

**RABIH  
MROUÉ**

## İÇİNDEKİLER

3  
ÖNSÖZ

6  
EŞKİ EV

8  
İMGELER ATEŞ ETTİĞİNDE

26  
ON BİR YIL,  
ÜÇ AY VE BEŞ GÜN

31  
BÜYÜKBABA, BABA VE OĞUL

55  
ŞAH MAṬ

66  
ELİMİZDEN KAYIP GİDEN NE KADAR UZAK,  
HENÜZ GERÇEKLEŞMEYEN NE KADAR YAKIN

77  
ÜÇ AFİŞ

92  
İMGELERİN ŞAKINLARI

112  
PİKŞELLİ DEVRİM

# ÖN SÖZ

2012 de Paris'te Accademia'ya giden ziyaretçiler Vito Aczonci'ni 1970'ye  
gerçekleştiği üzere ayarlar, ama bu işler bir günün işi  
yaparsın bu işler bir günün işi. Bu işler bir günün işi.



In 2012, I repeated the same act. Vito Aczonci had done it in 1970.  
having my penis between my legs, but this time it happened that  
someone removed my eyes leaving two holes in their place. I took  
this work as a new bible's conversions.

2012 sonuna doğru Madrid'deki CA2M'nin direktörü Ferran Berenblit Scheinin, planladıkları *Rabih Mroué* sergisinde SALT ile iş birliği yapma imkânı olup olmadığını sordu. Halil Altındere'yle kapsamlı bir kişisel sergi hazırlığında olan Scheinin, 2008'de ise eski kurumu Centre d'Art Santa Mònica'da Ahmet Öğüt'ün *Across the Slope* sergisini yapmıştı. Scheinin, sadece "klasik" ülkelerin sanatçılarıyla ilgilenmediği gibi, inançsız ve çıkarıcı bir strateji gözetmeyen, geniş ufuklu bir küratör. CA2M de, son yıllarda ürettiği gayet içerikli programlarıyla Avrupa'nın en ciddi kurumlarından biri hâline geldi. Bu bağlamda Mroué projesi, devraldığımız kurumsal miras da hatırlandığında, Güneydoğu Akdeniz bölgesi sanatçı ve kurumlarıyla on yıldan uzun bir süredir yürüttüğümüz yoğun ilişki ve iş birliklerine eklemelendi. Öte yandan Mroué, işleri -dolaylı bir biçimde de olsa- Türkiye'nin konjonktürüyle yanıkılanan olağanüstü bir sanatçı.

SALT'ın 2012'deki *Hassan Khan* ve yakın zamanda gerçekleşecek olan *Akram Zaatari* sergileri, her iki sanatçının kendi ülkelerinde bile görülmemiş seviyede kapsamlı projeler. *Rabih Mroué* sergisini de benzer bir perspektiften değerlendirdik. Paylaştığımız değerli coğrafyalara hürmet

göstererek, Türkiye izleyicisi ile Mroué'nin işlerini özenle, sınırlamadan ve ötekileştirmeden buluşturmayı amaçladık.

Rabih Mroué, kendisinin de söylediği gibi kimse adına konuşmuyor. Bir coğrafya, bir ulus gibi “büyük” konuları temsil etmiyor. Hatta, kendisine sanatçı yakıştırması yapılmasının doğru olup olmadığına dair kuşkularıyla birlikte üzerine dönenip durduğu meseleler, temsiliyet, aracılardan gücü, hikâyeler ve aradan sızanlar... Unutulanları ve insanların unutmuş gibi yaptıklarını ısrarla geri getiriyor; hatırlamadan iyileşmeye fırsat tanımıyor.

CA2M'de küratörlüğünü Aurora Fernández Polanco'nun yaptığı sergiyi, SALT Araştırma ve Programlar'dan Duygu Demir yeniden biçimlendirdi. Müzevari bir beyaz küp gibi tarihle daha haşır neşir olan SALT Galata'daki sergi mekânı, Lübnan İç Savaşı ve Mroué'nin kâh hakiki ve kâh imgesel otobiyografisi üzerine yoğunlaştı; serginin SALT Beyoğlu'ndaki bölümü ise, 2011 Suriye'si üzerinden İstiklal Caddesi'ne uzandı.

Serginin ardından yayımlanan bu e-yayın, Mroué üzerine Türkçe'de yegâne kapsamlı kay-

nak olmasının yanı sıra, sanatçının performatif süreçlerini özenle işleyerek derin bir okuma imkânı sağlıyor.

—Vasif Kortun  
SALT Araştırma ve Programlar Direktörü



# ESKİ EV

Hatırlamak için anlatmıyorum. Aksine, unuttuğumdan emin olmak için anlatıyorum. Ya da en azından, belli şeyleri unuttuğumdan, hafızamdan silindiklerinden emin olmak için. Unuttuğumdan emin olduğumda, unuttuğum şeyin ne olduğunu hatırlamaya çalışıyorum. Bunu yaparken de tahmin yürütmeye başlayıp şöyle şeyler diyorum: belki, olabilir, mümkün, emin değilim ama bana öyle geliyor ki, öyle görünüyor, muhtemelen, vs... Böylece unutmuş olduğum şeyi, aslen onu hatırlamış olmam temelinde yeniden icat ediyorum. Belirsiz bir süre sonra da tekrar anlatıyorum; hayır, hatırlamak için değil, aksine, unuttuğumdan emin olmak için, en azından bazı kısımlarını. Ve bu böyle devam ediyor.

Bu işlem kendini tekrar ediyormuş gibi görünebilir, ama aksine, tekrar içermiyor, çünkü başlangıçlara geri dönmeyi reddediyor. Zaten başlangıçlar hakkında ne biliyoruz ki? Böylece, hatırlamak ve unutmak arasında salınıp duruyorum; hatırlayarak ve unutarak, hatırlayarak ve unutarak, ta ki ölüm gelene dek. Ölümün her şeyi baştan keşfetmemi sağlayacağını varsayıyorum. Bu gerçekleşse bile yeni bir şey olmayacak, ki bu da kendi içerisinde bir keşif sayılacak.



Rabih Mroué, *Old House* [Eski Ev] videosundan (1'15") kareler, 2006

# İMGELER ATEŞ ETTİĞİNDE

Pablo Martínez





Rabih Mroué, *Double Shooting* [Çifte Çekiş], 2012

SALT Beyoğlu, 2014

Fotoğraf: Mustafa Hazneci



*Başlangıçta imgeler her şey demektir. Dayanıkladırlar. Ferah.  
Ama rüyalar pıhtılaşır, biçime ve hayal kırıklığına dönüşür.  
Artık hiçbir imge taşıyamaz gökyüzünü. Uçaktan görülen bulutlar:  
Sadece manzarayı kesen buhar. Turna yalnızca bir kuş.  
Komünizm, yani nihai imge bile, hep yenilenir.  
Çünkü tekrar tekrar kanla yıkanır – günlük hayat  
Bozuk para gibi dağıtır onu; kararmış, ter akıp gözlerini kör etmiş.  
Büyük şiirler birer enkaz, uzun süredir sevilen, ama  
Artık ihtiyaç duyulmayan bedenler gibi,  
sınırlar sonlu, doymak bilmez türümüzün güzergâhını  
Satırlarının arasında ağıtlar, coşkuları  
işçilerin kemikleri üzerine inşa edilmiş  
Çünkü güzel, dehşetin muhtemel sonu anlamına gelir.*

—Heiner Müller, *İmgeler* [orijinal adıyla *Bilder*], 1955



[http://www.youtube.com/watch?v=Ll0IA\\_ZS2o](http://www.youtube.com/watch?v=Ll0IA_ZS2o)  
Zien Cami yakını / Near Zien Mosque, Duma, Suriye / Syria  
25.12.2011  
Orijinal videonun süresi / Duration of original video: 45"

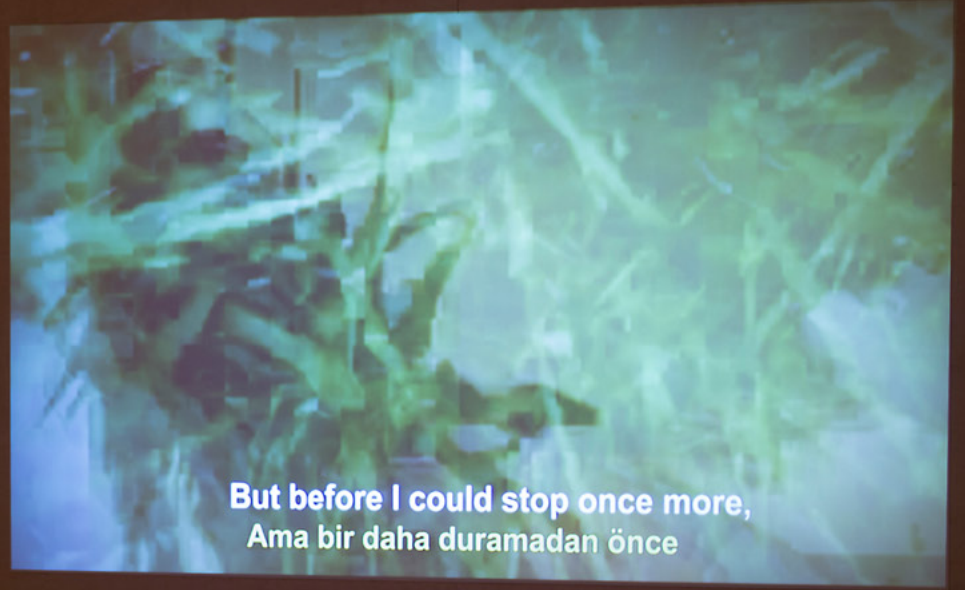


Videoyü izlemek için düğmeyi  
başparmağınızla bastırarak s  
uzunluğunu sese göre ayarlayın.

To watch the video, press t  
Match the pace of the ima

Rabih Mroué, *Thicker than Water, Fall of a Hair, part 2* [Sudan Yoğun, Bir Saç Telinin Düşüşü, 2. bölüm], 2012  
SALT Beyoğlu, 2014  
Fotoğraf: Mustafa Hazneci





Rabih Mroué, *The People are Demanding* [Halk ... istiyor], 2011; *Penalty* [Penaltı] (2'30"), 2013

SALT Beyoğlu, 2014

Fotoğraf: Mustafa Hazneci





Rabih Mroué, "Eye" vs. "Eye", *Fall of a Hair, part 4*  
[Göze Göz, Bir Saç Telinin Düşüşü, 4. bölüm], 2012  
Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2013  
Fotoğraf: Bernabé Cordon



Rabih Mroué, *Thicker than Water, Fall of a Hair, part 2*  
[Sudan Yoğun, Bir Saç Telinin Düşüşü, 2. bölüm], 2012  
Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2013  
Fotoğraf: Bernabé Cordon

İmgelerin rahat yüzü vermediği imgeler hakkında bir şiir, bana bu metne başlamak için iyi bir yöntem gibi geliyor. Temsilin ötesinde konumlanan imgelerle başlayan bir iş için yazılmış imgeler. Yokluğu teyit eden imgeler hakkında kelimeler, artık gökyüzünü taşımak istemeyen, dehşetin öte tarafından ortaya çıkan imgeler. Aynı bize imgelerin doğasını göstererek açıklayan Rabih Mroué'nin işlerini oluşturanlar gibi. İmgelerin kalp atışlarını, kanlarının akışını, ateş edişlerini. Çünkü imgeler de ateş eder. Retinada izlerini bırakır, acıtır, okşarlar. Yara izlerinde yeni yaralar açarlar. Yeni bir şey değil bu, imgenin ıstırabı.

Ancak, tüm imgeler aynı şekilde davranmaz, hepsi aynı değildir. Hepsi tarihte aynı rolü oynamaz. 2011 yılında düzenlenen *Historias que no se han escrito* [Hiç Yazılmamış Hikâyeler]<sup>1</sup> konferansında Rabih Mroué, CA2M'de "akademik olmayan dersi" *The Inhabitants of Images*'ı [İmgelerin Sakinleri] sunmuştu. Bu başlığın kendisi bile bize Mroué'nin imgelerle kurduğu ilişkiyi anlatmaya yetiyor: uzaklarda bir yerde bir

nesne olmaktan çıkıp, içinde yaşanabilecek yerlere dönüşüyor; resmetmeyi bırakıp *yapmaya* başlıyorlar. Konferansın düzenlendiği bağlam, aynı anda İspanya'nın her yerinde meydanlarda binlerce kişinin bizzat protestolara katılması, sosyal ağların gerçek zamanlı olarak tarih yazması ve internetin imgelerin isyanını hazırlaması, bu sunumu daha anlamlı kılmaya katkıda bulunmakla kalmadı, bazılarımızın imgenin edimselliği üzerine hâlâ devam eden bir araştırma projesi başlatmasına da ön ayak oldu.<sup>2</sup> Bu metinde, Mroué'nin Arap Baharı sırasında sığağı sığağına ürettiği ve 2011'den bu yana sokaklarda ve internette olup biten hakkında sorular formüle edip cevaplar önerdiği bazı işlerini analiz ederken bu bağlamdan başlamak isterim. Sorular da cevaplar da, *imgelerden* ve *imgelerle*, ama aynı zamanda Mroué'nin işlerinde ikisinin de mevcudiyeti kuvvetle hissedilen ve tekrar değerlendirmeye alınmaları günümüz bağlamında son derece gerekli hâle gelen *kelimeden* ve *bedenle*, güncel imge hakkında bir düşünce oluşturmak açısından hayati önem taşıyormuş gibi geliyor.



ve bütün buradakilerden farklı olduğum halde;

الشعب يريد...

# Halk [...] istiyor

değiştirmek  
isyan etmek  
devirmek  
düşmek  
yasamak  
sevme  
vermek  
affetmek  
var olmak  
olmak  
yenmek  
yemek yemek  
oturmak  
sıçmak  
ateş etmek  
yormak  
desteklemek  
oy vermek  
anlamak  
gösteri yapmak  
kanıtlamak  
yürüyüş yapmak  
iyileşmek

ortaya çıkarmak  
başkaldırmak  
düşünüp taşınmak  
ertelemek  
iyileştirmek  
dinlenmek  
ölmek  
yalan söylemek  
içmek  
akmak  
çizmek  
tezahürat yapmak  
uyumak  
düzüşmek  
yalamak  
alkışlamak  
gülme  
mücadele etmek  
yakmak  
doğmak  
hissetmek  
korkmak

savunmak  
elinde bulundurmak  
işemek  
öpmek  
hayal etmek  
yazmak  
ısırmak  
düşünmek  
dâhil olmak  
yok etmek  
çalmak  
sahip olmak  
çiftleşmek  
inşa etmek  
almak  
tekme atmak  
hasta olmak  
greve gitmek  
cezalandırmak  
yargılamak  
çığlık atmak  
çekim yapmak  
silah çekmek

tükürmek  
vurmak  
ayak uydurmak  
kavga etmek  
asmak  
öldürmek  
oyunmak  
ödemek  
görmek  
göz atmak  
konuşmak  
duymak  
dokunmak  
öğrenmek  
şarkı söylemek.  
dans etmek  
gitmek  
büyümek  
kalkmak  
gelişmek  
kusmak  
benimsenmek  
seçmek

toplamak  
dikizlemek  
söylemek  
uzanmak  
ağlamak  
zırlamak  
yas tutmak  
kazmak  
gömmek  
saklanmak  
dökmek  
kapamak  
elinde tutmak  
ayrılmak  
kavramak  
katlamak  
satmak  
silme  
süpürmek  
itmek  
parlamak  
boyamak  
örtmek

perdelemek  
yıkamak  
iptal etmek  
kaçınmak  
kaldırmak  
kaşımak  
lanetlemek  
anlatmak  
heceleme  
işaretlemek  
ikamet etmek  
yakasını bırakmamak  
takip etmek  
sohbet etmek  
facebook kullanmak  
tweet atmak  
e-posta göndermek  
iletişim kurmak  
boğulmak  
nefret etmek  
belirsizleşmek  
kadere boyun eğmek  
sona ermek

başlamak  
girişmek  
reddetmek  
Kabul etmek  
mağlup etmek  
işkence etmek  
mahvetmek  
çarpışmak  
katletmek  
parçalamak  
üretmek  
taklit etmek  
yemek pişirmek  
işgal etmek  
acıtmak  
istila etmek  
israf etmek  
zarar vermek  
rencide etmek  
şoke etmek  
üzme  
travmaya uğratmak  
yaralamak

bıçaklamak  
sakat bırakmak  
aşğılamak  
utandırmak  
nişan almak  
değiştirmek  
kaşınmak  
fırlatmak  
dirdir etmek  
fuhuş yapmak  
elde etmek  
kazanmak  
iliştirmek  
işgal etmek  
gözlemlemek  
yakmak  
sigara içmek  
tüketmek  
muhafaza etmek  
ziyafet çekmek  
tadını çıkarmak  
paramparça etmek  
elinde bulundurmak

silme  
kaçmak  
sıvışmak  
açıklığa kavuşturma  
bilme  
dedikodu yapmak  
fısıldamak  
sokulmak  
aramak  
bağırarak  
dönme  
alt etmek  
durmak  
bitirmek  
yapmak  
yaptığını geri almak  
yeniden yapmak  
başarısız olmak  
becermek  
geride bırakmak  
devam etmek  
kalıcı olmak  
şansa bırakmak

from all the others here

Rabih Mroué, *The People are Demanding* [Halk ... istiyor], 2011; *With Soul, With Blood* [Canla Başla] (4'53"), 2003-2006

SALT Beyoğlu, 2014

Fotoğraf: Mustafa Hazneci



## KİTLESEL İLETİŞİMDEN İLETİŞİM KURAN KİTLELERE

Arap Baharı'ndan İspanyol 15M hareketinin işgallerine, Occupy Wall Street [Wall Street'i İşgal Et] eyleminden İstanbul'daki gösterilere, yerleşik düzene karşı protesto eylemleri ve devrimci kitlenin gücü yeni bir kartografya oluşturdu. Bu kartografyada, mümkün olana dair yeni bir ufuk çizmeye başlamak adına, devrim fikri artık geçmiş olaylarla veya ulaşılmaz bir imgelemeyle ilişkilendirilmiyor. Bunun sebebi ise, her devrimci sürecin, başka anlamlarla yüklü gerçeklikle farklı bir ilişkinin yanı sıra, "biz" kavramı için de yeni bir senaryo yazımını teşvik etmesi. Bu devrimci "biz" in yapılanmasında imge asli bir rol oynuyor. Bütün bunlar arasında, 19. yüzyılın sonunda doğrudan basında ve sinemada üretilen imgelerden, bugünün dijital teknoloji ve sosyal ağlarının gelişimine, imgenin kitlesel olarak üretiminin başlangıcından bu yana siyasi akımları belirleyici bir şekilde etkileyen bir grup yer alır. Burada bahsettiğimiz imge, son dönemde *Occupy* [İşgal] hareketleri tarafından bireylerin küresel harekete geçişine saldırmak ve ortak bir mekândan parçalar kopartılmasına tepki gösteren yerel bir topluluk yaratmak amacıyla yeniden kullanıma

sokulan kitle imgesi. Yine de, yüzyılımızın ayaklanmalarından doğarak çoğalan imgeler, geçmişte sahip olabileceklerinden daha derin bir anlam düzeyi ve devrimci bir öznellik inşası içeriyorlar, çünkü imge kaydeden ve ileten mobil cihazlar sayesinde bedenler bu işleme çok daha fazla dâhil oluyor. Bu da bu *kitle imgelerinin*, geçmişin imgelerinin çoğunda bulunmayan performatif bir nitelik kazanması sonucunu doğuruyor. Dahası, bu bedenlerimizin mücadelesini imgelerinkinden ayırt edemeyeceğimiz anlamına da geliyor, çünkü "imgeler, bedenler ve mücadeleler aynı dinamiğin birer parçası."<sup>3</sup> Dolayısıyla, sadece savaşan insan imgelerinden değil, savaşan imgelerden;<sup>4</sup> sadece işgal imgelerinden değil, meydanları işgal eden imgelerden ve sadece imgelerin devrimleri nasıl etkilediğinden değil, devrimci hareketlerin imgelerin asli doğasını nasıl tamamen dönüştürdüğünden bahsetmek durumundayız.

