

za man SIZ

Görsel Kültür ve Sanat Dergisi

2026

Sayı 5
KEŞKE

Ocak - Şubat - Mart 2026

Sayı: 5

Genel Yayın Yönetmeni: Behiç Günelan

Yazı İşleri Müdürü: Tanju Akleman

Editör: Nesibe Polat

Sayfa Tasarım: Gökşen Çardak Erata

Web Tasarım: Kemal Beğendik

Hukuk Danışmanı: Turgay Bilge

Yayın Kurulu:

Behiç Günelan, Gökşen Çardak Erata,
Nesibe Polat, Okan Yılmaz,
Suzan Armağan, Tanju Akleman,
Turgay Bilge

Ön ve Arka Kapak Fotoğrafı
Sinan Ege
instagram:@snnege

Katkıda Bulunanlar:

Ali İhsan Ökten,
Aslı Ulaş Gönen, A. Gökhan Demirer,
Aslı Kotaman, Ali Balkı
Aydın Karaküçük, Ayşe Yenel,
Bekir Tuğcu, Bünyamin Şahiner,
Ergün Karadağ, Ergun Akleman,
Fateme Rohani, Fatih Balkan,
Gökhan Korkmazgil, Gılcın Mete Delibay,
Gül Yılmaz, Faruk Bilal,
Habip Koçak, Haluk Uygur,
Handan Tunç, Hepşen Yetişken,
Hüseyin Taşkın, Iryna Gragera,
İsmail Ertin, Kamil Okyay,
Merih Akoğul, Mehmet Günyeli,
Melih İnanlı, Nedret Hotun,
Neşet Kutluğ, Oğuz Miraç Sönmez,
Okyar Atilla, Oktay Akbulut,
Peter Wilkin, Saygın Dura,
Selim Seval, Şehnaz Tuna,
Tekin Ertuğ, Turhan Keskin
Ümit Alper Tümen, Yusuf Arıca

Yayın, Yönetim İletişim Adresi:

zamansizgorselsanatlardergisi@gmail.com

<https://zamansiz.art/>

Her hakkı saklıdır. Üç ayda bir ücretsiz yayınlanır.
Bu dergide yer alan yazı,
fotoğraf ve görsellerin tüm sorumluluğu,
eser sahiplerine aittir.

Yeni Sayıya Merhaba5
Tanju Akleman

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e
Kartpostallarda Yadigar Edirne6

Ters Akıntı Bir Kadın Ressam14
Mihri Hanım
Behiç Günelan

Dumanın Gölgesinde:22
Osm. Tütün Reji ve Bir Metal Kutunun Hikayesi
Mehmet Günyeli

Yıldız Tozu “Cafer Tayyar Türkmen”28

İzduşum38
Selim Seval

Ah Keşke42
Merih Akoğul

“Keşke Şöyle Olsaydı” nın Anatomisi;46
Karşıt Olgusal Düşünmenin Boyutları
Handan Tunç

Babamın Ritminde Bir Keşke50
Gül Yılmaz

Son Pişmanlık Fayda Eder52
Şehnaz Tuna

Keşkenin Ötesine Geçebilmek56
Nesibe Polat

Portfolyo60
Ayşe Yenel

Olamayan Üzerine66
Neşet Kutluğ

Bakiye70
Okan Yılmaz

Picasso'nun Karıştığı Soygundan Günümüze,72
Louvre Soygunları
Haluk Uygur

Karadut78
Suzan Armağan

Keşke ve İyi ki80
Oğuz Miraç Sönmez

“Keşke” mi “Karşın” mı?84 <i>Aydın Karaküçük</i>	Kitaplık136 <i>Paris, Villa de Colere et de Resistance - Faruk Bilal</i>
Ruhumda Yara Açan “Keşke”ler88 <i>Gılcan Mete Delibay</i>	Sergilerden142 <i>Arkhe</i>
Memleket Fotoğrafına Dair, Bazı “Keşke”ler92 <i>Ahmet Gökhan Demirer</i>	Bir Karanlıktan Doğan Işık148 <i>“Tomoko Uemura in Her Bath” ve Minamata Üzerine</i> <i>Gökşen Çardak Erata</i>
Yaşamak Şakaya Gelmez96 <i>Tanju Akleman</i>	Söyleşi152 Ahmet Öner Gezgin ile <i>Nedret Hotun</i>
İhtimallerin Kıyısında, Keşke Hayaletleri100 <i>Aslı Kotaman</i>	Belgesel Fotoğrafın Ontolojik Sınırı ve Etiği; Gerçeklik , Temsil ve İnancın Dönüşümü162 <i>Habip Koçak</i>
Sanat Sokağı104 <i>Iryna Gragera</i>	Köln’de Dom, Köln, Almanya166 <i>Okyar Atilla</i>
Zamanın Ötesinde Patlayan Bir Ruh; Taro Okamoto116 <i>Gökşen Çardak Erata</i>	Karikatür170 <i>Ergun Akleman</i>
Fotoğrafın “Arap”ı120 <i>Tekin Ertuğ</i>	Afrodisias, Ara Güler ve Başka Şeyler172 <i>Gökhan Korkmazgil</i>
Bir Romantik Hastalığın Edebi ve Fotoğrafik Analizi124 <i>Ali İhsan Ökten</i>	Portfolyo178 <i>Hüseyin Taşkın</i>
İzdüşüm128 <i>Melih İnanlı / Ahmet Muhip Dranas</i>	Kavramların Anatomisi184 <i>Behiç Günalan</i>
Portfolyo130 <i>Ergün Karadağ</i>	Mimarografi188 Divriği Ulu Cami - Birgi Çakırağa Konağı <i>Tanju Akleman</i>
	Sinema Saati192 <i>Tanju Akleman</i>
	Okuma Saati196 <i>Gökşen Çardak Erata</i>
	Gitmekle Kalmak Arasında200 <i>Octavio Paz</i>



“Keşke, geri dönmeyen zamanın dildeki yankısıdır.”

Walter Benjamin



Tanju AKLEMAN

Birinci Yılımızı Geride Bıraktık...

Bu sayımızda temayı “Keşke” olarak belirledik.

Yazarlarımızdan Şehnaz Tuna, “Son pişmanlık fayda eder, çünkü insan ancak fark ettiğinde değişme ihtimaliyle karşılaşır. Pişmanlık kişiyi geçmişte kilitliyorsa bu elbette yorucudur; ancak doğru yerden bakıldığında insanın kendisiyle daha bilinçli bir ilişki kurmasının kapısını arayabilir. Dönüşüm de tam olarak burada başlar. İnsan hatasız olduğu için değil hatasını fark edip telafi yollarını aradığında olgunlaşır. Belki de asıl mesele pişmanlığın “son” olup olmadığı değil onun ardından insanın kendisiyle, değerleriyle ve hayatla kurduğu ilişkinin yeniden ve eskisinden daha iyi bir biçimde başlayıp başlamadığıdır.” demiş yazısının sonunda. Her insan için olduğu kadar her sanatçı için, her fotoğrafçı için de önemli bir saptama.

Oğuz Miraç Sönmez de yazısının başlığını “Keşke Ve İyi Ki” koymuş ve bu minvalde bir yazı yazmış. Biz de, Zamansız Görsel Kültür ve Sanat Dergisi Yayın Kurulu olarak “İyi ki Zamansız Görsel Kültür ve Sanat Dergisi’ni çıkarmaya karar vermişiz ve bir yıl önce bu yolu döşemeye başlamışız” diyoruz. Elbette keşke’lerimiz de var ve bu noktada da yine Şehnaz Tuna’ya kulak veriyor, “İnsan hatasız olduğu için değil hatasını fark edip telafi yollarını aradığında olgunlaşır” sözünü düstur ediniyoruz.

Tam bir yıl önce başladık Zamansız Görsel Kültür ve Sanat Dergisi yolculuğumuza. Yola çıkarken öncelikli hedefimizi “Fotoğraf ve Sinema Üzerinden Görsel Sanatlar” olarak belirlemiş olsak da, kısa sürede tüm sanat disiplinlerini kapsayan bir bakış açısına yöneldik. Zamansız; geçmişin ustalarıyla bugünün yenilikçilerini buluşturan, zamanın ötesine dokunan evrensel bir sanat dilinin izini süren bir rehber olmayı amaçladı.

Her sayımızda yeni bir tema etrafında şekillendik. Fotoğrafçı, sanatçı ve psikolog dostlarımız yazılarıyla bu temalara derinlik kattı. Sayfalarımızda geçmişten bugüne uzanan fotoğraflar ve görseller yer alırken, sanat tarihinin önemli kadınlarını anmayı da ihmal etmedik. Fotoğrafçı arkadaşlarımız portfolyolarıyla dergimize değerli katkılar sundu. Dergimizle ilgili aldığımız olumlu geri dönüşler, bu yolculuktaki en büyük motivasyon kaynağımız oldu. Bu şevkle Zamansız Görsel Kültür ve Sanat Dergisi, her okuyucusunu kendi zamansızlığını keşfetmeye davet eden bir durak olmaya devam edecek.

Beşinci sayımızla yeniden karşınızdayız.

Keyifli okumalar dileklerimizle...

Tüm yazar, çizer, fotoğraf çeker destekçilerimize ve takipçilerimize de ‘Zamansız’ bir yıl diliyoruz.



[Derleme]

Gökşen ÇARDAK ERATA

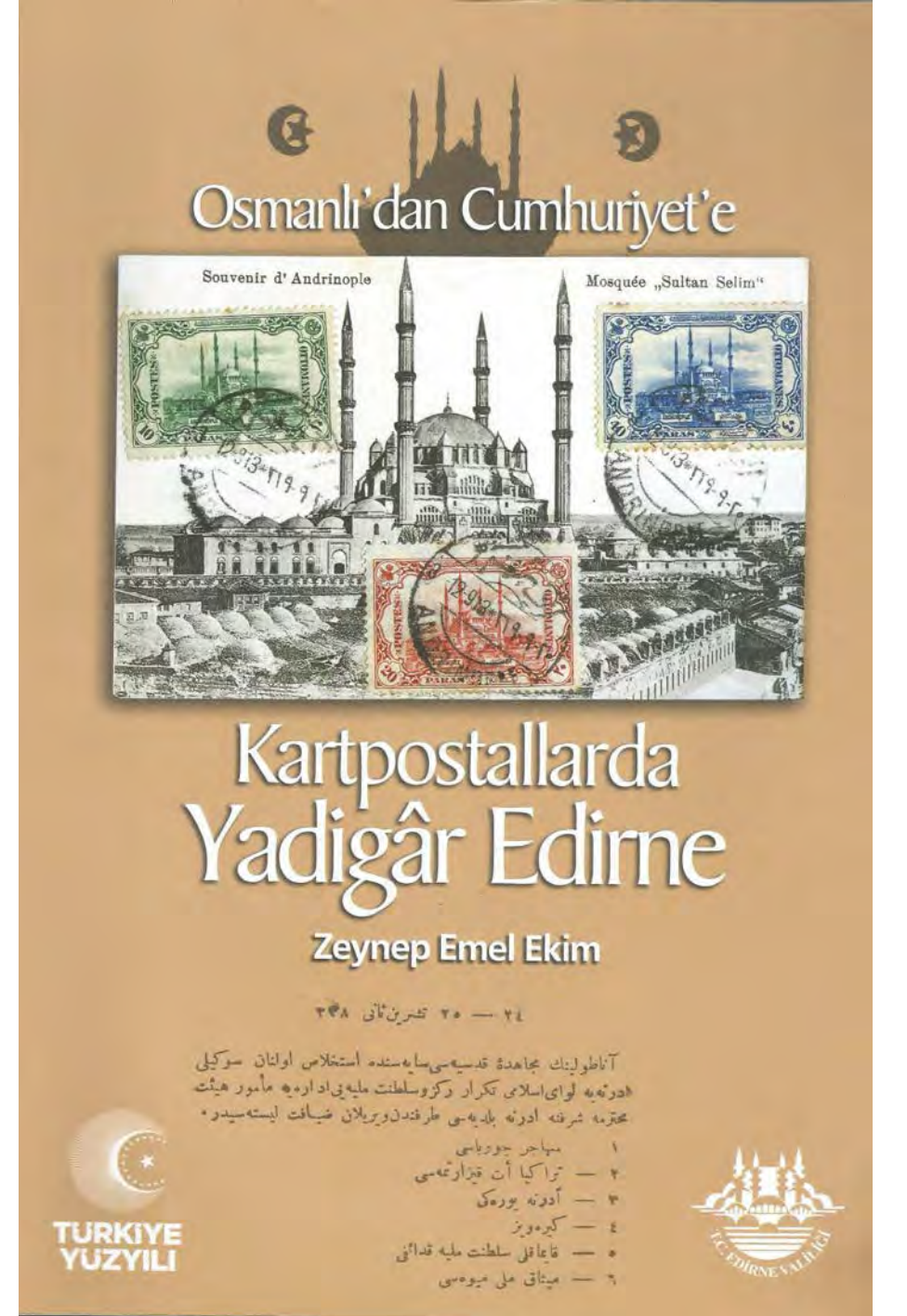
Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kartpostallarda Yadigar Edirne

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Görsel Bir Bellek Zeynep Emel Ekim'in Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kartpostallarda Yadigâr Edirne adlı çalışması, bir kentin tarihini resmî anlatıların ötesinde, dolaşım hâlindeki imgeler üzerinden okumayı öneren nitelikli bir görsel bellek çalışmasıdır. Kitap, Edirne'yi yalnızca mimari bir miras ya da tarihsel bir durak olarak değil; bakışlar, gönderimler ve hatırlama biçimleriyle inşa edilen bir şehir olarak ele alır.

Kartpostallar, modernleşmenin erken dönemlerinde hem bir iletişim aracı hem de görsel temsil pratiği olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda kitapta yer alan kartpostallar; Selimiye Camii'nden sokak dokularına, köprülerden kamusal alanlara uzanan geniş bir temsiliyet alanı sunar. Ancak bu imgeler yalnızca “görölmüş” olanı değil, nasıl görölmek istendiğini de kayda geçirir. Edirne, bu kartpostallarda kimi zaman Osmanlı'nın ihtişamını simgeleyen bir başkent, kimi zaman Cumhuriyet'in yeni düzenine eklemlenen bir sınır kenti olarak karşımıza çıkar.

Zeynep Emel Ekim, kartpostalları estetik nesneler olarak ele almanın ötesine geçerek; üzerlerindeki yazılar, damgalar, tarihler ve baskı tercihleri üzerinden çok katmanlı bir okuma gerçekleştirir. Böylece kartpostallar, bireysel hafızanın izlerini taşıyan küçük belgeler olmaktan çıkar; toplumsal, kültürel ve politik dönüşümlerin sessiz tanıkları hâline gelir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci, bu imgelerde ani bir kopuştan çok, süreklilik ve dönüşümün iç içeliğiyle görünür olur.

Kitabın en güçlü yanlarından biri, görsellerle metin



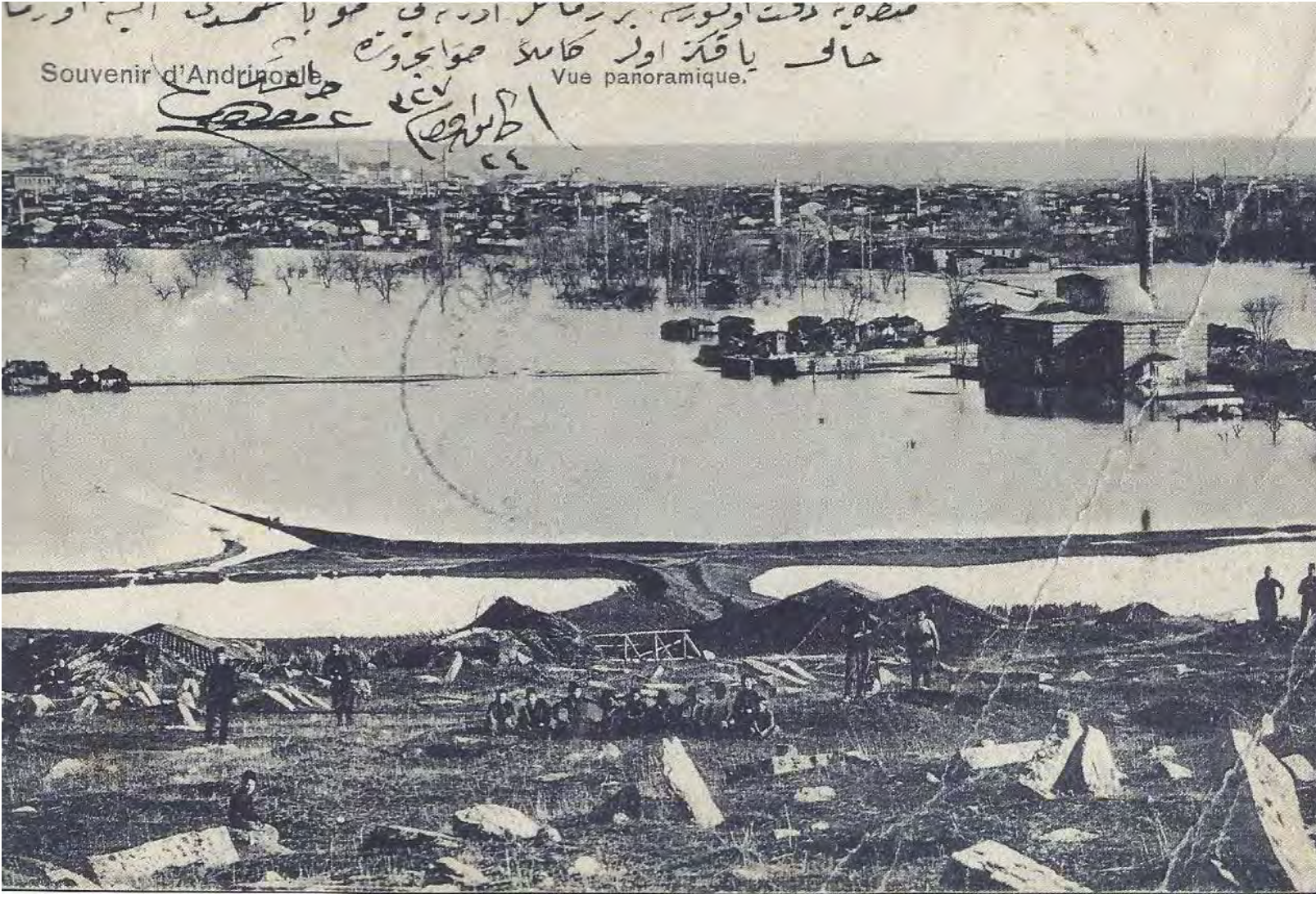
arasındaki dengedir. Fotoğraflar ve kartpostallar yalnızca metni destekleyen unsurlar olarak değil, kendi başlarına konuşan tarihsel belgeler olarak sunulur. Okur, bu imgeler aracılığıyla Edirne'nin zamansal katmanları arasında dolaşırken; geçmişin bugüne nasıl sızdığını, hatıranın nasıl maddi bir forma büründüğünü hisseder.

Kartpostallarda Yadigâr Edirne, kent tarihi, görsel kültür ve bellek çalışmalarıyla ilgilenenler için olduğu kadar; bir şehri imgeler üzerinden yeniden düşünmek isteyen okurlar için de değerli bir kaynak niteliği taşır. Bu kitap, Edirne'ye bakmanın değil; Edirne'nin nasıl bakıldığının, nasıl hatırlandığının ve nasıl aktarıldığının hikâyesini anlatır.

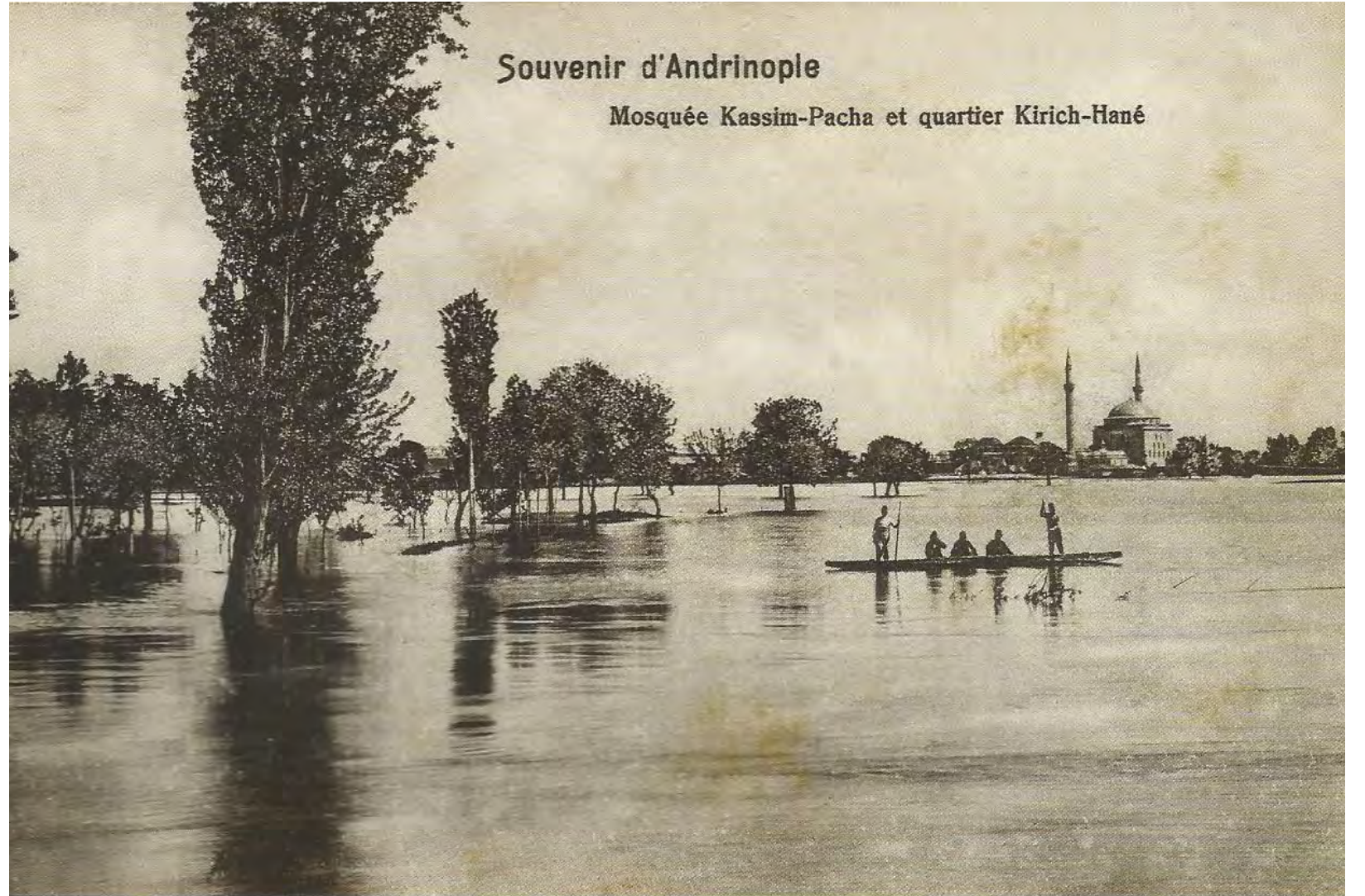
Изгледъ на Одринъ отъ Каукъ Табя. - Ansicht von Adrianopel vom Kauk Tabia.



Kartpostalın üzerinde Bulgarca “Kıyık Tabyadan Edirne’ye Bir Bakış” yazmaktadır. 1912 yılına ait bir kartpostaldır.



Kartpostalın üzerindeki notta “Edirne’de su baskını, evler kamilen su içinde” ve 24 Kanunievvel 1327 (24 Aralık 1910) tarihi yazılıdır. Fotoğraf Yıldırım Beyazıd Mahallesi’nden merkeze doğru çekilmiştir. Tunca Nehri’nin taşması sonucu Yıldırım Beyazıd Cami ve İmareti zarar görmüştür.



Tunca Nehri kıyısında bulunan birçok eser gibi Beyazıd Cami ve Külliyesi de, nehir taşkınlarından büyük zarar görmüştür. Kartpostalın arkasında editör “A. Ilieff” olarak belirtilmiştir.



Fotoğrafta II. Beyazıd Köprüsü , Cami ve Külliyesi görünmektedir. Tunca Nehri'nin üzerinde kayıkla seyahat eden askerler bulunmaktadır. Kartpostalın altında Fransızca "En içten teşekkürlerimle - Etienne Etereé" yazılıdır.

Bulgar ordusunun Edirne'nin kuşatılması sırasında Arda Nehri üzerinde inşaa ettikleri Ponton Köprüsü kartpostalda görülmektedir. Bu köprünün tam yeri tespit edilememiştir.



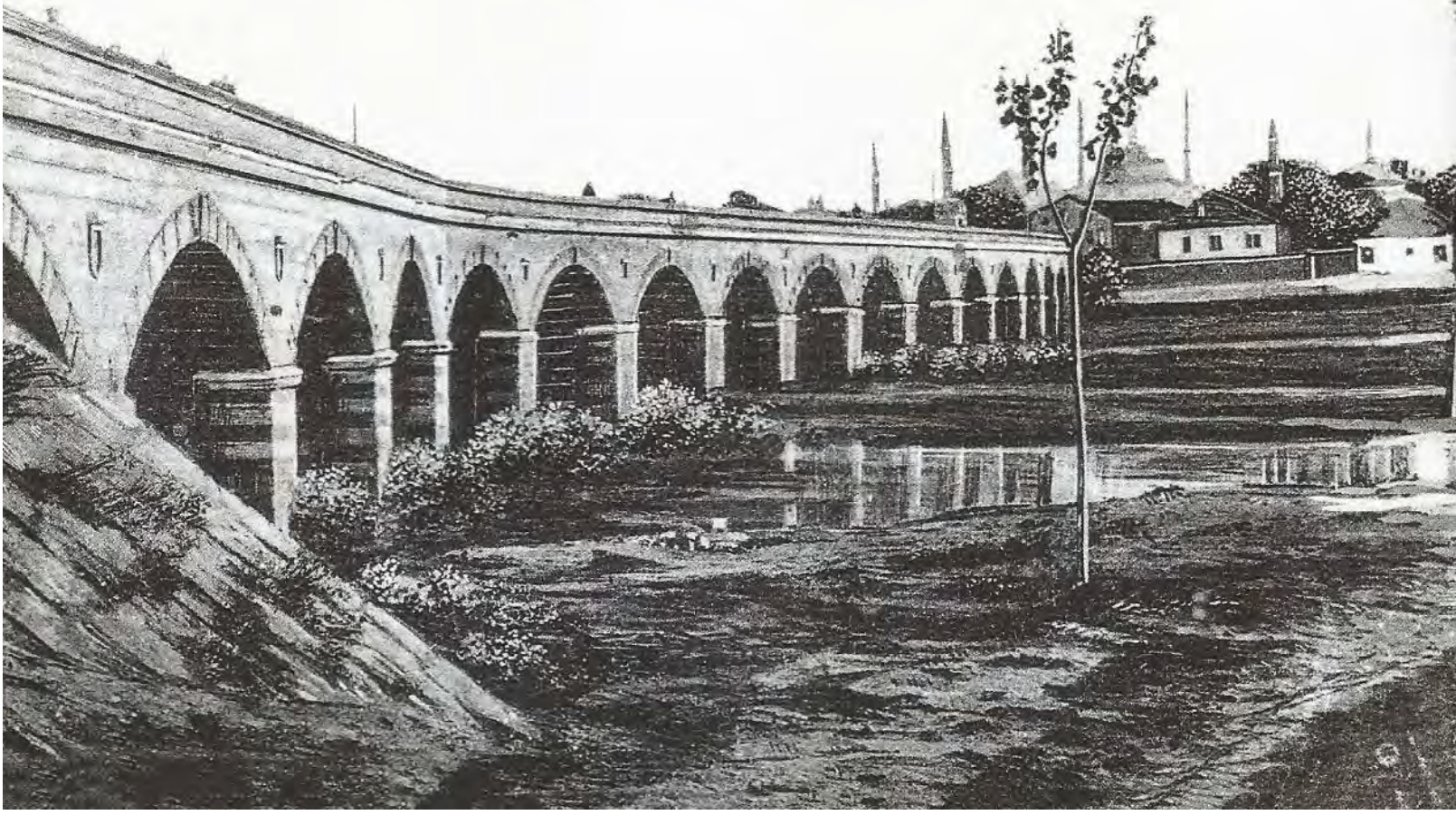


26 Temmuz 1930 senesinde Edirne’de yaşanan kasırga sonucunda şehirdeki tüm camilerin minare külahları ile evlerin çatıları uçmuştur. Fotoğrafta Selimiye Cami görülmektedir. Atatürk’ün emri ile tamir ettirilmiştir. Foto Fetta kartpostallarındandır.

Souvenir d'Andrinople

Kuprousson

ادرنه ده سحرال کوپروس



Kartpostalın üstünde sağ tarafta Edirne'de Mihal Köprüsü yazmaktadır. Kartpostalın arkasında Edirne editörlerinden Isaac J. Canetti'nin adı geçmektedir.

خاربه ایوان واقع در اورشالیم



ANCIENNE RÉSIDENCE DES SULTANS.

ALTE SULTANSRESIDENZ.

Kartpostalın ortasında yedi katlı görülen yapı Cihannüma Kaskı'dır. Kaskı'nın en üstündeki cihannüma katı üstü konik bir çatı ile örtülüdür. Fatih Sultan Mehmet tarafından 1451-1452 yıllarında yapılan kaskı'nın, günümüze kalıntıları gelebilmiştir.



Fotoğrafta eski Edirne evlerini ve Arnavut kaldırımlı yolları görmekteyiz. Fotoğraftaki Su Terazisi günümüze kadar gelememiştir. Fotoğraf 1938 tarihli.



Roma Kralı Hadrianus tarafından, Hadrianapolis'i çevreleyen, kare şeklinde Edirne Kalesi'nin Büyük surları inşa edilir. Roma ordugahı olarak kurulan Edirne Kalesi'nin köşelerinden Kuleler yükselir. Günümüzde bu Makedonya kulesi ayakta kalmıştır.



Behiç GÜNALAN

Ters Akıntı Bir Kadın Ressam Mihri Hanım

Gözüm, bu kez de, bir resmin (tablo) siyah beyaz fotoğrafına takılı kaldı. Aslında tablodaki resim renkli de, fotoğrafı siyah beyaz. Üzerinde iş önlüğü olan orta yaşlarda, zayıf görünümlü bir kadın, ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt'in boy portresinin kıyısından bakıyor. Bir elinde palet, diğer elinde fırçalar... Belli ki, objektife özenle poz verilmiş. Franklin D. Roosevelt sağ elinde şık bir baston tutuyor; arka planında, ne zaman fotoğraf ya da sinema filmlerinde karşıma çıksa, New York'un beni o ürküten, o ölüm soğukluğundaki beton silueti... Resimdeki Franklin D. Roosevelt, daha ABD Başkanı olmamış, o yıllarda ((1929/1932) New York Valisi henüz.

Fotoğraftaki kadının adı Mihri Hanım/Mihri Müşfik. Ülkemizin ilk kadın ressamı kabul ediliyor; ülkemizin diyorum, çünkü, çöküş dönemi de olsa, biraz Osmanlı, biraz Cumhuriyet kadını... Tutkulu, cesur, cinsiyetinin zincirlerini koparıp atmış, her daim, her dönem, sanatın kelebek kanatlarıyla özgürlüklere uçan, biraz hırçın, biraz hodkam/bencil, aykırı ve ters akıntı biri...

Mihri Hanım, Kadıköy'de (Bahariye) soğuk bir şubat gecesinde varlıklı ve eğitilmiş bir ailenin ortaca çocuğu olarak (1886) dünyaya geldi. Babası, Dr. Mehmet Rasim Paşa, Askeri Tıbbiye'de anatomi dersleri veriyordu. Annesi Fatma Neşedil Hanım, güzelliğiyle ünlüydü. Erkek kardeşinin adı Refik'ti. Ablasının adı Enise'ydi. (Ressam Hale Asaf'ın annesi) Doktor Paşa, mesleğinin dışında musikiye ve iştret alemlerine düşkündü, edebiyat ve resimle de ilgiliydi. Mihri Hanım, küçük yaşlarda önce musikiye ilgi duyduysa da, sonraki yıllarda resim sanatına odaklandı.





Aydın ve döneminin alafranga bir kişiliğine sahip olan Dr. Mehmet Rasim Paşa, çocuklarının batılı eğitim almasını istiyordu. Ortanca evladı Mihri'nin de, resme olan eğilim ve üstün yeteneğinin farkındaydı. Sanayi-i Nefise Mektebi, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Osmanlı İmparatorluğu döneminde güzel sanatlar alanında yüksek eğitim veren okulun adıydı.

Ressam Osman Hamdi Bey tarafından (1883) kurulmuştu.

Ancak bu okulun kapısı, kız öğrencilere kapalıydı;

İstanbul'da kızların, güzel sanatlar eğitimi görebileceği okul yoktu.

Kızlar unutulmuş; belki de kimse cesaret edememişti. Hele ki resim/heykel...

Yıldız Sarayı'nın gözdesi İtalyan Ressam Fausto Zonaro

Beşiktaş Akaretler'deki atölyesinde özel resim dersleri veriyordu.

Bu sıra evler, Sultan Abdülaziz tarafından Dolmabahçe Sarayı çalışanları ve hizmetlilerinin barınması için lojman amacıyla yaptırılmıştı.

Günümüzde de varlığını sürdüren sıra evler, ülkenin ilk toplu sosyal konutlarıydı.

Bir gün Zonaro'nun atölyesinin önünde duran faytondan

elinde babasının hediye ettiği kırmızı saplı resim fırçasıyla Mihri iniverdi.

Atölyenin tablolarla boydan boya kaplı duvarları onu büyülemiş,

resme olan ilgisini pekiştirerek tutkuya dönüştürmüştü.

Avrupa hayalini kuruyordu.

Mihri Hanım, Galata Rıhtımı'nda bir geminin borda merdivenlerini tırmanırken, henüz on yedi yaşındaydı. Üstelik kaçaktı, çantasında sahte bir Fransız pasaportu taşıyordu. Kendisini köşe bucak arayan babasını, ancak böyle atlatabilmişti. O dönem, bir kadının günah sayılan resimle ilgilenmesi, eğitimini alması, üstelik bunun için yurt dışına çıkması pek kabul edilebilir bir durum değildi. Roma Venezia Meydanı'nda elinde bavuluyla yürürken, başında kavak yelleri esen, biraz da uçarı genç kızdı.

Önce Ressam Fausto Zonaro, sonra Roma Akademisi'nde çok şey öğrendi, yeteneğini geliştirmişti, ancak bu dersler batı resmine karşı iştahını dindirmeye yetmiyordu. Kendisini, Paris'e götüren tren vagonunun penceresinden bakarken buldu, hayalleri dışardaki görüntünün akış hızıyla yarışıyordu.

Paris'te Montparnesse Mahallesi'ne yerleşti. Bu semt ressam, edebiyatçılar yerleşkesi olarak biliniyordu. Kentin meydan, cadde, sokak, kaldırımlarında ve Ressamlar Tepesi'nde ellerinde fırçaları, önlerinde tuvaleri olan dönemin kalburüstü sanatçıları arasında Renoir, Degas, Monet, Matisse ve Cezanne gibi ressam da vardı. Kırmızı saplı fırçasıyla Mihri Hanım da bu sanat atmosferinde solumaya başlamıştı. Portreler yaparak geçinme mücadelesi veren bir ressamdı artık.

Paris'te Müşfik Selami Bey ile tanıştı. Sorbonne Üniversitesi'nde siyaset bilimi okuyordu. Evlendiler. Ressam Mihri Hanım, artık Ressam Mihri Müşfik hanımdı.

İstanbul'a döndüklerinde, Mihri Müşfik Hanım, sadece kendinden sorumlu bir ressam olamayacağını bilincindeydi. Çağdaş ve modern kadın sanatçıları yetiştirmeyi amaç edinmişti... Güzel sanatlar eğitimi için okula gidemediği günlerin çaresizliği aklındaydı.

Önce Beyazıt'ta Zeynep Hanım Konağı'ndaki iki odalı atölyesinde yetenekli kız/kadın öğrencilere resim dersleri vermeye başladı. Sonrasında Kız Dârülmualimât Mektebi'nde resim öğretmenliğine atandı. Ardından Paris'te tanıştığı Osmanlı Maliye Nazırı/Bakanı Cavid Paşa'nın himayesi ile, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1914) kuruluşuna öncülük etti. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, kadınlara güzel sanatlar eğitimi vermek için kurulan ilk yüksek okulumuzdu. 1920 yılında karma eğitime geçti. Okula ilk yıl, otuz üç kız öğrenci alındı. Mihri Müşfik Hanım kuruluşuna öncülük ettiği bu okulun hem yöneticiliğini hem de hocalığını yaptı.





Mihri Müşfik, edebiyata düşküncü, döneminin kadın şairi Nigar Hanım'la yakın arkadaşlık ilişkisi kurdu. Tevfik Fikret'le tanıştı. Aşyan onun neredeyse ikinci atölyesi olmuştu. Abdülhak Hamid Tarhan, Rıza Tevfik ve Hüseyin Cahit'le de dostluğunu geliştirdi. Tevfik Fikret'in ölümünden sonra, onun yüz maskını çıkardı. Bu mask Osmanlı coğrafyasında ilk kez birinin yüz maskıydı.

Mustafa Kemal Atatürk'ün mareşal üniformasıyla portre resmini de yaptı. Çankaya Köşkü'ne gidip tabloyu bizzat kendisi büyük öndere sundu. Sonrasında, Yugoslavya Kralı Aleksandr'a hediye edilen bu eserin akıbeti, Belgrad Sarayı'nın İkinci Dünya Savaşı'nda bombalanmasından sonra meçhulleşti.

Yeniden İtalya'ya gittiğinde, bir süredir yolunda gitmemeye başlayan evliliği sonlanmıştı. İkinci İtalya günlerinde, yine bir edebiyatçı İtalyan şairi Gabriele d'Annunzio ile tanıştı. D'Annunzio, Mussoli'nin de yakın arkadaşıydı. Zor, belki imkansız olanı başardı; Vatikan'da kendisine poz veren Papa XV.Benedictus'un resmini tuvale aktardı. Papa'nın ölümünden sonra, eser ortalıktan kaybolmuş olsa da, Mihri Hanım, dini liderin resmini yapan ilk kadın ressam olarak adını sanat tarihine yazdırdı; üstelik Müslümandı.



Mihri Hanım, İtalya’dan sonra yeniden sanatın başkenti Paris’in yolunu tuttu. Artık Mihri Müşfik değil babasının adıyla anılan Mihri Rasim idi. Eserlerine sadece Mihri imzası atıyordu .Bu dönemde yaptığı "Çingene" adlı tablosu Louvre Müzesi’ne kabul edildi. (Bu eserin bir kopyası İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndedir) Yeğeni ressam Hale Asaf onun bir tanesiydi. Paris’te çok genç yaşta kanserden kaybedince hayatı alt üst oldu.

New York göç yolunun yeni ve son durağıydı. Kaynaklarda farklı bilgiler yer alsa da Gabriele d’Annunzio ile beraberdi. Aralarındaki ilişki aşk mı dostluk muydu bilinmiyordu? Belki savaş kokan yaşlı Avrupa’dan yeni dünyaya kaçış, sahte Amerikan rüyasına sığınma umuduydu. ABD'ye yerleşen Mihri Müşfik Hanım, 1938-1939-1943 yıllarında uluslararası sergilerde kabul gördü. Bir süre New York, Washington DC, Chicago’da üniversitelerde konuk resim hocalığı yaptı. Zengin Amerikan ailelerine özel dersler vererek zor da olsa geçimini sürdürdü II. Dünya Savaşı sırasında, New York’ta yayınlanan dergilerin kapaklarını resimledi. Bilim insanı Edison da, Franklin D. Roosevelt gibi ona poz verenler arasındaydı.

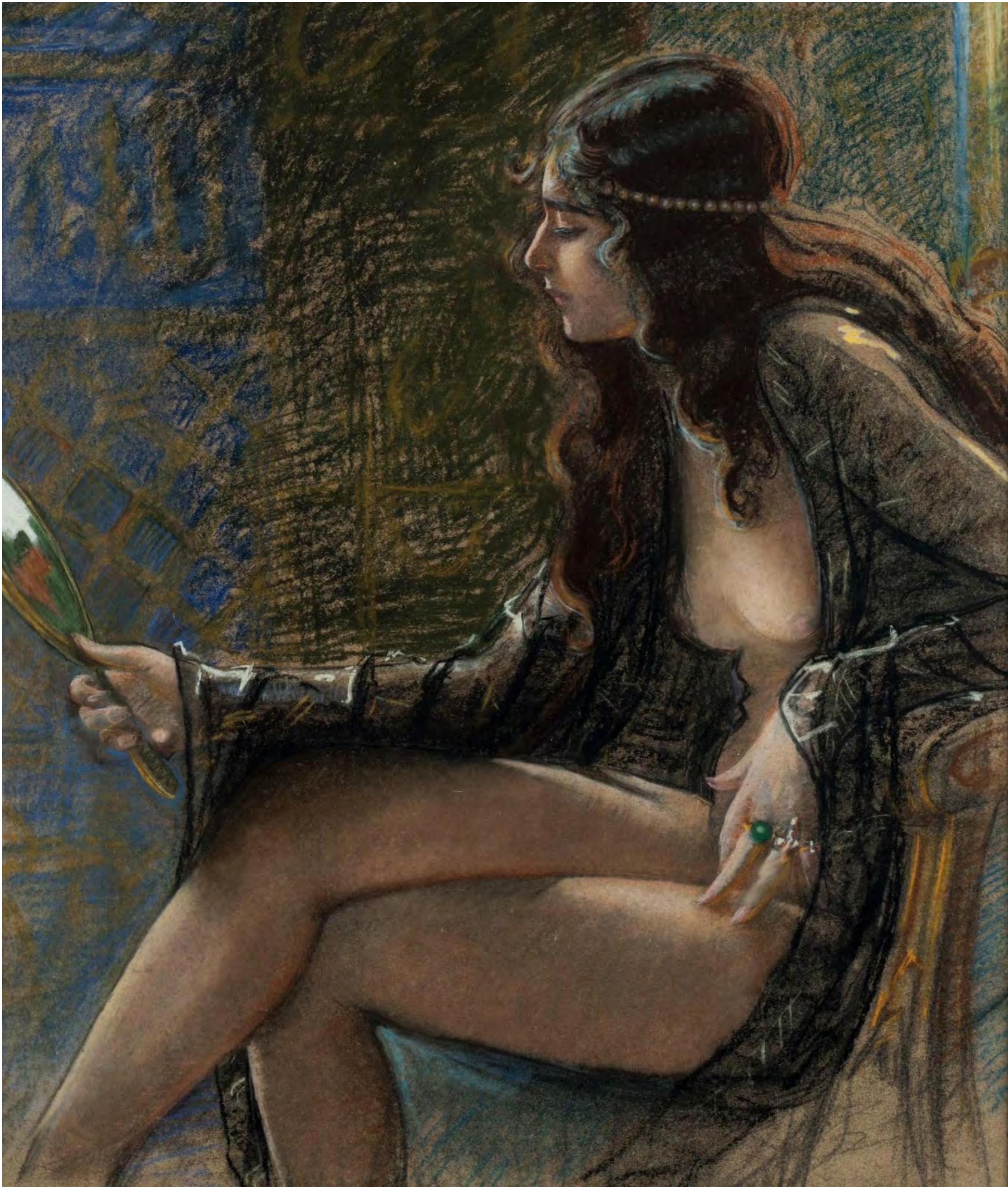
Mihri Rasim... Mihri Müşfik... Ya da sadece Mihri...
Resme ihtirasla adanmış bir ömürdü onunki, kimsesiz gözlerini yumdu.
Sonrasında New York Kimsesizler Mezarlığı’na gömüldü.
Bir mezar taşı olsun var mıdır bilinmez. Bilinen o ki, o bir ölü kelebek olmuştu artık.
Mihri Hanımın hayatını oyunlaştıran Selim İleri, eserine bu adı vermişti.
Sadri Alışık Tiyatro Sahnesi’nde (1998) Çolpan İlhan’ın bedeninde yeniden canlanmıştı.
Ölü bir kelebek de olsa yeryüzünün bütün renklerine
delice alkışlar arasında yeniden konmuştu.

Keşke Mihri Hanımın adı da, etkinliklere, sokaklara, caddelere,
meydanlara, anfi dershanelere, sergi salonlarına, konsaydı, konabilseydi.

KAYNAKLAR

Taha Toros, ilk Kadın Ressamlarımız (The First Lady Artist of Turkey)
Emre Caner, Mihri Müşfik Hanımın İzinde
Musa Bilik, Ufuk İbrahimoğlu, Kelebek Kanatlı Ressam Mihri Müşfik
Nilgün Sarp, Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/583958>
<https://www.yeryuzundebeyazizler.com/sanatsal-ressam-mihri-hanim-72>
<https://www.biyografiler.com/kimdir/mihri-musfik-hanim>
<https://www.fikriyat.com/galeri/biyografi/osmanlinin-ilk-kadin-ressami-mihri-musfik-hanim>
<https://issanat.com.tr/mihri-musfik-hanim/>
<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/portre>
<https://artdogistanbul.com/14-kusagi-ressamlarinin-tek-kadini-mihri-hanim/>
<https://kulturveyasam.com/ilk-turk-kadin-resamlarimizdan-mihri-musfik-hanim/>
<https://sanatokur.com/mihri-musfik-hanim-kimdi/>
<https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>
<https://www.sabah.com.tr/pazar/2019/03/10/mihri-hanim-yine-mansetlerde>
https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihri_M%C3%BC%C5%9Ffik_Han%C4%B1m
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2469681>
https://sssjournal.com/files/sssjournal/1873053618_18_4-25.ID1011.%20D%C3%B6kero%C4%9Flu_5432-5441.pdf





Mehmet GÜNYELİ

Dumanın Gölgesinde: Osmanlı'da Tütün, Reji ve Bir Metal Kutunun Hikâyesi

İstanbul'un hanlarında bir zamanlar ağır ağır yükselen tütün dumanı, yalnızca bir keyfin değil, bir çağın izlerini taşır. Tütün, Osmanlı'nın geç döneminde sadece tiryakilerin değil, maliyenin ve yabancı sermayenin de gündemindeydi. Bugün elimizde tuttuğumuz o zarif metal sigara kutusu, işte bu çok katmanlı hikâyenin sessiz bir tanığıdır.

Tütünün Osmanlı'daki Yolculuğu: Dumanla Gelen Alışkanlık

Tütün, 17. yüzyılda Osmanlı topraklarına ulaştığında önce yasaklanmış, ardından giderek toplumun her kesimine yayılan bir alışkanlığa dönüşmüştü. Medrese avlularında, kahvehanelerde, tekkelerde; askerinden ulemaya, tüccarından esnafına kadar herkesin cebinde bir çakmak, bir de tütün tabakası vardı. Dumanı bir haz olarak görenlerin yanı sıra, ona “batıdan gelen bir fitne” gibi bakanlar da vardı.

Ne var ki zamanla tütün, sadece bir keyif maddesi değil, devletin maliyesi için vazgeçilmez bir gelir kaynağı haline geldi. Bu da onu büyük bir iktisadi stratejiye dönüştürdü.

Reji İdaresi: Tütün Tekelinin Ardındaki Yabancı Gölge

1879 yılında Osmanlı Devleti, dış borç batağından çıkmak için Avrupa sermayesiyle kurulan Düyun-u Umumiye'nin kontrolüne girdi. Bu kurum, alacaklı devletleri temsil eden güçlü bir mekanizmaydı ve vergi gelirlerinin büyük bir kısmı, doğrudan bu yapı tarafından yönetilmeye başlandı.

İşte bu yapı içinde en önemli gelir kalemlerinden biri de tütündü. Böylece 1884 yılında, Fransız ve Avusturya ortaklı Régie Co-Intéressée des Tabacs de l'Empire Ottoman, yani Reji İdaresi, Osmanlı tütününün üretimini, işlenmesini ve satışını tekelleştirdi. Bu idare, Osmanlı topraklarında hem ekonomik hem de bürokratik bir yapı olarak etkili oldu. Binlerce köylü tütün üreticisi, Reji'ye bağımlı hale gelirken kaçakçılıkla mücadele eden tütün jandarmaları da köyleri denetlemeye başladı.



Kapitülasyonlar ve Cumhuriyet'e Geçiş

Reji İdaresi'nin varlığı, sadece bir ekonomik kontrol değil, aynı zamanda Osmanlı'nın yarı-sömürge yapısının simgesiydi. Bu tür imtiyazlar, Osmanlı'nın kapitülasyonlarla yabancı devletlere verdiği hakların sonucuydu. Fransızlar, bu ayrıcalıklı yapı sayesinde hem Osmanlı pazarında kazanç sağladı, hem de devletin mali mekanizmasına müdahil oldular.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu yapılar sorgulanmaya başlandı. 1925 yılında Reji İdaresi son buldu. Kapitülasyonlar da Lozan Antlaşması'yla kaldırıldı. Böylece tütün üretimi ve satışı, devletin kendi eliyle kurduğu Tekel İdaresi'ne devredildi. Bu geçiş, aynı zamanda ekonomik bağımsızlığın ilk adımlarından biri olarak tarihe geçti.

Bir Metal Kutunun Üzerinde Saklı Estetik

Bugün karşımızda duran o zarif metal kutu, işte bu uzun tarihî sürecin simgesel bir nesnesi. Kapağında Fransızca "Régie des Tabacs de l'Empire Ottoman" ibaresi, yanında Osmanlı armasının parlak renkleri, altında ise "Constantinople" yazısı ve hilal-yıldız motifi... Dönemin tasarım estetiği, Doğu ile Batı'nın görsel sentezini bu küçük objede zarafetle birleştiriyor.

Kutunun hem tasarımı hem de üretim kalitesi, sadece tütün satmak için değil, aynı zamanda bir "uygarlık vitrini" sunmak amacı taşıyor gibidir. Tipografi, arma kullanımı ve renk kompozisyonu, Tanzimat sonrası Osmanlı'da giderek gelişen grafik tasarım anlayışını yansıtır. Bu kutular, bugün grafik sanatlar tarihi açısından da incelenmeye değer önemli belgeler olarak görülmektedir.



Tütünün Gölgesinde Toplumsal Bir Hafıza

Reji sadece bir tütün şirketi değildi; aynı zamanda bir dönemin ekonomik yapısının, bağımlılık ilişkilerinin ve kültürel değişimlerinin merkezindeydi. O dönemden kalan bu tür objeler bir kutu, bir ilan, bir makbuz... aslında bugünün tarihçileri ve sanat tarihçileri için birer bellek taşıyıcısıdır.

Tütün, Osmanlı toplumunun gündelik yaşamında yer alırken, arka planda bir dünya sistemi işlerdi. Reji İdaresi de bu sistemin, Anadolu köylüsünden Galata bankerine kadar herkesi içine çeken ağının bir parçasıydı.

Sonuç olarak, bu küçük metal kutu, bir nesneden çok daha fazlasıdır. Osmanlı'nın geç dönem iktisadi çelişkilerinin, kültürel dönüşümünün ve görsel hafızasının zarif bir temsilidir. Her kıvrımında, geçmişin dumanlı bir sayfası saklıdır.







Guernica - Pablo PİSACCO

“Çocukların çığlıkları, kadınların çığlıkları, kuşların çığlıkları, çiçeklerin çığlıkları, ahşabın ve taşların çığlıkları, tuğlaların çığlıkları, dolapların, yatakların, sandalyelerin, testilerin ve kedilerin ve kâğıtların çığlıkları, araya karışan kokuların çığlıkları, dumanların çığlıkları...”

Pablo Picasso 1937

YILDIZ TOZU

Cafer Tayyar TÜRKMEN



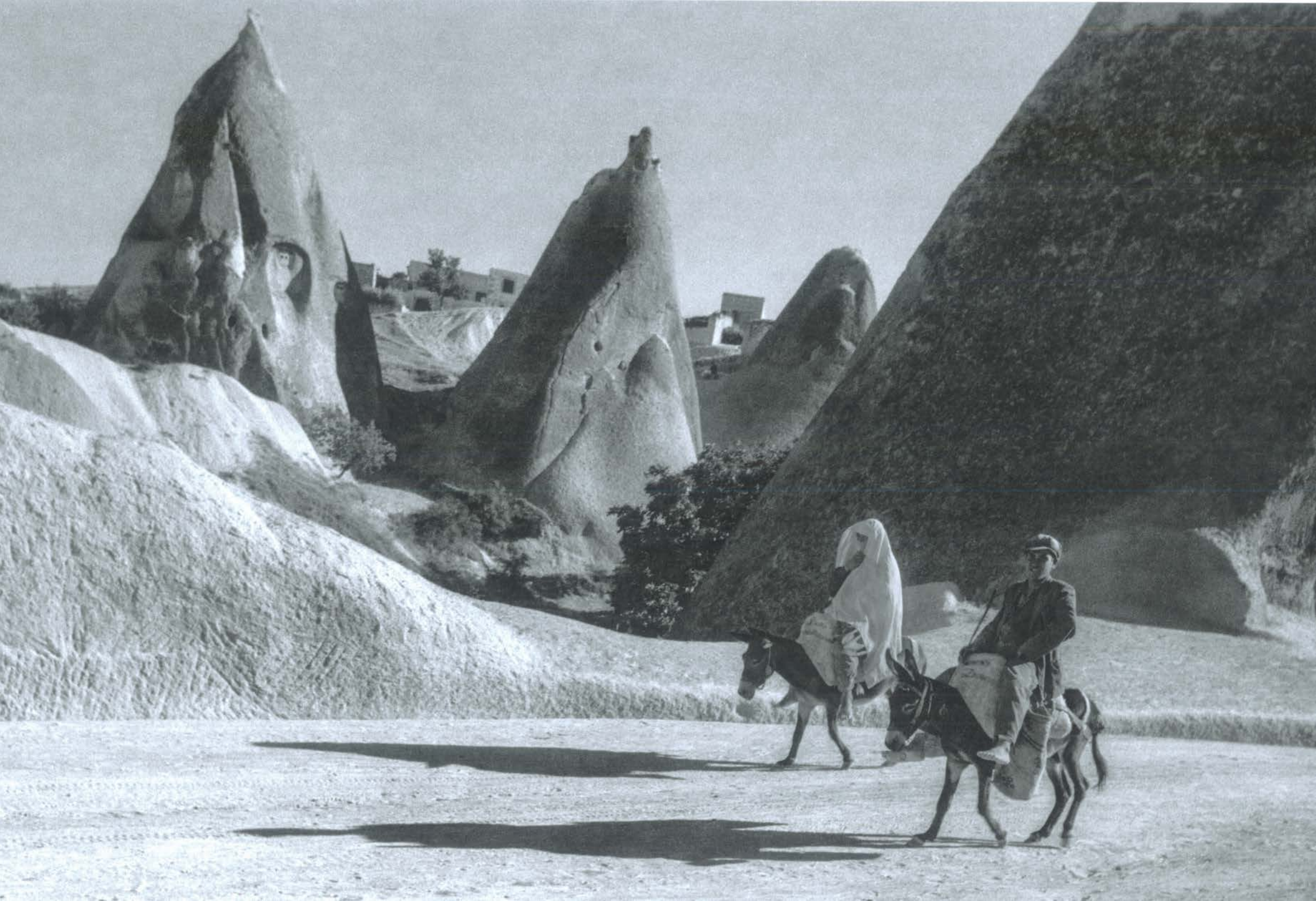
Cafer Tayyar Türkmen (1920-), Ordu'nun Ulubey ilçesinde doğmuş; öğre menlikten akademiye, belgeselden bilimsel fotoğrafçılığa uzanan çok yönlü bir yaşam sürmüştür. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Zooloji Enstitüsü'nde Prof. Dr. Curt Kosswig ile çalışmış ve Türkiye'de bilimsel fotoğrafçılığın temellerini atan isimlerden biri olmuştur. Mikro, makro ve bilimsel fotoğraf atölyeleri kurarak üniversitelerin zooloji, botanik, jeoloji, tıp ve eczacılık alanlarındaki araştırmalarına görsel belge üretmiştir.

