

za man SIZ

Görsel Kültür ve Sanat Dergisi

2026



Sayı 6

TUHAFF

Nisan – Mayıs – HAZİRAN 2026

Sayı: 6

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
Helena Georgiou
instagram:@helenageorgiou

Katkıda Bulunanlar:

Aslı Ulaş Önen, Ali İhsan Ökten, Adil Alpkoçak,
A. Gökhan Demirel, Aslı Kotaman,
Aydın Karaküçük, Ayşe Kudu Arıcan,
Ateş Evirgen, Aykan Özener,
Alparslan Berber, Ergun Akleman,
Erdal Çakıroğlu, Ertuğrul Merter,
Emre Daşdemir, Gökhan Korkmazgil,
Gılcan Mete Delibay, Gül Yılmaz,
Josghun Suleymanov, Hasan Akçın,
Hayri Eker, Hüseyin Akın,
Habip Koçak, Haluk Uygur,
Handan Tunç, Hamza Tanrıseven,
Hasan Balcı, İsmail Keskin,
Merih Akoğul, Mehmet Günyeli,
Levent Çanakalelioğlu, Nedret Hotun,
Oğuz Miraç Sönmez, Orkide Palabıyık
Okyar Atilla, Oktay Akbulut,
Serdar Bayram, Serkan Tekin,
Selami Türk, Şehnaz Tuna,
Taner Kırıl, Tekin Ertuğ,
Ümit Alper Tümen, Zerrin Yuluğkural

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’nın İlk Başkenti Bursa6

Adresi Mazi Olan Bir Kadın Sesi14
Seyyan Hanım
Behiç Günelan

Beş Alfabe Tek bir Çarşı22
Mihran Efendinin Kartvizitinde Saklı İstanbul
Mehmet Günyeli

Yıldız Tozu “Ersin Alok”24

Karikatür36
Ergun Akleman

İzduşum38
Oya Karaege

Tuhaf Olan Ne Varsa42
Hatırımızda
Merih Akoğul

Olgunun Tuhaflığı46
Onu Kaos ve Organizasyonun Eşiğinde Dengede Tutar
Handan Tunç

Tuhaf50
Gül Yılmaz

İki Tuhaf Mezar52
Ahmet Gökhan Demirel

Kafamda Bir Tuhaflık56
Şehrin Betonuna Direnen Bir Ruhun Anatomisi
Şehnaz Tuna

Duyarsızlaşan Gözler ve58
Tuhafın Direnişi
Nesibe Polat

Portfolyo62
Selçuk Balaban

Ayna68
Okan Yılmaz

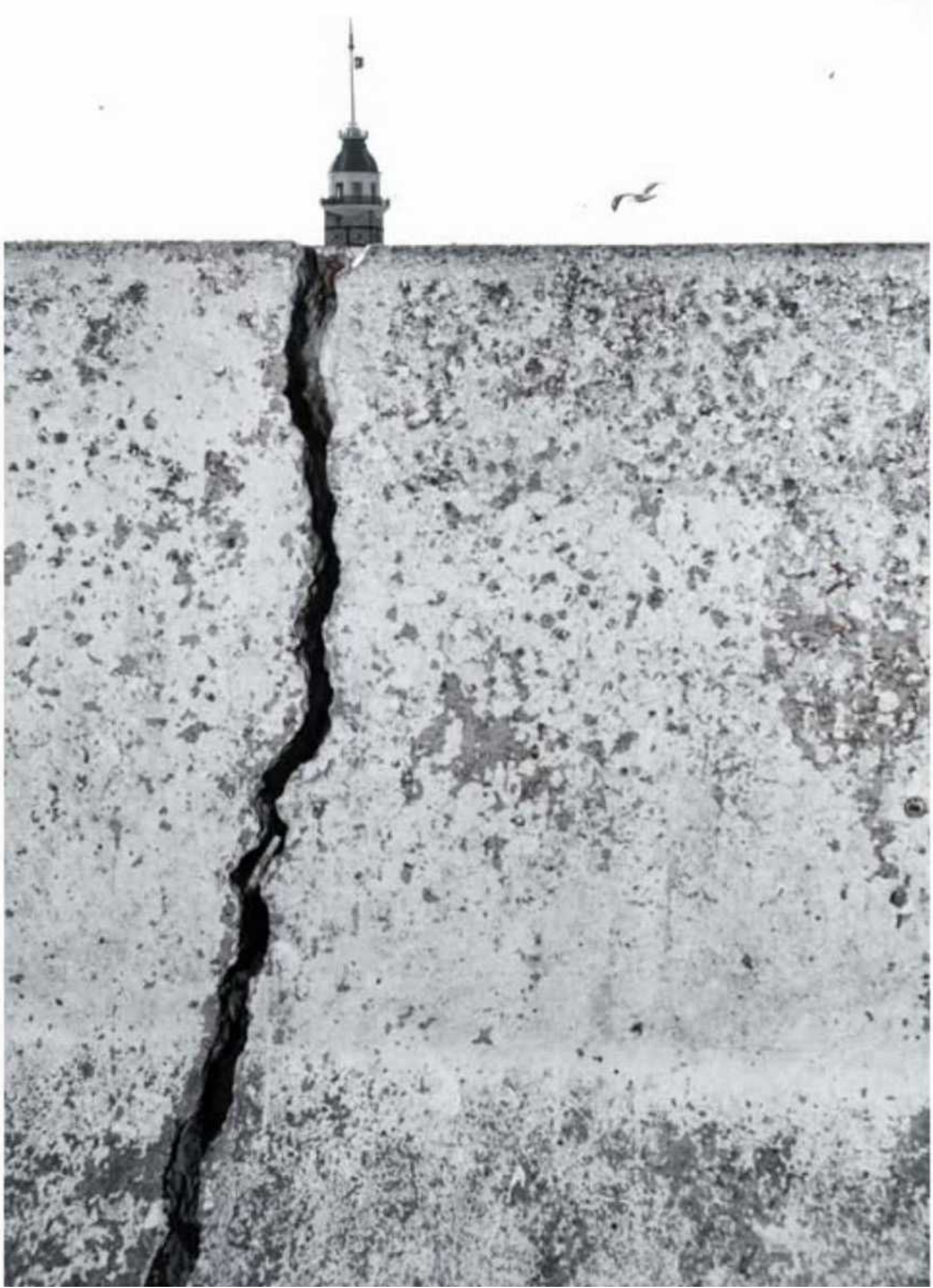
Ters Bir Adamın Tuhaf Öyküsü70
Haluk Uygur

Bir Tuhaf Diyalog74
Suzan Armağan

Adalet ve Denge Kavramlarının Özdeş Olabileceği Bağlamında İnsanoğlu’nun Tuhaf Yürüyüşü <i>Oğuz Miraç Sönmez</i>	76
Kimse Konuşmazken <i>Aydın Karaküçük</i>	82
Tuhaf <i>Habip Koçak</i>	88
Tuhaf Rüylar Görüyorum <i>Gılcan Mete Delibay</i>	92
Çok Tuhaf Bir Sazan Yazısı <i>Tanju Akleman</i>	96
Fotoğrafta Tuhaf Tartışmalar <i>Ali İhsan Ökten</i>	98
Sanat Sokağı <i>Tayfun Akgül</i>	104
Post-Truth Çağında Fotoğrafın Siyaseti <i>Adil Alpkoçak</i>	114
Prado Müzesi İspanyol Resminin Kalbine Kısa Bir Yolculuk <i>İsmail Keskin</i>	118
Bang Bang; Vicdanın Bedeli <i>Gökşen Çardak Erata</i>	124
Bunların Fotoğrafı Yapılır <i>Tekin Ertuğ</i>	128
Madrid’in Sokaklarında Don Kişot’un İzleri <i>Ayşe Kudu Arıcan</i>	132

İÇİNDEKİLER

İzdüşüm <i>Aslı Kotaman</i>	136
Portfolyo <i>Aslı Ulaş Gönen</i>	138
Kitaplık <i>Hamza Rüstem Fotoğrafhanesi</i>	144
Sergilerden <i>Müziğin Tınısı</i>	150
Söyleşi Orhan Cem Çetin ile <i>Nedret Hotun</i>	156
Paris Bir Şenliktir <i>Okyar Atilla</i>	164
Karikatür <i>Ergun Akleman</i>	168
Sokak Çocuğu Grafiti <i>Gökhan Korkmazgil</i>	170
Portfolyo <i>Joshgun Suleymanov</i>	174
Kavramların Anatomisi <i>Behiç Günelan</i>	180
Mimarografi 2.Beyazıt Külliyesi Sağlık Müzesi Sultan Han Aksaray <i>Tanju Akleman</i>	186
Sinema Saati <i>Tanju Akleman</i>	190
Okuma Saati <i>Gökşen Çardak Erata</i>	194
Güvercin Talat Sait Halman	198



Serkan TEKİN @umagumag

“Gördüğümüz ya da göründüğümüz her şey,
bir rüya içinde rüyadan başka nedir ki?”

Edgar Allan Poe



Tanju AKLEMAN

“Tuhaf” olanı fotoğraflamak, dünyayı bir çocuğun meraklı gözleriyle yeniden keşfetmek gibidir. Kuralları yıkmak, beklenmeyeni kucaklamak ve gündelik hayatın şiirini absürt detaylarda aramaktır. Çünkü en unutulmaz fotoğraflar, genellikle bize en tuhaf gelenlerdir.” diyor Nesibe Polat yazısının sonunda.

Merih Akoğul da yazısının son paragrafında: “Kontrollü bir deliliği aklımızı korumak için bir yöntem olarak seçiyoruz. Bir zamanlar yanımızdan geçen, kendi kendine konuşan yaşlı ve yalnız insanları hatırlıyoruz. Bizler de onlar gibi söylenmesek de mırıldanıyoruz. Bize tuhaf baktıklarını görüyor ve gülümsüyoruz. Bir zamanlar içinde yer aldığımız siyah beyaz fotoğrafların solgun grileri arasında, tuhaf bir buluş olan fotoğrafın 200’üncü yılını sessizce kutluyoruz.”

Evet, 200 yıl öncesinin “Tuhaf” birçok buluşundan biridir fotoğraf. Başlangıçta tüm teknolojik buluşlar da tüm sosyolojik yeni yaklaşımlar da geleneksel yapılar için her zaman “Tuhaf”tır. Aslında günümüzdeki tüm buluşlar da aynı kader ile karşı karşıyadır ilk başta. Bazıları kabullenilir ve dünyalarımızda yer bulurken bazıları da tarihin halılarının altına süpürülür. O “Tuhaf” buluş Fotoğraf da üzerine yeni buluşlar eklenerek yaşamımızda yerini yükseltmeye devam eder. Hem yeni teknolojik yapılarla hem de kuralları yıkılarak sosyolojik olarak.

Bu bağlamda Ali İhsan Ökten de “Fotoğrafta Tuhaf Tartışmalar” yazısının sonuç bölümünde: “Sonuç olarak teknik alanlardaki büyük buluşlar, her zaman krizlere ve tartışmalara konu olmuştur. Fotoğraf başlangıcından beri teknolojik bir icat olmasına rağmen neden her teknolojik gelişim veya yenilik tartışma doğurmuştur? Eğer ki her teknolojik değişim fotoğrafın özünü kaybettirecek olsaydı bugüne kadar fotoğraf ve sanatı ortadan kalkardı.

Ancak bakıldığında diğer sanat dallarına göre her geçen gün popülerliği, ilgi alanı artan ve genişleyen sanat dalıdır fotoğraf. Bence fotoğrafın icadından itibaren var olan tartışma fotoğrafın sanatla ilişkisi olup olmadığı sorusudur. O halde fotoğrafta tartışmaların devam etmesinde fayda vardır.” demektedir.

Evet, bu sayımızda temamızı “Tuhaf” olarak belirlemiştik ve ilgili yazılardan alıntılarla “Fotoğraf ve Tuhaf” ilişkisine değindik.

Zamansız Görsel Kültür ve Sanat Dergimizin altıncı sayısı ile karşınızdayız ve tüm yazan, çizen, fotoğraf yapan, sanatsal çalışmalar üreten destekçilerimize teşekkür ederken tüm takipçilerimize de keyifli okumalar dileriz.



Osmanlı'nın İlk Başkenti Bursa

[Derleme]

Gökşen ÇARDAK ERATA

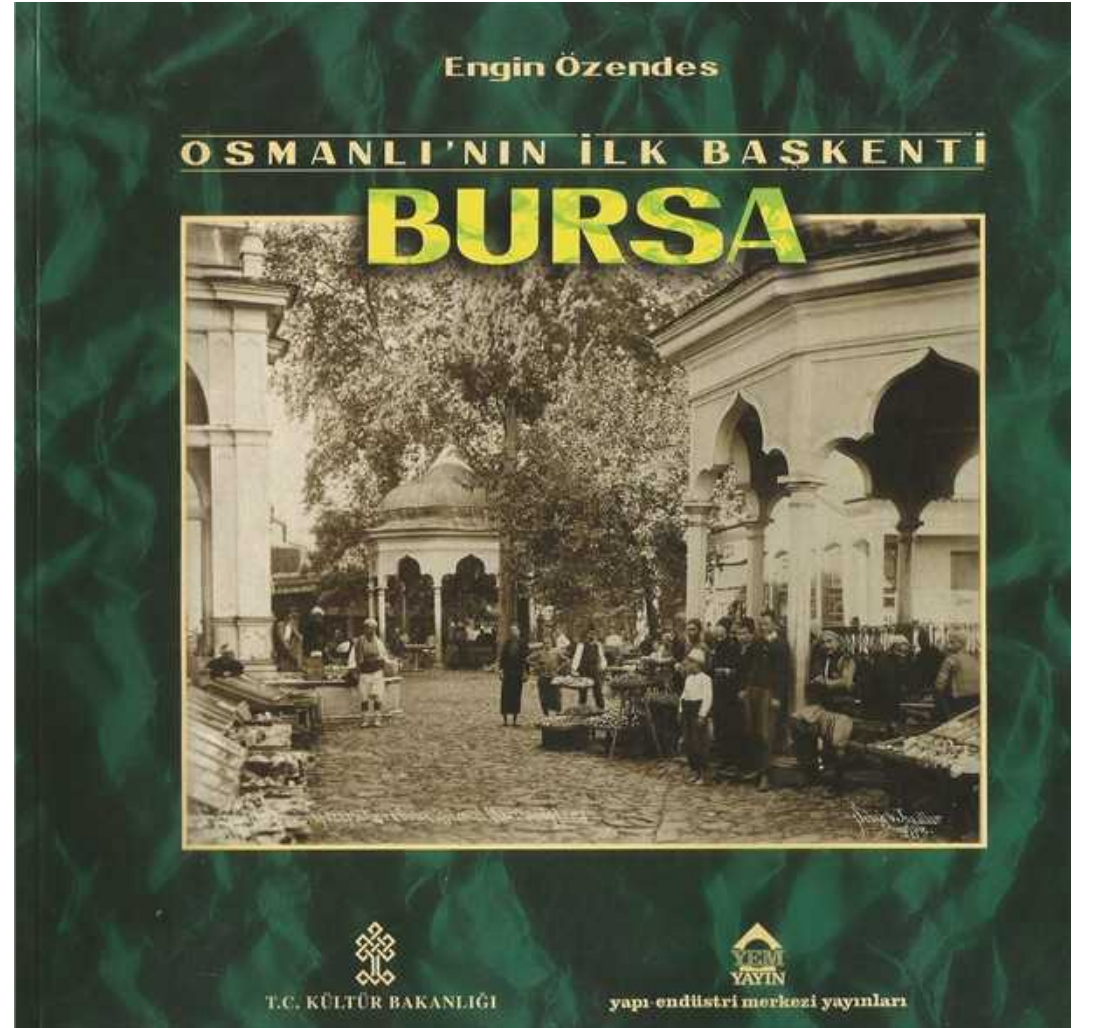
Osmanlı'nın İlk Başkenti Bursa, Engin Özendes'in derinlikli araştırmalarıyla, Bursa'nın görsel belleğini geçmişten bugüne taşıyan önemli bir kaynak niteliği taşır.

Kitap, özellikle 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın başlarına uzanan bir zaman aralığında üretilmiş fotoğraflar üzerinden kentin dönüşümünü izleme imkânı sunar.

Dönemin önde gelen fotoğrafçıları (Osmanlı coğrafyasını belgeleyen erken dönem stüdyo ve gezgin fotoğrafçılar) aracılığıyla Bursa'nın sokakları, çarşıları, mimari yapıları ve gündelik yaşamı ayrıntılı bir şekilde görünür kılır.

Bu fotoğraflar yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmaz; aynı zamanda sosyal hayatın, üretim biçimlerinin ve kültürel dokunun izlerini de barındırır.

Arşiv niteliğindeki bu görseller, metinlerle birlikte okunduğunda Bursa'yı bir şehir olmanın ötesinde, zamanın katmanlarıyla örülmüş yaşayan bir hafıza mekânına dönüştürür. Kitap, hem fotoğraf tarihine ilgi duyanlar hem de Osmanlı kent kültürünü keşfetmek isteyenler için güçlü bir görsel anlatı sunar.





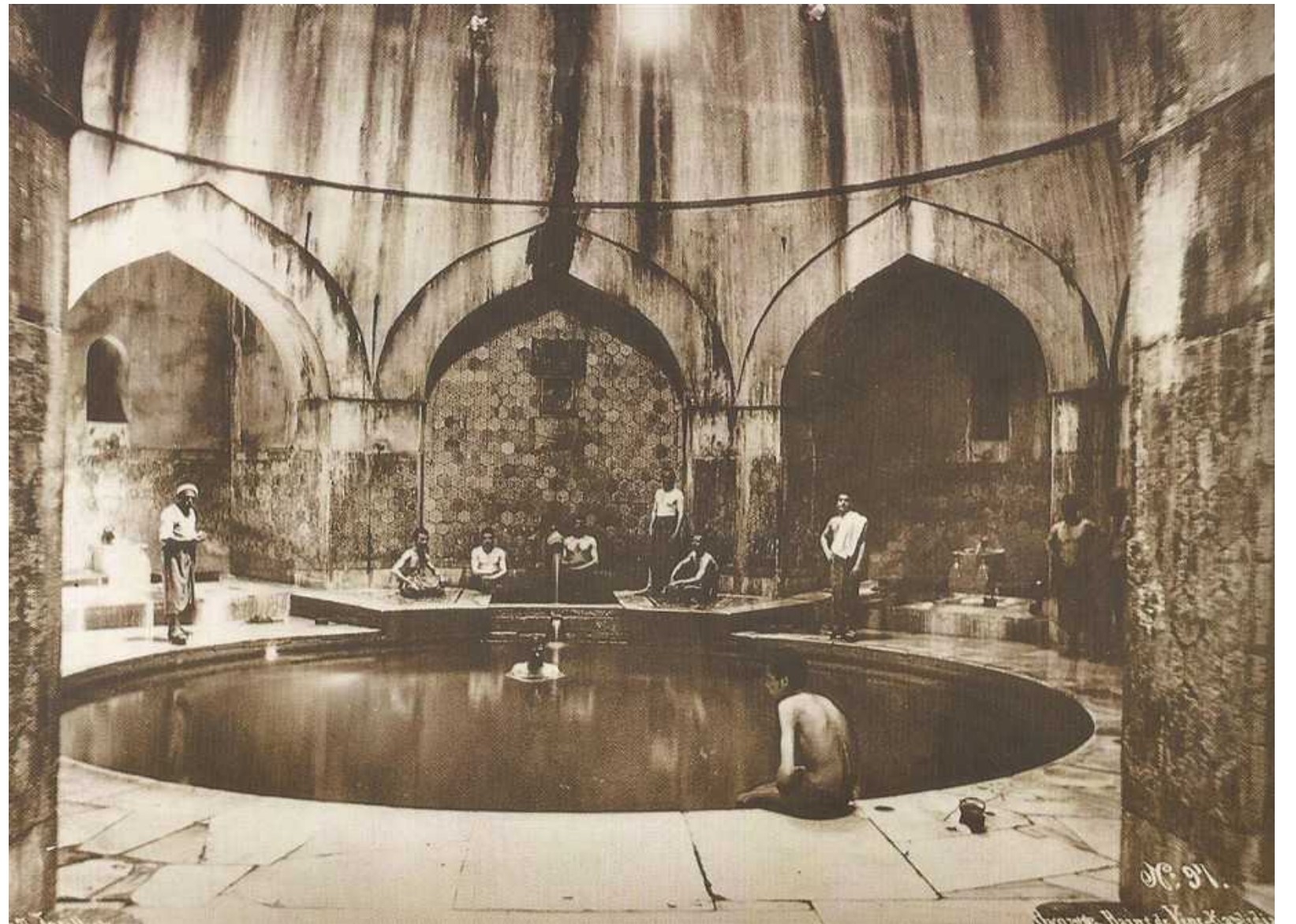
Genel Görünüm
Fettel



Mudanya 1894
Sebah & Joaillier



Yeni Kaplica
Sebah & Joaillier yaklaşık 1890



Yeni Kaplica içten görünüş
Sebah & Joaillier 1894



Çarşı
Sebah & Joaillier 1894



Çömlekçiler
Sebah & Joaillier 1894



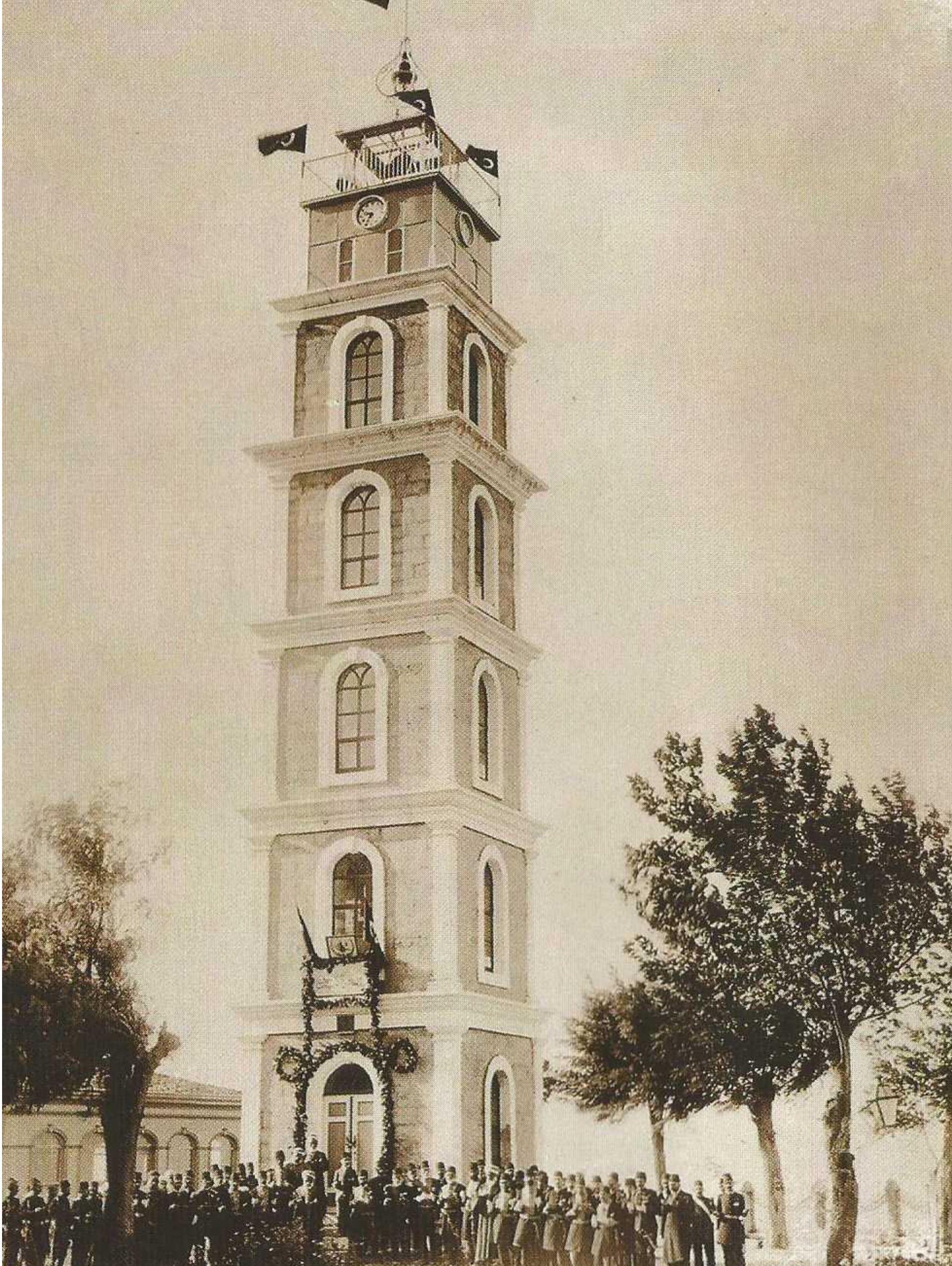
Ayakkabıcılar
Sebah & Joaillier 1894



Pınarbaşı'nda Kahve
Sebah & Joaillier 1891



Pınarbaşı'nda Kahve
Sebah & Joaillier 1894



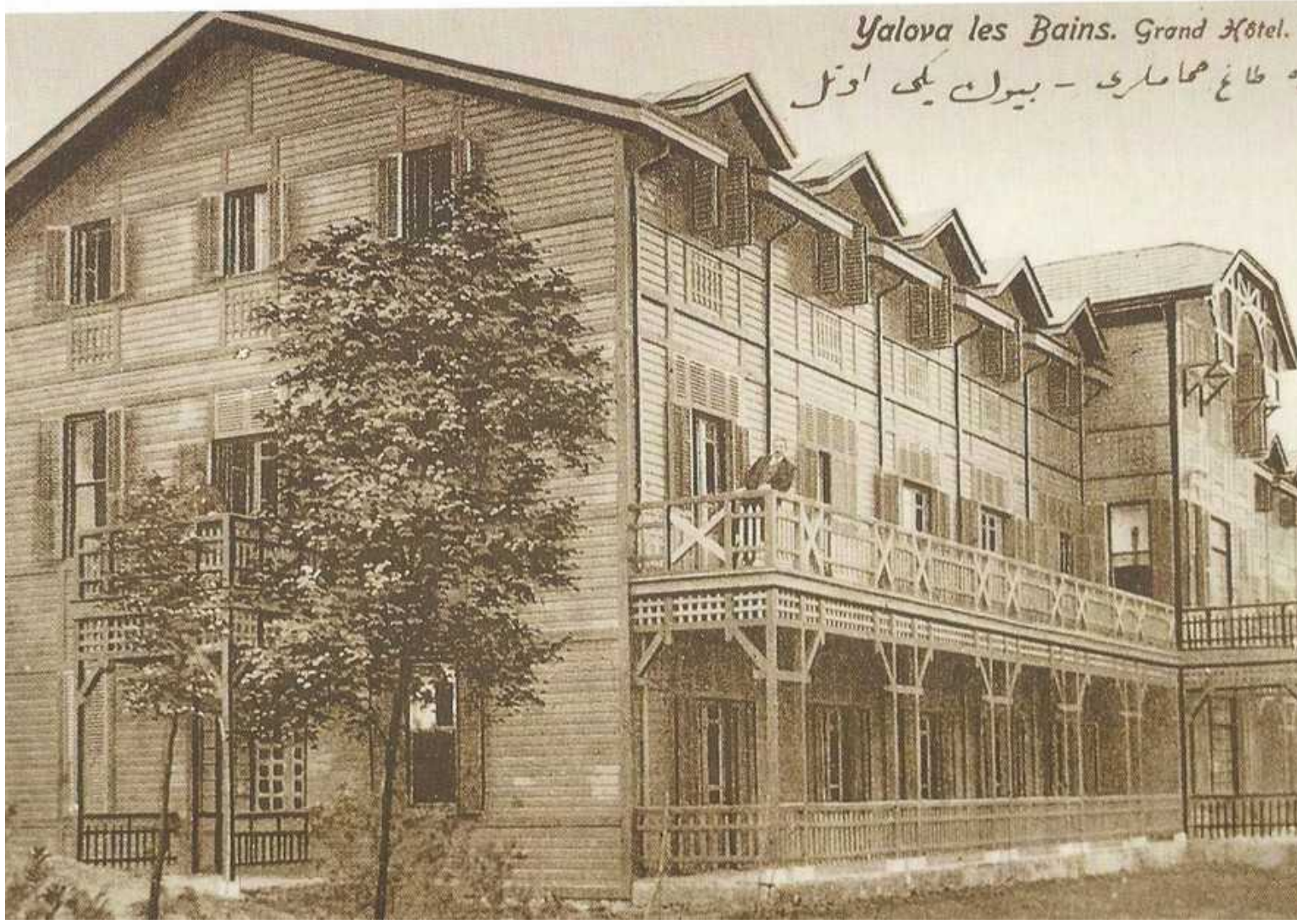
Sultan Osman
Türbesi'nin bahçesinde
saat kulesinin açılışı
J.D.S.Papazyan



Bay Nelidof Çekirge'deki
Continental Otel'de
J.D.S.Papazyan 1901



İpek Atölyesi
J.D.S. Papazyan 1890



Yalova Banyoları, Grant
Hotel
Kartpostal



Abdal Köprüsü
Sebah & Joaillier yaklaşık
1894



Behiç GÜNALAN

Adresi Mazi Olan Bir Kadın Sesi Seyyan Hanım

Bir zamanlar,
kocaman hunilere benzeyen hoparlörleriyle gramofonlar vardı.
Yüksek Kaldırım'ın iki yanına dizilmiş plakçılarda,
yetmiş sekiz devirli taş plaklar zemberek kolu,
elle çevrilen gramofonların disklerinde döner dururdu.
Plak yivlerinden çıkan çıtırtılı ezgiler,
dik yokuşta yürüyenlerin kulaklarında yankılanır,
çoğunun dillerinde gönençli bir mırıldanmaya dönüşürdü.

O Arnavut kaldırımlı yokuşu tırmanmak ya da inmek,
sanki her adımda zamanın katmanlarına ayak izi bırakmak gibiydi.
İstanbul'un müzik hafızası biraz da, Yüksek Kaldırım'da yaşardı.
İşte, 30'lu yılların başlarında çoğu kişi Seyyan hanımın
o duru, o lirik soprano sesiyle bu dik yokuşta hemhal olup tanıştı.
Hemen bütün taş plakçıların gramofonlarında o şarkı çalıyordu;

Ben de gönül çektim eskiden
Yandı hayatım bu sevgiden

Mazi Kalbimde Yaradır,
yirmi yaşındaki Necip Cemal Andel'in bestesiydi.
Sözlerini, yaşanmış belki de, hiç yaşanmamış bir aşk öyküsünden esinlenen
dönemin zarif kalemlerinden Necdet Rüştü Efe yazmıştı.



Bir söylenceye göre, Necip Celal Andel, bu ölümsüz eseri
imkânsız bir aşkın ardından bestelemişti.
Genç Necip Celal, yeşil gözlü bir kıza tutulur. Ancak o dönemde
müziyenlik, pek de saygın bir meslek sayılmadığından,
kızın ailesi bu aşka engel olur. Necip Celal, bu kırılmışlıkla
piyanonun başına geçip, genç bir adamın reddedilme duygusunu notalara döker.
Necdet Rüştü Efe de, bu öykünün notalarını, güftesinin mısralarıyla buluşturur.

Sarmadımsa da belden, geçmedim bu emelden
Bir hazin maceradır onu aldılar elden



Bir başka söylence ise, bizi Taksim Gazinosu’nun puslu ışıkları altında, Necip Celal’in kalbini çalan meçhul bir Alman kıza götürür. Gerçek ya da hayal, bütün bu yakıştırmalar; eserin ruhuna sinmiş ve her biri onun duygu dokusuna eklenen birer katman olmuşlardır. Bu tür anlatılar kuşkusuz ki, bestenin romantik omurgasını bozmamış; aksine, eserin melankolisini daha derin ve etkili kılmıştır.

Mazi Kalbimde Yaradır,
müzik tarihimizin plağa kaydedilen ilk tango eseridir.
Tango müzik ve dansı, Arjantin’in Buenos Aires,
Uruguay’ın Montevideo kentlerinin kenar mahallelerinde doğmuştu.
Vahşi sömürü kaosunun içinde filizlenmiş, kültürel çarpışma ürünüydü.
Başlangıçta yüksek sosyetenin salon dansı değildi.
Yoksul mahallelerde birbirleriyle dans eden erkek kalabalıklarının hüznüydü.
Sonra Avrupa salonlarının müziği ve dansı oldu.
Tango, Arjantin’de "ayıp" karşılanırken, 20. yüzyılın başında Paris’e ihraç edildi.
Paris bu egzotik ve tutkulu dans biçimine bayıldı.
Popüler olup uysallaşarak, sonrasında hızla Avrupa’ya yayıldı.
İstanbul’a ulaştığında 1930’lara yaklaşıyordu.

1930’ların İstanbul’u... Radyolar, yeni yeni evlere giriyor.
Gazinolar, balolar, modern kıyafetler, şık kadınlar, Latin dans figürleri...
Modernleşme yönünde yeni bir hayatın provaları yapılıyordu.
İşte Mazi Kalbimde Yaradır, tango müziği ve dansıyla kısa zamanda
bu dönüşüm sürecinin vazgeçilmezi haline gelmişti.
Ancak bu şarkıyı tarihe geçiren şey yalnızca notası, sözü, dansı değil;
söyleyenin Türk ve Müslüman bir kadın sesi olmasıydı.

İlk Türk tangosunu plağa okuyan sanatçı olarak bilinen
Seyyan Hanım (Seyyan Oskay), yalnızca şarkıcı değil,
erken Cumhuriyet döneminin kültürel dönüşümünün sembolüdür.
Tam da bu nedenle, Seyyan Hanım’ın hikâyesi, Cumhuriyet’in,
“yeni kadın” ülküsünün kültürel karşılıklarından üstelik öncü biri olarak da okunmalıdır.

Sahneye çıkan, plak dolduran, sesi kamusal alanda dolaşıma giren bir kadın...
O dönemde Türk ve Müslüman kadınlar ya sahneye çıkamazlar
ya da azınlıkların adıyla çıkabilmeyi denerlerdi. Kadınlarımızın sahneye çıkması
tartışmalı bir mesele iken, onun plak doldurması,
sahnede batı müziği tarzında şarkı söylemesi
başlı başına sosyal cesaret gerektiren bir eylemdi.

Bir geçiş sesi... Bir ara ton... Bir kadın... Batı kökenli bir formu,
Türkçe sözlerle, mikrofon karşısında seslendirmişti işte

Seyyan Hanım da Selanikliydi.



Ne yazık ki hakkındaki kayıtlar, sesinin kaydı kadar kesinlik taşımıyor. Uzak akrabası Ardınç Akman'ın kaleminden yazılan öz yaşam öyküsünü, çelişkiler içeren diğer kaynaklara tercih ettim.

Seyyan Hanım, 1913 yılında Selanik'te beş çocuklu bir ailenin tek kızı olarak dünyaya geldi. Bazı kaynaklarda İstanbul doğumlu görünse de, Selanik doğumluydu. Babası Hikmet Bey, annesi Rabia hanımdı. Babası, erkek kardeşleriyle eşit olduğunu vurgulamak için ona "eşit" anlamına gelen Seyyan adını vermişti. Büyük Mübadele sırasında birçok Selanikli aile gibi İstanbul'a göç ettiler ve Kanlıca'da bir konağa yerleştiler. Babası Hikmet Bey, bir dönem Mustafa Kemal Atatürk'ün özel kuryeliğini yapmıştı. Samsun'a çıkan Mustafa Kemal Paşa'ya katılmak için Karadeniz'e açıldığı sırada bir suikast sonucu hayatını kaybettiğinde Seyyan Hanım henüz yedi yaşındaydı.

İlköğretimini tamamladıktan sonra, ağabeyi Osman Bey'in özendirmesiyle İstanbul Konservatuvarı'na girdi. Konservatuarda İtalyanca ve Fransızca şarkılar söylerken keşfedildi. Henüz on altı yaşındayken Kadıköy Operet Sahnesi'nde (Bugünkü Süreyya Sineması) özgün Türk müzikleri söylemeye başladı. Moulin Rouge (Atlas Sineması) adlı mekanda bir buçuk yıl sahne aldı. Sesi plaklarla, evlerden taşmaya başladı. Ününün doruğundaydı. Ender sesiyle on binlerce gönülde taht kurmuştu.

Ancak, sonunda aşk onun da kapısını çaldı. Genç bir subaya gönül verdi.

Teğmen Sait Oskay ile tanışıp evlendikten sonra, sahne hayatını bıraktı. Eşiyle Anadolu'nun yokluk ve yoksulluk içindeki şehirlerine kanat açtı. Sahnelerin göz kamaştırıcı şaşaası yerine aşkını ve anneliği tercih etti. Sahnelere veda etti ama, plak kayıtlarıyla müzikle bağını sürdürdü. Ancak, 1942 yılından itibaren, müzik piyasasından tamamen çekildi. O lirik soprano ses, elliye yakın taş plak yivlerinde kalmıştı artık.

TRT radyo yapımcısı Nedim Erağan tarafından yeniden keşfedilinceye kadar unutulmuştu. Katıldığı birkaç radyo programı, yeni kuşaklar tarafından tanınmasını eski kuşaklar tarafından da hatırlanmasını sağladı. Ünlü tango müzisyeni Fehmi Ege'yi anma gecesinde onur konuğuydu. Atatürk Kültür Merkezinde yeniden sahnede idi. Son röportajını 1985 yılında Murat Belge'ye verdi. Kuyruklu yıldızın göz kamaştıran ışığı 1989 yılının Mayıs'ında İstanbul'da ebediyen söndü.

Ne göğsünde uyuttu beni / Ne buseyle avuttu beni

Plak yalnızca müzik ezgilerini kaydetmez. Bir dönemin ideallerini, estetik tercihlerini, yaşam kültürünü, dünya görüşünü, modernlik hayalini de kaydeder. Sahibinin Sesi Stüdyoları'nda 1932'de kaydedilen ilk tango, Cumhuriyet'in kültürel dönüşümünün deniz feneri olarak kabul edilmelidir.

İşte bu nedenle Seyyan hanım anıtsal kadınlarımız arasında yer alır Onu sadece taş plaklarda kalan lirik soprano sesinin nostaljisiyle değil toplumumuza miras bıraktığı derin kültürel iziyle de hatırlamalıyız.

.

KAYNAKLAR

Seyyan Hanım ve Diğerleri, Toktamış Ateş, Altın Kitaplar, 1998

https://tr.wikipedia.org/wiki/Seyyan_Han%C4%B1m

<https://www.sabbateanstudies.org/tr/prominentfigures/seyyan-%28oskay%29-han%C4%B1m>

<https://catlakzemin.com/16-mayis-1989-ilk-turkce-sozlu-tango-sarkisinin-billuri-sesi-seyyan-hanim-oldu/>

<https://www.tablolife.com/seyyan-hanim---kanvas-tablo-1283?srltid=AfmBOooi9QhLBHniHyAPsYxf3WAHhiy9n4XWL8eD6sYuS2ihM2hDCTX1>

https://www.instagram.com/p/DG7d_klMvjt/?img_index=5

<https://www.biyografya.com/tr/biographies/seyyan-hanim-54768485>



Behiç Günelan



Mehmet GÜNYELİ

Beş Alfabe, Tek Bir Çarşı Mihran Efendi'nin Kartvizitinde Saklı İstanbul

İstanbul'un kalbi Kapalıçarşı, yüzyıllar boyunca sadece altının ve mücevherin değil, dillerin ve kültürlerin de birbirine karıştığı rengarenk bir dünyaydı. Bugün elimizde tuttuğumuz, günümüzün standart kartvizitlerinden çok daha büyük, bir kartpostal heybetindeki bu belge; bizlere o günün ticari ahlakını ve toplumsal estetiğini fısıldıyor.

Kuyumcu Mihran Fesciyan'ın iş yeri tanıtım kartı.

Bu kartı özel kılan, üzerine sığdırılan beş farklı alfabe.

Sol üstte Ermenice, sağ üstte Osmanlı Türkçesi, ortada Rumca, sağ kenarda İbrani harfleriyle Ladino ve en altta dönemin diplomasi dili Fransızca...

Mihran Efendi, dükkanının kapısını sadece bir millete değil, İstanbul'un tüm renklerine açmış. Bu çeşitlilik, o dönemde bir "ayrışma" değil, aksine ticaretin ve günlük hayatın doğal bir gerekliliği.

Estetik ve Zanaatın Buluşması

Kartın tasarımı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başının "Belle Époque" etkilerini taşıyor. Gravür tarzı süslemeler, ortadaki büyük ve süslü "M.F." logogramı, o dönemin matbaacılık sanatının ne kadar ileri olduğunu gösteriyor.

Günümüzün hızlı ve tek tipleşmiş dijital dünyasından bakınca, bu kartvizitlerin neden bu kadar büyük boyutlarda ve özenle hazırlandığını anlamak daha kolay.

Bu kartlar sadece birer iletişim aracı değil, birer güven ve itibar belgesiydi.

Kartın alt kısmına düşülen adres bizi doğrudan Kapalıçarşı'nın dehlizlerine, Arabacıoğlu Sokak 7 numaraya götürüyor. Bugün o sokağa gittiğinizde bu dükkanın vitrini değişmiş olabilir; ancak bu kart sayesinde Mihran Efendi'nin vitrininde parıldayan mücevherlerin, dükkanın içinde yankılanan beş farklı dilin ve o çok kültürlü İstanbul ruhunun izini sürebiliyoruz.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՏԻՍԱԿԵԱՆ
 ՈՍԿԵՐԻԶ
 ԳԵՈՒՄ, ՎԱՃԱՌՈՒՄ
 ԵՒ ՅԱՆՁՆԱՐՈՒԹԵԱՄԲ ՊԱՏՐԱՍՏՈՒԹԻՒՆ
 ՈՍԿԵՂԵՆ, ԱՐԾԱԹԵՂԵՆ ԱՌԱՐԿԱՅԻՅ
 ԵՒ ԱՄԵՆ ՏԵՍԱԿ ԳՈՐԱՐԵՂԻՆԱՅ
 Կ. ՊՕԼԻՍ
 ՄԵԾ ԵՌԿԱՅ ԱՌԱՊԱՃԻ ՕՂՆՈՒՓՈՂՈՑ
 ԹԻԻ 7

التون كوشتمتعلق بهرنوع مجوهر الى اشياء الر فروخت وبعثنا
 اولنوز. سيارش اوزرة دخی الخمال اولنومر دسعادته
 چارشوی کبیرده عکربنجا وخیلی زقاغنده نومکرو — ۷

MIXPAN ΦΕΣΔΖΙΑΝ
 ΚΟΣΜΗΜΑΤΟΠΟΛΙΣ
 ΠΡΩΗΣΙΣ & ΑΓΟΡΑ ΠΑΝΤΟΣ ΕΙΔΟΥΣ
 ΠΟΛΥΤΙΜΟΝ ΜΕΤΑΛΛΟΝ & ΚΟΣΜΗΜΑΤΟΝ
 ΚΩΝ-ΠΟΛΙΣ, Μεγάλη Αγορά Οδός Αραμ. πατζ. ογλου Αρ. 7

MIHRAN FESDJIAN
ORFEVRE
 Vente et Achat de Métaux Précieux

מיחראן פיסגיאן
 ג' רייר
 צינדי חי תירקה
 תיתאליק פריקיווזה
 אין איסטאמבול
 גראנדי צאזאר
 קהליזח חרצאג'י חוגלו נו" 7
 קונסטאנטינופלה

STAMBOUL
 Grand Bazar
 Rue Arabadji Oglou N°7
 CONSTANTINOPLE

Mihran Efendi'nin bu beş dilli kartı, bizlere sadece bir adres ya da isim bırakmıyor; aynı zamanda İstanbul'un bir zamanlar sahip olduğu o muazzam kültürel zenginliği, dillerin birbirine çarparak çoğaldığı o eski çarşı sabahlarını hatırlatıyor. Bugün bu karta baktığımızda gördüğümüz şey, sadece bir kağıt parçası değil, birbirini anlayan ve bir arada iş yapan insanların kurduğu o büyük hoşgörü dünyasının da bir özetidir.

Günümüzün hızlı ve dijital dünyasında, böylesine özenle hazırlanmış, her bir harfi ayrı bir ustalığın ürünü olan bu iş yeri tanıtım kartları, artık birer sanat eseri olmakla birlikte, Osmanlı modernleşme döneminin çok katmanlı toplumsal yapısını da belgeleyen nadide vesikalardır.

Kapalıçarşı, Arabacıoğlu Sokak'taki 7 numaralı dükkanın bu çok dilli hatırası, geçmişin o renkli ve çok sesli İstanbul ruhunu günümüze taşımaya devam ediyor .

YILDIZ TOZU

ERSİN ALOK



Kaya Üstü Resimlerinin Ve Karlı Dağların Azizi

Fransa’da, Lascaux Mağarası’ndaki kayaların, Avustralya Kimberly Bölgesi’ndeki kanla bezenmiş kaya üstü resimlerinin yer aldığı kayaların, Azerbaycan’da, Hazar Denizinde Gala Bataklığındaki kayaların, Trişin’deki, Takoma’daki, Borluk’taki ve daha nice yerdeki kayaların karşısında kendisini görebilirdiniz; elindeki, boynundaki, sırtındaki fotoğraf makineleri, fotoğraf malzemeleri ile Kayalar O’na göz kırpardı. O kayalara, kayalardaki resimlerdeki detaylar da göz kırpardı O’na, tabi O da o resimlere göz kırpardı.

Cudi Dağı’nın, Ağrı Dağı’nın, Alplerin ve daha nice dağların karlı günlerinde kendisini görebilirdiniz elindeki, boynundaki, sırtındaki fotoğraf makineleri, fotoğraf malzemeleri ile. Tabi ki kar olmadığı günlerde de. Dağlar O’na göz kırpardı, O dağlara. Karlı dağlardaki tüm detaylarda göz kırpardı O’na, tabi O da o detaylara göz kırpardı.

Anadolu’daki ve Dünyadaki yıllar yıllar öncesinin Tanrıları çağırırdı O’nu, O düşerdi yollara.

Anadolu’daki ve Dünyadaki yıllar yıllar öncesinin İnsanları çağırırdı O’nu, O düşerdi yollara.

Anadolu’daki ve Dünyadaki yıllar yıllar öncesinin Mimarisi çağırırdı O’nu, O düşerdi yollara.

Anadolu’nun ve Dünyanın Doğası çağırırdı O’nu, O düşerdi yollara.

Anadolu’nun ve Dünyanın Sualtı çağırırdı O’nu, O düşerdi yollara.

Hepsinin karşısında kendisini görebilirdiniz elindeki, boynundaki, sırtındaki fotoğraf makineleri, fotoğraf malzemeleri ile. Tanrılar, İnsanlar, Mimari O'na göz kırpardı, O hepsine. Oralarda tüm detaylar göz kırpardı O'na, tabi O da tüm o detaylara göz kırpardı.

Türkiye Sanayii de hep çağırdı kendisini yanına.

Hepsinin karşısında yıllarca gördük kendisini elindeki, boynundaki, sırtındaki fotoğraf makineleri, fotoğraf malzemeleri ile. Tüm ürünler, inşaat malzemeleri, makarnasından sütüne tüm yiyecekler, televizyonundan arabasına ne var ne yoksa O'na göz kırpardı, O hepsine. Oralarda tüm detaylar göz kırpardı O'na, tabi O da tüm o detaylara göz kırpardı.

Çok severdi O'nu Dağlar. Taşlar, Kayalar, Göller, Nehirler çok severdi O'nu.

Çok severdi O'nu Doğa. Ağaçlar, Bitkiler, Çiçekler çok severdi O'nu.

Çok severdi O'nu Canlılar. Özellikle Sualtı Canlıları çok severdi O'nu.

Çok severdi O'nu Kaya Üstü Ressamları.

Çok severdi O'nu Geçmiş Yılların Tanrıları, İnsanları. Zeus, Hera, Apollon, Kybele çok severdi O'nu. Doğu'sundan Batı'sına Romalılar, Frigyalılar, Likyalılar, Urartular, Selçuklular, Osmanlılar çok severdi O'nu.

O'da hepsini çok severdi. Hepsini çok ama çok da iyi bilirdi. Beyni ve yüreği, deklanşöre basan parmağına hükmederdi. Hem fotoğraf, ışık bilgisi çok güçlüydü, hem tüm konulardaki bilgisi.

Hepimiz O'nun o bilgi düzeyinin hayranıydık.

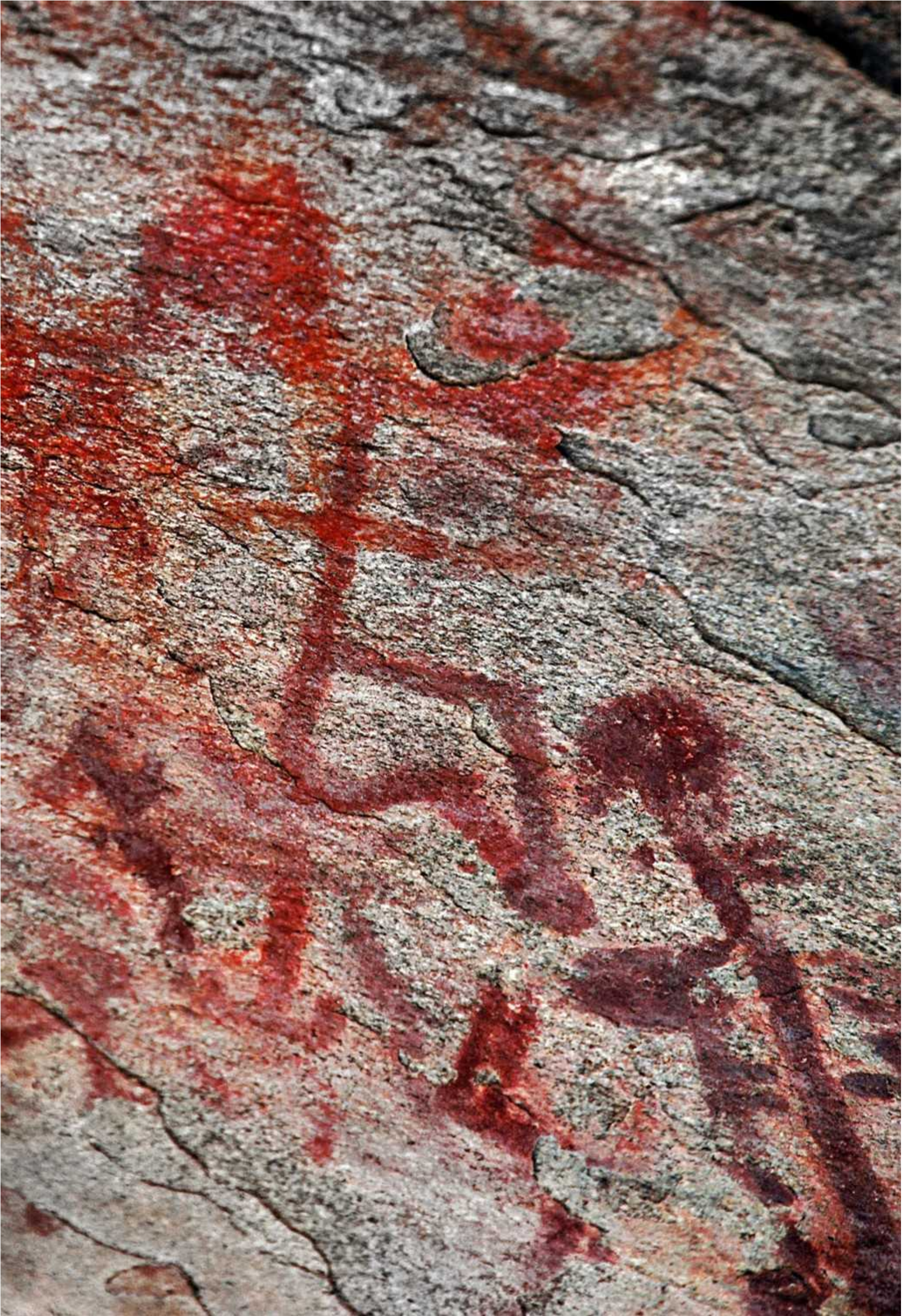
Sevginin, sevdanın karşısında görebilirdiniz elindeki, boynundaki, sırtındaki fotoğraf makineleri, fotoğraf malzemeleri ile sanal olsa da. Sevda O'na göz kırpardı, O sevdaya. Sevgideki tüm detaylarda göz kırpardı O'na, tabi O da o detaylara göz kırpardı.

Tanju AKLEMAN



Moğolistan Gobi ölu





Bafa



graphy by: alok



photography by: alok



Çatalhöyük



photography by:  alok







Varagöz Zoması Zat Dağları

KARİKATÜRCÜ NADAR

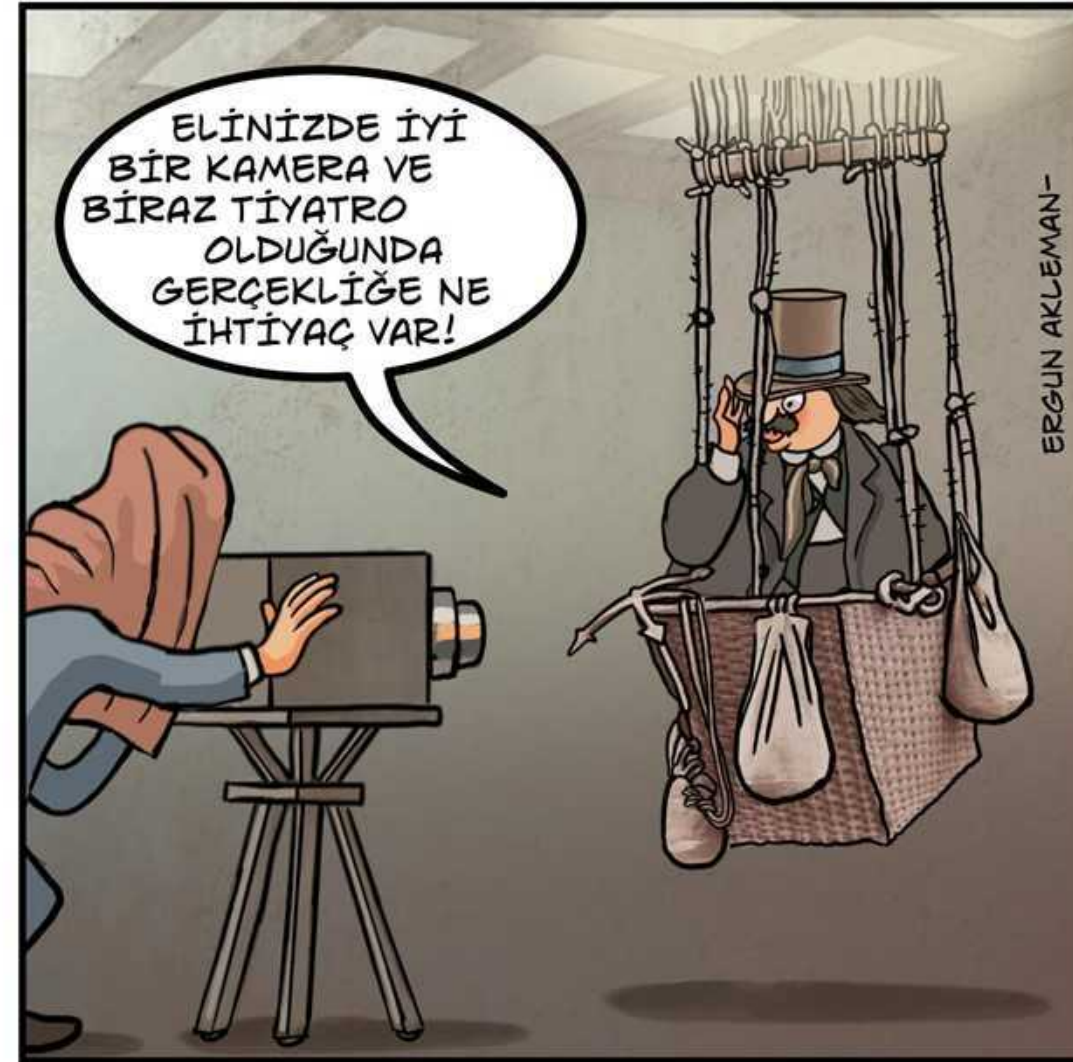
ergun.akleman@gmail.com

ERGUN AKLEMAN-



FÉLIX NADAR (1820-1910) ÖNCE 1840'LARDA KARİKATÜRCÜ OLARAK ÇALIŞMAYA BAŞLADI. "JOURNAL POUR RIRE" GAZETESİNDE SİYASETÇİLERİ, BİLİM İNSANLARINI VE TOPLUMU ELEŞTİREN KARİKATÜRLER ÇİZDİ. TEKNOLOJİYE OLAN İLGİSİ ONU SONRA 1850LERDE FOTOĞRAFÇILIĞA YÖNLENDİRDİ. ONUN MİZAHINI OKURLARA TANITMAK İÇİN NADAR'IN KARİKATÜRLERİNDEN BİRİNİ YENİDEN ÇİZDİM.

NADAR AYRICA TANITIM VE REKLAM KONUSUNDA BÜYÜK BİR USTAYDI. KARİKATÜRLERİ, FOTOĞRAFÇILIĞI VE BÜYÜK GÖSTERİLERİ KULLANARAK DAİMA GÜNDEMDE KALMAYI BAŞARDI. BALON UÇUŞUNU GÖSTEREN STÜDYO FOTOĞRAFLARI ONU GÖKYÜZÜNDE UÇUYORMUŞ GİBİ GÖSTEREN BAŞKA BİR KENDİNİ TANITMA, REKLAM VE SANAT YÖNTEMİYDİ.



YERALTI FOTOĞRAFÇILIĞI

BU ARADA FÉLİX NADAR VE JULES VERNE, YENİLİK, MACERA VE HİKÂYE ANLATICILIĞINA DUYDUKLARI ORTAK TUTKU NEDENİYLE DERİN BİR DOSTLUK KURDULAR. NADAR'IN BALONCULUK, FOTOĞRAFÇILIK VE BİLİM KONUSUNDAKİ CESUR DENEYLERİ, VERNE'İN "AY'A SEYAHAT" KİTABINDAKİ CESUR HAVACI MICHEL ARDAN KARAKTERİNE İLHAM VERDİ. ÖTE YANDAN, NADAR DA VERNE'İN VİZYONER FİKİRLERİNE HAYRANDI VE ONLARI KENDİ MACERACI RUHUNUN BİR UZANTISI OLARAK GÖRÜYORDU. NADAR GERÇEKLİĞİ OBJEKTİFİNDEN YAKALARKEN VERNE HAYAL DÜNYALARI YARATIYORDU.