Rabih Mroué, bazı işlerinde bu kitle ve imgeleri fikrini konu edindi. *With Soul With Blood* [Canla Başla] adlı işinde Mroué, kalabalık bir gösteriye katıldıktan sonra, kitlenin bir fotoğrafında kendisini bulmaya çalışıyor, ancak başaramıyor. Gerçekten de, kalabalığın içerisinde tamamen özdeşleşilebilecek bir "ben" bulmak imkânsız, çünkü





kitleyi oluşturma süreci insanın kendisini terk etmesini gerektiriyor. Kitlenin içerisinde bulanık, dış hatları tanımlanmamış, piksellenmiş bir “ben” çıkar karşımıza; öznellik açısından yok olmayan ama kimliği bir “biz” oluşturmaya katkıda bulunan anonim bir figür. Kitlede karşımıza çıkan “ben” geçersiz kılınmış bir “ben” veya aldırılmazlık ve önemsizliğe mahkûm edilen bir “ben” olmak zorunda değil. Paylaşılan hayatın devredilemez ve bu anlamda, anonim ayrıksılığını keşfeden “ben”dir bu. Öyleyse sesi *tamamen* kendisine aittir, çünkü artık *sadece* kendisine ait olamaz.<sup>5</sup> Bu kitlenin içerisinde eriyip dağılma deneyimi o kadar da ayrıksı değildir. Çoğumuz bunu protesto eylemi gerçekleştiren bir “kitle”nin, *indignado* [haksızlığa öfkeyle başkaldıran] bir “biz”in parçası hâline geldiğimizde deneyimledik. Bu, Mroué’nin adını *The People are Demanding* [Halk ... istiyor] olarak değiştirdiği *I, the Undersigned* [Ben, Aşağıda İmzası Olan] sergisinin “ben”i.

“Akademik olmayan dersi” *The Pixelated Revolution*’da [Pikselli Devrim] Mroué, YouTube ve diğer sosyal ağlara yüklenen Suriye devrimi ile ilgili videoların ortaya attığı bazı meseleleri çözümlenmeye kalkışıyor. Bu imgelerin kendilerine özgü nitelikleri, aciliyetleri, çözümlülükleri ve hareketleri, yani bedenlerin hareketi, Arap

Baharı’nın herhangi bir ayaklanmasına ait olabilir. Bu videoda karşımıza çıkan tüm imgelerde, son dönemde gerçekleşen tüm devrimlerde olduğu gibi, bireysellik özcü olmayan bir kimliğe karşılık gelen bir “biz”e uyum sağlaması için bulanıklaştırılmış. Bunlar kimliğe ait olanın ötesinde kitle imgeleri, ancak yine de semio-kapitalist “marka ben”in mantığının elinden kaçıp kurtulan politik özneliştirmeyi tetiklemeye devam ediyorlar (veya belki de tam bu yüzden, kimliğe ait olanın ötesinde olduklarından, bu diğer öznelleşme kiplerine olanak tanıyorlar). Tüm bu imgeler bir araya gelerek anonimliğin gücünü oluşturuyorlar.<sup>6</sup> Bu anonimlik, bir boş değil, tam aksine, hep birlikte mücadele eden bir insan topluluğuna katılımın getirdiği anonimlik. Dahası, anonimliğin bu gücü, aynı zamanda bedenlerin de gücü. Mroué, *The Pixelated Revolution*’da bir eylemin nasıl filme çekilebileceği konusunda bir öneriler listesi sunarken bunu tarif ediyor. Bu listedeki maddelerden ilki bedenlerin arkadan görüntülenmesi. Daha sonra ise şunu vurguluyor: “sadece bedenleri çek”. Böylece, yüzleri çekmekten kaçınmanın yanı sıra, artık belirgin, kendine özgü bir güce, tutkuları, arzuları ve bedenleri harekete geçirebilen yeni bir güce sahip bir *anonimlik hâlinin* bir parçasını oluşturan, bir



biçime sahip olmayan bir bedenle anonim bir kitle oluşturacağız. Dahası, kendi başına ve kendini oluşturan bileşenler, yani kitlenin içerisinde iletişim kuran özneler arasında iletişim kurabilen bir kitle. İmgelerinin “tepeden” indiği anlaşıldıkça kitlesel medyanın etkisini kaybettiği ve şüphe uyandıran herhangi bir merkezîyetçilikten sıyrıldıkları için kitlenin yarattığı imgelerin daha fazla değer kazandığı an bu. İmgeler kendi kendilerini yayıyor, kendi kendilerini merkezlesleştiriyor. İşte bu anda, kitleler kendi aralarında iletişim kuruyor ve devrimler başlatıyorlar.

## BEDENLE BAKMAK

Rabih Mroué, belgesel tiyatroya benzer bir pratik yürüterek imgeyi, belirli bir eleştirel mesafe kurmasına olanak tanıyan diyalektik bir alıştırmaya tabi tutuyor; imgelerle diyalog ve tartışma oluşturma yöntemi, temsilleri aracılığıyla gerçekliği onaylamaktansa çözümlenmeye yönelik. Ancak aşağıda da göreceğimiz gibi, olaylara yaklaşımı onları bilimsel bir mesafeden parçalara ayırıp inceleyen bir yaklaşım değil, duygusal bir ilişki kuran ve bu işlemde kendisi de etkilenen bir yaklaşım. Görünür olanı soruşturan ve bize anlamı-

nı soran birinin yaklaşımı. *Görmek isteyen ve bilmek isteyen birinin yaklaşımı, benim yaptığım gibi, bizim yaptığımız gibi. İş, belgeselin ötesine geçerek kurguya nüfuz ediyor –burada kurgu gerçek dünyanın aksine hayali bir dünyanın yaratımı değil, “... ‘gerçeğin’ yeniden çerçeveselenmesi veya bir uyuşmazlığın çerçeveselenmesi. Kurgu, mevcut duygusal sunum kiplerini ve ifade biçimlerini, farklılaşan kadraj, ölçek ve ritimleri değiştirmenin bir yoludur; gerçeklik ve görünüm, birey ve kolektif arasında yeni ilişkiler kurar.”*<sup>7</sup>

Bu açıdan bakıldığında Mroué, geleneksel olarak her tür sahne rolünü oluşturan konumları, yani dinleyenlerin önünde konuşan kişi konumunu tüm hatlarıyla muhafaza ederek, sorularıyla bizim önümüzde yüzleşir: Ancak Mroué’nin durumunda, bu konumların hiçbiri rahatça durulabilecek yerler değildir, çünkü izleyici Mroué’nin gözünde edilgen bir figür değil, *daha çok görmek ve bilmek isteğinde* kendisine eşlik eden, önünde duran birisidir. İmge ikisinin arasında havada asılıdır ve size zarar verebilir. Mroué’nin Berlin’de Tempelhofer Freiheit’da gerçekleştirdiği ve izleyicilerini bir koridor boyunca yerleştirdiği 72 kareyi 18 saniyede görmeye davet ettiği enstalasyonda olduğu gibi. Bu imgeler, kare kare



bir araya geldiklerinde, Suriye’de kendisini film çekmek için kameraya silahını doğrultan bir askerinin görüntüsünü oluşturuyordu. İmgeler, aynı bir panayı eğlencesindeymiş gibi, ilerledikçe anlam kazanan bir sekans oluşturacak şekilde kaynaşyordu. Telaşlı yürüyüşümüzün ritmi, hızlı nefes almamızı gerektiriyor ve koridorun sonunda zemine yerleştirilmiş aygıtı bastığımız anda bir silah sesi tetikleniyordu. Öldünüz, ama ölmeden. İmge size dokunmadan geçmiyor, bu karşılaşmadan yara almadan kurtulamıyorsunuz. Bu imgeler, öznelliklerimize ancak askerî düzen ve şiddetin dayatabileceği bir dehşetle titreyen bedenimize ateş açıyor. Ancak, koşullar bunu doğurmuş gibi gelse de, Mroué’nin işi bizi mağdur konumuna yerleştirmiyor, bize hitap ettiğinde bizi birer mağdura dönüştürmüyor; aksine, bizi etkiliyor ve harekete geçiriyor. Mroué’nin imgeleri bizim birer izleyici olarak sorumluluğumuza işaret edip sonra ateş ediyorlar. İşinin çıkış noktaları genellikle bir imge, bir kayıt veya bir tabir; sanatçının bedeni, kelime ve imgenin kendisinden oluşan bir üçgen içerisinde varlık bulan, imgelerle düşünceleri harekete geçiren bir olay hakkında bir soru. Çoğu işini oluştururken, neredeyse hiçbir örnekte

kendisine ait olmayan bir başlangıç malzemesiyle çalışma riskini göze alıyor.

Bu kendine mâl etme durumları bana Werker Magazine kolektifinin işlerini hatırlatıyor; işçi fotoğrafları geleneğini takip ederek işçiler tarafından üretilen imgelerin kullanımını kendisine şart koşan (Arap Baharı sırasında –veya Werker Magazine 7 örneğinde 15M protestolarında– göstericiler tarafından üretilen imgelerin). Bu yeniden işlevlendirmeye, bugünün mücadelelerinin üzerine saygın ve kabul edilmiş bir imgelemi oturtmayı istememe tercihinin imâ ettiği politik çağrışımların bilincinde olduklarını gösteriyor ve meydanlara, eylemlere veya ölümlere ait imgelerle çalışmayı tercih ediyorlar. Olayları, hâkim imgelemin filtresinden geçerek “temsil etmeyen”, her gün olup bitenin sosyal ağlarda gece ortaya çıkan yansıması olan ve aynı Rabih Mroué’nin yaptığı gibi belirli bir mesafe koymaya ve olup biteni daha yoğun bir dikkatle çözümlemeye olanak tanıyan imgeler.

Ama bahsettiğim bu mesafe oluşturma, araştırma nesnesiyle araya bir mesafe koymak anlamına gelmiyor. Aksine, kendisini olaya



dâhil hisseden kişinin kurabildiği kısa bir mesafe bu. Bu mesafe, çatışmaya son derece yakın olduğu için ancak çatışmanın kıskırttığı yanma hissinden konuşabilen kişinin koyduğu zor bir mesafe ve zorunlu olarak bedeni de gerektiriyor. Mroué'nin işlerinde, performanslarının her birinde, imgelerinin her birinde seslendiği beden: paylaşılabilir deneyime açık beden. Bu, artık, *Three Posters* [Üç Afiş] (2000) adlı işinde şehit Sati'nin yaptığı gibi kendini fedâ eden ruhun mesafeli bedeni değildir: "Şimdi, sadece bedenim yurdumu terk ettiğinde, Lübnan'ın tüm gerçek yurtseverlerinin ruhunda var olmaya devam edeceğim."<sup>8</sup> Bu, hepsi birer beden devrimi olan, tüm Akdeniz devrimlerindeki gibi bir bedendir. Bunların ilki Tunus'ta, Sidi Bu Zeyd şehrinde kendisini bir devlet binası önünde ateşe veren seyyar satıcı Buazizi'ydi, geride etinin küllerinden öte bir mesaj bırakmayan bir beden. Ruhunun nereye gideceği konusunda kimseye bir şey söylemedi. Onunla birlikte aşkınlığa dair ne varsa kayboldu. Bugün artık beden yanıyor ve geriye bir şey kalmıyor. Aynı Atina'nın Syntagma Meydanı'nda, İspanya'da banka şubelerinde yanacak bedenler gibi veya hiçbir şey söylemeden kameranın çektiği ölümle hayatlarını

yakacak Suriyeliler gibi. Bu durumda, mesaj da temsilin ötesinde: mesaj imgelerin kendisi.

## BU DEVRİM TELEVİZYONLARDA YAYIMLANMAYACAK

*The Pixelated Revolution* ekranda beliren bir metinle başlıyor: "Kendi ölümünü kaydetmek". Bu cümlelerin belirsizliği, bu çatışmadan bize ulaşan imge sayısı az olduğu için ilgimizi uyandırıyor; bu imgelerin kaydı, yapımı ve dağıtımı başından beri resmî medya tarafından denetim altında tutuldu ve tüm diğer imge üretimleri (Suriye'ye girmesine izin verilmeyen uluslararası medyadan amatör videolara) düzenin güçleri ve Suriye ordusu tarafından ağır bir şekilde cezalandırıldı. Ancak Suriyelilerin kendi ölümlerini kaydettiği, Orta Doğu'da, imge, devrim ve ölümü ölümcül bir şekilde bağlantılandıran ve Rabih Mroué tarafından yukarıda bahsi geçen *Three Posters* (Elias Houry ile birlikte) ve daha sonra daha kapsamlı olarak *On Three Posters: Reflections on a Video-Performance* [Üç Afiş: Bir Video-Performans Üzerine Düşünceler] (2004) gibi işlerde incelenen eski bir geleneğin varlığından ötürü dikkatimizi çekiyor. Mroué, bu



işlerde, şehit Jamal Sati'nin kendisini öldürmeden önceki imgelerini içeren 1985 tarihli bir video kaset eline geçince, kendisini devrim uğruna kurban eden şehitlerin ölümlerinden önce yaptıkları kayıtları eleştirel bir bakışla inceliyor. Ancak son birkaç on yılın çeşitli çatışmalarında gerçekleştirilen saldırılarda sık rastlanan bir eylem türünün örneği olan bu video kaydıyla, Mroué'nin Suriye'deki ayaklanmayla ilgili internette bulduğu imgeler arasında büyük bir fark var. Temel bir noktada ayrılıyorlar: doğaları ve mesajları farklı; ne oldukları ve bize ne ilettikleri. Doğaları itibariyle, Suriye kaynaklı imgeler ortaya çıktıkları andan itibaren *zayıf imgeler*: düşük çözünürlüklü, piksellenmiş, soyuta kaçan imgeler.<sup>9</sup> Bedenlerini, yoğunluklarını veya başka türlü söylemek gerekirse, medyanın onlara uygun gördüğü steril kullanımda kaybolan bedensel etkeni gösteren imgeler.<sup>10</sup> Televizyonlardan, hâkim söylemlere tahsis edilmiş mecralardan dışlandıkları için, internetin güvencesiz devreleri içerisinde hızla seyahat etmeye mahkûm imgeler bunlar. Yayına hazır öteki videoların aksine, Suriye devriminde, aynı 2011'den bu yana Akdeniz çevresinde (Madrid'den Atina, Tunus, Mısır ve Suriye'ye) gerçekleşen diğer ayaklanmalarda

olduğu gibi, devrim televizyonlarda yayımlanmayacaktı.<sup>11</sup>

Bunlar, sürekli savaş hâlinde bir dünyada, aralıksız bir kriz hâlindeki bir düzende, tükenmiş bir gezegendeki bedenler içerisinde yaşamayı öğrenen bireyler olarak bizim deneyimimiz kadar zayıf imge devrimleri. Biz, ancak *düşük çözünürlüklü* imgeler dağıtmakla idare etmek zorunda olan *güvencesiz canlılarız*. Sınırları dağılmış, her an görüntüsü bulanabilecek, mesafe koymanın zor olduğu bir dünyaya yerleştirilmiş bir varoluş hâlindeyiz. Artık modernizm içerisinde kendilerini eleştirel becerileri, bilinçlenmeleri ve gerçekliği dışarıdan görme becerileri aracılığıyla kuran o öznelerden değiliz. Şu anda kendimizi ancak, bedenimizin merkeze yerleştirildiği, karıştığımız olayların içinde bir konumdan tanımlayabiliyoruz. Bu sebeple imgelerle ilişkimiz son dönemde, yukarıda da belirtildiği gibi, temsil edilen nesneyle ilişkimizde gerektirdiği mesafe yüzünden temsilden şüphe duyacağımız derecede radikal bir değişim geçirdi. Rabih Mroué kendisine, bağlama son derece uygun düşen şu soruyu soruyor: “Ben bir imge miyim, yoksa imgeler arasında yaşayan bir kişi mi?”<sup>12</sup> Deneyimimizin sınırları



o kadar dağılmış durumda ki artık bu sorunun cevabını bilmiyoruz ve imge mi, yoksa imgeler arasında kişiler mi olduğumuzu bilebilmemiz mümkün değil. Gerçekliğimizin tamamen piksellenmiş bir görüntü arz ettiğine şüphe yok.

Ancak, deneyimin bu piksellenmesini tazmin edecek şekilde, bu dünya aynı zamanda imgelere, yeni görünürlük mekânları ve dolayısıyla, yeni eşitlik mekânları üretmeye daha önce hiç olmadığı kadar izin veren bir dünya. Bu, Rancière'nin *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*'de hesaba katılmayanların gücünden bahsederken tarif ettiği çerçeve. Hesaba katılmayanlar, (mülkün veya kendi bilinçlerinin) sahiplerinin dünyasıyla hiçbir işi olmayanlar, bu zayıf, piksellenmiş imgeleri gelmekte olan bir dünyayı, ufku ne olursa olsun, çizmeye başlamak için kullanabilecek olanlar.

Eğer Suriye'den çıkan bu imgelerin üzerimizde bir etkisi varsa bu, temsili yerinden ediş biçimlerinden kaynaklanıyor. Bunlar, kameraların bedenlerin ayrılmaz bir parçası hâline geldiği *imge-olaylar*<sup>13</sup> ve ölümleri birbirinden ayrılmaz bir şekilde onları taşıyanların ölümüyle ilişkili. Bu yüzden, kameralarını yanlarına

alarak ve ölümlerini kaydederek, Suriyeliler imgelerin asli doğasını değiştirdiler; olup biteni kaydeden imgelerden, kendileri olayın ta kendisi olan imgelere. Dolayısıyla bunlar sadece ayaklanmaların imgeleri değil, kendileri devrim yaratan imgeler, hareket hâlinde ve edimsellikleri diğer devrimleri mümkün kılan öznelleşme biçimleri inşa eden imgeler. Guattari'nin tanımladığı şekliyle bu diğer *olası devrimler* “belirli bir sınıf mücadelesi biçimi aracılığıyla değil, sadece toplumsal sınıfları ve bireyleri değil, mekanik ve semiyotik bir devrimi de harekete geçiren moleküler bir devrim aracılığıyla”<sup>14</sup> gerçekleştirilir. Yeraltı mücadelelerinin devrimleri kendi içlerinde görselleştirişini göstermekten daha fazlasını yapan moleküler bir sinema bu. Çünkü Suriyeliler, kendi ölümlerini kaydederek, sözcüklere daha fazla sözcük eklemeyi reddediyor. Söyleme ek bir söylem telaffuz etmiyorlar. Bireysel kimliklerinin bir işaretini bırakmaktan kaçınıyorlar ve bize bıraktıkları tek mesaj, eğer imgenin ölümü değilse de, kendi ölümlerinin imgesi. Bu bize ulaşan imgeler ölüm imgeleri, ama her zamankinden daha canlılar, çünkü Mroué'nin belirttiği gibi, sadece internette yayımlanmayan imgeler ölüdür.



