

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

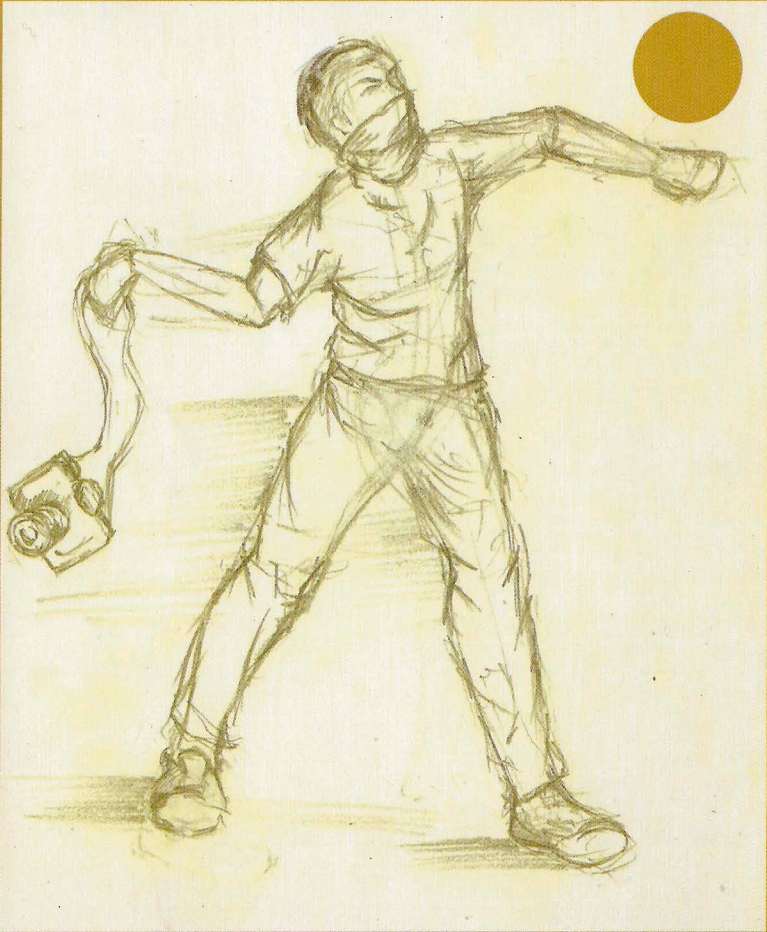
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Murat Yaykın



KALKEDON

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Murat Yaykın

Kalkedon Yayıncılık: 315

Sanat - Fotoğraf

Bali Paşa Caddesi, No 155A, Fatih-İstanbul

Telefon ve Fax: 0212 512 43 56 - Sertifika No: 13931

Web: www.kalkedonyayinlari.com.tr

e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: Hakan Tanıttıran

Kapak İmaj: Ege Yaykın

Kapak Uygulama: Şahan Yatarkalkınmaz

Düzeltili: Onur Gayretli

Bu kitap Ceylan Matbaası'nda (Ahmet Uçar) basılmıştır

Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi 83/ 317-318-319

Zeytinburnu - İstanbul - Sertifika No: 23352

Tel: 0212 613 10 79 Fax: 0212 613 10 79

Birinci Basım: Kalkedon Yayınları, Ekim 2015

Copyright© Kalkedon Yayınları 2015

ISBN 978-605-4979-50-9

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Murat Yaykın

KALKEDON

İÇİNDEKİLER

Sunuş	7
“Ben” Egoya Dönüşürse...	14
Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı (1)	16
Tanıklıkların Çokluğu	18
Dışlinin Bir Parçası Olmak	19
Sanatta Otokontrol	20
Seyirci Birey ve Toplumsal	22
Mıhllanmış Bakışlar!	23
Postmodern Fotoğraf Anlayışı	26
Sermaye Ne Menem Bir Şeydir?	29
Okuma ve Bakma Kültürü	31
Haz ve Korku	33
Etik İdeolojisi	35
İktidar Alanı Olarak “Gösteri”	38
Alkışlar ve Ödüller	43
Amatör Kameralar	44
Ebu Graib	46
Totaliter İktidar, Şehircilik ve Direniş	50
Kitlelerin Tutumu ve Haber Fotoğrafları	53
Yamuk Bakmanın Birkaç Çeşidi	59
Aşırı Estetik!	61
Büyük Organizasyon	62
Boşuna Değildir!	64
Gerçekçi Ol, İmkansız İste	67
Dikenli Teller	68
Belgesel	71

Evvel Zaman içinde	73
Metropol Estetiği	75
Panoptikon ve Metafor	77
Sirenlerin Sesi	79
Portre ve Otoportre	81
Sahte Fotoğraflar	84
Tarihe Gömülür o Kadar	86
Ezik, Sinik	88
Özgür Bir Sanat İçin	90
Satılık Bellek	92
Öz ve Başlangıç	94
Duvarlar	97
Köpeklerle Dans	99
Alan-Dışı	103
Özgür Seçim İdeolojisi	105
Tavukları Kışkırlamak	107
Nereden Bakıyoruz?	109
Yok İşçi!	112
Havalandırma Borusu	114
Korlaşma/Körleşme	116
1 Mayıs	118
Fotoğrafta ve Sinemada Kadın Temsiliyeti	121
Sanat Zinciri	123
Yılma... Korkma...	125
Çocuklarımız...	127
Mockumentary Film	129
Sanki "İstismar Sineması!"	132
Sahibinin Sesi	134
Başka Sanat	136
Yalanı Ayırt Etmek	138
Yok Yok (!)	140
Umudu Arayanların Hikâyesi	144
Bu Böyle Biline	146
Tarih Büyük Bir Açıklayıcıdır	148
Militan Fotoğraf/Fotoğrafçı (2)	151
Kaynaklar	155

SUNUŞ

Kitaba koyduğum isme bakarak son söyleyeceğimi baştan söyleyip okuru yönlendirdiğimi düşünenler olabilir. Tek kelimeyle militan olmaktan bahsediyorum. Bunda bir sakınca görmediğim gibi düşüncelere müdahale etmek değildir kastım, okurun itirazını ya da takdirini yüksek sesle söylemeye ve tartıştırmaya teşvik etmektir -hadi çekinmemeyim, ajite etmektir- amacım. Çünkü konuşan insan, bilgisini sorguladığı gibi öğrenmeye her daim aç olan yazara da katkı sağlayacaktır. Buna kitabın içeriğinin raflarda kalmasındansa hayata akmasını istememin son kertede harcadığım emek açısından hakkım olduğunu düşünüyor olmamı da eklersem niyetimin kötü olmadığı anlaşılır umarım.

Militan fotoğraf ve fotoğrafçı derken neyi kastettiğimi açıklamak için okuru, sabrını zorlamak pahasına biraz bekleteceğim. Aslında okuru bu teze ısındırmak için önden iki kitap yazdım. Bunlardan biri *Fotoğraf İdeolojisi* diğeri *Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf* adlı kitaplardı. İlki fotoğraf terminolojisiinde kullandığımız kavramları ve olguları siyasal görüşüm

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

olan “diyalektik materyalist” felsefe açısından açan ve egemen ideoloji tarafından bu kavramların ve olguların nasıl kullanıldığını ve içinin nasıl boşaltıldığını anlatan bir çalışmaydı ve finale doğru iki tezim öne çıkıyordu. Birincisi Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasamusa Morimura, Sherie Levine gibi ülkemizde sanatları çok da sorgulanmadan -Batılı hayranlığı, meta ve müze değeri üzerinden- kabul görmüş eleştirel gerçekliğin ötesine geçememiş postmodern sanatçıların eserlerini eleştirmem, ikincisi ise “Belgesel Fotoğraf sanat değildir, fotoğrafçısını da sanatçı yapmaz” tezimdi.

Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf kitabım; iktidar ideolojisinin sanat, teknoloji ve bilim alanında fotoğrafı/görüntüyü/imgeyi kullanarak insan ve toplumların algılarını nasıl şekillendirdiğini, bireyi hem kendine hem de yaşama nasıl yabancılaştırdığını, ürettiği “verili gerçek”liği yayarak yeni bir gerçekliği, yeni bir tarih yaratma ve böylece ideolojisini yayma çabalarını deşifre ediyordu.

Bu serinin son kitabı *Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı* ise fotoğrafçılar kadar görüntü üreten ve kamusal olan her yerde üretimini paylaşan herkese (sinema, video, tiyatro, yazılı ve görsel medya vb. uğraşanlara) önceki iki kitapta aktarmaya çalıştığım tespitlerden yararlanarak Ne Yapmalı? sorusuna bir yanıt niteliğinde.

Öyleyse başlayalım...

“Çerçeveleme”nin dünyaya nasıl baktığının bir göstergesi, imgenin ise politikanın en önemli dili olduğunu ve belleğe yerleşerek bu yolla güç kazandığını biliyoruz.

Görmenin sınırlarını açmaya çalışmak gerekli mi, bu bize daha fazla özgürlük mü sağlayacak, biz bu oyunun neresindeyiz?

İşe “verili gerçek”lerle özne ilişkisini incelemek ve arkasından insanın “ekonomik özne”ye dönüştürülmesini ve şeyleşmesini dikkate almak gerekiyor. Teslimiyet ve gerçeğin ayrışmasından, insanı birey yapanın toplumsal ilişkilerin sonucu olduğundan ve “şeyleşmiş” bir özne üzerinden görmenin sınırlarından bahsetmemiz gerekiyor.

Şunu bilmeliyiz ki; görmenin sınırları dert edinilirse açılır, çünkü dertler yaşadıklarımızla ilişkiye girer. İnsan önce ve temel olarak eylemdir, yaptığı şeylerden ve davranışlarından dolayı zoolojik skaladan ayrılır. Ancak nasıl ki düşünce olmadan sahici eylem yoksa, eylemle yerli yerince ilintili olmadıkça da sahici düşünce yoktur.

Gerçeğin kendisi üzerinden değil de “verili gerçekliği” ve ondan dolayı “yaratılan özne”yi irdelemeden; neden fotoğraf makinesinden yola çıkarak toplumun karşısına çıktığımız sorusunu sormak gerekiyor. Makineyle kurduğum kurgu, verili gerçek, acaba verilmesini mi istiyorum, veriyorlar ve alıyorum, neden? Bunu ben çağırıyorsam, karşımdaki veriyorsa çepçurukların sınırlarına nasıl bakacağım? Dert edinme burada da ortaya çıkıyor. Dert edinmezsem çerçevenin sınırlarının dışına nasıl çıkacağım?

İçinde yaşadığımız dünya fena halde kurgulanmış bir dünya, bununla mücadele etmek ya da bunu değiştirmek istiyorsak karşı kurgular üretmeliyiz. Adorno’nun “yanlış hayat doğru yaşanmaz” ve Althusser’in “ideolojiler kendini şeylerle gösterir” tespitlerini anımsatarak diyalektik imgeyi pas geçmemek gerekiyor.

Diyalektik imgenin en temel işlevi; birbirinin çelişkisi içerisinde olan elementlerin birarada tutulduğu uzlaşmaz çelişki-

leri (örn; sınıf, işçi sınıfı, burjuva sınıfı) görünür kılmaktır. Diyalektik imge bu ahenkli gibi duran biraradalığı bozmak zorundadır.

Cep telefonları, mobese kayıtları, fotoğraf makineleri ve kameralar imge üreten aygıtlardır. Yaşadığımız yüzyılda saniyede ne kadar imge üretildiğini tahmin bile edemiyoruz. Belki birkaç dakikalık kısa bir zamanda milyonlarca imge sosyal medya, yazılı ve görsel medya aracılığıyla dolaşıma sokuluyor.

Fotoğrafçılar ya da sinemacılar olarak sürekli görüntü/imge üreten bizler; dolaşımda olan ya da dolaşıma sokulan milyonlarca imgenin çoğalmasına katkıda bulunuyoruz. Siyasal erk hem kendi imgelerini üretirken kendi siyasal alanını pekiştiriyor hem de muhalif bile olsanız bizler tarafından üretilen imgeleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanılabiliyor. Görüntülerin/imgelerin emperyal güçlerce daha fazla sömürülmesine engel olmak gerekiyor.

Bilimin faşizan kullanımıyla imgelerin dilini yeniden şekillendirebiliyor böylece insanların ve toplumunların algısını yönlendirecek manüplasyonları üretebiliyorlar. İmgelerle/görüntülerle algılama ve algılatmanın sınırlarını belirliyorlar. Sosyolojiyi, antropolojiyi, psikanalizi, psikolojiyi ve tabii ki teknolojiyi kullanıyorlar. Elbette kültür ve sanat da bunun bir parçası oluyor. Nasıl mı? Örneğin antropoloji egemen için, Batı'nın diğer toplumları meşru inceleme nesnelere dönüştürmeye başladığı bir zamana işaret ediyorsa, yabanılların, vahşi tutkuları olanların (ötekilerin) evcilleştirilmesi, itaatkârlık anlayışının nesnesi olmaları için kullanılan bir alan olabilir.

... Emperyalizmin var ettiği gibi büyük bir algısal yarılsamayla kurulan komplo, antropolojinin görevinin bir parçası haline gelecek; yabanılları kavramsal açıdan alt-insan ötekiliklerine hapsederek toplumsal oluşumlarını aksatacak ve fiziksel olarak tasfiye edecektir. (Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*).

İmgelerin diline geri dönecek olursak, imgelerin nesilden nesile ne şekilde aktarıldığını ve görüntülerin hem görsel bel-
lekte hem de bedende nasıl yerleşmeye başladığını sorgulaya-
rak işe başlamak gerekiyor.

Gerçeklik ile simgesel biçimleri arasındaki bağ, tarihsel ve
toplumsal niteliği içinde barındıran bir ilişkiye sahiptir. Gü-
nümüzde dijital teknolojinin yaygınlaşmasıyla birlikte gittik-
çe artan oranda bu ilişkinin niteliği, nesnesiyle bağını kopar-
mak yoluyla değiştirilmiştir.

Asıl gerçekliğin yerini medya tarafından üretilen gerçeklik
almıştır. Nesnel gerçeklik hakikat zemini olma niteliğini yitir-
miştir ve sanal olanın lehine gelişmiştir. Bu imgesel dönüşüm
süreci yansız değildir. Küresel niteliklidir. Tüketime dönük ve
gösteri merkezli olarak geç kapitalist kültürün egemen değ-
leriyle ilişkilidir.

Sanatsal imge üretimlerine gelince; imgenin hayal gücünden
yoksunlaştırılması, imgeyi imge olmaktan çıkarıyor. Oysa sa-
nat hiçbir surette dünyanın olumlu ya da olumsuz koşulları-
nın mekanik yansıması değildir. Görsel imgeleri yaratan kamera-
ların amacı, yalnızca hayatı güzelleştirmek olmamalı. Kim ol-
duğumuzu başımıza gelenler değil egemen ideolojiye karşı
gösterdiğimiz tepkiler belirlemeli. “Yaşamak demek, yaşamın
benim dışımda olması zorunluluğu demektir, ortam ya da
dünya demek olan o mutlak dışta; istesem de istemesem de o
dünyayı bütünleyen şeylerle, minerallerle, bitkilerle, hayvan-
larla, diğer insanlarla zorunlu olarak hiç durmadan yüzleş-
mem ve çarpışmam demektir. Bunun başka çaresi yoktur.”
(Ortega y Gasset, *İnsan ve Herkes*).

Sanatsal olsun ya da olmasın imge üreticileri, eğer üretimle-
rini kamusal alanda paylaşmak gibi bir dertleri varsa, “düşün-
me” edimini geliştirmek zorundadır. Descartes’ın “insan dü-
şünen bir varlıktır,” söylemi yanlıştır. Yaşama tutunmak adı-
na dış dünyanın vereceği zararlardan kendini korumak ve bu-

na tutum geliştirmek refleksi hayvansı bir davranıştır. İnsan düşünmeyi öğrenir ya da öğrenmez.

Benjamin "... İnsanlar en dar ve kişisel çıkarlarından hareketle davranıyorlar, oysa davranışları hiçbir zaman olmadığı kadar kitle içgüdülerinin hükmü altında. Kitle içgüdüleri her zaman olduğundan daha da bulanık ve hayata yabancılaşmış durumda... yaklaşan ama henüz görünmeyen tehlikenin karşısında hayvanların o bilinmez güduları bir kaçış yolu keşfedebilirken, her bir bireyin kendi sefil refahıyla meşgul olduğu bu toplum hayvani bir duyarsızlıkla, ama hayvanların duyduğu sezgilerinden de yoksun halde, en ayan beyan tehlikeler karşısında bile kör bir kitle halinde yeniliyor..." diyor (Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*).

Tam da burada Freud'un "tekinsizlik" olarak adlandırdığı algısal ve düşsel alandan bahsetmem gerekiyor. Tekinsizlik kavramı psikolojinin dışında örneğin çarpıcı bir edebi ve sanatsal etki yaratmak için estetikte de kullanılıyor. Tekinsizlik hissi düşünceleri donduran, duyuların dengesini bozan, mantığı devreden çıkaran bir şey veya olaydır. Her an yaşanabilmekte, hiç beklenmedik bir anda gerçekleştiğinde çok daha sarsıcı olmaktadır. Freud şöyle diyor: "Tekinsizlik hissi her zaman var olan ama bastırma yoluyla zihnin derinliklerine gömülen bir olgudur."

Algısal ve düşsel alanın özgür ve açık olması ideali düşünen insanın eylemliliğiyle elde edilir. Burjuva kapitalist kültürün egemen dünyasında siyasal aydınlanma sessiz durmayı ve sevecen görünmeyi reddeder.

Günümüzün egemen sanat anlayışında, tıpkı ticari işletmelerde olduğu gibi kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri var. Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşmektedir.

İnsan ancak masumiyetini yitirdiği olgunluk çağına gelince

neden dünyaya geldiği sorusunu sorar kendisine. Toplum izleyici kitlesi haline dönüştürülmüştür.

Fotoğrafçının siyasi misyonlarından biri, toplumsal dünya algısı ve bu dünyada yer alan tahakküm ağının açığa çıkarılmasıyla başlar; böyle bir dünyada fotoğrafçının temel görevi, tahakkümün görünümelerini ortaya sermektir.

Pierre Bourdieu'nun sosyologlar için söylediğini fotoğrafçılar için söylüyorum: Fotoğrafçının bizzat kendisinin politikaya dönüşmesi, gündelik siyasal deneyime angaje olmak ile örtüşebilir. Nitekim Bourdieu da gündelik hayatta sokakta olmuş ve tahakkümün açık ve gizli formlarına karşı (özellikle neoliberalizmin kuşatıcılığına karşı küreselleşme karşıtı hareket ağının içinde) mücadele etmiştir. Yine Edward Said bizzat İsrail kuşatmasında olan Filistin'de indifadadaki insanlarla birlikte taş atıp entelektüelliğini eylemliliğe dönüştürerek onurlu bir davranış sergilemiştir. Marx'a göre duyuların oluşması, algılama ve düşünme, nesneden özneye doğru akışın yanı sıra, öznenen nesneye doğru akışı da içerecek şekilde, insanın nesnel dünyayı ve kendisini dönüştürücü faaliyetiyle iç içe geliştirdi. O halde insan, gerçekliği, uzaktan seyredurup yorumlayarak değil, fakat onunla fiili etkileşim içine girerek, gerçekliğe ve kendisine aktif müdahalede bulunarak kavrayabilir. Böylece insanın kendisi de ancak faaliyeti geliştiği ölçüde gelişir.

Verili gerçeklik, iktidarın, gerçekliği kurma, yeniden üretme ve yapılandırma alanıdır. Bu tür alanda toplumsal gerçeklik, yapılabilir ve bozulabilir bir malzeme haline gelir. Böylece bireyler yönlendirilerek kendi rızaları ile meşrulaştırılan toplumsal dünyanın fiziki yapısı, bireyler tarafından içselleştirilir hale getirilir. Böylece hem verili gerçeklik hem de tahakküm doğallaşır.

Dilde de verili gerçeklik simgesel şiddet olarak yansır ve

hem iktidarın bir uygulaması hem de tahakkümün yapısını gizleyen bir perdedir. Eğer ki, “bütün dilsel ifadeler, gizli de olsa bir iktidar edimi” iseler, simgesel şiddet öncelikli olarak dilsel uzamın topografyasında filizlenir (Doruk Çamlıbel, “Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar”).

Önemli bir ayrıntı da tahakküm edilenin, genellikle egemen olanın dilini benimsemek zorunda kaldığıdır.

“Ben” Egoya Dönüşürse...

Fotoğrafçı bir kişidir, doğru. Ancak yaptığı iş nedeniyle, ürününe yani fotoğrafa kolay ve çabuk ulaşılabilirdiği için diğer sanat disiplinlerinden farklı olarak egosu yüksek kişidir. Çünkü fotoğrafçılığını toplumda kendine yer edinmenin ve sosyalleşmenin aracı olarak kullandığını kendine itiraf etmez/edemez. Unvanı bellidir; Fotoğraf Sanatçısı!

(Şimdi bu girişle pek çok fotoğrafçının tepkisini çekeceğimi biliyorum. “İstisnalar vardır,” der çıkabilirim işin içinden ama o zaman da herkes kendini istisna yerine koyar. O yüzden bunu yapmayacağım.)

Çünkü çoğu “güzelleme” peşindedir. İktidar ise küstah ve acımasız.

Oysa biliyoruz ki; “Güzelleme” ile hiçbir şey değişmez. Fotoğrafta yalnızca güzellemeden bahsediyorsak o fotoğraf sizi çoğaltamıyordur. Yineliyorum, iktidar küstah ve acımasızdır. Popüler kültürde “ben” çürürken, kimlikler yozlaşır, egolar şişer. Fotoğrafçılar munis yaşamı terk etmedikçe ve fotoğrafları eylem giysisini giymedikçe fotoğrafların dili cılız bir dil olmaktan öteye geçemeyecektir.

“Ben” eşsiz -biricik- olmayı imlediği gibi tarihsel olarak farkındalığı da imler. Topluluk olmaktan ayrışmayı içerdiği denli ortak yazgımızın köklerine inebilmeyi de içerir. “Ben” bir bilimkurguda bir sabah ansızın tepemizde beliren bir meteor olmadığı gibi, onun dili de köksüz değildir. Bu dilin öznesi

kurulan bir öznedir. Bu anlamda kendiliğindenliği yoktur. “Ben” kendiliğinden değil, tarihsel bir üründür. (Taylan Asır, “Rüzgâr Bir Şaire Neyi Fısıldar ki?”).

Ötesi köleliktir. Köle anlamlar üretemez, en fazla sistemin sahipleri sayılan efendilerinin dünyasını cılız bir şekilde eleştirebilir, kendisine yapılanlara içerleyerek var olur. Daha çok, kamuoyunun değişip duran kanaatlerine tabi olan zamanımızın okumuş yazmış yeni orta sınıfı, artık sistemden pay almaktadır. Bu yeni orta sınıf, eski orta sınıfa oranla daha yüksek eğitim seviyesi olmasına ve teknolojiyi çok daha iyi kullanmasına karşın, eleştirel düşünme ve entelektüel bilgi birikimi açısından zayıftır.

Postmodernist fotoğrafta anlık ve anlam dışlanmış, hiçleştirilmiştir. Öteki ile empati kurmayı ve bunu yansıtmayı önemsemeyen ve dolayısıyla da izleyici ile iletişim kuramayan izleyicinin alımlamasını önemsemeyen fotoğrafçının içsel şımarıklıklarının dışavurumundan öteye gitmeyen bencil ve şımarık bir anlatıdır. Fotoğraflarında insan yalnızca plastik bir malzemedir. Yaşayan, umutları, kaygıları, dertleri, sevinçleri olan insan yoktur bu fotoğraflarda. Yalnızca fotoğrafçı/öznenin kendisi ağırlık merkezidir.

Bir başkasını değil de kendini popüler kültür imgelerinin yerine konumlandırmıştır.

Günümüz insanının en büyük sıkıntısı artık zaman ve zamanın kullanımı olmuştur. Artık insanlar uzun uzun yazmak ve okumak yerine çekmek ve göstermek üzerine bir hayat kurmaktadır. Dünyayı yorumlamak ve değiştirmek değil de sorgulayıcı olmayı yansıtıcılık düzlemine çekerek, iktidar tarafından kurgulanmış hayatın aksettirilmesinden başka işe yaramamasına yol açılmaktadır. Oysaki müdahaleci ve değiştireci olmak; bilgi, birikim ve sorgulama üzerine kurulabilir.

Kapitalizmin, şu iletişim devrimiyle aynı zamanda yükselişi rastlantısal değildir ve bugün devasa büyüyen iletişim cenne-

ti, neredeyse ironiktir. *Notos* dergisinin son sayısında Semih Gümüş, yaptığı söyleşinin bir yerinde konuyu “Aldanma” üzerine çekerek sözü Küçük İskender’e bırakır. İskender’in, “İletişim çağındayız güya; oysa iletişim, güdülerini örgütleyerek bundan kazanç sağlayan metacı bilinçlerin illüzyonu. İletişim diye bir şey yok, asla da olmadı. Organizmanın sosyalleşme tezahürüymüş bu; hangi başvuru kaynağından hareketle bu sonuca ulaşıldı? Her şeyi ama her şeyi korku sağlıyor. Yalnız kalma korkusu, soyunun tükenmesi korkusu, korunamama-öldürülme korkusu, aç kalma korkusu, libidonun boşa gitmesi korkusu gibi. Din, devlet, kurumlar, sanat, bilim sırf bu korkulardan besleniyor. Aldanma derken, barış kendinle ve ruhunla konuş anlamındadır o deyişim,” demesi “ben”e gönderme gibi durmuyor mu?

Fotoğraf itirazın dilini yakalayamadıkça en çok iktidarın diline yakındır.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı (1)

Bazen etkili olan, hatta çoğunlukla etkili olan göstermek değil, görünmeyeni çağırmaktır. Görünmeyeni çağırın yani kadrajın dışında varlığını kabul ettiren şey bir nesne, kişi, doğa olabildiği gibi bir olay, bir durum da olabilir. Çerçeveleme yapıldığı anda bir alanın ve en az bir planın sınırları çizilmiş olur. Gösterilen aslında görünmeyenle buluşmadığı anda hiçbir şey ifade etmez. Fotoğraf görüntüsünde gerçekliğin doğru yansıması görünmeyenle ilişkisi içinde ele alınmalıdır. Görünen kadar, kadrajda görünmeyen de; başlangıçtaki duyguyu düşünceye çağırın, bakışı edilginlikten çıkaran, kişiyi aslolan içeriği okumaya iten, dolayısıyla sorgulama ve nedensellik ilişkilerini aramaya sevkeden bir güce sahiptir. ‘Gerçek’in sürekliliğini sağlar. Gerçeklikten bir şey kadrajın dışında da devam etmektedir. Örnek mi? Samsun’da, Mert Irmağı’nın taşmasıyla yaşanan ve doğal afet diye tanımlanan felaketin fotoğrafı

raları. Görölmesi gereken yalnızca selin ve ırmağın zorbalığı değil, ırmağı sıkıştıran TOKİ konutlarının zorbalığıdır. Liberalizm ile sapık faşizm aklı arasında dere yatağına kurulan, doğaya aykırı, içinde oturanlar açısından yapay ve ölümcül olduğu ne yazık ki önemsenmeyen konutlardır bunlar. Medyanın servis ettiği fotoğraflarda taşan dere, çamura gömülmüş evler, acı içindeki insanlar olduğu gibi genel çevreyi gösteren fotoğraflarda da TOKİ konutlarının dere yatağına yakınlığı gözlerden kaçacak gibi değil. Bunlar görünenler. Kastettiğim bu fotoğraflarda kadrajın göstermediği ama varlığını tereddütsüz kabul ettiren şeyin ne olduğudur. Yanıtı zor olmasa gerek. O fotoğraflardan araziye imara açılmasını isteyen ve imara açanları görebilmeliyiz. Arazi sahibinden -ki bu kişi ya da kuruluş olabilir- TOKİ'nin bu araziye konut yapmak üzere satın alarak halkı düşünmediğini görebilmeliyiz. Barınma hakkı gibi insani değerlerde bile bu felakete sessiz kalan devlete güvenmemek gerektiğini görebilmeliyiz. Ne kadar üstünü örtmeye kalksalar da suçlu olduklarını görebilmeliyiz. Pervasız, erk meraklısı, koltuk sevdalısı, vicdansız ve 10 kişinin katili oldukları oradaki fotoğraflarda görünmeseler de biz birey birey fotoğraflarını, hem de portre fotoğraflarını zihinlerimizde canlandırabilmeliyiz. VE KONUSMALIYIZ.

Burada yaşayanlar yoksuldurlar. İnsanca bir yerde barınmaları için değil, kapatılmak için bu evlere tıkılmışlardır. Kadrajda görünmeyenler bu evlerde oturmazlar. Yoksulların bedenleri onlar için bir çökeltiden, bir atıktan farklı değildir. “Özdeşlik” belası bu alanı da boş bırakmaz. Kadrajda görünen gibi görünmeyen yoksulluğu da bir belirsizlik, hatta bir elem yeri haline getirir ve ona hatırı sayılır bir dramatik güç kazandırır. Her şeyi görmekten ve çekmekten haz duymayı öğrendik. Militan tavır, fotoğrafta sınırsızlığın görüntüde yakalanması imkansızlığını, konuşan (fotoğrafçı ve fotoğrafı okuyan) özneyle tamamlamaktır.

Fotoğraf yalnızca hatırlamak için değildir. Çünkü fotoğraf görünenle, kadrajın dışında varlığını kabul ettiren şeyin birlikteliğidir. Militan fotoğrafçı dediğim ise bütün bunlara konuşan öznenin eklemlenmesidir. Öznenin işin içine militanca girmesini gerektirir. Buysa risklidir. Militan fotoğrafçı ve fotoğraf söylemi fazla saldırgan, fazla okunaklı, yan anlamlardan yoksun fotoğraf ve fotoğrafçı olarak anlaşılmamalıdır. “Görseli değişim ve dönüşümün dili olarak kullanmak” cümlesini ağıza pelesenk etmekle, eyleme geçmek farklı şeyler. Fotoğrafların gücünün giderek azalması, seyirci kalma kültürünün bir parçası değil mi?

Tanıklıkların Çokluğu

Tarihin kalıntıları karşısında hatırlamaktan daha fazlası gereklidir. O da “anlamak”tır ve “sorgulayıcı yaklaşımdır.” Susan Sontag’ın dediği gibi “Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için hatırlamak gerekse de”. Tarihin tanıkları biz insanlar. Anlatıcıları ise insanteki.

Biliyoruz ki sözlü tarihin akademik tarihçilerin nezdinde önemli bir yeri var, hatta diyebiliriz ki son 20-30 yıldır sözlü tanıklıklar meşru kaynaklar olarak görülüyor. Yüreğinde baskı yapan yükten her şekilde kurtulmaya ihtiyacı olan kişiye uygun düşecek tarih “yargılayan ve mahkûm eden” eleştirel tarihtir.

Tanıklıklardan söz ediyorum. Birçok ülkede tanıklıklar devlet terörünün mahkum edilmesine olanak verdi; Arjantin’de ve birçok Latin Amerika ülkesinde olduğu gibi. Hukuki bir araç olarak ve geçmiş resmi tarihten kurtarabilmek için, diğer birçok kaynak sorumlularca yok edildiği zaman, anı tutanakları önemli roller üstlendi. Birçok insan “Bugünün hatırlama süreçleri araştırılırken istenmeyen unutmalar gerçekleşebilir,” diyecektir. Günümüzde bireysel anlatıların ve kişisel görüşlerin “bugün”ün damgasını taşıması kaçınılmaz görünüyor.

Çünkü söylemin üzerinde şimdiki zamanın hegemonyası var. Bir başka deyişle söylem kipinde “bugün” geçmişi yönetiyor olsa da bunu aşacak önemli güçlerden biri de “tanıklıkların çokluğu.” “Tanıklıkların çokluğu” şimdiki zamanın hegemonyasına ve bugünün geçmişi yönetmesine karşı güçlü bir panzehirdir. Söze dökülenleri arşivlemek unutulmaktan kurtarır ve onu iletebilir hale getirir, dolayısıyla herkesin yapar.

Dişlinin Bir Parçası Olmak

Görüntüler/fotoğraflar hiçbir zaman yalnızca görüntü ya da bizleri oyalayan, eğlendiren ve dolayısıyla izlerken de, üretirken de toplumsal gerçekliğimizle ilgili asıl sorunlardan uzaklaştırmayı amaçlayan kurgular olarak kalmamalı. Bu nedenle görüntülerin toplumsal gerçeği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığı kadar toplumun nasıl olup da kendisini görüntüler aracılığıyla yeniden ürettiği konusunu da önemlidir.

Fotoğraflarda/görüntülerde bir gerçekliği maskelemekle ya da yokluğu gizlemekle yapılması istenen şey aslında gerçekliği bir kurmaca içinde eriten ayrımsız bir alan üretmektir.

Yaşam da böyle kurgulanmıyor mu günümüzde? Örneğin sistem insanları toplumsal olana değil de tam tersi yalnızlığa doğru sürüklüyor. Otoriter figürlerle sunulan bu yalnızlık bireyi eğlence duygusuyla, güya özgürleşme ve yeniden bir hayat üretme kandırmacasıyla özdeşleştiriyor ve yaşamın asıl gerçekliğinden koparıp hayal yaşama geçiriyor. Yani gerçekliği bir kurmaca içinde eriterek ayrımsız yeni bir alan üretiyor. Sistemin başarısı da sanırım tam da burada. Bir süre sonra yalnızlık bireyi kendi adasından kurtulamayacağı bir korkuya sürüklüyor ve korkuya kapılan birey ise kurtulmayı ümit ediyor. Artık sığınacağı tek alan kalmıştır. O da otoriter figürlere geri sığınmak. İşte bu, otoritenin kucağına düşmek anlamına geliyor.

Görüntülerden bahsediyordum; fotoğraflardan, ışıklı tabellalardan, hareketli görüntülerden ve diğerlerinden. Örneğin

otobanlarda arabalarla geçip giden insanlar yalnızca yolun iki yanına yerleştirilmiş, ardındaki yoksulluğu, çarpıklığı gizleyen reklam tabelalarını görüyorlar. Bu görüntüleri yalnızca tüketime teşvik ettiren, metanın saltanatını onaylayan görüntüler olarak eleştirel bir değerlendirme yaparsak eksik irdelemiş oluruz, yanılırız. Soru şu olmalı; “Öznel kendilerini kapitalist ekonomi ve güvenlik devleti karşısında nasıl konumlandırıyor?” Öznenin bunlardan haberdar olmadığını düşünmeyiz, yani tüketim kültürü için kendisine ihtiyaç olduğundan, güvenlik devleti için itaatkar bireylere ihtiyaç duyulduğundan... Ama bireyler yine de Noel’de, sevgililer gününde hediyeler alıyor, haklarını savunmak konusunda ise sessiz kalıyor. Orwell insanın çelişen iki düşünceyi aynı anda aklında tutabilme ve ikisini birden kabul etme gücünden bahsediyor. “İnsanın kasten yalanlar söyleyip bunlara sahiden inanması, uygunsuz hale gelen her gerçeği unutması ve tekrar gerekli hale geldiğinde bir gerçeği yalnızca ihtiyaç duyduğu süre için nisyandan çekip çıkarması, nesnel gerçekliğin varlığını inkar etmesi ve bütün bunları yaparken de reddettiği gerçekliği hesaba katmasıdır,” diyor (*Filmlerle Sosyoloji*, Bülent Diken, Carsten B. Laustsen).

Kısacası özne öyle bir noktaya getirilmiştir ki bir şeylerin gizlendiğini biliyor, ancak bunlar doğruymuş gibi davranmakta ısrarcılıktan vazgeçmiyor.

Evet dünya sistem yüzünden kontrolden çıkmıştır ama unutmamalıdır ki küçük bir dişli olarak görevini yapan her özne, dişlinin bir parçasıdır da.

Sanatta Otokontrol

Sanatsal üretimler için temel olan özgürlük; başkaldırıcı gerektirir. Çünkü burjuva sisteminin manipülatif ve kısıtlayıcı mekanizmaları/sansür ya da totaliter rejimlerin açık baskıları yaratıcı dürtü için engeldir.

Günümüzde kültürün endüstriyel hale dönüştürülmesi ne yazık ki çoğu sanatçının yaratıcılığı önünde otokontrol mekanizmalarını tetikliyor. Kültür bakanlıklarının, vakıfların, destekleme fonlarının sanat projelerine verdiği desteklerin hangi kıstaslar çerçevesinde seçkilerini yaptıkları meselesi tartışılmalıdır. Rejim temelli kıstaslar sanat ve kültürün önünde engeldir. Sanat özgür değilse sanatçı başkaldırmalıdır. Dünya yeni bir düzenin akışına girmeye başladı. Egemen kılınmak isteyen bu yeni dünya düzeninde ülkemiz ekonomik, siyasal, toplumsal düzenlemelerin yanında kültürel düzenlemelere de maruz kalmaktadır. Kültürel çıkarları yöneten genellikle siyasi çıkarlardır.

Yalnızca son dönemi ele alsak bile bu çok bariz görülebilir. Bir yanda Roboski katliamı, tutuklu gazeteciler, KCK operasyonları ve komşu ülkelerle ilişkiler, muhalif her eylemi engelleme ve orantısız güç uygulamaları, öğrenciler üzerine yoğun baskılar, anadilde eğitim engeli; diğer yanda ucube olarak nitelendirilen eserler, hakkında davalar açılan romanlar ve bundan cesaret alan işgüzar eğitimciler sayesinde sakıncalı adledilen *Şeker Portakalı* ve *Fareler ve İnsanlar* isimli romanlar, OD-TÜ saldırıları, İzmir Sanat Merkezi'nde açılan sergideki 3 fotoğrafın yetkililerce sergiden kaldırılması, süregiden Emek Sineması davası, Biletix'in, Grup Yorum konser biletlerini satmama kararı, İstanbul Büyük Şehir Tiyatroları görev ve çalışma yönetmenliğindeki değişikliklerle repertuvar belirleme yetkisinin genel sanat yönetmeninden alınarak belediye bürokratlarına devredilmesi, Fazıl Say hakkında dini değerleri aşağıladığı gerekçesiyle açılan dava, Eskişehir DGSA Galerisi'nde Emin Gülören'in "ArtNüyet" sergi resimlerinin görevlilerce indirilmesi gibi.

İşte bu koşullarda edebiyat, fotoğraf, sinema, resim, müzik, karikatür kısaca kültür ve sanat üretimleri nereye gidiyor acaba? Ülke nereye götürülüyorsa oraya doğru bir yol alıyor di-

yebiliriz rahatlıkla. Egemen-üst-postmodern kültürler çokluğu içinde yaratıcının konumu nerede? Evet, yanıtlanması gereken sorular bunlar. Peki, sansür ve baskılardan tırsan sanatçının masum olduğu söylenebilir mi? En az dayatanlar kadar suçlu değiller mi? Piyasaya, göre sanat nasıl bir şeydir? Hal böyleyken sansürün ve baskıların belini kırmak görevi birkaç kişiye değil hepimize düşer. Korkmak otosansürün ilk adımıdır. Gerçeklerden, toplumsal konulardan, yaşamdan kaçan kendi kimliğini de hapsedmiş demektir. Atölyeler ticarethane, sanatçılar, tüccar, sanat eserleri meta olunca entelektüel egolar tavanı vuracak, kültür yozlaşacaktır. Rejim ise zillerini takip oynayacaktır.

Seyirci Birey ve Toplumlar

Fotoğrafa bakmak edilgin olmaktır ve eylemin karıştıdır. Karşısına geçer ve bakarsınız. Nasıl üretildiğini ya da ardındaki gerçekliği araştırmaz, irdelemezseniz bilgiye de ulaşamazsınız, yani öğrenemezsiniz. Bu durumda bakmak aynı zamanda bilmenin de karşıtı olur. Bir başka deyişle bakmak; hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.

Etkin bir birey, yalnızca bakan kişi/izleyen kişi olarak kalmaz. Birey hayata geçirdiği davranışlarda var olur. Toplumlar için de bunu söyleyebiliriz.

Fotoğrafa bakmak hastalığı -ki bunu genişletip görsel olana bakmak da diyebiliriz- optik bir makine tarafından bulaşmıştır. Kamera, bakışları yanılsama ve edilgenliğe alıştıtır.

Görsel varsa seyirci olacaktır. Ancak bakandan mütevellit seyirci kötüdür. İmajlar ve imgeler tarafından baştan çıkarılan seyirci edilgen bir dikizcidir. Bir şeyler öğrenemez, etkin katılımcılar haline gelemez. İzleyeni görselin büyüünden çekip çıkarmak, kurduğu özdeşleştirmesinden kurtarmak gerekir. Bakmak edilgenliğinden çıkıp, sorgulayan, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyici veya araştırma-

cı konumuna geçmek esastır. Ya da eylem kararları vermesi gereken insanların karşı karşıya kaldıkları ikilemlere benzeyen sorgulamayı öğrenmelidir seyirci.

Seyirci birey ya da toplumlar; kendisine sunulan gösteriyi durağanlık içinde inceleyen bir gözlemci olmak konumundan kendini çıkarmalıdır.

Seyirci birey ya da toplumlar; o zaman, Mısır'da Tahrir Meydanı'nı dolduran halkın sesinin dinlenmesi önerisinde bulunan ancak Ankara Kurtuluş Parkı'nda Torba Yasa protestosunu görmezlikten gelen Başbakan'ın samimiyetsizliğini anlar.

Bitlis'in Mutki ilçesinde bulunan toplu mezardan resmi tutanaklara göre on beş kişinin cesedi çıkarıldığında sessiz kalmaz.

Cumartesi Anneleri'nin 500'e yakın haftadır süren eylemlerine edilgin kalmaz.

Sınıf mücadelesine destek verir. Kürt halkının haklı mücadelesinin yanında olur.

Seyirci birey ya da toplumlar öğrenmelidirler ki, seyre daldıkça daha az var olur.

Mıhlanmış Bakışlar!