FÉLİX NADAR, 1860'LARDA PARİS YERALTI MEZARLIKLARINI (KATAKOMBLARI) FOTOĞRAFLAYARAK YERALTI FOTOĞRAFÇILIĞININ ÖNCÜSÜ OLDU. YAPAY AYDINLATMA VE UZUN POZLAMA KULLANARAK, ŞEHRİN ALTINDAKİ GİZLİ TÜNELLERİ ORTAYA ÇIKARDI. ÇIGIR AÇAN ÇALIŞMASI SADECE DÜŞÜK IŞIK FOTOĞRAFÇILIĞINI GELİŞTİRMEKLE KALMADI, AYNI ZAMANDA ÖLÜLERİN GİZLİ DÜNYASINI YAŞAYANLAR İÇİN BİR GÖSTERİYE DÖNÜŞTÜRDÜ VE ONU HEM BİR YENİLİKÇİ HEM DE TANITIM USTASI OLARAK ÜNLENDİRDİ.

I

Z

D

Ü

Ş

Ü

M

ben gözlerimi kaçıtırken senden
böyle bakma ne olursun
tutma elimi
verecek hesabım çok biliyorum
kız , kırıl, sitem et
sahip çıkamazken emanetime
sana nefes alacak yer bırakmadım
üstelik sen istemedin
ben doğurdum seni

kirlendi papatyanın beyazı
bulut kan rengi gözyaşı dökmekte
inliyor kolu kesilirken ağaç
duman rengi sabahlar karşılıyor seni
Güneşin rengini resimlerden bil istemem
kırlarda koş
değsin ayaklarına çiçeklerin eli
bir nehir kenarında ninni söylesin serçe kulağına
uçurtman selamlasın isterim neşeni

ben gözlerimi kaçıtırken senden
tutma elimi çocuk
ezilirim
gülme gözlerime böyle yürekten
sevgini karşılıksız verme
üstüme düşeni yapamadım bilirim
kirlattım dünyanı
kirlattım seni
üstelik sen istemedin
ben doğurdum seni ...

Oya KARAEĞE







TUHAF



Merih AKOĞUL
Fotoğraflar Merih AKOĞUL

Tuhaf Olan Ne Varsa: Hatırımızda!

Konuya doğrudan girelim: Bir konçerto gibi ana temayı baştan duyuralım. İlerleyen bölümlerinde de diğer enstrümanların katılımıyla, farklı hızlarda çalınmasıyla ve beklenmedik anlarda yapılan tekrarlarla bir laytmotif belirleyerek nerede olduğumuzu hatırlarız. Tıpkı Mozart gibi esere kadans bölümleri de koyar, istediğimiz gibi doğaçlama yaparız. Gözümüz sahnedeyken başka âlemlere yolculuğa çıkar, rüya ile gerçeklerin sınırında dolaşır, sonra yine koltuklarımızda “final”in gelmesini sabırla bekleyebiliriz.

Tuhaf olanın çoğaltılması, yanında alışkanlığı ve kabullenışı de getirir. Yinelenen ve tanıdığı olduğumuz her şey sıradanlaşır. Aynı molekülleri, bir buluta takılı, bir su birikintisinde oyalanırken ya da bir bardağın içinde buz kesmiş bulabiliriz. Aslında baktığımız töz aynı, görüp hissettiğimiz ise başka şeylerdir. “Şey” kavramı, büyük değişimleri beklerken, sözcüğün başına gelecek tamlayanlarla bize yeni hikayeler anlatmak için sırada beklemektedir. Şeyler, onlara bir ad verilmeden önce bu evrende neden var olduklarını bilmeden yaşarlar. Filozoflar şey ile yol alırlar, bilinmeyeni bildik kılarlar.

İnsanoğlu genetik kodlarından sosyal alışkanlıklarına, aldığı eğitimden psikolojik yapısının farklı faktörlerle biçimlenişine kadar bir “öz” olarak sahnededir. O sınırlı sürede kendi senaryosunu yazıp, kendi rolüne

çıkıncaya kadar yaşamın rüzgâr tünellerinde malzemedi kaybedip yeni bir form alarak gelişimini sürdürecektir. Bilgi, biçimle birleşerek bir yapı oluşturur. O yapı, görme alanlarına girdiğimiz insanlar tarafından yeniden kurgulanacaktır. Ailemiz, öğretmenlerimiz, çalışma arkadaşlarımız bize yakıştırdıkları başlıkları koyacaklar ve o saatten sonra bizi öyle anacaklardır.

Adımızın yanına yeni sözcükler gelecektir: Sıkıcı, vefalı, hayırsever, tutarsız, nankör, çalışkan, kötü, sevimli, alaycı vb. Aynı kişi, toplum içinde farklı insanların değişik bakış açılarından gözlendiği için farklı değerlendirilecektir. Bu isimler verilirken yapılan yorumlar, tıpkı çekilmiş fotoğraflara bakarken olduğu gibi değişik yaklaşımları bünyesinde barındıracaktır. Yanınızda boyu daha kısa biri varsa daha uzun görünürsünüz, bir masada yanınızda daha zeki biri varken daha sıradansınızdır hatta çok bilginin yanında her türlü donanımınıza rağmen cahil kalırsınız. Demek ki kaderimiz, bir çan eğrisinde sıralı olarak bizi beklemektedir.

Ruhumuz, bedenimizi reddettiğinde, nedeni ne olursa olsun, “tuhaf” hissederiz kendimizi. Ya bir yanlısın içindeyizdir ya da üzerinde yer aldığımız evrenle düşüncelerimiz örtüşmemektedir. Ayrık kalmışsınız, kimselere benzememekteyizdir. Öyleyse tuhaf sözcüğü, tek kullanımlık haliyle bir ruh halinin sözcüksel karşılığı olabilir mi? Davranışlarımızın farklılığı,



başkalarında az görünür bir durumu işaret ettiği için mi tuhaf karşılanmaktadır. Değer değişimleri, en sağduyulu insanları bile ıssızlığın ortasında tek başına bırakabilir. Sanatçıların yaşam hikayelerinde bunu sıkça görürüz. Yine de en çarpıcı nokta, onların yapıtlarının mükemmelliğiyle yaşam tarzlarının farklı yönlerde seyir halinde olmalarıdır.

Tuhaf olanın -ya da bize tuhaf gelenin- çoğalması, yanında kabullenışı ve teslimiyeti de getirmektedir. Tuhaf olmak tekil ve özgün bir eylem gibi görünse de her alanda olduğu gibi onun da bir ittifaka ihtiyacı vardır. Aynı evrenin sınırlarını paylaşan bizler, yalnız olup olmadığımızı anlamak için görünmez oltalar atarız insanlık denizine. Amacımız, üretimlerimizi anlayan, onları yüreklerinde hissedenden ve bizleri de benimseyecek kişileri yakalamaktır. Sanatçının bu yüzden işi hiç kolay olmamıştır.

Sanatçı, genelde kendisine tuhaf gelen olayların sanatsal izdüşümleriyle ilgilenirse de önerdiği rotalardan birini seçmek, bilgi ve tecrübenin hassas terazisinde onları tartmak ve izleyici için kesin sonuçlara ulaşmak

zorundadır. Sanatçıyı anlamak, neyi hedeflediğini sezmek, üretimlerinden keyif alarak yapıtlarıyla bütünleşmek de sanat izleyicisinin görevidir ve ciddi bir çaba gerektirir. Günümüz izleyicilerinin önemli bir kısmı da modaya uyarak sanat yapıtlarındaki pozitif noktaları görmek yerine onlarla savaşmayı seçmektedir. Kavga, genetik kod olarak toplumların her alanına yayılmıştır.

Günümüzde, birçok sanat dalının üretiminde belirsizlik yaşanmaktadır. Sanat yapıtı ilahi, yani tanrısal olanın peşindedir. Nitelikli bir yapıtla karşılaşan kişi, o yapıta ait verilere sahipse, tanıklığından büyük bir keyif alacak, tanımsız bir haz duyacaktır. Sanatın ana amacı izleyiciyi sahiplenip onu insanlığın daha üst kademelerine çıkarmasıdır. Yeni olan her şey başlangıçta insana tuhaf gelir ve benimsenmesi zaman alır. Sonrasında, bir tiyatro metni oyucunun repliklerinde, bir şiirin dizelerinde, bir resmin fırça darbelerinde, bir fotoğrafın büyüleyiciliğinde gelip bizi bulur.

Tuhaflık; erdemi, vicdanı ve uygar yaşamın gereklerini zedelediğinde, yani yaşamın içinde negatif bir uygulama alanını podyum olarak kullandığında farklı bir yapı kazanır. Günümüzde ahlaki değerlerin yok sayılışı, kurallara uyanların azalması ve kuraldışı eylemlerin artması sonucunda başka bir anti-değerler zinciri oluştu. Genelde olumsuz yargılar “ama” sözcüğüyle kutsanarak kabul ediliyor. Ve böylece kötülüğün dehlizlerinde devriye gezenler, giderek sentetik yeni bir sınıf oluşturuyorlar.

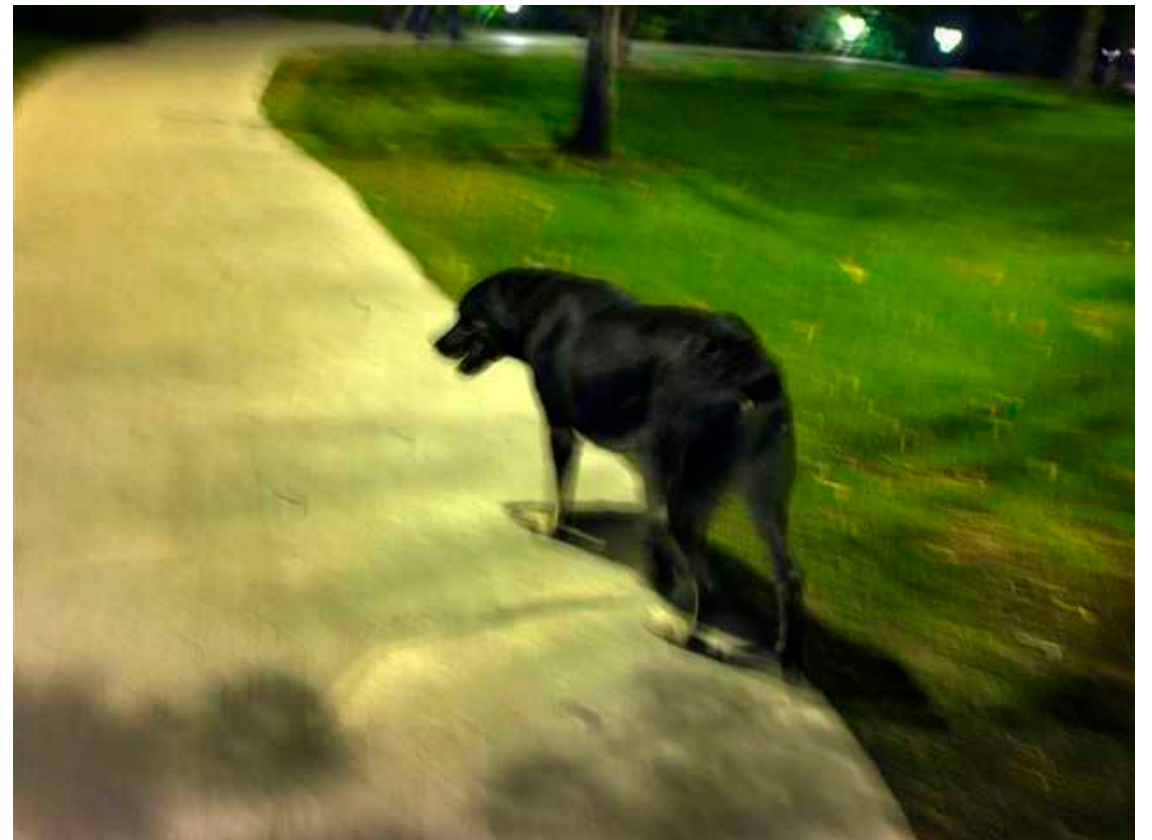


Sanat tarihi içinde yer alacak her yapıtın “kalmak” için alması gereken uzun bir yol vardır. Ve her üretim bir açık yapıt olarak izleyicinin ilgisine muhtaçtır. Sanatçının üretim çilesi ve verdiği kavgaların yanında, izleyicinin edilgen konumda yapıtı anlama çabası çok küçük kalmaktadır. Bu alanda tuhaf olan konuyla, izleyicinin sanatsal üretimler karşısında aldığı tavidir. Mesajı anlamamayı seçmek nasıl bir ruh halinin sonucudur? Aslında düşünülmesi gereken tam da bu noktadadır. Belki de yapıtlar, insanın içinde gizlenen bir varlığı ansızın uyandırmaktadır.

Bilinçsiz, açgözlü ve ölçsüz bir tüketim toplumu yaratılıyor. Kötü kurgulanmış metinler, ders verici ve öğretici masallara rakip geliyor. Cin peri hikayelerinin çevresinde bilinç kaybediliyor. Beyin damarları yalanla biçimleniyor. Emek temelli yaşamdan umudu kesenler, uyanık hırsızlar gibi açık camlar, kilitlenmemiş kapılar ve dalgın insanlar arıyorlar. Teknolojiyi kötülüğün uzantısı olarak kullanıyorlar. Bedelini ve sonucunu hiç düşünmeden Faust gibi ruhlarını şeytana satmaya hazırlar.

Bize, tuhaf olanın anonimleştirildiği yapay bir çağ öneriyorlar. Sahte gündemlerle topu yere düşürmemeye çalışıyorlar. Rüşvet veriyorlar, tehdit ediyorlar, şantaj yapıyorlar. Kötülüğü bir yapboz gibi kendine ait olmayan boşluklara zorla oturtuyorlar. Sürekli cephe değiştiriyorlar, yalan söylüyorlar. Sonra tüm parçalar yerinden oynuyor. Manzara örseleniyor, görüntü kirleniyor; yanlış adımlarla başlayan yürüyüşlerle yanlış noktalara geliniyor. Tüm ölçekler yok edildiği için suç ile ceza kavramları birbirleriyle örtüşmüyor. Sonra insanlar, çaresizlikten sığınılacak kanatlar, altında korunacak saçaklar arıyorlar. Umutsuzluk bir sis gibi sarıyor etraflarını. Fakat tesellimiz, bundan 2.500 yıl öncesinde de başta filozoflar ve şairler olmak üzere bu acıları çekip ağır bedeller ödeyerek bizlere yol gösterenlerin olmasıdır. Her dönemin kendi tiranlığı, sanatın doğuşunu da hızlandırmıştır.

Bir zamanlar tuhafılık, başka bir düzlemdeydi. Ayrık olan tuhaf kabul edilirdi. Oysa çocukluğumuz, gençliğimiz ve geçmişimize dair her şey bir fotoğrafa baktığımızda ne kadar farklı görünüyor. Sanki o günleri biz yaşamadık, o fotoğraf makinesinin karşısında o pozu hiç vermedik, hatta o an yeryüzünde hiçbir şekilde gerçekleşmedi. Birgün çeşitli sebeplerle zihnimiz bir karmaşanın ağına takılsa, kendimize ait hiçbir şeyi hatırlamayacak, fotoğrafların bizler için saklandığı güvenli bölgeye doğru koşacağız.





Tuhaf olan ne varsa, hatırimızda. Artık akıl oyunlarına başvurmuyoruz. Zihnimizin kıvrımlarında gizlenip çıkmak isteyen her şeye izin veriyoruz. Geçmiş düzenlerken ansızın bulduğumuz nesneleri yüz yıllık uykularından uyandırıyoruz. Ağaçların güzelliğini ve canlılığını koruması için budanıp güzelliğini yitirmesine aldırıyoruz. Onları ilkokuldaki sınıflarımızın duvarlarında yer alan karlı, meyveli resimler olarak hatırlamayı yeğliyoruz. Yağmur varsa, yakın bir gelecekte güneşin açacağını da biliyoruz.

Kontrollü bir deliliği, aklımızı korumak için bir yöntem olarak seçiyoruz. Bir zamanlar yanımızdan geçen, kendi kendine konuşan yaşlı ve yalnız insanları hatırlıyoruz. Bizler de onlar gibi söylenmesek de mırıldanıyoruz. Bize tuhaf baktıklarını görüyor ve gülümsüyoruz. Bir zamanlar içinde yer aldığımız siyah beyaz fotoğrafların solgun grileri arasında, tuhaf bir buluş olan fotoğrafın 200'üncü yılını sessizce kutluyoruz.



Handan TUNÇ

Olgunun Tuhaflığı

Onu Kaos ve Organizsasyonun Eşiğinde Dengede Tutar

İnsan düşüncesi; her zaman tuhaf olanla ilişkilendirilebilecek anlam serpintilerinin atmosferinde soluk alır. İnsan görüş alanında beliren, dolaşan ve sonra ufkun ötesinde kaybolan bir düşünceyi izlerken; düşünceyi evcilleştirmek olanaksızdır. Dizginlenmiş, kontrol altına alınmış, evcilleştirilmiş düşüncelere ulaşma seçeneği; aklı mimessis'in tuzağına düşürür.

Elbette, özel bir varoluş biçimi olarak 'tuhaflık'; yalnızca insanlar ve düşünceler tarafından değil, aynı zamanda yorumlanmış gerçeklikten kaçan, yaratılan günlük hayattan kaçmaya ve yeni bir gerçeklik, hatta belki de yeni bir öz kazanmaya çalışan birçok 'şey' tarafından da sahiplenilir. Tuhaf olan, gerçekliğin büyülü bir gösterisidir.

Tuhaflık; tam olarak sağduyuyu ve sınırları aşma, tutkuyu kucaklama ve sonsuz olasılıkları hayal etme dürtüsüdür. Dahası, kaçınılmaz olarak gerçeklikle bir diyalog içerir. İster direniş, ister kaçış, hatta bir lanet olsun, salt fanteziden çok uzaktır. Gerçekliği illüzyon yoluyla betimlemeyi amaçlar. Her ayrıntı içgüdüsel, somut bir dokunuşla işlenir. Bu şekilde, illüzyonun uç noktası tam olarak gerçekliğin uç noktasıdır.

İnsan sonrası çağı heyecanla beklerken, grotesk etkili bir entelektüel güç haline gelebilir. Sanatçılar, asla salt gerçekçilikle yetinmezler. Makro ve mikro evren keşfi,



Installation view, "Weather Report: Forecasting Future", 58th Venice Biennale Nordic Pavilion, 2019. (Sergi kurulum görüntüsü, "Hava Durumu Raporu: Geleceği Tahmin Etmek", 58. Venedik Bienali İskandinav Pavyonu, 2019.)

yapay zekâ ve genetik teknoloji; bu temalar için "olası bir umut" sunuyor. Aynı zamanda, groteskin kendisinin eleştirel boyutunu da unutmamalım. İster ifşa yoluyla ister ironi yoluyla olsun, tuhaf imgelem aracılığıyla gerçekliğin kusurlarına ve sınırlamalarına direnir. Grotesk; bir tema olarak, üretildiği çağın eski gerçekçiliğini hurdaliğe atar. Bir anlatı tarzı olarak, hayatta kalma motivasyonlarının ve duygusal iradenin gerçeğini sunmayı amaçlayan, gerçekliğin büyüğü bir performansdır. Duygular her zaman gerçektir. Gerçek olmayan şey; duyguların nedeni olabilir. Yanlış nedenlerden kaynaklanan duygular; gerçek nedenlerden kaynaklananlar kadar yoğunudur. Bu yüzden genellikle aldatıcıdır. Yapmamız gereken şey bunu deneyimlemektir.

Sanatın insanlara sadece bir şeyleri bildirmekle değil, bir şeyler hissettirmekle ilgili olduğunu düşünürsek; gerçekliğin bir yansıması değil, gerçekliğin sembollerinden organize edilmiş bir göstergesi olduğunu kabul etmiş oluruz. Bu nedenle, edebi metinler sadece gerçekliği yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda temsil ettikleri gerçekliği yabancılaştırmaya, gerçek dünyayı algılamamanın alışılmış yollarını kırmaya da eğilimlidirler. Yabancılaştırma; günlük hayatımızdaki "tanıdık" şeyleri; insanları yabancı hissettirecek sanatsal bir şekilde ifade etmektir. Buna ayrıca "tuhaflaştırma" veya "anormalleştirme" de diyebiliriz. Tanıdıklıktan uzaklaştırma, yeniliği vurgular; bu da mevcut estetik yöntem ve standartları reddetmek, estetik alışkanlıkları değiştirmek ve sanatsal ifadenin normalleşmesini, izleyicinin psikolojik beklentilerinin ataletini ortadan kaldırmak; böylece yenilik elde etmek ve gerçek bir duygu oluşturmak anlamına gelir.

Estetik nesnenin tuhaflığı; estetik öznenin merakını uyandırır. Onları şaşırtır, karmaşılaştırır ve aynı zamanda öznenin sıradan şeyleri aşma tutkusunun isyankâr psikolojisine seslenir. Bu nedenle, daha yüksek derecede "alışılmadıklık" içeren görsel ya da yazılı metinler; estetik öznenin dikkatini ve düşüncesini çekebilir. Böylece otomasyondan arınmış bir estetik duygu elde edebilir. Sanatın amacı, hissetme sürecinin kendisidir. Bu nedenle, metni veya hissetme sürecini daha karmaşık ve zor hale getirmenin bir yolu olarak "yabancılaştırma"nın amacı; yapıtın algılanabilirliğini artırmak, hisseden öznenin sıradan günlük yaşamın "otomasyonundan" sıyrılıp; şeyleri daha gerçek anlamda hissetmesini sağlamaktır.

Temelde grotesk sanat; ciddiyetin yıkımı ve çözülmesidir. Kahkaha ve çılgılık dürtülerini birleştirerek izleyiciyi veya okuyucuyu iki çelişkili duygu arasında bırakır ve nasıl tepki vereceğinden emin olmamasına neden olur.



Yin Xiuzhen at the 58th Venice Biennale

Grotesk sanatın entelektüel değeri; en tanıdık olanı en yabancı olanı inşa etmek için, en gerçekçi olanı en gerçeküstü olanı inşa etmek için, en basit olanı en zeki olanı inşa etmek için, en sıradan olanı en ilginç olanı inşa etmek için ve cansız olanı biyotik olanı inşa etmek için kullanma ilkesinde yatmaktadır. Kısacası, en normal olanı kullanarak anormal olanı inşa eder; bu aslında yaratıcı bir ters düşünme biçimidir. "Tuhaf" absürt değildir; günlük yaşam deneyiminin bir uzantısıdır.

“Tuhaf”; sanat dünyasını nasıl bu kadar büyülemeyi başarıyor? Çünkü tuhaflık, benzersiz estetik değeri olan bir güzellik biçimidir ve çağdaş sanatta her zaman popüler bir referans konusu olmuştur. Sanatçılar, nesnelerin tahrip edilmesi ve bozulması yoluyla toplumun gerçekliğini ortaya koyarlar. Güzel sanat ve komik sanatla karşılaştırıldığında, grotesk sanat her zaman insanlara daha büyüğü bir duygu yaşatır. İnsanların grotesk sanatı aramaya ve yaratmaya devam etmesinin nedeni de tam olarak bu özel etkisidir. Sanatçılar, gerçekliği çarpıtıp soyutlayarak, içsel duygularını nesnel betimleme yerine, imgeler ve fanteziler aracılığıyla tuhaf bir şekilde ifade ederler. Tuhaflık; her zaman ana akım sanat estetiğinin

sınırlarında var olmuş, sürekli yaratıcı canlılık kaynağı olmaya devam etmiştir. Bu, tam olarak grotesk estetiğin özüdür. Tuhaf olanda sıradışı güzelliği ortaya çıkarmak; karanlıkta ışığı görmek hem baskıcı hem de umut dolu olmak ve bu tamamlayıcı ilişki aracılığıyla alımlayıcıya en üst düzeyde göz kamaştırıcı bir güzellik sunmaktır.

Grotesk estetik, tuhaf olanla gerçek olanın birliğini sağlar. Grotesk sanatın yükselişi, sosyal çevre ve tarihi koşullarla yakından ilişkilidir. Toplumsal huzursuzluk; bu sanatı daha popüler hale getirir. Grotesk sanatın ifade biçimi; toplumun çarpık gerçekliğini çarpık imgeler aracılığıyla yansıtarak, tuhaf olanla, gerçeğin birliğini sağlamaktır. Grotesk sanatın güzelliği; çirkinlik ve mizahın kaynaşmasında, mizah içinde çirkinliği ortaya çıkarmasında ve çirkinlik içinde mizahı deneyimlemesinde yatar. Bu da halkın toplumsal sonuçları tuhaf bir bakış açısıyla anlamasına olanak tanır.

Tuhaflik; aşırılıklardan ve mutlakçılıktan kaçınarak, ölçülülük ve uygunluk sağlar. Tuhaf estetiğin anahtarı; derecesini kontrol etmekte yatar. Bu, sadece yaşamın diyalektiği değil, aynı zamanda sanatın da diyalektiğidir. “Sis içinden çiçeklere bakmak” ancak çiçekleri gerçekten görebiliyorsanız güzeldir; göremiyorsanız, sadece sisten ibarettir.

Tuhaf olan, aslında patolojik toplumsal gerçekliğin bir eleştirisidir. Grotesk imgeleriyle derin düşüncelere yol açmayı amaçlar ve mükemmelliğini yitirmiş bir dünya için insanların bir çılgılığıdır. Tuhaflik; normal şeylerin yıkımı, tahribi ve bozulmasıdır. Ancak düşünen alımlayıcı; bu garip tarza özellikle düşkündür. Tuhaf estetiğin büyüğü; tuhaf sanatsal imgelerin olağanüstü bir ifade özgürlüğü sağlayarak, içimizdeki özgürlük arzusunu doyurmasında saklıdır.

Sıradan olanın incelikli ve zarif güzelliğinin aksine, grotesk sanat gerçek dünyanın izlediği mantığı kırar ve bizim için büyüğü bir dünya yaratır. Başlangıçta uyduğumuz ahlaki normlar yıkıldı ve olayları yöneten mantıksal düzen ortadan kalktı. Bu durum, insanlığın asi ve özgür ruhunu büyük ölçüde cezbedi. Bu ilgi, artan sosyal adaletsizlik çağında daha da belirgin hale geldi. Çünkü, grotesk sanatın yükselişi, var olduğu dönemle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır.

Grotesk sanat, olanaksızı olanaklı kılar. Bastırılmış kalplerimizi özgürleştirir ve kendi irrasyonelliğiyle rasyonel arzularımızı tatmin eder. Burada ruhlarımız kısa bir özgürlük dönemi kazanır. Tuhaf sanat; yaşamın normlarını da yıkabilir, bize karşı konulmaz bir hayranlık



Nicole Eisenman at the 58th Venice Biennale

duygusu ve mazoşist bir zevk verebilir. Çocukluktan itibaren gördüğümüz dünya, eğitim ve disiplinle şekillenir; herkes sözde kurallara ve düzene uyar. Zamanla bu, kaçınılmaz olarak can sıkıntısına yol açar. Grotesk sanatın uyandırdığı alaycılık, aydınlanma ve kötülüğün içgüdüsel keşfi bir araya gelerek hem korkutucu hem de komik olan eşsiz bir estetik atmosfer yaratır.

Tuhaf olan, ciddi konuları betimlemek için anormal ve çarpıtılmış yöntemler kullanır. Bileşenleri bize tanıdık gelse de bütünüyle sağduyuya aykırıdır. Bu nedenle bizi şok eder, şaşırtır ve eşsiz bir hayranlık duygusu uyandırır. Algılarımızdaki çelişkiler; bir yandan hayret duygusuna, diğer yandan da intikam veya kendini yok etmeye benzer bir tür tatmine yol açar. Dahası, grotesk sanatın doğası gereği dikkat çeken ve hafızalara kazınan, büyüğü bir etkisi vardır. Günlük, sıradan ve duygusuz hayatımızı alt üst ettiği için merak ve direnç çelişkisi içinde ona karşı konulmaz bir çekim duyarız. İnsanlar bilinçaltında kaos; çılgınlık ve tuhaflikten zevk almaya alışkındır. Sıradan estetik beğeni nesnelere kıyasla grotesk sanat; bize daha yoğun ve şok edici bir deneyim yaşatabilir. Sunumu tuhaf olsa da daha rasyonel düşünmemize yardımcı olabilir.

Odak noktamızı sanat dünyasına daraltırsak, grotesk



Nicole Eisenman at the 58th Venice Biennale

kapsamına giren yapıtların, tuhaftan ürkütücüye, gizemli garipliklere, doğal olmayana veya salt çirkinliğin ötesine geçen bir uyumsuzluğa kadar uzandığını söyleyebiliriz. Ancak çirkinlik saklanırken ve yüzünü örtmeye çalışılırken, grotesk parlar, utanmazca, gösterişli ve parlak bir şekilde kendini sergiler.

Kaosun doğasını yeterince ifade edebilecek en uygun kültürel kategori "grotesk" tir. Bu kavramın önemi, kültürel gelişimdeki geçiş dönemlerinde, yenilenmeyle, çeşitli kültürel katmanların örtüşmesi ve kesişmesiyle ve dillerin ikileşmesiyle ilişkilidir. Nesnenin anlamsal çok yönlülüğü, anlamın tekilliği ve dogmatizminin üstesinden gelerek fark edilir. Grotesk; özünde dogmatik olanın karşıtıdır. Çelişkiyi ve değişkenliği barındırır; bu da onu her türlü istikrar veya uyumun karşısına koyar. Birbirini dışlayan ve çelişkili olanı tutarlı bir imge içinde, tanıdık bir kavramda birleştirerek, sanatsal kanonları ihlal eder. Psikolojik olarak, anlamın "istikrarsızlaşması" anı; anlamsal kayıp durumu yaratarak, kafa karışıklığı, şok, varoluşun "desteklerinin" çöküşüne (kısa süreli de olsa) karşı kendiliğinden bir tepki olarak deneyimlenir.

Groteskin "küresel" önemi, anlamla olan ilişkisinde ortaya çıkar. Grotesk, mevcut düzen ve organizasyona tehdit oluşturan alternatif bir dünyaya açılan bir penceredir.

Doğası gereği çok anlamlıdır. İmgesi, bizi dünyanın tanıdık kavramlarından vazgeçmeye zorlar ve onu yeni, beklenmedik bir perspektiften, kopuk bir dünya olarak ortaya çıkarır. Grotesk imgenin aşırılığıyla algılanan dünyanın garipliği, karmaşık ve belirsiz algıları belirler. Kaostan korunma hissi, entropi yapay olarak yeniden üretildiğinde hissedilen kahkahayı da açıklayabilir. Burada "oyun" terimi geçerlidir. Kaos kültür tarafından kontrol edilir ve onunla oynanan oyunun sınırları özne tarafından belirlenir. "Anlamla oyun" olan ironiden farklı olarak, grotesk "absürdle oyun"dur. İroni, anlamın zorunlu varlığını varsayarken, bir anlamı diğeriyle değiştirirken, grotesk "oyun" anlamın sınırlarında gerçekleşir, onaylanmasından reddine doğru ilerler.

Çekiciliği, insan varoluşunun değişmez evrenselleri olarak geleneksel akıl, mantık ve düzen kavramlarını yok etme ve mevcut uygarlık aşamasına uygun düşünme paradigmaları arayışında bilinci harekete geçirme arzusunu belirlemesinde saklıdır. Mevcut koşulları bir anomaliye, normun bir "anormalliğine" dönüştürür. Sistemin yetersizliğini, belirsiz anlamın gölgesini vurgular ve aynı zamanda normun olasılığına bir gönderme yapar; bu sayede normdan sapmalar ortaya çıkar. Geçmişi ve bugünü, doğruyu ve yanlışı birbirine bağlayan bir köprüdür



Gül YILMAZ

Tuhaf

Dergide gördüm adını İngiliz yazar Matthew Seager'in "Elma Labrador Çimen" oyununun. Bu yazımı yazdığım sırada oyun İstanbul'da sergileniyordu.

Oyunun konusu: Alzheimer ile mücadele eden bir adam ve eşinin hikayesi. Hatırlamanın ve unutmanın sınırında' diye anlatılıyordu oyun dergide.

Araştırmaya başladım. Alzheimer ve diğer demans türlerinde kullanılan bir bellek tarama yöntemi imiş. Kişiye bu üç kelime söylenir, geri dönüş beklenir ve beş dakika sonra tekrar yinelenirmiş. Dikkat, kodlama, geri çağırma ölçülmeye çalışılıyor bu şekilde, ipucu verilip hatırlamıyorsa Alzheimer deniyor. Depolama sorunu yani. Elma, Labrador, Çimen birbirini çağdırtmayacak şekilde seçilmiş kelimeler, hatırlaması zor, hikaye kurması da.

Ölçülebileceğine şaşıyorum koca bir yaşamın; kitapların, şiirlerin büyülü dünyasından geçen kelimelerle. Ne tuhaf dimi? George Gospodinov'un Zaman Sığınağı adlı kitabını okudum. Okuduklarım bir dönem mırıldandıklarım ve tuttuğum notlara dönüşüyor.

Lethe: Yunanca Unutma/Unutkanlık anlamına geliyor. Kitapta geçince merak edip araştırdım; Hades'in yeraltı nehirlerinden biri Lethe. Oradan geçiyor ve unutuyorsun her şeyi. Babam da geçmiş miydi acaba o köprüden? Kitaptan okuduğum bir cümlede "Yüzlerce kez tekrarlanan her şey (suçluluk dahil) hiçbir anlam taşımayan hecelere dağılır." diyor Gospodinov. Kelimeler sadece anlamını değil bizi bile terk ediyor demek ki...

O halde kelimeler anlamını kaybetmeden yazmayı deniyorum ve üç kelime seçiyorum hemen; Kavanoz ,Karga, Kaldırım. Hem aynı harfler ile başlasın hem kolay olsun hem de hikaye yazabilmeme vesile olsun. Çok tuhaf belki ama unutulmuş her şeye karşın bir hikaye olsun istiyorum. Babam da unutmuştu her şeyi sadece benim adımla unutmadı. Çünkü bizim ortak dilimiz edebiyattı. Okuduklarımız üzerinden konuşurduk. Kim bilir belki ben kendimi kandırıyorum. Unutmaya inat direnen kelimelerin kutsallığına inanmak istiyorum. Başlıyorum bu tuhaf yazıyı yazmaya. Tuhaf bir çok anlama geliyor hatırlatmak isterim. Alışılmadık, en sık kullandığımız hali. Kimi zaman gergin bir kabullenmeyişi de beraberinde getirir ki bu yazıda var aslında. Anlaşılması güç bir şey... Tuhaf.

Tanıdık olanın içindeki yabancılığı da ifade ediyor mesela... Tanıdık yabancı diye mırıldanıp yazmaya devam ediyorum. Kavanoz, Karga, Kaldırım diye seçmişim dimi? Deneyelim o halde.



Gül YILMAZ

Kavanoz içinde saklar, sessizce biriktirir, her şeyi tüketen zamana karşı korur içindekileri. Kahvemden bir yudum alıp pencereden baktığımda görüyorum kargaları; her zaman ki gibi gürültücüler. Zaman gibi hızla, bizden koparıp götürüyorlar. Sessizce uzuyor baktığım pencereden, gelip geçmemize vasıta olan kaldırımlar. Biriktirdiklerimiz ile bizden çalınanlara tanıklık ediyorlar sanki.

Biliyorum ki bazen kavanoz boşalır, kargalar uçar, kaldırımlar ise geçit vermez.

Değişir algılar, isimler, yerler. Karga olur araba, kavanoz olur kaldırım ve geçip gidemeyiz. Aynı anlamda kalmayan hatta anlamı olmayan kelimeler arasında sıkışıp kalırız.

Unutkanlık, seni özgür kılmak için var diyordu kitapta Gospodinov.

Gündelik hayatın kırılma anı anlamına geldi mesela buradaki anlamı benim için. Tuhaf bir yazı dedim ama babam okusa kızardı belki o kadar da tuhaf olmasın diye.

Hafıza ise terk edemeyeceğin bir kişinin sınırları içinde tutar seni.

Henüz terk edemeyeceğim kendim ile yaşamaya devam o halde, hikaye yazmaya da...

Turgut Uyar, her şeyden biraz kalır diyor ya:

Kavanozda biraz kahve, kutuda biraz ekmek, insanda biraz acı...

Lethe'nin kıyısına gelmeden önce ben de mırıldanmak isterim izninizle 'Kavanoz, Kahve, Acı' ve tekrar başlar yeni bir hikaye...

Belki de mesele hatırlamak ya da unutmak ile ilgili de değil mesele iz bırakabilmekte.

Babamın ben de bıraktıkları ve benim size anlattıklarımında...



Ahmet Gökhan DEMİRER

İki Tuhaf Mezar

Tuhaf, acayip (İng. strange, weird), esrarengiz, tekinsiz (İng. enigmatic, uncanny, weird), benzer anlamlı sözcükler olup yerine göre vurguyu arttırmak üzere içlerinden biri tercih edilebiliyor.

Zamansız'ın bu sayısında temanın "Tuhaf" olduğunu öğrenince aklıma iki ayrı su basmış mezar fotoğrafı düştü. İlki benim 2015 yılından bir fotoğrafım, ikincisi de Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall'un 2000 yılı dolaylarında yaptığı bir fotoğraf.

Benim fotoğrafım memleketim Edirne'de, mahallem Yeniimaret'te bir taşkın zamanında Tunca nehrinin suları altında kalmış bir mezarı gösteriyor. Bu yalnız mezarın, vaktiyle bitişiğindeki Yıldırım Beyazıt Külliyesinin imarethesinde aşçılık yapmış birine ait olduğu söylenirdi. Yıllar içinde pek çok benzer kültür varlığına yapıldığı gibi o da mutenalaştırıldı; herhangi bir zamane mezarı gibi oldu; eski mezartaşı var mıydı, varsa şimdi nerede bilmiyorum başına yeni alfabeli yeni bir mezartaşı da eklenip, demir bir kafes içinde korumaya alındı! AŞÇI YAHYA BABA HAZRETLERİ! Mezar taşındaki bilgilere göre 15. yüzyılda yaşamış. Mezarın arka planındaki bölümde en azından fotoğrafı çektiğim yıllarda futbol oynanan bir saha da vardı.



Ahmet Gökhan Demirer, 7 Şubat 2015,

Bu fotoğrafı 7 Şubat 2015 günü 15:37’de çekmişim. Bir zaman sonra fotoğrafın imlediği, tuhaf, tekinsiz hali vurgulamak üzere siyah-beyaza çevirmiş ve başka bazı aydınlık oda çalışmaları yapmıştım. Yandaki eski imarethane, ufukta buluttan sızmaya çalışan ışık zaten derin, karanlık, nuar-noir bir sinematografik atmosfer yaratıyor iken, zemini tamamen kaplayan su futbol sahasının korunaklı yüksek tel örgüsünü ve mezarın demir çitlerini ironik biçimde işlevsizleştiriyor. Böylece absürd, tuhaf ve/veya tekinsiz bir manzara ortaya çıkıyor.

Sonuçta benim bu fotoğrafım tek seferde “çekilmiş” ve sonrasında belirli vurgulama tercihlerim doğrultusunda işlenmiş bir fotoğraftır



Şimdi de Jeff Wall’un fotoğrafına bakalım.

Bilenler vardır ama önce biraz Jeff Wall’dan bahsedeyim:

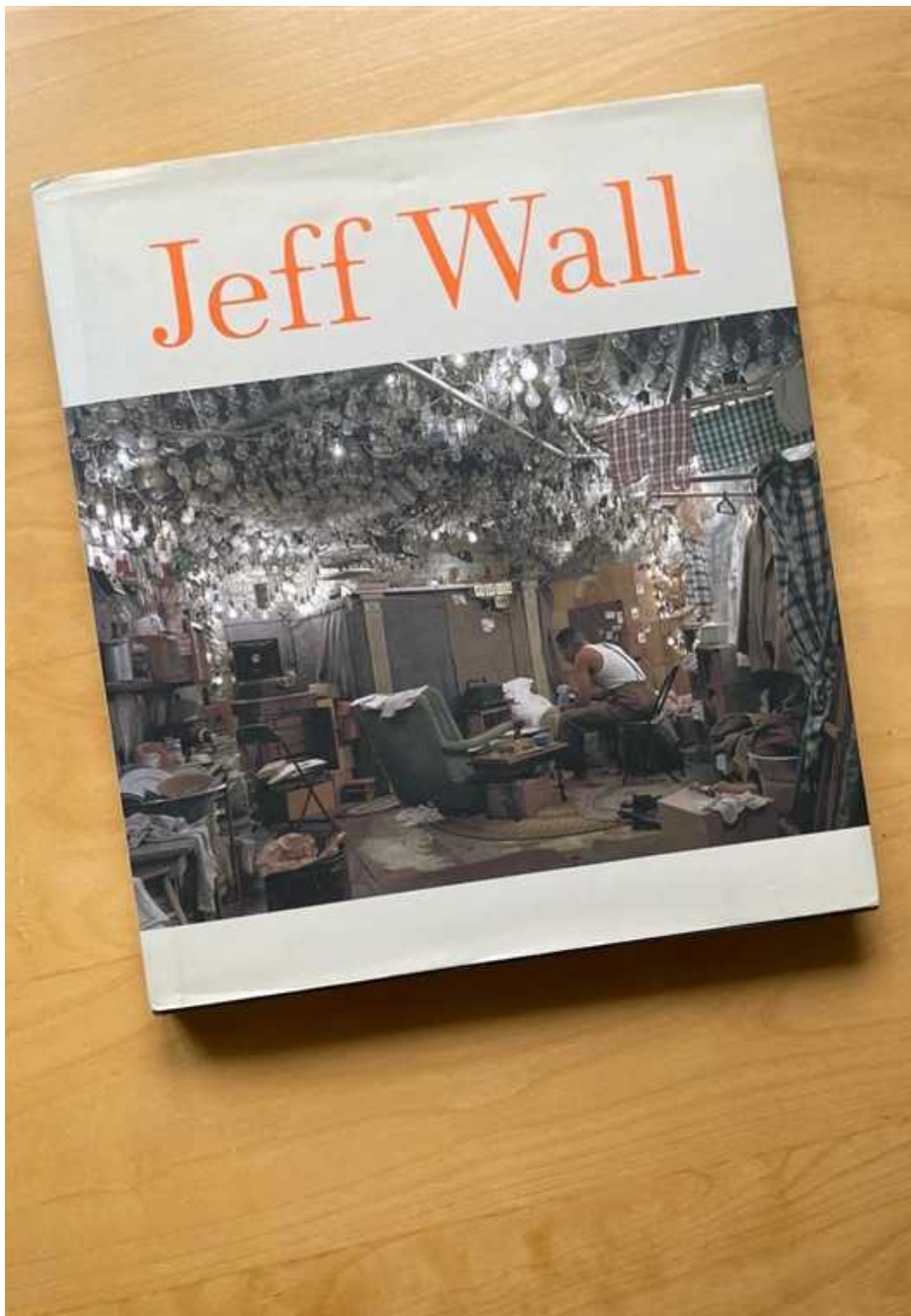
1946’da Vancouver, Kanada’da doğdu. Orada yaşıyor ve çalışıyor. 1964-1970 yılları arasında British Columbia Üniversitesi’nde (Vancouver, Kanada) sanat eğitimi gördü.

1960’larda, kavramsal sanatın altın çağında fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başladı ve 1970’lerin ortalarına gelindiğinde, kavramsalcılığın deneycilik ruhunu yeni resimsel fotoğrafçılık versiyonuna taşıdı. İşlerini, o zamanlar fotoğraf sanatından ziyade reklamcılıkla özdeşleştirilen bir ortam olan arkadan aydınlatmalı renkli saydam fotoğraflar olarak yaptı. Bu eserler, galerilerde ve müzelerde sergilendiğinde şaşırtıcı bir etki yarattı ve rengin fotoğraf estetiğinin önemli bir yönü olarak yerleşmesinde rol oynadı.



Jeff Wall çalışmalarında, fotoğrafçılığın temel unsurlarını, resim, sinema ve edebiyat da dahil olmak üzere diğer sanat formlarından unsurlarla, “sinematografi” adını verdiği karmaşık bir biçimde sentezliyor. Resimleri, klasik röportajlardan, genellikle geleneksel olarak resimle özdeşleştirilen daha büyük ölçekte üretilen ayrıntılı kurgulara ve montajlara kadar uzanıyor. Wall: “Çalışmaya fotoğraf çekmeye başlıyorum” der ve tüm çalışmalarında var olan esaslı bir ön hazırlığı vurgular.

Wall’un erken dönem çalışmalarından bazıları, diğer sanat eserlerine açıkça gönderme yapar: Eugène Delacroix ve Édouard Manet’nin iki ünlü tablosunu yeniden yorumlamıştır. Afganistan’daki Sovyet savaşından halüsinasyon dolu bir anı tasvir eden çalışması Ölü Askerler Konuşuyor (1991-92), çok bilinen bir örnektir ve o zamandan beri fotoğrafçılığın manzarasını dönüştüren dijital görüntüleme teknolojisini kullanan ilk çalışmalardan biridir. Jeff Wall büyük boyutu keşfetmede öncü olmuş ve bu gelişiminin ön saflarında yer almaya devam etmektedir.



Jeff Wall

Su Basmış Mezar 1998-2000
Işık kutusunda saydam fotoğraf
Boyutlar 228,6 × 282 cm (90 × 111 inç)

Jeff Wall'un Su Basmış Mezar (1998-2000) adlı eseri gerçek bir yerin fotoğrafı değil, Jeff Wall tarafından kurgulanmış, yaratılmış bir fotoğraftır. Jeff Wall arka planı başta Vancouver'daki Mountain View Mezarlığı'nda fotoğraflamış, su altı sahnesini de bir mezarın alçı kalıbından yaptığı bir su tankını kullanarak kendi stüdyosunda oluşturmuştur.

Bu fotoğraf, Jeff Wall’un iki yıl (1998-2000) boyunca çektiği 75 farklı 35 mm fotoğraftan oluşuyor. Bu görüntü, sanatçının iki yıl boyunca çektiği belgesel ve kurgusal sahneleri bir araya getirerek yaptığı bir çalışmanın sonucudur.

Jeff Wall, bu sanat eseri için Vancouver'daki iki ayrı mezarlığı birkaç ay boyunca fotoğrafladı; daha sonra da stüdyosunda gerçek bir mezarın alçı kalıbında, yaşayan bir su altı okyanus ekosistemi oluşturdu ve fotoğrafladı.

Hasılı bu tek bir anın kaydı olduğu hissini kuvvetle veren fotoğraf, esasen bilinçaltı yaşamına dair bir fantezidir.

Halüsinatif vizyonuyla, tuhaf, sürrealist bir konuyu temsil eden bu fotoğraf, Jeff Wall'un deyişiyle, “neredeyse belgesel” fotoğrafçılığın önde gelen bir örneğidir. Zira Vancouver'daki bir mezarlıkta suyla dolu yeni kazılmış bir mezar, deniz yıldızları ve deniz anemonlarının olduğu, canlı bir mercan resifine dönüşmüştür.

Jeff Wall bu fotoğrafı hakkında: “Bir vesileyle, belki köpeğini gezdirirken yolu o açık mezardan geçen birisinin hayalinde bir anlık canlanan bir görüntüdür” diyor.

Yani Wall bu işindeki ‘olay’ı mezarlıkta bir an olarak tanımlamaktadır. İzleyici, yağmurlu bir günde su dolmuş bir mezar çukurunun başında durmuş ve bir şekilde aklına bir okyanus dibi görüntüsü düşmüştür.

İlk bakışta bu fotoğraf, sıradan bir mezarlık manzarası gibi görünürken, yakından bakıldığında yeni kazılmış mezarın içinde farkedilen deniz canlıları görüntünün sıradanlığını ortadan kaldırır.

Jeff Wall, “Böylece zihnimizde suyu birdenbire okyanusla ilişkilendiririz” diyor. Gözlerimiz suyu işaret etmiş, işaret edilen de okyanus dibi haline gelmiştir. Jeff Wall: ”Böyle bir hayal kurmuş olsaydınız bunu görürdünüz, zihninizin gözü bunu görürdü, bu yüzden ben de bunu bu fotoğraf aracılığıyla düzelttim” diyor.

Jeff Wall, fotoğrafın nesnel gerçekliği tasvir ettiği konusundaki itibarına ve -hala varsa- o inanca karşı çıkar. Onun “fotoğraf”ında gördüğümüz, o çalışma için özel olarak kurulmuş bir sahnedir. Ona göre, bu bir sahnenin taklidi olmaktan ziyade bir performanstır.

Bu eser, gerçekleşmemiş bir olayı yaratmak için düzenlenmiş olduğundan, belgesel gibi görünmesine karşın klasik anlamda bir belgesel olmasa da Jeff Wall suyu gördüğümüzde bizde uyandırabileceği bir sahneyi somutlaştırmıştır. Evet su basmış mezar icat edilmiş ve gerçek dışıdır, ama bilinçaltının varlığında gerçektir. Buradan hareketle, bu çalışmanın belki de bir bilinçaltını belgeleme olduğu söylenebilir.

Jeff Wall, bu fotoğrafı ve benzerleri gibi, zamanının belli

bir anında yakalanmış bir an fotoğrafı ilüzyonu yaratan kusursuz ve eksiksiz dijital montajlar yapmıştır.

Sonuç olarak;

burada ele aldığım biri hakikaten tesadüf edilmiş adeta gerçeküstü bir anda çekilmiş tek bir fotoğraf, diğeri ise çok sayıda fotoğraftan yaratılmış anlık bir hayalin fotoğrafı olan bu iki su basmış mezar görüntüsünün ortak noktalarının şunlar olduğunu söyleyebilirim:

Her iki fotoğrafta da tuhaf bir konu var.

Benim siyah beyaz fotoğrafımda çitlerle korunmuş bir mezar ve futbol sahasının su basmış halinde bir sürrealist yan yana olma hali varken Jeff Wall'un fotoğrafında, bir su altı deniz ekosistemi—yabancı, canlı bir ortam—bir şehir mezarlığındaki karanlık, sıradan ve kasvetli bir mezarın içine yerleşmiştir.

Wall eserini anlık bir zihinsel imgenin temsili olarak tanımlamıştı; benim adeta su üzerinde yüzen mezar fotoğrafımda da su, manzaranın genel tekinsizliği ile çatışma halindeki huzur, ahiret düşüncesi ve benzeri yorumlara açık bir mezar imgesiyle beraberdir.

Jeff Wall'un eserinde yerdeki çukur, tabut yerine yaşamı barındıran hali ile, bir mezarlık sahnesinin geleneksel, kasvetli algılarına meydan okuyor ve adeta ölümü tersyüz ediyor.

Jeff Wall'un mezarlığındaki ağaçlar ve benim fotoğraftaki su içindeki mezarın üzerindeki bitki, ölülerin gömülü olduğu yerlerde bir yaşam döngüsünün sürekliliğini de vurguluyor.

Sonuç olarak bu tuhaf mezar fotoğrafları, gündelik olan ile hayal gücünün bir aradalığının birer kanıtı olarak dururlarken ayrıntılarında son derece gerçekçi olsalar da içeriklerinde absürd bir görüntü sunuyorlar.



Şehnaz TUNA

Kafamda Bir Tuhaflık Şehrin Betonuna Direnen Bir Ruhun Anatomisi

Zamansız platformunun bir sonraki sayısında kaleme alınacak temanın “tuhaflık” olduğunu duyduğumda aklıma ilk gelen, Orhan Pamuk’un İstanbul sokaklarında boza satarak dolaşan o nahif karakteri Mevlut Karataş oldu. Pamuk’un altı yılda tamamladığı ve 2014 yılında yayımlanan Kafamda Bir Tuhaflık romanı sadece bir adamın değil, gözlerimizin önünde devasa bir şantiyeye, beton bir ormana dönüşen İstanbul’un kırk yılı aşan epik hikâyesidir.

Roman 1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul’un geçirdiği devasa sosyolojik, demografik ve mimari dönüşümü merkeze alır. Anadolu’nun yoksul bir köyünden (Konya, Beyşehir) İstanbul’a göç eden Mevlut ve babası önce Kültepe’de derme çatma bir gecekonduya yerleşir. Yıllar geçtikçe o gecekonduların yerini sıvasız apartmanlar, apartmanların yerini ise güvenli lüks siteler alır. Hızla zenginleşen şehirde siyasi çatışmalar, darbeler, mafyalaşma ve rant kavgaları yaşanırken Mevlut hep sokaklardadır.

Pamuk, İstanbul’u adeta nefes alan, doymak bilmeyen, büyüyen, bazen de kendi çocuklarını yutan bir canavar gibi resmeder. Şehrin tepeleri betonla dolarken tarihi dokusu rant uğruna yok edilir. Çevresindeki herkesin -özellikle kurnaz kuzeni Süleyman’ın- köşe dönme, zengin olma, apartman dikme telaşında olduğu bu koca şehirde Mevlut inatla “küçük” kalmayı seçer. Onun “tuhaflığı” bu acımasız ilerleme ve hırs furyasına ayak uyduramaması, daha doğrusu ruhunu bu hırsa teslim etmek istememesidir.

Romanın kalbinde muazzam bir trajedi ve bir o kadar da ironik bir aşk hikâyesi yatar. Mevlut kuzeninin düğününde gördüğü ve sadece gözlerini hatırladığı Samiha’ya aşık olur. Üç yıl boyunca ona tutku dolu aşk mektupları yazar.

Mevlut, Samiha’yı kaçırdığı gece kuzeni Süleyman’ın oyunuyla aslında Samiha yerine ondan daha az gösterişli olan ablası Rayiha’yı kaçırdığını ancak gece karanlığında şimşek çaktığında anlar. Artık geri dönmek için çok geçtir. “Aracın kasasını genç kızın üzerine kaparken bir şimşek çaktı, bütün gökyüzü, dağlar, kayalıklar, ağaçlar, her yer bir an uzak hatıralar gibi aydınlandı. Mevlut birlikte bir ömür geçireceği karısının yüzünü ilk defa yakından gördü. Hayatı boyunca bu ânı, bu tuhaflık duygusunu çok sık hatırlayacaktı.”

Burada Pamuk bizi insan hayatının en büyük ikilemlerinden biriyle kaderin o cilveli oyunuyla baş başa bırakır: Niyet ve kısmet. Mevlut’un niyeti Samiha’dır ancak kısmetine Rayiha düşmüştür ve o mektupları yıllarca okuyup kalbinde büyüten de Rayiha’dır. Tuhaflık olan şudur ki, Mevlut bu yanlışlığa isyan edip hayatı kendine zindan etmez. Rayiha’yı gerçekten sever ve onunla mutlu, sıcacık bir yuva kurar. Hayatın bize sunduğu kusurların ve yanlışlıkların içindeki güzelliği bulma yeteneği Mevlut’un kafasındaki tuhaflığın en şefkatli yanıdır.

Mevlut onca farklı iş yapmasına rağmen (yoğurtçuluk, pilavcılık, otopark bekçiliği, elektrik tahsildarlığı) bozacılıktan asla vazgeçmez. Geceleri sokak lambalarının soluk ışığında omuzunda güğümüyle sokaklarda bağırırken



Selami TÜRK

aslında sattığı şey sadece mayalanmış darı değil geçmişin, Osmanlı’dan kalma bir geleneğin ve hatta İstanbul’un kaybolan hafızasının ta kendisidir.

Sokaklar ıssızlaştıkça, köpekler etrafını sardıkça Mevlut dış dünyadan kopar ve kendi iç sesini duyar. İngiliz romantik şair William Wordsworth’ün Prelüd adlı eserinden alınan ve romana da adını veren epigraflık tam burada anlam kazanır:

Kafamda bir tuhaflık vardı,
İçimde de ne o zamana
Ne de o mekâna aitmişim duygusu.

Mevlut’un zihni şehrin arka sokaklarından beslenir. O tuhaflık aslında insanın kendi iç dünyasının zenginliği ile dış dünyanın yüzeyselliği ve acımasız gerçekliği arasındaki o melankolik uyumsuzluktur. Mevlut, geceleyin sokaklarda yürürken şehrin betonlaşan bedeninde gezinen eski ve romantik bir hayalet gibidir.

Kafamda Bir Tuhaflık sıradan gibi görünen bir insanın aslında ne kadar sıra dışı ve zengin bir iç dünyası olduğunu bize anlatan bir başyapıttır. Mevlut’un hikâyesi; hızın, başarının ve maddiyatın kutsandığı modern çağda

yavaşlığın ve sadakatin de bir erdem olabileceğini gösterir. Herkesin birbirine benzemeye çalıştığı, aynı hırslarla aynı camdan kulelere doluştuğu bir dünyada Mevlut kafasındaki o “tuhaflık” ile kendi otantik varlığını korur.

Onun gece karanlığında sadece kendi ayak seslerini duyarak yürümesi aslında kolektif bir unutuşa karşı bireysel bir hatırlama eylemidir. Zamana ve kontrolsüz değişime böylesine nahif bir direnç gösteren bir karakterle buluşmak hepimize kendi içimizdeki o gizli tuhaflığı yeniden hatırlatıyor. Belki de bizi biz yapan şey toplumun “normal” dediği o şablona uymayan yanlarımız, tarif edilemez hüznlerimiz ve kimseyle paylaşamadığımız aykırı düşüncelerimizdir.

Şehirler betonlaşsa da sokaklar yabancılaşsa da ve eski sesler birer birer sussa da insanın içindeki o “tuhaflık” bozulmadan kaldığı sürece ruhu da hayatta kalır. Mevlut’un “boozaa” feryadında yankılanan o soru bugün bizim için daha da geçerli: Kendi tuhaflığımızı koruyup kendimiz olarak mı kalacağız yoksa sistemin bir parçası olup herkesleşecek miyiz? Kim bilir, belki de asıl tuhaflık herkes gibi olmaya çalışırken kendi benzersizliğimizden vazgeçmektir.



Nesibe POLAT

Fotoğraflar Nesibe POLAT

Duyarsızlaşan Gözler ve Tuhafın Direnişi...

Tuhaflık, sıradanlığın içine sızmış gerçeğin son direnişidir...

Çocukluğum, sakin ve huzurlu sayılacak bir ev ortamında geçti. Geriye dönüp baktığımda o yıllara ait zihnimde tuhaf, sıra dışı, çok etkilendiğim bir anı gelmiyor. Kısacası her şey yaşadığımız çevrenin kendi normalleri içinde ilerlemiş. Ancak okula başladıktan özellikle de okumayı öğrendikten sonra çevrem normallerinden farklı hayatların olduğunu şaşkınlıkla, merakla görmeye başladım.