Suriyelilerin videolarında bize katili göstermek isteyip istemediklerini veya kendi ölümlerini kaydetmeyi öylece kabul edip etmediklerini bilmiyoruz, ama kesin olan bir şey varsa o da bedenlerinin eylemin merkezinde yer aldığı. İşte bu yüzden görmenin, daha fazla bilmenin tek yolu olup bitene karışmak. Çünkü beden de yeni görme biçimlerine, yeni imge kaydetme mecralarının önerdiği diğer görme kiplerine dâhil. Bu, Alberti'nin perspektifinde her zaman kadrajın dışında bekleyen, olup biteni güvenli bir mesafeden izleyen beden aksine, beden artık imge alanının dışında olmadığı yeni bir algı aygıtı. Şimdi, bu durumda, beden, görünmesine gerek bile kalmadan, her zaman sahnede, olup bitenin tam kalbinde, imge üretiminin her aşamasında yer alıyor. Aynı, piksel soyutlandıktan sonra, her zaman film veya silah çekecek, her zaman oraya bakan birisinin olduğu "Eye" vs. "Eye"da [Göze Göz], olduğu gibi. Aynı finansın soyutlanmasında sonunda her zaman kazanan birisi ve bedel ödeyen birisinin olduğu gibi, Müller'in şiirinde bahsettiği günlük hayatın bozuk parası. Soyutlamanın nihayetinde mutlaklaştırıcı bir budalalık dayatabildiği, ama ardında duyularımızı uyanık tutmamız gereken bizim dünyamızda olduğu gibi.

Bilgisayar ekranının önünde veya cep telefonu kamerasının arkasında hepimizin piksellere dönüştüğü ve bunların ardında her öznelüğün mücadelelerinin olduğu "Eye" vs. "Eye" ile Hito Steyerl'in video işi *Abstract*'ı [Soyut] yan yana getirerek bitirmek istiyorum. İki sanatçının işlerinde birbirine karşılık gelen birçok nokta buluyorum. Bu yukarıda bahsedilen konferans bağlamında 2011 yılında CA2M'de gerçekleştirdikleri kısa ama yoğun ortak atölyeden sonra belki kaçınılmazdı. O oturumun dinamikleri masa tenisi fikri etrafında düzenlenmişti, sanatçılardan biri bir video öneriyor, diğeri de kendi işlerinden biriyle karşılık veriyordu; her çift gösterimin ardından da bir tartışma gerçekleştiriliyordu. Ben ise şimdi, iki sanatçının da en son işleri olan "Eye" vs. "Eye" ile *Abstract* arasında bir masa tenisi karşılaşması önermek istiyorum. Hito Steyerl, *Abstract* videosunda arkadaşı Andrea Wolf'un 1998'de gerçekleşen şiddetli ölümü ile ilgili yürütülen soruşturmaya bir kez daha dönüyor. Bu işte Steyerl, arkadaşının öldürülmüş olabileceği ve bedenini bulabileceği yeri arıyor. Videonun yapısı bir savaş meydanı gibi kurulmuş; Steyerl'in diğer işleri gibi, burada da imge şimdiki zamanın mücadelelerini gerçekleştirmek için bir



mekân. Bu videoda, suç mahalli olan bu savaş meydanında, planın bir de çekimi yapan, olaya karışan yönetmenin yer aldığı bir karşı planı var. Sahada veya planda, aralarında Andrea'nın da olduğu 39 kişinin öldürüldüğü yer; karşı planda ise, Berlin'de, o insanları öldüren mühimmatı üreten şirket olan Lockheed Martin'in merkez bürosu, Steyerl tarafından Brandenburg Kapısı'ndan kaydedilmiş. "Eye" vs. "Eye"da olduğu gibi, etrafınıza baktığınızda çok az şey soyutluğunu koruyor, çünkü "Plan/karşı plan: biri diğerine açılan kapıyı açar." İşte o zaman piksellerin soyutlanmasının aynı zamanda gerçekliğimizin de soyutlanması anlamına geldiğinin farkına varırsınız. Ve ayrıca, soyutlamanın ardında, her zaman bizi seyreden, bize ateş eden birisi olduğunu. Tek yapmanız gereken durup bakmak.

—İspanyolcadan İngilizceye çeviren: David Sánchez





## DİPNOTLAR

1. "Historias que no se han escrito" [Hiç Yazılmamış Hikâyeler], Aurora Fernández Polanco yönetiminde gerçekleştirilen 18. İmge Sempozyumu'nun başlığıydı. Katılımcıların sunumlarının eşlik ettiği videolara şu adresten erişilebilir: <http://www.ca2m.org/en>
2. Bu konu, "Küresel görsel kültürde sanat imgeleri ve anlatıların yeniden yazımı" araştırma grubu tarafından yayımlanan *Re-Visiones* dergisinin son iki sayısında inceleniyor: <http://re-visiones.imaginarrar.net>
3. Steyerl, H., şu adreste yer alan söyleşiden: [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/virreina10/hito\\_steyerl.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/virreina10/hito_steyerl.php). Erişim tarihi: 5 Ağustos 2013
4. Bununla ilgili olarak, 2001 yılı sonbaharında CA2M için, küratörlüğünü Céline Brouwez ile yaptığım "Images of struggle. Stories of resistance." [Mücadele imgeleri. Direniş hikâyeleri.] adlı film gösterim programına bakılabilir: <http://www.ca2m.org>. Programdaki filmlerden biri, bu metinde de irdelenen anonimlik ve kitle imgesi konularına odaklı anonim İran filmi *Fragments d'une revolution* [Bir devrimin parçaları] idi.
5. Garcés, M., *Un mundo común*, Barcelona: Bellaterra, 2013, s.16.
6. Bu "anonimliğin gücü" fikri, Santiago López Petit'in, bu metnin anahtar fikirlerinin birçoğunu anlamak açısından önem taşıyan çeşitli metinlerinde yer alır. Bu konuyla ilgili olarak, *Espai en Blanc* (<http://www.espaienblanc.net>) dergisinde yayımlanan bazı yazılarını ve *La movilización global, Breve tratado para atacar la realidad global* adlı kitabını vurgulamak isterim.
7. Ranciére, J., "The Paradoxes of Political Art" [Politik Sanatın Çelişkileri], *Dissensus – On Politics and Aesthetics* [Uyuşmazlık – Politika ve Estetik Üzerine], İngilizceye çeviren: Steve Corcoran, Londra: Continuum, 2010, s. 141.
8. Elias Khoury ve Rabih Mroué, "Three Posters" [Üç Afiş], *Tamáss. Representaciones árabes contemporáneas* içinde, Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 2002, s. 109.
9. Steyerl, H., "In Defense of the Poor Image" [Zayıf İmgenin Savunması], *e-flux Journal #10*, Kasım 2009.
10. Bu noktaya işaret ettiği için Carmen Sabalet'e teşekkür etmek isterim.
11. *The Pixelated Revolution*'da Rabih Mroué şöyle diyor: "Protesto eylemine katılanlar devrimin televizyonda yayımlanamayacağına ve yayımlanmasının doğru olmayacağına farkındalar." Bu, şüphesiz, Gil Scott-Heron'un ünlü şarkısı "The Revolution Will Not Be Televised"a [Devrim Televizyonlarda Yayınlanmayacak] bir atıf. (Londra: Flying Dutchman Records, 1974).
12. *Eleven Years, Three Months, and Five Days* [On Bir Yıl, Üç Ay ve Beş Gün]. Bu yayın içinde s. 25-29.
13. Rich, J., "The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image-Event" [Kurbanın Kanı: Suriye'de Devrim ve İmge-Olayın Doğumu], *e-flux Journal #26*, Haziran 2011. Erişim tarihi: 5 Ağustos 2013.
14. Guattari, F., *Desiderio e rivoluzione*, Milano: Squilibri, 1977.



# ON BİR YIL, ÜÇ AY VE BEŞ GÜN



Benim adım Rabih Mroué, yaklaşık kırk beş yıl önce Beyrut'ta doğdum. Ama uyuduğum, yolculuk yaptığım zamanları ve boş zamanlarımı çıkardığımda geriye Beyrut'ta, gözlerim açık geçirdiğim sadece yaklaşık on bir yıl, üç ay ve beş gün kalıyor. Ama gözlerim açık geçirdiğim bu on bir yıl, üç ay ve beş gün boyunca etrafımda olup biten her şeyi gördüğüm de söylenemez. Gözümün önünde olup bitse bile, bazı şeyleri mutlaka kaçırmışumdır. Beyrut'ta düzenlenen ve dinî rejimin düşmesini talep eden protesto gösterisi gibi örneğin, bunun da basit bir sebebi var, çünkü bu protestoya ben de katılmıştım, dolayısıyla protestonun televizyonda yayımlanan görüntülerini kaçırdım. Bana öyle geliyor ki, iki tür imge var: bir yerde bulunduğumuzu teyit eden imge ile bir yerde bulunmadığımızı saptayan imge. Ben kendi işlerimde imgeleri orada bulunmayışımızı kanıtlamak için kullanıyorum. Bir yerde bulunmayışımız derken kastettiğim, birçok başka şeyin yanı sıra, resmî imgenin dışında bırakılmamız ama aynı zamanda

dünyanın bu bölgesinde birey olarak yaşamının imkânsızlığı. Her konuştuğumda, yalnızca bir birey olarak kendi adıma konuştuğumu belirtmemin sebebi de bu. Herhangi bir jeopolitik bölgeyi, ulusu, cemaati veya herhangi başka bir şeyi temsil etmiyorum.

Ama bir yerde bulunulduğuna dair imgeler ve bir yerde bulunulmadığına dair imgeler arasında birçok başka imge de var... Khalil Joreige ve Joana Hadjithomas'nın bahsettiği örtük imge gibi. Onların deyimiyle, "örtüklük, aşikâr olmayan bir şekilde var olan, ama herhangi bir anda kendini gösterebilen hâl olarak tanımlanır, örtüklük, uyaran ile ona karşılık gelen tepki arasında geçen süredir."

Veya, eğer biz izlemesek gerçekleşmeyecek olan, kelle uçurarak gerçekleştirilen bir infazın internetteki görüntüleri gibi. Kastettiğim şu, bu eylemler bir yerde, gizlice, ama aynı zamanda bir kameranın önünde gerçekleşiyor, bunlar be-



lirli bir zamanı veya yeri olmayan imgeler, Bin Ladin'in videoları gibi. Bu yüzden, Bilal Khbeiz'in belirttiği gibi, bu eylemler aslında yayımlandıkları anda gerçekleşiyor, çünkü izleyicileri olmadığı anda anlam veya değer kazanmıyorlar, sanki hiç gerçekleşmemiş gibi. Savaş sırasında, şehitlerimizin portreleri şehrin her yerinde duvarlara asıldı. Yüzleri, daha çekici, daha yumuşak ve daha saf görünsünler diye rötuşlanmıştı, ikonlardaki azizler gibi. Bu tür imgeler kendi geçmişlerini siler, bir zamanlar, aynı bizler gibi yaşamış olabilecekleri günlük hayat hakkında hiçbir şey söylemezler. Kahramanlara dönüşürler.

Ama Beyrut acımasızdır, bu kişilerin afişlerinin yerine hızla başka imgeler gelir, reklam, şarkıcı, politikacı imgeleri... Seçimler sırasında adayların imgeleri şehri istila eder ve duvarlarda yer kapmak için amansız bir mücadeleye girer. İmgeler birbirinin üstünü örter, yırtılır, yüzler lime lime olur, öylesine birbirlerine karışırlar ki, bir başka kişinin burnu, çenesi veya dudaklarıyla üst üste binen, karışan, çakışan kişiye hangi kulak, burun veya ağzın ait olduğunu çıkaramaz hâle geliriz. Ve artık burada meselenin bir katliamı mı, yoksa orjiyi mi sergilemek olduğunu kestiremeyiz.

Bunlardan da tuhafı, bir gün birdenbire boş, beyaz hâllerleriyle karşımıza çıkan şehit afişleridir. Bu imgeleri şehirlere, evlere benzetiyorum; onları terk etmeye mecbur kalabiliriz, ama kendi isteğimizle onlardan uzak bir yere taşınmak da isteyebiliriz. Bundan bile tuhafı, bedeninin aynı, ama yüzlerin farklı olduğu seri imgeler, Hizbullah şehitlerinin imgeleri gibi. Bu imgelerdeki kişilerin hepsi aynı, güçlü, temiz ve sıkı savaşçı bedenine sahip olmak ister miydi? Peki ya kendi bedenlerinin akıbeti?

Lübnan'ın başlıca siyasi liderlerinin gerçek boyutunun on katı büyüklüğünde dev imgeleri ise bütün bunlara tepeden bakıyor. Hafız Esad'ın imgesi, on beş yıl boyunca her yerde görüldükten sonra, ancak 2005'te kayboldu. Nebih Berri'nin imgesi hemen onun yerini aldı. Neden imgeler bu kadar büyük? Jalal Toufic'in dediği gibi, bizi ağırlıklarında konusunda ikna etmek, cenazelerinde sokağa çıkıp o çok ağır tabutlarını taşımak için mi? Bence bu dev imgelere ancak daha küçük, sıradan, düşük çözünürlüklü, kullan-at ya da dijital fotoğraf makineleriyle veya cep telefonu ile çektiklerimiz gibi imgelerle karşı çıkabiliriz. Herhangi birisi tarafından üretilen ve



bazen tesadüfi bir karşılaşmayı, örneğin bir çöp yığınının üzerindeki bir siyasi lider gibi bir imgeyi yakalayan imgelerle.

Bu yeni fotoğraf makineleri, imgeleri, Arap Baharı'nın devrimcilerinin imgelerinde olduğu gibi, fotoğrafçının bedeninin kendi hareketiyle, ritmiyle, nefes alıp verişiyile, coşkusuyla, korkularıyla, duygularıyla, hayatının iniş çıkışlarıyla uyum içerisinde görmeyi olanaklı kıldı. Piksel-lenmiş, flu, titrek, ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş fotoğraf makinesini tutan kişinin bedeni gibi sallantılı imgeler. 1990'da Lübnan'da iç savaş sona erdikten sonra, yıkılan şehir merkezi için yeniden inşa projeleri uygulanmaya başlandığında Lübnanlılar filme kaydetmek ve fotoğraflarını çekmek üzere şehir merkezine koş-tular –belki de şehir merkezini tekrar hayata döndürmeyi umarak. Her çektiğimiz kareyle, şehir merkezinin orijinal yerinden, altmışların ve yetmişlerin Beyrut'una ve hatta belki başka zamanlara ait karelerin arasına katılmak üzere sayısız film rulosuna taşındığını fark etmeden hepimiz o kadar çok fotoğraf çektik ki.

Bir yerde bulunma ve bulunmamaya dair imgeler arasında, çok fazla imge gördüm. Dün-

ya imge akımları üreten bir makineye dönüştü ve her yeni imge bir öncekini siliyor. Tüm bu imgelerle başa çıkmamız mümkün değil. Bu yüzden mi imgenin sadece yüzeyini kavrayabiliyoruz? Bu yüzden mi imgeyi bedensel bir deneyimin devamı olarak görmeyi başaramıyoruz? Gözler hâlâ görme işlevini yerine getirebiliyorlar mı? Günümüzde göz duyuların kralı, ama ben Beyrut'ta hiçbir şey görmedim. Bazen düşünmeden edemiyorum: ben bir imge miyim, yoksa imgeler arasında yaşayan bir kişi mi?

—Bu yazı ilk olarak, *Mutations: Perspectives on Photography*'de (ed. Chantal Pontbriand, Göttingen ve Paris: Steidl ve Paris Photo, 2011) yayımlanmıştır.

Arapçadan İngilizceye çeviren: Ziad Nawfal



# BÜYÜKBABA, BABA VE OĞUL



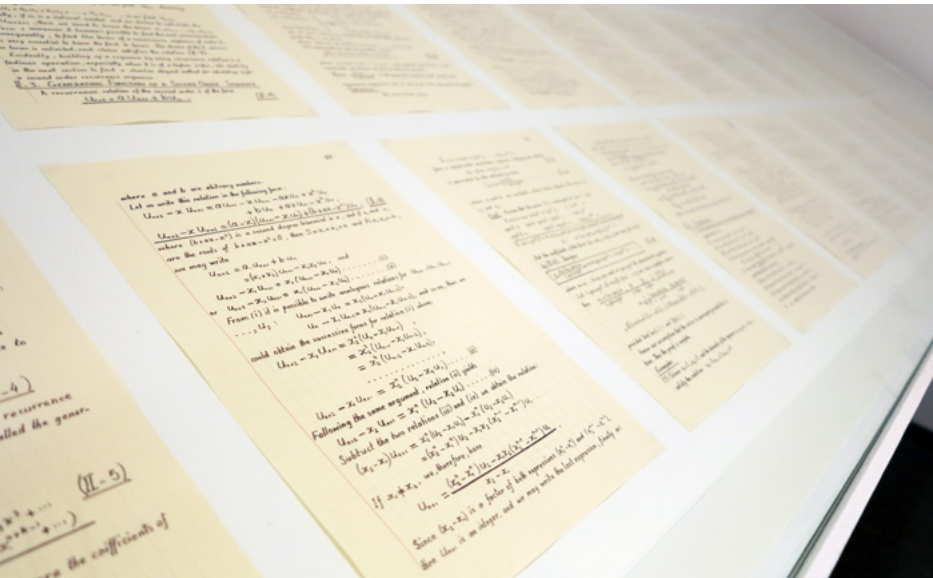
Rabih Mroué, *Grandfather, Father, and Son* [Büyükbaba, Baba ve Oğul], 2010

Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2013

Fotoğraf: Bernabé Cordon







Rabih Mroué, *Grandfather, Father, and Son*  
[Büyükbaba, Baba ve Oğul], 2010  
SALT Galata, 2014  
Fotoğraf: Mustafa Hazneci



Rabih Mroué, *Grandfather, Father, and Son*  
[Büyükbaba, Baba ve Oğul], 2010  
SALT Galata, 2014  
Fotoğraf: Mustafa Hazneci



## KÜTÜPHANE

Büyükbabanın kütüphanesinde sekiz binden fazla kitap vardı. Yetmişlerine geldiğinde gözleri zayıfladı ve kitapların raflardaki yerini hatırlayamamaya başladı. Bir kitaba ihtiyacı olduğunda bulması çok uzun sürüyor, kitap aramak zahmetli bir işe dönüşüyordu. Baba, bu soruna bir çare bulmaya karar verdi; kızından (kız kardeş) kitapları sınıflandırmak üzere bir sistem geliştirmek için yardım istedi. Kitapların hepsini numaraladılar ve her kitap için birer kart hazırladılar. Bu kartlara kitabın numarası ve adını yazıyorlardı. Tüm kartları alfabetik olarak sıraladılar; böylece büyükbaba bir kitaba ihtiyaç duyduğunda önce kartlarda kitabın adını arıyor, numarasına bakıyor, numarayı da kütüphanenin raflarını takip ederek buluyordu. Baba ve kız kardeşin bu işi tamamlaması tam bir yıl sürdü. Büyükbabanın ölümünden sonra kartlar bir daha kullanılmadı ve işe yaramaz hâle geldi. Oğul kartları aldı ve onları alfabetik olmayan bir şekilde, büyükbabanın kütüphanesini ilk düzenlediği hâliyle sıralamaya karar verdi.