Türkmen, fotoğrafı yalnızca estetik bir ifade aracı değil, bilginin, tanıklılığın ve belleğin taşıyıcısı olarak grmştir. Bilimsel doğruluk, teknik yetkinlik ve görsel açıklık, onun fotoğraf anlayışının temelini oluşturur. ektiği fotoğraflar hem araştırma süreçlerine hizmet etmiş hem de Türkiye'nin doğal ve kültürel mirasının belgelenmesine katkı sağlamıştır. Bu yaklaşımıyla fotoğrafın sanat ile bilim arasında kurduğu köprüyü somutlaştırmıştır.

Türkiye Denizleri Balıkçılık Takvimi'ni hazırlaması; balıkçılık verilerini grafik ve fotoğrafla belgelemesi; Birecik kelaynaklarının ve nesli tükenmiş Anadolu parsının (Panthera pardus tulliana) görsel kaydını oluşturması, onun fotoğrafı zamana karşı bir sorumluluk olarak ele aldığını gösterir. "Yarın kaybolması muhtemel olanı bugün kaydetmek" anlayışı, Türkmen'in fotoğraf pratiğinin özüdür. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde verdiği derslerle kuşaklar boyunca öğrencileri etkilemiş; bilimsel ve doğa fotoğrafçılığının Türkiye'de tanınmasına öncülük etmiştir. Yarışmalarda dller kazanmış, jüri yelikleri yapmış ve çok sayıda karma sergiye katılmıştır. 2002 yılında açtığı ilk kişisel sergisi, arşivinin yalnızca küçük bir bölümünü içermesine rağmen büyük ilgi grmştir.

Cafer Tayyar Türkmen, fotoğrafı bilgi üretimi, doğaya saygı ve etik tanıklık üzerinden düşünen; Türkiye'de bilimsel ve doğa fotoğrafçılığının öncülerinden biri olarak kabul edilen bir isimdir. İleri yaşına rağmen üretmeye ve öğrenmeye devam etmiş; fotoğrafın hem sanat hem de belge gücüne inanan duruşunu yaşamı boyunca korumuştur.





















insan bu...

doğumla ölüm arasındaki hayatla yetinmemiş,
atası, töresi, yaşama sevinci ve korkusuyla
bir yaratıcı aramış, hatta yaratıcılar!
yere, göğ, hatta yerin altına ve göğün üstüne
tanrılar dizmiş,

başı sıkıştığında yakarmış
eli bollanınca armağanlarla donatmış
inandığı tanrıyı / tanrıları...
tanrının / tanrıların

elçileri, peygamberleri, yol göstericileri
çıkmiş her çağda, her toprakta...
inananlar kadar inanmayanlar da olmuş,
doğum kadar ölümün de gözüne dik dik bakanlar.
kısacası, dünya işleri ya da

(inananların) ötedünya işleri söz konusu olduğunda
feleğin çarkı her çağda kendi kurallarıyla dönmüş

Selim SEVAL





KEŞKE



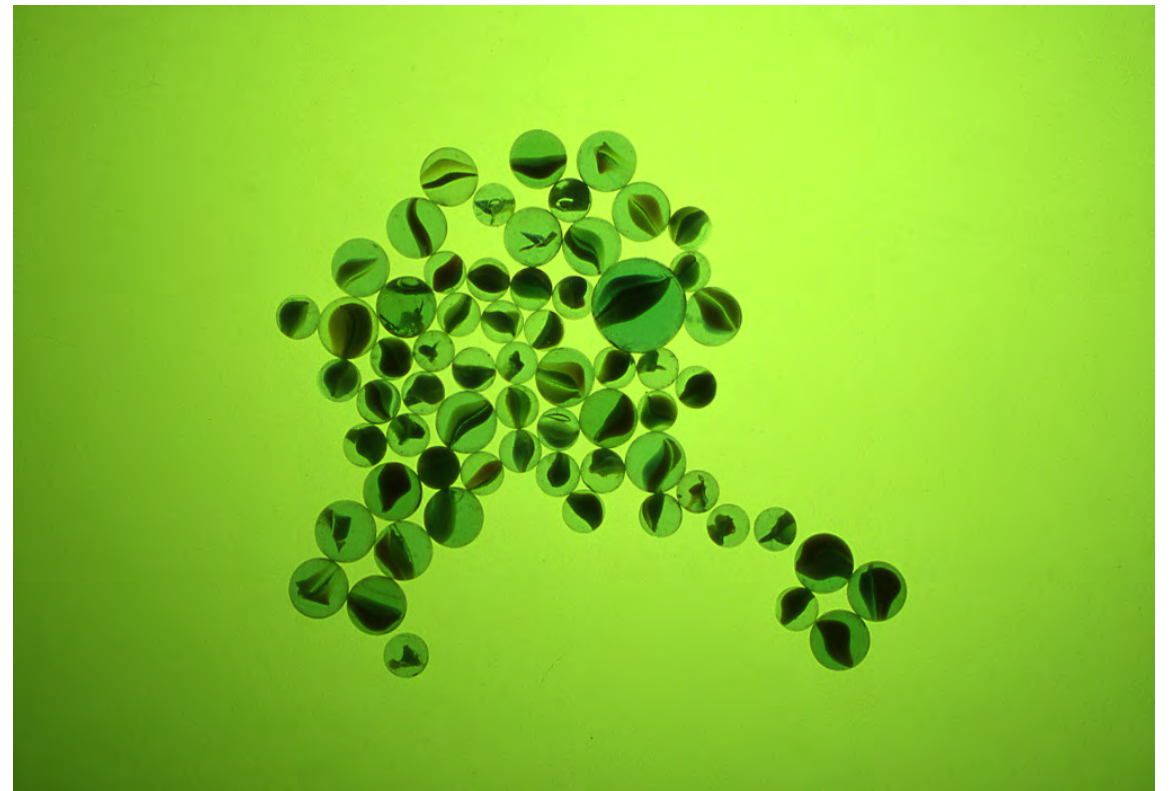
Merih AKOĞUL

Ah! Keşke...

Sarkılar, türküler, romanlar, öyküler... Hepsinin neredeyse ortak bir özelliği var: Ya hayatta yaşadığımız ve insana ait olayların altını çizerler ya da söz birliği etmişçesine kaybetmişlerin duygularını ele alırlar. Bu, başrol oyuncusunun ruh durumuna bağlı olarak bazen bir kabulleniş bazen de bir isyanla ortaya çıkar. Oysa neredeyse her şey kendiliğinden işleyen bir sistemin parçası gibidir.

İnsanın hayatı, özellikle günümüz yaşamında var olabilmek ve ayakta kalabilmek adına çalışmakla geçer. Aynı insan, farklı zaman dilimlerinde hayal kurmayı da sever. Bilir ki hayalleri onu çalışmaktan daha çok geleceğe taşıyacaktır. Özellikle üretimleri için sanatçıların boş zaman ve geniş alanlara gereksinimi vardır. İlhamın ansızın ineceği pist önceden hazır olmalıdır. Paul Valéry'nin "İlk dize Tanrı vergisidir sonrası da çaba." sözünü yabana atmamak gerekir. Çalışmak ilhamın payandasıdır. Bir tragedyanın erdem dolu tiratları gibidir. Sonu gönençle biter.

İnsan çalıştıkça zamanın dişlileri arasında yıpranır. Emekini önemli görür, kazancını hak sayar. Ömrü boyunca aşklar ve acılar yaşar. Hep bir eksiktir aldığı, verdiğiinden. En azından öyle hisseder. Otomobilinin direksiyonunda yayaya kızar, yayayken üzerine doğru gelen otomobile küfrederek. Bulunduğu pozisyondan gördüğü gibi hisseder hayatı. Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi. Nereden ve nasıl bakarsan, oradan öyle görürsün. Fotoğrafta dondurulan andır aslolan, öncesinde neyin olup bittiğini asla bilemezsin. Sonrasını da...



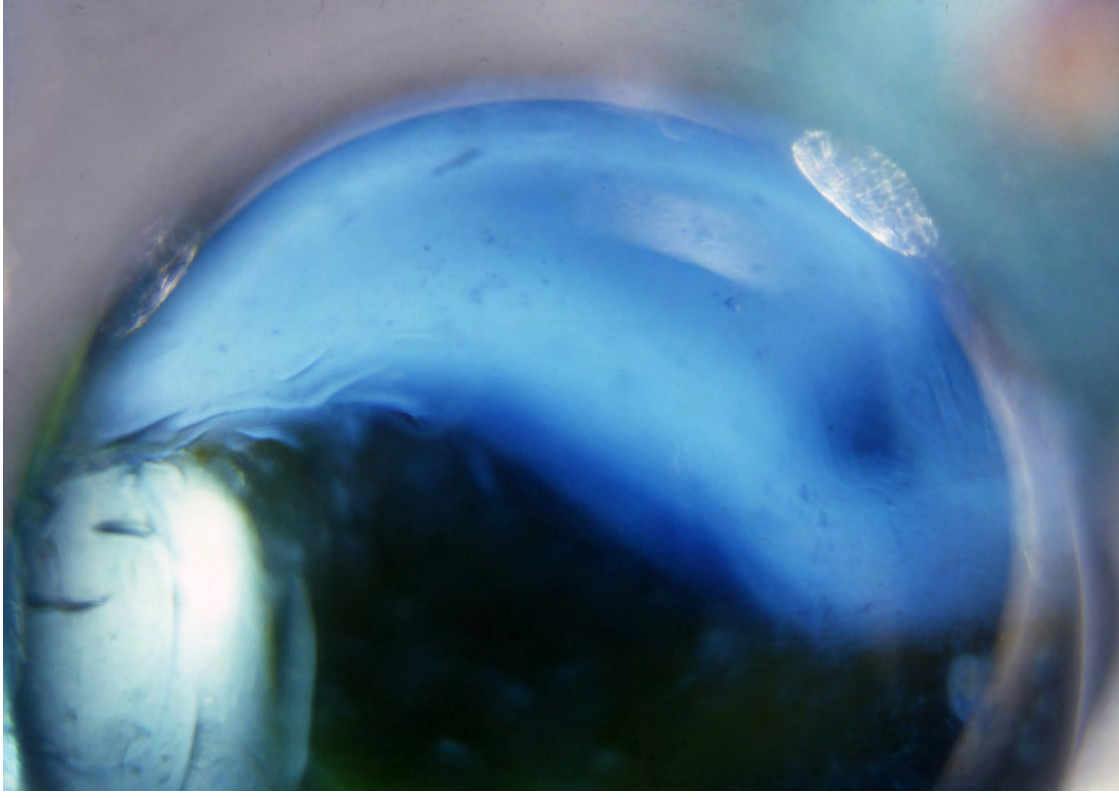
Merih AKOĞUL

Gerçeklerle görünen arasında var olan mesafe, görme biçimimizi de değiştirir. Gerçeklik, algılarla yol alır. Algı da kültürle desteklenir. Ne kadar bilgiye sahipsen, o oranda görürsün. Algıda seçicilik tanımlaması her ne kadar klişe bir söz gibi gözükse ve bu kimi zaman pişmanlıklara yol açsa da seçimlerimizin yönünü belirlemede hâlâ baş vurduğumuz bir pusula gibidir bilgilerimiz. Giderek seçkinleşir insan, seçtikçe yalnızlaşır ve sözlüğündeki "keşke"leri daha dikkatle kullanmaya başlar.

Her insan bir dünyadır ve her birey tutkuyla ideallerine sarılır. İstediklerine sahip olduğunda bir üst kademede kendini görmek ister. Bazen kazancı isteğini geçer, arzularını çıkarları üzerinden hızla terk eder. Kendi olmaya çalışıp

başkalarında olanı ister. İnsan yerinde öylece otursa ya da bir rantıye olarak yaşasa da hep terfisinin gelmesini bekler. Bazen bir fotoğraf makinesi ile uzağında sandığı yakın bir alana görsellik üzerinden geçiş yapar. Bulduğu dünya, renklerin cennetiyle siyah beyazın işaret ettiği zıtlık üzerine kurulu bir ara bölgedir.

Ne ilk gitmiştir oraya ne de son giden olacaktır. Orada mitolojik tanrıların savaşı ve onlara inanan çaresiz bir güruh vardır. Genellikle dinmeyen yağmurlarla yarım kalan savaşlar ve ayakta kalanlara cennet gibi vaat edilen bir ütopya inananları beklemektedir. Özgürlüğe giden yolda fotoğrafa ne çok görev düşerdi eskiden. Oysa şimdi olmayanın destanı yazılıyor, sanal âlemin sınırları içinde. Kimya, simyanın kostümüyle tebdili kıyafet devriye atıyor.



Merih AKOĞUL

Gerçek hiç bu kadar yara almamıştı evrenin solgun tarihinde. Besteci, ressam, yazar ve akla gelen tüm yaratıcı topluluklar kabuklarına çekiliyorlar. Avcı toplayıcılar bu kargaşa içinde gördükleri tüm açıkları ranta dönüştürürken, o soylu azınlıklar da makus talihlerine katlanıyorlar ve ağızlarından bir kez bile “keşke” sözcüğü çıkmıyor. Karanlıkta göz kırpmaya devam ediyorlar.

İnsan olmanın gereklerini yerine getirmek, bisiklete binmek gibi bir eylemse eğer, yazgı da her sendeleyişte düşmeyi engelleyen yan tekerlekler gibidir. Bisiklete binmeyi öğrenebilir ama ilk kavşakta seni neyin beklediğini tahmin edemeyebilirsin. Sürüş keyfinin yazgıyla kesiştiği bir koordinatın varlığı, gelecek diye anılan zaman aralığında pusuda beklemektedir seni. Belki de çabanla öldürdüğünü sandığın şey, çıktığın o yolda olması gerekendir. Büyüklerin sözüdür “Olacağına varır”.

Sağlamasını yapmışızdır zaten onlarca atalar sözünün, ömrümüz boyunca.

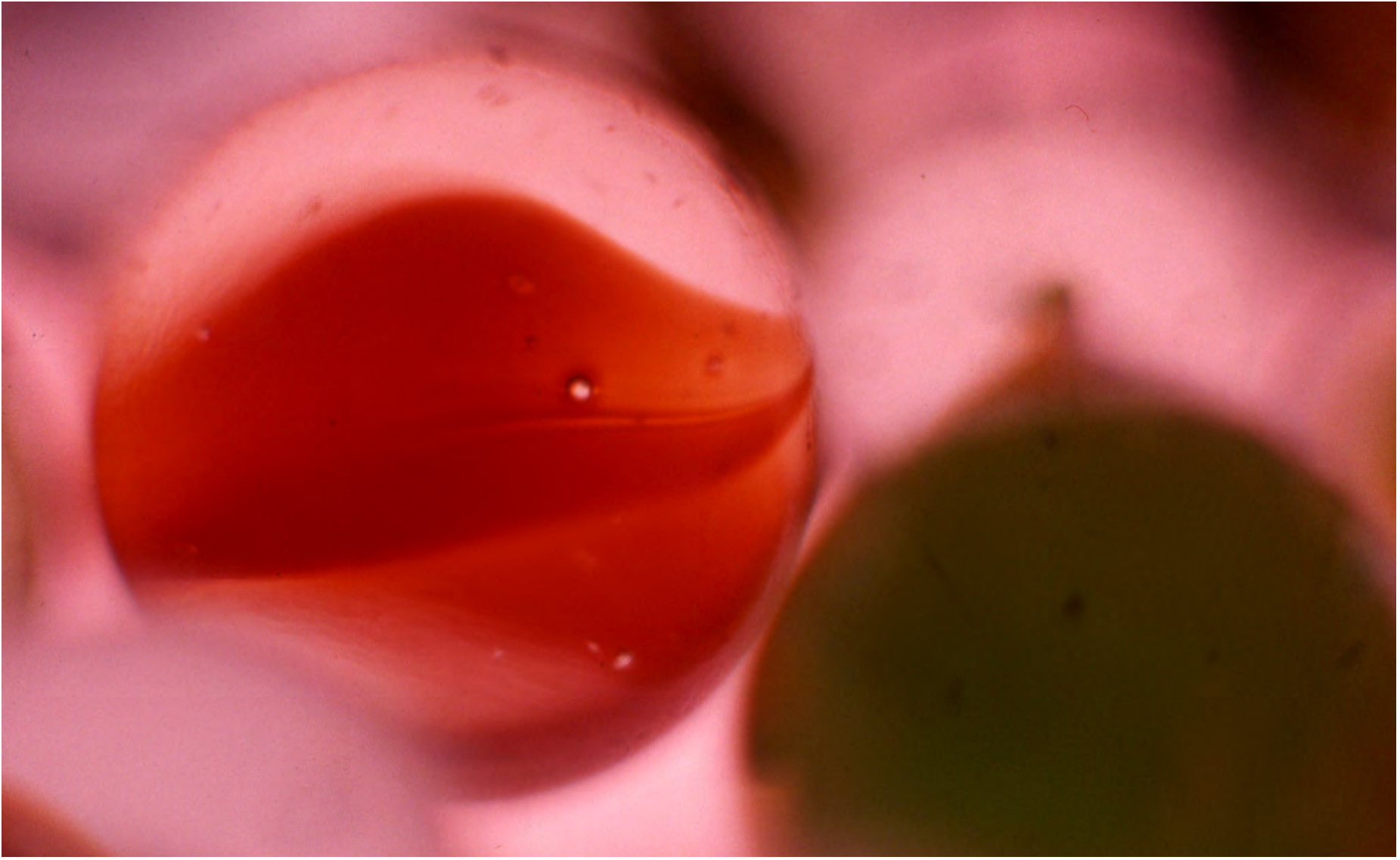
İnsan, hak ettiğine inandığı şeylere sahip olmak ister. Sevdalar yarım, beklemek nafi, sevgiliye ulaşılmaz. Hasret çekilir; kavuşulmaz. Pişmanlık duyulur ve “keşke” sözcüğü devreye girer. Buna rağmen “Aşk hiçbir şeyden pişmanlık duymamaktır.” şeklinde geçmiştir olayın özü, kitaplara. Yine de insanın tercihlerinin sonucudur yaşadığı her şey. Olumsuzlukları küçük yenilgiler olarak kabul etmek, öznesini daima büyük kayıplar ve acılarından kurtaracaktır.

Yol ayrımındasınız. Yine yanlış yolu seçmişsinizdir. “Keşke diğer yoldan gitseymişim” demişsinizdir. Hatanın kabulü vardır, “keşke” sözcüğünün dile getirilmesinde. Ama iyi haber, henüz makineleşmemiş ve kötülüğün çarmihına gerilmemiş olduğunuzdur. Yapmadığınız işin, sapmadığınız yolun lanetidir sizi ilk kavşakta bekleyen. Hâlâ var olan erdeminizle yaşamayı sürdürmektesinizdir. Diğer yollara girenlerin mutluluğu mu, yoksa girdiğiniz yolun kederi mi size bunu düşündürmüştür? Siz, henüz ele geçirilmemişsinizdir. Toprağınızın küçülmesi, savaşı yitirdiğiniz anlamına gelmez.

Uzaktan her şey güzel görünür. Özendiğimiz her mesleğin sahipleri tarafından çekilen çileleri vardır. O işlerin erbapları, durumlarını kabul ettiklerinden ve yakınlıklarından dolayı, dışarıdan bakıldığında hep mutlu gözükürler. Onları mutsuz eden, yolculukları sırasında karşılaştıkları, ruhlarını arada sırada örseleyen olaylardır. İşte tam da bu sırada ağızdan bir “keşke” sözcüğünün kaçma ihtimali yüksektir. Ama tahtadaki son piyon kaybedilene kadar o mücadele bitmemiştir.

Fotoğrafçıların da “keşke”leri vardır. En çok işittiklerimizden biri “Keşke orada olsaydım” serzenişidir. Zamanın göreceliliğini bilenler için bu yakınma nafi bir çabadır. Bunu ağızdan kaçırın usta bir fotoğrafçıysa eğer, o olaydan iyi bir fotoğraf çıkaramama ihtimalinin yüksekliğini de bilir. Bazen pasif bir tanıklık da yeterlidir, orada olmanın teşekkürü için. Güneş her gün doğacak ve batacaktır. Önemli olan ufka bakışımızı ısrarla sürdürmektir.

Sıkça karşılaşılan bir “keşke” durumu da “Keşke daha fazla fotoğrafını çekseydim.” cümlesinin içinde gizlidir. Bu da bir nesne ya da kişinin fiziksel varlığını yitirmesiyle ilgilidir. Kimse bir ânın içindeyken onu gelecekte yiteceğini düşünmez. Mahallemizdeki metruk köşk hiç yıkılmayacak, yerine modern bir apartman dikilmeyecektir. Denizler kirlenmeyecek, nehirler



Merih AKOĞUL

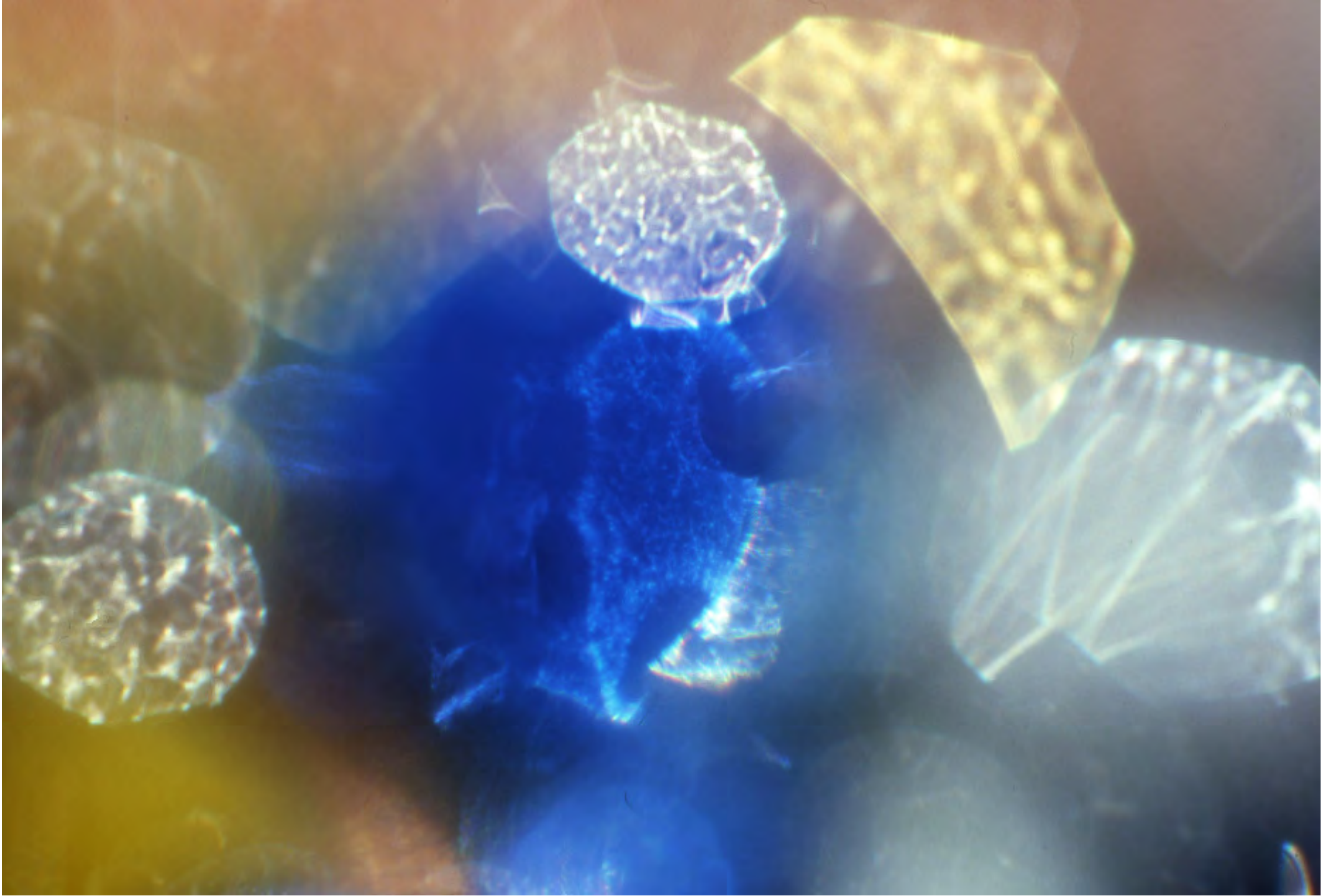
kurumayacak, ağaçlar kesilmeyecektir. Arkadaşların ölümle hiç buluşmayacaktır. Ustalarımız, hocalarımız, ürettikleri yapıtlarıyla yüreğimizi burkan sanatçılar aramızdan sessizce ayrılmayacaklardır.

“Keşke böyle güzel piyano çalabilseydim...”, “Keşke tüm duygularımı şiirle ifade edebilseydim...” serzenişleriyle liste uzayıp gidecektir. En azından çevrendeki güzelliklerin farkındasıdır. Hayat trajik bir tözdür ve insanı her geçen gün aşağı doğru çeken engellenemez bir ivmeye akraba yapmıştır. “Keşke”ler hayatımızı kurtarsaydı, pişmanlıklarımızın içinde zaten yuvalanmazdı. Belki de az “keşke” demek için daha fazla susmak gerekliydi. Bunlar, eylemlerimizin düşüncelerimizden sonra gelmesiyle ilgili, aşamadığımız durumlardı.

Ne yaparsan yap, hangi pozisyona gelersen gel, zorluklarla geçen günlerin bollukla yer değiştirmiş olsa da yaşlanmaktadır. Bedenin zihninle iletişimini azaltmış ve hareketlerin yavaşlamıştır. Ruhun ölüm ile bir trambolindeki gibi zıplayıp başka bir âlemde hayat bulmak üzere hazırlıklara başlamıştır. İşte o zaman keşke sözcüğü devreye girer. Pişmanlık keşke dedirtir ama yine de bir yüce gönüllülük ile yer değiştirmiştir. Şimdi eskisinden daha az hata yapmaktadır. Biraz geç oldu, değil mi?

Adına tecrübe dediğimiz yaşadıklarının üzerindeki

izleri, daha fazla hayıflanmanı engelleyecektir. Büyümüşsündür, yaşlanmışsındır, bir zamanlar yaşlı bulduklarının yaşına gelmişsindir. Dünya artık toz pembe değil, siyah beyaz bir fotoğraftaki tesadüfi tanıklığındır. Ama doğru yıkanmış bir filmde, iyi basılmış bir fotoğraftır. Yine de her şey güzeldir. Ve “keşke”leri bırakıp “İyi ki fotoğraf var.” “İyi ki o fotoğrafları çekmişim.” dersin. Arşivin belleğindir. Artık huzurla son yolculuğuna hazırlanabilirsin. Ölürsün ve “keşke”yi beş harfli anlamsız bir sözcük olarak uzaydaki yerine usulca bırakırsın. Doğduğunda hatırladığın karanlığa dönersin.



Merih AKOĞUL



Handan TUNÇ

“Keşke Şöyle Olsaydı”nın Anatomisi: Karşıt Olgusal Düşünmenin Boyutları

Keşke duygulanımı yaratan pişmanlık, geçmişteki olumsuz sonuçlar için kendini suçlama ve kişinin farklı seçimler yapmış olmayı dilemesiyle karakterize edilen olumsuz bir bilişsel-duygusal durum olarak tanımlanır. Aslında hayâl gücünün bir ürünüdür ve geçmiş zamanın yeniden düzenlenmesidir. Bu duygusal deneyimi besleyen temel güç; karşıt olgusal düşünmedir. Geçmiş olayları zihinsel olarak simüle etme ve "keşke şöyle olsaydı..." diye düşünme sürecidir. Daha ideal bir alternatif sonucu hayâl etmek ne kadar kolaysa, "keşke" pişmanlığı da o kadar güçlü duyumsanır.

Kaçırılan fırsatlar, ifade edilmeyen sevgi ve rafa kaldırılan hayâller; bu "tamamlanmamış işler" hayatın sonraki yıllarındaki "keşke şöyle olsaydı..." acısının ana kaynağını oluşturur. Eylem pişmanlıkları; acı verici olsa da sonuçları bilindiği için genellikle başa çıkmak daha kolaydır. Onlardan ders çıkarabilir, düzeltmeler yapabilir ve yolumuza devam edebiliriz. Ancak eylemsizlik pişmanlıkları; "sonsuz olasılıkların boşa harcanmasından" kaynaklanır. "Keşke o şehre gitseydim," "Keşke o hayalin peşinden cesurca koşsaydım" ... Bu hayâli alternatif gerçeklikler; sonsuz bir şekilde romantikleştirilebilir ve idealize edilebilir. Kusurlu gerçekliğimizi; kurgusal, kusursuz ve "seçilmemiş" bir yaşamla karşılaştırırız. Bu karşılaştırma asla başarılı olamaz. Çünkü gerçekliği ve fanteziyi aynı kefeye koyar. Bu nedenle, eylemsizlik pişmanlıklarının, çaresizliğe ve kalıcı bir "takılıp kalmışlığa" yol açma olasılığı daha yüksektir.



Bu nedenle; "keşke" duygulanımı yaratan pişmanlık duymadan bir hayat kurmanın en büyük zorluğu; kusursuzluk için çabalamak ya da asla hata yapmamak değil, başarısızlık korkusunun yol açtığı eylemsizliğin üstesinden gelmektir. En derin ve en kalıcı pişmanlıklar genellikle hatalarımızdan değil, korkaklığımızdan kaynaklanır.

"Keşke" duygulanımı modern yaşamın bir paradoksunu ortaya koyuyor. Sonsuz seçenek ve fırsatlarla dolu bir çağda, derin pişmanlıklara daha yatkınız. Psikoloji alanında yapılan çok sayıda araştırma; insanların



mevcut durumlarını değiştirmek için ne kadar çok fırsat algıarlarsa, pişmanlık duygularının o kadar güçlendiğini bulguladı. Modern toplumun en yüksek düzeyde seçim özgürlüğü ve değişim fırsatları sunduğu düşünülen yaşam planlamasında; keşke lerin acısı “fırsatların yan ürünü” dür. Keşkesiz bir yaşam kurmak için cazibeler ve tuzaklarla dolu bu “fırsat denizinde” yol almamıza yardımcı olacak güçlü rehber bulunabilir mi?

Pişmanlıkların olmadığı bir yaşam kurmanın temel zorluklarından biri, "toplumsal benlik" ile "doğal benlik" ihtiyaçları arasında dinamik ve akıllıca bir denge bulmaktır. Bilgi bombardımanı ve sonsuz seçeneklerin olduğu bir dünyada, dış gürültü ve beklentiler bizi daha önce hiç olmadığı kadar tanımlamaya çalışıyor. Günümüzde; sevlmeme cesaretine sahip, kendi iç sesine sadık, bir yol seçmeye cesaret etmek; pişmanlığa karşı mucizevi bir “panzehir” olarak gösterilen, en güçlü insan eylemi haline geldi. Böyle bir yaklaşımla “keşkesiz yaşamak”; çözülmesi gereken bir bulmaca değil kendimizi yeniden yaratmamızı gerektiren; bir sanatsal çabanın öznesi olabilmektir.

Benim yaşımda olanlar, Edith Piaf'ın “Non, je ne regrette rien” şarkısı ve tüm kıtalarda gençler arasında popüler olan “No Regrets” yazılı dövmeleri anımsar. Mesaj; sözde “pişmanlık yok” ile ilgili kültürel bir hikâye olduğuna ilişkindir.

Günümüzde her yerde çoğalan öz-tanıma ve öz-övgü

mesajları; her birimizde, duygu ve arzuların eylemlerimizi düzenlemesi gerektiği inancına bağımlı hale gelmemize neden olacak kadar yeşerdi. Çünkü biz “eşsiz varlıklarız”, “haklarla donatılmışız” (ama unutmayın yükümlülükler değil!) ve bu nedenle hayallerimizin peşinden gitmeliyiz. Kim bilir nereye doğru, sürekli geçiş halinde bir tür göçebe mutluluğa ulaşma heyecanını doyurmak için... Reklamlar, “yaşam koçları” ve sayısız yeni “bilge adam”; bu yeni “seçkin, saygın harikalar” ı besleyerek; onlarda yüce bireysellik, vazgeçilmez ve eşsiz varlıklar olma fikrini pekiştiriyor. Bu; Kant’tan öğrendiğimiz kategorik özgürlük ilkesi değil, mutlak özgürlük ilkesi... Sıklıkla vurguladıkları gibi “değerli” oldukları için bundan keyif aldıklarına inanıyorlar. Etiğin erdemli insan ölçeği; yalnızca sürgüne gönderildiği felsefenin yalıtılmış odalarında tartışılıyor... Her bireyin özgürlüğü; arzuları ve akıllıca yaşam hedefleri seçimi sayesinde elde ettiği başarılarla yatıyor. Bu yeni bireyin inşasında başkalarına, arzularına, ihtiyaçlarına veya haklarına yer yok! Kendi kendini yetiştirmiş, kendi kendini inşa etmiş ve tek olası dünya olarak algılayan erkekler ve kadınlar... Narsisizmden başka bir şey olmayan bu yeni meritokrasi , liyakatlıları, başarıyı kendi liyakatlerine bağlayan ve geride kalanları hor gören kibirli bireylere dönüştürüyor. Bu yeni inanca göre; fırsatlar





herkes içindir ve eğer maksimumu elde edemezseniz, bu tembellikten veya karakter zayıflığından kaynaklanır. Çünkü “eğer isteseydin, yapabilirdin!” Sartre’ın da belirttiği gibi, insanlarda varoluş özden önce geliyorsa; belki de yeni insanın yeni inşasına tanık oluyoruz. O halde, belki de insanı kendi kendini yeniden inşa etme süreci ışığında yeniden tanımlamayı düşünmeliyiz. Çünkü bu yeni varlık; geçimini sağlamak için çıkarları ve maddi varlıkları paylaşan, ancak onları eşit şekilde şekillendiren ahlaki ve toplumsal normlara saygı gösteren diğerleriyle pek az ortak noktaya sahip gibi görünüyor. Yeni insan, her seçimle kendini yaratır. Öznellikten kendini inşa eder. Çünkü ölümünden önce, “keşkesiz bir yaşam kurmak” ayrıcalığını elde etme başarısı ile övünme ihtiyacı acildir. Sanki; tüm yaşam yalnızca “Keşke” demeden sonlandırılması için yaşandı.

Kendilerini sosyal baskılardan muaf ve yüzde yüz özgür gören, özgür ve eşsiz bireylerin yüzde kaç gerçekte bir yanılsamanın ürünü olduklarını ayırt edebiliyor? Çok övülen özgürlük ve çok savunulan bireyselliğin; bu kadar çok insanın yaşadığı bir yerkürede; kendimizi eşsiz hissetmemizi sağlayan bir çelişkiden başka bir şey olmadığı sonucuna varmaktan başka seçeneğimizin olmadığı açık değil mi?

İnsan, hayatını birden fazla eyleminden pişmanlık duyarak geçirir. Bu nedenle eğer, “Kesinlikle hiçbir şeyden pişman değilim, benim keşkelerim yok!” diye ısrar eden biriyle karşılaşsam, dikkatli olmaya özen gösteririm. Yaşamak, hata yapmak, bazen başkalarını incitmek, kendimizi incitmek ve tamamen yanlış kararlar almakla ilgilidir. Hiç hata yapmamış olmakla övünenler, muhtemelen eylemlerinin etkisinin farkında değildir ve yeterli öz farkındalık ve öz değerlendirmeden yoksundurlar. Pişmanlık, erken gençlik dönemine uygun olmayan bir duygudur. Çocukken onu hayal edebiliriz, ama bunu şiirsel bir şekilde, anlık sezgilerimizle hayal ederiz. Ancak pişmanlığı anlamak için sadece şu iki sözcüğün anlamını, ağırlığını ve acısını bilecek kadar uzun yaşamış olmak gerekir: “Çok geç”...

Pişmanlık ve keşkelerin acısıyla yaşamayı öğrenmek kolay değil. Yaşamla yaptığımız sessiz anlaşmanın, gerçekten yaşamak için her fırsatta kendimizi biraz dağıtmamızı, her seçim yaptığımızda kendimizle ilgili bir varsayımı ortadan kaldırmamızı gerektirdiğini kabul etmek kolay değil. Her derin duyguda olduğu gibi, yüzleşmemiz gereken en acil zorluk; keşkelerin nefrete dönüşmesini engellemektir. Bundan kaçınmanın yolu, duyumsadıklarımızın; hatta acı verici olanların, farkındalığını kucaklamaktır. Onu itmemek, halının altına süpürmemek, “keşke” nin





gözlerinin içine bakmak olmalı. Bazen gözyaşı dökmek pahasına bile olsa... Bu kınamada, kendimizi belirlemenin, eylemlerimizden sorumlu olmanın tek yolunun, kendimizle yüzleşmekten kaçınmamak olduğunu düşünüyorum. Yüzleşmek; kendimizi yeniden keşfetmenin şiirsel bir yoluna dönüşebilir... Özellikle de pişmanlık ve vicdan azabı gibi yalnız, mahrem, kişisel ve iletilemez olanın kıyısına bu kadar yakın oldukları için bu kadar dokunaklı duygular, tüm insanlarda aynı derecede gizli, aynı derecede gölgeli ve esrarengiz bir şekilde var olur, yaşar: Bize yakın olan herkeste, bizden uzak olan herkeste... Ruhsal varlıklar olarak, aynı anda üç zaman diliminde yaşıyoruz. Geçmişten bir şeyi hatırlamak istiyorsak geleceğe ihtiyacımız vardır; geleceğe bakmaya çalışıyorsak geçmişe ihtiyacımız vardır. Geçmiş olmadan gelecek karanlık ve korkutucudur. Hissedilen her şimdiki zaman, geleceğin izini bıraktığı, gelmekte olan bir geçmiştir. Bu paradoksal hatırlama yapısı, anlamlı ve yaratıcı bir şekilde yaşamamızı sağlar. Bu nedenle “keşkelerimiz”, hatırlanan dünün kapanmaz acıları değil yarının karanlık sokaklarını aydınlatan bir kıvılcım olabilir. Yaratıcı bir şekilde yaşamak demek: Her gün kuralları değişen bir oyun oynamak gibidir. Gerçekliği yaşayan hafızanın ışığında, yani ilk ışıpta, sanki ilk kez görüyormuş gibi görmeye çalışmak gerek. Bu, oyunu kazanmayı sağlar mı? Bilmek zor. Ama oyunda kalmayı kolaylaştıracaktır. Başka bir anlatımla, "Keşke..." düşüncesinden "En azından..." düşüncesine geçmeyi sağlayacaktır.

Farklı bir şey seçmiş olsaydım yaşamın nasıl olacağını

hayal edebilirim. Pişmanlık, neler olabileceğini hayal etme yeteneğini gerektirir; sadece şimdiki zamanla sınırlı değilim, geçmişe ve geleceğe de bakabilirim. Dolayısıyla pişmanlıklarım hem bir özlem duygusu hem bir olasılık duygusudur. "Keşke" sözü hiçbir hikâyenin son sözü olmamalı. Sonu " Ve sonra..." olmalı.

“Keşke” duygulanımı yaratan pişmanlık hakkında yaşamıma yön veren en etkili öğretiyi aktarmak istiyorum. İçinde bulunduğum günlerde yeniden zihnimde dönüp dolaşıyor. Anımsayabildiğim kadar; Jacques Derrida'nın son röportajı Le Monde'da yayınlanmıştı. Röportajcı ona, düşüncesinde bir dönüm noktası teşkil eden 1983 tarihli Marx'ın Hayaletleri kitabından, artık sembolik bir yer edinmiş bir pasajı hatırlatarak; “Birisi, sen veya ben, ortaya çıkıp şöyle diyor: Sonunda yaşamayı öğrenmek istiyorum.” Bu tümce ne anlama geliyor? Naif bir ifade ya da ahlaki bir önerme değil. Dokunaklı bir soru... Röportajcı soruyu düzelterek tekrar yöneltir: “Bunca yıl sonra, bunca kitaptan sonra Derrida; bu yaşamayı öğrenme arzusuyla neredesin?” Derrida, aynı anda hem uzaklaştıran hem de karşılayan bir berraklıkla yanıt vermişti: “Yaşamayı öğrenmek aynı zamanda olgunlaşmak, eğitmektir.” daha da ileri giderek: “Yaşamayı öğrenmek mümkün müdür? Öğretmek mümkün müdür? Disiplin yoluyla, deneyim yoluyla, deneme yoluyla hayatı kabul etmeyi, onaylamayı, içinde yaşamayı öğrenmek mümkün müdür?” “Sorunuza cevap vermek istiyorum: hayır, yaşamayı hiç öğrenmedim. Çünkü yaşamayı öğrenmek, ölmeyi öğrenmek anlamına gelmeli. Mazeretsiz ve çekincesiz, mutlak ölümlülüğü varsaymak: kurtuluş olmadan, diriliş olmadan, kefarete olmadan.” Bu söylem; Platon'dan beri süren, kadim felsefi bir öğüdün karanlık yüzünü hep aklımda tutmayı öğretti:

Felsefe yapmak, ölmeyi öğrenmektir!

1) Meritokrasi sözcüğü ilk kez Britanyalı sosyolog Michael Young'ın hiciv tarzındaki eseri İngilizce: Rise of the Meritocracy (Meritokrasinin Yükselişi)'nde geçmektedir. Bu kelime Latince: meritum ile Yunanca kratein (Yunanca: κρατειν) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Meritum; yeterli ve değer anlamına “kratostan” türeyen “krasi” ise güç, etki ve kuvvet anlamına gelmektedir. Sözcükler birleşince ortaya çıkan sözcük ise toplumda değerlilerin, seçkinlerin güçlü ve etkili olmasını savunan bir görüşün adıdır. Dolayısıyla üst kademelerde zekâ, çalışkanlık ve diğer meslekî hünerleri bulunan kişilere yer verilmesi anlamına gelmektedir. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Meritokrasi#:~:text=Erişim tarihi:8.12 2025>)

Fotoğraflar;

Özel bir mesajım yok. Keşke olsaydı. Bir mesajım olsa harika olurdu, isimli sergiden. IL LEE'nin tükenmez kalem çizimleri
Başlık: Andy Warhol
© Art Projects International
Sanatçı ve Art Projects International, New York'un izniyle
<https://butdoesitfloat.com/i-have-no-special-message-i-wish-i-did-it-would-be-great-if-i-had-one>



Gül YILMAZ

Babamın Ritminde Bir Keşke

Ben çok meraklı, soruları bitmeyen, şaşıran ve sürekli dans eden bir çocuktum. O anlarda hep yanımdaydı; her soruma bıkmadan cevap veren, danslarımı izleyen babam... “Keşke” konusu karşıma geldiğinde Gospodinov’un Bahçıvan ve Ölümü kitabını okuyordum. Bir yerinde şöyle diyordu: “Yaşayanlar ölülerin gözlerini kapatır. Ölüler, yaşayanların gözünü açar.” Babamı kaybettikten sonra, hayata bakışımda büyük bir değişim oldu. Yaşamın tüm esprisi, büyülü bir geçiciliğin içinde saklı sanki... Kitabı okurken onunla yaşadıklarımı, “keşke” dediklerimi yeniden gözden geçirdim. Ve bir an geldi, yalnızca şunu fısıldadım: “Keşke babam...” Sanırım yaşayamadığımız ya da doyamadığımız şeyler söyletiyor bize bu kelimeyi. Ama ben, o keşkeleri dönüştürmeye, onlara yeni bir anlam kazandırmaya karar verdim. “Bizi çocuk olarak hatırlayan son kişi de gittiğinde, hala var olduğumuz söylenebilir mi?” diye mırıldanarak okuyorum kitabı. Keşke daha çok konuşabilseydik. Keşke daha çok sarılsaydım sana. Senin yetiştirme tarzında bu yoktu, bilirdim. Ama keşkeler, bütün bunlara bir set çekiyor, baba... Arabanın arka camında yatan, doğaya bakan o küçük kız... Aynadan gülümseyen yüzünü tekrar görebilseydi keşke. O küçük kıza yol veren, yön veren sesin yine çınlasa odalarda: “Dinleyelim lütfen, Gül konuşuyor...” Kitap okusak birlikte, bir makale tartırsak... keşke. Mesleğini çok severdin; keşke benimle daha çok..... Cümleler uzuyor. Keşkeler, çocuksu bir bencilliği barındırıyor içinde. Bir özlemi de yoğunlaştırıyor – bir sesin, bir kokunun ardından. Kendine kızmaların, kendinle konuşmaların sesinde büyüyor keşkeler.



Gül YILMAZ

Ama işte, fotoğrafın ve yazının büyüğü tam da burada başlıyor:
Anıları ve anlamları yeniden kurabildiğim o eşikte,
keşkeler, sızıyı hafifleten bir yara bandına dönüşüyorlar.
Şimdinin hep geçmişe çıkan yollarında,
keşkeler geleceğe de uzanır mı baba?
Hep dans ederdim çocukken, hatırladın mı?
Şimdi o eski fotoğraflara bakıp,
“keşke o yaşlara dönebilsem” diyeceğim içimden.
Sen, hatırladığım o Ediz Hun gülüşünle fısıldayacaksın:
“Yaz Gül, yaz ki canlansın tüm hatıralar.”
Ve ben yazacağım...
Kelimelerde papatya gibisin; beyaz ve ince.
Kelimelerde sanki senin sesin var.
Her cümlede, benim için yarım kalmış bir günü, bir “keşke”yi tamamlama çabasındayım.
Sonra bir sessizlik
Müzik sustu mu baba, sesin gelmiyor
Cemal Süreya’nın sesi mi bu?
Kuşlar toplanmış göçüyorlar
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.



Şehnaz TUNA

Son Pişmanlık Fayda Eder!

Pişmanlık insan psikolojisinin en karmaşık ama aynı zamanda en insani duygularından biridir. Yüzeyde çoğu zaman rahatsız edici, kaçınılması gereken bir his gibi algılsa da derininde insanın kendisiyle temas kurabildiği nadir iç duraklardan birini temsil eder. Pişmanlığın temelinde geçmişte alınmış bir kararın ya da yapılmış bir eylemin farklı olabileceğine dair zihinsel bir karşılaştırma yer alır. Kişi “olan” ile “olabilecek olan” arasındaki mesafeyi fark ettiğinde pişmanlık duygusu ortaya çıkar. Bu yönüyle pişmanlık yalnızca duygusal bir tepki değil aynı zamanda bilişsel bir süreçtir.

Pişmanlık hissedebilmek kişinin yaşantısını gözden geçirebilme, kendi davranışlarını sorgulayabilme ve sonuçlarıyla yüzleşebilme kapasitesine sahip olduğunu gösterir. Bu pişmanlık zayıflıkla değil farkındalık ve sorumluluk alabilme becerisiyle ilişkilidir. Kendi seçimlerini değerlendirebilen, davranışlarının etkisini düşünebilen bir zihin aynı zamanda değişme ve dönüşme potansiyelini de içinde taşır.

Pişmanlık çoğu zaman geç kalmışlık duygusuyla birlikte anılır. “Son pişmanlık fayda etmez” sözü kültürel belleğimizde neredeyse ahlaki bir kesinlik gibi yer etmiştir. Bu sözle birlikte farkındalığın bir zaman sınırı olduğu ve belirli bir zaman geçtikten sonra artık hiçbir anlam taşımadığı var sayılır. Oysa psikolojik açıdan ele alındığında pişmanlığın değeri erken gelmesinden çok neye hizmet ettiğinde saklıdır. İnsan çoğu zaman bir şey olup bittiğinde bu farkındalığın artık bir anlamı kalmadığına inanır. Olan olmuştur, söylenen söylenmiştir, kaybedilen kaybedilmiştir. Bu nedenle pişmanlık duygusu ya bastırılır ya da kendini suçlamaya dönüşerek ağır bir iç yük halini alır. Pişmanlığın taşıdığı mesajla temas etmek yerine kişi kendisini yargılamayı ve cezalandırmayı tercih eder. Oysa pişmanlığın ortaya çıktığı an her zaman bir bitişi değil bazen ilk kez gerçekten temas edilen bir iç gerçeği işaret eder. Psikolojik açıdan bakıldığında pişmanlık zamanından çok işleviyle anlam kazanır.

Pişmanlık davranış ile değerler arasındaki çatışmanın duygusal izidir ve kişi yaptığı ya da yapmadığı bir şeyin aslında kim olmak istediğiyle örtüşmediğini fark ettiğinde ortaya çıkar. Bu yönüyle pişmanlık sadece acı veren bir duygulanım değil farkındalığın, içgörünün ve dönüşümün habercisidir. Pişmanlığın sesi susturulmaz, bastırılmaz ve kendini cezalandırmaya dönüştürülmezse zamanla yön gösterici bir pusulaya dönüşebilir.

Geç gelen pişmanlık çoğu zaman “keşke” diliyle ifade edilir. “Keşke daha önce fark etseydim”, “Keşke öyle demeseydim”, “Keşke susmasaydım”... Bu cümleler yalnızca geçmişte değiştirme arzusunu değil aynı zamanda bugünde duyulan çaresizliği ve yas duygusunu da barındırır. “Keşke”ler çoğu zaman değersizleştirilse de aslında zihnin geçmiş deneyimlerden anlam çıkarma ve gelecekte benzer hataları tekrar etmeme çabasının ürünüdür. Sağlıklı bir düzeyde ele alındığında bu ifadeler öğrenmeye ve yeniden düzenlemeye hizmet eder. Belirleyici olan “keşke”nin varlığı değil, onunla ne yapıldığıdır.

Pişmanlığın geç gelmesi onun sahiciliğini azaltmaz. Aksine çoğu zaman bastırılmış, ertelenmiş ya da ancak şimdi taşınabilir hale gelmiş bir gerçeğin açığa çıkmasına işaret eder. İnsan zihni her şeyi aynı anda görebilecek bir kapasiteye sahip değildir; bazı fark edişler zaman ister, bazı duygular ancak belirli bir olgunluk düzeyinde anlamlandırılabilir. Bu nedenle “Neden daha önce anlamadım?” sorusu çoğu zaman adil değildir. Asıl sorulması gereken soru şudur: “Şimdi bu farkındalıkla ne yapacağım?”

Pişmanlığın fayda edip etmemesi çoğunlukla utançla karıştırılıp karıştırılmadığıyla ilgilidir. Pişmanlık davranışa odaklanır: “Yanlış yaptım”; utanç ise benliğe yönelir: “Ben yanlışım”. Son pişmanlığın işe yaramadığı düşünülen anlar çoğu zaman kişinin yaptığıyla değil kendisiyle kavga ettiği anlardır. Oysa pişmanlığın onarıcı gücü “Yanlış yaptım ve bu bana bir şey anlatıyor” noktasında başlar.

Terapötik alanda sıkça karşılaşılan durumlardan biri pişmanlığın özellikle ilişkisel bağlamda geç ortaya çıkmasıdır. Öfke patlamaları, savunucu tepkiler, uzaklaşmalar ya da uzun suskunluklar... Duygusal fırtına dindikten sonra kişi ardında bıraktığı izleri fark eder. “Aslında böyle davranmak istememiştim” cümlesi geç gelen pişmanlığın en sık rastlanan ifadelerinden biridir. Bu pişmanlık eğer yalnızca kendini suçlamaya hizmet ettiğinde dönüştürücü olmaz; ancak davranışın ardındaki ihtiyacı, korkuyu ya da kırılganlığı görünür kıldığında anlamlı bir dönüşüm alanı açılır.

Son pişmanlık çoğu zaman kişinin bastırdığı değerlerle yeniden temas kurduğu andır. Neye üzüldüğümüze baktığımızda aslında neye önem verdiğimizizi de görürüz. Örneğin bir ilişkide duyulan pişmanlık o ilişkinin kişi için halen ne kadar anlamlı olduğunu gösterebilir. Bu nedenle pişmanlık geç de gelse değerlerimizle hizalanmış yeni bir eyleme dönüştüğü sürece fayda eder. Duyulan pişmanlığın ertesinde özür dilemek, telafi etmeye çalışmak, aynı hatayı tekrarlamamak ya da sadece artık farklı bir duruş sergilemek... Bunların her biri pişmanlığın işe yaradığı anlardır.

Elbette her pişmanlık somut olarak onarılabılır sonuçlar doğurmaz. Bazı kayıplar geri gelmez, bazı sözler silinmez, bazı ilişkiler eski haline dönmeyebilir. Ancak psikolojik dönüşüm her zaman dış dünyanın düzelmesine bağlı değildir. Bazen pişmanlığın en büyük faydası kişinin kendisiyle kurduğu ilişkiyi değiştirmesidir. Kendine daha dürüst, daha anlayışlı ve daha şefkatli bir yerden bakabilmek geç gelen bir pişmanlığın en kalıcı kazanımı olabilir.

Son pişmanlık fayda eder, çünkü insan ancak fark ettiğinde değişme ihtimaliyle karşılaşır. Pişmanlık kişiyi geçmişte kilitliyorsaydı bu elbette yorucudur; ancak doğru yerden bakıldığında insanın kendisiyle daha bilinçli bir ilişki kurmasının kapısını arayabilir. Dönüşüm de tam olarak burada başlar. İnsan hatasız olduğu için değil hatasını fark edip telafi yollarını aradığında olgunlaşır.

Belki de asıl mesele pişmanlığın “son” olup olmadığı değil onun ardından insanın kendisiyle, değerleriyle ve hayatla kurduğu ilişkinin yeniden ve eskisinden daha iyi bir biçimde başlayıp başlamadığıdır.





Aslı Ulaş GÖNEN @gonenasli



Nesibe POLAT

Keşkenin Ötesine Geçebilmek...

Çekilmeyen bir fotoğraf, etik bir karar ve gidilmeyen yollar üzerine...

“Keşke” sözcüğü, Türkçeye Farsçadan geçmiş bir dilek ve hayıflanma ifadesidir. Kökeninde, olmasını arzu etmek ama gerçekleşmediğini bilmek duygusu yatar; bu nedenle içinde hem istek hem de pişmanlık barındırır. Zamanla Türkçede yalnızca bir temenniye değil, geçmişe dönük bir kırılmayı, geri döndürülemeyen bir anın iç çekişini de anlatır hâl gelmiştir. “Keşke” dendiğinde, sözcükten önce bir suskunluk, ardından geç kalmışlık hissi gelir. Fotoğraf da çoğu zaman bu suskunlukla başlar. Çekilen karelerden çok, çekilemeyen ya da çekilmemesi seçilen anların yükünü taşır. Her fotoğraf, aynı zamanda dışarıda bırakılan bir ihtimali, gidilmeyen bir yolu ima eder.