Birinci sınıfta okul kitaplarının dışında bir kitap okuduğumu hatırlamıyorum ta ki bir gün annemin bir arkadaşı yanında dördüncü sınıfa giden kızı ile evimize gelene kadar. Kız, benim okumayı öğrenip öğrenmediğimi anlamak için kendi ders kitaplarından birini çıkarıp bana okutmak istedi. Ben, bu istek üzerine “birinci sınıftayım, dördüncü sınıf kitabını nasıl okurum?” diye çekindiğimi çok iyi hatırlıyorum. Kitabın bir sayfasını açtı bana verdi. Ben de tereddütle okumaya başladım. Birkaç cümle okumam üzerine, “Biliyormuş.” deyip kitabı elimden aldı. Belli etmedim ama öyle bir sevinç duydum ki “Ben dördüncü sınıf kitabını bile okuyabiliyorum, harika!” diye çığlık atmak istedim. Çünkü o zamana kadar birinci sınıf öğrencisi ancak birinci sınıf kitaplarını, ikinci sınıf öğrencisi ikinci sınıf kitaplarını... okur sanıyordum nedense. Sesimi çıkarmadım ama onlar gidene kadar kızın kitabını elimden bırakmadan okudum. Evet, normal akışında giden çocukluğum bana çok tuhaf gelen bu olayla tamamen değişti diyebilirim. Bugün düşündüğümde o küçük an benim için önemli bir kırılma anıymış. Bildiğimi sandığım dünyanın aslında ne kadar





sınırlı olduğunu ilk kez o gün fark etmiştim. Ama esas anlayarak, kendim seçerek okumaya üçüncü sınıfta başladım. Babamın tayini nedeniyle Bingöl'e taşınmıştık. Yeni okulun bahçesinde oluklu sacdan yapılmış bir kütüphane vardı. Kütüphaneyi ilk keşfettiğimde define sandığı bulmuş gibiydim. Bıraksalar bütün günümü orada geçirebilirdim. O kadar çok kitabı bir arada hiç görmemişim. Teneffüs zili çaldığında arkadaşlarım bahçeye koşarken ben doğru kütüphaneye koşuyordum. Çoğu zaman görevliden başka kimse olmazdı. Her teneffüs, bildiğimiz çocuk masalları veya öykülerden birini okur kalın kitapları da ödünç alıp eve götürürdüm. Bana göre her teneffüs kitap okumaya koşturur son derece doğaldı. Ama arkadaşlarım muhtemelen 'Ne tuhaf kız, oyun oynayacağına kütüphaneye gidiyor.' demişlerdir. Alışılmanın dışında olduğum için tuhaf karşılanıyordum. Çünkü bazen 'gel oynayalım' dediklerinde sanki bir mıknatısla kütüphaneye çekiliyordum ve bana tuhaf tuhaf bakıyorlardı, sonra da çağırılmaz oldular.

Benim normalim arkadaşlarıma tuhaf geldiği gibi onların da kitap okumayıp sadece oyun oynamaları bana tuhaf geliyordu. Bu kitap düşkünlüğüm yüzünden yaşamın

oyunlarını oynayamadım, hep tuhaf biri oldum ama tuhaf bir şekilde dünyam da değişti. Kitaplar, normalde hiçbir zaman bilemeyeceğim, hayal bile edemeyeceğim yaşamları önüme serdi. Birçok ülke ve karakter tanıdım ve küçücük dünyam, gerçek dünya ile bağ kurdu. Benim için çok tuhaf duygu ve düşüncelerin kapısı aralanmıştı. Bu kapıdan sık sık içeri girip dünyamı zenginleştirmeye çalıştım. Zaten başka bir yol da bilmiyordum. Yaşayarak öğrenmekten çok kitaplardan öğrenip tanıdım dünyayı ve insanları diyebilirim. Kitaplardan başka dünyaya açılacak bir kapımızın olmadığı yıllardı.

Tuhafılığı, alışılmışın dışında olan kadar beklenmedik olanla da ilişkilendiririz. Eskiden tuhaf olan hemen göze batardı diye hatırlıyorum. Günümüzde ise dikkat çekici olan şey, tuhaf olanın artık dikkat çekmemesidir. Olağandışılık, tekrar yoluyla sıradanlaşmakta, şaşkınlık yerini alışkanlığa bırakmaktadır. Çoğu zaman "normal" olan, doğru olduğu için değil tekrarlandığı için kabul görür. Başlangıçta rahatsız edici olan bir durum, zamanla görünmez hale gelir. Bu görünmezlik, durumun ortadan kalktığını değil artık sorgulanmadığını göstermektedir.

Bu dönüşüm, yalnızca toplumsal bir refleks değil, aynı zamanda görsel kültürün de sessiz bir meselesidir. Bugün

ekranlarda, sosyal medyada acı verici görüntülere o kadar sık maruz bırakılıyoruz ki bir süre sonra bakmamayı seçiyoruz. Görüntü anlamını yitiriyor, etkisini kaybediyor ve duyarsızlık, gündelik bir savunma mekanizmasına dönüşüyor. Fotoğrafın kimi zaman vicdanı uyandırmak kadar onu köreltme potansiyeline de sahip olduğunu söyleyen görüşler tam da bu noktaya işaret etmektedir. Belgesel fotoğraf alanında çalışan Sebastiao Salgado ve James Nachtwey gibi isimler, insanlık hâllerini ve acıyı güçlü bir estetikle görünür kılar. Ancak özellikle günümüzde bu yoğun ve tekrar eden imgeler, her zaman aynı etkiyi yaratmaz; zamanla sarsıntı yerini alışkanlığa bırakabilir. Böylece fotoğraf, bir yandan tanıklık ederken diğer yandan duyarsızlaşmanın sınırında dolaşır. Fotoğrafın, tam da bu noktada devreye girdiğini düşünüyorum. Her gün yürüdüğümüz sokaklar, her an gördüğümüz yüzler, alıştığımız manzaralar... Bu sıradanlığın perdesi aralandığında bambaşka katmanlar ortaya çıkar. Fotoğraf, çoğu zaman gözün alıştığı sahnelerin içindeki o beklenmedik ayrıntıyı fark etmemizi sağlar. Fotoğraf, ilk anda şaşırtan bir sahneyi kaydeder; ancak aynı sahne tekrar tekrar karşımıza çıktığında, görüntü belge olmaktan çıkar, bir tür görsel gürültüye dönüşür. Fotoğrafçılığın bazen vicdanı uyandırmak kadar onu köreltmeye de hizmet etmiş olabileceğini duymuşuzdur. Tuhaflik da bu körelmenin içinde sessizce erir, normalleşir. Alışılmış olanla olağandışı arasındaki sınır belirsizleşir. İnsan, içinde yaşadığı koşullara uyum sağladıkça, bu koşulların geçiciliğini unutmaya başlar. Tuhaf olan artık “neden böyle?” sorusunu doğurmaz; yalnızca “böyle” olarak kabul edilir.

Bu bağlamda Hannah Arendt’in şu sözü anlamlıdır: “En radikal kötülük, düşünmeden yapılan kötülüktür.” Arendt’in işaret ettiği şey, olağandışının alışkanlık yoluyla görünmez oluşu yani sorgulanmadan kabul edilmesidir.

Benzer bir durum günümüzün sıkça tartışılan post-truth dünyasında da görülür. Bu dönemde olguların yerini çoğu zaman duygu ve inançlar alır; gerçeklik ortak bir zeminden kopar ve sürekli değişen anlatılar içinde esnek bir hâl kazanır. Çelişkili bilgiler ve hızla yayılan içerikler karşısında bireyin şaşırma eşiği giderek düşer. Böylece tuhaf olan şey artık şok edici olmaktan çıkar; çünkü normun kendisi zaten kayganlaşmıştır.

Günümüz bazı fotoğrafçıları, “tuhaflik” kavramını dijital çağın olanakları ve çağdaş estetikle yeniden yorumluyor. Gregory Crewdson, “tuhaf” olanı sinematografik bir

titizlikle inşa eder. Fotoğrafları, tek bir karede anlatılan, gerilim dolu filmler gibidir. Onun fotoğrafları, “Her şey yolunda gibi görünüyor ama kesinlikle değil.” hissini mükemmel bir şekilde yansıtır.

Alex Prager’in, kalabalıklar içindeki bireyin yalnızlığına odaklanan çalışmaları, canlı ve doygun renklere rağmen derin bir melankoli ve tuhaflık barındırır. Prager’in dünyası, dışarıdan parlak ama içeriden çürüyen bir rüya gibidir.

Fotoğraf eleştirmenlerinin bazıları Alex Prager için zaman zaman “Gregory Crewdson’un pop versiyonu.” ifadesini kullanır. Bu aslında küçümseyici bir ifade değil, iki sanatçının benzer yöntemleri ama farklı estetik sonuçları olduğunu anlatmak için kullanılmış bir yorumdur. Aralarındaki fark daha çok estetik ve atmosfer ile ilgilidir.

İkisi de fotoğrafı belgesel bir kayıt olarak değil, kurulan bir sahne olarak ele alır; fotoğrafları önceden tasarlanır ve yönetilir; oyuncular, kostümler ve dekor kullanılır, sinemadan güçlü biçimde etkilenirler ve tek karede bir hikâye hissi yaratırlar.

Prager’in görüntülerinde gerçeklikten biraz kopmuş, yapay bir dünya vardır. Crewdson’da ise tam tersine çok gerçek görünen ama tuhaf bir huzursuzluk taşıyan dünya bulunur.

Bu sanatçılar, “tuhaf” olanın yalnızca kenarda kalmış veya kusurlu olanı göstermekten ibaret olmadığını hatırlatır. Tuhaflik bazen kurguda, bazen renkte, bazen de modern yaşamın görünmez gerilimlerinde saklıdır. Sonuç olarak, tuhaf olanı fotoğraflamak yalnızca farklı olanı göstermek değil, alıştığımız şeylerin içindeki kırılmayı görünür kılmaktır. Çünkü asıl tehlike, tuhaf olanın varlığı değil, onu artık fark etmeyen gözlerdir. Dünya yavaş yavaş değişmez; biz ona bakmayı bıraktığımız anda değişmiş olur. Ve belki de fotoğrafın en büyük sorumluluğu, tam da o anı -bakmayı bıraktığımız anı- yakalamaktır.



PORTFOLYO

Selçuk BALABAN

instagram: @selcukbalaban61



Kanatlarında saklı bin bir renkle doğanın en nârin şiirini fısıldıyorlar..
Işığın ve gölgenin arâfında,
Özgür ve ürkek..













Ayna

İlk ılıkla başladığımız bu yolda,
kaçınılmaz sessizliğe yürüyoruz.

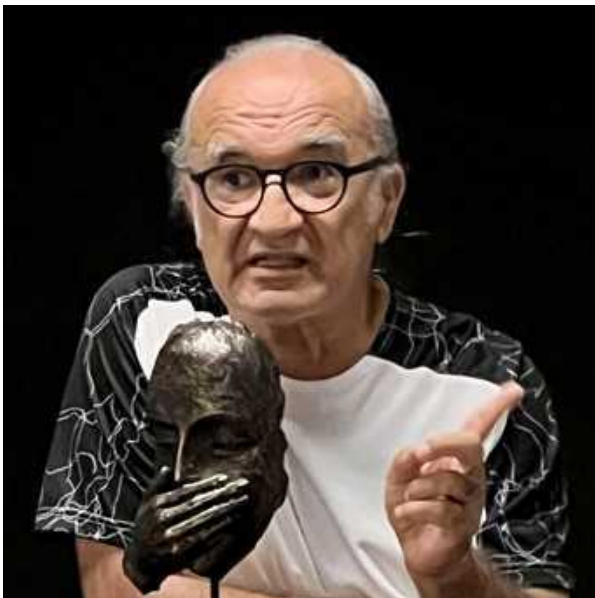
Dilde başka bir pusula,
ayaklar yolunu şaşırmış...

Olmayan için yanıp,
elimizdekini bir kalemde çiziyoruz.

Fazlasını kendimize hak görüp,
neyi eksilttiğimizi hiç bilmiyoruz.

Kendimize bakmadan aynalarda,
tuhafı hep dışarıda arıyoruz.

Okan YILMAZ



Haluk UYGUR

Ters Bir Adamın Tuhaf Öyküsü



Pavel Florenski'nin sabıka kaydındaki fotoğrafı

Tam beş yüz kişiydiler... Elleri arkadan bağlanmıştı... Gözlerini bağlama gereği bile görmemişlerdi. Her bir silah sesinden sonra bir kişi daha düşüyordu yanı başlarındaki çukura. Ve biri geliyor üzerlerine ancak cesedi örtbilecek kadar toprak seriyordu. O birinin yüzünü görmeliydiniz. Sanki bir cesedi örtmüyor da, tarlasını düzeltiyor. Yaptığı işe o kadar alışmış yani. O gün beş yüz kişi öldü. Her biri kendine göre değerli ve özellikleri olan beş yüz kişi. Ben size bunlardan sadece birini anlatacağım; Pavel Florenski'yi...

PAVEL FLORENSKI

Arası bozulmuştu bir kere Stalinist Rusya yönetimiyle... Sovyet için önemli hizmetler üretmiş olmasına rağmen arası bozulmuştu. Matematik, fizik ve sanat eğitimi alan Florenski, Lenin döneminde Rusya elektrik şirketinde çalışmış ve yeni görüşleriyle Rusya'nın elektrik dağıtım şebekesini geliştirerek bugünkü alt yapıyı oluşturmuştu. Ayrıca Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Sanat yapıtlarında mekan çözümlemesi" isimli dersleri veriyordu.

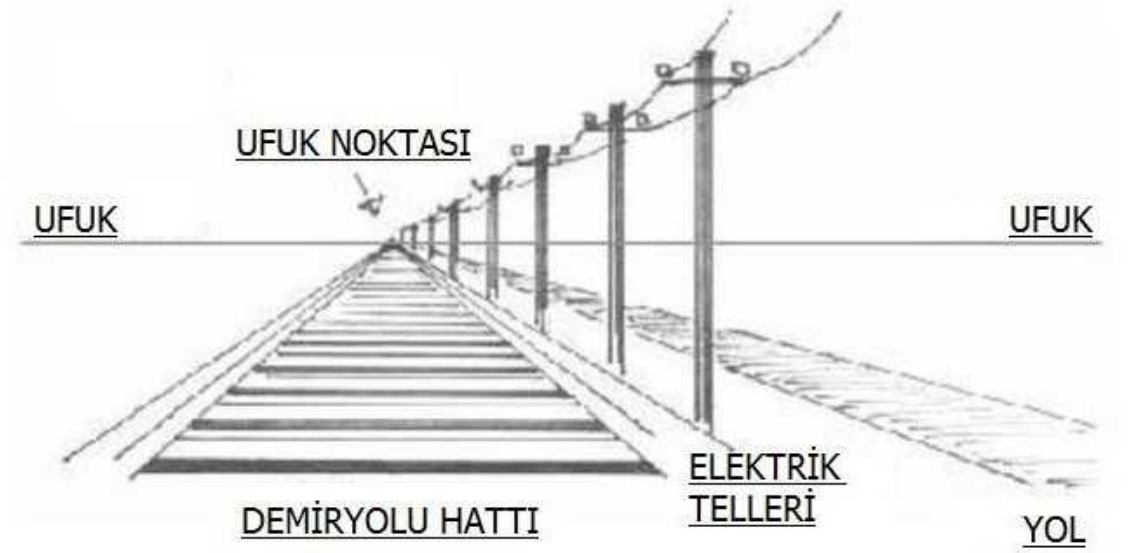


Pavel Florenski

İşte kendini sıradan bir suçlu gibi yok edilmeye gönderen düşünceleri de bu sırada gelişti;

Perspektif ve Tersten Perspektif...

Biliyorsunuz ki; perspektif, insanın görme biçimiyle ilgilidir. İnsanoğlu öndeki varlıkları büyük, arkadakileri küçük görür. Hepsi aynı boyda olmasına rağmen, bir yol boyunca dizilmiş telgraf direklerini, gittikçe küçülerek bir nokta halinde görmemiz, bu görme biçimi nedeniyledir. Telgraf direklerinin hepsinin boyunun aynı olduğunu düşünürseniz eğer, aslında bu gerçeğe aykırı tuhaf bir şeydir.



Tersten perspektif ise Pavel Florenski'nin öğrencilerine, dolayısıyla bizlere öğretmeye çalıştığı farklı bir bakış açısı. O diyor ki; sizlere gerçek budur diye bir kalıp sunulduktan sonra, bu kalıba uyumlu olarak dayatılmaya çalışılan tek açıdan bakma alışkanlığına düşmeyin! Gözünüzü ve düşüncenizi serbest bırakarak bir nesneye baktığınızda, farklı perspektiflerle karşılaşabilirsiniz.

Onu katledilmeye götüren şey; bu görüşüne dayanak olarak gösterdiği "Hristiyan ikona sanatı" oldu.



Pankreoton (Herşeyin Yaratıcısı) İsa Freski... Tanrı İsa ve melekler... Hiçbir şey İsa'dan büyük çizilemez. Tek istisna olan şey, bebek İsa ve Meryem figürleridir.

Hristiyan ikona sanatında, önemli olan nesneler daha büyük, az önemli olan nesneler ise daha küçük çizilirdi. Hristiyanların inanışına göre her şeyi yaratan İsa'dan daha büyük bir şey olmayacağına göre, onlar hiç bir şeyi İsa'dan daha büyük çizmemişti. Yani insan gözüne göre önde olan değil, Hristiyan inanışına göre önemli olan büyük çiziliyordu. İnançlı bir Hristiyan'a göre gerçek buydu.

Aslında Florenski, inançlı Hristiyan olmayanlar için bile sanat tarihine “Önem perspektifi” diye geçen bir gerçekten bahsediyordu.

Bu gerçeğin farkına varan seküler sanatçılar da var tabi ki. Örneğin Cezanne'ın “çoklu bakış” olarak tarif edilen perspektif anlayışını oluştururken Florenski gibi düşündüğü açıktır. Onun eserlerinde gözümüz, gerçeğe ters perspektife teslim olmamıştır. Cezanne doğayı incelerken tek bir noktadan bakmamış, farklı noktalardan baktığında farklı açılarla gördüğü nesneleri bir araya getirerek, yeni bir perspektif anlayışı meydana getirmiştir. Bu, “nesnelere farklı açılardan bakarsan, farklı şeyler görürsün” görüşüne bir göndermedir. Matisse'in çalışmalarında da aynı şeyi görebiliriz. Şimdi sizlere tuhaf gelecek ama gerçeği tarif etmeye böylesine farklı bakabilen bu görüş, bağınaz olduğunu bildiğimiz ortaçağın resminde belirgin olarak kullanılmıştır.



Bir Ortaçağ resmi; İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya... Dikkat ederseniz resimde Tanrı İsa önem perspektifi kullanılarak diğerlerinden büyük çizilmiş. Ama resimde geometrik perspektife teslim olmuş gözlere tuhaf gelecek bir şey daha var; ressam İsa'yı ve oturduğu tahtı tam cepheden çizerken, ayağını bastığı minderi yukarıdan bir bakışla resmederek, minderin üstündeki dairevi deseni göstermiş. Adeta var olmasına rağmen, sabit tek bir bakış açısıyla baktığımızda göremeyeceğimiz deseni gösterip, “sen görmüyorsan yok mu?” sorusuna cevap veriyor. Böylece hem Aristotelesçi nesnellığe karşı, Platoncu düşünsel gerçekliği ortaya atıyor hem de gözümüzle göremediğimiz şeylerin de var olabileceğine gönderme yaparak, “tanrı” kavramına başka bir açıdan bakıyor



Paul Cezanne'ın bir natürmortu... Sanatçı eserinde masadaki sandığa cepheden bakarken, tabağın içindeki meyveleri daha iyi göstermek için tepeden bakmış. Aynı ortaçağ resmi gibi...



Henri Matisse'nin Gitar Çalan Kadın tablosu... Kadınlar cepheden gösterilmiş. Ancak defteri tepeden göstererek, onun bir nota defteri olduğunu anlatmış. Kadınların üzerine oturduğu minderler de öyle. Özellikle mavi elbiseli kadının oturduğu divanın örtüsüne dikkatinizi çekirim.

YARGILAMA

Göğsünde asılı altın gibi parlayan demir madalyalardan başka bir düşünsel niteliği olmayan, geçmiş hayatın lümpenlerinden devşirme bir hakim, onun diyalektiğe hiç ters düşmeyen “tersten” bakışını anlamadan, sadece “İsa’yı övüyor” zannederek kararını açıkladı... Ve Florenski 1930 yılından itibaren birdenbire ortadan kayboldu. Kaybolduğunu Akademi’den bir kaç zeki öğrencisi dışında kimse fark etmedi.

8 Aralık 1937...

Rivayet odur ki; sinmiş kokusundan daha önce hayvan taşındığı hissedilen eski bir vagonun içinde, oturmaya yer bulamayacak kadar bir kalabalığın arasında süren dört saatlik bir yolculuğun sonunda, Pavel Florenski çıplak ayaklarıyla soğuk karın üzerine indirildi... Beş yüz kadar kader arkadaşıyla birlikte...

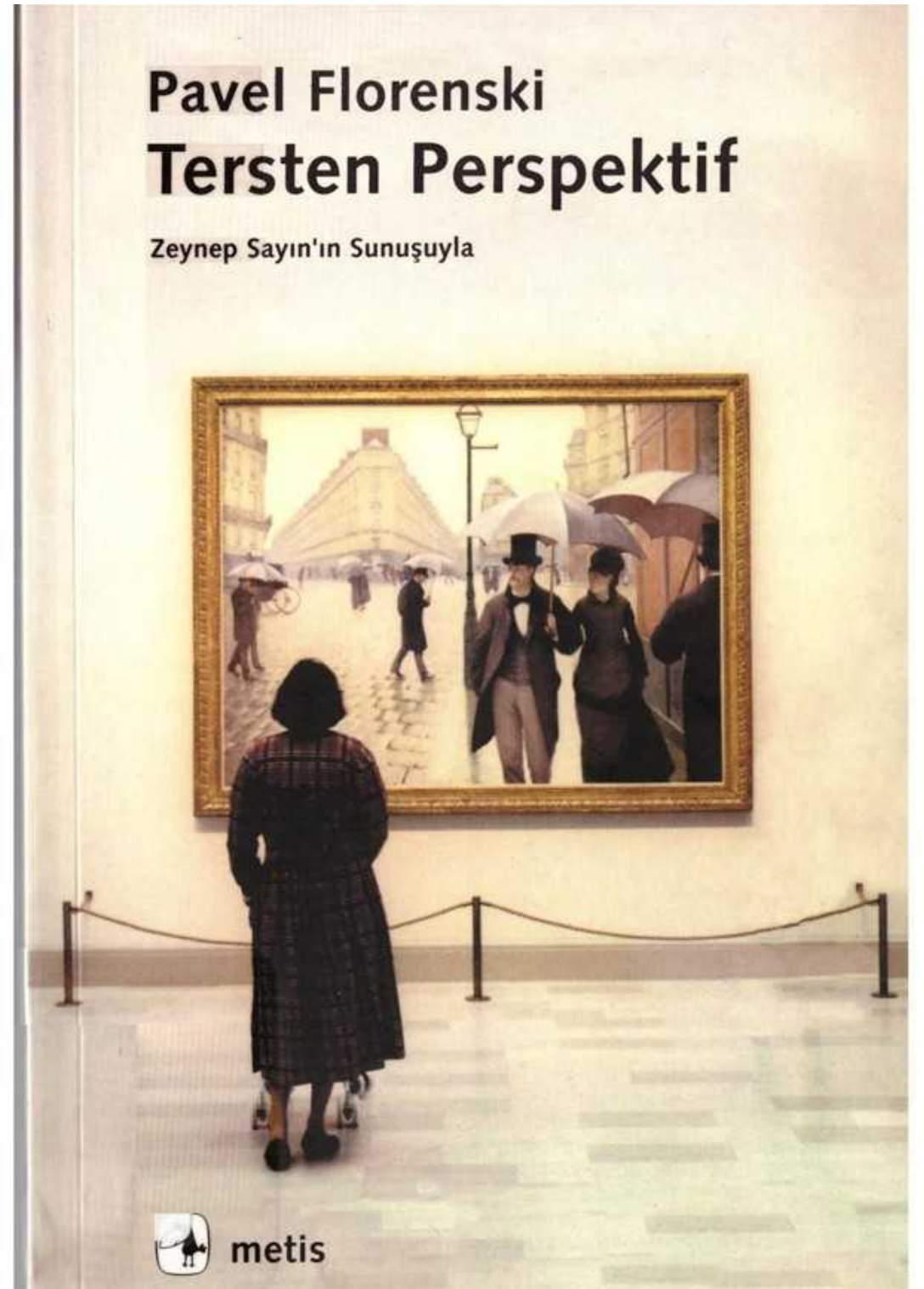
Sabahın henüz ısıtamadığı o soğuk gecenin bitiminde, bir kurşun sesinin arkasından sönüverdi ışığı.

St. Petersburg civarındaki ormanın tüm ağaçları sönen bu ışığın matemini tutarlar o günden beri.

Bugün kimse ne o hakimin, ne de o kurşunun tetiğine dokunan milisin ismini bilmiyor. Ama...

TERSTEN PERSPEKTİF

Ama... onu tanımak istiyorsanız eğer, Türkçe de yayınlanan “Tersten Perspektif” isimli kitabını okumanız yeter. Ben bu kitabın Ortaçağ Sanatı üzerine oluşturulmuş görüşlerini okuyunca, onun yaşam öyküsünden daha ironik bilgiler taşıdığını hissediverdim.

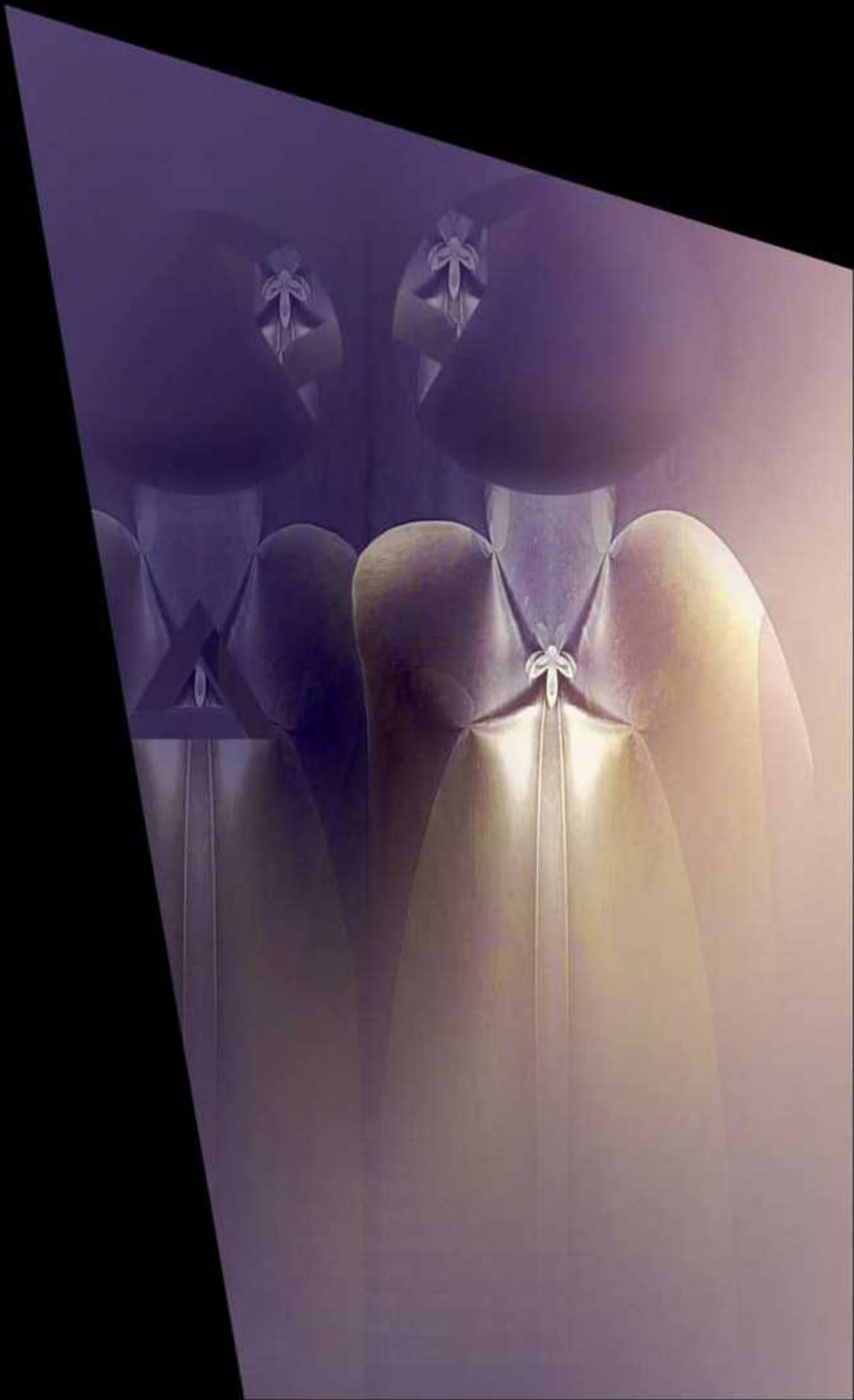




Suzan ARMAĞAN

Bir tuhaf diyalog

*Biri, diğèrinin tıpkısı "isimsiz"
suretleriyle,
beni görmüyor, benimle konuşmuyorlar.
Ama aslında "karanlık"
silüetleriyle,
hep benden söz edip,
birbirlerine beni fısıldıyorlar.
Sonrasında "yok" a dönüşüp,
olmayan gölgelerine karışıyorlar...*





Oğuz Miraç SÖNMEZ
Fotoğraflar O.Miraç SÖNMEZ

Adalet ve Denge Kavramlarının Özdeş Olabileceği Bağlamında, İnsanoğlu'nun Tuhaf Yürüyüşü

Ne diyordu ajan Smith, Morpheus'a; "Bir gün, aslında sizin memeli olmadığınızı anlayıverdim. Bu gezegendeki her memeli,, içgüdüsel olarak kendini kuşatan çevresiyle doğal bir denge oluşturur. Ama siz insanlar bunu yapmıyorsunuz. Siz belirli bir alana yerleşip çoğalıyorsunuz, sonunda doğal kaynaklar tükeninceye kadar devam ediyorsunuz. Hayatta kalmak için yapabileceğiniz tek şey, oradan ayrılıp başka bir alana yerleşmek oluyor. Bu gezegende aynı yöntemi kullanan bir başka organizma daha var, virüs." (1)

Smith'e hak vermemek mümkün mü?

İnsanın doğasının doğal olmadığı ile ilgili düşüncelerimi paylaşmak istiyorum. Bu fikrimi destekleyen olguları daha görünür kılmaya ve mümkünse sizi ikna etmeye çalışacağım.

Bakıldığında, insanın doğal çevresi ile barışık olmamasını, ayrıca kendi türüne de ne kadar acımasız ve yok edici davranabileceğini görüyoruz. İnsanın kendi iddiası olan gelişmişlik, zeka, yaratıcılık veya yarattığı kavramlar, insanın özel ve kutsal olduğunu iddia eden görüşler ya da öğretilerin hepsi, insanın kendini kutsaması gereksiniminden doğan masallar gibi geliyor bana. İnsanoğlunun eylemlerini, tarafsız bir gözlemcinin incelediğini varsaysak, sanırım Smith gibi bir sonuca ulaşırdı.

Nietzsche'nin ölümünden sonra, notlarından oluşturulan derlemede görülen ve "güç istenci" (ya da güç iradesi) (2) şeklinde tanımladığı bir kavram var. (Bu dünya güç istencidir- ve başka hiçbir şey değildir! Ve siz kendiniz de bu güç istencisiniz-- ve başka hiçbir şey değil! - Nietzsche) Bu kavramın, evrenin her türlü deviniminde, mikro ve makro kosmosun en belirleyici ilkesi olduğunu söylüyor ve insanın doğasının da tamamen bu güç istenci'nin bir şekli olduğunu öne sürüyor. İnsanın her türlü eyleminin, bu ilkeye uyumlu olarak, HİYERARŞİK bir üstünlük kurma tasarısı olduğunu söylüyor. Görünürdeki durum, bu önermeyi ne yazık ki doğrular nitelikte. Buna paralel olarak, insanın özel bir yaratım olmadığını da söylemiş oluyor bir bakıma, kuralın tüm makro ve mikro evrende geçerli olduğunu söyleyerek...

Nietzsche'den başladım ama aslında, Nietzsche'nin bu görüşlerinin öncülü conatus kavramını ortaya atan Spinoza orjinlidir. (Spinoza'dan önce de aslında bu görüşlerin öncülleri var, stoacılar, skolastiklerden Hobbes veya Descartes gibi, ancak derli toplu hale getiren Spinoza'dır.)

Spinoza'da Conatus: Şeylerin kendi varlıklarını koruma ve sürdürme çabası ve eyleme güçlerini arttırmaya yönelik bir tür varoluş ilkesi olduğu söylenebilir. Spinoza, burada var olan her şeyin, Tanrı'nın bir modusu (Kısaca, görünümü veya şablonu diyeyim, ya



da tözün görünümü...) olduğunu söylüyor. Tanrı ise ona göre, bizim algıladığımız anlamın dışında, doğa ile özdeşleştiriliyor genellikle, yani panteist bir yaklaşım diyebiliriz. Conatus kavramını insan bağlamında açıklarsak, beden ve zihni birbirlerine bağlı olsalar da birbirinden biraz ayrı tutuyor. Zihinsel conatusun irade olduğunu söylüyor ve iştah ya da arzunun, bu zihinsel conatusun bilinçli bölümü olduğunu söylüyor. Çok önemli bir nokta var ki, Spinoza, sevgi türevlerinin conatusu destekleyeceğini ve arttıracığını söylüyor. İnsan doğasına aykırı düşmek istemeyen bir kimsenin keder ve nefret duygularından yana olmasının mümkün olmadığını söylüyor. *“Spinoza’nın sevinç ve keder, sevgi ve nefret duygularını varoluşun, varlığı sürdürme çabasının ve eyleme gücünün belirlenimleri olarak görmesi, hiçbir şeyin sevinç ve sevgi kadar insan doğasına uygun ve hiçbir şeyin keder ve nefret kadar insan doğasına aykırı olmadığı anlayışını doğurmaktadır. Sevinç ve sevinçten doğan tüm sevgi duyguları, bizi yaşama bağlayan ve yaşam gücümüzü arttıran unsurlardır. Öte yandan, keder ve kederden doğan tüm nefret duyguları, bizi yaşamdan koparan yıkıcı ve bir anlamda zehirli duygulardır. Spinoza hüznün, pişmanlık, vicdan azabı, öfke, kıskançlık, hor görme, kibir, hırs, intikam, kin ve bu gibi tüm*

duyguları kederli duygular olarak insan doğasından dışlar. Bunun bir sonucu olarak, Spinoza’nın duygu anlayışını, insana kederli duygular aşılayan ve nefreti körükleyen her türlü anlayışa, öğretiyeye ya da sisteme bir karşı çıkış olarak görmek mümkün olmaktadır.”(3)

Bu iki felsefecinin insana ait görüşlerini, kendi derdimi anlatmak amacıyla araçsallaştırarak TUHAF’a ulaşmak istedim. Amacım, adalet kavramının aslında evrensel bir boyutunun olabileceğine dikkat çekmek. Paylaştığım düşüncelerimin ana omurgası bu inancımdır.

Bence insanın çok önemli bir özelliği varsa, o da zeki bir aptal olduğudur. Çünkü, bitip tükenmek bilmeyen güç istenci sonucunda elde ettiği ve kapanın elinde kalan güç, iktidar ve otorite, ayrıca “paylaşılacak istenmeyen güç”ün kullanım alanları, haliyle kapsayıcı değil. Yani kolektif bir toplam fayda üzerinde çalışmıyor. Diğerlerinden, ötekileştirdiklerinden, daha güçlü olmak üzerinden çalışıyor. Bu ötekiler, diğer insanlarla sınırlı değil, tüm doğaya karşı olan bir tutum. Hedefi ise, kaynaklardan adaletsiz bile olsa, kendi lehine bir fazlalık sağlamak. Nietzsche’nin

aksine insan, özellikli ve spesifik bir yaratım ise, ki dini görüşler buna daha eğilimli, sonuçta insanın, yine hem kendi kitlesel varlığının hem de evrensel temel kural ya da kurgunun aleyhinde çalıştığı gerçeği değişmiyor. Günümüzde bunu çıplak gözümüzle görüyoruz.

TEMEL KURGU

Bu “temel kurgu” dan neyi kastediyorum? Evrenin en temel gerçekliği enerji ve bu enerjinin eylemleri sonucunda oluşabilen kaotik ve dengesi bozulmuş ortamların, kütle çekiminin yoğun olduğu bölgelerde, örneğin güneş sistemi, ya da bulunduğumuz galakside otomatik ve kaçınılmaz olarak dengelenmelere doğru bir eğilimde olduğu gerçeğidir.(4) Bu durum, adalet kavramının da kökenini belirliyor olabilir. Adalet de, dengeye ve denge sağlamaya yönelik işleyen bir olgu, öyle değil mi? Yani, adaletin evrensel boyuttaki adı dengedir denilemez mi?

Güç istenci kavramı günümüz insanının yürürlükteki karakteristiği ise, ki öyle görünüyor, insanlık kendi doğasına, sürdürülebilirliğine yani evrensel kurala aykırı ve TUHAF bir yürüyüştedir. Yani durum, Spinoza’daki “Conatus” ilkesinden çok, Nietzsche’nin “Güç İstenci” ve “hiyerarşik bir üstünlük kurma” tanımına yatkın bir insanlık özelliği kapsamında gerçek bir kural ve fakat aynı zamanda da doğal olmayan bir süreçtir. Bunun doğal olduğuna katılmıyorum, bana doğal görünen Spinoza’nın önermesidir. Doğru mudur yanlış mıdır, bu felsefecilerin sorunu ama Spinoza’nın önermesi doğal bir akışa uygun mudur dersek evet. Çünkü, Nietzsche’deki gibi, işin içine, alabildiğine bir güç istenci karışırsa ve hiyerarşik bir yapıda olursa, adaletli bir “temel gereksinimler” paylaşım hakkı yok olur. Ki bunu gözlemliyoruz zaten şu anda. Spinoza’nın paradigmasında bu güç meselesi, varlığını sürdürme gayreti ile sınırlı iken, Nietzsche’nin tanımında güç istencine dönüşmüş durumdadır. Güç elde ederken, etik bir sınırdan söz etmiyor.

Bakın son derece güncel ve pratik bir örnek: *Cep telefonu ile uzun zamanlar harcanması ve günün büyük bölümünün, fiziksel bir hareket olmaksızın, bir metrekarelik bir alanda bir çeşit sanal gerçeklik uydurması bağlamında geçirilebiliyor oluşu... Neden temel kurguya aykırı? Cevap: Çünkü bizim kollarımız ve bacaklarımız var ve bunları kullanmamış oluyoruz ve bunun dozajı gittikçe artıyor. İleride, yaşam denilen şey, tamamen sanal bir duruma dönüşemez diyebiliyor musunuz? Ben diyemiyorum. Yani bu durumda, kol ve bacaklar, gelecekte hiç oluşmamaya başlayacaklar belki

de. Bu, insanın varlık tanımı ve yapılanmış anatomisi üzerinden bir tuhaflık değil mi? Küçük fakat çarpıcı bir örnek değil mi bu? İleride Matrix filmindeki fetüs tarlaları gibi bir yaşama doğru mu gidiliyor? Bu abartılı örneği, gidiş yönünün gözümüzde canlandırılabilmesi amacıyla, biraz da alegorik olarak seçtim. Veya enerji kaynaklarına, küçük gruplar tarafından, tamamen kendi coğrafyaları dışında olsa bile el konulmaya gayret edilmesi ve konulması. Yani, güçlü azınlığın lehine, tüm toplumların haklarının gaspı, kaynakların kullanımında adalet ilkesinin tamamen ortadan kalkmaya başlaması... Neden temel kurguya aykırı? Çünkü “insanlığın ortak faydası” tanımının dışında olması. Büyük savaşlar ve kitlesel ölümler, tüm teknolojinin tahrip edilmesi ve insanlığın yok oluşu ya da gerilemesine yol açabilir. Ayrıca şunu da belirtmek isterim ki, insanlığın ortak faydası, doğanın aleyhine de olamaz. Doğanın aleyhine bir ortak fayda da mümkün değildir. Evrenin temel kurgusuna aykırı bir yaşam mimarisi geçici olur ve yıkılır. İnsanoğlunun varlık yönelimi kalıcı olmak ise, temel kurguya uyumlu olmak zorundadır. Doğa, dengeyi yani kendi adaletini sağlar. Aklıma gelen ve evrensel temel ilkeye uygun olmayan bazı başlıkları listelemek istesek temel kurguya aykırı ne kadar uzun bir listemiz olduğunu kolayca görebiliriz. Örneğin, aidiyetlerin dar kalıplarda kalması ve gerçek aidiyetin önce insanlığa, sonra dünyaya ve en nihayetinde evrene matuf olduğunun görülüyor oluşu ve sonucunda “insanlık ortak bilinci”nin, yaşadığı ortamla ilişkisinin çelişik ve tuhaf yapısından kurtulamadığını görmek hiç de zor değil.

Tekraren, Nietzsche’nin güç istenci tanısı aslında doğru fakat onun iddia ettiği gibi DOĞAL değildir. Bunu nereden biliyoruz, çünkü İNSAN dışında kalan sistem böyle işlemiyor, adaletli ve denge içinde işliyor, kendi doğal akışında işliyor. Hayvanlar ya da bitkiler dünyası, temel ilkeye uyumlu yürüyor yani varlığını sürdürme çabası olarak Spinoza’nın tanımladığı conatus ilkesine... (Hiç gözünüze çarptı mı, geçen yıllarda, sosyal medyadaki bir videoda, bir aslan yavru bir ceylanı nehirde boğulmaktan kurtarıp serbest bırakmış ve annesine teslim etmişti, çünkü o sırada aç değildi muhtemelen.) İnsan tarafından elde edilen gücün, temel ilkeye uygun bir planda yürütülmesi, kalıcılık bakımından gerekli ve zorunludur. Örneğin dünyamızı ele alalım; bna göre bir bitki ile bir insan, eşit haklara sahiplerdir. İnsanlar eşit değildir, ama doğanın sunduğu tüm birincil olanaklar bakımından ve ayrıca sonradan insan tarafından yaratılmış birçok olgu (maddesel ya da etik anlamdaki değerleri kastediyorum) bakımından



eşittirler ve eşit haklara sahiptirler. Sonradan yaratılmış değere örnek, insan hakları beyannamesinin kapsamı diyebilirim. Doğanın sunduğu olanaklar bakımından ise, her anlamda ve doğuştan eşit haklara sahiptirler. Buna, gezegenimizdeki tüm canlıları da katmak oldukça mümkün. Sonuçta, gezegenimiz, yerel fizik yasaları gereği bir kapalı sistem şeklinde, ekolojik bir denge ile işlemektedir. Birincil yani primer olanaklar dışında erişilen değer ve ürünler, bireyin yetenekleri bağlamında farklı düzeylerde olanaklara sahip olunmasını da kaçınılmaz kılar elbette. Kalıcı ve sürdürülebilir olmayı isteyen insanın, zihinsel gelişiminin yükselmesi için geçecek sürede oturup beklemesinden, bireyler arasındaki olanak farklılıklarının, daha fazla olanağa sahip olan birey ya da küçük gruplarca hegemonik yapıya evrilebilecek düzeye ulaşmasının engellendiği, çok küçük insan gruplarının aşırı bir güç sahibi olmalarının önüne geçilecek biçimde aşılamaz düzenlemeleri yerleştirilmeye çalışması gereklidir. Bu sağlanırsa, tüm verili ya da sonradan oluşan ya da insan tarafından sonradan yaratılan değer veya metaların, eşit olmasa bile adil bir şekilde bölüşümü sağlanabilir, bakın eşit demedim, adil dedim. Yani, dünya, çalışmadan yaşayan bir azınlığın hegemonyasındaki

yaşamadan çalışanlar çiftliğine dönüşmemelidir. İnsanoğlunun bireysel açgözlülüğünü bir yana bırakın, devlet dediğimiz sistemler de, bu inandığım ilkelerin aleyhinde yapılardır aslında. Devlet çıkarları adı altında, her türlü adaletsizlik kutsanmaktadır. Devletler “devlet çıkarı” na kutsallık atfederek, kendisinden çok uzak ve yabancı olduğu coğrafi bölgelerde bile, her türlü zararlı etkinliği yapabilmektedir örneğin. Ama yine aynı bu devletler, kendi sınırları içindeki insanlarına da her türlü hak gaspı ve zulmü de yapabilmektedirler. Demek ki, devlet dediğimiz yapıların bize dayatıldığı tanımsal ve kutsanmış şekli aslında bir palavra. Çünkü, sınırları dahilindeki toplumlarını da temsil ediyor değiller. Sadece ve sadece az önce sözünü ettiğim güç yoğunlaşmalarının, odaklanmalarının sahiplerini temsil etmiş oluyorlar. Bu sahipler de çoğu kez ya bizzat kendileri, yani iktidarı elinde tutan az sayıda bireyler ya da onları dizayn eden bu güç yoğunlaşmalarının sahibi olan ve gerçek iktidar gücünü oluşturan çok küçük gruplar. Yani devlet dediğimiz yapılar paradoksal öğeler içeriyorlar. Bakınız, çağımızda devletler arası ilişkilerde, “çıkartlar” başlığı dışında, “ilke” bazlı bir motivasyon ya da görüşme olmuyor, bunu hiç düşündünüz mü? Bu durum, insanın en ilkel benliğini

yani id'i temsil etmiyor mu? (İd: İçimizdeki doyumsuz hayvandır. Kendisini yalnızca ihtiyaçlara göre ayarlayan, eleştiri kabul etmeyen, güdüsel, durdurulamayan yanımızdır. Sigmund Freud). TUHAF değil mi?

Bu yüzden, İnsanoğlu'nun asıl milliyeti DÜNYALI OLMAK duygusu olmalıdır. Ta ki, bir başka dünya dışı uygarlıkla temas olana kadar. Ve o anda, o uygarlıkla karşılıklı olarak milliyetimizi dünyalılık değil, evrendeşlik olarak tanımlamaya hazır bir zihinsel yükselişe de kavuşmuş olmalıyız.

İzninizle tekrar sonuca döneyim. Nietzsche'nin tanımladığı güç istenci kavramı şu anda İNSAN bağlamında yürürlükte bence. Ama ben Nietzsche'ye hangi konuda katılmıyorum? Çünkü o bunun doğal olduğu görüşünde... Güç İstenci sisteminin yürürlükte olduğunu tespit ediyor fakat karşı çıkmıyor hatta bu kuralın tüm evren için geçerli olduğunu söylüyor. Ama Nietzsche bana hiç güven vermiyor, örneğin evrenin sabit ve gerekli zamansal döngülere göre yeniden doğduğu ve kaybolduğu, bunu sonsuza kadar tekrarladığı görüşünde. (Apokatastasi) (5). Kendi dönemindeki fizikçiler tarafından da kabul görmeyen, kanıta dayalı olmayan, felsefi ve teleolojik (bir şeyi, varsaydığı amaca göre olan açıklama biçimi) bir görüş bu. Fizikçiler sinyal lambası gibi yanıp sönen bir evrenden asla söz etmediler. Durum böyle olunca, Nietzsche'nin diğer konulardaki görüşlerine daha temkinli yaklaşmak zorunda hissederim kendimi bir refleks olarak. Ama yine de güç istenci konusu, bugünün insanoğlunu tanımlıyor. Sonuçta güç istenci konusunun tanımlanmasıyla ortaya çıkan tablonun ise, evrensel temel ilkeye uygun bir varoluş türü olmadığına yani doğal olmadığına inanıyorum ve bu konuda sizi ikna etmek için bir çaba gösterdim. Spinoza'nın conatus ilkesi önermesi, evrensel var oluş ilkelerine uyumlu, barışçıl bir hava taşıyor, kaldı ki hiçbir felsefecinin görüşüne tam olarak katılmak zorunda da değiliz. Zamanın akışı içinde yeni felsefeler çıkacak, bu felsefeler kendi ideolojik alt yapılarını ve yönetim biçimlerini hazırlayacak ve belki de gelişmiş bir zihinsel yapıya kavuşabileceğiz, ama şu anda çok uzağız. İyi tarafından bakarsak, değerler yaratabilme gücüne sahip bireyler de bu toplumlar bulamacının içinde oluşabildiğine göre bir umut ışığı da olabilir.

Hissettiğim en kilit nokta şudur: Kısa vadede hiçbir düzenleme ya da önlem, evrenle uyumlu bir yaşantıyı hızlı bir şekilde sağlayamaz. Yani Nietzsche'nin teşhisi ne yazık ki çok doğrudur, teşhis doğrudur fakat bu doğru olan teşhisin evrensel ilkeye uygun olduğunu

düşünmesi yanlıştır. Bu çelişki, İnsanoğlu'nun zihinsel düzeyi, olduğunu varsaydığım temel ilkeye uyumlu hale evrilemezse, insanın sistemin dışına atılması, yani yok olmasıyla, ya da belki de kendi kendisini imha etmesiyle son bulabilir.

Tüm bu yazımda anlatmak istediğimi tek bir cümle içinde tanımlıyorum:

İNSANIN DOĞASI DOĞAL DEĞİLDİR. BU DA TUHAFTIR.

Burada bu akşam sazlıklarında
Ne garip (Tuhaf) Federico adında olmak
(Federico Garcia Lorca)

Kaynaklar

1) Matrix sinema filmi

2) Güç İstenci https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BC%C3%A7_istenci#:~:text=Nietzsche%20g%C3%B6re%20insan%20do%C4%9Fas%C4%B1,olarak%20%C3%BCst%C3%BCnl%C3%BCk%20kurma%20tasar%C4%B1s%C4%B1ndan%20ibarettir-.&text=Bu%20d%C3%BCnya%20g%C3%BC%C3%A7%20istencidir%2D%20ve,ve%20ba%C5%9Fka%20hi%C3%A7bir%20C5%9Fey%20de%C4%9Fil!

3) (YÜKSEK LİSANS TEZ_SPINOZA'DA MODUS VE CONATUS KAVRAMLARI BAĞLAMINDA SEVİNÇ VE KEDER SORUNU Berk Utkan ATBAKAN 2501100200)

4) Zaman simetrisi olan sistemler ya da yerel ölçekte olan evren bölümleri için, enerjinin korunumu, eylemsizlik prensibi, örneğin Gauge teoremi, Lagrangian önermesi, momentumun korunumu fikri ve bu denge kavramını doğrulayan 1915 de Emmy Noether tarafından kanıtlanmış olan Noether teoremi evrenin tamamı için geçerli olan denklemin ($\rho\mu\tau\nu=0$) bizim bölgemizde Newton'un ikinci yasasına($F=m.a$) ve ayrıca eskiden beri bildiğimiz enerji süreklilik denklemi+momentum süreklilik denklemleri birebir uyumlu halde olduğu) NOETHER BİRİNCİ TEOREMİ ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Noether_teoremi#:~:text=Noether\('in%20birinci\)%20teoremi,az%20eylem%20prensibine%20g%C3%B6re%20belirlenebilir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Noether_teoremi#:~:text=Noether('in%20birinci)%20teoremi,az%20eylem%20prensibine%20g%C3%B6re%20belirlenebilir.)

5) https://simple.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche Ebedi Tekrar ya da Eternal Recurrence

*Ayrıca Parola Yayınları Nietzsche isimli kitap. Kültür ve turizm Bakanlığı sertifika no: 41310 ISBN:978-605-7522-36-8



Aykan ÖZENER @aykanozaner



Aydın KARAKÜÇÜK

Kimse Konuşmazken

Bazen öyle olaylar yaşanır ki, akıl bunlara hemen bir neden bulamaz. İnsanlar konuşur, gazeteler yazar, söylentiler büyür. Ama ortadaki tuhaflık çözülemez, sorular artarak sürer. Sanki gerçekliğin yüzeyinde küçük bir çatlak açılmış ve o çatlağın içinden anlaşılması zor bir şey sızmıştır. Çoğu zaman lanet, şeytan, mucize, ahlaki çöküş, bireysel delilik, uzaylılar... Sıradan ya da sıra dışı açıklamalar kimseyi tatmin etmez.

Ama çoğu zaman bu tuhaflıkların ortak bir noktası vardır: Bağıra çağıra konuşan bir şey...

Dans Vebası (Dancing Plague): 1020’lerde Almanya’da Noel ayını sırasında bir grup köylü aniden kontrolsüz biçimde dans etmeye başlar. Papazın uyarıları sonuç vermez. Dans saatlerce sürer ve olay günahın Tanrısal cezası olarak yorumlanır. Ama tuhaflık burada bitmez. 1237’de yine Almanya’da yüzlerce çocuk zıplayarak dans etmeye başlar ve ailelerinin engelleme çabalarına rağmen kilometrelerce yol yürürler. Yol boyunca sakatlananlar ve ölenler olur. 1278’de Fransa’da yaklaşık iki yüz kişi bir köprü üzerinde dans etmeye başlar. O kadar ileri giderler ki sonunda köprü çöker. Birçok kişi boğulur. 1373-1375 yılları arasında Almanya, İngiltere, Hollanda, İtalya’da birçok yerde benzer olayların olduğu duyulur.

Hakkında en çok bilgi sahibi olunan, üzerine belgeseller yapılan ve “Dans Vebası” adının konmasının nedeni olan olay 1518 Strasburg’da gerçekleşir. Bir kadın sokakta durmaksızın dans etmeye başlar. Günler içinde onlarca kişi ona katılır. Dans edenlerin kasları kasılır,

gözleri boş bakar, ayakları şişer, ayakkabılardan kan fışkırır. Haftalar içinde yüzlerce kişi etkilenir. Felç, kalp krizi, aşırı yorgunluk, açlık ve susuzluktan ölümler olur. Bir ayda toplam 400’e yakın ölüm olduğu tahmin edilir. O dönemde kilise bunu şeytani bir lanet olarak açıklar. Daha sonra ise çavdara karışan bir mantarın zehirlenmesi, örümcek ısırığından geçen zehirlenme ya da “Aziz Vitus’un dansı” gibi açıklamalar öne sürülür.

Peki, gerçekte ne oldu? Günümüzün modern sosyolojik, psikolojik teknikleri ve gelişmiş tarih bilgileriyle bu olayın tuhaflığı çözülebildi mi?

Parlayan Kadınlar: 1917 ve 1920’de New Jersey ve Illinois’de geceleri hafifçe parlayan kadınlar görülmeye başlanır. Gündüz hiçbir şey yokken, alacakaranlıkta beliren silik bir ışıma oldukça tuhaf karşılanır. İnsanlar bunun doğüstü bir şey olduğunu düşünür. Kimileri bunu ilahi bir işaret sayar. Bazıları gizli bir deneyin sonucu olduğuna inanır. Gazeteler bu kadınlardan “ışıldayan kadınlar” diye söz eder. Dedikodular büyür: “Yan yana yürüyenler de parlıyor”, “El sıkışınca diğeri de parlıyor”. Derken tedirginlikler başlar. “İlahi işaret”, “mucize”, “azizelerin nuru”. Ve sonunda “ahlaki uyarı” teması altında kimi dini ritüeller, dini küçük ayinler başlar. Daha ileri gidilir. “Parıldamalar ahlaksız yaşamın sonucu bedeninin yanmasıdır”, “gece dışarı çıkan kadın cezalandırılıyor”.

Kimdi bu “Işıldayan kadınlar?” Neden ışıldayıp parlıyorlardı?



Erdal ÇAKIROĞLU

Teslimiyet Sendromu (Resignation Syndrome): 2003-2005 yıllarında başta İsveç olmak üzere kimi Avrupa ülkelerindeki sığınmacı aile çocuklarında önce konuşmama ve yeme içmeden kesilme sonra da aylarca sürecekle uyuma olayları görülmeye başlar. Ebeveynleri paniğe sokan, çocuklarının öleceğini düşündüren bu vaka, bilim insanlarını da derin şaşkınlığa sokar. Çünkü daha önce görülen bir şey değildir bu. Çocuklar aylarca, hatta yıllarca yataktan kalkmadan yaşadı. Aileleri onları özel enjeksiyonlu sistemlerle besledi. Sağlıklı görünen bir çocuğun bir gün aniden dünyaya sırtını dönmesi... Bunun da bir tuhaflığı vardı.

Araştırmalar, dışarıdan bir müdahale nedeniyle olmadığını ve durumun çok ciddi olduğunu gösterir. Yine de kimi söylentilerin çıkması önlenemez. Sosyal medya ve siyasi çevrelerde “çocukların numara yaptığı, ailelerin sığınma hakkı alabilmek için çocuklarını zehirledikleri... vb” söylentiler yayılır. Daha sonra bunların göçmen karşıtı aşırı sağcıların ve siyasetçilerin propagandası olduğu anlaşılır. Olayın ardındaki gerçek nedir?

“Batman’da” Kadınlar Ölüyor: 1990’ların sonu ile 2000’lerin başında Batman’da kadın intihar haberleri gelir. Başlarda sayılar ulusal ve uluslararası istatistiklere uyumludur. Tıpkı Durkheim’ın (1858-1917) dediği gibi;

“Her toplumun kendine özgü sabit bir intihar oranı vardır. Bu oranlar zaman içinde büyük dalgalanmalar göstermez.” Nitekim dünyada genel kabul gören ve hemen her toplumda sabitleşen bir oran varken, birden bu oran Batman’da 5 yıl içinde % 50’ye yakın değişkenlik gösterir. Yine dünyada erkek intiharlarının sayısı kadın intiharlarının iki katıyken bu oran Batman’da tersine kadın intihar oranları erkeklerin iki katını geçmiştir. Yani Durkheim fena yanılmıştır Batman’da...

Konu, ulusal medyanın ilgisini çeker. Ama ele alış biçimleri magazinseldir. “İntihar kenti”, “Gizemli kadın ölümleri”, “Töre mi intihar mı?” dahası “Aşk yüzünden”, “Ergen bunalımı” gibi bireyselleştirmeler de yapılır.

Gazeteci Müjgan Halis bu konuda kitap yazmak için çalışmalarına başladığında görür ki konu Batman’la sınırlı değildir. Dicle Üniversite’nin 1997 yılında yaptığı araştırmaya göre Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde de benzer olaylar yaşanmaktadır. Dahası erkek intiharlarına en yakın kadın intihar oranında dünyada Hong Kong ilk sıradayken üç yılda Diyarbakır orayı yakalamıştır.



ERTUĞRUL MERTER

Konu, uluslararası alanda gündeme gelince bölgeye terörü bitirme odaklı bakan ve konuyu bir kadın sorunu olarak görmeyi lüks sayan kimi kurumlar harekete geçer. Belediye, baro ve üniversiteler de kendi çaplarında araştırma yapıp, çözüm yolları bulmaya ve uygulamaya çalışırlar.