### KISA HİKÂYE (ŞAH MAT)

1989 yılında oğul ilk kısa hikâyesini yazdı. Bu, Doğu Beyrut ve Batı Beyrut arasında gerçekleşen karışıklı bir bombalama sırasında, evinde mahsur kalan bir ailenin hikâyesi. Hikâye, ailenin farklı üyelerinin bu bombalama boyunca, evlerinin güvenli olduğu farz ettikleri bir köşesinde nasıl vakit geçirdiklerini anlatır ve bir bombanın evin bir köşesine isabet etmesiyle sona erer. Okuyucu, ailenin vurulduğunu anlar, ama ölü veya yaralı durumuna ilişkin bir bilgi yoktur. Çok kısa bir süre sonra, gerçek bir bombalama sırasında, oğul, hikâyesinde anlattığı durumu ailesiyle yaşadı. Başlarına, oğulun hikâyesindeki aileyle aynı şey geldi. Anne, kız kardeş ve ağabey yaralandı. Bu olay, oğul üzerinde muazzam bir etki bıraktı ve bunu, bir daha kısa hikâye yazmaması gerektiğine dair bir işaret olarak yorumladı. Bu hikâye, yazdığı ilk ve son hikâye oldu. Sonrasında, amcasının tiyatroya değil de yazmaya ve edebiyata odaklanması yolundaki teşviklerine rağmen, sadece tiyatroyla uğraştı.



Fibonacci (Pisalı Leonardo, Leonardo Pisano 1170-1250) Şu soruyu ortaya atmıŐtı: “Her çift tavşan ayda bir, yeni bir çift doğurabilir, yeni doğan çift ikinci ayın sonunda üreyebilir hâle gelirse, hiç ölüm gerçekleşmemesi kaydıyla, bir yıl içerisinde tek bir çift yeni doğmuş tavşandan kaç çift tavşan üreyebilir?”

Baba, bu soruyla ilgilenmeye başladı, kütüphanesindeki sınırlı kaynaklarla uzun deneyler ve hesaplamalar yaptı. Kendi versiyonunu tamamlaması neredeyse dört yıl sürdü; çalışmayı bitirince farklı dergi ve editörlerle temas kurmaya çalıştı ancak başarılı olamadı. Projenin son durağı evindeki raflardan biri oldu.



Baba, rüyasında tavşanları görür ve onları birçok kapının sıralandığı bir koridor boyunca takip eder.

Büyükbaba, sakalını ve bıyığını keser, dinî kıyafetlerini çıkarır, beyaz bir gömlek ve takım elbise giyip kravat takar ve kendi evinin kapısını çalar. Kapıyı açan karısı ona tuhaf tuhaf bakıp sorar: “Buyrun? Ne istemiştiniz?” Büyükbaba cevap verir: “Hussein’im ben, senin kocan.”



## KISA HİKÂYENİN İTHAF EDİLDİĞİ ERKEK KARDEŞ

1987 Şubat'ında, suikastin gerçekleştiği gün, küçük erkek kardeş Yasser, haberi duyduğu gibi büyükbabanın evine koştu. Yolda bir keskin nişancı tarafından vuruldu; mermi, kafatasının bir tarafından girip diğer tarafından çıktı. Yasser, konuşma ve yazı yazma becerisini kaybetti. Olaydan 10 yıl sonra, küçük erkek kardeş şu cümleleri yazdı ve yüksek sesle okudu: "Ölünce yazı yazmayız. Yaşayanlardan ancak çok azının kavrayabileceği kelimelerle konuşuruz."



## KISA HİKÂYENİN YAYIMLANDIĞI GAZETE

*Al-Nidaa* [Çağrı] Lübnan Komünist Partisi'ne bağlı bir günlük gazete. 1982'den (babanın matematik kitabını yazmayı bitirdiği yıl) 1987'ye (büyükbabanın suikaste uğradığı ve küçük erkek kardeşin vurulduğu yıl) dek oğul, her pazar günü, partinin kendisini görevlendirdiği şekilde bu gazeteyi dağıttı. Koltuğunun altında bir deste gazete taşır, mahalledeki tüm evlerin kapısını çalar, aynı cümleyi tekrar ederdi: "Günaydın, *Al-Nidaa* gazetesini okumak ister misiniz?" Görevini tamamladıktan sonra, haftanın geri kalanını, gazete destesini taşımaktan kol ve parmaklarına bulaşmış olan mürekkep lekelerini silmeye çalışarak geçirirdi. İç savaş bittiğinde *Al-Nidaa* günlük gazetesi de yayını sonlandırdı. Mürekkebi kaldı ama.

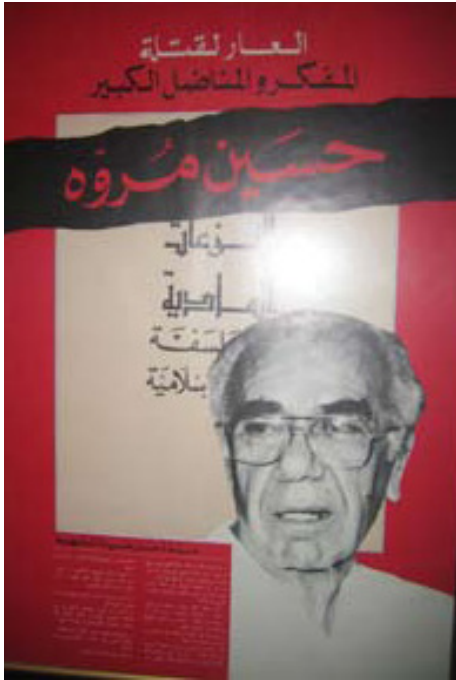
النشاد





## EVE İSABET EDEN BOMBA

Bombalamadan bir süre sonra, aile evi tamir etmekle uğraşırken baba, eve isabet eden bomba mermisinden geriye kalan parçayı buldu. Parçayı temizledi ve alt kısmında üreticinin şu ibaresini buldu: “Irak’ta üretilmiştir”. İçi rahatladı, çünkü bu ona, babasıyla (büyükbaba) Irak’ta geçirdiği çocukluğunu hatırlatmıştı.



## SUIKAST

Büyükanne kapıyı açtı. İki silahlı adamdan biri ona kocasını sordu; o sırada Beyrut’ta sürmekte olan iç çatışmaları reddeden bir dilekçeyi imzalaması için görüşmek istiyorlardı. Büyükanne, adama silahını oturma odasında bırakarak büyükbabanın alışkanlık icabı şekerleme yaptığı yatak odasına gitmesini söyledi. Silahlı adam söyleneni yaptı, ama üstünde sakladığı susturucu takılmış bir tabancası daha vardı.



## AMCA

Oğulun kısa hikâyesinin gazetede yayımlandığı gün, amcası ona şöyle bir not gönderdi:

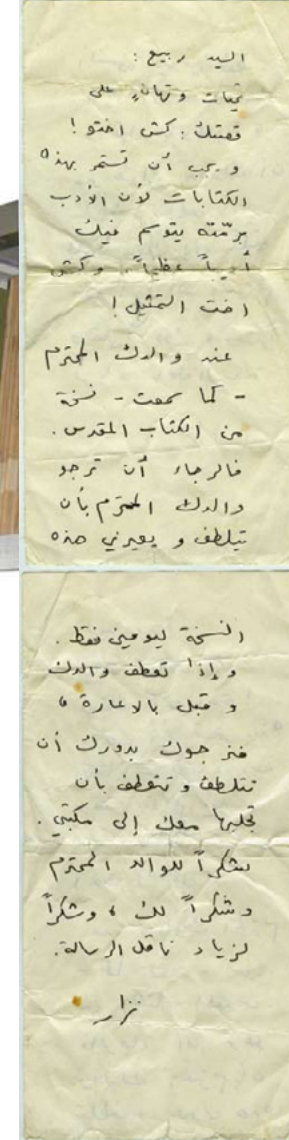
*Bay Rabih,*

*Sizi selamlar ve “Cehenneme Kadar!” başlıklı hikâyenizi tebrik ederim. Bu hikâyeleri yazmaya devam etmelisiniz, çünkü edebiyat sizde olağanüstü bir yazar görüyor. Oyunculüğün ise cehenneme kadar yolu var!*

*Duyduğum kadarıyla babanızın evinde Tevrat’ın bir nüshası varmış. Saygıdeğer babanızdan bu nüshayı sadece iki günlüğüne bana ödünç vermesini rica edebilir misiniz? Ve eğer babanız nezaket gösterip bu isteği kabul ederse, siz de bu nüshayı ofisime kadar getirme incelik ve ihtimamını gösterir misiniz?*

*Saygıdeğer babanıza, size ve bu notu ileten Ziad’a teşekkürlerimle.*

*Nizar*



## KIZ KARDEŞ

Kız kardeş arşivcilik eğitimi gördü. Erkek kardeşi (oğul) ilk ve son kısa hikâyesini yazmayı tamamladıktan sonra göğsünden vurulan oydu. Babasının isteği üzerine, büyükbabanın kütüphanesini düzenlemek için bir yol buldu. Her kütüba bir numara, her numaraya bir kart atadı. Kartları, babasının yaptığı ahşap çekmecelerde alfabetik olarak düzenledi. Bu işi bitirdiğinde başardığı işe gururla baktı, sonra da ülkeden ayrılarak bir daha dönmek üzere çok uzak bir yere gitti.



## ANNE

Bomba eve isabet ettikten sonra bütün aile, iki yaralıyla (kız kardeş ve büyük erkek kardeş) babanın 1975'te lösemi tedavisi gördüğü Amerikan Üniversitesi Hastanesi'ne koştular. Hastaneye vardıklarında annenin de yaralandığını fark ettiler. Panik ve telaş içerisinde kimse onun da yaralı olduğunu anlamamıştı. Kendisi bile...



## EŞ

Büyükbabanın suikaste uğradığı gün, oğul, daha sonra eşi olacak kız arkadaşıyla buluştu. Kız ona başsağlığı diledi, birlikte kızıdılar, birlikte üzüldüler, birbirlerini kucakladılar, birbirlerini öptüler, yatakta birlikte yattılar ve tüm geceyi birlikte geçirdiler. O gece, bekâretlerini birlikte kaybettiler.



OLISLAEGER



## ARKADAŞ (KISA HİKÂYE İÇİN RESMİ ÇİZEN)

Oğul, sanatçı arkadaşı Edgar Aho'dan, gazetede kısa hikâyesiyle birlikte yer alacak bir resim çizmesini istedi. Edgar, hikâyeyi beğenmemesine rağmen arkadaşlığı hatrına bu teklifi kabul ederek resmi çizdi. Lübnan'da savaş sona erdikten sonra da, Beyrut'ta yaşadığı binanın 14. katına çıkarak kendini boşluğa attı. Hayatının at-

layıştıydı. Mahalle halkı onun şeytana tapan bir tarikatın üyesi olduğuna ve satanist inançları nedeniyle kendini attığına inanıyordu. Aslen bu atlayış, içinde yaşadığı cemaatçi, dinî topluma karşı protesto eyleminden başka bir şey değildi.

Edgar, oğula hep "Gözyaşı soğana benzer" der ve gülerdi.



## BÜYÜK ERKEK KARDEŞ

Evin bombalanmasından uzun bir zaman sonra, oğul, bir sergi için gerekli malzemeyi bir araya getirirken babaya bombalamanın tam tarihini sordu. Anneye sordu, kız kardeşe sordu, küçük erkek kardeşe sordu, büyük erkek kardeşe sordu... Her biri başka bir tarih söyledi. Aralarında tam tarihe dair uzun tartışmalar oldu, çünkü her biri kendisinin doğru tarihi söylediğine inanıyordu. Tartışma, bombalamada yaralanan büyük erkek kardeşin, elinde ev isabet aldıktan hemen sonra çekilen fotoğraflar olduğunu ve fotoğraflarda tarihin yazdığını hatırlamasına kadar sürdü. Bu, tartışmayı sona erdirecek nihai bir kanıt oluşturacaktı. Aile, büyük erkek kardeşin fotoğrafları bulması için iki gün bekledi. Ancak fotoğrafları bulup getirdiğinde tarih yazmadığı ortaya çıktı. Ama hepsi, Ağustos ile Eylül 1989 arasında bir tarih olduğunda hemfikirdi, yani oğul ilk ve son kısa hikâyesini yazdıktan sonra.



## EV

1975'te, Lübnan iç savaşlarının başladığı dönemde ev vuruldu. Buna rağmen, aile savaşın gerçekten başlamış olduğunu fark etmedi, belki de o esnada evde kimse olmadığı için.

Ev, 1989'da ikinci kez isabet aldığında, savaşın gerçekten başlamış ve uzun süredir devam etmekte olduğunu anladılar, belki de o sırada hepsi evde oldukları için. O andan itibaren korkmaya başladılar.

Resmî olarak, (1975'te) eve isabet eden ilk bomba savaşların başlangıcını, (1989'daki) ikinci bomba ise sonunu ilan etti.





## BÜYÜKBABANIN BİYOGRAFİSİ

Büyükbaba (Hussein Mroué), 1907 veya 1908'de Lübnan'ın güneyindeki Haddatha'da doğdu. Nüfus cüzdanında doğum tarihi 1910 olarak geçse de, o tarih yanlıştır. Babası bir şeyhti; onu şeyh olması ve bir gün yerine geçmesi için eğitim görmeye Irak'a gönderdi. Yıl, 1924'tü. Mroué, 1948'te, Irak'ta eğitime devam ederken Irak Komünist Partisi'nin kurucularından biriyle tanıştı; bu kişi ona *Komünist Manifesto*'nun bir nüshasını verdi. Bu, Mroué'nin Marksist düşünceyle ilk tanışmasıydı ve bu tanışma onun için başka felsefe ve kültürlere açılan kapı oldu. *Komünist Manifesto* katalizör görevi gördü ve tam da Irak'ta Britanya politikalarının yol açtığı sosyo-politik kriz sırasında Mroué'yi insanî ve toplumsal eşitlik kavramlarıyla tanıştırdı. Bu, İsrail devletinin kuruluşu ve Filistin halkının acı ve sürgün zamanlarıyla da aynı döneme denk geldi. Mroué, bir düşünür, gazeteci ve aktivist olarak Irak halkının Britanya siyasetine karşı, Portsmouth anlaşmasının başarısızlığıyla sonuçlanan mücadelesine katıldı. Bir yıl sonra, 1949'da, Irak hükümeti Mroué'yi ülkeden kovarak onun ve ailesinin vatandaşlıklarını iptal etti.



Mroué, Lübnan'a döndü ve en tanınmış Arap Marksist düşünürlerinden biri oldu; ayrıca, Lübnan Komünist Partisi merkez komitesi üyesiydi. Çalışmalarının merkezinde düşünmek ve yazmak vardı; Arap edebiyatı, siyaset, İslam ve felsefe üzerine birçok kitap yazdı. Son projesi, İslam felsefesinde materyalist eğilimler üzerinedir. Bu konu hakkında iki kapsamlı cilt yayımladı, o dönemde son derece ihtilafli olan bu konu hakkındaki kitapları hararetli tartışmalara neden oldu. İki aşırı İslamcının evine geldiği ve yatak odasında susturuculu bir silahla vurulduğu dönemde bu serinin üçüncü cildini yazıyordu. Seksenlerindeydi. Suikast, 17 Şubat 1987'de, iç savaş sırasında gerçekleşti. Lübnan için sıkıntılı bir dönemdi; hükümet yok gibiydi, dolayısıyla Mroué cinayeti hakkında herhangi bir soruşturma açılmadı. Lübnan'da yaşanan tüm benzer vakalarda olduğu gibi konu hemen kapatıldı ve o günden sonra da bir daha hiç konuşulmadı.



## BABANIN BİYOGRAFİSİ

Baba (Ahmad Mroué), 1935'te güney Irak'ta, babasının (büyükbaba) şeyh olmak için öğrenim görmekte olduğu Necedan şehrinde doğdu. Nüfus cüzdanında doğum tarihi 5 Ocak 1935, doğum yeri de Beyrut olarak geçse de, o bilgiler yanlıştır. 1949'da, babasının Irak'tan sınır dışı edilmesiyle Lübnan'a döndü. 21 yaşındayken, o sırada 14 yaşında olan kuzeniyle (anne) evlendi. 1956'da Sierra Leone'ye (Afrika) göç ettiler; baba, burada ticaretle uğraştı. Bu süre içerisinde beş çocuk babası oldu. Boş vaktini, başta klasik Avrupa edebiyatı ve tarihi olmak üzere, çok sayıda kitap okuyarak geçirdi. Zamanla ticaretin gerçek mesleği olmadığı sonucuna vardı. Biraz birikmiş parası olduğundan, 1965'te ailesiyle Lübnan'a dönmeye karar verdi. Biriktirdiği tüm parayla Beyrut'ta bir ev satın aldı. Fizik ve matematik eğitimine devam etmek üzere Beyrut'taki Amerikan Üniversitesi'ne kaydoldu. Yıl, 1967'ydi. Bu süre içerisinde, oğul (kısa hikâyenin yazarı) dâhil, iki çocuğu daha oldu. Mroué, çeşitli özel ve devlet ortaokullarında matematik dersi verdi ve bu alanda birçok yazı yazdı. 1975 Aralık'ında Amerikan Üniversitesi Hastanesi'ne kaldırıldı, akut lösemi teşhisi kondu. 30 gün süren bir tedaviyle iyileşti ve

sonraki iki yıl boyunca önleyici ilaç kullandı. 1999'da öğretmenlikten emekli oldu, ama yazmaya, bilhassa rakamlar ve özellikleri konusunda yazmaya devam etti. Makale veya kitaplarından hiçbiri yayımlanmadı.



## OĞULUN BİYOGRAFİSİ

Oğul (Rabih Mroué), 24 Ocak 1967’de Beyrut’ta doğdu. Bugün başkent’in banliyölerinden birinde yaşıyor. Nüfus cüzdanında doğum tarihi 21 Ocak 1967 olarak geçse de, o bilgi yanlıştır. Mroué, Lübnan’daki uzun savaş yılları boyunca çeşitli şekillerde savaşa dâhil oldu. İlk yıllarda gönüllü hastane hizmetlisi olarak çalıştı. 1982’de, İsrail’in başkent Beyrut’u işgali sırasında görevi değişti ve teknik nedenlerden ötürü hiç kullanmak zorunda kalmadığı, “Mortar 62” adıyla bilinen küçük bir top bataryasının sorumluluğuna verildi. Manifestosu ve üyelik tüzüğünü okumadan Lübnan Komünist Partisi’ne üye oldu. Daha sonra ne yapacağını bilemeyince, kendisini Lübnan Üniversitesi’nde tiyatro öğrenimi alır buldu. 1989’da, bilinmeyen bir nedenle bir hikâye yazdı; bu, ilk ve son hikâyesi olacaktı. Sınıf arkadaşlarından biri olan Lina Saneh’le tanışması ve ona aşık olması da aynı dönemdedir. Siyasî bir duruş sergilemek amacıyla Kıbrıs’ta evlendiler. Ancak bu eylem, ne o zaman, ne de daha sonra kimsenin dikkatini çekmedi. Mroué, bir buçuk yıl boyunca, Paris’te lüks bir restoran olan Canard Bleu’nün mutfağında bulaşık yıkadı ve bu muhteşem başkentte Buñuel, Godard, Pasolini, Tarkovski ve birçok diğerlerinin eserleriyle tanıştı.