Geçmişe dönüp baktığımda keşkelere takılmaktan pek hoşlanmam. Çünkü bilirim ki yaptığım hatalar için “keşke şöyle yapsaydım” ya da “keşke yapmasaydım” diye düşündüğüm yolların daha iyi olacağını bilmem mümkün değildir. O anki bilgim, görgüm, algım ve olanaklarım ne kadarsa, yapabildiğim de o kadardır. O zaman bana doğru gelen buydu. Bugünün aklıyla o günü yargılamak mümkün değildir.

Yine de “hiç mi keşken yok?” diye sorulduğunda, aklıma gelen iki örnek vardır.

İlki, Öğretmen Okulu’ndan mezun olduğum yıl yaşadığım, daha doğrusu yaşayamadığım bir olaydır. O dönem Öğretmen Okulları lise dengi sayılıyordu. On sekiz yaşına girdiğimde resmen öğretmendim; ancak üniversiteye gitmeyi de istiyordum ve sınava girmiştım. Aynı zamanda okulu dereceyle bitirenlerin, kontenjan dâhilinde istedikleri bölümlere sınavsız alınabildiğini duymuştım. Ben de okulu dereceyle bitirmiştım. Sınav sonuçlarını bekledim; fakat dereceyle mezun oluşum nedeniyle istediğim Hacettepe Üniversitesi Felsefe ve Psikoloji bölümlerinden herhangi bir haber gelmedi. Buna karşılık Gaziantep Eğitim Enstitüsü FKB bölümünü kazanmıştım ve oraya kayıt yaptırdım. Meğer dereceyle alınan öğrencilerin sonuçları kendi okullarında asılıp ilan ediliyormuş. Elbette bunu bilmediğimiz için bu fırsatı kaçırdım ve epeyce üzüldüm. “Keşke en azından Ankara’da bir tanıdığa söyleseydik, gidip bakardık; ya da babamla birlikte giderdik,” diye hayıflandığımı hatırlıyorum.

Bu keşkenin peşine çok takılmadım. Hem öğretmenlik yapıyor hem de Eğitim Enstitüsü’ne devam ediyordum. Aradan kırk yıla yakın bir zaman geçti. Emekli olduğum yıl Açıköğretim Fakültesi Felsefe Bölümüne kayıt yaptırdım ve bitirdim. Bu kararı almamın nedeni geçmişe takılmak değil, emeklilik sürecinde zihnin ataletle kapılmasını önlemek, düşünsel dünyamı canlı tutmaktı. Bu dönüş, yıllar boyunca farklı alanlarda okuduğum bilgilerin dağınıklığını toparladı; zihnimde yeni bir bağlam kurdu.



Nesibe POLAT



Nesibe POLAT

İkinci olay ise çekemediğim daha doğrusu çekmemeyi seçtiğim bir fotoğrafla ilgilidir.

Birkaç yıl önce Alsancak'ta tramvaydan inip karşıya geçmiştim. Cadde yerine kestirme olsun diye Hocaazade Camisi'nin bahçesinden yürüyordum. Sabahtan beri yağmur yağıyordu; saat on olmasına rağmen ince ince sürüyordu ve her yer su içindeydi. Birden, sağ taraftaki bahçe kapısından tekerlekli bir sedyenin ucu görüldü. Üzerinde yeşil bir örtüyle kaplanmış bir tabut vardı. Sedyeyi getiren kişi yavaş yavaş tamamen görüş alanıma girdi. Uzun boylu, zayıf, dimdik duruşlu, başında melon şapka olan, siyah takım elbiseli genç bir adamdı.

Oldukça üzgün görünüyordu. Peşinden gelen kimse yoktu, yapayalnızdı. Sanki hiç bitmesini istemediği bir yolda ağır ağır ilerliyordu.

O anda donup kaldığımı ve çok etkilendiğimi hatırlıyorum. Yağmurun yarattığı atmosfer, havanın gri tonları, adamın acısı karşısında sergilediği o sessiz, dik ve sağlam duruş, duygularını ele vermemeye çalışması, taşıdığı kişiye karşı son görevini yerine getirmenin ağırlığı... Bütün bu görsel ve duygusal katmanlar üst üste bindi, beni derinden sarstı. Aramızda otuz-kırk metre vardı. Bir an için telefonumu çıkarıp bu kareyi çekmem gerektiğini düşündüm.

Ardından kendi kendime sordum: “Ne yapacaksın, çekip? Sen o durumda olsaydın, bu acının içindeyken fotoğrafının çekilmesini ister miydin?”

Elim telefona gitmedi. O anın mahremiyetine müdahale etmek istemedim. Fotoğraf çekmedim. Adamı, gözden kaybolana kadar sessizce izledim. Sonradan, “keşke çekseydim” duygusuyla “iyi ki çekmedim” düşüncesi arasında gidip geldiğim oldu. Ancak etkileyici bir fotoğrafı kaçırmamanın hüznüne rağmen, bir insanın kırılgan anına saygı göstermiş olmanın ağırlığı daha baskın geldi. Bugün dönüp baktığımda, yine çekemeyeceğimi düşünüyorum. O sahnenin hâlâ zihnimde canlı bir fotoğraf olarak durduğunu fark ediyorum. Yağmuruyla, adamın duruşuyla, yalnızlığıyla ve ortamın gri karamsarlığıyla... Çekilmemiş ama silinmemiş bir görüntü olarak.... Bu ve benzeri anlarda “keşke” duygusu zaman zaman ağır basıyor; ancak yapılan farklı tercihler de yaşamda başka kapılar açıyor. Önümüzdeki tüm seçenekleri aynı anda yaşama şansımız yok. Birini seçiyoruz ve onu yaşıyoruz. Hayat, geri dönüşleri mümkün kılmıyor. Bir yola girdiğimizde, o yol bizi başka yollara sürüklüyor ve bir daha başlangıç noktasına dönemiyoruz. Dönmüş gibi olsak

bile, ne yol aynı kalıyor ne de biz.

Bu konuyu düşünürken, Robert Frost'un 1916 yılında yazdığı ünlü şiiri Gidilmeyen Yol (The Road Not Taken) geldi aklıma:

Sarı bir ormanda ikiye ayrıldı yolum,
Ve her ikisinden gidemediğim için üzgün...

...

Bir ormanda ikiye ayrıldı yolum ve ben,
Ben gittim daha az geçilmişinden,
Ve işte bütün farkı yaratan buydu.
Şiir, seçilmeyen yolun potansiyel güzelliğine işaret eder. Son dizelerde gizlenen “Diğer yoldan gitseydim ne olurdu?” sorusu, insan zihninde sessiz ama kalıcı bir sızı olarak yer eder. Seçmediğimiz yollar mı daha gizemlidir, yoksa biz mi onları gizemli kılarak anlamlandırırız, bilinmez.. Daha az bilinen yolu seçtik diye kendimizi haklı çıkarmaya çalışsak da, gidilmeyen yolun hayali ve sessiz keşkesinin zihnimizin bir köşesinde kalıp kalmadığını hep merak ederiz.

Matt Haig, Gece Yarısı Kütüphanesi adlı romanında, Nora karakteri aracılığıyla keşkelerin her zaman mutluluk getirmediğini anlatır. Kazuo Ishiguro'nun Günden Kalanlar'ında ise duygularını bastırarak “zamanı gelince söylerim” diyen bir insanın, hayatı boyunca neleri kaçırdığı, seçilen yolun sessiz pişmanlığı üzerinden görünür kılınır.

Van Gogh, Modigliani, Diane Arbus, Frida Kahlo, Gauguin gibi sanatçıların tercihleri sonucunda keşkeleri olmuş mudur, yoksa bedelini bilerek ve mi ödemişlerdir? Bu soru, sanat üretiminin merkezinde duran seçim ve vazgeçiş meselesini de yeniden düşündürür. Sonuçta kim olursak olalım, tüm keşkelerimiz ve tercihlerimiz yaşamımız boyunca bizi biz yapan kırılmalar, düğümlerdir. Bugün olduğumuz kişi, çünkü keşkelerimiz kadar cesaretlerimizin de toplamıdır. Seçmediğimiz yolların hayali bizi zaman zaman hüznlendirse de, şu an yürüdüğümüz yolun her adımı yalnızca bize aittir ve bu yüzden değerlidir. Keşkelerin gölgesinden çıkıp kendi hikâyemizin kahramanı olarak yola devam etmenin değerine inanıyorum. Yapabildiğimiz en büyük başyapıt, her şeye rağmen yürümeye devam ettiğimiz ve sonunda kendimizi içinde bulduğumuz o biricik hikâyedir.



Nesibe POLAT

PORTFOLYO

Ayşe YENEL

instagram: @ayseyenell





Zaman benim için sadece akıp giden bir an değil; hafızayla, aidiyetle, geçmişle ve varoluşla örülmüş bir derinlik.













Neşet KUTLUĞ

“Olamayan” Üzerine

Keşke (zaman zaman “keşki” dendiğini de işitiriz) sözcüğü bana hep Selçuk Erdem’in sosyal medya sayesinde adeta atasözü haline gelen karikatürünü hatırlatır. Bir türlü uyku tutmayan köpek yatağında kendi kendine söylenir; “bak şimdi aklıma geldi, o gıcık herif HOŞT deyince yapıştırsaydım cevabı HAV diye”.

Tabi, son pişmanlık fayda etmiyor.

- o -

Bu konuda beylik yaklaşım pişmanlıktan ders çıkarmak, bir daha tekrarlanmamasına gayret etmek üzerine kuruluyor.

İbrahimi dinlerde pişmanlık, tövbe ve af üçgeninde şekillenir.. Katoliklikte kısa yoldan kilisenin rahibi hallediyor “günah çıkartarak”. İslamda belli günlerde tövbe etmek tanrı katında kabul görüyor. Yahudilikte ise Holokost için “orada tanrı yoktu” diyerek olup biteni keşkeye bağlamak günah sayılıyor.

- o -

Yunan felsefesinde pişmanlık çoğunlukla akıldışı görülür. Bu yaklaşım Batı’nın pek çok düşünce akımında izlenebilir. Doğuya gittiğimizde ise bu konu biraz farklı bir hal alır. Bir yandan bugünü kavramanın önünde engel olarak görülürken, öte yandan olup bitenin olup bitmiş

olduğunu içselleştirmek bir erdemdir. Hatta yaşamın daha iyi duyumsamanın olumlu bir adımıdır.

Fotoğraf da - Barthes’e bakarsak (ki bakmalıyız) - “olmuş olma halinin” (ça-a-été) izi değil mi?

- o -

Alevi Bektaşî geleneğinde “keşke” demek kişinin hatasının farkına varıp, bunu topluluk önünde dile getirerek rızalık alması ve bir arınma sürecine girmesi anlamına gelir.. Bir başka açıdan kişinin kendini farketmesi ve hakikate giden yolda (tarikât) ilerlemesi, (erkan) özünü keşfetme yoluna düşmesidir. Hep bir arayıştır. Arayıp da bulamamanın, erişememenin dingin hüznüdür.

“Kul olayım kalem tutan ellere
Kâtip ahvalimi yaz yar yazayım
Yâr elinden neler geldi başıma
Zülfünden muradım al yar alayım”

Pir Sultan Abdal’a atfedilen bu deyişte, yazgısına (kalem tutan eller, katip ahvalimi yaz), serzenişte bulunurken, genelde bir isyandan çok iç acı söz konusu.

- o -

Japon kültüründe “Mono no aware” denilen “şeylerin ölümlülüğünün farkında olmanın getirdiği hüznü duyarlılık” diye tanımlanabilecek bir estetik ilke vardır.

Veya buna - hafif amiyane - “keşke”nin Japoncası da diyebiliriz. Tabi bu kadar “hafif” değil. İlke, hem daha ağır hem de bir o kadar hafiftir.

Bu ilkenin temel öğelerinin şunlar olduğunu söylemek mümkün; ölümlülüğün bilincinde olmak, duygu ile farkındalığı harmanlamak, değişimi şefkatle kabulleniş, küçük anların önemi ve duygulanımları içe yönlendirmek.

- 0 -

Bu yaşayış tarzının izlerini bir çok alanda görmek kaçınılmazdır.

Edebiyattaki en önemli örnek 11. yüzyılda yazılmış Murasaki Shikibu’nun Genji Monogatari (Genji’nin Hikayesi) adlı romanıdır. ,Takma bir adı olan Shikibu’nun kimliği hakkında çok fazla bir bilgi olmamakla birlikte saray çevresinden bir kadın olduğu bilinmektedir. Roman, zamanın saray - dolayısı ile erkek - dili olan Çince yerine Japonca yazılmıştır.

17. yüzyılın önemli şairlerinden Matsuo Basho’nun şiirlerinde mono no aware etkisi hemen farkedilir. Doğal olanı, küçük olayları yalın şekilde anlatır. En bilinen haikusu (Japon şiir geleneğinde kısa deyişler) “Eski gölde / Bir kurbağa atlar / Suyun sesi” Görsel sanatlarda ukiyo-e’nin “akıp giden yaşam” anlamına gelen ukiyo kavramı, kintsugi’nin kırığı altınla görünür kılarak kusurda estetik bulması hep aynı duyarlılığı taşır, mono no aware etkisi hissedilir.

Sinemada klasik dönemde Ozu’nun “Tokyo Hikayesi” 1953, Mizoguchi’nin “Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri” 1953, Naruse’nin “Serseri Bulutlar” 1955 filmlerinde boş kadrarlar, yere yakın çekimler, küçük olayların incelikli anlatımı bu ilkeyi örnekler. Daha yakın dönemde Kawase’nin “Yas Ormanı” 2007, Koreeda’nın “Bitmeyen Yürüyüş” 2008 ve Koreeda’nın “Araççılar” 2019 filmlerinde görülen kentsel yalnızlık, “aile olmayan aileler”, “kaybolan an” duygusu hep mono no aware’in izlerini taşır.

Fotoğrafta ise 6x6 film kamera ile çalışan ve fotoğraflarını çekildiği gibi herhangi bir post işlem yapmadan kullanan, Rinko Kawauchi ile mistik gece fotoğrafları ile ünlü Masatoshi Naito bu duyarlılığın temsilcilerindendir.

Tabi, örnekler çoğaltılabilir.

- 0 -

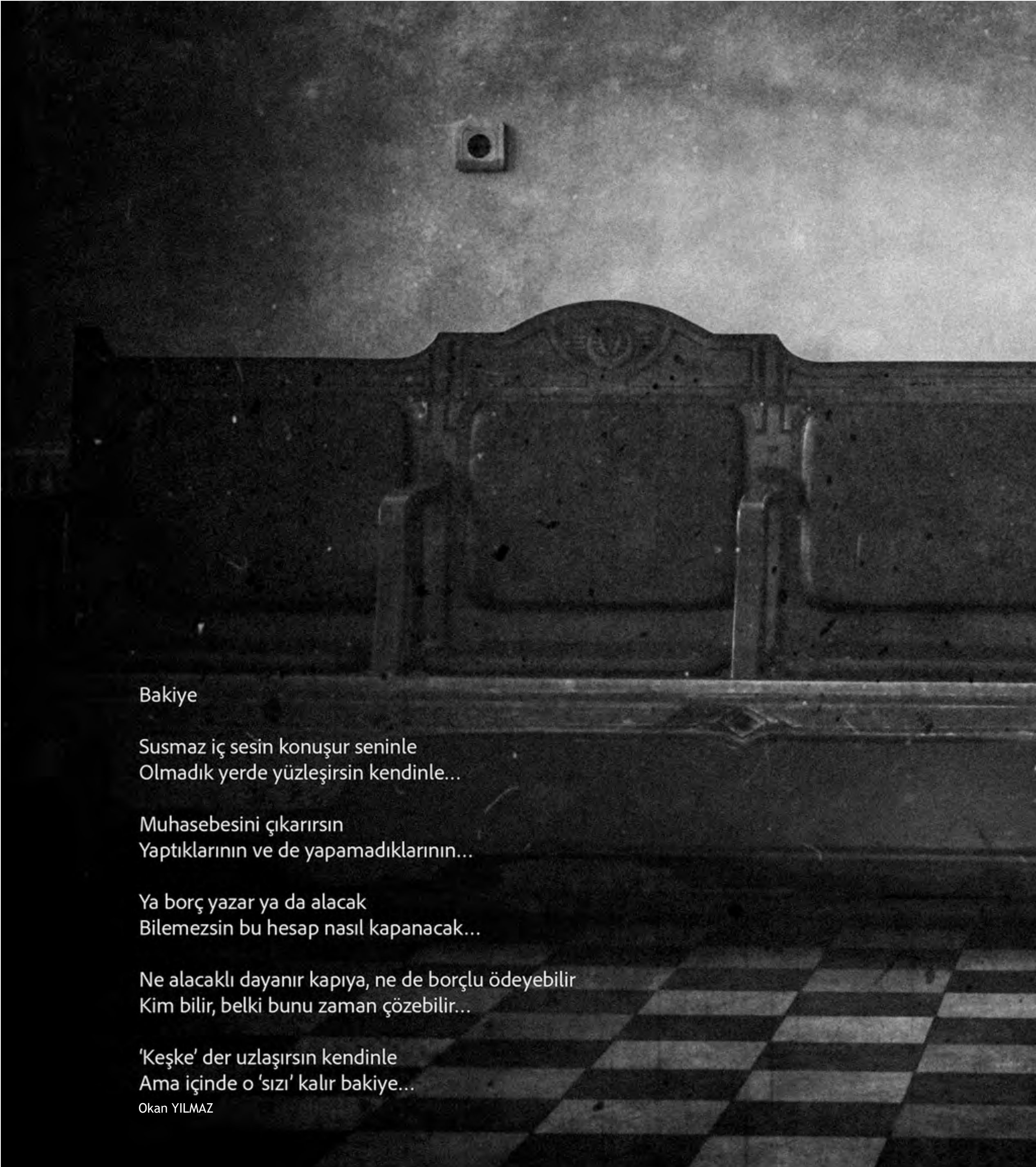


Selçuk Erdem’in köpeği mi? Uyumuştur eminim, “olmuş olma halinin” huzuru içinde.





Neşet KUTLUĞ



Bakiye

Susmaz iç sesin konuşur seninle
Olmadık yerde yüzleşirsin kendinle...

Muhasebesini çıkarırsın
Yaptıklarının ve de yapamadıklarının...

Ya borç yazar ya da alacak
Bilemezsin bu hesap nasıl kapanacak...

Ne alacaklı dayanır kapıya, ne de borçlu ödeyebilir
Kim bilir, belki bunu zaman çözebilir...

'Keşke' der uzlaşırsın kendinle
Ama içinde o 'sızı' kalır bakiye...

Okan YILMAZ





Haluk UYGUR

Picasso'nun Karıştığı Soygundan Günümüze, Louvre Soygunları

1907 yılında Picasso sanat tarihinde çığır açacak tablosunu yapmıştı. Yeni bir bakış açısıyla beş adet çıplak kadını resmettiği bu tablo, ileride bir sanat akımı haline gelecek olan kübizmin ilk eseri sayıldı.

Arkadaşlarının, bu çıplak kadınları, Picasso'nun gençliğinde sık gittiği Avignon'un genelevindeki kadınlara benzetmesi nedeniyle, tablonun ismi, biraz da alay içerecek şekilde "Avignonlu Kadınlar" olarak kalmıştı.

Gerçekten de bu tabloda kadınlar, bir genelevdeki gibi, izleyiciye davetkar bir şekilde bakarak tasvir edilmişlerdi. Bu yüzden tablonun ismi hemencecik tuttu.

Ancak Avignonlu Kadınlar'ı ileride "Kübizm" isminde yeni bir sanat akımını başlatan öncü bir eser olacak olması kadar önemli kılan, isminden öte bir şeydi.

Tablonun sağ tarafında sırtı izleyiciye dönük bir şekilde yere oturmuş olan kadının, o zamanki gerçeklik anlayışına ters biçimde, yüzü bize bakıyordu. Picasso, Cezanne'ın çoklu bakış anlayışından etkilenerek ortaya koyduğu bu yeni gerçekliğin felsefesini mealen şöyle izah ediyordu;





“Siz bir kübe sabit bir noktadan bakarsanız, üç yüzünü görürsünüz. Diğer üç yüzünü göremiyorsunuz diye o yüzler yok mu?”

Yani “ressamın bir nesneyi sadece bir noktadan bakarak çizmesi, figür olarak gerçek gibi dursa da aslında öbür yüzünü gösteremediği için gerçeğe tam uymaz. O halde ressam nesneye farklı açılardan bakıp, bu açılardan gördüklerini tuval üzerinde birleştirirse gerçeğe daha çok yaklaşacaktır” diye izah ederek, gözümüzle gördüğümüzden daha derin bir gerçekliğin olduğunu ve bunu ancak dünyayı farklı açılardan incelersek fark edebileceğimizi, resmin diliyle anlatıyordu.

İşte sırtı bize dönük olmasına rağmen yüzünü de görebildiğimiz kadın figürünün öyküsü buydu. Bu aynı zamanda kübizmin de başlangıç öyküsüdür. Ama benim size anlatmaya çalıştığım öykü bu değil. Benim anlatacağım öykü Avignonlu Kadınlar’ın sağ

tarafında yer alan yüzleri bir Afrika maskesi gibi çizilmiş iki kadının yüzleriyle ilgili...

Mona Lisa Çalındı

Öyküme dört yıl öteye giderek devam edeceğim. Öykümde 12 Ağustos 1911 de Mona Lisa’nın çalınması olayından bahsedeceğim.

Vincenzo Peruggia adında bir Louvre çalışanı Mona Lisa’yı çalmış ve tam yirmi yedi ay evinde saklamıştı. Bu olayla Louvre Müzesi’nin hırsızlık için yeterli güvenliğe sahip olmadığı ortaya çıkmıştı.



Aslında bu pek bilinmez bir şey değildi. Paris- Journal isimli gazetenin muhabiri, Mona Lisa hırsızlığından 2 ay kadar önce, müzedeki güvenlik açığını ortaya koymak için müze kapanmadan önce bir lahitin içine girip saklanmış, sabaha kadar müzede dolaşmış ve isterse istediği eseri alıp gidebileceğini herkese göstermişti.

Gerçi Gery Pieret adlı bir kişi sarhoş olduğu bir sırada, muhabire kendi yaptıklarını anlatmasaydı muhabirin de böyle bir güvenlik açığından haberi olmazdı. Gery Pieret mi kim?

Bir hırsız... Ama basit bir hırsız değil sanat hırsızısı. 1907 yılından beri Louvre’a girip, çalınabilecek büyüklükteki şeyleri paltosunun altına koyarak dışarı çıkarıp, meraklısına satan biri.

Çaldıklarını ise dönemin önemli şairi ve kübizmin teorisyenlerinden Guillaume Apollinaire ve onun yakın

arkadaşı Pablo Picasso'ya satıyor. Picasso o zamanlar yirmi altılık bir delikanlı.



Genç Picasso

Ve sıkı durun Avignonlu Kadınlar tablosunda kadınların yüzlerinde görünen ve bir Afrika maskesini andıran şeyler, bir kübik desenlemeden öte, Picasso'nun Louvre'dan çaldığı söylenen maskelerden ilham alınarak çizilmiş yüzler.

Picasso ve Apollinaire

Tabi burada hemen aklınıza yoksa Mona Lisa'yı da Picasso mu çaldırdı sorusu gelecektir. Zaten o dönem Louvre'da doğru dürüst bir envanter çalışması olmadığı, üstelik yeterli güvenlik görevlisi bulunmadığı düşünülürse; sadece Gery Pieret'in değil, birçok kişinin müzedeki eserleri tırtıkladığı, hatta müzeden eser aşırmanın sarhoş masasında övünülecek kleptomanik bir macera haline geldiğini anlayabiliriz.



Nitekim Mona Lisa çalınınca birçok kişi zan altında kaldı. Sonradan asılsız çıkan birden fazla ihbar yapıldı. Bu ihbarlardan biri de Camille Claudel'in Fransa Kültür Bakanı'na mektupla yaptığı ihbardı. Camille, Mona Lisa'yı eski öğretmeni Auguste Rodin'in çaldırıldığını bildiriyordu bakana... Bakan gülüp geçti herhalde...

Diğer bir ihbar ise Paris- Journal Gazetesi'nin muhabirinden geldi. Gery Pieret'in içki masasında övünerek anlattığına bakılırsa Apollinaire ve Picasso'ya, Louvre'dan çaldığı üç büstü satmıştı.

Bu ihbara dayanılarak, Mona Lisa çalındıktan sadece sekiz gün sonra Gery Pieret, Apollinaire'nin evinde istirahat ederken yakalandı. Tabi ki hemen ardından Picasso ile Apollinaire göz altına alındı. Sanatçılar eserlerin kendilerinde olduğunu itiraf ettiler, ama Louvre'dan çalındığını bilmediklerini iddia ettiler. Sonunda Picasso elindeki iki eseri müzeye iade etmek zorunda kaldı ve yakın arkadaşı Apollinaire'yi tanımadığı üzerine yemin ettikten sonra tutuklanmaktan kurtuldu. Apollinaire de Picasso'ya benzer ifade vermesine rağmen, hırsızın kendi evinde uyurken yakalanması nedeniyle yataklık yaptığı gerekçesiyle tutuklandı. Kısa bir süre sonra, Gery Pieret'in onun suçsuzluğu ile ilgili bir mektup yazması sonucu beraat ederek serbest kaldı. Ancak bu olay yaşamını altüst etti. 1918 yılında kendisine verilen Legion d'Honneur madalyası bu yüzden geri alındı.



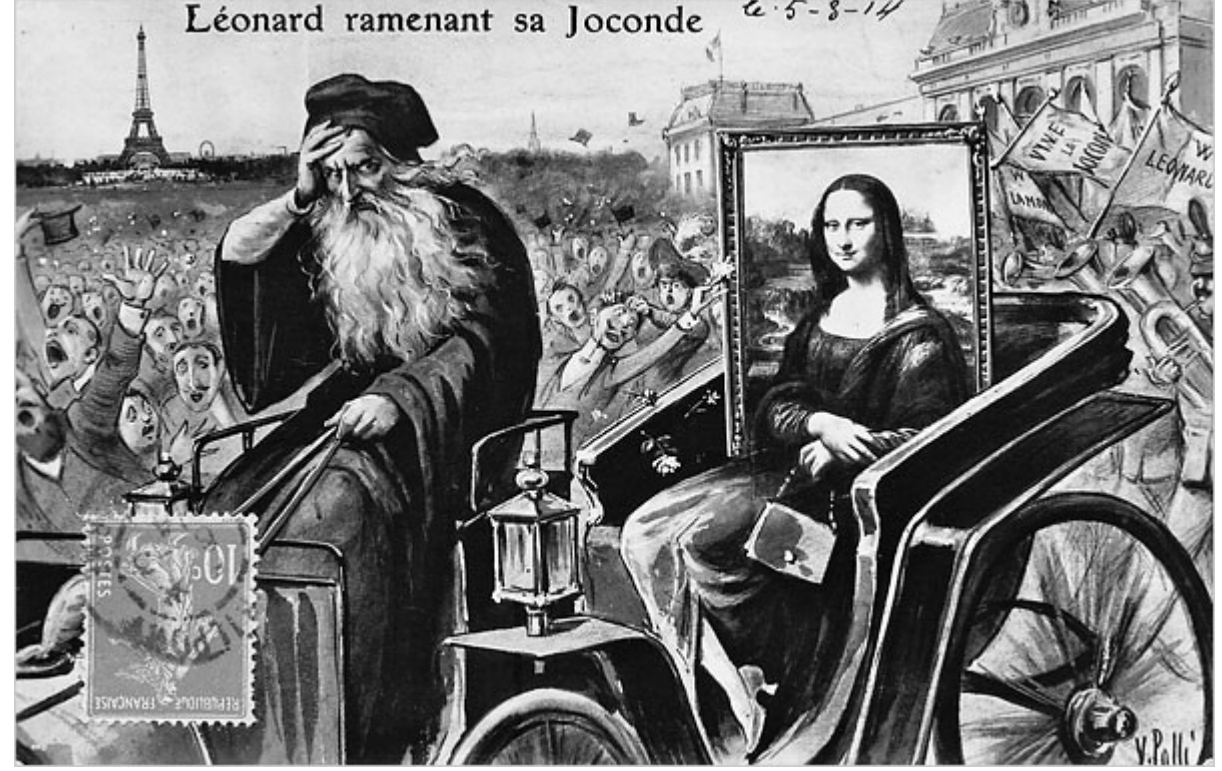
(Apollinaire tutuklandığında)

Ancak Mona Lisa çalınmış ve bu soruşturma sırasında 1907 yılından beri müzeden eser kaçıran biri yakalanmış olmasına rağmen, Pieret-Picasso- Apollinaire soruşturması niçin daha derinleştirilmeden basit cezalarla kapatıverildi sorusu hep akıllarda kaldı. Acaba müze eseri kimin çaldığını biliyordu da ve onun için mi bu hırsızlık vakasının üzerine gitmiyordu?

Bu soru akılların bir köşesini işgal ederek günümüze kadar taşındı.

Çünkü hırsızlığın sonunda, eskiden çok bilinmeyen Mona Lisa dünyada herkesin bildiği bir ikon haline gelmiş, müze bu işten çok kazançlı çıkmıştı.

Nitekim çalınmasından 27 ay sonra Mona Lisa hiç umulmadık bir zamanda bulunmuş ve İtalya'dan başlayan bir turla şaşalı bir şekilde dünyayı dolaşıp müzeye gelmişti. Müzenin artık paha biçilmez bir sanat ikonu vardı.



(Mona Lisa bulunduğunda, geri dönüşünü anlatan bir karikatür. Arabayı süren Da Vinci bile bu kadar ilgi karşısında şaşkın)

Mona Lisa Nasıl Bulundu?

11 Ağustos 1911 tarihinde mesai bitmeden önce bir odaya saklanıp, Mona Lisa'yı çerçevesinden çıkardıktan sonra evine götürün müze görevlisi Vincenzo Peruggia, 27 ay kadar bir süre sessiz kaldıktan sonra, Mona Lisa'yı 100.000 dolar karşılığında Floransa Uffizzi Galerisi'ne satmak istedi.

Uffizzi kanımca bu parayı çok pahalı bulduğu için Mona Lisa ile ilgilenmedi. Uffizzi'nin ilgilenmeme nedenleri arasında çalıntı bir malı almanın sıkıntısı olma ihtimali de bulunuyor. Ama Peruggia'nın teklifini ret ettikten sonra ihbar etmemesi bizi bu ihtimalden uzaklaştırıyor.

Hırsız, Uffizzi'den ret cevabı alınca bu kez "Leonardo" imzasıyla Floransalı sanat taciri Alfredo Geri'ye bir mektup yazarak eseri ona satmak istedi. Alfredo Geri ise polisle işbirliği yaparak Peruggia'yı yakalattı. Peruggia yakalandığında üzerinde sadece bir buçuk frank çıkmıştı.



(Peruggia'nın suç kartı)

Yapılan mahkemede Peruggia “Bu eserin vatani İtalya, Floransa’dır. İtalyan asıllı biri olarak, eserin Fransa’da olmasına gönlüm razı olmadı, onu vatanına götürmek için çaldım” diyerek kendini savundu.



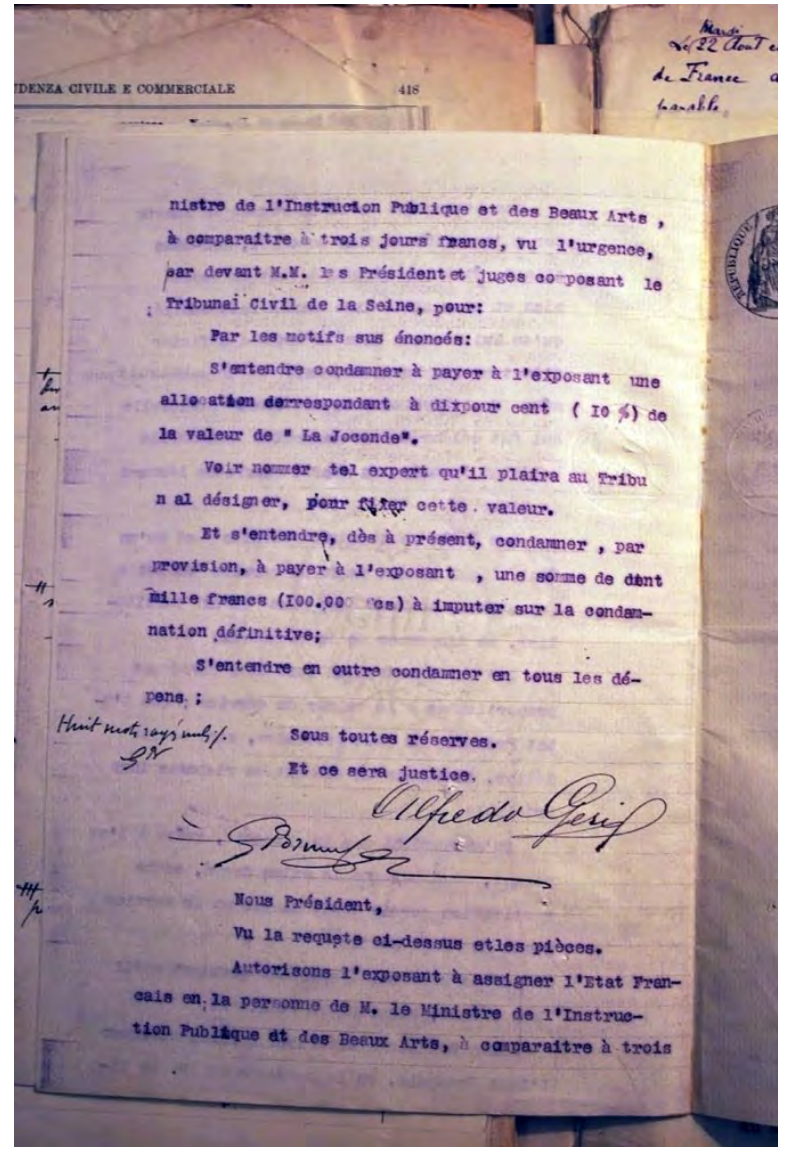
Vincenzo Peruggia’nın Mahkemesi

Sonunda bir yıl on beş gün ceza aldı. Ama nasıl olduysa onu da yatmadan çıktı.

Alfredo Geri ise müzeden kayıp eserlerin bulunmasını sağlayan ihbarı yapan kişilere verilen yüzde onluk mükafatı istedi. Müze ona sadece 25 bin frank (yaklaşık 5 bin dolar) ödedi. Geri, artık eserin dünyaca tanındığı ve bu yüzden çok daha değerli olduğunu söyleyerek mahkemeye başvurdu. Ancak mahkeme verilen paranın uygun olduğu kanaatine ulaştı. Sonuçta Geri’nin aldığı tüm para da avukat ve mahkeme masraflarına gitti.



Alfredo Geri



(Louvre Müzesi’nin Alfredo Geri’ye eserin değerinin yüzde onunu vermesi ile ilgili belge)

Kısacası bu hırsızlık olayından kimse bir şey kazanmadı ama Louvre Müzesi değerini kat be kat artırdı. Öyle ki, eserin henüz kayıp olduğu günlerde bile insanlar eserin boş kalan duvarını görmek için kuyruklar oluşturdular. Sadece duvara bakıp dışarı çıktılar.

Mona Lisa bulunduktan sonra ise, Louvre’un girişinde kuyruk oluşturan misafirlerin birçoğu doğrudan Mona Lisa’nın olduğu yere gidip, fotoğraf çektirdikten sonra müzeden çıkıyorlar.



Mona Lisa’nın asıldığı boş duvarı ziyaret eden müze misafirleri ile ilgili bir gazete kupürü



Mona Lisa müzede yeni bir duvara konduktan sonra gösterilen ilgi

Bu Yazıyı Niçin Yazdım!

Mona Lisa'nın çalınması olayı kamuoyunda hiçbir zaman yok olmayan bir şüphe ile karşılanmıştır. Müzenin gazetelere düşmesine rağmen güvenlik önlemleri almaması, Picasso ve Apollinaire davalarının üzerine gitmemesi, Perruggia'nın neredeyse hapis yatmadan çıkmasına göz yumulması, olayın bir reklam operasyonu olduğu şüphesini kalıcı hale getirdi. Nitekim Mona Lisa çalınana kadar, dünya insanlarının en bildiği eser Rafael'in Fornarina (Fırıncı Kız) adlı eseri, bu hırsızlık sonunda Fırıncı Kız unutulmuş, onun yerine baş eser Mona Lisa, en değerli müze de Louvre olmuştur.



(Fornarina- Fırıncı Kız tablosu- Raffaello)

Günümüze dönersek eğer;

Hepimizin hatırladığı üzere 19 Ekim 2025 tarihinde Louvre'da yeni bir hırsızlık oldu. Ve hırsızlığın aynı 1911'deki gibi çok basit güvenlik açıklarından kaynaklandığı görüldü. Dışarıdan gelecek bir saldırının sadece kontraplak kaplı bir pencere ile önlendiği, alarmların çalışmadığı, yeterli bekçinin olmadığı bir güvenlik açısından bahsediyoruz.

İnşaat iççisi kılığına girmiş birkaç adam, birkaç dakika içinde, koskoca (!)Louvre'a giriyorlar,çok değerli olduğu söylenen kraliyet mücevherlerini alıyorlar.

Daha da garip olanı, mücevherlerin en kıymetlisi olan tacı kaçarken düşürüyorlar. Böylece bu eser yeniden yerine konabiliyor. Tabi artık (eskiden daha sıradan bir parçayken) şimdi dünyadaki herkes artık onu tanıyor.

Bilmiyorum ama kendi kendime sormadan da edemiyorum: Acaba daha önce sadece Mona Lisa'yı görüp çıkan misafirler, artık çalınan mücevherlerin olduğu salona da gitmeye başladılar mı? (Mona Lisa'nın çalındığı sırada olduğu gibi) sırf bu salondaki boş vitrinleri görüp çıkan müze ziyaretçileri var mı?

Ve eğer bir müddet sonra bu eserler de Mona Lisa gibi bulunursa, müze ne kadar değer kazanır? Ben mücevherlerin bir müddet sonra bulunup, yerine konacağını umut ediyorum.



Hırsızların kaçarken düşürdükleri tac



Suzan ARMAĞAN

KARADUT

Bir karadutum
Yüzyıllık ağacın dallarında,
Bazen Diyarbakır'da surlarda,
Bazen Akdeniz'de, Ege'de koylarda
Ah karardım
Ah karardım
Ama düşemedim yerlere,
Ayaklarına...
Ne yükselirim göklere görmeden bakışını,
Ne uykum duymadan yürek atışını..
Korkarım, korkarım
Düşersen eğer gönlünden
Bir gün
Olgunlaşır da...
En ağır cezadır ömrüme
Bilirim
Bu ortada kalmışlık,
Ama adı başka...
Asılı kaldım yüzyıllık dallarında,
Yersiz yurtsuz bir sevdayım,
Gün geçer,
Çoğalırım.
Büyür kırgınlığım
Hem gönlüme, hem bana...
Karardım, karardım
Düşemedim ayaklarına,
Asılı kaldım
Bulut saçlarına...

Suzan Armağan

21/06/2024 DİYARBAKIR





Oğuz Miraç SÖNMEZ

Coğu durumda sürmekte olan güncel yaşantımız üzerindeki etkileri bakımından keşkeler ve iyi ki'lerin ne derece işlevsel olup olmadığını hiç düşündük mü? Özellikle keşke'ler, sıklıkla olumsuzluk duygusu taşıyan öğeler oluyor. Pişmanlık duygusu taşıyor olmaları yönüyle, güncel yaşantımıza odaklanmamızı engelleyici ya da en azından azaltıcı bir etki göstermiyorlar mı sizce de? Akademik ya da temenni tarzında ya da öğüt şeklinde olsun bu konuyla ilgili çok geniş bir yazılı birikim var. Bu sorunun yanıtını daha net duyumsayabilmek için aşağıdaki satırlara bir göz atalım:

“Keşke” ve “iyi ki” ler’in buluştuğu ortak duygunun, pişmanlık olduğu üzerinden hareket edersek, konumuza daha uyumlu bir yaklaşım olacağına inanıyorum. Belki diyebilirsiniz ki, “iyi ki” ifadesi pişmanlık teması ile nasıl buluşuyor? “İyi ki” demek bir anti-pişmanlık ifadesi olduğu için, aslında pişmanlık temasının ana gövdesine aittir diye yanıtlamak isterim. Pişman terimi, Psikoloji Sözlüğü’nde (Reber, 1985, 628), “genellikle, kişinin geçmişte yaptığı bir davranışı, farklı yapsaydı ya da olaylar daha farklı gelişseydi, işin daha iyi sonuçlanabileceğine dair duygu” olarak geçer. (2)

Örneğin şu ifade: Teorik bir zeminde hazırlanan makalede suçluluk, pişmanlık ve günahkarlığın sadece birer duygu olmadığı, duygu-düşünce-davranışların hepsini etkileyen birer tecrübe olduğu ileri sürülmektedir. (1) Bu cümle, bir makalenin giriş kısmıydı.

Keşke ve İyi ki

Ayrıca, Freud’a (1999) göre, süperegö, vicdan, suçluluk duygusu, cezalandırılma ihtiyacı ve pişmanlık aynı durumun farklı yönlerini gösterir. (3)

Yine ayrıca pişmanlık türleri bakımından, bazı yazarların sınıflandırmalarına göre: Zamana göre pişmanlık; geçmişe yönelik pişmanlık ve geleceği etkileyen pişmanlık olarak iki alt kısımda incelenirken geçmişe yönelik pişmanlık da sonuç ve süreç pişmanlığı olarak ikiye ayrılır. (M.Büşra Engin) (4)

Schulz’a göre pişmanlık dört farklı aşamadan geçer. Bu dört aşamadan sonra beşinci bir boyutun olduğunu da kendisi ekler. Bunlardan ilki hata yapan veya yaptığını düşünen bireyin yaptığı hatayı yok saymak istemesi ve reddetmesidir. İkinci aşama, kendisine böyle bir şeyi nasıl yapabildiğini düşünen bireyin farkındalığını kaybederek kendisine yabancılaşması gelir. Kişinin kendisini cezalandırmak için duyduğu şiddetli bir arzu üçüncü aşamayı oluşturur. Bu arzudan sonra birey bütün dikkatini ve zamanını tekrar tekrar aynı şeye verir ve saplantı yaşar. Bu saplantının etkisinde pişmanlığın diğer üç aşaması sürekli yeniden yaşanır. Bu dördüncü aşamayı oluşturmaktadır. Schulz’un eklediği boyut ise beşinci boyut olarak ileri sürdüğü varoluşsal uyanış “pişman olmaktan pişman olmayın” aşamasıdır. (5)

Bu ifadelerin işaret ettikleri temel ortak örüntü, gördüğümüz gibi şimdinin birer parçası olmamaları, geçmiş zaman karakteri taşımaları, ya da, örneğin “keşke ileride şöyle olsa” ifadesindeki gibi, geçmişten geleceğe yönelmiş olup şimdiyi atlamış olmalarıdır.



Oğuz Miraç SÖNMEZ

Amanda Shallcross, “Bu bağlamda kabul, olumsuz bir duygudan kaçınmak yerine o duyguyla yaşamaya gönüllü olmak anlamına geliyor. Denver Üniversitesi’nden araştırmacı Amanda Shallcross ve meslektaşlarının yaptıkları çalışmalar olumsuz deneyimleri kabul etmenin insanları olumsuz duyguları deneyimlemekten koruduğunu gösteriyor” diyor. (Özge Üstündağ) (7)

Tarhan ise “Travma yaşayan kişilerin en büyük yaptıkları hata geçmişte yaşamak. Yani 10 sene önce olmuş bir olayı sanki birkaç gün önce yaşanmış gibi yaşıyorlar. Böyle olunca hiçbir sinir sistemi dayanmaz buna. Geçmiş ve geleceğe odaklı yaşıyorlar. Geleceğe ne olacak, çocuklarım ne olacak? Ya bana bir şey olursa aileme ne olacak? Çocukları düşünüyorlar hep. Keşke ve acaba kelimeleri, travmayı en çok yaşatan kelimelerdir. Bugünü halleden geçmişin öğrettiklerini kazanım haline dönüştürmüş oluyor ve bugünü iyi geçen geleceği ile ilgili en önemli yatırımını da yapmış oluyor. Bu nedenle anı

yaşa değil anda yaşa. Bugünün hakkını ver ama geleceğe bak, geçmişten öğren, geleceğe bak ama bugün de yaşa. Bunu yaptığımız zaman enerjimizi, entelektüel enerjimizi iyi yönettiğimiz için travma bizim için artık bir nevi kazanım, geliştiren haline dönüşmüş oluyor. Enerji verir, bir psikolojik sermaye haline dönüşür. Onun için zorlukları kaçılması gereken değil, aşılması gereken bir engel olarak görüp, nasıl aşılabileceğini bilmek gerekiyor. Zorlukları yenip, gol atma duygusu yaşamayı tavsiye ederim, travma ile en güzel mücadeledir.” diyor. (8)

Klinik psikolog Jelena Kecmanovic, Psyche internet sitesinde yayımlanan yazısında “Modern zamanlar pişmanlık için verimli bir zemin sağlar. Özellikle Batı’da kendini gösteren ‘seçenek patlaması’, tüketim mallarının seçimi, yaşanacak yerler, ne zaman ve kiminle evleneceğimiz, hangi mesleği seçeceğimiz ve kendimizi nasıl tanımladığımıza kadar her kararı şekillendiriyor. “Pişmanlığın tipik bir özelliği, ‘yanlış’ seçim yapmaktan dolayı kendini suçlamaktır” diyor ve “ustaca kullanıldığı takdirde pişmanlığın psikolojik açıdan gelişme olasılığını artırdığını belirtiyor: “Pişmanlık, davranışlarınız üzerine düşünmenizi, hangi tür davranışların işe yarayıp hangilerinin yaramadığını öğrenmenizi ve böylece uzun vadede kendinizi geliştirmenizi sağlayabilir” diyor. “Pişmanlıktan öğrenmenin tek yolu, önce onu tam olarak deneyimlemektir” diyor. (9)

Önemli ve değinilmesi gereken bir konu daha var. En başa çıkılması zor olan, en yıpratıcı pişmanlıklar nelerdir meselesi...

Roese ve Summerville’in (2005) kapsamlı analizine göre, (10) pişmanlıklar çoğunlukla şu temel alanlarda yoğunlaşır: Azalan sıra ile eğitim, kariyer, aşk, ebeveynlik/aile, benlik ve boş zaman. Bu görülme sıklığı sıralamasıydı.

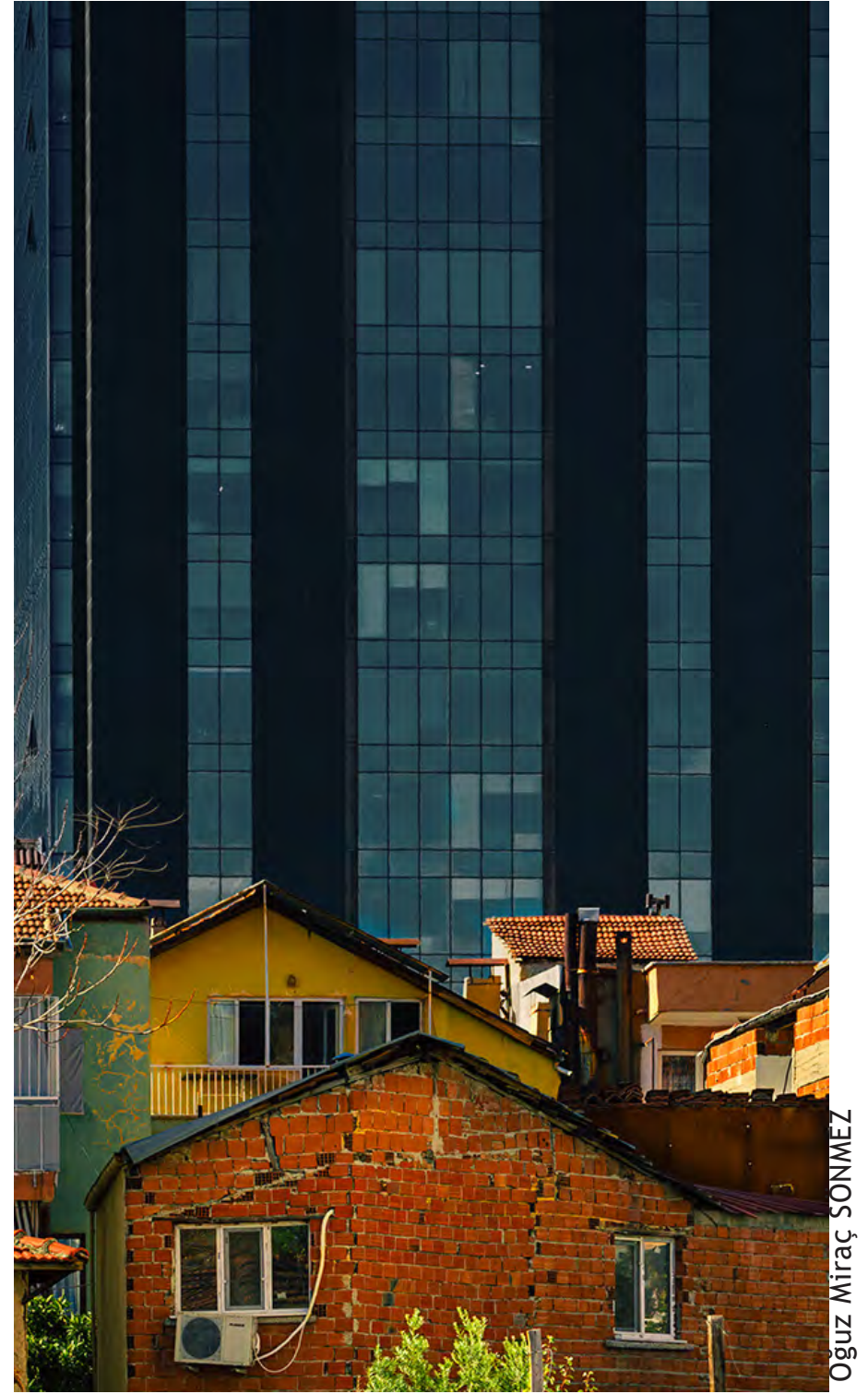
Peki kalıcılık, üzüntü vericilik bakımından durum nasıl dersek; Davidai, S. ve Gilovich, T. (2018) e göre, altı çalışmada, insanların en kalıcı pişmanlıklarının, gerçek ve olması gereken benliklerinden ziyade, gerçek ve ideal benlikleri arasındaki tutarsızlıklardan kaynaklandığını öngörüyor ve buluyoruz. İnsanlar, görev ve sorumluluklarını yerine getiremedikleri durumlarda (olması gerekenle ilgili pişmanlıklar), hedef ve özlemlerini yerine getiremedikleri durumlarda (idealle ilgili pişmanlıklar) olduğundan daha hızlı harekete geçiyorlar. Sonuç olarak, idealle ilgili pişmanlıkların çözümsüz kalma olasılığı daha yüksektir ve bu da insanların olması gerekenden daha fazlasının olmasını istemelerinden dolayı pişmanlık duyma olasılıklarını artırır. (11)

Görüyoruz ki, bu alanlar içinde, ilişki temelli pişmanlıklar, uzun vadede en derin duygusal yükü taşıyorlar. “Kendim olamadım”, “cesaret edip denemedim” ya da “potansiyelimi kullanmadım” gibi ifadeler, bireyin kendini gerçekleştiremediğini düşündüğünü gösteriyor. Bu düşüncenin uzun süre giderilememesi, duygusal süreklilik açısından pişmanlığı kalıcı kılar. Davidai ve Gilovich (2018), bu durumu “ideal road not taken” (gidilmeyen ideal yol) kavramıyla açıklar. Çalışmalarında, insanların en kalıcı pişmanlıklarının “yapılması gerekeni yapmamaktan değil, olmak istenen kişi olamamaktan kaynaklandığını göstermişlerdir. Bu bulgu, kişisel gelişim, özgünlük ve kendini gerçekleştirme temalarını pişmanlığın merkezine yerleştirir. Kişi, öz saygısı yüksek olsa bile, yaşamını tam anlamıyla kendi değerleriyle uyumlu biçimde yaşamadığını fark ettiğinde, bu fark derin bir sıkıntı duygusu yaratmaktadır. Ayrıca, cinsiyete göre keşkeler ufak tefek farklılık gösterse de, yaş ilerledikçe, cinsiyet fark etmeksizin, en kalıcı ve sıkıntı verici keşkeler, kendini gerçekleştirememek teması altında ortaklaşmakta, yoğunluğu ve ön plana çıkışları artmaktadır. Çünkü zaman da kısalmış oluyor, telafi için zaman azalmış oluyor. (En yoğun pişmanlık temaları (örneğin eğitim, ilişki, kariyer) genellikle tam olarak düzeltilememiş veya fırsatı kaçırmış alanlardır. Bu tür pişmanlıkların etkisi yaşla birlikte birikir, çünkü düzeltme fırsatları azalır. Roese & Summerville-2005) (12)

Ölüm döşegindeki bireylerin en sık dile getirdiği pişmanlık “Kendime sadık kalarak yaşamak yerine, başkalarının benden beklediği hayatı yaşadım.” cümlesinde somutlaşır. Bu gözlem, akademik bulgularla paralel olarak, pişmanlığın özünde özgünlük ve zamansal farkındalık eksikliğinin yattığını düşündürür. (Bronnie Ware) in (2011) The Top Five Regrets of the Dying adlı çalışması) (13)

Bu görüş ve bilgilerin ışığında bir yorum olarak, pişmanlığın en yıpratıcı biçimi yalnızca bir fırsatın kaçırılması değil; bireyin kendi ideallerine, değerlerine veya potansiyeline uymayan bir yaşantı sürdürmüş oluşu ya da sürdürüyor oluşu kökenli olarak bir kez daha karşımıza çıkıyor, bu tür pişmanlık, zaman içinde kurtulunması yönünden en zor olanıdır, çünkü kaybın nesnesi, yani olumsuz eleştiri ve suçlamanın nesnesi dışsal değil, benliğin kendisidir denilebilir mi?

Stoacılar “Geçmiş değişmez; dolayısıyla onunla pazarlığa girme” (Epictetus’un el kitabı olan Enchiridion’unda) diyorlar, ki bu ifade bana çok yerinde görünüyor.



Oğuz Miraç SONMEZ

Ayrıca, “pişmanlık kaçınması” diye bir kavram da var. (14) Yani burada, pişman olmamak için bir karar alıp, bu aldığımız karardan da, daha sonra yine pişman olmak gibi ironik bir paradoks vurgulanıyor.