Peki, sorun nedir?

Yanıtlara ve gerçeklere bakalım:

A) Dans Vebası: Öncelikle günümüzde bu olayın kesin nedeni “şudur” denememektedir. Ama hem sosyolojik ve psikolojik hem de tarihsel okumalar yapılarak her bir olayda farklı bir nedenin etkili olduğunu ve ortaya toplu bir histerik hareketin çıktığını söyleyebiliriz.

Sınıfsal olarak bakıldığında bu insanların yoksul tabakadan olduklarını, hiçbir varsılın dans çılgınlığına kapılmadığını, tarihsel açıdan bakıldığında ise Avrupa’da din baskısının, salgın hastalıkların, savaşların sık sık ortalığı kasıp kavurduğunu, feodal yaşamın insanların üzerine çöktüğünü göz önünde tutmalıyız. Nitekim 1518 Strasburg olayından önceki on yılda Strasbourg’da veba, kıtlık ve şiddetli bir sifilis salgını yaşanmıştır. İnsanlar büyük umutsuzluklara düşmüştür.

Ama tarihsel bağlam nettir. O yıllarda Avrupa kıtlık, salgın hastalık ve ağır feodal baskı altındadır. Dans edenlerin neredeyse tamamı yoksul köylülerdir. Aristokratlar dans etmez. Zenginler dans etmez. Dans edenler, hayatları zaten kırılğan olan insanlardır. Belki de bu yüzden bazı tarihçiler bu olayları şöyle yorumlar: “Bu bir dans değil, bedensel bir çöküştür. İsyan kelimelerle değil, kasların kontrolsüz hareketleriyle ortaya çıkmıştır.”

Günümüzde ise bilim, ölümcül salgınların, korkunç savaşların, çevresel felaketlerin ve düşük yaşam beklentisinin yaşandığı bir dönemde, aşırı stres ile Dans Vebası arasındaki bağlantıyı kesinlikle göz ardı etmemektedir. Buna göre her bir olayı ayrı bir “bedensel sınıf çöküşü” vakası olarak görebiliriz.

İsyan taşla, topla, tüfekte, kavgayla bağıra çağıra değil bedenlerin istem dışı hareketiyle gelmiştir.

B) Parlayan Kadınlar: Bu kadınlar ABD’de saat kadranı imal edilen fabrikalarda çalışan kadın işçilerdi. Kadınlar saat kadranlarındaki yelkovan, akrep ve rakamlara ince bir fırçayla boya sürebilmek için fırçanın ucunu dilleriyle (lip-pointing) inceltmeleri gerekiyordu. Bu boya saatin karanlıkta okunmasını sağlayacak olan fosfor özelliğini

sağlıyordu. O yıllarda bu büyük yenilikti, saat piyasasında önemli bir rekabetin doğmasına yol açmıştı. Ama fırça ucunun inceltme işinin bez ya da suyla yapılması gerekirken yöneticiler malzeme zayıflığı olmaması ve üretim hızının düşmemesi için dillerini kullanmalarını kadınlardan istemişlerdi. Oysa boyada radyum vardır.

Kadınların önceleri dişleri, çeneleri karanlıkta parlamaya başlamıştır. Başta hiçbir şey fark edilmez. Radyumun hafif bir ışıltısı vardır ve işçiler bunu eğlenceli bulur. Bazıları şakalaşmak için dişlerine sürer. Gece eğlencelerinde parlayan elbiselerle görünmek hoşlarına gider. Ama birkaç yıl sonra tuhaf belirtiler görülür. Önce diş ağrıları, sonra dişlerin dökülmesi, çenelerde çürümeler... Bazı işçilerin çene kemikleri neredeyse toz haline gelir. Kemikler kırılabilir. Kanseri vakaları görülür. Ölüm başlar. Ölen işçilerin mezarlarında bile hafif bir ışık görüldüğü anlatılır. Aslında radyumun zararı biliniyordu. Yöneticiler kurşun önlük kullanıyordu. İşçilere ise kullandırtmamışlardı. Olayı çarpıtmak ve tepkilerden kaçınmak için şirket sahipleri kimi söylentiler çıkarılıp yaygınlaştırılmıştı. Bu kadınlar frengiliydi, cinsel açıdan kusurluydular, Tanrı'nın cezalandırdığı varlıklardı gibisinden... Bunu özel doktorlar ve gazeteciler üzerinden yaydılar. Bugün bakılınca bunun bir sınıfsal savunma refleksi olduğu, sermayenin kendini savunduğunu söylemek zor değil.

Açılan davalar uzun yıllar sürdü. Ülke gündeminde de epey tartışıldı. Yasaların yatırımcıyı ve yöneticiyi koruduğu açıktı. Dava sürecinde birçok bilimsel bilgi manipüle edildi. Boyanın zararsız olduğu savunuldu. İşçiler suçlandı. Ama sonunda bugün “Radium Girls” adıyla bilinen dava, işçi sağlığı hukukuna dönüşümü başlattı. Amerika ve Avrupa'daki iş kanunları üzerinde kalıcı bir etkisi oldu.

Bazen sömürü öyle görünmezdir ki ancak ölüm ışık verir.

C) Teslimiyet Sendromu: Bilim insanları ailelerinin ortak bir özelliğinden dolayı çocukların bu sendromu yaşadıklarını en başta neden olarak düşünür. Nedeni ailelerin geldikleri ülkelerde büyük travmalar yaşamalarıdır. Anneler tecavüze uğramış, babalar kaçırılmış, dayak ve işkence görmüşlerdir. Kimi aileler etnik katliamlardan son anda kurtulmuş, yaşamsal tehditler altında büyük güçlüklerle ülkelerinden göç etmişler, yollarda, sınırlarda yakınlarının ölümüne tanık olmuşlardır.

Gelişmiş ülkelere gelen aileler sığınma talebinde bulunur. Sendromun asıl başlangıcının bu noktada başladığı düşünülmektedir. Her ülke farklı bir sığınma kabul

protokolü uygulamaktadır. Kiminin yanıt vermesi yıllar sürer. Bu inceleme/değerlendirme süresi içinde aile o ülkenin yaşamına katılır, ebeveynler iş bulup çalışmaya başlar, çocuklar da okullarına giderler. Bunun yanında devletin yardımlarından da yararlanırlar. Aile aradıkları güveni ve insani yaşamı sığındıkları ülkelerde bulur. Ama iltica süreci henüz bitmemiştir ve çocuklar da bunun farkındadır.

Tıp Dünyası'nın “Teslimiyet Sendromu” adını verdiği durum, genellikle ailenin sığınma talebi ret edildiğinde ya da ret edilme olasılığının arttığı zamanlarda ortaya çıkar. Ret edilen aile geri gönderilecektir çünkü. Geleceğinin belirsizliği karşısında çocuklar önce fiziki tepkiler vermeye başlar. Yoğun ağlamalar, okulda arkadaşlarına “orada öldürüleceğim” sözleri... vb. Derken kimi çocuklarda önce konuşmama, içe kapanma, yemeden içmeden kesilme sonunda da düğmelerine basılmış oyuncak gibi aniden dünya ile bağlantılarını keserek uykuya dalma... Sendrom son aşamayla kendini gösterir.

Bu sendromdan kurtulan çocuklar var mıdır? Evet. Eğer aile itiraz edip temyize giderse ve onu kazanıp sığınma hakkını kazanırsa çocuklar bu sendromdan üç beş ay içinde çıkabilmektedir. Çıktıktan sonra da uykuda geçen süreyi hatırlamamaktadırlar. Böyle birçok örnek vardır. Peki neden İsveç'te bu sendrom diğer ülkelere nazaran çok daha fazla? Bunun nedeni İsveç'teki göçmen yasalarının çok ağır işlemesi ve çok katı olması olarak görülüyor. Ailenin talebi çok uzun süre inceleniyor, sık sık aile ile görüşmeler yapılıyor. Doğal olarak belirsizlikle geçen bu süre yıpratıcı ve yorucu oluyor. Ret durumunda da umudun yitirilmesi daha kötü bir yıkıma yol açıyor. Dünya'nın acı gerçeklerinin ufacık bedenlerde yarattığı hasar çok fazla gerçekten. Bir yıkımdan çıkıyorlar, okula ve arkadaşlarına kavuşuyorlar, onları seviyorlar ve birden onlara “geri dönmeniz gerek” diyor. Bırakın çocukları yetişkinlerin bile bunu kaldırabilmesi çok zordur.

İşin kötüsü günümüzde İsveç'te göçmen karşıtı düşünce gitgide büyümekte, sığınmacı politikaları daha da katılaşmaktadır. Bu olayın kesin açıklaması hâlâ tartışmalıdır. Ama bir şey açıktır: Geleceğin tamamen kapandığı duygusu karşısında ufacık çocuk bedenleri yaşamlarını askıya alarak isyanlarını dile getirmektedirler.

D) “Batman'da” Kadınlar Ölüyor: (Bu satırlar; tarikat üyesi tecavüzcüsüyle zorla evlendirilen, tecavüzden doğan kızının öz babasınca cinsel istismara uğradığını öğrenince kızını alıp evi terk eden, boşanma davası açan, ama kendi ailesinden destek alamayıp dışlanan, mahkeme önlerinde nöbet tutan, davasını herkese anlatıp kamu sorunu olmasını sağlayan, medyaya sürekli



Ümit Alper TÜMEN

ölüm tehditleri aldığını söyleyip “eğer ölümüne intihar derlerse inanmayın” diyen Fatma Nur Çelik ve kızının 02.03.2026’da denizde kıyıya vuran cansız bedenleri haberinin ağırlığı altında yazılıyor.)

Bu bölümü Müjgan Halis’in “Batman’da Kadınlar Ölüyor” (Metis yayınları-2002) kitabında yaptığı röportajlara ve alıntılardığı akademik araştırmalara dayandırarak çözümleyeceğim.

1. Batman’da kadın intiharında en fazla ölüm oranı; 15-25 yaş arası, düşük gelirli mahallelerde yaşayan, aile içi çatışması bilinen, erken yaşta evlilik yapan, eğitim düzeyi düşük gruplarda ağırlıkla görülmektedir. İntihar biçimlerinde; kendini asma, yüksek yerden atlama, ilaç içme yöntemleri ilk sıralardadır. İntihar ve intihar girişimleri en sık evde yaşayan genç kadınlarda görülürken, ev kadınları ikinci sıradadır. Medeni durumları açısından bakılırsa çok fark yoktur. Adli dosyalardaki intihar nedenlerine bakıldığında, psikiyatrik hastalıkların % 46 ile ilk sırada yer aldığı, bunu % 15 ile aile içi geçimsizliğin izlediği ve küçük bir oranla da duygusal ilişkinin üçüncü sırada olduğu görülür.

2. İstatistikleri bozan oranın 15-24 yaş grubundaki

kadınlardan gelmesi bu kadınların bir şeyler anlatmaya çalıştığını göstermesi açısından çok önemlidir. Dahası bu oran erkek intiharlarının da üstündedir. Buna benzer bir veri, dünya literatüründe Taype’de (Çin) bir bölgede bulunmaktadır. Bakıldığında o bölgede sosyal baskının çok olduğu görülür. Burada da benzer bir durum var mıdır?

3. Bölgede kadınlar yoğun bir toplumsal baskı ile karşı karşıyadır. Tepkilerini ortaya koyabilecek bir savunma yöntemleri bulunmamaktadır. Evlilik öncesi baba/ağabey baskısının yerini, evlilik sonrası koca baskısı almaktadır. Geleneksel aile yapısı içinde kadın, kocasının akrabaları ile sorunlar yaşamakta ve herhangi bir toplumsal destekten de mahrum bulunmaktadır. Batman dışında Şanlıurfa, Iğdır, Van, Adıyaman, Ağrı, Bitlis, Hakkari gibi illerde de benzer durumlar görülmektedir. Nitekim buralarda da kadın intiharları erkeklerinkine göre çok daha yüksektir.

4. Bu kadınların bir diğer ortak özelliği, herhangi bir sosyal güvencelerinin, ekonomik bağımsızlıklarının olmaması ve erkeğe bağımlı yaşamalarıdır. Bir yandan böyle bağımlı yaşarken, bir yandan başka bir hayatı koklayıp ona özenmektedirler. Ama o özendiklerini hayata geçirmeye çalıştıklarında hatta akıllarından geçirdikleri

zaman aile ve toplum tarafından çok ağır bir şekilde cezalandırılmaktadır. Bölgedeki kadının altında ezildiği sosyal baskı yeni değildir. Neden son yıllarda bu oranda intiharlar arttı? Burada başta boşaltılan köylerden kente göçler olmak üzere genel olarak göçün, birçok yerin küçük bir ilçe boyutundan kent boyutuna geçmesiyle birlikte doğu kadınının düşünce yapısının, bakışının yani hayatın değişmesine dikkat etmek gerekir. Kadınların daha önceden kader olarak gördüğü şey, artık değiştirilebilir bir şey olarak karşılındadır. Doğal olarak bunu ele geçirme mücadelesini vermeye başladılar. İntiharlar mücadelenin parçası olarak görülebilir.

Yani feodal yapı en şiddetli biçimiyle karşısındadır kadının. Örneğin; Bitlis'te kayınbiraderi öldüğü için töre gereği kadının 6 ay evden çıkması yasaktır. Bunun yanında evlenme konusunda ailelerin sınırsız yetkileri vardır. 15 yaşında bir çocuk 65 yaşındaki adama verilebilir. Aynı adam kızını da 89 yaşında başka birine verebilir. Korkunç yaşamlar söz konusudur. Dışarıdaki hayatı fark eden bir kadının bu yaşama katlanması beklenebilir mi? İntihar, bir dil olmuştur adeta.

5. İşin bir başka acı tarafı da intiharlardan sonra ailelerin bu olayı kendilerine kondurmamalarıdır. Bu yüzden daha çok inkâra yönelirler. Gerçeklere göz yumup "hastaydı" ya da "hiçbir nedeni yoktu, biz onunla çok iyi geçiniyorduk, herhangi bir problemi yoktu," gibi gerekçeler bulmayı tercih ediyorlar. Sınıf karakterlerine baktığımızda, köyden göç eden, ekonomik durumu iyi olmayan, eğitim düzeyi düşük insanlar olduğu görülür bu ailelerin. Aileler aslında olayın görünen ve maskeleneni anlatır. Aslında köyden kente zorunlu göç, kent yaşamına ayak uyduramama, doğru bir sosyalleşme sürecini yaşayamama ve eğitimsizlik ailelerin en belirgin durumları. İki kültürün beraberinde getirdiği çatışma, ekonomik sorunlarla birleşince, kadınların yaşamdan vazgeçme noktasına gelmesi kaçınılmaz gibi.

6. Sonuç olarak; Araştırma gruplarının önerisi sorunun bir bütün olarak görülmesi, doğru tespit edilmesi ve tüm organların (devlet kurumlar, STK'lar, üniversiteler... vb) bir eşgüdüm halinde çalışmasıdır. Bu eşgüdüm bugüne değin bölge dinamikleri nedeniyle sağlanamamıştır. Çünkü bölgedeki feodal yapı, dini tarikatların egemenlik alanları, etnik kitleler, devletin politikaları bu eşgüdümü neredeyse imkansız duruma getirmiştir. Eğer sorun doğru tespit edilirse çözüm adımlarının daha kolay atılması mümkündür. Örneğin kız çocuklarına yönelik projelere ağırlık verilebilir. Kız çocuklarının okutulması apayrı bir proje olmalıdır. Bölge kız yatılı okulları yapılabilir. Halen

yapılanlar erkek öğrenci kabul ettiği için kız öğrenci için olanların da yapılması ivedilikle sağlanmalıdır. Karma okullara da kimse kızını göndermemektedir.

7. Peki, neden Batman öne çıkmıştır? Müjgan Halis, bunu o yıllarda bölgede yaşanan terör ve din odaklı çatışmalar nedeniyle Batman'ın merkezde olmasına ve kentin medya kaynaklarının ulusal basınla sıkı bağına bağlar. Yani bu sıkı bağ diğer kentlerdeki sorunu bir yerde maskeleymiştir. Ama sosyolojik ve ekonomik bağlamda bölge kentlerin aralarında ayrışması beklenmemeliydi zaten.

Bazen bir toplumdaki en sessiz çığlık intihar istatistiklerinde duyulur.

Sonuç olarak:

Dans eden köylüler, parlayan kadınlar, teslimiyet sendromundaki çocuklar ve yaşamlarından vaz geçen genç kadınlarımız.

Bu olaylar birbirinden hem zaman hem de konum olarak çok uzak aralarla gerçekleşmiştir. Ama yazının girişinde de söz ettiğim gibi hepsinin bir ortak özelliği vardır. Hiçbirinde ilk tepki siyasal bir hareket olarak ortaya çıkmamıştır. Bastırılan korku, sömürü, çaresizlik miting meydanlarında değil kaslarda, kemiklerde, sinir sisteminde görünmüştür. Önce beden konuşmuştur. Tarih bu açıdan yalnızca savaşların ve devrimlerin değil, bedensel kırılmaların da tarihidir sanki.

Beden, bazen bir toplumun en erken uyarı sinyali olmuş ama çoğu zaman bu sinyal duyulduğunda artık her şey çoktan tuhaflaşmıştır.



Habip KOÇAK

Tuhaf

Fotoğrafın Garip, Rahatsız Edici ve Büyüleyici Yüzü Üzerine

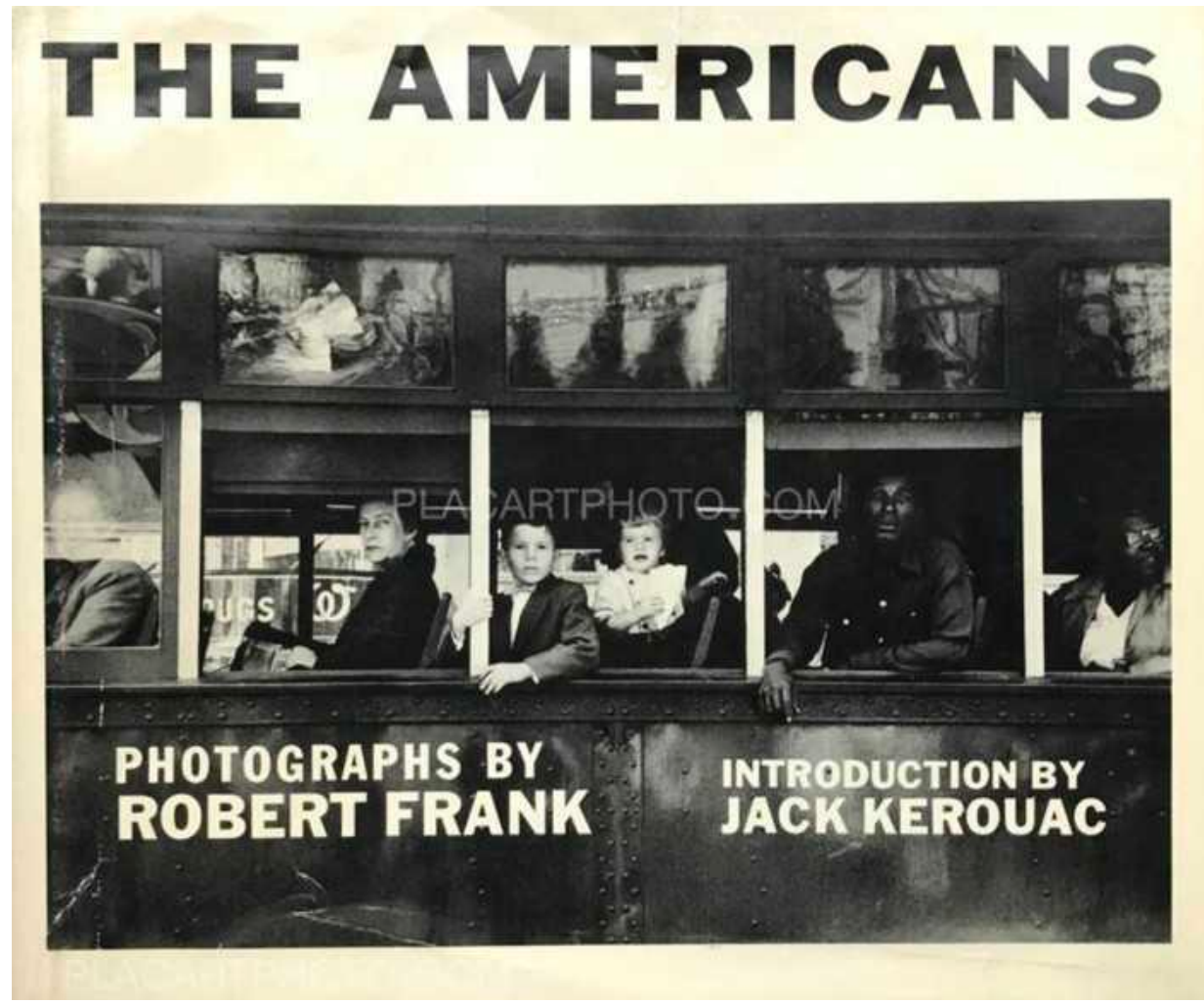
Bir fotoğraf makinesinin obtüratörü açılıp kapandığında, yalnızca ışık değil bazen de gerçekliğin en tuhaf, en ele avuca sığmaz anı kaydedilir. Fotoğraf sanatı, kendi doğası gereği, olağanı olağandışına dönüştürme kapasitesine sahip tek görsel dildir. Çünkü fotoğraf yalan söyleyemez; ama hakikatin en absürt yüzünü de yalnızca o gösterebilir.

"Fotoğraf makinesi bir tanıktır; ama bazen en rahatsız edici tanıklar doğruyu söyleyenlerdir."
— Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, 1977

Tuhafın Anatomisi: Bir Kare, Bin Soru

"Tuhaf" kelimesi, pek çok dilde hem cazip hem de itici bir çekim alanı yaratır. Fotoğraf söz konusu olduğunda bu ikirciklik daha da derinleşir. Robert Frank'ın 1958'de yayımlanan The Americans adlı kitabı, Amerika'nın parlak cephesinin ardındaki kasvetli ve tuhaf iç yüzünü gözler önüne serdiğinde, eleştirmenler çalışmayı önce reddetti. Editörler "çok karanlık, çok yabancı" dedi. Bugün ise o kitap, fotoğraf tarihinin dönüm noktalarından biri sayılmaktadır.

Tuhaf olan nedir? Normun dışında kalan şey mi? Yoksa normun içindeki, fark edilemeyen ama bir kez görülünce gözden silinemeyen şey mi? Fotoğraf sanatçıları bu soruyu, kamera aracılığıyla onlarca yıldır farklı biçimlerde yanıtlamaya çalışıyor.



Diane Arbus ve "Ötekiler"in Yüzü

Fotoğraf tarihinin en tartışmalı ve en büyüleyici isimlerinden biri olan Diane Arbus, 1960'lar ve 70'lerde alışılmışın dışında kalan insanları; cüceler, ikizler, drag queen'ler, akıl hastanesi sakinleri ve sıradan görünen ama kadrajında tuhaf bir ağırlık taşıyan bireyler fotoğrafladı. Arbus, "Normal insanlar beni korkutuyor. Tuhaf olanlar ise zaten hayatın ağırlığını taşımayı öğrenmiş; onlarda bir rahatlama var" diyordu.



Diane Arbus

Arbus'un 1967'de çektiği "Identical Twins" fotoğrafı, yüzeysel bakışta sıradan bir portredir. İki küçük kız kardeş, kameraya bakıyor. Ancak ne kadar uzun bakarsanız, iki yüz arasındaki ince fark o kadar belirginleşir — biri hafifçe gülümsüyor, diğeri ise içinden geçen düşüncüyü belli etmeden öylece duruyor. O kare, ikizlik kavramını sorgulayan, tuhaf bir varoluş sorusuna dönüşüyor.

"Bir fotoğraf bir sır hakkında bir sırdır. Ne kadar çok şey anlatırsa o kadar az şey biliyorsunuz."

— Diane Arbus

Kameranın Gördüğü Kazalar: Tesadüfün Sanatı

Fotoğraf tarihinin en tuhaf anlarından bazıları planlı değil, kazara ortaya çıkmıştır. 1917 yılında iki İngiliz kız kardeş olan Elsie Wright ve Frances Griffiths, bahçelerinde peri fotoğrafları çektiklerini iddia ettiler. "Cottingley Perileri" olarak bilinen bu fotoğraflar, döneminin ünlü dedektif yazarı Arthur Conan Doyle'u bile ikna etti. Yıllar sonra ortaya çıktı ki karton kesik figürler kullanılmış; ama o tuhaf görüntüler onlarca yıl boyunca tartışıldı.



Elsie Wright ve Frances Griffiths

Bir başka tuhaf fotoğraf anı, 1984'te yönetmen Stanley Kubrick'in setinde yaşandı. Full Metal Jacket çekimleri sırasında set fotoğrafçısı Murray Close, bir sahneyi fotoğraflarken kadrajına yanlışlıkla giren bir ayna, Kubrick'i yansıttı. O tek kare, yönetmenin setindeki tek belgesel görüntüsü oldu – tuhafın tam da tesadüfle buluştuğu nokta.

Gerçeklik mi, Kurgu mu? Fotoğrafın Ahlaki Tuhaflığı

Jeff Wall gibi sanatçılar, gerçekmiş gibi görünen ama tamamen kurgulanmış sahneler yaratır. Wall'ın A Sudden Gust of Wind (1993) adlı eseri, Hokusai'nin bir baskısından ilham alınmış; saatlerce süren bir çekimle 100'den fazla fotoğrafın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bakıldığında tamamen spontane bir an gibi görünür



Jeff Wall

Bu durum bize şu soruyu sordurur:

Fotoğrafın tuhaflığı yalnızca içeriğinde mi yatar, onun gerçek mi yoksa kurgu mu olduğunu bir türlü kesin olarak bilemeyişimizde mi? Belki de fotoğrafı diğer görsel sanatlardan ayıran ve onu kalıcı olarak "tuhaf" kılan şey tam da bu belirsizliktir.

Türk Fotoğraf Sanatında Tuhaf: Ara Güler'den Günümüze

"Dünyanın Gözü" olarak anılan Ara Güler, İstanbul'un tuhaf anlarını yakalamakta eşsizdi. 1950'lerin Boğaz'ında sisli sabahlar, Kapalıçarşı'nın karanlık köşelerinde yüzü gölgede kalan esnaf, yağmurda yansıyan minare silüetleri... Güler'in kadrajında her sıradan an, içinde bir muamme taşır gibi görünür



Ara Güler

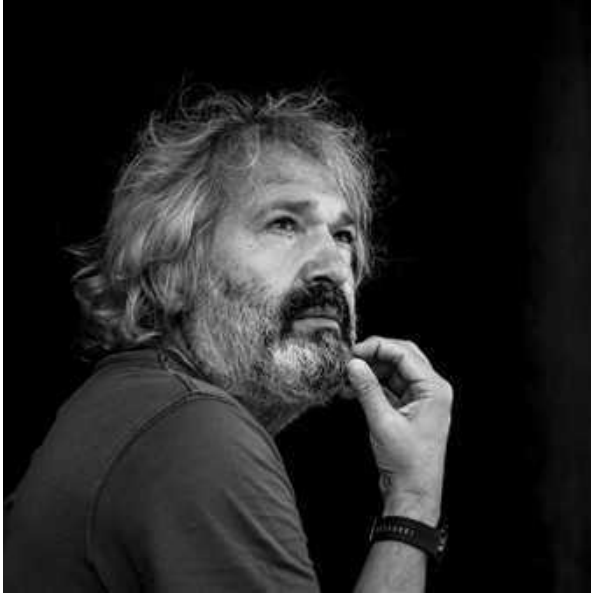
Günümüz Türk fotoğraf sanatçıları ise bu mirası farklı biçimlerde taşıyor. Kentsel dönüşümün ortasında kalan insanlar, gecekonduların yıkılışını belgeleyen kareler, ya da dijital çağın ironisini konu eden kavramsal çalışmalar — hepsi kendi dönemlerinin tuhaflığını kayıt altına alıyor.

Sonuç: Tuhaf Olan, Dönüştüren Şeydir

Sanat tarihinde tuhaf olan, çoğunlukla zamanının ilerisinde olan şeydir. Bugün garip bulunan, yarın klasik olabilir. Fotoğraf bu dönüşümün en hızlı ve en sarsıcı sahnelerinden birini sunar bize: bir an içinde donmuş, ama anlam olarak sürekli hareket eden kareler. Belki de her iyi fotoğrafın içinde bir "tuhaf" an vardır. Belki de biz, o tuhaflığı fark ettiğimiz an, sanatla gerçek anlamda temas kuruyoruz. Ve belki de fotoğraf makinesini elimize alıp deklanşöre bastığımız her seferinde, dünyaya biraz tuhaf bakmak için küçük bir cesaret gösteriyoruz.

"Fotoğrafçılık, görünmeyi görünür kılma sanatıdır."
— Minor White

Kaynaklar
Susan Sontag — Fotoğraf Üzerine (1977) ·
Diane Arbus — Monograph (1972) ·
Jeff Wall — Selected Essays (2007) ·
Ara Güler — İstanbul (2009) ·
Cottingley Fairies (1917) —
Public Domain / Wikimedia Commons



Tuhaf Rüyalar Görüyorum

Gılcın Mete DELİBAY
Görseller Gılcın Mete DELİBAY



Tuhaf rüyalar görüyorum.
Rüyamda;
Düşünce, bıçaktan keskin
Ruh bedenden ağır
Suç, şefkatten yüce...

Tuhaf rüyalar görüyorum.
Ölmüş babalar koşuyor çocuklarının kollarına,
Anneler zamanı yayıyor oklavaya sarmış
Radyoda ses yok
İnsanlar suskun
Bütün yazıları silinmiş kitapların...

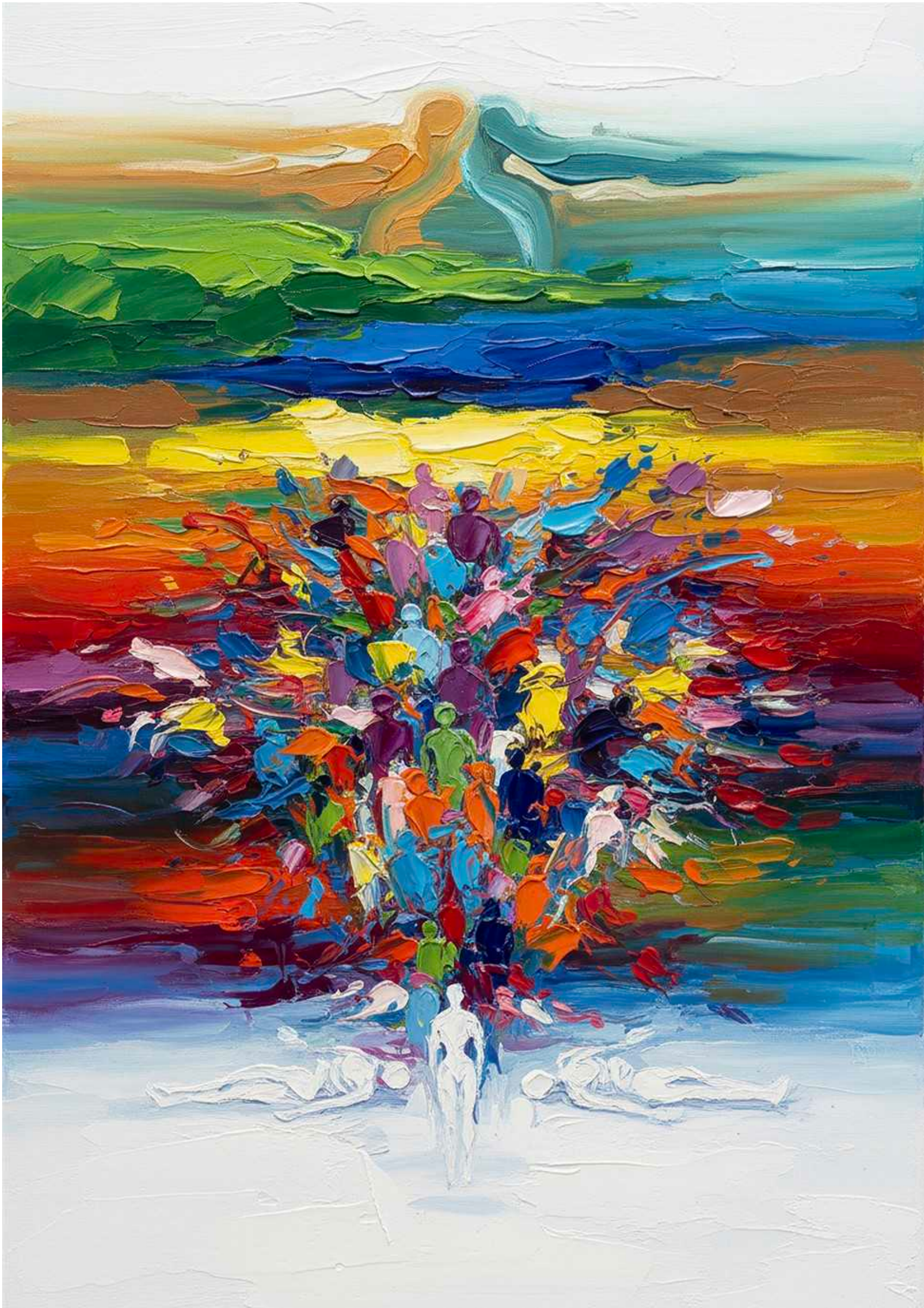
Tuhaf rüyalar işte,
Kalabalığı bahane eden yalnızlıklar içinde,
Yeniden doğuruyorum kendimi.
Bütün sancılarımı tutunarak.

Tuhaf işte,
Bir çocuk
Annesini emziriyor göğsünde
Bir çocuk mezar kazıyor ağlamadan
Hapishanelerde özgürlük
Prangalarla yürüyen kalabalıklar.

Tuhaf; Çok tuhaf,
Tuhaf rüyalarım da bazen,
Kız çocukları yanıyor okullarda,
Şehirler yıkılmış toz duman içinde,
Korkuyla aralıyorum perdeyi,
Oysa dışarıda duruyor şehir,
Yollar, parklar, binalar orada.

Tuhaf rüyalar görüyorum uyuduğumda,
Beyaz bir bayrak,
Beyaz bir kundak,
Beyaz bir kefen,
Beyaz bir güvercin.
Bunca beyaz içinde ölüm neden geliyor uyku-
ma bilmiyorum.

Tuhaf rüyalar yüzünden
Uyumaktan korkuyorum.
Rüya görmemek için
Uyumamak.
Bu da tuhaf geliyor işte.
Tuhaf.







Tanju AKLEMAN
Fotoğraflar Tanju AKLEMAN

Çok Tuhaf Bir Sazan Yazısı

(Çok sert tartışmalar içine girdiğinizde dahi, birbirinize hıncahınç kırıcı sözler söylemiş dahi olsanız, sizi birlikte olmaya zorlayan hiç bir kuvvet olmadığı halde o sert tartışmaların sonunda ağlayarak yeniden ve yeniden birbirinize sarıldığınızda işte bu gerçek sevgidir. Ve denilebilir ki belki de aşk denilen o meşum duygudur, işte bu tüm çıkarların ötesinde bir duygudur ve anne ile babanın çocuklarına karşı tüm karşılık ve çıkarların dışında duydukları sevgiye neredeyse eşdeğerdir ama bulmak ta hani öyle kolay değildir.)



Ve gerisi sazan ve dahi mazan üzerine laga ve de luga diyelim. (Buradaki laga luga ile özlü ve güzelimsi sözler kast edilmiştir yoksa edilmemiş midir?)



(Hayatta zaten dostluk diye, arkadaşlık diye şişirilerek önümüze sunulan tüm palavralar çıkarlar zinciri ile birbirine bağlanmıştır, o zincirin bir halkası küçük bir yerinden zedelense bir saniyede kopuverir zincir. Aynı olay çıkara dayalı erkek-kadın ilişkilerindeki o üstü pralin kaplı aşk diye diye pohpohlanan ama içi kof duygular için de geçerlidir diyebiliriz.)

Sa'yi zan altında bırakmak mıdır yoksam dostluk denilen, aşk denilen o içi konfeti dolu kazan.

Gerisi laf salatası, hem domatesli hem salatalıklı ve biraz da soğan, üzerine zeytinyağı, limon ve tuz.





Ali İhsan ÖKTEN

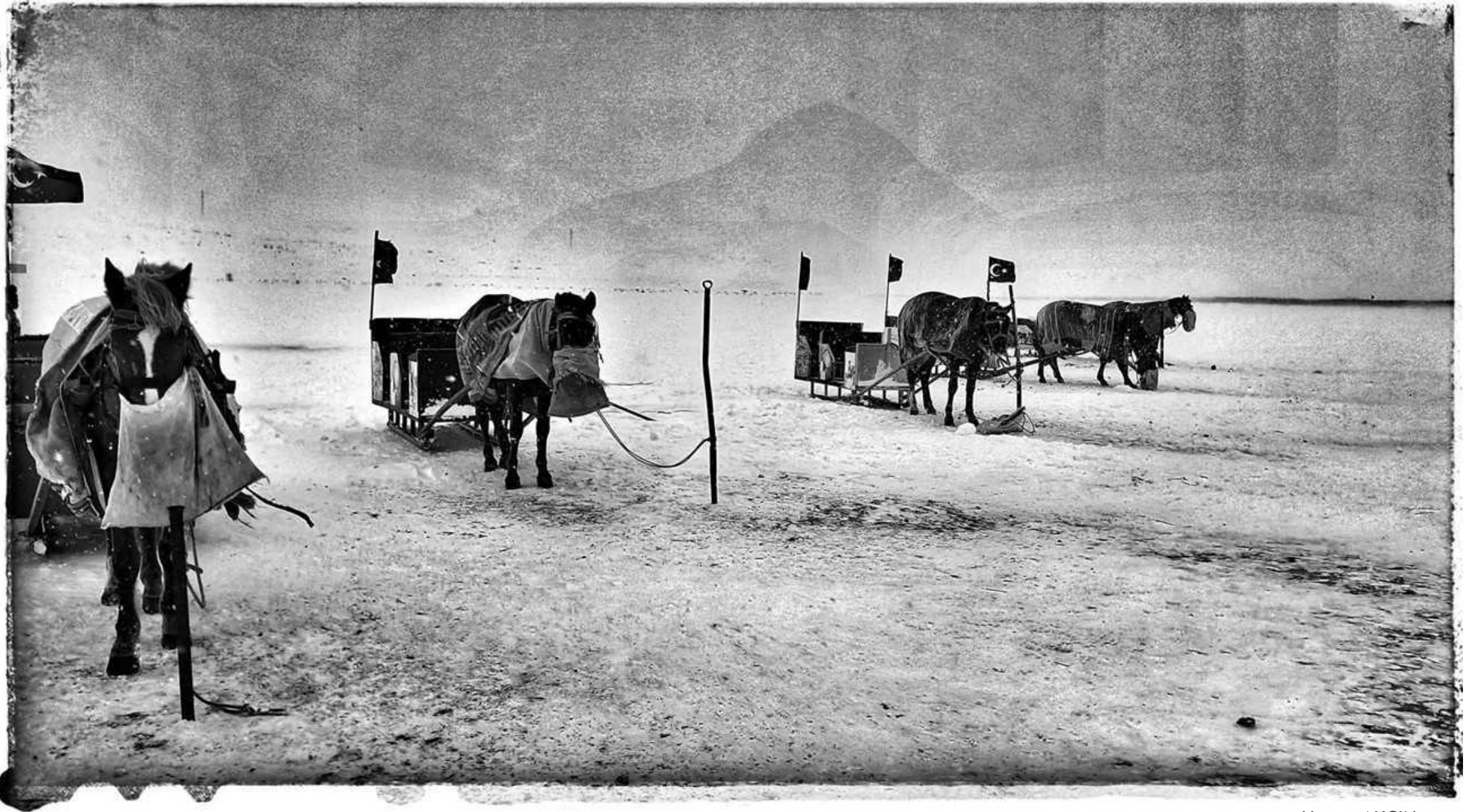
Fotoğrafta Tuhaf Tartışmalar

1 9. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de değişmesine neden olarak sanat alanına etki etmiş ve sanatta yeni yönelimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişip ilerlemesi buna paralel olarak bilim alanındaki büyük gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi fotoğrafın keşfedilmesini kolaylaştırmıştır. 1839’da fotoğrafın resmi olarak Fransız Bilimler Akademisinde kabul edilmesinden günümüze kadar geçen sürede gerçek dünyayla olan ilişkisi teknikteki gelişmeler ile paralel bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Fotoğraf teknik alanda, diğer buluşlar gibi modern çağın bir parçası olmuştur. Kendisi de teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf her teknolojik gelişmeden dolayı ya da doğrudan etkilenmiştir. Fotoğrafın bir düşünme biçimi olarak kendini ortaya koyması ise keşfinden hemen sonra gerçekleşmiştir. Fotoğrafın bir görme ve düşünme biçimi olarak gelişmesi, hem sanatla ilgili olma durumunu hem de teknolojik olarak gelişim sürecindeki tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Diğer sanat dallarında olmayan bu tartışmalar, fotoğrafın da sanat sayılmasının önündeki en büyük engellerden biri olmuştur.

Bilimsel ve Teknolojik Bir Gelişime Karşı Çıkma Bilimin ve yeni sanatsal anlatım biçimlerinin gereksinimi sonucu doğan fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren şiddetli tartışmalara konu olmuştur. Fotoğraf makinesinin, görüntüleri sadece mekanik olarak çoğaltma imkânı veren bir teknik araç mı yoksa

bireyin sanatsal duyumunu anlatmaya yarayan bir araç mı olarak algılanması gerektiği sorusu sanatçıların, eleştirmenlerin ve fotoğrafçıların zihnini kurcalamıştır ve hala kurcalamaya devam etmektedir. Bu tartışmalar bazen mahkemelere kadar taşınabilmiştir. Fotoğrafa karşı tavır ve tartışmalar kilise tarafından da yapılmış ve kilise, “Tanrı, insanı kendi suretinden yaratmıştır ve hiçbir makine Tanrı’nın görüntüsünü sabitleyemez.” demiştir. Fotoğraf sanayi devriminin bir buluş ürünü olmasına rağmen elde edilen görüntüler gerçeği yansıttığı için suret olarak değerlendirilmiş ve kilise tarafından varlığı başlangıçtan itibaren sorgulanmaya başlanmıştır. Aynı durum resim için İslamiyet’te yaşanmıştır. Yine Tanrı’nın yarattığı bir şey suret edilemez veya resmedilemez denilerek İslamiyet’te resim yasaklanmıştır.

Alaylı Fotoğrafçılar ve Stüdyo Fotoğrafçılığı Gisele Freund, “Fotoğraf ve Toplum” adlı kitabında fotoğraftaki tartışmaların temel nedeni olarak fotoğraf tarihinden itibaren fotoğrafçıların eğitilmiş olmadıklarını, bu yüzden kendisinden önce gelenler ne yapmışsa onların da aynı şeyi yaptıkları ve var olan sanatsal alışkanlıkları benimsedikleri için her teknolojik, teknik veya sanatsal gelişime karşı çıktıklarını belirtmiştir. Buna örnek olarak fotoğrafta stüdyonun kullanılması ve stüdyoda perdeler, yansıtıcılar yardımıyla ışığı kontrol ederek, çeşitli arka planlar, aksesuarlar, kostümler kullanarak fotoğraf yapılması fikri çeşitli tartışmalara neden olduktan sonra bir süreliğine büyük bir ilgi uyandırmamıştır. Ressamın atölyesine karşılık



Hasan AKÇIN

fotoğrafçıların fotoğraf stüdyoları tartışma konusu olmuştur.

Fotoğrafın Çoklu Üretimi

Fotoğraf tarihinde en fazla tartışma fotoğrafın birden çok üretilmesi ile ortaya çıkmıştır. Sanatta tekil yaratımın büyüğü fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle bozulmuştur. Adı geçen tarihlerde Daguerreotype adı verilen fotoğraf tekniği sadece fotoğrafın tek bir kere üretilmesine izin vermektedir. Kopyalama olanağı sunmuyordu. O tarihe kadar sanat yapıtları sınırlı sayıda izleyici tarafından görülebiliyordu. Henry Fox Talbot'un negatifi keşfetmesi ile fotoğrafın birden çok üretilmesi söz konusu olmuştur. Bu gelişme ile fotoğrafın birden fazla üretimi ve aynı fotoğrafın aynı anda özellikle basın yoluyla yayılmasını sağlamıştır. Fotoğrafın çoklu üretiminin fotoğrafı sanattan uzaklaştırdığını öne süren tartışmalara karşılık daha önce gerçekliği tartışılan illüstrasyonların kullanıldığı gazetelerde gerçeği aynen kopyalayan fotoğrafların kullanımı hem yazılı basına güveni artırmış hem de fotoğrafa duyulan inancı pekiştirmiştir. Fotoğrafın birden fazla kopyalanması fotoğrafın bir sanattan daha çok sanayinin bir parçası

olması tartışmasını yaratmıştır. Bu tartışmalara tarihçi Heinrich Schwartz, fotoğrafa ikili bir anlam yükleyerek katılır. Ona göre fotoğraf hem gerçeğe sadık bir kopyalama aracıdır hem de ondan birçok kopya yapılabilir. Bu konuda Walter Benjamin 1936 yılında yazdığı "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı çalışmada, mekanik yeniden üretimin sanat yapıtına olan etkisinin onun tekilliğini ortadan kaldırması olduğunu söyler.

Fotoğraf Sanat mı? Değil mi?

Fotoğrafın icat edilmesi ile birlikte bugün de var olan tartışma fotoğrafın sanat olup olmadığı ve fotoğrafla resim arasındaki tartışmalardır. Fotoğraf, bilim ile olan kaçınılmaz bağlarından ötürü uzun bir süre sanat olarak kabul edilmemiş ve uzun süre tartışılmıştır. Fotoğrafın sanat olup olmayacağı tartışmalarında fotoğrafın sanat olacağını savunanlar; fotoğraf makinelerini paletle bir tutarak, fotoğraf çekme işinin aslında makine tarafından yapılıyor olmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin sanatsal beğenisinin fotoğrafı çekilen nesne üzerinde, özgünlük, kompozisyon ve aydınlatma bakımından çok etkili olduğunu ileri sürmüşlerdir. Karşıt görüşün savunucuları ise fotoğrafın sadece



Hürriyet AKIN

mekanik bir iş olduğunu ve sanatla hiçbir bağlantısının bulunamayacağını söylemişlerdir. Romantikler, fotoğrafın mekanik süreci içinde bilincin yer almadığı sanısına dayanarak, söz konusu ortamı ruhsuz ve kişisiz olarak nitelendirmişlerdir. Fotoğrafın keşfiyle birlikte, portre sanatının tüm biçimleri; gravür, minyatür gibi sanat dalları yok olmuştur. 1839'da Paul Delarouche fotoğrafın icadı ile "Bugünden itibaren resim ölmüştür." hükmünü verme ihtiyacını duyar. William Henry Fox Talbot, 1839 yılında yayınladığı makalesinde fotoğrafın göz alıcı bir fenomen olduğunu, hem sahip olduğu değer bir sanat olduğunun kabul edilebileceğini hem de modern bilimin tümevarımsal sonuçlarının yeni bir ispatı olduğunu söyler. Charles Baudelaire "Fotografi Sanat Mı?" adlı denemesinde fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu söyler, hiçbir şekilde herhangi bir sanat dalının özellikle de resmin yerini alamayacağını, gelip geçici bir teknolojik heves olduğunu ekler.

Bugünkü durumun tersi olarak ilk fotoğrafçıların sanatsal iddiaları yoktu. Sanatsallık iddiasında bulunanlar fotoğrafı ticari amaçlarla kullanan kişilerdi. Çünkü halkın ilgisini çekmek için ürünlerine sanat etiketi yapıştırmak

istiyorlardı. Bu dönemlerde fotoğrafçıların ekonomik kaygılarla tamamen portre fotoğrafçılığına yönelmesi fotoğrafın sanat dünyasında kazandığı kötü ünü destekler niteliktedir. O dönemde pek çok sanatçının fotoğrafa karşı saldırgan tutum almasının nedeni genellikle çıkar meseleleriyle ilişkilidir. Baudelaire'e göre fotoğraf, "Modern sanatçıların sınırlı yeteneklerine dayalı bir icattı ve başarısız ressamın içinde bir sığınak oluşturunuyordu". Baudelaire'e göre sanat, doğanın birebir olarak yeniden üretilmesidir. Yani doğaya eş bir sonuç verecek olan bir sanayi kolu, mutlak sanatın kendisi olacaktır. Fotoğraf, bize gerçeklik konusunda garanti verdiğine göre sanat, fotoğraftır. Baudelaire'e göre fotoğraf, asıl yerine geri dönerek sanata ve sanatçıya hizmet etmelidir. Çünkü fotoğraf makinesi bir alettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinelerinin ne de stenografinin edebiyat yaptığı görülmemiştir. Delacroix, fotoğrafı bir sanat olarak ele almaz. Ona göre asıl önemli olan dış görünümdeki benzerlik değil, ruhtur. Delarouche ise ilk fotoğrafları gördüğü zaman "resmin sonu gelmiştir" açıklamasını yapmıştır.

Fotoğrafın bir sanat olduğunu savunan Paul Strand, Edward Weston ve Alfred Stieglitz gibi fotoğrafçılar

kendilerini “Photo-Secessionist”ler olarak adlandırmışlardır. Onlara göre her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla ve objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi sonucu ortaya çıkar. Bu gurup görüntünün yaratıcısının fotoğraf makinesi değil, fotoğrafçının kendisi olduğu görüşünü kabul etmişlerdir. Ve fotoğraf sanatını resme göre daha “özgün” olarak nitelendirmişlerdir. Bu durum bir süre sonra “fotoğrafik görüş” kavramını ortaya çıkarmıştır. Bundan sonra fotoğrafik görüş tartışmaları başlamış ve Edward Weston, Eugene Adget’i teknik olarak yetersizlikle suçlamıştır. Fotoğraf Makinaları Üzerinden Teknik Tartışmalar Fotoğrafçılık mesleğinin yaygınlaşması ile birlikte rekabetin artması fotoğraf üzerindeki tartışmaları da arttırmıştır. 1900’lü yıllara kadar popüleritesi giderek artan fotoğraf bu yıllardan sonra yavaş yavaş bir çöküşe doğru gidiş göstermiştir. Bu çöküşü hızlandıran etken yine gelişmesine neden olan teknik gelişmelerdir. Yüzyılın sonlarına doğru kullanımı daha kolay makinelerin üretilmesi, insanların artık kendi fotoğraflarını kendilerinin çekmesi, sadece özel günlerinde fotoğrafçılara fotoğraf çektirmelerine neden olmuştur. Son olarak birkaç dakika içinde fotoğraf çeken, banyo eden ve kağıt üzerinde baskı yapan makinelerin icadı ile profesyonel fotoğrafçı en önemli gelir kaynağından yoksun kalmıştır. Özellikle Kodak firmasının “Siz deklanşöre basın gerisini biz hallederiz.” sloganı ile fotoğrafın kısa sürede topluma yayılması fotoğrafçılığın ilk başlardaki gizemini de ortadan kaldırmıştır.

Geleneksel tutum fotoğraf makinelerinin gelişim sürecinde de etkili olmuş ve her gelişim bir önceki kuşak tarafından reddedilmiştir. Fotoğraftaki tartışmalar bir süre fotoğraf makineleri üzerinden devam etmiştir. 1925 yılında flaşsız gece fotoğrafları ve iç mekan çekimleri yapan diğer makinelere göre hem küçük hem de hafif olan ERMANOX ve LEİCA kamerası tanıtılmıştır. Bu kameralarda farklı objektiflerin kullanılmasının avantajı ve eskisi gibi çıkarılıp takılmadan 36’lık film kullanılması nedeniyle profesyoneller için bir devrim niteliği taşımıştır. Bu tür makinelerin özellikle iç mekan fotoğrafı çekmesi ve ilk defa Almanya’da bir mahkeme oturumun fotoğrafının davayla ilgili olarak basında yer alması yeni bir tartışmaya neden olmuştur. Bu tarz fotoğraf makinelerinin getirdiği bir diğer gelişme de foto-röportaj tarzının gelişmesi olmuştur. 1930’lu yıllarda ilk defa bir dizi fotoğraf eşliğinde foto-röportaj tarzı fotoğraflar üretilmeye başlanmıştır. Bu özelliklerine rağmen 1936 yılında kurulan LIFE dergisi bile fotoğrafçıların bu özelliklere sahip LEİCA kullanmasına izin vermemiştir. O dönem Life’da çalışan fotoğrafçı Thomas Mc Avoy karşılaştıkları güçlükleri şöyle anlatır: “Avrupa yolculuğuna giderken yanımda

Leica götürmüştüm. Yazı işleri müdürümüz bu makineyi boyutları küçük olduğu için ciddiyetten uzak görüyordu ve kullanmamı yasakladı. Resmi bir resepsiyonda bir dizi fotoğraf çektim. Sonuçlar çok daha iyiydi. Çünkü flaş kullanmamıştım ve insanlar fotoğraflarının çekildiğinden habersizdi. Bu tarihten sonra Leica çok beğenilmeye başlandı.” 1960’larda Leica tipi makineler ve yeni optikler çıktığında Magnum ajansındakiler aralarında, "İşte!.. yeni optik" diye konuşturlarken, Henry Cartier Bresson, "Artık fotoğraf bitti, herkes teknik konuşuyor." diyerek tepkisini dile getirir. O yıllarda piyasada daha sadece 3-5 lens, 3-5 kamera vardır. Fotoğraf dünyasında makineler üzerinde o gün başlayan tartışmalar, bugün içinde aynı hızla devam etmektedir.

Renkli mi? Siyah-Beyaz mı?

Fotoğraf üzerine bir diğer tartışma 1937 yılında Kodak ve Agfa firmalarının ilk renkli filmleri olan Kodachrome ve Agfacolor’ı piyasaya sürmesiyle başlamıştır. 1950’li yıllardan sonra renkli laboratuvarların çoğalmaya başlaması, daha ucuza basılması ve basında renkli baskıya geçilmesi sonucunda renkli baskı siyah-beyaz’ın yerini almıştır. O güne kadar siyah-beyaz çalışan fotoğrafçılar için renkli baskı bir süre fotoğraf olarak kabul edilememiştir. Günümüzde bile bazı fotoğrafçılar tarafından siyah-beyaz fotoğraflar çeşitli nedenlere bağlı olarak daha çok kabul görmektedir.

Analog mu? Digital mı? Karanlık Oda mı? Aydınlık Oda mı? Ağustos 1981’de Sony firmasının “Mavica” adlı video sabit-kamerasını tanıtmasıyla sayısal fotoğraf olarak adlandıracağımız digital fotoğraf görüntülerinin elde edilmesine başlanmıştır. 1990’lı yıllarda photoshop’un piyasaya sürülmesi ile karanlık oda aydınlık oda tartışmaları başlamıştır. Bu tartışmaların temelinde iki endişe yatmaktaydı. Bu endişelerden ilki, bilgisayar sürümlü fotoğrafın yaygın olarak kullanımının gerçeğin yerine geçebilecek sahte fotoğrafların kullanımına geniş bir alan açacağı, böylece izler kitlenin fotoğrafın objektifliğine duydukları inancın sarsılacağıydı. İkinci endişe ise daha toplumsal bir alana işaret etmekteydi. Bu, gerçeği artık simülasyonundan ayırt edemeyeceğimiz bir çağa gireceğimiz endişesiydi. Karanlık odada yapılan fotoğrafik oynamalar 19.yy’dan beri söz konusu olmasına rağmen, bilgisayar teknolojisinin olanakları fotoğrafın gerçeği göstermesi ile ilgili tartışmayı gündeme getirmiştir. Bilgisayar kullanımı ile analog görüntüden sayısal verilere dayalı görüntüye geçilince doğruluk ile ilgili endişe ve tartışmalar da büyümüştür. Bu alandaki tartışmalar iki türdür. İkisinin de kendisine göre haklı gerekçeleri vardır. Birincisi geleneksel fotoğrafçılar ile



Hayri EKER

fotoğrafın düşüncede yapılabileceğini belirtenler arasında olan bir tartışmadır. Nasıl ki fotoğrafçılık ilk zamanlarında resamlara hizmet etmişse bugün de photoshop ve benzeri uygulamalar fotoğrafçılığa yardım etmektedir. Artık illüstrasyonlara kadar gidebilen uygulamalardan bahsedebiliriz. İkinci tartışma, fotoğraf görüntülerinin kullanma biçimi, olayları çarpıtma olanağı sağlaması gibi özellikle basın alanında kullanılan fotoğraflardır. Bu tartışmalar günümüzde de artan bir şekilde devam etmektedir. Ancak fotoğrafın icadı ile resim sanatının yok olmaması gibi bilgisayar teknolojisinin fotoğrafa eklemlenmesi de fotoğrafı ortadan kaldırmayacaktır. Bilgisayar teknolojisine duyulan endişeler yersizdir; çünkü bilgisayar, fotoğrafın kullanım alanlarından biridir. Uygulama alanının genişlemesi nedeniyle sayısal fotoğrafla yapılan kreatif çalışmalar geleneksel fotoğraftan bağımsız olarak ele alınmalıdır. Mekanik yeniden üretim sanat yapıtına nasıl zarar vermediyse, bilgisayar teknolojisi de ona zarar vermeyecektir. Bilgisayar teknolojisi ve fotoğraf ile ilgili etik ve telif haklarına dair tartışmalar ise farklı bir tartışma alanıdır. Kavramın tartışılması gereken noktası yeni teknolojinin kullanım alanlarının tartışılmasıdır. Etik ile ilgili tartışmalar sadece bu dönem

için geçerli değildir; ama sadece etiğin ihlaline duyulan korkuyu arttırmıştır. Teknolojik olarak gelişmenin önüne geçemeyeceğimize veya bunu düşünmenin bile anlamsız olduğunu bildiğimize göre sorunu etik açıdan neler yapabileceğimiz konusunda düşünmeliyiz.

Yapay Zekânın Yaptığı Fotoğraf mı Yoksa İnsanın Yaptığı mı?

Şimdi önümüzde yeni bir tartışma var. Yapay zekânın yaptığı fotoğraflar veya yapay zekâyâ yaptırılan fotoğraflar. Neyin fotoğraf olup olmayacağına dair bir tartışma. Bu tartışma henüz yeni başladı. Sanatçı olmadan sanat mümkün mü? Veya fotoğrafçı olmadan fotoğraf mümkün mü? Fotoğraf makinasının yazılımı bile yapay zekâ ile oluşturulmuşken neye nasıl itiraz edilecek? Tüm bunların beraberinde yaratıcılık, etik, telif hakları vs. gibi sorunları da beraberinde getireceği aşikâr. Bu tartışmaların uzun sürmesi yine fotoğrafın sanat olup olmadığı yönündeki tartışmaları da etkileyeceği muhakkak...