1993’te, arkadaşı Ahmed K.’dan kendisine Lübnan’da bir iş bulmasını istedi ve Future TV tarafından işe alındı; 1993’ten 2008’e kadar kanalın animasyon bölümünde yazar/yönetmen olarak çalıştı. Boş vakitlerinde tiyatro dersi verdi. 1999’da teknoloji dünyasına adım attı ve kendi e-posta adresini aldı: [rabihm@hotmail.com](mailto:rabihm@hotmail.com)



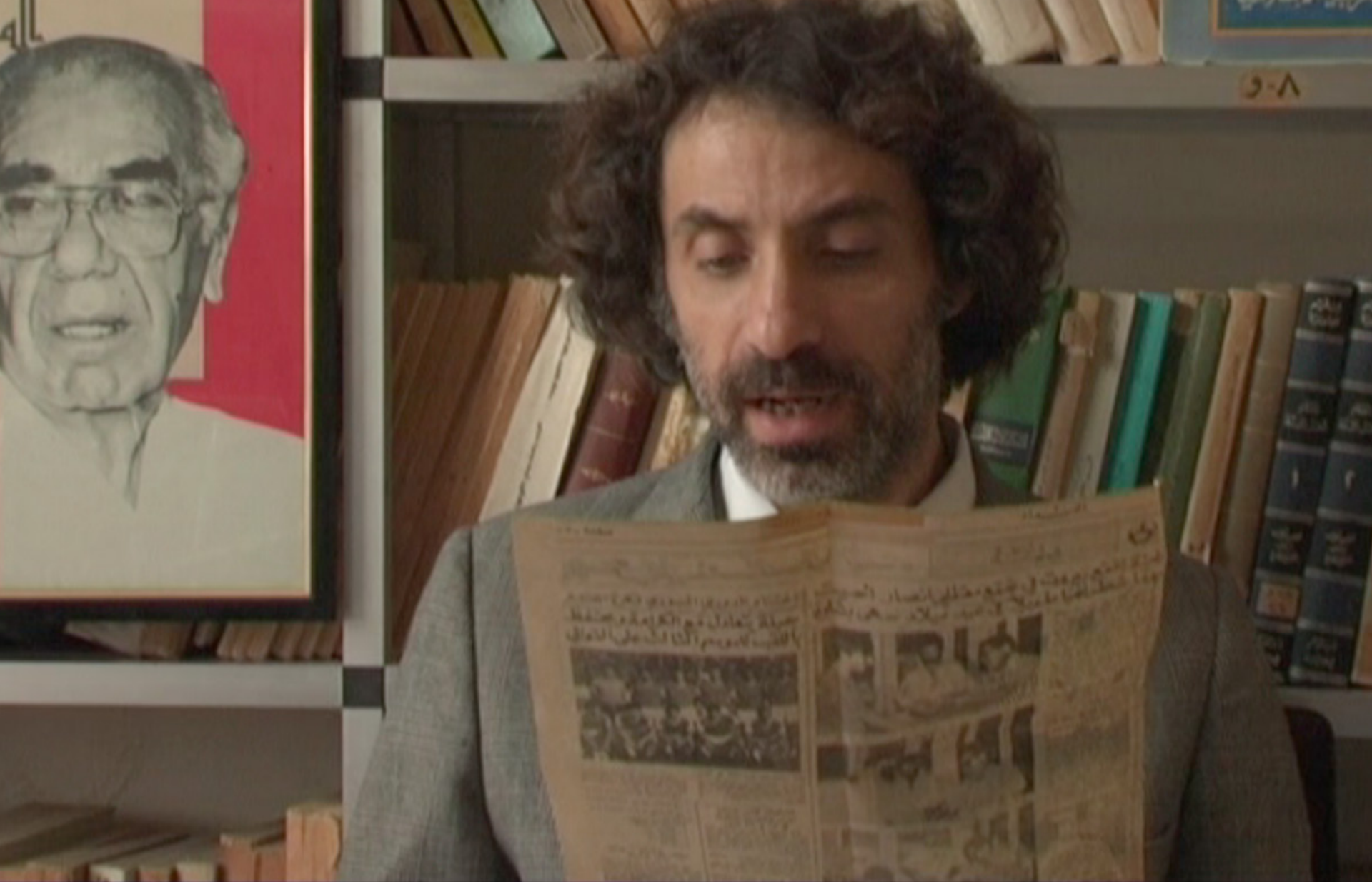
Mroué, aralarında *L'Abat-Jour* [Abajur] ve *The Lift*'in de [Asansör] bulunduğu birçok tiyatro oyunu, video, film ve multimedya performansı yazdı, yönetti ve bunlarda oyuncu olarak yer aldı. Mroué ve Catherine Deneuve ilk tanıştıklarında çekim yapıldığının ve bu sahnenin bir filme dâhil edileceğinin farkında değildiler.

Mroué, 2010'da ilk kişisel sergisini açmak üzere bir davet aldı. Mesleğinin bu olmadığını belirterek daveti reddetti. Küratör ona kendisini tam da bu nedenle davet ettiğini söyledi. Mroué ikna oldu ve kabul etti.

Mroué'nin bir sonraki tiyatro/performans işinin adı *Comma* [Virgül] olacak.

—Arapçadan İngilizceye çeviren: Ziad Nawfal





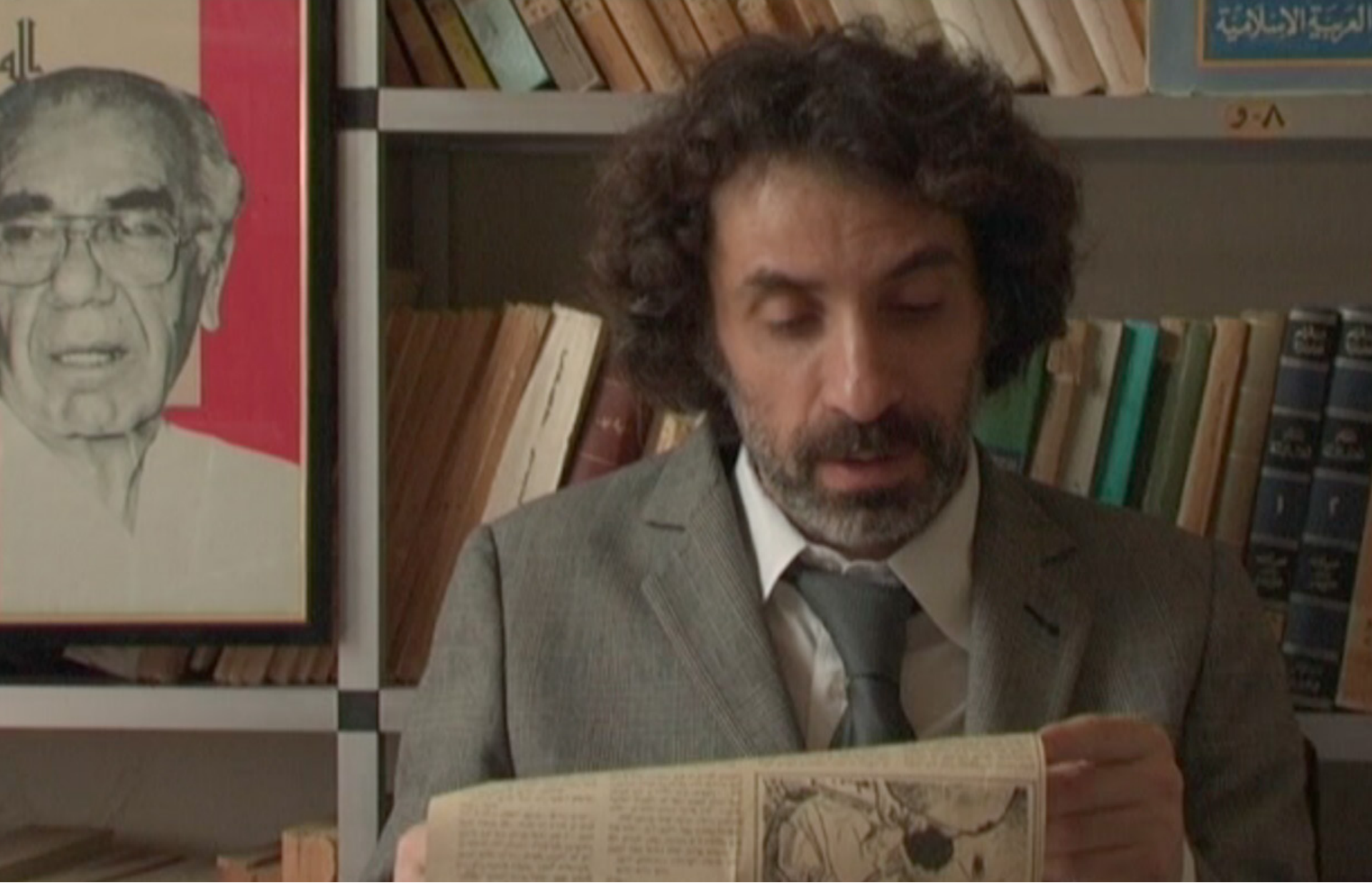
Rabih Mroué, *Grandfather, Father, and Son* [Büyükbaba, Baba ve Oğul]  
işinin bir parçası olan *Check Mate* [Şah Mat] videosundan (18'30") bir kare, 2010



# ŞAH MAŦ

Rabih Mroué

*Kardeşim Yasser'e ithafen*



Rabih Mroué, *Grandfather, Father, and Son* [Büyükbaba, Baba ve Oğul]  
işinin bir parçası olan *Check Mate* [Şah Mat] videosundan (18'30") bir kare, 2010





Beyaz piyon, tahtanın –satranç tahtasının– ortasına doğru ilerler, Beyrut'ta herhangi bir tipik güne benzeyen tipik bir hamleyle.

Walid beyazları seçmiş, karşısındaki Habib ise siyahları. Hasır ve ahşaptan yapılmış iki taburede; sakinlerinin, rastgele bombalamalardan uzak ve güvenli olduğunu düşündükleri bu evin odalarından birinin bir köşesinde oturuyorlar. Evin hanımı Oum Habib hep şöyle derdi: “Ne yapsan fark etmez, nihayetinde Allah ne yazdıysa o olur.” Ama korkusundan; üç çocuğu Habib, Walid ve Faten ile kocası Abou Habib için duyduğu korkudan, bu küçük, iki veya üç kişiden fazlasını imkânı yok almayan odada onlarla oturur ve biraz olsun uyumaya çalışırdı. İki taraftan durmaksızın gelen silah ve bombalama sesleri uyumasına engel olurdu; uyku mahmuru ve korku dolu ayağa kalkar, odadaki herkesi tek tek kontrol ederdi, civcivlerini sayan bir tavuk gibi. Herkesin iyi olduğundan emin olduktan sonra, istisnasız tüm sorumlulara karşı kendi bombalamasına

başlar, bu duruma ve ülkeye sözlü mermilerini yöneltirdi... Küfreder, lanetler yağdırır, sonra biraz sakinleşir, tekrar uyumaya çalışır, sonra yine uyanır, bombalamaya başlar, sakinleşir, uyur... ve bu böyle devam eder.

Siyah piyon ilerleme emrini alır ve gidip bu küstah beyaz askerin önünde durur.

Abou Habib, kırklı yaşlarında bir adam, geçimini kimya dersi vererek sağlıyor. Aslında, ücret iyi olduğu sürece her alanda özel ders verebiliyor.

Abou Habib, hâlâ uyumaya çalışan karısının yanında bir mindere oturmuş, bir deste kâğıtla kendi falına bakıyor. Kâğıtlara okulların açılıp açılmayacağını soruyor ve sürekli olumsuz cevap alıyor; bunun üzerine kâğıtları karıyor ve tekrar deniyor ve aynı olumsuz cevabı alıyor, kâğıtları diziyor ve cevap yine aynı ve bu böyle devam ediyor.



Beyaz at huzursuzlanıyor, koşup yeşil vadinin çayırlarına atlamaya çalışıyor, gerçekten cesur, ama aynı zamanda mantıksız.

Ailenin en küçük kız çocuğu Faten, annesinin yanında, aynı minderde oturuyor. Oyuncak bebeği Soumayya ile “annecilik” oynuyor. Bebeğin saçını tarıyor; onu tutuyor, öpüyor; yüzüne bağıyor; ona şakalar yapıyor; ağlatıyor, avutuyor; sonra saçlarını yine tarıyor, tutuyor; onunla şakalaşiyor... ve bu böyle devam ediyor.

Siyah fil ve siyah kraliçe, kara gecede kararlı komandolar gibi beyaz bölgelere doğru ilerliyor.

Walid, resim çizmeyi seven yetenekli bir genç. Ebeveynleri ve akrabaları onu Lübnan Üniversitesi’ne kaydolmaya ve resim yerine mimarlık okumaya ikna ettiler. Mimarlığın kendisine bir gelecek kurmasına, resmin ise ancak kâğıt üstünde kaleler inşa etmesine yarayacağını savundular. O da mimarlığa kaydoldu ve her gün (Pazar hariç) fakültenin, mimarisi dikkat çekici, sanatsal nitelikli, yakınlardaki Raoucheh kayası gibi gösterişli ve heybetli binasının yer aldığı

Raoucheh bölgesine gitmeye başladı. Sigara içmeyi de burada öğrendi, sınıf arkadaşları sayesinde, öyle ki artık çoğundan daha fazla içiyor. Günde iki paket, ki bunun gibi sıkıntılı günlerde, düşen bombaların sıklığına ve satrançtaki duruma bağlı olarak üç, hatta dört paket içtiği bile oluyor. Sigarayı yakıyor, içiyor, biraz düşünüyor, güçlü parmaklarıyla söndürüyor, sonra bir tane daha yakıyor, içiyor ve düşünüyor, söndürüyor, sonra bir tane daha yakıyor, içiyor, düşünüyor, söndürüyor, bir tane daha yakıyor... ve bu böyle devam ediyor.

Siyah kraliçe: şah mat, şah devrildi. Siyah kraliçe, Napolyon’un taarruz planını uyguladı ama Napolyon’un kendisi sonuçtan memnun değildi, beyazları sevdiğinden veya siyalara kızdığından değil, kendisine duyduğu sevgiden. Hem daha yeni başlamış bir oyunun sona ermesi mantıklı mı? “Şah mata hayır” dedi Napolyon, davetsiz içeri daldığı anda.

Habib, çocukların en büyüğü; üniversiteden bir yıl önce mezun oldu, kendisine Beyrut’taki Amerikan Üniversitesi’nde okuyacak kadar kredi veren Refik Hariri sayesinde.



Satranç tahtası önünde duruyor, yanı başında ise haber saçı küçük bir radyo var. İkisini de, hem satranç oyununu hem radyoyu düşünerek tahtada bir taşı oynatıyor, radyonun düğmesini başka bir kanala getiriyor, dinliyor, düşünüyor, sonra bir taşı oynatıyor, düğmeyi çeviriyor, dinliyor ve düşünüyor, oynuyor, çeviriyor, dinliyor...

Ve bu böyle devam ediyor.

Beyazlar lehine bir dizi silah sesi, çöl sıcağı kadar sıcak, cehennem alevleri kadar soğuk bir ateşkesle sonlanıyor.

Hepsi bu küçücük odada oturuyor. Abou Habib, Oum Habib, Habib, Walid ve Faten. Gözleri parlıyor, yüzlerini çevreleyen kırmızı bir parlıtı var, bu boğucu ilkbaharın her ani esintisiyle titreşen. Herkes oturuyor; yanan mumun fitili ateşin verdiği acıyla çılgınlık atıyor, kıvrıla kıvrıla bir ölüm dansı sergiliyor, ateş zaferini kutlarken. Mum saatlerce sırasının gelmesini bekledi, arkadaşının, çoktan yok olmuş yol arkadaşının yitip gidişini izleyerek. Şimdi o da aynı yolu takip ediyor, elektriğin ona acıması ve onu bu cehennemî ateşten kurtarması için çaresizlik içerisinde dua ediyor.

Siyahlar, kaderine terk edilmiş şehrin kayaları arasında haykıran kayıplarından diğer tarafı sorumlu tutan bir bildiri yayımlamakla yetindiler.

Ve bir bomba düşer. Yakına. Sonra bir tane daha, bu sefer uzağa. Sonra bir tane daha, uzak ve yakın, sonra bir tane daha, bir tane daha... Habib sıçrayıp radyoyu alır. Walid'in gözleri bombalamanın yaydığı ışık gibi parlar. Soumayya, Faten'in kucağında; Faten ise annesinin. Oum Habib birden hareketlenerek çocuklarını saymaya ve her zamanki gibi kendi bombalarını ateşlemeye başlar: "Allah onlara hastalık göndersin, Allah onları mahvetsin, Allah onları yok etsin, onları cehennem alevlerine göndersin, Allah onlara..."

Abou Habib bağırır: "Sus Allah aşkına, izin ver de şu son dakika haberlerini dinleyelim; dışarıdaki bombalama yeterince fena zaten, içerideki neyimize?"

Radyo: Haber masamızdan yaptığımız canlı yayına göre, Batı Beyrut'un sivil yerleşim alanları, şehrin doğu yakasından ağır top ateşi altında. Yerel radyonuzun başından ayrılmayın... Kısa bir reklam arasından sonra yayınıımıza müzikle devam edeceğiz.



Temkinli bir sukûnet hâkim oluyor, herkes gökyüzünün istemedikleri şeyi göndermesini bekliyor. Bu bir istek, ama “insan her zaman istediğini elde edemez”.

Sükûnet, sükûnet, sükûnet.

Derin bir iç çekiş. Biraz müzik ve Habib, mücadeleyi lehine çevirebilecek bir hamle düşünmeye dalıyor. Walid ise, utangaç bir şekilde nesheli bir gülümsemeyi bastırmaya çalışıyor; zayıf, yanlış bir hamle yapma hatasında bulunmuş ağabeyi Habib’e karşı bir üstünlük elde etmiş durumda.

Kâğıt destesi yerde, Abou Habib’in karşısında, ait olduğu yerde duruyor. Oum Habib başını... *–siyahlar ve beyazlar ateşkes konusunda uzlaşmaya vardı, ama ateş katiyen kesilmek istemiyor–* yastığa yaslanmış, biraz daha uyumaya hazırlanıyor. Faten, Soumayya’ya bağırıyor, yatma-dan önce dişlerini fırçalamadığı için.

Beyaz kraliçe, barışçı bir siyah ata suikast düzenliyor.

Radyo kendi kendine konuşuyor. Mum sessiz-

lik içerisinde ölüp gitti, o artık bir şehit ve yerini sıradaki yol arkadaşlarından biri almış durumda.

İki hamleden sonra sığınacak yer aradı.

Faten, annesinin kucagında uyuyakalıyor ve rüyasında daha büyük bir oyuncak görüyor, aynı ada sahip, yani “Soumayya”; bebeğine bu adı vermişti, çünkü kuzeni böyle istemiş, o da onu mutlu etmek için kabul etmişti. Oyuncak bebeğini –özür dilerim, kızını– büyütüşünü görüyor rüyasında, kendi nasıl yetiştirilmek istediye öyle. Tek istediği bu hapishanenin dışında oynayabilmek, denizi seyredebilmek, bir doğum günü pastası, yeni elbiseler... Hayır, hayır, gördüğü rüya bu değil sanırım... Rüyasında küçük ayaklarına yüksek topuklu takunyalar giydiğini görüyor, topukları o kadar yüksek ki gökyüzüne uzanıp kuşlarla oynayabiliyor. Onlar gibi uçamıyor, onlar –yetişkinler– öyle dediği için. Ama yine de bir çift takunya ne güzel olurdu.