Nietzsche: “Amor fati” (Kaderi olduğu gibi sevmek) ifadesini, keşke’yi de iyi ki’yi de reddetmek bağlamında kullanıyor. (15)

Bazı kaynaklar ise “istenmeyen anıların akla gelmesini engelleme becerisinin, ruh sağlığını korumak için elzem olduğu düşünülmektedir. Olumlu dikkat dağıtıcı düşünme veya karşıt olgusal düşünme içeren düşünce ikamesi, olumlu duyguları tetiklerken, doğrudan bastırma, anıların olumlu veya olumsuz olmasına bakılmaksızın duyguları etkisiz hale getirmiştir.” (16) şeklinde çözümler de öneriyorlar. Ama, bu ileri sürdükleri önerilerin henüz kanıtlanmamış olduğunu da belirtiyorlar. Ayrıca, istenmeyen anıların akla getirilmesini önlemek seçeneği, bilinçaltında bekleyen düşmanın orada ikametine

izin vermek demektir, öyle değil mi sizce de? Zaten, “Psikodinamik psikoterapi; geçmişin kendisini, şimdiki zamanda hasta için acı verici yollarla tekrarladığı fikrine dayanmaktadır”. (17)

Konuya ait kişisel çıkarımımı toparlarsam, “keşke ve iyi ki” lere tarafsız olarak, bir araştırma yapar gibi bakmayı başarıyorsak, bugünkü ve gelecek yaşantımız için kullanışlı araçlar elde etmiş oluruz diye düşünüyorum. Bu yüzden, bu yaşantı biçimlerini keşke ya da iyi ki diye tanımlamaktansa, kısaca, sadece birer deneyim olarak algılamayı başarmak daha kullanışlı olur düşüncesindeyim. Çünkü deneyim kelimesi tarafsızdır, yorum ve duygu içermez, bu yüzden daha güvenilirdir. Ama “keşke” ve “iyi ki” tarafsız değildir, biri pişmanlık diğeri coşku ve sevinç taşıyor olmaları bakımından, bizim rasyonel düşünme biçimimizi olumsuz yönde etki altına almaları gayet olasıdır. Biraz daha açıklayıcı olması bakımından; dil olarak baktığımızda “keşke” geçmişin pişmanlık olarak yapılandırılması, “iyi ki” ise genellikle kendimizi onaylama (sonuca bakarak, kararın doğru olduğuna inanma yanılığı) temelli bir kurgu olup, az önce söz ettiğim üzere, duygu durumu yani yorum ve taraflılık içerdiği için rasyonel yararlanımı kısıtlar. (Karar değerlendirmesinde sonuç yanlılığı Baron, J., & Hershey J. C) (6)

Yani her iki durumda da (iyi ki ve keşke durumları) hedefimiz “Bu deneyimden, devam eden yaşantımızda nasıl bir rehber yöntem çıkarabilirim?” olmalıdır bence. Ben, kendi üzerimde uyguladığım yöntem üzerinden bakarsam, yüzleşmenin daha iyi sonuç verdiğiğine inanıyorum. Böylece, bilinçaltı çöplüğümü temizlemiş, çöpleri bilinç düzeyine çıkarmış ve bilinçli şekilde dışarı atmış oluyorum. Bu yüzden, en iyisi Epictetos’u dinlemek galiba;

GEÇMİŞ DEĞİŞMEZ, ONUNLA PAZARLIĞA GİRME-EPICTETUS

Eğer pazarlığa gireceksen ve onunla konuşmaya çalışacaksan;

“Ben seçtim, ben yaptım, bedelini ödemeye hazırım” de. (Ahmet İnam/ Psikeart dergisi sayı48)

Kaynakça

- 1) NİDA ÖZDEMİR & SEVDE DÜZGÜNER [Dr. Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri ABD. PhD. Student, Marmara University Faculty of Divinity, Departman of Philosophy and Religious Studies. ndozdmr@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-1673-9542>
Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri ABD. Faculty Member, PhD., Marmara University Faculty of Divinity, Departman of Philosophy and Religious Studies. seveduzguner@hotmail.com <http://orcid.org/0000-0002-3210-6972>
- 2) Reber, Arthur. vd. The Pengiun Dictionary of Psychology. Pengiun Books, 1985. Ve NİDA ÖZDEMİR & SEVDE DÜZGÜNER Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ondokuz Mayıs University Review of the Faculty of Divinity e-ISSN: 2587-1854 OMUIFD, Aralık/ December 2020, 49: 497-529
- 3) Freud, Sigmund. Uygarlık, Din ve Toplum. çev. Selçuk Budak. Ankara: Öteki Psikoloji,4. Basım, 1999.)
- 4) Engin, Büşra. Tüketici Karar Alma Süresinde Pişmanlık ve Türkiye’de Esnek İade Politikalarının Uygulanabilirliği: Hazır Giyim Sektörü Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.
- 5) Schulz, Kathryn. Dont regret regret. https://www.ted.com/talks/kathryn_schulz_don_t_regret_regret, 2011.
- 6) Baron, J., & Hershey, J. C. (1988). Outcome bias in decision evaluation. Journal of Personality and Social Psychology)
- 7) ÖZGE ÜSTÜNDAĞ OCAK 27,2022 <https://kurios.ku.edu.tr/keske-pismanlik-ve-psikoloji/>
- 8) <https://uskudar.edu.tr/haber/travmayi-en-cok-yasatan-kelimeler-keske-ve-acaba/42690>
- 9) <https://fikirturu.com/toplum/pismanlikla-nasil-basa-cikilir/> 10 kasım 2022
- (10) Neal J. Roese and Amy SummervilleView all authors and affiliations Volume 31, Issue 9 <https://doi.org/10.1177/0146167205274693>
- 11) (PsycInfo Veritabanı Kaydı (c) 2025 APA, Davidai, S., & Gilovich, T. (2018). The ideal road not taken: The self-discrepancies involved in people’s most enduring regrets. Emotion, 18(3), 439-452. <https://doi.org/10.1037/emo0000326> 2017
- 12) Roese & Summerville (2005) - “What We Regret Most... and Why”
- 13) Regrets of the Dying (Bronnie Ware 2011) <https://bronnieware.com/blog/regrets-of-the-dying/>
- 14) [https://thedecisionlab.com/biases/regret-aversion?utm_source=pişmanlık teorisi](https://thedecisionlab.com/biases/regret-aversion?utm_source=pişmanlık+teorisi)
- 15) Nietzsche, “F. Ecce Homo-1888” ve “Die fröhliche Wissenschaft-1882”
- 16) (Cognition and Emotion Volume 38, 2024 - Issue 7) Hafıza Kontrolü üzerine
- 17 <https://www.medistate.com.tr/tibbi-bolumlerimiz/psikiyatri/psikodinamik-psikoterapi-nedir#:~:text=Psikodinamik%20psikoterapi%3B%20ge%C3%A7mi%C5%9Fin%20kendisini%2C%20C5%9Fimdeki,taf%C4%B1ndan%20y%C3%B6nlendirildi%C4%9Fi%20d%C3%BC%C5%9F%C3%BCncisini%20temel%20al%C4%B1r>
- 18) American Psycolocigal Assocation-PsycInfo Akul Satish, Robin Hellerstedt, Michael C. Anderson & Zara M. Bergström
- 19). Mindfulness-based interventions in context: Past, present, and future. Clinical Psychology: Science and Practice 2003 Kabat-Zinn, Jon



Aydın KARAKÜÇÜK

“Keşke” mi “Karşın” mı?

Fincan,

İkinci güneşi, çalışma odasının tozlu penceresinden süzülüp meşe masanın üzerine düştü. Işık huzmesinin içinde dans eden toz zerrecikleri, sanki havada asılı kalmış, söylenmeye cesaret edilememiş sözcükler gibiydi. Selim, masanın üzerine yayılmış beyaz porselen parçalarına bakıyordu. İncecik, zarif, kemik rengi porselen... Bir zamanlar bir bütündü; şimdi ise dağılmış, keskin kenarlı birer anı yığılıydı.

İşaret parmağını en büyük parçanın, fincanın kulpunun koptuğu o pürüzlü sırtında gezdirdi. Keskinlik tenini uyardı, canını yakmak istedi. Bu acı tanıdıktı. Zihni, o ana, yer çekiminin galip geldiği o saniyeye kaydı. O gürültülü sessizlik, kapının çarpılma sesi ve elinden kayıp giden fincan... O an zamanı durdurup, havada süzülen fincanı yakalamak için; “gitme” diyebilmek için nelerini vermezdi? Şimdi... Şimdi ise, parçalar masada birer suç belgesi gibi duruyordu. Her bir kırık; yaşanmamış bir zamanın, pazar sabahı yarım kalmış kahve kokusunun ve vaktinden önce sonlanmış bir öykünün cesediydi. Selim derin derin nefes alırken “Keşke,” diye içinden geçirdi. “Keşke ellerim titremeseydi.”

Sonra bakışlarını masanın kenarındaki küçük, lake kutuya çevirdi. Kapağı kaldırdığında odaya keskin, geniz yakan bir reçine kokusu yayıldı. Yanında ise küçük bir şişe altın tozu duruyordu. Derin bir nefes aldı. Ciğerlerine dolan

bu koku, bir inceden gelen rahatlığın kokusu gibiydi. İnce uçlu fırçayı eline aldı. Reçineyi altın tozuyla karıştırırken çıkan o ince hışırtı, can sıkıntısının baskısını bastırmaya başlamıştı bile. Biliyordu ki bu basit bir yapıştırma işlemi değildi; bir yas tutma ve ardından iyileşme süreciydi.

Parçaları birleştirmeye başladı. Eksik olanı gizlemek, kırığı saklamak için değil; tam aksine, o kırılmayı onurlandırmak için sürdü macunu çatlaklara. Elleri titriyordu ama durmadı. Çünkü “keşke” kırıp dökmüştü, “karşın (rağmen)” ise o yıkıntının ortasında inatla dikilmeliydi. Bir parçayı diğerine eklerken fark etti: Porselen en zayıf yerinden kırılmıştı ama şimdi en güçlü yeri orasıydı. Altınla kaynayan o damarlar, fincanın tarihini, düşüşünü ve yeniden ayağa kalkışını anlatacaktı.

Son parçayı da yerine yerleştirdiğinde güneş batmak üzereydi. Selim, fincanı alıp son ışığa doğru tuttu. Artık o eski, kusursuz, pürüzsüz fincan değildi. Boydan boya altın damarlarla bezeli, yaralı ama mağrur bir yapıttı şimdi. Düşüşün açtığı derin vadiler, kalkışın altın ırmaklarıyla dolmuştu. Kusurluydu. Ama hiç olmadığı kadar güzel ve gerçektir. İlk emeğe yine bir başka emek katkı vermişti.



Ümit Alper TÜMEN

Görünmeyen Eller

Zeynep, rezidansın bodrum katındaki görevli dairesinden çıktığında, nemli beton ve araç egzozlarının soğuk kokusu burnuna çarptı. Annesi çoktan işe başlamıştı; sesi yankılanan koridorlardan geliyordu. Beline kalın bir bez sarmış, elindeki paspasla lobiye çıkan koridorun devasa, siyah granit zeminini siliyordu. “Servis kapısını kullan kızım, yerleri kuruluyorum. İz yapma,” dedi annesi başını kaldırmadan.

Zeynep, adımlarını kapalı otoparka bağlanan koridora yöneltti. Tam o sırada, koridorun ucundaki asansörün hidrolik sesi duyuldu ve kapı yılanın tıslayan sesini anımsatırcasına açıldı. Asansörden, yedi-sekiz yaşlarında bir çocuk ve şık giyimli annesi çıktı. Çocuk elinde yeni, neon renkli bir kaykay tutuyordu. Kadın, bir eliyle telefonuna bakarken diğer eliyle çocuğun omzunu dürtüyordu. Asansörün soğuk krom kaplamasıyla cilalı ayakkabıları uyum içindeydi sanki. Kadın, çocuğuna buyurgan bir sesle, “Kaykayı burada indirme, kirlenir,” dedi. Gözleri o an, saniyelik bir reflekse, Zeynep’in sırtındaki, askısı yıpranmış okul çantasına kaydı. O çantadaki söküşü ve üzerindeki lekeleri fark ettiği bakışlarından belliydi. Kadın, çocuğunu hızla dışarıya çıkan kapıya doğru itti. Zeynep, varlığının gereksiz ve kirli sayıldığını duyumsadı birden. “Keşke görünmez

olabilseydim,” diye içinden geçirdi.

Okulda sunum saati geldiğinde Zeynep tahtaya yürüdü. Elinde diğer arkadaşlarının aksine ne bir sunum tabletini ne de renkli kartonlar vardı. Ellerini akıllı tahtanın ışığına uzatarak parmaklarını açtı. Sınıfın sessizliğini ince ama net çıkan sesiyle bozarak konuşmaya başladı.

“Ben bugün size görünmez işleri yapan elleri anlatmak istiyorum.” dedi. “Sizler sabah tatil anılarınızı ya da son çıkan telefonları konuşurken, üstünde durduğunuz zemini, oturduğumuz sıralarımızı kimin elleriyle silip kurulandığını, çöplerimizin nasıl ortadan kaldırıldığını biliyor musunuz acaba diye sormak istiyorum.” Sınıfta kıpırdanmayla birlikte hafiften huzursuzluk homurdanmaları duyuldu. Arka sıralardan alaycı tonda bir ses duyuldu. “Gene mi acındırma? Bunların bize ne faydası var?” Zeynep, duymasına karşın yanıt vermedi. Bekliyordu bu tepkiyi. Belli ki düzeni sorgulayan her sesin, bir fısıltıdan ibaret olması isteniyordu. Yutkunarak sürdürdü konuşmasını. “Oysa o görünmez eller, konforumuzun temelidir.”

Öğretmen ise, masasında heykel gibi oturuyordu. Ama gözlerindeki ışığı yine de engelleyememişti. Dudaklarında gururlu bir kıvrım belirse de hızla pencereden dışarı bakarak anlık desteğini sessizliğe gömdü.



Umit Alper TÜMEN

Zeynep, akşam eve döndüğünde annesi mutfaktaydı. Radyodaki neşeli bir haber sesi uğuldayarak ortama yayılıyordu. Annesi yorgun sesiyle, "Bugün ne oldu biliyor musun? O asansörden inen çocuklu kadın var ya, yani taşınanlar... O kadın geldi" dedi. "Bahşiş zarfı kaybolmuş. Benim danışmayı temizlediğim saatte. Direkt kapımızı çaldı. Utanmadım ama yorgunluğun üstüne bu çok ağır geldi bana."

"Bulmuşlar mı?" dedi Zeynep sinirli bir tonda. "Evet," dedi annesi. "Bir saat sonra dışarı çıkarken karşılaştık. Sordum. Kendi çantasının iç cebinden çıkmış. Unutmuşmuş. Özür bile dilemedi."

Annesi lavaboya dönüp suyu açtı. "İnsan bazen bir şey kaybordu sanıyor. Ama aslında hiç oraya koymamış oluyor. Keşke daha dikkatli olsalar" diye mırıldandı. Zeynep, asansörden inen kadının kaykayın kirlenmesinden korkan sesini düşündü. Sonra da annesinin sesindeki o alışılmış, nasırlı kabulleniş... İçinden "kaybolan zarf değil aslında kadının kendisi" diye geçirdi. Annesine; "Belki de anne," dedi fısıldayarak, "Kaybettikleri şey, o kapalı garaja sığmayacak kadar büyük bir şeydir."

Annesi suyun sesinden duymadı. Zeynep de tekrarlamadı. Bazen en büyük gürültü, bir kız çocuğunun suskunluğunda kopabilir. Kim bilir?

'Keşke' masum mu?

Yukarıdaki iki kurmaca öyküde geçen "keşkeler" ilk bakışta günlük yaşamda hepimize dokunup geçebilecek denli küçük, masum "keşkeler" değil mi? Oysa insanlık tarihine baktığımızda bazı "keşkeler" var ki gerçekten yüreklerimizi parçalayacak denli yıkıcıdır. Bugün yaşanan ne kadar olumsuzluk varsa; nedenini aramak yerine zamanı geri sarıp bir "keşkenin" peşine uydurma bahaneleri kuyruk yaparız. O "keşkelere" sığınırız içinde bulunduğumuz açmazları meşrulaştırmak için.

"Keşke Mustafa Kemal o kadar içip hastalanmasaydı da en azından bir on yıl daha yaşasaydı.",

"Keşke köy enstitüleri kapanmasaydı da yalnızca öğretmen değil kuruluş felsefesinde yer alan veterinerler, çiftçiler, sağlıkçılar da yetiştirilip köyden kalkınmayı başarabilseydik. O zaman bambaşka bir Türkiye olurduk.",

Gibi, gibi...

Toplumsal düzeyde "keşke"nin bir ağırlığının olduğunu düşünürüz. Bir kentin dönüşümünde, bir sınıfın yükseliş ya da çöküşünde, insanların fırsatlara erişimindeki eşitsizliklerde dile gelemeyen toplu "keşkeler" buluruz. Okula gidemeyen bir çocuğun, güvencesiz çalışan bir işçinin, taşın altındaki elini çeken bir kurumun

“keşkelerini” birleştirdiğimizde büyük öyküler ortaya çıkarırız. Kısaca tüm bunları bir “keşkenin” ardına ya da önüne koyar işin içinden çıkabiliriz. Kısaca çaresizliğimizin nedenselliğidir o “keşkeler”

Oysa tarihe “keşkeler” ile bakmak yanlış olduğu kadar oldukça da yozlaştırıcı bir bakıştır. Genellikle de insanın “tür bilincine” giden yolun ayırdına varamayanların içine düştüğü kuyudur da...

Thales’le (MÖ 623) başlayıp Epikür’le (MÖ 321) biten Antik Yunan dönemine bakalım biraz. Bu dönem insanlık düşün tarihi açısından kolay kolay yaşanamayacak bir dönemdir. Çünkü bu dönemin insanların tek amaçları bilgi edinmekti. Başka bir amaçları yoktu. Biri doktor ise doktorluğu en iyi biçimde yapabilmek için bilgi sahibi olmaya çalışırdı. Amaç para kazanmak olmamıştı. Aristoteles, Metafizik kitabının birkaç yerinde “biz sırf bilgi edinmek için bilgi peşinde koştuk, başka bir şey için değil” diyerek bu antik dönem insanını tanımlamıştır. Öyle ki bu insan “doğru bilgiden” ötürü sevinir “yanlış bilgiden” ötürü üzülür durumdadır. Yine Hegel bu dönem için Pisagor’un meşhur teoremini ispatlayıp netleştirdiği zaman yüz koyun kurban ettiğini yazmıştır. Yine Aristoteles mantıkla uğraşırken çocuklar gibi sevinç duyduğunu kitaplarında anlatmıştır.

Kısaca bu dönem insanı Sümerler ’den üç bin yıl sonra doğayı Tanrı’nın elinden almıştır. Ta ki son Platon-Epikür kavgasına kadar... Platon var olan Dünya’yı ret ederek idealar dünyasını ortaya atarken Epikür gerçek dünyayı savunmuştur. Bu nedenle de “Hazcı Epikür” e çıkmasını önleyemez. Oysa Epikür’ün tek derdi bilgidir. Sonuçta Epikür yenilgiye uğrar. Bir yerde yenilmesi kaçınılmazdır. Çünkü o dönemlerde Makedon Kralı çıkardığı yasayla kölelerin azad edilmesini yasaklamıştır. Bu, o dönemin işçi sınıfının karşısına çok ucuz bir işgücünün çıkması demektir. Yani Platon’un gerçek dünya yerine kafasında kurduğu idealar dünyasının ortaya çıkması pek de tesadüf değildir.

Sonuçta Epikür’den sonra tarihsel süreç içinde batıda Hristiyan dünyası, doğuda İslam dünyası tam anlamıyla insana egemen olur. Tanrı önce felsefeye sonra da yaşama tekrar girer. Amaçlar kalkar araçlar girer yaşama, bilgi sevgisi gider yerine bilginin gücü gelir. Antik dönem bir daha yaşanamaz. Ne zamana kadar? Mustafa Kemal’in aydınlanmasına kadar... Mustafa Kemal’in aydınlanması bu anlamda bir antik çağ aydınlanmasıdır diyebiliriz.

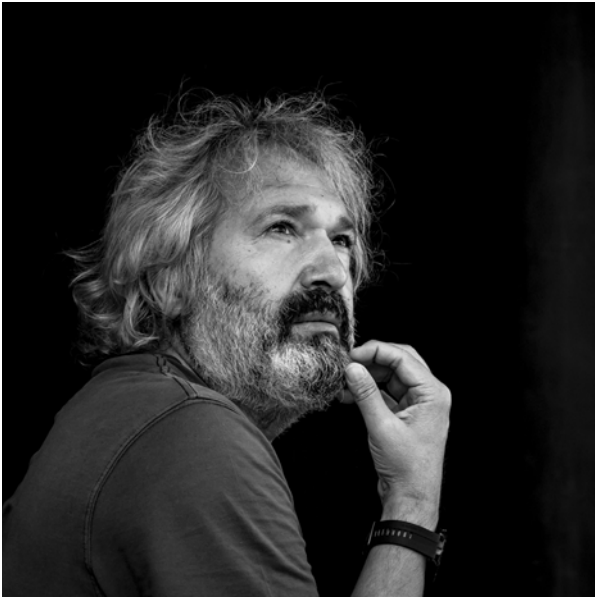


Aydın KARAKUÇUK AI

“Keşke” sözcüğü olumsuzdur dahası da masum değildir. Öte yandan “Keşke” yerine “rağmen-karşın” sözcüğü insanın ve tarihsel sürece çok daha samimi ve dürüstçe bakılmasını sağlar. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda yaşamı gözden geçirmenin sağlam bir aracıdır da. Önemli noktaları imler. O noktaları görmek kimi zaman acı verir, ama “tür bilincine” ulaşmanın da en etkin yoludur. Yapılanları “rağmen-karşın” penceresinden bakmak insani bir ödev olduğu kadar önümüzü aydınlatan fenerlerden biridir. Bir yanda “Keşke’nin” kabul edişi, zayıflığı ve miskinliğine, diğer yanda ise “Karşın’ın” cesareti tetikleyen, ayağa kalkışı teşvik eden, devinim sağlayan aydınlığı...

“Mustafa Kemal içip hastalanma riskine, her an yakalanıp idam edilme riskine karşın bitmek bilmeyen savaşlarda yıkılmış, çökmüş bir halka yepyeni bir cumhuriyet kurup, aydınlanma hareketi başlatmış, ardı ardına devrimler gerçekleştirmiş, geleceği de gençlerin dinamizmine bırakmıştır”,

“Ancak 2004 yılında UNESCO’nun önerebildiği bir sistemi; genç cumhuriyetimiz 1940’lı yılların tüm olumsuz koşullarına karşın Köy Enstitüleri adıyla kurmuş ve köyden bir kalkınma hareketi başlatabilmiş, binlerce öğretmen yetiştirmiştir.”



Gılcın Mete DELİBAY

Ruhumda yara açan “keşke” ler

Bu yazıyı, bir öz eleştiri mahiyetinde kaleme alıyorum. Keşke kelimesine dair itirafımdır. Gerçekle uzaktan yakından olan tüm ilişkisi benimle ilgilidir. Sanat adına, güzel bir kare adına, bazen anın kutsallığını feda ettiğimi fark ettiğim zamanlara ait “ keşke ” dediğim anların içimi acıtan ve kabuk bağlasa da altında kalan sızısının kendini hatırlatan serzenişidir. Kim bilir; belki de benim bu itirafım başka fotoğrafçıların ruhunda saklı kalan keşkeler için iyi gelecek bir sığınma bahanesi olur.

"Keşke" kelimesi, insan olmamın doğasında var olan bir derinlik ve trajedi barındırıyor bende. İç dünyamda fırtınalar koparan, derin ve çok katmanlı bir psikolojik olgunun çingırağı gibi. Zamanın akışı içinde yol aldığımı, seçimlerimin geri alınamaz olduğunu ve benimde kusurlu bir varlık olduğumu hatırlatıyor. Bu kelime, içimdeki en acı veren duygulara dokunabildiği gibi, aynı zamanda kendimi tanıma, anlama ve nihayetinde affederek ilerlemek için kapılar aralayarak yol gösterici de oluyor.

“ Keşke ” kişisel hayatım boyunca çok kullandığım bir kelime olmadı. İyi ki kelimesi ile yaşamımda olumlu olumsuz her yaşanan anı barışık kıldığımı düşünüyorum. Yaşamıma dahil olan her türlü duyguyu ve yaşamın izlerini kabullendiğimde kendim ile barışık olduğumu biliyorum. Nihayetinde demir yanmadan şekil almıyor, hamur yoğrulup ezilmeden ekmek olmuyor ve insan acıları ile hataları ile aldığı yolun sonunda kendini buluyor ya da aramaya devam ediyor. Şairin “ seni o kadar çok özledim ki gelsen sen bile yerini dolduramayacaksın” dediği gibi, kendimi arayışım her seferinde bulmaktan çok, bir sonraki kendi arayışımı özletmeye devam ediyor bana.

Keşke kelimesini olumsuz bir pişmanlıktan çok, öğretici ve yol gösterici bir an olarak değerlendiriyorum, her keşke kelimesinin de kendime katacağı olumlu yanları keşfetmeye çalışıyorum. Benim de herkes kadar, her insan gibi keşkelerim oldu. Bu yazıda kullanacağım “keşke” dediğim anlar fotoğraf yaşamımdaki sürece dairdir.

Öncelikle çekemediğim hiçbir fotoğraf için keşke kelimesi kullanmadım. "Keşke şunu çekseydim" demedim. Çünkü çekmediğim fotoğraf, var olmayan, hayali bir şeydir. Görünce çok beğendiğim ve beni etkileyen her fotoğraf için ne güzel diyerek, bana hissettirdiği duyguların keyfini çıkarıyorum. Büyük bir dünya içinde belirli bir alanda belirli bir zaman dilimi içinde bulunuyorsak, her gün keşke ben görseydim çekseydim diyebileceğim binlerce fotoğrafı zaten çekme ihtimalim yok. Benim “ keşke ” dediğim fotoğraflar çektiğim bazı fotoğrafları içeriyor.

Fotoğraf makinesinin arkasında deklanşöre basan kişi olarak kendimi o an içinde hissetmediğim ya da kendimi oraya yabancı hissettiğim zamanlarda yaşadım daha çok keşke duygusunu. Gerçekle olan bağımı kaybedip, zamanın hızına yenilip, gözlemlememin, yaşamamın önüne geçtiği anlardı bunlar. O anlar, benim değil, makinenin hafızasında sıkışıp kaldılar. O fotoğraflar ruhumun derinliklerinde kendimi cezalandırmak için bir parmaklık arasından bana bakmaya devam ediyor.

Çektiğim fotoğraflar vardır, teknik olarak kusursuz değildir belki; netlik ayarı, kompozisyon, ışık, hepsi bir tartışmanın konusu olabilir. Bazı fotoğraflarım vardır

ben de, izleyenler de, çok beğenirler ve etkilenirler. Bunlar bana ait olan, içime işleyen, benden bir parça taşıyan fotoğraflardır. Yine bana ait ama ben olmayan fotoğraflarım vardır bir de. Ben çekmişimdir, ama sanki bana ait değil, bir başkasının gözleriyle, bir başkasının ruh haliyle yakalamışımdır o anı. İşte o fotoğraflarıma baktığımda, bir aynada kendime yabancılaşmış yansımamla göz göze gelmiş gibi hissediyorum ruhumu.

Bu keşke duygusunu en çok, bir anı kurgulamaya çalıştığım zamanlarda yaşadım. Doğal bir gülümseme varken, "Biraz şuraya dön," dediğimde. Otantik bir kaos varken, "Şurayı biraz düzenleyelim," diye müdahale ettiğimde. O anda, bir "an avcısı" olmaktan çıkıp, bir "an mühendisi"ne dönüşüyorum. Deklanşöre bastığımda, o artık benim tanıklığım ettiğim değil, yönlendirdiğim bir fotoğrafa dönüşüyor. Sonrasında fotoğrafa baktığımda, gördüğüm kare güzel olabilir, hatta beğenilebilir de. Ama o, gerçeğin bir kaydı değil, benim kurgumun bir ürününe dönüşüyor. O kurgunun içinde, o anın saf, ham, düzensiz ruhunu kaybettiğimi hissettiğim zamanlar oldu. İşte o zaman içimden bir ses, "keşke" diye fısıldadı bana. "Keşke o an olduğu gibi, müdahale etmeden, kendi akışına bırakarak çekseydim." Fotoğrafçı olarak düşüncemi, bir fikrimi ya da anlatmak istediğim herhangi bir konuyu kurgulayarak

çekebilir ve düzenleyebilirim elbette. Fakat bunlar, hayatın olağan akışı içindeki zamanlarda oluşan müdahalelerime dair taşıdığım keşkeler.

Bu anlarda hissettiğim duygu, bir tür ihanet hissi veriyor bana. An'a, samimiyete ve nihayetinde kendi sanatsal dürüstlüğüme karşı bir ihanet. Fotoğraf, kontrol etme arzumla, gerçeği olduğu gibi kabul etme arzum arasında savaşıırken buluyorum kendimi. Böyle zamanlarda, sahnenin hem aktörü hem de eleştirmeni yaparak kendimi yargılıyorum.

Diğer bir keşke anı ise, fiziken orada olduğum ama ruhen ait olamadığım anlarda çektiğim fotoğraflarda ortaya çıkarıyor kendisini. Bir kutlamada, bir sokak arasında, bir doğa manzarasının karşısında. Herkes anın içinde akıp giderken, ben bir cam fanusun ardından, bir gözlemci olarak izlediğimde hayatı. Çektiğim kare, o coşkunun, o hüznün, o sessizliğin bir parçası değil, sadece onun dışından bir kayıt tutma telaşında hissettiriyor kendimi. Çocuklarının gösterilerini izlemeye giden bir salon dolusu velinin, sahnedeki çocuklarının heyecanlarını hissetmek yerine ellerinde kameralarla kayıt alması, bir gösteriyi, oyunu ya da sanat eserini izlemek yerine kayıt etmek için çabalayan insanların yaşadığı o an ki anlamı kaçırma hatası gibi. O fotoğrafa baktığımda, o anı yaşayan insanları değil, o anı yaşayamayan kendimi



Gilcan Mete DELİBAY



Gilcan Mete DELİBAY

görüyorum. Objektif, benimle dünya arasında bir köprü değil, bir mesafe yaratıcısı gibi bir engele dönüşüyor böyle karelerde. Bu fotoğraflar, bir anıyı kanıtlamak için çekilmiş olsa da, ruhumun o anı neden ıskaladığını kanıtlayan belgelere dönüşüyor baktığımda.

Büyük bir merakla ve heyecanla gittiğim yurt dışındaki gezide çocukların okul hayatlarını merak ederek fotoğraflar çekmişim. Çocukların okuduğu yetersiz imkanlar içindeki okulu ve öğrencileri çekerken aslında onların biz geldiğimiz zamanki mutlu gülen çocuk yanlarının bir anda objektifim karşısında kaybolduğunu ve onların çocuk anlarını çaldığımı hissettirdiği anlardı bunlar. Zamanın darlığı ve görececek yerlerin telaşı içinde o anlara bakınca şimdi büyük bir keşke olarak duruyor karşımda bu fotoğraflar. Bu iki fotoğrafa bakınca uzak bir ülkede bir köy okulunda çocuklar görebilirsiniz. Ben bu fotoğrafa bakınca o çocukların gözlerinde orada neden olduğumu sorgulayan ve o çocuk anları çalındığı için bana ömür boyu taşıyacağım keşke bırakan yüzler görüyorum.
(fotoğraf 1-2)

Belki de bu iki fotoğraf, sadece bir gözlemlemeyi değil, o anı yaşayamayan bir telaş içindeki benim kendime yabancılaştığım bir anı, bu kadar net ve acımasızca bana yansıtabildiği için bu kadar güçlü. Bazen fotoğraf çektiğim bir anın izleyende bıraktığı duygudan çok kendimde bıraktığı hata ya da sorgulama ile ilgili bir durum. Bu

fotoğraflar bana sadece dünyayı değil, kendimle aramdaki, gözlemlediğim konuyla aramdaki mesafeyi de gösteriyor.

Kendimle hesaplaştığım bu fotoğraflar, aynı zamanda bir arayışın da başlangıcı oldu benim için. Sonraki seferlerde, deklanşöre basmadan önce bir an durup kendime sordum hep "fotoğrafı, bir şeyi kontrol etmek için mi, yoksa bir şeye tanıklık etmek için mi, bir anın kaydını alıp sadece başkalarına göstermek için mi çekiyorum?" Belki de bu sorgularla oluşan "keşke"lerim, aslında bana daha samimi, daha dürüst, daha 'ait' olduğum fotoğraflar çekme yolunda en değerli yol gösterici oldu. Bana, hayatla aramdaki diyalogu hatırlatan, acıtan ama aynı zamanda iyileştiren bir pusula. Bu fotoğraflarla oluşan keşke dediğim anlar, pişmanlık, suçluluk, sorgulamalar yarattı bende. Eğer keşke kelimesini şu anda kullanırsam, keşke o anlara geri gidip o çocuklarla oyun oynayarak onlarla daha insanca ve ruhumdaki iyiliklerle zaman geçirmeyi isterdim. Onlara kendi çocuklarımla fotoğraflarını gösterip gülerek bir zamanı paylaşmayı dilerdim.

Keşke yapabilsem...

İlk taşı atacak günahsız var mı bilmiyorum.

Zamansız dergisinin kurulum aşamasında samimiyetle ve içtenlikle bulunmuş birisi olarak, fotoğraf adına ve keşke kelimesine dair günahımı buraya büyük bir samimiyetle bırakıyorum.



Gilcan Mete DELİBAY



Ahmet Gökhan DEMİRER

Memleket Fotoğrafına Dair Bazı “Keşke”ler

Geçtiğimiz Kasım ayında Paris’teki Avrupa Fotoğraf Evi’nde (Maison Européenne de la Photographie: La MEP), güncel fotoğrafçılıkta kendi kuşağının önde gelen isimlerinden, 1995 doğumlu ABD’li siyah fotoğrafçı Tyler Mitchell’in Wish This Was Real - Keşke Gerçek Olsaydı başlıklı sergisini gezdim. Tyler Mitchell, 30 yaşında genç bir fotoğrafçı; 2018 yılında henüz yirmi üç yaşındayken, Vogue dergisinin 126 yıllık tarihinde kapağını çeken ilk siyah fotoğrafçı olmuş.

Sergide ilgimi çeken, ayna ve yarı şeffaf kumaş üzerine basılmış fotoğraflarının yanında bir de 163.8 x 205.7 x 6.3 cm boyutlarında Riverside Manzarası isimli bir fotoğrafı vardı. İlk bakışta siyah bir ailenin asude bir nehir kıyısı pikniği izlenimi veren bu çalışmanın neden “Keşke Gerçek Olsaydı” başlığı altında olduğunu merak edip altını biraz deşeledim. Kendisi de Atlanta’da doğup büyüyen Tyler Mitchell, bu sahnelenmiş fotoğrafında, vaktiyle siyah köle emeğine dayalı büyük tarım alanlarının olması dolayısıyla siyahlar için bir travma mekanı olan bölgeyi, artık onlara boş zaman, sığınak ve köklü bir bağ sunan bir cennete dönüştürmüştü. Tyler Mitchell, tarihi fonda bir cennet hayal etmiş, yumuşak odaklı, altın rengi bir ışıltı ile, bir yaz gününün rehaveti ve hayali bir hatıranın pusluluğunu çağrıştıran bu güzel çalışmayı yaratmıştı.

Mitchell, gerçekliği belgelemekle onu titizlikle sahnelemek, gerçek insan ilişkilerini benimsemek



Ahmet Gökhan DEMİRER

ile hayali dünyalar yaratmak arasındaki boşluğun, fotoğrafçılık pratiğinde rol oynayan gerilimi özetlediğini söylüyor.

La MEP’te bu sergi ile eş anlı olarak, en yenilikçi ve etkili Amerikalı fotoğrafçılardan ve 20. yüzyıl fotoğrafçılığının ustalarından biri olarak anılan, siyah beyaz fotoğrafın büyük ismi Edward Weston’un (1886 - 1958) kapsamlı bir retrospektifi Becoming Modern - Modern Olmak sergisi de vardı.



Weston, 40 yıllık kariyeri boyunca manzaralar, natürmortlar, çıplaklar, portreler olmak üzere geniş bir konu yelpazesini fotoğraflamıştır. 1920'lerde, modernist dönemin başlangıcında Edward Weston resimsellikten uzak, çizgi, kontur ve ışığa odaklanan rafine bir estetik geliştirmişti. Weston'ın çalışmaları arasında epey çalıştığı çıplakları, ki ünlü İtalyan kadın fotoğrafçı Tina Modotti de modelleri arasındadır, biraz arka planda kalırken, taş, sebze ve deniz kabuklarından oluşan natürmortları çok bilinir.

Ama, Weston için Henri Cartier Bresson 2. Dünya Savaşı yıllarında “Dünya paramparça oluyor ve Weston... kaya resimleri yapıyor!” der. Hasılı Bresson, Weston hakkında “keşke apolitik olmasaydı” mealinde yakınmıştır. Weston muhtemelen kendisine yöneltilen apolitik olma ithamları ve savaş travması altında, 2. Dünya Savaşı günlerinde, bugün bilinen çalışmalarına hiç benzemeyen ve ne o gün ne de bugün hiç sevilmemiş, ne komik ne de güzel, grotesk, gaz maskeli çıplak çalışmaları da yapmıştı!

Görme biçimimizi incelikler ve zenginliklerle değiştiren sanatçıları kendi varoluşları ve yapıp ettikleri düzlemde değerlendirmek ve rahat bırakmak en doğrusu galiba.

Ne var ki, “doğru” sanatın ne olacağına dair eleştiri, telkin ve de müdahale galiba ve maalesef en çok memleketimiz fotoğrafçılığında yaşanmıştır ve yaşanıyor. Mesela 2025 itibarıyla “Fotoğrafçı bireyler ya da fotoğraf kurumları olarak politik duruşlarımız; savrulmalarımız, tutarsızlıklarımız” hakkında sunumlar yapılıyor ve siyaseten birbirimize yakın durmanın sağaltıcı etkileri (!) adeta tebliğ ediliyor.

1980 Darbesi, kimilerine göre “toplumcu gerçekçi” fotoğrafa darbe vuran, çiçek böcek, gezi ve “güzel Türkiye” fotoğrafını öne çıkarması ile fotoğrafın sırtındaki kamburdur. Ama öte yandan, 1980 sonrasında yurtdışına çıkışın kolaylaşması, dış dünya ile ilişkilerin artması sonucunda fotoğrafta farklı vizyonların farkına varıldığı da bir gerçektir. Dünya fotoğrafının 70'ler sonrası vizyonundan Türkiye fotoğraf ve sanat camiası, akademi dahil, maalesef otuz yıl gecikmeli haberdar olmuştur.



Ahmet Gökhan DEMİRER

Hatta güncel fotoğrafın bilinirliği an itibarıyla da Türkiye ortalama fotoğraf beğenisi ve uğraşı içinde çok azdır.

Teşbihte hata olmaz; dünyada bir dolu derinlikli, geliştirici yeni edebi akımlar çıkmış ve uygulanır iken, Türkiye’de hala, küçük kozmetik farklarla, 50’ler ve 70’lerin köy romanının peşindeki kadrolar ve yüzeydeki ile, ille de figüratif olanla yetinen, fazlasına bakmayan, hatta homurdanan, burun kıvıran okuyucular epey fazladır.

Şimdi, ülkemiz fotoğrafçılığında özellikle 80’lerde yapılan fotoğraf ve ona dair kimi itiraz ve müdahaleleri “keşke olmasaydı” diyerek maddeler halinde sıralamak istiyorum.

- 1982’de Ankara İngiliz Kültür Merkezi’ndeki Şahin Kaygun sergisinin panelinde Şahin Kaygun’a yaptığı fotoğrafın tarzından dolayı sözle saldırılır. Saldıranlardan bazıları beş sene sonra onun yaptığı gibi fotoğraflar yapmaya başlarlar! Bazıları ise bugün dahi onlar için tek doğru olan “toplumcu” belgesel fotoğraf mevziinden, mevzi içerden ve dışardan epey hasar almış olsa da, belgesel dışındaki bütün fotoğraf arayışlarına ve anlayışlarına itirazlarını hala sürdürüyor ve “bir yanda fotoğrafın toplumsal işlevi, öbür yanda süslemecilik anlayışı var” deyip kestirip atıyorlar.

- 1985 senesinin 5 Ekim’inde Ankara’da Dost Sanat Ortamı’nda Merih Akoğul’un da aralarında olduğu dokuz kişilik Grup 9 sergisi, “Bir takım bireysel meselelerini ortaya döken burjuva İstanbul fotoğrafçılarının fotoğrafları” olmakla suçlanarak fiili olmaya ramak kalan ciddi bir saldırıya uğrar. Bu saldırılar 90’lar ve sonrasında da sürecektir.

- Bugün belgesel fotoğraf tarafından bakıldığında da durum pek parlak değildir. Ülkemiz fotoğraf çevresinde fotoğrafı salt plastik bir değer olarak gören, içeriksiz ve duygusuz bir plastik “belgesel” anlayışı hayli yaygındır. Bu anlayış, on yıl öncesine kadar yeni-oryantalist bir bakışla birleşip, kolayından fotoğraf çekim düzenlemeleri de içeren Hindistan, Uzakdoğu, Kuzey Afrika turları ile, egzotik ve “fotojenik” diyarlardan “güzel”, “sergilik”, “albümlük” ve “yarışmalık” fotoğraflarla dönmek şeklinde kendini gösteriyordu. Bu anlayış şimdilerde, sokakta çoğu kez hayli agresif, izinsiz, ya da kurbanlarıyla üstün körü selamlaşmayı izin sayan “Çağdaş? Sokak fotoğrafçılığı” olarak varlığını sürdürüyor. Sokak fotoğrafı eğitimi veren birinin, çekim esnasında kulaklık ile müzik dinleyip nasıl “yükseldiğini” ve kendini nasıl çevreden kopardığını heyecanla anlattığı bir videoya rastlamış gülümseyerek dinlemiştim.

- Bugün ülkemizde hâlâ hatırı sayılır bir fotoğraf sever şehirli kitle ve maalesef akademik fotoğraf camiası



Ahmet Gökhan DEMİRER



Ahmet Gökhan DEMİRER

içinde, profesyonel gezi fotoğrafçılarının rehberliğinde, -kendi Orient'lerine- toplu "otantik" köy ve köylü fotoğrafı çekim gezileri yapmak pek revaçtadır. Bu bağlamda, Türkiye'de bugün yöresel "turistik değerleri" ve "güzellikleri" yansıtacak fotoğrafların kolayından temini amacıyla düzenlenen çok sayıda "foto safari" yarışmaları ve "ülkemizin kültürel ve doğal değerlerinin tanıtımına yönelik" onlarca fotoğraf yarışması yapılıyor. Bu yarışmalar günümüz ortalama Türkiye fotoğraf camiasının, üstelik de "sanat fotoğrafı" yanılması içinde, en önde gelen meşgalesini oluşturuyor.

Bu arada Oryantalizm demişken: Keşke, Oryantalizmin alternatifinin "pejmurde olmayan yerel değerleri (?) öne çıkaran" "ulusal" bir fotoğraf olmadığını da bilseydik.

- En azından Rus Konstrüktivistlerin yetkin ve öncü güzelim çalışmalarını görmeyen Türkiye sanat camiası uzun süre Stalinist bir sanat anlayışını benimseyip koskoca bir sanat tarihini burjuva sanatı diyerek dışlamış, Doğu sanatına da metafizik diye yüz vermemiştir. Bu tutumun Türkiye'de farklı fotoğraf anlayışlarının gelişmesini geciktirdiği düşüncesindeyim. Keşke böyle olmasaydı.

- Anı fotoğrafları, aile albümleri, hasılı fotoğrafın en güçlü hallerinden biri olan vernaküler fotoğraf keşke yıllarca göz ardı edilmeseydi

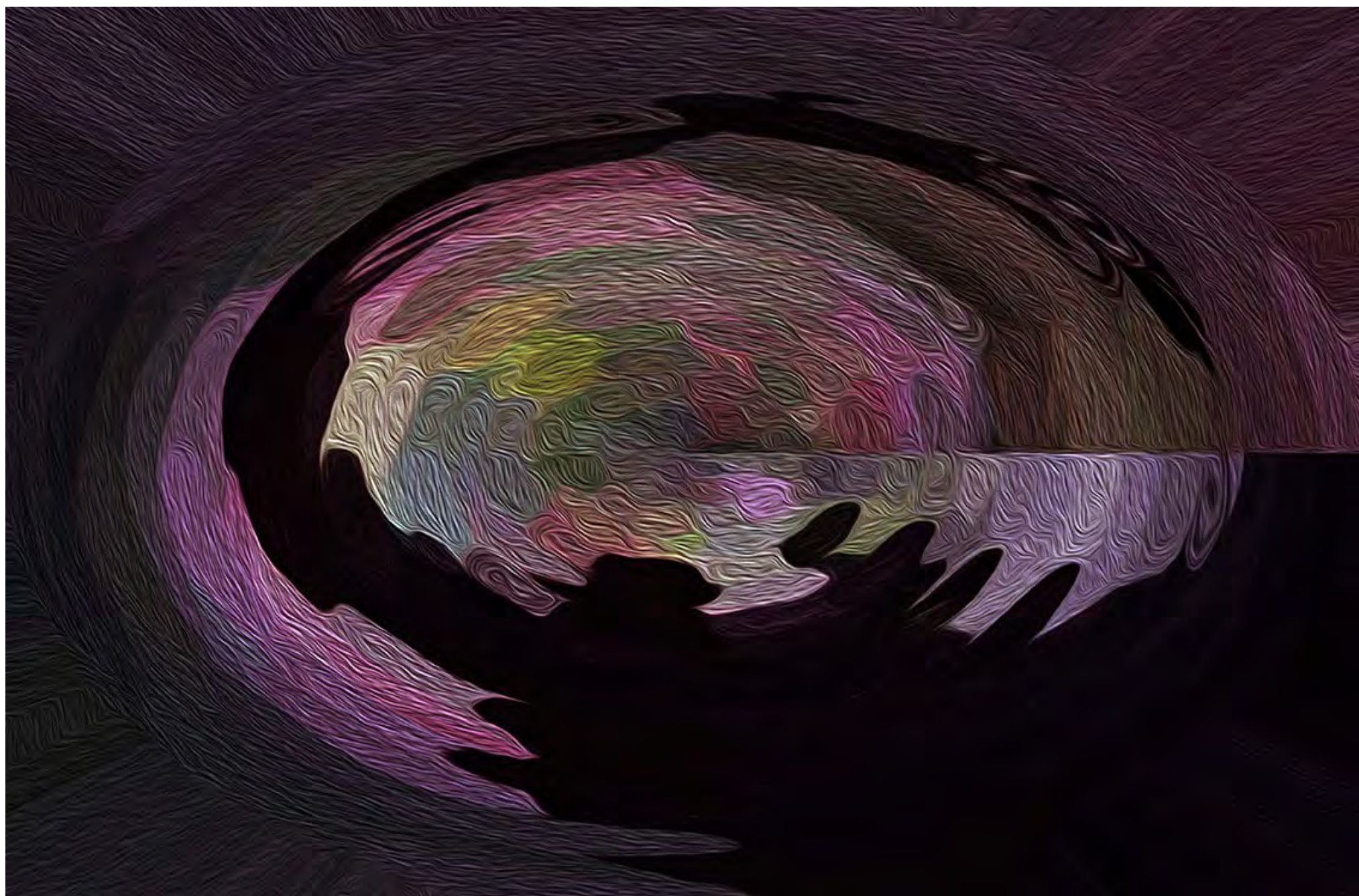
- Son olarak: Keşke güncel sanatın post-modern tavrı, muhafazakar ve yüzeysel bir bakış açısıyla toptan reddedilmese ve güncel sanat fotoğrafı, kavramsal fotoğraf anlaşılmaya çalışılsa diyorum. Post-modern olarak adlandırılan dönemin bir sebep değil sonuç olduğunu, dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan sanatsal eğilimleri de bu yeni dönemi kendi özgün koşulları içerisinde anlamaya ve anlatmaya yönelik deneysel ifade biçimleri olarak değerlendirebilmenin önemli olduğunu düşünüyorum.

Modern çağın hülyalı günlerinde fotoğraf dünyayı anlamak için vardı; ama artık fotoğraf anlamın kendisini üretiyor.



Tanju AKLEMAN

Yaşamak Şakaya Gelmez



Tanju AKLEMAN

Red Kit, Houston'dan uçağa bindi, Abdülcanbaz'da İstanbul'dan. Paris'e doğru yola çıktılar. Şanzelize'de bir kafeteryada buluştular ve yola çıkmadan önce espressolarını içtiler. Galya bölgesine gitmek için tren bileti almışlardı. Yola düzöldüler ve tren yolculuğu boyunca kendi hikayeleri üzerinden muhabbet ettiler, Turhan Selçuk'u, Goscinn'y'i ve Morris'i andılar. Zaten Goscinn'y davet etmişti ikisini Galya'ya. Galya'da istasyonda onları Goscinn'y, Asterix, Obelix, büyücü Getafix ve köpekleri İdefix karşıladı, sonrasında köye gittiler. Köyde yaptıkları ve orada bulunan Birleşmiş Milletler yetkilisinin de katıldığı müzakere toplantısı sonrası Julius Caesar ve Roma İmparatorluğu Ordusunu beklemeye başladılar. Bu arada Asterix ile birlikte Abdülcanbaz ve Red Kit'te büyük güç veren Büyücü Getafix'in hazırladığı Deve Gücü Tazı Hızı Şerbetinden içtiler. Tabi Goscinn'y içmedi. Roma'lılar geldi, geldi ama geldikleri gibi gitmek zorunda kaldılar. Bir tek Julius Caesar'ı bırakmadılar. Birleşmiş Milletler yetkilisi, Julius Caesar ve Galya köyünün şefi Abraracourcix arasında Roma Ordusunun Galya'ya ya da Dünyadaki hangi nokta olursa olsun, tüm bölgelere hiçbir şekilde saldırmayacağını garanti altına alan sözleşmeyi imzaladılar. Akşam ise büyük bir ziyafet verildi, her zaman olduğu gibi Obelix üç tane fırınlanmış domuz yedi. Sabah, Red Kit ve Abdülcanbaz ile birlikte Asterix ve Obelix'de, Paris'e gitmek üzere trene bindiler. Yeni rotaları Şili idi, dördü de uçakla Şili'nin başkenti Santiago'ya gideceklerdi, tabi Deve Gücü Tazı Hızı şerbetini de yanların alarak. Allende'ye darbe yapılacağına dair duyumları vardı.



Red Kit



Abdülcanbaz



Rene Goscinn'y



Asterix, Obelix ve İdefix

(Yaşamak şakaya gelmez, (*)
büyük bir ciddiyetle yaşayacaksın
bir sincap gibi mesela,
yani, yaşamının dışında ve ötesinde hiçbir şey
beklemeden,
yani bütün işin gücün yaşamak olacak.)

10 Eylül 1973 günü Santiago'ya indiler. Onları havaalanında ABD'li gazeteci Charles Horman ve Arjantin'li genç doktor Ernesto Guevara karşıladı. Salvador Allende ile görüşmek üzere Cumhurbaşkanlığı Konutuna gittiler. Allende'ye duyumlarını anlattılar. Charles Horman da kendi yaşadıkları deniz kenarındaki şehrin karşısındaki ABD savaş gemilerini anlattı. Asterix ve Obelix, deniz kenarındaki şehre gittiler Charles Horman ile birlikte. Red Kit, Abdülcanbaz ve Ernesto, Santiago'da kaldılar. Obelix hariç hepsi Deve Gücü Tazı Şerbetinden içtiler, biliyorsunuz Obelix çok küçük iken şerbetin yapıldığı kazana düşmüştü. Beşi de 11 Eylül'e hazırды. Santiago'da Pinochet'in askerlerini püskürtürken, bir yanda Asterix ve Obelix ABD Denizcilerini denize geri gönderdiler. Darbe engellendi, Pinochet ve komutan arkadaşları tutuklandı. Charles Horman da öldürölüp bir stadyumun duvarlarına gömölmedi. Costa Gavras da, çok iyi oldu ki böyle kötü bir olayı filme çekmedi. Artık Missing-Kayıp filmi yoktu, Cannes'da büyük ödölü Yılmaz Güney'in Yol filmiyle paylaşamadı. Red Kit, Abdülcanbaz, Asterix ve Obelix'in görevleri bitmişti, Ernesto ile birlikte otobüsle Buenos Aires'e doğru yola çıktılar.



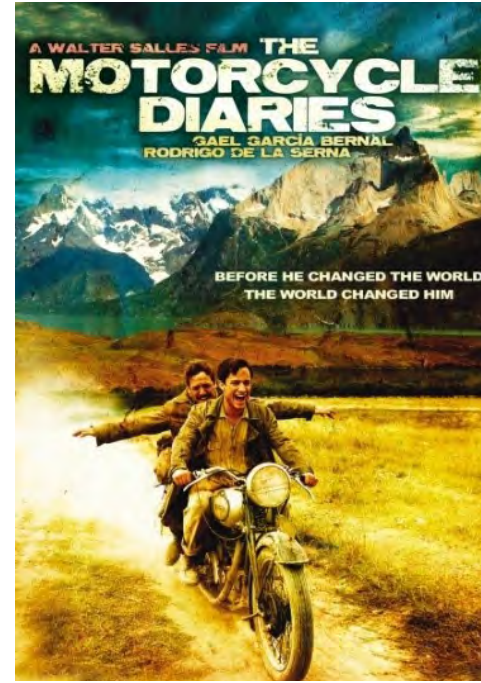
Costa Gavras Missing-Kayıp filmi çekmiş olsaydı, Charles Horman'ın babası Ed Horman'ı canlandıran Jack Lemmon oğlunu bu stadyumda arayacaktı

(Yaşamayı ciddiye alacaksın,
yani o derecede, öylesine ki,
mesela, kolların bağlı arkadan, sırtın duvarda,
yahut kocaman gözlüklerin,
beyaz gömleğinle bir laboratuvarda
insanlar için ölebileceksin,
hem de yüzünü bile görmediğin insanlar için,
hem de hiç kimse seni buna zorlamamışken,
hem de en güzel en gerçek şeyin
yaşamak olduğunu bildiğin halde.)

Ernesto, motosiklet ile Şili üzerinden yukarıya doğru gideceğini söyledi ve dördüne de kendisi ile gelip gelmeyeceklerini sordu. Hiç birinin bir işi yoktu kendilerini bekleyen, kabul ettiler. Küba'dan Fidel diye genç bir adam da onlara katıldı. İki motosiklet daha satın aldılar. Hep birlikte yola çıktılar, daha sonrasında Güney Amerika'nın güzelliklere kavuşması için.



Che Guevara



Motosiklet Günlükleri



Rota

(Yani, öylesine ciddiye alacaksın ki yaşamayı,
yetmişinde bile, mesela, zeytin dikeceksin,
hem de öyle çocuklara falan kalır diye değil,
ölmekten korktuğun halde ölüme inanmadığın
için,
yaşamak yanı ağır bastığından.)

Her birey için kendi yaşamı değerlidir, kimse kimsenin ölümüne neden olmamalıdır ki herkes yetmişinde bile, mesela, zeytin ağacı dikebilsin, ölmekten korksalar da ölüme inanmamaları nedeniyle.