Fotoğraf İçerik mi? Teknik mi?

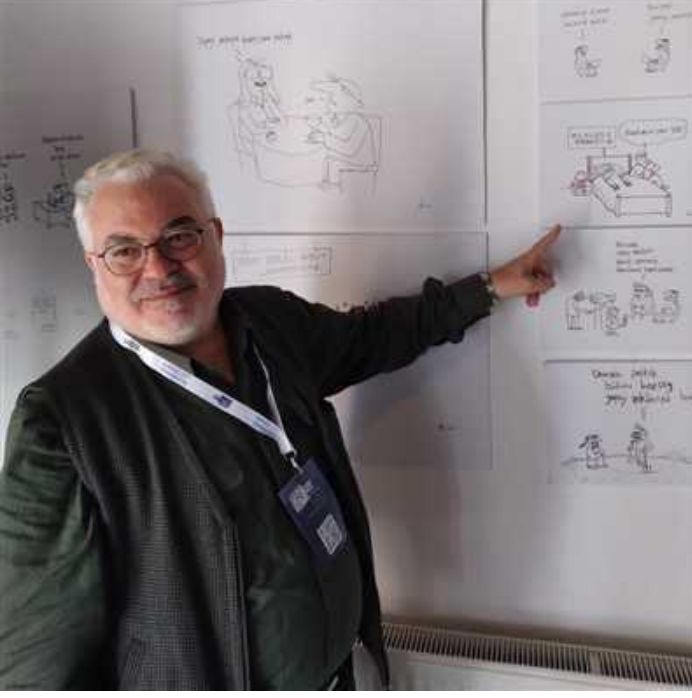
19.yy'daki gelişmeler fotoğrafın tekilliğini ortadan kaldırmış ve onu çoğaltılıp tüketilen bir nesne konumuna yerleştirmiştir. 20.yy'ın son çeyreği ise bilgisayar teknolojisi ve onu takip eden internet teknolojisi ile fotoğraf kavramını daha önceki dönemlerden daha farklı sunum ve kullanım olanaklarına kavuşturmuştur. Fotoğraf düşüncesi de teknik ile paralel olarak dönüşüme uğramıştır. Fotoğrafın çoğaltım nesnesi olmasından önceki dönemlerde fotoğrafın gerçekliği yansıtmadaki değeri ve sanat mı yoksa teknik mi (zanaat mı) olduğu tartışılırken, daha sonraları bu kez tekniğin sanat yapıtını yeniden üretebilmesi fotoğrafı sürecin öznesi durumuna getirmiştir. Bu durum yüz elli yıllık fotoğrafın güvenilirliğini tartışma konusu yapmıştır. Bu durum fotoğrafı ayrışma sürecine getirmiştir. Fotoğraf bugün için iki ayrı döneme ayrılabilir. Birinci dönem, klasik karanlık oda tekniklerinin ve kimyasının kullanıldığı bilgisayar öncesi geleneksel fotoğraf dönemi, ikinci dönem ise bilgisayar teknolojisinin ve sayısal veri tabanlarının kullanıldığı digital veya sayısal fotoğraf dönemi. Hâlâ var olan tartışma doğrudan veya geleneksel fotoğraf ile sayısal dediğimiz ve aydınlık oda çalışmaları ile manipüle edilmiş fotoğraf arasındaki tartışmalardır. Buradaki tartışma haber ağırlıklı fotoğrafların inandırıcılıklarını yitirdiği üzerinedir. Bu, fotoğraf tarihindeki buna benzer tartışmaların bir devamıdır. Oysaki fotoğrafa yapılan müdahale, geleneksel fotoğrafın yaratıcılığını zenginleştiren bir parçası olarak kabul edilebilir. Fotoğraf ortaya çıktığından beri de müdahale olagelmekteydi. Ancak derin teknik bilgi, uygulama becerisi ve özel bir ustalık gerektiren zahmetli bir işti. Bu yüzden özellikle de haber ya da belgesel fotoğrafın inandırıcılığı üzerine o dönemde yapılan tartışmalar, bugüne göre, “görece” sınırlıydı. Fotoğrafta çeşitli dönemlerde uygulanan kolaj, fotomontaj gibi biçimsel müdahaleler, mesajın daha doğru ve çabuk anlaşılır olmasını sağlamak için yapılmıştır. Burada sözü edilecek bir başka durum fotoğraflara müdahalenin kolaylaşmasının ve basında olağan hale gelmesinin bazen fotoğrafın asıl anlamlarından sapmaya neden olmasıdır. Ancak fotoğrafa şu veya bu şekilde yapılan müdahalelerin fotoğrafçıların seçimi konusunda olumlu bir tarafı olduğunu da unutmamak lazımdır. Bu sayede fotoğraflar katı birer belge olmaktan çıkıp kendi başlarına değerlendirilebilecekleri bir nesne durumuna gelebileceklerdir.

Sonuç

Sonuç olarak teknik alanlardaki büyük buluşlar, her zaman krizlere ve tartışmalara konu olmuştur. Fotoğraf başlangıcından beri teknolojik bir icat olmasına rağmen neden her teknolojik gelişim veya yenilik tartışma doğurmuştur? Eğer ki her teknolojik değişim fotoğrafın özünü kaybettirecek olsaydı bugüne kadar fotoğraf ve sanatı ortadan kalkardı. Ancak bakıldığında diğer sanat dallarına göre her geçen gün popülerliği, ilgi alanı artan ve genişleyen bir sanat dalıdır fotoğraf. Bence fotoğrafın icadından itibaren var olan tartışma fotoğrafın sanatla ilişkisi olup olmadığı sorusudur. O halde fotoğrafta tartışmaların devam etmesinde fayda vardır.

KAYNAKLAR

- 1- Aykan Özener. Digital Fotoğraf Teknolojisinin Gelişmesi ve Yaygınlaşmasının Fotoğraf Bilgisi, Bilinci ve Kültürüne etkileri. www.fotoritim.com/aykan/ozener/2008
- 2- Beyhan Özdemir. Digital Teknoloji ve Fotoğraf Sanatı. www.ifod.org/ifod
- 3- Gisele Freund. Fotoğraf ve Toplum. Sel Yayıncılık. İstanbul. 2007
- 4- İhsan Derman. Fotoğraf ve Gerçeklik. Ağaç Yayıncılık. İstanbul. 1991
- 5- Murat Yaygın. Fotoğraf ve Teknoloji. www.birgun.net/2008
- 6- Serpil Yıldız. Fotoğrafın Bitmeyen Tartışmaları ve Fotoğrafın Geleceği. www.biltek.tubitak.gov.tr
- 7- Tolga Hepdinçler. Teknolojik Gelişmeler ile Dönüşen Fotoğraf Kavramı. www.members.tripod.com/tolgason

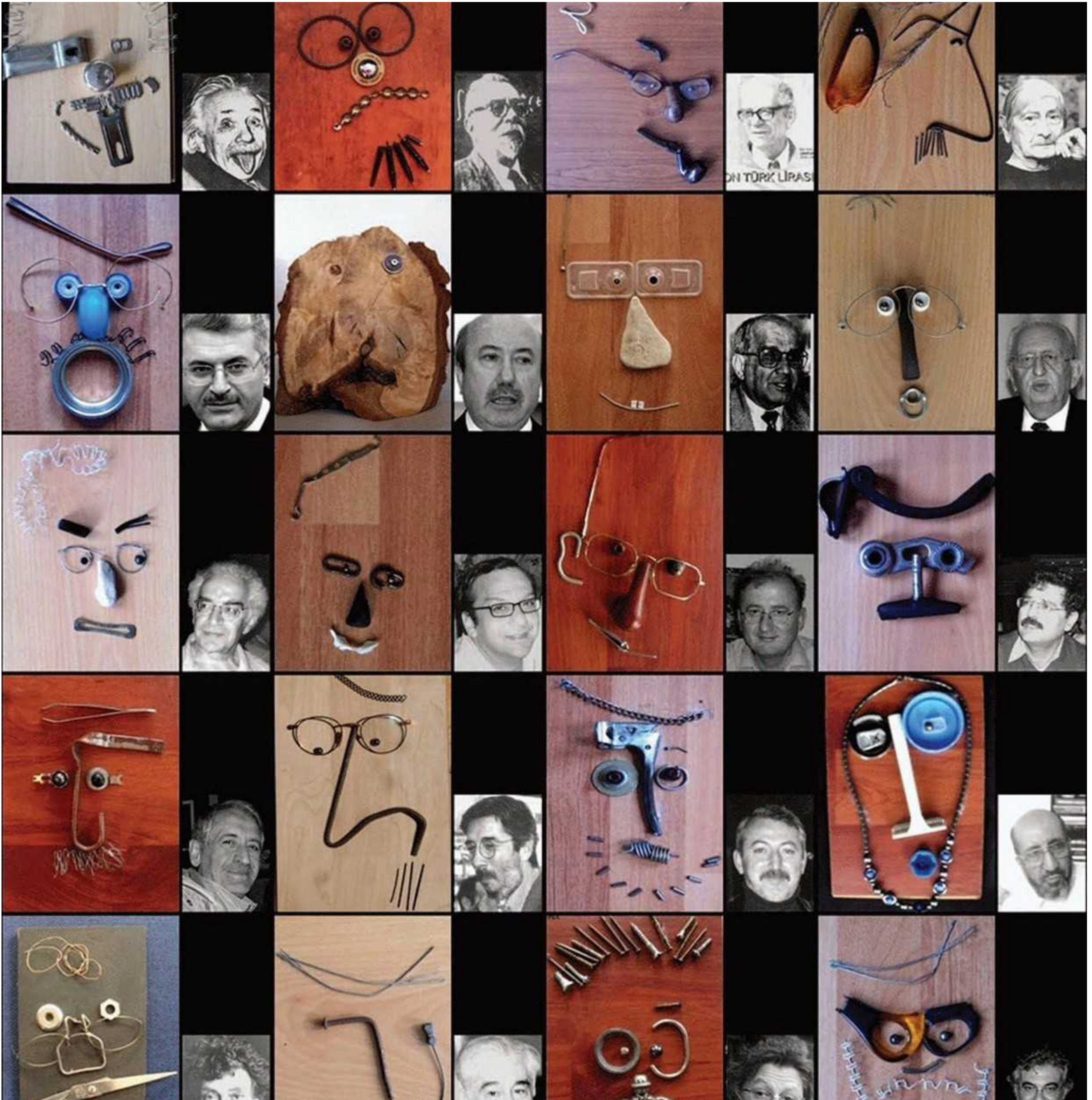


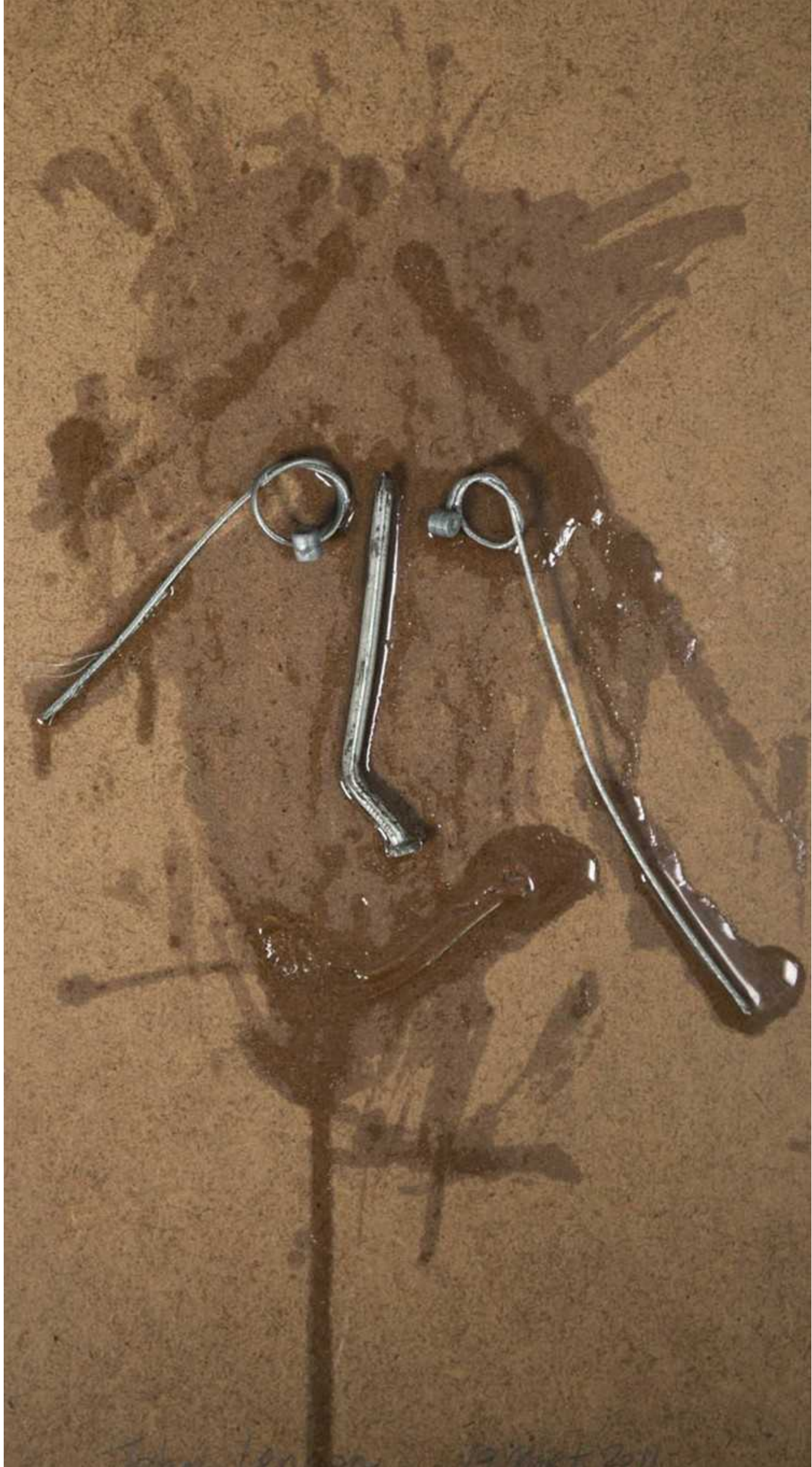
Tayfun AKGÜL

instagram:@grageraoficial

Montaj Portrelerim

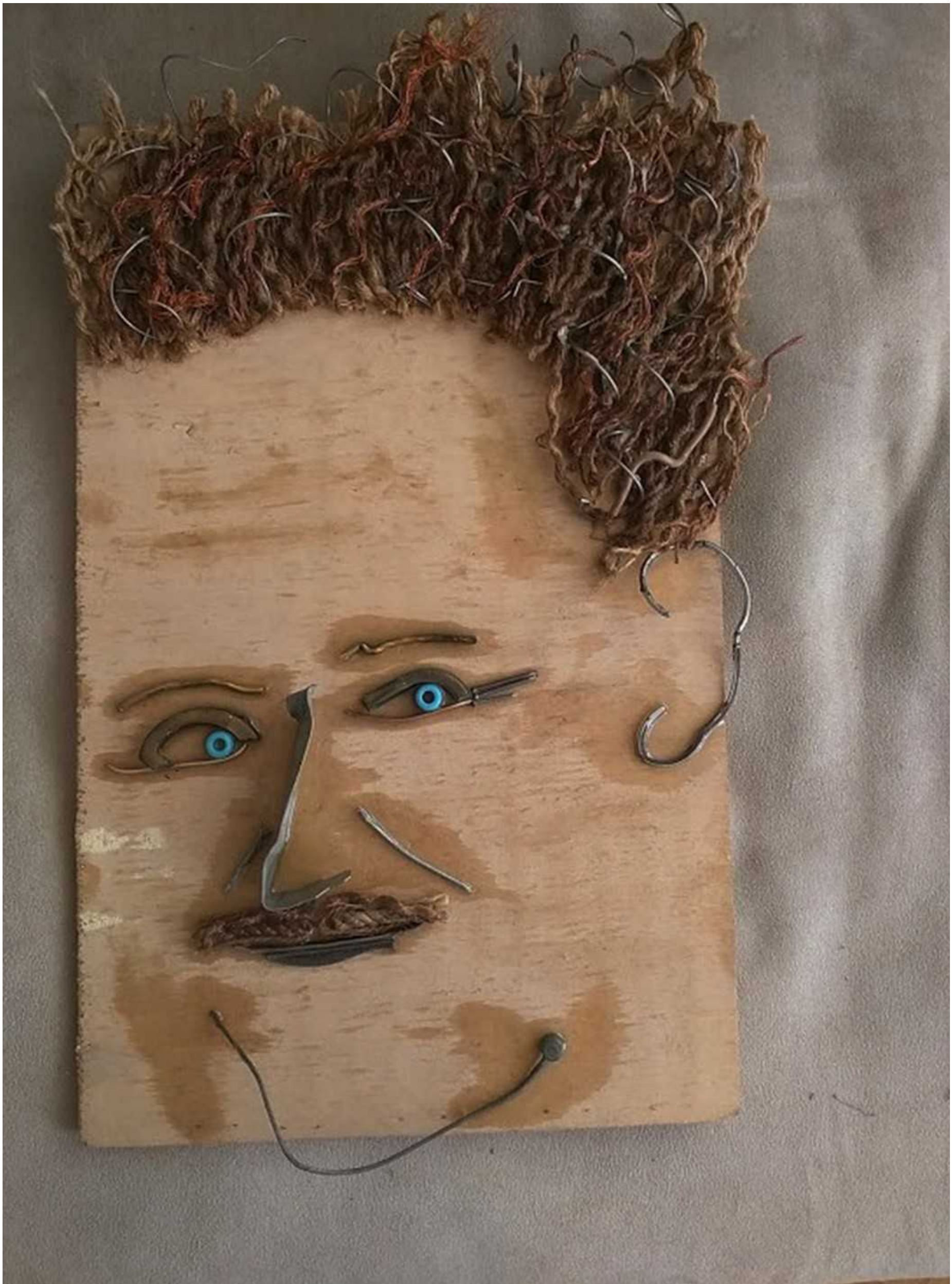
Bu portreleri ben “Montaj Portre” diye adlandırıyorum. Portrelerin üretimini kendi koyduğum basit bir kurala dayandırıyorum: Bulunan nesneleri yeniden şekillendirmeden, mümkünse, onları bulundukları gibi kullanmaya çalışıyorum. Lakin, çoğu zaman, bu kuralı biraz gevşetmek zorunda kalıyorum ve nesneleri eğmek, bükmek ya da yuvarlamak gibi basit müdahaleler uyguluyorum. Bu -birbirleriyle alakasız- nesneleri hedeflediğim insanın portresine benzetdiğimde portreleri tamamlıyorum.





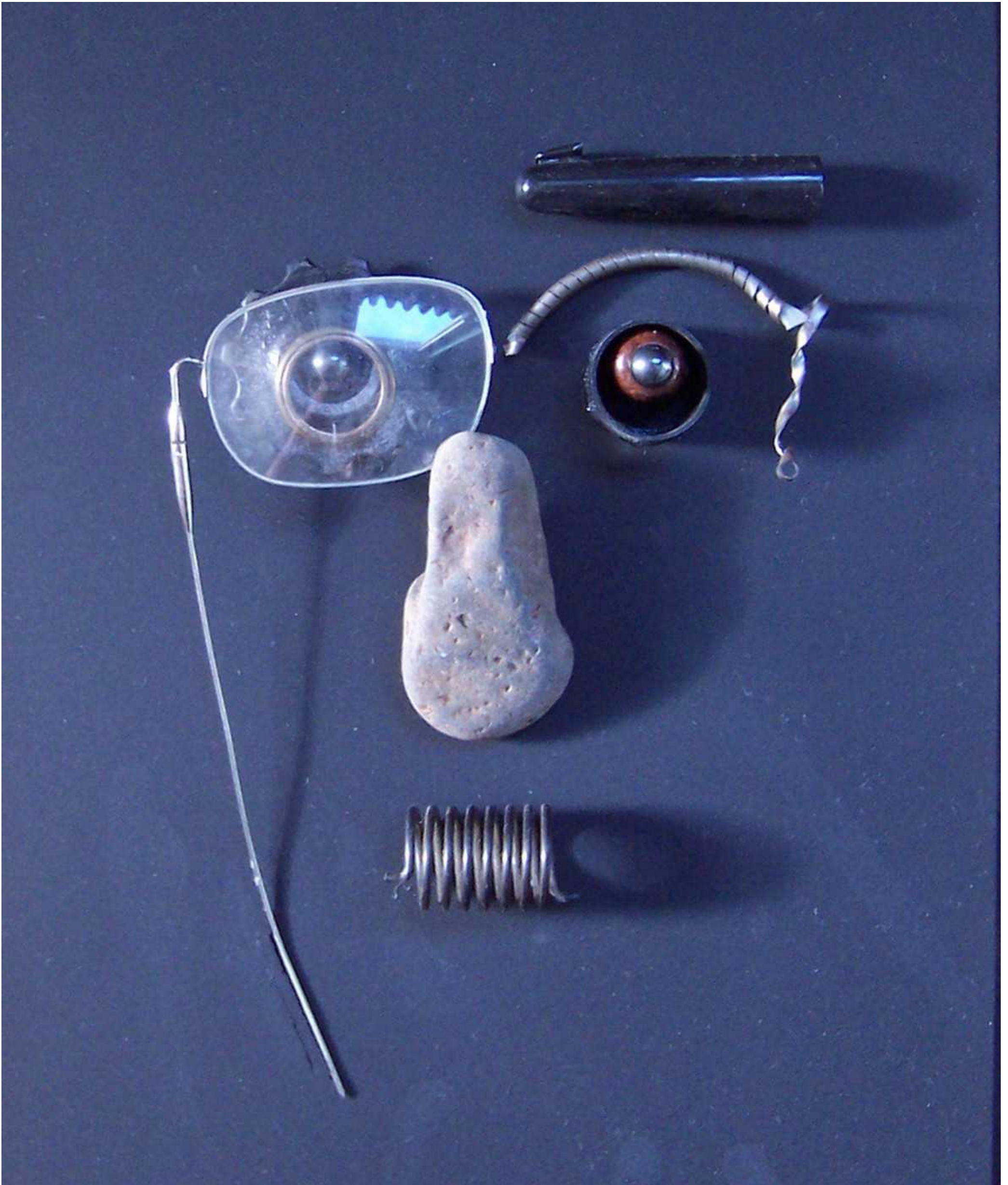


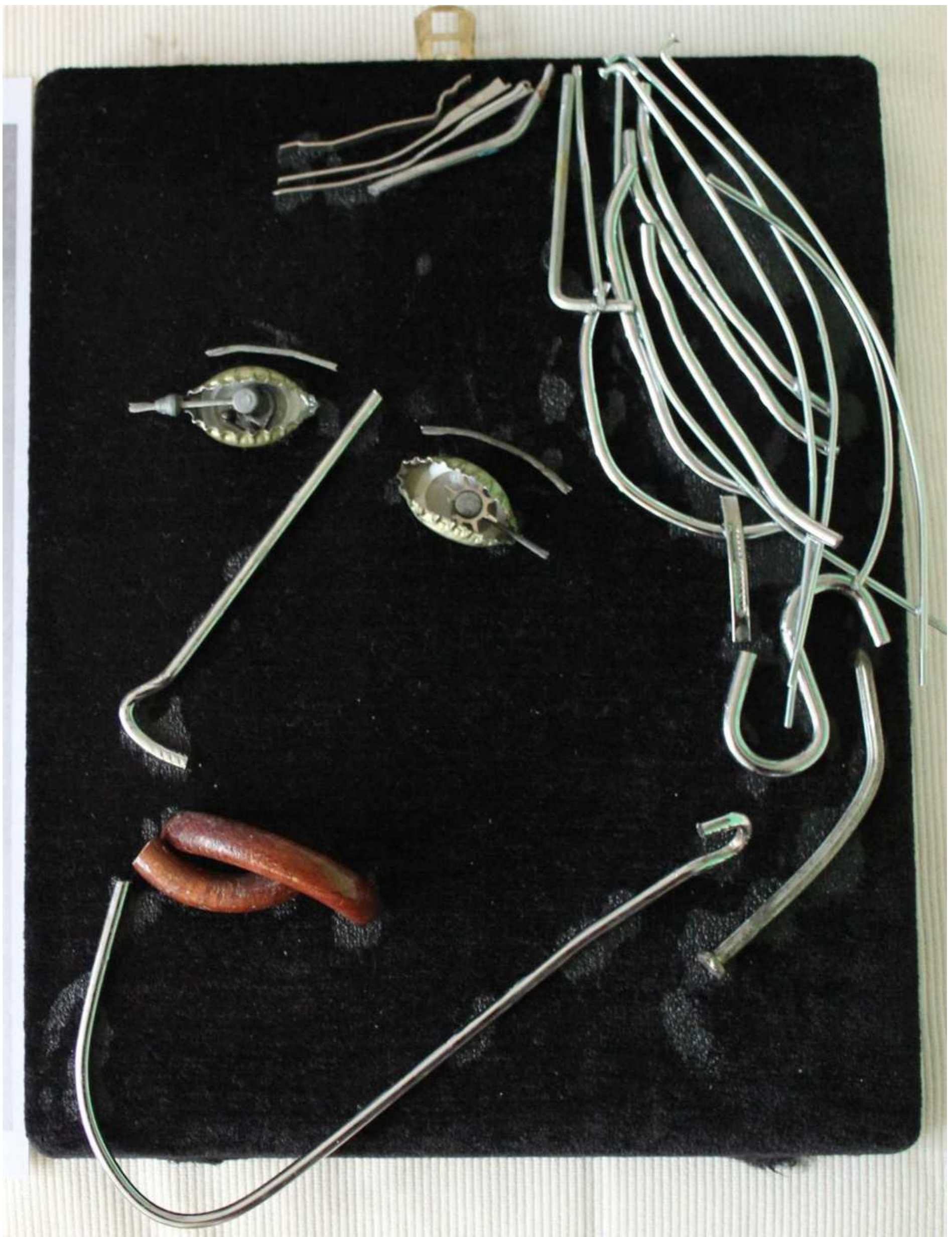










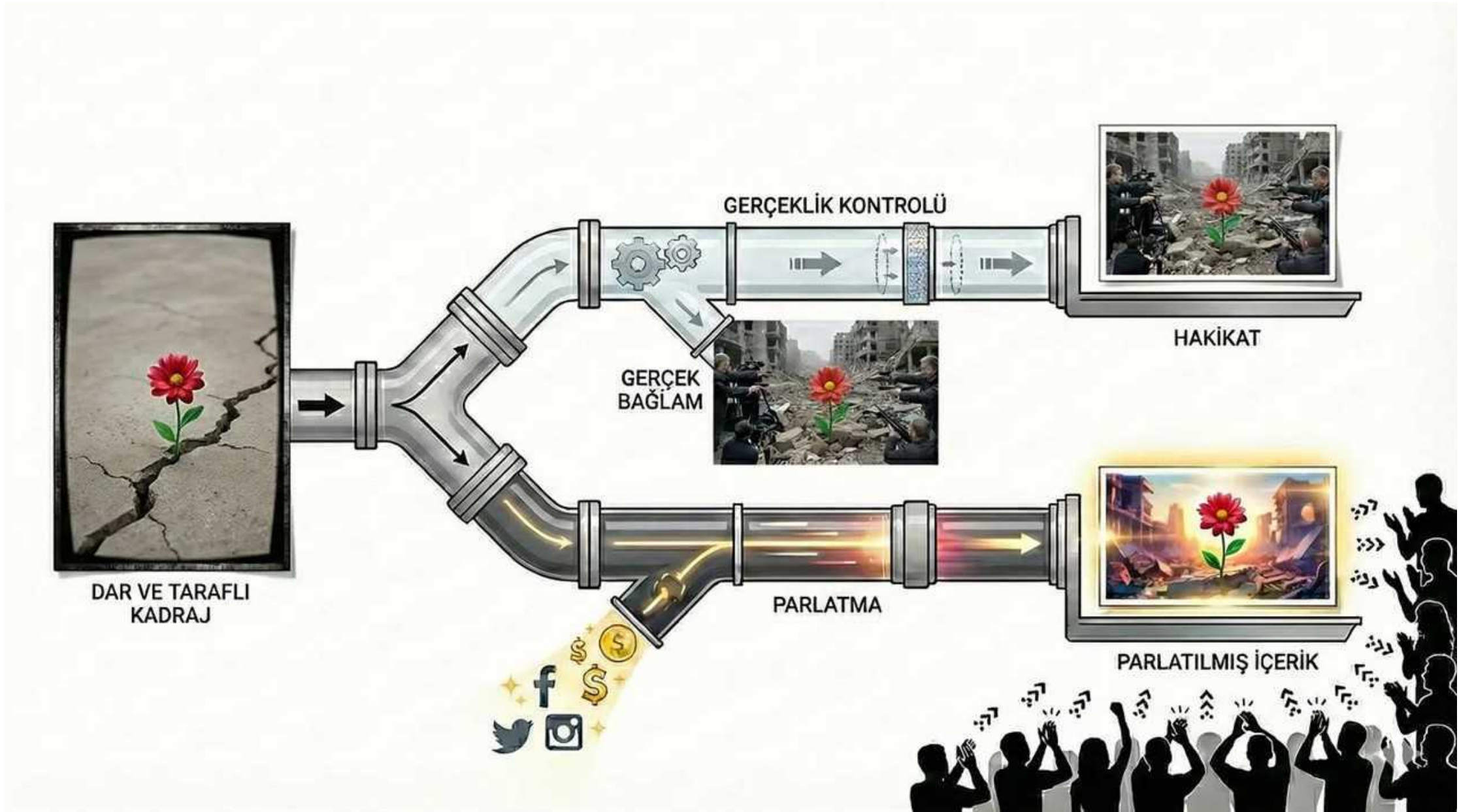




Adil ALPKOÇAK

Post-truth Çağında Fotoğrafın Siyaseti

Fotoğrafın gerçekliği ile hakikat arasındaki gerilim



(Görsel yazarın tarifi üzerine Nano Banana Pro tarafından üretilmiştir.)

Gerçeğin Sonu mu, İtibar Kaybı mı?

Post-truth kavramı çoğu zaman eksik ya da yanlış anlaşılır. Sanki gerçekliğin tamamen çöktüğü, artık hiçbir şeyin doğru olmadığı bir çağdan söz ediliyormuş gibi yorumlanır. Bu yaklaşım hem kolaycıdır hem de yanıltıcı. İkinci bir yanlış anlama ise, post-truth'un Türkçe'ye çoğunlukla "gerçek-ötesi" olarak çevrilmesinden kaynaklanır. "Gerçek-ötesi" ifadesi, sanki gerçeği aşmış ve daha ileri bir gerçeklik katmanına geçmişiz gibi yanıltıcı bir çağrışım üretir. Oysa post-truth bir ilerleme anlatısı değil; tersine bir gerileme hâlidir. Buradaki "post-" ön eki, bir şeyin önemini yitirdiği ve belirleyici olmadığı bir dönem olarak anlaşılmalıdır.

Gerçek hâlâ vardır. Olan biten yaşanır. Olaylar olur, insanlar oradadır, fotoğraflar çekilir. Ancak bu gerçeklerin kamusal alandaki belirleyici gücü zayıflamıştır. İnsanlar artık bir fotoğrafın doğru olup olmadığıyla değil, kendilerine ne hissettirdiğiyle ilgilenir. Post-truth, gerçeğin ortadan kalkması değil; gerçeğin itibar kaybetmesidir.

Burada bir ayrım önemlidir:

- Post-modernizm hakikati tartışmaya açmıştı.
- Post-truth ise hakikati tartışmanın konusu olmaktan çıkarır.

Hakikat yanlışlandığı için değil; işlevsizleştirildiği için geri plana itilir. Bu düzen gerçeği yok etmez. Onu sıradanlaştırır. Bağlam parçalanır. Uzmanlık avamlaştırılır. Duygular yükseltilir. Gerçek, diğer kanaatler arasına yerleştirilir. Post-truth, gerçeğin kaybolduğu bir çağ değil; gerçeğin gözden düşürüldüğü bir düzendir.

Fotoğraf Yalan Söylemeden de Yanıltabilir mi?

Fotoğrafın ontolojik ayrıcalığı da bu zeminde aşınır. Fotoğraf gerçekten çekilmiş olabilir. Ama bu, onun anlattığının doğru olduğu anlamına gelmez.

Fotoğraf zamanı keser.

Bağlamı dışarıda bırakır.

Nedenleri ve sonuçları askıya alır.

Hakikat ise bağlam ister, süreklilik ister, karşılaştırma ister. Fotoğraf ise bunların yalnızca bir anını, kesitini sunar. Her şey gerçektir, ama fotoğraf yalan söylemeden de yanıltabilir. Çünkü fotoğraf, hakikatin atomize edilmiş bir parçasıdır; parçanın doğruluğu, bütünün dürüstlüğüne garanti etmez.

Şöyle ki; kadraj yalnızca bir teknik tercih değildir, görünürlüğün sınırını belirleyen bir karardır. Örneğin, bir protesto kalabalık gösterilebilir. Aynı protesto daha dar bir kesitle de gösterilebilir. İki fotoğraf da gerçektir. Ama hiçbirinin tek başına hakikati temsil ettiği söylenemez. Post-truth çağında bu sınırlılık artık sorun sayılmaz; hatta yeterli kabul edilir. Bu durum yeni değildir. Yeni olan, bu sınırlılığın artık sorgulanmamasıdır. İşte bu yüzden post-truth bir felsefi kırılma değil, siyasal ve medyatik bir düzendir.

Tanıklıktan İddiaya: Duyguların Hızlandırıcısı

Post-truth çağında fotoğrafın dönüşümü çoğu zaman Photoshop’la yapılmaz. Işık doğrudur, mekân doğrudur; fotoğraf sessizdir ve itiraz edemez. Ama mesele görüntünün içinde değil, çevresindedir. Hikâye eksiktir, bağlam yoktur... ve alt yazıyı yazan, anlamı belirler. İşte bu yüzden fotoğraf artık tanık değil, bir iddiadır.

Çünkü fotoğraf “böyle oldu” demez; “böyle düşünmelisin” der. İzleyici artık “bu doğru mu?” diye sormaz, “duygularıma ne kadar hitap ediyor?” diye sorar. Post-truth çağında fotoğraf, hakikatin taşıyıcısı olmaktan çıkar; duygunun hızlandırıcısına dönüşür.

Sosyal medya bu süreci hızlandırır. Fotoğraf artık yaşananı belgelemek için değil, dolaşıma girmek için çekilir. Algoritmalar doğrulukla ilgilenmez, tepkiyle ilgilenir.

Ne kadar öfke üretiyor?
Ne kadar korku yayıyor?
Ne kadar taraflaştırıyor?

Yapay Görüntünün İkna Gücü

Bugün bir adım daha ileri gitmiş durumdayız. Artık fotoğrafın gerçekten çekilmiş olması bile şart değil. Yapay olarak üretilmiş görüntüler, gerçek fotoğraflardan daha ikna edici bile olabilirler. Post-truth burada yeni bir evreye geçer. Gerçek olmayan görüntüler, gerçekliğin kendisinden daha ikna edici hale gelir.

Yapay zeka, post-truth düzeninin en kusursuz aparatına dönüşür; çünkü bu teknolojide görüntü, bir dış gerçekliğe tanıklık etmek için değil, bir arzuyu veya korkuyu görselleştirmek için var olur. Klasik fotoğrafta ne kadar manipüle edilirse edilsin bir 'orada olan' vardır. Oysa yapay zeka ile üretilen görüntü, referansını gerçek dünyadan değil, veriden ve beklentiden alır. Post-truth çağının talep ettiği 'kişiye özel gerçeklik', algoritmalar eliyle görselleştirilirken; izleyici, gerçekliğin kendisini değil, kendi zihinsel önyargılarının mükemmel yansımasını izlemeye başlar. Böylece görüntü, bir belgeden ziyade, algıyı yöneten stratejik bir tasarıma dönüşür.

Kadrajin Dışındaki Hakikat

Bugüne kadar asıl soru şuydu: Fotoğraf yalan söylüyor mu?

Post-truth çağında asıl mesele bu değildir. Çünkü, hakikat ortadan kalkmadı. Ama kadrajin dışında kalması artık bir sorun sayılmıyor. Bu nedenle, post-truth, yalanın zaferi değildir; gerçeğin savunmasız bırakıldığı bir düzendir.

Post-truth çağında uzmanlık avamlaştırılırken, kanaat sahneye çıktı. Bağlam çözülürken görüntü hüküm vermeye başladı. Kamusal akıl geri çekildikçe tekil kareler konuşur oldu. Bu süreçte kaybolan şey hakikat değildir; hakikatin bağlayıcı gücüdür.

Unutmayalım:

Hakikatin sustuğu yerde, geriye yalnızca iktidarın sesi kalır.



Ateş EVİRGEN



İsmail KESK N

PRADO M ZES  İspanyol Resminin Kalbine Kısa bir Yolculuk

Prado Müzesi ortaokul yıllarımdan beri resimlerin altı yazılarında gördüğüm dünyanın en ünlü tablolarıyla  zde leşmi  ve alışlagelmiş iki sözcükten ibaretti benim için. Ta ki İspanya ziyaretimde Madrid’e gidene kadar. Madrid’te bulunma isteğimin tek nedeni vardı, sanat kitaplarında yıllarca karşıma çıkan o “iki sözcüğün” büyülü atmosferinde kaybolmak. İ te böyle bir heyecanla yola  ıktım. Orta Anadolu’da seyretmekten mutluluk duyduğ m mavilikleri yaran kocaman beyaz bulutların daha heybetlileri gökyüzüne hakimdi. Dali’nin resimlerinde de sıkça gördüğüm bu berrak atmosferin arasından geçerek, huzurlu bir uçak yolculuğ  ile artık oradaydım.

Bindiğ niz otobüste, metroda, alışverişe girdiğ niz her mağazada, şehirle bütünleşmiş bu sanat arenas  çıkıyor karşıınıza. Prado Madrid, Madrid de Prado oluyor. İspanyollar eskiyi korudukları gibi, yeniye de eskiye uydurmu lar. Ortaçağda geziniyor gibi oluyorsunuz. Caddeler, sokaklar hepsi birbirinden zengin mimari plastik öğelere sahip. Yapılar hayranlık uyandırıyor.

Çok zorda kalana kadar birine yol sormam. “Prado - Prado” diyerek ve ye ile doyararak, asırlık çınarların gölgesinden yürüyorum. Geniş caddelerden, heykellerle süslü meydanlardan geçip, tuğla kırmızısı ve kırık beyaz, görkemli ama sade bir mimari yapıyla karşılaşıyorum.  n

cephede sütunların arasına sanatsal içerikli büyük tanıtım pankartları yerleştirilmiş. Sağı sollu geniş merdivenlerle çıkılan, yuvarlak sütunların arkasındaki görkemli ahşap ana kapı, resmin büyük ustalarına açılan büyülü bir sahne görüntüsünde.

Bahçede, Goya’nın mütevazı heykeli karşılıyor misafirleri, diğ er bir tarafta Velazquez çıkıyor karşıınıza. Louvre’dan 25 sene kadar sonra VII. Ferdinand tarafından 1819’da Madrid’de kurulmuş bu müzede, İspanya saray koleksiyonunun en değ erli eserleri sergileniyor. 1100’lerden 1800’l  yıllara dünyaca  nl  İspanyol sanatçıların yanı sıra El Greco’dan Dürer’e, Tizian’a, Caravaggio’ya, Rubens’ten Rembrandt’a, Hieronymus Bosch’a kadar Avrupa’nın en değ erli sanatçılarını, eserleriyle Prado’da görmek mümkün. 1819’dan beri gün geçtikçe gelişerek, 21. Yüzyıl koşullarına uygun, daha iyi bir sergileme ortamı yaratmaya çalışan m zeeye 2007’de, yapının mimari bütünlüğüne uygun modern bir bölüm de inşa edilmiş. Geleneksel ve yeni, müzenin içinde de dışında da kol kola. Madrid’in en çok gezilen yeri olduğ nu  ğreniyorum.

Ana kapıdan geçince fotoğraf çekmeye izin verilmediğ ni  ğreniyorum. Fotoğraf makinemi, i im giderek! emanet dolabına kilitledikten sonra yüksek tavanlı, kemerli uzun bir salona giriyorum. Klasik dönemlerden büyük boyutlu tablolar duvarları doldurmuş. Giri te,  zellikle Rubens ve Raphael tabloları dinamik, canlı renkleri ve heybetiyle cezbediyor izleyenleri. Kabına sığmaz İspanyol ressamı

Goya'nın ayrıcalığını kendisine ayrılan salonları görünce daha iyi anlıyorsunuz. Yıllarca, sanat tarihi kitaplarında gördüğüm, hikayelerini okuduğum tablolarla yüz yüze gelmenin heyecanını yaşıyorum. Salon boyunca sağlı sollu kapılardan iç mekanlara geçiliyor. Ne ile karşılaşacağımı bilmeden merakla birinden diğerine ilerliyorum.

Birinde, Diego Velazquez'in kalabalık figürlü büyük bir resmine rastlıyorum. Duygular, olanca sertliğiyle yüz ifadelerine yansımış, buna rağmen İspanyol toprak renklerinin yumuşaklığını barındıran sakin bir kompozisyon. Önüne çakılıp kaldığım bu tabloda, duyguların sert dışavurumu, uyumlu renklerle beklenmedik bir tezat oluşturuyor. Zıtlıklarla oluşmuş bir bileşke, bir anda içine alıyor izleyiciyi. Özellikle duygular açık ve kolay anlaşılır ifade edilmiş. Hisler net, bütün yüzlerde kontrollü bir öfke ve şaşkınlık hakim.

Düzgün fiziği, kıvırcık sarı saçlarıyla yakışıklı, genç bir adam kapalı bir mekan içerisinde karşısındakilere bir şeyler anlatıyor. Gezi rehberinden bunun güzel sanatları simgeleyen Yunan tanrısı Apollon olduğunu öğreniyorum. Bu tabloda Roma'da 17. Yüzyılın ilk on yılında etkili olan Yunan-Roma heykel öğretileri, Michelangelo'nun figür özellikleri, Roma, Bolonya ve Barok dönemi etkileri birleştirilmiş. (Jimenez-Blanco, 2011, 102).

Demir dövme atölyesindeki dört genç işçi ve ustaları yarı çıplak vaziyette, işlerini bırakıp anlık bir duraksamaya geçmişler. Apollon'un en yakınında topal tanrı (demirci ustası) Hephaistos duruyor. Hepsinin yüz ifadesi en az ustaları kadar şaşkın, keskin bakışlarla Apollon'a yönelmişler. Belli ki, gelişi hayra alamet değil. Gruptan uzakta duran genç işçi de, yarı tebessüm ve şaşkınlıkla karışık Apollon'a bakıyor.



. Diego Velazquez, "Hephaistos'un demirci ocağı", 1630

Diego Velazquez’e ait bu tabloda; “atölye ziyaretine giden Apollon, dükkan sahibi demirci ustasının yüzüne karşı karısı Venüs’ün, kendisini savaş tanrısı Mars’la aldattığını söylüyor. İşte bu, tam da o şaşırtıcı anın resmi. (Jimenez-Blanco, 2011, 102).

Bu, Avrupa’da bilinen mitolojik bir hikayedir aslında. Kendisi demirhanede çürürken daha genç ve güçlü biriyle aldatıldığını öğrenen “Hephaistos, sonrasında kaçamak yapan iki sevgiliyi bir arada kısıtıp, ağlar içine alacak ve çaresiz bırakacak bir yatak yapar; amacına da ulaşır. Onları bağlı yakaladığında haykırarak öfkesini ortaya koyar. Burada maden işçiliğinde usta olan Hephaistos ve yardımcıları Kykloplar, ressamın her zaman çevresinde gözlemlediği ustalar gibi yani gerçek bir demirci dükkanında çalışanlar gibi tasvir edilmişler.” (<http://lebriz.com> - 08.08.2015)

Velazquez, bu karmaşa ve inanılması güç dramın anlık yansımasını, realist bir yaklaşımla, her bir vücutta olanca sertliğiyle, ayrı ayrı algılanabilecek tarzda işlemiştir. Bu etkiyi ortaya çıkarmada ışık belirleyici ana unsurdur. Eserde ışık-gölge arasındaki çatışma, ustalıkla yumuşatılmıştır. Bir barok dönemi eseri olmasına rağmen, doğalcıdır.

Kafasında çelengiyle, genç tanrının getirdiği acı haber hiç kuşkusuz kıskanç bir İspanyol erkek için yıkıcıdır. Tablo, buna rağmen suskundur. Çekiçlerin, ateş kıvılcımlarının, eriyen demir seslerinin mekanda yankılanması gerekirken, tamamen sessizlik hakim gibidir. Tablodaki renk tekniği, etkin olarak bu durumu destekler. Örs üzerinde parlayan kızgın demir parçasının sıcak turuncusu da kahverengiye dönüşerek bu sessizliği pekiştiren bir unsur görüntüsündedir.

Tablonun bütününe bakılırsa, birçok çıplak adam, genç tanrının konuşmaya başlamasıyla bir an duraksıyor ve vücut hareketleri bir noktaya yöneliyor. Resimdeki dinamizmin idareli, abartısız kullanımı, anlık betimlemenin kusursuz hakimiyeti, hareket ve durgunluğun bir arada barışı, Velazquez’in tarzını ortaya koyuyor. Böyle bir kompozisyon, bazı İtalyan resimlerindeki gibi fantastik bir imgeye dönüşmüyor. Tam da bu, İspanyol sanatının farkını ortaya koyuyor. Prado ile Velazquez özelinde, İspanyol resminin kendine özgü tarzını fark ediyorum. “Dünyayı farklı algıladıklarını düşünerek, İspanyol sokaklarını ve şehir yaşantısını anımsıyorum, İtalyan veya Fransız sokakları gibi telaş içinde değiller, huzurlu, kendine özgü ve sessizler.” (Gohr & Gachnang, 1989, 71).

Galeride birkaç oda uzakta Poussin’in küçük bir tablosuna rastlıyorum, (100x130 cm.) devasa tablolar arasında küçük görünüyor. Adı “Davud’un Zaferi”. Konusu eski Yunan ve Roma hikayelerinden çok uzak olsa da, antik dönemlerin estetiği ve zarafeti tablonun bütününe yansımış. Sağ tarafta, savaş malzemelerinin yanında, kafası kesilmiş Goliath’ın, saçlarından asılmış kellesini görebiliyoruz. Hemen yanında Davud rahat bir şekilde oturmuş ve gözlerini Goliath’a dikmiş. Poussin burada, Davud’un İncil’deki mitolojik hikayesini görsel bir kahramanlık trajedisine dönüştürme çabasında. Derdi bir çoban gençle Goliath’ın savaşını göstermek değil, aksine eski kötülüklerin tekrar yaşanmamasını anlık bir betimlemeyle ölümsüzleştirmek.



Nicolas Poussin, “Davud’un Zaferi”, 1630

Zafer tanrıçası Victoria, Davud’un arkasında ve hemen kafasının üstünde tacı tutarak ayakta duruyor. Kanatları açık, bu haliyle her an uçacakmış gibi duran renkli bir kuşu andırıyor. Bereket sembolü bedeni, parlak cildi, çıplak diri göğüsleri ve sağlam dik duruşuyla Davud’a güç veriyor. Küçük çıplak çocuk uzanarak O’nun elinden altın tacı almaya, belki de sembolik olarak gelecekte kral olmaya çalışıyor. Diğer iki çocuk ise Davud’un arpıyla oynuyor. Poussin’in tablosunda klasik mimari, zarif bir gri tonla arka planı süslüyor.

“Bu, gerçek anlamda bir Fransız tablosu. Velazquez’deki gibi aksiyon reaksiyon içermiyor. Buna rağmen tablo, ışık oyunları ve figürlerdeki kıvrak beden hareketleriyle kendi dinamizmini kuruyor. Tıpkı Renoir resimlerindeki gibi” (Gohr & Gachnang, 1989, 71). Velazquez’in resminde renkler rafinerize, uyumlu, yüzey yoğun ve koyu, fakat Poussin’de ışık, resme zarafet katar nitelikte ölçülü, dinamiğini destekler nitelikte aydınlık.

İki resmi karşılaştırırken aradaki ustalık farkını ortaya koymak değil amacım. Velazquez’in resmi Poussin’dan daha iyidir diyemem. İkisi de muhteşem. Bu iki tablo bize aynı dönemin eserleri olarak, 17. yüzyıldaki sanat anlayışı ve resmetme tekniği üzerine genel bir fikir veriyor. Ancak klasik-barok stilden uzak olduklarını söyleyebiliriz. En azından bunu, her iki tabloda, kompozisyonu saran atmosfer, hareket ve renklerdeki uyum farklılıklarından algılayabiliyoruz. İki büyük usta Rembrandt ve Rubens’ten kendi dönemlerindeki akımlardan farklı eserler üretmişlerdir. Bütün bunlar bana İspanyol resminin Fransız resminden tamamen farklı olduğunu düşündürüyor.

Velazquez kadar ciddi olmasa da, Poussin’in eserinin nitelik açısından yeterince ciddi olmadığını da söyleyemeyiz. Ressamların yetiştiği yer, kültürel kökenleri, gelenekleri, eğitimleri ve görsel birikimleri onları biçimlendiriyor. Kendi kültürünün ressamı oluyor her ressam. İki tablo arasındaki fark sadece bir stil ayrılığı olmaktan öteye gidiyor. Velazquez yakıcı güneşin kavurduğu Kastilya’nın yüksek topraklarında yetişmiş. Bu yönüyle geçmişten beri İspanya’nın kavurucu sıcağında gölge arayan insanlar düşünüldüğünde, sokaklardaki sessizliği ve sükuneti anlamak kolaylaşıyor.

Rönesans’tan modern sanata dünyanın en önemli başyapıtlarını barındıran müzede Velazquez’in bir eseri var ki Prado’nun başyapıtı olmuş. Prado’ya gidip “Las Meninas”ı görmeden olmaz. Özellikle, dünyaca ünlü “Sanatın Öyküsü”ne girip Gombrich’ten övgüler aldıktan sonra dünyanın en önemli görsel ikonlarından biri olmuş.

Velazquez’e ayrılmış kubbeli geniş bir salonun baş köşesinde büyük bir tablo (318 x 276 cm.). Önü her zaman kalabalık. Velazquez, kendisini de büyük bir tuvale resim yapar vaziyette, resmin içine koymuş. Neyin resmini yaptığını atölyenin arka tarafındaki aynadan görebiliyoruz. Oradan, kral ve kraliçenin figürleri izleyiciye yansıyor. Kendileri yok, yansımaları var, dolayısıyla tablonun dışındaki izleyicilerle bütünleşmiş, atölyenin içindekileri izliyor gibiler. Tablodaki derinlik etkisi mükemmel, izlerken içinde gibisiniz. Kral ve kraliçenin küçük kızları Infanta Margarita, iki nedime arasında. Nedimelerden birisi tepsi içinde O’na içecek bir şeyler sunarken, diğeri saygıyla eğiliyor (Gombrich, 1992, 320).

Tablo’nun aslını görene kadar, soldaki nedimenin açık ve boş görünen elleriyle, kraliçeye, “bir şey içip içmek istemediğini” sorduğunu sanır, derslerimde de öyle anlatırdım. Kızın sağ elindeki tepsi ve içindeki küçük, kırmızı sürahiyi orada fark ettim. Gombrich’in yazdıkları

geldi aklıma. Gerçi bununla; boyutun ötesindeki etkileri vurgular ama yine de Gombrich’i anımsadım. “Velazquez’in en olgun yapıtları, fırça vuruşun etkisine ve renklerin zarif uyumuna o kadar bağlıdır ki, bu yapıtların fotoğrafları aslının ancak soluk bir gölgesini yansıtabilir” diyor Sanatın Öyküsü’nde.

17. yüzyılda yapılmış bu üç tablo da fotoğraf makinesinin bulunmasından çok önce zamanın anlık durdurulmasıyla oluşmuş birer enstantanedir. Gombrich, Las Meninas için bu durumu özellikle belirtir.

Prado’da yaklaşık altı saat kaldım. Her çıkmaya yöneldiğimde yeni galeriler gördüm ve geri döndüm. Bir daha gelmeyi düşünerek, fotoğraf makinemi emanetten alıp, dünyanın en önemli ikonlarından Picasso’nun Guernica’sı ve yakın dönem yapıtlarını görmek üzere Reina Sofia’nın yolunu tuttum.

KAYNAKLAR

Gohr, Sigfried & Gachnang, Johannes, (1989), Bilderstreit Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Fuchs R. H., Köln: Du Mont Buchverlag
Gombrich, E.H.,(1992), Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi
Jimenez-Blanco, Maria Dolores, (2011), Museumsführer des Prado, Madrid: Museo Nacional del Prado

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=24§ionID=2&lang=TR&bhcp=1>



Diego Velázquez, "Las Meninas" (Nedimeler), 1656

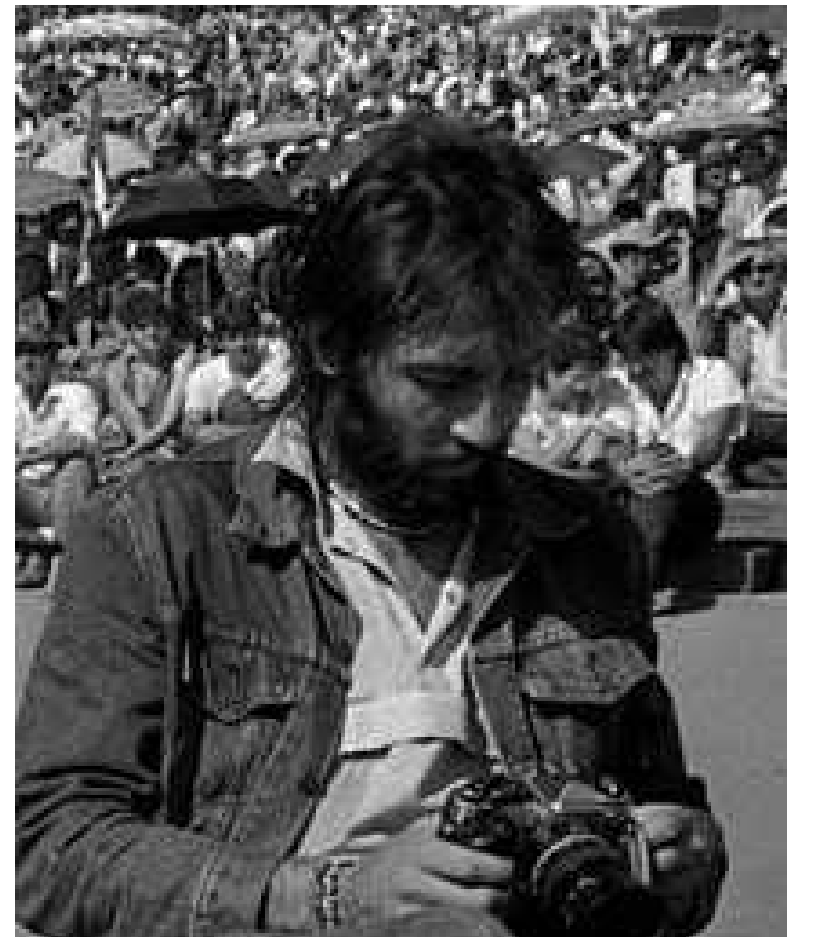


Diego Velázquez, "Las Hilanderas" (Dokumacı Kadınlar), 1657



Gökşen ÇARDAK ERATA

Bang Bang; Vicdanın Bedeli



Bazı fotoğraflar dünyayı sarsar, bazılarıysa fotoğrafçının iç dünyasında onarılmaz bir çatlak bırakır. The Bang Bang Club ile Kevin Carter'ın "Akbaba ve Çocuk" fotoğrafı, görmenin, bakmanın ve tanıklığın bedeline dair karanlık bir yüzleşme sunar.

Bazı fotoğraflar yalnızca gördüğümüz şeyi değil, bakmanın sorumluluğunu da önümüze koyar. 1993 yılının Mart ayında, Sudan'ın Ayod köyü yakınlarında, Birleşmiş Milletler'in gıda dağıtım merkezine doğru ilerleyen açlıktan tükenmiş bir kız çocuğu yere çökmüştü. Çocuğun birkaç metre gerisinde bir akbaba bekliyordu.

Akbaba, kızın ölmesini ve onu yemeyi bekliyordu.

Carter kuşu ürkütmemek için yavaşça yaklaştı. Yaklaşık yirmi dakika bekledi. En iyi kadrajı kurdu. Yaklaşık on metre mesafeden birkaç kare çekti. Ardından akbabayı uzaklaştırdı.

Muhtemelen o an, fotoğraf gazeteciliği tarihinin en tartışmalı karelerinden birini çektiğinin farkında değildi. Fotoğraf 26 Mart 1993'te The New York Times'ta yayımlandı. Dünya sarsıldı. Yüzlerce kişi gazeteye ulaşip çocuğun hayatta kalıp kalmadığını sordu. Gazete, kız çocuğunun akbabadan uzaklaşacak kadar gücü olduğunu ancak nihai kaderinin bilinmediğini açıklayan bir not yayımladı.

Fakat görüntünün yarattığı asıl yankı başka bir soruydu:

"Fotoğrafçı neden müdahale etmedi?"

St. Petersburg Times şu cümleyi yazdı:

"Acı çeken çocuğun tam doğru karesini yakalamak için objektifini ayarlayan adam, olay yerindeki bir başka akbaba gibiydi."

Bu eleştiri yalnızca o anı değil, Carter'ın varoluşunu hedef alıyordu. Çünkü mesele yalnızca bir anı belgelemek değildi; o anın içinde nasıl durulduğuydu.

Oysa Carter, foto muhabirlerine kıtlık kurbanlarına hastalık riski nedeniyle dokunmamalarının söylendiği bir dönemde çalışıyordu. Gıda merkezinde saatte yirmi kişinin öldüğünü tahmin ediyordu. Çocuk tek değildi.

Felaket büyüktü.

Ama vicdan, istatistik kabul etmez.

Carter daha sonra çekim anlarını şöyle anlatacaktı:

"Görsel olarak düşünmek zorundaydım. Ölen adamın yakın çekimini ve kırmızı bir lekeyi yakınlaştırıyorum. Kumdaki kan gölünde haki üniformasının içine doğru ilerliyor... Ama içten içe bir şey çılgılık atıyor: 'Tanrım!' Ama çalışma zamanı. Gerisini sonra hallederiz. Yapamıyorsanız, oyundan çıkın."

Bu cümle, hem fotoğrafın hem de filmin kalbinde duran gerilimi açıklar.