Siyah kraliçe, beyaz vezirle evlenmek istiyor, ama beyaz piyonlar ve şahın maiyeti buna izin vermeyecek, çiftin kalbinde büyüyen güçlü aşka rağmen.



Bir patlama sesi.

Siyah kraliçe öldü.

“Bu seferki onları hedef alıyor.”

“Hayır, çoktan düştü.”

“Hayır, patladı.”

Ve beyaz vezir, beyaz piyonlar ile onların insanlık dışı savaşlarının tutsağı olarak kalıyor.

Bir bomba patlıyor.

“Allah bedenlerini paralasın, Allah derilerini kemiklerinden sıyırсын, Allah onlara cehennemın kızıl alevlerini göndersin, ey Allahım...”

“Sus, lütfen sus...”

“Anneciğim... Korkuyorum, Soumayya nerede? Soumayya’yı istiyorum.” Ağlıyor.

“Yanında ya, canım.”

Ve bir top bataryasından ateşlenen bir dizi bomba, kusursuz, duyulmamış bir ahenkle yere çakılıyor.

Walid’in beyaz atı, hem şahı hem de kaleyi tehdit ediyor; ne karmaşa ama.

Ve bombalama daha da kötüleşiyor; binanın hemen yanında bir patlama oluyor, ardından kadınlar ve küçük çocukların haykırışları. Faten, annesinin kucağında ağlıyor; Oum Habib savaş çığırtkanlarına lanet ediyor. Abou Habib de çok korkmuş bir hâlde. Tuvalete gidip ihtiyacını gidermesi gerekiyor ama korkusundan gidemiyor, çünkü tuvalete gitmek için geçmesi gereken oda, önceki bombalamalardan kalma şarapnel parçalarıyla dolu bir sokağa bakıyor.

Radyo siyahları konuşmayı bitirmiş, şimdi beyazları tartışıyor.

Habib ve Walid, bir süre oyunu bıraktılar, sonra fazla uzatmadan yine başladılar. Yakın zaman önce kendilerini kaderin ellerine teslim etmiş, buna da fazla uzatmadan karar vermişlerdi. Bundan başka evleri yok, bundan daha iyi bir sığınakları da yok, “bunların” hiçbirinin daha iyisi yok... Ne-yi değiştirebilirler ki?

Kale mahvolmuş durumda. Uzaktan taarruz altında.



Büyük siyah uzağa sürülüyor, büyük beyaz ise yakınlarda pusuda.

“Çay isteyen var mı?”

“Bir şeyler yemek isteyen?”

“Kim ister?”

Tabii ki herkes, çünkü savaş her şeyi açar, insanın iştahını bile.

Abou Habib’in komşuları, giderek büyüyen bir yaradan kendilerini kurtarmak için Lübnan’ın güneyine kaçtılar. Mahallenin diğer sakinlerine gelince; hepsi bir yana dağılmış durumda. Bazıları Kibris’a gitti, sığınaklı eve sahip akrabaları olanlar Beyrut’ta kaldılar; kimileri de Şuf’a, Şam’a ya da Trablus’a.

Siyahı beyaza, beyazı da siyaha dönüştürmeye çalıştıkları belli. Gerçekleri, tüm gerçekleri silmeye yönelik bir girişim bu.

Abou Habib’in komşusu Abou Ali –dördüncü katta oturan– çıldırma raddesinde şüpheliydi. Her gün bombaların düşebileceği yerler konusunda ye-

ni bir hikâye uyduruyordu. Bombalamalar başladığında dört muhtemel yön belirlemişti ya, nihayetinde birinde karar kıldı: küçük oda ve mutfak; ikisi de Ashrafieh bölgesine bakıyor, bu da onların evdeki en tehlikeli yerler olduğu anlamına geliyordu. Bunun üzerine yatak odalarında saklanmaya başladı. İkinci gün, oraların da güvenli olmadığını keşfetti, çünkü top atışları güney tarafından bu odalara sıçrayabilirdi. Bunun üzerine evin diğer kısımlarına sığınmaya başladı: oturma odası ile alaturka ve alafranga tuvaletler. Alaturka tuvalet saklanmak için kullanılamıyordu, çünkü mutfaka yakındı, çok küçüktü ve içinde yaşanamazdı. Bunun üzerine oturma odasını seçti ve bu odayı yemek, içmek, uyumak, yemek yapmak ve aşağı yukarı diğer her tür iş için kullandığı bir alana dönüştürdü; o daha acil mesele hariç, onu da alafranga tuvalette hallediyordu. Ancak babası alafranga tuvaleti hiç mi hiç sevmezdi, alafranga ihtiyaç giderme şeklini de, bu usulü sağlıksız ve sömürgeci bulurdu...

“Batı’nın cehenneme kadar yolu var!” Çocuklarına ve karısına o tuvaleti kullanmayı kesinlikle yasakladı ve orayı yükülük yaptı. Ama yaşlandıkça çocukları, özellikle de Abou Ali, çaktırmadan işini Batı’yla görmeye başladı. Abou Ali’nin en zayıf tarafı,



bu modern bölmenin kullanımıyla ilgili gerçek bir bilgiye sahip olmayıştı; bu onu çok kaygılandırıyordu, özellikle de sadece bu tür tuvaleti olan evlere misafir gittiğinde. Çaresizliğini keşfettiklerinde gerizekâlı olduğunu düşünmelerinden korkuyordu. Bu yüzden, bu küçük âcizliğini kimse keşfetmemesi konusunda sürekli kaygılanıyor, son derece dikkatli davranıyordu. Ve bu kusurunun üstesinden gelmek, bu zaafi silmek için elinden geleni yapıyordu. Ancak bugüne kadar, hâlâ işlevini tam olarak kavrayamadığı bu ikinci tür oturağı ve bideyi kullanmaktan çekiniyor; kimselere, karısına bile sormaya cesaret edemiyordu. Kendi başına keşfetmeye çalışmadı değil, ama iki armatürü karıştırıp duruyor, kendini bir anda fışkıran suyla ıslatıyor, her seferinde büyük facialara sebep oluyordu...

Şiddetli, yorucu bir savaştan çıkan beyazlar ve siyahlar biraz dinleniyor. Ve Abou Ali şiddetli, yorucu bir savaştan sonra, oturma odasının da güvenli olmadığını keşfetti; ön taraftaki binaya bir bomba isabet etse, şarapnel parçaları onun şimdi yaşadığı yere gelecek, onu doğrudan –Allah rahmet eylesin– ebeveynlerinin yaşadığı yere gönderecekti, ki bu onun tam da kaçınmaya çalıştığı şeydi.

Abou Ali, sonunda alafranga tuvalette saklanmaya karar verdi. Yere büyük bir sünger parçası yaydı ve babasının kullandığı terimle, bu sömürgeci bölmede uyumaya başladı.

Birkaç gün sonra, merhametli bir yağmurun ardından, Abou Ali su deposunu kontrol etmek için binanın çatısına çıktı. Bir boruya bastı, borudan dikkatini çeken tuhaf bir ses çıktı; meraklanan Abou Ali o borunun ucunu bulmaya karar verdi. Borunun havalandırma amaçlı, tüm alafranga tuvaletlerin pencerelerinin içinden geçen açık, uzun bir boru hattı olduğu anlaşıldı. Abou Ali çılgına döndü ve içini kaplayan katıksız korkudan neredeyse bayılacak gibi oldu. Bu kadar güvensiz bir yerde nasıl saklanıyordu? Aynı gün, bu ürkütücü keşfi konusunda komşularını uyarmak için aşıya indi; bağıırıyor, çığlık atıyor, çılgınca elini kolunu sallıyor, korkuyla titriyor, kötü şansına lanet ediyordu. “Batılı” bir bombanın kendisinin şahsen peşine düşeceği korkusuyla kıyafetleri ve tüm gerekli eşyasını alarak Lübnan’ın güneyinde yaşayan bazı akrabalarının yanına kaçtı.

Siyahlar ve beyazlar: Açıklamalar, başvurular, analizler, raporlar, tartışmalar, hazırlıklar, vs.



Sonuçta, tek çözüm öfke ama artık o da kalmadı... Bize kin gütmeyin... Gerisini Allah'a bırakın...

Geleneksel kırmızı sınır hattının yanı başındaki Ras el-Nabeh bölgesinde bulunan, sahibi belirsiz bu binada kalan tek aile Abou Habib'in ailesi... Birinci kat, daire 4...

Siyah fil uçuş dersleri almaya başladı. Beyaz fil çoktan uçtu gitti. Siyah ve beyaz adıyla bilinen askerler binanın yanında, bazı sinekler ve çok yüksek sayıda politize sivrisineğin dadandığı koskoca bir çöp yığınının üstünde bir top kuruyorlar. Ne bir kedi, ne bir sokak köpeği. Herkes saklanıyor; sokaklar boş, kendilerinden bile arınmış hâldeler. Belediye işçileri çalışmıyor, kimse çalışmıyor ve bu koşullarda birisi çalışacak olsa bile işin kendisi çalışmıyor.

Abou Habib'in evinin duvarları sarsılıyor.

“Allah bedenlerini paralasın... Allah...”

“Sus.”

Kimse ağzını açmıyor. Tek konuşan top. Bir

bomba soruyor, diğeri cevaplıyor; bir diyalog bu, kelimenin tüm anlamlarıyla. Bazen bu diyalog, çatışma noktasına varacak derecede hiddetleniyor, bazen de flört eder gibi yumuşak ve nazik. Bir trampet geçişi. Bir soru gibi, ardından da bir sopranonun şefkatli cevabı. Hiçbir şey Abou Habib'in sinirini bir bombanın ıslığı kadar bozmuyor; o ıslığın ona bombanın hiçbir şeyi umursamadığını söylediğini veya onu bile rek sinir ettiğini veya bombanın olup bitenden sorumlu değilmiş gibi ıslık çaldığını hissediyor.

Kale, kraliçesini desteklemek için bir hamle yapıyor. Şah, kuşatma altında çaresizce bekliyor. Abou Habib'in ailesi ve Ras el-Nabeh, zengin bir tarih...

Siyahlar ve beyazlar...

Ve bir bombanın ıslığı gökyüzünü ikiye bölüyor, şehri ikiye bölüyor, hayatın ta kendisini bölüyor.

Çatıların, kafaların ve kelimelerin üzerinde...

Her şeyi çiğneyerek, her şeyi, kalpleri bile...





Beyazlar ve siyahlar.

Bir ıslık... sonra bir patlama.

Ve Abou Habib ıslık sesinden nefret ediyor.

Bir başka bombanın ıslığı... ve bir patlama.

Beyazlar ve siyahlar.

Ve Abou Habib ıslık sesine dayanamıyor.

Bir ıslık ve bir patlama.

Siyahlar ve beyazlar.

Bir ıslık, daha fazla ıslık.

Islık durdu.

Bir patlama.

Kırmızı.

Beyazlar ve siyahlar... kesinlikle kırmızı.

Kırmızı... kesinlikle kırmızı.

Ve kesinlikle şah mat; şahın cehenneme  
kadar yolu var... kız kardeşinin de.

Beyrut, Mayıs 1989

—Bu yazı ilk olarak Haziran 1989'da  
*Al-Nidaa* gazetesinde yayımlanmıştır.



**EĻİMİZDEN KAYIP GİDEN  
NE KADAR UZAK,  
HENÜZ GERÇEKLEŞMEYEN  
NE KADAR YAKIN**

*Tecavüz* (1990) isimli oyununda Saadallah Wannous ülkesinin “yasalarını çiğniyor”. Suriye yasaları, yurttaşlarının siyasi eğilimlerini veya buluşmanın yerini göz önünde bulundurmaksızın, İsraililerle buluşmasını veya konuşmasını yasaklıyor, bu yasağın ihlali kültürel normalleştirme ve düşmanla ilişki kurmadan vatana ihanete uzanan suçlamalara dayanarak cezalandırılıyor. Bu risklere rağmen, Wannous İsrail’de yaşayan bir Yahudiyle, Dr. Abraham Menuhin’le konuşmaya karar verdi. İkisi fikir alışverişinde bulundular ve bazı konuları tartıştılar, ta ki Dr. Menuhin İsrail güvenlik güçleri tarafından tutuklanıp akıl hastanesine kapatılana dek. Aralarındaki konuşma doktorun İsrail’deki muayenehanesinde gerçekleşti ve 1990’da Lübnan’da Dar al-Adab yayınevi tarafından yayımlanan küçük bir kitapla kayda geçmiş oldu.\* Bu konuşma dört sayfa sürüyor ve otuz altı soru ve cevap içeriyor. Cevaplar bu iki adam arasında eşit paylaştırılmış. Tartışma karşılıklı anlayışla ve içinde buldukları zor durumla ilgili **şefkat ve hatta belki umut** alışverişinde bulunma davetiyle sona eriyor.

Bildiğim kadarıyla (kitabın yayımlandığı) Suriye veya Lübnan’da hiçbir yasalara saygılı yurttaş Wannous’a dava açmadı. Yahudi bir doktorla, doktorun İsrail’deki muayenehanesinde gerçekleşen **muhtemel diyalog** yüzünden kimse onu düşmanla temas kurmakla suçlamadı. Ne tutuklama emri çıkarıldı, ne de iki devletten herhangi birinin güvenlik aygıtları onu sorgulamak üzere gözaltına aldılar. Bence bu Suriye rejiminin kayıtsızlığından veya Wannous’a gösterdikleri anlayıştan veya bu muhtemel diyalogun önemini kavrayan ulusal, politik, entelektüel bir farkındalıktan kaynaklanmadı. Bu durum, güvenlik güçlerinin buluşmayı göz ardı etmesiyle de ilgili değildi. Aksine, Wannous’a kimse bulaşmadı çünkü buluşma ve diyalog yasanın aciz kaldığı veya en azından kafasının karıştığı muğlak bir mekânda gerçekleşti: Sanat dünyası, daha kesin konuş-

\* Mor renkli kısımlar, Saadallah Wannous'un *al-Amal al-Kamilah* [Toplu Eserleri] (Şam: Al-Ahali, 1996, 1:39-44) kitabında yer alan "al-Ightisab" [Tecavüz] (Beyrut: Dar al-Adab, 1990) ve "al-Jou ila al-Hiwar" [Diyaloga Susamak] (Dünya Tiyatro Günü Konuşması, 1996) metinlerinden alıntılanmıştır.



mak gerekirse, tiyatro dünyası, bir kişinin eylemlerinin gerçek dünyada herhangi bir sonuca yol açmadığı farz edilen kurgusal bir mekân. İşte bu sebeple, Suriyeli Wannous ile Yahudi/İsraili doktor arasındaki konuşma başladığı yerde kalmaya devam ediyor –sanatın, kurgunun dünyasında, gerçeklik dünyasında değil, böyle bir buluşmanın fiilen gerçekleşebilecek olmasına rağmen.

“Varsayıma dayalı” veya “kuramsal” gibi kelimeler fantezi, gerçektışıılık ve olanaksızlık ifade ederken, “muhtemel” mümkün ve gerçekleştirilebilir olanı tanımlar. Oyunun sonunda, Wannous’un doktorla yaptığı söyleşinin **muhtemel bir diyalog** olduğunu belirttiği fevkalade sahne yönetiminin önemi de burada yatıyor. Wannous varsayıma dayalı veya hayalî bir diyalog yazıp, muhtemel olan mümkün olduğu için **“muhtemel”** kelimesini kullanmakta ısrar etmiş olabilir. Bu diyalogun tehlike ve riski de burada, Wannous’un, İsraili doktorun huzurunda, kendisiyle buluşmak için birçok engeli aşmak zorunda kaldığını itiraf ettiği anda yatıyor.

Bu engeller arasında doktorun ve onun gibi kişilerin **varlığının kabul edilmesini engelleyen tarihsel şüphe** ve diğer İsraililer ile doktor gibi kişiler arasında **fark gözetmeyi engelleyen**

**politik demagoji, yenilgiye uğrayanın aldatılma korkusu, mağdurlar ve yaraların berzâh âlemi, polis ve casus avcılarının kontrol noktaları ve tuzakları** ile içimizde ve Wannous etrafında inşa edilen bariyerler yer alıyor. Bu çok sayıda ki –psikolojik, güvenlikle ilgili, tarihsel ve siyasi– engel, Wannous’un büyük bir cesaret göstermesini gerektirdi. Bu iki adam arasındaki buluşmanın gerçekleşmiş olması bile yeni bir olasılıklar âleminin kapısını açıyor.

Bu söyleşi, kendisini sahnede muhtemel ama henüz gerçekleşmemiş bir eylem olarak sunarak, kurgu ve gerçeklik arasında kalmış muğlak bir eyleme dönüşüyor. Bu, iktidar, sansür ve hatta izleyici kavramlarını birbirine karıştıran, kanunun uygulanabilirliğini karmaşıktıran bir zemin. Muhtemel diyalog, sanat veya tiyatronun dünyasından çıkıp, politika veya medyanın alanına girecek olsa, muhtemel eylem muğlaklığın ve kafa karışıklığının sınırlarını daraltacak ve kanunun daha açık bir şekilde işlemesine olanak sağlayacak şekilde gerçekliğe yaklaşırdı. Böyle bir durum, Wannous için ciddi sonuçlara yol açacak, hapse atılma ihtimaliyle karşı karşıya kalacak veya sürgünde iltica başvurusunda bulunmak zorunda kalabilecekti.



Genel yayın yönetmeni yardımcısı olarak çalıştığı *Annahar* gazetesinin kültür ekinde bir makale yayımlayan Lübnanlı yazar ve şair Bilal Khbeiz'in başına tam da bu geldi. Bu makalede, Wannous'un da karşı karşıya olduğu engelleri aşmak amacıyla, hiç ziyaret etmediği hâlde Tel Aviv şehrini tasvir etmişti. Bu makale yüzünden, bir grup sözümona yasalara saygılı yurttaş onu Siyonist düşmanı normalleştirmekle suçlamıştı. Bunun üzerine *Annahar*'ın sahibi Ghassan Tue-ni, Khbeiz'in yazılarını yayımlamayı durdurmuştu. Daha sonra kimliği belirsiz kişiler tarafından ölümle tehdit edilmiş, İsrail gazetesi *Haaretz*'e düzenli muhabir olarak çalıştığı ve Mossad'a hizmet ederek İsraili düşmanla iş birliği yaptığı gibi çeşitli dedikodulara konu olmuştu. Bütün bunlar sonunda Khbeiz'i sürgüne zorladı. Gazetecilik dünyası içerisinde sahnelemeye karar verdiği ve İsrail şehrine oraya ayak bile basmadan yaptığı hayalî ziyaretin hikâyesinin, felaketle –hayatına yönelik tehditler ve ülkeden ayrılmak zorunda kalması– sonuçlanacağını aklına getirmedeği için bu adaletsizliğini kurbanı oldu.

Khbeiz'in makalesi sanat dünyasında yayımlanmış olsa belki bunların hiçbiri başına gelmez-

di. Politika ve medya dünyasında, sanat ve tiyatro dünyasında oynanmasına izin verilen şekilde oyun oynanamaz. Arap dünyasında sansürün, tiyatro, gazetecilik veya herhangi başka bir alanda, herhangi bir gerekçeyle “oyun oynamaya” veya “kanunu çiğnemeye” engel olduğu herkesçe bilinen bir gerçek. Ancak Wannous'un buluşmasını daha önemli kılan da bu –özellikle de bu oyun, bu yasayı esnetme eylemi, düzenin ve iktidarın bir eleştirisiyse. Buluşmanın öneminin sebepleri gayet açık ve bunların bazılarını bu makalede tartışacağım.