(*): Nazım Hikmet'in Yaşamak Şakaya Gelmez şiiri



Tanju AKLEMAN



Aslı KOTAMAN

İhtimallerin Kıyısında, Keşke Hayaletleri

Eski fotoğraflar bana ya yoğun sevinç ya büyük keder veriyor, arası yok. Siyah beyaz olanlara daha uzun bakıyorum, o kareler yalnızca geçmişimi değil, başkalarının geçmişlerini de gösteriyor. Benden önceki, benim henüz bir ihtimal bile olmadığım zamanları. Fotoğrafın bu tuhaf gücü var işte. Donmuş bir anı gösterirken, aynı anda kayıp bir dünyayı da işaret edebiliyor. Eski fotoğrafların zaman zaman bugünüme musallat olduğunu bu sebeple düşünüyorum.

Derrida hauntology/musallatbiliminde gerçeklik hep “hayaletimsi”dir, hiçbir şey tam anlamıyla burada ve şimdi değildir, der. Her varlık, olmayanların gölgeleriyle birlikte vardır, geçmişteki yokluklar ve gelecekteki ihtimallerle. Mark Fisher için musallatbilim sadece geçmişin bugüne musallat olması da değildir, aynı zamanda kaybolmuş geleceklerin yani bir zamanlar mümkün olduğuna inanılan ama artık gerçekleşmeyeceği bilinen geleceklerin de hayaletidir. Fisher geleceğin yitiminden bahseder. Dickens’ın Bir Noel Şarkısı’nı hatırladınız mı?

Musallatbilimden söz açınca aklıma ilk gelen hayaletler Scrooge’ın hayaletleri oldu. Scrooge’a gecenin içinde üç hayalet görünür. Biri geçmişini, biri şimdiyi, diğeri de henüz yaşanmamış bir zamanı gösterir ve o hayatın içinde olup biten kadar, olabilecek olan da görünür hale gelir. İnsan, bakışını yalnızca geriye değil, ileriye de çevirmek zorunda kalır, bugünün ağırlığını, yalnızca

yaşananlar değil, yaşanamayanlar da oluşturur. Scrooge o ziyaretlerde, hayatının başka türlü sürebileceğini görür ve sabah olduğunda farklı bir insan olarak uyanır. Geçmişin hayaleti onu dondurmaz; geleceğe müdahale etmesi için ona bir ihtimal kapısı açar.

Fakat Büyük Umutlar’daki Miss Havisham, Scrooge’dan farklıdır. O da geçmişe bakar, hem de her gün. Ama değişmek için değil. Dickens’ın 1861 tarihli romanında Miss Havisham, zengin bir aristokrat olan nişanlısı tarafından düğün günü terk edilir. Bu olaydan sonra yaşamını tamamen dondurur. Düğün elbisesi üzerinde kalır ve onu hiç çıkarmaz. Duvak başında, saatleri o terk edildiği anda durdurur ve yıllar boyu aynı anın içinde kalmayı seçer. Düğün için hazırlanmış pasta salonda çürür. Evdeki mobilyalar, dekor ve gündelik değişmez gibi görünür ama aslında değişir elbette, çünkü gündelik hayatta her şeyin zamanı vardır, devinim olmazsa çürüme başlar. Miss Havisham dış dünyayla temasını büyük ölçüde keser ve yalnızca evlat edindiği Estella ile ilişki kurar. Estella’yı sert, erkeklere acı veren biri olarak yetiştirir ve kendi yaşadığı hayal kırıklığını bir intikam biçimine dönüştürür. Roman ilerledikçe, geçmişe saplanmanın sonuçları hem kendi, hem Estella hem de Pip için belirleyici olur. Eski fotoğraflara bakarken nasıl bir keşke yaşadığımı böyle düşünüyorum, Scrooge’inkini mi yoksa Miss Havisham’inkini mi yaşıyorum?



Fatih BALKAN

Fotoğrafın çağırıldığı geçmişle ne yaptığımız önemli. Keşkelerimiz bizi dönüştürüyor mu yoksa bizi olduğumuz yere sabitliyor mu? Kayıp dünyaların hayaletlerini görmek bazen iyidir; onlar insanın kendi geleceğine açılan kapıyı işaret edebilir. Ama o hayalet eğer bizi hep aynı yerde tutuyorsa, o zaman fotoğraf bir mezar taşı olur. Pişmanlık da geleceği değil, yalnızca kaybı gösterir. Birkaç fotoğraf seçiyorum geçmişten. Artık var olmayan ilişkilerden.

Fotoğraf makinesi bir olasılık makinesi. Her kadraj bir seçimin sonucu ve her seçim, sonsuz başka seçeneğin kapanması anlamına geliyor. Fotoğraf gösterdiği şeyin değil, göstermediği şeylerin de temsiline dönüşüyor.

Flusser'in söylediği biçimiyle "keşke", potansiyellerin, o karede olmayan olmayan, hepsi birer hayalet gibi kadrajın dışında kalarak size musallat olan.

Bu kadraj dışı dediği o hayalet potansiyeller yalnızca fotoğraflarda değil, hikâyelerde de dolaşır. Bir anlatıda gördüklerimiz kadar, görmediğimiz ihtimaller vardır. Kazuo Ishiguro'nun Beni Asla Bırakma'sında Kathy H. bu hayaletle yaşar. Kapıda her daim bekleyen soru şudur; başka türlü olamaz mıydı? Keşke, keşke. Sevdiğiyle, dostlarıyla, kaderle arasındaki yalnızca bir adımlık mesafeyi fark eder ama o adım çoktan kapanmıştır. Ishiguro'nun dünyasında keşke içe işlemiş bir kabulleniş olur. Bir "çok eskiden rastlaşacaktık" anı. Lütü Akad'ın Vesikalı Yarım filminde Halil ve Sabiha'nın meşhur repliği. Oysa filmin adından da bellidir sonu.

Bize musallat olan keşkeler aslında her zaman pişmanlık değil, kimi zaman ihtimallerdir de.

Andrew H. Miller, yaşanmamış hayatların her zaman karanlık bir boşluk olmadığını söyler. Onlar bize, kim olduğumuzu anlamamız için bir karşılaştırma alanı açar. Kendimize dönüp baktığımızda yalnızca yaşadıklarımızı değil, yaşayamadıklarımızı da tartarız. Bir zamanlar seçmediğimiz yollarla kurduğumuz hayali ilişki, benliğimizin sınırlarını belirginleştirir. Olabilirdi ifadesi bazen incitir ama aynı zamanda fark ettirir. Keşke, bizi tüketmekten çok düşündüren bir hayalettir, benliğin içindeki boşluğu göstererek kim olduğumuzu, kim olamayacağımızı, kim olmak istemediğimizi anlamamıza yardım eder. İnsan, yalnızca yaşadığı hayatın değil, yaşamamış hayatlarının da toplamıdır ve keşke bu hayatın hayaletidir.

Adam Phillips kaçırdıklarımızın hayatın doğal bir parçası olduğunu yazar. Hepimiz eksik yaşarız; başka türlü mümkün değildir. Her seçim bir vazgeçiştir ve vazgeçtiğimiz her ihtimal hafızanın bir köşesinde iz bırakır. Phillips için keşke, geriye dönüp kendimizi cezalandırmanın değil, sınırlılığımızı kabul etmenin aracıdır. İnsan, her şeyi yaşayamayacağını kavradığında daha özgür olabilir. Çünkü keşke tamamen silinmesi varoluşun kaçınılmaz yanıdır. Keşke, "yanlış yaptım" demekten çok, "şansım buydu" ya da "hepsi birden mümkün değildi" demenin bir yoludur. İnsanı kemiren değil, insanı tanımlayan bir eksiklik duygusu. Eksikliği inkâr etmeyip onunla yaşamaya izin veren bir açıklık. Pişmanlıktan kaçmaya çalışmak ise bizi başka bir tuzağa götürüyor. "Hiç pişman olmadım" demek, geriye bakmayı reddetmek. Oysa pişmanlığın en sık adı geçen duygulardan biri olduğunu söylüyor, yani keşke, hayatımızın doğal fon sesi, eşlikçisi. Ondan bütünüyle kurtulmaya çalışmak,



kendi deneyimimizden öğrenme imkanını da çöpe atmak anlamına geliyor. Pişmanlığı silmeye çalıştıkça, onu daha da görünmez ve daha da güçlü hale getirebiliriz. Asıl soru, keşkesiz bir hayat kurup kuramayacağımız değil; keşkelerle nasıl yaşayacağımız olmalı.

Robert Leahy, pişmanlık üzerine düşünürken verimli ve kısır döngü yaratan iki farklı keşkeden söz eder. Birincisi, insanın kendine karşı daha adil olduğu bir hatırlama biçimi. “Orada ne öğrendim, şimdi benzer bir durumda nasıl davranabilirim?” diye soran bir keşke. İkincisi ise insanı aynı sahneye tekrar tekrar döndüren, kendini suçlama ve yerme üzerine kurulu olan. İlkinde hayat, yanlış kararlarla ilerleyen bir deney alanı olarak görülebilir; ikincisinde ise geri alınamaz hataların defteri. Leahy, pişmanlığı deneyin bir parçası olarak düşünmeyi

önerir. Bir şeyi denersiniz, sonuç içinize sinmez, oradan küçük bir ayar yaparsınız. Pişmanlık bu ayarın işaretidir. Ama insan kendine sürekli “nasıl böyle bir aptallık yaptım” diye konuştuğunda, deney bitmiş olur, yalnızca ceza kalır.

Keşke demekten kaçmak ve aşırı kontrol isteği gizlice birbirine bağlanıyor. Modern insan, her kararı sonsuza dek doğru kılacak o imkânsız noktayı arıyor. Oysa her seçimin bedeli var. Ne yaparsak yapalım, başka ihtimallerden vazgeçiyoruz ve bir şeyler mutlaka içimizde kalıyor. Bu yüzden keşkeleri azaltmaya yönelik o büyük proje beyhude, hayatın doğasına aykırı. Daha gerçekçi olan, pişmanlığın sesini değiştirmek. Keşkeyi susturmaya çalışmak, onu yalnızca görünmez ve daha inatçı kılar. Oysaki keşkeyi işiten insanın kendini anlaması için hâlâ bir fırsat demektir. Pişmanlığı düşman bellemek yerine,



Bekir TUĞCU

onu bizi harekete geçiren bir titreme gibi görmek mümkün, dünyanın gürültüsü içinde sessizce bize yeniden düşünmeyi fısıldayan bir imkân.

Leahy'nin "gelecekteki ben" diye tarif ettiği bir figür var; insanın bugünkü kararlarına uzaktan bakan, biraz daha yaş almış, biraz daha yumuşamış hali. Pişmanlık duygusunu boğmaya çalışmak yerine, o gelecekteki beni yanımıza çağırmak mümkün. Pişmanlık, musallat olan bir hayalet olmaktan çıkıp, hayatın yönünü hafifçe kıran bir rehber dönüşebiliyor. Bugünün kör noktalarını yarının geniş görüşüyle aydınlatan, "o an için elimde olan buydu" diyebilmeyi öğreten bir ses hâline geliyor. Gelecekteki ben kendine daha az yüklenmeyi bilen biri. Bazen de bir uyarı; aynı duvara ikinci kez çarpmayalım diye kolumuzdan tutan biri. Ona kulak vermek, hayatı kontrol

etme arzusunu bırakmak değil, o arzuyu daha insani bir ölçüye çekmek anlamına gelir. Çünkü seçimlerimizin ağırlığını ancak zaman dengeler.

Virginia Woolf, yaşadığımız anların içinde "henüz adını koyamadığımız bir geleceğin titreşimini" duyduğumuzu söyler. İnsan hep biraz ilerideki kendisine doğru yazar, yaşar, bakar ve keşkeler onun dostudur.



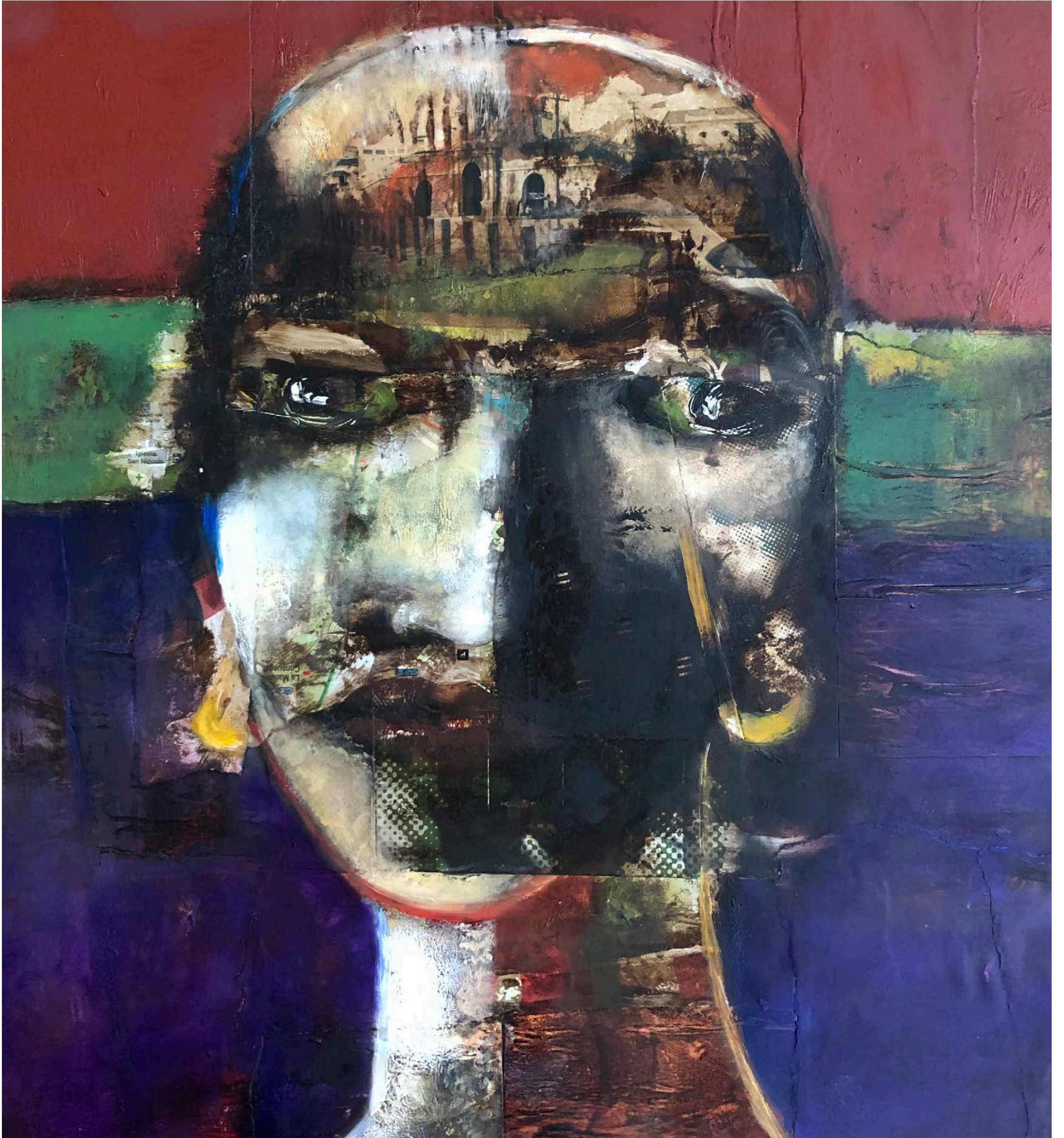
Iryna GRAGERA

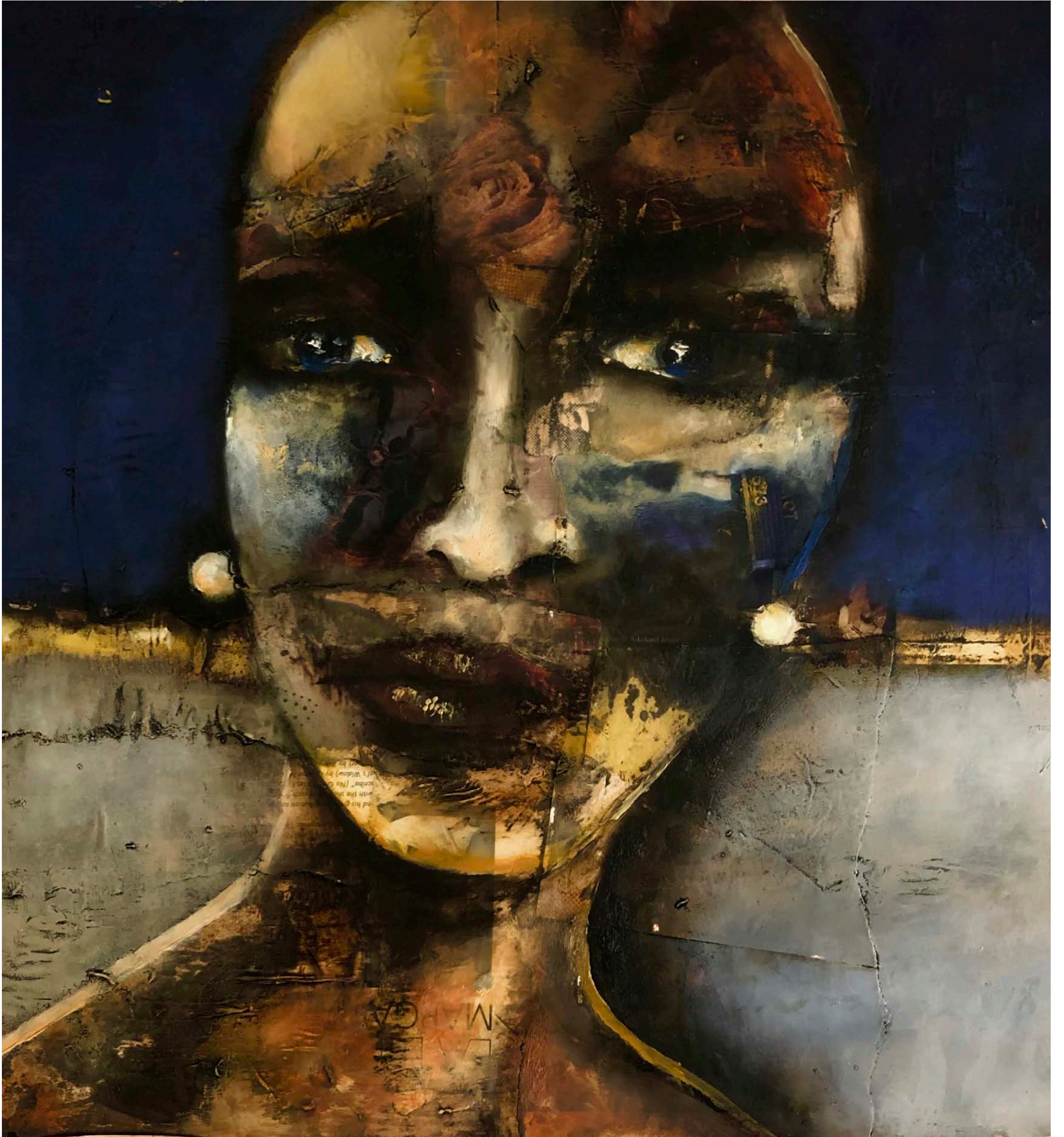
instagram:@grageraofficial

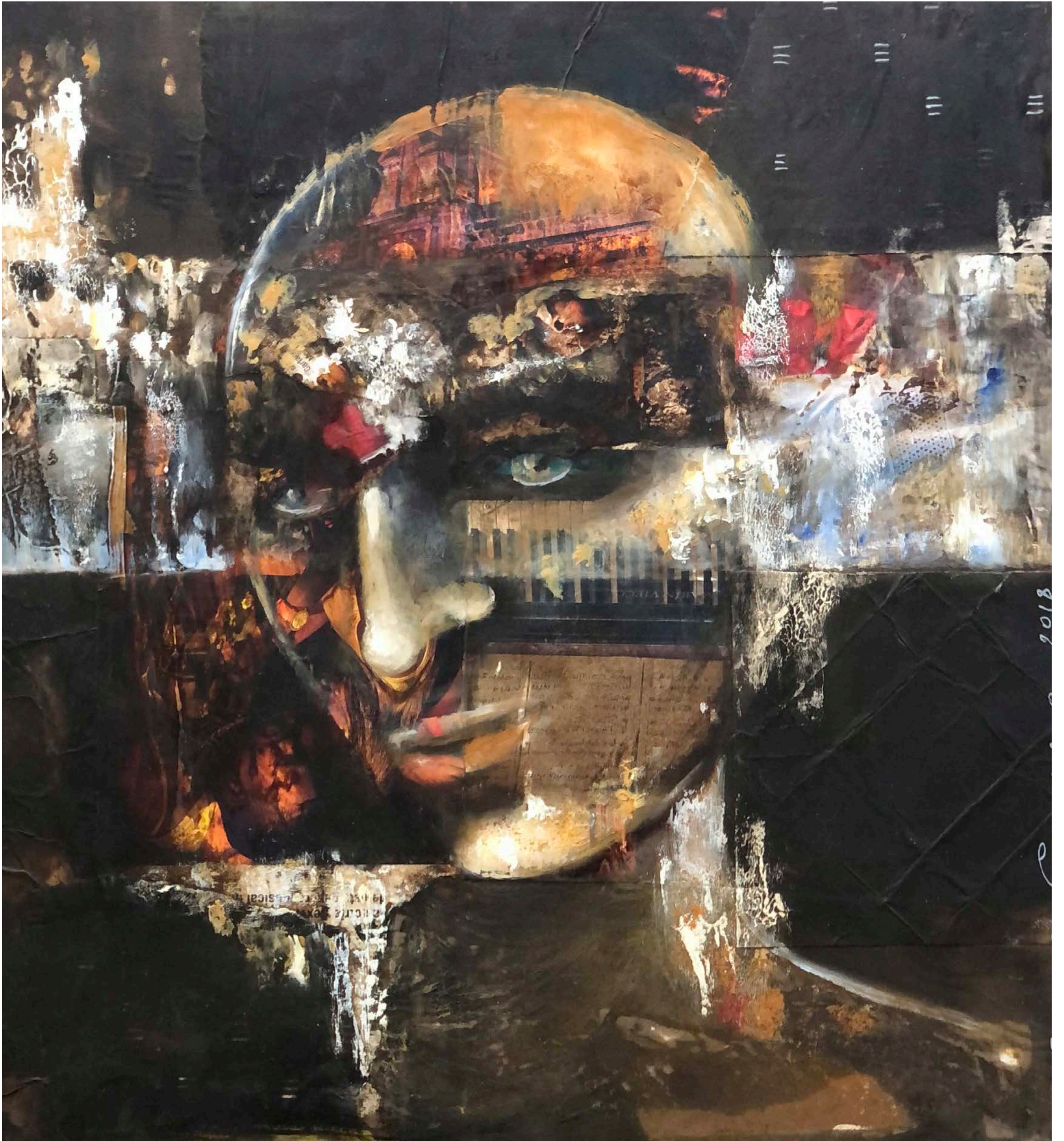
Resim yapmanın bir aydınlanma eylemi olduğuna inanıyorum.
Maddenin hafızayı taşıdığına, her katmanın bir ses, bir yara, ısrar eden bir hakikat olduğuna inanıyorum.
Adlandırılmayan, ama yüzün ve formun ardında nefes alan şeye yaklaşmak için resim yapıyorum.
Bariz olanın pürüzsüz yüzeyini reddediyorum.
Sadece temsil eden imajı reddediyorum.
Çatlağı, kırılmış yeri, içeriden izinsiz yükseleni arıyorum.
Titreyen hareketi, kayan çizgiyi, kökenini gizlemeyen dokuyu savunuyorum.
Kusurluluğu insan toprağı, aşınmayı tanıklık, parçayı olası bir kimlik olarak savunuyorum.
Ben yüzün içsel bir ayna olduğuna inanıyorum.
Bakışın, görünmeyene açılan bir eşik olduğuna inanıyorum.
Benim çalışmalarım figür taklit etmez, çağırıştırır .
Tanımlamıyor, çağırıştırıyor .
Resim benim için mahremiyetin forma dönüştüğü, duygunun beden bulduğu bir alandır.
Söylemek istediklerimle, malzemenin ortaya çıkarmayı seçtiği şeyler arasında bir konuşmadır bu.
Resim yapıyorum çünkü orada, katmanlar ve sessizlikler arasında öz ortaya çıkıyor.
İnsanın bir görüntü olmadığını hatırlamak için resim yapıyorum:
Görülmeği talep eden bir derinliktir.

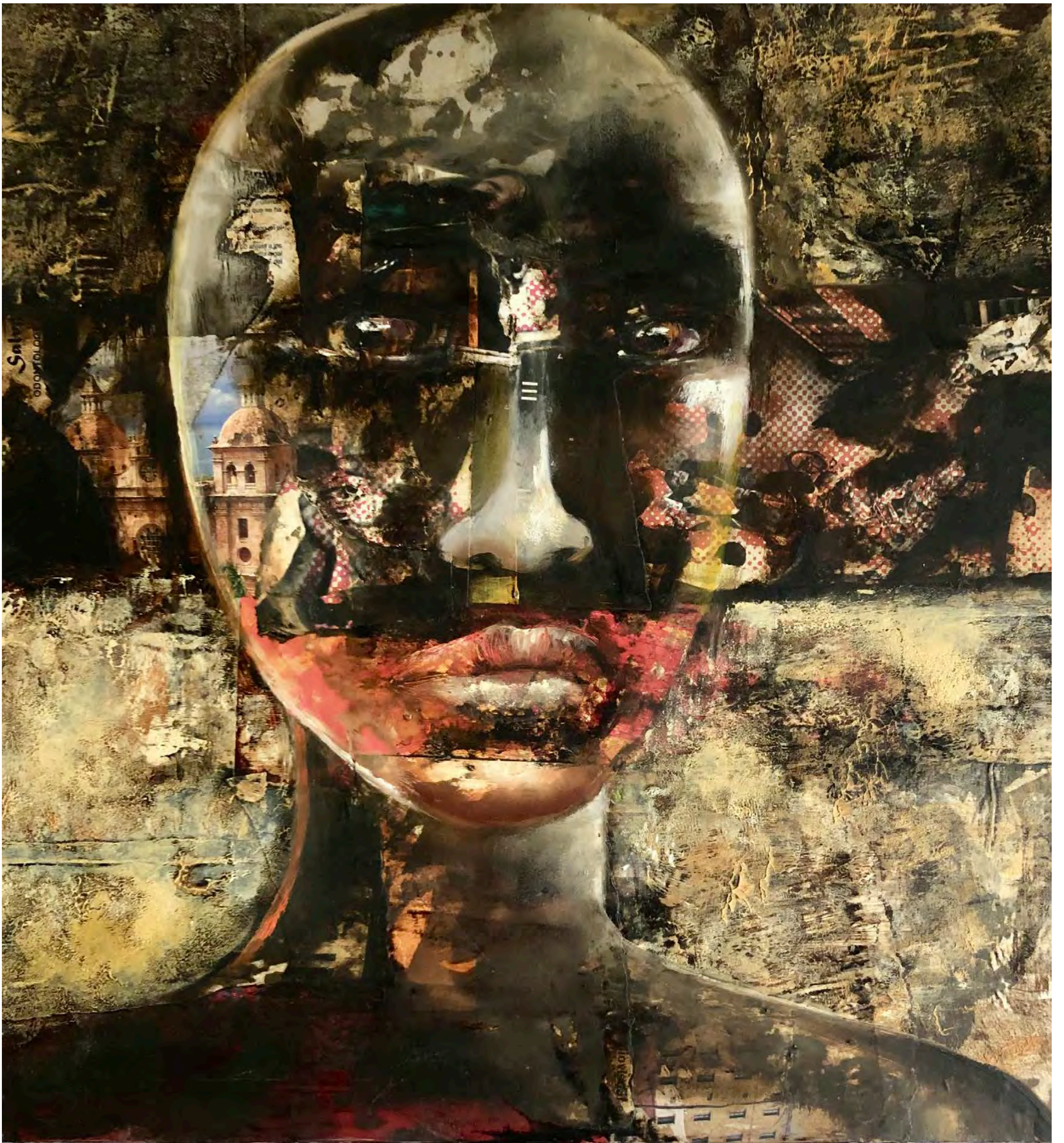
I believe in painting as an act of revelation.
I believe that matter carries memory, that each layer is a voice, a wound, a truth that insists.
I paint to approach what cannot be named, yet breathes behind the face and the form.
I reject the smooth surface of the obvious.
I reject the image that merely represents.
I seek the fissure, the broken place, what rises from within without permission.
I defend the trembling gesture, the shifting line, the texture that does not hide its origin.
I defend imperfection as human territory, erosion as testimony, the fragment as a possible identity.
I believe in the face as an inner mirror.
I believe in the gaze as a threshold to the invisible.
In my work, the figure does not imitate—it invokes.
It does not describe—it evokes.
For me, painting is a space where the intimate becomes form and emotion finds its body.
It is a conversation between what I wish to say and what the material chooses to reveal.
I paint because there, between layers and silences, the essential appears.
I paint to remember that the human is not an image:
it is a depth that demands to be seen.

























Gökşen ÇARDAK ERATA

Zamanın Ötesinde Patlayan Bir Ruh: Taro Okamoto

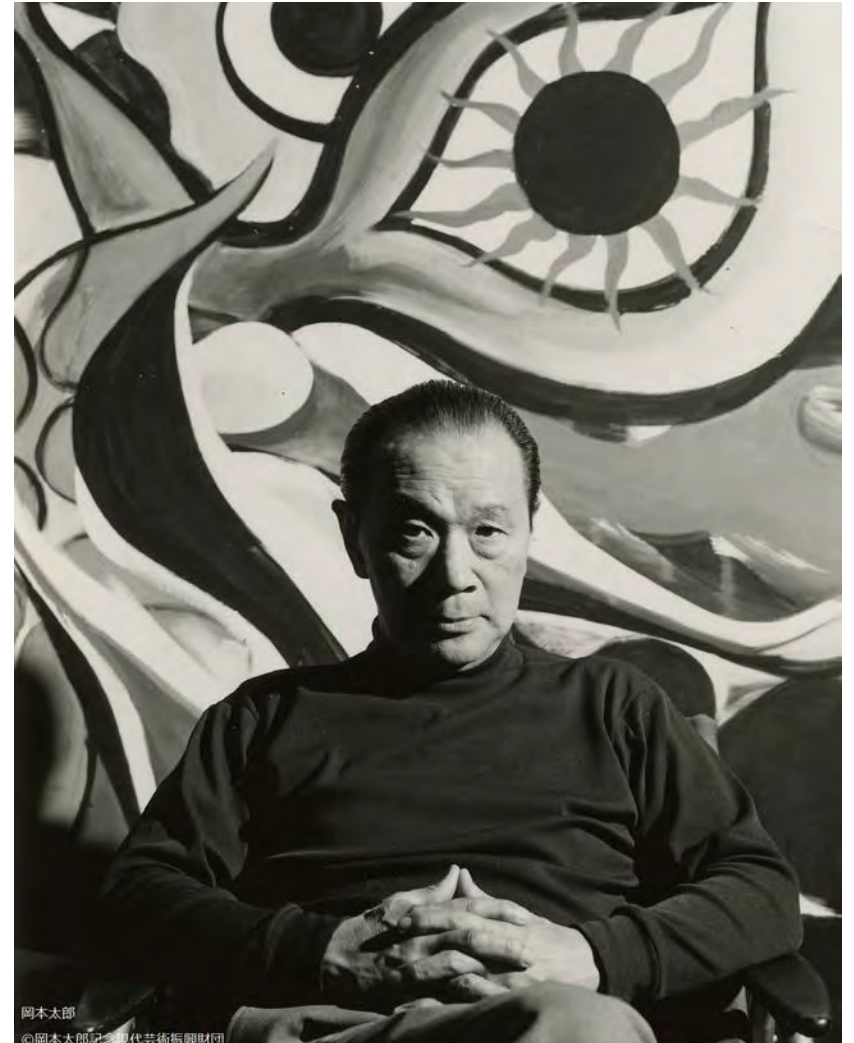
“Sanat patlamadır! Patlamanın olduğu yerde yaşam vardır.”

Taro Okamoto

Taro Okamoto yalnızca bir sanatçı değil; bir düşünür, bir kültür arkeoloğu ve bir direnişçiydi. Japonya’nın modernleşme sancıları içinde hem Batı etkisine hem de geleneksel geçmişine karşı eleştirel bir pozisyon alarak, zamansız ve sınırsız bir sanatsal ifade arayışına girdi. Onun patlaması yalnızca renklerde ve formlarda değil; aynı zamanda düşüncede, kültürel bellekte ve bireyin bastırılmış ruhsal katmanlarında gerçekleşti.

1911 yılında Tokyo’da sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Taro Okamoto’nun annesi Kanoko bir şair ve romancı, babası Ippei ise ünlü bir karikatüristti. Bu yaratıcı ortamda büyüyen Okamoto, 1930’larda Paris’e giderek École des Beaux-Arts ve Sorbonne Üniversitesi’nde sanat ve felsefe eğitimi aldı. Paris’te André Breton, Max Ernst ve Marcel Mauss gibi isimlerle tanıştı; Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının merkezinde yer aldı.

Ancak onun için bu etkileşimler bir son değil, bir başlangıçtı. Avangard estetik anlayışı, Japonya’ya döndüğünde yerel ve tarihsel olanla karşılaşarak çatışmaya girdi. İşte o çatışma, Okamoto’nun patlamaya hazır sanatına temel oluşturdu.



II. Dünya Savaşı’nın ardından Japonya’ya dönen Okamoto, yalnızca fiziki olarak yıkılmış bir ülkeyle değil, ruhsal olarak parçalanmış bir toplumla karşılaştı. İmparatorluk anlatısının çöküşü ve Amerikan işgali sonrası Japon kimliği ciddi bir kriz yaşamaktaydı.

Okamoto bu krizi sanatıyla analiz etmeye yöneldi; cevabı, geçmişin bastırılmış arketiplerinde aradı.

Özellikle Jōmon (1) dönemi seramiklerine duyduğu ilgi belirleyiciydi. Bu seramiklerdeki grotesk, organik ve dinamik formlar ona göre, Meiji (2) sonrası modernleşmenin gölgesinde unutulmuş olan şamanik Japon ruhunun dışavurumuydu. Jōmon onun için yalnızca bir tarihsel dönem değil; aynı zamanda bastırılan kültürel bilinçdışının sembolüydü.



Savaş sırasında Tokyo'daki çocukluk evi bombalanarak yok olmuştu. Bu yıkım, Okamoto'nun hem kişisel hem sanatsal hafızasında derin bir iz bıraktı. Ancak o, küllerden yeni bir hayat kurmayı seçti. Yıkılan evinin yerine Aoyama'da yeniden inşa ettiği ev, zamanla yalnızca bir yaşam alanı değil; bir yaratım mekânı, bir hafıza laboratuvarı hâline geldi.

Paris'ten getirdiği maskeler, Jōmon seramiklerinin replikaları, ailesinden kalan belgeler ve kırık eşyalarla donattığı bu evde, bilinçdışının izini süren bir tür çağdaş şaman gibi üretim yaptı. Annesinin şiirleri, babasının çizimleri, kendi gençliğinden kalma defterler her biri bu evin duvarlarına sinmişti.

Bugün müze olarak ziyaret edilebilen bu mekân, Okamoto'nun zihinsel evrenine açılan zamansız bir geçittir.

Taro Okamoto'ya göre sanat uyum değil, çatışmadır. "Sanat patlamadır!" sözü, yalnızca bir retorik değil; onun tüm sanatsal üretiminin felsefi temelidir. Bu patlama,



Carl Jung'un "gölge" arketipiyle benzeşen bir kavrayışla, bastırılmış olanın yüzeye çıkışıdır. Onun eserlerinde renkler keskin, formlar saldırgandır; hiçbir zaman izleyiciyle barışmak istemezler.

Sanat, Okamoto için bir provoke etme biçimidir; pasif değil, aktif bir direniştir. Estetik alanı, politik bir mücadele alanına dönüşür. Ona göre sanat; hem bireyin içsel psikolojisinde hem de toplumun kolektif belleğinde bastırılmış olanın patlamasıdır.

1970 Osaka Expo'su için tasarladığı Taiyō no Tō (Güneşin Kulesi), onun tüm sanatsal ve düşünsel dünyasının maddesel izdüşümüdür. Üç katmanlı bu dev yapı; yeraltındaki "geçmiş yüz", ortadaki "şimdiki zaman yüzü" ve zirvedeki "gelecek maskesi" ile zamanı katmanlar hâlinde işler.

Bu yapı yalnızca bir heykel değil; Jung'un kolektif bilinçdışı kuramına karşılık gelen bir bilinç arkeolojisidir. Japon toplumunun bastırılmış geçmişi, sorgulayan bugünü ve bilinmeyen geleceği aynı anda izleyiciye sunulur.

Okamoto'nun fark yaratan yönlerinden biri, sanatçı kimliğini entelektüel çevrelerle sınırlamamasıydı. 1970'lerden itibaren sıkça Japon televizyonlarında görünmeye başladı. Kimi zaman bir sanat tartışmasında konuşmacı, kimi zaman bir yarışma programında jüri, kimi zaman ise çocuklara sanat anlatan bir rehber olarak karşımıza çıktı.

Sivri dili, sivri saçları ve cesur söylemleriyle halkın dikkatini çekti. Onunla sanat daha önce hiç bu kadar "sokakta" olmamıştı. Televizyon, onun için sanatın yalnızca galeri ve müze duvarlarıyla sınırlı kalmaması gerektiğini gösteren bir alan hâline geldi.



Taro Okamoto, 1996 yılında aramızdan ayrıldı. Ancak bıraktığı miras yalnızca heykeller, resimler veya yazılardan ibaret değil; zamana direnen bir düşünce biçimidir. Bugün metro istasyonlarında, kamusal alanlarda, müzelerde ve hatta televizyon arşivlerinde onun izine rastlamak mümkündür.

Onun sanatı, izleyicisini konfor alanından çıkmaya, yüzleşmeye ve hatırlamaya çağırır. Çünkü bazı patlamalar vardır ki, zamanla değil; zamansızlıkla beslenir.

- (1)Jömon Dönemi: Japon tarihinin en erken tarihsel dönemi olan Jomon Dönemi, MÖ 14.500 civarında başlayıp, Avrupa ve Asya Neolitiği ile aynı zamana denk gelmiş ve MÖ 300 civarında Yayoi Dönemi'nin başlamasıyla sona ermiştir.
 (2) Meiji devri: Japonya tarihinde 23 Ekim 1868-30 Temmuz 1912 tarihleri arasında İmparator Meiji'nin saltanatını kapsayan dönemdir.

Kaynakça

- Okamoto, Taro. Sanat Patlamadır (Art Is Explosion). Tokyo: Shueisha, 1970. (Orijinal Japonca yayımlanmıştır.)
- Munroe, Alexandra. 1945 Sonrası Japon Sanatı: Gökyüzüne Karşı Bir Çığlık (Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky). New York: Harry N. Abrams, 1994. (Türkçeye çevrilmemiştir.)
- Weisenfeld, Gennifer. Felaketi Görselleştirmek (Imaging Disaster). Berkeley: University of California Press, 2012. (Türkçeye çevrilmemiştir.)
- Jung, Carl G. Arketipler ve Kollektif Bilinçdışı (The Archetypes and the Collective Unconscious). Princeton University Press, 1969. (Türkçeye çevrilmiştir, çeşitli yayınevlerinden baskıları bulunmaktadır.)



- Dower, John W. Yenilgiyi Kucaklamak: II. Dünya Savaşı Sonrası Japonya (Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II). New York: Norton, 1999. (Türkçeye çevrilmiştir: İletişim Yayınları, 2005.)
- Satō, Dōshin. Modern Japon Sanatı ve Meiji Devleti (Modern Japanese Art and the Meiji State). Los Angeles: Getty Publications, 2011. (Türkçeye çevrilmemiştir.)
- NHK Arşivleri. Taro Okamoto Televizyon Görünümleri ve Röportajları (1969-1989). (Japonya Yayın Kurumu arşiv kayıtları.)
- Taro Okamoto Anı Vakfı. www.taro-okamoto.or.jp (Resmî web sitesi.)





Tekin ERTUĞ

Fotografin “Arap”ı (*)

Yıl 1955. Kış erken bastırıldığı, yollar fırtına ve tipiden kapandığı, kamyon şöyle dursun, yük hayvanlarıyla bile ulaşım neredeyse imkânsız hale geldiği için, Binboğa-Toros kıyısındaki küçük köylerden birinin tek derslikli-tek öğretmenli yeni ilkokulunun çatısına kiremit koymaya fırsat kalmamış ve bu nedenle kış boyu beton tavanın hemen her yerinden sürekli su damlamıştı.

Okulun kaba el yontması sıraları, açılıp kapanması hayli zor olan yamrı yumru kalın tahtadan kapıları, naylonla kapatılmış pencerelerinin çerçeveleri, tahsil terbiye şansı bulamadığı, talebeliğin kendine özgü havasını teneffüs edemediği ve vakarını yaşayamadığı için yüreği içten içe hep yanmış, mektebe meraklı ve muallime hayran, yetmişine merdiven dayamış Rahmi ustanın maharetli ellerinden çıkmıştı.

Minik yüzlerini yakıp geçen soğuğa-ayaza, nefes almayı-yürümeyi güçleştiren tipiye-fırtınaya ve ıslak esvaplarına aldırmadan, derslikte ve öğretmenin lojman olarak kullandığı odada bulunan sobalar için her gün kucaklarında bir miktar odun getiren öğrencilerin bütün olumsuz koşullara mukavemeti ile bazı ideallerle donanmış genç öğretmenin ısrarı ve dirayeti sayesinde, eğitim-öğretim aksamadan yürütülmüş ve baharın sona ermesi ile birlikte Ali Nihat, okulun sayısı sekizi geçmeyen ilk mezunları arasında yerini almıştı.

Bir süre sonra parasız yatılı öğretmen okullarının imtihanları olduğu duyuruldu. İstisnasız o yıl ilkokulu bitiren herkesin sınava girmesi için haber yollanmıştı. Ali Nihat ve diğer
120 / ZAMANSIZ

mezun çocuklar, köyde tahsile en meraklı kişi olan Rahmi ustaya emanet edilecek ve sınava girebilmeleri için O’nun rehberliğinde ilçeye gönderileceklerdir.

Sınav gününün sabahı, gün ağarmadan yola çıktılar ve sıkı bir yürüyüşle öğlen güneşi tepelerinde iken ilçeye ulaştılar. Çocuklar ilçeyi ilk kez görüyorlardı. İki-üç katlı binaların ve birbiri peşisıra dizilmiş dükkânların yarattığı şaşkınlık içinde, önce sınava girecekleri, çok sayıda camlı penceresi bulunan, gri büyük okulu gördüler. Sınava girebilmeleri için gerekli olan belgeleri doldurdular. Belgeleri ve nüfus kâğıtlarını ellerinden alan okul görevlileri, çarşıya gidip Foto Eşref’te ‘resim’ çektirmelerini, dörder tane vesikalık resim getirdiklerinde, nüfus kâğıtlarının geri verileceğini, saat 15.30’da sınavın başlayacağını, sınava en az yarım saat kala okulda hazır olmalarını söylediler.

Sınav saatini kaçırmamak için, çocuklara komut veren Rahmi usta acele ile okuldan çıkarken, görevlilerden biri arkalarından, “resimlerin arabını getirmeyi unutmayın sakın” diye bağırdı. Söylediklerinin duyulduğundan emin olmak için, bir kez daha avazı çıktığı kadar bağırdı; “vesikalıkların arabı da lazım. Sakın arapları getirmeyi unutmayasınız.”

Söyleneni tam olarak duymuştu herkes. Ama ne demekti bu arap? İşte onu anlayamamıştı hiç kimse. Rahmi ustaya sordular sıkılarak, mırıltıyla. Neydi acep bu arap? Kızaran yüzünü saklamak için hızla öne



atılan Rahmi usta çareyi, biliyormuş da söylemiyormuş gibi yapmakta buldu. “Hadi acele edin hadi, ... Vakit kaybetmeyelim, imtihana yetişemeyiz yoksa” dedi ve “resimleriniz çekildiğinde görürsünüz nasıl olsa, şimdi bunu düşünmenin zamanı mı...” diye ekleyerek adımlarını sıklaştırdı.

Sadece ‘arap’ mıydı çocukların anlayamadığı?!

‘Vesikalık’ da ne demekti?.. Evlerin en mutena yerlerine asılı duran kırık aynaların ve dökük çerçevelerin kenarlarına ilıştırılmış hatıra resimleri görmüşlerdi. Resmin ne olduğunu biliyorlardı bilmesine de, ‘vesikalık’ neydi, işte onu anlayamamışlardı. Merak içindeydiler. Açlıktan mideleri kazınsa da, aldırış eden olmadı. Heyecan içinde önce resim çektirmek için Foto Eşref’e gittiler.

Arkasında koca siyah bir kumaş bulunan arkalıksız tahta sandalyeye sırayla geçip oturdular. Yeleğinin cebinde köstekli saat bulunduğu, bir taraftan diğerine sarkan zincirinden belli olan kır saçlı, irikıyım adam sert hareketlerle gelip duruşlarını düzeltiyor, kafalarını bir

o yana bir bu yana hafifçe çeviriyor, sonra da gidip üç büyük ahşap ayak üzerinde duran, ön tarafında da giderek daralan siyah bir körüğü bulunan, neredeyse sandık büyüklüğünde tuhaf bir aletin arkasından bakıyor, eğer çocuğun duruşunu beğenmezse, bir kez daha gelip kafasını istediği tarafa eğip büküyor ve son bir kez duruşunu bozmaması için azarlıyordu.

Sıklıkla elini yelek cebine atarak çıkarıp baktığı ve tekrar yerine koyduğu köstekli saat de, çekilecek resimler kadar çocukların ilgi alanındaydı. Köstekli saat dikkatlerinden kaçmamıştı. O da son derece gizemli bir şeydi. Heyecandan zaten nefes alamayan çocuklara, sandığın arkasından son kez bakarken “nefesini tut” diye sert şekilde uyarıyor ve sandığın ön kısmında, siyah perdeyle arkalıksız sandalyenin olduğu tarafta bulunan yuvarlak camın önündeki kapağı açıyordu. Bir an öyle durduktan sonra “hadi geçmiş olsun” diyerek, resmi çekilen çocuğun sandalyeden kalkmasını işaret ediyordu. Her “geçmiş olsun” sözünün ardından, sandığın arka tarafından sarkan uçları büzgülü siyah bezden içeriye kafasını, yanlarından sarkan ve gene uçları büzgülü olan siyah bezlerden de kollarını sokuyordu sandığın içine. Çocukların anlayamadığı ve akıl erdiremeyeceklerini düşündükleri şeyler yapıyordu Eşref usta. Herkesin resmi çekildikten sonra, “hadi bakalım, yarım saat kadar sonra gelip alın resimleri” dedi ve resim çektirmek için orada epeydir ayakta bekleyen başkalarını çağırırdı.

Kısa bir süre etrafı dolaştıktan sonra, Foto Eşref’e döndüler. Dönüşlerinin erken olduğunu farkedip mahcup olmuşlardı. Resimler ıslaktı çünkü. Kuruyana kadar da dokunmak yasaktı. Eşref usta ıslak resimleri güneşte kurumaları için büyükçe tahta bir masanın üzerine dizmişti. Heyecanlı bekleme sırasında çocuklar, bırakın çıkan resimlere bakmayı, azar işitiriz endişesiyle birbirlerine bakmaya dahi cesaret edemiyor, bir kenarda sessizce bekliyorlardı.

Ne kadar beklediklerini hatırlamıyordu Ali Nihat. Ama sonunda resim çektirme işi bitmişti. Çekilen resimlerden anladığı kadarıyla vesikalık resim, insanın sadece baş ve göğüs kısmının bulunduğu resimdi. Resimleri Rahmi ustaya teslim edip parasını alan Eşref usta; “Bunlar da araplar. İmtihan için bunu da isterler sizden. Talebeler dışında hiç kimseye resimlerin arabını vermem, araplar bende kalır. Tapuda, nüfusta, orada burada, bir daha vesikalık lazım olan kimselerin bende önceden arabı varsa, onların yeniden

resimlerini çekmem. Bendeki araptan vesikalıklarını yeniden çoğaltırım. Lakin talebelerinkini mecburiyetten veriyorum. Onları mektepten istiyorlar”, diye vakur bir edayla yaptıklarını gerekçelendirirken, bir yandan da içi pırıl pırıl kalaylanmış bakır leğende bulunan berrak suya ellerini daldırıp iyice yıkadı. “Hadi bakalım hayırlı olsun çocuklar, size muvaffakiyet temenni ediyorum”, şeklinde kendisinden umulmayacak şefkatli sözlere, Rahmi ustaya yönelik “Çocukların karnını doyur mutlaka, aç karına imtihana girmesinler. Karınları tok olsun ki zihinleri açık olsun”, yolundaki uyarısını da ekledi.

O güne dek hiç yemedikleri iki yeni şeyle tanıştılar, sınava gelişleri sayesinde. Simit ve halka tatlısıydı bunlar. Karınlarını bir güzel doyuran çocuklar, vakit kaybetmeden imtihan için okula yöneldiler. Ali Nihat, hayranlık duyarak Eşref ustanın ellerinden çıkan resimlere yeterince bakmıştı bakmasına ama pek koyu renkli görünen ve nasıl bir şey olduğunu çözemediği arabı, şöyle bir göz ucuyla baksa da, çok merak etmesini mukabil dilediği gibi inceleme fırsatı bulamamıştı. Okul yolunda iken, bütün cesaretini toplayarak bir kez Rahmi ustadan isteyecek oldu arabı, ama Rahmi usta, “amman haaaa... , bakayım derken yere düşer müşer... , neme lazım, emanetleri sağ salim mektebe teslim edelim de...” deyip endişesini dile getirerek Ali Nihat’ın isteğini geri çevirdi.

Bir ay kadar sonra sınav sonuçları açıklanmıştı. Muhtar, haberi duyar duymaz “imtihan neticeleri belli olmuş, Ali Nihat imtihanda birinci olmuş” diye köye ilan etti.

Yatılı okul sıralarında iken Ali Nihat; yatakhane de yatak açmayı toplamayı, yemekhanede çatal bıçak tutmayı öğrenmişti. Sadece bu mu? Nota öğrenmiş, kısa sürede klasik müziğe merak sarmıştı. Çok sevmesine karşın okulda bulunan tek piyanoda fazla çalışma fırsatı bulamamış ama mandolinde ustalaşmıştı. Spor etkinliklerine ve münazaralara katılmış, “piknik” kelimesini ilk kez burada duymuştu...

Velhasıl yatılı okul aynı zamanda hayat okulu da olmuştu Ali Nihat için.

Ancak, Foto Eşref’ten bu yana kendisine en fazla heyecan veren şeyle, ‘resim çekme’ ile karşılaşması okulun son yılına, yani mezuniyetine bir yıl kalaya rastlamıştı. O zamana kadar yatılı mektebin resim işleri dışarıya yaptırılırken, o yıl okul yönetimi ihtiyaca binaen okulun demirbaşları arasına bir de ‘fotograf makinası’ ilave etmiş ve okul kâtibini bu işi öğretsin, okulun resim ihtiyaçlarını karşılasın diye büyük kente kursa göndermişti.



Ufak tefek, sevecen, efendice bir insan olan kâtip, kurs dönüşünde, önce bütün öğretmenlerin ve öğrencilerin tek tek ve topluca, sonra da okul ve çevresinin resimlerini çekti. Çektiği resimleri, ‘karanlık oda’ dediği, günler önce epeyce emek verip garip görünümlü birçok alet edevat yerleştirerek hazırladığı özel odada, kapıyı sıkı sıkı kilitleyerek hazırladı.

Sihir gibiydi bütün bunlar. Ali Nihat ve arkadaşlarından özellikle son sınıfta okuyan kafadar birkaç kişi okul idaresinden, okul kâtibine resim çekme işinde yardımcı olmak istedikleri için kâtibin kendilerine resim çekmeyi öğretmesini talep ettiler.

Okul idaresinin onayını alır almaz da, Everest’de zirveye tırmanan bir dağcının heyecan ve merakını aratmayacak ruh haliyle atıldılar fotografa ve karanlık odaya. Kâtip bu işle ilgili bir de kitap verdi öğrencilere. “Resim demeyin bir daha... , resim başka bir şey... , fotoğraf bunun adı” diyerek en başından uyardı hepsini. Filmle tanıştılar. Bir kez

daha katip, “arap değil bunun adı, ‘negatif’ diyeceksiniz bundan sonra, kart baskısı da bunun tam tersidir... , yani pozitifdir çocuklar...” diye yeni uyarılarda bulundu.

Eskiden ‘arap’ı, ‘film’ olmuştu şimdi. Film banyosu yaptılar. Banyo edilip kurutulan filmlerle, ‘agrandizör’ denen sihirli aletin altında sayı sayarak kart bastılar. Saatlerce geliştirici ve durdurucu solüsyonlar içinde kalan eller sarardı, yıprandı. Film ve kart banyolarının kimyasına, kokusuna alıştılar. Kart basarken mucize ile karşılaşır gibi her defasında tarifsiz heyecan duydular ve usanmadan aynı şeyleri ustalaşınca kadar tekrar ettiler.

Yıllar geçti aradan. Geçen zaman içinde meslek hayatında epey mesafe almıştı Ali Nihat öğretmen. Fotograf makinası da edinmişti. Görev yaptığı yerlerin doğasının, oralarda yaşayan insanların ve öğrencilerinin fotoğraflarını çekti yıllarca. Ne zaman büyük kente gitse filmleri yıkatıyor, baskılarını yaptırıyor ve dönüşünde hiç para almadan fotoğrafları sahiplerine dağıtıyordu.

‘Hobi’ kelimesinin içerdiği gerçek anlam, işte o zamanlar yerli yerine oturmaya başlamıştı. Ancak tutkuya dönüşmüştü ‘fotograf’ Ali Nihat için. Fotografa dair kitaplar ve dergiler topluyor, okuyor, araştırıyor ve bıkmıyordu yeni fotoğraflar çekmekten.

Renkli film çıktı sonunda. Sürpriz. Ama ne sürpriz. İşte o zaman farkettiler Ali Nihat, kullandığı filmin ve yaptığı baskıların Siyah-Beyaz olduğunu. O zamana kadar ne üzerinde düşünmüştü ne de konuşmuştu başkalarıyla bunu. Renklisi çıkmasa belki de hiç sözü edilmeyecekti ‘Siyah-Beyaz film’in.

Fotograf makinaları da yenileniyordu. Hızla geliyordu teknoloji. Epeyce para vererek güçlkle alabildiği fotoğraf makinasının muktedir olmadığı pek çok şey vardı yeni fotoğraf makinalarında.

Sihirini kaybeden ‘arap’ kelimesi gibi, S/B film de revaçta kalmayı başaramadı. Renkli film hızla girmişti herkesin hayatına. Fotograf makinaları bulunan hali vakti yerinde aileler için S/B fotoğraflar küçümsenir olmuş, titizlikle korudukları albümler adeta kimse görmesin diye sandıkların diplerine atılıp gizlenmiş, renkli fotoğrafların bulunduğu albümler evlerin en görünür yerlerine konmuştu.

Yıllar yılları kovalayıp Ali Nihat’ın saçlarına belirgin şekilde ak düşmeye başladığında, ‘dia (slayt)’ denen yeni bir film çıktı ki, bu inanılmaz gelişme gerçekten baş döndürücü idi.