The Bang Bang Club, Carter'ın da içinde olduğu bir grup foto muhabirinin Güney Afrika'daki şiddeti belgeleyişini anlatır. Film, fotoğrafçıyı kahramanlaştırmaz; onu çatışmanın ortasında, sürekli ölüm ve infaz görüntüleyen bir tanık olarak gösterir. Kamera bir mesafe yaratır, ama bu mesafe güvenli değildir.

Objektif, korumaz; yalnızca ayırır.

Film boyunca tanıklık ile müdahale arasındaki çizgi silikleşir. Görüntüyü kaydetmek geri çekilmeyi gerektirir. Fakat bu geri çekiliş, insanın içinde bir boşluk bırakır. Sudan’daki kare, bu uzun maruziyetin doruk noktasıdır; tek bir an değil, yılların birikimidir.

1994’te Carter bu fotoğrafla Pulitzer Ödülü’nü kazandı. Aynı yıl, 27 Temmuz 1994’te, 33 yaşında yaşamına son verdi. Çocukluğunda oyun oynadığı Field and Study Center yakınlarında arabasının içinde karbonmonoksit zehirlenmesiyle hayatını kaybetti.

İntihar notunda şunları yazıyordu:

“Gerçekten, gerçekten çok üzgünüm. Hayatın acısı neşeyi o kadar bastırıyor ki artık neşe diye bir şey kalmadı... Depresyondayım... Cinayetlerin, cesetlerin, öfkenin ve acının canlı anıları beni rahatsız ediyor... açlıktan veya yaralanmaktan ölen çocukların... katil cellatların...”

Yakın zamanda hayatını kaybeden meslektaş Ken Oosterbroek’un yanına gitmeye karar verdiğini yazdı.

“Akbaba ve Çocuk” onun mesleki zirvesi oldu.

Ama aynı zamanda taşıyamadığı bir yükün simgesine dönüştü.

“Akbaba ve Çocuk” sessizdir. Ancak bu sessizlik huzur vermez.

Çünkü fotoğraf yalnızca Sudan’daki çocuğa değil, ona bakan gözlere de yönelir.

Bu noktada izleyici de fotoğrafın parçası hâline gelir. Görmek masum olmaktan çıkar.

Susan Sontag’ın işaret ettiği gibi, acıya bakmak empati yaratabileceği gibi zamanla duyarsızlığa da dönüşebilir. Fotoğraf sarsar; ancak bu sarsıntı eyleme dönüşmediğinde, görüntü ağır ama geçici bir izlenime indirgenir.

The Bang Bang Club filmi, fotoğrafın sustuğu yerde konuşur. Dondurulmuş anı zamanın içine geri bırakır; öncesini ve sonrasını gösterir. Böylece etik soru yalnızca fotoğrafçıya değil, izleyiciye de yönelir.

Sonuç; Görmek, Taşımak Demektir

Kevin Carter’ın fotoğrafı ile The Bang Bang Club aynı noktada kesişir:

Tanıklık, insanı korumaz.

Başarı, yükü hafifletmez.

Ödül, vicdanın ağırlığını taşımaz.

Bazı tanıklıklar dünyayı değiştirir; bazılarıysa tanık olanı geri dönülmez biçimde dönüştürür.

Fotoğraf gerçeği görünür kılar, ancak o gerçeğin bedeli herkese eşit dağılmaz.

Bazen bir akbabanın gölgesi yalnızca bir çocuğun üzerine değil, insanlığın ve onu görüntüleyen gözün üzerine de düşer.





Kevin CARTER



Tekin ERTUĞ

Bunların Fotoğrafı Yapılır

Akşamları eve güçlkle atardı kendisini Galip usta. O kendisine çok güvenli görünen sert ve sağlam yürüyüşü de, ileriye fırlamış geniş göğsünü destekleyen düz ve geniş omuzlarının görkemli duruşu da ne yazık ki gençliğinde kalmıştı. Yılların iyice yorduğu kaslı bacakları eğri büğrü incecik bir çift bastona dönmüş, göğsü içe çökmüş, başı ve boynu öne eğilmiş, üzerlerinde ağır birer heybe taşır gibi omuzları başının iki yanından aşağı doğru çökmüştü.

Dürbün kadar iyi seçebilen gözlerden de eser yoktu artık.

Yetmiş aşmış, seksene merdiven dayamıştı Galip usta. Karanlık odada geçirdiği saatleri topladığında muazzam bir süreye tekabül ettiğini görür, hayıflanırdı. Kim bilir hangi zamana ait mermerden yapılma, ressam paletine benzer küçük bir kabın değişik bölmelerine farklı miktarlarda su ilave ederek birbirinden ayrı gri tonlar elde ettiği çini mürekkebi ve incecik fırçasıyla nasıl da güzel rötuş yapardı.

Görme yetisinin, rötuş yaparken kullandığı büyüteç yüzünden bu denli zayıfladığını düşünmekteydi. Üzüldüğü şey, görme yetisini yitirmek değildi. Okurken güçlük çektiği için üzülüyordu. Okuma alışkanlığı olmasa, aldırış etmeyecekti belki gözlerinin zayıflamasına. Ama okumadan uyuyamazdı, suçlu hissedirdi kendisini. Epey eski olmasına karşın, kaya

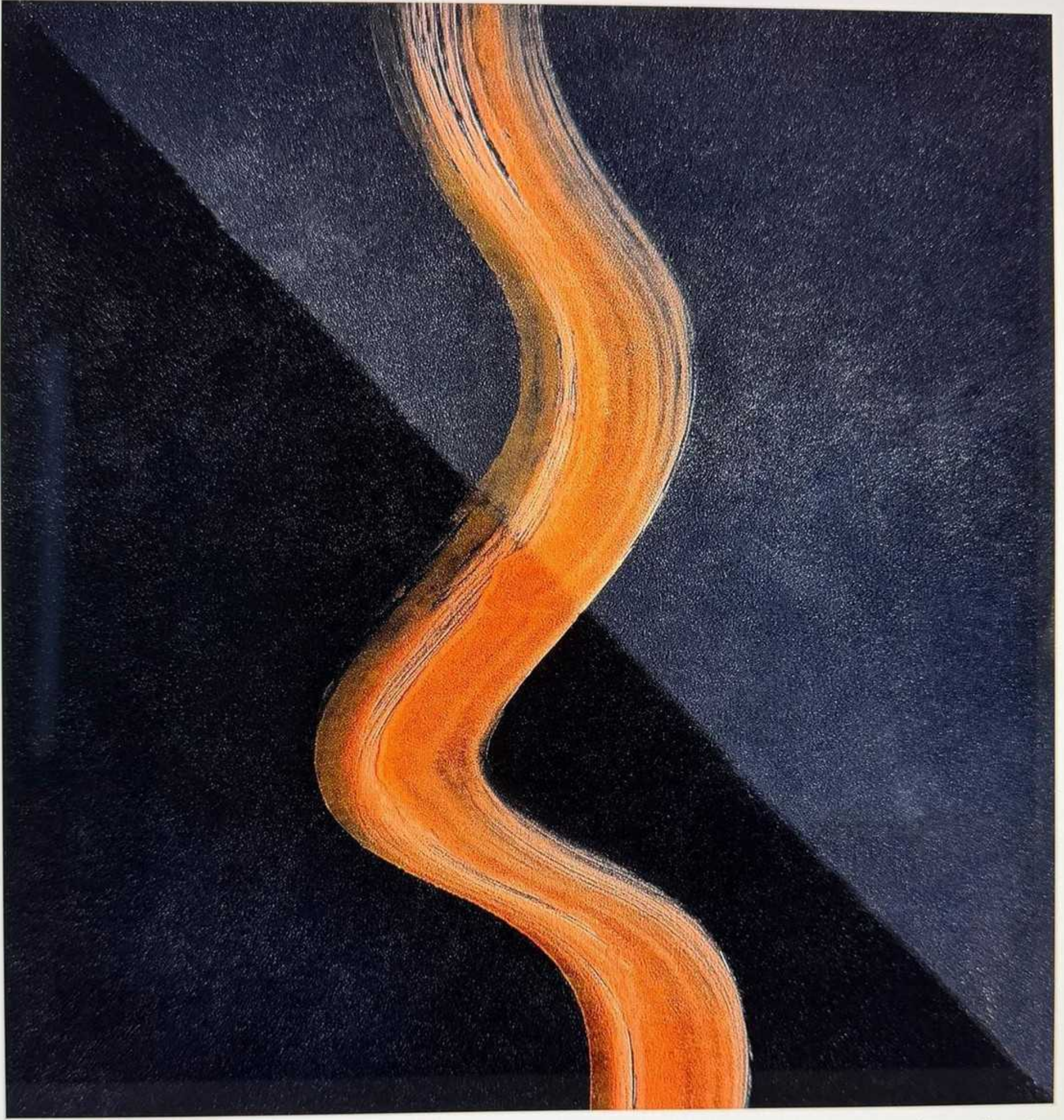
gibi sağlam duran emektar çalışma masası ise, her şeyiydi onun. O masanın başında çok zaman sabahlamıştı gençlik yıllarında. Kapağını açtığı bazı kitapları bitirmeden bırakamazdı çünkü. Herakleitos'un "Ölümsüz Ateşi" ni de uykusuz geçen o gecelerde öğrenmişti.

Şimdilerde okumayı, gece yarısından sonraya sarkıtamıyordu artık. Yorgunluktan uyuklayıp kalıyordu. Ama hangi saatte uyursa uyusun, sabahları her daim şafakta uyanırdı.

Bazen kendiliğinden yersiz şekilde coşkuya kapılıp birkaç satır yazı kaleme alır, sonra beğenmez buruşturup çöpe atardı. Gülerdi kendisine; "Sen kim, yazı yazmak kim be adam! Ne haddine senin böyle şeylere kalkışmak" diye geçirir içinden, yazıyı bırakıp okumaya dönerdi yeniden. Yüzlerce kez tekrar eden böyle kalkışmaların sonunda, yıllar yılları kovalamış, nihayet buruşturup çöpe attıklarına da üzülür olmuştu Galip usta.

Kâh anılarını kaleme alır, günler süren aralıksız heyecanla sayfalar dolusu yazdıktan sonra yarı yerde vazgeçip çöpe atar, kâh fotoğrafın sanat boyutu için onlarca sayfa yazı kaleme aldıktan sonra, yazdıklarının zayıf olduğunu düşünür, buruşturup bir kenara bırakırdı.

Gerilirdi de böyle zamanlarda... Sinirleri bozulur, çaresizleşirdi.



Kapus

Taner Kiral

Taner KIRAL



İsoabstraction : 4. Caurhan 2016

Taner Kural

Taner KIRAL

Anaksagoras'ın "Sonsuz Sayıdaki Tohumlar Evreni" bilgisiyle donanmış olması, deneyimleri ve maharetleri de acze düşmesini önleyemiyordu.

Yetmiş beşini devirdiği şu günlerde, yazmak konusunda daha bir hevesli ve cesurdu artık. Uykusundan fedakârlık etmekten başka seçeneği bulunmadığından iyice emin olduğunda ise, çaresiz, bunu göze almaya karar verdi. Mümkün olduğunca az uyumaya çalışıyordu geceleri artık. Böylece akşamlarını ve gecelerini çoğunlukla yazmaya ayırır oldu. İstemese de, gün içinde küçük şekerlemeler yapıyordu zaten. Sonsuz bir dinlenme sağlayan bu küçük şekerlemeler sayesinde de geceleri daha üretken olabilmekteydi.

Fotograf Sanatı için üç ciltlik basılabilir yeterlilikte bir dosya hazırdı. Nasıl yapılacağına ilişkin bütün ayrıntıların yazıldığı, çizimlerle desteklenmiş ve fotoğraf taslaklarının bulunduğu dosyaların sayısı da giderek artıyordu. Ama zaman ilerledikçe, yazdıkları arasında hacim bakımından 'anı'ları en önemli yeri tutmaya aday hale geldiler. Orta yaşın uzunca bir döneminde, yorgunluk nedeniyle akşamları erken saatlerde uyuduğu için, dışarıda geceleri olup bitenden bütünüyle habersiz kaldığını, akşam

vakitlerinde başlayan ve çoğu kez sabahlara dek süren yazma çabaları sırasında, yaşlılığının bu deminde yeni farketmeye başladı.

Böylece; Parmenides'in "Zamandışı Bir'i/Katıksız Varlığı" ile bu etkin zamanda daha fazla yolculuk eder oldu.

Gecenin bir yarısı, büyük bir yerleşim merkezinin tam orta yerinde, çılgınlar gibi bağırarak kalın lastikli motorların çıkardıkları akıllara ziyan gürültüyle geceyi nasıl yırttığına, kulakları sağır eden bu ahmak sesin, insan beynine şarapnel gibi nasıl saplandığına, ancak bu zamanda tanık oldu.

Her gece, gece yarısına dakikalar kala yahut saat gece yarısını biraz geçe başlayan ve hiç yoksa üç dört kez karanlığı yırtan motor gürültüleri birkaç gün sonra iyiden iyi sinir bozukluğuna yol açtı.

Öyle bir an geldi ki, bir daha asla yazamayacağını düşündü Galip usta. Nasıl yazabilirdi ki?

Yirmi dört saatin en sessiz ve sakin olacağını umduğu zamanlarında, yani gecelerde, dehşet verici gürültülerle yer yerinden oynamaktaydı.

“Motor gürültüsünden de geçtik, ama saatler gece yarısını gösterirken, nereden geldiği belli olmayan ve peş peşe patlatılan havai fişeklerin gümbürtüsüne nasıl katlanılır?”... diye bir cümle kaydetti notlarının arasına. “Hadi diyelim motor kullanan gençlerin hiç kimse umurunda değil; hasta ya da yaşlı birileri mi var rahatsız olacak, binbir güçlkle uyutulabilmiş bir bebek mi var bu sağır edici gürültüye uyanacak yahut kitap okuyan, şiir yazan, ders çalışan, beste yapan, kafasını dinlemek isteyen... birileri mi var bunca evin duvarları arasında?! diye asla düşünmezler. Oysa günümüz kent yaşamında herkesin bu denli ince düşünmesi gerek. Çünkü bugünün kalabalık yaşam ünitelerinin yarattığı koşullar bunu emreder.

Önlem de kâr etmiyor belli ki. Motorları alıkonrsa, ertesi gün yenisini alırlar, ehliyetleri ellerinden alınsa, ehliyetsiz kullanırlar belki de. Nasıl başa çıkılır böylesiyle?...diye devam eden cümlesini henüz tamamlayamamışken, oturduğu mütevazı sitenin tam göbeğinde, neredeyse apartmanın duvarları dibinde korkunç patlamalar başladı.

Emektar masasının altına sindi istemeden. Platon’un “İdealar Dünyası” na sığındı bu kez. Sesler evin içinde gibiydi. Üstelik her patlamayla birlikte şimşek çakmış gibi pencere aydınlanıyordu. Şaşkınlık içindeydi. Olanlara hiçbir anlam veremiyordu. Dakikalar sonra nihayet sesler kesildi. Uzun bir sessizlik kapladı her yanı. Ardından, mırıltılar duyuldu. Derken, insan sesleri kalabalıklaşmaya başladı. Kalktı Galip usta, pencereye yürüdü tedirgin şekilde.

Pijamalarıyla, eşofmanlarıyla dışarıya dökülmüştü insanlar. Pencereyi açtı. Küfrün bini bir paraydı. Ağzına geleni sayıyordu herkes. Olup bitenleri anlayabilmek için uzunca bir süre pencerede kaldı. Hızlı otomobil kullanmaya tutkun başka gençlermiş bunlar da. Motorize bunlar da. Daha fazla ses yapsın diye egzoz boruları değiştirilmiş ve boru sayısı ikiye çıkartılmış otomobilleri kullanan, keyifle dinledikleri kuru gürültüyü de müzik diye çevreye akıl ve izandan yoksun bir tutumla, beşinci sınıf eski otomobillerine ilave ettikleri teknolojinin elverdiği en yüksek volümle yayan farklı tipteki bu gençler, motorcu gençlerin daha elitmiş gibi görünen havasını kırabilmek amacıyla, başka bir deyişle, onların revaçta olmasına tahammül gösteremedikleri için, dosta düşmana kendilerinin daha etkili olduğunu ispat edebilmek kaygısıyla, yani, içi boş (kof) bir rekabet uğruna, binaların hemen dibinde, konut alanlarının (sitelerin) tam

göbeğinde, havai fişek patlatıyorlarmış. Pythagoras’ın “Sayılar Dünyası” nda dolaştı, rasyonalite arayışına girdi, yaşadığı günü gerçek koşulları içinde (fili durumu) bir kez daha gözden geçirdi...

Zevkleri rafine olmayan, davranışları incelmemiş ve birbirlerine çok da uzak olmayan iki farklı gelir grubundan bu gençlerin hepsi için ortak ne söylenebilir diye geçirdi içinden Galip usta; “Ne büyük talihsizlik!” dedi sonra, hem çocuklar için hem de çocukların kabalığından mağdur olan insanlar için.

Pencereyi açıp dışarıda toplanmış site sakinlerine bir an için; “Bunların fotoğrafları yapılır işte, ...bunların fotoğrafı yapılır”... diye avazı çıktığı kadar bağırarak geldi içinden. Yapamadı. Utandı yaşından başından. Yazdıklarının altına; “Bunların fotoğrafları yapılmalı” cümlesini ilıştırmekle yetindi Galip usta.

Bir kez daha gördü ki;

Aristoteles’in “Tecimen Dünyası” nda düğümlenmekteydi her şey.

“Böyle olduğunu çok iyi bilirdi; ömrü boyunca aslında bunu bildi, ama o dünyayla barışık olamadı.”

Sanat yapmayı arzu etti Galip usta. Amatör kalmak istedi. Öyle de kaldı, işin özüne bakılırsa.

“Daha sessiz, daha ıssız bir sığınak bulmalı” diye geçirdi içinden. “Anılarımı kaleme almak, deneyimlerimi sonraki kuşaklara aktarmak en doğrusu herhalde bu saatten sonra...”.

Ne var ki, ‘geç kalmıştı’ ustaların ustası.

Hayıflandığı belliydi, kaydedebildiği son cümle;

“Düşündüklerimi ve arzu ettiklerimi yapabilmek için geç kaldım, çok yazık” olmuştu.

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



Ayşe KUDU ARICAN

Fotoğraflar Ayşe KUDU ARICAN

Madrid'in Sokaklarında Don Kişot'un İzleri

Gözlerimi Madrid metro istasyonunun karanlığına açıyorum. Burası labirentlerden oluşmuş bir yer altı şehri. Yeryüzüne doğru bitmeyen bir tünel misali uzun merdivenler sıralanıyor önümde. Karanlıktan ışığa doğru çıkan gözün kamaşması, şehirdeki birbirinden habersiz insanların belli bir zamana ve mekana yetişmesi gibi otomatik. Biri organik bir hayatın yeni bir dengeye kavuşmasının göstergesi; bir diğeri yapay bir algının kendini gerçekleştirdiği sanırısı. Bu düşüncelerle birlikte Sol Meydanının ortasında buluyorum kendimi. Sol, farklı etnik kökenli insanları kucaklıyor, yavrusunun çilek ağacına çıkmasına yardımcı olan şefkatli bir anne ayı gibi. Çilek ağacının arkasında yel değirmenleri giriyor kadrajıma. O sırada yanımda Don Kişot beliriyor, Sancho Panza ile birlikte.

Sol meydanında ait olduğumuz zamanın ruhuna temas ediyoruz ve yürümeye başlıyoruz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün dışında" dizeleri Madrid'de içi ve dışı bir olan an'a dönüşmüş adeta. An, ait hissettiriyor; aidiyet, durağan bir kavram olmaktan çıkıyor. Ruhumuzun bedenimize yerleşmesinin, bedenimizin ruhumuzda esnemesinin birlikteliğine dönüşüyor. Başta ne yapacağını bilmeyen beden, duyu organlarından giren bilgiler ile güven buluyor. Bağ kurma biçimi otantikliği giderek artan bir şekilde açığa çıkarıyor.



Puerta del Sol

Don Kişot meydandaki heykeli gösteriyor. Heykelin İspanya Kralı 3. Charles'e ait olduğunu anlatırken sesi kulaklarımda giderek kısılıyor. Dikkatimi Özgür Filistin diye haykıran insanların birlikteliği ve dalgalanan Filistin bayrağı çekiyor. Madrid, görünen insanların yanında görünmeyen insanlara kucak açmaya devam ediyor. Gözümden süzülen yaş, mazgallardan sessizce yer altının karanlığında kayboluyor.

Sol Meydanından ara sokaklarına dalıyoruz. İnsanlar yol kenarlarına kurulu masalarda sangrılarını yudumlarken sadece sohbet etmiyor; sessiz kaldıkları an'lara da nazikçe izin veriyorlar. Belki de bundan dolayı sohbetler yemeğin kendisinden çok daha uzun sürüyor.

Gran Via caddesine varıyoruz. Büyük gösterişli mağazaların önüne yatağını kuran insanlar çıkıyor karşımıza. Işıltının karanlıkla iç içeliği bu; ama hangisi daha karanlık sorusu ile devam ediyoruz yolumuza. Yol, işportacı Afrikalıların anlık düzen tutturdıkları forma sergilerine dönüşüyor. Yakalanma korkuları ile kazancın cesareti arasındaki gelgitleri hepimizin varoluşumuzda yaşadığımız çelişkilerin dışavurumu oluyor adeta. Lacan'ın aynası burada sokaklarda ve insanın iç dünyasını yansıtıyor. Madrid'in sokakları, orada yaşayanların arzularını, kaygılarını ve umutlarını kaydediyor.



El Retiro Parkı şehrin nasıl nefes aldığını gösterir. İnsanlar burada yürür, oturur, kitap okur, sandallara biner ya da hiçbir şey yapmaz. Ve bu hiçbir şey yapmama hali, modern hayatın sürekli üretkenlik mecburiyetine küçük bir başkaldırı hali gibidir.



El Retiro



Madrid'i diğer Avrupa şehirlerinden ayıran, belki de mükemmel olmaya çalışmaması, kusurlarını saklamadan sunmasıdır. Şehir, bir dost gibi sizin de kendi ritminizi bulmanız için alan açar.

Prado Müzesi, rotamızın olmazsa olmazı. Diego Velazquez'in 1656 tarihli, İspanyolcası Las Meninas olan Nedimeler tablosunun, dünya resim tarihinde üç boyutun ilk defa tuvale taşındığı eser olduğunu öğreniyoruz. Ressamı tabloda hâlâ resim çizerken görebilir.



Plaza Mayor



Prado Müzesi- Velazquez/Nedimeler

Madrid şehrinde Don Kişot ile gezdiğimiz yerlerin arasında belki bir rüzgâr değirmeni ile karşılaşmadık ama şehrin ritminde kendimizi yeniden keşfettik. O sırada Sancho Panza, Alain de Botton’un bir sözünü hatırlattı; “Bir yolculuk; başka bir yere gitmekten çok, kendimizi başka bir yerde bulma şansdır. Yolculuk, sadece mekan değiştirmek değil, bakış açımızı da dönüştürmektir.”

Madrid’in boğa güreşi meydanlarına düştü tabii yolumuz. Bir boğa güreşine katıldık. Yanlış görmüyorsam matador; Turist Ömer idi. Sahneye avangart bir hava katmıştı. Yüzümdeki gülümseme uzunca bir süre düşüncelerime mesken tuttu.

Gezgin şövalye Don Kişot, Sancho Panza ile çoktan yola koyulmuştu. Mektubunda Europark’ta yel değirmenleriyle karşılaştıklarını, amansız bir mücadele verdiklerini ve sonunda büyük bir zaferle erginleşerek ayrıldıklarını yazmıştı. Erginleşmek, yolun başıydı. Karanlık yanıyla temas eden Don Kişot için şifacılık serüveni başlayacaktı.



İ

Z

D

Ü

Ş

Ü

M

DANTELİN NEFESİ

....

Dantel işlemek, yalnızca iplikleri bir araya getirmek değil, aynı zamanda onları birbirinden ayırarak desen yaratmak. İlmekler sıklaştıkça belirginleşen motifler, gevşedikçe boşlukların içine çekilir. Böylece boşluk sonunda, yalnızca bir eksiklik değil, bütünün anlam kazandığı bir alan haline gelir. İplerin arasına yerleşen boşluklar, motifin görünmesini sağlar. Bir dantel parçasına bakıldığında, göz yalnızca düğümlere değil, onların arasındaki boşluklara da odaklanır. Dantel, örülen kadar örülmeyen, düğümlenen kadar boş bırakılan bir yüzey en nihayetinde. Anlatılar da böyle ilerler. Bir hikayeyi inşa eden şey söylenenler kadar söylenmeyenlerdir de. Ya da daha doğru bir ifadeyle ikisinin de olması gerekir. Boşlukların içinde saklı kalanlar, anlatının varlığını belirler.

Hatırlamanın parçalı doğası, tamamlanamayan anları ve belirsizlikleri içinde taşır. Anlatıcı bir sahneyi aktarırken, bazen önemli şeyleri söylemez. Bir olayın detayları verildiğinde bile, eksik bırakılan parçalar onun nasıl anlamlandırılacağını değiştirir. İlmekler ne kadar kusursuz olursa olsun, motifin dokusunu belirleyen şey boşlukların nasıl şekillendiğidir. Bir anlatıda silinen, unutulan ya da kasıtlı olarak eksik bırakılan cümleler de aynı şekilde, hikayenin anlamını taşır.

....

Aslı KOTAMAN
EKSİLEREK ÇOĞALMAK kitabından alıntıdır.



Helene SCHJERFBECK 1944

PORTFOLYO

Aslı ULAŞ GÖNEN

instagram: @gönenasli

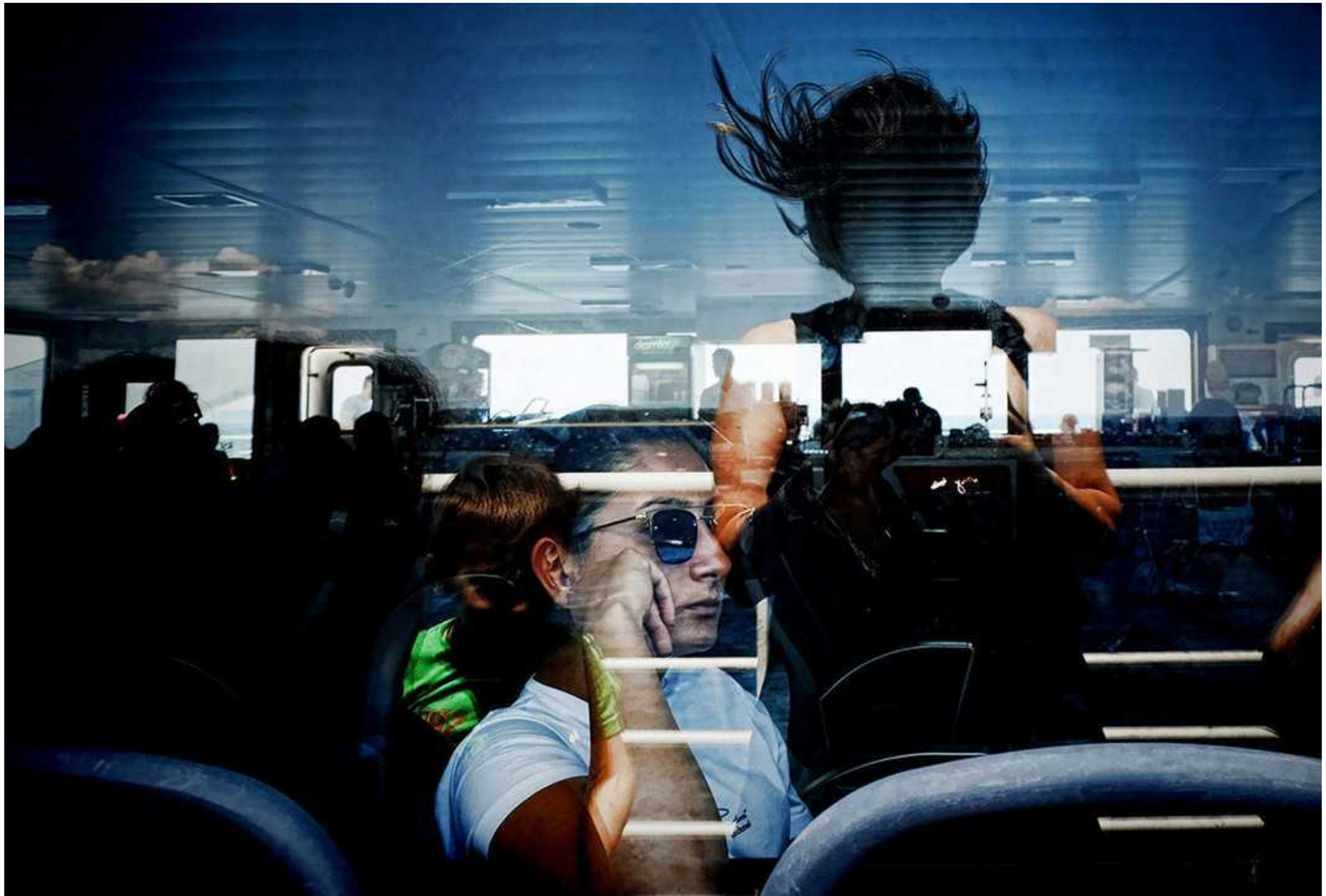


“Görülür olanla ilgili hayale kapılmayın, bırakın olduğu gibi kalsın. Hakikat, başka yerededir.”

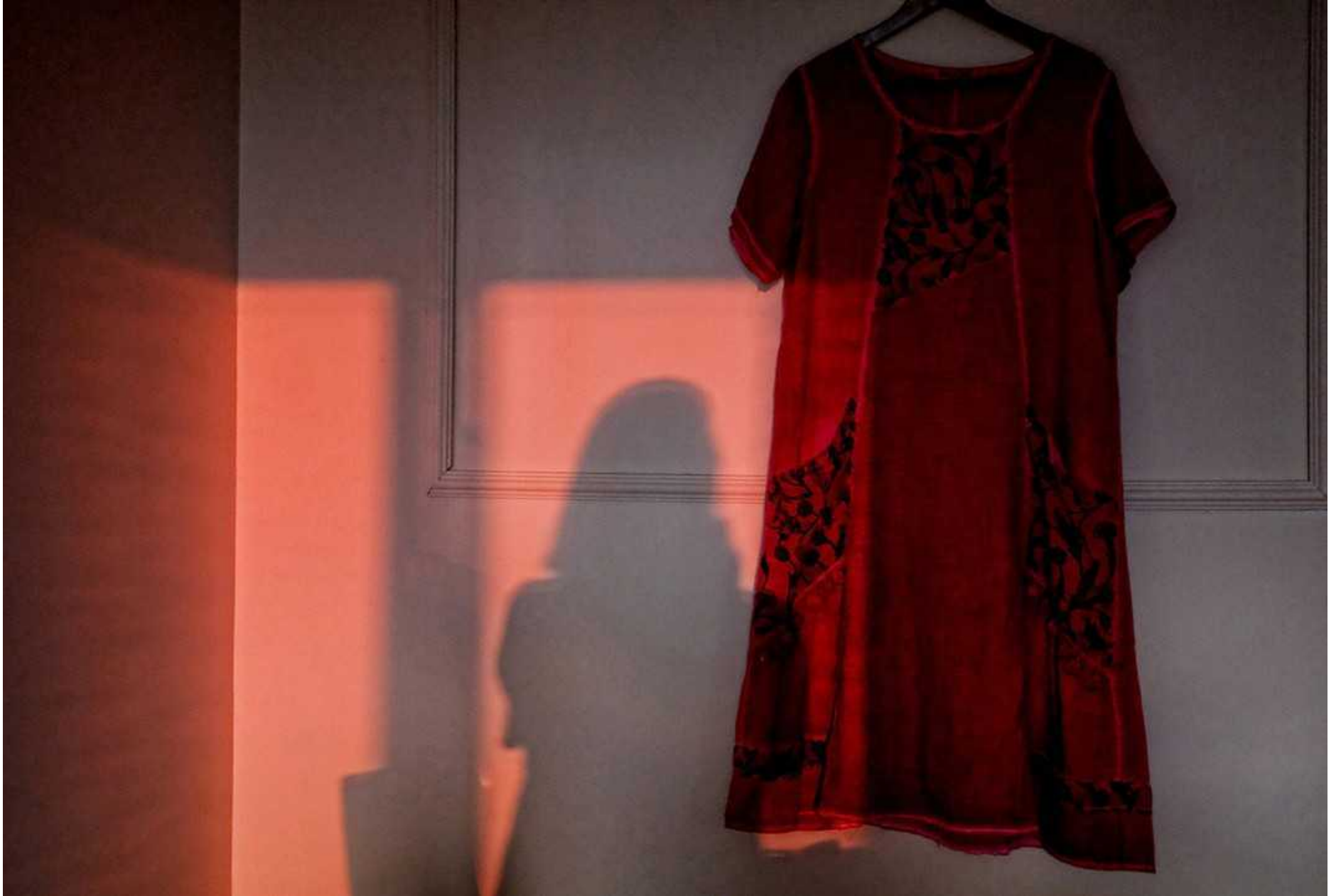
John Berger

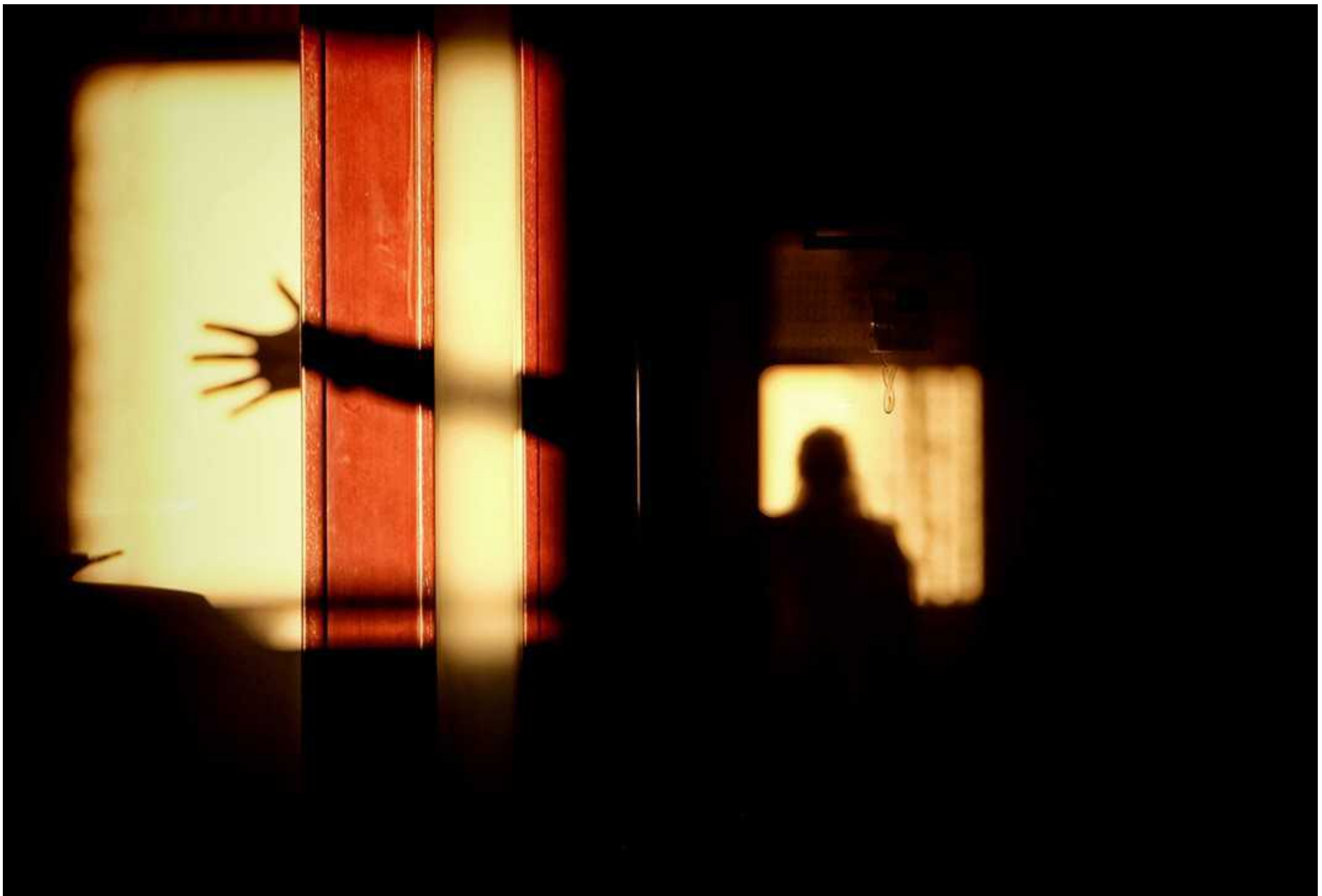














KİTAPLIK

Hamza Rüstem Fotoğrafhanesi

Hamza RÜSTEM

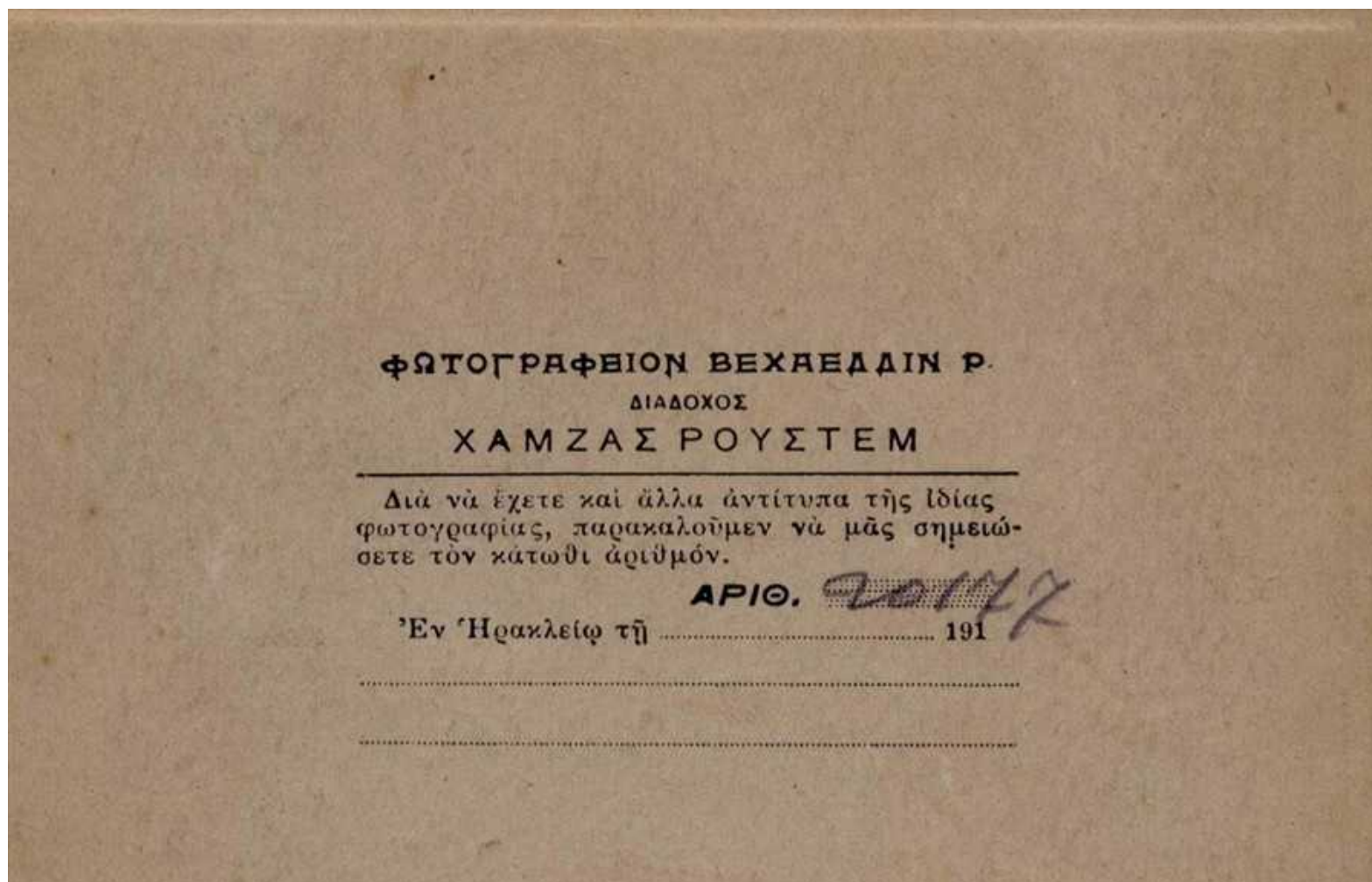
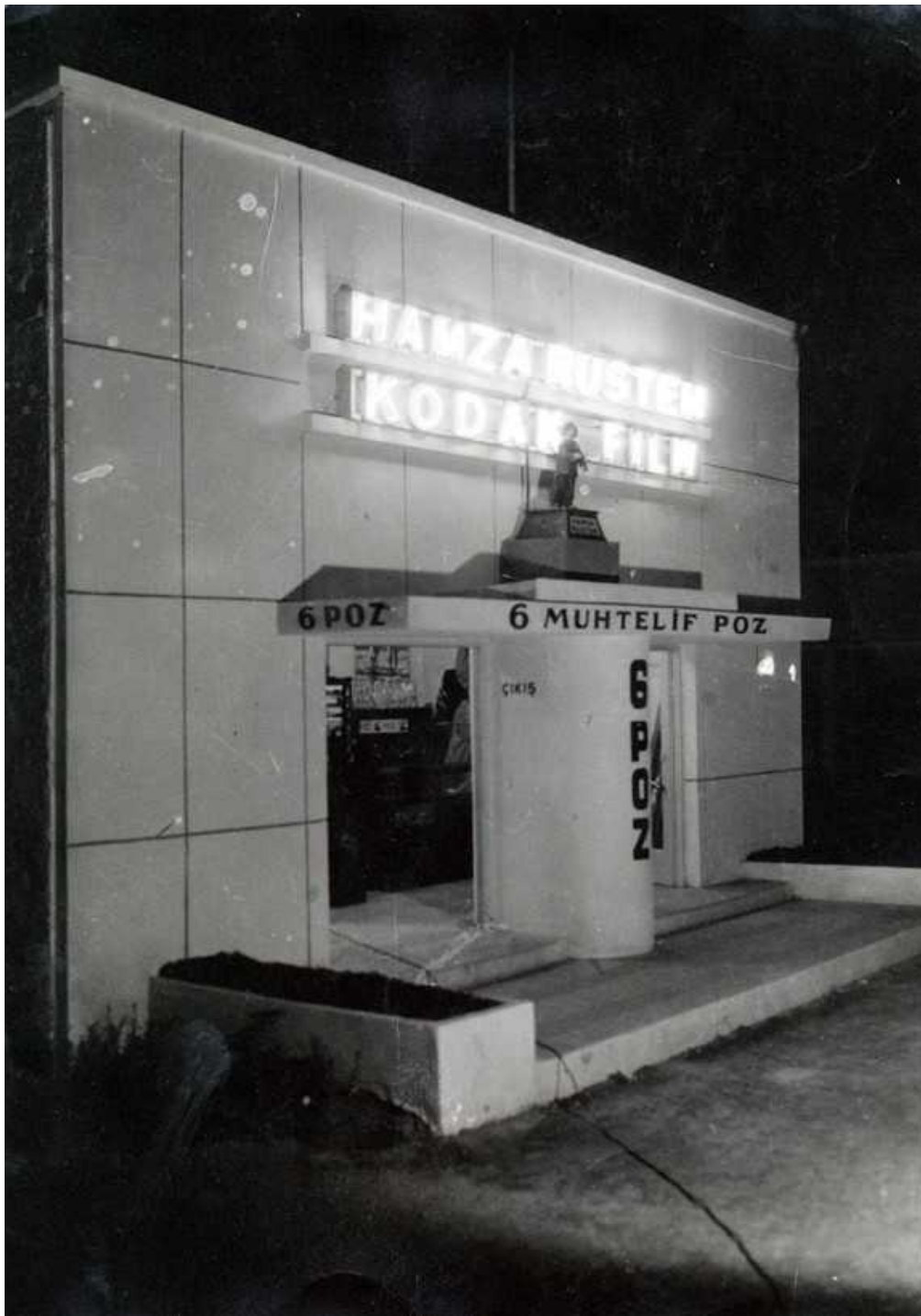
1872’de Girit’in Kandiye kentinde doğan Hamza Rüstem, ilk eğitimini babasından aldı; ardından çok dilli bir öğrenim sürecinden geçti. Bursa Işıklar Askerî Lisesi’ni bitirdikten sonra İstanbul’daki Mühendishane-i Berrî-i Hümayun’da mühendislik eğitime başladı. 1895’te Jön Türk Hareketi ile bağlantılı olduğu gerekçesiyle tutuklandı; ölüm cezasına çarptırıldı ancak Girit’e kaçırıldı.

Girit’te Rahmizade Behaeddin Bediz’in yanında fotoğrafçılığa başladı ve kısa sürede ustalaştı. 1909’da Bediz’in İstanbul’a gitmesiyle stüdyoyu devralarak üretimini sürdürdü. Fotoğrafçılığın Müslüman Türkler arasında yaygınlaşmasında etkili olan bu mirası 1925’e kadar Girit’te devam ettirdi.

Mübadeleyle İzmir’e yerleşen Rüstem, Kemeraltı’nda kurduğu fotoğrafhanesi ile hem üretim hem ticaret yaptı. Gün ışığıyla çalışan stüdyosunu, teknolojik gelişmelerle birlikte yeniledi. İzmir Fuarı’na uzun yıllar katılarak fotoğrafçılığı geniş kitlelerle buluşturdu; hızlı portre üretimiyle dönemin görsel kültüründe iz bıraktı.

Disiplinli ve yenilikçi bir usta olan Rüstem, çok sayıda fotoğrafçı yetiştirdi; kadın fotoğrafçıların eğitime de öncülük etti. Fotoğrafhanesi, yalnızca bir üretim alanı değil, aynı zamanda İzmir’in görsel hafızası oldu. Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü gibi isimlerin fotoğrafları burada çekildi.

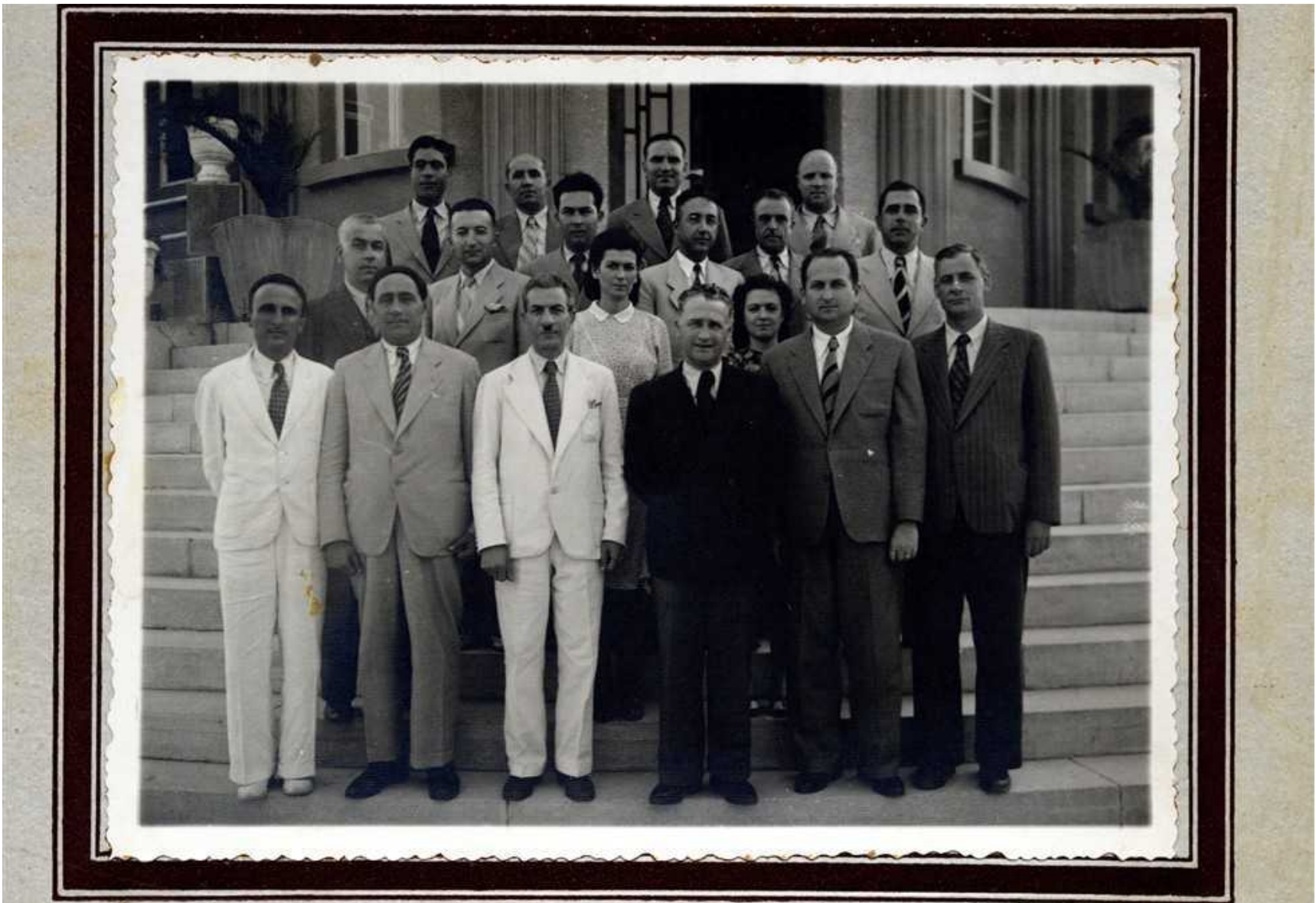
1948’de işletmeyi oğlu Nuri Rüstem’e devretti. 1964’te aktif çalışma hayatını bırakan Hamza Rüstem, 1971’de hayatını kaybetti. Ardında, Türkiye fotoğraf tarihine yön veren köklü bir miras bıraktı.





Fontaine Vénitienne à Candie - Crète









Müziğin Tınısı

**UÇAMIYORSAK,
BIRAKIN ŞARKI SÖYLEYELİM...**

Dilimizde, güzel bir ifade vardır.
...mış gibi yapmak derler,
bu söz fotoğraf jargonu olarak da kullanabilir;
...mış gibi fotoğraf çekmek de diyebiliriz.

Tabi bu mışmışlık, çok yaygın,
çok kendi ezberi üstünde tepinen
ve çok bıktırıp usandırıcı bir hal aldı.
İstiklal Caddesi’nin emektar mekanı Anzavur
Pasajı’ndaki Karşı Sanat Çalışmaları’nın galerisindeki
Müziğin Tınısı Sergisi’ni dolaşırken, zihin sesim,
bu cümleleri tekrarlayıp mırıldanıyordu.

Ruhum, bütün bezgin ruhlar adına
sanatın oksijeniyle derin derin soluklar aldı sergide.
Sinemanın, fotoğrafın üstüne müziğin, o karşı
konulamaz nasıl bir iyileştirici gücü olduğuna, bir kez
daha tanıklık ettim.

Duygusal ve düşünsel demlenmeler için,
mışmışları aşan işte böyle sergilere her zaman, her
yerde ihtiyaç var.

Bu görsel şölen, Tanju Akleman ve Gökşen Erata
danışmanlığında Psikolog Özge Dinçbaş ve Neşet
Kutluğ’un katkılarıyla bir atölye çalışması sürecinin
sonunda çıkmış.

Sergide yer alan görsellerin esin kaynağı,
sinema tarihinin en önemli yapıtları arasında yer alan,
“Green Book”, “Cold War”, “The Song of Names”,
“Shine” ve “De Dirigent” filmleri olmuş. Bu beş filmin
hikayesini, ve bu hikayelere eşlik eden müziğin tınısını
toplam 132 fotoğrafa sığdırmışlar.

Müziğin sadece kulakla duyulan değil, tüm ruhla
hissedilen derin bir anlatı olduğunu bize hatırlatmayı
başarmışlar.

Doğrusu yirmi dokuz katılımcının kavramsal fotoğraf
hikayelerini temaşa keyfinin doruğunda izledim.

Fotoğrafın cazibesini yaratan bu temaşa şehveti değil
mi?

Sinemasız fotoğraf olmaz, aslında pek çok şaysız
olmaz da “sinemasız fotoğraf hiç olmaz.” dememden
dilimde tüy bitti.

Sinemasız fotoğrafçı gördüğüne tek gözü kapalı
bakıyor demektir.

Sinema, fotoğrafın eyleme geçmiş halidir.
Günümüzde çoğu sinema salonundaki
dijital projektörleri ya da o eski zamanların
klasik sinema projektörlerinde dönen film
makaralarını durdurduğumuzda beyazperdede/
ekranda donan görüntü fotoğraftır.

Sinema filminin hareketi, saniyede 24 kare fotoğrafın
peş peşe akışından doğar. Bu hareket, donmuşu,
durmuşu canlandırır, basiti nitelikli, anlamsız anlamlı
kılar. Sözü eylemiyle, ışığı müziğiyle, insana insan
olduğunu hatırlatır.

Bir projede işin içine, özüne ve ruhuna
işte bu sinema dahil olunca, ortaya böyle alkışlanası
bir emek çıkar.

İstiklal Caddesi’nde Anzavur Pasajı’ndan sonra,
Maltepe Türkan Saylan Kültür Merkezi’nde bir kez
daha fotoğraf severlerle ikinci kez buluşan sergi
umarım ki,

Başka yeni mekanlarda, başka şehirlerde de
Turnesini devam ettirir.

Behiç GÜNALAN



Kerem OCAK



Alparslan BERBER



Suzan ARMAĞAN



Neriman ALPAGUT



Okan YILMAZ



Ayşe Nur TÜRK



Hasibe ÇUHADAR



Nedret HOTUN



Tayfun İŞBİLEN



Hakan TOKUÇ



Nedret HOTUN

Fotoğraf, Bellek ve Arşiv Arasında Çoklu Bir Yolculuk

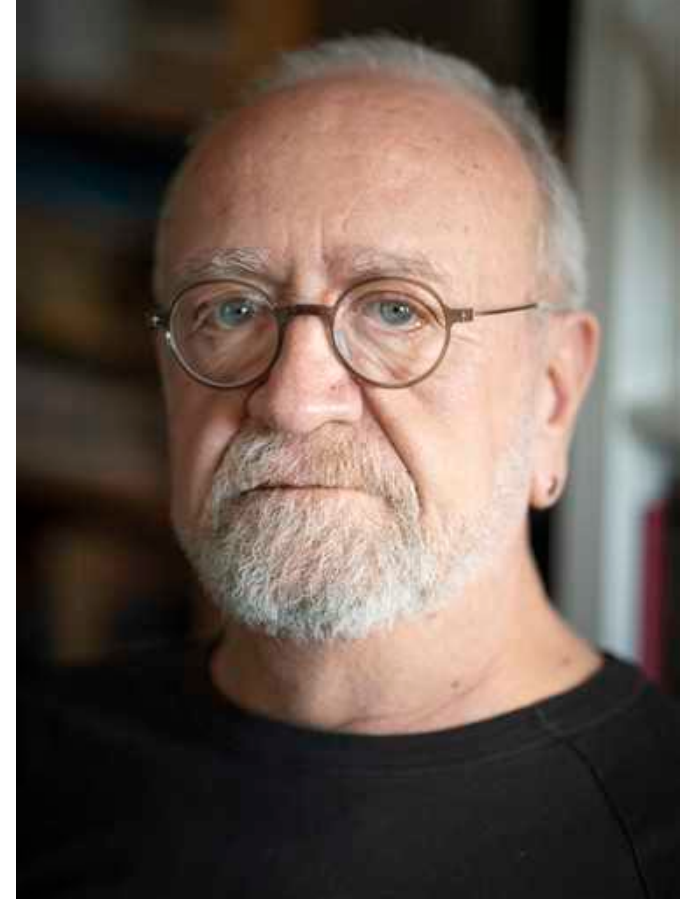
Fotoğrafı yalnızca bir üretim aracı olarak değil, bellek, arşiv ve performansla iç içe geçen bir düşünme, var olma biçimi olarak ele alan Orhan Cem Çetin ile disiplinler arası üretimini, arşiv tutkusunu ve fotoğrafla kurduğu kişisel dili konuştuk. Orhan Cem Çetin, 1988 yılında açtığı ilk sergisi ‘Tanıdık Şeyler’ ile alternatif yaklaşımı sayesinde dikkat çekti. Bu yaklaşımını, yıllar içinde farklı disiplinlere yayılan üretimleri boyunca sürdürdü. Türkiye’de ve yurt dışında çok sayıda kişisel ve karma sergide yer aldı.

Sanatsal üretiminin yanı sıra fotoğraf alanında danışmanlık ve yöneticilik yapan Çetin, fotoğraf eğitmenliği, editöryal ve tanıtım fotoğrafçılığı alanlarında çalıştı. İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Galerisi kapsamında danışmanlık görevini sürdüren, Koç ve Bahçeşehir Ünv. Öğretim görevlisi olan Çetin’in, fotoğraf editörlüğü, çevirmenlik ve yazarlık da üretim alanları arasında yer alıyor. ‘Renkarnasyon’ ‘Bedava Gergedan’ ve 2018 yılında yayımlanan ‘TutKeep’ başlıklı fotoğraf kitapları bulunan Çetin, yalnızca bir fotoğrafçı değil aynı zamanda çağdaş sanat ve performans alanında üretim yapan çok disiplinli bir sanatçı olarak da değerlendirilebilir.

Bu söyleşide Çetin’le sanata çoklu bakış açısını, performans alanındaki deneyimlerini, arşiv ve obje biriktirme pratiğinin anlamını ve fotoğrafla kurduğu ilişkiyi ele alıyoruz.