National Imagery and Mapping Agency (NIMA), 1996 yılında ABD'de on bine yakın çalışanıyla askeri uydular tarafından kaydedilen bütün imgeleri merkezi bir sistemde tasnif etmek ve numaralandırmak için kuruldu. Başta savunma ve istihbarat amaçlı olan bu kuruluş, 1997'den bu yana *Global Information Dominance* isimli bir programa öncülük ederek dünyadaki ticari imge akışını denetlemektedir. Japonya'da ise hükümet ülke sınırları içerisinde banyo ettirilen her fotoğraf başına bir ücret ödemekte ve kopyalarını satın almakta. Ne için? Yanıtı zor değil; imgelerin denetimini kontrol altında tutmak istiyorlar. Bu, imgelere bakan gözü denetlemek anlamına geliyor. Gözün denetimi ise bakışı doyurmaktan geçiyor. Bakış göze indirgeneceği yerde simgeselliğin egemenliğine havale ediliyor.

NIMA'nın ve Japon imge istihbarat örgütünün ister ticari imge akışını ellerinde tutmak ve toplumu denetlemek olsun, ister 1871 yılında Paris polisinin komüncülere karşı fotoğrafik bir arşiv yardımıyla giriştiği kanlı harekât olsun, *camera obscuradan* günümüze uzanan bu serüven, Foucault'nun gözetim ya da denetim toplumu tespitiyle ilintilidir.

İmgeler toplum üzerinde bu kadar etkiliyse o zaman üzerinde biraz durmaya değer.

İmgeler, yalnızca görünmeyeni görünür kılmazlar, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklarlar. (Örneğin, güç imgesi aynı zamanda güçsüzlüğü de içinde saklar.)

İmgeler pornografik olabilmektedir, görüntünün içinde gizlenen kör bir alandır bu. Kastedilen, popüler bilinçteki yaygın anlamıyla cinsel ilişkiyi her türlü ayrıntısıyla göze getiren temsil biçimi değildir. Bu imgeler kişinin kendine ait gözünü yitirmesine yol açar ve göz ile bakış arasında oluşan bakışım alanını yok eder ya da kendine özgü bir oyunla perdeler ve duyuları zaman içinde köreltir.

Kendi aşırılığını dayatan, kendi bakılma arzusunu dışavuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir diyor Jameson.

Pornografi, göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor ve seyirciyi ekranda gördüğü imgeler karşısında edilgen hale sokuyor, yani felce uğratmış nesnesel bir bakışa indirgiyor. Bu yüzden iktidarın dolaşıma soktuğu imgeler bir anlamda pornografiktir de.

Hızla akan imgeler düşünmeye zaman bırakmıyor. Seyirciyi televizyon başında mıhlıyor. (Son dönemlerde ekranları kaplayan ve gazetelerin köruklediği savaş söylemleri ve imgeleri karşısında herkes mıhlanmış görünüyor.)

Savaşın ve şiddetin imgeleri; yalnızca jetler ve onlardan atılan bombalar, patlamalar, yıkıntılardan menkul imgeler değil, insana ve yaşama dair yıkımların imgeleridir de... İletişim tek-

nolojileri ile dolaşıma sokulan görsel imgeler, algılarımızı şekillendirirler... Kastedilen imgelerin dolaşıma sunuluş biçimleri ideolojiktir, milliyetçidir, ötekileştiricidir, hınç duygularını körükleyicidir. Üstelik bütün bu imgeler söylemlerle beslenmektedir. Barışın dili değildir bu söylemler. Dindardırlar ama dini alet etmekte sakınca görmezler. Milliyetçidirler, ama medya yoluyla sundukları dilin ve yaydıkları bu imgelerin yalnızca ötekileştirdiklerine değil kendini içinde tanımladığı milletine de zararı dokunacağını farkında değildirler, farkında iseler de görünen odur ki umurlarında değildir. Ötekileştiricidirler, tam da bu yüzden kendi de insanlıkları tartışılır hale gelir. Hınç söylemleriyle beslenirler ve körükledikleri ne yazık ki yol ayrımıdır.

Ne yapmalı? Az sayıda birey ve bir-iki örgütlü güç bir şeyler yapmaya çabalarlarken, STK'lar, birçok meslek örgütleri, demokratik kurum ve kuruluşlar, sendikalar ne için varlar? Doğrudur, açıp okuduğunuzda tüzüklerinde "barışı sağlamak" yazmaz belki ama örgütlülüklerinin amaçlarını da unutmuş gibidirler.

Farkında değiller midir acaba, ülke kaosa doğru sürüklenedikçe bu ülkenin evlatlarına dolayısıyla kendi evlatlarına olacaklardan. Şimdi savaşa militanca, yiğitçe dur deyip kalkan olmazlarsa yarın kaynayan kazanda pişen aşı tuz serpindiklerini görmeleri geç olmayacak mı?

John Berger, *Görme Biçimleri*'nde her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır dedikten sonra bir örnek veriyor; Shelia yirmi kişi arasında tek bir insandır, ama yalnız bizi ilgilendiren nedenlerle gözümüz ondan başkasını görmez.

Buradan bir çıkarsama yapalım ve sorularımızı soralım. Savaşın imgeleri görünürken ve dili onca sivriyken barış için kollarını kıpırdatmayanların görme biçimleri çıkara mı dayan-

maktadır? Barışın imgeleri yeterince dolaşımda değilse bunun için özeleştirici yapmaya niyetleri var mıdır? Yoksa iktidarın karşısında/televizyonlarının başında gözüne fener tutulmuş tavşan misali donan yalnızca mihlanmış bakışlar mıdır?

Üzgünüm, ama iktidar tarafından avlandınız galiba?

Postmodern Fotoğraf Anlayışı

Baudrillard, medya yoluyla edindiğimiz gerçeklik duyumu-na, gerçeğin görünmezleşmesi, yok olması, gerçekle gerçek olmayana ayırt etme olanağının artık kalmaması anlamında “hipergerçeklik” diyor. Özne için gerçek artık televizyonlarda seyrettiğinden ibaret. Sanal gerçeklik olarak tanımlanan bu dünyada artık hiçbir kavram eskisi gibi yorumlanamıyor, görüntüler gerçeği temsil etme yeteneğini yitiriyor ve ortada gerçek diye bir şey kalmıyor. Sanallıkta gerçek, Marksizmin ileri sürdüğü gibi, görünenin ardındaki gerçeklikte değil, doğrudan doğruya bu görüntülerin açık olarak sunduğu kodlar düzenindedir. Postmodernizmde özne kavramı sınıfsal ve tarihsel belirleyenlerinden koparılmıştır. Gerçeklik de aynı şekilde, sınıfsal algılanışıyla tarihsel yüklerinden arındırılmıştır. Gündelik hayattan özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkar. Görüntü bombardımanına ilişkin bir yorum ya da temsil ettiği imgenin eleştirisi olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içinde algılanmasına yol açar.

Günümüzde fotoğraf imaj kültürünün vazgeçilmez bir parçasıdır. İmajın gerçekmiş gibi sunulduğu pop kültür ortamında fotoğraf imaj üretmenin en önemli aracıdır. Postmodern fotoğrafta, ironi, parodi, pastiş ve şizofreni gibi olgular ön plana çıkmaktadır. Fotoğrafçı yabancılaştığı dünyayı herhangi bir şekilde yansıtmak derdinde değildir. Dış dünyada yer alan bir göstergenin belirttiği nesne ya da varlık ortadan kalkıyor, yerine atıfta bulunduğu şey kalıyor. Asıl hedef gerçeklik ve kurmaca düzlemlerini iç içe dokuyup, gerçekliğin kurmaca

yönünü açığa çıkarmak. Modernizmde olanla olması gereken arasındaki aykırılığı vurgulamak şeklinde kullanılan ironi, postmodernizmde kurmaca gerçekliğin ve gerçek yaşamdan alıntılanan parçaların bir arada sunulmasıyla bir şey söyleyip hiçbir şey kast etmeme ya da hiçbir şey söylemeyi istememe anlamında bir kullanıma dönüşüyor.

70 ve 80'lerin medya, sinema ve resim gibi kültürel formlarda klişeleşmiş kadın tanımlarını kavramsal ve feminist bakış açısıyla yorumlayan Cindy Sherman örnek gösterilebilir. Fotoğraflarında model olduğu gibi fotoğrafçı olarak da görüntü üreten Sherman (*Untitled Films Stills*) İsimsiz Film Kareleri çalışmasında görüntülerdeki kadın tiplerini kendi bedeni üzerinde yeniden canlandırarak kendine mal etmiştir. Caravaggio'nun ya da Raphael'in resimlerindeki kadın tiplerini de canlandırmıştır. Toplum içinde dayatılan kadın biçimlerini sorgulamak ve eleştirmektir amacı.

Bir başka fotoğrafçı Yasamusa Morimura, *Actress* adlı çalışması ve "Psychoborg" serisiyle popüler ya da siyasi imgeleri kendi bedeni üzerinde canlandırmıştır.

Postmodernizmin doğasında var olan imge-gerçeklik ilişkisinin kaybolduğu bu tip çalışmalarda, fotoğraf sanatçıları düşünsel boyutta anlamlar içeren gerçekten daha gerçek (!) yeni gerçekler oluşturmuşlardır. Pastiş modern sanattaki parodinin yerine geçmiştir. Modernizmde parodinin işlevi taklit ettiği sanat eserini aşırı bir şekilde yorumlayarak eleştirirken, mizahın dönüştürücü etkisinden yararlanıyordu ve muhalif bir dil olarak iktidara saldırma gibi bir özelliği vardı. Oysa pastiş, Jameson'un değişikle; "Parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykülenen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında normal bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli bir duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir."

Pastiş fotoğrafçılar esinlenme diyerek kendini savunurlar. Günümüz postmodern toplumlarında bireysellik kendini ge-

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı



Sanatçının yüzü ve bandajlı kulağı (detay), Vincent van Gogh, Bandajlı Kulak İle Oroportre, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 49 cm (Courtauld Galerileri, Londra)



1985 C-print H120xW100cm (sheet size) ©MORIMURA
Yasumasa courtesy: ShugoArts

liştirme, anlamlı bir var olma çabası olmaktan çıkmış, şizofrenik bir hal almıştır. Fotoğraf sanatındaki şizofreni kavramı ise, gerçeğe kurgunun bölünmesi şeklinde karşımıza çıkar.

Bu sanatçılar kullandıkları fotoğraflık dillerinde zamanı öncesiz ve sonrası “şimdi” içinde hapsetmişlerdir. Şimdiyi gerçeğin dağılması, gerçeğin imgelere dönüştürülmesi, zamanın sonsuz şimdiler içerisinde parçalanmasını fotoğraflık bir tarz olarak kullandı. Sonsuz bir şimdi olma durumu. Savunulacak bir dünya yoktur; bu, politik ve toplumsal olana ilişkin yetersiz bir anlatıdır. Eleştirel gerçekçi bu fotoğrafların insanı düşünceye sevk etmesi mümkündür belki, hatta bu da kentsoylu dünya görüşüne ve ahlakına bir başkaldırı sayılabilir. Ancak eleştirel gerçekçilik, liberalizme yönelen kentsoylu toplumdaki çelişkileri, kişisel ve sosyal gerçekleri, seçenek üretmeyen ve sorumluluk taşımayan bir anlatıya sahiptir.

Postmodernizmin, kültür ve sanat açısından tahrip edici etkisini ise gerçekliğin algılanma biçiminin sınıf dışı bir platformdan öneriyor oluşunda aramak gerekiyor. Marksizmin,

ayakları üzerine oturtmaya çalıştığı gerçeklik ilkesini yönlendirmeye çalışıyor.

Sermaye Ne Menem Bir Şeydir?

Adolf Hitler'in dostlarının hafızaları çok zayıf, ama onlardan aldığı yardım olmasaydı Nazi macerasının gerçekleşmesi pek mümkün olmazdı.

Meslektaşları Mussolini ve Franco gibi Hitler de Katolik Kilisesi'nin çok çabuk gelen rızasına güvendi.

Hogo Boss ordusunu giydirdi.

Bertelsman subaylarını eğiten eserleri bastı.

Uçakları Standart Oil'in verdiği yakıtla uçuyordu ve askerleri Ford marka kamyon ve ciplerle yolculuk ediyorlardı.

Bu araçların yaratıcısı ve *Yahudi Enternasyonal* adlı kitabın yazarı Henry Ford onun ilham perisi oldu. Hitler ona madalya takarken teşekkür etmeyi unutmadı.

Ayrıca Yahudileri belirlemeyi mümkün kılan şirket IBM'in başkanına da madalya taktı.

Rockefeller Foundation, Nazi tıbbının ırksal ve ırkçı araştırmalarını finanse etti.

Başkanın babası Joe Kennedy o dönemde Birleşik Devletler'in Londra büyükelçisiydi, ama daha çok Almanya'nın büyükelçisiymiş gibi davranıyordu. Başkanların babası ve dedesi Prescott Bush ise servetini Hitler'in hizmetine sunan Fritz Thyssen'le iş birliği yaptı. Deutsche Bank, Auschwitz toplama kampının inşasını finanse etti.

Daha sonraları Bayer, Basf ya da Hoechst olarak anılacak olan Alman kimya sanayisi devi IG Farben Konsorsiyumu, kamplardaki mahkûmları kobay ya da iş gücü olarak kullanıyordu. Bu köle işçiler her şeyi üretiyorlardı, hatta kendilerini öldürecek gazı bile.

Mahkûmlar ayrıca Krupp, Thyssen, Siemens, Varta, Bosch, Daimler Benz, Volkswagen ve BMW gibi Nazi çalgınlıklarının

ekonomik temelini teşkil eden başka şirketler için de çalışıyorlardı.

İsviçre bankaları mahkûmların altınlarını (mücevherlerini ve dişlerini) Hitler'den satın alarak dünyanın parasını kazandılar. Altınlar, sınırın kanlı canlı kaçaklara karşı sıkı sıkıya kapalı olduğu İsviçre'ye şaşılacak kadar kolay giriyordu.

Coca-Cola firması, Fanta'yı savaşın ortasında Almanya pazarı için üretti. Aynı dönemde Unilever, Westinghouse ve General Electric firmaları da Almanya'daki yatırımlarını ve kazançlarını katladılar. Savaş bitince ITT firması, müttefiklerin bombardımanının Almanya'daki fabrikalarına verdiği zararı gerekçe gösterip milyonluk bir tazminat kazandı.

Yukarıdaki bilgiler Eduardo Galeano'nun *Aynalar* adlı kitabından alınmadır. Kapitalistlerin ekonomik kaynaklarını nasıl elde ettiği ve ne amaçlı kullandığı tartışmaya yer vermeyecek kadar açıktır. Tarihin tekerrürü dedikleri bundan ibaret, her daim bu böyle işlemiş. "Ama teknoloji ve bilimin gelişmesi te-kellerin katkılarıyla oluyor," düşüncesini tam da buradan okumak gerekiyor. Çok değil yalnızca dört yıl önce, yani 2007 yılında siyahların beyazlar kadar akıllı olmadığının bilimsel olarak kanıtlandığını ileri süren Birleşik Amerikalı James Watson'a Nobel Tıp ödülünü veren mekanizma işte böyle bir sistemin ürünüdür. Bugün Kürtlerin genetik olarak suçlu olduğunu düşünen zihniyetler ne yazık ki hâlâ var.

Kapitalist ekonomi/liberal ekonomi dedikleri şeyin bilime olduğu kadar kültüre ve sanata yaklaşımı da siyasal ve ekonomik temellidir. Ancak sistem bazen ters tepiyor, o zaman da baskı ve sansür yasalarıyla çözüm üretmeye kalkıyor. Özgür basını, düşüncenin özgür dolaşımını engelleme gibi çabaları baskıcı rejimleri yaratıyor. Son internetin filtrelenmesi isteğinin ardında yatan şey, toplumsal ahlak meseleleri değil -kaldı ki ahlak dediklerini de onlardan öğrenecek değiliz- muhalefetin sesini kısma gayretleridir. Patronların desteğini arkasına

alan siyasal iktidarlar muhalefetin zayıf olduğu toplumlarda istedikleri gibi cirit atıyor. Son yapılan seçimlerin arifesinde akıtılan parasal desteğin kaynaklarını gerçek anlamda kim sorgulayacak? Kendileri değil herhalde. Gizli/açık yapılan bu parasal destek meselesi bir mücadele alanıdır. O da ancak sınıf mücadelesiyle olacak.

Okuma ve Bakma Kültürü

17. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar mevcut olan şeylerin hepsi fiilen basılı malzemelerdi. Ne seyredecek bir film ne dinlenecek radyo ne gezilecek bir fotoğraf sergisi ne de çalınacak plak vardı. Televizyon da yoktu. Basılı sözün ve özellikle yorumlayıcı düzyazının dolaylımsız, analitik yapısının yankıları her yerde hissediliyordu.

Lewis Mumford şöyle diyordu; “Basılı kitap, insanları dolağımsız ve yöresel olanın egemenliğinden diğer araçlardan daha fazla kurtarıyordu... Basılı söz, olaylardan daha güçlü bir izlenim bırakıyordu... Var olmak basılı biçimde var olmağı. Öğrenmek kitap eğitimi biçimini almıştı” (Neil Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence*).

1839 da keşfedilen fotoğraf “anlam”ı farklı bir yoldan yakalamaya çalıştı. Fotoğraf; yazılı metinde geçen, örneğin “ağaçlar” dendiğinde ağaç ya da bir grup ağaç, “deniz” dendiğinde herhangi bir denizin kadrılanmış/çerçevelemiş görüntüsünden ya da doğadan söz edildiğinde doğanın bir parçasından bahseder. Fotoğrafın görsel bir dil olduğu hep söylenir, oysa fotoğraf yalnızca sonsuz çeşitliliğin özgül yanlarını belgeleyip ortaya çıkarır (özgün ama eksik yanı budur). Üstelik fotoğrafla yalan, onur, gibi soyutlamaların da dili sözel ve yazılı dilden farklıdır. Çünkü “bir şeyi göstermek” ile “bir şey hakkında konuşmak” bambaşka iki süreci anlatır. Gavriel Salomon, “Resimlerin tanınması, sözcüklerin ise anlaşılması gerekir” der. O yüzden ki çoklukla fotoğrafların eksik yanı ya-

zılı ya da sözel bir dille tamamlanmak ister.

Hareketli görüntü teknolojileri de kamusal yaşam açısından önemli sonuçları ve sorunları beraberinde getirdi. Televizyona dayalı bir epistemolojinin yükselişiyle birlikte basılı söze dayalı epistemolojide gerileyiş oldu. Sözlü iletişimden yazıya, basılı yayınlardan televizyon yayınlarına kaydıkça, gerçeikle ve gerçeğin algısıyla ilgili fikirler de değişti. “Görmek inanmaktır” sözü; medyanın da değişime uğramasıyla önde gelen bir konuma yerleşti ve “okumak inanmaktır” sözünün kuvvetli olduğu döneme göre güçlendi. Görselliğin aynı zamanda bir egemenlik alanını da beraberinde yarattığı günümüzde kültürel deformasyonlar da kaçınılmaz oldu. Televizyonun anlamsızlığı egemen kılan bir araç olduğu kabul edilen bir gerçektir artık. Televizyona dayalı bir epistemolojinin, her şeyi kirletme bile, kamusal iletişimi ve onun çevrelediği alanı kirlettiğini söylersek kimse yadırgamayacaktır.

Her şeye rağmen televizyon ile basılı sözün bir arada yaşayabileceği düşünülebilir mi acaba? Yoksa bu bir kandırmaca mı? İkisi arasında bir eşitlik olmadığına göre “okumak” tarafı tartışmaya birkaç kat yenik başlayacaktır.

İnsanın düşüncelerine yön veren araç dil olduğu zaman anlamdan kaçış yoktur. Oysa görüntü çağında -show business-; büyük olasılıkla aklımıza gelecek olan, TV görüntüsü ya da bir fotoğraf olacaktır, “anlam”ın ise ya üzerinde durulmayacak ya da unutulması uzun sürmeyecektir. (Afrika’da açlık görüntüleri vardır, yoksunluğun nedensellikleri atlanır.) Söz merkezli bir kültürdeki düşünme ile görüntü merkezli bir kültürde düşünme arasındaki farklılık burada yatar. Boş zamana çok az fırsat bırakan bir kültürde yaşamak ile fazla fırsat bırakan bir kültürde yaşamak arasındaki farklılık da budur. (Neil Postman.)

Televizyonlarda enformasyonun akışındaki yoğunluk ve hızlilik da kamusal söyleme yeni bir anlam kazandırıyor. Ancak bu hız yalnızca enformasyon aktarıyor. Bu akış öylesine

yoğun ve hızlı ki enformasyonu yorumlamaya zaman bırakmıyor, enformasyonu bilincin önce gerisine, daha sonra da dışına atıyor ve ilgisizliği de geniş ölçüde yayıyor. Televizyon enformasyonu yararı ya da anlamına bakılmaksızın alınıp satılabilecek bir “şey”, yani bir meta haline getiriyor.

Oysa kitaplar, televizyondan farklı olarak mükemmel bir birikim taşıyıcısı, ağırbaşlı inceleme yeri, enformasyonla fikirleri düzenleyen bir analiz zeminidir. Bir kitabı yazmak ve okumak, içindekileri tartışmak, sunuluş biçimi dâhil olmak üzere değerli özellikleri hakkında yargıda bulunmak, hep zaman isteyen şeylerdir. Okumak ciddi bir iş ve temel bir rasyonel etkinlik. Okumanın düşünme alışkanlıklarını katkı sağladığı ve geliştirdiği ne kadar gerçekse, güncel yaşamda TV seyretmeye ayırdığımız zamanın onda birini okumaya ayırmadığımız o kadar gerçektir. Kitapların kitapçı vitrininde durma süresi ayı geçmez oldu -istisnalar hariç- Televizyon ile basılı sözün bir arada yaşanabilmesi derken; çeşitli pazarlama metotlarını da peşine takarak basılı yayınların satışını arttırmaya yönelik işlevini tartışabileceğimiz televizyonun rolü ise ayrı bir yazının konusudur.

Haz ve Korku

Hitler’in kitlelere ilişkin bir teorisi vardı; “Kitleler kadınsı bir yapıya sahiptir.” Söz konusu Hitler’in zihniyeti olunca buradaki kadınsılıktan ne kastedildiği açıktır. Şüphesiz bu şu anlama gelir: Karşılına bir erkek çıkarabilirseniz -hakikî bir erkek- istediğinizi yaptırabilirsiniz onlara. Eh! Döneminde bu erkeğin kim olduğunu tahmin etmek güç olmasa gerektir. Kastedilen bu eril düşünce, bu tanrısal güç duygusu, içinde bir nevi ereksel hazzı barındırır. Görünen/görünmeyen tüm iktidar alanları için böyledir bu.

Kalabalıklar için “haz” ise; görüntünün egemen olduğu bir dünyada “gerçek” olanın yerine konan “görünüş” sayesinde

seyredile seyredile dönüşen bir şeydir. Her şeyi görmekten haz duymayı öğrendik. Televizyonun baskın işlevi budur. İzleyici televizyon aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü yalnızca manipülasyondur. Haber, magazin, eğlence ya da dizi furyası fark etmez, sunulan; ya doğrudan kabul görmüştür (tarih de buradan öğrenilir, topluma dayatılan ahlak ilkeleri de) ya da bilgiç bir “eleştirel bakış”la kişiyi üstün/daha akıllı olduğu yanılsamasına kadar sürükler. Dolayısıyla oluşan “kendini yetkin görme” duygusu tatmin noktasıdır. Bu da bir çeşit haz duygusudur. Ama aklın hapsedilmesi de.

Tarihsel sarhoşluklar içindeki militarize kalabalıkların; katliam, linç ve eziyet söylemleriyle barbarlığa ve toplumsal bir çöküşe doğru sürüklendiği ve bu hazzın, yüceltmelerin en kötüsü olduğu ne yazık ki görülemiyor.

Öndere sevgi ve günah keçisine kin duymaya birleşmiş akıl almaz kalabalıklar, trampet sesleri ve bayrak hışırtıları arasında toplu ereksiyon, yükselen ölüm dalgası, karanlık tanrıların (Lacan) gazabına kurban adayan -ve kurban olan- insan bedenlerinden bir okyanus... (*Bakış ve Ses*, Pascal Bonitzer, Metis Yayınları).

Oysa savaşın eril söyleminin aksine kadınların verdiği direnç, tarihe silinmemecesine kazanmıştır. İşte Plaza de Mayo Anneleri, işte Kürt Kadınları, işte Cumartesi Anneleri ve işte mücadeleleriyle grev çadırlarında, alanlarda sınıfsal haklarını savunan isimsiz kadınlar...

Kitleleri konuşturmayarak sindirme politikaları yürütmek, saldırmak için provokasyon yaratmak, itaat etmeyeni silmek ve her daim eksik etmedikleri korkuyu canlı tutmak iktidarın anladığı tek dildir. Korku imparatorluğunun amacı, isyanın rahatsız edici ve yakıcı sesinin, düzenin -kurallara uygunluğun- ve iktidarın sesine boyun eğmesini sağlamaktır.

Pek çoğumuzun bildiği gibi sinemada korku filmlerinde de

uygulanan yakın plan çekimler, izleyicinin gerçeklik algısını yönlendirir. Bu yöntemle kamera bir hamamböceğini devasa büyüklükte göstererek istenen etkiyi gerçekleştirebilir. İzleyici gerçek olanın yerine görünümü kabul etmiştir. İçeride izlediği ve gerçeklik yanılsamasıyla devliğine inandığı hamamböceklerinin yarattığı korkunun etkisindedir. Hem de film gösterisine bilet alıp isteyerek girdiği halde. Hatta bu korkudan haz bile duyduğu söylenebilir.

Sinemadan çıktığında bu yanılsamalı gerçeklik algısıyla dalga bile geçebilir, öyle ya nasıl olsa hamamböcekleriyle nasıl baş edebileceğini bilmektedirler. Oysa iktidarın fallik sembolleri yani temsilin temsil ettiği şey, yalnızca gösterdiği şey (güç) değildir. Korkuyu toplumun bilincine yerleştirme görevini de üstlenir.

Başlarda imgeden bahsetmiştim: “Güç imgesi aynı zamanda içinde güçsüzlüğü de saklar” diye... Fallik sembolleri (bizde olduğu gibi birçok ülkede de var olan sözde özgürlük anıtları ve devasa “Adalet Sarayları” gibi) bir güç imgesi iken aynı zamanda gizlemeye çalıştığı yoksunluğun da imgeleridirler (adalet ve özgürlük yoksunluğu gibi).

İnsan imgenin temsil anlamını yorumlayabilirse bir bilince erecektir, bu bilinç kendine güven duygusu kazandıracaktır ve mücadelesine ışık tutacaktır.

Şimdi bunu neden mi anlattım? Kendisini hep içeride (sinemada) sanan, fallik sembollerin etkisinden çıkamayan kalabalıklar için...

Süreğen bir bilinçsizlik durumu, süreğen bir içeride olma durumu...

Etik İdeolojisi

Son yıllarda neoliberal iktidar yapılarıyla şekillenen ahlaki terörizm/etik çılgınlığı, Batı kapitalizminin rezaletlerini yeni evrensel model diye dayattı. İleri sürdükleri sözde “insan hak-

ları”; özgür düşünce biçimleri yaratmaya yönelik girişimleri yok etmeye hizmet ediyor. Bu Yeni Dünya Düzeni’ne karşı çıkmaya kalkışan herkesi, “insan hakları” adına tutuklayıp yargılamaya hazırlar. Hatta bu yasaları evrensel yasalar olarak sunuyorlar.

Postmodernizm etik kavramını tüm kavram ve olgular gibi muğläklaştırmıştır. Örnek mi? Tarihsel durumlarla (insan hakları etiği), teknik-bilimsel durumlarda (tıbbi etik, biyo-etik), toplumsal durumlarda (bir arada yaşama etiği), medya durumlarıyla (iletişim etiği) vb.

Bunların hepsi yorum ve kanaatlerle muğläklaştırılmıştır. Bu yorum ve kanaatler normu resmi kurumlar tarafından desteklenmektedir ve kendi otoritesine sahiptir: Artık devletler tarafından atanan “ulusal etik komisyonları”mız vardır. Hatta “insan hakları etiği” uğruna askeri seferler bile düzenleyebiliyoruz.

Bu anlamda etik (egemen ideolojide etik) aslında nihilizme (hiçbir şeyin gerçekte var olmamasına), düşüncenin kendisini inkâr etmeyle aynı kapıya çıkmaktadır. Oysa etiği merhame-tin bir veçhesine indirgemek yerine, çoğul hakikatlerle ilgili hale getirmek gereklidir.

Bugünün hukuk sistemi neyin kötü olduğunu bize gösterir. Çünkü kötülük ulusal ve uluslararası hukuk tarafından cezalandırılır. “Hoşgörü” ile “fanatizm” arasında, “farklılık etiği” ile “ırkçılık” arasında, “ötekini tanımak” ile “özdeşlikçi/kimlikçi” saplantı arasında fark bırakmamışlardır. “İnsan Hakları” kötülük görmeme hakları demektir: Oysa egemen ideolojinin “İnsan Hayatı” dediği cinayet ve idam dehşetidir, “Bedenin Kimliği” dediği işkence, zulüm ve açlık dehşetidir ya da “Kültürel Kimlik” diye tanımladığı ötekileştirdiklerinin aşağılanması dehşetidir. Egemen etik ideolojisi kötülükleri tanımlar, onlar için kötüye ilişkin mutabakat sağlanması iyiye ilişkin mutabakat sağlanmasından daha kolaydır. Ne yapmaya, göstermeye çalışmaktansa neyin yasak olduğuna işaret etmeleri

bundandır. İnsanlığa “Etik” diye hazmı güç bir muhafazakârlık propagandası sunmaktadırlar.

Bugün sefil ahlakçılığa karşı, özgür düşünebilen herkesin ayaklanması her zamankinden daha fazla gereklidir. Özgür düşünebilme ve davranabilme armağan olarak verilmez, ancak fethedilebilir. Egemen etik ideoloji reddedilmeli ve olumsuz kurban-insan tanımına hiçbir şekilde taviz vermemelidir. Kapitalizme karşı yaşama şansı ancak siyasi olabilir. Ekonomiye karşı ekonomik bir savaş verilemez.

Fotoğrafçı, bireyi ya da toplumsal bir grubu ötekileştirmeye/nesneleştirmeye katkı yaptığı ölçüde egemenin etik ideolojisine ve modern teknoloji adı altında gerçekleşmekte olan sessiz faşizme hizmet etmiş olur.

Etik, ne yapmam gerektiğini düşünürken başkalarının haklarını ve çıkarlarını da dikkate aldığını varsayar. İnsanların normalde doğruyu söyleyeceklerine güvenilebileceğini varsaymazsak, konuşmak anlamsız olacaktır. Fotoğrafçı için de bu böyledir.

Oysa çoklukla gördüğümüz bu değildir. Yapılan çalışmaların çoğunda fotoğrafçı “Öteki”ne egemen olarak kaydetmiştir. Bu muhafaza ederek ortadan kaldırmıştır anlamına gelir, bir başka deyişle onu eksik ya da yanıltıcı bilgiyle sabitleştirmektedir. Fotoğrafçının bu iktidarı çalınmış bir iktidardır, Öteki’nden çalınmıştır, gasp edilmiştir. Gerçeğin yani rahatsız edici olanın (ifşa ettiği toplumsal bunalımın tümü) bir ilgası ve boyunduruk altına alınmasıdır. Sorunun rahatsız edici heterojenliğini “kendi hesabına” alarak toplumsal düzende oluşturulmaya çalışılan homojenliğini yerine koyan fotoğrafçılar ne yazık ki çokluktadır. Fotoğrafçının bu davranışı iki kere sorunu silme gayretidir. Bir kere onu duymayarak/konuşmayarak, ikinci kere de yerine geçerek silmektedir.

Bugün “İde”nin saldırıları yerine “Ego”nun savunmalarının güçlenmesini kabul eden bir fotoğrafçılık anlayışı vardır; gös-

teri amaçlı kullanılan fotoğraflar yalandan ibarettir; yalandır, sapıktır, şiddetten yanadır, faşisttir, pornografiktir. Her şeyi görmekten haz duymayı öğrendik.

Fotoğraf fallik hazzın yararına kullanılıyor. Gerçek olanın yerine görünüş sunulmaktadır. Gerçek olan önce görülmek için değildir.

Fotoğraf bir şeyin temsili ise temsillerin yolundan saptırılması yalnızca şuna yarar; “ikinci derece” rejimidir bu, entelektüel sınıfların küçük sapkınlığı, kendi dangalaklıkları. Kapitalizmi sevmeleri, aşkla sevmeleri böyle gerçekleşir.

İçinde bulunduğumuz durumu özetlersek tam bir sanal iletişim, sanal bir özgürlükten bahsedebiliriz. Bu sanal özgürlükle nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yollarını kat ettik. Sürekli bir görüntü üretimi içindeyiz. Bu üretimlerde bir gönderme yoktur. Bu da etik bir durumdur aslında. Yaşadığınız topluma karşı, kendinize karşı saygı yitmişliği... Bu, kültürümüzün dolayısıyla fotoğrafımızın da şemasıdır.

İktidar Alanı Olarak “Gösteri”

Çağdaş sanat geçmişin/tarihin izlerinden mi doğdu yoksa geçmişin izlerini mi silmeye aday? Modernliğin harabeleri üzerinden yükselen bu sanat bir köpük, bir balon mu?

Şimdiki zamanı ebedileştiren, tarihsel bilgiyi silen bu biçim üzerine düşünmeye/irdelemeye değer.

Çağdaş kültür, burjuva kültürüdür ve tasarlanan bir kültürdür. 1970’lerde post-modernist aydınlanmayla birlikte kitsch ve pop terimleriyle beraber sahte bir evrensellik kazanan neoliberal kültür; üretime ve toplumsal hayata dayalı bir birikim olarak kavranmaz. Mutlak tüketime dönük bir sanat, sanata karıştırılmış bir zehir, tüketimi koşullandıran, toplumsal birliğin yerine toplumu dinsel, etik, cinsel aidiyetler temelinde parçalayan, tarihsel, siyasal, kültürel bütün hayatımızı tasarla-

yan estetize edilmiş ve görselleştirilmiş bir kültürdür. Bu resmi kültür, bu kültürel propaganda siyasal bakanlıklarıyla, şirketler ve küratörleriyle ve müze müdürleriyle, özgür kültürün yerine Jean Dubuffet'in dediği gibi çarptırılmış bir “vekil kültür” yaratır. (Jean Dubuffet, *Boğucu Kültür*). Sanatın patronları kendi sınıflarının çıkarlarına, değerlerine saldıran kendi kültürleriyle alay eden bir sanatı istemezler.

Clement Greenberg'e göre kitsch, kültürün endüstrileşmesiyle ve kentleşmeye başlar. Sanayileşmiş bir kültürdür. Yerel kültürlerin, halk kültürlerini kentlerde yaşayamayan/yönlendirilen halkın kendisi de bir endüstri ürünü olan kitle kültürü tüketir ve üretir. “Almanlar bu kültüre harika bir ad takmışlardır, kitsch: bütün o parlak fotoğrafları; o dergi kapakları, reklamları, göz boyayıcı bayağı öyküleri; resimli romanları; uydu-ruk müzik ve dansları; Hollywood filmleri ile popüler ve ticari sanat ve edebiyat” (Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi*).

Görsel teknolojiler, iletişim ve enformasyon teknolojileri ve yönetim bilimleri zamanımızda olağanüstü bir egemenliğe sahiptir. Görsel kültür mecralarının büyük bölümü; fotoğraf, sinema, gazete, dergi, reklam, müze, AVM'ler, sergiler, konserler gibi birçok gösteri 19. yüzyıl ürünüdür. İmge üretim teknolojileri tüm hayatı bir gösteriye çevirmiştir. Gösteri sanatı teslim almıştır. 1988 de yazdığı *Gösteri Toplumu* adlı kitabında Guy Debord gösteriyi “imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermaye” olarak tanımlar. Görüntü özelliğinin inşasında önem kazanmıştır. Görüntüleri denetleyerek, gören-bilen özneyi de denetleyebilmenin olanakları, görsel teknolojilerle iktidar teknolojilerini kaynaştırır.

Görsel olana dair bir olayın, bir konunun fotoğrafı ya da filmi çekilmeye değer bir şey anlamına gelmeye başlamışsa eğer, o olayın ya da konunun neyden oluştuğunu belirleyen şey hala ideolojinin kendisidir. Olayları kurmayı sağlayan, onların

niteliğini belirleyen şey durumla ilintili olması gereken siyasal bilincin varlığıdır.

Savaş ve şiddetin estetize edilmesi yeni bir durum değil. Aynı zamanda fotoğrafçı da olan ve zamanında Nazi propagandasına hizmet etmiş sinemacı Leni Riefenstahl'ın filmleri (*İradenin Zaferi* gibi) faşizmin nasıl estetikleştirildiğine ve görselleştirildiğine dair önemli bir örnektir. Bugün kitle gösterisinin bir biçimi olarak tanımladığım “Olimpiyat Oyunları”, 1936’da Berlin’de seksen beş bin kişilik Olimpiyat Stadyumu’nda düzenlendiğinde Hitler başkanlık ediyordu. En formda insan bedenleri sergilenirken televizyon ilk kez bu olimpiyatta deneniyordu ve Leni Riefenstahl oyunları filme aldı. Riefenstahl sanatını iktidarın hizmetine sunmuştur. Sinema tarihinde örnekleri çoktur.

Brecht’in epik tiyatro akımıyla eleştirdiği *Poetika*’nın dördüncü bölümünde “Bakarken acı çektiğimiz nesneleri, titiz bir sadakatle yeniden üretildiklerinde haz alarak seyrederek,” diyerek bu noktayı vurgulamaktadır. İki bin yıl önce, “en korkunç hayvanların ve cesetlerin görüntüleri gibi” diye yazan Aristoteles, temsilin dönüştürücü gücüne dair teorisinde, dünyada acı verici varlığı olan bir nesnenin, olduğu yerden alınıp bir sanat formuna sokulduğunda, bize artık haz verdiğini, çünkü şeyin kendisiyle doğrudan etkileşime girmemizin önlendiğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla hazzımızın kaynağı tam da burada, yani temsil sayesinde mümkün hale gelen seyrin edimindedir.

Bu konuyu çok iyi bilen ve varlık ölçütü para olan kültürel sermaye; vicdanın sınırlarını zorlayan davranışı sergilemekte tereddüt etmiyor. Cesetlerin ya da olay anının üzerine hatıra eşyalar üretiyor, tişörtler basıyor.

11 Eylül’de Dünya Ticaret Merkezi’ne düzenlenen saldırıyla ilgili elektronik müziğin öncülerinden Alman Karlheinz Stockhausen; düzenlenen saldırı için “bütün kozmozda müm-

kün olan en büyük sanat eseri” olduğunu belirttikten sonra hayranlığını gizlemeden teröristlerin “müzikte hayal dahi edemeyeceğimiz bir şeyi tek perdede gerçekleştirdiklerini,” söylemiş. (Frank Lentricchia, Jody Mcauliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*). Gerekçesi; eylemin, Amerikan toplumunun bilincine etki etmesi ve dünyaya bakışlarını örten alışılmışlık örtü-



11 Eylül, El-Kaide'ye bağlı kişiler tarafından kaçırılan uçakların 11 Eylül 2001 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki iki farklı hedefe intihar saldırısı düzenlemesiyle gerçekleşen bir dizi saldırdır. Saldırıları sonucunda 19 hava korsanı dahil 2.996 kişi hayatını kaybederken, 10 milyar doların üstünde maddi hasar meydana geldi.

11 Eylül günü, Amerika Birleşik Devletleri'nde iç sefer gerçekleştiren dört yolcu uçağı, El-Kaide üyesi 19 kişi tarafından kaçırıldı. American Airlines'ın 11 sefer sayılı uçuşu ile United Airlines'ın 175 sefer sayılı uçuşu, New York'ta bulunan Dünya Ticaret Merkezi'nin sırasıyla kuzey ve güney kulelerine çarptı. İki saat içinde 110 katlı her iki bina da çökerken, 7 Dünya Ticaret Merkezi'nin de arasında bulunduğu çevresindeki bazı yapılar yıkıldı. Kaçırılan üçüncü uçak, American Airlines'ın 77 sefer sayılı uçuşu, Virginia eyaletine bağlı Arlington'da yer alan Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı karargâhı Pentagon'a çarptı. Saldırı sonucunda binanın batı cephesinin bir kısmı yıkıldı. Kaçırılan dördüncü uçak olan United Airlines'ın 93 sefer sayılı uçuşu ise Washington DC'yi hedeflemişti. Ancak yolcuların uçağı kaçırılara yaptığı müdahale sonrasında uçak, Pensilvanya eyaletindeki Shanksville yakınlarına düştü. Uçaklardaki 19 hava korsanı ve 227 kişi de dahil olmak üzere saldırılar sonucunda 2.996 kişi hayatını kaybetti.

sünü sıyırmayı korkunç bir tarzda başarmasıdır. Ona göre teröristler yaptıkları eylemle bilinci ellerine almış ve dönüştürmüşlerdi. Stockhausen kendi sanat anlayışı için de bunu öngörüyordu; sanatın ve terörün en üst aşamasında bilinç sadece etkilenmekle kalmaz, dönüşüm geçirir. Dönüşüm ya topyekün olur ya da dönüşüm olmaz; dönüşümün başarısızlığı sanatın ve terörün başarısızlığı demektir.

Tommasini ise Stockhausen için sanatın hırslarını tehlikeli bir biçimde şişirdiğini, gerçeklikle temasını yitirdiğini ve bu nedenle psikiyatri kliniğine kapatılması gerektiğini söylüyordu; “İstirabın teatral bir betimlemesi sanat olabilir, ancak ıstı-
rabın kendisi sanat olamaz... Alev alev yanan ikiz kulelerin imajı, her ne kadar dehşet verici bir cazibeye sahip olsa da, sanat değildir.”

Koleksiyonerler ve müze müdürleri ise bildikleri tek şeyi yapıyorlar; Manhattan çukurunda “estetik ölçütlere dayanarak”, rastgele -ama asla tesadüfen değil- nesneler seçip gelecekte sergilenmek üzere saklıyorlar. Bunlara “artifact,” sanatsal kalıntılar, yani terörün sanatsal kalıntıları diyorlar. Müze müdürlerinin seçtiği nesneler derhal “paha biçilmez hale gelirken, seçmedikleri -ziyaretçilerin hayal gücünü harekete geçirecek güçten mahrum oldukları için- değersiz görülüp çöpe gönderiliyor.”

Tek sorun, kadının çocuğunun her yana dağılmış parçalarını değerli kalıntılara zarar vermeden temizlemek.