Başlangıçta sadece profesyonellerin zorlukla edindiği ve banyo edilebilmeleri için uzun yıllar Avrupa ülkelerine gönderdikleri bu pozitif filmle birlikte, ‘arap’ (S/B negatif film) neredeyse tamamen unutuluyordu. Dia banyolarının nihayet Türkiye’de de yapılabildiği, dia projeksiyon makinaları edinilebildiği ve giderek yaygınlaştığı dönemde ise, S/B ya da renkli negatif olsun, negatif filmlerin tümü, özellikle profesyoneller nezdinde iyice gözden düştü.

Ali Nihat öğretmen inatla S/B film (yani ilk göz ağrısı ‘arap’ı) kullanmayı sürdürdü. Saçları griden beyaza dönmeye başladığında fotoğraf ustası Ali Nihat hoca, yeni ve farklı bir çok ekipman görmüş, ama amatör çabalarından asla vazgeçmemiş, yurdun her köşesinde fotoğraf çekerek hatırı sayılır bir S/B negatif (arap) arşivi oluşturmuştu.

Geçen zaman içinde çeşitli yerlerde fotoğraf dersleri de veren Ali Nihat hoca, henüz dijital teknoloji ile tanışmazken, ‘arap’ın öyküsünü öğrencilerine anlatır, onlara S/B negatif kullanır ve mutlaka film banyosu ile kart baskısını öğretirdi. O zamanlar öğrencilerinin ‘fotografın arabı’nın ne anlama geldiğini kolayca kavradıklarını ve anlattığı öyküden keyif aldıklarını bilirdi.

Dijital teknoloji, ‘film’i tarihe gömdüğünden bu yana Ali Nihat hoca, “ilgilerini çekmez, enteresan bulmazlar artık..., hatta bıyık altından gülerler belki” diye, öğrencilerine bu öyküyü anlatmaz olmuş. Ama her şeye rağmen arşivindeki S/B negatiflerin ve S/B fotoğrafın gelecekte bir gün çok önemli olacaklarına dair umudunu asla kaybetmedi.

Not: Bu öykü yazarın “Fotograf Sanatı Üzerine” isimli kitabında yer almıştır.

(*) Anadolu’nun köy ve kasabalarında uzun yıllar Siyah - Beyaz negatifler için (tonlarından dolayı), “siyah/kara” anlamında “arap” sözcüğü kullanılmıştır. Metin içinde bu anlamda kullanılan “arap” sözcüğünün özel isim olmadığını, herhangi bir etnisiye karşılık kullanılmadığını özellikle belirtmek isteriz. O nedenle metin içinde “arap” kelimesini de küçük harflerle yazdık.



Ali İhsan ÖKTEN

Bir Romantik Hastalığın Edebi ve Fotoğrafik Analizi

Bazı hastalıklar vardır ki sanat eserlerine esin kaynağı olmuşlardır. Edebiyat, sinema gibi sanat eserlerine konu olmuş hastalıkların başında verem (tüberküloz-ince hastalık) gelir. Özellikle edebiyatta roman başta olmak üzere öykü, şiir ve tiyatro eserlerinde de hastalıklarla ilgili olarak en fazla veremle karşılaşırız.

Verem, yüzyılı aşkın bir süre ölüme anlam katmanın yollarından biri sayılmıştır. Özellikle 19. Yüzyıl edebiyatı genç insanların veremden korkup ürkmediği, ölümü huzur içinde karşılayan tiplerle doludur. Harriet Beecher Stowe’un ünlü romanı “Tom Amca’nın Kulübesi”ndeki küçük Eva, Charles Dickens’in “Nicholas Nickleby”sindeki Smike ve yine Dickens’in romanı “Dombey ve Oğlu”ndaki oğul Paul gibi. Türk edebiyatı ve sinemasında da verem, konu olarak en çok kullanılan hastalık olmuştur.

Verem hastalığı kendisini 19. yüzyıldaki romantizm akımı ile özdeşleştirmiştir. Sanatçılar eserlerinde veya yaşamda kendilerini vereme yakalanma ve ölme zorunluluğu altında hissetmişlerdir. Veremin bu özelliği aslında kökeni antik çağa dayanan bir melankoliye dayanır. Melankoli, sanatçı hastalığıdır; dolayısıyla veremli yani melankolik karakter duyarlı, yaratıcı ve naif olmak durumundadır. Aslında ölüme zayıflayarak, kan kusarak ve zorla nefes almaya çalışarak gitmenin romantik bir tarafı yoktur. Ancak sanatçılar, yazarlar, ressamalar romantik olabilme modası uğruna bu gerçeği görmezden gelmişlerdir. Ve verem hastalığı tarihe romantik hastalık olarak geçmiştir.

Hastalıklarla ilgili fotoğraflara baktığımızda verem hastalığının fotoğrafik görüntülerini diğer hastalıklardan ayrı tutmak gerekir. Henry Peach Robinson’un 1858 tarihli “Fading Away”



Henry Peach ROBINSON

(Kararma veya Solup Gidiş) adlı fotoğrafı genç bir tüberküloz hastası kızın son anlarını betimler. Fotoğraf gerçeklik sorunsalı kadar kurgusal yapısıyla da Viktorya döneminin toplumsal gerçekliğine de vurgu yapan bir fotoğraftır.

19. yüzyılda fotoğraf açısından iki akım vardır. Birincisi Piktoryalist (Resimsel), ikincisi Natüralist (Gerçekçi) akım. Natüralist akım, fotoğrafı yoğun olarak “doğru ve gerçek” arasındaki farkları sorgularken, piktoryalistler fotoğrafı resme öykünme biçimi olarak ele almışlardır. Dönemin sanat akımları genel olarak Natüralizmin etkisi altındadır. Realizm (gerçekçilik) ise hâlâ tartışılan bir konudur. Fotoğrafın keşfedilmesi ile birlikte gerçeklik ve nesnenin yorumsuz olduğu gibi yansıtılması gerektiği görüşü hâkim olmuştur. Bu ise fotoğraf yalan söyler mi, gerçekliği veya doğru olanı değiştirir mi tartışmasını başlatmıştır. Dönemin, belki günümüzün de en fazla tartışılan söylemi “Fotoğraftan daha gerçekçi ne olabilir ki” konusudur. Bu açıdan her zaman fotoğrafın gerçek olup olmadığı tartışıla durmuştur. Bu tartışma beraberinde fotoğrafın sanat olup olmayacağı tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Henry Peach Robinson ve Oscar Gustav Rejlander gibi fotoğrafçıların üst üste baskı tekniği ile uyguladıkları kurgusal fotoğraflar, fotoğrafa “nesnel gerçeklik” anlamı yükleyerek fotoğrafın sanat olması yönünde katkı sağlamışlardır.

Viktorya döneminin koşulları ve toplumsal yapısı değerlendirildiğinde karşımıza ağır ahlaksal yapı ve Romantizm akımının etkisinin hâkim olduğu bir yaşam tarzı çıkar. Dönemin konu başlıkları dinsel konular, öyküler, efsaneler ve edebiyat günlük yaşama ilişkin hikâyeleri anlatan kurgulardır. Kadın ve erkek arasındaki keskin çizgiler aynı zamanda ağır bir ahlaksal anlayışı daha radikal hale getirmiştir. Eserlerin çoğu dini özelliktedir ve insanları erdemli olmaya sevk etme özelliğindedir. Özellikle 1857 tarihli Oscar Gustav Rejlander’in 1857 tarihli “Hayatın İki Yolu” isimli çalışması dönemin hem ahlaksal hem de sanatsal algısını temsil eden çok başarılı bir örnektir.

Henry Peach Robinson’ın 1858 tarihli “Fading Away (Kararma veya Solup Gidiş)” isimli eseri, Rejlander’in 1857 yılında yaptığı “Two Ways of Life (Hayatın İki Yolu)” eserinden sonra 19. yüzyıl kurgu fotoğrafının en canlı örneklerinden birisidir. Her iki eserde dönemin anlayışına göre fotoğrafın yalnızca gerçekleri kaydetmekle görevli olmayıp kurgusal yönünü de vurgulayan bir özelliğe sahiptir. “Kararma veya Solup Gidiş” eseri dönemin romantizm ruhuna da uygundur. Fotoğraf, akrabalarının acı içerisinde onu seyrettiği, sade, sevimli bir kızın ölüm yatağında son nefesini verişini göstermek için beş ayrı negatifi bir araya getirildiği bir fotomontajdır. Fotoğraf teknik olarak çoklu baskı tekniği ile yapılmıştır. Fotoğraftaki figürler hiçbir zaman bir arada olmamışlardır. Bu eser Robinson ve dönemin fotoğraf sanatı için muazzam bir başarıdır. Birkaç fotoğrafçı, karmaşık tekniğin sanatsal erdemlerini (Robinson’un “Fading Away” fotoğrafını gördükten sonra) sorgulamış ve bazı gerçek Victorianlar, ölen bir kızın fotoğraf için uygun bir konu olup olmadığını tartışmışlardır. Herkesin “gerçek”ten ziyade sahnelenen görüntüyü tanımasına rağmen fotoğraflar daima gerçekle eşanlı olmuşlar ve izleyenler bu fotoğrafı sanatçının hayal gücünün bir ürünü olarak hatırlamada zorlanmışlardır.

Fotoğrafın teknik olarak çok başarılı olması izleyenleri derinden etkilemiştir. Dönemin birçok sanatçısı tarafından eleştirilen çoklu fotoğraf tekniği hakkında Robinson: “Doğanın düzensiz bir yığın halinde, aslına tam olarak uygun tasviri gerçekliktir; aynı tasvirin seçerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir; birincisi sanat değildir, ikincisiyse sanattır.” demiştir.

Tüberkülozdan ölmek üzere olan kız imgesi, o dönemin hastalığı olan veremin gerçekliğini yansıtır. Aynı zamanda fotoğraf, duygusallığın karşılıksız aşkla bağlantısı olan tüberkülozun romantik çağrışımlarını da akla getirmektedir. Robinson’un gerçeklikle tekrar ele aldığı ve kurguladığı bu sahne manipülasyon olarak ele alınmış ve fotoğrafın yalan söyleme durumu nedeniyle tepki almıştır. Bazı izleyiciler, fotoğrafın mahrem ve hastalıklı bir sahneyi göstermiş olmasından rahatsız olurken, bazı izleyiciler de Robinson’un ölen bir kızı değil, rol yapan bir modeli fotoğrafladığını fark etmiş olmaktan rahatsızlık duymuşlardır. Perdelerle çevrelenen figürlerin düzenlenişiyile kompozisyonun sahne düzeni, eserin kurgusal yapısını belirgin kılmıştır. Kurgudaki teknik ustalık ile fotoğrafik gerçekliğin karışımı, fotoğrafın “acılı bir konunun zarif bir resmi” olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Robinson, fotoğrafını romantik edebiyatın önemli ismi Percy Bysshe Shelley’in şiiri eşliğinde sergilemiştir.

“İşte o zaman eşsiz biçim,
Aşkın ve hayranlığın göremeyeceği,
Çarpan bir kalp ve gök mavisi damarlar olmadan,
Kar kaplı arazide akan ırmaklar gibi,
O alımlı güzel iskelet,
Nefes alan mermer gibi, can vermiş”

KAYNAKLAR

1. Seçkin Tercan. Kararma. İFSAK Dergi. Sayı 146, 2012
2. Faik Çelik. Edebiyat ve Verem. www.mevsimsiz.net



Henry Peach ROBINSON

İZDÜŞÜM



Kardır yağan üstümüze geceden,
Yağmurlu, karanlık bir düşünceden,
Ormanın uğultusuyla birlikte
Ve dörtnala, dümdüz bir mavilikte

Ahmet Muhip DRANAS



PORTFOLYO

Ergün KARADAĞ

instagram: @ergun.karadag



Asla yaşanmışlıkları gizlemeyen yüzler ve üzerlerindeki yıllanmış çizgiler, hep hayatın en canlı ve yakın tanıkları oldu bana.













KİTAPLIK



Faruk BİLAL

Paris, Ville de Colere et de Resistance

Paris, Avrupa'nın kalbinde yalnızca bir kültür ve sanat başkenti değil; aynı zamanda isyanın ve toplumsal uyanışın simgesidir. Fransız Devrimi'nin yankılarından 1968 Mayıs'ının barikatlarına, Sarı Yelekliler hareketinden emeklilik reformlarına karşı kitlesel eylemlere kadar bu şehir, halkın sözünü sokakta söylediği sayısız ana tanıklık etmiştir. Faruk Bilal, kırk yılı aşkın süredir Paris'te yaşayan deneyimli bir gazeteci olarak bu tarihsel sürekliliğin çağdaş tanıklarından biridir. Son yıllarda art arda gelen protesto dalgalarını yalnızca haberleştirmekle kalmamış; onları görsel olarak da belgeleyerek güçlü ve kalıcı bir arşiv oluşturmuştur. Bu kitap, işte o arşivin özüdür.

Her karede bir talebin, bir tepkinin, bir toplumsal yarılmanın izleri saklıdır. Fotoğraflar kimi zaman gaz bulutlarının arasından yükselen bir yumruğu, kimi zaman bir öğrencinin sessiz duruşunu, kimi zaman da yaşlı bir kadının kararlılıkla taşıdığı pankartı gösterir. Bu görüntüler yalnızca bugünü değil, aynı zamanda Paris'in protesto kültürüne dair uzun soluklu hafızayı da yansıtır.

Bu kitap, yalnızca bir dönemin görsel tanıklığı değil; aynı zamanda bir şehrin belleğidir. Sessizlikle yankılanan kalabalıklar, sloganlarla inleyen meydanlar ve göz göze gelen insanlar... Hepsi bu sayfalarda sakince ama sarsıcı bir biçimde yerini alır.

Bu kitabın bir parçası olmamı istemesi, benim için bir güven göstergesinden çok daha fazlası. Faruk Bilal'in bu derinlikli ve dürüst anlatımına eşlik edebilmek, bende hem bir dostluk hem de bir sorumluluk hissi uyandırıyor. Umarım bu sayfalarda gezinirken sen de Paris'in sesini duyarsın.

Bazen bir alkışta, bazen bir öfkede, bazen de yalnızca yürüyen bir insanın yüzünde...

Habip Koçak- Önsöz Yazısı

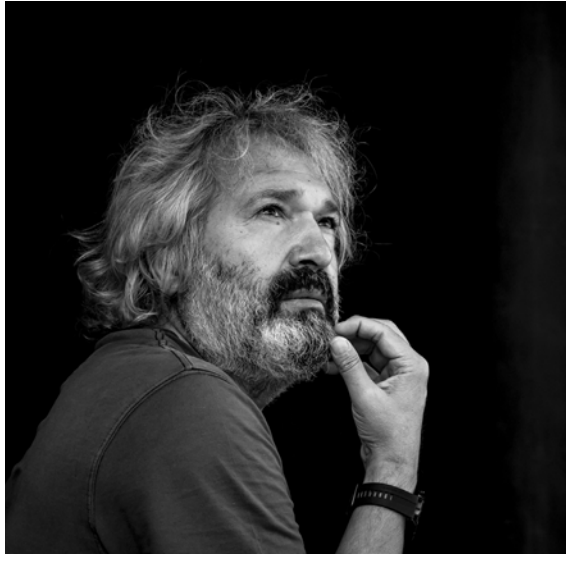












Gilcan Mete Delibay

Arkhe

Prof. Dr. Türkan Saylan Kültür Merkezi'nde düzenlenen Arkhe fotoğraf sergisi, "ilk neden" kavramını kesin bir hakikat olarak sunmak yerine, insanlığın bitmeyen anlam arayışı üzerinden sorguluyor. Sergi, farklı fotoğraf türlerini bir araya getirerek Arkhe'yi erişilemeyen, sürekli ertelenen bir hedef olarak ele alıyor ve izleyiciyi varoluşa dair tekil yanıtlar yerine çoğul bakış açılarıyla baş başa bırakıyor.

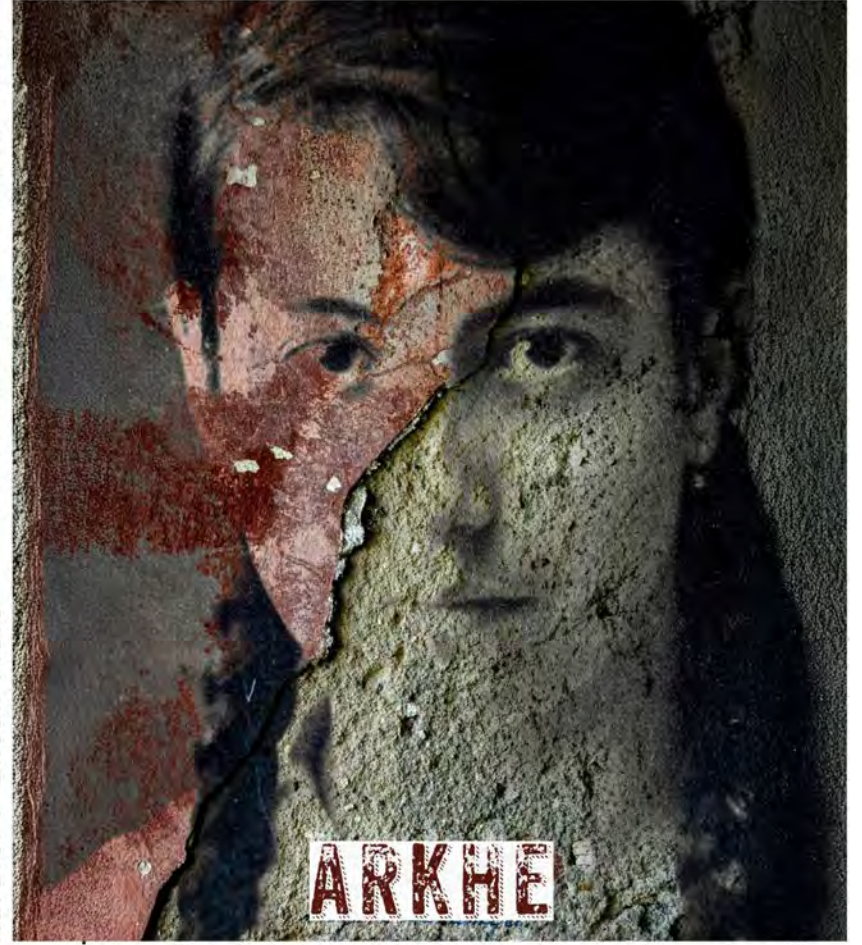
Serginin girişinde yer alan portreler bu yaklaşımın temelini kuruyor. Sanatçıların çektiği, kadraj dışına bakan portreler; arzu nesnesinin görünmezliğini, Lacancı anlamda object petit a'yı ve sonu olmayan arayışı çağırıştırıyor. Sahaflardan toplanan vesikalık fotoğraflar ise doğrudan izleyiciyle göz göze gelerek, anlamın fotoğraf aracılığıyla ölüme, hiçliğe ve unutulmaya karşı bir direnç olarak kurulabileceğini ima ediyor. Bu vesikalıklar; ölümsüzlük arzusu, insani bağ kurma ihtiyacı ve sanatın anlam yaratma gücü olmak üzere üç farklı okuma olanağı sunuyor.

Kolaj çalışmaları, geçmişin farklı anlarını tek bir düzlemde birleştirerek fotoğrafın zamanı donduran niteliğini vurgularken, "kayıp" teması üzerinden anlam arayışının ölümle kurduğu ironik ilişkiyi görünür kılıyor. Uzun pozlama sokak fotoğrafları ve soyut işler ise empresyonist bir estetikle hakikatin ve Arkhe'nin öznel doğasına işaret ediyor. Göçmenlik temalı çalışmalar, anlamın toplumsal ölçekteki yıkıcı sonuçlarını gösterirken, Prometheus miti ve serginin merkezindeki ateş imgesi, insanın özgürleşen bakışıyla başlayan sonsuz anlam arayışını simgeliyor.

Serginin doruk noktasında yer alan "Olmak ya da kod olmak" eseri, Arkhe arayışının yapay bilinç ve yabancılaşma üzerinden nasıl tersine döndüğünü gösteriyor. İnsan, başka bir bilincin Arkhe'si haline gelirken kendi anlamını yitiriyor. Sonuç olarak Arkhe, izleyiciye kesin cevaplar sunmayan; aksine, anlamın öznel, kırılgan ve sürekli yeniden kurulan bir süreç olduğunu hatırlatan, düşünsel bir deneyim alanı açıyor.

10 LOGOS FOTOĞRAF

Küratör / Gilcan Mete SANAT, KÜLTÜR & YILLIK // 2023 // FOTOĞRAF SERGİSİ



" İnsan Kendisini hatırlayan son kişi kadar yaşar . "



Aysen KARADENİZ



Canan KAPLICA



Fatih Coşkun ERTAŞ



Hatice GÜNEŞ

Nesibe POLAT



Nalan ŞEN





Munise EREN



Sevil GÜREL



Nevra TOPALİSMAİLOĞLU



Gökşen ÇARDAK ERATA

Bir Karanlıktan Doğan Işık “Tomoko Uemura in Her Bath” ve Minamata Üzerine



Bazı fotoğraflar zamanı durdurmaz;
aksine, zamanı bir yara gibi deler ve içinden sızan acıyı bize gösterir.

W. Eugene Smith'in 1971'de çektiği "Tomoko Uemura in Her Bath" adlı fotoğraf, işte o yaralardan biridir. Japonya'nın Minamata kentinde bir annenin hasta kızını yıkadığı bu sahne, yalnızca bir ailenin acısını değil, bir çağın körlüğünü de gözler önüne serer. Endüstrinin doymak bilmez hırsı, önce doğayı zehirlemiş; ardından o zehir, insan bedeninde yankılanan bir acıya dönüşmüştür.

Fotoğrafın içinde bir kutsallık, neredeyse dini bir ikonografi gizlidir. Tomoko'nun narin bedeni, annesinin kollarında modern bir "pietà" figürüne dönüşür. Meryem'in İsa'yı kucağında tuttuğu klasik temanın bu dünyevi yeniden doğuşunda, acı hem ilahi hem de insani bir anlam kazanır. Işık bir mucize gibi bedenlerin üzerine düşer; gölgelerse dünyanın suçunu saklar. Smith yalnızca bir kare çekmez, bir insanlık ağıtı yakalar.

Bu görüntüdeki sükûnet, izleyicide bir tür içsel çılgılığa dönüşür. Çünkü bu sahne, masumiyetin kirlenmiş bir dünyaya dokunuşudur. Tomoko'nun gözleri kapalıdır ama biz onun üzerinden dünyayı görürüz: kırılğan, sessiz ama sonsuz derecede güçlü. Fotoğraf, bir annenin sevgisiyle bir toplumun vicdanını aynı çerçevede buluşturur.

Yıllar sonra Andrew Levitas'ın yönettiği Minamata filmi, bu fotoğrafın içinden doğan hikâyeyi beyaz perdeye taşır. Film, Eugene Smith'in Minamata halkıyla kurduğu bağ üzerinden yalnızca bir çevre felaketini değil, tanıklığın ahlaki sorumluluğunu anlatır. Johnny Depp'in canlandığı Smith, savaş muhabirliğinin yorgunluğundan çıkıp Minamata'nın sessiz çılgınlıklarında yeniden bir anlam bulur.

Kamera artık bir makine değil, vicdanın gözü olur.

Levitas, Smith'in ışık ve gölgeyle kurduğu görsel dili sinemaya taşır. Sahneler loş, yüzler yarı karanlıkta, suyun sesi neredeyse dua gibidir. Film, fotoğrafın donmuş sessizliğini hareketli bir zamana dönüştürür; ama aynı soruyu taşır:

"Görmek yeterli midir, yoksa gördükten sonra bir sorumluluk başlar mı?"

Bir fotoğraf karesi bir filme ilham olduğunda, iki sanat biçimi yalnızca birbirine ayna tutmaz; aynı zamanda birbirinin yarım kalan sözünü tamamlar.

Fotoğraf, bir anın içinde donmuş hakikati gösterir; o anın nefesini tutar.

Sinemaysa o nefesi yeniden serbest bırakır, fotoğrafın sustuğu yerden konuşmaya başlar.

Biri sessizliğin gücüdür, diğeri o sessizliğe verilmiş yanıttır.

Ve her ikisi de, en sonunda, insanı kendi vicdanıyla yüz yüze bırakır.

Smith'in "Tomoko Uemura in Her Bath" fotoğrafı yalnızca bir çevre trajedisinin belgesi değil; acıya dokunmanın, onu anlamanın, ondan kaçmamanın sembolüdür.

Levitas'ın Minamata'sı ise o dokunuşun yankısıdır; karanlıktan çıkan bir ışık gibi, hatırlamanın ve tanıklığın sinemadaki karşılığıdır.

Sanat dünyayı kurtaramaz belki, ama dünyayı görebilme biçimimizi değiştirebilir.

Ve bazen, bir annenin kollarındaki beden, bir halkın bütün hikâyesini taşır içinde.





W.Eguene SMITH



Nedret HOTUN

SÖYLEŞİ

Ahmet Öner Gezgin ile Röportaj

Ahmet Öner Gezgin Türk Fotoğrafında önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahip. 80' li yıllarda fotoğraf dünyasında alışlagelmiş kalıpların yıkılmasında önemli rol oynayan, dönemin kurama ve uygulamaya dönük altyapısının oluşmasına katkı sağlayan, Türk fotoğrafına deneysel fotografi anlayışını getiren, felsefesini savunan ve bu çerçevede eserler üreten bir sanatçı. Gezgin, tüm kariyerinde anı fotoğraflamak yerine izlemeyi, bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini kullanarak kendi öznel gerçekliğini yaratmayı ve yaptığı çalışmalara bunu yansıtmayı yeğledi.

1970 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (günümüz MSGSÜ) Tekstil Bölümü'nü bitiren Gezgin, 1972'de Devlet bursu alarak gittiği Kassel Üniversitesi'nde (Almanya) Deneysel Fotografi ve Grafik Tasarım ihtisas eğitimini bitirdi. 1975 yılında Europhot'un Chalon-sur-Saône'da (Fransa) düzenlediği seminer çalışmalarına ve 1981'de Avusturya Bilim ve Araştırma Federal Bakanlığı'nın davetlisi olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi'nde fotoğraf seminer ve workshop çalışmalarına katıldı.

1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü'nde asistan olarak akademik göreve başladı; 1998'de profesör oldu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Rektör Yardımcılığı, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı, Fotoğraf Bölümü Başkanlığı ile özel üniversitelerde dekanlık ve yöneticilik yaptı. Ülkemizde fotoğraf eğitiminin başlatıldığı 1978 yılında Fotoğraf Enstitüsü'nün kurucuları arasında yer aldı. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile İstanbul Modern koleksiyonuna eserleri alındı.

80'li yıllardan günümüze uzanan süreçte çok sayıda sempozyum, seminer, konferans, söyleşi, panel/ açıkoturuma konuşmacı olarak katıldı; basın/yayın organlarında fotografi üzerine yayımlanan yazılarına, sempozyum bildirilerine, Sosyal Bilimler Atıf Dizini (SOBIAD) verileri doğrultusunda atıflar yapıldı.

Türkiye'de fotoğrafı deneysel fotografi ile tanıştıran en önemli öncülerden biri olunca, Ahmet Öner Gezgin ile söyleşiye "Deneysel Fotografi" ile başlamak kaçınılmaz oluyor.

Deneysel Fotografi'nin felsefesinden ve sizi geleneksel fotoğraf kalıplarının dışına çıkararak deneyselliğe götüren başlıca nedenlerden bahsedebilir miyiz?

Teknolojik bir alet olarak insanlığın kullanımına sunulan fotoğrafın iki yüzü var: Biri, başlangıcından günümüze kadar uzanan, tarih kitaplarından okuduğumuz dönemi temsil eder; "Depuis ce Jour, la peinture est mort (Bugünden itibaren resim ölmüştür)", ressam Paul Delarouche'un 19 Ağustos 1839 tarihinde daguerrotype görüntü teknolojisinin dünyaya resmen açıklanışı sırasında söylediği bu abartılı sözlerine kadar geçen daguerre dönemi; öteki ise, 20. Yüzyılın hemen başında ortaya çıkan yeni sanat hareketleri ile ivme kazanan yeni dönemdir.

Ön yüzün genel görünümünde, 19. Yüzyılda bir görüntü kayıt aracı olarak kullanıma sunulan fotografiyi ilk kullananların tek amacının, sanatsal anlatımdan önce, işledikleri natüralist betimlemeye dayalı konuların nesnel ve doğru olarak kaydıydı. Bu dönemi bütünleyen

düşünceye göre, diğer plastik sanatların aksine hazır bir imge olarak ortaya çıkmış olan fotoğrafı ile sanatsal bir uğraşı içine girmek söz konusu olamazdı. Teknolojinin gelişim sürecini temsil eden fotoğrafının varoluş nedenini açıklayan bu dönemde aygıt, vazgeçilmez bir aktarım aracıdır. Kuramcı Karl H. Pawek, “Das optische Zeitalter (Optik Çağı)” adlı kitabında bu dönemi şu cümleler ile açıklar: “Teknolojik bir aygıt hiçbir şekilde içsel duyguları dışa vuran görüntü üretemez; o ancak nesnel gerçeklikte somut olarak var olanı film ya da plaka üzerine aktarır.” Döneme yönelik bu eleştiri, fotoğrafının öteki yüzünün varlığını işaret etmesi açısından önemlidir.

Toplumsal çerçevede, özellikle Sanayi Devrimi sonrası hızlı bir gelişme gösteren teknoloji alanındaki her yenilik kültürel içeriği etkiler; sanata ve sanatçıya yeni düşüncelerin kapısını aralar. Bu bağlamda hayatımıza giren deneysel fotoğrafının manifestosu, modernist dönemin dayattığı yerleşik düşünce kalıplarına bir karşı çıkış ve onları reddedmiştir. Bu anlayış disiplinler arası iletişim kurarak, plastik sanatların tüm teknik, estetik, semantik ve pragmatik olanaklarını kullanır.

Geleneksel belgesel (temsili) fotoğrafı, algıladığımız dış gerçeklikte çıplak insan gözüyle görülebilen eylemin bir kısmını fotografik göstergeye dönüştürür. Deneysel fotoğrafı, zihinsel olarak geçmişle şimdi ve gelecek arasında bağ kurar, imgeler oluşturur; fotografik göstergeler, imgeler ve kavramlardan yola çıkarak oluşturulur. İzleyiciyi, oluşturulan imgeler/kavramlar üzerinden düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir.

Fotografının öteki yüzüne açılım gösteren bu anlayışın merkezinde, sanatta yaygın olan özgür yaratıcı düşünce vardır. Bu yaklaşımın savunucusu, tıpkı bir ressam veya şairin olgusal bilgi aktarmayı amaçlamaması gibi, “gerçekliği” tasvir etmekten kaçınır. Klasik sanat teorisinin kategorilerinden yararlanmak istendiğinde; düşünsel alt yapısı uyum, kapalı form ve birlik gibi unsurlara yönelebilir. Burada estetik anlamında, yenilik ve düzen arasındaki optimum etkileşimden, yani özgünlük, üslup ve stil olarak adlandırılan şeyden bahsedilebilir.

Genelgeçer düşünceye göre, deneysel fotoğrafı anlayışı doğrultusunda üretilmiş ürünleri sanat olarak sınıflandırmak doğru değildir. Sanat kavramı, estetik bir nesnenin izleyici, dinleyici vb. üzerindeki etkisiyle ölçülüyorsa; cevap, bu nesnenin bir sanat eserinden beklenen etkileri tetikleyip tetiklemediğine bağlı olacaktır. Bu nedenle deneysel fotoğrafı üretenlerin çoğu için çalışmalarının sanat olarak kabul edilip edilmediği önemsizdir. Onlar için önemli olan, yaratımlarının izleyici üzerindeki etkisi, tetiklediği algı ve düşünce süreçleri;

daha da önemlisi kullanılan imgelerin görsel düzenleri ve etkileri hakkında, kişinin kendi yetenekleri doğrultusunda yeni bir bilgi ve farkındalık (duygu, düşünce, davranış ve çatışmalarını derinlemesine kavrayabilme kapasitesi) kazanmasına işaret eden genel içgörüdür. Bu nedenle prensipte, burada sanatsal değer sorusunu tamamen göz ardı etmek mümkün olabilir.

Beni, fotoğrafının öteki yüzüne, deneyselliğe yönlendiren nedenlere gelince; 70’li yıllarda yurt dışında aldığım akademik eğitim sonrasında; dönemin katı, tutucu ve edilgen yapısı karşısına, anlam bulmak yerine anlam kurmayı koydum. Bu düşünce doğrultusunda Man Ray’in manifestosunu kendime ilke edindim. Önce özgürlük istiyordum; Man Ray’in de dediği gibi yasak olan her şeyin yapıldığı, günlük yaşamın temsilinin ötesinde bir başka iç gerçekliğe açılım gösterecek; geçmiş, bugünü ve yarını aynı anda yaşatacak bir özgürlük. Kolay olmadı ama en azından 80’li, 90’lı yıllarda fotoğrafı adına öteki yüzün düşünceye ve tasarıma dönük yüzünde yeni bir sayfanın açılmasına, dönemin kurama ve uygulamaya dönük alt yapısının oluşmasına katkı sağlayarak gelişmelere ivme kazandırdım.

Anladığım kadarıyla fotoğraf sizin için amaç değil; önemli olan tasarım ve düşünce aşamaları. Fotoğrafı araç olarak seçmeye nasıl karar verdiniz?

Her şeyden önce şunu belirtmeliyim ki ben, anlam bulma adına ne mahallenin, sokağın nabzını tutan birisiyim, ne de boynunda makineyle dolaşan birisi hiç değilim. Fotoğrafı benim için, teknolojik süreci araç olarak kullanarak, -düşünsel bazda- öteki gerçekliğe ulaşmayı amaçladığım bir uygulama alanıdır.

Yaşanılan nesnel gerçeklik içinde ‘an’ı fotograflamak yerine izlemeyi, zaman içinde düş gücünden, bir düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yolu olarak, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, kendi öznel gerçekliğimi yaratmayı ve bu süreçte fotoğrafıyı araç olarak kullanmayı amaç edindim. 80’li yıllarda fotoğrafıyı bir alt yapı elemanı olarak gören ve bu yaklaşımı çalışmalarına yansıtanlar, avcı misali görüntü yakalama peşinde koşanlardan, oldukça farklı bir zeminde durdular. Onların temellendirdiği düşünce, belgesel (temsili) bir fotografik göstergede “gösterilen şey, gördüğünüz şeydir” yaklaşımını reddeder. Çünkü, her yaratıcı tasarım sürecinde, özellikle de sanatta olduğu gibi, asıl başarı tekniğe

hâkim olmaktan çok, kavramsallaştırmada yatar. Bu doğrultuda yeni bir stil ve üslup yaratmak zorlu bir süreci gerektirir ama tüm karşı duruşlara ve risklerine rağmen denemeye değer. Sanatsal bir eylem de bunu gerektirmez mi?

Deneyisel Fotografinin Türkiye’de tanınması ve kabul görmesi oldukça geç tarihlerde oldu. Bu durumun en önemli nedenleri nelerdir?

Fotografinin bulunuşundan sonraki gelişim sürecinde batı toplumları birçok alanda feodal yapısındaki yerleşik olumsuzlukları çözüp demokratik kurumlarını oluştururken; -gerek iç gerek dış kaynaklı verilere göre- aynı yüzyılı yaşayan ülkemizde bu dönem, fotoğrafı hareketi açısından, kelimenin tam anlamıyla karanlık bir dönemdir.

“Cumhuriyetten Günümüze Fotoğrafı, 1995” başlıklı yazımda bahsettiğim gibi, ülkemizde fotografinin görsel iletişim sistemi içinde kullanımı ve uygulama alanı bulması, yaygınlık kazanması, çağdaş toplumun gereksinimlerine cevap verebilecek iletişim dilini oluşturması, söze dayalı iletişimden görsele dayalı iletişime geçildiği Cumhuriyetle başlayan bir süreçtir. 60’lı yıllardan başlayarak 80’li yıllara kadar uzanan zaman diliminde fotoğrafı adına romantik ve sosyal gerçekçi yaklaşımların ağırlıklı olarak kullanıldığını görüyoruz. Çağdaş düzene geçişle birlikte pek çok kavram ve disiplin alışılmışın dışında ve ötesinde tanımlara, yorumlara ve değerlendirmelere kavuşmuş olmasına karşın, 1980 öncesi dönemin katı tutumunun edilgen yapısı, çağdaş sanat ortamına geçişi ve disiplinler arası bilgi akışını geciktirmiştir. Bu gecikmenin aşıldığı 80’li ve 90’lı yıllar ülkemizde önemli değişimlere damgasını vurmuştur. Kültür sınırlarının şeffaflaştığı, sanatlararası duvarların çöktüğü, uluslararası kültürel diyalogun olanca hızıyla hayatımıza girdiği bu yıllarda, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlanma çabalarında, geleneksel kalıpları zorlayan, yerelden evrensele uzanan alternatif bir çizginin oluştuğunu görüyoruz.

Geçmiş yıllardaki olumsuz/tutucu yaklaşımlar düşünüldüğünde, yaşam boyutunu farklı biçimde irdeleyen, fotografinin öteki yüzünü gösteren deneyisel fotografinin -gecikmeli de olsa- ülkemizde tanınması ve kabul görmesinin nedenleri daha iyi anlaşılacaktır.

İster öznel ister sübjektif veya kavramsal anlamda fotoğraf ürettiğinizde fotoğrafı tasarlıyorsunuz. Gördüğünüzü değil düşündüğünüzü aktarıyorsunuz. Fotoğraflarınıza baktığımızda kolay fotoğraflar olmadığını, düşünsel bir çaba gerektirdiğini

154 / ZAMANSIZ

görüyoruz. İzleyici açısından sizin dünyanıza girmeyi gerektiriyor. İzleyiciler bunu nasıl başarabilir?

Bir anımı anlatayım: Yıl 1984. Taksim Kazancı Yokuşu’nda Sayın Çizgen tarafından yönetilen İstanbul Fotoğrafevi’nde (İFE) “Türk Fotoğrafı Tasarlanmalı mı?” konusu üzerine görüşlerin bildirildiği bir açık oturuma katılmıştım. Oturumun ilerleyen zaman diliminde bir izleyici, bana yönelik olarak, sorudan çok önemli bir açıklama getirdi. Yaklaşımı, 80’li yılların kapalı düşünce biçimini açıklar nitelikteydi. Dedi ki: “Biz sizin çalışmalarınızı anlamıyoruz!”. Bir fotografik göstergenin okunmasında, yatay okumaya alıştırılmış izleyicinin bu yaklaşımını doğal karşılamak gerekir.

İnsanın dışında başka hiçbir canlının insanlar kadar gelişmiş bir öğrenme kapasitesi yoktur. Bir insan doğduğunda, görsel dünyası tabula rasa’dır (boş bir alan). Gelişim sürecinde dışarıdan kendisine ulaşan bilgi sinyalleri, yalnızca karmaşık test ve uyum süreçlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla, bilincimizde sunulduğu şekliyle görsel dünyamız, yıllar süren öğrenme süreçlerinin sonucudur. Bu nedenle, hayatımız boyunca görsel bilgi olarak gelen, nereden ve nasıl geldiğini irdeleme süzgecinden geçirerek, her şeyle ilgilenmek, herhangi bir konuda eksiğimiz var ise bilgilenmek zorundayız.

İzleyici kitlesinin benim dünyama girmesinin ve beni anlamasının tek yolu, yatay okumanın dışında dikey okuma alışkanlığı kazandıracak görsel eğitimidir. Bu süreçte zihinsel eylemin anlam boyutuna taşındığı soyut yapılanmanın tarihsel bilgi ışığında araştırılması, uygulamadan çok kuramsal bilgiye ağırlık verilmesi önemlidir.

Sizin fotoğraflarınızda zaman ve mekân bulgusu yok. Sizce zamansızlık ve mekansızlık mı fotoğrafınızı etkili kılan?

İzleyici, belgesel (temsili) bir fotografik göstergeye baktığında yalın, yalın olduğu kadar da karmaşık iletişim dizesiyle karşı karşıyadır. Bunu biraz açalım: Geleneksel fotoğrafı süreci bir dönüşüm sürecidir. Gösterge ile iletilen bilgi (nesne bilgisi), öznel yorumlama (soyutlama) yoluyla görsel bilgiye (görüntü bilgisi) dönüştürülür. Amaç genellikle, iletilen bilginin mümkün olduğunca çoğunu korumak ve gerçeğe yakın, temsili bir görüntü elde etmektir. Bu eylem zaman ve mekâna bağımlıdır; bu iki kavramın var olmadığı durumlarda, fotografik eylem gerçekleşmez. Bu sürece, “gördüğünüz şey, aslında gördüğünüz şeydir” mantığı hakimdir. Bu yaklaşım, benim için, verili bir durağan mekân ve

zaman düşüncesine ters düşen bir “köşeli daire” dir. Kendi öznel gerçekliğini yansıtmaya çalıştığım uygulamalı çalışmalarda, algılanan gerçeği verili bir olgu olarak görmekten mümkün olduğunca kaçınarak, bir tür zamanı ve olayları akışına bırakma halini yansıtırken, geçmiş ve şu an’ı bir araya getirerek zamansızlık ve mekânsızlık düşüncesini referans aldım.

Bakmak, görmek, algılamak ve anlamlandırma süreci alışılmışın dışında farklı bir açılıma yönlendirildiğinde, karşı tarafın ilk tepkisi, -muhtemelen- biraz durup söylemek istenilen şey üzerine düşünmek, onu bir mantığa oturtmaya çalışmak olmalıdır. Her zaman olmasa da izleyici üzerinde “şok” etkisi yaratan bu yaklaşım, tıpkı kübist ve gerçeküstü resimlerde olduğu gibi, aynı zamanda düşünmeye teşvik edici bir özellik taşır.

Bir fotografik göstergenin genel sanat tarihinin okunma kurallarına bağlanıp, ‘sanat yapıtı’ konumuna geçebilmesi için sizce ne gereklidir?

Sanayi işçileri ve göçmenlerle ilgili fotoğraflarıyla tanınan Amerikalı fotoğraf sanatçısı ve sosyolog Lewis Wickes Hine’nin (26 Eylül 1874 - 3 Kasım 1940) şu cümlesi önemlidir: “Eğer öyküyü sözcüklerle anlatabilseydim, bir fotoğraf makinesini peşimden sürüklemem gerekmezdi.”

Bu cümlenin anlamı şudur: Belgesel (temsili) fotoğrafının dört köşe içine yerleştirdiği bir konudan koskocaman bir öykü çıkabilir. Yoğun öykü içeren fotografik göstergeler, estetik olma özelliklerini yitirir ve sanatın okunma kurallarına bağlanmaz. Fotografik göstergenin genel sanat tarihinin okunma kurallarına bağlanıp sanat objesi konumuna geçebilmesi için, o yapıtın anlamından soyunup, geriye estetik bir okunabilirliğin kalması gerekir.

Bir fotografik göstergenin sanata gönderme yapıp yapamadığı ya da eylem sonucunda oluşturulan göstergenin sanat olup olamayacağı bir tartışma konusu olduğu kadar; anlamsal içeriğe, yani anlamlı bağlantılara, sözdizimsel çözümlemeye dayanan; daha doğrusu anlam boyutunu daha çok önemseyen bir temsil biçimiyle karşı karşıya bulunduğumuzu da unutmamak gerekir. Dolayısıyla, belgesel (temsili) fotoğrafının anlam boyutundaki sonuçları, estetik okunabilirliği ortadan kaldıracak nitelikte olacağından, estetik olarak değerlendirme özelliğinden uzaklaşır. Estetik okunabilirlik, görsel bir mesajın, gerçek anlamını iletme için, genel algılama ve iletişim sürecinin başarısı için gereklidir. Algısal bir sürecin gerçekten

başarılı olabilmesi isteniyorsa, estetik okunabilirlik, vazgeçilmez bir unsur oluşturur. Ancak onun yardımıyla içerik ve biçim, işlevi açısından en uygun duruma getirilebilir.

Fotografik göstergenin sanat olarak sınıflandırılması bir bakış açısı olmakla birlikte, tarihsel ölçütlerin (teknik/estetik/semantik/pragmatik) uygulandığı yenilikçi nesnelerin sanat olarak kabul edildiği de bir gerçektir.

Fotoğraflarınızda besi kaynakları neler oluyor?

Victor Burgin’in getirdiği benzetme ile tavşan peşinde koşan avcılar gibi anlam yakalamak/bulmak adına makine boynunda dolaşan birisi olmadığım, gündelik hayat içinde beni etkileyen herhangi bir şey; bir mekân, bir eylem ya da bir davranış biçimi o an zihnimde veya bir parça kâğıt üzerinde eskize, bir ön tasarıma dönüşebiliyor. Daha önce de değindiğim gibi, Man Ray’in manifestosu, beni, deneysel düşünmeye yönlendiren, yüreklendiren başlangıç noktasıdır. Ürettiğim çalışmalarımın birçoğunda René Magritte’in etkisini yadsıyamam.

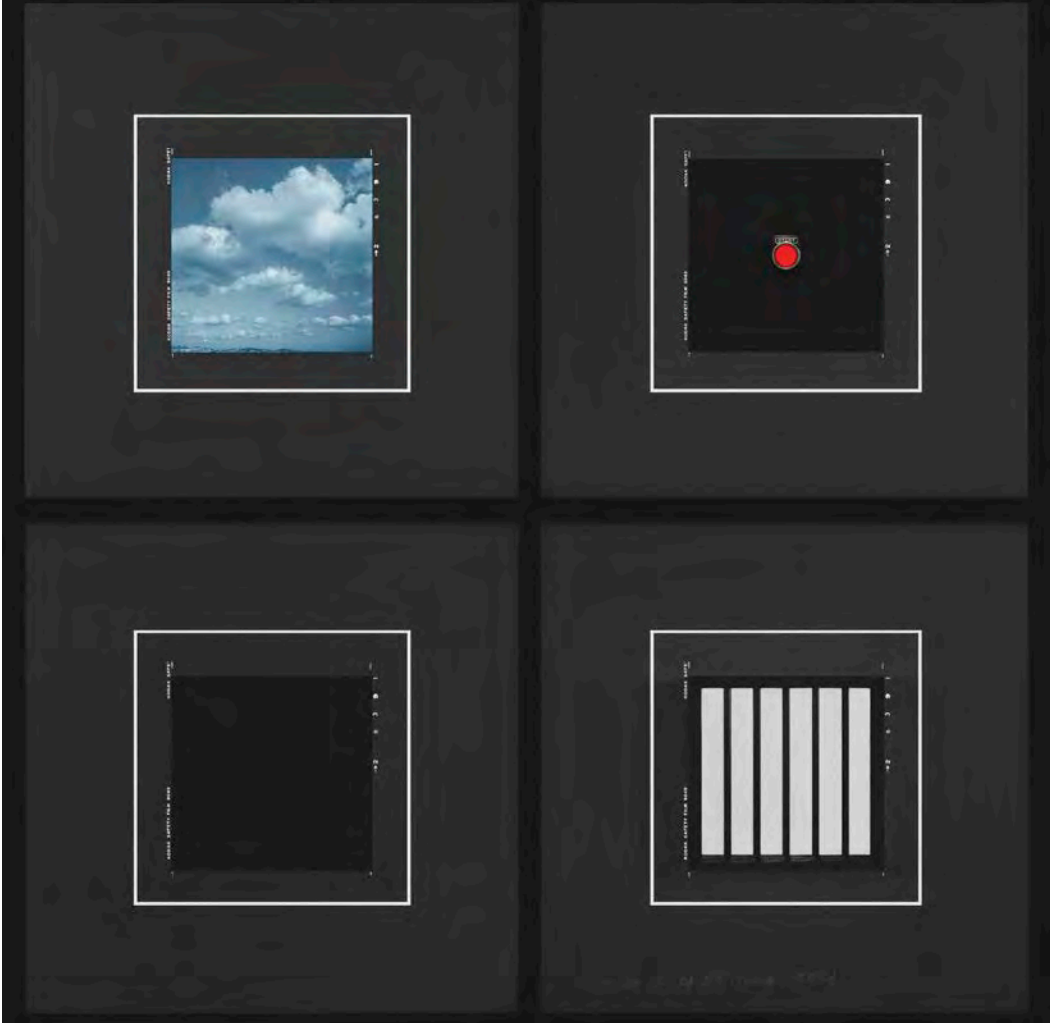


1-)Ahmet Öner Gezgin - Dünya Hayvanat Bahçesi□, Kartal/Kaplan/İnsan, Karışık Teknik, 168x63 cm., 1995 / World Zoo, Eagle/Tiger/Human, Mixed Media, 168x63 cm., 1995

Çalışmalarımın alt yapısını oluşturan zihinsel eylem ve yaratıcı fikir, günün herhangi bir anında bilinçaltı bir dürtünün sonucu olarak ortaya çıkabilir: Bir olay veya olaylar dizisi ya da bir nesne çalışmalarımın imgelerini oluşturabilir. Örneğin, “Dünya Hayvanat Bahçesi: Kartal - Kaplan - İnsan, 1995” (Görsel 1) çalışması Münih Hayvanat Bahçesi’ni gezmenin bende bıraktığı iz sonrasında ortaya çıkmıştır.

İyi bir okuyucu ve arşivci olduğumu söyleyebilirim: Yazılı/görsel basında ilgimi çeken sosyo - ekonomik ve politik konularla ilişkili haber ya da eleştiri yazılarının tamamını veya birkaç satırını kesip saklarım ya da okuduğum bir kitabın, şiirin satırlarını, izlediğim bir filmin beni etkileyen anlarını not alırım. Örneğin, “Ve Bir Gün

Gökyüzü Büsbütün Kararacak, 1990” (Görsel 2) çalışması ya da “Bir Dönemin ‘Kara’ Siyah Nesneleri, 2006” (Görsel 3) çalışmasının ortaya çıkışında olduğu gibi.



2-)Ahmet Öner Gezgini - Kavramsal ve Görsel İmgeler - Ve Bir Gün Gökyüzü Büsbütün Kararacak, Karışık Teknik, 106x106 cm., 1990 / Conceptual And Visual Images - #And One Day The Sky Will Darken Totally, Mixed Media, 106x106 cm., 1990



3-)Ahmet Öner Gezgini - Bir Dönemin Kara ‘Siyah’ Nesneleri, Karışık Teknik, 291,5X58,3cm., 2006 / Dark ‘Black’ Objects Of An Era, Mixed Media, 291,5X58,3cm., 2006

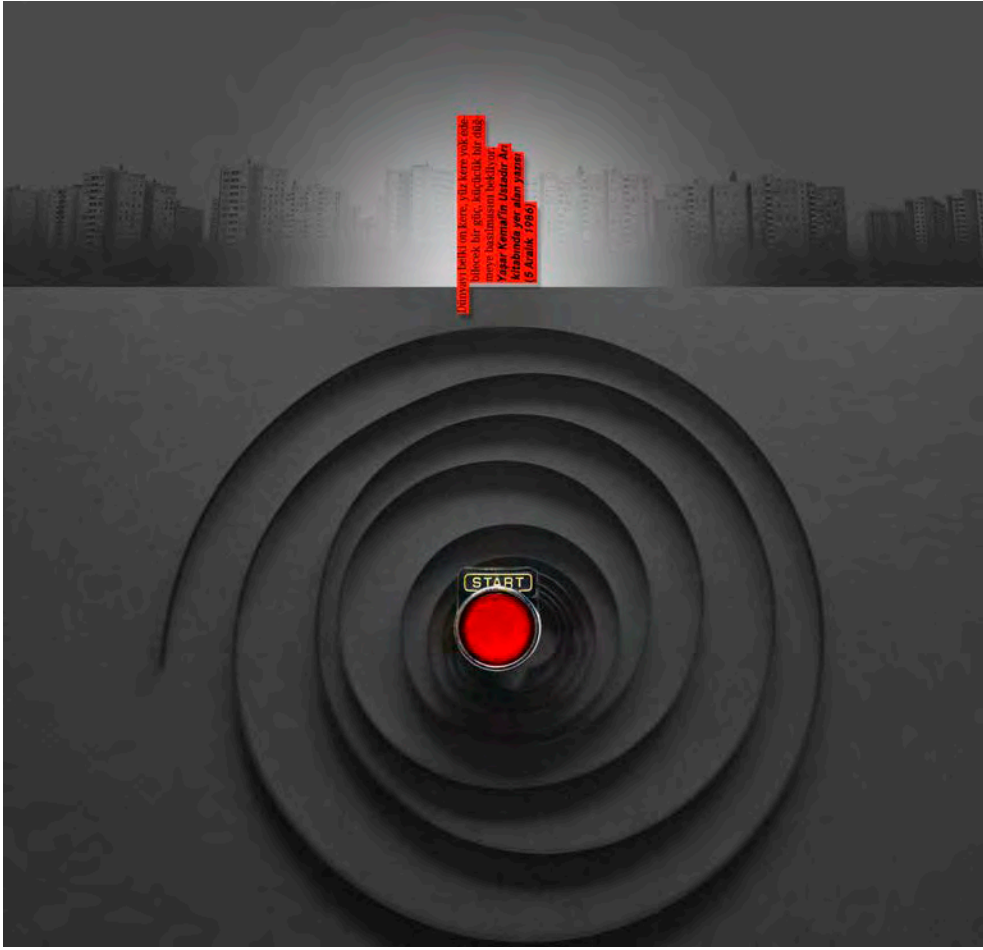
2007 yılında başlayıp 2024 yılında tamamladığım, içerik olarak zamanın ruhunu yansıtan Mavi ve Siyah projesinde edebiyat ve sanat tarihinden çeşitli referansları kullandım. Birkaç örnek vermek gerekirse: Nazım Hikmet’in “Sevdalı Bulut, 1959” öyküsünden yola çıkarak “Sevdalı Bulut 4 #Nazım Hikmet, 2025” (Görsel 4) çalışmasını, René Magritte’in “Kehanet” adlı eserini referans alarak “Misafir #Kehanet (René Magritte), 2024” (Görsel 5) çalışmasını ya da Yaşar Kemal’in “Ustadır Arı, 1986” kitabında birkaç cümleden etkilenererek gerçekleştirdiğim “Geri Sayım #Oppenheimer, 2022” çalışmasını ürettim. (Görsel 6) İçinde bulunduğumuz toplumsal değişim sürecinde gözlem metodunu doğru kullanan bir sanatçı için, yapıcı yönde üretimlerine yön verecek, kendilerini besleyecek o kadar çok malzeme var ki...



4-)Ahmet Öner Gezgini - Mavi ve Siyah - Sevdalı Bulut 4 #Nazım Hikmet, No: 03/2, 2025 - Blue and Black - Amorous Cloud 4 #Nazım Hikmet, No: 03/2, 2025W



5-)Ahmet Öner Gezgini - Mavi ve Siyah - Misafir #Kehanet (René Magritte), No: 11, 2024 / Blue and Black - Guest #Prophecy (René Magritte), No: 11, 2024



6-)Ahmet Öner Gezgin - Mavi ve Siyah - Geri Sayım #Oppenheimer, No: 59, 2024 / Blue and Black - Countdown #Oppenheimer, No: 59, 2024

Sizin kavramsal yazılarınız ve önemli bir eğitimlik yaşamınız var. Bütün bunları bir arada nasıl yürütebildiniz?