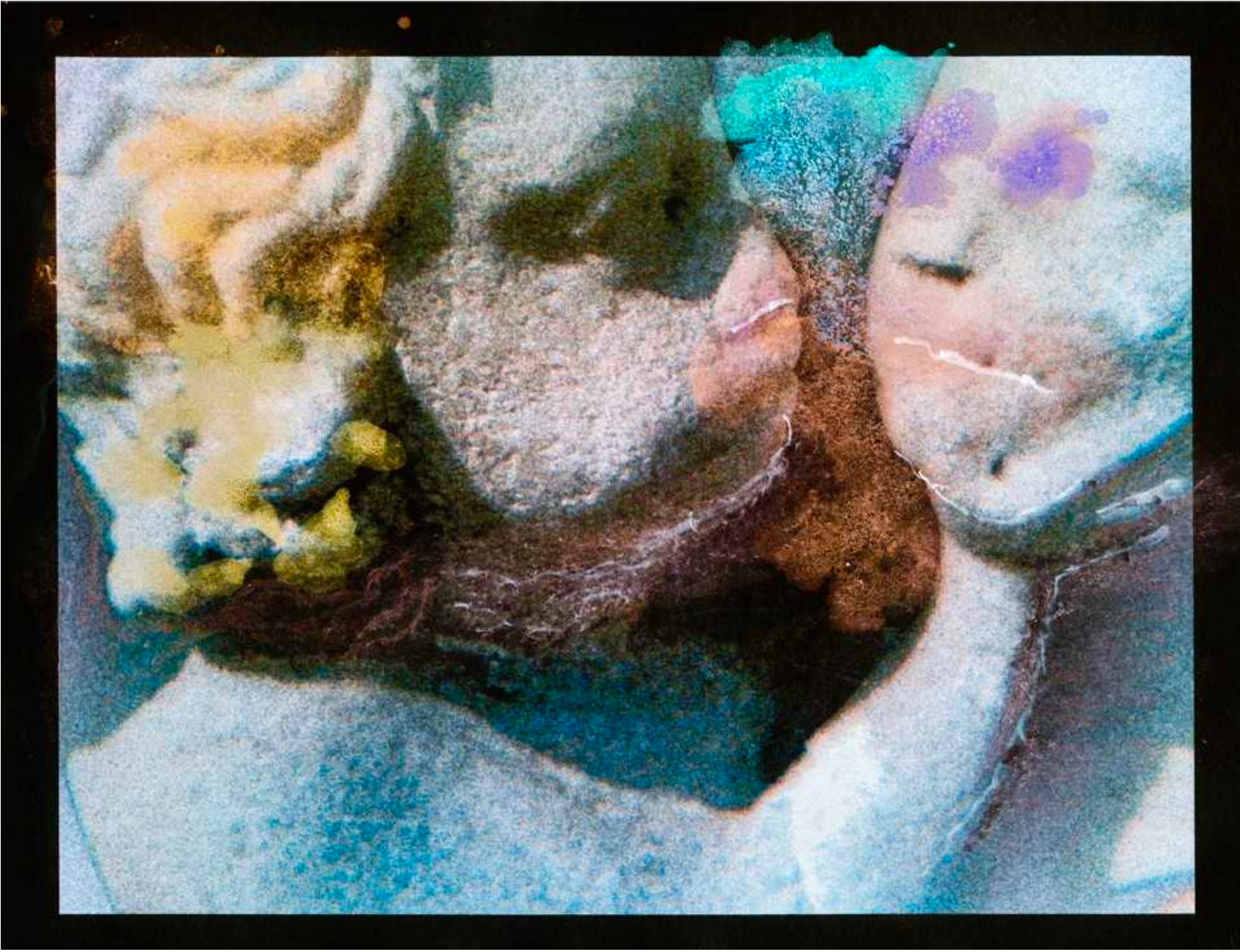
SÖYLEŞİ

Orhan Cem Çetin



Size “Fotoğraf sanatçısı” tanımı yerine “fotoğrafçı” denmesini tercih ettiğinizi biliyoruz. CV’nizde yer alan “fotoğrafçı vs.”, “fotoğraf terbiyecisi” ifadeleri neleri kapsıyor?

Fotoğraf sanatçısı tabirinin Türkiye’ye özgü, ucube bir ifade olduğunu düşünüyorum. Nasıl ki bir şaire kelime sanatçısı ya da bir ressamın resim sanatçısı denmiyorsa, bir fotoğrafçıyı da bu şekilde tanımlamak gereksiz. Başka kültürlerde böyle bir ayırım yok. Sanırım sadece fotoğrafçı denmesi cılız bulunuyor. Elbette ben de fotoğrafçı kimliğimle her zaman sanat yapmıyorum. Profesyonel hizmetlerimde ihtiyaca göre zanaatkar tavrıyla fotoğraf yapıyorum. Kimi zaman da sanat yapıyorum. Bu ayırım



Büyük Öpücük 2018

zaten üretilen iş dolaşıma girerken bağlam sayesinde anlaşılıyor. CV’de “Fotoğrafçı vs.” dememin nedeni de benim sadece fotoğrafçı olmamam. Yazar, çevirmen, performans sanatçısı, editör gibi başka vasıflarım da var ama fotoğrafçılığım en önde yer alıyor. Sosyal medya hesabımda geçen “fotoğraf terbiyecisi” tabiri de yarı şaka yarı ciddi; benim 50 yılı aşkın fotoğrafçılık deneyimim sayesinde, oldukça kontrollü bir şekilde fotoğraf üretme becerisini kazanmış olduğumu ima ediyor. Benden talep edilen ya da kendi hayal ettiğim bir kareyi, teknik çözümlemesini yaparak ve deneyim değerini kestirerek üretebildiğimi sanıyorum. Elbette bu tabirde “arслан terbiyecisi” çağrışımı var. Arslanı iyi terbiye edemezseniz ona yem olma riskiniz var. Fotoğraf, dizginlemesi zor bir malzemedir. Kolaylıkla kontrolden çıkabilir, beklemediğiniz sonuçlara yol açabilir, başınızı ağrıtabilir.

Fotoğraf hayatınızda neyi değiştirdi ya da siz fotoğrafta neyi değiştirdiniz?

Uzun yıllardır aralıksız fotoğraf yapıyorum. Çocuk yaşta bir rastlantı sonucunda el yordamıyla kendi basit karanlık odamı oluşturarak başlamıştım. Bu yüzden fotoğrafın hayatımı “komple” değiştirdiğini söyleyebilirim. Yani hayatım şöyleydi de şuna dönüştü diyemiyorum; ilkokul

çağındaydım. Ama geriye doğru bakarak diyebilirim ki, hayatla, hafızayla, iletişimle, algıyla, genel olarak varoluşla ve bir yandan da optik, kimya, fizik gibi temel bilimlerle ilişkimi, kavrayışımı derinleştirdi. Fotoğrafta ancak lokal olarak, yani Türkiye sınırları içinde bir şeyleri değiştirebilmiş olmayı umuyorum. Her zaman deneyimlerimi ve bilgimi paylaşmaktan yana oldum. Bu dürtüyle üniversitelerde ders vermem talep edildiğinde tereddütsüz kabul ettim. Bu çabam bugün de sürüyor. İlk olarak 1988 yılında İstanbul Üniversitesi’nde temel fotoğrafçılık derslerini vererek başlamıştım. Yıllar içinde birçok okul gezdim diyebilirim. Şu anda Bahçeşehir ve Koç üniversitelerinde teknik ve kuramsal dersler veriyorum. Öğitmen kimliğimle her zaman şüpheli ve yenilikçi ancak bilgili ve özenli olmayı telkin ediyorum. Bir yandan da fotoğrafın fetişleşmemesi, bir iletişim aracı olarak ele alınması gerektiğini, bu nedenle pürist tutumların kısıtlayıcı olduğunu ve fotoğrafta her şeyi yapmanın mümkün olmadığını düşünüyor, bu bakış açısını işlerimde uyguluyor ve telkin ediyorum. Bu nedenle, daha cesaretli ve bilinçli bir fotoğrafçılığın sahaya çıkmasında umarım az da olsa katkım olmuştur.



Herkes İçin Duvar Kağıtları / Yedinci Yıl 2017

Disiplinler arasında gidip gelen bir yolculuk yaptığınızı söyleyebilir miyiz?

Fotoğrafçı vs. ifadesinin ima ettiği gibi, evet elbette. Daha doğrusu bir gidip gelmeden ziyade birlikte gitme desek daha doğru olur. Fotoğrafı az önce belirttiğim gibi bir ifade aracı olarak görmemin sonucunda, ifadeyi pekiştirecek, zenginleştirecek, izleyici deneyimine incelik katacak ve fotoğrafın kendisine içkin gramerde eksik olan unsurlara sahip diğer disiplinlere rahatça başvuruyorum ve onlara eserlerimin içinde yer açıyorum. Bunların başında metinler yani söz geliyor. Fotoğrafı dijital olarak ya da boyayla, fırçayla, kalemle başkalaştırmak da en başından beri başat yöntemlerim arasında yer alıyor. Bunları sadece avant-garde olmak için değil, eserle hedeflediğim nihai iletişim için gerektiğini düşündüğümünden yapıyorum. Deneysel sözcüğünü reddediyorum zira deney yapmıyorum. Daha doğrusu, elbette deney yapıyorum ama deneyi değil sonucu sergiliyorum.

Üretim sürecinizde kendinizi nasıl tarif ediyorsunuz? Deneyimlerini gelecek kuşaklara aktaran biri mi, yoksa kültürü fotoğraf aracılığıyla taşıyan bir aktarıcı mı? Bunlar çok iddialı ve kendim için kullandığım takdirde kibirli olabilecek tanımlar. Evet deneyimlerimi aktarmak için bir gayretim var, az önce de ifade ettim. Ben kendimi bu alanda yetiştirirken çevremdeki ustalar bilgilerini sakındılar. Büyük zahmetlerle deneyim kazandım. O yüzden ben de aynısını yapmak istemiyorum. Fotoğrafçılık bizim topraklarımızda bulunmadı. Endüstrisi burada gelişmedi. Literatürü de öyle. Dolayısıyla mesleğimizi ikinci el bilgilerle icra ettiğimiz Türkiye’de görece daha

deneyimli olan fotoğrafçıların özellikle internet öncesi çağda bilgilerini sakınmalarını çok tuhaf ve sorunlu buluyorum. Ben o yüzden bildiğim her şeyi paylaşıyorum. Ama bu yüzden kendime bir paye biçmek istemem. Sadece çevremdekilere mevcut bilgimi açıyorum. Teknikte değil yaratıcılıkta, anlam dünyasında rekabet edelim istiyorum.

Hele kültürü geleceğe taşımak iyiden iyiye iddialı bir sorumluluk. Ne var ki, haklısınız, son yıllarda profesyonel fotoğrafçılık hizmetlerimi kültür kurumları ve sanatçılarla sınırlamış durumdayım. Böylelikle bir zanaatkar olarak birikimim daha fazla anlam taşıyor, zira geçmişte yıllarca reklam fotoğrafçılığı yaptım ve satılık olan her şeyin fotoğrafını çektim. Bu da ne bir sanat ne de bir kültür hizmeti. Oysa diyelim ki tiyatro fotoğrafları çekiyorum ve oyun sahnelerden kalktığında, geriye sadece fotoğraflar kalıyor ve bu gerçekten çok önemli.

Yine de şunu belirtmeliyim; çalışırken geleceğe değil şimdiye projeksiyon yaparım her zaman. Sanatçı olarak da, tarihe geçmek için değil, şimdi ve burada olmak için çalışıyorum zira gelecekteki izleyici hakkında hiçbir fikrim yok ve olamaz. Oysa mevcut mecraları ve izleyici beklentilerini takip ediyor, buna göre dil kuruyorum.

Geleceğe aktarım oluyorsa bu kendiliğinden, bir bonus olarak gerçekleşiyor, öyle planladığım için değil. Fotoğrafta bellek oluşturma meselesi sizi ne ölçüde ilgilendiriyor?



Mektup #20 (Köprü6 serisinden) 2007



Afrika 2018

Tüm fotoğraflar, fotoğrafın doğası gereği geçmişe işaret ederler. Göstergebilim terimleriyle dile getirecek olursak, indeks kategorisinde işaretler olarak gerçeklikle retrospektif nedensellik ilişkisi taşırlar. Bu nedenle fotoğrafla ilgilenip bellekle ilgilenmemek mümkün değildir. Fotoğraf bir protez bellek parçasıdır. Gel gelelim, fotoğraf sadece bir görüntü, yani diğer duyuları ve zaman akışını dışında tutan bir indirgeme ya da görsel soyutlama olduğundan geçmişe dair nasıl bir anlam taşıdığı her zaman müphemdir. Belki de fotoğrafı bir sanat olarak cazip kılan bu müphemliktir. Bir fotoğrafta anlam yüzde yüz sarıh olsaydı, şiirsellik mümkün olmayabilirdi.

Kim için fotoğraf çekiyorsunuz?

Ben evrensel olmaya çalışmıyorum, çalışmadım. Yani tüm kültürler ve tüm zamanlar için geçerli bir sanat yapmayı düşünmüyorum. Zaten muhtemelen beceremezdim.

Tanıdığım, içine doğduğum yerel kültürün ifade olanaklarıyla çalıştığım da daha incelikli, daha yaratıcı olduğumu, tercüme edilebilir iş yapmaya yönelirsem bu incelikleri kaybedeceğimi düşünüyorum. Bu nedenle, sorunuza sanat bağlamında yanıtlarsam, benim gibi insanlar için fotoğraf yaptığımı söyleyebilirim. Orta sınıf, şehirli, eğitilmiş, Türkiyeli insanlar. Ben fotoğraf çekmek demiyorum zira fotoğrafın çekilmesi sürecin sadece bir aşaması. Eserleri tarihlendirirken kimi zaman “bitirildiği” tarihi dikkate alıyoruz. Bir fotoğrafı çektikten onlarca yıl sonra belli dokunuşlarla ya da sadece bağlamını belirleyerek bir esere dönüştürebilirim. Eser ancak o noktada yapılmış oluyor.

Oldukça eklektik ve zengin bir geçmişiniz var: iş dünyası, öğretmenlik, danışmanlık, editoryal fotoğrafçılık... Bu farklı ve zaman zaman çelişkili alanlar üretiminizi nasıl etkiledi? Evet çok şeyler oldu. Vs. kısmını konuşuyoruz. Hiçbir sanatçı sadece sanatçı değildir. Aynı zamanda ebeveyn, sporcu, apartman yöneticisi, tüccar, reklamcı, amatör boksör, mühendis, koleksiyoner olabilir. Bütün bunlar varoluşu araştırma, kavrama yolculuğunda kullanışlı araçlar olur. Ben de çok farklı fonksiyonlarda çalıştım ve çalışıyorum. Yani sadece geçmişimde değil, bugün de öyle. Bu bana insanları ve daha da önemlisi, kendimi çok farklı bağlamlarda, birbirinden çok farklı başka insanlarla etkileşim içinde gözlemlene fırsatı sağlıyor. İnsan doğasını kavramak için iyi fırsatlar bunlar. Çelişki sadece etik konularda ya da farklı mizaçlar benimsemek gerektiğinde ortaya çıkabiliyor. Diyelim ki serseri sanatçı olmakla efendi yönetici olmak arasında. Bu bile başlı başına analiz etmeye değer bir konu.

Hikâyenizi bir “bilgiye ulaşma yolculuğu” olarak tanımlayabilir miyiz?

Evet olabilir. Ben her zaman “her şeyi açıklayabilecek tek bir teori” olduğuna inandım. Bilgi bir alandan diğerine transfer edilebilir. Bu nedenle bir mecrada, diyelim ki sesle ilgili çalışmalarda dikkatimi çeken bir örüntüyü fotoğrafa uygulamayı denedim ve oldu ya da çeviri eleştirisini doğrudan doğruya belgeleme amaçlı fotoğrafçılığa uygulayabiliyorum zira bu alanda fotoğrafçılık bir çeviri süreci olarak görünüyor bana. Bu akış ters yönde de olabilir. Yani fotoğraf kuramları da diyelim ki bir çevirmen için ilham verici olabilir. Ama son tahlilde ulaşmaya çalıştığım bilgi, varoluşa dair. İnaniyorum ki bir nüve bilgi var ve ona ulaşacağım ya da en azından yaklaşıacağım.



Memoria Piscium (Balık Hafızası) #6 2019

Fotoğraflarınızda büyük anlatılardan çok, gündelik hayattan küçük parçalara odaklandığınızı görüyoruz. Bu bilinçli bir tercih mi?

Eğer bilinçlinin tersi “sezgisel” ise yanıt vermem zorlaşıyor ama her şekilde bu bir tercih. Gündelik hayatın herkes için ortak bir arena halinde, kendi irili ufaklı kriz ya da kutlamalarıyla daha büyük meselelerin daha küçük bir ölçekteki temsili olduğunu düşünüyorum. Annem apartman toplantısından dönüp çekişmeleri, tartışmaları, geçimsiz komşuları anlattığında, bunun BM genel kurulundan ne farkı var diye düşünürdüm. Büyük anlatılar için belki hazır değilim ama küçük anlatıların metafor değeri de daha aşağı düzeyde değil ve ölçek de benim temalarımın biridir.

Bazı işleriniz çocuk resimlerini andıran bir saflık taşıyor. Geçmişte çocuklarla psikolog olarak çalışmanızın bu estetikte bir etkisi var mı?

Bu soruyu bir iltifat olarak kabul ediyorum, teşekkür ederim. Evet çocuklarla çalışmış olmamın daha doğrusu çocuk zihnini kavramaya çalışmış olmamın, daha da önemlisi herkes gibi benim de geçmişte bir çocuk olmamın sanat üretimim üzerinde etkisi var. Çocuklar ve deliler, insan olmanın en saf, en bilge halini tasasızca ortaya

koyarlar. Bu nedenle çocuklardan öğrenilecek çok şey olduğuna inanıyorum. Üstelik bu çok kolay; çocukluğunuzu hatırlamanız yeterli. Çocukluk en saf, en bilge halimiz olduğu gibi, delilik de (elbette bunu bilimsel bir tabir olarak değil, daha folklorik bir anlamda söylüyorum) bireyin kendisine öğretilen her şeyi reddedip aslına rücu etmesidir diye düşünüyorum. Deliliği hayal etmek, deli gibi akıl yürütmek elbette daha zor ama imkansız değil. Çalışmalarınızın bir kısmında çektiğiniz fotoğraflardan elde ettiğiniz kağıt negatifleri, örtücü boyalar ve negatif renklerle müdahale ederek yeniden yorumluyorsunuz.

Ürettiğiniz çalışmaların özgünlüğünü nasıl değerlendirirsiniz?

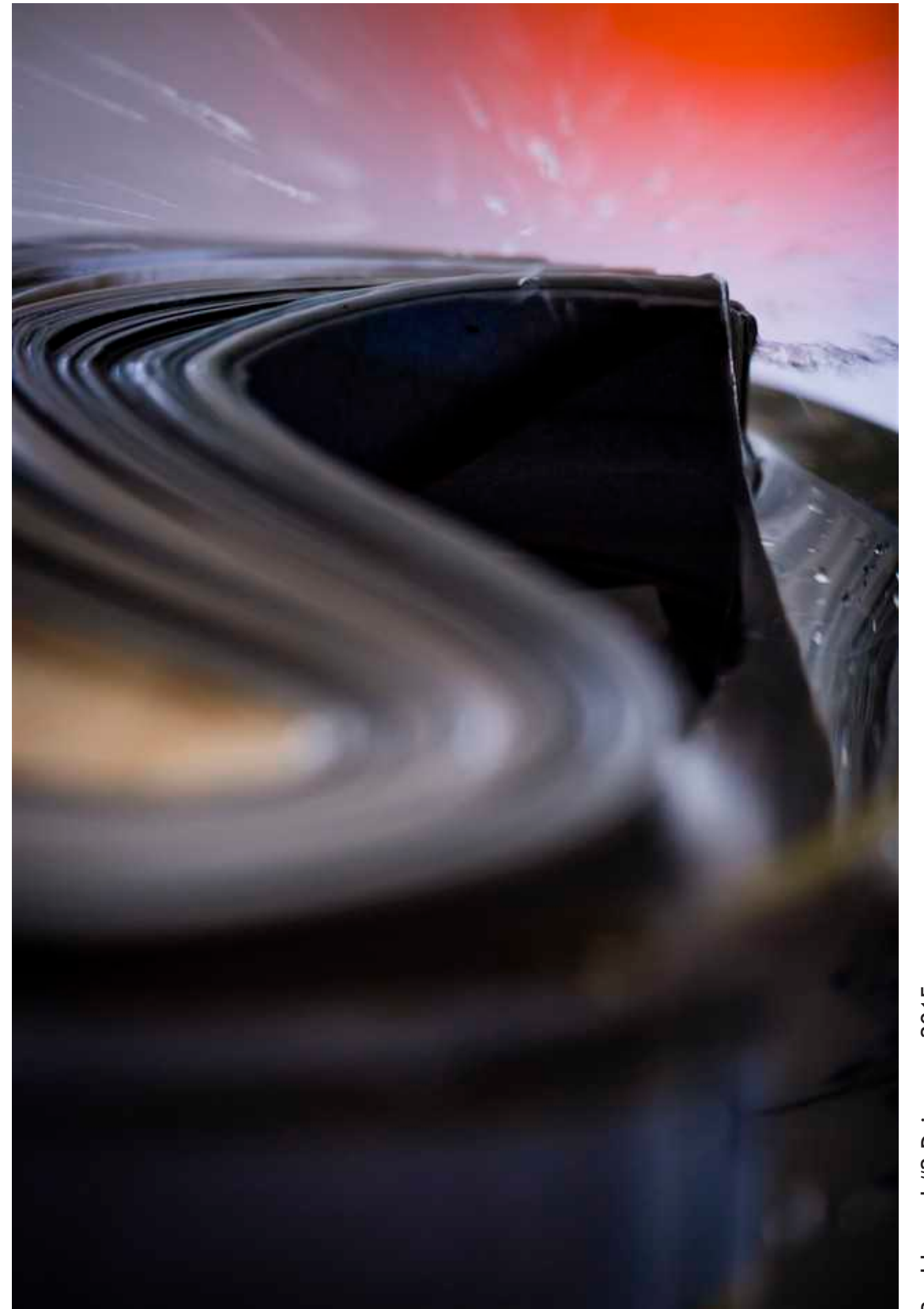
Özgünlük, yani daha önce yapılmamışı yapmak, çalışmalarımın bir ön koşul olmamakla birlikte birçok kez gerçekleşmiş bir olgu. Fotoğrafın mevcut grameri arzu ettiğim kadar incelikli bir ifade oluşturmamı zorlaştırdığında yeni yollar aradığımı belirtmişim. 1988 yılında ilk solo sergimde kullandığım ve bugün de belli güncellemelerle kullanmaya devam ettiğim elle renklendirilmiş kağıt negatif tekniği böyle bir yöntem. İki ayrı dünya olan fotoğraf ve resmin potansiyellerini, birbirine üstünlüklerini buluşturan ve bildiğim kadarıyla bana ait olan, benden önce başkasının denemediği özgün

bir tekniktir. Özgünlük şu açıdan önemli: izleyicinin repertuvarında hazır bir tepki, mevcut bir refleks olmuyor. Onunla gerçek anlamda baş başa kalıyorsunuz; eserinizin yarattığı deneyim başka sanatçıların çalışmalarıyla kontamine edilmemiş oluyor.

Şunu da söylemek lazım: Fotoğraf resim gibi organik olmayıp standart endüstriyel cihazlar ve süreçlerle üretildiğinden ve benzer cihazların kullanıldığı ama kurgu olanağına sahip sinemadan farklı olarak durağan bir sanat olduğundan özgün, imza niteliğinde bir üslup geliştirmek çok ama çok zor, ancak tek başına yeterli değildir. Bana kalırsa anlam derinliği ve görsel üslubun bağlama hizmet ediyor olması daha önemli. Bir sanatçıyı sadece üslup geliştirdi diye beğenemem.

‘UYKU’ başlıklı performansınız, performans pratiğiniz açısından önemli bir dönüm noktasıydı. Bu çalışmanızdan bahseder misiniz?

90’larda bir grup genç sanatçının çabalarıyla performans sanatı daha çok bilinir oldu. İstanbul Performans Günleri düzenlenmişti. Bu sanatı kavramaya çalışıyordum. Sanatçının kendisini bir esere dönüştürmesi olarak algıladım. Ayrıca tıpkı tiyatro, dans veya canlı müzik gibi sanatçının eserini icra ederken izleniyor olması çok ilgimi çekmişti zira bu fotoğrafta olmayan bir hal. Fotoğrafçı olarak eseriniz meydana geldiğinde ondan kopuyorsunuz. İzleyici eserinizle belli bir gecikmeyle karşılaşıyor. Belki siz hiç ortalıkta olmuyorsunuz. Performans sanatında ise izleyiciyle birlikte aynı anda hem eser hem de sanatçısınız. Ayrıca rol yapmıyorsunuz. Yani diyelim ki yorgun bir insanı oynamıyorsunuz, gerçekten yorgunsunuz. Bu da teknik olarak hata yapmanızı olanaksız hale getiriyor. Disiplinler Arası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) tarafından düzenlenen 2. İstanbul Performans Günleri’ne (1997) davet aldığımda (ki, ilkinde de yer almıştım ama o iş daha çok bir fotografik yerleştirme gibiydi), düşünmeye başladım. Hayatımda uykusuzluğun önemli bir tema olduğunu gördüm. Özellikle de çeviri işleri nedeniyle. Bunu yani normalde bir eziyet olan uykusuzluğu, bu defa hiçbir iş yapmadan sadece kendimi izleyerek, notlar alarak ve deyim yerindeyse uykusuzluk sersemliğinin tadını çıkartarak yaşamaya karar verdim. Sonuçta üç günden uzun süren bir uykusuzluk hali ile, üçüncü günün sonunda izleyicilere festival mekânı olan Tarihi Darphane’de bu süreci teatral bir hitapla anlattıktan sonra bahçeye serdiğim bir yatakta uyumaya çalıştım. Ne var ki heyecandan uyku tutmadı, ancak o akşam evime döndükten sonra uyuyabildim. 12 saat süren derin bir uyku oldu. Toplamda 85 -86 saat kadar uykusuz kalmış oldum.



Bookbound #2 Driveway 2015

Her gün festival alanına geliyordum ve insanlar beni canlı bir eser olarak görebiliyorlardı. Türkiye’de endurance / dayanıklılık kategorisindeki çok uzun süren performansların ilkidir. Bu arada süreç başladıktan sonra ihtiyaç oluştuğuna kanaat getirerek oyuncu arkadaşım Figen Evren’i de davet etmiştim. Son aşamada birlikte seyirci karşısına çıktık. Görevi, en başta konuşmaya başlayabilmem için yüzüme şiddetli bir tokat atması ve sonra da sözlerimi daha yüksek sesle tekrar etmesiydi. Sürecin tümü çile çekme, sembolik bir ölüm ve arınmış olarak yeniden doğmak biçiminde özetlenebilir.

Bireysel arşiviniz ve topladığınız objeler üzerinden bakıldığında, toplayıcılıkla arşivcilik iç içe mi geçiyor?

Evet haklısınız. Toplayıcı olduğum söylenebilir. Bu bir aile geleneği aslında. Babamla başlayan, ağabeyimle devam eden ve bana da sirayet etmiş bir tutum. Tabii kuşaklar



Buzbütün (Icebound) #22 2017

boyunca farklılaşıyor. Babam 1924 doğumlu bir köy çocuğu olarak yoksulluk, yokluk yaşamış bir insandı. Annem de öyle. Aşırı derecede tutumlu olmayı içselleştirmiş, hiçbir şeyi, paket kağıtlarını ve iplerini, artık yazmayan kalemleri, boş kolonya bidonlarını, bozuk şemsiyeleri falan atamayan, bir gün bir işe yarar diye saklayan insanlardı. Bende o şekilde değil ama ilginç bulduğum, hatırası olan ya da az rastlanır şeyleri bulunduruyorum. Bunun bir sistemiği, bir envanteri ya da bir sergileme yöntemi yok. Öyle, ortalıkta duruyorlar. Bunlar toplamda düşünmemi kolaylaştıran, tetikleyici unsurlar. Bazen bir fotoğrafta görünüyorlar. Sigmund Freud’un psikoanaliz yöntemini geliştirdiğinde ilk terapi odası da böyleymiş. Bir sürü birbiriyle ilgisiz ıvır zıvırla dolu bir mekan. Amaç, danışanın serbest çağrışımlarını kolaylaştırmak. Gerçi sonradan yönlendirici olmamak adına bundan vazgeçildi, daha “steril” mekânlar tercih ediliyor. Ben ıvır zıvırla devam ediyorum.

Arşivlerin kim tarafından, nasıl sınıflandırıldığı özellikle baskıcı rejimlerde büyük önem taşıyor. Arşivlerin siyasi bir araç olarak kullanılmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Arşivler geçmişe dair tahayyülü biçimlendirerek gelecek kurgusu üzerinde etkili oluyorlar. Bu nedenle egemen için arşivin ve arşive erişimin denetlenmesi kritik önem

taşıyor. Bu kaçınılmaz. Bunu çok doğal buluyorum. Tüm siyasi aktörler fırsat bulduğunda bunu yapacaktır. Ben de 2023’ten bu yana bir arşiv projesinde danışman konumundayım. Etik ve hukuksal kriterler çerçevesinde çalışıyoruz. Her bir materyal kayıt altına alınıyor ama her biri görünür olmuyor. Farklı zamanlarda farklı ekipler aynı arşivi farklı anlamlara gelecek biçimde yorumlayabilir. Fotoğrafın kendisinin çok güçlü bir siyasi araç olduğu konusunda hemfikiriz herhalde. Bu güncel pratikler içinde de böyle, arşivlenince de.

Ülkemizde çok ödüllü, donanımlı, başarılı onca fotoğraf sanatçımız varken sizce İstanbul’da neden bir ‘Fotoğraf Müzesi’ yok?

Bilmiyorum. Aslında sorunuzun içinde şu saklı galiba: fotoğraf müzesi olduğunu iddia eden kurumlar var ancak sadece eski fotoğraf makineleri ve cihazlar sergiliyorlar. Edebiyat müzesi açıp, kalem, daktilo, matbaa makineleri sergilemek gibi. Herhalde konu eserlerin ve sanatçıların kendilerine geldiğinde, ortaya çıkan büyük sorumluluğu kimse üstlenmek istemiyor. Bu hem entelektüel olarak hem de koleksiyon ve uygun koruma koşullarının oluşturulması bakımından maddi olarak çok zorlayıcı olacaktır.

Türkiye’de sadece fotoğrafa odaklanan galeri, sergi mekânı sayısı bile çok az. Tek arşivden oluşan Ara Güler Müzesi, benim de danışma kurulunda yer aldığım İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Galerisi gibi az sayıda kurum var. Geçmişte birkaç girişim kısa ömürlü oldu. Fotoğrafın popüler bir sanat olması nedeniyle hevesle bu işe kalkışanlar sanırım konunun ciddiyetini sonradan fark ediyorlar.

Son dönemde fotoğraf üretiminiz nasıl ilerliyor? İşleriniz arşivleniyor mu?

İşlerim evet arşivleniyor. Ben bir belgesel ya da basın fotoğrafçısı olmadığım için sanat işlerimin arşivlenmesi nispeten kolay. Bir seri ürettiğimde diyelim ki en çok otuz eserle tamamlanmış oluyor. Sadece 4 fotoğraftan oluşan Fortuna adlı bir serim var. Tabii bu dört fotoğrafın meydana gelmesi aylar sürebiliyor. Alternatif kareler, denemeler oluyor elbette ama onların sadece anekdot değeri olduğundan arşivlenmeleri de şart değil. Son dönemde de boş durmuyorum. Davet aldığım sergiler oluyor. Şu anda da bir karma sergi için Tanpınar temalı yeni bir negatif boyama seri üretiyorum. 2026 Mayıs ayında Bursa’da sergilenecek. Şu anda hem ham fotoğraflar yani ara aşamalar, negatifler vs. hem de nihai işler, yüksek çözünürlükte baskı belgeleri yedeklenerek arşivleniyor. Bir başka zorunluluk da koleksiyoner ve edisyon kayıtlarının tutulması. Hangi iş kaç edisyon olarak üretildi ve hangi koleksiyonerde? Bu bilgilerin de güncel olmasına çalışıyoruz.

50 yılı geride bırakan bir sanatçı olarak geriye dönüp baktığınızda ne görüyorsunuz?

En zor soruyu en sona bırakmışsınız. Ben de kolaya kaçarak yanıt vereceğim. Üretimi bu kadar uzun zamana yayılan bir sanatçı olarak, 56 yıldır sadece imge ve düşünce üreterek var olmama izin veren topluma minnettar olduğumu söylemeliyim. Zira biz sanatçılar köprü ya da Covid aşısı ya da kalp nakli yapmıyoruz. Hatta derler ki, mühendisler çözüm, sanatçılar sorun üretir. Ben ısrarla fotoğraf yapıyorum. Bunca yıl ara vermedim ve hâlâ da yapıyorum, sıkılmadım, bıkmadım. Benim için hâlâ güncel ve ilgi çekici bir alan. Bu, fotoğrafın ne kadar dinamik ve sürekli yeniden, yeniden keşfetmeye açık olduğunu gösteriyor.

Ama benim bunu yapmama izin veren sanat izleyicisine büyük bir teşekkür borçluyum. Genel olarak izleyiciyi çok



önemsiyorum. Bu zaman zarfında, izleyici ile iletişimim sayesinde eserlerin şekillendiğini, bir bakıma izleyici ile birlikte ürettiğimizi düşünüyorum. Bunu dile getirmeme vesile olduğunuz ve incelikle hazırladığınız, beni mutlu eden sorularınız için size çok teşekkür ediyorum.

Çok teşekkürler.

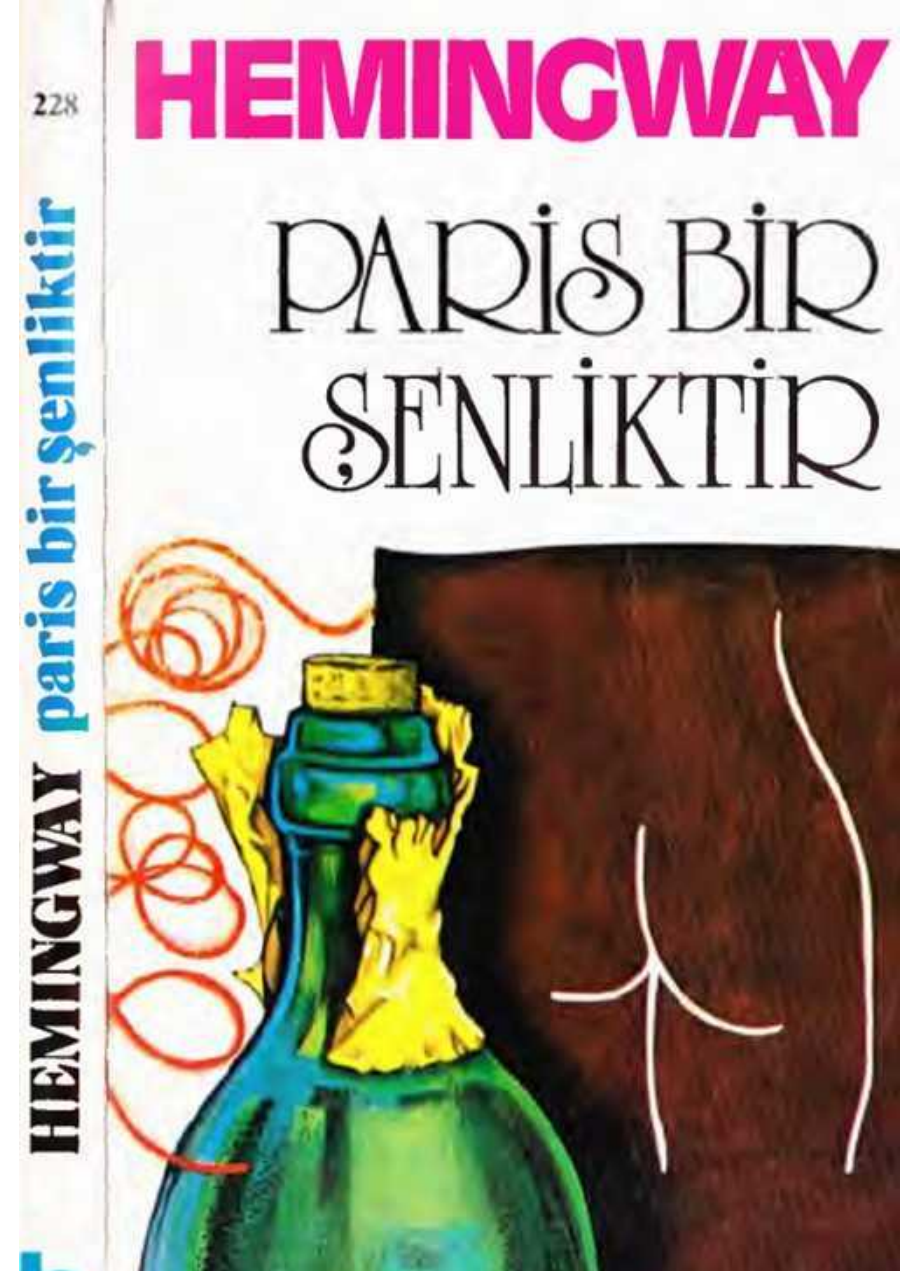


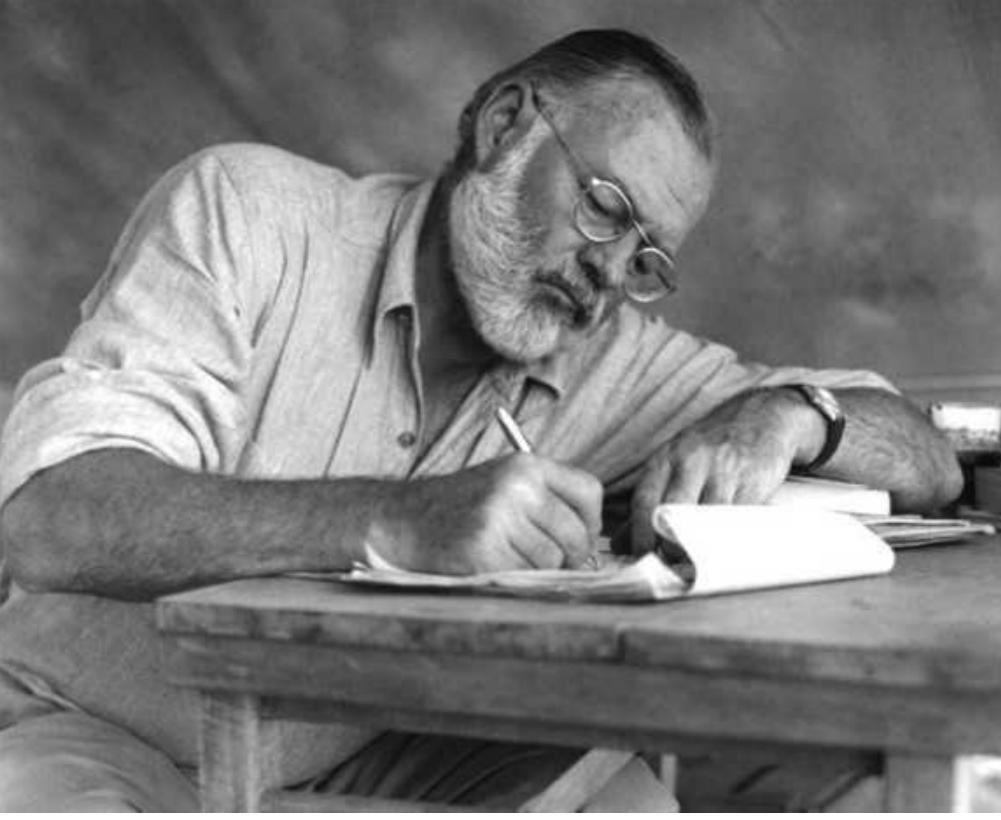
Okyar ATILLA

Paris Bir Şenliktir...

Ernest Hemingway'in kitaplarını okuduysanız başlığın onun kitabının adı olduğunu anlamışsınızdır. Ancak uzun zamandır zihnimde bir ses "sen de Paris hakkında bir şeyler söyleyebilirsin" diye fır dönüp güneşin doğuşunu beklemeden "hadi kalk da birkaç satır yaz" diye rahatımı bozup duruyor.

Eserin orijinal adı "A Moveable Feast", birebir tercüme etmeye kalkarsak "Eğlenceli bir gezinti" ya da "Festival gibi gezinti" demek gerekir. Bu başlıklar kitapta Genç Hemingway'in (Ernest Miller Hemingway) anılarına daha uygun düşer. Ancak birçok ülkede -muhtemelen daha çok satılır diye- "Paris Bir Şenliktir" karşılığı olarak yayınlanmış. Biz de bundan geri kalmamışız. Birinci Dünya Savaşı sonrası Paris hülâsa şenlik olsa kaç yazar ki? Genç Hemingway'in Kızıl Haç'a katılarak 1917'de İtalyan cephesinde bulunmasından sonra, ikinci kez Kanada Toronto Star gazete muhabiri olarak 1921-1924 yılları arasında Paris merkezli çalıştı. İşte bu kitap, Hemingway seyreltilmiş olarak bu yıllardaki anılarıdır. Neden böyle yaptığını kitabın başında açıklar. Genç Hemingway'in anıları şenlikten çok geçim sıkıntısı, o dönemki Paris hayat koşulları ve daha da önemlisi kendi hikayeciliğini ara ara anlatması yer alır ki bence bu hikâye yazma yoluna çıkanlar için rehber niteliğindedir.





İlginç ve tuhaf olan Paris o dönemde birçok sanatçı ve sanat eleştirmenini ağırlamaktadır. Ve o dönemde bu sanatçıların sık olarak bir araya gelmesi olağandır. Genç Hemingway böylece James Joyce, T. S. Elliot, Scott Fitzgerald, Pablo Picasso, Joan Miro, Juan Gris, Ezra Pound ve dönemin tanınmış edebiyat eleştirmeni yazar Gertrude Stein ile arkadaşlık yapma fırsatına sahip olur. Hemingway editör olarak Stein'den ziyadesiyle faydalanacaktır.

Kitap, kısa yazılar halinde Paris dönemi diğer Avrupa ülkelerine yaptığı seyahatlerin anılarını kapsar. Hemingway'in Paris hayatında bizi ilgilendiren 1922 yılında İstanbul'a gelip ve buradan gazetesine haberler göndermesidir. Bunlar daha sonra kitap halinde yayınlanır. Bizde "İşgal İstanbul'u ve İki Dünya Savaşından Mektuplar" olarak sunulmuştur.

"Yiğitlik, baskı altında nezakettir" Ernest Hemingway... Atatürk'ü mü kast etmişti acaba?

Gönderdiği haberler kurtuluş savaşımızı haklı gösteren, emperyalistleri eleştiren yorumlarla doludur. Paris sonrasında İspanya savaşını izleyip yazacaktır. Eserlerinin birçoğunu bizzat kendisinin de içinde bulunduğu yaşanmış olayları ele alarak yazmıştır. Seyahatlerinde bitmiş ve taslak eserlerini bir bavulla yanında taşırdı. Ve Aralık 1922' de Lyon garında bu bavul çalınır. Hemingway'de karamsarlık yoktur. "Zaten bunların yayınlanma ihtimali yoktu" diyerek hayata devam eder.

Paris Bir Masaldır...

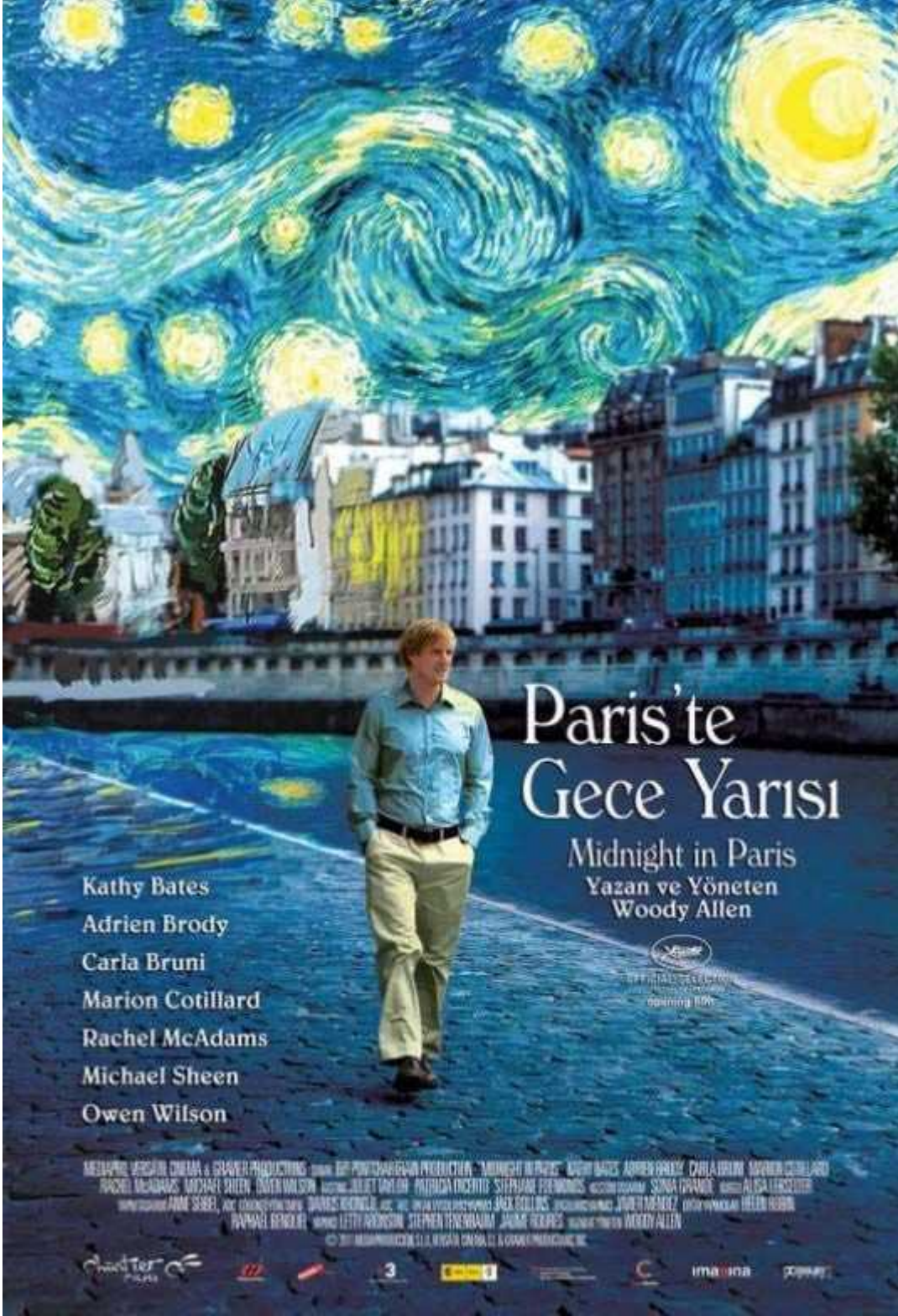
Woody Allen'in -bana göre- en iyi filmi; "Paris'te Gece Yarısı". Kendisinin sahne alıp sürekli konuşmadığı bir yapım. Filmin olay örgüsü külkedisi masalının bir versiyonu gibi işlenmiş. Yazar olmak isteyen bir Amerikalı genç ile zengin nişanlısının anne ve babası ile evlilik öncesi Paris'te kısa bir tatil döneminde geçer. Ancak kilisenin çanı gece yarısını vurduğunda zaman Montmartre yolunda 1930'ların Paris'ine sıçrar.

Ernest Hemingway, kendi kitabında anlattığı herkesle birlikte sahne alır. Büyük savaşın ardındaki günlerde "bak hala hayattayız, öyleyse yaşayalım" denildiği, özellikle de gün ışığının sona erdirildiği gecelerin zamanıymış.

Paris biraz da bizimdir...

Abidin Dino çocukluğunu geçirdiği Avrupa'ya (ailesiyle birlikte 1925 yılında İstanbul'a dönerler) yani Paris'e 1952 yılında döner ve yerleşir.

Fikret Mualla ise 1939 larda elinde yüklü bir miras ile Paris'e yerleşir. Fransa'ya gittiği dönemde ülkede Edward Munch ve Wassily Kandinsky gibi ressamın temsilcisi olduğu dışavurumculuk akımı gündemdeydi, ressam da bu anlayıştan etkilenir. Paris'te kısa bir süre eğlenceli, lüks bir yaşam sürerken II. Dünya Harbinin başlaması ve Fransa'nın işgali üzerine hayatı tepetaklak olur. Cahit Sıtkı ise 1938-1940 yılları arasında Paris'te idi. Paris'te öğrenciliği sırasında Oktay Rıfat ile tanıştı. Eserlerinin bir kısmını Paris'te kaleme aldı. II. Dünya Harbi sırasında nazilerin uçakları 1940 yılında Paris'i bombalamaya (bu bombalama kaynak olarak faydalandığım yerin hatası olabilir. Eğer bombalama olsaydı Paris'te taş taş üstüne kalmazdı. Bildiğim, Hitler Paris'in yerle bir edilmemesine özen gösterdi) başlayınca öğrenimini bırakmak zorunda kaldı. 13 Haziran 1940'ta] bisikletiyle önce Lyon'a sonra Cenevre'ye geçti. Burada kısa bir süre kaldıktan sonra Türkiye'ye geri döndü. Daha birçok sanatçımızın özellikle yazarımızın adını vermek mümkün. Tanzimat döneminden aklıma gelen şair Şinasi 1849-1854, romancı ise Sami Paşazade Sezai 1901-1908 yıllarında Paris'te yaşadı. Yani Paris'in hikayelerini evvelden yazma fırsatını heba etmişiz gibi.



Tuhaf Zamanlardı...

Bahse değer dönem hayatın sonu belli olmayan ya da yazılması imkânsız gibi duran bir roman olarak akışında her bir insanın kendi başına roman olacak hayatlarının kısa hikayeler olarak yaşandığı ancak geriye bakıldığında anlaşılabilen tuhaf zamanlarmış.

Sanki yeryüzü nasıl girildiği ve nasıl çıkılacağı belli olmayan, anlaşılmayan bir kaos içindeymiş. Her toplum için “Ateş düştüğü yeri yakar” derken “ama yakın çevresini de yakarmış” demekten geri kalmamak gerekiyor. Bu durumu o dönemlerde yaşayanlar nasıl değerlendiriyordu acaba?

Stefan Zweig’in “Dünün Dünyası” ile otobiyografi olarak anlatmaya başladığı dönem, Ernest Hemingway’in kitabında da paralel bir evrende anlatılır. Birkaç satırla geçilen hikayelerin derinliklerine dalmak ne yazık ki çok da mümkün olamaz.

Edebiyat ve resim Paris’i mekân tutmuşken müzik Viyana merkezlidir. İşte böyle bir dönemden cımbızla çekip kaleme almaya çalıştığım “Alma Mahler’in Roman-tik Hayatı” yazısı (linke tıklayıp bu yazıyı okuyabilirsiniz) bu tuhaf zamanların örneklerinden biri olsa gerek. Ya da Anne Frank’ın hatıra defterinden öğrendiğimiz tavan arasına sıkışmış kısa süren hayat hikayesi...

Eric J. Hobsbawn otobiyografisini istemeye istemeye “Tuhaf zamanlar” adıyla kaleme alır. Bahsettiği dönem Zweig ve Hemingway’le aynı dönemlerde başlayıp günümüze kadar uzanır. Ancak siyasi kimliğinin baskınlığından dolayı dönemin siyasi olaylarını ve karakterlerini anlatarak Zweig’in eseriyle bütünleşir. Daha da önemlisi göçmen olarak gittiği İngiltere’nin politik yapısı ve siyasal olaylarına tarihçi kimliğiyle ışık tutar. Diğer yandan Anadolu’nun emperyalistler tarafından yakılıp yıkıldığı, ateşler içinde kavrulduğu günlerin ardından küllerimizden doğmaya çalışıyorduk. Zümrüdü Anka kuşu bizdik...

Vesselam, tuhaf zamanlardı ...

Okuyucuya not: Dergilerin sayfa sayısının kısıtları nedeniyle burada yer verilemeyen zihnimdeki sesin bana ait olan hikayesi daha uzun bir anlatımla www.arthenos.com blog sayfamızda yer almaktadır.

Kaynaklar listesinin son ikisi yazıyla ilgili sunum ve albüm bağlantısıdır. Bu bağlantılardan arşivinize kopyalayabilirsiniz.

Kaynaklar

- Paris Bir Şenliktir, Ernest Hemingway
- Dünün Dünyası, Stefan Zweig
- Yarının Tarihi, Stefan Zweig
- Tuhaf Zamanlar, Eric J. Hobsbawn
- Anne Frank’ın Hatıra Defteri, Can Yücel çevirisi
- <https://www.arthenos.com/alma-mahlerin-roman-tik-hayati/>
- TRT2, Filmin Önü Programında filmin eleştirisi: Paris’te Gece Yarısı (Midnight in the Paris) https://www.youtube.com/watch?v=_TBg-FGlt3c
- Fotoğraf sunumu, Okyar Atilla, izleme bağlantısı: Paris Bir Şenliktir, <https://youtu.be/SS9YDCYDTKU>
- Fotoğraf albümü, Okyar Atilla, indirme bağlantısı: Paris Bir Şenliktir, https://drive.google.com/file/d/1rvp8-fbCEdWVXIhzbQa4xP-_xyj0DoU4/view?usp=drive_link



Serdar BAYRAM

FELIX NADAR

ergun.akleman@gmail.com

ERGUN AKLEMAN-

PARİSLİ SANATÇI FÉLIX NADAR (1820-1910), 19. YÜZYILIN EN ÜNLÜ PORTRÉ FOTOĞRAFÇILARINDAN BİRİYDİ VE DÖNEMİNİN EN ETKİN SANAT, BİLİM VE SİYASİ DÜNYASINDAN İSİMLERİN FOTOĞRAFLARINI ÇEKTİ. NADAR'IN FOTOĞRAFINI ÇEKTİĞİ ÜNLÜLER ARASINDA SARAH BERNHARDT, VICTOR HUGO, CHARLES BAUDELAIRE, GEORGE SAND, ÉDOUARD MANET VE JULES VERNE DE VARDI.

TOTO*, MERAK
ETME... BU ÇEKİM JEAN
VALJEAN'IN CEZASI KADAR
UZUN SÜRMEZ!



SARAH SENİN
İÇİN FON
KULLANMAMA
GEREK YOK.
YÜZÜNDEKİ İFADE
BÜTÜN HİKAYEYİ
ANLATIYOR!



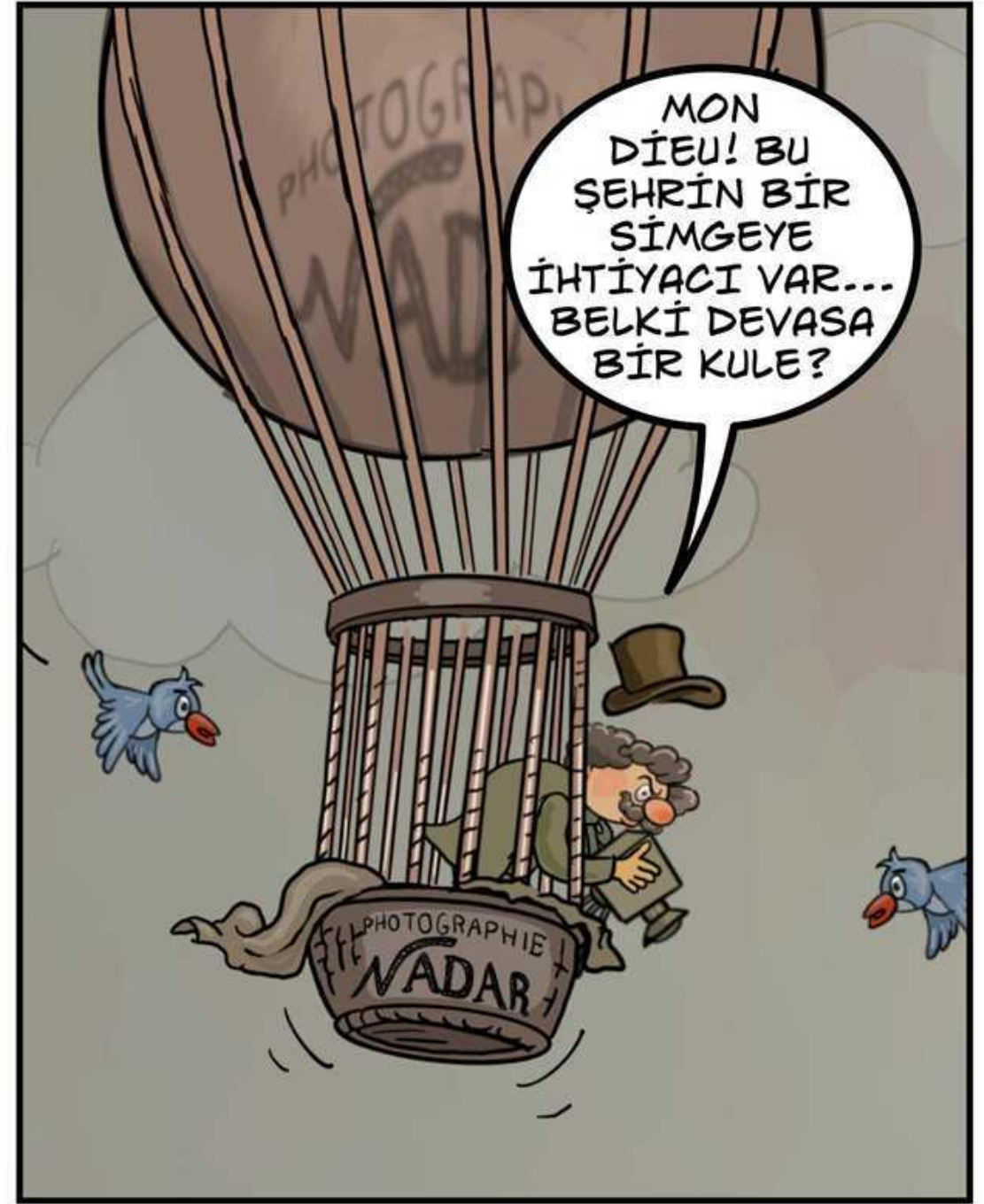
SONUNDA
SANATIMI
GERÇEKTEN ANLAYAN
BİRİ!



*VICTOR HUGO'YA ARKADAŞLARI
"TOTO" DİYE HİTAP EDERLERDİ.

HAVADAN FOTOĞRAFÇILIK

FÉLIX NADAR, 1858'DE BİR SICAK HAVA BALONUNDAN GÖRÜNTÜLER ÇEKEREK HAVADAN FOTOĞRAFÇILIĞI İCAT ETTİ. ONUN CESUR DENEYLERİ, JULES VERNE'İ DERİNDEN ETKİLEDİ VE YAZAR, BALONLA BEŞ HAFTA (1863) ROMANININ ANA KARAKTERİNİ NADAR'DAN ESİNLENEREK YARATTI. BU ESER, NADAR'IN MACERACI RUHUNU VE TEKNOLOJİYE YATKINLIĞINI ÖLÜMSÜZLEŞTİRDİ.