Her şeyin sanat olduğu düzlemde Andy Warhol, eleştirinin önünü tıkamıştır.

Kültür ve sanatın toplum için ihtiyaç denilenin karşılanması anlamından uzaklaşıp bizzat ihtiyaç üretimine, haliyle kapitalist üretim biçimine hizmet eden kültürün yaratılmasına ve bunun metaya dönüşmesine hizmet etmiştir.

Neoliberalizm, bizzat yaşadığı dünyayı; bilimi, teknolojiyi ve küresel kültürü, sermaye biriktirme arzusunun bir sonucu olarak kullanmış ve yaşanmaz hale getirmiş, insanı yaşadığı dünyaya yabancılaştırmakla kalmayarak sisteme adapte olmuş, sinik yeni bir insan/toplum karakteri yaratmıştır. Dayanışmadan uzak, bencil, direnmeden, algıları iğdiş edilmiş, her kalıba girebilen bireyler. yaratmıştır..

O halde yapılması gereken, sözün ve eylemin alanı olarak politik-insani varoluşu yeniden yaratmaktır.

Alkışlar ve Ödüller

Alkışlar ve ödüller her zaman yerini bulmayabiliyor, başka bir söylemle her zaman doğru olmayabiliyor.

Yıllar önce seyrettiğim, Dostlar Tiyatrosu'nun sahneye koyduğu Bertolt Brecht'in *Galilei Galileo* oyununun birinci perdesi şöyle bitiyordu: Galilei engizisyon mahkemesi tarafından yakılmaktan yalnızca bir şekilde kurtulacaktır; o da Dünya'nın Güneş etrafında döndüğünü inkâr ederek. Galilei inandıklarını inkâr ederek yakılmaktan kurtulur. Ancak yıllarca birlikte çalıştığı yamağı şu sözlerle Galilei'yi kınar: "Kahramanları olmayan ülkelere yazıklar olsun."

Perde kapanır. Seyircilerden bir alkış kıyamet. Ancak birinci perdenin bittiğini sanan seyirci yanılmıştır. Alkışlar devam ederken perde bir anda yeniden açılır. Seyirci alkışı sürdürürken Galilei (Genco Erkal) yüzünü yerden yavaşça kaldırır ve seyirci bir şeyler söyleyeceğini hissedip alkışı azaltır. Perde bu sefer gerçekten kapanmadan Galilei'nin son bir sözü vardır:

"Asıl kahramanlara ihtiyacı olan ülkelere yazıklar olsun."

Perde kapandığında seyirci cılız alkışlarıyla biraz önceki coşkulu tavrı arasında şaşakalmıştır.

Epeydir AKP'yi ve Erdoğan'ı alkışlayanlar bugünkü siyasal ve toplumsal fotoğraftan memnunlar mı? Bunun iki yanıtı olabilir; iyi olasılık şaşakalmışlardır, kötü olasılık ise tarihsel bir

hastalığı kronikleştiriyorlar, çıkar umuduyla mevki, şan, şöhrret ve para bekliyorlardır.

Ödüller deyince; birçok örneği var, aklıma ilk Sartre geliyor. Sartre kendisine verilmek istenen Nobel Ödülü'nü, 1964 yılında geri çevirmiş, "Benim gibi yaşlı bir devrimciye böyle bir ödül vermek, kapitalizmin intikam alma girişiminden başka birşey değildir," deyip İsveç halkından özür dileyerek ödülü kabul etmeyeceğini söylemiştir.

Sartre'ın reddettiği ödülün adını veren Nobel'e gelince; fizik, kimya, tıp, fizyoloji, edebiyat ve barışa hizmet olmak üzere toplam beş dalda verilen Nobel Ödüllerini başlatan, babası da silah üreticisi olan, patlayıcı madde tüccarı Alfred Nobel'dir. Dinamit barutunu ve benzeri patlayıcı madde çeşitlerini bulan kişidir. Fransa'nın İtalya ile gerginliğinde İtalya'nın yanında yer alır, İtalya'nın San Remo şehrine yerleşir ve patlayıcı madde laboratuvarını oraya taşır.

Bilmeliyiz ve dikkat etmeliyiz ki ödüller de her zaman masum değildir; ödül verenler bazen onları zavallı görenlerdir.

Amatör Kameralar

Amatör kameraların yarattığı, sinema dünyasının uzun zamandır farkında olduğu ve çekim dilini büyük ölçüde değiştiren "gerçeklik" hissi, artık haber bültenlerinde ciddi boyutlarda yer almaktadır. Amatör olarak çekilen veya MOBESE gibi kameralarla üretilip servis edilen görüntülerin gerçek olduğuna dair şüphemiz ortadan kalkmış vaziyettir.

Artık amatör kameralarla (cep telefonu kamerası, handycam, bilgisayar kamerası, MOBESE kayıtları vb.) üretilen hiper-gerçeklikler kaza ve soygun görüntülerinin servis edilmesiyle sınırlı kalmıyor, etkili birer kampanya/propaganda aracı olarak kullanılıyor. Bu amatör kameralar dikizleme dürtüsü uyandırarak kitlesel bir tatmin mekanizması oluşturuyor. Dikizleme kültürünün eğlence üzerine kurulu olması izleyenlerin her şe-

yi eğlence nesnesine çevirmesi, önemli konuların bile gösteriye dönüşmesine yol açıyor ve toplumsal değerlerin hızla şekil değiştirmesine sebep oluyor. Marshall McLuhan, araçların iletişim sürecinde izleyici konumda olan özneyi şekillendirdiğini, dolayısıyla kültürel kodların iletişim süreçlerinden ve aygıtlarından ayrı düşünülmemesi gerektiğini söylüyor.

Günümüzde “gerçek” artık bir tüketim nesnesidir. Bunu sağlayan televizyon gibi kitle iletişim araçları; teknolojik müdahalelerle görüntünün anlamını değiştirilebildiği için ideolojik aygıtlardır. İşte bu yüzden amatör kameralar toplumun “nesnel gerçek”liğe duyduğu ihtiyacı karşılamak üzere ortaya çıkmış ancak bu, toplumun görme biçimlerinde diğer iletişim aygıtlarından farklı bir algıyı da oluşturmıştır.

Diğer iletişim aygıtlarıyla yapılan en ince manipölasyon metotlarından çok daha güçlü olan amatör kameralar yarattıkları “orada olma” ve estetik olmayan görüntüleriyle “sahicilik hissi” yaratması inandırıcılığını güçlendirmektedir.

Bu görüntüler sahicilik hissi yanında başka hiçbir şeye gönderme yapmaz. Yani pornografikleşmiş görüntülerdir. Her nesneyi yalnızca kendi gibi algılamamızı sağlar.

İşte amatör kameraların yarattığı bu özellikten iktidar alanı fazlasıyla yararlanmaktadır. Örnek mi? Ebu Graib fotoğrafları ve Saddam’ın yakalanma ve asılma haberlerindeki görüntüler siyasal/ideolojik kampanyalar için etkili birer propaganda aracı olmuştur. Amatör kameralarla çekilen görüntülerin oluşturduğu gerçeklik algısı başka bir çeşit manipölasyon tekniği olarak kullanılmaya başlanmıştır.

İzleyenler gizlenecek bir şeye ulaşmanın keyfiyle hiçbir şeyden kuşku duymadan sahnenin gerçekliğine teslim olmaktadır. İktidarın tekelindeki iletişim aygıtlarıyla sunulan haberlerin manöplasyonunu bilen ve sorgulayan birey bile amatör kameralar aracılığıyla sunulan görüntülerden şüphe etmiyor.

Bu tip görüntülerle karşılaştığımızda sormamız gereken so-

ru şu olmalı; iktidar her türlü teknolojik kayıt aracına sahipken haberi neden amatör kamera görüntüleriyle servis ediyor? İktidarın saf olduğunu düşünmüyoruz değil mi?

Ebu Graib

Fotoğrafçılar ya da sinemacılar gibi sürekli görüntü/imge üreten insanlar olarak dolaşıma sokulan milyonlarca imgenin çoğalmasına katkıda bulunuyoruz. Siyasal erk hem kendi imgelerini üretirken hem de muhalif de olsanız bizler tarafından üretilen imgeleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanılabiliyor. Görüntülerin/imgelerin emperyal güçlerce daha fazla sömürülmesine engel olmak gerekiyor.

Bunları biliyoruz, ayrıca imgelerin diliyle insan ve dolayısıyla toplumun algısında yaratılan manüplasyonları da bilimi faşizan kullanımıyla sağlıyor. Sosyolojiyi, psikanalizi, psikolojiyi ve tabii ki teknolojiyi... Kültür ve sanat da bunun bir parçası.

Bu yazı böylesine sistemli imge üretimlerinin spesifik örneklerine dayanıyor.

Bu fotoğrafların nesilden nesile ne şekilde aktarıldığını ve fotoğrafların hem görsel bellekte hem de bedende nasıl yerleşmeye başladığını sorgulayarak işe başlamak gerekiyor.

Kusursuz yanılsamayı yaratmak için gerçeğe ne kadar fazla gerçek ilave edilirse yanılsama da o ölçüde ölmektedir.

İmgenin hayal gücünden yoksunlaştırılması, imgeyi imge olmaktan çıkarıyor.

Oysa sanat hiçbir surette dünyanın olumlu ya da olumsuz koşullarının mekanik yansıması değildir.

1- Bu fotoğrafları seçme nedenim kimi sanat tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından görüntülerin bir sanat eseri olarak değerlendirilebileceğini söylemeleri ve bu vesileyle sanat anlayışının geldiği bugünkü durumu eleştirmektir

2- Amatör kameralara görüntülerinin algı biçimimizdeki etkisini incelemek ve algılarımızda yaratılan “gerçeklik his-



Ebu Graib fotoğraflarını bu biçimde bellekte saklanan bir kültürel mirasın ürünleri olarak nasıl okuyabiliriz? Aralarında yüzlerce, hatta binlerce yıl olan imgeler arasında ortak bir görsel imgelem olması mümkün mü? Ya da Ebu Graib hapishanesinde çekilmiş vahşet fotoğrafları sanat eserleriyle kıyaslanabilirler mi?

Ebu Graib fotoğrafları Goya'dan Picasso'ya kadar pek çok modern sanat yapıtıyla birlikte anıldı. Ancak Eisenmann'a göre bu biçimsel ve yüzeysel bir benzerliğin ötesine geçmemektedir. "Tek tek bakıldığında bazı benzerlikler göze çarpıyor. Örneğin Goya'nın Engizisyon Albümü'nden bir çizimle, kollarından sarkan kablolarla saatlerce bir kutunun üstünde durmaya zorlanmış adamın görüntüsünün birbirine yakınlığı gibi."

si"nden bahsetmektir.

Ebu Graib fotoğraflarında ve medyaya yansıyan geçmiş işkence görüntülerinde öfkeyi körelten şeyin nedeni nedir? Ebu Graib fotoğraflarında sıkça rastlanan cinsel senaryolar, işkence ve tacizin daha az korkunç görünmesine yol açıyor. Nedeni amatör kamera...

Bu imgeleri sanat tarihçileri, tarz olarak adlandırdıkları belli bir biçim ve yapıya sahip sayarak sanat eseri olarak ele aldılar. Bütün imgelerin sanat yapıtı olmadığını bilseler de Ebu Graib fotoğraflarına özel nitelikleri olduğunu iddia ediyorlar.

Bir sanat tarihçisi olan Stephen F. Eisenman'a çok eski değerli tablo ve heykelleri çağrıştırdığını iddia eden sanat tarih-

çilerini ve eleştirmenlerini *Ebu Graib Etkisi* adlı kitabında ele alıyor.

Goya'nın Engizisyon Albümü'nden "Engizisyon Kurbanı" adlı çizimle, kollarından sarkan kablolarla saatlerce bir kutunun üstünde durmaya zorlanmış esirin görüntüsü...

Ebu Graib fotoğraflarındaki görüntüler yaşamdaki insanı "şeyleştirme", "nesnelleştirme" olarak okunabilir. Belli amaçlara ulaşmak için insanları araçlar olarak gören bir ahlakı temsil ediyor. Bu amaçlar işkencecisine haz vermek, bilgi edinmek, ulus, ırk, din bağlamında bedenler ve zihinler üzerine baskı kurmak...

Gerçeklik ile simgesel biçimleri arasındaki ilişki, tarihsel ve toplumsal nitelikli bir temsil ilişkisidir. Günümüzde dijital teknolojinin yaygınlaşmasıyla birlikte bu temsil ilişkisinin niteliği gittikçe artan oranda değişmiş, geleneksel temsil sistemlerinin yerini reproduksiyona dayalı, nesnesi ile bağını koparmış temsil sistemleri almaya başlamıştır. Medya tarafından üretilen gerçeklik, temel gerçeklik haline gelmiş, nesnel gerçeklik hakikat zemini olma niteliğini yitirmiştir. Elektronik medya ile bağlantılı olarak gündeme gelen ve sanal olanın lehine gelişen imgesel dönüşüm süreci yansız değildir; küresel nitelikli, tüketim ve gösteri merkezli geç kapitalist kültürün egemen değerleriyle, onun yeniden üretimiyle ilişkilidir.

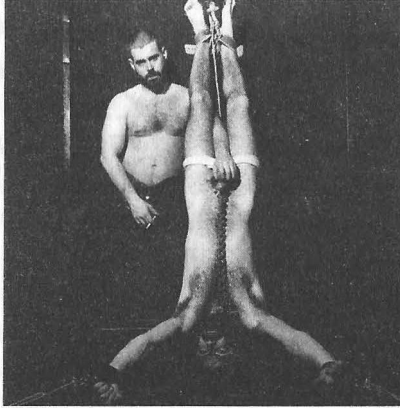
Freud'un (tekinsiz) olarak adlandırdığı algısal ve düşsel alandan bahsetmem gerekiyor. Tekinsiz kavramı psikolojinin dışında estetikte de kullanılmaktadır ve çarpıcı bir edebi ve sanatsal etki yaratmanın amaçlanması olarak düşünülebilir.

Tekinsizlik hissi düşünceleri dondurma, duyuların dengesini bozma, mantığı devreden çıkarma kapasitesine sahip bir şey veya olaydır. Her an yaşanabilmekte, hiç beklenmedik bir anda gerçekleştiğinde çok daha sarsıcı olmaktadır. Freud makalesinde şöyle der; "Tekinsizlik hissi her zaman var olan ama bastırma yoluyla zihnin derinliklerine gömülen bir olgudur."

Ebu Graib fotoğraflarını gören pek çok eleştirmen ve sanat tarihçisi, işkencecilerin yüzlerindeki zafer mutluluğunda tam olarak tanıyamadıkları, bilinç düzeyine çıkaramadıkları, bir yandan son derece rahatsız edici, öte yandan fazlasıyla tanıdık bir şey farkettileri için yoğun bir tekinsizlik hissi yaşadılar.

Ebu Graib işkence fotoğrafları; askeri anlamda zafer kazananları yalnızca güçlü değil aynı zamanda kadiri mutlak olarak, kaybedenleri ise yalnızca güçsüz değil aynı zamanda sefil, hatta insandan çok hayvana yakın gösteren hastalıklı bir bakışın görüntüleridir.

Bu bilgiler dönemin gazetelerinde yazıldı. Bu bir yerde hükümet destekli işkencenin cinsel içeriğinden dolayı pornografi ve sado-mazoşist alt kültürü sorumlu tutmak anlamına geliyordu. Slavoj Zizek de yayınlanan makalesinde bir kutunun üzerinde ayakta durmak zorunda bırakılan başına çuval geçirilmiş adamı performans sanatı çalışmalarıyla, David Lynch filmlerinden sahnelerle ve Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarıyla karşılaştırdı. Oysa bu fotoğraflarla böyle bir bağ kurulamaz. Kurulursa bu şu anlama gelir: Kurumsal işkenceyi dinsel bir törene ve kostümlü bir yakınlık, haz, birliktelik oyununa



Robert Mapplethorpe-Elliot ve Dominic, 1979.

dönüştürür.

Günümüzde sanat, tıpkı ticari işletmeler gibi, kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri sunuyor. Sanatla alakası olmayan herşey sanata dönüşmekte.

İmgeleri hırpalamak, etkilerini tüketerek, senaryoyu alaycı bir parodiye, bir imge pornografisine çeviriliyor.

İmge yararsızca kusursuzlaştırılmıştır. Teknolojik şuursuzluk yüksek çözünürlük, aşırı kontrastlık, estetik manyaklık imgeyi imge olmaktan çıkarmaktadır. İmgenin gerçekçi kusursuzluğuna ne kadar yaklaşırsak, yanılsama gücü o ölçüde kaybolur.

Bu amatör kameralarla herkesin her şeyi söyleme imkanı doğmuştu. Fakat sorun hakkında düşünmeyince söyleyecek bir şeyler de bulunmayacaktı.

İnsan ancak masumiyetini yitirdiği olgunluk çağına gelince neden dünyaya geldiği sorusunu sorar kendisine. Görsel imgeleri yaratan kameraların amacı yalnızca hayatı güzelleştirmek olamaz.

Totaliter İktidar, Şehircilik ve Direniş

Walter Benjamin *Pasajlar* çalışmasında fikirlerin simgesel temsillerinden bahseder. Modernist parçalanmalarda şehir ve meta benzer işler görür. Şehir buyrukları olarak nitelediği “dikkat köpek var”, “dilenci ve seyyar satıcılar giremez”, “ilan yapıştırmak yasaktır” gibi kamusal ikazlar, şehrin parçalar halinde deneyimlenmesini sağlayan işaretlerken, bugün içinde yaşadığımız şehrin metrolar, AVM’ler, anıtlar, meydanlar, sokaklar, köprüler, anıtlar, benzin istasyonları, neon lambalar gibi yapılarının yerleşik konumları siyasal iktidarın totaliter olan rejimini okumada önemli göstergeler olduğunu söylüyor. Doğrudur, şehirdeki bu görsel somutluklar birer diyalektik imgelerdir de. Gösteren ve gösterilen ikiliğinden doğan maddi varolaşa ait bu imgeleri bir flanuer olarak fotoğrafçının ken-

ti bu biçimiyle de tanınması ve irdelemesi gerekmektedir. Şehirlerin parlaklığı/gösterişi pek yeni bir şey değil, bunlara kamusal erişme olanağı/sorunsalı yenidir. Kalabalıkların kendisi üreticiden ziyade manzara olmuş tüketici insan imgesini yansıtıyor ve sınıfsal üretim ilişkilerini neredeyse görünmez kılıyor. Marksist teorinin bir geçiş toplumu olarak kavramlaştırdığı şey, İstanbul örneğine uyarlarsak, mekânsal anarşi, toplumsal kopukluk ve hiyerarşi olarak karşımıza çıkıyor. Emek sınıfının periferden uzaklaştırılması, merkezi ise “soylulaştırma” -soysuzlaştırma demek daha doğru- çabaları bize iktidarın Gezi Parkı inadını okumamızı kolaylaştırıyor. Totaliter iktidarların Gezi Parkı’na kurmayı planladığı Osmanlı anıtı kültürel bir dayatma -geçmiş sahte tarihsel bir mit olarak ele geçirme- olduğu kadar bir güç görseli/gösterisi, yalnızca ekonomik rant değil aynı zamanda özgür yaşam tercihlerine müdahale, toplum mühendisliği ve Taksim Meydanı’nın işçi sınıfının tarihsel ve ilkesel mücadelesinin merkezi olmaktan çıkarma ve böylece rejimin sürekliliği sağlama gayretleridir. Benjamin, 1850’li yıllarda Paris şehrine kurulan pasajları ve İngiltere’de devasa ölçeklerde kurulan sanayi fuarlarını anlatırken Hausmann’ın meydanları ve sokakları ideolojik olarak tasarımlamasını boş geçmiyor. Dönemin metal konstrüksiyonlu yüksek ve cam tavanlı pasajları bugünün alışveriş merkezlerinin selefleridir. Fuarlar ise teşhir fantazmagoryasının tepe noktasıdır. Susan Buck-Morris *Görmenin Diyalektiği* kitabında dünya fuarları gibi pasajlar da işçi sınıfının devrimci potansiyelinin örselenmesinde şehirciliğin siyasal etkilerine odaklandığını anlatır: “Hausmann’ın çalışmalarının asıl amacı kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasıydı... Caddenin genişliği (barikatların) kurulmasını olanaksız kılacaktı; öte yandan yeni sokaklar, kışlalarla işçi mahalleleri arasındaki en kısa yolları oluşturacaktı. Çağdaşları bu girişime ‘stratejik güzelleştirme’ adını takmışlardı. Tayyip’inki ise “yayalaştırma projesi.”

Şehirciliğe; rantın/sermayenin ve insanın ele geçirilmesinin gerçekleştireceği bir alan olarak bakar. Şehri mutlak hakimiyet şeklinde kendi dekoruymuş gibi yeniden yaratma ihtirası diktatörün güç gösterisi haline gelir. Köprüler, meydanlar, orman arazileri, parklar, üniversiteler, kültür mekanları her şey hükümet etkinliğinin nesnesi haline getirilmeye çalışılmaktadır. Ancak bütün bunları gerçekleştirebilmek için sokağın düzenini sağlamak zorundadır ve her türlü şiddeti uygulamaktan çekinmez. Bilinmelidir ki terörizmin tarihini devletler yazmıştır. Şehirciliği aynı zamanda genel tecrit hareketi olarak da görürler. Planlanabilir üretim ve tüketim ihtiyaçlarına göre bireylerin denetimli bir şekilde yeniden sisteme dahil edilmelelerini de sağlamak zorundadırlar. Bu zorunluluk durumu aynı zamanda Debord'un, "Sisteme dahil olmak, tecrit edilmiş bireylerin birlikte tecrit edilmiş bireyler olarak yeniden ele geçirilmelerini gerektirir" tesbitine gider. Kültür mekanlarının bir bir kapandığı, sinemaların AVM'lere hapsediği, insanların toplu konutlara hapsedildiği, mücadele tarihinin unutulmaz anılarıyla dolu meydanlarının yeniden şekillendirildiği, yeşil alanlarının yok edilerek plazalara yer açıldığı, kamusal alanların artık kamuya ait olmadığı şehirde, öznenin yaşamsal tercihi olamaz. Bir şehrin tarihi, şehri denetleyen totaliter rejimlerin tarihi olarak bırakılamaz. Şehirlerin tarihi özgürlük mücadelelerinin tarihidir.

Yaşadığımız şehirlerin planlanmasında halkın söz sahibi olması kadar doğal ne olabilir? Totaliterliğini her yerde, her konuda gece yarısı yıkımlarıyla, kaş-göz arasında çıkarılan yasalarıyla, şiddeti sürekli yükselterek arkasına aldığı polis ve milis gücüyle halka eziyet edenlerin asıl niyetlerini okumaya başlamış, analiz etmiş kitleler direniyorsa haksızlar mı?

Sosyalistlerin geçmiş deneyimlerinden çıkartacağı ve bu doğrultuda direteceği tez, isyanını devrime bağlanabileceği, özgürlük olmadan güç, güç olmadan özgürlük olamayacağı te-

zidir ki parklardaki platformların evrileceği aşama bu olmalıdır. Yok eğer yaşadığımız son süreç ille de bir ilerleme olacaksa bu payına düşen eksikliklerin sıkıntısını çeken insanlara mutluluk artışı ve moral getirmeyen bir ilerleme olmamalı... Bu bir görüş, yetinenler olabilir. Yeterli bulabilir miyiz? Onca ölüm, on bir kişinin gözünden olması, binlerce yaralı ve geçmiş Türkiye özgürlük mücadelesinde faşizan katliamlarda öldürülen, işkenceye tabi tutulan devrimciler adına HAYIR...

Kitlelerin Tutumu ve Haber Fotoğrafları

Seksenli yıllar, Berlin Olimpiyat Stadyumu...

Alman gençler stadı doldurmuş, çünkü 20. yüzyılın en önemli filozof-sanatçılarından Frank Zappa konser verecek...

Ama bir sorun var; konser saati gelmesine rağmen sanatçı ortada yok.

Yarım saat, bir saat geçiyor, yok, yok, yok...

Tam iki saat sonra teşrif ediyor nihayet ağır adımlarla sahneye...

Çıkıyor, mikrofonun önünde durup seyirciye bakıyor...

Sonra eliyle bir Nazi selamı çıkarıyor birden; "Heil Hitler!"

Stadyumda ölüm sessizliği... Berlinliler şaşkın... Yavaş yavaş bir homurtu yükselmeye başlıyor.

Sahnedeki adamsa hiç oralı değil.

Tekrar çıkıyor Nazi selamını.

"Heil Hitler!"

Seyircilerin küçük bir kısmı, aynı şekilde bağırarak cevap veriyor ona.

Ama sanatçı hala memnuniyetsiz...

Daha sert bir Nazi selamı veriyor ve bağırıyor avazı çıktığı kadar; "Heil Hitler!"

Bu sefer seyirci hazırlıklı... Stadyumun yarıya yakını sahnedeki adamın söylediği şeyi bir ağızdan tekrarlıyor.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Ne var ki tatmin olmuyor Frank Zappa...

Karşısındaki binlerce kişiye ters ters baktıktan sonra yine veriyor o selamı, yine bağıyor; “Heil Hitler!”

Kitle artık ne yapması gerektiğini anlamış durumda, bir ağızdan; “Heil Hitler!” diye cevap veriyorlar, bütün stadyumu inleterek...

Bir sessizlik oluyor...

Kısa ama gergin bir sessizlik.

Frank Zappa’nın sözleri bozuyor sessizliği.

“Ey! Almanlar gördüğüm kadarıyla siz hala akıllanmamışsınız. Yok size konser, monser”.

Dönüyor arkasını, çekip gidiyor sahneden...

Öncelikle şunu anımsatmakta yarar var; kitle iletişim teknolojilerinin ortaya çıkmasıyla kültürün kendisinin bir endüstri haline geldiğini biliyoruz. Bugüne gelindiğinde söyleyebiliriz ki “bilinç endüstrisi” tarafından yayılan kitle kültürü, tüketicilerini yönlendiriyor, onlara sahte ihtiyaçlar sunuyor, sahte arzular dayatıyor.

Anlam ve içerik olarak çeşitli yöntemlerle manipüle edilen haber fotoğrafları tüketicilerini nasıl etkiliyor sorusundan başlayalım ve deneyelim: Kitle kültürü tüketicilerini, davranışlarına göre; metnin mesajlarını olduğu gibi kabul edenler, uzlaşmaya dayalı tepkileri kabul ederken belli bir iddiayı tartışanlar ve muhalif bir tavırla altsınıf çıkarları için kapitalist sistemi toptan reddedenler diye sınıflayabilir miyiz? Stuart Hall’ün tezi şudur; Bu sınıflamayı kabul ediyorsak; bir mesajın alımlanması, söz konusu mesaja/metne ya da kitle iletişim aracına değil, izleyenin politik inançlarına ve genel toplumsal deneyimine bağlıdır. Haber fotoğraflarını da kültür üretiminin bir parçası olduğu kabulüyle -tüketim toplumu üyelerini bu dala yerine koymadan- tartışabilecek miyiz bakalım?

Şu ana kadar çizmeye çalıştığım bakış açısı bizi algı kavramına götürüyor. Algıda gerçeğin bozulumuyla, gerçeğin bozu-

lup algıya gönderilmesi aynı şeyler mi? Yukarıdaki sorular her iki önermenin de doğruluğunu göstermiyor mu? Evet, iktidar gerçeği manipüle ederek algı sistemlerimizi yönlendiriyor. Doğru. Peki, bu bizi aynı zamanda, sorgulamayan kitlelere yani tüketim toplumunun çoğulculuğunun kabulüne götürmüyor mu? Oh! Ne ala. İktidar için biçilmiş kaftan, nasılsa kitleler sorgulamıyor. Oysa algı, bilincimizi oluşturan parçalardan biri değil mi? Bilincimizi besleyememek ya da geliştirmek bizim kabahatimiz ya da başarımız değil mi? “Gerçeğin bozulmuna” sorgulamıyor muyuz yoksa sorgulayamıyor muyuz? Peki biz ne yapıyoruz? İsterseniz özel bir gün seçelim ve kitlelerin tutumlarına bakalım.

10 Eylül saat 21:00. Türkiye-Romanya maçı oynanıyor. Kitleler televizyon başında. Aynı saatlerde Hatay-Antakya’da öldürülen 22 yaşındaki Ahmet Atakan’ın ölümünü protesto etmek için tüm ülke ayakta. Polis direnişi gaza bulmuş, plastik mermilerle direnişçileri vuruyor.

Birkaç saat öncesinden başlayalım.

18:54. Antakya’da Ahmet Atakan’ın cenazesinin ardından Armutlu Mahallesi’ne giden gruba polis müdahale ediyor. Göstericilerin barikat kurduğu mahalleye polis TOMA ve Akreplerle müdahale ediyor.

19:02. İstanbul’da Taksim Meydanı ve Gezi Parkı, vatandaşların girişine kapatılıyor. Taksim Dayanışması’nın çağrısıyla meydana toplanan göstericilere basın açıklaması için izin verilmeyeceği söyleniyor.

Aynı saatlerde maçı izlemeye hazırlanan kitleler mekanlara dolmuş, coşkulu, maç saatini bekliyor.

19:05. Polis, İstiklal Caddesi’nde toplanan gruplara biber gazıyla müdahale ediyor.

19:13. Yüzlerce kişi Boğa Heykeli’nde toplanıyor. Göstericiler Kadıköy’den Taksim’e yürümeyi planlıyor. “Hepimiz Ahmet’iz Öldürmekle Bitmeyiz” sloganı atılıyor.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

19:23. Polis, Hatay'ın Armutlu Mahallesi'nde toplanan göstericilere müdahale ediyor.

19:25. Polis, Cihangir'den İstiklal'e çıkmak isteyen kitleye birer gazı kapsülü ve ses bombası ile saldırıyor. Kitle dağılmıyor.

19:31. Antakya'da, Gündüz Caddesi üzerindeki benzin istasyonu civarında konuşlanan çevik kuvvet, göstericilere birer gazı kullanıyor. Sivil polisler ise gazetecilerin ve diğer vatandaşların caddeye girişini engelliyor.

19:33. Mis Sokak'ta barikat kuruluyor. Yaralılar ambulansla hastaneye götürülüyor.

19:40. Batıkent'te 200 kadar direnişçi turnikelerden atlayıp metro ile Kızılay'a geliyor.

19:42. Aydın'ın Didim ilçesinde toplanan göstericiler "Her Yer Taksim, Her Yer Direniş" sloganını atıyor.

19:43. Polis, İstiklal Caddesi'nde toplanan kalabalığı dağıtıyor, eylemciler ara sokaklara kaçıyor.

19:47. Antakya diken üzerinde. Patlamaya hazır.

19:47. Kadıköy'den binen kalabalık bir grup, Beşiktaş vapurunda "Diren Taksim, Kadıköy Geliyor" sloganları atıyor.

19:56. RTE stadında gazdan etkilenen Ümit Milli oyuncular maçı yarım bırakıyor.

20:01. Kızılay Meydanı Güvenpark'ta toplanma başlıyor.

20:02. İzmir, Kibris Şehitleri Caddesi'nde büyük bir kalabalık var. Karşıyaka'dan dolu vapurlar Alsancak yolunda.

20:16. Kadıköy grubu Karaköy'e varıyor, Taksim'e çıkmadan önce diğer vapuru bekliyor.

20:17. İzmir'de yaklaşık 10 bin kişi NATO binası önünden ilerliyor "Antakya'da düşene dövüşene bin selam" sloganları atılıyor.

20:27. Samsun'da Emek ve Demokrasi Güçleri Platformu'nun çağrısıyla eylem yapan yaklaşık 200 kişi, öğretmenleri önünde toplanıyor.

21:00. İstanbul'da Taksim ve civarında gösteriler sürerken

Gazi Mahallesi, İkitelli, Kartal, Sarıgazi’de eylemler gerçekleştiriliyor.

21:00. Karaköy üzerinden Taksim’e yürümek isteyen gruba, Şişhane yakınlarında müdahale ediliyor.

21:00. VE MİLLÎ MAÇ BAŞLIYOR. Stadyum ve birahaneler tıklım tıklım.

21:01. İzmir’de tazyikli su ve biber gazlı müdahale sürüyor. Kalabalık dağılıp yeniden toplanıyor.

21:02. Kızılay dolmaya başlıyor, her yerden gruplar geliyor, polis anonsu başlıyor.

21:08. Taksim Meydanı’na bağlanan Sıraselviler Caddesi’nde barikat güçleniyor.

21:14. Ankara’da yapılan protestoya Anti-Kapitalist Müslümanlar da destek veriyor.

21:14. Akrepler Taksim sokaklarına rastgele ateş ediyor. İstiklal Caddesi’nde havada biber gazı ve plastik mermi uçuyor.

21:16. Ankara’da polis TOMA’larla kitleyi dağıtıyor. Kızılay’da gazdan nefes alınamıyor.

21:22. Burak Yılmaz ilk golü atıyor, herkes oturduğu yerden fırlıyor, çığlıklar...

21:24. Polis kitleyi İstiklal’den çıkarmaya çalışıyor. Gözaltılar başlıyor.

22:03. Ankara’da da gözaltılar başlıyor.

23:04. Mevlüt Erdinç, milli takımın 2. golünü atıyor, kitleler yerinde duramıyor.

23:14. Eskişehir’de oturma eylemi devam ediyor.

Ben de bir futbol seyircisi olarak maçı seyreden kitlelerin coşkusunu anlayabileceğim ama aynı anda ülke çalkalanıyor, yaralılar, tutuklananlar var. Bu arada maçın 34. dakikasında “Her Yer Taksim, Her Yer Direniş” sloganı atanlar var. Belki maç bitimi futbol seyircilerinin bazıları direnişe katılmıştır ya da takip etmiştir, orasını bilemem, gözlemleyebilme şansım

olmadı, ancak yanı başında olaylar olurken izleyici kitle maçıtan kopmadı/kopamadı; en azından ruhen.

Bunların haber fotoğraflarıyla ne alakası var? Ertesi gün gazetelere bakmak sorunun yanıtını verecek. İki haberin de fotoğraflarına baktığımızda yandaş medyada en az dört sayfa olan spor haberleri fotoğraflarının çokluğuyla dikkat çekiyor.

O yüzden birçok gerekçeli nedenden ötürü, görüntü asla basit bir gerçeklik değildir, ötekine göndermede bulunur. Söylenibilir olanla görülebilir olan arasındaki birtakım ilişkilerdir. Görüntüler, görünür olan ile anlamını, ya da söz ile etkisini birbirine bağlayan ve birbirinden koparan, beklentiler üreten ve beklentileri yolundan çıkaran işlemlerdir. (*Görüntülerin Yazgısı*, Jacques Ranciere, Versus Kitap) Kitle kültürünün “metin”lerinde ifadesini bulan ideolojilerin çoğu egemen ve hegemonyacı ideolojilerdir, dolayısıyla tam da bu yüzden “kitleler” sınıfla yakından bağlantılıdır.

Daha önce iktidarın gerçeği manipüle edip algı mekanizmalarımızı yönlendirdiğinden ve kitlenin gösterdiği farklı tutumlardan bahsetmiştim. Acaba bildiğimiz eleştiri yönteminin dışında yani kitle kültürü ve manipülasyona açık toplum eleştirisinin yanı sıra şöyle bir sorgulama yöntemini de beraberinde izleyebilir miyiz? İnsanlar ideolojileri ya da inançları doğrultusunda kamplaşmaya mı yönlendiriliyor? Haber fotoğraflarına ya da metinlere/mesajlara bakan insanlar, yalnızca kendi ideolojilerine, inançlarına dönük bir okuma mı yapıyor? Kamplaşmalar birbirine doğru geçişlilik içermiyor mu? İçeriyorsa bu geçişlilik nasıl olacak? Fotoğraflar, haberle tanıştıktan öteye neden gidemiyor? Fotoğraflar, olayların (futbol, direniş vb.) görsel anlatımının “nesnel” haber değerinin deposu olarak mı kabul görüyor? Seyirci olarak tepkilerimiz de mi belirsizleşti? Yoksa artık iktidar bizi izlemiyor da, biz mi iktidarı izler hale geldik?

Soruları çoğaltmak mümkün. “Yapmam gerekenleri kısmen

biliyorum, ama yine de...” demek kötü. “Yaparım” dediğimiz için veya “yaparım” dediğimiz halde, yapmadığımız çok şey var.

Yamuk Bakmanın Birkaç Çeşidi

1) Performatif: Judith Butler tarafından feminist literatüre ve giderek kültürel araştırmalar literatürüne kazandırılan performatif kavramı ya da performatif fiiller, söylenmelerinin ve gerçekleşmelerinin eş zamanlı olduğu varsayılan fiillerdir. “Sizi karı-koca ilan ediyorum” ifadesi (eğer etkili/iktidar sahibi biri, bir nikah memuru ya da rahip tarafından söyleniyorsa), yalnızca bir durumu dile getirmekle kalmaz, o durumu yaratır da. Nasıl mı? Butler bu gramatik tanımdan hareketle, “kadın” ve “erkek” kavramlarının performatif kavramlar olduğunu, yani kadının “kadın gibi davranarak” (kadın performansı göstererek) kadın olduğunu söylüyor. Başka bir deyişle, kadının, ötekisi (erkek) tarafından “kadın” olarak adlandırıldığı ve bunu kabul ettiği sürece kadındır. Biyolojik fark (dişi/erkek) bu performans sayesinde toplumsal cinsiyete dönüşür (kadın/erkek). Her performatif edim içinde bir egemenlik ilişkisi barındırır. Dolayısıyla “sen kadınsın!” ifadesinin performatif değeri, yani nesnesini bir performans, bir toplumsal cinsiyet olarak “kadın” kılması, bu ifadeyi kullanan erkek öznenin egemen statüde olmasına bağlıdır. Erkek-egemen olmayan bir toplumsal yapıda, bir toplumsal cinsiyet olarak “kadın” da (dolayısıyla “erkek” de) olamaz. (Slavoj Žizek, *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları).

Bugün yaşam alanlarımızı kuşatan egemen kültür ve egemen görsel kültürün kadına bakış açısı da bu şekilde değerlendirilebilir. Sinema, televizyon, reklam-pazarlama metotları, yazılı ve görsel medya, gündelik hayatın eril dili ve davranış kodları, iktidar söylemleri ne yazık ki hep “erkek”.

2) Fetiştist tersine çevirme: Bir ülkede tebaanın belli bir kişiye kral muamelesi yapmasının nedeni onun zaten kendi içinde kral olduğunu düşünmesidir, halbuki aslında bu kişi ancak tebaa ona kral muamelesi yaptığı sürece kraldır. Ama bu edimsel etkinin gerçekleşmesinin zorunlu koşulu kralın da bu karizmayı yaşıyor olduğudur.

Gezi Direnişi sırasında en çok hoşuma giden dövizlerden biri Taksim Gezi Parkı'ndaki bir ağaca bantlanmış kağıtta yazılıydı: “Kral çıplak’ diyorlar, bu basbayağı nü imiş yahu!”

3) Suçluluk aktarımı: Sadece insan, bizzat doğruyu kullanarak aldatma yeteneğine sahiptir. Bir hayvan gerçekte olduğundan başka bir şeymiş gibi yapabilir, gerçekten istediğinden başka bir şeyi istermiş gibi yapabilir, ama sadece insan, yalan sayılacağını beklediği bir doğruyu söyleyerek yalan söyleyebilir. Sadece insan aldatıyormuş gibi yaparak aldatabilir... “Bu adam aptal gibi görünüyor ve aptal gibi davranıyor ama bu sizi kesinlikle aldatmasın: O sahiden aptal!”

4) Doğa yoktur: Ekolojik krize yönelik üç tepkiden biri “gayet iyi biliyorum ama yine de...” söylemidir: (Aslında buna inanmıyorum, bunu simgesel evrenime dahil etmeye hazır değilim, bu yüzden de ekoloji günlük hayatım için kalıcı bir sonuç yaratmazmış gibi davranmayı sürdürüyorum anlamına gelir); ikincisi “takıntılı faaliyet”; bu krizi ciddiye alanların tipik tepkisidir, takıntılı kişi çılgın bir faaliyete girer, devamlı deli gibi çalışır, eğer o faaliyette bulunmayı keserse gerçekleşecek olağanüstü felaketler başına gelebilir. Obsesif kişi bizi sürekli felakete karşı uyarır, ama bizi kayıtsızlıkla suçlar, canını asıl sıkan şey felaketin “gelmeyecek” oluşu olmasından ileri gelir. Ona verilecek münasip cevap teskin edici şekilde sırtını sıvazlamaktır: “sakin ol, endişelenmene gerek yok, felaket kesinlikle gelecek!”. Ekolojik krize üçüncü tepki ise doğanın bize verdiği bir ceza, bir alamet, günahkar hayatlarımız için verilen “ilahi bir ceza” olarak görmektir. Gerçeklerden

kaçışın üç hali... (Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak*, *Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları).

Bu örnekler yamuk bakmanın birkaçı, kitapta daha fazlasını bulabilirsiniz.

Aşırı Estetik!

Batılı aşırı “güzellik” gittikçe artan duyarsızlaştırmanın bir aracı haline geldi. Öyle ki günümüzde estetik boyut her yere girdi ve sanat ortamının dışına çıkarıldı. Artık günlük yaşamın her yönünü değiştirerek güzeli tanımlama olanaklarını da eğriti ve geçici kıldı. Bu nedenle, estetik ve günlük yaşam, ister dijital kültürün uyuşturan yönleriyle, ister toplumsal denetlenebilir davranışların yüceltilmesinin sonucu kendinden geçirici uygulamalarla özne, nesneler, olaylar ve görsele giren her şey birbirine bağlandı. Ama sanatın ruhu yok oldu. Yanılsama yaratma gücüne sahip estetik; şeylerin daha üstün oyunun kurallına boyun eğdi. Aşırı estetik varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak aşkın bir figüre dönüştürdü.

Aşırı estetik değerlerin üretiminden sonsuza değin hızla çoğalan göstergeler, sanatı yok eder hale getirdi. Ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk kaldı. Son derece hızlı bir dolaşım ve olanaksız bir değişim. “Yapılar’ın gönderme değeri yok oldu.”

Giderek daha fazla tekrarlayarak, hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitlemeler var.’