Hiç kolay olmadı. Geceyi gündüze katıp durmaksızın çalıştığım, risklerini bildiğim halde çok işin altına girmekten çekinmediğim, yorgunluktan bitkin düştüğüm o yılları çok iyi hatırlıyorum.

Gerçek şu ki arı kovanına çomak soktuğunuzda, tüm araçları kullanarak kendinizi savunmanız gerekiyor. Belgesel (temsili) fotoğrafının olanca ağırlığının hissedildiği 80’li yıllarda kemikleşmiş sabit fikirlerin karşısına fotoğrafının öteki yüzünü yansıtan yeni düşünce biçimini yerleştirmeye çalıştığım; yöneltile eleştiriler nedeniyle, sebep-sonuç ilişkisinde birbirlerini bütünleyen bildik yöntemi kullanmak durumundaydım.

Deneysel fotografiyi savunanların ürettikleri uygulamalı çalışmaların nesne bilgisi, gösterilen (görsel bilgiyi alan) üzerinde çok etkisi yaratsa da kuramsal yazılar ile desteklenmedikleri sürece, yatay okumayı alışkanlık haline getiren hedef kitlenin algı süreci, yapılan işin içini boşaltır. Bu genellemeden hareketle, kuramsal düşüncenin dışı vurulduğu tüm kulvarlarda deneysel fotografiyi savunmakla kalmadım, aynı zamanda görsel malzemeyi disiplinler arası kuramsal metinlerle de desteklemeyi doğru buldum; böylece salt uygulayan değil, uyguladıklarını kuramsal metinlerle destekleme çabası içine giren sanatçının önemli bir özelliğini de

yerleştirmeye çalıştım.

Bu yönelişteki asıl mesele, pratik uygulama öncesi başvuru zihinsel eylemin, kuramsal metinler desteğinde felsefi düşünce boyutunun hedef kitle tarafından irdelenmesini sağlatmaktır.

Ayrıca akademik hayatın içinde bulunmak, biraz da bu yönde gelişim göstermeyi gerektiriyor.

Dijital çağda belgesel fotografik imaj, ne kadar belgeseldir? Sizce dünün aktif dernekleri bugün neden sessizler?

Fotografi bulunduğunda birçok düşünürün, üzerinde akıl yürüttüğü soru şu oldu: “bundan ötesi var mı?” Soruya verilecek cevaplar buraya sığmaz. O zamanlar gerçeğe yakın, temsili bir görüntü elde etmeyi amaçlayan fotografik görüntü için “fotograf yalan söylemez” yaklaşımı dillere pelesenk olmuştu. Fotografi, bir olayın, deneyimin veya varlık durumunun tartışılmaz kanıtı olarak kabul ediliyordu.

Fotografinin sanatsal bir eylem olarak değerlendirilmeye başlandığı 19. Yüzyıl sonlarına doğru -henüz dijital çağa ayak basmadan önce- algılanan gerçeğin aracısız kopyalarını ürettiğini iddia eden belgesel fotoğrafının özgünlüğü tartışılmaya başlandı.

O kadar çok ileri gidildi ki’in “Aslında her fotoğraf başından sonuna sahtedir. Pratik olarak tamamıyla manipüle edilmemiş özellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir” yaklaşımı ortama bomba gibi düştü. Daha dün kadar Robert Capa’nın bir savaş ikonu olarak kabul edilen “Ölüm Anı, 1936” fotografik göstergesi (1975 yılından itibaren gerçekliği hakkında tartışılmaya başlandı) ile Eddie Adams’ın 1968 tarihli Vietkong’lu Nguyen Van Lem’in General Nguyen Ngoc Loan tarafından idamını gösteren fotografik göstergesi, doğal bir durum mu, yoksa sahnelenmiş bir düzenleme mi olup olmadığı yoğun tartışmalara sahne oldu. Aynı sorgulama, ülkemizde sosyal gerçekçi yaklaşımın yoğun olarak yaşandığı 50’li ve 60’lı yıllarda belgesel fotografik görüntü üretenlerin fotografik göstergeleri için de yapılabilir.

Dijitalleşmenin getirdiği “şüpheli” yaklaşım nedeniyle, neyin gerçekten doğal (temsili) ya da sahnelenmiş bir düzenleme olup olmadığının iç içe

geçtiği günümüzde Edward Steichen'ın yaklaşımını çok daha anlamlı buluyorum.

Geçmişte, fotografi adına birçok farklı konu üzerine yoğun tartışmaların yaşandığı canlı bir ortam vardı. Dernekler, tartışma ortamını canlı tutmak için birbirleriyle sanki yarıştılar. Bu durum 90'lı yılların sonunda bıçak gibi kesildi. Yeni milenyum ile birlikte hayatımıza giren dijitalleşme, geçmişte zaten varlığını insanlar ve sanatlar üzerinde hissettiren kopuşma, günümüzde tüm ağırlığı ile hissediliyor. Teknolojinin önümüze serdiği sanal ortamda birey soru sorabiliyor, her türlü soruya cevap bulabiliyor, yazılarını ve imajlarını paylaşabiliyor, tartışabiliyor. Geçmişte derneklerin üstlendiği görevi bugün sanal ortam üstlenmiş gibi gözüküyor. Bu nedenle derneklerin -bugün için- asıl işlevlerini yitirip, (dernek yöneticileri beni bağışlasın) insanların bir araya toplandığı “lokal” gibi çalıştıklarını düşünüyorum.

Gelecek sizi ürkütüyor mu? Yapay zekâ, hepimizin ürettiği fotoğrafları kullanıp algoritmalar aracılığıyla sanat veya temsil yaratabiliyorsa, aynı yapay zekâ yıllar sonra bizim gerçek olarak tanımladığımız ve çektiğimiz fotoğraflardan yeni bir dünya tarihi inşa edebilir mi?

1980'lerin sonundan günümüze uzanan süreçte teknolojik devrimler ile günlük yaşamımızın çeşitli alanlarına hızla giren ve gelişme gösteren çok farklı tarihsel bir dönemi yaşıyoruz. Yapay zekâ çağı olarak adlandırılan bu dönem, önceki dönüştürücü teknolojilerden farklı olarak biyolojik insana özgü düşünme biçimini, karar verme mekanizmasını ve hatta giderek geleceği tahayyül etme yetimizi de dönüştürüyor.

Yapay zekâ (AI) ya da dijital zekâ teknolojisi konusunda genel teknik bilgilerden çok özele doğru yol alındığında, insanlığın distopik bir dünyanın içine çekilmeye başladığını görüyorum.

Günümüzde algılama, öğrenme, çoğul kavramları bağlama, düşünme, fikir yürütme (belirtme), sorun çözme, iletişim kurma ve karar verme gibi yeteneklere sahip yapay zekâ teknolojisinin “köşeli kafalar” tarafından propaganda aracı (örneğin deepfake teknolojisi gibi) olarak kullanılabileceği gerçeğini düşünmek dahi istemiyorum; ama gerçek şu ki kullanılmaya başlandı bile. Yapay zekâ teknolojisi, -belirttiğim gibi- dönüştürücü bir teknolojidir. Uygulama alanları içinde görüntü işleme önemli bir yer tutar. Görüntü işleme ile daha çok, dijital olarak kaydedilmiş olan mevcut görüntüler işlenir;

yani mevcut fotografik görüntüler değiştirilebilir, yabancılaştırılabilir ya da amaca uygun olarak yönlendirilebilir.

Günümüzde milyarlarca insanın metaverilerinin sanal ortam veri havuzunda yer aldığı düşünüldüğünde, dönüştürücü teknolojinin bu verileri kullanarak nasıl bir dünya ve gelecek yaratabileceği düşüncesi hayal gücümüzü aşmakla birlikte, yapay zekâ temelli metaverse'ün yapay bir dünya tarihi yaratabileceği gerçeğini de yadsıyamayız.

Burada asıl sorun fotoğrafının konumudur. Behiç Ak, Kim Kime Dum Duma'da çizdiği karikatürü ile fotoğrafının içine düştüğü çukurun derinliğini çok güzel özetlemiş. (Görsel 7)



7-)Behiç Ak - Fotoğrafçılık Öldü! / Photography is dead!

Fotoğraf daha önce icat olsaydı, dünya tarihi başka bir yöne evrilir miydi?

Herhalde bugün gezegenler arası yolculuk yapar olurduk. İroni bir tarafa, beni daha çok düşündüren, fotografi hiç icat edilmemiş olsaydı, dünya tarihi nereye evrilirdi? Aradığım cevaplar arasında, “gelecek” diye bir şey olmazdı oldukça ağırlıklı.

Sizce dünyada neden ‘Türkiye Fotoğrafı’ yok ?

Türkiye yok ki “Türkiye Fotoğrafı” olsun! Bu bir genelleme. Meseleyi genelden özele indirgediğimizde karşımıza öyle bir tablo çıkıyor ki bu tabloda, Türk

fotoğraf kimliğine rastlamak mümkün değil.

80’li yıllarda ve sonrasında kimlik üzerine çok şey yazıldı ve söylendi; ancak bir konu üzerinde hiç durulmadı. Soru şu: Fotografi olgusuna Batı toplumunun bakışının dışında, Türkiye’de kültürel geçmişini kucaklayacak farklı bir bakış açısının olup olmadığı? Yani kısaca bir Türk fotoğraf kimliğinden söz edebilir miyiz? Türkiye’ye fotoğrafının girişinden tutun da gelişimine ve günümüze uzanan sürece kadar çok şey yazan ve konuşan tarihçilerimiz bu önemli konu üzerine neden araştırma yapma ihtiyacı duymazlar? Kolay iş değil ama zamanında bir ucundan başlamak gerekirdi.

“Kimliksizlik” konusunun altında yatan asıl sorun, kimlik üzerine araştırma girişiminde bulunacakların, geçmişle gelinen zaman dilimi arasındaki gelişmeleri katı bir tutuculuk ve ön yargının ağır bastığı yaklaşımdan kendilerini dışarıda bırakmada zorlanmalarıdır.

Türkiye’de fotoğraf sanatçıları ve izleyicilerini nasıl yorumluyorsunuz? Türkiye’de fotoğraf sanatının bir karşılığı var mı sizce?

Teknolojinin bize sunduğu sonsuz olanaklardan yararlanarak konu üzerine bir araştırma yaptığımda, karşıma -genellikle- fotografik gösterge karşısında izleyicinin onu “algılama süreci” ve ondan “estetik haz almak” sürecine yönelik yorumlama yetisi çıktı. 20. Yüzyılın başında sanatçının bir “verici”, sanat nesnesinin “aracı”, izleyicinin ise bir sanat eserinin anlamının “alıcı” sı rolü oynadığı düşünce ağırlıklıydı. Bu yaklaşım, o döneme göre, bir noktaya kadar doğru bir bakış açısı olabilir; ancak asıl mesele, sanat yapıtı ile izleyici arasında kurulması ön görülen iletişimin, “mesafe” kavramı doğrultusunda aktif ya da pasif bir rol oynayıp oynamadığı yönünde sorulacak sorunun sorgulanması olmalıdır. Çünkü sanat, kitleyi devimsiz benzeşme yolu ile değil, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak irdeleme gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir.

Benim bakış pencereinden, sanat tarihinin gelişim sürecinde önemli derinliği olan diğer sanat dallarına baktığımızda; 60’lı yıllardan itibaren dada akımının etkisiyle beslenen sanat akımlarından enstalasyon, performans sanatı, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatının, tekil nesnenin anlamlandırılması yerine, izleyicinin yapıtla doğrudan ilişkisine yönelik bir açılım getirdiğini görüyoruz. Modernizmin “mesafe” kavramıyla açıkladığı bu yaklaşım, sanat denkleminde izleyicinin



de dahil olma sürecini; yani bu süreçte yapıt/izleyici, sanatçı/izleyici ve izleyici/izleyici gibi çok yönlü iletişimi de beraberinde getirdi. Konuyu fotografiye bağladığımızda, yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda, sanatçı/yapıt/izleyici üçgeninde fotografi izleyicisi “pasif katılımcı” konumundadır. Bu iletişim biçimi ise, özünde gerilim ve karşılıklı çatışmanın bulunduğu, sanatın eylemsiz (etkin) yapısı ile akıcı bir diyalog kuramaz.

Çok yönlü iletişimin katılımcı yanı karşılığını, fotografiyi araç olarak kullanan sanatçılarda bulur. Bu anlamda 1990 yılında ürettiğim “Ve Bir Gün Gökyüzü Bütünü Kararacak” çalışmasında (Görsel 2) kullandığım gerçek “start” düğmesi ile izleyicinin yapıta dahil edilmesini; bu bağlamda yapıta müdahalesini amaçlamıştım. Türkiye’de fotografi sanatının (?) bir karşılığı var mı? sorusu, göreceli cevaplara gebe. Geçmişte çok konuşulmuş olan bu konuda kesin bir yargıya ulaşmak zordur. Şu kadarını söyleyebilirim ki müzesinin olmadığı, sanat pazarının oluşmadığı, fotografik göstergenin meta olarak alınıp-satılmadığı bir ortamda herkes, kendi yaşamı boyunca edindiği kültürel bilgi birikimi doğrultusunda, konuyu, sanat tarihinin kıstasları çerçevesinde irdileyebilir ve bir sonuca ulaşabilir.

İki farklı zaman kesitinin birbirinin içine geçtiği analog ve dijital döneminizi harmanladığınız ‘Pasajlar’ adlı kitabınızın serüveni nasıl oluştu?

“Terzi kendi söküğünü dikemezmiş” atasözü, “Pasajlar” kitabının oluşum sürecini çok iyi açıklıyor. 40 yılı aşkın akademik ve yöneticilik hayatım boyunca öğrencilerime ve yakın çevreme açtığım sergileri, bunların kalıcılığını sağladığım sergi kataloglarını düşündüğümde, önemseydiğim bir konuda kendim için hiçbir şey yapamamış olmanın ayırdına ancak, 1999 yılında akademik hayata son verdiğimde varabildim.

Tüm sıkıntı, zamansızlık ve zorluklardan sıyrıldığım o tarihlerde sevgili eşim Gülnaz’ın girişimci yaklaşımıyla başladı serüven. Düşünce heyecan vericiydi ama nasıl? Akademik hayatımda kendime ilke edindiğim; bir işe girişiyorsam, o işin en zor yanı o işe başlayabilmektir; bir kere başlamayı başarabilirsem gerisi çok daha kolay gelir, düşüncesi, kitabın gerçekleşmesini sağlayan motive edici bir yaklaşım oldu.

İyi, güzel, hoş da kitap, hedef kitleye nasıl bir mesajı içleyerek ulaşmalıydı? Bir kitap hazırlamanın en zor yanı...

Bu konuda çok kafa yorduk, dersem yalan olmaz. Uzun tartışmaların sonunda “Pasajlar” kitabı geçmiş yansıtmasıyla kalmamalı, aynı zamanda günümüze yönelik

bilgi aktarımını da üstlenmeli düşüncesinin, kitabın biçim ve özüne yönelik yapısını oluşturmaya karar verdik. Bu bağlamda, iki farklı zaman diliminin (analog dönem ve dijital dönem) harmanlandığı Pasajlar/Passages kitabı 2 bölümden oluşturuldu. Birinci bölüm, 1968-2006 yılları arasında fotoğraf öncesi analog dönemde soyut dışa vurumcu, deneysel ve kavramsal düşünce doğrultusunda ürettiğim çalışmaların ağırlıklı olarak yer aldığı “Retrospektif” bölüm; fotografi sonrası dönemde insan yararına/zararına sunulan programlar ile 2007-2024 zaman aralığında bir konsept dahilinde gerçekleştirilen uzun soluklu “Mavi ve Siyah” projesini bütünleyen ikinci bölümdür.

“Pasajlar” kitabına sahip olanların, sayfalarını her çevirişte büyük bir keyif aldıklarını umuyorum.

PS: Kitabın gerçekleşmesinde çevremden, özellikle öğrencilerimden önemli destekler aldım: Kitabın tasarımında grafik bölümünden öğrencim Nazlı Ongan Alkaya’nın, kitaba “Pasajlar” ismini veren ve bir ön yazı ekleyen yine öğrencim Merih Akoğul’un, basım işini üstlenen akademi resim bölümünden sevgili dostum ve A4 Ofset’in yaratıcısı Alparslan Baloğlu’nun ve dağıtım konusunda Espas Sanat Kuram Yayınları’ndan Hüseyin Yılmaz’ın önemli desteklerini unutamam.



Oktay KBULUT @oktayakbulut



Habip KOÇAK

Belgesel Fotoğrafın Ontolojik Sınırı ve Yeni Etiği: Gerçeklik, Temsil ve İnancın Dönüşümü

Giriş: İmgenin Çözülüşü ve Belgeselin Varoluşsal Sorgusu

Fotoğraf, yaklaşık iki yüzyıllık tarihi boyunca, modern dünyanın görsel sözleşmesinin temel taşı ve nesnel gerçeğin garantörü olarak kabul edildi. Bir görüntü, bir olayın yaşandığının inkâr edilemez kanıtı, yani bir “orada bulunmuşluk” garantisiydi. Ancak günümüzde bu köklü güven duygusu, yerini derin bir kuşkuculuğa bırakmıştır. Dijital manipülasyonun sıradanlaşması, yapay zekânın fotogerçekçi simülasyonları ve sosyal medyanın hızla üreyen, bağlamından kopuk imgeleri, fotoğrafın referans noktası olan “**gerçek**” kavramını tamamen bulanıklaştırmıştır. İzleyicinin bir kare karşısındaki ilk refleksi estetik bir beğeni değil, ontolojik bir sorgulamadır: “Bu gerçekten oldu mu, yoksa yalnızca öyle mi görünüyor?”

Bu durum, özellikle varlığını “**olanı olduğu gibi göstermek**” iddiası üzerine kuran belgesel fotoğraf için bir varoluşsal krize işaret eder. Gerçeğin görecelileştiği ve görüntülerin simülasyona dönüştüğü bu çağda, belgesel fotoğrafın anlamı nedir? Bu makale, fotoğrafın kanıt mitinin felsefi çözülüşünü, temsildeki öznelliğin yükselişini, yapay zekâ çağında etik sınırların yeniden tanımlanmasını ve güncel post-belgesel projeler üzerinden izleyici inancının dönüşümünü ele alacaktır. Belgesel fotoğraf, artık yalnızca bir kayıt biçimi değil; gerçeklik, temsil ve inanç arasında kurulmuş eleştirel bir düşünsel alandır.

I. Gerçekliğin Felsefi Yıkımı: Kanıttan Kuşkuya Geçiş

A. Temsilin Krizi: Benjamin, Barthes ve Simülakrın Egemenliği

Fotoğrafın güvenilirliği sorunu, teknik manipülasyonun ötesinde, temelde bir ontolojik kırılmanın sonucudur. **Walter Benjamin**’in analiz ettiği gibi, fotoğrafın teknik çoğaltılabilirliği sanatın “**aura**”sını zayıflatmıştır; ancak **Roland Barthes**’ın fotoğrafı “**bu oldu**” (ça a été) ifadesiyle tanımladığı varoluşsal kesinlik, dijital çağda ortadan kalkmıştır. Yapay zekâ tarafından üretilen imgeler, Barthes’ın “gerçekliğin delili” dediği referansı taşıyor.

Görüntü artık **Jean Baudrillard**’ın tarif ettiği gibi, gerçeğin yerini almış bir simülakr hâline gelmiştir. Görüntü, artık bir referansa değil, kendi üretim döngüsüne bağlıdır; görünüşün gerçeğin önüne geçtiği bir evreye girilmiştir. Bu durum belgesel için radikal bir sonuç doğurur: Gerçeği temsil etme iddiası, yerini gerçeği inşa etme ya da sorgulama eylemine bırakır.

B. Fenomenolojik Dönüşüm: Görmek Yetmez, İnanmak Gerekir

Gerçeğin çözülmesiyle birlikte, fotoğrafın anlamı da teknik doğruluktan **etik samimiyete** kaymıştır. Artık bir fotoğrafın gerçek kabul edilmesi, fotoğrafçının yalnızca teknik yeterliliğine değil, dürüstlüğüne, niyetine ve sahnedeki konumuna duyulan güvene bağlıdır.

Bu, belgesel fotoğrafı fenomenolojik bir pratik hâline getirir: Fotoğrafçı yalnızca “gören” değil, aynı zamanda “**deneyimleyen**” ve bu deneyimi etik bir sorumlulukla paylaşan bir öznedir. **Susan Sontag**’ın fotoğrafın bir şeye sahip olma eylemi olduğu tespiti, günümüzde aynı zamanda bir anlam üretme ve **sorumluluk alma** eylemine dönüşmüştür. Gerçeğe inanmak için artık salt görmeye değil, fotoğrafçıya duyulan güvene ihtiyaç vardır. Bu güven, yalnızca estetik değil, **etik bir sözleşmedir**.

II. Belgesel Fotoğrafın Evrimi: “Gerçek”ten, Yoruma ve Kurguya

A. Klasik Belgeselden Post-Belgesel Pratiklere Geçiş

Belgesel fotoğrafın tarihi, hiçbir zaman iddia edildiği kadar saf bir nesnellik üzerine kurulu olmamıştır. Mathew Brady’nin savaş fotoğrafçılığındaki dramatik sahnelemeleri, Riis ve Hine’in duygusal retorik üreten kadrajları ya da Dorothea Lange ile W. Eugene Smith’in biçimlendirme niyetleri, belgeselin her zaman **yorum ve müdahale** içerdiğini gösterir.

21.yüzyılın başlarında ise belgesel fotoğraf kurguyu gizlemeyi bırakıp, onu açıkça bir **dürüstlük biçimi** olarak kabul etmeye başlamıştır. Bu, post-belgesel dönemin başlangıcını işaret eder ve disiplini yalnızca dış dünyanın tanıklığından, fotoğrafçının iç dünyasının, niyetinin ve yorumunun da bir tanığına dönüştürür.

B. Çağdaş Post-Belgesel Projelerde Kurgu, Arşiv ve Yeniden İnşa

Güncel post-belgesel pratikler, gerçeğin fotoğrafçının öznelliği, arşivin manipülasyonu veya kurgu yoluyla inşa edilen bir yorum olduğunu vurgular:

1. Tamamen Kurgulanmış Tanıklık: Jeff Wall’un sinematik tabloları (Dead Troops Talk, 1992), tamamen stüdyoda inşa edilmiş olsa da, toplumsal gerçekliğe dair duygusal bir hakikati aktarır. Wall, gerçeği biçimsel olarak kurgulayarak, anlamsal olarak dürüst olmayı amaçlar.



Géricault, Le radeau de la Méduse , 1817



Jeff Wall, Dead Troops Talk, 1992

2. Öznel Kayıt ve Aile/Kişisel Arşiv: Nan Goldin’in The Ballad of Sexual Dependency dizisi veya Larry Sultan’ın Pictures From Home (1992) projesi, kişisel hayatı ve aile arşivini kullanarak, en öznel deneyimin bile toplumsal bir belgesel biçimi yaratabileceğini gösterir.



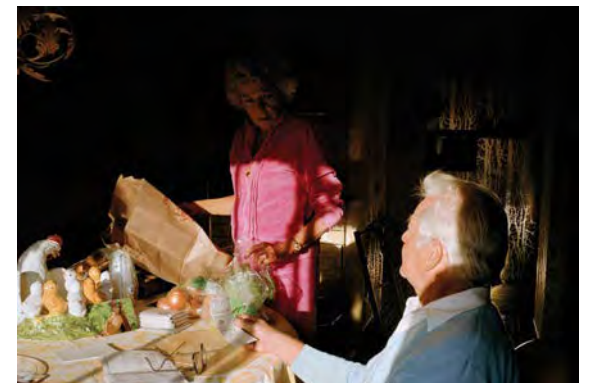
Nan Goldin, Trixie on the cot, New York City, 1979



Nan Goldin, Nan and Brian in bed, New York City, 1983



Larry Sultan, Picture From Home, 1992





Jonas Bendiksen Veles. North Macedonia. 2019

2. Simgesel Gerçekliğin Analizi: AI üretimi olan popüler haber görseli trendleri, fotoğrafçının rolünün medyanın kendisini sorgulamaya kaydığını gösterir. Örneğin, Obvious kolektifi tarafından üretilen yapay zekâ portreleri, yaratıcılığın ve özgünlüğün AI karşısındaki konumunu sorgulatır. Belgesel fotoğrafçı, bu simgesel üretimi analiz ederek, gerçekliğin nasıl pazarlandığını belgeler.

3. Veri Görselleştirme ve Hukuki Belgeleme: Forensic Architecture gibi araştırma kolektifleri, uydu görüntüleri, 3D modellemeler ve tanık ifadeleri gibi çeşitli veri kaynaklarını kullanarak, tek bir fotoğrafın yetersiz kaldığı hukuki ve politik olayları "belgeler". Bu yaklaşım, görselliğin ötesinde, verinin ve sürecin şeffaflığını temel alır.

4. Simülasyonun İfşası: Jojakim Cortis ve Adrian Sonderegger'in projesi, ikonik fotoğrafların minyatür modellerini stüdyoda kurgulayıp fotoğraflayarak, belgesel imgenin kurgusallığını ve manipülasyon potansiyelini açıkça ortaya koyar.

Bu nedenle fotoğraf, teknik bir işlem olmaktan çıkıp etik bir eylem haline gelir; temel mesele "görüntü gerçek mi?" sorusundan çok, "fotoğrafçının niyeti gerçek mi?" sorusuna evrilmiştir.

IV. İzleyicinin Rolü: İnanç, Algı ve Ahlaki Samimiyet

A. Post-Truth Çağında Kişisel Gerçeklikler

Sosyal medya çağında izleyici, pasif bir tanık değil, aktif bir üretici ve yayıcıdır. Hakikat, kolektif bir olgudan kişisel bir inanç biçimine dönüşmüştür. İzleyici, kendi dünya görüşüyle uyumlu imgeleri "doğru", rahatsız edici olanları ise kolayca "yanlış" olarak etiketlemektedir. Walter Benjamin'in bahsettiği "auranın kaybı", günümüzde teknik bir değerden çıkıp etik bir meseleye dönüşmüştür.

B. Yeni Dürüstlük: Görsel Samimiyetin İnşası

Bu ortamda belgesel fotoğraf, "kanıt sunmak" yerine sorgulamaya davet eden bir forma dönüşmelidir. Fotoğrafçı, izleyiciden kör inanç değil, eleştirel farkındalık talep etmelidir.

İzleyici, teknik doğruluktan çok, fotoğrafçının kendi konumunu gizlememesinde, müdahalesini saklamamasında ve niyetini açıkça beyan etmesinde yatan şeffaflığa inanır. Güncel belgesel projelerinin birçoğu, fotoğrafçının metin, ses veya video günlükleri ile kendi şüphelerini ve süreçlerini paylaşması, bu yeni dürüstlük biçiminin bir göstergesidir.

Dolayısıyla çağdaş belgesel, ahlaki samimiyetin ve özneliğin farkında olan bir tanıklığın alanıdır.

Sonuç: Anlamın Arkeolojisi ve Yeni Etik Sözleşme

Belgesel fotoğraf, 21. yüzyılda yalnızca bir kayıt aracı değil; gerçek, kurgu ve inanç arasında sürekli hareket eden bir düşünsel süreçtir. Kurgu, sahneleme ya da post-produksiyon, eğer etik niyet şeffafsa, fotoğrafın değerini düşürmez. Gerçeklik artık biçimde değil, niyette ve etik duruşta saklıdır.

Geleceğin belgesel fotoğrafçısı, kendini sahnenin dışında nesnel bir tanık olarak değil, hikâyenin içinde sorumlu bir özne olarak konumlandırılmalıdır. O, artık gerçeği temsil eden değil, anlamı kazıyan bir arkeologdur. Yüzeydeki olayların ardındaki insanlık durumlarını, duygusal ve toplumsal katmanları açığa çıkarmakla yükümlüdür.

Belgesel fotoğrafın kurtuluşu, geçmişin saflığına dönmekte değil; bugünün karmaşasını, yapaylığını ve çoğulluğunu kabul edip yeni bir dürüstlük biçimi geliştirmekte yatıyor. Bu dürüstlük, gerçeği mutlak olarak sunma iddiasından değil, onun sınırlarını fark etme cesaretinden doğar. Fotoğraf, bu sayede yeniden yaşar; inanmakla şüphe duymak arasındaki o kırılgan dengede, insanın tanıklığına yeniden alan açar.

Kaynakça

- Abril, L. (2018). On Abortion. Dewi Lewis Publishing.
- Barthes, R. (2006). Camera Lucida: Reflections on Photography. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1994). Simulacra and Simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bendiksen, J. (2021). The Book of V. New York: Aperture.
- Benjamin, W. (2008). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." İçinde: Illuminations. New York: Schocken Books.
- Broomberg, A. ve Chanarin, O. (2013). Holy Bible. London: Mack.
- Company, D. (2020). On Photographs. London: Thames & Hudson. (Çağdaş fotoğraf ve gerçeklik üzerine kuramsal kaynak)
- Flusser, V. (2000). Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books.
- Forensic Architecture. (Çeşitli yayınlar ve sergiler).
- Goldin, N. (1996). The Ballad of Sexual Dependency. New York: Aperture.
- Obvious. (Çeşitli yayınlar ve sergiler).
- (AI sanatı ve etik tartışmalarına örnek)
- Sekula, A. (2018). Fish Story. London: Mack. (Post-belgesel, küresel kapitalizm ve arşiv kullanımı üzerine klasikleşmiş çalışma)
- Simon, T. (2011). A Living Man Declared Dead and Other Chapters. London: Mack.
- Sonderegger, A. ve Cortis, J. (2017). Icons. Berlin: Hatje Cantz.
- Sontag, S. (2008). On Photography. New York: Picador.
- Wall, J. (1996). "Marks of Indifference: Aspects of Photography in the Postmodern Era." Jeff Wall: Exhibition Catalogue. London: Phaidon Press.
- Wells, L. (2017). Photography: A Critical Introduction. (6. Baskı). New York: Routledge. (Çağdaş fotoğraf kuramına dair güncel bakış)



Okyar ATİLLA

Kölner Dom, Köln, Almanya

İşim gereği uzun yıllar Almanya'nın birçok şehrine meslek fuarları, firma ziyaretleri ya da müşteri ziyaretleri sebebiyle gider gelirdim. Bu seyahatlerimin muhasebesinde Almanya topraklarına ilk ayak bastığım çoğunlukla Köln-Bonn havaalanında olmuş. Biraz daha ırdeleyiverince Köln'de epey zaman geçirmişim. Buna rağmen iyi bilir miyim? Hayır.

Köln'de çektiğim fotoğraflar bana yol göstereyin diye üzerinden geçtiğimde "hah işte burası dediğim tek bir yer karşıma geliyor: Kölner Dom meydanları... Bütün yolları oraya çıkarmışım.

Kölner Dom, diğer taraftan "inşaatı bitmeyen katedral" olarak anılır. Bunun tek sebebi 12. yüzyılın ortasında temelini atılmasına rağmen tamamlanması ancak 1880 li yıllarda olmuştur. Gotik mimarinin sıra dışı Katolik katedralidir.

Hem katedralin girişinin bulunduğu kapı tarafından hem de havuzun yer aldığı yan tarafta (Roncanlliplatz) oldukça geniş iki meydan yer alır. Aslında merkez tren istasyonuna bakan taraf da merdivenlerle inilen bir meydana (Bahnhofvorplatz) bağlanır. Arka taraf Ren nehrine ulaşan bir yol ve parka (Heinrich-Böll-Platz) sahiptir. Burada Ludwig müzesinin pastanesi (Ludwig im Museum Restaurant) çok güzeldir. İşte benim ilgi alanım her seferinde bu meydanlar oldu. Çok uzağa düşmemek için de hep yakınlarda bir otelde kalırdım. Bu meydanlar hafta sonları tam bir panayıra döner.



Okyar ATİLLA



Okyar ATİLLA

Aradığınız aramadığınız her şey buradadır. Sokak gösterileri, çalgıcılar, yer ressamları (meydanın zeminine resim yaparlar), dünyanın dört bir tarafından turistler (bazen kendinizi Çin’de sanabilirsiniz), evsizler, dilenciler, konserler, v.s., v.s...



Okyar ATİLLA



Okyar ATİLLA

Kölner Dom’un yaklaşık 160 metre iki kulesiyle şehrin her tarafında görülebildiğini söylerler. Hatta -bana abartı gibi gelse de- Bonn’dan bile görünürmüş. İşin aslı o meydanları terk edip de gidip bakmadım.



Okyar ATİLLA



Okyar ATİLLA

Katedral, aydınlatmasıyla gece muazzam bir fotoğraflık nesneye dönüşür. Kulelerin üzerinde uçan beyaz martılar (martılar hep beyaz olur □) bu muhteşem yapıyı daha da ilginç kılar. Hohenzollern köprüsünde yürüyüp de dönüp baktığınızda katedrali ihtişamıyla görürsünüz. Bunu gece yapın. Gündüzleri ise elinize ne büyüklükte ekipman olursa olsun meydanlarda kimse sizi görmez. Sizin kaybolmaya çalışmanıza gerek yoktur. Bu meydanlarda artık kimliğiniz geçersizdir. Dünya vatandaşıdır.

Şimdiye kadar fotoğraf çekimime itiraz edene denk gelmedim. Üstüne üstlük poz vermelerini rica ettiğimde de kırmadılar. Uzak doğudan gelenler için bir şey söylemiyorum. Onlar zaten her durumda modelliğe hazır ve nazırdır.



Okyar ATİLLA



Okyar ATİLLA

bakmadan edemem.

Bu yazıyı hazırlarken her zamanki gibi internette konuyla ilgili “ne var ne yok” diye dolaştığımda DW (Deutsche Welle) nin Şubat 2015 tarihinde yayımladığı çok ilginç bir habere rastladım. Başlık şöyleydi: “Köln katedralinde namazın 50. yılı”. Haber, çalışmak için Almanya’ya giden işçilerimizden birisinin başı çekmesiyle 1965 yılında bayram namazının bu katedralde kılınması hakkındaydı. Haber linkini kaynaklar kısmında bulabilirsiniz.



Okyar ATİLLA

Özellikle İkinci Dünya Savaşında katedral ayakta kalsa da bir çevresi yerle bir olup çok hasar almış. Bunu katedralin istasyona bakan duvarında sergiledikleri fotoğraflardan anlıyorum. Yaşı yetmişin üzerinde olan Alman vatandaşların bu fotoğraflar önünde hararetle konuşmalarına çok şahit oldum. Ne yazık ki anlamam mümkün değildi. Konuşmak için çaba sarf ettiğimde de ne yazık ki onlar İngilizce bilmiyordu.

Ve burada çok sevdiğim bir dükkân vardır. Hemen kilisenin “Dompaltte” kısmında yer alan fotoğrafçı: Foto Lambertin... Körüklü makinalardan en son model dijital makinalara kadar geniş bir yelpazeye sahip bir yerdir. Şimdiye kadar hiçbir şey almamış olsam da her gün sabah akşam vitrinlerine hayranlıkla



Okyar ATİLLA

Kaynaklar:

<https://www.koelner-dom.de/home/>
<https://www.daszeitung.com/kolner-dom/>
<https://www.cologne.de/what-to-do/the-cologne-cathedral.html>
<https://whc.unesco.org/en/list/292/>
<https://www.youtube.com/watch?v=uQGJIPATHOg>
<https://www.lonelyplanet.com/germany/cologne/attractions/kolner-dom/a/poi-sig/456311/359392>
<https://images.app.goo.gl/iqNs1B4YmauzkG7T7>
<https://www.dw.com/tr/k%C3%B6ln-katedralinde-namaz%C4%B1n-50nci-y%C4%B1%C4%B1/a-18232121>

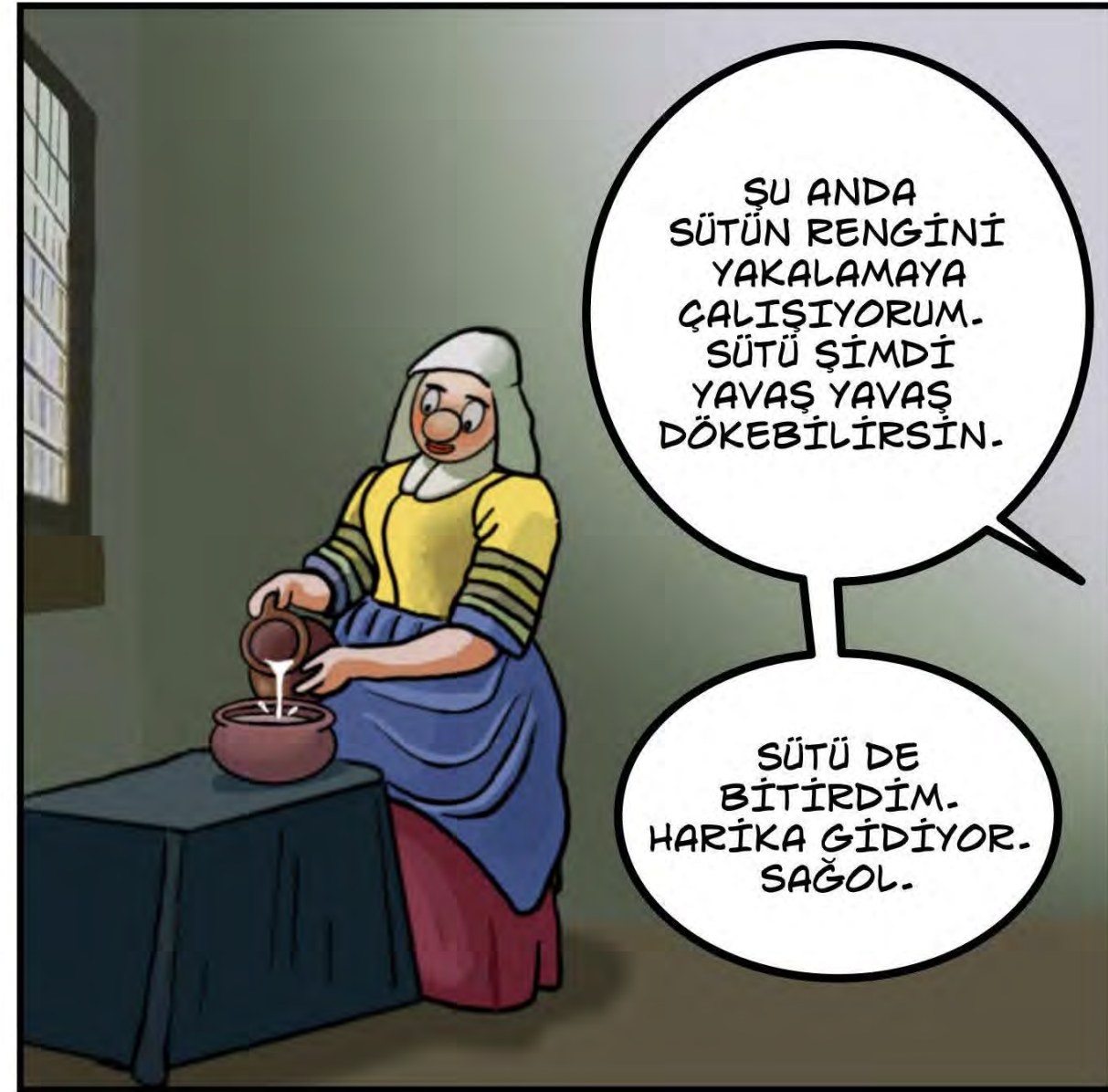


Ali BALKI

JOHANNES VERMEER VE

ergun.akleman@gmail.com

ALMAN OPTİK BİLİMCİ JOHANN ZAHN'IN (1641-1707) AYNALI KAMERAYI İCAT ETTİĞİ DÜŞÜNÜLÜYOR. ZAHN ÇOK BÜYÜK BİR MERCEK TAKILMIŞ KAMERA MUTLİMA'NIN (OBSKURA'NIN) İÇİNE BİR AYNAYI YERLEŞTİREREK KAMERANIN ÇİZİM YAPMAK İÇİN DAHA PRATİK HALE GELMESİNİ SAĞLADI. BU KAMERAYI JOHANNES VERMEER VE CANALETTO'NUN KULLANDIĞI SANILIYOR. JOHANNES VERMEER AYRICA RENKLERİ DE DOĞRU KAYDEDEBİLMEK İÇİN FOTOĞRAF CİHAZLARINA DAYALI KENDİNE ÖZGÜ BİR YÖNTEM KEŞFETMİŞTİ.

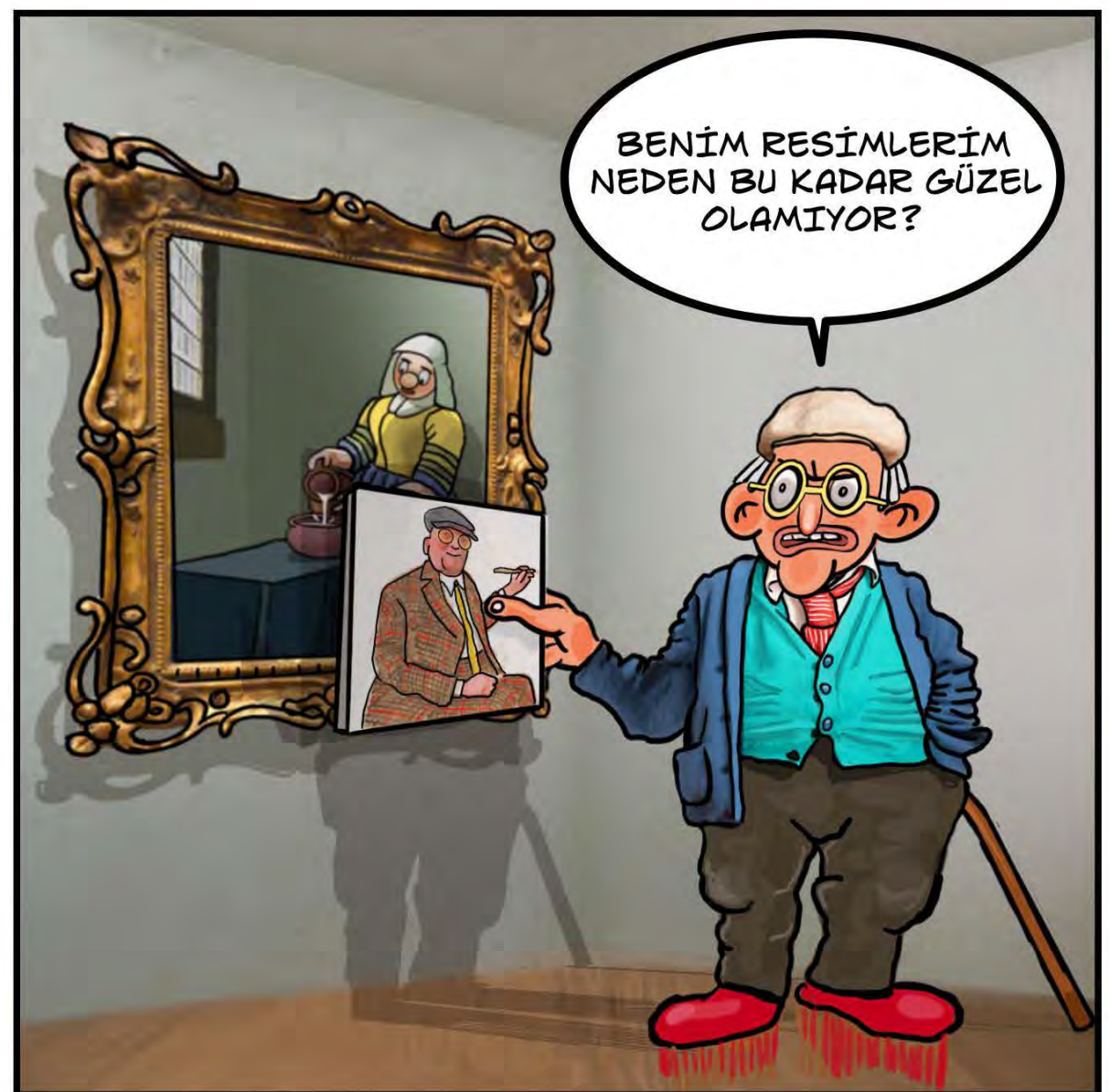
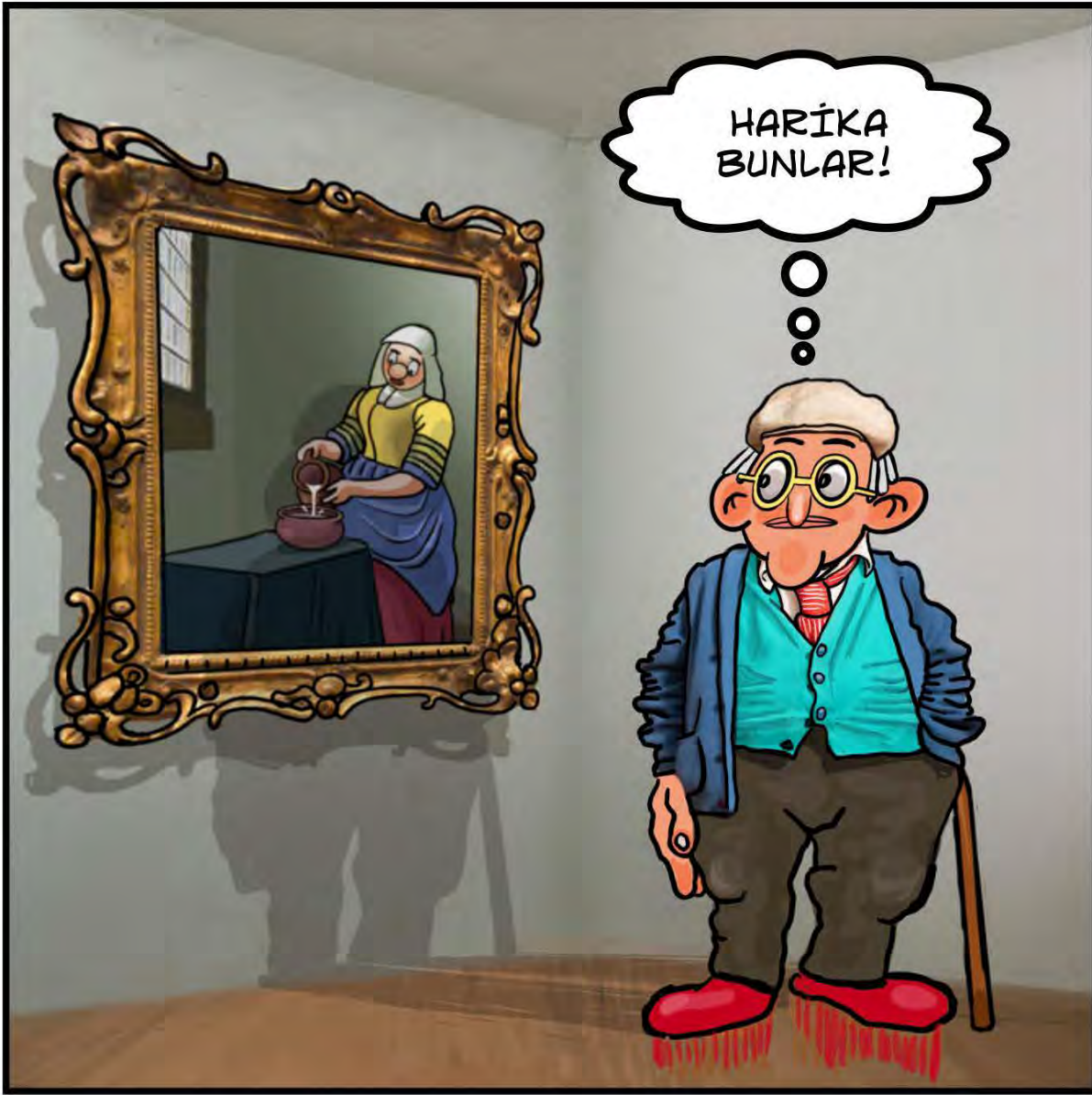


RESSAM DAVID HOCKNEY VE OPTİK FİZİKÇİ CHARLES FALCO T YÜZYILDAN İTİBAREN PEK ÇOK SANATÇI, SON DERECE DETAYLI OBSCURA VEYA KAMERA LUCIDA GİBİ OPTİK CİHAZLAR KULLANAN SANATÇILARININ TEKNOLOJİ KULLANARAK NEDEN HALA SON DERECE GÖSTERİRKEN, YETERİNCE EĞİTİM ALMAMIS, YENİ TEKNOLOJİ KULLANAN SANATÇILARIN KALİTELİ ESER ÜRETEBİLME KONUSUNDAKİ BİLMEKLE

HOCKNEY-FALCO TEZİ

ERGÜN AKLEMAN-

BU YÖNTEMLER SONRADAN UNUTULDU VE ARADAN 350 SENE GEÇTİ. RESSAM DAVID HOCKNEY NEDEN ARTIK BU KADAR KALİTELİ RESİM ÜRETİLEMEDİĞİNİ MERAK ETTİ. BU SORUNUN CEVABINI ARARKEN KLASİK RESSAMLARIN KAMERA YARDIMIYLA ÇİZDİKLERİNİ KEŞFETTİ VE BUNU 2001'DE YAZDIĞI BİR KİTAPTA AÇIKLADI.



ARAFINDAN ORTAYA ATILAN TEZE GÖRE, ONALTINCI YÜZYIL VE GERÇEKÇİ RESİMLER YAPABİLMEK İÇİN KAMERA KULLANDILAR. BU TEZ BİR YANDAN DA İYİ EĞİTİM ALMIŞ GÜNÜMÜZ KİŞİLERİNE KALİTELİ ESERLER ORTAYA KOYABİLDİĞİNİ GÖSTERİP, YÜZYILLARA UYUM SAĞLAYAMAMIS VE ÇOK EMEK HARCAMAYAN SANATÇILARIN YETİKSİZLİĞİNE DA IŞIK TUTUYOR.



Gökhan KORKMAZGIL

Afrodisias, Ara Güler ve Başka Şeyler

Bir antik kente gitme, gezip görme arzusuna kapılmışsanız benim gözümde bir anda büyürsünüz, birkaç mertebe birden yükselirsiniz. Antik kentler insanlığın ortak mirasıdır, bilirsiniz. O eski insanlar nerelerde yaşamışlar, neler yapmışlar, ne muazzam kentler kurmuşlar görürsünüz. Aslında pek göremezsiniz, çünkü çok az şey kalmıştır, antik kentler artık zamanın eskittiği, doğanın eksilttiği, insanın talan ettiği haldedir. Yapıların ahşap bölümleri yanmış, zamana dayanamayıp yok olup gitmiş, duvarların sıvalı - boyalı bölümleri dökülmüş, taşlar başka yerde kullanılmak için sökülüştür. Geride kalanlarla yetinmek durumundasınız. O zaman, kente ait mümkün olduğunca çok şey öğrenip, gerisini hayal gücünüze bırakmak zorundasınız.

Öğrenmek deyince, bilmediğimiz, az bildiğimiz, şüphede kaldığımız bir konu için artık internete bakıyoruz. Bu gayet güzel, çünkü bilmediğini bir bilene sormak neredeyse bilgece bir şey, çünkü artık herkes her şeyi biliyor, bir tek bilmediğini bilmiyor. O “bir bilen” şimdilerde Google, biz çok eminiz, o her şeyi biliyor, ona öyle inanıp benimsemişiz ki herkes ona aile büyüğü gibi “Google Amca” diyor. Google’ın her konuda bilgi verdiği doğrudur da, her verdiği bilgi doğru mudur, orası şüphelidir. Zaten Google bir arama için sizi genellikle Vikipedi’ye gönderir, o da bir “özgür ansiklopedi”dir, özgürlüğü de herkesin bir şeyler ekleyebilmesinden gelir. Böylece siz de en başa dönersiniz, öğrendiğiniz bilgi gerçek midir, değil midir, yine bilemezsiniz.



Refik KARACAOĞLU

Afrodisias’ın kapısına gelince, gişeleri geçince, müzeyle kafenin bulunduğu kent parkına girince çevreme bakıyorum. Kafenin önündeki taşlara yirmi kadar gezgin oturmuş, başlarındaki rehber onlara Fransızca bir şeyler anlatıyor. Bu Fransızlarla Japonlara hastayım, ne zaman bir antik kente gitsem gruplar halinde dolaşanlar onlar oluyor, İngilizlerle Almanlar gibi Side’ye, Marmaris’e gidip güneşin altında öylece yatmıyor. Bizim topraklarımızdaki kültürel mirası bu adamlar bizden fazla merak ediyor. Rehber elindeki yürüyüş değneğiyle bir öteyi, bir beriyi işaret ederek konuşuyor, sözleri sonbahar sıcağında lahitlerle heykellerin üstünde dağılıyor, yanaşıp birkaç sözcüğü havada kapayım diye düşünüyorum. Sonra yanımdan altı kişilik bir grup geçiyor, birisi diğer beşine elindeki telefonda Türkçe bir şeyler



Bünyamin ŞAHİNER 2025



Ara GÜLER 1958

okuyor, Fransızları bırakıp onların peşine takılıyorum. Kalıntılar arasındaki yürüyüş yoluna giriyoruz, telefonlu adam “burayı ilk kez Ara Güler bulmuş” diyor. Diğerleri neyse ki “Ara Güler de kim?” diye sormuyor, ama başlarını sallayıp anlatılanı kabul ediyor. Biri ise “Arda Güler olmasın o?” deyip sırtlıyor. Ben kendimi sahte peygamberin peşine takılmış biri gibi hissediyorum, hemen onları takip etmeyi bırakıyorum. Olacak iş mi, böyle şahane bir kent iki bin küsur yıldır güneşin altında öylece duracak, hiç kimse fark etmeyecek, bir gün Ara Güler çıkagelecek, burayı keşfedecek! Yanlarına varıp anlatılanı düzeltmeye zahmet etmiyorum, belki de adam bozulacak, bana “sen kimsin?” diyecek. O zaman ben de bir “ukala çok bilen” olacağım, araya kara kedi girecek, durup dururken tatsızlık çıkacak. İnsanları düzeltmek çok tehlikeli bir şey, “ben az biliyormuşum” demezler, hemen senden nefret ederler, olur olmaz yerde çemkiriverirler. Dileyelim ki insanlar aklını kullansın, doğru şeyler okusun, yoksa bırakalım herkes kendi cehaletinde boğulsun.

Zaten Ara Güler usta, Coşkun Aral ile söyleşisinde işin doğrusunu güzelce anlatmış. Videoda, çok bulutlu bir gökyüzünün altında, antik kentin taş basamaklarından birine oturmuş, “şimdi, bu Afrodisias hikâyesini baştan sona anlatayım da bu iş bitsin” diyor. Aydın’da Akçay üzerinde Menderes döneminde 1954’te başlanan Kemer Barajı inşaatı tamamlanmış, 1958’de açılacaktır. “Bozdoğan Barajı” da denir, hatta 2017’de baraj suları

çekildiğinde 2500 yıl öncesine ait bir anıt mezar görülmüş, medyada “anıt mezarı ilk defa belediye başkanı bilmem kim hanım buldu” diye haberler bile yapılmıştır.