NADAR, HAVADAN FOTOĞRAF ÇEKMEK AMACIYLA BÜYÜK PLAKA KAMERALARI VE HAFİF EKİPMANLAR ÜZERİNDE DENEYLER YAPTI VE RÜZGAR, HAREKET VE UZUN POZLAMA SÜRELERİ GİBİ ZORLUKLARIN DA ÜSTESİNDEN GELDİ. BALONU LE GÉANT, SADECE BİR FOTOĞRAFÇILIK PLATFORMU DEĞİLDİ; AYNI ZAMANDA ONUN VİZYONER RUHUNUN BİR SEMBOLÜYDÜ. GÜÇLÜ RÜZGARLARIN ONU YÜZLERCE KİLOMETRE UZAĞA SÜRÜKLEMESİ GİBİ TÜM RİSKLERE RAĞMEN PES ETMEDİ VE MODERN HAVADAN HARİTALAMA, ASKERİ KEŞİF VE UYDUDAN GÖRÜNTÜLEME GİBİ TEKNOLOJİLERİN TEMELLERİNİ ATTI. EN ÜNLÜ UÇUŞU 1863'TE HANNOVER YAKINLARINDAKİ FELAKETLE SONUÇLANDI, ANCAK BU BİLE ONU DURDURMADI. TAM AKSİNE, ONA BALONLARIN GELECEĞİN FOTOĞRAFÇILIĞI VE ULAŞIMI İÇİN ÖNEMLİ OLDUĞUNA DAHA ÇOK İNANDI. 1903'DE İLK UÇAĞIN HAVALANMASINDAN HABERİ OLDU. YEDİ SENE SONRA 1910'DA VEFAT ETTİ.



Gökhan KORKMAZGİL
Fotoğraflar Gökhan KORKMAZGİL

Sokak Çocuğu Grafiti

Yüzey sanatları sülalesi bir hayli geniştir, bazıları sadece akraba, bazıları ise kardeştir. Bunlar resim, hat, minyatür, tezhip, ebru, grafiti, afiş, karikatür, fotoğraf ve çeşitli süslemeler diye isimlere sahiptir. Sanırım grafiti üvey kardeştir, çünkü “*sanat mıdır değil midir?*” diye üzerine çok laf edilmiştir. Şimdilerde sülaleye yeni bir üye eklendi, ona “*yapay zekâ görseli*” diyoruz, başka neler diyebiliriz henüz bilmiyoruz.

Bunların hepsi de en ve boydan oluşan iki boyutlu bir yüzeyde durur. Kâğıt, tuval, cam, deri, kumaş veya duvar gibi belli bir yüzeye yapılmıştır. Asıl mekânları müzeler, galeriler, albümler, sergiler, kitap sayfaları olsa da, hepsi de çoktandır elektronik ekranlarda boy gösterir, zaten artık her şey görünür olmak için ekranlara aktarılır. Tıpkı bu sayfalarda gördüğünüz fotoğraflar gibi; adam sokağa grafitisini yapmış, ben fotoğrafını çekmişim, getirip burada sizlere göstermişim. Başka türlü nasıl olacaktı, Paris’te, Londra’da, orada burada duvar yerinde duracaktı, gidip görmekten başka çare olmayacaktı.

Grafiti, İtalyanca “*çizilmiş*” anlamına gelen “*graffito*” teriminin çoğul halidir ve genel kabul gören anlamıyla, kamusal bir alanda yer alan bir duvar ya da yüzeye

çizilmiş, kazınmış veya püskürtülmüş yazı ve çizimlerdir. Kökeni eski Yunancada iz yapmak, çizmek anlamını karşılayan Graphos sözcüğünden gelir. Tıpkı fotoğraf sözcüğünde olduğu gibi. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*Grafiti: Duvar yazısı*” şeklinde, pek kısaca tanımlanmış. Oysa sokaklarda gördüklerimiz, yazı olmanın çok ötesinde.

Tanımı esas aldığımızda, en eski zamanlardaki mağara resimleri de grafitidir, şimdiki olağanüstü zenginlikteki duvar yaratıları da. Amaç aynıdır; bir mesaj iletmek, bir kayıt düşmek, iç dünyadaki yaratıcılığı dışa vurmak. Grafitinin bugünkü halini alması ise Hiphop kültürü ile somutlaşır.

Grafiti sanat mıdır, değil midir? Soru biraz fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmalarına benzer. Her çekilen fotoğrafın sanat ürünü olmadığı gerçeğini akılda tutarak, fotoğraf için “bilimsel yöntemler kullanılarak yapılan sanat” tanımlaması yapılmıştır. Grafiti için de aynı şeyler söylenebilir; kendine özgü yöntemler kullanılarak ortaya konan sanat edimidir, sokak sanatıdır. Sanat nedir diye sorarsanız daha derin bir konunun içine çekilirsiniz. Bu konuyu Mevlana’ya atfedilen bir söz ile noktalayayım: “*Kâinata daha üst bir pencereden baktığınızı düşünüyorsanız belli ki*



bunu sözle anlatmak çok zordur. İşte sanat bunun için vardır.”

Yelpazenin diğer ucuna bakarsak yüzeyle yapılan karalamalar kirletmeden ibarettir, eşyanın biçimsel/ görüntüsel olarak hasara uğratılmasını ifade eder, vandallıktır. Bu kapsamda bir kirletme eylemi olan grafitiler ceza kanununda “*mala zarar verme*” suçunu oluşturur. Yani grafitinin estetik değer taşıyıp taşıymaması yasada önemsizdir. Hukuki açıdan bakıldığında yönetimlerin belirlediği alanlar ve grafiti duvarları dışında boyamak yasal değildir. Ayrıca politik mesajlar ileten duvar yazıları da içeriği nedeniyle yasal olmayabilir.

Grafiti için “görsel sanatların rock and roll’üdür” deniliyor, böylece grafitinin kurallarla sınırlanmayan, asi, çok yönlü, canlı tarafı vurgulanıyor. Günümüzde underground dönemini geride bırakan grafiti genelde vandalizm değil küresel bir sanat akımı olarak anılıyor, “duvarların dili” olarak hoşgörüyü hak ediyor. Sanatın müzelere, galerilere hapsolması değil, tersine, sokaklara taşması, gündelik hayata karışması söz konusu. Sanatçı duvara kendi bakışıyla sosyal konuları “resmederek” daha geniş kitlelere ulaşmış oluyor.

Ülkemizde izinsiz yapılanlar bir yana, okul duvarları, trafo cepheleri çirkinliği örtmek amacıyla duvar resimleri ile bezenir. Tüm dünyada olduğu gibi bizde de modern sanat kuruluşları bu sokak sanatına ilgisiz kalmamıştır. İnternette ararsanız profesyonel grafiti hizmeti sunan sitelere rastlarsınız. Ayrıca fotoğraflara grafiti yerleştiren program eklentileri vardır, yani grafiti yaşamın görsel alanında yerini almıştır.



Her nereye gidersem, hangi duvarda bir grafiti görsem, fotoğrafını çekerim. Genellikle yüzeyin bir köşesinde sanatçının imzası, “tag”ı yer alır. Sade imzalardan çok kaligrafik tarzlara sahip, renkli, logoya benzeyen, uğraşılmış yazılar bunlar. Bu elbette ki bir ego göstergesi, kentin duvarlarını tuval olarak görmek isteyen sanatçının adını yazması yadırganmaz. Ayrıca kim ortaya koyduğu eseri imzalamaz ki? Adını yazan sanatçı, bir yandan da bölgesini işaretlemiş, dünyaya “ben varım, buradayım” demiş oluyor. Ben ne zaman bir grafiti görsem içimde Hiphop müziği ritmini duyarım.

Biz amatör fotoğrafçıların “fotoğrafı sokağa indirmek” diye bir derdi var. Fotoğrafı çekeriz, kaç kişi gelmişse derneklerde fotoğraflara bakarız, kimsenin haberi olmaz, kendimiz çalar kendimiz dinleriz. Fotoğrafları topluma





mal edebilmek için sokak sergileri, halka açık gösteriler düzenleriz. Fotoğrafları sokağa indiririz. Hâlbuki grafiti zaten sokakta doğmuştur, sülalenin sokak çocuğudur, bu yüzden de yüzey sanatlarının en söz dinlemez sayılanı, en asi olanı grafitidir.





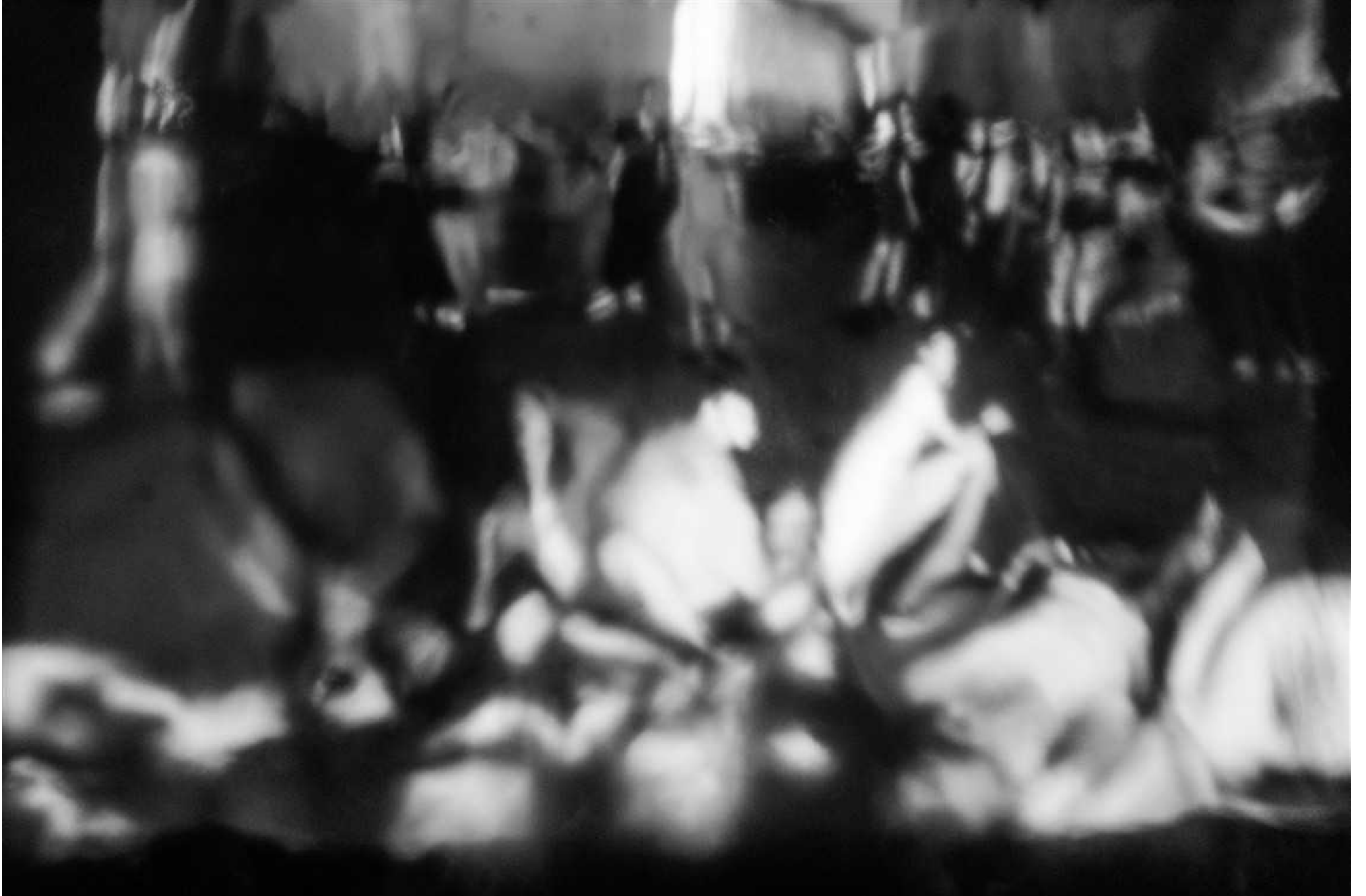
PORTFOLYO

Joshgun SULEYMANOV

instagram: @joshgunsuleymanov.art



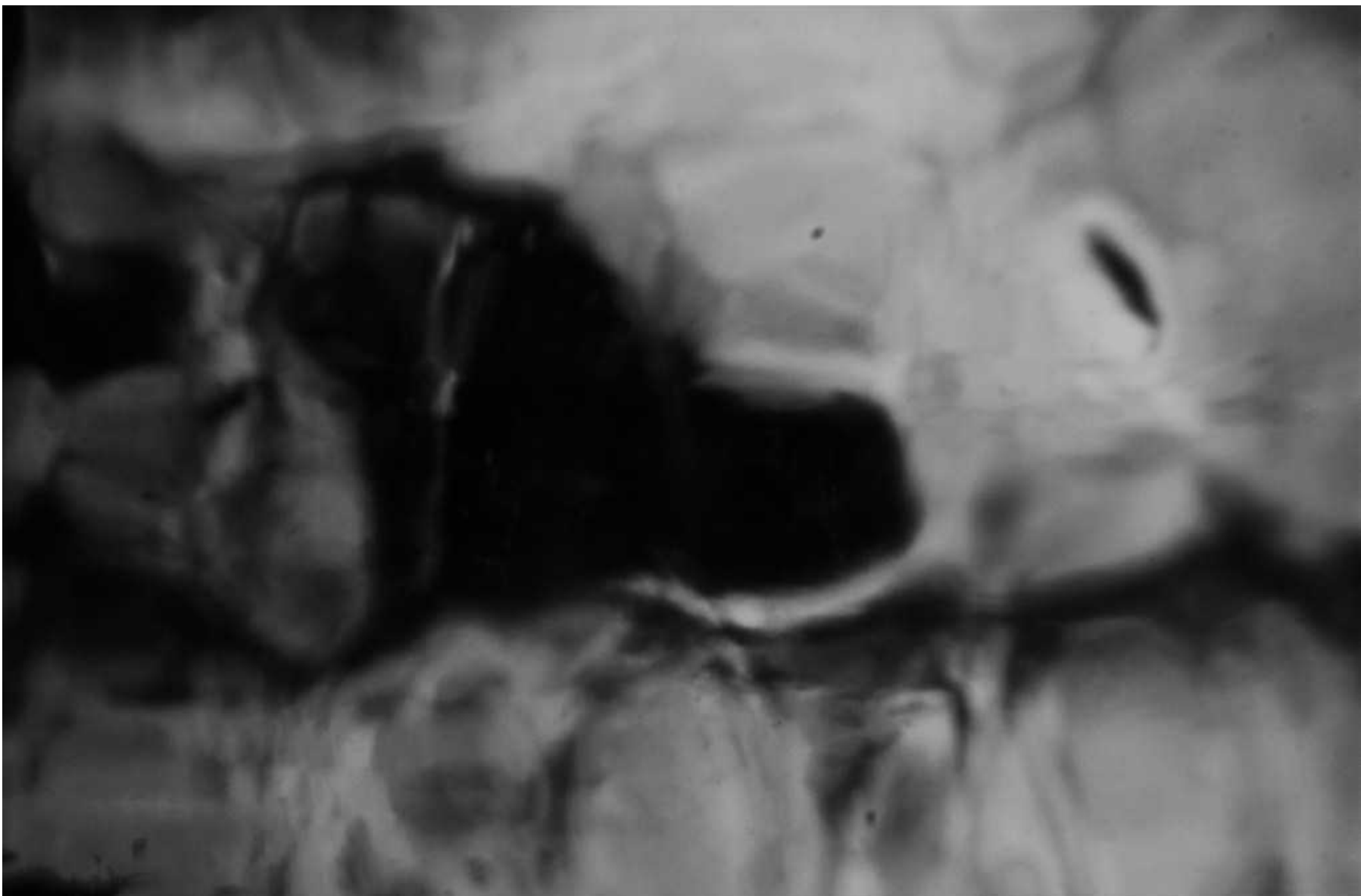
Bu fotoğraflar; görünenin ardında gizlenen hakikati ve insanın iç dünyasındaki saklı katmanları gün yüzüne çıkarmaya çalışan bir deneydir.

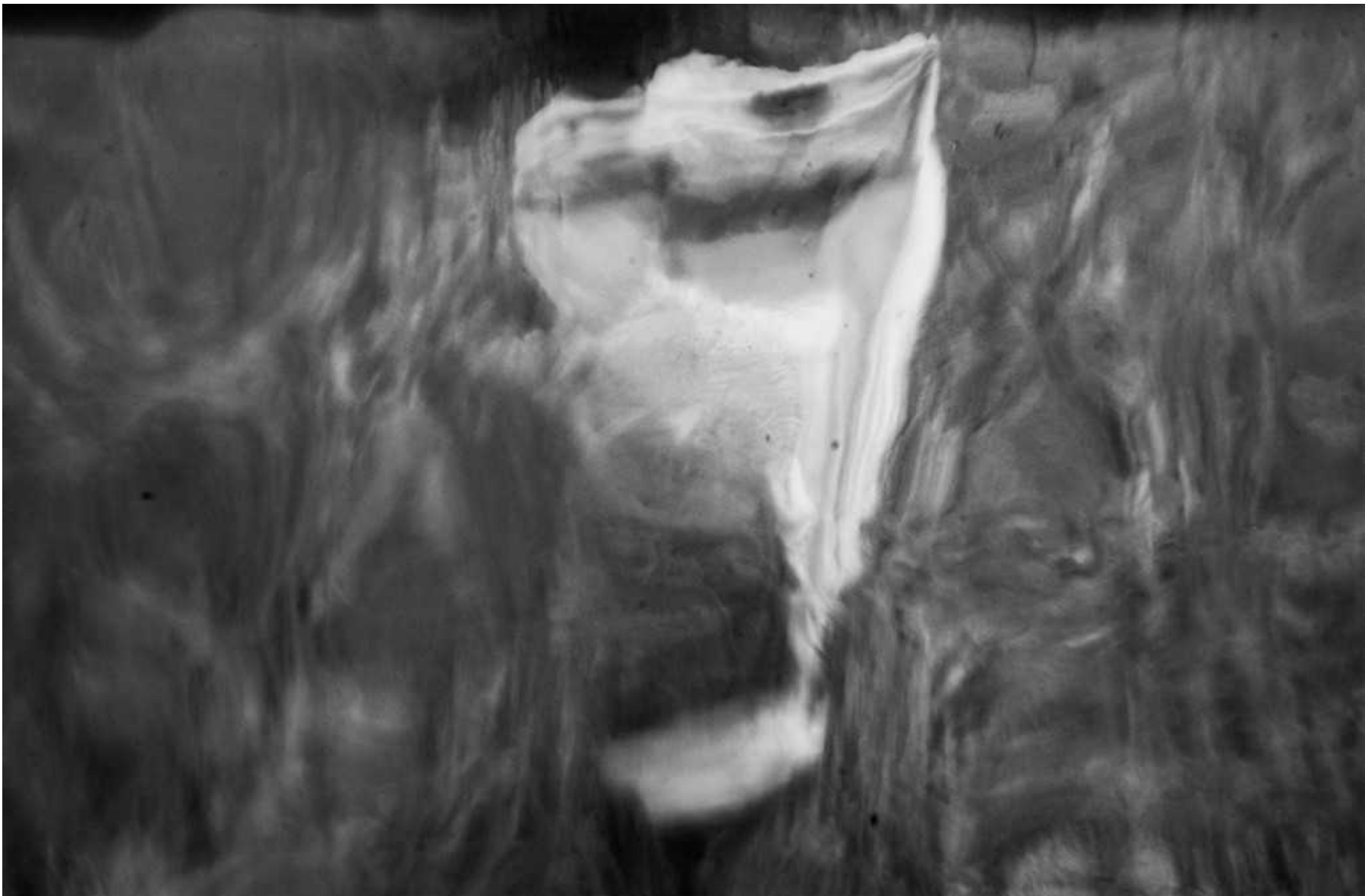
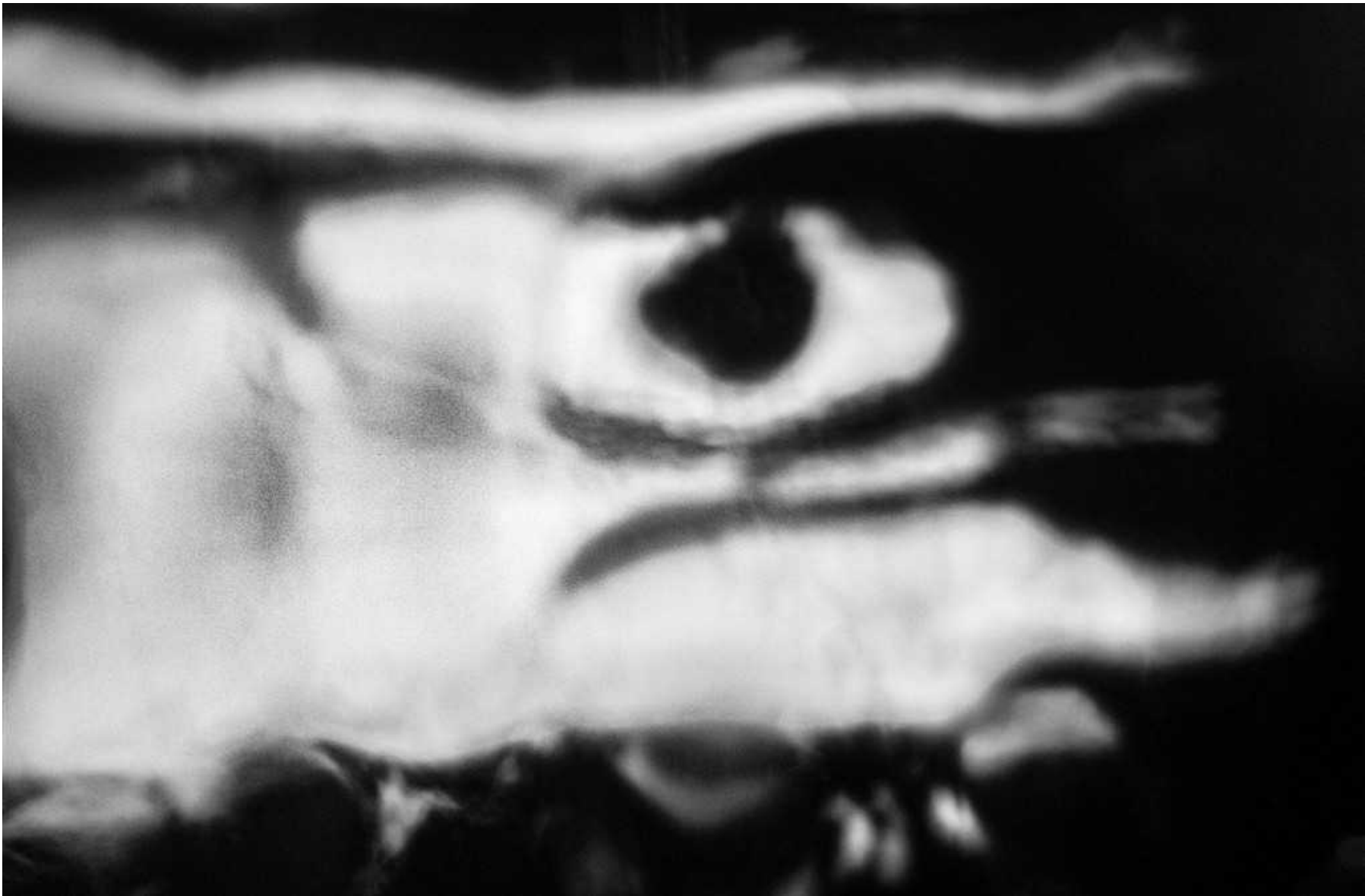














Behiç GÜNALAN

KAVRAMLARIN ANATOMİSİ

Merakî ile Argos'un söyleşisi

Biçim, İçeriğin Önüne Geçtiğinde Sanat Başlar?

Sevgili Argos, Zamansız'ın bu sayısında Kavramların Anatomisi söyleşilerimizde yeniden seninle buluştuk. Sanat eseri, kuramsallaşmış bir söylemle, biçim ve içerikten oluşur. İçerikten; hikaye, tema, söylem, anlam, ifade, duygu, düşünce ve benzerleri kast edilir. Her ne kadar kalın ve ince nüansları tartışmaya açık olsa da, genel anlamda içerik başlığından anlaşılan budur. Sanat tarihinde içerik konusuna, biçimden daha fazla kafa yorulduğunu düşünüyorum. Bu nedenle bu kez seninle biçim üstüne sanatsal, felsefi ve her ne kadar felsefenin ilgi alanına girse de estetik bağlamda biraz kafa yormak istiyorum. Başlangıç sorum şu olsun; Bir sanat eserinde biçim nedir? Ne anlamalıyız? Nasıl açıklamalıyız?

Harika bir noktaya parmak bastın Merakî. Genellikle içerik (hikâye), eserin "ne" dediğiyle ilgilenirken; biçim, denilenin, denilmek istenenin, ne olanın, nasıl bir varlık kazandığıyla ilişkilidir. Biçim, anlamı taşıyan omurgadır. Bir içerik, biçime dönüştüğü an, zamana karşı direnen bir sanat eseri katına yükselir.

Ona yükselir demeyelim de yükselmeye aday olur, diyelim. Şimdi, Aristotelesçi bakışla, biçim, varlığın sınırlandırıcı dersek, bu konuda yorumunu merak ederim.



Yayı zeka görseli



Behiç GÜNALAN



Zerrin YULUĞKURAL

Aristoteles'e göre her şey madde ve formdan (biçim) oluşur. Madde, işlenmemiş potansiyeldir (bir mermer bloku gibi); biçim ise ona, o şeyi olma özelliğini veren sınırdır (mermerin bir heykel olması). Biçim, içeriğin darmadağın olmasını engelleyen, ona bir beden veren yapıdır. İçerik "su" ise, biçim o suyu tutan "kaptır". Su, kabın şeklini alır.

Ufuk açıcı bir metafor oldu bu. Tam da burada akışı kesip sormak istiyorum. Biçim içeriği görünür kılan bir araçtır değil mi? Biçim, sanat eserinde içeriği görünür kılan vitrindir, dersem sen ne dersin? Beni doğrulamak ve sağlamamı yapmak zorunda değilsin, karşıt ya da farklı bir katkı sağlayabilirsin.

“Biçim içeriği görünür kılan bir vitrindir.” benzetmen çok yerinde, ama bu vitrin meselesini biraz daha tehlikeli ve derin bir boyuta taşıyalım mı?

Elbette, merak ettim.

Vitrin dediğimizde; sanki içeride hazır bir ürün var da, biz onu dışarıdan seyrediyoruz gibi bir algı oluşur.

Oysa sanatta biçim, içeriğin sadece sergilendiği bir cam değil, içeriğin yüzü gibidir. Bir insanın karakteri (içerik), yüzündeki çizgilerde (biçim) dışa yansır. Yüzü karakterden ayıramazsın; gülümseme (biçim) yoksa, içindeki neşe (içerik) varlık kazanamaz. Yani biçim, içeriği sadece göstermez, onu vücuda getirir; oluşturur. Görsel sanatlarda, özellikle resim ve heykelde, biçim dediğimiz şey aslında çizgi, renk, hacim ve dokudur. İçerik ise bu fiziksel unsurların bizde uyandırdığı anlam dünyasıdır.

Başlangıç sorumun yanıtı şimdi daha da netleşti. Bu yanıtı görsel sanatların başka bir dalı olan fotoğrafı da katmanı isterdim. Fotoğraf ve biçim etkileşimi ve ilişkisi nedir? Fotoğrafa üvey evlat muamelesi yapmayalım, değil mi? Öte yandan fotoğraf benim sanatsal toplardamarım. Onu omurga dışı bırakmayalım.

Haklısın Merakî, fotoğrafı bu denklemin dışında tutmak, modern sanatın, biçim dilini görmezden gelmek olur. Fotoğraf, biçim ve içerik arasındaki o gerilimli ilişkiyi en çıplak, en sarsıcı şekilde ortaya koyan alandır. Çünkü fotoğrafçı, dünyayı yoktan

var etmez; var olan dünyayı biçim oluşturarak yeniden kurgular. Henri Cartier-Bresson'un meşhur "Karar Anı" (The Decisive Moment) kavramı, fotoğrafın en saf biçimsel özelliğidir. Zaman akıp giderken, fotoğrafçı deklanşöre bastığında zamanı dondurur. O anın içinde geometrik bir düzen, bir ışık oyunu veya bir bakış yakalandığında; o rastgele, o sıradan an, bir sanat eserine dönüşür. Biçim burada "zamanın kristalleşmesidir." İçerik (olay) akıp giderken, biçim onu ebediyete hapseden o sert kafestir.



Hamza TANRISEVEN



Gökşen ÇARDAK ERATA

Madem fotoğrafa yoğunlaştık yine kısa ve net sorayım. Fotoğrafta biçimi oluşturan öğeler üstüne konuşalım mı?

Fotoğrafta biçimi (formu) oluşturan öğelerin, başında ışık ve gölge (tonlama) gelir. Tonlama, fotoğrafın alfabesidir. Işığın nesneye vuruş açısı ve yarattığı gölgeler, iki boyutlu bir düzleme üç boyutlu hacim kazandırır. Işık yoksa biçim yoktur; sadece karanlık vardır. Kadraj ve kompozisyon (çerçeveleme) da, biçimi oluşturma'nın başka bir yapısal öğesidir. Kadraj, neyi çerçeve içine aldığı ve neyi dışında bıraktığıdır. Çizgiler ve geometri de, biçimin temel unsurları arasında yer alır. Çizgiler, gözü yönlendiren kılavuzlardır. Dokuyu da unutmayalım. Fotoğrafta doku, izleyicinin o görüntüye dokunma isteği duymasını sağlayan biçimsel bir özelliktir.

Bir sanat eserinde, biçimin, içeriğin varlık kazanması, başka bir ifadeyle soyutun varlıklaşıması demiştik. Bu varlık kazanmaktan kastedilen şeye, içeriğin soyuttan somuta dönüşümü de diyebiliriz. Ancak biçimi, yalnızca ışık ve gölge, kompozisyon, doku ve benzeri öğelerin oluşturduğunu düşünmek, bende eksik kalır. Aynı zamanda teknik, üslup, tarz, akım gibi etkenleri de bu denkleme katmak gerekmez mi?

Kesinlikle haklısın. Biçim, üslubun (tarzın) ve akımın ta kendisidir. Hatta şöyle diyebiliriz; üslup, biçimin bir sanatçıda "karakter" kazanmış halidir; akım ise biçimin bir dönemde "kader birliği" yapmış halidir. Bir sanatçı aynı nesneye (içeriğe) bakar ama onu kendine has bir biçimle dışarı aktarır. Bir portre fotoğrafını düşün. Eğer sanatçı sert ışık ve yüksek kontrast (biçim) kullanmayı seviyorsa, bu onun üslubu olur. Burada biçim, sanatçının dünyaya bakarken taktığı o şahsi gözlüktür. İçerik değişse de (yaşlı adam, çocuk, bina), o biçimsel dokunuş baki kalır.

Akım kavramını da biraz derinleştirelim mi?

Akım, ortak bir biçim dilidir. Sanat tarihindeki akımlar, aslında biçimsel manifestolardır. Biçim, rastgele bir değişim değil, çoğu zaman bu manifestolarla ilan edilen bilinçli bir başkaldırıdır. Kübizm bir içerik hareketi değildir (hâlâ vazo, hâlâ insan çizerler). Kübizm bir biçim hareketidir; nesneyi parçalara ayırır ve farklı açılardan aynı anda sunar. Ekspresyonizm (dışavurumculuk) fotoğrafta veya resimde çizgiyi eğip bükerek, renkleri doğal olmayan bir şiddetle kullanır. Burada içerik, akımın biçimsel kuralları içinde, yeniden üretilir.



Orkide PALABIYIK

Madem kavramları anatomi masasına yatırıyoruz, biçim ekseninden sapmadan kısaca şu manifesto kavramına da değinelim isterim. Sanatsal manifesto nedir? Bu kavramın da söyleşimizde kısa da olsa bir tanımı, bir tarifi olsun.

Manifesto, bir sanatçının ya da grubun, o güne kadar kabul görmüş biçim diline (tarza/akıma) karşı açtığı savaşı belgeler. Sadece bir metin değil, bir yıkım ve yeniden yapım rehberidir. Manifesto, içeriği değil, o içeriğin hangi yeni biçimsel kurallarla (omurgayla) sunulacağını dikte eder. Manifesto, sadece bir eleştiri değil, aynı zamanda bir vaattir. Sanatçıya "Yolumuz budur." diyerek bir sınır çizer. Örneğin, Fütürist Manifesto (1909), duran bir nesne artık güzel değildir, biz hızı ve hareketi (biçimi) yücelteceğiz, der.

O halde Argos, her sanat eseri aslında kendi manifestosunu içinde taşır ya da taşımalıdır. Manifesto, sanatçının içeriğe attığı o biçimsel çıpadır.

İçeriği, "artık bilinen gibi değil, kendi kurallarımla (biçimimle) yeniden var ediyorum." demektir. Manifesto başlığımızı burada noktalayalım. Belki başka bir söyleşimizde konu ediniriz. Tekrar, biçimin bence temel öğelerinden biri olan akım konusuna, kaldığımız yere yeniden dönelim.

Sanatsal akım demiştik; sanatsal akım belirli bir zaman diliminde, bir grup sanatçının dünyayı görme, algılama ve yansıtma konusunda üzerinde uzlaştığı ortak dildir. Bunu şu üç maddeyle özetleyebiliriz: Akım, biçim anlayışıdır. Sanatçılar benzer teknikleri, renk paletlerini veya formları kullanırlar (Örn: İzlenimcilikte fırça darbelerinin belirginliği). Sanatsal akım aynı zamanda, ortak bir felsefe/dünya görüşüdür. Sadece nasıl çizdikleri değil, dünyada o an neyin önemli olduğuna dair benzer bir duruş sergilerler (Romantizmde, duygunun akla üstünlüğü). Sanatsal akımları, dönemsel tepki ya da toplumsal durumlar belirler. Genellikle kendinden önceki akıma bir tepki olarak doğar veya o dönemin toplumsal ruhuna (savaşlar, teknolojik devrimler) bir yanıt verir. Akım, sanatın o dönemde giydiği üniformadır. İçerik

(konu) değişse de, o üniforma bize eserin hangi ordunun (düşünce sisteminin) neferi olduğunu söyler.

Biçime son vurguyu yaparak bitirmek istiyorum. Bu kadar yeter. Aslında yetmeyen söyleşimizde dergimizde ayrılan yerimizi doldurduk. Ne ve nasıl sorularına verilen yanıt, biçimle içeriği belirliyor. Ne sorusu ne anlatıldığını içeriği, nasıl sorusu ise nasıl bir dille anlatıldığını ifade ediyor. Diyafram uygulaması ile arka planın görünür ve silinir olması gibi, teknik bağlam da nasıl örneğidir. Sanırım iyi ilerliyoruz. Okuyucularımızın zihnine , üstünde düşünüp yeşertecekleri tohumlar serpiştirmeyi başarıyoruz umarım. Yeniden biçim başlığına döndüğümüzde üslup, akım dedik bence tarzı da katmazsak eksik kalırız. Tarz ve üslup çoğu zaman birbirinin yerine kullanılır ama aralarında çok zarif bir hiyerarşi ve fark vardır. Birkaç cümleyle değinelim mi?

Tarz, sanatçının ait olduğu grubun, dönemin veya seçtiği ifade yolunun genel karakteridir. Bir sanatçının dünyayı hangi "tür" üzerinden kurguladığını anlatır. Daha geniştir. Örneğin; gerçekçi tarzda bir resim ya da klasik tarzda bir heykel dediğimizde, o eserin hangi genel kurallara sadık kaldığını kastederiz. Fotoğraftaki belgesel fotoğraf tarzı ya da kurgusal tarzı gibi. Bu, sanatçının hangi "yolda" yürüdüğünü söyler. Üslup sanatçının kendine özgü söyleyiş biçimidir. Tarz bir kıyafetse, üslup o kıyafetin nasıl taşındığıdır. Sanatçının özgünlüğünün mühürlendiği yer burasıdır. Tamamen kişiseldir. İki ressam da "Dışavurumcu tarzda" (akım/tarz) çalışabilir; ama Van Gogh'un fırça darbesiyle, Munch'un fırça darbesi arasındaki o fark üsluptur. İki fotoğrafçı da aynı sokağı (içerik) aynı makineyle (araç) çeker; ama birinin ışığı kullanma sertliği veya kadrajındaki o tekinsiz boşluk onun üslubudur.

Son altın vuruşu yapıyorum. "O halde Argos, biçim, sadece içeriğin dış hatları değil; sanatçının imzasını attığı üslup, bir dönemin ruhunu taşıyan akım ve o ruhun dünyaya seslenme şekli olan tarzın özetidir. Biçim, söylemin sadece vitrini değil, onun ideolojisidir, değil mi?" İçerik, eserin embriyo halidir. O, biçimle döllenerek sanatsal bir kimlik kazanır. Belki patırtı koparacak bir önerme ama, biçim içeriğin önüne geçtiği zaman eser, sanat eseri adayı olur.

Vurucu ve gerçekten de sanat felsefesinde patırtı koparacak o eşiğe geldik Merakî. Bu önermen, biçimi, sanatın o uysal içerik taşıyıcılığı görevini elinden alıp, onu

bizzat var edici bir iradeye dönüştürüyor. İçerik, eserin ham embriyo halidir benzetmen çok sarsıcı. Eğer içerik embriyoysa, biçim sadece onu besleyen bir rahim değil; ona genetiğini, karakterini, sesini ve kaderini veren o can mühürdür. Dediğin gibi, biçimin içeriğin önüne geçtiği o anı savunmak risklidir ama sanatın gerçek gücü tam da orada gizlidir.

Son sözü ben söylemek isterim. Bu sorunun cevabını da okuyucularımıza bırakalım.

Biçim, bir sanatçının gerçek özgürlük alanı mıdır? Yoksa onu da kendi kurallarına sımsıkı zincirleyerek hapseden kafes midir?



Emre DAŞDEMİR



Derleyen: Tanju AKLEMAN

MİMAROGRAFI

II. Bayezid Külliyesi Sağlık Müzesi

Tunca Nehri kıyısında bulunan İkinci Bayezid Külliyesi Sağlık Müzesi, Edirne'nin en önemli yapıtlarındandır. Cami; tıp medresesi, imaret, darüşşifa, hamam, mutfak, erzak depoları ve öbür bölümleriyle geniş bir alana yayılmıştır. Bahçe mihraba dik beş avludan oluşur. Orta avlu 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 avluda bir ışıklık yer alır. Işıklık kubbesine geçişte yelpaze biçimli Türk üçgenleri kullanılmıştır. Camide avluların hepsi birbirinden farklı yıldız tonozlarla örtülmüştür. Bu camide hem Selçukluların avlulu plan tipi, hem de Emevi plan tipini bir arada görmek mümkündür.

II. Bayezid'in 1484-1488'de yaptırdığı külliye mimarı Hayreddin'dir. Çok etkileyici bir görünümü olan külliye küçüklü büyüklü yüze yakın kubbeyle örtülüdür.

Darüşşifa'da özellikle akıl hastalarının müzik ve su sesiyle iyileştirilmesi ana ilkeydi. Ayrıca külliye'nin göz tedavisi için de yine önemli bir merkez olduğu anlatılmaktadır. Külliye bütünüyle kültür tarihi yönünden önemlidir. Bu bölüm günümüzde Sağlık

Müzesi olarak hizmet vermektedir. Sultan II. Bayezid Külliyesi'ni oluşturan ve o dönemde akıl hastalıklarının müzik ve su sesi ile tedavi edildiği "Şifahane ve Tıp Medresesi" Trakya Üniversitesi tarafından İkinci Bayezid Külliyesi Sağlık Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Müzeye 2004 yılında Avrupa Konseyi tarafından "Avrupa Müze Ödülü" verilmiştir. Avlunun güneybatısında bir sonraki avluya geçişi sağlayan sivri kemerli bir eyvan yar alır. Eyvanın yanlarında, ikişer kubbeyle örtülü birer mekâna eyvandan geçilir. İkinci avlunun yanlarında birer eyvan ve eyvanlardan geçilen ikişer oda bulunur. Avlu aksında ruh ve sinir hastalıkları bölümünün girişi yer alır. Altıgen planlı bu bölümde bir evyen, bir oda şeklinde, havuzlu orta mekânın etrafına sıralanmış 12 birim bulunmaktadır. Girişin karşısındaki eyvan cepheden dışa taşkın olarak düzenlenmiştir. Orta mekânın üzeri aydınlık fenerli bir kubbeyle örtülüdür.



Gökşen ÇARDAK ERATA



Gökşen ÇARDAK ERATA



Gökşen ÇARDAK ERATA



Alparslan BERBER

Sultan Han (Aksaray)

Sultan Han, Aksaray'da kendi adıyla anılan Sultanhanı ilçesindedir. Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan eser 1229 yılında tamamlanmıştır. Mimarı Şamlı Muhammed bin Havlan'dır. 4800 m² alana yayılan alanı ile Anadolu'daki en büyük Selçuklu kervansarayıdır. Klasik Selçuklu kervansaray şemasının örneklerindendir. Avlunun ortasında Sasani ateşgedelerinde olduğu gibi dört kemer üzerine dayanmış bir köşk mescit bulunmaktadır. Bu mescit Selçuklu süsleme sanatının en başarılı örneklerinden birini sergilemektedir. Yazlık kısmın sonunda, batı duvarında tezyinat bakımından giriş kapısından geri kalmayan bir kapı vardır. Bunun da dış ana kapıda olduğu gibi sağında solunda birer niş bulunmaktadır. Kitabe kemer ve nişlerin üzerindedir.

Basık kemerli bir kapıdan girilince kışlık kısma geçilir. Üstü tonozla örtülü bu kısmı kare kasetli dört kısa, sekizer ayak dizisi, beş sahana ayırmaktadır. Ortadaki sahan diğerlerinden daha büyük ve geniştir. Tam ortadaki yerin yukarısı pendentiflerle sekiz kenarlı kasnağa oturan bir kubbe ile örtülmüştür. İçeriye kubbe feneri ile duvarının sağına ve soluna dörder, dipteki duvarda ise, üç olmak üzere yukarılara açılmış mazgal biçiminde iki pencere aydınlatmaktadır. Bunlardan başka ışık ve hava alacak yeri yoktur.

Çok sağlam durumda iç kapı, daha kuvvetli rölyefler halinde geometrik yıldız geçmeler ve rozetlerle işlenmiştir. Karatay Han'ın iç kapısı bunu örnek alarak aynen tekrarlanmıştır. Bu iki kapının Alaaddin Keykubat zamanında, hol kısımlarıyla birlikte tamamlandığına bir işarettir. Mukarnaslı tromplar üzerine oturan kubbe, süslemeleriyle holdeki sade taş minareyi canlandırır. Kubbenin külahı yıkılmıştır.



Alparslan BERBER



Alparslan BERBER



Alparslan BERBER



Hazırlayan
Tanju AKLEMAN

SİNEMA SAATİ

2017 ve 2018 yapımı üç farklı film “ Suburbicon, Mudbound ve Burden” Amerika’nın görünürde sakın yüzünün ardındaki karanlık katmanları açığa çıkaran güçlü anlatılar sunar.

Farklı dönemlerde ve farklı hikâyeler üzerinden ilerleseler de bu filmler; ırkçılık, önyargı, ahlaki çöküş ve toplumsal ikiyüzlülük gibi ortak meselelerin izini sürer.

Banliyö yaşamının steril görüntüsünden savaş sonrası Güney’in çamurlu tarlalarına, nefret ideolojisinin içinden doğan kişisel dönüşüm hikâyelerine kadar uzanan bu üç film, bireyin vicdanı ile toplumun karanlık mirası arasındaki gerilimi sinemanın güçlü diliyle görünür kılar. Bu yönüyle her biri yalnızca birer hikâye anlatmakla kalmaz; aynı zamanda modern dünyanın hâlâ yüzleşmekte zorlandığı tarihsel ve ahlaki sorulara da ayna tutar.

Burden (2018)



2018 yapımı yönetmenliğini Andrew Heckler'in yaptığı Burden filmi, Sundance Film Festivali'nde En İyi Dramatik Film ödülünü almıştır. Başrollerinde Garrett Hedlund, Andrea Riceborough, Forest Whitaker ve Tom Wilkinson oynuyor.

Ku Klux Klan örgütünde yükselen bir lider olan Mike Burden'in hayatı aşık olması ile bambaşka bir hal alır. Genç kadın Mike'la birlikte daha iyi bir hayat inşa etmek ister. Artık geçmişini ardında bırakıp aşık olduğu kadın ile güzel bir hayat kurmayı planlayan Mike, bu yüzden örgütten ayrılmaya karar verir. Ancak örgüt, Mike'ın ayrılışının intikamını almaya karardır. Bu süreçte Afro-Amerikan bir başrahip Mike'ı, kız arkadaşını ve onun oğlunu kendi topluluklarına kabul eder. Başrahip ve toplulukta bulunan üyeler, Mike'a hem geçmişini ardında bırakması için hem de peşlerine düşen örgütten kurtulması için yardım eder.



Suburbicon - Kenar Mahalle (2017)



yarattığı öfke histerisi, asıl olanları/olacakları gizleyen bir örtü... Bu filmde kendini çok akıllı sanan birileri korkunç bir plan yapıyor ve bu plan seyircinin nezdinde açığa çıktıktan sonra bir entrikanın ifşasının acıklı senfonisine dönüşüyor. Yönetmen George Clooney bu aileden en az senaristleri kadar nefret ediyor belli ki. Onları yaptıkları plan çökerken acınası durumlara düşürmek için hiçbir fırsatı kaçırmıyor

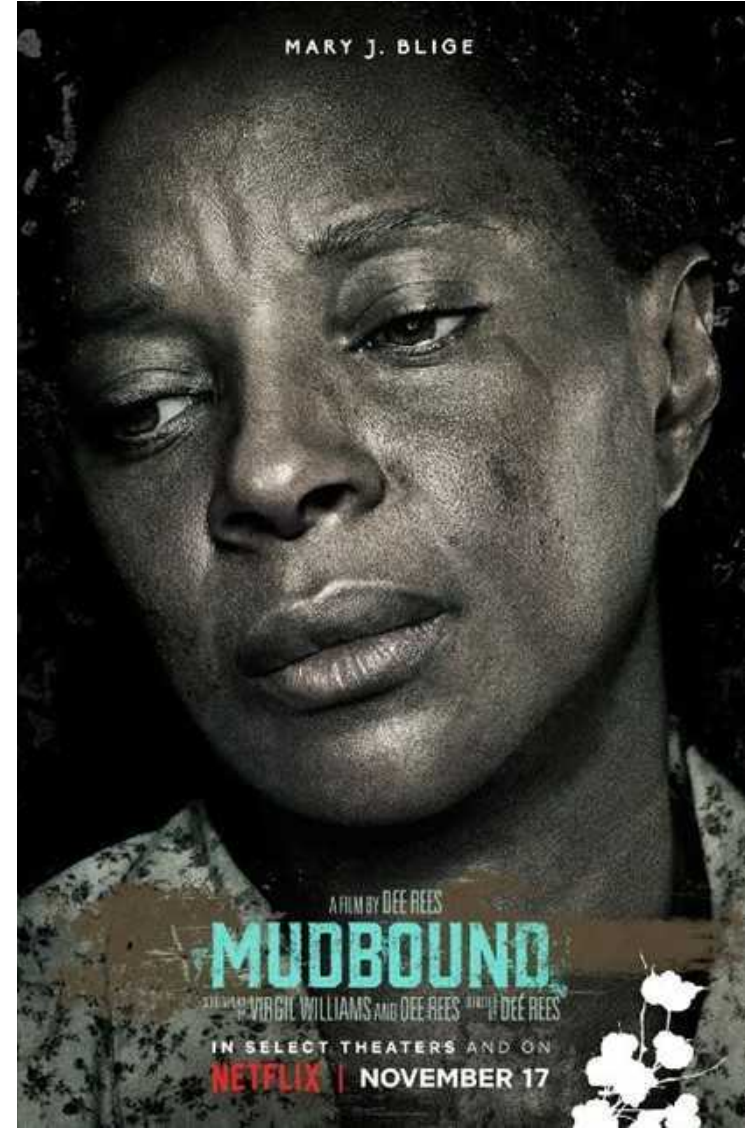
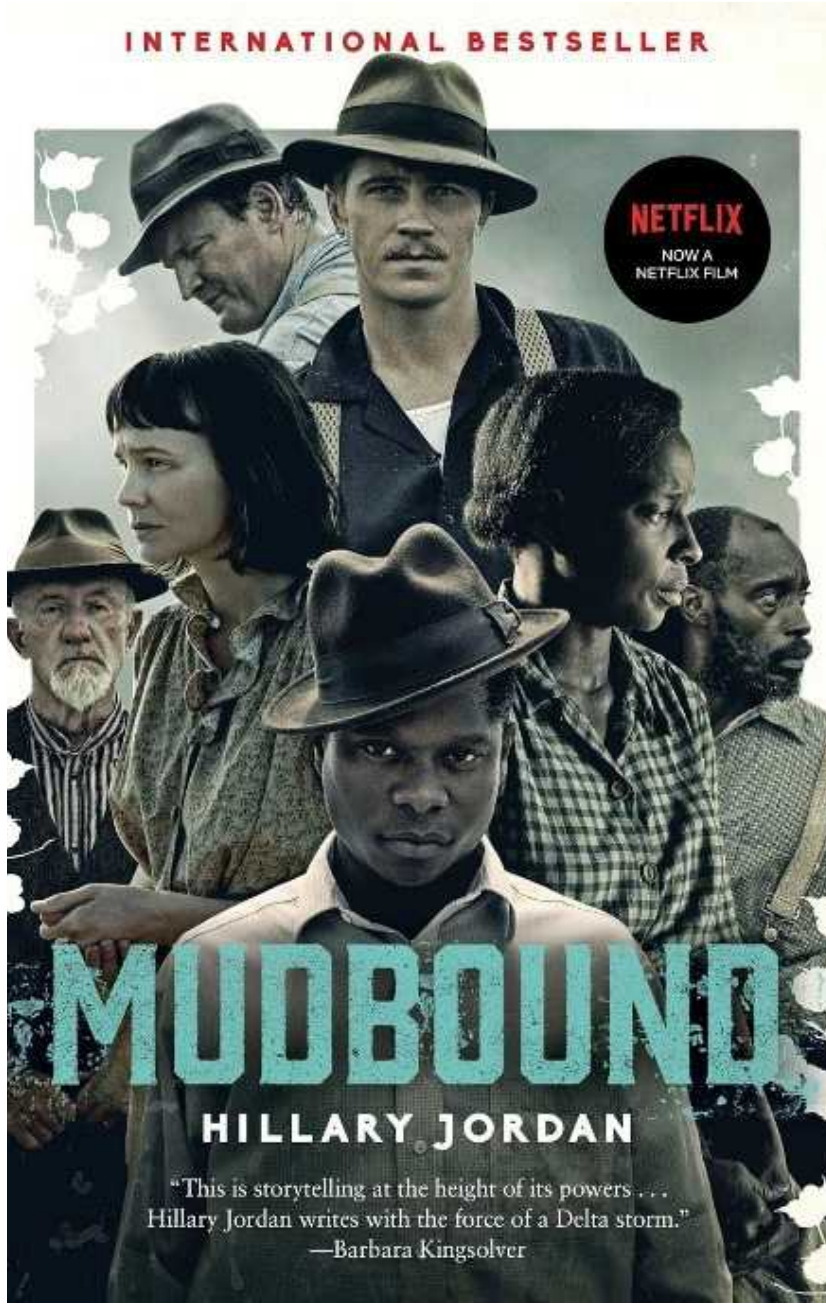
George Clooney'in yönetmenliğini yaptığı filmin senaristleri Ethan Coen ve Joel Coen kardeşler. Filmin başrollerinde ise Julianne Moore, Matt Damon, Josh Brolin yer alıyor. Film, Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan adayı, aynı festivalde George Clooney En İyi Yönetmen, Julianne Moore ise En İyi Kadın Oyuncu ödülleri almışlardır.

Lodge ailesi, sakin ve sıradan insanların yaşadığı, huzurlu bir banliyö mahallesi olan Suburbicon'da yaşamaktadır. Bölge, aile kurmak için uygun bir yer gibi görünür. Fakat bu muhteşem görüntünün ardında rahatsızlık verici gerçekler vardır. İyi bir eş ve baba olan Gardner Lodge, mahallenin ihanet, aldatma ve şiddet dolu gizemli bölgelerini keşfe çıkar ve karanlık sokaklarda tehlikeli bir maceraya atılır.

Suburbicon bir müddet "Missisipi Burning" filminin karasularında gezindikten sonra asıl istikametine yelken açıyor. Bu, giriş kısmında hissettirdiğinin aksine ırkçılık üzerine bir hikaye değil. Siyahi ailenin varlığının



Mudbound - Savaşın Sonra (2017)



Hillary Jordan'ın kitabından uyarlanan filmin yönetmenliğini Dee Rees üstlenirken, oyuncu kadrosunda Garrett Hedlund, Jason Mitchell, Carey Mulligan, Jason Clarke yer alıyor. Film 4 dalda Oscar Adayı olmuş, çeşitli festivallerden 40'a yakın ödül kazanmıştır.

Laura McAllan, yabancı ve korkutucu bulduğu Mississippi'de kocasının sahibi olduğu bir çiftlikte çocuklarını yetiştirmeye çalışmaktadır. Savaş bittiğinde Ronsel ve Laura'nın kayınbiraderi Jamie eve döner ve kendilerinin değiştiğini, ancak Mississippi Deltası'nın değişmediğini fark ederler. Jamie alkolik olur ve travma sonrası stres bozukluğu yaşar. Avrupalılar arasında nispeten ırkçılığın olmamasına alışkın olan Ronsel, Mississippi'de ırkçılıkla mücadele eder. Birbirlerinin zorluklarının farkına varırlar ve savaş deneyimleri üzerinden bağ kurarlar.

Laura'nın kayınbiraderi Jamie McAllan, eşinden farklı olarak çekici ve yakışıklı bir adamdır. Jamie ile beraber savaştan dönen Ronsel bir savaş kahramanı olarak geri gelmiştir. Savaşın en acımasız halini gören bu iki insan, yaşadıkları bölgede ırkçılıkla mücadele için ikinci bir savaş verecektir.



Hazırlayan
Gökşen ÇARDAK ERATA

OKUMA SAATİ

Bazen bir kitabı okumak, yalnızca bir hikâyeye tanıklık etmek değil; belleğin derinliklerine doğru yapılan sessiz bir kazıya katılmaktır. Ülker Gökberk’in Hafıza Kazısı’ı geçmişin düşünsel ve kültürel katmanlarını sabırla açarken; Adalet Ağaoğlu’nun Ölmeye Yatmak’ı bireyin tarihsel ve ideolojik zamanla kurduğu sancılı ilişkiyi görünür kılar. Selim İleri’nin Yalnız Evler Soğuk Olur romanı ise hafızanın, kişisel yalnızlıkla iç içe geçen kırılğan yanını hatırlatır. Farklı dönemlerde yazılmış bu üç kitap aynı sorunun çevresinde dolaşır;

İnsan geçmişiyle gerçekten ne kadar yüzleşebilir?

Bu sayının okuma seçkisi, hatırlamanın hem bir yük hem de vazgeçilmez bir iç yolculuk olduğunu yeniden düşündürüyor.



Ölmeye Yatmak - Adalet Ağaoğlu

Adalet Ağaoğlu'nun 1973 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanan Ölmeye Yatmak romanı, yazarın Dar Zamanlar üçlemesinin ilk kitabıdır. Roman, akademisyen Aysel'in bir otel odasında geçmişini düşünürken yaptığı iç hesaplaşma üzerinden ilerler.

Bu kişisel sorgulama, aynı zamanda Cumhuriyet kuşağının idealleri ile yaşanan hayal kırıklıkları arasındaki gerilimi de açığa çıkarır.

İç monologlar ve bilinç akışıyla kurulan anlatı, yalnızca bir hayat hikâyesini değil, bir dönemin zihinsel ve toplumsal iklimini de görünür kılar.



Hafıza Kazısı - Ülker Gökberk

Ülker Gökberk'in 2024 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan Hafıza Kazısı, bireysel hatırlamanın ötesine geçerek kültürel belleğin katmanlarını araştıran düşünsel bir metindir. Gökberk, edebiyatı, tarihi ve kişisel tanıklıkları bir araya getirerek geçmişin nasıl hatırlandığını ve her hatırlayışta nasıl yeniden kurulduğunu sorgular. Böylece bellek, yalnızca saklanan bir arşiv değil; sürekli yeniden biçimlenen canlı bir alan olarak karşımıza çıkar. Kitap, bireysel ve toplumsal hafızanın kırılganlığını görünür kılan, okuru geçmişle kurduğu ilişki üzerine düşünmeye çağıran bir “kazi” niteliği taşır.



Yalnız Evler Soğuk Olur - Selim İleri

Selim İleri'nin 2024 yılında Everest Yayınları tarafından yayımlanan Yalnız Evler Soğuk Olur romanı, yazarın anlatı dünyasında sıkça karşılaşılan yalnızlık, zaman ve hatırlama temalarını yeniden ele alır.

Geçmiş ile bugünün iç içe geçtiği anlatıda, karakterlerin anılar, mekânlar ve gündelik ayrıntılar üzerinden şekillenen iç dünyaları görünür hâle gelir. İleri'nin melankolik ve incelikli dili, bireyin zaman karşısındaki kırılganlığını ve hatırlamanın yarattığı duygusal yükü güçlü bir atmosferle aktarır. Roman, geçmişle hesaplaşma ve yalnızlık duygusunu ele alan çağdaş bir anlatı olarak öne çıkar.

GÜVERCİN

Bu gece bir güvercin uykusuz
peşine düşmeyecek artık
güz yapraklarının
düşünüyor yalnız
geyiğin uzanıp ölmeye gittiği kuytuyu.
Bir güvercin uykusuz bu gece
şadırvan yorgun
yaşlı askerlerin ellerindeki
kanı yıkamaktan.
Yangın yerinde tütüp duran küller var
zafer türküsü bu
cennet tomurcuğu.
Uykusuz bir güvercin bu gece
bir eski denizi dinliyor
baykuşların gülücükleri görmeden.
Biliyor bu karanlık
masmavi kesilecek
tüyler
dallar
alevler
bir yüce rüzgâr beklerken
yepyeni bir aşk içinde
biliyor o rüzgâr kopup gelecektir.
Bu gece uykusuz bir güvercin
and içiyor uyanık kalmaya
düşündeki güneş
doğuncaya kadar.
Güvercin bekliyor
ecel bekliyor
bir yeni çağ.
Uykusuz bir güvercin..

Talat Sait Halman



Salvador DALÍ 1936