Dünyanın tüm sanayi makineleri estetikleşti, gündelik kullandığımız eşyalar aşırı estetik tarafından güzelleştirildi. Masalar, sandalyeler, yemek yediğimiz tabak-çanaklar, çatallar, kaşıklar, yoksulun yırtık yamalı giyimleri estetize edilerek moda yaratıldı.

Batı dünyayı sömürmekle, ticarileştirmekle kalmadı, dünyayı aşırı estetik içerisinde görüntüye dönüştürdü. Şu an tanık

olduğumuz şey, reklamlar, medya, moda aracılığıyla her şeyin bir görsel estetikleştirmeye dönüşmüş olmasıdır. En marjinal, en sıradan ya da en müstehcen şey bile estetikleştiriliyor, küreselleşme yanında kültürelleştirme de oluşturuluyor. Anlamdan yoksun görüntüler, izsiz... “Ardında bir şey aramaya çaba sarfetme, bak hiçbir şeyi gizlemiyorum, sen de hiçbir şeyi ortaya çıkarmaya çalışma,” diyorlar. Bizans ikonları gibi algılayalım, ikonların ardında Tanrı var mı, yok mü sorgulamayalım istiyorlar.

Bardaklar, maşrapalar vb. gündelik yaşamda kullandığımız her şey aşırı estetikleştirildi ve çirkinliğini unuttuk. Oysa çirkin de bir estetikdir, ancak aşırı estetik çirkin bile değildir. Sanata inanmayı sürdürmemizi sağlıyorlar, ancak hangi sanata? Yanıtı; kötü, en kötü, niteliksiz sanata... Buna kültürel faşizm diyebilir miyiz? Öyle ya tarihten biliyoruz gücün nasıl estetize edildiğini...

Benjamin’e göre: “Faşizmin oluşumu da, topluma kendini kabul ettirebilmesi de modern toplumların kültür yaşamının kendi işleyişinden yararlanarak olmaktadır. Yaşamın kendisi üzerinde etkide bulunabilmek, yaşamı özgürce biçimlendirebilmek olanaklarından soyutlanan modern toplum insanı; faşizm olgusu henüz ufukta gözükmediği zamanlarda dahi, faşizmin oluşturucu temelleri üzerine kurulmuş bir hayatın ve bu hayatı sürekli kılan bir yaşama üslubunun içindedir.”

Benjamin haklıysa eğer, yaşamın kendisi üzerinde etkide bulunabilmek, yaşamı özgürce biçimlendirebilmek için yalnızca düşünmek yetmez.

Büyük Organizasyon

Büyük organizasyonların büyük yalanları oluyor. Kafa karıştırıyorlar. Bunlar kapalı devre boru sistemi gibiler, içinden su akıyor da nereye gittiği belli değil. Benzetme keşke doğru olsa, o zaman lise bilgilerimize başvurur sorunu çözerdik. Bilin-

diği gibi kapalı boruda suyun hangi yöne aktığını anlamak için boruyu ısıtmak gerekiyor. Isınan su, boruyu aktığı yönde ısıtacağından yönü tayin edebilme şansımız var. Organizasyon büyük, yalanı da büyük ya, onlar yine de suyun ters tarafa aktığını söyleyeceklerdir.

Alan derinliği mühim mesele. Örneğın uzaktaki cismin gerçekten uzakta olduğunu bize söyleyen şey nedir? Perspektif bilgilerimizden yararlanıp küçük olması gerektiğini söyleyebiliriz. Oysa kazın ayağı öyle değıl, başka bir cevap bulmak gerek. Büyük organizasyon “hayır,” diyor, “gözünüz yanılıyor, cisim uzakta değıl, üstelik küçük değıl.”

Hayatı anlamak için farklı açılardan bakmayı öğrenmek gerek. Şu ana kadar gördüklerimizde nasıl gözlerimizle farklı açılardan bakınca farklı şeyler görüyorsak, olaylara da farklı açılardan bakmayı deneyebiliriz, belki de kaçırdığımız çok şeyler vardır. Durduğu yerden bakanın çok yanılacağı kesin.

Gördüklerimiz ya bizi yanıltıyorsa, peki ya gerçekten gördüğümüzü sandığımız her şey yalansa? Gözlerimiz ve beynimiz arasında yaşanan bu savaşta kim galip bilinmez, ama sanki yenilen olan taraf biziz. Büyük organizasyon şüpheye düşürmekte de ustadır.

Büyük organizasyonların büyük yalanları oluyor.

Her şey bakış açısıyla ilgili dedik ya, bazen de biz seçemeyiz nerede duracağımızı. Bize seçilen yerden bakarız olanlara. Oradan bakın derler. İşte o zaman gerçeğı görmek çok daha zorlaşır.

Aman dikkat! Baktığımız şeyleri tüm boyutlarıyla algılama şansımız yok. Çünkü aynı anda sadece bir yerde olabiliyoruz. Bu yüzden baktığımız şeyi doğru görmek için yetersiz kalabiliyoruz.

Gidiyor mu, geliyor mu?

Görüntü aldatmacası, bir perspektiften baktığımızda derinlik içerisinde trenin uzakta kalan kısmını daha küçük olarak gö-

rüyoruz ve trenin aslında hangi yöne gittiğini anlayamıyoruz.

Nesne olma mecburiyeti, demokratik kitlelerin kitlesel iletişim araçlarına kılavuzluk eden bir unsur olmak durumundadır. Nesnellik, çatışma anlarında konuyla ilgili tarafların her birinin bakış açısını halka ulaştırmaya dayanıyor.

Oysa Gezi Direnişi'nde, Hatay'da Reyhanlı patlamasında, sınırda yakalanan tırlarda, 17 Aralık'da, Roboski'de, Rojova'da, Kobane'de, Soma ve Ermenek Maden Ocakları'nda ölen işçilerle ilgili olarak bu böyle olmadı. Büyük kitlesel iletişim araçları kamuoyunu yalanlarla bilgilendirdiler. Muhafızların sesini duyamadık. Çeşitli yandaş medyada ve TV kanallarında her iki tarafa ayrılan zamanları ölçsek karşımıza büyük organizasyona ayrılan zamanın yüzde doksan beşleri geçen bir oranla hakim olduğunu görürüz.

Küçük İskender, *Bir Delinin Ot Defteri*'nde: "Acı damak zevkine benziyor; dünya üzerinde coğrafi olarak farklılığı o yüzden. Çünkü kökeni, kökü olan bir kavram. Benzerliğini, birlikteliğini ortak tarihten, ortak suçluluk kompleksinden alıyor. Derdi olanın çektiğine kahr, iç sıkıntısı olanın çektiğine eza, özgürlüğü kısıtlanan/ortadan kaldırılanın çektiğine ise acı denir," diyor. Bizim ülkemizde büyük organizasyonun yaptıkları halkına acı veriyor.

Boşuna Değildir!

Arjantin'de 13 Nisan 1977'den beri Buenos Aires'in merkezindeki meydanın adıyla anılan Plaza Del Mayo Anneleri, Türkiye'de 27 Mayıs 1995'ten bu yana her cumartesi günü Galatasaray Meydanı'nda oturma eylemi yapan Cumartesi Anneleri ve Şili'de 1974 sonlarına doğru kadınların kurduğu birlik AGRUPACION (Kayıp ve gözaltında tutulanların yakınları)... Özellikle darbe dönemi ve sonrasındaki sahte demokrasilerde ya da militer rejimlerin elinde kaybedilen, öldürülen, işkence-den geçirilen çocuklarının hem hesabını hem de akıbetini sor-

mak için bir araya gelen anneler... Cumartesi Anneleri 500. eylemlerini yaptılar bile...

Bu arada bir de ulusal basının sayfalarında yer almayan, fakat tarihte iz bırakacak “Anneler Taburu” var. Geçtiğimiz temmuzda Kobanê’de kurulan “Şehid Jin” taburu... Bölgenin güvenliği ve IŞİD çetelerinin saldırılarına karşı, YPG ve YPJ’ye bağlı “Şehid Jin” adındaki tabur gerekli görüldüğünde savaş cephesinde konumlandırılacağı söyleniyor... Kobanê’de evlatlardan annelere mektuplar gönderilmeye başlamış bile, işte biri;

Anne, özlüyorum seni.

Ben iyiyim anne. Dün 19. doğum günümü kutladık. Arkadaşım Azad annelerle ilgili güzel bir şarkı söyledi. Seni düşündüm, ağladım. Azad’ın sesi çok güzel. Ben şarkı söylerken de o ağladı. O da annesini özledi, bir yıldır görmüyormuş.

Dün yaralı bir arkadaşaya yardım ettik. İki kurşunla yaralanmış. Göğsündeki kurşunu gösterirken ikinci yarasının farkında değildi. Yan tarafı da kanıyordu. Yarasını bandajladık ve ona benim kanımdan verdik.

Kobanê’nin doğusundaız anne. Onlarla aramızda sadece birkaç mil var. Siyah bayraklarını görüyoruz, radyolarını dinliyoruz. Bazen yabancı diller konuştuklarında ne dediklerini anlamıyoruz ama korktukları belli oluyor. Bizim grupta dokuz savaşçı var. En gencimiz Resho, Afrin’den. Önce Tal Abyad’da savaşmış, sonra bize katıldı. Alan Qamishlo’dan, en iyi mahallelerinden. Sere Kaniye’de savaşmış önce, o da sonra bize katıldı. Bedeninde birkaç yara izi var. Yaraların Avin için olduğunu söylüyor. En büyüğümüz ise Der-sim, Kandil Dağı’ndan. Karısı Diyarbekir’de şehit olmuş ve onu iki çocuğuyla yalnız bırakmış.

Kobanê’nin eteklerinde bir evdeyiz. Ev sahipleriyle ilgili çok şey bilmiyoruz. Yaşlı bir adamın fotoğrafları var, ve de genç bir adamın. Genç adamın fotoğrafının üstünde siyah kurdele var, sanırım şehit düşmüş... Qazi Mohamad, Mulla Mustafa Barzani ve Apo’nun da

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

birer fotoğrafı var burada. Bir de Kürdistan'dan bahseden eski bir Osmanlı haritası.

Epeyce bir süredir kahve içmedik, hayat kahvesiz bile güzel olabiliyormuş. Doğrusu, seninki kadar güzel kahveyi hiç içmedim anneciğim.

Barışçıl bir şehri savunmak için buradayız. Kimseyi öldürmek gibi bir işe bulaşmadık. Hatta, pek çok yaralıyı ve mülteci Suriyeli kardeşimizi misafir ettik. Onlarca camisi olan Müslüman bir şehri savunuyoruz. Barbar güçlere karşı.

Anne, bize açılan şu pis savaş sona erer ermez ziya-
retine geleceğim. Dersim'le geleceğim, o da Diyarbe-
kir'e çocuklarını görmeye gidecek. Hepimiz evlerimizi
özledik ve dönmek istiyoruz, ama bu savaş özlemek
nedir bilmiyor. Belki de dönemem anne. Eğer öyle
olursa, emin ol ki uzun süre seni görmenin hayaliyle
yaşadım, ama başarılı olamadım.

Bir gün Kobanê'ye geleceksin ve son günlerime şa-
hitlik yapan evi arayacaksın biliyorum... Ev Koba-
ni'nin doğusunda. Bir kısmı hasar görmüş, kapısı yeşil
ve sniper kurşunları nedeniyle delik deşik. Üç pencere
göreceksin, biri doğuya bakıyor. Bu pencereye adımı
yazdım, kırmızı mürekkeple... Güneş ışığı pencerede-
ki kurşun deliklerinden odaya sızıyordu anneciğim ve
işte bu pencerenin arkasında son dakikalarımı saydım,
bekledim.

Ve işte bu pencerenin arkasında, Azad annesiyle il-
gili son şarkısını söyledi, güzel sesiyle: "Anne, özlüyö-
rum seni"

ANNE, ÖZLÜYORUM SENİ, Kızın, Narin.

Bir ülkede insan hakları ve demokrasiye dair evrensel değer-
ler ayaklar altına alınmışsa, hukuk da, ahlak da, vicdan da ya-
ra almışsa, devleti yönetenler toplum üzerinde polis terörünü,
yargı terörünü eksik etmezse, savaşın dilini ve yöntemlerini
sürdürürse, o ülkede barış sürecinden bahsedilemez.

Arjantin'de Plaza de Mayo Anneleri'nden Türkiye'de Cu-

martesi Anneleri'ne, Şili'de AGRUPACION'dan Kobanê'de "Şehid Jin"e tüm dünyada kayıplarının peşini bırakmayan, direnen annelerden öğrendiğimiz şey şudur; Tek bir mücadele kaybedilir; o da terk edilen mücadeledir...

Bu nedenle Cumartesi Anneleri 500. eylemlerine ulaşırlarsa boşuna değildir...

Gerçekçi Ol, İmkansız İste

Korkunun psikolojik yaralanmalarını, korkunun sosyal oluşumunun insandaki etkilerini, küçük yaşlarımızdan beri korkutarak öğrettiler. Düşlerimize bile egemen olabilecek bilimsel yöntemler geliştirdiler. Gerçek dışı kahramanlar yaratarak onlara öykünmemizi istediler, böylelikle kendimiz gibi olabilmeyi engellediler ve yaşadığımız hayalkırıklığı korkularımızı körükledi. Korkularımız yüzünden düşlerimize sığındığımız da oldu, düşlerimiz yüzünden korktuğumuz da.

Çocukluk yılları... oyuncaklarımız düşlerimizdi... büyü-dük... düşler artık her zaman çocuksu değil...

Zaman zaman hissettiğimiz istekler, tutkular, beklentiler ve mecburiyetler arasında sıkışıp kalma duygusu düşlerde yok. Düşler özgür olmalı...

Yaşanılanlarla düşler arasında üst üste çekilmiş fotoğraf kareleri gibi anılar bölümü biraz silik biraz karmaşık, düşler bölümü ise çözümlemelere gerek duyuyor... Bir objenin ağırlığı, duygunun ağırlığıyla ilintili... Tıpkı bir zaman akışının kısa veya uzun oluşunun duygularımızla, beklentilerimizle ve umutlarımızla ölçülmesi gibi... Düşlerimiz ölüm kadar gerçek...

Düşüncelerin, anıların, düşlerin birbirine karışmasına izin verin... Yaşamın eski siyah-beyaz fotoğraflarına baktığınızda gördüğünüz yoksul ama duru insanlık hallerinden, renkli travmaların yoğun yaşamlarına geçiş yaparken nostaljiye düşmemeli...

Deniz kabuklusu sabit bir yer bulana kadar dolanır durur.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Yapışacak bir yer bulduğunda ise beynini yer, çünkü artık ona ihtiyacı kalmamıştır. Düşler, farkındalıklarımızda gizli...

Gerçeği bilmek güzeldir, gerçek kötü de olsa... Düşler hem duygusal hem de mantıksal bir beslenme kaynağı; insanı kendinden ve her manada aurasından (sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik) soyutlayıp, gerçeğe karşı gerçeği yeniden tasarlayarak, yeniden üretir...

Dünya çevremizde gördüklerimizle düşlerimiz arasında bir yerde olsa gerek...

Tehlike düşün takıntı olmasında... bir düşün esiri olmak...

Düş kırıklığı mı? Aldırma... nasılsa yeni düşlere devinir...

İnsan yalnızken çok olur düşleriyle, çokken yalnız olmayı bilmelidir, iki gerçek vardır; biri doğa diğeri ölümdür. Aslanan ölüm kapıyı çaldığında “hiç” olmamaktır.

Görünenin ardı... görünenin ardındaki daha önemli dediğimde kastettiğim şey “gerçek...” Ardındakini düşlemek... “öyle olmasını isteriz... bizim düşündüğümüz gibi olmasını, düşlediğimiz gibi...”

Düşlerinde mutluluğu yakalamak kolaydır, insan her düşlediğini yapamıyor, “gerçek”te mutluluğu bulamamak insanı incitir, mutluluk tek başına eksik kahr, çoğuldur, gerçeği nasıl yaşadığınla da ilgilidir...

Düşün olanaklarını özgürce kullanırken ve düşün büyüüne kapılıp sürüklenirken, gerçeğin sürekli kendini anımsatan te-dirgin edici varlığı...

Dikenli teller

İnsanlıktan umudumuzu kesmememiz gerektiğini gösteren bir fotoğraf.



“Buradan kimse geçmeyecek” emrine karşın bir Batı Alman askeri ailesine kavuşması için küçük çocuğun tel örgüleri aşmasına yardım ediyor. (Berlin 1961).

İlk önceleri sığır sürülerinin ve yabani hayvanların ekinlerine zarar vermesini önlemek isteyen Batı Amerikalı çiftçilerin ihtiyaçlarını karşılamak için geliştirilen “dikenli tel”, gelinen zamanda yaşadığımız alanların sınırlarını işgal etti, nereye girip nereye giremeyeceğimize karar verir hale geldi. Ayrı bir parça olarak diken eklenmiş ilk tel örgüsünü Lucien B. Smith icat etmiş ve 1874 yılında J. F. Glidden her ne kadar patentini aldığı kesin olmasa da satışını yapmış. Dikenli teller piyasa tarafından hemen kabul görmüş, 1875’te 270 ton olan dikenli tel üretimi, 1901’de 135.000 tona çıkmış. Dikenli telin 1.500’den fazla versiyonu olduğu söyleniyor.

İlk “Dikenli Tel Yasası” 1894’te İngiltere’de yürürlüğe girmiş. Yasa, dikenli telin insanlara ve hayvanlara zarar verecek şekilde kullanılmasını yasaklamış. Meskûn yerlerde ve yol kenarında kurulu tel örgüler kaldırılmış, yasaya uymayan kişi ve

kurumlara ağır cezalar kesilmiş.

Dikenli tel icadından hemen sonra, hayvanları sınırlama ve hareketlerini engelleme bakımından olağan üstü performans gösterince, askeri stratejistler ve istihkamacılar tarafından savaş alanlarında kullanılmış. İlk olarak ABD tarafından İspanya-Küba Savaşı'nda kullanılmış olsa da gerçek anlamda ölümcül etki ve işlevi 1. Dünya Savaşı'nda denenmiş .

Olivier Razac diyor ki: “Dikenli telin bir ucu iktidara, ölüm, toplu kıyımlara uzanır. Dikenli tel ‘mükemmel’ bir cinayet aletidir aslında. Minimum enerjiyle, maksimum randımanlı ölüm!”

Dikenli tel Kızılderili soykırımında, 1. Dünya Savaşı sırasında siper savaşlarında kullanılmış, Nazi toplama kamplarında tellere elektrik verilmiş. Auschwitz’ten beri dikenli tel, zulmün ve totalitarizmin sembolü olmuş. Şiddetin, işkencenin olduğu her yerde dikenli tel var.

“Yapay böğürtlen” adı verilen bir dikenli tel türünün ne kadar etkili olduğunu, bir asker şöyle anlatıyor: “Yüzlerce ceset, çoğu 37. Tugay’dan. Bir gemi enkazından kalan parçalar gibi, sağa sola dağılmış. Çoğu, ağa takılmış balıklar misali, düşmanın dikenli tellerine tuhaf şekillerde asılı.”

Uluslararası Af Örgütü’nün kendine simge olarak, bir mum ateşine sarılı dikenli teli seçmesi tesadüf değil. Afrika İnsan Hakları Derneği’nin 1986 tarihli araştırması da, dikenli telin hayvanlardan çok yurttaşlara karşı kullanıldığı gerçeğini ortaya koymuş.

Bilindiği gibi ülkemizde okulların bahçe duvarlarına da dikenli teller çekilidir. Ne gerekçeyle, fikir yürütebiliyor muyuz? Bağımsızlığımızın, özgürlüğümüzün, insanlık onurumuzun önündeki bir büyük engel... Ya beyinleri sınırlayan dikenli tellere ne demeli? Cahillik, bağınazlık, bätıl inançlar, senden olmayandan korku...

Her şeyin küreselleşmesiyle mutluluk salyalarının akıtıldığı

bir dönemde, dünyanın dört bir yanı kilometrelerce uzunlukta dikenli tellerle sarılı. Ulus-devletlerin aşınan egemenlikleri ile bu duvarların örülmesi arasında bir ilişki var mı? Tel örgüler mi kampları yaratmış, yoksa tam tersi kamp kurma stratejisi ve gerçekliği mi tel örgülere yol açmıştır? Yukarıdaki fotoğrafa bir kez daha bakalım ve son soruyu da kendimize soralım; Suriye sınırındaki tel örgülerin her iki yakasında yaşananlar karşısında insanlık adına ne yaptın?

Rıfat Ilgaz'ın *Aydın Mısın?* adlı şiirinde dediği gibi korkuluk olmayalım, duvarlarla, mayınlarla, dikenli tellerle sınırları olmayan bir dünya hayal etmekle başlayalım, ya da?

Yollar kesilmiş alanlar sarılmış/Tel örgüler çevirmiş yöreni/
Fırl fırl alıcı kuşlar tepende/Benden geçti mi demek istiyorsun/Aç iki kolunu iki yanına/Korkuluk ol.

Belgesel

Belgesel, her ne kadar görünmeyeni doğrudan görünür kılmasa da, tutuculuk ve muhafazakarlığın, güç ve otoritenin bilmemizi ve düşünmemizi istemediği şeylerden bahsetme gücüne sahiptir. Tam da bu yüzden belgesele ihtiyacımız var. (Michael Chanan ve Dave Saunders'ın *Belgesel* adlı kitabından)

Chanan belgeselin görünmeyeni doğrudan görünür kılamadığını öne sürerken, belgeselcinin taraflı/tarafsız olmasını, algısını, belleğinin problemlili olabileceğini, manüplasyonlara açık olma kuşkusunu öngörüyor olmalı. Belgeselci topladığı verilerin doğruluğunu mu sınamayacak? Yararlandığı kaynakların sorgulamasını mı yapmayacak? Yaptığı sözel röportajları pekiştirmek için çoklu dinlemelere mi kapalı olacak? Bütün bunları yapmayan bir kişiden belgeselci olur mu? Ya da okur ve izleyici belgeselcinin verilerini sorgulamayacak mı?

İktidar sürekli gündem değiştiriyor. Basın ileri sürülen her lafa/saçmalıklara yanıt verir hale geldi. Amerika kıtasını yeniden keşfediyoruz. Bugüne kadar yapılan belgeseller bize faşiz-

min ne olduğunu gözlerimizin, bilincimizin içine soktu. Faşizmin ne olduğunu çoktan biliyoruz. Akılla, bilinçle davranamaz bir toplum haline geldik. Yunanistan'da bir gencin ölümü isyan başlatmaya yetiyor. Roboski'de, Soma'da, Hatay'da, Rojova'da, Gezi'de ya da askerde şüpheli ölümler için, demokratik eylemlerde öldürülenler için yapılan direniş; baskı ve zulüm altında. Kobanê'den haberler bir anda kesildi. Eskiden hasbelkader basın verileri de belge niteliği taşıyordu. Kütüphanelere gittiğimizde eski gazeteleri karıştırıp veri elde edebiliyorduk -ki o zaman da yandaş basın vardı- Şimdi faşizmin basını oluştu.

Çekilen belgesel filmler siyasanın engeline takılıyor, siyasal pislikleri ortaya seren gazeteciler tutuklanıyor, kitapları yasaklanıyor. Görsel dökümanlar, foto-röportajlar çok az. Türkiye'deki görsel belgeselciler nerede? Bugün kendilerini usta diye gören bazı eski fotoğrafçılar memleketin bu halinden çok mu mutulular da kendi ülkelerinden estetize kareler sunmaktan yorulmadılar, Hindistan'dan, Venedik'de yapılan maske festivallerinden ordan-burdan çalışmalarla ustalıklarını gösteriyorlar. "Zamanında biz yaptık," söylemlerine sığınmaktan utanmıyorlar mı? Neyse ki az da olsa duyarlı genç foto-ropör-törler yetişiyor.

"Belgesel projesi"nin o zahmetli ve uzun işi -kendimizi ve dünyamızı anlamamıza yardım etmeyi kendine görev edinmiş devasa, giderek büyüyen ve tanımlanması bir hayli zor bir eserler bütünü- kullandığı mecra ne olursa olsun, asla bitmek bilmez. Gerçekliği nasıl resmedeceğimiz sorunu, üzerinde düşünmeye değer bir problemdir, çünkü belgeseller şunu söyler: "Böyle bir şey gerçekleşti ve sana göstermeme sebep olacak kadar önemliydi. Şimdi otur ve izle... Belgesel, kökleri gerçek yaşam deneyiminde yatan bağlantılar kurar. Bu inkar edilemez bir şeydir, çünkü görüp işitebilirsiniz."

"Görmek", "işitmek", "izlemek" belki de çok uzak bir gele-

cekte farklı anlamlar ifade edecek; belgesel ise, terimin anlamı değişse de, bu değişimi hakikati anlatmakta kullandığı söyleme yansıyacaktır. Bizler hâlâ, Lumiere’ler’in, Flaherty’nin iglo-sunun, kameranın küçücük penceresinin, sembolik mesaj-olarak-medyanın ve “gerçekliğin yaratıcılıkla işlenmesinin” duyusal köleleriyiz. (*Belgesel*, Dave Saunders).

Bu yüzden “Belgesel” bir asır sonra bile ayakta kalmak zorundadır.

Evvel Zaman İçinde

Yunanistan’da SYRIZA (Radikal Sol İttifak) seçimleri kazandı. SYRIZA lideri Çıpras, Atina mitinginde, “1953’te Almanya’nın borcunu sildiniz, bizimkini de sileceksiniz. Benimle yeniden masaya oturmaya mecbursunuz,” sözleriyle meydan okudu. Kemer sıkma politikalarını reddeden, ülke borçlarının silinmesini isteyen, bedava elektrik, ulaşım reformu, gıda ve kira desteği ile sosyal hakların arttırılmasını vaat eden SYRIZA, Avrupa’ya ve komşu sol partilere ve ittifaklara umut oldu.

Neyin gerçek neyin hayal ürünü olarak düşünölebileceğı ayırımı 16. ve 17. yüzyılda Batı Avrupa’daki bilimsel devrim esnasında anlam kazanmıştı. Hayal kurmanın edebiyatı fantastik 1600’den önce de vardı, fakat bu hikayelerin bizim algımıza göre imkansızlığının aslında “kastedilen şey” olduğunu öne sürmek farklı bir konuydu.

Ernesto Che Guevara “Gerçekçi ol, imkansız istem,” derken hayalleri vardı, başarının istemek ve onun için savaşmakla olanaklı olduğunu anlatıyordu.

Filmler yoluyla karşılaştığımız bazı hayal ürünü anlatımların mitlerden, efsanelerden ve peri masallarından beslendiğini biliyoruz. Fantazi-hayal kurma, aslında gözümüzün önünde olmayan şeylerin imgelerini bilinçli algımıza taşıyabilme yeteneğimizle ilişkilidir. Ancak hayali zeminin sunduğı özgürlük imkanı, gerçek hayata döndüğümüzde onun için savaşmadıkça an-

cak geçici olabilir. İdeolojik ve politik bir kavram olarak gerçeklerden kaçmak, aslında katılmamız gereken bir şeye sırtımızı dönmek anlamında, kesinlikle olumsuz bir anlam taşır. Tabii ki hayali bir dünyaya giren biri, oradan kendi gerçek dünyasına dair kavrayışlarla da dönebilir ve bunun sonucunda hayatında somut değişiklikler yapmak için bir donanım kazanabilir.

Ancak hayal kurmaktan bahsederken kastettiğimiz peri masalları değil. Bu masallarla uyutuldu insanlık. Ne sakıncası mı var? İşte bir saptama: Ziper *Peri Masalları ve Yıkım Sanatı* kitabında Grimm Kardeşler'in erken 19. yüzyıl masallarını "kızlar için edilgenlik, hamaratlık ve fedakarlığı; erkekler içinse aktif olma, rekabet ve zenginlik elde etmeyi güçlü biçimde vurgulama yoluyla sosyalleşme sürecine hizmet ederek" cinsiyetçiliği ve ırkçılığı aşılama suçuyla suçlamıştı. Çocukluğumuzda büyüklerimizden "Evvel zaman içinde," diye başlayıp "Sonsuza dek mutlu yaşadılar," diye sonlanan masallar çokça dinlemiştizdir. Bize göre ise hikayeler sadece soru sorma yolları sunmalı.

Bir şeyi başarmak için önce onu hayal etmekten yana şikayetimiz yok, ancak iktidarın hayallerimizle bile oynadığını unutmamamız gerekiyor. *Ekranın Canavarları: Fantastik Sinema ve Toplumsal Yabancılaşma* adlı kitabında Joshua Bellin fantastik sinemanın "belli toplumsal arka planlara, yerleşik tehlikeli kültürel inançların yayılması ve meşrulaştırılmasındaki" rolüne değiniyor ve; "Fantastik filmler toplumsal gerçekliği bir çerçeve içine alır: Bir perspektif sunar, bir bağlam oluşturur ve bir görme biçimi üretirler. Öyle ki eğer bunlar tarihsel olarak endişeleri, istekleri ve ihtiyaçları görsel yolla belirleyen kitle kültürü ritüelleri işlevine sahip olursa, aynı zamanda, görselleştirdikleri aynı endişeleri, istekleri ve ihtiyaçları artıran, onayan ve yayan birer işlevi olacaktır," diyor. (*Fantastik*, Jacqueline Furby, Claire Hines).

Metropol Estetiği

Şimdi anlatılacaklar; Marx'ın, üzerine tarih ve siyaset teorilerini inşa ettiği modern toplumsal sınıflar tablosu için tariflediği; "Soysuz sopsuz sefiller, haydutlar, çapulcular, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, asker kaçakları, kanun kaçakları, hapishane gediklileri, kerhaneciler, kumarbazlar, dolandırıcılar, şarlatanlar, avareler, yankesiciler, literati, laternacılar, paçavracılar, bıçak bileyicileri, tenekeçiler, dilenciler; kısacası sağa sola savrulmuş başıboş ayaktakımı, Fransızların *La Boheme* dedikleri..." değil. Karıştırılmasın...

Anlatılanlar; kendilerini toplumun üstünden korunaklı mekanlarından, saraylarından ya da gökdelenlerinden bakanların tariflediği; kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin yaşayanları, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcularıdır. Onlardır ki; geceleri ışıklandırdıkları fallik saraylarının, gökdelenlerinin görsel büyüüne ve dünyanın şekline şemaline tepeden bakan bu büyük ruhların, adanmışların; devasa kentin yeraltına binlerce köksüz hayata ait manzaralarını, canilerini, fahişelerini, uyuşturucu tacirlerini, mafyayı kendilerinin yerleştirdiklerini gizlerler.

Paçavracı, yosma, kapatma, lezbiyen, haydut, dilenci, kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları diye aşağıladıkları bizlerizdir oysa. Gözden çıkardıkları öznelimizdir yani. Kenti köşe bucak arşınlayarak çöplerini ayıklayan, yeraltının yüzlerce metre derininden madenlerini çıkaran kara yüzlüleriz, fabrikalarında köle gibi çalıştırılan yağanmış tulumları, inşaatlarında ter kokulu, tarlalarında çalışan toprak renkli aşağılıklarız. Bürolarında üç-on kuruşa çalıştırdıkları andavalları. Soylulaştırdıkları alanlara kenar mahallelerden gelip çirkinleştirenleriz. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyiz. İfratın ve israfın nesneleriyiz.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Halbuki bu sayılanlar essah insanlardır. Yaşamları bir varoluş sorunu üzerine yığılıdır. Dilleri toplumun gündelik konuşma dili, halk deyişleri, folklorik-yerel motifler ve hatta halk ağzından gelen masal ve tekerlemelerle ve dahi argo ve küfürlerle bezelidir. Sahicidir yani. İnsanın gündelik, günübirlik hayatını, ilişkilerini, acılarını, yalnızlıklarını paylaştıkları yerler kentin sokaklarıdır, mahalleleridir. Giz, özgürlük ve özlemin iç içe yeşerdiği garip bir duygusallık dokusuyla görünür olurlar. Bazen siniktirler, bazen umarsız, bazen isyankar, bazen özgürdürler.

Metropol Estetiği'nin her şeyi büyük, kaba ve ışıklara boğulmuştur. Doğanın sadeliğinden, estetiğinden yoksundur. Bizim kalemlerimiz, kameralarımız, fırçalarımız, tuallerimiz, çamurlu ellerimiz, sazlarımız, sözlerimiz kirlidir. Bu estetiği yaratanlara uymaz.

Modern kültür, kent ve birey arasındaki ilişkiler üzerine kurulur, güç gösterisi üzerine değil, sivil toplum kuruluşlarının; sendika, dernek, her düşünden baskı gruplarının; sanat, edebiyat ve entelektüel kesimlerin kümelenip faaliyet gösterdiği, demokrasi ve insan haklarının barınıp filizlendiği bir yerleşim birimi olması gerekir. Tomalarla, gazlarla yasaklanan meydanlarıyla bizim metropol estetiğimiz bu değil.

Susan Sontag; "Fotoğraf çekmek başka insanların ölümlülüğüne, çaresizliğine, değişebilirliğine katılmaktır," diyor. Fallik binalarının ışıkları ise öldürüyor, çaresizliğe sürüklüyor... Oktay Rifat ise halkın ışığından yana;

Işık kör edicidir, diyorlar/Özgürlük patlayıcı/Lambamızı bozan da/Özgürlüğe kundak sokan da onlar/Uzandık mı patlasın istiyorlar/Yaktık mı tutuşalım/Mayın tarlaları var/Karanlıkta duruyor ekmekle su.

Metropol fotoğrafçılarının bazıları için kimileri flaneur ben-

zetmesi yapıyor, çok da önemli değil. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın sanatın dilini kullananlar; “özgürlük”, “eşitlik” ve “kardeşlik” hasretiyle çarpışan barikatçıların ya yanındadır ya da değil.

Panoptikon ve Metafor

Panoptikon, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın 1785'de tasarlamış olduğu hapisane inşa modelidir. Tasarımın konsepti birkaç katlık tek odalı hücrelerden oluşan bir halka üzerine kurulu ve gözetlemeye izin veriyor. Halkanın ortasında mahpuslardan tamamen saklanmış konumdaki gözlemcilerin kaldığı bir nöbet kulesi var. Panoptikon'un temelinde yatan ilke, tek odalı hücrenin içindekine saklanacak hiçbir yer bırakmaması, buna karşılık kuledeki nöbetçilere mahpusun her hareketini izleme olanağını sağlamasıydı. Bentham'ın yaklaşımına göre gözlemlenen her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama davranışlarının aslında ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahpusun, her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yoktu. Böylece mahkûm bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda kalacaktı.

Bugünkü iktidar halkın yeme içme ve sevişme alışkanlıklarına karışıyor. Hatırlanacaktır “Kişisel Verilerin Korunması Yasa Tasarısı” var. Bu kapsamda ırk, etnik köken, siyasi düşünce, din, mezhep, dernek, sendika üyeliği yanında sağlık ve cinsel hayatla ilgili veriler de toplanacaktı. İktidarın çocukları tutuklamak, hak talebinde bulunanlara alabildiğine şiddet uygulamak, özgürlük alanlarını yok etmek gibi yoğun işleri varken “kişisel verileri koruma”nın diğer adı fişlemedir.

İktidar bu işleri yaparken garip bir dil kullanıyor. Bu dil çoğunlukla metaforlara dayanıyor. Metaforun bir iktidar dili olduğunu ileri süren birçok düşünür var.

Örneğin “beden metaforu”. Thomas Lemke'in *Biyopolitika*'da belirttiği gibi bedenlerin disiplin altına alınması, nüfu-

sun düzenlenmesi (üç çocuk nakaratı) Nasyonal Sosyalizm'in de temel stratejilerinden biridir. Yaygın şekilde kullanılan "halkın bedeni" metaforu o zamanlar otoriter, hiyerarşik bir biçimde yapılanmış ve ırksal açıdan homojen bir topluluğu işaret ediyordu.

Metafor, ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamının dışında kullanılan kavram anlamına gelir. Anlatımı daha etkili kılmak ve söze canlılık, güçlülük, kazandırmak amacıyla yapılır. Düşünce sisteminin bir parçası olan metafor başta edebiyat olmak üzere sanatın birçok dalında kullanılmaktadır İktidarın dilinde ise metafor özel bir üst dil olarak kurgulanıyor. Michael Ryan ve Douglas Kellner *Politik Kamera* kitaplarında, "Metafor, o olmadan da ayakta tutulabilecek bir iktidar yapısına eklemlenen bir yardımcı unsurdan ibaret değildir. İktidar, metafordan, yani birebir anlamıyla nesnenin yerine ideal bir anlam yerleştiren yaygın kültürel ikameden ayrı olamaz... sistemin güvenilirliğine teslim olmak aynı zamanda ona inanmayı gerektirir, başat metaforları ve anlamlarını kabullenmeyi, ideolojik temsillerini içselleştirmeyi şart koşar; işçi sınıfı yaşamının dışkısal, üst sınıf yaşamın ise yüce, bütünüyle bambaşka bir düzen oluşu gibi," demektedir.

Sistemi idealize ettikleri ve sistemin adilliğine inanç duyulmasını sağladıkları için ideolojik nitelik taşıyan metaforlar gerekiyor. Çünkü eğer sömürülenler metaforik versiyon yerine birebir olana inanırsa üst sınıfın daha güzel şeyleri hak eden daha üstün varlıklar değil, serveti tekellerine almış leş yiyiciler olduğu ortaya çıkacak, sistem olduğu gibi çökecektir ya da varlığını idame ettirebilmek için zora başvurmak zorunda kalacaktır. Ekonomik ve politik sistem, bütünüyle, herkesin herşey olduğundan başka türlüymüş gibi davranmasına dayanır.

İktidar dilinde özgürlük, başarı ve kariyer gibi metaforlar bir burjuva idealleştirmesidir. Söz konusu metaforların örttüğü gerçeklik; aslında rüşvetçiliktir, açgözlülüktür, sömürüdür.

Foucault'un Panopticon kavramıyla iktidarların kontrol mekanizmalarını nasıl geliştirdiği bilgisinin altını çizmekte yarar var. Denetim mekanizmasını daha iyi anlatmak için Bant-ham'ın Panopticon hapishanesi metaforunu kullanan Foucault, fişlemenin bugün geldiği boyutu da anlatıyor bir bakıma. Bugünkü durumda, Panopticon hapishanesinin yerini alan şeyin enformasyon teknolojisi olduğunu söylemeye gerek yok.

Günümüz sanatında, nesnel gerçeğliğin kurgulanmasında bilinen temsili sembol ya da simgelerin yerini, sanatçının kullandığı özel biçimsel metaforlar aldı. Örneğin Sürrealizmin günümüz denemelerinde, içeriği güçlendirilememiş, sembol yüklü, sözde metafor barındıran, tekniği belli beceriye sahip ancak bir anlamda kitch örneklerine de rastlamaktayız.

Sirenlerin Sesi

Homeros'un ünlü destanında Sirenler'in büyüleyici seslerine kendilerini kaptıran denizciler yollarını şaşıırıp ölüme sürüklenirler. Var olmak için işitmemeleri gerekmektedir. Geminin kaptanı Odysseus bunu bilir ama Sirenler'i dinlemeye de kararlıdır. Bu nedenle mürettebatına kulaklarını balmumuyla tıkamalarını, kendisini direğe bağlamalarını, yalvarsa dahi çözmemelerini emreder. Nitekim Sirenler'in bölgesinden geçerken Sirenler'in büyülü müziğine kendini kaptıran Odysseus mürettebatına bağları çözmeleri için yalvarır. Kendinden tamamen geçmişken hiçbir şey duymayan ve Sirenler'den etkilanmeyen mürettebatı, Odysseus'u çırpındıkça daha da sıkı bağlar. Sonunda Sirenler'in bölgesinden çıktıklarında ve Sirenler'in etkisi geçtiğinde, Odysseus'u çözerler ve yollarına devam etmeyi başarırlar.

Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nin bir bölümünde, Odysseus'un Sirenler'le olan bu öyküsünü; toplumsal iş bölümüne, sınıfsal ayrıma bir örnek olarak yorumlar. Odysseus'un mürettebatının tek görevi gemiyi güvenli bir



Sirenler ve Odysseus – Ressam: John William Waterhouse, 1891.

şekilde Sirenler'in bölgesinden uzaklaştırmaktır. Sirenler'in büyüleyiciliğinden bir tek kaptan Odysseus etkilenecektir. Ama eşitsiz bir toplumda, iktidar sahibi de zevkin tadını tam olarak çıkaramaz. O kendini korumaya almalıdır. Sirenler'den estetik hazzı alır ama kendini tam olarak bırakamaz. Çünkü kendini bırakması, iktidarı da bırakması anlamına gelir. Mürettebat ise estetik hazdan tamamen yoksun bırakılır.

"Kim var olmak istiyorsa geriye getirilmezsin çekiciliğini duymamalısın ve bunu da ancak Sirenleri duymazsa başarabilir. Toplum her zaman bunu sağlamıştır. Çalışanlar dinç ve dikkatlerini toplamış bir biçimde ileriye bakmak, kenarda kalanları yerlerinde bırakmak zorundadır... Öteki olanağı, başkalarını kendisi için çalıştıran mülk sahibi, yani Odysseus seçer. Direğe bağlı ve kendinden geçmiş bir şekilde dinler, çekiciliğin gücü arttıkça bağlarının daha çok sıkıştırılmasını ister... Arkadaşları sömürücünün yaşamını kendilerinininkiyle birlikte tek bir yaşamda yeniden üretir, ve o da toplumsal işlevini artık terk edemez. Odysseus'u geriye dönülmez biçimde pratik yaşama bağlayan bağlar aynı zamanda Sirenleri de pratik yaşamdan uzak tutar. Çekicilikleri, sadece düşünme konusu, sanat halinde etkisiz duruma getirilir. Sanattan alınan

haz ve el işçiliği tarih öncesine veda ederken birbirinden böyle ayrılır.”

Adorno ile Horkheimer kapitalizmde gelişen efendi-uşak diyalektiğinin izdüşümünü Homeros dönemine yansıtır. Oysa mitolojiden kurtuluş, geleneksel egemenlik ilişkilerini demokratikleştirme ifadesi olarak soyluluğa karşı verilen sınıf savaşlarında gerçekleşir. Bedensel ve zihinsel faaliyetin birbirinden ayrılışı gerçekten de bu dönemde başlar. Sanat meslek olarak icra edilen özel bir faaliyet durumuna gelir; ancak kamuyu ilgilendiren bir sorun ve toplum yaşamında güç olmayı elden bırakmaz.