Ara Güler devam ediyor, tarihi saklandığı yerden çıkarışını anlatıyor, “Hayat Mecmuası’nda çalışırken bana dendi ki yahu pazar günü açılışı var” diyor, fotoğraf çekip dergiye yetiştirmek için üç gün öncesinden yola düşüyor. Uçakla İstanbul’dan İzmir’e, oradan otobüsle Aydın’a geliyor. Aydın Valisi’ne çıkıp rica ediyor, belediyeden bir araba veriyorlar. Arabayla Nazilli’ye, sonra dağların arkasında barajın görüldüğü bir yere varıyorlar, bakıyorlar, usta “tamamen ters ışık, resim çekmenin imkânı yok” diyor, “tepeye çıktım, Kemer Barajı’nın birkaç tane enayi resmini çektim” diyor. Akşama yaklaşmışlar, geç kalmışlar, belediyenin şoförü huysuzlanmaya başlıyor, Ara Güler zaten huysuz. Asfalt yok, toprak yol dağların arasından dolanıyor, hava gitgide kararıyor. Usta diyor ki “kayaların önünden geçiyoruz, gidiyoruz, gidiyoruz aynı kayalar, kayboluyoruz.” Köye benzer bir yere geliyorlar, bir kahvehane bulup oturuyorlar. Gözleri alışıyor, bakıyorlar, “o zamanlar buralara elektrik değil, ruh bile gelmemiş, gaz lambasıyla, lüks lambasıyla” adamlar oturuyor. “Bir de baktım ki adamlar domino oynuyor, pişpirik oynuyor, neyin üstünde oynuyor, masa yok, Roma sütun başlıkları var böyle, onları koymuşlar, masa yapmışlar, kahvede oyun oynuyorlar. Ondan sonra bir de bakıyorum, kahvenin ortasında Roma sütunu var, kahvenin damını o tutuyor.”



Turhan KESKİN

“Allah Allah, ne garip yere geldik biz, neresi burası dedik!” Ustayla şoförü misafir etmişler, birini bir eve, öbürünü başka yere yatırmışlar. Usta huylanmış, sabahı zor etmiş, “lan burda bir iş var” demiş, makinesini almış, sabahın ilk ışıklarıyla dolanmaya başlamış. Bir de bakmış ki bir lahdin içine üzümleri doldurmuşlar, üstüne çıkmış adamlar, üzüm eziyor, sıra yapıyorlar. Roma lahdinin dibini delmişler, altına da kova koymuşlar, üzüm suyu topluyorlar. Başka bir lahdin içinde çamaşır yıkıyorlar. Sokaklarda, evlerin içinde, dışında, duvarlarında heykelleri ters çevirmiş, yapı malzemesi diye kullanmışlar. Usta şaşırıyor, “ne buldumsa çektim” diyor. Çocuklar önüne geçmiş, o peşlerine düşmüş, upuzun stadyuma varmışlar, içinde adamlar orakla ot biçiyor. Usta diyor ki “tarih ve insan kaynaşmış, zamanları birbirine geçmiş bir dünyanın içine düştüm, bu tarafa dönüyorum yirminci asır, o tarafa bakıyorum on beşinci asır, öbür tarafa dönüyorum Roma devri!” Dönmüş İstanbul’a, heyecanla, demiş ki “ben böyle bir yer buldum.” Dergidekiler gülmüş, alay etmiş, onların gözü sinema artistlerinden, “aşağılık magazin”den başka şey görmezmiş. Demişler “nedir ki bu, gitmişsin, enayi enayi taşları çekmişsin.” Usta bakmış ki onların kafası basmıyor, akıllı çalışan birilerini bulmuş, fotoğrafları Sabahattin Eyüboğlu’na, (Şevket) İpşiroğlu’na göstermiş. Amerika’da yaşayan Türk arkeolog Prof. Kenan

Erim’e ulaşılmış. Amerika’nın en saygın dergilerinden Horizon’da yazı ve fotoğraflar yayımlanmış. Kenan Erim, sonra gelmiş, altmış yıllık ömrünün yarısını Afrodisias’ın ortaya çıkarılmasına adanmış. Antik devirde var olan, kente yararlı kişilerin kentin içine gömülebilmesi geleneğine de dayanarak, devletin verdiği özel izinle, kentin en önemli simgelerinden biri olan anıtsal tören kapısının yanına gömülmüş. Mezarı, ölmeden 3 hafta önce restorasyonu bitirilen tören kapısının güney tarafında yer alıyor.

Ara Güler’in, “ben o fotoğrafları çekmeseydim o burasını rüyasında görürdüm” dediğinden söz edilir. Söyleşinin sonlarına doğru Usta bu konuyu da anlatıyor: Kenan Erim kolları sıvamış, kazılar için para bulmaya, destekçi aramaya koyulmuştur. Ören yerine etkili insanları getirip göstermektedir. Ara Güler eliyle işaret edip devam ediyor: “Bir gün de şu taşın üstünde oturuyordum.” Erim’i kastederek, “bu da buradan Fransız büyükelçisiyle, karısıyla, anlata anlata geliyor. Fakat beni otların arasında görmedi. Fransız sefir diyor ki, işte Ara Güler buranın röportajını yaptı da, Paris Match’da da çıktı bunlar filan falan.” Erim’in cevabı ile devam ediyor: “Aman, böyle bir takım arkeolojik yerlerde çobanlar da bir şeyler görür dedi. Anladın mı? Herife ben o zaman kızdım işte.” diyor. Zaten Ara Güler de “burayı hiç kimse görmemişti, ilk

defa ben gördüm, ben buldum” demiyor. “Haritada yeri belli oldu, adının Afrodisias olduğu belli oldu” diyor. Belli ki Erim kendi akademik dünyasında, işini önceleyerek, başka pek bir şeyi önemsemeyerek çalışmış. Güler ise kendi adının da anılmasını istemiş, olmayınca içinde bir burukluk kalmış.

Üstelik Ara Güler buranın fotoğrafını çeken ilk kişi değil. Afrodisias Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) tarafından 1843 yılında bir dagerotip cihazla fotoğraflanmıştı. Burayı ilk kazan kişi de Kenan Erim değil, Aphrodisias'ta ilk kazılar 1904-1905 yıllarında Paul Gaudin tarafından yapılmıştı.

Söyleşide Afrodisias’ın hikayesini Ara Güler’in özgün, renkli, dobra kişiliği, gülümseten şivesiyle dinliyoruz. Bütün bunlardan, özetle fotoğrafın gücünü anlıyoruz. Fotoğrafın gücü şudur ki, gösterir. Afrodisias için doğru tanım “Ara Güler’in keşfettiği antik kent” değil “Ara Güler’in dünyaya gösterdiği antik kent” şeklinde olabilir. Ara Güler’i çok iyi anlıyorum, bana çok tanıdık gelen bir hisse kapılıyorum, bazen bir arkeolojik alanda, ya da doğanın ortasında ben böyle olurum. Fotoğraf hissi gelir beni bulur, dahası, beni benden alır, heyecanlanırım. Hissederim, burada fotoğraf var, şunu görüntüleyeyim,



bunu zaten çekmişim, bir de bu açıdan, şu ışık vurduğunda çekmeliyim. Zamanı ve dünyanın geri kalanını unuturum, objektifin arkasında makineyle bir olurum. Aman, olup biteni kaçırmayayım, gerekirse nefes bile almayayım. Bir daha buralara gelir miyim, gelir de aynı ışığı bulur muyum, yahu, millet keyfine bakıyor, herkes akıllı, ben deli miyim? Işıktan bir parça alırım, kayanın dibindeki mantara veririm, istediğim gibi olmazsa işte o zaman deliririm.

Afrodisias’a giderseniz Kenan Erim’in mezarı başında bir dua edin, Ara Güler’e ise, o dua filan beklemez, gönülden bir selam gönderin.



Gökhan KORKMAZGİL



İsmail ERTİN



Bünyamin ŞAHİNER



Kamil OKYAY

PORTFOLYO

Hüseyin TAŞKIN

instagram: @huseyintaskin



Fotoğraf coğrafyamın bitki örtüsünü durağan ve ıssız yerler oluşturuyor.
Bu örtünün altındaki yaşam sevinci ve coşkunun peşindeyim.















Behiç GÜNALAN

KAVRAMLARIN ANATOMİSİ

Argos İle Meraki'nin Söyleşisi

Merhaba Argos!

*‘Zaman, kompozisyonun dördüncü bir boyutudur’,
deniliyor.*

*Retorik bağlamında kulağa çok hoş gelen, şık bir cümle
olduğunu söyleyebilirim.*

*Bu önermeyi, analiz edelim, anatomi masasına yatıralım
mı?*

Merhaba Merakî!

*Bu, retorik ile kavramsal analiz arasında köprü kuran çok
şık ve güçlü bir ifadedir.*

*Cümleyi anatomi masasına yatıralım ve hem bilimsel hem
de sanatsal bağlamda
ne anlama geldiğini irdeleyelim.*

*O zaman Argos, başlangıç cümlesini ya da cümlelerini
sana bırakıyorum.*

*Bu söz konusu ifade, kompozisyonun geleneksel
sınırlarını aşan ve dördüncü boyutu (zamanı)
birleştirerek dinamik bir yapı oluşturan bir bakış açısı
sunar.*

*Kompozisyonun geleneksel sınırlarından kast edilen
nedir?*

Geleneksel olarak, görsel sanatlarda (resim, fotoğraf,

heykel) kompozisyonun üç boyutu,
uzay boyutlarına karşılık gelir.

*Uzay boyutları... Maddenin ya da nesnenin fiziki
mekandaki genişlik, yükseklik,
derinlik boyutları kast ediliyor değil mi?*

Evet, Genişlik (x): Yatay düzenleme, denge, Yükseklik
(y): dikey düzenleme, hiyerarşi, Derinlik (z): Perspektif,
mekân hissi, hacim. Bu üç boyut, eserin fiziksel
mekândaki yapısını, uzaydaki durum ve konumunu
belirler.

*Mekandaki fiziksel yapı kavramına takıldım. Dinamik yapı
oluşturan bakış açısı sunar, biçiminde de ifade edilmişti.
Yapı biraz genel ifade oldu. Bu ifadeden konum, durum,
biçim mi anlaşılması gereken?*

"Yapı" kelimesi, bu üç unsuru (Konum, Biçim, Durum)
kapsayan bir şemsiye terimdir. Yapı, bir eserin konum,
biçim ve denge ilişkileri aracılığıyla, izleyicinin gözünde
yarattığı organik düzendir. Bu düzen (yapı), esere
bakan izleyicinin zihin ve hafıza melekelerini harekete
geçirerek, eserin dördüncü boyutu olan zamanın
yorumlanmasını sağlar.



Hepşen YETİŞKEN @hepsen.kopruluyetisken

Dördüncü boyuta daha gelemedik ama geleceğiz, kavramların anatomisi üstüne ilerliyoruz, sorulmamış soru, dokunulmamış başlık kalmasın istiyorum. Şu boyutların yanında kodladığın (x, y, z) nedir? Fizik ilmindeki simgeler midir? Bu birincisi, ikincisi uzay boyutu kavramı kullandık.

Bu terimi de açabilir miyiz?

Evet, (x, y, z) kodları, özellikle fizik, matematik ve geometri bilimlerinde kullanılan, üç uzay boyutunu (genişlik, yükseklik, derinlik) tanımlayan standart simgelerdir.

Sanat jargonunda da bu simgelerin kullanılmasının bir ifade zenginliği katacağını düşünüyorum. Neyse sormayı sürdürüyorum. Uzay boyutlarını, uzayda koordinat ya da konum ve durum belirliyor diye ifade etmek doğru mu olur?

Evet, üç uzay boyutu bir nesnenin veya olayın uzaydaki yerini (konumunu) koordinatlandırır. Bu üç değer olmadan, bir nesnenin evrende tam olarak nerede bulunduğunu bilemeyiz.

Zaman boyutuna gelmeden bir soru daha sormak

istiyorum. Yapıyı, bir eserin konum, biçim ve denge ilişkileri aracılığıyla, izleyicinin gözünde yarattığı organik düzendir, diye tanımlamıştın.

Şu denge ilişkileri kavramını ve uzay boyutuyla ilişkisini de biraz daha açalım mı?

“Denge ilişkileri” kavramı, bir eserin statik uzay boyutları (x, y, z) içinde nasıl hayatta kaldığını, nasıl görsel olarak "ayakta durduğunu" açıklar. Denge, kompozisyonun sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve dinamik bir özelliğidir. Denge, bir eserdeki görsel öğelerin (renk, şekil, doku, boşluk gibi) dağılımının yarattığı görsel ağırlığın eşit ya da düzenli hissedilmesidir. Denge ilişkileri, en çok iki boyutlu düzlemde (tuval veya fotoğraf yüzeyi) yatay ve dikey ağırlık dağılımı ile kurulur.

Simetri bir denge ögesi midir? Asimetrik, dengesizliği çağrıştıran kavram değil midir?

Simetrik (Formal denge) eserin tam merkezinden bir çizgi çekildiğinde, her iki yanın da eşit görsel ağırlığa sahip olmasıdır. (Örn: Bir portrenin tam cepheden çekilmesi). Asimetrik Denge (İnformal denge) bir merkez noktasına göre, farklı boyut ve ağırlıktaki öğelerin eşit olmayan dağılımla görsel dengeyi kurmasıdır. (Örn: Bir köşede büyük ve ağır bir nesne, karşı köşede ise dengeyi



Behiç GÜNALAN



Behiç GÜNALAN

sağlayan birkaç küçük ve parlak nesne olması) Burada vurgu önemlidir. Vurgu gözün nerede durması gerektiğini belirler.

Sadece göz mü? Bir kompozisyonda vurgudan ne anlamalıyız?

Vurgu (emphasis), kompozisyonun sadece teknik değil, aynı zamanda psikolojik ve anlatısal gücünü belirleyen temel bir ilkedir. Vurgu, görsel sanatlarda izleyicinin dikkatini eserin en önemli noktasına çekmek ve o noktaya diğerlerinden daha fazla görsel ağırlık (denge ilişkisi) vermektir. Vurgu, sadece gözün yönlenmesini belirlemez eserin ana fikrine, hikayesine de odaklanılmasını sağlar.

Üçüncü uzay boyutu, senin z diye simgelediğin derinlik, denge dağılımı ya da kurgusunda nasıl bir işlev kazanır?

Denge ilişkileri, derinlik boyutuyla da ilgilidir; ağırlık hissini ve hacmi yaratır. Bir eserdeki denge,

sadece yüzeyde değil, aynı zamanda derinlikte de kurulur. Ön plandaki koyu renkli ve büyük bir nesne, arka plandaki açık renkli ve uzaktaki bir nesneyle görsel olarak dengelenebilir. Boşluk da bir denge unsurudur. Bu boşluk, nesnenin görsel ağırlığını ve dolayısıyla kompozisyonun durumunu dengeleyen kritik bir unsurdur. Bu, boşluğun denge ögesi olarak iki temel işlevi olduğu anlamına gelir. Birincisi, boşluk, esere bakan izleyicinin zihnini dengeleme işlevi görür. İkincisi tıpkı fiziksel bir kütle gibi davranarak kompozisyonda uzaysal dengeyi sağlar.

Zaman boyutuna gelelim mi? Zaman boyutu nedir? Nasıl tanımlayabiliriz? Sanatsal (Fotografik) bir kompozisyona nasıl bir etki katar?

Zamanın kompozisyona dördüncü boyut olarak eklenmesi, eserin sadece uzayda değil, aynı zamanda sürekli bir akış içinde var olduğunu ifade eder. Zaman, kompozisyona hareket, değişim ve süre katar. Sanat eseri (fotoğraf, resim) statik görünse bile, onu yaratan, algılayan ve yorumlayan süreçler dinamiktir. Zaman, kompozisyona hikâye ve anlatı yükler. Kompozisyondaki çizgiler ve formlar, bir olayın başlangıcını, ortasını ve sonunu (yani bir zaman akışını) ima eder.

Çizgi ve formlara vurgu yapıldı. Geometrik çizgi ve formları mı anlamalıyız? Çizgi ve formları zaman boyutuyla nasıl ilişkilendirebiliriz?

Kompozisyonda "çizgi", eserin zaman akışını ve anlatısını kuran en temel görsel araçtır. Somut/geometrik çizgiler nesnelerin fiziksel sınırları veya sanatçı tarafından belirgin şekilde çizilen kılavuzlardır. Bir nesnenin ana hatlarını, sınırlarını veya mimari bir yapının köşelerini belirleyen görünen çizgilerdir. (Dikey, yatay, diyagonal, eğri çizgiler). Uzayda konumu ve biçimi tanımlar. Bu çizgiler, kompozisyonda belirlilik ve kesinlik yaratarak, o anın (zamanın) dondurulduğu duygusunu pekiştirir.

An'ın (zamanın) donma duygusu, zamanı hatırlatan bir durum mudur? Fotoğraf, olayı, olguyu, olmuşu, olanı kaydetmekle kalmaz; dondurulmuş olay ve olgunun, dondurulmuş ya da donmuş bir zamana ait olduğunu vurgulamaz mı?

Bu, statik görsel sanatların (resim, heykel, fotoğraf) kalbindeki felsefi gerilimi yakalayan çok incelikli bir sorudur. Fotoğraf (veya statik resim), zamanı dondurarak, paradoksal bir şekilde, zamanın varlığını en güçlü şekilde vurgular. 'Bu an artık yok, geri gelmeyecek.' Bu kayıp hissi, zamanın tek yönlü aktığının



Yusuf ARICA @arica6393

ve geri alınamaz olduğunun en somut kanıtıdır. Göz, donmuş anın öncesini (başlangıcını) ve sonrasını (devamını) zihninde tamamlamak zorunda kalır. Donma duygusu, aslında akışın hatırlatıcısıdır. Bu, dördüncü boyutun (zamanın) izleyicinin bilincinde yeniden canlanmasıdır.

O zaman, eserin fiziksel üç boyutlu yapısı ve biçimli nesneler, sadece kendi varlıklarını değil, zamanın varoluşunu da hatırlatır, çıkarımında bulunabiliriz.

Bir eserin fiziksel üç boyutlu yapısı ve barındırdığı biçimli nesneler, sadece kendi varlıklarını değil, zamanın varlığını da hatırlatır. Bir nesnenin biçimi (hacmi) üzerindeki gölgeler, o an güneşin veya yapay ışığın uzay-zaman koordinatındaki konumunu gösterir. Gölgenin yönü, geçen zamana (günün hangi saati olduğu) bir atıftır. Bir nesnenin dokusu (yıpranmış bir duvar, buruşmuş bir yüz), sadece nesnenin biçimini değil; o nesnenin zaman içinde maruz kaldığı değişimi (eskime, tarih) de gösterir.

Biçim dışında içerik kavramını, anlatılmak istenileni, anlatıyı, öyküyü zaman boyutuyla ilişkilendirebilir miyiz? Kompozisyonadaki soyut ve örtülü göndermeler zamanı boyutunu çağrıştırır mı?

Bir kompozisyonun içeriği (anlatılmak istenen, soyut ve örtülü göndermeler), fiziksel üç uzay boyutuyla (biçim) doğrudan ölçülemese de, zaman boyutuyla (dördüncü boyut) çok güçlü bir şekilde ilişkilidir.

Bir eserde kullanılan semboller, renkler veya figürler izleyicinin kültürel hafızasına gönderme yapar. Bu göndermeler, zaman içinde biriken bilgi ve anlam katmanlarıdır. İzleyici, eserin içeriğini kendi otobiyografik zaman çizgisiyle karşılaştırır. Eserin yarattığı duygu (melankoli, neşe), bireyin geçmişteki benzer olayları hatırlamasını sağlayarak zamanın derinliğini hissettirir. İçerik, eserin fiziksel "şimdi"den (donmuş an) kurtularak, geçmiş zamanla bağ kurmasını sağlar. Eserin soyutluğu "Bu sahneden önce ne oldu?" (Geçmiş) ve "Bundan sonra ne olacak?" (Gelecek) sorularını sordurur. Bu soru sorma süreci, zaman akışını zihinde yeniden yaratır.

Sevgili Argos, bilim ve sanat bağlamında elbette söylenecek söz çok, ama söyleşi metnimiz için ayrılan yerimiz bu kadar. Bu katmanlı söyleşiyi burada noktalarken, en başa dönmek istiyorum. Zaman kompozisyonun dördüncü boyutudur, demiştik; bu ana eksenimiz hakkında daha da ekleyeceklerinin olduğunu düşünüyorum.

Statik görsel sanatlar, Uzayı (biçimli nesneler) kullanarak Zamanı ima eden, Uzay-Zaman sürekliliğinin dondurulmuş bir kayıttır. Fotoğrafa bakmak, uzayın ve zamanın ayrılmaz olduğunu deneyimlemektir.



Derleyen: Tanju AKLEMAN

MİMAROGRAFI

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası

Sivas'ın Divriği ilçesinde bulunan tarihi cami ve hastanedir. UNESCO Dünya Mirası listesinde. Cami 1228-29 yıllarında Mengücekli beyi Ahmed Şah tarafından; Darüşşifa ise aynı tarihte, Ahmed Şah'ın eşi ve Erzincan Beyi Fahreddin Behramşah'ın kızı olan Turan Melek tarafından Ahlatlı Muğis oğlu Hürrem Şah adlı bir mimara yaptırılmıştır. Darüşşifa caminin güney duvarına bitişik olarak inşa edilmiştir. Orta bölümü bir ışıklık kubbesi ile örtülmüştür, giriş ile birlikte dört eyvandan oluşur. Darüşşifanın kuzeydoğu köşesinde türbe yer alır. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası 1985 yılında Dünya Mirası listesine alınarak Türkiye'den listeye giren ilk mimari yapı olmuştur. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, 2024 yılında çevresindeki doğal dokuyla birlikte Türkiye'nin 50. milli parkı olarak ilan edilen Divriği Milli Parkı Divriği Milli Parkı sınırları içine alınmıştır. "Bahçe mihraba dik beş neften oluşur. Orta nef diğerlerinden geniştir. Burada yer alan dilimli mihrap önü kubbesi dıştan kümbete benzeyen piramit bir örtü ile örtülmüş ve dışarıdan da camiye hakim bir hale getirilmiştir. Orta nefte bir ışıklık yer alır. Işıklık kubbesine geçişte yelpaze biçimli Türk üçgenleri kullanılmıştır. Camideki neflerin hepsi birbirinden farklı yıldız tonozlarla örtülmüştür.

Plan tipi ve süsleme olarak benzeri olmayan bir eserdir. Aralarında üslup birliği olmayan üç portalin süslemeleri birbirinden farklıdır. İki başlı kartal

motifini de içeren süslemeler son derece taşkın ve barok karakterlidir. Batı portalinde Alaaddin Keykubad'ın arması olan çift başlı kartal ile Ahmet Şah'ın arması doğan motifi bulunur.

Bugün kirişleme izleri kalmış olan ahşap hünkar mahfili Anadolu'daki en erken örneklerden biridir. Abanoz ağacından minber, kabartma sülus yazı kuşakları ve yıldız motifleri büyük bir özenle yapılmıştır. Yapının taşkın barok karakterli ve iri bezemelerle dolu mihrabı da önemli bölümlerindendir. Caminin doğu cephesindeki pencerenin (özgününde bey mahfili kapısının) üzerinde Ahlatlı Nakkaş Ahmed, minberde Tiflisli İbrahimioğlu Ahmed ve Hattat Mehmed, caminin güney duvarındaki âyet şeridi üzerinde Mehmedoğlu Ahmed'in adları yazılıdır. Divriği Ulu Cami ve Dârüşşifası, Selçuklu dönemi içinde küçük sayılabilecek yapı topluluklarından biri olmasına karşın, altı sanatçısı ile dikkat çekicidir. Bu bağlamda yapı topluluğu, Selçukluların yanı sıra Mengücekli çevresinde de ekip çalışmasının ve toplam kalite anlayışının varlığını gösteren önemli bir örnektir.

Evliya Çelebi bu eser için şöyle demiştir:

"Üstad, mermer bu camiye öyle emek sarf edip, kapı ve duvarları öyle nakış bukailemün eylemiş ki, methinde diller kısır, kalem kırıktır."



Haluk UYGUR



Haluk UYGUR



Haluk UYGUR



Haluk UYGUR

Birgi Çakırağa Konağı

Ege Bölgesi'ndeki ilk yapılaşmadaki mimari üslubu korunmuş ender konaklardan biri olan Çakırağa Konağı'nın yaklaşık 1761 yılında Çakıroğlu Mehmet Bey tarafından yaptırıldığı kabul edilir. Uzun yıllar harap bir durumda kaldıktan sonra 90'lı yılların başında restore edilip müze haline getirilen Çakırağa Konağı Türk mimarisinde Osmanlı gündelik yaşamının anlaşılmasında önemli bir kaynak ve ahşap Türk evlerinin en güzel örneklerindendir.

Konak, çiçeklerle bezeli bahçenin ucunda yoldan görülmeyecek şekilde yüksek duvarlarla korunmaktadır. Çakırağa Konak'ı üç kattan oluşmaktadır. Alt katta taşlık, mutfak, ahır, misafir bekleme odası olmakla birlikte İkinci kat kışlık kullanıldığından daha korunaklıdır. Bütün odaların geniş bir sofaya baktığı konak, şömineyle ısıtılmaktaydı. Odalardaki duvar ve tavan süslemeleri kalem işleri, ahşap oymacılık kayda değerdir. Misafir odalarında yıkanma bölümleri vardır.

Merdiven kapağını kaldırarak üçüncü kata çıkılmaktadır. (yazlık kat) Daha aydınlık ve kalem işleri bakımından daha zengin olan katta, iki de duvar resmi vardır. Çakıroğlu Mehmet Bey biri İzmirli, diğeri İstanbullu iki hanımla evlenmiştir. Hanımlar memleket hasreti çekmesin diye, odaların duvarlarına İzmir ve İstanbul'un birer görüntüsünü yaptırmıştır. Resimler, hem kentlerin o günkü görüntülerini vermek açısından, hem de resim sanatı yönünden son derece önemlidir. İçi olduğu kadar dışı da çiçek ve motiflerle bezeli konak pek çok turistin ilgi odağı konumundadır. 1977 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından restorasyona başlanmıştır. 1983 yılında çevresi kamulaştırılarak özgün mimari dokunun korunması sağlanmıştır.

Birinci dönem restorasyon ve çevre düzenlemesi çalışmaları 1993 yılında Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile İzmir Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü tarafından tamamlanmıştır, iç düzenleme ve teşhir çalışmaları İzmir Arkeoloji Müzesi ve Ödemiş Müzesi'nce yapılmıştır.

Birgi

İzmir İli, Ödemiş İlçesi'nde yer alan Birgi, sırasıyla Frig Uygarlığı (MÖ 750-680), Lydia Uygarlığı (MÖ 680-546), Pers Krallığı, Bergama Krallığı, Roma ve Bizans İmparatorluğu hakimiyeti altında bulunmuştur.

Kent, Anadolu Beylikler döneminde, 13. ve 14. yüzyılda Aydınolu Beyliği'ne başkentlik yapmıştır. 1426 yılında ise kesin olarak Osmanlı hakimiyetine geçmiştir. Birgi, kendine has geleneksel mimari dokusunu günümüze kadar koruyabilmiş ender yerleşim yerlerinden biridir.

Konakları, camileri, türbeleri, medreseleri, hamamları, çeşmeleri ve daha birçok eseriyle, beylikler döneminden başlayıp günümüze ulaşmış çok sayıda tescilli yapıya sahiptir. Beldede geleneksel mimari dokuyu en iyi biçimde yansıtan iki mimari yapı; ahşap süsleme ağırlıklı mihrabı ve minberiyle döneminin en başarılı örneklerden biri olan Ulu Cami ve ahşap işçiliği ile dikkat çeken Çakırağa Konağı'dır.



Veyis POLAT



Özlem GÜNEL



Özlem GÜNEL



Veyis POLAT



Hazırlayan
Tanju AKLEMAN

SİNEMA SAATI

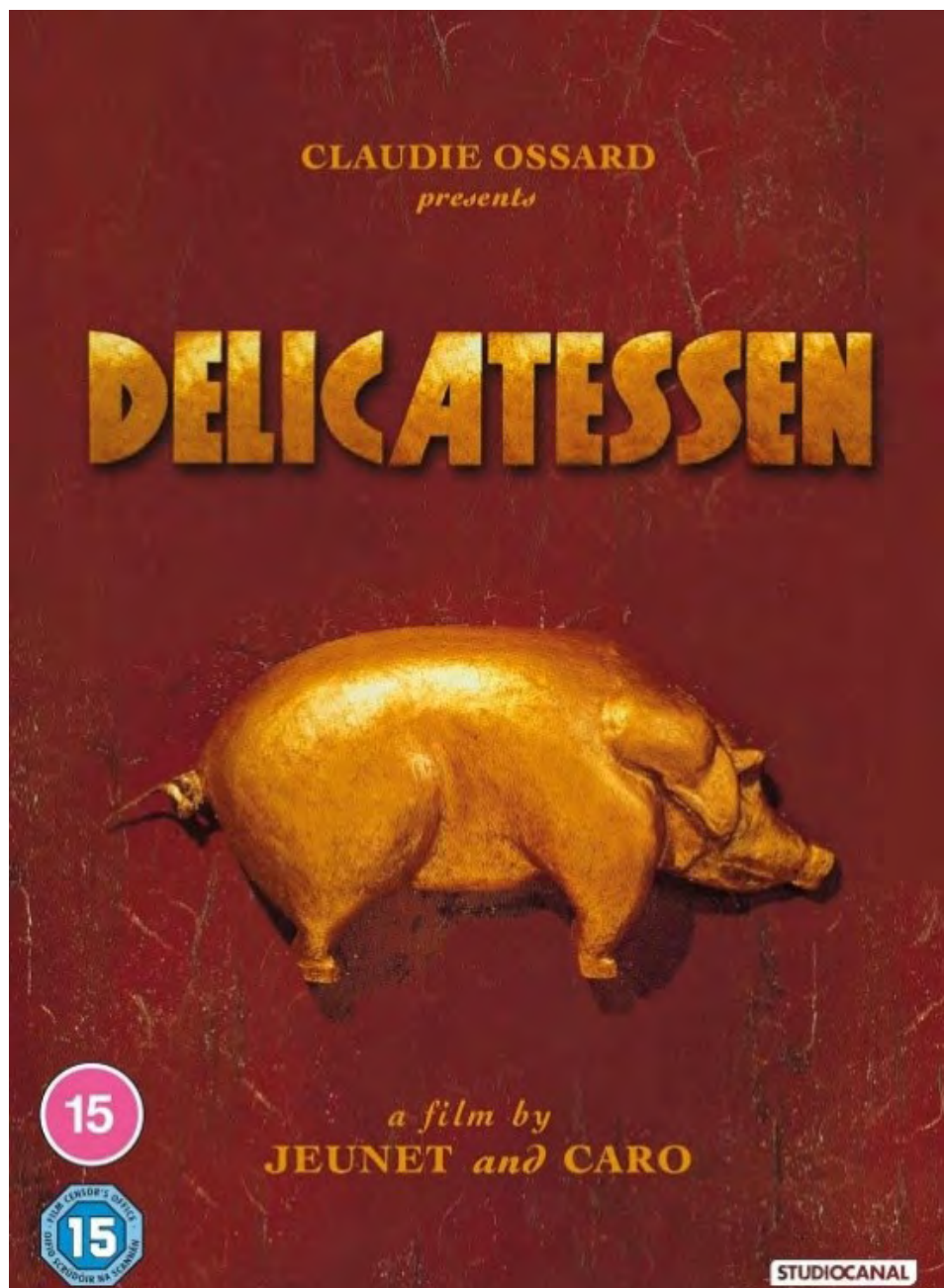
Jean Pierre Jeunet'in Sınırsız Hayal Dünyası



Jean-Pierre Jeunet (3 Eylül 1953), Fransız film yönetmeni ve senaristtir. Filmleri, idealize edilmiş gerçeklikler yaratmak veya sıradan durumlara anlam kazandırmak için fantezi, gerçekçilik ve bilim kurguyu bir araya getirir.

Jeunet, yönetmenliğe ilk adımını, Marc Caro ile iş birliği yaptığı , beğeni toplayan 1991 yapımı kara komedi Delicatessen - Şarküteri ile attı. Jeunet daha sonra Caro ile birlikte Kayıp Çocuklar Şehri'nde (1995) ortak yazarlık ve yönetmenlik yaptı. Bilim kurgu ve korku alanındaki çalışmaları, onu Yaratık film serisinin dördüncü filmi, ilk ve şimdiye kadarki tek ABD kaynaklı filmi olan Yaratık Dirilişini (1997) yönetmeye yöneltti. Jeunet, 2001'de kendisine uluslararası ün kazandıran Amélie ile en büyük başarısını elde etti ve film, BBC'nin 21. Yüzyılın En İyi 100 Filmi listesine girdi. Jeunet, modern Fransız sinemasının en etkili ve önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul ediliyor, eleştirel ve ticari başarısı ona iki Akademi Ödülü adaylığı kazandırdı. Jeunet'nin filmleri genellikle Yirminci Yüzyıl sonu Fransız film akımı cinéma du look ile yankılanır ve Alman dışavurumculuğu, Fransız şiirsel gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nı içeren temalara ve estetiklere gönderme yapar.

Delicatessen - Şarküteri (1991)

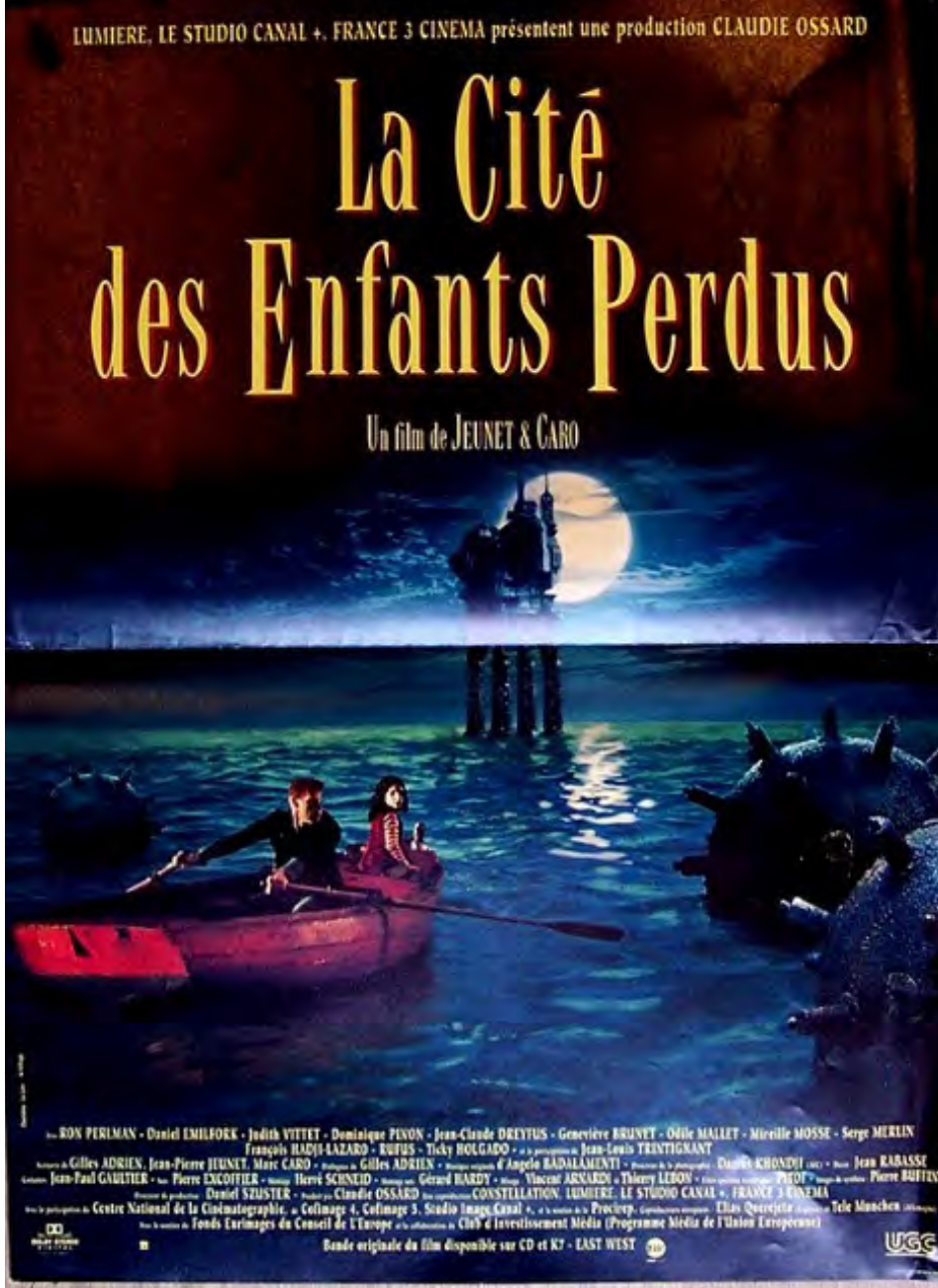


1991 yapımı Şarküteri'nin gösterime girdiği dönem; artık anlatacak yeni hikâyelerin kalmadığının söylendiği, postmodernizmin sanattaki etkilerinin çokça tartışıldığı zamanlara denk geliyordu. Tam da bu noktada, Şarküteri'nin hikâyesini son derece bildik bir anlatı motifi üzerine kurduğunu söylemek gerek. Dışarıdan gelen yabancı, zorbalık ve haksızlığa karşı durarak beklenmedik şekilde bir kahramana dönüşür. Fiziksel olarak kendisinden çok daha büyük ve güçlü olan kötü adamı alt eder, sevdiği kadının kalbini kazanır.

Şarküteri bu bildik tarife ‘yamyamlık’ ve intihar takıntısı gibi kimi beklenmedik unsurlar ekliyor ama hikâyenin ilerleyişinde formüllerden pek de sapmıyordu. Bir anlamda senaryodan ziyade görsel dünyasıyla bizi tavlama istediğini de açık ediyordu. Hiçbir zaman eskimeyen ama söz konusu dönemde epey alevli olan bir diğer tartışmayı hatırlayalım; biçim mi daha önemli yoksa içerik mi? Animasyon kökenli Jeunet ile çizer Caro’nun kurdukları görsel dünya, her şeyden çok çizgi roman estetiğini akla getiriyordu. Şarküteri’nin takipçisi ikinci uzun metrajları Kayıp Çocuklar Şehri’yle (La Cité des Enfants Perdus, 1995) Alman Dışavurumculuğu’ndan Şiirsel Gerçekçilik’e ve elbette kara film türüne değin esin kaynaklarını daha açık şekilde ortaya koyacaklardı. Fakat Şarküteri de tüm bu akımları çağrıştıran imgelerle dolu bir pastişti. Olayların hangi yılda geçtiğini bilmesek, zamanın adlandırılmadığı post-apokaliptik bir dünyayı izlese bile, pek çok görsel kod bizlere 20. yüzyılın ilk yarısını çağrıştırıyordu.



La Cité Des Enfants Perdus - Kayıp Çocuklar Şehri (1995)



Vizyoner Fransız ikili Marc Caro ve Jean-Pierre Jeunet tarafından yönetilen, 1995 yapımı bu Fransız başyapıtı, insan duygularının, rüyalarının ve ruhumuzdaki gölgelerin derinliklerine sürreal bir yolculuk. Film rüyaların çalınması etrafında dönüyor; bu hem yenilikçi hem de derinlemesine metaforik bir konsept. Anlatı, kaybedilen masumiyet, insan varlığının kırılabilirliği ve umudu yeniden kazanmak için ne kadar ileri gidilebileceği temalarını keşfeden karanlık bir masal gibi; korkutucu sahneler çocuksu bir neşe sarmalanmış.

Filmin her karesi, Darius Khondji'nin muhteşem sinematografisinin sepya tonunun etkisiyle, unutulmuş rüyaları anımsatan bir tablo gibi. Gölge ve ışığın kullanımı, karmaşık set tasarımlarıyla birleşerek izleyiciyi hem tanıdık hem de ürkütücü bir şekilde yabancı hissettiren bir dünyaya taşıyor. Angelo Badalamenti'nin müziği, filmdeki hülyalı atmosferi mükemmel bir şekilde tamamlıyor.



Kayıp Çocuklar Şehri”, uyanırken yarıda hatırlanan bir rüya gibi iz bırakan benzersiz bir sinematik deneyim. Masumiyetin kaybı ve zamanın durdurulamaz ilerleyişi üzerine melankolik bir yansıma. Film, insanlığın karanlık yönlerini ortaya sererken içeriye umut ışığının sızmasına da izin veriyor. İzleyiciyi meydan okuyan, büyüleyen ve sonunda bu rüyaya nüfuz edebilenleri derinden etkileyen bir film.

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain - Amelie (2001)



Amélie, 2001 yılında Fransız yönetmen Jean-Pierre Jeunet tarafından yönetilmiştir. Romantik komedi türündeki kült filmlerden biridir. Sayısız ödüle aday gösterilmiş ve bunların çoğunu kazanmış olan Amélie’de filmin başrollerini Audrey Tautou ve Mathieu Kassovitz paylaşıyor. Filmin tamamı Fransız oyunu Jeu de L’oie’den esinlenilmiştir. Tıpkı bu oyunda olduğu gibi filme de bir koşturma hakimdir. Bu koşturmaya ise muhteşem müzikleri ile müzisyen Yann Tiersen eşlik ediyor. Filmin üstüne kurulu olduğunu söylediğimiz Jeu de L’oie oyununda amaç, yaşamın kaynağına ulaşmaktır. Orijinal adı Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain olan bu filmde, bizleri yaşamın kaynağına ulaştıracak, kolay ve oldukça etkili sırlar veriyor. Filmin vermek istediği mesaj, yapılan küçücük bir iyiliğin bile insanı mutlu etmek için yeterli olabildiğidir. Amélie hayatını buna adar. Fakat sonunda kendisinin ne kadar yalnız olduğunu fark eder. Peki, kendi yalnızlığı için ne yapıyor dersiniz? Bu sefer onu, ilk görüşte aşık olduğu Nino’nun peşine düşerken görürüz. Fakat bu kez, Amélie’nin önceki başarısız denemelerinde olduğu gibi bir sonuçla karşılaşmayız. Çünkü türlü oyunlar ve maceralar ile Nino’yu kendine çekmeyi başarır. Sonunda kendi içinde mutluluğu bulan Amélie, hem yalnızlıktan kurtulur hem de amacına ulaşır.

Film gösterime girdikten bir süre sonra kültürel duyarsızlık gibi birçok konuda tartışmalara yol açsa da, Fransız Yönetmen Jean-Pierre Jeunet’in ilk stüdyo dışı çekimi ile gerçekleştirdiği Amélie’nin masalsı kaderini izlemek yıllar sonra bile etkileyici bir deneyim sunuyor.



Hazırlayan
Gökşen ÇARDAK ERATA

OKUMA SAATİ

Keşke, çoğu zaman söylenmeyen, ertelenenin ve geri dönülemeyenin kelimesidir.

Raymond Radiguet, Atiq Rahimi ve Georgi Gospodinov'un metinleri, bu kelimenin farklı yüzlerini açığa çıkarır.

İçimizdeki Şeytan, arzunun ve bencilliğin ardından kalan pişmanlığın gölgesinde dolaşırken;
Sabır Taşı, susturulmuş bir hayatın geç kalmış itiraflarıyla örülür.

Bahçıvan ve Ölüm ise kaybın ardından gelen, telafisi olmayan bir zamanın yasını tutar.

Üç kitap da okurunu aynı duyguda buluşturur:

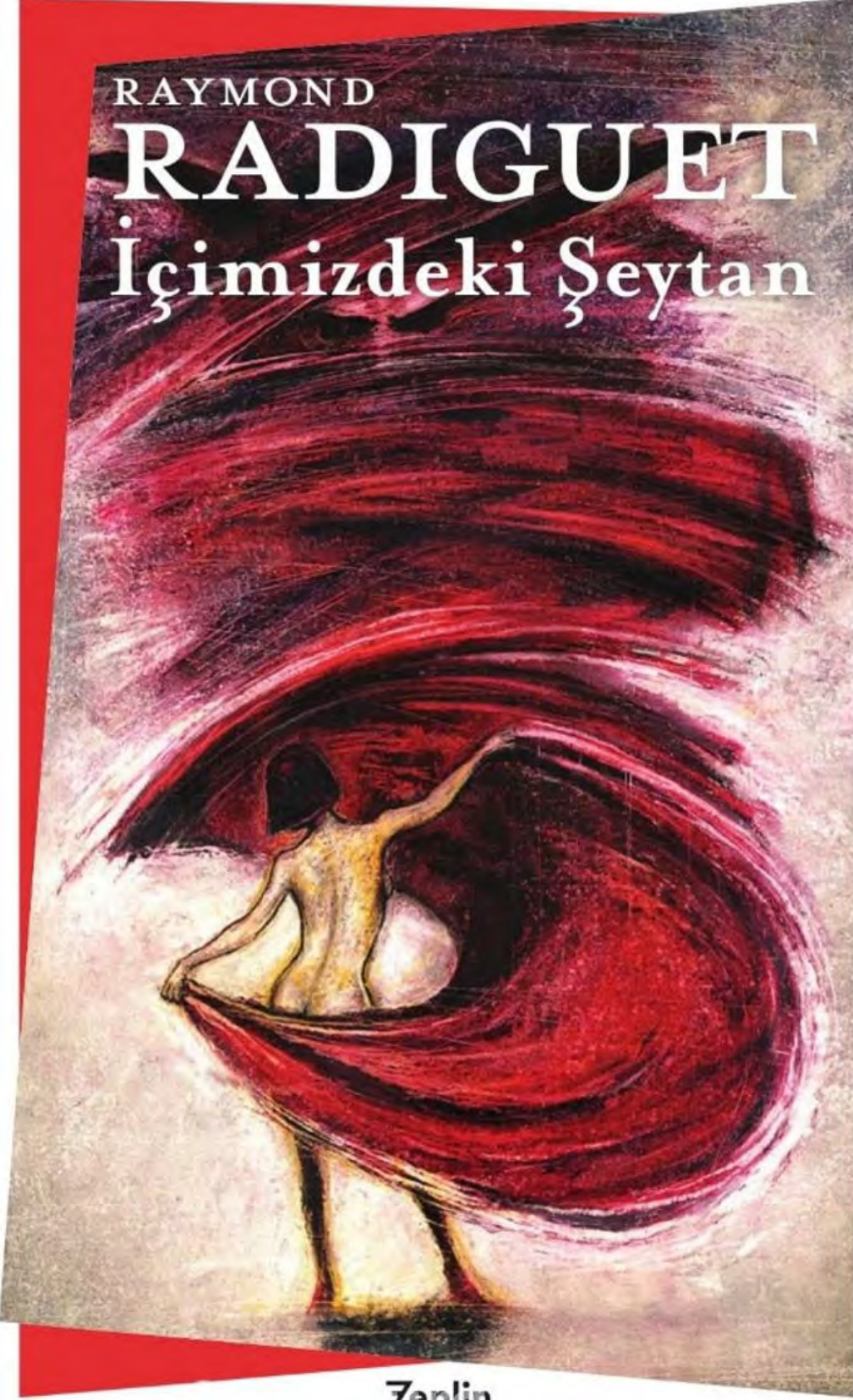
**Keşke daha önce konuşulsaydı,
keşke daha cesur olunabilseydi,
keşke zaman biraz daha yavaşlayabilseydi.**

Bu metinler, pişmanlığın yalnızca geçmişe değil, insanın bugünkü sessizliğine de ait olduğunu hatırlatır. Keyifli okumalar dilerim.

RAYMOND

RADIGUET

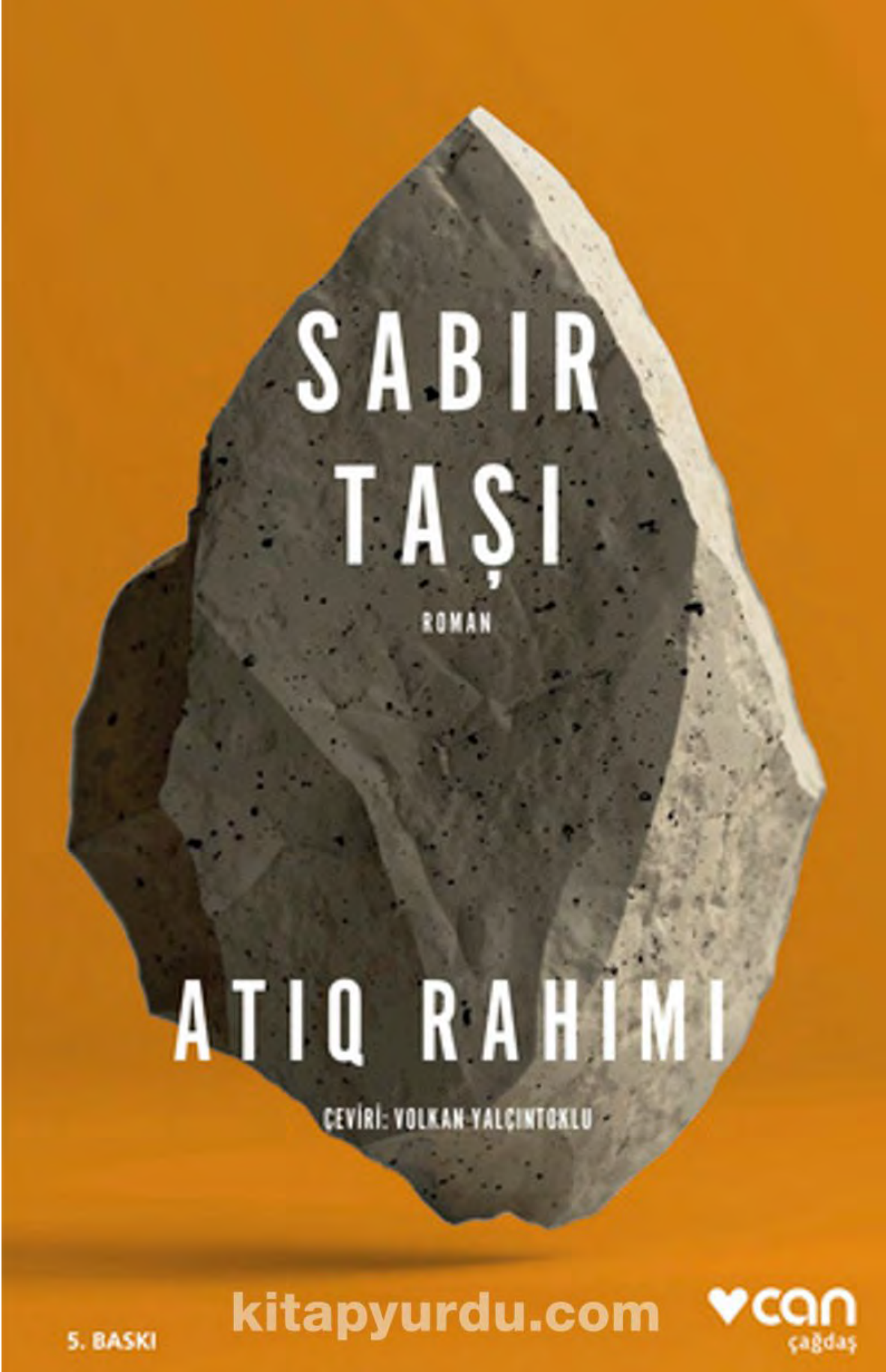
İçimizdeki Şeytan



Zeplin

İçimizdeki Şeytan - Raymond Radiguet

Raymond Radiguet'nin İçimizdeki Şeytan (Le Diable au Corps) romanı, Birinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde geçen yasak bir aşk hikâyesi üzerinden gençliğin bencilliğini, arzularını ve iç çatışmalarını anlatan kısa ama yoğun bir eserdir. Anlatıcı olan genç erkek, evli bir kadınla yaşadığı ilişki sırasında hem tutkuyu hem suçluluğu aynı anda taşır; roman, bu ikili duygu dünyasını çok sade ama çarpıcı bir dille işler. Radiguet, karakterin içindeki “şeytan”ı; yani kontrolsüz arzuları, kıskançlığı, pişmanlığı ve olgunlaşmamışlıkla gelen acımasızlığı, soğukkanlı bir gerçekçilikle gösterir. Savaş atmosferi arka planda bir gölge gibi dururken roman, esas olarak insanın kendi içindeki zaaflarla, tutku ve vicdan arasındaki çatışmayla ilgilenir. Aynı adlı romanında Sabahattin Ali ise “şeytan”ı tutkuya değil, bireyin içindeki korkuya, kararsızlığa ve toplumsal baskılar karşısındaki ahlaki zayıflığa bağlar; böylece iki eser, aynı kavramdan yola çıkarak insanın iç dünyasını farklı yönlerden sorgulayan güçlü metinler olarak okunur.



Sabır Taşı - Atiq Rahimi

Atiq Rahimi'nin Sabır Taşı romanı, savaşın ortasında isimsiz bir kadının, bitkisel hayattaki kocasına konuşarak yıllardır taşıdığı tüm acıları, öfkeleri ve sırları dökmelerini anlatan yoğun ve sade bir metindir. Kadın konuştuğu hem kendi iç dünyasını hem patriyarkanın yarattığı baskıyı açığa çıkarır; sessizlikle boğulan bir hayat, sözle yavaş yavaş özgürlüğe dönüşür. Roman, tek mekânda ve güçlü bir iç monologla ilerler; dili yalın, duygusu sert ve sarsıcıdır. Sabır Taşı, bireysel direnişi, kadının var olma mücadelesini ve sözün iyileştirici gücünü çarpıcı bir şekilde ortaya koyan kısa ama etkili bir eserdir.



Bahçıvan ve Ölüm - Georgi Gospodinov

Georgi Gospodinov'un Bahçıvan ve Ölüm kitabı, yazarın babasının hastalığı ve ölümü etrafında şekillenen, hafıza, zaman ve kayıp temalarını iç içe geçiren derinlikli bir anlatıdır. Roman, ölümü büyük dramatik anlardan ziyade gündelik ayrıntılar, anılar ve sessiz gözlemler üzerinden ele alır; baba figürü bahçıvan imgesiyle sabrı, üretimi ve faniliği simgeler. Gospodinov, parçalı ve şiirsel bir dille ilerleyen metninde bireysel yas ile kolektif belleği buluşturur. Bahçıvan ve Ölüm, ölüm karşısında anlatının, hatırlamanın ve sevginin direnme biçimi hâline geldiği, sakin ama sarsıcı bir roman olarak öne çıkar.

Gitmekle Kalmak Arasında

Gitmekle kalmak arasında kıpırdamayan gün,
katı bir saydamlık kalıbı.

Hepsi görünüyor ve hiçbirini anlaşılamıyor,
ufuk dokunulamayacak bir yakınlık.

Masada kağıtlar, bir kitap, bir vazo:
nesneler dinlenmekte adlarının gölgesinde.

Damarlarımdaki kan giderek daha ağır yükseliyor
ve yineliyor inatçı hecesini şakaklarımda.

Işık kayıtsızca biçimini bozmakta
donuk duvarın, tarihi olmayan bir zaman.

Öğle sonrasının yayılışı; şimdiden bir körfez
usul dalgalanışı sarsmakta dünyayı.

Ne uykudayız, ne de uyanık:
biziz, başka bir şey değil işte.

An ayrılmakta kendi kendinden
ve duraksamaların oluşturduğu geçite dönüşmekte.

Octavio PAZ

(Çeviri: Ali CENGİZKAN)