Sanatın kolları –örneğin tiyatro, sinema, video ve kavramsal sanat– insanın yasadan ve toplumsal normlardan sapmasına **belki** izin verilen nadir alanlardan. “**Belki**”yi vurguluyorum çünkü bu alanlarda verilen izin, imkânlar dünyasını genişleten veya daraltan toplumsal, siyasi, psikolojik, ekonomik ve yasal koşullara bağlı. Bu izin, kendi yasal düzenlerine saygı duyan ve yurttaşlarının özgürlüğünü koruyan demokratik devletlerde geniştir ve bu devletlerin yasaları tarafından bir yere kadar güvenceye alınmıştır. Ancak, Saadallah Wannous'un yaşadığı gibi güvenlik devletlerinde veya totaliter devletlerde bu izin dardır ve alınması pratik anlamda neredey-



se olanaksızdır. Modern demokratik devletlerde kişi, sanat dünyası ve kurumları aracılığıyla sadık bir yurttaş olarak yaşamına geri dönmenden önce birkaç saatliğine yasanın dışına çıkabilir. Tiyatronun bir ajitasyon ve muhalefet mekânı olarak önemi de burada yatar. Bir oyuncu veya bir sanatçı, tiyatro adına, tiyatronun dışındayken gerçekleştiremeyeceği eylemler gerçekleştirebilir. Tabulardan bahsedebilir, din, seks, ordular, savaş, ihanet ve benzeri ciddi konular hakkında tartışma başlatabilir –kamusal alanda, izleyici önünde. Sanatçı da, sanatı dâhilinde, yasayı ihlâl ettiği düşünülmeden, kendi bedene fiziksel zarar verebilir. Örnekler çok ve çeşitli: Chris Burden, *Shoot* [Ateş et] adlı işi için kendini bir tüfekte sol kolundan vurdu; Marina Abramovic *Rhythm 2* [Ritim 2] adlı performansında, izleyicinin önünde, neredeyse ölümüne sebep olacak kadar aşırı miktarda ilaç almıştı; Gina Pane kendisini jiletle kesmişti. Tüm bu eylemler, eğer sanat kurumu dışında gerçekleştirilse, mahkemelerin yasal kovuşturma başlatmasına sebep olurdu. Bu eylemlerin gerçekleştirildiği ülkelerdeki sanat kurumu sanatçılarının özgürlüğünü ileri derecede koruyor.

Tiyatronun bir olasılıklar mekânı, insanın yasayla oynayabileceği bir alan, kendimizden ve

başkalarından hesap sormak adına tabuların kırıldığı ve katı inançların sarsıldığı bir yer, ölümcül ikilikleri kırmamız, kanıksadığımız olgulardan şüphe duymamız, düşüncenin hareketini onu öldürecek derecede aksatan kabul ve inançlarla aramıza mesafe koymamız için bir alan olduğunu öneriyorum. Basit veya karmaşık konuları gündeme almak ve bu konuları diyalog masasına koymak için bir mekân. Wannous'un muhtemel buluşması, Arap dünyasında bir istisna olabilir, otoriteye karşı çıkan tüm sanat yapıtlarını yasaklayan kuralın istinası.

Wannous'un çarpıcı söyleşisi, hem kendi içimizde, hem de ait olduğumuz grup içerisinde, ötekiyle diyaloga girmeden önce, diyaloga duyulan acil ihtiyacın ve diyaloga duyulan açlığın kanıtı. Bugün ihtiyacımız olan şey, herhangi bir sınırlama veya koşul olmadan, tamamıyla açık bir diyalog, başkalarını kışkırtmadan önce, kendimizi kışkırtmaya yönelik bir diyalog, Wannous'un 1996 Dünya Tiyatro Günü için hazırladığı konuşmada tanımladığı gibi bir diyalog, **çeşitlilik taşıyan, karmaşık ve kapsamlı bir diyalog – bireyler arasında diyalog ve gruplar arasında diyalog.**

Peki ama bu tür bir diyalog, katı, despotik rejimler ve birbiriyle savaş hâlindeki mezhepler



tarafından yönetilen ülkelerde, yasa ve adetlerin kurumları, sendikaları, yurttaşları ve onların sivil haklarını felce uğratmayı hedeflediği ülkelerde nasıl gerçekleşebilir? Yurttaşlarını görüşlerini ifade etme hakkından mahrum bırakan olağanüstü yasalarla yönetilen güvenlik devletlerinde, yurttaşlarını güvenlik güçleri ve onların zorbaları tarafından sürekli gözetim altında tutan devletlerde bu tür bir diyalog nasıl başlayabilir? Demokrasinin mutlak yokluğunda ve çoğulculuğun ve görüş farklılığının reddi hâlinde diyalog nasıl başlayabilir? Kurumları olmayan bir devlette, yasanın ya göz ardı edildiği ya da muktedir ve maiyetinin otoritesini muhafaza etmek için keyfî bir şekilde uygulandığı bir devlette tiyatro nasıl var olabilir? Derin düşünme, fikir yürütme ve genel kabulleri ve tabuları sorgulama ihanet, sapkınlık ve cezalandırılması gereken bir suç olarak görülüyorsa, tiyatro nasıl etkili bir rol oynayabilir?

Rus şair Joseph Brodsky'nin 1964 yılında Sovyetler Birliği'nde yargılanması, çalışma ve üretimin anlamı ve totaliter devletlerde ne şekillerde anlaşıldıkları gibi konuları gündeme getirmişti. Totaliter devletlerde, rejimin

ideolojisine uymayan entelektüel faaliyetler Adolf Hitler'in *Kavgam*'da yazdığı gibi, "tarihin tekerine çomak sokan" başıboş insanların işi olarak görülür. Dolayısıyla, bu tür işlerle iştiغال edenler, durmaksızın çalışan büyük devlet makinesinin bir parçası olmak anlamına gelen ulusal vazifelerini yerine getirmedikleri için yargılanmalı ve cezalandırılmalıdır; durup düşünmeye, fikir geliştirmeye veya yazmaya ayıracak zaman yoktur. Her şey, bir ve tek retroğın –devletinkinin– hizmetinde olmalıdır.

Totaliter otorite yurttaşlarını zorlu fiziksel emek gerektiren uzun çalışma saatleriyle veya gereksiz işlerle, bedeni tüketen ve düşünce gerektirmeyen rutinlerle yıpratarak hayatlarını çalar. Düşünmeye, görüş geliştirmeye veya tartışmaya zaman bırakmaz. Zorlu, basmakalıp günlük çalışma döngüsü içerisinde zihinsel çalışmaya zaman kalmaz. Tiyatronun ve izleyicinin derin düşünmesini, insanlığımızı yenileyecek fikirler geliştirmeye çalışmasını sağlayan rolünün önemi burada yatar. Aristoteles'in yazdığı gibi, insanı hayvandan ayıran, soyut fikirler geliştirebilme becerisidir. O zaman mesele, zamanın otoritenin seçilmiş üyeleriyle çoğunluk arasında nasıl dağıtıldığı ile ilgilidir.



Zamanı olmayan, fikir de geliştiremez. Dolayısıyla mesele sadece üretimin ve artan üretimin değil, zamanın da dağılımıdır. Jacques Rancière'nin deyişiyle, zaman kime aitse iktidar da ona aittir.

Arap dünyası bugün yurttaşın iktidarla ilişkisi, iktidar ve devlet ilişkisi, modern devletin anlamı, yurttaşların sivil haklarının korunması, bireysel düşünce ve ifade özgürlüğünün güvence altına alınması ve siyasi partilerin rolü gibi konularda doğru kabul edilen görüş ve kavramları tartışmaya açması gereken devrimler, değişimler ve jeopolitik altüst oluşlara tanık oluyor.

Bugün bütün dünya, yurttaşın özgürlük sınırını, sadece kendi yetkisindeki bir mahremiyet alanını, kimse tarafından küçük sınırlarını ifşa etmeye ve medeni hukuk tarafından korunan kişisel alanından feragat etmeye zorlanmadan muhafaza etme hakkı ile ilgili zor bir ahlaki soruyla karşı karşıya. Son yıllarda, özellikle de 11 Eylül 2001'de gerçekleşen saldırılardan sonra, dünyanın büyük güçleri teröre karşı savaş başlattı ve daha küçük ülkeler de onların izinden gitti. Ana uğraşları teröristlerin izini sürmek hâline geldi, ancak bu işe "terörist" kavramı hakkında açık bir tanım getirmeden veya teröristin konumunu

belirlemeden giriştiler, dolayısıyla kendi yurttaşlarını da, izlenme ve şüphe duyulma ihtimalini de içerecek şekilde gözetleme mikroskobunun altına yerleştirdiler.

Bu ülkeler, terörle mücadele adı altında, daha hafif bir hâlini bazı Arap ülkelerinde de tecrübe ettiğimiz, bir tür açık uçlu olağanüstü hâl rejimini yürürlüğe sokan yeni hükümler onaylayıp yasalar çıkardılar. Gözetleme kameralarının yaygınlaşmasından tüm yurttaşların parmak izlerinin alınmasının talep edilmesine, güvenlik güçlerinin bir bireyin hareketini takip etmesini sağlayan manyetik kimlik belgelerinden telefon görüşmelerinin dinlenmesine, yurttaşlar bu koşulları kabul etmeye ve güvenlik ve huzur içerisinde yaşayabilmeleri karşılığında bazı sivil haklarından feragat etmeye zorlandılar.

Teröre savaş ilan ettiği andan bu yana, modern sivil devlet, tüm yurttaşların masumiyetleri kanıtlanana kadar birer şüpheli olduğu güvenlik devletine giderek daha fazla benzeme tehlikesiyle karşı karşıya. Modern demokratik devletin güvenlik odaklı benzeri karşısında gerilediği bu dönemde tiyatro nasıl işleyebilir, kendine özgü niteliklerini nasıl koruyabilir?





Güvenlik devleti herkesi zan altında bırakma hakkını kendinde görür; tutuklama emri çıkarmadan, mahkeme celbi yollamadan veya ilgili yetkili makamlardan diğer belgeleri almaya gerek görmeden yurttaşları tutuklama ve kapatma yetkisini kendine tanır. Şüpheli, herhangi bir yurttaş tutuklamak ve sorgulamak, kişisel tarihini ve profesyonel veya mahrem ilişkilerini taramak ve incelemek için yeterli dayanak oluşturur. Yurttaş, mahkeme, savunma avukatı, hatta kanıt, tanıklar ve elbette hâkim önüne çıkarılmadan hapsedilebilir. Olağanüstü hâl mahkemeleri, adalet sisteminin görev alanını polis ve güvenlik aygıtlarının işini yerine getirmekle sınırlar. Olağanüstü hâllere veya savaşlara karşı direniş kabul edilemez ve şüpheli uyandırır, çünkü bunlar ulusu tehdit eder ve birlik ve güvenliği sarsar. Bir tehlike veya düşmanla karşı karşıya kalındığında, fikir veya tartışmaya ayıracak zaman harcanmaz, “başıboş insanlara” ise katiyen yer yoktur.

Eğer güvenlik devleti artık sivil devleti kapsar hâle geldiyse ve mahkemelerinin görevleri feshedildiyse, bunun tiyatro için anlamı nedir?

Duruşmalar tiyatrolara zengin malzeme sağlayan bileşenler içerir: sahne ve izleyici, ilk

celse, halkı temsil eden bir oyuncu, sanığı temsil eden bir başka oyuncu, adaletin bir hâkim kişiliğinde temsili, suçun ve saiklerinin olgu sırasına göre canlandırılması, savunma, sanığın jüri karşısında tanıklarla yüzleşmesi, salondaki arbedeyi kontrol altına almak için polisin mevcudiyeti, hatta mahkemenin kendine özgü kıyafetleri ve celsenin sona erdiğini duyuran tokmak vuruşları. Yasalar çerçevesinde, bir duruşma iki karşı görüşlü tarafı bir araya getiren bir olaydır; iki taraf da bir hâkimler heyeti ve jüri önünde iddia ve kanıtlar kullanarak kendi görüşünü sunar. Jüri üyeleri, yasama ve yürütme organlarından bağımsız olarak, yasa ve adalet adına çalışır. Suçu ne kadar korkunç veya şiddetli olursa olsun, suçlunun kendisini hâkim karşısında savunacak parlak bir avukat tutma hakkı vardır. Avukatın görevi de müvekkilinin masumiyetini kanıtlamaya veya daha hafif bir ceza almasını sağlamaya çalışmaktır.

Aynı duruşma salonunda olduğu gibi tiyatrodada da, dava ve bağlama ilişkin etkenler gözden geçirilirken farklı bakış açıları sunulur ve yoğun tartışma, iddia ve sorgulamalarla ilişkilendirilir. Benim kanımca oyun yazarı, aynı hâkim gibi, karakterlerini, bir taraf lehine ön yargısını belli



etmeden, basit ve dolaysız bir şekilde, tarafsız bir bakışla çizmelidir. Yazar, bütün taraf ve kişilere görüşlerini sunmak için gerekli iddia, kanıt ve bağlama ilişkin etkenleri hazırlayacak zamanı tanır. Ancak sahneyi duruşma salonundan farklı kılan, ilkinin herhangi bir taraf lehine nihai bir yargı belirtmemesidir. Tiyatro, izleyicilerin ortaya konan konu hakkında kendi, belki birbirinden farklı görüşlerini kurmaları için alan tanıyarak konuyu çeşitli bakış açılarından sunmakla yetinir. Tiyatro cevapları ve yargıyı erteleme yeridir.

Tiyatro, karmaşık, çetrefilli meseleleri gündeme getirmek ve bu meselelerin içine dalmak için kusursuz bir mekândır. Tiyatro, fikirlerin geliştirildiği ve kesin bir yargıya varmadan soruların ortaya atılabildiği yerdir. Tiyatro kim olursa olsun, belirli bir tarafın, mağdurun bile sözcüsü değildir. Aksine, mağdur tartışma ve derin düşünme konusudur. Tiyatronun amacı, farklılıkları aramak, vurgulamak ve bunlar etrafında tartışmalar gerçekleştirmektir. Çetrefilli konuları kolay ikiliklere sığacak şekilde basitleştirmek, karakterleri kurban ve cellata indirgemek, haklarını savunmak veya hak talep etmek için mağduriyet iddiası arkasına saklanmak,

“öteki”yi bertaraf etme ve onu mutlak düşmana indirgemeye yönelik bir girişimden, dolayısıyla mahkemeyi yürürlükten kaldırmaktan başka bir şey değildir. Bu bizatihi bir terör eylemidir. Tiyatro uzlaşmayı değil farklılıkları vurgular; tiyatro belirsizliğin, çatışan fikirlerin mekânıdır. Tiyatro, farklı bakış açılarını ve çatışan kişilikleri dinleyen dikkatli bir izleyici kitlesi önünde tartışmalı konulara açık bir diyalog mekânıdır. İnsan hakları ve özgürlük etrafında şekillenen soru ve konular tiyatronun temel ilgi alanları ve malzemesi olmaya devam etmektedir. Tiyatro sansür, ifade özgürlüğü, din, seks, siyasi tutsaklar, işkence, infazlar, zorunlu göç, sürgün, kölelik, kadın hakları ve çocuk istismarı gibi konularla uğraşan, bu konuları bireylerden oluşan bir grup önünde derinlemesine inceleyen ve sorgulayan bir mekân olmuştur ve olmaya devam etmektedir.

Keşfe girişmemiz gereken sorular, **bu hassas konularla ve belirli sebeplerle onlar üzerine düşünebilmek amacıyla nasıl başa çıkacağımız**, adalet, özgürlük, insanlık, ceza ve bağlılık gibi soyut fikirleri, kapsamlı ve eksiksiz kavramlar değil de kapalı kavramlar geliştirme tuzağına düşmeden nasıl öne sürebileceğimiz. Kusursuz olduğunu



iddia eden hiçbir fikir insanların hayatlarında karşılaşılabileceği tüm meselelerle bağdaşamaz. Bu soyut fikirleri diğerlerinden farklı kılan, onları yorumlamamız ve onların özünden türeyen yeni kavramlar yaratabilmemiz için bir fırsat sunma becerileridir. Tek bir kavramın eksiksiz olduğunu iddia edip sonra o kavramı bir grup bireye dayatmak, bireysel özgürlük kavramını hükümsüz kılmaktan başka bir işe yaramaz ve totaliter bir diktatörlük kurma yolunda bir adım daha atılmış olur.

Totaliter devlet, aynı güvenlik devleti gibi, yurttaşlarına sanki reşit değıllermiş gibi davranır. Anavatan katı yasalar uyarınca yönetilir, yurttaşlar da dış tehditler karşısında tek bir gövde hâlinde birleşmeye zorlanır. Lübnanlı yazar Hazem Saghiyeh'nin dediğı gibi, bu yönetim biçiminde rejim yanlısı gösteriler düzenlemek ve habis dış düşmanları lanetleyen sloganlar atmaktan başka iş kalmaz. Öfke aynı çocukların öfkesi gibi ifade edilir, itirazlar dinlemeden ve anlamadan, bağırarak ve feryat ederek dile getirilir; dil çöker ve karşılıklı konuşma ve tartışma neredeyse imkânsız hâle gelir.

Tiyatro, şehir tarafından yaratılan, tartışmaların, taleplerin ve fikirlerin sunulduğu ka-

musal alandır. Bence bugün tiyatro, toplumun üyeleri arasındaki ilişkileri düzenlemek, yurttaşları ve haklarını saldırılardan korumak ve konumu ne kadar yüksek olursa olsun herhangi bir bireyin iktidarda rakipsiz hâle gelmesini engellemek amacını taşıyan hukukun üstünlüğü ilkesine ve kurumlara dayanan bir devletten başka bir yerde işlevini yerine getiremez.

Tiyatronun, sivil haklara ve aynı zamanda seçme hakkına ve ifade özgürlüğüne, düşünecek ve kafa yoracak zamana ve en azından iki dünyaya, bireyi diğer bireylerden farklılaştıran özel bir hayata ve onları bir araya getiren kamusal bir hayata sahip birey yurttaşlardan oluşan bir izleyici kitlesine ihtiyacı var. İzleyicisiyle tek renkli ve tek sesli, tek bir düşünce üreten yekpare bir kalıp değil, birey yurttaşlardan oluşan bir grup olarak ilişki kurmak tiyatronun görevi. Tiyatrocu izleyici kitlesinin bileşimini öngörmenin, zevklerini, görüşlerini ve tepkilerini önceden kestirmeye çalışmanın yarattığı tehlikenin farkında olmalı. Tiyatronun koşullarından biri, tiyatroya birer yabancı olarak adım atmamızdır. Yabancı, vatanını ve toplumunu bırakıp gitmiş kişidir. Alışkanlık geliştirdiğimiz, bizi rahat hissettiren şey, yani aşinalık, tiyatro için ölümcüldür.



Tiyatro sürgün gibidir. Ne bir rahatlama mekânı, ne de bir gelenek veya tapınma mekânıdır; tiyatro keşif, araştırma ve yeni ilişkilerin düzenlenmesidir. Tiyatro, sürgünün acısı içerisinde hayattır.

Ben beni, onları ve kendimi yeni baştan tanıyabilmem için, kendi halkım, ailem ve arkadaşlarım arasında bir yabancı gibi hissettirecek bir tiyatronun özlemini duyuyorum. Tiyatro, birer yabancı olarak geri dönmek amacıyla doğduğumuz ve içinde yetiştiğimiz mekânın sınırlarının ötesine geçme arzusu ve ihtiyacıdır. “Ötekiyle” tanışmak adına kaçmak arzusudur, bilinmeyen keşfetme arzusu, sınırları genişletme ve çizgileri, “burası” ile “orası” arasındaki çizgileri, “ben” ve “sen” arasındaki, birey ve toplum, Doğu ile Batı arasındaki çizgileri silme arzusudur.