Portre ve Otoportre

Portre ve Otoportre'nin ne olduğunu basit olarak tarifleyecek olursam; portre resim, fotoğraf, heykel ve benzeri sanat türlerinde bir kişinin yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesidir. Biz, başarılı bir portrede, “o yüz”e ait yaşantıdan izler ararız. Fotoğrafta portre, fotoğrafçılığın başlangıcından itibaren üretilmeye başladı. Daha önce ressamalara portrelerini yaptıran burjuva sınıfı stüdyolarda fotoğraflarını çekirtmek için kuyruğa girmeye başladılar. Krallar ve imparatorlar gibi önemli kişilere ait olmayan en eski portrelerden bazıları ise mumya portreleridir. Mısır'da, mumyaların konulduğu tabutlara çizilen portreler, kuru iklim koşulları sayesinde bugüne ulaşmıştır.

Otoportre ise bir sanatçının kendi portresini çizmesi, çekmesi ya da yapmasıdır. Her ikisinde de çoğu zaman malzeme olarak akla ilk fotoğraf ve resim gelse de tanımı genişletilebilir bir çalışmadır. Daha ileri gidersem otoportre sadece sanatla da sınırlı kalmayabilir. Kendini anlatma, göz önünde olma ihtiyacındaki insanın yaşam biçimine de dönüşebilir. Örneğin farkedilmek isteyenlerin sosyal medyaya onlarca selfie fotoğrafını koyması gibi...

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı



Uzun zaman gündemi meşgul eden bu saray fotoğrafı ise temsili askerlerin soğuk iklim koşullarından içeri alınarak zorunlu olarak üretilmiş. Temsili askerlerin arasından inen kişi bir sanatçı değil. Karşısında bir ayna varmış da, seyrederek iniyormuş gibi yürüyüşü fotoğrafa portre havası katıyor. Herşeyin farkında, kameralar üstüne dönük. Kendisini tarihte olmak istediği yere konuşlandırmış, sanki fotoshop üretimi, şaka gibi bir fotoğraf... Rüyelerine ulaşır mı -o ayrı bir soru-, ama bu fotoğraf tarihteki yerini aldı. Tıpkı Napolyon'un çalışma odasında gece yarısı saat 4:20'de tam tekmil hazır ülkesine hizmet eder imajı veren resmi gibi...



Napoleon 1, Jacques-Louis David'in resmi (1812).

İfadeyi yok saymaya uygun otoriter bir duruş. Otoportre ve “ben” kavramı “beden” meselesinin içinde yer aldığı bir düğümdür. Tek başına bir görüntü sürecinden ibaret değildir. “Ben kimim” ya da “ben”in veya “benim”in gerçeği nedir? Gerçeğin ve “ben”in hassas dengesi portrede gizlidir. Evet; korkusu gizlenmiş olanın korkutması hadisesi... İyi bakın göreceksiniz...

Portre, ister otoportre olsun, ister portre, gerçekliğini “saklı yüz”de ortaya çıkarır. Bu “bakış kültü” otoportre veya portre olması bir şeyi değiştirmez. Resim asla tasvir ettiği nesnenin kendisi değildir, onun bir taklididir ve kendine aittir. Beden, yüz, çevre-objeler-atmosfer içinde belki en çarpıcısı yüzdür. Yüz odak noktasıdır. Otoportrede izleyicinin doğrudan odaklandığı alan yüzün kendisidir. Bu eserlerin amacı, kişinin görünüşünü, kişiliğini ve ruh hâlini yansıtmaktır. Bu sebeple fotoğrafçılıkta portreler enstantane olarak değil, belirli bir kompozisyon dahilinde kişinin poz vermesiyle çekilir.

Belirleyici olan gözlerdir. Düşünce ve duygunun halleri yüzün tüm detaylarına yansır. Maskelerdeki gibi tek ve değişken olmayan, soyutlanmış ifade “insana ait” değildir. Bunun, eğlenceli bir imge olması bile bu gerçeği değiştirmez. Değiştirebilseydi palyaço masklı sirk oyuncusundan korku filmi yapamazlardı. İfadenin tekil olması tekin değildir...

Kamerayı şimdi de kendimize çevirelim. Kamufle olmuş otoportreler gibiyiz.



Lucia Fainzilber, "Somewear"
isimli otoportre

Arjantinli sanat yönetmeni ve fotoğrafçı Lucia Fainzilber, *Somewear* isimli otoportre serisinde, arkaplandaki motiflerle uyumlu kılıklara girerek kendisini kamufle etmiş.

Kimliğe dair sorgulamalar yapan sanatçı, toplumun kalıplaşmış normları içinde yaşamımızı devam ettirebilmek için hepimizin hayvanlar, hatta askerler gibi kamufle olduğumuzu, kendi öz benliğimizi gizlediğimizi ifade ediyor. "Bu da bizim bu çarpık sistem içindeki varoluş biçimimiz işte."

Kendini yok eden kalabalıklar içinde bireysel gizlenmelerle ayakta kalmaya çalışıyoruz.

Sahte Fotoğraflar

Daha önce algı ve bellek manipulasyonlarından bahsetmiştim. Şimdi de bununla ilgili bir deneye ya da uygulamaya değineceğim.

"Hafıza büyüleyici bir şeydir," diyor aktör ve terapist Ori Sivan (*Beşir'le Vals* filminde oyuncu). Bir grup yetişkine çocukluk fotoğraflarının yanı sıra bazı sahte fotoğrafların da gösterildiği bir "psikolojik deneyden" bahsediyor: Deneklere çocukluktan yetişkinliğe fotoğraflar gösteriliyor, ayrıca kendi

yüzleri daha önce hiç gitmedikleri bir panayırın fotoğraflarına konuyor. Deneklerin yüzde sekseni fotoğrafı tanıyor. Sahte bir fotoğrafın (palyaçolar, balonlar, dönme dolaplar) gerçek olduğunu iddia ediyorlar!.. Tamamıyla sahte bir deneyimi hatırlamaktadırlar. Ori “Hafıza dinamik bir şeydir. Canlıdır,” diyor.

“Hafızanın geri kazanımı terapisi” denilen bu terapinin tehlikeli sonuçları var. Kimi terapistler hastalarının sorunlarının kökenlerine inmek amacıyla hastalarına “geri kazandırdıkları” sahte hatıralara müracaat ediyorlar... Bu psikanalistler hakkında görevi kötüye kullanma gerekçesiyle açılan davaların da olduğu söyleniyor.

Bu deneyde anılar deneklere “gerçekçi” görünüyor. Hafızanın öznel anlamda doğrulanabilirliğini biliyoruz. Nicolas Philibert ise “Hafızamız tutarlılığımız, aklımız, duygularımız ve hatta eylemlerimizdir,” diyor. Doğrudur, ancak hafızaya kimi zaman güvenilmez, mantıksız ve tutarsız bir tanık haline gelebilir.

Görevini kötüye kullanan psikanalistlerin bu metodunu emperyal devletler belleğimizin yerine fotoğrafları koyarak yapıyorlar işte. Dünyada olup bitenlerin sürekli tekrarı Ori Sivan’ın bahsettiği deneyi anımsatmıyor mu? Toplumları sürekli benzer fotoğrafların içine sokmaya çalışıyorlar gibi geliyor bana. 11 Eylül’de İkiz Kuleler’de ve şimdi de *Charlie Hebdo* karikatür dergisinin baskınında... Bilindiği gibi 11 Eylül İkiz Kuleler’in baskınından sonra Afganistan ve Irak işgal edildi ve insanlar hâlâ 11 Eylül fotoğraflarının içinde. Korktuğum başımıza gelmez umarım; Yeni bir ülke, yeni bir işgal, ölümler ve bilindik işgal devletleri...

Elbette *Charlie Hebdo* saldırısını protesto edeceğiz, burada bir sorun yok, ama samimiyetsiz davranışları sevmeyeceğiz. Hafızadan bahsettik, anımsayalım hiçbirimiz Maraş ve Sivas katliamlarını unutmadık. Sivas’da aydınlar, sanatçılar yakıldı. Kobane’de insanlara saldırı olurken sığınmak isteyenlere tel örgü ördünüz. 16 yaşında öğrenciyi tutukladınız. Anma gün-

lerinde dahi demokratik protesto yürüyüşlerini yasaklayan Başbakan'ın Paris'te gerçek bir fotoğraf içinde görünmesi samimi değildi. Orada panayır fotoğraflarının içine yerleştirilmiş gibi durdunuz. Bizler yemedik. Dünya da yemedi. Evet Lübnan'da, Nijerya'da, Filistin'de öldürülenler için de dünya liderleri ayaklanmalılardı. *Charlie Hebdo* dergisinin sağ kalan çizeri Luz, bir dergiye verdiği söyleşide şunları demekten kendini alamıyor; (14 Ocak *BirGün* Defne Gürsoy'un yazısı) "Bize şu anda atfedilen sembolle, aslında Charlie'nin çizimlerinin tamamen zıt açısında bir yere yerleştirildik. Bu 'birlik' gösterileri Hollande'nin millete kendi yarattığı bölünmeleri toparlamasına, Marine Le Pen'e ise idam cezasını yeniden talep etmesine yarayacak. Herkes Charb, Tignous, Cabu, Honorê, Wolonski'nin hatırasından söz edip durdu pazar günü. Halbuki onlar böylesi bir tavrın içine ederlerdi."

Haksız mı? Liderlerin hepsi sahte bir fotoğrafın içindeydi sanki...

Tarihe Gömülür O Kadar

Dostlarla bir mekanda oturmuş sohbet ediyoruz. Bir çocuk geldi yanımıza, direkt arkadaşına yöneldi. Adının Eylül, yaşının sekiz olduğunu öğreniyorum. Gözlerindeki ışıltı yüzündeki gülüşe yansımış. Belli heyecanlı, onu görmekten mutlu. Arkadaşına hediye olarak bir kitap almış. Eylül'ün arkadaşım dediği dostumuz elli üç yaşında. "Sevgili arkadaşım bu kitabı senin için aldım. Umarım beğenirsin," diye yazmış. Hoşuma gitti ama bir yanımda sakat işte. Niye mi? Subliminal bir şeyler dürtüyor, güzel şeyler görürken akıl kötömsere kayıyor. Bu ışıltılı çocuklarımızın üzerinde oyunlar oynanıyor, geleceklerine ipotek konuyor. Kovalıyorum hemen beynimdekileri. İki gün sonra yazımın başına oturduğumda anımsıyorum yeniden...

Toplum mühendisliğine ve yeni Osmancılığa soyunmuş 13

yıllık AKP hükümeti halkı sömürülen bir grup olarak görüyor, üstelik bunu gizleme çabasında bile bulunmadı. Bunun için esnaftan polis yaratmak, halkı birbirine düşman kılmak, farklı inanışları hiç sayarak Sünni din derslerini mecbur tutmak, Osmanlıca derslerini gündeme getirmek, Topçu Kışlası, şatafatlı saraylar yapmak sorun olmadı. Madenleri, tersaneleri ya da inşaatlardaki çalışma koşullarını güvenli hale getirmek yani iş güvenliği, konteynırlarda yaşayan insanlara deprem konutlarından karşılık beklemeden yararlandırmak, çocuklarımıza daha medeni, bilgi yüklü eğitim verecek teknik donanımlı okullar yapmak sorun oldu.

Üçüncü Cumhuriyet Fransa'sında (1870-1940) iki kez Sömürgeler Bakanı olmuş Albert Sarraut, Fransa Senatosu'nda yaptığı konuşmada sömürge politikalarını anlatırken şöyle diyor; "Sömürgelerdeki çabalarımızın meyvalarını toplamak için Fransız halkı sömürgelerimizin değerini ve kaynaklarını daha iyi bilmeli. Sözle ve görüntüyle, gazete, konferans, film, sergi, yani modern tanıtım araçlarının hepsiyle sistemli, ciddi, sürekli bir propagandanın ülkemizde yetişkinler ve çocuklar üzerinde etkili olması mutlak bir gerekliliktir."

Halkını sömürülen bir grup olarak gören sistem bu propaganda için popüler dünyanın yandaş sanatçılarından da, gazetecilerden de yararlanıyor. Onları önce meşhur ediyor sonra da kullanıyor. Yavuz Bingöl, Alev Alatlı gibileri gündem oluşturuyor. Fikirlerinin geniş kitlelere yaygınlık kazanmasını sağlamak yalnızca yöneticilerin değil, iş bilir tüccarın, sermaye sahibinin, din adamının, bilim insanının, işbilir aydının ve sanatçısının asker ve bürokratin da işine geliyor. Köşe kapmaca her yerde oynanıyor. Bakanlık kültürel destekleri; açık veya kapalı sansüre tabi tutuyor ve itaat eden insanlara aktarılıyor, kişiye has televizyon dizileri üretiliyor; ki bu tür kültür popüleleştiriyor. Desteklerin bu tip devlet örgütlenmesiyle bağının açık olduğu biliyoruz.

Popüleştirilen bu kültür vatanseverlikle özdeşleştiriliyor. Sanatçıya yeni bir rol biçiliyor. Kişiler sömürünün kültürel çıkarlarını genişletmeye dayalı rollerini üstlenen ve her türlü fedakarlığa hazır sadık kişilerden seçiliyor. Yeni Osmancılığın yıllar sonra yeniden canlandırılması yönündeki baskıcı tutum ise faşist rüyalarına hizmet ediyor. Faşizmin ideali olan “asker vatan-daş”lara dayalı bir şekilde siyasetin militarizasyonu sağlanıyor.

Bu kumpasa karşı gelişmeye çalışan mücadeleye hareketlerinin toplumsal destek bulması engellenmeye çalışılıyor. Çocuklarımızı bu gerici, faşist eğitimden korumanın yollarını bulmamız gerekiyor. Eğitim müfredatı zaten yeterli değildi, şimdi saçma sapan bir hal aldı. Eylül’deki ıslıtı tüm çocuklarımızda var. Onlardaki ıslıtıyı karartmayalım. İlerici kurumlar alternatif kültür ve bilim atölyeleriyle katkı sunuyor. Bunu genişletelim.

O gece Eylül kalkıp gittiğinde elli üç yaşındaki arkadaşı mutluydu, bakışındaki tebessüm görülmeye değerdi. Son satırlarımı yazarken bu sefer subliminalım iyiye çalıştı; Turgut Uyar’ın *Acıyor* adlı şiirinin ezberimde olan son mısralarını anımsadım, Eylül toparlandı gitti işte/Ekim filanda gider bu gidişle/Tarihe gömülen koca koca atlar/Tarihe gömülür o kadar.

Ezik, Sinik

Eziklik; egemen kültürün bir ürünü. “Loser” kaybeden anlamında, özgüvenini yitirmiş... Bir de aşağılama olarak, ezen-den, kazanandan yana olmayanları küçümsemek anlamında... Bastırılmış duygulara sahip, egosal sorunları olan, kendini toplum karşısında güçsüz hisseden, toplumun diğer bireylerini kıskanan ve kendi dahil kimseyi sevmeyen ruhu yaralı insanlar... Ezik olmak; hayatın kontrolünü yabancıların eline bırakmak, cesur olmamak, düşüncelerin ve cesaretin zihinden silinmesine izin vermek...

Çetin Altan “Şeytanın Gör Deddiği” köşesinde; “Şayet ‘resmi

tarih' olarak, Sultan Abdülaziz'e kadar padişahları şak şaklayan 'yapay bir tarih' yerine; 'kul yığınları'nın gerek sosyoekonomik, gerek psikososyolojik durumlarını da kepçeleyen bir 'toplum tarihi' yazılabilseydi; karşımıza çıkacak olan tablo 'ezik mi ezik milyonlarca çaresiz insan' olacaktı," diyor. Kuşaklardan kuşaklara uzayıp giden ezik insan kitleleri...

Ezik olmak ile ezilen olmak ayrı şeyler. Ezilenler örgütlendiğinde, baskılara direndiğinde ve başkaldırdığında güçleniyor. Ezikliğin çaresi ne?

Darbe dönemlerinde ve son 13 yıllık AKP'nin halkına uyguladığı totaliter rejimde yön ve gerçeklik duygusunu yitiren ezik bir kitle yaratıldı. Güvenlerini ve inançlarını yitirenler, konuşulanlar ve yazılanlarla yaşanan hayat arasındaki boşluğu bir türlü dolduramayanlar, üzerine gitmek yerine zamanla teslim olanlar, yeniden direnişin gücüne inanmak yerine, sözün boşluğuna, boşunaliğine inananlar...

Mücadele etme ve hak arama yerine nefes almadan konuşan, ancak hiçbir şey söylemeyen ezik psikozu... Hiçbir şeye aldırmadan akıp giden hayata kapılıp gidenler yalnızca kendi kendine söylenip duruyorlar işte.

Marx'ın *Kapital*'inde dediği gibi: "Bilmiyorlar, ama yapıyorlar."

Peter Sloterdjik ise *Sinik Aklın Eleştirisi* kitabında şu tezi savunuyor; "Sinik özne ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin gayet iyi farkındadır, ama yine de maske de ısrar eder." Yani Sloterdjik'in söylediği; "Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar."

Biz yine de son sözü Marx'a bırakalım;

Ne kadar az yer, içer, kitap okursan, tiyatroya, dansa, meyhaneye ne kadar az gidersen, ne kadar az düşünür, sever, kuram yaratır, şarkı söyler, resim ve eskrim yaparsan, o kadar fazla sermaye biriktirirsin; mezar böceklerinin ve toprağın yok edemeyeceği hazinen o

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

kadar büyür. Kendin ne kadar azalırsan o kadar çoğa sahip olursun; kendi öz hayatını dile getirmenle dışsallaşmış hayatını dile getirmen ters orantılıdır; yabancılaşmış varlığın gitgide büyür.” Karl Marx (1844 Elyazmaları).

•

Özgür Bir Sanat için

Bu satırlardan sanatın özgürleştirilmesi adına tüm ilerici toplumsal yapılara ve kurumlara bir çağrı yapmak istiyorum. Gerekçelerini açıklamadan önce yapılmasının artık elzem olduğunu düşündüğüm önerilerimi tartışmaya, eleştirmeye ya da onlara katkıda bulunmaya davet çıkarıyorum.

ÖNERİ: Ülke genelinde tüm ilerici kurumların ve kültürel yapıların şu anda ikame ettikleri yapılardaki gösteri, toplantı salonlarını kendi bağımsız kimliklerini koruyarak dağıtım tekkellerine alternatif olarak özgür sanat ve sanatçılar için işletmeye açmaları. Şimdiye kadar verilen etkinlik desteklerinden bahsetmiyorum. Oda tiyatroları, cep sinemaları örneğinde olduğu gibi 40-50 kişilik salonları değerlendirmekten bahsediyorum. Ekonomik bilet fiyatlarıyla sanatsal üretimi hem dağıtım tekkellerinden kurtararak halka ulaştırmak hem de edinecekleri küçük birikimleri kendi kültürel destek alt yapılarını güçlendirecek geliri elde etmekten bahsediyorum. Böylelikle sürekliliği sağlayacak teknik alt yapıyı oluşturmaktan. Yetenekli kişilere projelerinin daha henüz başındayken gerçekleştirebilme olanaklarının olduğu hissi ve güveni kazandırmak, sergilenmeyen fotoğraf, heykel ve resimlere, sahne bulamamış oyunlara ya da vizyonda yeterince yer bulamayan kurmaca, belgesel ve kısa filmlere gösterim sağlamaktan bahsediyorum. Sonuç; ürün döşeme hinliğine esir düşmeden ya da piyasa koşullarının zorladığı formlardan uzaklaşarak yani özgürleşerek hikayelerimizi oluşturmak, kısaca anlatının özgürleşmesine neden olmaktır.

Bunun için iletişime geçerek tüm ayrıntıların tartışılması ve yeni önerilerin değerlendirilmesi için toplantı organize edilmesi elzemdir

GEREKÇE: Ülkemizde amatör tiyatrolar salon bulmakta zorlanırken, kendi olanaklarını zorlayarak film üretenler sine- ma salonları bulamazken ya da fotoğraf ve resim sergi salon- ları ticari işletmeler haline dnşmşken zgr sanattan nasıl söz edebiliriz?

Sanat her türlü iktidarın karşıtıdır ve karşı dille yaşamın içinde yer alır ve yaşamı yorumlar. Bilindiği gibi ülkemizde ik- tidar kendisinden bağımsız bir ilişki akışına tahammül edeme- diği için her daim sanat ve iktidar sorunu var olmuştur.

Sanat sadece bugünü değil, geleceği de içerikler. Görselliğin illüzyona dönüştüğü günümüzde sanatın ve sanatçının asıl iş- levi; liberal ve muhafazakar politik toplum imgesinin yarattığı dünyayı sorgulamaktır. Muhafazakar AKP'nin on yıldan fazla süredir iktidar serüveninde iletişim araçlarının oğunlu- ğunu kumpasına almışken, muhafazakar bir sanat anlayışını savunan kesimin temsilcisi konumunda iken, yeni Osmanlı is- lamcılığının kültür referanslarını sürekli ığırırken, altta zaten var olan piyasacılık ya da daha çok endüstri olarak düşünen bir bakış açısına sıkıştırılmış bir kültür-sanat anlayışı akışkan- ken, fakir ama isyanın mekanları olan odalarımızı zgr sana- ta açmak çok mu zor?

İktidar kendi ideolojisinin propagandası için sanat ve sanat- ı profilini tanımlar. Ancak gerçek sanat her zaman kendi “yaratımı” ile her türlü iktidar arasına mesafe koyar. Totaliter ideolojilerin yöneticilerinin kendi propagandaları için çeşitli sanat dallarını desteklediklerini biliriz. Nazi Almanyası'nda si- nemaya verilen destek gibi... Leni Riefenstahl'ı anımsayalım. Totaliter bir ideolojiye angaje olmuş devletlerin en önem ver- dikleri şey, angaje “sanatçı” yetiştirmektir. Bu tip sanatçı bo- zuntuları kendi yaratımını, iktidarın gölgesinde bir meta halı-

ne döndürmek gayretindedir. İktidardan; ekonomik, siyasi, sosyal vb. her türden rant elde etme ve ondan nemalanma isteği bitmez. Güce göre sürekli yer değiştiren, halk ayaklanması olduğunda halkın yanında, ayaklanma kısmen bastırıldığında tekrar iktidarın yanında yer alan sanatçı profilinden davranışlar sunar. İktidarın bir şiddet biçimi olduğunu bilen bu tip bir sanatçı, o şiddetin gazabına uğramamak adına, iktidarın yanına konumlandırır kendini.

Kapitalist dünyanın yozlaşmış kültürüne karşı topyekün, her alanda mücadele gibi emperyalizmin yayılcılığına ya da egemen sınıf çıkarlarını, ezilen halklara dayatma ve benimsetme politikalarına ve erkine karşı mücadele gereklidir, hatta zorunluluktur.

Benimkisi bir öneridir...

Satılık Bellek

Kişisel ve toplumsal belleğimize sahip çıkmamız adına...

Uzun zamandır eskicilerin tezgahında rastladığım satılık eski fotoğraflar ilgimi çekiyordu. Fotoğraflara baktığımda çoğunun anı fotoğrafları olduğunu gördüm. İlginç geldi bana. Daha sonra sahaflarda da sıkça rastlamaya başladım. Şaşırtıcıydı... Kim ne için satmak isterdi ki anılarını? Hüzünlüydü, ya da bana öyle geldi...

Geçmişte seyrettiğim bir filmi anımsattı. Alacakaranlık kuşağı filmlerindendi. Filmin yönetmenini de, oyuncularını da şimdi anımsamıyorum. Bilimkurgu bir senaryosu vardı. Zaman belki 21. yüzyılın sonu veya 22. yüzyılın başı. Üretim araçlarının robotlar tarafından çalıştırıldığı/kullanıldığı bu dünyayı yönetenler; doyumu -sahip olmanın doyumsuzluğunda- eğlence ve keyif aracı olarak aklıktan kırılan işsiz insanların anılarını satın almakta buluyorlar. Bunu ise teknik aletlerle donatılmış belli merkezlerde insan kafasına takılan elektrotlar sayesinde yapıyorlar. Filmin kahramanı önce dire-

niyor belleğinde sahip olduğu anıları satmaya, fakat sonunda açlığa ve sefalete gücü yetmiyor ve her sattığı anı karşılığında bir süre geçinebilecek kadar para alıyor. Ancak o anı ile ilgili artık belleğinde hiçbir şey kalmıyor. Belleğinde kalan son anıyı sattığında ise yaşama bağlanacak hiçbir şeyi kalmıyor ve ölümü seçip intihar ediyor. Son anısının aşkına ait olduğunu anımsıyorum.

Anı fotoğraflarını satan satıcılarla sohbete girip araştırmaya koyuluyorum. Bu fotoğrafları kimden alıyorlar? Kim ne için satıyor bunları? Eskiciden aldıklarını söylüyor bir çoğu. Anılarını satmak gibi geliyor bana; çok mu duygusal düşünüyorum bilemedim. Ölen bir yaşlının ardından pencere önünden geçen eskiciye satıyorlar eşyalarını, kitaplarını ve fotoğraflarını. Yaşarken kimsesizlik ve yalnızlık var burada. Kim bilir yalnızlığına nasıl ilaç gibi gelmiştir o fotoğraflara bakmak, belki bazen hüzünlü gelmiştir anılarını canlandırmak. Ama yine de insana özgüdür hüznün. Var olmanın, kendi olmanın bir parçasıdır. Yaşarken satmayı hiç düşünmemiştir bile bu fotoğrafları. Ölenin ardından satanlar ne düşünüyor?

Sürekli bir şeyleri çağrıştırıyor bende. Gogol'un *Palto* oyununu mesela. Gogol'un oyun kahramanı Akakiy Akakiyeviç Çarlık Rusya'sında yaşamaktadır. Sahip olduğu tek şey, bir hayli eskimiş olan, sırtındaki emektar paltosudur. Paltosu onun her şeyidir, arkadaşısıdır, sırlarını paylaştığı dostudur. Nice zamanlar geçirmiştir onunla, evidir, beraber yatıp kalkmışlardır. Paltıyla konuşur, onunla paylaşır, ona anlatır her şeyini. Bir insan gibidir paltosu. Kış yine bastırmış fakat paltosu çok eskimiştir. Terziye götürür onarılсын diye. Terzi artık elden geçirilecek, yamanacak hali kalmadığını söyler. Varını yığını satar ve yeni bir palto diktirir. Fakat hiçbir şey eskisi gibi değildir, sonunda soğuğa yenilerek ölür. Gogol paltoyu simgeleştirerek Rusya'da bir dönemi bitirip yeni bir dönemi anlatır. Palto Akakiyeviç'in bir bakıma belleğidir.

Bir de Çehov'un *Vişne Bahçesi* var, hatırlayalım. Öykü yine Çarlık Rusya'da geçer. Aristokrat bir aileden gelen Ranyerskaya'nın yaşadığı mekan vişne bahçesinde hayli gösterişli bir malikânedir. Ancak Rusya büyük bir değişim içindedir. Kendinden önceki neslin yaşadığı ve kendisinin doğduğu bu vişne bahçesine bakmak ekonomik olarak zor gelmeye başlamıştır. Malikânenin uyanık kahyası, Ranyerskaya'ya vişne bahçesindeki ağaçları kesmeyi önerir. Ranyerskaya Rusya'nın düzenine ayak uyduramamıştır ve hiç istemediği halde malikaneyi evin üçkağıtçı kahyasına satmak zorunda kalır. Kahya evi satın alır almaz ilk işi vişne ağaçlarını keser. Evin kapısına kilit vurur ve pencerelerine tahta çakar. Fakat malikânede iki kuşak birlikte yaşamış yaşlı uşağı unutmamıştır. İçeriden "Beni burada unuttunuz!" diye bir ses gelir fakat ağaçları kesen hızar sesleri yüzünden kimse bu feryadı duymaz. Rusya'nın geçirdiği bu tarihsel süreci vişne bahçesinde geçen olaylarla anlatan Çehov, bir dönemin bittiğini ve yeni bir dönemin başlamasını oyundaki bellegin temsilcisi uşağı hapsederek simgeleştirir.

Gelişmiş stüdyolarda anılarını satmak zorunda kalan bilimkurgu film kahramanı ile Gogol'un oyunundaki kimsesiz Akakiyeviç, Çehov'un *Vişne Bahçesi* ve son olarak da anı fotoğraflarının satıldığı kimsesiz yaşlının ortak-özellliği, belleklerini (yani anılarını, paltoyu, uşağı ve anı fotoğraflarını) yitirmeleridir. Bellek yittiğinde ise, bir yaşam gerçekte o zaman biter. Bedenin fiziksel ölümü, bize yok oluşu anlatmaz, asıl yok oluş bellek yittiği zaman gerçekleşir ve ne yazık ki belki de bu yüzden anı fotoğrafları eskicilere satıldığında kara ölüm, uzun saplı tırpanıyla zaferini ilan eder, bellekse "Beni burada unuttunuz!" çığlığını kimselere duyuramaz.

Öz ve Başlangıç

"Şeyler ve insanlar başlangıç aşamasında hep kendilerini gizlemeye zorlanırlar, gizlenmek durumundadırlar. Başka ne

yapabilirler ki? İçine dstkleri kümeye henüz ait değillerdir ve dışarıda bırakılmamak için, o kümeyle paylaştıkları ortak nitelikleri ne çıkarmak zorundadırlar. Bir Şeyin z asla başlangıç aŗamasında belirmez, ortalarda, geliŗmesinin akıŗı içinde, kuvvetleri pekiŗtięinde ortaya çıkar.” (Bergson)

Buradaki niyetim; Bergson’un tezinden yola çıkarak bir deneme yapmak. “Şeyler” yerine fotoğrafı, “insanlar” yerine de çocukları koyarak yol alacağım. Bergson’a hakkını verip, post-modern dünyaya tırnaklarımı çıkaracağım.

Başlangıç aŗamasından bahsediyor Bergson... Soru Şu: Başlangıçta fotoğraf doğal algılanımını taklit etmiŗ midir? Evet, fotoğrafın keŗfi ve hemen sonrası yıllarda peliklde görünenin doğal olanın birebir taklidi olduğu kanısı yaygınken, fotoğraf “gerçek” olanın yansımasıydı. Toplumdaki kabul buydu, diyelim. Ancak znelliğin (fotoğrafçının) katkısının, grnendeki anlamı belirlediği çok geç olmadan anlaŗıldı. Fotoğraf, geliŗmesinin akıŗı içerisinde kuvvetleri pekiŗtięinde görsel küme (grafik, resim, fotoğraf, sinema) içindeki yerini belirginleŗtirdi.

Göstergeler herhangi bir nesnenin karŗılıęı olduğu sürece, semantiğe (anlambilim) göre gösterge aracılığıyla tanımlanan nesneyle sürekli bir iliŗkiyi içerir (rn; gerçek ağaç, fotoğraf-taki ağaç). Sanatçının amacı herhangi bir nesneyi yalnızca yansıtmak değil, onu anlam taŗıyan bir duruma getirmektir. Durum böyleyken fotoğrafın ya da baŗka bir deęiŗle fotoğraf dilinin yüklendiği “anlam” fotoğrafın kuvvetini pekiŗtirdi ancak aynı zamanda “anlam” da manüplasyona açıldı. Teknoloji ve iletiŗim ağlarını elinde bulunduranlar “anlam”ı kendi lehlerinde deęiŗtirme oyunlarına girdiler. İŗte bu aŗamada fotoğraf arasallaŗtırıldı; tıpkı ocuk oyunlarında ve oyuncaklarında olduğu gibi... Şimdi de Bergson’un sözünde geçen “insanlar” yerine “ocuklar”ı koyup değerlendirirsek Şöyle bir düzleme ulaŗabilir miyiz?

Yetiŗkinler gibi çocuklar da ilk bulundukları ortamda ken-

dilerini gizlerler. İçinde bulundukları küme ile iletişim kurmaya çalışırlar. Genellikle oyunlar ve oyuncaklar ilk temasın araçları olur. Başlangıç aşamasında özünü ortaya çıkaramayan çocuk, ortalarda, gelişmenin akışı içinde kendini gösterebilir. Ancak “geleneksel oyun kültürü” içerisinde bu gerçekleşirken, “modern”de durum farklılaşmıştır. Şöyle ki; daha çok grup oyunlarının olması, oyunların genelde açık alanlarda oynanması, çoğu oyunun hareket içeren özelliklere sahip olması, oyun arkadaşlıklarının birlikte olması ve iyi tanımlanmış sosyal ilişkilerin varlığıyla karakterize olan “geleneksel oyun kültürü” günümüzde giderek değişmektedir. Sokaklarda görebildiğimiz çocuk oyunları giderek ortadan kaybolmakta, hatta çocuk oyunları düşüncesi zihnimizden yavaş yavaş silinmektedir. Eskiden sosyal oyunlar ön plandayken, çocuklar oyun kültürünü kültür aktarımıyla edinirken ve daha doğal aynı zamanda kendi yaratıcılıklarını ön plana çıkaran bir oyun kültürüne sahipken -ki bunda geleneksel toplumların paylaşımcı ve birleştirici yapısı etken olmaktadır- modern oyun kültüründe örneğin bilgisayar oyunlarının etkisi farklı oldu. “Modern oyun kültürü”nü karakterize eden özelliklere baktığımızda ise; -daha az grup oyunu, yaratıcılığın körelmesi, sosyal oyunların dolayısıyla özgürce kurulan oyunların yok oluşu, çocukların ve oyunların iç mekânlara taşınması, farklı yaşlardaki çocuklarla daha az ilişki, bireyselleşme ve değişen sosyal ilişkilerle farklılaşan günlük yaşam- kent kültürü ve tüketim kültürünün sonucunu görürüz.

Eskiden basit tel parçasıyla yaptığımız tekerlek, kibrit kutularından tren, kağıttan yaptığımız çatapatlar ve uçurtmalar, gazete kağıtlarını çorapa doldurarak ürettiğimiz top gibi oyuncaklar -daha da sayabilirim/z/- ve tek bir mihla toprağa çivi saplama, sopalarla çelik-çomak vd. oyunlar yaratıcılığımızdı ve gelişmemizi pekiştirdi. Genelde benzer ekonomik düzeylerdeki çocuklar aynı ya da benzer oyunları ve oyuncak-

ları biliyorlar. Küreselleşmenin oyun ve oyuncak pazarı ile ilişkisi ise çocukların oyun ve oyuncak kültürlerini etkiliyor. Sonuç; hazır oyun ve oyuncak kültürü/modern oyun kültürü döneminde çocukların özünü ortaya çıkartacağı eylem kimbilir belki de Hegel'in sözünde gizlidir; "Bir çocuğun oyuncaklarına yapacağı en iyi şey, onları kırmaktır." Böylece gelişmesinin akışı içerisinde ortak kümedeki kuvveti pekişecektir, ne dersiniz?

Duvarlar

Duvarlar çekildi, duvarların belgeselleri çekildi...

Kimi iç dünyasında duvarlar ördü. Duvarlar yasakları, ayrılıkları, sınırları anlattı, deli deli akan sulara set oldu. Yaşama karşı ölümü çağrıştırdı. Yürekler duvara karşı yıkılası bir isyanla doldu. Mülkiyeti temsil etti, dolayısıyla mülkiyet ilişkilerini de. Hapishanelerden yükselen dört duvarlar, tecrit odaları karanlığın imgeleriydi. "Dışarda deli dalgalar, gelir duvarları yalar" dedi, Sabahattin Ali. Kurşuna dizilenler duvarın önüne çekildi. Atilla İlhan, *Duvar* şiirinde; "Biz idam duvarıyız, karşımızda çok insan öldürdüler/onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık/temelimiz kanla beslendi ama nedense uzamadık/... dedi. "Duvarlar yıkılmalıdır," diye bağırды kalabalıklar. Topluma karşı örülen duvarlar akla gelince tarih unutturmadı. Berlin Duvarı, İsrail Duvarı, Meksika Duvarı, Ağlama Duvarı... Çin Seddini bile sayabiliriz. Rojova sınırına çekilen duvarı atlamayacağız elbette.

Berlin Duvarı. Kuşkusuz ki duvarlar arasında en meşhur olanı, 2. Dünya Savaşı sonrasında yapıлып Batı ile Doğu Almanya'yı ayıran duvar. 9 Kasım 1989'da yıkıldı. Yıkılması Alman halkına ve bütün dünya halklarına özgürlüğü muştulayan bir gelişme olarak anlatıldı. Ama Berlin Duvarı'nın yıkılışının üzerinden geçen 25 yılda Almanya'da faşizm yükselişi anlatılmadı. Birleşme sonrası süreçte, yoğun yoksulluk ve kapitaliz-

me dair hayal kırıklığı yaşayan kitlelerin olası bir “sola dönüşünü” engellemek için bilinçli olarak faşist gruplar devreye sokuldu. Yahudi soykırımı, 9 Kasım 1938’de ülkedeki havralar ile Yahudilere ait iş yerlerinin ateşe verildiği o gece başladı ve tarihe “Kristallnacht” olarak geçti. Berlin Duvarı’nın da bir 9 Kasım gecesi yıkılması, tarihin tuhaf bir cilvesiydi (!) Şiarları “Bir daha asla sosyalizm olmasın”dı. Duvar yıkılıp Doğu ve Batı birleşmeye giderken yirmi dört saat geçmemişti ki Doğu tarafındaki binaların duvarlarına bir kola ve sigara firmasının devasa reklamları yerleştirildi, 1 milyona yakın insan evsizdi. Geçtiğimiz yıllarda, Almanya’da halen yarım milyona yakın insanın sokakta yaşamak zorunda kaldığı açıklandı.

İsrail Duvarı. İsrail tarafından Filistin topraklarını izole edecek biçimde tasarlanan ve toplam 708 kilometre olması planlanan duvar Berlin Duvarı’ndan tam 15 kat daha uzun. Tarih ne kadar garip, Berlin’de duvarların önünde kurşuna dizilenler, şimdi, dünyanın en büyük zulüm duvarını ördüler. Utanç Duvarı denilen bu duvarın üstünde Berlin Duvarı’daki gibi “Bütün duvarlar bir gün mutlaka yıkılır” yazıldı. Aslında İsrail intihar saldırılarını engelleme bahanesiyle Filistin şehirlerini parçalara böldü. Ambargo ise halen sürmekte, dolayısıyla açlık da... Akrabaları/aileleri birbirinden ayırdılar.

Meksika Duvarı. Bu duvar Meksika-ABD sınırında. Gariptir ki halktan para toplanarak yapıldı. ABD’ye göre Meksikalılar hırsız, uyuşturucu ve fuhuşla uğraşan “öteki”ydi. Kendi ellerindeki kanı sakladılar, yozlaşmayı anlatmadılar.

Milattan Sonra 122’de, Roma İmparatoru Hadrianus tarafından İskoçları ve diğer barbar (!) toplulukları İngiltere’den uzak tutmak için yapılan Hadrian Duvarı ya da Ağlama Duvarı, Magirus Hattı, Çin Seddi’nden bahsetmedim bile! Tarihte, şehirleri ve insanları korumak için yapılmışlarmış! İnsanlığın baş belası savaşların doğrudan bir sonucu olarak yani... Nusaybin’deki duvar inşaatı ise Kürt halkına dayatılan hayata

ve geleceğe ilişkin bir mesaj niteliğinde. İki metre yüksekliğindeki duvarın üzerine dikenli tel örülecek.

Edebiyatta, şiirde, resimlerde ve fotoğraflarda da rastlarız duvarlara. Ursula K. Le Guin dünyadan göçüp başka bir geze-gene yerleşen anarşistlerin kurduğu ütöpik toplumu anlatır *Mülksüzler*'de. Oradaki duvar; o en özgür ütopyada dahi, özgürlüğü tehdit eden bir unsurdur. "Bir duvar vardı, önemli görünmüyordu," cümlesiyle başlar roman, sayfalar ilerledikçe duvar korkutucu bir hal alır ve yaşamı tehdit eden iktidarın kalesine dönüşür...

Ancak bir de özgürlüğe açılan duvarlar vardır; afişlemeleri, yazıları, grafitileri ile; isyanın, devrim sloganlarının, sol direnişin, Kürt halkının sözlerini görünür kılan... Gezi Parkı direnişinde mizahla buluşan...

Sözü Can Yücel'e bırakayım, 2000 Türkiye'si'ne mi gönderme yapmış, ne dersiniz? BİLÂ-ZAMAN (1936 İspanyası'nda meselâ) Dönülmez faşizmin ufkundayız. Vakit çok geç.

Köpeklerle Dans

Fotoğraf makinesinin yaptığı, ancak gözün yapamadığı şey o anı dondurmaktır. Fotoğrafı öyle bir yere oturtmalıyız ki, o fotoğraf, eskiden "olan" ve şimdi "olan"ın şaşırtıcı sürekliliğinin bir parçası olma niteliğini kazansın. İşte dondurulmuş o anlardan üç fotoğraf paylaşıyorum, bugün olanlara tarihin aynası niteliğinde...

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı



1988 Halepçe katliamı, İran-Irak Savaşı sırasında Halepçe'ye zehirli gaz saldırısı, Halepçe Katliamı olarak bilinir. 1986-1988'de Saddam Hüseyin'in Kuzey Irak'ta El-Enfal Harekatı adlı isyanı bastırma bahanesiyle Kürtlere karşı düzenlediği katliamdır. Irak ve İran arasındaki bir kent olan Halepçe'de 16 Mart 1988'de tarihte eşine az rastlanır bir katliam yapıldı. Saddam Hüseyin'in kimyasal silahları 5.000 Kürt'ün ölümüne 7.000'inin yaralanmasına neden oldu.

Saddam Hüseyin 1988'de Halepçe'de Kürt kasabasını kimyasal silahlarla bombaladı, 2. büyük gaz bombalamasını ise ağustos ayında yaptı, Irak İran'la ateşkes imzaladıktan beş gün sonra. ABD ve İngiltere Saddam Hüseyin'e verdikleri desteği sürdürdüler, bunun da ötesine geçtiler ve yardımları yoğunlaştırdılar.

Sudan'da ABD 1998 yılında büyük bir ilaç üretme ve dağıtma yerini bombaladı. ABD yanlışlıkla bombaladığını söyledi.



"Genocide in Darfur: investigating the atrocities in the Sudan", Page 30 Samuel Totten, Eric Markusen, 2006.

Onlara göre bu terörizm değil, ama varsayalım ki uç örgütler ABD'nin ilaç yapım endüstrisinin bir kısmını yok etseydi, bunu terörizm olarak kabul edecektik. Algılar öyle yönlendirildi çünkü...

Darfur'da, 2003'de başlayan ayaklanmayı, 300 bin insanı öldürerek bastırılmış bir milyondan fazla insanın da yer değiştirmesine neden olmuştur.

Arjantin'de Pinochet büyük suçlar işlemiştir, bunu herkes biliyor. Tüm dünya kamuoyu ve uluslararası mahkemeler doğal olarak onun üzerine gitti, fakat kimse Kissinger'e hesap sormadı. Eğer üstüne gidilseydi görülecekti ki Şili'nin suçlarının yanında az kalır.

Arjantin 1976-83 yılları arasındaki katliamda 10.000 kişilik toplu mezar açıldı.

Bir iddiaya göre 1939'da ABD Başkanı Roosevelt, Somoza'yı şu sözlerle tanımlamıştı; "Somoza bir orospu çocuğu olabilir,



Arjantin'in Tucuman eyaletinde Arsenal Miguel de Azcuenaga diye adlandırılan eski askeri bölgede içinde en az 15 kişiye ait iskeletin bulunduğu bir toplu mezar açığa çıkarıldı. Cesetlerin işkence sonrası, canlı ya da ölü olarak bulunan bu çukura gömüldüğü düşünülüyor. Cunta öncesi 1970'lerin ilk yıllarında Bussi komutasındaki askeri birlikler, yerli halka ve devrimcilere yönelik acımasızca katliamlara girişirler, 1975'te katliam doruk noktasına ulaşır. Cunta sırasında (1976-1983) ise bu terör hedefini iyice sıradan insanlara yöneltir.

ama o bizim orospu çocuğumuzdur.”

İşte ABD tarihinin karanlık yüzü. Afganistan’da ve Ortadoğu’daki katliamlara dünya sessiz, artık şaşırıyor bile. Bir yandan İsrail, bir yandan IŞİD ortalığı kan gölüne çevirdiler. İnsanlık yok, bitti. ABD kimin yanında, kime karşı? Güney Afrikalı aktivist Steve Biko “Zalimin en büyük potansiyel silahı, mazlumun zihnidir,” diyor.

Kendi demokrasilerinde onlar insanların zihnini kontrol etmek zorundadır. Ancak bu o kadar da kolay değildi, her türlü propaganda aracını kullandılar. Başardıkları, belli ki onlara yetmedi, başka bir yolu devreye soktular;

İnsanları katılımcı değil de izleyici hale getirirseniz zihinlerini kontrol edebilirsiniz.

Görseller (fotoğraf ve film) bunun için en büyük silahlardır. Medya aracılığıyla kamuya sunuluyorlar. Noam Chomsky’nin dediği gibi “kamusal entelektüeller”i var; bunlar anaakım spektrumun içinde kabul edilen insanlar... Yalnızca medya mı? Her alanda köpekleri çok...

George Orwell’dan bir alıntı; “Sirk köpeklerinin eğiticileri kamçılarını şaklattıkları zaman zıplarlar, fakat gerçekten iyi eğitilmiş bir köpek kırbaç olmadığı zaman kendi taklasını atabilendir.”

Evet fotoğraflar donmuş, ama tarih devam etmektedir.

Ézilenlerin Pedagojisi kitabında Paulo Freire; “Güçlü ile güçsüz arasındaki çatışmaya karışmamak aslında tarafsız olmak değil, güçlünün yanında taraf tutmak anlamına gelir,” demiştir. İbrahim Varlı, *BirGün’e* yazmış; ABD, IŞİD’e karşı (mı?) Okumanızı öneririm. Tarihten birkaç örnek de yukarıda. ABD kendini sıyırma/saklama gayretleri içinde kamçısını şaklatıyor, içlerinden iyi eğitilmişlerin kamçıya ihtiyacı yok, onlar zaten takla atmaya hazır. Sözüm elbette itaat etmeyi seçene, halkını satana... Yoksa dört ayaklı sevimli dostlarımıza değil.

Alan-Dışı

Fotoğrafta ve sinemada görüntünün iki boyutu var, bunu biliyoruz... Fotoğraf bizi üçüncü bir cepheden bakmaktan mahrum ediyor. Örneğin arkası dönük bir kişinin fotoğrafı; bizi o kişinin yüzünün görünmesinden, dolayısıyla bakışından mahrum ediyor, kim olduğu, toplumsal kökeninin ne olduğu hakkında fikir yürütebilmek için verilere ihtiyaç var, belki kıyafetleri ya da takıları gibi unsurlar yardımıyla tahmin etmek zorundayız... Burada alan-dışı devreye girecektir. Alan-dışını okuyabilmek izleyiciye açılan düşünsel bir kanaldır.

İşaretler büyük bir çağrışım gücü taşımaktadır. Abbas Kiarostami hiçbir şeyin belirli olmadığı bir durumda, her şey keskin bir oluş halindedir, diyor. Jean Luc Nancy ise Andrew Wyeth'in *Christina's World* (Christina'nın Dünyası) tablosundan bahsederek, "Arkadan görünen bir bakış her zaman bakışımızı o bakışın içine girmeye çağırır," diyor ve "kendi bakışının arkası dönük kişinin bakışı haline geleceğinden," bahsediyor.



Christina'nın Dünyası, Andrew Wyeth Sonrası 2009 (1948)
90x120 cm.)

Egemen ise hep mümkün olduğunca tek boyutlu bir bakış açıyor. Görseli propaganda yüklü olduğu için ikinci boyutu bile tek bakışa yönlendiriyor. Bu da propagandanın doğasında var zaten, onlar izleyicinin rolünü hesaba katmayan tamamlanmış sunumlar olarak bütün bakış yönlerimizi işgal ediyor, hatta biçimlendiriyor.

Diyeceğim o ki; izleyicinin/seyircinin rolünü hesaba katmayan bir anlatı onu pasifleştiriyor. Bakışı etkin ve inşa edici kılmak ve izleyenin görsel konuya müdahil olması; boşlukların doldurulması adına tamamlanmamış ve bitirilmemiş bir anlatının içinde mümkün...

Kiarostami şiiri örnek gösteriyor; “Bir şiirin okunmasının niçin hayal gücümüzü uyandırdığını ve bizi o şiiri tamamlamaya davet ettiğini soruyorum kendime. Şiirler tamamlanmamış olmalarına karşın bir birliğe ulaşmak amacıyla yaratılır. Ona hayal gücüm karıştığı zaman bu şiir benim şiirim haline gelir.”

Şair elbette bu alan-dışının farkındadır.

Fotoğrafçı için de bu böyledir; anlattığı konuyu bildiği ölçüde neyi göstermediğini bilir. İyi bir görsel malzeme izleyiciye tamamlama aralığı bırakır, ya da bırakırsa iyi olur... Jean Luc Nancy'nin Abbas Kiarostami'yle *Filmin Apaçıklığı* adlı kitapta yaptığı bir söyleşi var. Benzer bir konuyu konuşurlarken Kiarostami anlatıyor; “Bir salon buluşmasında Balzac, karlı bir manzarada tüten bacasıyla bir çiftlik evini tasvir eden bir tablonun önündedir. Balzac ressama bu evde kaç kişinin yaşadığını soruyor. Ressam bilmediğini söylüyor. Balzac sert bir karşılık veriyor. Bu nasıl olur? Bu tabloyu yapan sensen, orada kaç kişinin yaşadığını, çocuklarının kaç yaşında olduğunu, bu yıl iyi bir hasat kaldırıp kaldırmadıklarını ve kızlarına bir evlilik çeyizi vermek için yeterince paralarının olup olmadığını bilmen gerekir. Eğer bu evde yaşayan kişiler hakkındaki her şeyi bilmiyorsan, bacalarından bu dumanı çıkarmaya hakkın

yok.” Balzac orada bir yazar olarak değil evde olup bitene kayıtsız olmayan bir seyirci olarak vardır.

Kiarostami; “Bütün yaratımlarda göstermediğimiz bir gerçeklik parçası vardır. Bir ressam neyi göstermediğini bilmelidir. Ona ait bu küçük çerçeve hakkındaki her şeyi bilmelidir. Eğer imgeler başka birisine onları yorumlamak, üreticisinin aklına bile gelmeyecek bir anlam çıkarmaları için bir güç verebiliyorsa, bu durumda hiçbir şey söylememek ve seyirciyi hayal etmeye bırakmak iyi olurdu.... Bir hikâye anlatıldığı zaman, yalnızca tek bir hikâye anlatılmaktadır ve her seyirci kendi hayal gücü kadar tek bir hikâyeyi işitmektedir. Fakat hiçbir şey söylenmediği zaman, sanki birçok şey söylenmiş gibidir. Güç seyirciye geçer,” diyor.

Andre Gide önemli olanın konu değil bakış olduğunu söylüyor. Fotoğrafçı ya da yönetmen olma sorumluluğunu taşıyanlar ya da taşıyacak olanların bu kısmi önemsemesi gerekiyor. Yani alan-dışına bakışı... Yalnızca onların mı?

Alan-dışına bakmak yaşamımızın her anlamda geçmiş anlarını, şimdiki, gelecek zamanlarımızı yorumlamamıza da, siyasi kirlilikleri okumamıza da yarayacaktır. Balzac'ın ressama yaptığı uyarı hep aklımızda olmalı: “Eğer bu evde yaşayan kişiler hakkındaki herşeyi bilmiyorsan, bacalarından bu dumanı çıkarmaya hakkın yok.”

Özgür Seçim İdeolojisi

“Özgür seçim ideolojisi...” Son ifadesinin, olayların sanki neticeleri olumsal bir dönüşü dayanıyormuş gibi sunulan seçim sistemi...”

Bu ideolojideki problem kendi kati karşısını gizlemeye hizmet etmesidir; sanki bir karşıtı varmış gibi... Hakiki seçimlerin olmayışı... Böyle olunca istediğimiz kadar seçim yapabiliriz dert değil, seçeneklerimiz Coca Cola mı, Pepsi mi gibi bir şey olduktan sonra sorun değil. Gerçekten mesele olan şöyle-

re kafa yormayalım yeter...

“Özgür seçim ideolojisi”, kendisini hem seçim yelpazesini araştırabileceğimiz hem de bu yelpazenin sınırlarını kabul edebileceğimiz kinik terimler vasıtasıyla sunuyor. Örneğin “Tüketmek için bile çalışmaya devam etmek zorundayızdır,” bunun tek nedeni yabancılaşmanın başka bir sistematik çözümünün olanaklı olmadığını bilmemizdir. “İş gücü koşullarımızı yeniden tanımlamanın imkansız olduğunu düşünüyoruz”. Bu tarz bir uslamlama, boyun eğmeye devam ederken şeylerin sıra düzenindeki saçmalıkları kabul etmemizi sağlar. Seçeneklerimizin çok olduğunu ve seçeneklerimizin oldukça sınırlı olduğunu aynı anda düşünüyor olmamızın bileşik etkisi, daha ilksel seçim baskısını sürdürüyor olmamızdır, başka bir deyişle bu koşulları kabul etmişizdir.

Bugün ideolojik başarı biçimi bir çelişkinin görünümüdür. Bir yandan farklı seçeneklerin tadını çıkar; diğer yandan, seçmeden gerçeklik hakkında hayal kurduğunu hiç saklamadan kabul et.

Sophie'nin Seçimi gibi bir şey değil bu. Yönetmenliğini Alan J. Pakula'nın yaptığı filmde başrolü Meryl Streep oynuyordu. Filmde 2. Dünya Savaşı sırasında Zawistowska isimli Yahudi bir kadın Nazilerden kaçmak için, her şeylerini satarak sahte belgeler düzenletir. Kaçışa az bir zaman kala, üç yerine iki kişilik belge hazırlanabildiğini öğrenir. Hemen ilk tepki olarak çocuklarını gönderip kendisi kalmak ister; ancak belgelerinden birinde yetişkin bir kadın vardır ve Sophie bir çocuğunu kurtarmak ve ötekini ölüme terk etmek durumunda kalır. Bir ebeveyninden öte bir kadına sunulabilecek en berbat seçim. Özel gibi görünen aslında değil, çünkü Nazi kamplarında SS'lerin belirlediği seçeneklerine -farklı yöntemler de olsa- binlerce insan zorlanmıştır. Elbette böyle bir benzetme yapmak, seçeneklerin bir insanın çocukları olması sebebiyle doğru değil. Çünkü iki masum çocuktan bahsediyoruz. Oysa yazıda

konu geçen seçeneklerin ikisi de kötü. İktidarın davranışının acımasızlığı açısından baktığımızda kabul edilebilir yanı yok. Seeneksizliğe zorunlu bırakarak seçenekleriniz var; işte demokrasi diyor “özgür seçim ideolojisi!”

HES mi-nükleer santraller mi, AVM mi-Topçu kışlası mı, Kentsel dönüşüm m-deprem yönetmenliği mi? Al sana “özgür seçim ideolojisi!” Bu seçeneklere daha doğrusu seeneksizliklere sizler de eklemeler yapabilirsiniz. Benzer rnekleri iktidarın kültür-sanat yapılandırmasında da görebiliriz. Mesele; sistem sınırlarını çizdiği kadarıyla özgürlüğü kabul ediyor muyuz, etmiyor muyuz? “Özgür seçim ideolojisi” denilen garabetin parçası olacak mıyız, olmayacak mıyız? Asıl özgürlük dayatmalara karşı verilen mücadelede, gerisi lafğ-zaf...

Tavukları Kışkırlamak

Birçoğumuzun bildiği bir fıkra vardır, şöyle; Adamın biri darı tanesi olduğuna inanıyormuş. Akıl hastanesine götürmüşler, doktorlar da ellerinden geleni yapıp en nihayet onu darı değil de insan olduğuna ikna etmişler. Ama adam dışarı adım atar atmaz, çok korkmuş vaziyette geri dönmüş, dışarıda bir tavuk olduğunu ve kendisini yiyeceğinden korktuğunu söylemiş. Doktor “iyi de güzel kardeşim, sen darı tanesi değilsin ki insansın,” demiş, “bunu da gayet iyi biliyorsun.” “Ben biliyorum bilmesine de,” diye yanıt vermiş hasta, “tavuk biliyor mu bakalım?”

Alenka Zupanăia *Komedi: Sonsuzun Fiziėi* kitabında bu fıkrayı farklı bir şekilde formüle ediyor;

“Devrimci terör döneminin aydınlanmış toplumunda, adamın biri Tanrı’ya inandığı için hapse atılmış. Çeşitli yollarla, en başta da aydınlanmaya özgü açıklamalarla Tanrı’nın olmadığı bilgisine kavuşmuş. Adam serbest bırakılır bırakılmaz, koşa koşa geri dönüp Tanrı tarafından cezalandırılmaktan çok

korktuğunu söylemiş. “Tamam,” demiş “ben Tanrı’nın olmadığını biliyorum da Tanrı da bunu biliyor mu bakalım?” “Gayet iyi biliyorum ama yine de,” demek gibi... Bizim şeylerin aslında nasıl olduğunu bilmemiz yetmez; bir bakıma şeylerin kendilerinin de nasıl olduklarının farkına varmaları gerekir. Örneğin bizim diktatörlerin nasıl olduğunu bilmemiz yetmez, -ki tarihte diktatörlerin nasıl olduğunu çok iyi biliyoruz- diktatörlerin de kendilerinin nasıl olduklarının farkına varmaları gerekir.

Psikanalitik tedavi için de geçerli bu... Mutlak bilgi hastanın bilgisiyle tavuğun bilgisinin paradoksal bir biçimde örtüşmesinden başka bir şey değil diyor Zupanăiă; eğer öyleyse mesele, öznenin kendi konumunu değiştirmek (hatta kendini adapte etmek) zorunda olması değildir; tavukları bilincinden kışkırtmak ve kendi kendisini ve kendi dünya algısını değiştirmeye hevesli olmasıdır.

İnsanlar bilinçlerinde diktatörleri kışkırttıklarında kendi kendisini ve kendi algısını değiştirmeye istekli olacaklardır. Yalnızca fıkrada kastedilen hasta birey üzerine değildir yazdıklarım, algısı az ya da çok manüple edilmiş bireyler için de geçerlidir. Tavukları kışkırttığında kendisi gibi insanlarla buluşacak, oradan da bir güç doğacaktır. Gezi’de direnişçiler bunu göstermiştir.

Bazen meseleyi çok derinlerde arıyoruz, bu da olayların hem yoğunluğunun verdiği yorgunluktan hem de çoklu manipülasyonlar nedeniyle algılarımızın şekillenmesiyle ilgili... önümüzde duranı ve basit pratikleri göremiyoruz.

Van Gogh’un kardeşine yazdığı bir mektup var. O mektupta, rüzgarlı havada resim yapabilmek için çok iyi bir teknik bulunduğunu söylüyor. Söylediği şey de şuydu; “Resim sehпасını iri taşlara bağlamak gerek... Böylece resim yapabilirsin. Giderek daha çok şey gösteriliyor, ama aynı hızda daha az şey görmeye başlıyoruz. Herkes her şeyi yapamayabilir, doğrudur,

ama yaşıadığımız çölde çiçek açması gerekiyor. Ben ne yapabilirim değil, küçük, basit buluşlardan geçe geçe... Herkes bir şey yapacak, mesele yapmaya olanak bulduğun şeyi yapmak... göz kapaklarınız ağırlaştığında, uyuyakalmamak için, gözünü açık tutmaya çalışmak gibi bir şey...

Sorgulayacak... soru sormak eleştirel bir tutum değil, doğal bir edimdir. Yazacak, konuşacak, diyalog kuracak... Sözünü sakınmadan... Diktatörlerin ne yaptığını/yapacağını bilmeyen kaldı mı artık? Tutuklu gazeteci sayısında dünya birincisiyiz, ne kadar övünsek az! Efendiler! Şiddetin hüküm sürdüğü bir dünyada, olayları geliştiren de şiddet olur. Farkında mısınız bilmem; şiddeti artırdıkça, haklılığımızı görünür kılıyorsunuz. Tüm dünya görüyor. Şu polis şiddetini kesin artık, fikirleri özgür bırakın... Öğrenemediğiniz bir şey var; tutuklanmış söz, tutuklu olmayan söz kadar değerlidir, hatta bazen daha fazlası... Efendiler! 12 Eylül'le birlikte yaraladığınız toplum tavukları çoktan kışkışladı. Görmeniz hepimizin lehine...

Nereden Bakıyoruz?

Gündem yoğun ve yorucu bir şekilde sürüyor. Kürt sorunu, sözde barış süreci, Gezi Direnişi, polis şiddeti, öldürülen canlar, 1 Mayıs İşçi ve Emekçi Bayramı'nda ülkeyi açık hapishaneye dönüştüren uygulamalar, Soma faciası, sanki örtülü -artık açık- bir değişimin provasası yapılmıyormuşcasına Okmeydanı ve Gazi gibi mahallelere dönük operasyonlar, toplumu kamplaştırılma, kaybolan çocuklar, şiddete maruz kalan/öldürülen kadınlar, taşeronluk sistemi ya da değil sömürülen işçiler...

Parlamento sistemi içerisindeki partiler, parlamento dışı legal partiler, sendikalar, sivil toplum kuruluşları, muhalif sol örgütlenmeler-partiler, gençlik hareketleri, mahalle örgütlenmeleri, medya kuruluşları ya da sayabileceğimiz diğer yapılar nereden bakıyor, basında çalışan muhabirler, fotomuhabirleri, yazarlar nereden bakıyor? Bir kısmı nereden baktıklarını ifade

ediyor/edebiliyor, büyük çoğunluk ise baskı altında. Doğrular var, yanlışlar var. Peki ya insan teki bizler nereden bakıyoruz? Bakış açılarımızı çoğaltıyor muyuz, yeniden sorguluyor muyuz, görebilmeyi farklı açılardan bakarak yeniden deniyor muyuz? Değişim istiyor muyuz, değişmek istiyor muyuz? “Nereden bakıyoruz?” sorusu bende Charlie Chaplin’in “Göçmen” filminden bir sahneyi çağrıştırdı. Fırtınaya yakalanmış ve şiddetle sallanan bir geminin tüm yolcularının deniz tuttuğu sahne... Herkes kusarken Chaplin seyirciye arkası dönük şekilde, bacakları geriye tekmeler savurarak bordadan sarkmaktadır. İzleyici onu da deniz tuttuğunu düşünürken birden Charlie kendini yukarı çeker ve bastonuyla bir balık yakaladığını görürüz. Gemiden sarkarak kusan diğer insanlar gibi değildir, son derece sağlıklıdır. Bu sahne sadece belirli bir noktadan çekildiğinde anlamlıdır. Eğer çekim teknenin dışından gerçekleştirilseydi bu durumda izleyici ilk görüşte Chaplin’i deniz tutmadığını anlayacaktı.

Bu örnek bize yönetmenin çekim açısının olayı/durumu anlatmaktaki görünenin ardındaki hakikatin görünenden farklı olabileceğini anlatan bir teknik ustalığını gösterir ve böylelikle yönetmen çekimin yapıldığı açı ve kamerasını konuşturduğu yer tercihiyle izleyicinin algısını da yönlendirir. Sonra izleyiciye hakikati gösterir. İkinci sahneyi göstermeseydi izleyici birinci durumdan başka bir şey düşünmeyecekti. Fotoğrafçılar/fotomuhabirleri için de bu örnek geçerlidir. Fotoğrafçının yaşama bakışını da yansıtan böylesi tercihler izleyiciye ürettiği görüntünün anlamını taşır. Basın fotoğrafçıları, kameramanlar, olaylara tanıklık eden görüntü üreticileri kamuyla paylaştıkları görsellerindeki anlam tartışılabilir gibi, olaylar sırasında nasıl konumlandığı da konuşulmaya değer. Örneğin kendi güvenlikleri ya da emanet ekipmanlarının zarara uğramaması gerekçesiyle polis tomalarının arkasında konuşlanmış haberciler, haber görüntülerine tek bir açıdan

baktıklarında ifade/anlam eksik oluyor. Sonra yaşananları çalıştıkları ajanslar ya da medya kuruluşlarına aktarıyorlar. Çekilen fotoğraflar bir de medyanın çeşitli manüplasyonlarına maruz kalınca son haliyle basına yansıyor. Bir yerde nereden baktığımız nasıl baktığımızı da belirliyor. Nasıl baktığımız da nereden baktığımıza bağlı. Asal olarak kastettiğim zihniyet... İster görsel medyada olsun ister basılı medyada görüntülerin dili kusurlu. Çoğu sanki bir tornadan çıkmış gibi. Bahsettiğim problematiği analiz etmek bu satırlara sığmaz.

Bir de görüntüler üzerinden sanat üretenler var, nereden baktıkları onların sanat anlayışlarını ve dolayısıyla ürettikleri anlamı belirliyor.

Giderek bireyin sorunlarına odaklanmış, toplumsal muhalefetten uzaklaşmış, burjuva estetiğini sahiplenmiş, tüketim toplumunun ihtiyaçları ve isteklerine uygun fotoğraflardaki anlam; egemen sınıfların egemen pozisyonlarını devam ettirmelerini sağlayan mistifikasyonun meydana geldiği yerdir. Böylelikle güzellik, sanat ve saflık nosyonları devamlılık kazanıyor, yönetilen kitleler bir yandan reklamcılığın diğer yandan da “güzel”, “yüceltilmiş”, “iyi”, “hayranlık uyandıran”ın yayılım ateşine maruz kalarak ‘çatışmanın olmadığı şiddetsizlik’ durumunda tutuluyor. Dolayısıyla sistemi gerçek anlamda eleştiren, karşı çıkan, yalnızca ilerici/bütünlüklü bir sanatın değil aynı biçimde belgeselin ve foto-röportajın da geliştirilmesinin önündeki engel, estetik burjuva estetiği oluyor. Bu tarz bir üretimi benimsemiş olan görüntü üreticileri egemenlerin dilini ve tekniğini kullandıkları içindir ki, fotoğrafçıları öznel olarak devrimci olsa bile üretimleri burjuva olma-ya, burjuva tüketim toplumunun ihtiyaçlarını karşılamaya devam etmektedir.

Hitchcock’un “Yabancı Muhabir” adlı filminde kanatları dönerken birdenbire duran değirmen için orada bulunan herkes değirmenlerin güzelliğinden bahsederken, aralarından biri ne-

den durduğunu sorar. Polisiye filmde kahramanımız sorgulamaya devam eder; “Dönerken duruveren bu değirmen kanatları belki de bir işarettir.” İşte “belki de bir işarettir” cümlesi farklı bir bakış açısidir. Kilidi çözmek nereden baktığınla ilgilidir biraz. O halde neden nereden baktığımızı yeniden sorgulamayalım?

Yok-İşçi!

Fotoğrafla uğraşanlar bilirler, uzun pozlama denilen bir teknik vardır, fotoğraf makinenizin perde hızının, 1/6 (saniyenin 6 da biri) altında kalan ve dakikalara hatta günümüzde örnekleri olan yıllara varabilecek şekilde pozlamadan bahsediyorum. Bu hızın altında perde açık kaldığı sürece kadrāja giren her şey pozlanır. Pozlama süresini çok uzun kullanan -saatler, günler, hatta aylarca süreli pozlama yapan- sanatçılar var. Ancak bu çekimin çok önemli bir özelliği var; kadrāja girmiş hareket eden canlılar ya da araçların perde kapandığında görüntüsü yok oluyor, yani fotoğrafa yansımıyor. Poz süresi boyunca hareket etmeyen şeyler keskin ve kontrastlı görünüyor, ama aynı zamanda ortaya çıkan veya kaybolan şeyler objektifin önünde harcanan zamana bağlı olarak, daha fazla veya daha az saydam kaydediliyor. Böylece, zamanla bir binanın büyümesine tanıklık edilebiliyor, ama örneğin etraftan geçen arabalar görünmez oluyor. Fakat en önemlisi inşaatta çalışan işçiler de fotoğrafta görünmüyorlar. Buna Auge'den esinlenerek yok-insan ya da yok-işçi diyeceğim. Neden önemli, birazdan döneceğim. Ama önce şu tekniği örnekleyeyim ki anlaşılır olsun istiyorum.

Bahsettiğim fotoğraf sanatçılarından biri Micheal Wesely.

Alman fotoğrafçı Micheal Wesely genellikle iki ila üç yıl arası son derece uzun kamera pozlama teknikleri üzerinde çalışıyor. Bu tekniği 1990'ların ortalarında, inşaat projelerinin zamanla kentsel gelişmeye etkilerini belgelemek için kullanma-

ya başladı. 1997 yılında özel kameralarla Berlin’de Postdamer Platz ve 2001 yılında Modern Sanat Müzesi’nin çekimlerini yaptı.

2001 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi üç yıllık yenileme ve genişlemeye gittiğinde, bir vizyon getirmek için Michael Wesely’i davet etti. Wesely müze şantiyesinin dört tarafına yerleştirdiği özel yapılmış kameralarla 2004 yılına kadar müzenin hem yıkımını hem de yeniden inşasını fotoğrafladı. 34 ay boyunca deklanşörü açık bırakarak! Dolayısıyla bu tadilat sürecini kesintisiz olarak tek bir karede yakalamayı başardı. Wesely’in uzun pozlama boyunca yıkım ve inşaat resimleri bir hayalet görünümü verir. Canlı yoktur. Eserleri zamanın geçişini göstermektedir. Ancak bu arada bazılarının kaybolmasını da; işçilerden bahsediyorum.

Şimdi de “yok-insan”a girmeden esinlendiğim Auge’nin yok-mekân tanımını açayım. Küreselleşen dünyada bağlamını, içinde bulunduğu çevre ve işlevinden almayan, bunun yerine birbiriyle anlamsal olarak ilişkilendirilemeyen parçaların bir araya gelmesiyle kendi referansını kendisi oluşturan, mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkilerin an ve an önceden belirlendiği mekânları Auge “yok-mekân” olarak tanımlıyor. Auge AVM’ler için söylese de yok-mekânlardan yola çıkarak bu kimliksizliği farklı binalar için de düşünülebiliriz. Kendi bulunduğu çevrenin ve zamanın özellikleri yerine, referansını kendi iç dinamiklerinden alan, mekânın kullanımının önceden belirlenmiş olduğu yeni bir mimarlık anlayışı ortaya çıkmış. Bu anlayış özellikle küresel sermayenin dünya üzerindeki akışında etkili oluyor. Mekânlar hakkında zihinlerde anlamlı bir bütün ya da tanımlayıcı bir kimlik oluşturabilmek genellikle pek mümkün olmuyor. Sözü geçen mekânlar, her yerde karşılaşılabilecek, bulundukları coğrafi yerler ile sosyal, kültürel ve fiziksel bağları kopmuş mekânlardır; yani kısaca Auge’nin deyimiyle “yok-mekânlar”.

İşte bu mekânların birinde on işçi 32. kattan düşen asansörün içinde can verdi. Canlarının hiçbir önemi yoktu. Küreselleşen dünya, paranın transferi, daha çok kâr; emeği sömürüyor, insanı yok sayıyor. Önlem alınmıyor. Soma'da kömür madeninde, Mecidiyeköy'de inşaatta, Tuzla'da gemi tersanelerinde işçiler ölüyor, kot taşlamacılığında sakat kalıyor vb. Utanmadan basın açıklaması yapan şirket patronları için o canlar şu anlama geliyor; yok-insan!

Michael Weseley'in fotoğraflarında kendi bunu amaçlamasa da aylarca süren inşaatta yalnızca vinçleri, iskeleleri, demirleri, sabit makineleri görebiliyoruz ve tabii ki zamanın akışını... Ancak emeği ve emeği üretenleri göremiyoruz; yani YOK-İŞ-Çİ'yi!

Havalandırma Borusu

Devletin verilerine göre Soma'da 301 madencimizi kaybettik. Şimdi yazılı ve görsel medyada Soma Maden Ocağı, işletme yöntemi, işletmecileri, devletin ve işletmecilerin ihmali, kayıtsızlıkları, para hırsları gibi olayları irdeleyen yazılar, yorumlar çıktığı gibi, hiçbir ihmallerinin olmadığı, devletin her türlü maddi manevi yardımda bulunacağı, sorumluların cezalandırılacağı gibi katliamı sönümlendirmeye çabalayan söylemler, demeçler de sıkça okuyoruz, okuyacağız. Ancak şu ana kadar olanlar da var;

ÇHD üyeleri yasal olmayan yöntemlerle gözaltına alınıyor, halkın haklı protestoları karşısında polis şiddet uyguluyor, işletmeciler ve olaydan sorumlu olanlar en az cezayla kurtarılmaya çalışılıyor, hükümet acıları üç-on kuruşla kapama gayretinde. Sanki hükümetin hiç sorumluluğu yok, onlar sütten çıkmış ak kaşık. Onlar canlı canlı ölüm madenine gönderilen insanların alın terinden, emeğinden, kömürün karasını bile kirleten kara para, kara oy kazandılar. Bunlar bir süre sonra unutulur nasılsa diye düşünenler yanılıyorlar, gün gelir dev-

ran döner, bir sultanlık biter, diğeri başlar -en azından bugüne kadar böyle oldu- sonra sultanlar yeni düzen adına önceki sultanı yer. Umudumuz bu değil elbet. Kendi çaremizi üreteceğiz, başka yolu yok...

Efendiler! Toplum ne kadar içinde biriktirir, sizde yanıtı var sanırım, yüklendikçe yükleniyorsunuz. Belli bu konuda tecrübelisiniz, üstelik kirli ve leş kokuyorsunuz. Efendiler! En büyük yük madenci yürüyüşü unutulmadı.

Ne güzel ki az da olsa duyarlı basın, çokça kişiler, hukukçular, kurumlar, kuruluşlar, siyasal oluşumlar var. Yalnızca dile getirmiyorlar, sokaklarda direniyorlar ve ne yazık ki dövülüyorlar da. Ama en acısı yakınlarını Soma Maden Ocağı'nda kaybeden ailelere uygulanan şiddet, el insaf bu kadarı da olmaz dedirtecek cinsten.

Başlıktaki havalandırma borusuna dönelim...

Yıllar önce Karaelmas Üniversitesi'nin fotoğraf günleri etkinliğine katılmak üzere bir grup arkadaş Zonguldak'a gitmiştik. Söyleşiler, gösteriler ve panellerin yapıldığı ilk günden sonra Karadon Maden Ocağı'na bir ziyarette bulunmuştuk. Yeryüzünden 270 metre aşağıdaki galerileri görme şansımız olmuştu. Madencileri çalışma alanlarına taşıyan trenle galerinin içinde yaklaşık iki kilometre yol aldıktan sonra daha ilerilere yürüyerek devam etmiş, çalışan madencilerle sohbet etmiştik. Evlerinden getirdikleri kumanyalarını yemek için hazırlık yapan iki madenciyi anımsıyorum, beni atıştırdıkları kumanyaya davet ettikten sonra söyledikleri hâlâ kulağlarımda; "Burada biz beş yüz metre ötedeki arkadaşlarımızın ne yediğini biliriz, kokusu galeriye yayılır çünkü..."

Birçok kimseye edebi ya da ne bileyim romantik gelebilecek bu söz aslında trajik bir anlatıyı içinde barındırıyordu. Galerilerde koku nasıl ilerliyorsa grizu patlamasıyla çıkan alev topunun da galerinin tüm duvarlarını yalayarak hızla derinlere doğru yayılışını anlatıyordu. İçeride kalan işçileri de yutarak...

Havalandırma borularını göstermişlerdi -temiz hava almalarını sağlayan-, o borular sayesinde yeryüzünden hava basıyorlardı aşağıya. Biz de rahat nefes alabiliyorduk doğrusu. Soma'da kurtulan madencilerin havalandırma borularını delerek temiz hava alabildiklerini ve öylece yaşama tutunduklarını dinleyince/okuyunca oradaki borular gözümde canlandı yeniden. Görmek, tanık olmanın ve öğrenmenin bir parçasıdır. Duymak, işitmek, diyalog kurmak da öyle. O zaman flaş patlatmadan -nedeni mâlum- çekilen fotoğraflarda havalandırma borularının görüntüleri ne kadar çekilmişti/çekilmiş miydi anımsamıyorum. Ben kamerasız inmiştim madene, yani fotoğraf çekmemiştim. Öyle tercih etmiştim diyelim. Şimdi fotoğraf çeken arkadaşlarımdan isteyeceğim, o gün çektikleri fotoğraflara yeniden bakmalarını. Bilmek/öğrenmek için ne kadar görmek gerekiyorsa bence görebilmek için de bilmek gerekiyor; hiçbir zaman bir madenci kadar bilemeyecek olsak da. Eminim o gün maden ocağının atmosferine ve madencilerin kazılarına kendilerini kaptıran fotoğrafçılar; şimdi yeniden o fotoğraflarına baktıklarında kadrájlarında olan madencilerden çok, varsa eğer kadrájlarına TAKILAN havalandırma borularını arayacaklardır.

Korlaşma/Körleşme

Hikaye bir anlatının ne anlattığı, söylemse nasıl anlattığını demiş Chatman yıllar önce. Sanatın kendine ait bir idrak gücü olduğunu belirten Garcia Espinosa ise "Tüm sanatçıların ifade edilemezi ifade etme arzuları, aslında bir temanın sanatsal araçların dışındakilerle ifade edilemeyen görüntüsünü ifade etme arzularından başka bir şey değildir," diyor ve anlatının bir yandan biçimsel bir yandan da teknik mükemmelliğini sorguluyor. Herşeyden önce, sorunların nedenlerinin oluşumunu göstermek gerektiğinden bahsediyor ve ekliyor; "ister bir Mitchell'le ister bir 8mm'lik kamerayla..."

Solanas ve Getino; “Mükemmel sanat eseri modeli, burjuva kültürünün teorisyenleri ve eleştirmenlerinin belirlediği ölçülere göre biçimlenmiş film, bağımlı ülkelerdeki sinemacıları sınırlandırmaya yaradı, özellikle de kültür, teknik ve başarı için gerekli temel unsurları bile içermeyen bir gerçeklikle benzer modelleri kurmaya kalktıklarında,” diyerek kültürün anti-kolonizasyonundan bahsederler, yani kültürün sömürgeciliğin etkilerinden tümüyle arındırılmasından.

Türkiye’ye baktığımızda -çoğu fotoğraf sergilerine ya da yayımlanmış eserlere- yukarıda bahsettiğim bu teknik mükemmelliğe özenme, Batı estetik form hayranlığı ya da gereksiz bir “hangi enstrümanla çekim yaptığı” sorularına saplanarak boğulmuş muhabbetlerin yarattığı üretimin çöplüğüyle karşılaşırız. Hem hikayesinde ne anlattığını ve nasıl anlattığını unutarak hem de anlatımında kendisini ön plana çıkararak... Aralarında çok az politik, sosyal ya da psikolojik içgörülere sahip, bir durumu analiz etmeye yönelen, belirli bir yolda siyasal olarak ilerleyen ve bu durumun nesnel nedenlerini belirleyen eserler var. Kendi zihinsel düşünme tarzını fotoğraflarına yansıtarak, fotoğraflarının içerisine çalışmasının sonuçlarını yerleştirerek farklı bir anlatım tarzına girmek, bunu yaparken Batı formlarını taklit etmemek, hiçbir ürkeklik ve yetersizlik hisnine kapılmadan kendi formunu oluşturmak, yalnızca kişisel değil toplumun tümünü ilgilendiren dönüşümler için üslupsal tarzını bulmak... Elbette kişi Batı kültürünü bilmeli, ancak bu bilgisini sanatsal yaratıcılığında metaforları ithal etmeden kullanmalı.

Öğrenmek gerekiyor, araştırmak, okumak, çok okumak, pratiği beraberinde taşımak, “ne yapmalı, nasıl yapmalı” sorularından önce “ne yapmışlar, nasıl yapmışlar”dan başlamalı sanki... Ateşi yakanlar acı çekmişler, sürgün yemişler, kolay değil, zoru seçmişler...

Dört amcası ve bir erkek kardeşi sanat eseri ticaretiyle uğra-

şırken, Van Gogh'un hayatı boyunca sadece bir tablosunu satabildiğinden haberimiz var mı? Beğendiğinden ya da acıdığından ötürü bir arkadaşının kız kardeşi, Arles'te yapılmış "Kırmızı Üzüm Bağı" adlı yağlıboya tabloyu 400 frank ödeyerek satın almasından bir asırdan fazla bir süre sonra resimleri, yaşarken hiç okumadığı gazetelerin finans sayfalarında haber oluyor, asla adımını atmadığı sanat galerilerinde en yüksek fiyattan değer biçiliyor, onun varlığını görmezden gelmiş müzelerde en görülen eserler oluyor ve ona başka bir işle ilgilenmesini tavsiye eden akademilerde en büyük hayranlığı uyandırıyor.

Bugün Van Gogh, ona yemek vermeyecek restoranların duvarlarını, onu akıl hastanesine kapatacak doktorların muayenehanelerini ve hapse tiktıracak avukatların yazıhanelerini süslüyor...

Borçlarını ödeyemediği için tutuklanan Miguel de Cervantes, La Mancha'lı Don Kişot'u Sevilla'daki cezaevinde yarattı... Pirinçten zırhını giyip sıska atına binen Don Kişot sonsuza kadar aptal kalmaya mahkûm biri gibi görünüyordu. Bu deli adam kendisinin bir şövalye romanı karakteri, şövalye romanlarınınsa tarih kitapları olduğunu sanıyordu... "Köpekler havlıyor, Sancho, yola çıkmamız için bir işaret bu"; politikacıların en çok kullandığı cümle budur. Don Kişot bunu asla söylemedi. Che Guavera. ise şöyle yazmıştı; "Topuklarımın altında bir kez daha Rocinante'nin kaburgalarını hissediyorum. Kalkanımı koluma takıp tekrar yollara düşüyorum."

Örnekler çoğaltılabilir. Tarihten insanlığa miras kalan böylesi anlatılar, hikâyeler, söyleşiler ve eserler... Ateşi yakanlar kadar söndürmek isteyenler de var. Korlaşma/Körleşme... Etrafına iyice bak, göreceksin... Meşaleleri hâlâ yanıyor...

1 Mayıs

Gündelik hayatı kontrol altına almaya çalışan otorite her 1 Mayıs geldiğinde olanca şiddetiyle Taksim Meydanı'nı emek-

çilere kapatıyor. Gündelik hayatı dönüştürerek karşı duran emekçiler, öğrenciler ve ezilenler ise şiddete karşın alanı istiyor. Taksim'den vazgeçmeyeceklerini bile bile halkına şiddet uygulamayı tercih eden otoritenin düşünmediği bir şey var. O da Weil'in İlyada'yı çözümlerken yaptığı saptama; Şiddet başat olduğunda güçlü tam anlamıyla güçlü olmadığını, güçsüz tam anlamıyla güçsüz olmadığını düşünmez...

Polisi, akrebi, toması, gazı, plastik mermisi, hapishaneleriyle, yasaları ve yasaklarıyla güçlü olduğunu düşünen otorite; o kadar enstrümana ihtiyaç duymasıyla aynı zamanda korkaktır da. Kendisi için daha ileri demokrasiyi hayata geçirmek, geçmişlerini anmak/unutturmamak, onların açtığı yoldan yürümek, haklarının mücadelesini vermek, eşit ve adil bir gelecek adına ortak paydada birleşen topluluklardan korkuyorlar. Karşılığında başvuracağı şiddet otoritenin "gösteri"sinin bir parçası oluyor.

Weil'in çözümlemesinde tanımladığı ikinci grup benim; gündelik hayatı dönüştürerek karşı duran emekçiler benzetmesi yaptığım kitlelere gelince; onlarda güçsüz olduğunu düşünmez, çünkü gücünü davasının haklılığından, moral dokusunu ise kitlelerin inatçı isyanından alır ya da artık bıçak kemiğe dayanmıştır. Bazen Ertuğrul Akgün'ün yazdığı gibi; "Varlık kendini şiddet yolu ile şiddetle açar, üzerindeki örtüyü şiddet ile kaldırır. Şiddet Panahi sinemasında her yerdedir, otoritenin, iktidarın uygulamalarında, otoriteye, iktidara karşı geliştirilen direniş stratejilerinde." ("Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar", Ertuğrul Akgün. *Kara Perde*, derleyen: Hüseyin Köse)

Sadece görülebilir olanı görmeyi seçen, her şeyden önce, aldanmayı seçen kişidir.

Yalnızca üstü örtülen, perdenin ardına gizlenen hakikati değil, her yerdeki hakikati görerek, onun diyalektik biçimi kendisine açık hale gelene kadar araştırmak zorundadır. Bizim gi-

bi devrimini yapmamış toplumlarda, çelişkileri, açmazları, çatışmaları irdelemek ne kadar ihtiyaçsa, zalimlere boyun eymek/gösterinin oyununu bozmak da o kadar önemli.

Aynı 1886'daki 1 Mayıs gibi, Paris Komünü gibi, Gezi Direnişi gibi... 1886 yılında işçi grevleri Chicago'yu ve diğer kentleri sardığında grevciler günlük sekiz saat çalışma ve örgütlenme hakları için mücadele ediyorlardı. Ertesi yıl dört emekçi lideri cinayetle suçlandı ve haklarında açılan davada hiçbir kanıt bulamamasalar da ölüm cezasına çarptırıldılar. George Engel, Adolf Fischer, Albert Parsons ve Auguste Spies darağacına gönderildiler. Beşinci zanlı Louise Linng hücrelerinde intihar etti.

1871'de Paris komüncüleri giyotini yaktı, kışlaları işgal etti, kiliseyle devleti birbirinden ayırdı, kapatılan fabrikaları işçilere verdi ve parasız eğitimi getirdi. Bütün iktidar mahallelere verildi. Her mahalle bir meclisti. Her tarafta kadınlar vardı. İşçi kadınlar, fırıncı kadınlar, terzi, aşçı, ütücü, büfeci, temizlikçi, öğrenci kadınlar. Her tartışmada fikirlerini anlattılar, bariyerler kurdular, tedavi ettiler ve savaşırken öldüler. Ancak komün kısa sürdü. Günler süren çatışmalar sonunda işçi bariyerlerini yıkdılar ve bir hafta boyunca gruplar halinde isyancıları kurşuna dizdiler. Bu arada Gustave Flaubert, kudurmuş köpekler dediği isyancılara merhamet edilmemesini istiyordu. Binlerce kadın askeri mahkemelerde yargılandı.

Bellek konusu önemli ve bu konu uzunca bir süredir araştırmacıların/felsefecilerin ilgi alanındadır. Jan Assmann bu ilgiyi etkileyen en az üç faktör olduğunu düşünüyor; "Birincisi, yeni elektronik medya ile bellek dışı kaydın (dolayısıyla da yapay belleğin) mümkün olduğu bir çağın içerisindeyiz; böyle bir gelişim, matbaanın ve ondan önce yazının keşfine eş değerde bir kültürel devrim anlamına geliyor; ikincisi, birinci gelişime bağlı olarak, bugünün kültürünü geçmişin 'ardıl kültürü' olarak kavrayan tutum, yani 'devrini tamamlamış bir şey' olarak tanımlayıp geçmiş kültürü bir hatırlama ve geçmişini an-

lama çabasını konu eden bir tutum yaygınlaşıyor. Üçüncü ve belki de en belirgin etken ise, bizi çok daha kişisel ve yaşam-sal düzeyde etkileyen bir şeyin sonuna gelmiş olmamız. Yazılı insanlık tarihin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının işlendiği döneminin görgü tanıklığını yapmış bir kuşak artık yaşama veda ediyor. Faşizmden 40 yıl sonra, yaşayan bellek yok olma tehlikesiyle karşı karşıyaysa ve kültürel hatırlama biçimleri sorun yaratmaktaysa, toplumsal bellek bir dönem değişiminin eşiğinde demektir.” (*Kültürel Bellek*, Jan Assmann, Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşe Tekin).

Belleği silme/yok etme/dönüştürme çabalarına karşı mücadele önemlidir.

Bugün, emek ve haklar adına verilen mücadelede sözümüzü söylemek ve 1977’de 1 Mayıs Taksim Meydanı’nda katledilen 37 canı anmak için Taksim’de olacağız. Belleğimize sahip çıkacağız.

Fotoğrafta ve Sinemada Kadın Temsiliyeti

Ezelden beri var olan, ancak ülkemizde son yıllarda gerici faşist yönetimlerce dillendirilen ve bizzat kendi bürokrat ve siyasetçilerince palazlanan sapık erkek zihni ve söylemleri nedeniyle; iyice ayyuka çıkan kadına şiddet ve cinayetlerinin gerekçelerinden biri de bunun ideolojik yapısını besleyen onların kültürel propagandalarıdır. Televizyonda ve sinemada kadın temsillerine bakmamız söylemek istediğimi açıklayacaktır. İlk olarak, Türkiye’nin kadın temsili açısından hiç de Hollywood’dan eksik kalmadığını söylemek istiyorum. İkinci olarak da fotoğrafçı Cindy Sherman’ın çalışmalarına değineceğim.

Hollywood kültürel temsillerine baktığımızda kadınlar çoğunlukla bağımlı uyruklar olarak inşa ediliyor. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyor. Bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik ya da dış dünyay-

la nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yetersizlik, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları, aşırı ölçüde duygusal, irrasyonel ve değer yoksunu anlamına geliyor.

Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı şöyle şekillendiriliyor; kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik... Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. Bu karşıtlıkların ilkinde, çocuk büyütme işinin ve ev içi emeğin babaerkil toplumda kadına tahsis edilmiş olmasına, ikincisinde ise, kısmen kamusal rekabet alanının erkeklerin tekelinde olmasından kaynaklanan, kadına yönelik erkek şiddetine dayanır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir.

Cindy Sherman'a gelince: Amerikalı fotoğrafçı ve çağdaş sanatçının Hollywood'un kadına bakışını eleştiren fotoğraf çalışmaları bulunmaktadır. Kendi deyişine göre Sherman fotoğrafları kadın stereotipleri ile ilgilenir. 1980 döneminde filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayarak kendisini model olarak kullanır. Fotoğrafladığı *Untitled Film Stills* film serisi ile sanat çevrelerinde tanınır. B tipi sinema filmlerinden seçilen kadın karakterlerin; aksesuarlar, dekor, kostüm vb. uygulamalarla yeniden canlandırıldığı siyah-beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. 1995 senesinde bu çalışma MOMA York Modern Sanatlar tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyattan satın alınır.

Sherman'ın seçtiği kadın tipleri, ortalama amerikan kadınının rol/model olarak benimsediği, genelde saç ve giysilerini kopyaladığı, davranışlarından etkilendiği kadınlardır. Alternatif olarak sunulmuş, zamanla şablonlaşmış kadın kimlikleri, Sherman tarafından seçilip çekilen fotoğraflar sayesinde topluma dayatılan kadın kimlikleri tartışmaya açılmaktadır.

Ancak benim yorumum şudur ki; yapıtlarında her zaman fe-

minist bir söylemin varlığından bahsedebiliriz. Ancak eleştirel gerçekliğin ötesine geçen bir karşı duruşu sergileyen bir üretim sistemi yoktur. Sherman sanatının içeriğini dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatın bir parçası olmuştur. Postmodernizmin sunduğu söylemler içinde kalır. Filmlerden seçtiği kareleri dondurur, aynı dekor, kostüm ve makyajla kendini fotoğraflar. Yeniden yaratım yoktur, yeniden üretim vardır ve bunu da kendine mal eder. Anlamı sonsuz bir şimdi içerisinde boğar ve gelecek söylemini unuttur.

Sözün kısası hayat pratiğine geçirilecek politikalar ve sanat/kültür ürünleri topluma mal olacak değiştirici, sorgulatıcı ve dönüştürücü olmalıdır. Postmodern politikalar ve anlatılar tam tersi yozlaştırıcıdır. Kadına şiddet ve kadın cinayetleri tespit ve eleştiri ile geçiririlecek konu değildir.

Sanat Zinciri

Peloponnesos Savaşı'nın 8. cildinin 66. bölümünde Thukydides, içinde bulunduğumuz durumla birçok benzerlik taşıyan bir başka oligarşik komplo harekâtıyla ilgili şunları yazmıştır; "Üstelik söz alanlar komploculardı ve atıkları nutukları öncelikle dostları sınıyorlardı. Komplocuların sayısı karşısında korkuya kapılan yurttaşlar arasında hiçbir muhalefet yükselmiyordu. Her şeye rağmen birisi onlara karşı çıkmaya kalkıştığında onu öldürmenin uygun bir yolu bulunuyordu. Katiller araştırılmıyordu ve şüpheli kişilerle ilgili hiçbir soruşturma açılmıyordu. Halk tepki göstermiyordu ve insanlar o kadar korku içindeydiler ki gıklarını çıkarmadıkları halde şiddetten kurtulmuş oldukları için kendilerini mutlu hissediyorlardı. Komplocuların gerçekte olduğundan çok daha kalabalık olduklarına inanarak tam anlamıyla bir güçsüzlük duygusuna kapılmışlardı. Şehir çok büyüktü ve aslında ne olup bittiğini anlayabilecek kadar birbirlerini yeterince tanımıyorlardı. Bu hoşnutsuzluk ortamında şikayetler hiç kimseye söylenmiyor-

du. Bu durumda, suçlulara karşı düzenlenen bir eyleme dahil olmaktan kaçınılmalıydı; çünkü bunun için ya tanımadık birisiyle ya da tanıdık ama güvenilmeyen birisiyle konuşmak gerekecekti...” (aktaran Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, 1996).

İnsan tekinin kontrol altında tutulabilir ve dolayısıyla toplumsal denetimin sürdürülebilir oluşu, şiddeti her daim canlı tutmakla gerçekleşiyordu. Varlık nedenleri şiddetti. Hem de her alanda şiddet. Komplocuların niyeti öncelikle eyleme geçmeden daha baştan düşünceleri engellemekti, günümüzde de fark yok. Düşünceleri hapse tıkan bir ülkenin kendisinin hapsehane olduğunu, fotoğrafın, sinemanın, edebiyatın, heykelin, tiyatronun yani sanatın yaşamın bir tarafında, hayatın ve kişinin kendisi başka tarafta olacak tipinden bir yaklaşımın tümüyle anlamsızlığını bilenler yani sanatın hayattan bağımsız, özerk bir alan olmadığının bilincinde olanlar önümüzdeki Cumartesi günü için bir çağrı yaptılar; “Gezi Sanatı oluşumunun çağrısı üzerine 26 Nisan Cumartesi günü saat 18.00’de Galatasaray’dan Taksim’e kadar bir sanat zinciri oluşturmak üzere buluşacak ve hep beraber ‘Hayat Kazanacak!’ diyeceğiz. Sanat zinciri hem 1 Mayıs’ın Taksim’de kutlanması çağrısını yapmamızı hem de güncel politikalara itirazlarımızı dile getirmek için bir olanak yaratacak. RedFotoğraf ve Galata Fotoğrafhanesi’nin yanı sıra tüm fotoğraf gruplarına, bireysel fotoğrafçılara ve sanatçılara açık olan sanat zincirine, elimizde taşıyacağımız fotoğraflarla birer halka ekleyeceğiz. Her fotoğrafçı, içinde bulunduğumuz yıkıcı sürecin toplumdaki, doğadaki tahribatını gösteren, emeğe, haklara ve özgürlüklerimize sahip çıkmaya davet eden fotoğraflarından en küçük A3 boyutunda, isterse 1, isterse 4-5 adet bastırıp yanında getirecek. Bunlardan birini kendisi taşıırken diğerlerini de bize destek amacıyla gelenlere vereceğiz. Böylelikle zincirimiz daha da uzayacak. Sanat zincirinde fotoğrafçıların dışında farklı sanat disiplinlerinden sanatçılar da yer alacak.” Evet, Thukydides’in

yazdığı gibi Şehir çok büyük, güven kıran bir Şiddet alanı... Ama ne olup bittiğini ve komplocuların oyunlarından haberdar olduğumuzu, aynı Gezi’de olduğu gibi farklılıklarımızla birbirimizi tanıdığımızı ve g vendiğimizi, diyalog kurarak onları yenebileceğimizi haykırmak için muhalif sesleri yükseltmek ve suçlulara karşı düzenlenen eylemlere destek vermek gerekiyor. Farklılıkların biraraya gelmesi komplocuları rahat-sız edecektir. Cassius Clay yani ünlü boksör Muhammet Ali, Vietnam Savaşı’na gitmeyi reddederken “ lkemdeki zencileri aŐađılayan kim? Vietnamlılar mı?” dediğinde önce onu vatan haini ilan ettiler, boks yapmasını yasakladılar ve dünya Őampiyonu ünvanını elinden aldılar. Beş yıl sonra  niversite öğrencileri ondan kendileri için bir Şeyler okumasını istediler. O kısa ve öz konuŐtu; “Me, we.” (Ben, biz.)

Yılma... Korkma...

Korkunun psikolojik yaralanmalarını, korkunun sosyal oluşumunun insandaki etkilerini, küçük yaşlarımızdan beri korkutarak öğrettiler. D Őlerimize bile egemen olabilecek bilimsel yöntemler geliştirdiler. Gerçek dışı kahramanlar yaratarak onlara  y nmemizi istediler, böylelikle kendimiz gibi olabilmeyi engellediler ve yaşadığımız hayalkırıklığı korkularımızı körükledi. Korkularımız yüzünden d Őlerimize sığındığımız da oldu, düşlerimiz yüzünden korktuğumuz da. Çocukluk yılları... oyuncaklarımız d Őlerimizdi... büyüdük... düşler artık her zaman çocuksu değil...

Zaman zaman hissettiğimiz istekler, tutkular, beklentiler ve mecburiyetler arasında sıkışıp kalma duygusu düşlerde yok... düşlerimiz  zg r olmalı...

Yaşanılanlarla düşler arasında üst üste çekilmiş fotoğraf kareleri gibi anılar bölümü biraz silik biraz karmaşık, düşler bölümü ise çözümlemelere ihtiyaç duyuyor... Bir objenin ağırlığı, duygunun ağırlığıyla ilintili... Tıpkı bir zaman akışının kısa ve-

ya uzun oluşunun duygularımızla, beklentilerimizle ve umutlarımızla ölçülmesi gibi... Düşlerimiz ölüm kadar gerçek...

Düşüncelerin, anıların, düşlerin birbirine karışmasına izin verin... Yaşamın eski siyah-beyaz fotoğraflarına baktığınızda gördüğünüz yoksul ama duru insanlık hallerinden, renkli travmaların yoğun yaşamlarına geçiş yaparken nostaljiye düşmeyin...

Deniz kabuklusu sabit bir yer bulana kadar dolanır durur. Yapışacak bir yer bulduğunda ise beynini yer, çünkü artık ona ihtiyacı kalmamıştır. Düşler, farkındalıklarımızda gizli... Gerçeği bilmek güzeldir, gerçek kötü de olsa... Düşler hem duygusal hem de mantıksal bir beslenme kaynağı; insanı kendinden ve her manada aurasından (sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik) soyutlayıp, gerçeğe karşı gerçeği yeniden tasarlayarak, yeniden üretir...

Dünya çevremizde gördüklerimizle düşlerimiz arasında bir yerde olsa gerek...

Tehlike “düş”ün takıntı olmasında... bir düşün esiri olmak... Düş kırıklığı mı, aldırma... nasılsa yeni düşlere devinir... İnsan yalnızken çok olur düşleriyle, çokken yalnız olmayı bilmelidir, iki gerçek vardır; biri doğa diğeri ölümdür. Aslanan ölüm kapıyı çaldığında “hiç” olmamaktır.

Görünenin ardı... görünenin ardındaki daha önemli dediğimde kastettiğim şey “gerçek”... ardındakini düşlemek... öyle olmasını isteriz... bizim düşündüğümüz gibi olmasını, düşlediğimiz gibi...

Düşlerinde mutluluğu yakalamak kolaydır, insan her düşlediğini yapamıyor, “gerçek”te mutluluğu bulamamak insanı incitir, mutluluk tek başına eksik kalır, çoğuldur, gerçeği nasıl yaşadığınla ilgilidir biraz...

Düşün olanaklarını özgürce kullanırken ve düşün büyüüne kapılıp sürüklenirken, gerçeğin sürekli kendini anımsatan terdirgin edici varlığı...

Her zaman muhalif olması gereken sanat, yaratıcılığını düşlerle beslerken, senin “düş”ün iktidarın yalancı haşmetine esir düştüğünde sanatını yozlaştırma gibi bir tehlikesi de bulunuyor. “Amerikan Rüyası” mıdır senin düşün..?

Düşler yaratıcı... olması istenenin kurgusu, bazen olanaksızın... Bedenler ve düşler hapsediliyor, teslimiyet sana bağlı... Düşler uyanık bir bilinç gerektiriyor... Düş bir düşünme edimi...

İz bıraktıkça düş yaşar, düş yaşadıkça iz derinleşir...

Gel... Yaşadığın gerçek bir ilişkinin sende yarattığı değişimleri yanına al öyle gel, eksiklerini yüzüne vurmalarını, eski bir paylaşımdan dönüştürüp gelişmelerini de unutma... Gerçekte yaşamadığın acı sende dönüşümlere yol açmaz... Yılma... Düşünü gerçeğe dönüştürmek istiyorsan korkma...

Çocuklarımız...

Bu ülkede en değersiz şey insan hayatıdır desek kimse şaşırmaz. Gün geçmiyor ki kadınların ve çocukların ölüm haberleri gelmesin. “Şaşırmama” hali başlıbaşına tuhaf bir durum, kısa bir an kızgınlık emareleri, sonra unutuş, kanıksama mı/kanıksayanlar var mı, yoksa duymaktan mı kaçıyoruz, beyinleri tırmalıyor, yürekleri eziyor, insan neslinden misiniz sorusu hayvanlara hakaret. Nasıl oluyor, nasıl? Çocuğa tecavüz... nasıl, nasıl, nasıl, nasıl?

Gazetelerin üçüncü sayfalarında ve TV’lerin son haberleri olarak veriliyor ve toplum üzerinde belirli anlamları olan etkiler yaratıyor. Korku mekanizmalarından biri olarak kullanılan bu tip haberlerle güvenli sığınaklar olarak evlere davetiye çıkartılıyor. Güvenli yer olarak evlerimiz gösteriliyor. Bu toplumu sokaklardan uzak tutma metodlarından biridir... “Çıkmanın, sokak tekinsizdir!” Hemen arkasından sunulan bir haberden öğreniriz ki; ya mahkeme kararıyla şiddet uygulayan yargılanmak üzere serbest bırakılmıştır ya da tuhaf bir şekilde ka-

dının davranışına suç bindirilerek tecavüzcüye indirimli cezalar verilmiştir. Türkiye’de çocukların hayatı eskiden de güvence altında değildi, şimdi de. Sağlıkları, eğitimleri ve hakları düşünülmemiştir ve her dönem tehdit altındaydı. Çocuk işçileri sorunu, sokak çocukları sorunu konuşuldu ama hiçbir şey yapılmadı, peki ya ekmek almaya yolladıklarımız, ya çalışan yakınlarına sefer tasında yemek götürmeye ya da okullarına yolladığımız, oyun oynamaya sokağa gönderdiğimiz, çocuklarımız, bizim çocuklarımız... Bu tip haberler nasıl oluyor da yönetenler açısından neden-sonuç çıkarılarak olumlu politikalara yansımıyor. Çocuklar sanki daha yaşanılır bir dünyanın geleceği/umutları değiller. Neden devlet çocuklarını kollamaz? Her şey korku imparatorluğunun aracı olabilir mi? Çocuklar sizin çirkin emellerinizin araçları olabilir mi?

Artan kayıp çocuk haberleri, çocuklarınızı sokaktan uzak tutun der gibi...

Ancak son günlerde havuzda, çöplükte ya da metruk bir evde cesetleri bulunan kayıp çocuk haberlerinin duyarlı birkaç basın tarafından üçüncü sayfadan kurtarılıp manşetlere taşınması, toplumsal vicdanın yaşayan unsurlarının -mağdur edilen çocukların dili, dini, ekonomik sınıfı, etnik kökenine bakılmaksızın- “artık yeter” haykırışydı. Ya o olay için aile kökenleri/inanışları ile ilgili demeç verenlere ne demeli, sahibinin havlamalarına ödül vermişçesine önlerine kemik atan yandaş medyaya ne demeli.

Fotoğrafın icadıyla birlikte, insan gerçekliği kontrol altına alıp fethetmenin yolunu buldu. Bilgisayar ürünü imajların icadıyla da büsbütün yeni bir gerçeklik yarattı. Artık tanınabilen gerçekliklerin kayıtlarını değiştirmek hiç dert değil. Bilgi ya da haber manipüle ediliyor, görsel olan da bu manipülasyona uygun hale getiriliyor. Amaçları toplumu yanılsamaların tüketici haline getirmek. Onlar tepki görmeyen yalanları üretmeye devam ediyorlar, ebedi bir şimdiki zaman yaratmak için.

Oysa tarihsel mücadele içinde bilgi ile eylemin kaynaşması gerekiyor.

Geçmişte metinler görüntüleri açıklıyordu, şimdi tersine fotoğraflar gazete makalesini görünür kılmakta... O fotoğraflarda çocukların gözlerine bakın, yalnızca saf ve temiz oldukları görünür. Eyy! Yöneticiler o gözlere bakabilme cesaretiniz var mı? Toplum mu çürümüş yoksa siz mi kokuyorsunuz? Eyy! Kendilerini toplumun efendileri sanan vicdandan yoksun, gözleri kaypak, bakışları ruhsuz efendiler sizlere bir önerim var; o çocuklardan birinin fotoğrafını gazeteden kesin, şişkin cüzdanlarınızda taşıdığınız kendi çocuklarınızın fotoğrafının yanına koyun ve bir gün dahi olsa ceketinizin sol iç cebinde taşıyın. Temas ettiği kalbiniz sıkışırsa hala insanlık nüvesi barındırıyorsunuz demektir. Kimbilir belki o zaman şu kokuşmuş yaşıntınızdan bir dönüş yapabilirsiniz. Merak etmeyin kimse size dönek demez.

Mockumentary Film

İngilizce “mock” kelimesi alay, eğlenme, dalga geçme, sahte, taklit; “documentary” kelimesi ise belgesel, belge film olarak kullanılmaktadır. İki kelimenin birleşimi olarak kullanılan “Mockumentary”nin dilimizde yerleşik/kullanılan bir karşılığı yok ancak Woody Allen “pseudo-documentary” diyor, yani sahte-belgesel.

Kurgu belgesel/kurgulanmış belgesel, gerçek olmayan, kurgudan ibaret, içerisinde oyunculuk ve çarpıtılmış gerçeklerle süslenmiş avangard iş çıkartmaya yönelik bir girişim, belgesel yoluyla gerçeği eğip bükme. Menfaatleri için gerçeği örtmeye, değiştirmeye çalışan medya haber-belgeselleri bu türe girebilir. Sinemanın “gerçeklik algısı”nı sarsıntıya uğratan türü olarak nitelendirilebileceğimiz mockumentary; pek çok yönetmen tarafından tercih edilen bir tür olarak karşımıza çıkıyor. Sahteyi gerçekmiş edasıyla vererek; “yapay bir gerçeklik”

formu ortaya koyuyor.

Mockumentary, hikayelerini anlatırken; tıpkı bir belgesel film gibi konularıyla ilgili uzman görüşlerine başvurulabiliyor, kimi kaynaklar refere edebiliyor, önemli arşiv belgeler ortaya koyabiliyor. Kullanılan dil açısından ise küfür, argo sözcükler ve sokak ağzı terimlerine sıklıkla rastlanıyor. Belgesel sinema yaşadığımız dünyaya dair bir gerçeklik taşır, mockumentary ise imgesel bir dünya içersinde var olur ve tamamıyla yönetmenin, metin yazarının yaratım gücüne dayanır...

Bir mockumentary seyrettiğinden önceden haberdar olmayan izleyici, sunulan “yapay gerçekliği” gerçek olarak algılayabilir. Mockumentary’nin esas derdi de budur zaten; belgesel sinemayla olan biçimsel akrabalığını kullanıp, izleyiciyi seyrettiklerinin gerçek olduğuna inandırmak. Sahte belgesellere şöyle de bir tanımlama getirebiliriz: Sahteliğin yaratıcı bir şekilde gerçekmiş gibi yorumlanması.

Son yıllarda dünyada mockumentary filmler epeyi popüler olmaya başladı.

Mockumentary veya sahte belgesel, film ve televizyonun bir türü ya da komedi türleri olabilmesine rağmen, ciddi mockumentaryler var. Genellikle parodi ve hiciv kullanıp güncel olayları anlatarak analizler yapıyor.

Ancak “yapay gerçeklik formunu” yalnızca mockumentary rafine etmiş değildir. Kitle iletişim araçlarının tarihine baktığımızda; karşımıza kitlelerini “gerçeklik” yoluyla şaşkına çevirmiş iki örnek program çıkmaktadır. Bunlardan biri sinemanın dahi çocuğu Orson Welles’e aittir. Ünlü yönetmen 1938 yılında bir radyo programında dinleyicilerinin gerçeklik algısını yıkan *War of The Worlds* (*Dünyalar Savaşı*) adlı eserini sıradışı bir kurguyla, haber formatında sunmuştu. Dinleyenler, anlatılanların gerçekten yaşandığına inanıp sokaklara dökülüyor. Ülkede büyük bir kaos başlıyor, yağma olayları yaşanıyor hatta evlerini terk edip ailelerini sığınaklara götürenler dahi

oluyor. Hayalin gerçekmiş edasıyla sunulduğu bir başka program da 1 Nisan 1957’de BBC ekranlarında yayımlanıyor. “Panorama” isimli programda Richard Dimbleby, İsviçre’nin güneyinde spagetti yetiştirildiğini iddia ediyor ve dallarından spagetti sarkan ağaçlar ve spagetti toplayan köylüler gösteriliyor. İngilizler bunun 1 Nisan şakası olduğunun farkına varmıyorlar ve televizyon kanalının telefonları kilitleniyor. Herkes spagetti tohumunu nereden bulabileceğini soruyor.

İlginç ama bunu iddia eden bir başka sahte belgesel William Karel imzalı *Ayın Karanlık Yüzü* (Dark Side of the Moon- Operation Lune) insanoğlunun kritik dönemeçlerinden biri olan Ay’a seyahatin, CIA tarafından uydurulmuş bir yalan olduğunu, konuyla ilgili fotoğrafların sahte olduğunu, diğer görüntülerin ise Stanley Kubrick tarafından stüdyoda çekildiğini iddia ediyor. Üstelik bu iddiasını da kimi önemli tanıklardan aldığı bilgilere dayandırıyor. Filmde Richard Nixon, Donald Rumsfeld ve polaroid kameranın mucidi Jeffrey Hoffman gibi isimlere yer veriliyor. *Ayın Karanlık Yüzü*’nn bir mockumentary olduğunu fark etmeyen izleyiciler, gerçekten de Ay’a hiç ayak basılmadığına inanabilirler.

şimdi  sorum var; biri, Orson Welles’in Dünya Savaşı ıktı haberi yerine Mř (malm şahıs)’ın argo ağızla, farklılıkları birbirine kırdıran demeçlerini koysak ya da spagetti ağacı yerine, yardım paraları dediği para dolu ayakkabı kutularından meyvası olan ağacı ve son olarak Ay’a ayak basılmadığı haberi yerine, camiye iki şişeleriyle ayak bastılar söylemlerini ve bunlarla yetinmeyip dahi yaratıcı buluşlarını koysak (paralellik, 17 Aralık darbesi vb.) şu an bulunduğumuz durumda bir mockumentar film içinde yaşıyoruz diyebilir miyiz? Diğer soru, bu filmin yönetmeni halkını inandırıyorsa başarılı bir mockumentarist olabilir mi ya da zaten öyle mi? Peki ama bu filme kanmayanlar da var. Asıl soru onlar için; kanmayanların kafayı yememesi için ne yapmalı?

Sanki “İstismar Sineması!”

Olaylar hızla akıyor... İnternet yasakları, Gezi Direnişi'nde öldürülen canların süren davaları, doğal yaşamı katleden HES ve nükleer santral projeleri, yaklaşan seçimler, yolsuzluklar, para dolu ayakkabı kutuları, iktidar güdümlü gazeteler, gazeteciler, tepeden gelen emirlerle yayın yasakları, Kürt sorunun-da oyalama taktikleri, Paris'te 3 Kürt kadının öldürülmesinde Mit izleri (*Der Spiegel* haberi), ses bantları, açılan/kaçırılan dosyalar, delil karartmalar, öğrenci evleri polemiği, kürtaj yasağı, polis şiddeti...

Yaşananlar/yaşatılanlar sanki “istismar sineması..!” İstismar sineması, “exploitation flick” de denen sinemanın bir alt türü. Aslında B fimler içerisine giriyor... Karanlık bizzat bu türün ta kendisi. İstismar sineması her şeyi ucuz olan, izleyicinin tiksindiği bütün şeyleri izleyicinin karşısına getiren, şiddetin, uyuşturucunun ve cinselliğin dibe vurulduğu, adeta sinemada her şeyi yasaklayan yasalarla dalga geçen, sansürü takmadığı için bolca sansür yiyen, hatta yıllarca gösterimleri yasaklanan filmlerden oluşuyor. Sinema seyircisinin seks, şiddet korku gibi konulara olan zaafını sömürmek ve izleyiciyi sinema salonlarına çekebilmek için az bütçeyle çekilen, konunun veya oyunculukların çoğu kez ikinci plana atıldığı, ucuz prodüksiyon ürünlerinin genel adı.

İzleyiciyi kayboluşun eşiğine, ruhsal çözölmeye, kimliksel bunalıma sürüklüyor ve asıl henüz olgunlaşmamış toplum üzerinde etkili oluyor. Gerçek ile soyut birbirine karışabiliyor ve bir anlamda muhakeme yetisi kaybedilebiliyor. Tüm şiddetiyle bir duygu sömürsü. Video çağında yeniden keşfediliyor. Sömürü deyince içerisinde cinsellik, korku, kan, şiddet, dini duygular, faşizan eğilimler ve akla gelebilecek tabu olarak nitelenen her türlü unsur var.

Sinemacılar sansür belasından kurtumak için seks ya da aşırı şiddet sahneleri olmaksızın kurgulanarak onaya gönderiyor

ama ikinci bir makinede hazır bekleyen bobinde filmin iştah uyandırıcı (!) sahneleri mevcut ve makinistler zamanı geldiğinde bu bobini çalıştırıyor ve anında yapılan bir kurgu ile film seks ve şiddet dolu olarak izleyicisi ile buluşuyor. Entelektüel çevrelerden gelen tepkiler sonucunda “istismar” filmlerine karşı bir hareket oluşsa da bu filmler tüm dünyada pazarlanıyor. Manüple edilen toplum bu filmlere ilgi duyuyor, izleyicisine haz veriyor, insanın gerçek hayatta yaşayamayacağı ve göremeyeceği bazı görüntüleri görmesini sağlıyor. İstismar sineması, ne kadar i karartsa da, korkunluk, iğrençlik ve dehşetengiz olay örgüsüne sahip olsa da, bu tür hakkında bilinmesi gereken bir gerçek var; sinema izleyici kitlesi arasında kemikleşmiş ve giderek artan bir kitle tarafından kutsanmakta olduğu.

Bugün içinde bulunduğumuz sosyal, ekonomik ve politik yapının yerli sinemamıza olabildiğince az yansıdığını söylemek yerindedir. Yapımcılar ve yönetmenler yaşamın gerçeklerine o denli duyarsızlar ki faşizm kendini hissettirdike, artan niteliksiz komedi, korku, yeni Osmanlı ve gençlik filmlerinde artış sorgulanmıyor. Sokaklarda gençler öldürölürken yapımcılar kasalarını doldurma derdine dűřmüşler. Bu, toplumsal yalıtılmışlığın, yabancılaşmanın sonucu olsa gerek... Tek dert para kazanmak.

70’lerden 80’lere uzanan çizgide bizde polis karakterini canlandıran Cüneyt Arkın’ın oynadığı seri *Cemil* adını taşıyan filmlerle, Hollywood’da Clint Eastwood’un canlandırdığı *Kirli Harry* filmleri de bu kategoride örnek gösterilebilir. Adaleti sağlamaya, kamu huzur ve düzenini korumaya çalışırken kendi yöntemlerini uygulayan, gerektiğinde şiddete başvurmaktan çekinmeyen gözü pek polis tipolojisi... Suçluları yakalamada, mafya benzeri organize suç örgütlerini ökertmede başarı kazanamayan, faşizan polis devleti şiarını da omuzlayan amaçlarından saparak örgütlü suçun resmi kanadını oluşturan

polisler...

Kirli Harry'nin ikinci filmi *Magnum Force*'da (1973, Silahın Gücü) olası suç yapılaşmasına ve yaklaşan tehlikeye, liberal emniyet yapılanmasının sonunu getirebileceği ve sistem risk altına girebileceği için, Kirli Harry mevcut polis örgütünü çokertme ihtiyacı duyuyor. Çünkü aslolan liberal sistemin varlığıdır.

Teşbihte hata olmaz derler, evet ben bir benzetme yaptım, yaşadığımız günleri istismar sinemasına benzettim... Ancak biri sinema, diğeri hayatımızın gerçeği. Asıl istismar edilen bu ülkenin insanları, gençleri, doğal hayatı, geleceği... Hem de en çirkin haliyle...

Sokrates; "Sorgulanmayan (düşünülmeyen) hayat yaşanmaya değmez," demiş. Öğrencisi ise ona; "Yaşanmamış hayat da üzerinde düşünmeye değmez," yanıtını vermiş. Bu diyalog düşünmeye değer.

Sahibinin Sesi

Walter Benjamin'in 1940 yılında tamamladığı *Tarih Kavramı Üzerine*'nin çokça tartışılan pasajlarından biri; Satranç oynayan ve rakibinin her hamlesine en doğru cevabı vererek oyunu mutlaka kazanan bir otomattan bahsediyor. Satranç tahtasının yanında ise ağzında nargilesi geleneksel Türk giysileri içinde bir kukla var, yanlarındaki aynalar nereden bakılırsa bakılınsın masanın altını boş gösteriyor. Oysa altında satranç ustası kambur bir cüce var; iplerle kuklanın kollarını oynatıyor...

Satranç otomatı, 1769'da Avusturyalı bir saray görevlisi olan Kempelen tarafından İmparatoriçe Maria Theresa için yapılmış... Oyun başlamadan önce makinenin içi izleyicilere gösterilirken aslında içinde sözü edilen kamburun görünmez kalmasını sağlayan aynalar ve tuzaklar var... Otomat müthiş ün salmış ve birçok ünlü rakibini yenmiş... Kempelen 1804'de ölünce otomatı Mälzel devralmış ve 1930'larda Amerika turnesine çıkaran da o olmuş... Johann Nepomuk Mälzel 1816'da

ilk metronomu yapan kişi -metronomu ilk kullanan Sekizinci Senfoni ile Beethoven- aynı zamanda Beethoven'ın işitme cihazını yapan kişi de o... Başka ilginç bir anlatı da Edgar Allen Poe'nun Mälzel'in Amerikan turnesini yakından takip etmiş olması ve 1836'da "Maelzel'in Satranç Oyuncusu" adlı öyküyü yazması...

Kempelen'in bir başka merakı da insan konuşmasını taklit eden, konuşan bir makine yapmak. Sonuçta tulumlu çalgılardaki gibi akciğer görevi gören körükler ve ağız görevi gören kauçuk huniye bağlı olan tahta bir kutudan oluşan bir makine yapıyorlar. Tabii ki makinenin taklit becerisi sınırlı. Konuşma iki temel mevzuya dayanıyor, aşk ve hükümdara övgü sözleri (Sen arkadaşımın, seni tüm kalbimle seviyorum ya da ikinci Leopold-Roma İmparatoru-daima Augustus, baba, anne, kral gibi). Anlaşılacağı üzere bu asgari söz dağarcığının, adanmışlık tavrı sergilemek gibi bir gayesi var; makinenin sesi -soyut sevgiliye ya da fiili hükümdara- teslimiyetini ilan etmekte.

Kempelen 1780'lerde bu iki makineyle Avrupa'da turlamış ve ikili gösteri yapmış... Konuşan makineyi satranç otomatını takdim etmek için kullanmış, adeta konuşan ve düşünen makineden oluşan çifte bir yaratık... Konuşan makinede hiçbir hile yok, üstelik Kempelen herkes bir tane yapabilirsin diye aygıtın ilkelerini bir kitapta açıklamış, oysa satranç otomatında bir dümen olduğunu itiraf etse de sırrını mezara kadar götürmüş.

şimdi toparlayacak olursam; birincisi diğerine inandırıcılık katıyor, onu makul kabul edilebilir kılıyor. Otomat, konuşan makinenin vaadinin gerçekteşmesi olarak ortaya çıkıyor ve düşünen makinenin konuşan makinenin bir uzantısından ibaret olduğu bir perspektif açılıyordu... Konuşma ve sesin düşünmenin gizli mekanizmasını, düşünmeden önce gelmesi gereken tümüyle mekanik bir şeyi, düşünmenin insanbiçimcilik kisvesi altında gizlemesi gereken bir şeyi ortaya koyduğu söylenebilir. Düşünme gerçekte kuklayı, yani konuşan kuklayı giz-

leyen insanbiçimli kukla gibidir; dolayısıyla Türk kukla, nargile vs. ile üstü örtülen sır, sinesindeki insan cüce değil, daha ziyade otomattan önce gelen ve herkese açıkça gösterilen konuşan makineydi, ses makinesiydi. Düşünen makinenin iplerini çeken asıl cüce oydu. İlk makine ikincinin sırrıydı ve ikincisi, insan biçimli kukla, kazanmak için ilkini hizmetine almalıydı.

Mladen Dolar'ın yazdığı, Barış Engin Aksoy'un çevirisini yaptığı *Sahibinin Sesi-Psikanaliz ve Ses* adlı kitap Metis Yayınları tarafından basılmış.

Yukarıdaki hikaye bana başka kuklaları anımsattı da!..

Başka Sanat

Günümüzde sanatçı, eserinde dile getirdiği görüş ve hayal gücünün niteliğine göre mi değer bulabiliyor? Yoksa sanat eserlerinin piyasadaki herhangi bir metayla aynı değeri gördüğü kapitalist düzende, sanatçı; yarışmalı bir formda mı değer bulabiliyor? Yarışmacılık kavramı sanatın ruhuna aykırı değil midir? Sanatı yapan insansa, insanı örnekletiren sanatı değil midir?

Rus heykeltıraş Ernst Neizvestny, *Soviet Life*'ın sorularına verdiği yanıtta sanatını anlatırken zanaatçı ile sanatçı ayrımını yapar ve söyleşisinde yaşamın hem yabancıısı olmadığını, hem de evrensel bir niteliği olduğunu tanımlar. “İki heykeltıraş taşı yontarak küre şekline sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre şekli elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmakta, öbürü de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış doluluktaki bir kürenin formunda dile gelen iç gerilimi aktarmaktadır. Birinci küre bir zanaatçı, ikincisiyse bir sanatçı eseri olacaktır. “ (Sanat ve Devrim, Berger, 2007).

Yerleşik kalıplara dayanmak eseri başarısızlığa götürür. Oy-

sa sanatçının derinlikli eserleri, yerleşmiş herhangi bir kalıba başvurarak yapılacak bir açıklamaya meydan okumalıdır. Bundan kasıt kültür endüstrisinin dayattığı formların reddedilmesidir. Ancak ne yazık ki eserin başarı değeri meta ederiyle ya da yarışma kazanımlarıyla belirlenince ve olası yetenekler, yeteneklerini daha baştan bu yönde şekillendirmeye başlayınca, eserleri de itaatkâr olur. Sisteme boyun eğmiştir. Kapitalist ülkelerde hem bunca yeteneği yok eden hem de sanatçılar arasında bu denli çaresizlik ve karamsarlık yaratan şey, gerçekte sanat piyasasının bütün sanat ürünleri üzerindeki egemenliğinin çatışmasıdır.

Dünya bugün öyle bir durumdadır ki, eğer bu durumu olduğu gibi kabul eder ve kökünden değiştirme yolunda kesin ve kararlı bir adım atmazsak, bütün değerlerimizin anlamdan yoksun hale geldiğini göreceğiz.

Sanatsal anlatım aracı olarak fotoğrafa gelince sanatsal duyarlılıkları ve yaratıcı yönleriyle günümüzde ve tarihte öne çıkan fotoğrafçılar hem kişisel yönelimlerini hayata geçirdiler, hem de insani ve toplumsal sorunlar konusunda sorumluluk taşıdılar. Bunun yanında klişelerden kurtulamayan, yarışma formlarına uygun fotoğraf üreten ve sanat (!) galerileri adı altındaki ticari işletmelerle iletişim içinde olan insanlar da ne yazık ki piyasada cirit atıyor.

Geçenlerde basına yansıyan bir habere göre Kültür ve Turizm Bakanlığı, artık edebi eserlere mali destek sağlayacağını bildiriyordu. Haberde yazarlara hem yazım hem de yazılan eserin yayınlanması sürecinde 26 bin liraya kadar parasal destek verileceği ve bu eserlerin seçiminin Turizm ve Kültür Bakanlığı Müsteşarı başkanlığındaki 7 kişilik kurul tarafından belirleneceği yazılıydı. Eh! Ülkemizde bu işlerin nasıl yapıldığını, -Gezi Direnişi'ne destek verdikleri gerekçesiyle bazı tiyatrolardan geri çekilen maddi destekler- anımsarsak eserlerin normlarının da nasıl şekilleneceğini bilmek için kahin olmak

gerekmiyor. Sinema filmi yapım, yapım sonrası ve senaryo yazım destek için yaşanan süreçleri de biliyoruz. Sanata-sanatçıya destekten anladıkları şu; iktidarla uzlaşanları koruyalım/gözleyelim, muhalif gerçek sanatçılara saldıralım/köstekleyelim mantığına büründü. Yıllardır bu zihniyetle şekillendirilmeye çalışılan kültürümüz derinliğini yitirmiştir, sanat gerçek yaşamdan koparılmış, yalnızca dolaylı biçimde ilintili olabilen bir düş dünyası anlamını taşır olmuştur. O halde sanatçının üretimi için özgürlük, özgürlük için ise başkaldırı temelidir. Gerek burjuva sisteminin kendine özgü kısıtlayıcı mekanizması, gerekse totaliter yönetimlerin açık baskısı, yaratıcı dürtüyü öldürmektedir.

Sözü Brecht'le bitireyim; “Nereye bakılırsa insanlar kurban edilmektedir! Barbarca eğlenmeler! Barbarların kendilerine özgü bir sanatları olduğunu biliyoruz. Biz de, bir başka sanatı yaratıp koyalım ortaya.” (*Sanat Üzerine Yazılar*, Bertold Brecht, çeviri; Kamuran Şipal, Cem Yayınevi).

Yani başka sinema, başka edebiyat, başka fotoğraf, başka heykel vb. kısaca başka sanat...

Yalanı Ayırt Etmek

Godard; Vertov'un filmlerindeki köylü ve işçi kadınların görüntüleriyle, Leni Riefenstahl'ın çektiği Nazi köylü ordusunun kadınlarının yapmacık görüntülerini Nazi ve Sovyet propaganda aygıtları çerçevesinde karşılaştırdığında bizleri uyandırmaya davet eder. Birincisinde yani Dziga Vertov (örn; Lenin için Üç Şarkı) “hayat neyse o” ilkesiyle yarattığı Sine-Hakikat'la kamerasını yaşama döndürürken onların gündelik hayat akışlarına müdahale edecek herşeyden kaçınırdı. Leni Riefenstahl'ın kamerası ise (örn; Berlin Olimpiyatları'nda ya da 1933 Nürnberg Gösterileri'nde) kurgunun filminden önce yapıldığı, belgesel bence dahil olmayan anlatım biçimine dönüktü. Riefenstahl anlatısı Vertov'daki gibi mekanlar-zaman-

lar yaratımının hakikate dayalı olması değil de, tam tersi sahnelemeye ait bir düzenleme olması nedeniyle yalandır.

Şimdi tam da ayakkabı kutularının, yolsuzluk dosyalarının, kirli ilişkilerin ancak “tehdit” oluşturacak kadar açıldığı yaşadığımız şu günlerde -ancak diyorum çünkü; ötesi gizli ittifaklarla yok olma olasılığı yüksek- temize çıkmanın yolu, kitleleri kandırma mekanizmalarından, yani yalandan geçecek. Nitekim başladı bile. Yalanları; tarihin hileyle yanlış yöne sevk edilişi türünden yalanlar, kurumsallaşmış, kanıksanmış yalanların yeniden üretilerek meşrulaştırılmasını sağlayan derin yalanlar ve imgelerin manipasyonu yoluyla içimize sindirilmeye çalışılan yalanlar diye ele alabiliriz.

Yalan söyleyene yalancı dendiğini biliyoruz, yalanlama ise inkârdan geçiyor ve biz bu insanlara da yalancı diyoruz. Freud inkâr olarak yalanı, kişinin kendi düşüncesi üzerine vurduğu bir mühür olarak görüyor. “Herr Doctor, nein,” gibisinden... Bir hastanız, “rüyamda gördüğüm o kadının annem olduğunu düşünüyorsunuz değil mi doktor, ama sizi temin ederim o değildi...” dediği anda, emin olun ki, o kadın annesinden başkası değildir... Ya da “bu söylediklerimin amacı sizi rahatsız etmek değil” dendiğinde anlayın ki, bunu söyleyenin içinden geçen tam da sizi rahatsız etmektir... Freud’a göre, inkârın süreci, zeka denilen şeyin nasıl işlediğini anlamak için büyük bir önem taşır: Özne, bir an beliren rahatsız edici, katlanılmaz ya da kabul edilemez bir düşüncüyü “Nein”nın damgasıyla yeniden bilinçdışına kovar... (Ulus Baker, *Beyin Ekran*, derleyen: Ege Berensel).

Garip olan bunlar saklanmıyorlar, saklıyorlar... Savaş kaybedilirken “saklanmaktan çok saklamak”, rezilliklerinin kamuoyunun eline/bilgisine geçmesini engellemek, kendilerini kurtarmak anlamına geliyor. Millet hiçbir zaman umurlarında olmadığı kadar umurlarında değil... Hitler’in Stalingrad yenilgisi ufukta belirirken cepheye gönderdiği ünlü telgrafta; “savaş kaybedi-

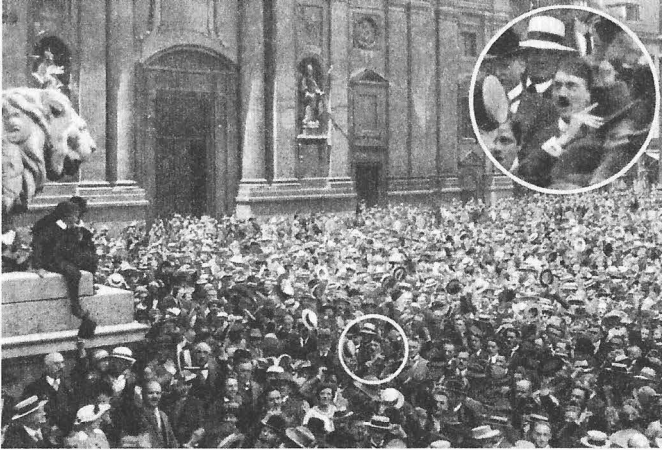
Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

liyorsa milletimiz yok olsun!” dediğini görür gibi oluyorum...

Godard iki propaganda mekanizmasından bahsedip aralarında birine karşı insanları uyanık olmaya davet ederken “gösteri”nin nasıl kullanıldığına dikkat çekiyordu. O halde yalanı ayırt etmek için gösteriyi öğrenmek gerekiyor.

Yok Yok (!)

Almanya savaş ilan etmiştir. İmparatorluk bayrağı yükseklerde dalgalanmaktadır. İnsanlar sevinçten kendilerinden geçmiş “savaş savaş,” diye haykırıyorlar. Fotoğrafta çerçeveye alınmış adam, şu gözleriyle göğe bakan adam... Tanıyanlar adının Adolf olduğunu söylüyor. Sürekli sinir krizlerinin kıyısında dolaşıyor, bir tavan arasında yaşıyor, takvim sayfalarına bakarak yaptığı sulu boya resimleri barlarda satarak geçimini sağlıyor. Fotoğrafçı Heinrich Hoffmann onu tanımıyor. Akıl hastahanesinden mezbahaya şarkı söyleyerek yürüyen büyük Almanya'nın aşağılanması ve uğranılacak bozgunun intikamını alacak olan Siegfried'in oradaki varlığının farkında bile değil.



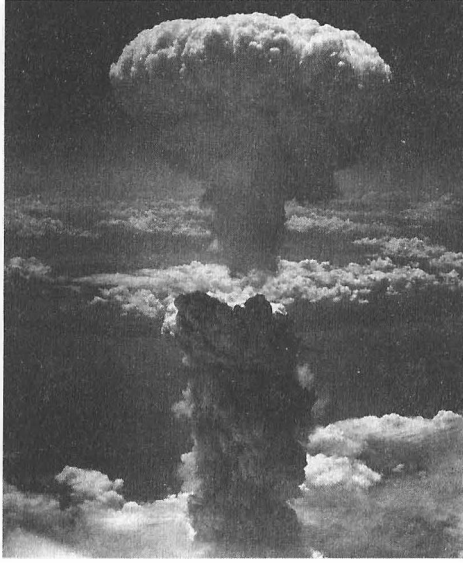
Heinrich Hoffmann, Münih, Odeonplatz, Ağustos 1914. Fotoğrafın bu versiyonu Hoffmann'ın kitabında yayımlanmıştı. Hitler, kimse onu tanımazken, Berlin, 1932.



Agustin Victor Casasola, Meksiko şehri, Ulusay Saray,
Aralık 1914.

Pancho Villa ve Emiliano Zabata ayaklanan köylülerle beraber Meksiko şehrini fethederler. Villa ve Zabata hükümet sarayına girerler. Villa altın kaplamalı başkanlık koltuğunu Zabata'ya sunar. Zabata kabul etmez. "Bunu yakmamız gerek," der. "Buna büyü yapılmış. İyi bir adam buraya oturduğunda kötü birine dönüşüyor." Bunun bir şaka olduğunu düşünen Villa içinden güler, cüsseli bedenini koltuğa bırakır ve Agustin Victor Casasola'nın objektifine poz verir. Yanında duran Zabata sanki uzaklarda yitmiş gibidir ve objektife sanki içinden flaş değil de mermi çıkacakmış gibi bakar. Villa da fazla beklemez; "bu çiftlik bize fazla büyük," der, kalkarlar. Altın kaplamalı bu koltuğa daha sonra oturanlar düzeni yeniden sağlayan katliamları yönetenlerdir. Kötü son; Zabata ve Villa katledilir.

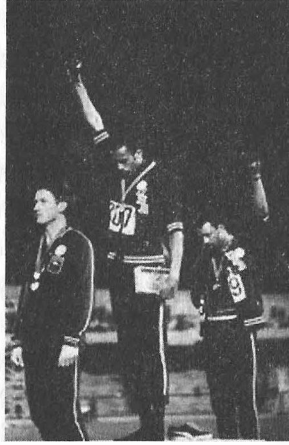
Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı



Hiroshima ve Nagasaki'ye atılan atom bombası (George R. Caron, Archive of the U.S. Air Force)

George Caron, Hiroşima, Ağustos 1945. B-29 uçağı... Adı Enola Gay. Little Boy adı verilen üç metre boyunda, dört ton ağırlığında bir bomba taşımaktadır. Sabah sekizi çeyrek geçe uçaktan bırakılır. Aşağı varması bir dakika sürer. Yerden atomik bir bulut yükselir. Uçağın kuyruğunda bulunan askeri fotoğrafçı George Caron makinesinin deklanşörüne basar. Bu devasa beyaz mantar sonradan New York'taki elli beş tane şirketin ve Atom Bombası Güzellik Yarışması'nın logosuna dönüşür.

Olimpiyat şampiyonları podyuma çıkıyor. Altın madalyanın sahibi Tommie Smith ve bronz madalyayı kazanan John Carlos, her ikisi de Birleşik Amerikalı zenci. Siyah eldivenli ellerini sıktıkları yumruklarıyla havaya kaldırıyorlar. *Life* dergisinin fotoğrafçısı John Dominis olayı kaydediyor. Devrimci Kara Panterler hareketinin sembolü olan bu yumruklar, ırkçılığı tüm dünyaya ihbar etmektedir. Tommie ve John hemen Olim-



Black Power (Tommie Smith & John Carlos,
John Dominis, Meksika, Olimpiyat Stadyumu,
Ekim 1968.

piyat köyünden kovulurlar. Ülkelerine döndüklerinde kimse iş vermez. John bir şekilde karnını doyurur, on tane dünya rekoru kırmış Tommie ise bahşış karşılığında araba yıkar. (Eduardo Galeano, *Aynalar*, Sel Yayınları).

Hakkari, Yüksekova (Gewer) 6 Aralık 2013. Yüksekova'da uzun menzilli silahlarla iki Kürt -Mehmet Reşit İşbilir, Veysel İşbilir- öldürüldü. Öldürülme anını kaydeden fotoğraf yok, dolayısıyla fotoğrafçısı da yok. Polis araçlarında ve çevrede kamera olmasına rağmen şahısların vurulma anına ait hiçbir görüntü resmi makamlar tarafından kamuoyuna sunulmadı. Vücutlarından çıkan kurşunlar belli, o gün ateş açan hangi kolluk görevlisinin silahından çıktığı tespit edilebilir, dolayısıyla ateş eden ve emri veren bulunabilir. Fotoğraf/görüntü yok, soran yok, soruşturulan yok... Yok...

Umudu Arayanların Hikâyesi

Öğrencilik yıllarımda arasıra bir grup arkadaşım ile fakülte-
den çıkıp gittiğimiz bir şarapevi vardı. Feridun abi işletirdi.
Mekanında duvara asılı bir afiş vardı. Afişte El Cordobes Feri-
dun yazıyordu. İspanya'ya giden birçok turist bunu yapmıştır
sanırım... Bizde böylesine bir afiş geleneği yok, ama bir dönem
gençlerin Yılmaz Güney'e özenmesi gibi benzerlikler taşıyor.
Bu masum, üstelik anlaşılabilir bir yakınlaşma... Umudu şö-
ret olmakta arayanların hikâyesinden farklı... Umudu arayan-
ların hikâyesi ise sevdiği insanla kendini özleştirmesi, bir çe-
şit siyasal kahramanı peşine takılması gibi bir şey... Ama önce
El Cordobes'ten başlayalım:

Dominique Lapierre/Larry Collins'in yazdığı *Yasımı Tutacaksın* romanı "Ağlama Angelita; bu akşam ya sana bir ev ala-
cağım ya da yasımı tutacaksın" diye başlar. Sonra tarihin kan-
lı diktatörlerinden Franco'nun iktidara gelişini ve ülkede
umutsuzluğun tepe noktasına çıkmasını, Hitler ve Mussoli-
ni'nin desteklediği Franco iktidarının yozlaşmalarını, halkını
sömürmelerini, baskıyı ve adaletsizliği gözler önüne serer.
Carlos Saura'nın unutulmaz dansçısı Antonio Gadez'le bir ko-
nuşması vardır. Gadez, "Biz İspanyollar için saat 5:00 'Ölüm
Saati' demektir; çünkü boğa güreşleri o saatte başlar," der.

Adı Manuel Benitez, ama bütün dünyanın onu El Cordobes
(Kordobalı) olarak tanıdı. Adına şarkılar yazılan bir halk kah-
ramanı... *Yasımı Tutacaksın*'da turistik boğa güreşçisi imgesi-
nin yerine gerçek bir boğa güreşçisi anlatılır. Yoksul İspan-
ya'da; bir insanı boğa güreşçisi olmaya iten ekonomik ve top-
lumsal nedenler aktarılırken, yoksul çocukların başka seçe-
nekleri yoktur ve binlerce isteklinin arasından canı pahasına
başarıyı yakalamak oldukça zordur.

"Sabahları birer tas migas içerdik. Bu, içinde nadiren yağa
batırılmış ekmek parçaları bulunan yavan suya bir çorbaydı.
Bazen de biraz ısınalım diye, kahvaltıda anasonlu bir alkol

olan aguardiente içerdik. Zenginler sabahları salam yerler. Bizim için, ekmek bile büyük şanstı.” İnsanların yiyecek bir lokma bulamamaları sonucu sokak ortasında öldüğü İspanya’nın iç savaş yıllarında dünyaya gelen Manuel o dönemdeki çocukların hemen hepsi gibi açlıkla, anne ve babasının savaşın korkunç şartlarında ölmesiyle, sefaletle tanışmıştı.

Picasso’nun Guernica tablosu ve Rodrigo’nun gitar konçertosu Aranjuez bu acıyı anlatır. Rodrigo, bunu kaybettiği çocuğu için yazmış. Deniz Gezmiş’in idamdan önce son isteklerinden biri bu müziği dinlemektir.

Ülke kaynaklarının önemli bölümünü elinde bulunduran zengin sınıf, ırkçılığı ve dini istismar ederek zorla iktidarı ele geçirmişti ve yoksul İspanyol gençlere sınıf atlamaları için iki yol kalmıştı. Ya papaz olacaksın ya da matador. Benzemiyor mu? Bizde de ya dindar kesimin peşine yapışacaksın ya da ne bileyim mesela bir diziye kapak atacaksın... Elbette Türkiye ve İspanya arasında farklılıklar var, ancak yoksul gençlerinin Cordobes ve Yılmaz Güney üzerinden benzer umutlar taşımaları anlaşılabilir. Onlarıki umudu arayanların hikâyeleridir.

Kötü olan fikirlerin havada uçtuğu ve insanların kendini pazarladığı bir dünyada gerçekten de herkesin bir yıldız gibi parlama umuduyla yaşamını sürdürüyor olması, kadın cinayetlerinin vahşet noktasına geldiği, kartopu vitrinine çarptı diye cinayet işlenen ülkemizde realiteyi şaşır(t)mak!.. *Kurtlar Vadisi* dizisinden fırlamışcasına erkekliğin manifestosunu yaşamına taşıyan kahramanlaşma özentileri... Erdemlilikten şu ya da bu ölçüde uzaklaşıp köşeyi dönme hayali kuran zavallılar. Kötü olan bunlar. Devletin idarecilerinin “erkek söylemi” ağzından beslenen ve cesaretlenen , emir almışcasına ve görev bilinciyle sorgulamadan etrafında terör estiren insan bozuntuları... “Balık baştan kokar” deyip kendine vazife çıkaran erkekler; karısını da döver, mahalle bekçiliğine de soyunur.

Bu Böyle Biline

Son yıllarda ülkemizdeki iktidar mantığı şudur; AKP'nin dayattığı politikalar -yürüttüğü yanlış kelime olur- çürütülemediği sürece teori değiştirilmeden kalmalıdır. Totaliter olduğu su götürmez olan bu politikalara yıllardır gerçek anlamda muhalefet yapılamamıştır. Bu gücün ana kaynaklarından biri iktisadi iken diğeri polisiye yöntemlerdir; ki toplumsal muhalefeti ve toplumsal algıyı baskı altında tutmayı başarmıştır. İnsanlara nesne muamelesi yaparak/nesneleştirerek toplum mühendisliğine soyunmuşlardır. Totaliter rejim iktidarını bütün doğru motiflerin sindirildiği ya da kaybolduğu mutlak terör yoluyla sürdürmektedir ve toplum üzerinde mülkiyet hakkına sahip gibi hareket etmektedir. Her alanda gizliliği yaygınlaştırarak, yalanlarla ebedi bir şimdiki zaman yaratmak amaçlarıdır. Halkın kendi yaşamını belirleme hakkı gasp edilir; hiçbir şeyi bilmemesi gereken ve hiçbir şeyi hakketmeyen topluluklardır onlar. Gizlilik tahakkümün en önemli argümanıdır. Yasalar mutlak iktidarın yararlanacağı şekilde çeşitli boşluklar kalacak biçimde özenle hazırlanır.

Bu tip rejimlerin tarihteki örneklerinden de bildiğimiz gibi tek pratik hakikati; güç gösterisinin bir kişide toplanmasıdır. Kendisini, daha yüce bir ruhun var olmadığının bilincinde olan ve mutlak kişi olarak gören dünya egemeni; ona ters düşen kullarına uyguladığı yok edici şiddetle kendinin nüfuz gücünü bilmekte ve tahakküm alanını genişletmeye çalışmaktadır. Ancak kendisinin ve akıl hocalarının fark edemediği şey tahakküm alanını yıkıma uğratanın da yine bu egosantrik güç olduğudur. Padişahımızın kullarından beklediği, kendi yaşamları üzerindeki tasarruf hakkından vazgeçmeleridir. Bu istek, özne olan insan adına da toplum adına da yaşamın yokluğuyla özdeşir. Artık onların yerine kendisi karar verecektir. (Ayrın için, üç çocuk doğurun, normal doğum yapın, kürtaj yasak, alkol yasak vb.) Kendine göre mutlak iktidar, aşağıla-

ma alışkanlığı ve aşağılama konusunda fütursuzluklarıyla mutlak anlamda çürümüşlerdir. Aslında olan kendi aşağılıklarının doğrulanmasıdır.

Rejimin bir özelliğı de mekanların özerkliğini ve niteliğini yok etmek çabasıdır. Hatta totaliter rejimlerde buna zorunludur da. Şehirciliğı; rantın/sermayenin ve insanın ele geçirilmesinin gerçekleştireceğı bir alan olarak bakar. Şehri mutlak hakimiyet şeklinde kendi dekoruymuş gibi yeniden yaratma ihtirası diktatörün güç gösterisi haline gelir. Köprüler, meydanlar, orman arazileri, parklar, üniversiteler, kültür mekanları her şey hükümet etkinliğinin nesnesi haline getirilmeye çalışılmaktadır. Ancak bütün bunları gerçekleştirebilmek için sokağın düzenini sağlamak zorundadır ve her türlü şiddeti uygulamaktan çekinmez. Bilinmelidir ki terörizmin tarihini devletler yazmıştır. Şehirciliğı aynı zamanda genel tecrit hareketi olarak da görürler. Planlanabilir üretim ve tüketim ihtiyaçlarına göre bireylerin denetimli bir şekilde yeniden sisteme dahil edilmelerini de sağlamak zorundadırlar. Bu zorunluluk durumu aynı zamanda Debord'un, "Sisteme dahil olmak, tecrit edilmiş bireylerin birlikte tecrit edilmiş bireyler olarak yeniden ele geçirilmelerini gerektirir" tesbitine gider. Kültür mekanlarının bir bir kapandığı, sinemaların AVM'lere hapsedildiğı, insanların toplu konutlara hapsedildiğı, mücadele tarihinin unutulmaz anılarıyla dolu meydanlarının yeniden şekillendirildiğı, yeşil alanlarının yok edilerek plazalara yer açıldığı, kamusal alanların artık kamuya ait olmadığı şehirde, öznenin yaşamsal tercihi olamaz. Bir şehrin tarihi, şehri denetleyen totaliter rejimlerin tarihi olarak bırakılamaz. Şehirlerin tarihi özgürlük mücadelelerinin tarihidir.

Halk direnişinin başarısını görmezden gelemeyiz, o yüzden direnişini kırmak için devreye sokacakları kurmaca sahte-olaylardır. Yalana dayalı kendi doğrulamalarının bilimini yapmışlardır. Anti-diyalektik yanlış bilinci, gündelik yaşamın her

anına şiddet kullanarak dayatacaklardır. Provokasyon, içerisizma, düzenli söylenti uygulamaları uzmanlık alanlarıdır. Sıkıştıklarında tahakkümü korumak, yürütmek ve nihai sona götürmek adına seçilmiş tabakada bir nöbet değişikliği ihtiyacı duymaları olasıdır.

İçinde bulunduğumuz durum ve koşullar ne kadar tehlikeli olursa olsun, şimdi olduğu gibi önümüzdeki günlerde de umutsuzluğa düşmemeyi gerektiriyor. Direnişle moral bulduk. Çalışmalı çok çalışmalıyız. İnsanca yaşamak için özgür irademizle geleceğimizi belirlemek hakkımız. Hak verilmezse alınır. Size sesleniyoruz muktedir olanlar, bu böyle bilene.

Tarih Büyük Bir Açıklayıcıdır

Tarihi süreç; değişim, çelişki ve mücadele, kısaca tarihin diyalaktığı olarak kavramanın araçlarını geliştirmeye çalışır. Tarih büyük bir açıklayıcıdır. Niye biziz, neredeyiz ve kimiz?

Örneğin, uzun yıllara dayanan Filistin halkının özgürlük mücadelesi, bugün İsrail işgalinde katliamların tarihiyle anılı-



(2014) İsrail'in 8 Temmuz'dan itibaren Gazze Şeridi'ne düzenlediği ve binden fazla insanın ölümüne neden olan saldırılar, 20 Temmuz'da başlatılan kara operasyonu ile genişletildi. Gazze'nin Şecaiyye Mahallesi, İsrail'in en şiddetli bombardımanı altında kaldı. Şecaiyye'nin neredeyse tamamen yok olduğu bu saldırılarda, pek çok kişi öldü ve yüzlerce insan yaralandı.

yor. Ülkemizde, Rojova'da, İran'da, Irak'ta Kürt halkının özgürlük mücadelesinin de katliamların tarihiyle anılması gibi... ya sol-devrimci mücadeleler...

Bu bir yandan değişim, çelişki ve mücadelelerin tarihi iken, diğer yandan da özgürlüklerin tarihidir. Kültürel zeminde de tarihsel süreç -ki dil, bu zeminin en önemli ayağıdır- olanca şiddetiyle devam etmektedir. Yasaklı dönemlerde Kürt halkının dengbejlilik ve çirokbejlilik gelenekleriyle korumaya çalıştıkları dil, bugün hâlâ anadilde eğitim hakkı önünde çıkarılan engellerle baskı altında.

Sioux büyücüsü Leonard Crow Dog (Leonard Karga Köpek); "Modern Sioux dilimiz beyaz adamlaştırılmıştır. Artık hiçbir gücü kalmamıştır. Kendi insanımın eski hikayeleri hakkındaki bilgilere bir davul ya da fülütün sesinden, kişisel görüşümden, kutsal ot pejuta'dan, fakat hepsinden önemlisi geçmişten gelen sözcüklerden, büyükbabaların kelimelerinden, zamanın başlangıcında varolan, We-Ota-Wichasa'ya (Kan Pıhtısı Çocuğa) sunulmuş bir dilden alıyorum. Eğer bu dil, bu sözcükler ölürse, efsanelerimiz de ölecektir," sözü bugün Kızılderililerin durumunu yansıtıyor. (*Kızılderili Efsaneleri*, Richard Erdoes, Alfonso Ortiz, Çev; Aydan Uluçer, Selim Yeniçeri).

O yüzden emperyalizme karşı savaş her alanda verilmeli, Filistin ve Kürt halkının özgürlük mücadeleleri ne kadar önemliyse, kültürel mücadeleleri de o kadar önemli. Öyle görünüyor ki Ortadoğu halklarının kurtuluşu sömürülenlerin birlik-teliğinden/dayanışmasından geçecek.

Ortadoğu'da uzun yıllardır süren emperyalist savaşta ezilen/katledilen Filistin ve Kürt halkının yanında mezhepsel katliamlar da olanca şiddetiyle sürüyor ve sürecek gibi de görünüyor. Son Şecaiyye Katliamı fotoğraflarına bakmışsınızdır, ben yine de paylaşıyorum.

17 Temmuz gecesi Gazze'ye kara harekatı başlatan, denizden ve havadan bölgeyi bombalayan İsrail işgal güçleri, tarihe

sivillerin hedef alındığı bir katliam olarak geçen Şecaiyye Katliamı'nda çoğu çocuk ve kadın en az 60 Filistinli hayatını kaybetti, 200'den fazla Filistinli ise yaralandı. Ve son saldırılarla hayatını kaybedenlerin sayısı 437'ye, yaralananların sayısı ise 3 bin 25'e yükseldi.

Bu tarih Orwell'in dilin çürümesi olarak ifade ettiği "klişeler, aşınmış metaforlar, bayat kullanımlar..."la anlatılamaz. Eleştirinin de, anlatının da, yorumun da dili özgür ve isyankâr olmalı.

"Yarım kalan eleştiri" başlıklı *BirGün* kitap eki yazısında Ayşegül Tözeren, Bedrettin Cömert'in kitabını değerlerdiriken alıntıladığını farklı bir yorumlamayla kullanmak istiyorum. Edward Said'in *Entellektüel* adlı kitabında yer alan, "Gözünüz haminizin üstündeyken bir entellektüel gibi düşünemezsiniz. Sadece bir mürit gibi düşünebilirsiniz. Aklınızın bir köşesinde bir yerlerde onu memnun etmeniz, keyfini kaçırmamanız gerektiği düşüncesi vardır."

Sözümün özü şudur; Keyfinizi kaçırmamız gerekiyor. Klişeye düşmeyeceğimi umarak ben de bir metafor yapayım: Balıkçı ekmeği dedikleri bir ekmek vardır. Kıtır ekmeği de denir. Karanfil, damla sakızı, karaca otu, ekşi mayayla yapıyor. Özelliği küflenmeden/bayatlamadan bir ay dayanmasında... Mesele balıkçı ekmeğini suya batırıp yumuşatmadan yemekte. Dişin ağrıyacak, diş etin kanayacak.

"Derdin ne be adam, yumuşatarak yemenin önünde engel mi var," diye soranlara birinci yanıtlım "Tarihsel süreç; biz ne kadar ondan kaçarsak o kadar canımızı yakacağı," olacaktır. Yumuşatarak düşünmek, yumuşatarak eleştirmek... Başta sordum; "Niye biziz, neredeyiz ve kimiz?" Sorunun yanıtını düşünmeye başladığınızda canınız acıyacaktır. Tıpkı yukarıdaki fotoğraflara uzun uzun bakmak gibi...

İkinci yanıtlım; "Derdin ne be adam, bakmanın önünde engel mi var?"

Militan Fotoğraf/Fotoğrafçı

Gillo Pontecorvo'nun yönetmenliğini yaptığı *The Battle of Algiers* (Cezayir Savaşı) film (1966) Fransız kolonyalist işgali sırasında Cezayirli gerillaların ve halkının yaşadığı savaşı anlatıyor. Film, 1957 yılında FLN'nin (National Liberation Front/Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi) liderlerinden Ali La Pointe'nin Fransız komutan Colonel Mathieu ve askerleri tarafından yerinin bulunmasıyla başlıyor. Daha sonra 1954 yılına yani Cezayir direnişinin başladığı yıla geçiyor. 1954-1957 arası Cezayir'de şehir savaşı ve FLN'nin kent içinde Fransız ordusu tarafından bastırılmaya çalışılması, belgesel tarzında çekilen bombalamalar, gösteri yürüyüşleri, sekiz gün süren genel greve dair görüntüler ile bu grev direnişini kırmak için Fransızların Cezayir halkına uyguladığı işkenceleri gösteriyor. Ancak son derece başarılı ve önemli bir film olmasına rağmen Cezayir Savaşı filminin sonunda Fransız paraşütçülerinin bir FLN hücrecini yok etmesinin ardından askerin biri "bu insanlarla 130 yıldır barış içinde yaşadık, bunu yeniden yaşamamamız için bir neden yok," der. Oysa tarihsel kayıtlar film içinde karşı çıkılmayan bu ifadenin açıkça doğru olmadığını gösteriyor. Fransızlar Cezayir'i ilk olarak 1830'da işgal ettiler. 19. yüzyılın sonuna doğru göçmen kolonisi uygulamaya, geniş tarımsal arazileri ele geçirmeye ve ihraç mallarını Fransız kapitalizminin gereksinimlerine uygun hale getirmeye başladılar. 130 yıldan fazla süre Cezayirliiler düzensiz olarak Fransız egemenliğine karşı direniş örgütlediler ve gördükleri yalnızca direnişin acımasızca ezilişi oldu. Fransızlar yalnızca Setif'te 45 bin insanı katletti. Ancak filmde bu katliam ima bile edilmez, önemli olan Fransız hassasiyetidir.

Fanon şiddetin, kaçınılmaz olarak sömürgeciliğin şiddetine son vermek için yerli halkın mücadelesinin bir bileşeni olacağını öne sürerken; "Bireyler düzeyinde şiddet arındırıcı bir güçtür, onu kendi aşağılık kompleksinden, ümitsizliğinden ve

eylemsizliğinden kurtarır: onu korkusuz yapar ve kendine saygısını yeniden sağlar,” diyor.

Bu anlamda sanatın da dili şiddetli olmalıdır. Sanat hakika-
'ti, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için yerleşik gerçekliğin
ve onu yerleşik hale getirenlerin tekeline kırma gücünde yatı-
yor... Kast edilen şiddetin dili; devrimci bilinci uyandıran/net-
leştiren ve güçlendiren bir sanat... rahatsız eden, şok eden ve
gerici fikirleri zayıflatan bir sanat... burjuva estetiğine karşı
antiemperyalist bir sanat... ve yeni insanların, yeni toplumla-
rın, yeni tarihlerin, yeni sanatın yaratılması sürecine müdahil
olan bir sanat...

Espinosa şöyle diyor; Sinemanın yeni poetikası her şeyden
önce “partizan” ve “bağlanmış” bir sanat, bilinçli ve kararlı bir
biçimde “bağlanmış” bir sinema, “kusurlu” bir sinema olacaktı-
r. Eksiksiz estetik etkinlik olarak “tarafsız” ya da “bağlanma-
mış” bir sanat ancak sanatı üreten halk olduğunda mümkün
olacaktır.

Espinosa toplumsal, ekonomik ve kültürel eşitsizliklerle do-
lu dünyada yani taraflı bir dünyada “tarafsız sanatın” zaman-
sız/erken olduğunu ileri sürüyor. Yalnızca bu eşitsizliklerin
yol gösterdiği, sanatın gerçekten “bağlanmamış” olduğu düşü-
nülebilir. Sanatı üreten halk olduğunda, sanat artık taraflı il-
gilerin peşinde koşmayacaktır. Bu son ütopyacı imge, nere-
deyse hayal edilemeyecek biçimde dönüşüme uğramış bir ge-
leceği yansıtmayı gerektirir.

Bildiğimiz bir gerçek de; sermayenin ve devletin gündemi
biçimlendirmek, politikaları ve pratik değişimleri yürütmek
için emrinde çok fazla kaynağa sahip olduğu... Örneğin bu
kaynakları devreye sokması sonucu akademisyenler sanat
araştırmaları alanında fark edilir ölçüde dikkatli ve uslu hale
geliyorlar: burada bilgi iyi dereceler almak için sadece bir araç
haline geliyor ve zorunlu olarak meydan okuyan çalışmalarla
aynı şey değil... Kültür endüstrisi ya da burjuva kültürü ise

üreteni de, izleyiciyi de uslu hale getirmenin yöntemlerinde, duygusallığı düzenlemede aşırı derecede ustalaşırken, anlama arzusunu da kasıtlı olarak köreltiyor.

Sosyal dönüşümü sağlamlaştırma ve toplumla kültür arasında yeni bir ilişki kurma için sanatın rolünü yeniden gözden geçirmek... Bunun için Batı'nın geldiği aşamalardan yararlanmak ancak Batı'nın dayattığı teknik mükemmelliğe ve estetiğe karşı çıkmak... Sanatçılardan ayrıcalıklı yeni bir azınlık yaratmak yerine, onlar gibi eğitim ve olanaklara sahip olmayan çoğunluk arasındaki ayrılığı, radikal bir şekilde sorgulamak... Sanat, yaşama ilişkin değişimin yanında bir tavır oluşturulmasında sürekli bir uyarıcı görevi görürken, sanatçının ayrıcalıklı yalnızlığını ortadan kaldırmak... İzleyicilerin kendilerini sadece aktif izleyiciler haline değil, ortak yaratıcı konumuna da dönüştürebilmeleri için gerekli koşulları yaratmak...

Garcia Espinosa'nın dediği gibi; "Batı'nın teknik mükemmellik ve estetik dayatmasıyla azınlık olarak üretilen sanattan çoğunluk beslenemez. Fakat "zevkin sınırlamalarına, müze sanatına ve yaratıcı ile halk arasındaki ayrıma karşı savaşıırken", "yaratıcıların aynı zamanda izleyici, izleyenlerinse yaratıcı olduğu" ve "bir başka yaşamsal faaliyet olarak yürütülen" halk sanatından ve modern sanattaki sanatı demokratikleştirme çabalarından dersler çıkarılabilir. (*Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, Roy Armes, Doruk Yayımcılık, Çev; Zahit Atam) Solanas ve Getino'dan yeni sinemanın bağlamı olarak ileri sürdükleri son bir alıntı ile noktalayayım; "İtici gücünü Üçüncü Dünya ülkelerinde bulacak olan dünya özgürlük hareketinin gelişimi... Kültürün antikolonizasyonu (kültürün sömürcülüğün etkilerinden tümünden arındırılması) bir parçası olan programları yıkıcı bir sinema önerir ve yüzünü 'Che ile örneklenen yeni insana' çevirir. Bu yüzden terminolojileri gerilla mücadelesinden imgelerle doludur... Kolonyalizm ve yeni-kolonyalizmin biçimlendirdiği eski imajı yıkmak ve tüm ifade biçimle-

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

rinde doğruyu yeniden yakalayan, yaşayan bir gerçeklik kurmak, yeni bir sinema yaratmak.”

O halde daha önceki yazılarımda bahsettiğim militan fotoğraf toplumsal ve kültürel özgürleşmenin dili olabilir. Militan fotoğraf/çı taraflı olduğu için insanların politize olma süreçlerinde bulunabilir. Militan fotoğraf/çı dünya gerçeklerinden oldukça uzakta olan paradigmalara karşı çıkar. Taraflıdır dedik, bu bir konuma ya da davaya bağlanmaktır, ancak kendisini propaganda olarak görmez. Bir davaya bağlanmak, hatta açıkça bağlanmak eleştirel yeteneklerinizi ertelemekle aynı şey değildir; dogma ile aynı şey değildir. Devrimci bir sanat her şeyden önce izleyicide politik bilinci uyandırmaya çalışıyorsa militan fotoğraf da izleyicisiyle bu bağlamda ilişki kurar. Fotoğrafta/fotoğrafçıda/sanatta/sanatçada militan tavırdan kastettiğim budur.

Kaynaklar

- Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları, 2011, çev. Özge Çelik, İst.
- Ortega y Gasset, *İnsan ve Herkes*, Metis Yayınları, 2014, çev. Neyire Gül Işık, İst.
- Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Metis Yayınları, 2010, çev. Ferit Burak Aydar.
- Doruk Çamlıbel, "Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar", *Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları*, syf 420-423, DoğuBatı Yayınları, Editör: Hilal Onur İnce.
- Taylan Asır, "Rüzgâr Bir Şaire Neyi Fısıldar ki?", *BirGün*,
- Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, çev. Sona Ertekin, 2014, İst.
- John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, çev. Yurdanur Salman, 2014, İst.
- Eduardo Galeano, *Aynalar*, Sel Yayınları, çev. Süleyman Doğru, 2015, İst.
- Neil Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence*, Ayrıntı Yayınları, Çeviri; Osman Akınhay, 2012, İst.
- Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, Metis Yayınları, çev. İzzet Yasar, 2007, İst.
- Jean Dubuffet, *Boğucu Kültür*, Dost Yayınları, çev. İsmet Birkan, 2010, İst.
- Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, 2012, İst.
- Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, 2014, İst.
- Frank Lentricchia, Jody Mcauliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, Ayrıntı Yayınları, çev. Barış Yıldırım, 2014, İst.
- Taylan Asır, "Rüzgar Bir Şaire Neyi Fısıldar ki?", *BİRGÜN GAZETESİ*, 7 Nisan 2012.
- Stephen F. Eisenman, *Ebu Graib Etkisi*, Versus Yayınları, çev. Işıl Özbek, 2007, ist.
- Susan Buck-Morrs, *Görmenin Diyalektiği*, çev. Ferit Burak Aydar, 2010, İst.
- Jacques Ranciere, *Görüntülerin Yazgısı*, Versus Yayınları, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 2008, İst.
- Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak, popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, çev. Tuncay Birkan, 2012.
- Küçük İskender, *Bir Delinin Ot Defteri*, Sel Yayınları.
- Michael Chanan - Dave Saunders, Belgesel, Kolektif Kitap.

- Jacqueline Furby, Claire Hines, *Fantastik*, Kolektif Kitap, Çev: Sena Yavuz.
- Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, Kabalcı, 2010, 1st.
- Homer, *Odysseus*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İş Bankası, 2014, 1st.
- Defne Gürsoy, 14 Ocak BirGün Gazetesi.
- Karl Marx, 1844 Elyazmaları, çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, 2001, Ankara.
- Ziper 'Peri Masalları ve Yıkım Sanatı' kitabında Grimm Kardeşler'in?
- Joshua Bellin, *Ekranın Canavarları: Fantastik Sinema ve Toplumsal Yabancılaşma*
- Karl Marx, *Kapital*, Sol Yayınları, çev. Alaattin Bilgi, 2011, Ankara.
- Abbas Kiarostami'yle 'Filmin Apaçıklığı Küre Yayınları, çev. Tacettin Ertuğrul
- Yeryüzünün Lanetlileri Franz Fanon Versus Yayınları
- Üçüncü Dünya Sineması ve Batı Roy Armes Doruk Yayınları Çev; Zahit Atam
- Tülin Vural Arslan Dr., Uludağ Üniversitesi, Mimarlık Bölümü Yok-Mekânlar ve Kimliksizlik.
- Alenka Zupančič, Komedi: Sonsuzun Fiziği, Metis Yayınları, çev. Tuncay Birkan - Jean Luc Godard, Godard Godard'ı anlatıyor, Metis Yayınları, çev. Aykut Derman.
- Aynalar- Eduardo Galeano, Sel Yayıncılık, çev. Süleyman Doğru)
- 'Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar' başlıklı yazı-Ertuğrul Akgün. Kara Perde-Derleyen: Hüseyin Köse)
- (Kültürel Bellek-Jan Assmann, Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşe Tekin)
- Mladen Dolar'ın yazdığı, Barış Engin Aksoy'un çevirisini yaptığı "Sahibinin Sesi-Psikanaliz ve Ses" adlı kitap Metis Yayınları
- (Sanat ve Devrim, John Berger, çeviri; Bige Berker, Agora Kitaplığı)
- (Sanat Üzerine Yazılar, Bertold Brecht, çeviri; Kamuran Şipal, Cem Yayınevi)
- Ulus Baker, Beyin Ekran, derleyen: Ege Berensel)
- Kızıldere Efsaneleri Richard Erdoes, Alfonso Ortiz, çev. Aydan Uluçer, Selim Yeneri-Sanat Üzerine Yazılar, Bertold Brecht, çeviri; Kamuran Şipal, Cem Yayınevi.

Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı

Murat Yaykın

Kalkedon Yayınları'ndan çıkan "Fotoğraf İdeolojisi" ve "Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf" adlı eserlerden sonra elinizdeki "Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı" kitabı serinin son sunumu.

Murat Yaykın'ın tanıtımından aktarıyoruz:

"Fotoğraf İdeolojisi" fotoğraf terminolojisinde kullandığımız kavramları ve olguları siyasal görüşüm olan 'diyalektik materyalist' felsefe açısından açmaya ve egemen ideoloji tarafından bu kavramların ve olguların nasıl kullanıldığını ve içinin nasıl boşaltıldığını anlatan bir çalışmaydı ve finale doğru iki tezim öne çıkıyordu. Birincisi Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasamusa Morimura, Sherie Levine gibi ülkemizde sanatları çok da sorgulanmadan -Batı'lı hayranlığı, meta ve müze değeri üzerinden- kabul görmüş, eleştirel gerçekliğin ötesine geçememiş postmodern sanatçıların eserlerini eleştirmem, ikincisi ise "Belgesel Fotoğraf sanat değildir, fotoğrafçısını da sanatçı yapmaz" tezimdi.

Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf kitabım; iktidar ideolojisinin sanat, teknoloji ve bilim alanında fotoğrafı/görüntüyü/imeyi kullanarak insan ve toplumların algılarını nasıl şekillendirdiğini, bireyi hem kendine hem de yaşama nasıl yabancılaştırdığını, ürettiği 'verili gerçek'liği yayarak yeni bir gerçeklik, yeni bir tarih yaratma ve böylece ideolojisini yayma çabalarını deşifre ediyordu.

Bu serinin son kitabı *Militan Fotoğraf ve Fotoğrafçı* ise fotoğrafçılar kadar görüntü üreten ve kamusal olan her yerde üretimini paylaşan herkese (sinema, video, tiyatro, yazılı ve görsel medya vb. uğraşanlar) önceki iki kitapta aktarmaya çalıştığım tespitlerden yararlanarak ne yapmalı sorusuna bir yanıt niteliğinde.