Saadallah Wannous üzerimizde umudun laneti olduğunu söyledi, ama sonumuzu getirecek umudun hangisi olduğunu belirtmedi. Bu umut, diyalog başlatan ve şehir içerisinde keyif veren tiyatronun sağladığı umut mu? Yoksa şehirde tiyatronun koruyucusu olarak sivil toplumun yeniden tesis edilmesi umudu mu? İnsanların insanlıklarını yenilemelerine yardım eden bir

kültüre duyulan inanç mı? Hangi şehirden, insanlardan ve tiyatrodan bahsediyoruz?

Elimizden kayıp giden ne kadar uzak, henüz gerçekleşmemiş olan ne kadar yakın...

Karmaşıklığına ve zorluklarına rağmen devrim bizim yaşadığımız bölgede artık imkânsız değil. Hiçbir zaman olmadığı kadar mümkün olduğu zaman geldi. Gerçekten de **umudun laneti üzerimizde. Ne pahasına olursa olsun, bugün** Arap dünyasının içinde bulunduğu durum Wannous’un iddiasını, **bugünün tarihin sonu olamayacağını**, tarihin asla tek bir kişinin egemenliği altına girmediğini kanıtlıyor.

— Bu yazı ilk olarak 2012’de, *Doomed by Hope. Essays on Arab Theatre*’da [Umudun Laneti Altında. Arap Tiyatrosu Üzerine Denemeler] yayımlanmıştır. Editör: Eyad Houssami, Msarah Ensemble.

Arapçadan İngilizceye çeviren: Meris Lutz



# ÜÇ AFİŞ

## BİR VIDEO-PERFORMANŞ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER



Rabih Mroué, *On Three Posters: Reflections on a Video-Performance*  
[Üç Afiş: Bir Video-Performans Üzerine Düşünceler] videosundan (17') bir kare, 2004



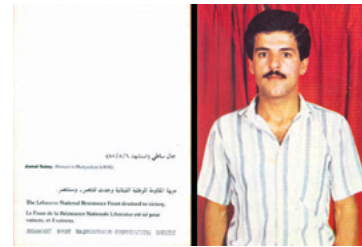
*Three Posters* [Üç Afiş], Elias Khoury ve Rabih Mroué tarafından geliştirilen ve sahnelenen bir video-performans. İlk defa 2000 yılının Eylül ayında Beyrut'ta düzenlenen Ayloul Festivali'nde sahnelendi. Daha sonra, Avrupa'da bazı festivallerde sahnelendi (2001'de Viyana'da Wiener Festwochen'da, 2001'de Basel'de Music der Welt'de, 2002'de Brüksel'de Kunstenfestivaldesarts'ta, 2002'de Berlin'de HKW'de, 2002'de Barselona'da Fundació Antoni Tàpies'de, 2002'de Bonn'da Theater der Welt'te, ve 2002'de Rotterdam'da Witte de With'de). Derginin [*Connect:art.politics.theory.practice*] bu sayısında Rabih Mroué işin nasıl ortaya çıktığını, ortaya attığı karmaşık ahlâki ve politik meseleleri, hakikat ve hikâye anlatıcılığının iç içe geçişini ve performansın başka dillere ve kültürlere tercüme edilebilirliğini değerlendiriyor.<sup>1</sup>

## KASET

1985'te, Lübnan Ulusal Direniş Cephesi savaşçıla-

rından Jamal el-Sati, o dönemde Güney Lübnan'ı işgal etmiş bulunan İsrail Ordusu'na karşı bir intihar eylemi gerçekleştirilmeden sadece birkaç saat önce bir video kaset bildirisi kaydetti. Yöreye özgü bir şeyh kıyafeti giyen Sati, 400 kg. TNT patlayıcı yüklü bir eşeği Hasbaya'daki İsrail askerî valisinin karargâhına sürdü. Güney Lübnan Ordusu'nun kontrolündeki üç barikatı aştıktan sonra hedefine ulaştı, TNT'yi patlattı, TNT ile beraber kendisini ve eşeği havaya uçurdu.

Jamal el-Sati 1962'de küçük bir köyde doğmuştu. Lübnan Komünist Partisi'ne (LKP) 1982 yılında kaydoldu, 1983'te ise Ulusal Direniş Cephesi'ne üye oldu. İsrail Ordusu'nun işgaline karşı çok sayıda askerî harekate katılmıştı. Ulusal direniş çağrısının



öncülerinden olan Cephe, İsrail'in Beyrut'u 1982'de kuşatmasından ve iki Filistin kampında, Sabra ve Şatilla'da sivillerin katledilmesinden sonra kurulmuştu.

İntihar eylemlerini gerçekleştirmeden önce direniş savaşçılarının bildirimlerinin video kasete kaydedilmesi o dönemde sık rastlanan bir durumdu. Bu video kasetler televizyonda, akşam haberlerinde yayımlanırdı.<sup>2</sup> Jamal el-Sati'nin video kasetinin “son kurgusu” ilk kez Lübnan devlet televizyonu kanalı Tele-Liban'da gösterilmişti ve bundan 14 yıl sonra bir arkadaşımızın bu bildirin “kurgulanmamış görüntülerini” bulması tamamen tesadüf eseri idi. Arkadaşımız, kurgulanmamış görüntüleri içeren kaseti LKP'nin bürosunda bir rafta unutulmuş bir hâlde buldu. İhmal edildiği yıllar kasette gözle görülür bir iz bırakmıştı. Kameramanın bir profesyonel olmadığı açıktı, ama bildiri VHS bir kamerayla kaydedilmişti.

Kaset bizi şaşkına çevirdi. Lübnan o sırada, en güneyindeki bölgesinin İsrail işgalinden kurtuluşunu kutluyordu. Kasette, Jamal el-Sati, bildirisini kamera önünde üç defa tekrar ettikten sonra, halka



sunulacak en iyi çekimin hangisi olduğuna karar veriyor. Üç çekim arasında önemsiz denilebilecek kadar az fark var. Halkın bu üç versiyondan sadece birini, tartışmasız, kesin bir sunumu görmesi planlanmıştı.

Arap ülkelerinde siyasi güçler ve partiler, dinî örgütler ve çeşitli resmî kurumlar şehitliği ve kolektif ölümü kutlamaya ve övmeye devam ediyorlar. Bu “anavatan”, “toprak”, “Arap kanı”, “İslam” ve buna benzer başka sloganlar adına yapıyor. Ancak aynı toplumlar, neredeyse her zaman, git-tikçe uzayan şehitler listesinde herhangi bir isim konumuna indirgenen kahramanlarını hızla unuttuyorlar. Jamal el-Sati'nin kurgulanmamış videosu birazdan ölecek bir kişinin son bildirisiydi. Bu bir şehit bildirisinin “yapım aşaması”ydı. O ana kadar televizyonda sadece “son kurgu”ları izlemiştik, herhangi bir tereddüt, hata veya kekeleye içermeyen, açık ifadelerdi bunlar. Bu video kaset ise tereddüt anını ortaya çıkardı. Şehidin “kekelediğini” gördüğümüz anda, basit, hatta o kadar basit ki, gün gibi ortada olan bir şeyi fark ettik; şehidin bir kahraman değil, bir insan olduğunu. Bana öyle geliyor ki, insanlar ya bunu unuttular, ya da artık bunun kendilerine hatırlatılmasını istemiyorlar.



Video bize meydan okuyordu. Hakikatin ve temsillerinin sınırlarını gözden geçirmemizi



talep ediyordu. Ayrıca, tekrar tekrar ve incelikli bir şekilde, bir şehidin ölümünden, intihar “eyleminden” sonra ne tür izler bıraktığını

değerlendirmemizi istiyordu. Eylemin bıraktığı izler sebep olduğu fiziksel etkiler midir; yani, bu eylemin düşmana neye mal olduğu mudur? Yoksa geride bıraktığı bu video mu? Ve bunlardan hangisi, nihai aşamada, daha güçlü bir etki bırakır diye de sormak mümkün. Sanki –ki bu benim kişisel yorumum – Jamal El-Sati geride bırakacağı videonun eylemin kendisinden daha önemli olduğunu fark etmişti. Şehitlik kamera karşısına geçtiği anda başlıyor, çünkü öyle görünüyor ki, “son çekimi” gerçekleştirdiğinde, zihninde eylemi gerçekleştirmekte. Tam o anda şehit oluyor. Video onun nihai imgesi, ölümünden sonra yaşamaya devam edecek, sözümona kendinden menkul hakikat. Ancak bu bizim, videonun bir kayıt, temsil ve ölümün bir belgesi olarak konumunu kökten sorgulamamıza yol açtı.

## YARADILIŞ

Bu video *Three Posters*'ın yaratılmasında katalizör işlevi gördü. Bu kaset olmasaydı, intihar eylemlerini bir sanat eserine konu etmek asla aklımıza gelmezdi. Sati'nin tekrarları bizi büyüledi ve bu tekrarları bir tiyatro performansının konusu hâline getirerek izleyiciye sunmaya karar verdik. Ama videoyu “olduğu gibi” sunma kararını almak da kolay olmadı; birçok ahlâki ikileme karşı karşıyaydık: “Partiye ve aileye yabancı” bir izleyici kitlesinin bir şehidin ölümünden önceki duygularına tanık olmasına izin vermeli miydik? Bize ait olmayan bir kaseti izleyiciye sunmak doğru muydu? Sati bu videonun bütün provaları dâhil izlenmesini ister miydi? Bu kaseti, hem ahlâki hem de finansal çıkar sağlayacağımız bir “sanat yapıtı” oluşturmak için kötüye mi kullanıyorduk? Şehitlik kavramını ve bundan devamla, resmî olsun olmasın, bu tür ideolojileri besleyen ve teşvik eden güçleri eleştirmek adına, şehidin kutsal alanını ihlal mi ediyorduk?

Bu soruları tartışıkça, meselenin ahlâki bir mesele değil, son derece derin bir sorular dizisi olarak anlaşılması gerektiğine ikna olduk. Bu so-

ular da daha çok İç Savaş ve bu iç çatışmada Lübnan Solu'nun rolü ile ilgili. Soru, İsrail İşgali'ne karşı direnişin nasıl seküler bir çizgide başlayıp, köktenci ve İslamcı köktendinci bir çizgiye geldiği, yani Hizbullah'ın himayesine nasıl girdiği. Soru, solun neden başarısız olduğu. Soru, iletişim araçlarının siyasette nasıl kullanıldığı ve bu ikisinin ölümle ilişkisi veya ölümle aralarındaki karşılıklı ilişki. Bir de iletişim aracının kendisiyle ilgili sorular var: video, henüz tanık olmadığımız, ama gerçekleşecek bir eylemlerle nasıl bir ilişki kurar, özellikle de videoyu olup bitmiş bir şeyin kaydı olarak düşünmeye alışkın olduğumuz göz önünde bulundurulduğunda? Bu tür bir "belgeleme" gerçekliği nasıl temsil eder veya gerçekliğe nasıl ihanet eder?

Kendimiz de çeşitli direniş eylemlerine katılmış kişiler olarak, bu soruları ve başka birçok soruyu, büyük oranda da özeleştirici amaçlı olarak sorduk. Sorular bir anlamda, bizim videoyu "olduğu gibi", hiç kurgulamadan sunma kararını almamıza ve bu kararın sorumluluğunu yüklenmemize olanak sağladı. Projeyi gerçekleştirmeye karar vermeden önce videoyu iki yıl boyunca herhangi bir şey yapmadan elimizin altında tutmuştuk. Şimdi geriye dönüp düşündüğümde,

bu konu etrafındaki tabuları kendi adımıza kırabilmek için sanırım 1998 ile 2000 yılları arasında geçen bütün o zamana ihtiyacımız vardı.

Baştaki fikrimiz, video kaseti tek başına göstermekten ibaretti. Kayıt söylenmesi gerekeni söylüyordu zaten; bizim müdahâlemize ihtiyacı yoktu. Ama nihayetinde siyasal eylemden değil sanatsal bir performanstan bahsediyoruz. Bu ana dinamik, sadece videoyu sunmanın yeterli olmayacağı anlamına geliyordu. Video ile canlı bir performans arasında nasıl bir ilişki kuracağımızı tartışmaya başladık. Video kaseti ait olduğu yere iade etmeyi ve hikâyeyi canlandırma-yı, "sahnelemeyi" düşündük, bunu yaparken de performansı izleyicinin önünde bir video kasete kaydedecektik. İsteyen izleyiciye şehit rolünü oynama ve ne isterse söyleme fırsatını sunacaktık. Kayıtlı oyuncuyu iç içe geçirmeyi de düşündük. Böylece oyuncunun bedeni, şehidin imgesinin ölümünden önce veya daha doğrusu, ölümünden sonra üzerine yansıtıldığı bir ekrana dönüşecekti. Eserin son hâli, basit bir çerçeve içerisinde çalışma kararımızın bir sonucuydu: üç figür, ölümün üç ayrı algılanış ihtimali; bir oyuncu, bir direniş savaşçısı (yani, Jamal el-Sati) ve bir politikacı.



## UYDURMACANIN HAKİKATİ: OYUNCU

Oyuncu, Jamal el-Sati gibi, intihar eylemi gerçekleştirmek ve son videosunu çekmek üzere olan bir karakterdi. İzleyiciye bu karakterin “son çekim”i gerçekleştirme girişimini sunacaktık. Sonra bu rolü benim oynamama karar verdik. *Three Posters* başlangıçta Beyrut için, beni bir oyuncu olarak tanıyan ve “Ben şehidim” cümlesinin derin bir etki uyandırdığı bir izleyici için yaratıldı. Dolayısıyla fikir, izleyiciyi aldatmak değildi. Hatta, gerçek ile kurgunun birbirine karışmadığının açık olmasını, Rabih Mroué’nin şehit Khaled Rahal rolünü oynadığının bilinmesini istiyorduk. Aynı bir şehit gibi ben de bir sayfadan adımlı, doğum tarihim ve “kişisel hayatıma” dair birkaç diğer ayrıntıyı okuyorum. Bu noktadan sonra izleyici rol yapıp yapmadığımdan emin olamayacaktı. Hatta, performansın bu noktasında, kurgu ile gerçek iç içe geçiyor ve bu andan itibaren izleyici performansın sonraki aşamalarında karşısına çıkan her şeyi sorgulamaya yöneltiyor. “Gerçek” şehidin kaseti de gerçeklikle kurgunun bir karışımı olarak görülüyordu. Bu da, izleyicinin Jamal el-Sati’nin videosunu izlerken sergilediği hissiz, oldukça nötr tepkiden anlaşılıyordu.

Bu performansta benim oynadığım rol “geçmişte bir an” değildi, “canlı” oynanıyordu. Rolümü bir kapının arkasında, kamera karşısında oynuyordum ve izleyici beni bir video monitör aracılığıyla doğrudan izleyebiliyordu. Hile, bu monitör aracılığıyla gerçekleştiriliyor, kapıyı açıp izleyici tarafından canlı görüldüğüm anda ortaya çıkıyordu. Sahte anın uydurmacalığı bu anda görünür hâle geliyordu. O anda, şehit izleyici karşısında tekrar canlanmış gibi oluyordu. Öyleyse hayalet hangisi? Beden mi, imge mi? Ben miyim, benim görüntüm mü?

Aklımıza gelen ilk fikirlerden biri (tüm eşya ve teçhizatıyla direniş savaşçıların kullandığı odalara benzeyen) küçük bir oda inşa edip izleyiciyi tek tek bu odaya girmeye davet edip, sanki bir intihar eylemi gerçekleştirecekmişcesine kendi bildirimlerini kaydetme fırsatı sunmak ve sonra kaydın videosunu onlara vermektir. Burada fikir, şu cümlelerin içerdiği çelişkiye odaklanmaktır: “Ben şehidim”, yani henüz yaşayan birisinin “Ben ölüyüm” demesine. Bu söylemesi son derece zor bir cümle; veya en azından Elias ve ben öyle hissediyorduk. Savaş sırasında bu cümle her Lübnanlı üzerinde güçlü bir etki



uyandırıyor, çünkü bu sözleri söyleyenler ölüyordu. Ya tanıdıklarımız, ya da tanıdıklarımızın tanıdıklarıydılar. Bu cümleyi Elias'ın evinde ilk defa söylediğimde –Elias, görüntümün aktarıldığı bir TV ekranına bağlı kameranın arkasındaydı– ikimiz de ürpertici bir korkuyla sarsıldık. Kısa bir anlığına, öldüğüme neredeyse inandık.



Performans sırasında, “oyuncuyu” tanıyan izleyiciyi, tekrarlar aracılığıyla –özellikle de “Ben şehidim” cümlesini tekrar ederek– oyuncunun şehidin kendisi olabileceğine bir aşamada ikna etmeyi umuyorduk. Bir videonun, geçmişte bir anın, ölmüş bir anın kaydı olduğuna inanmaya koşullandığımız için bu sinerjinin gerçekleşece-

ğini varsayıyorduk. İletişim aracı bu tür anların, tanımını itibariyle geçmişte kalmış anların, geri getirilmesini temsil ediyor. Eskiden tam da böyle oluyordu: bir gün, aniden, Beyrut duvarlarında bir arkadaşımızın fotoğrafının olduğu bir afiş veya televizyonda bir fotoğrafını veya videosunu görürdük, ya ölmüş, ya da kendi ölümünü duyuruyor olurdu. Dolayısıyla, izleyicinin gözünde, bir şehit gibi öldüğümü varsaymak o kadar da tuhaf değil. Performansta yarattığımız fazlalık izleyicinin bu fikri kabul etmesine yardımcı oluyor. İzleyici, farkında olmadan, benim bir şehit olma ihtimalimi kabul etmeye başlıyor.

Birçok izleyici performansı izledikten sonra benim Jamal el-Sati'nin kendisinden daha ikna edici bir şehit olduğumu söyledi. İzleyicinin gözünde Jamal kötü bir oyuncu, ben ise iyi bir oyuncuydum.

### HAKİKATİN UYDURMACASI: ŞEHİT

Jamal el-Sati'nin çok sayıda tekrar çekim içeren videosuyla ilgili olarak, Jamal'ın tekrarlarının, hepimiz gibi, ölümünden önce kendisiyle ilgili en

iyi ve en ideal imgeyi yaratma çabası olduğu söylenebilir. Veya Jamal el-Sati'nin de, her oyuncu gibi, farklı çekimler denediği. Ama Jamal neden rol yapmaya çalışsın ki? Neticede şehitliği "İsraili düşmana büyük hasar vermesi" beklenen intihar eylemine sebep olacağından daha kalıcı bir iz mi bırakmalı? İmge, bir anlamda, ölüm aracılığıyla gerçekleştirdiği fiziksel fedakârlıktan daha mı güçlü? Ancak farklı çekimler arasındaki farkın çok az olması, dolayısıyla ideal bir imge yakalamaya çalıştığına ikna olmanın zorluğu bu sonucu –şehidin, bir oyuncu gibi, "en iyi çekim"i yakalamaya çalıştığı sonucunu–boşa çıkarıyor.



Hatta, bu ne izleyicinin sempatisini kazanmayı amaçlayan hesaplı bir arzu, ne de ölümün-

den sonra neye dönüşeceği konusunda gecikmiş bir farkındalık gibi, ama her şeyden önce, hem ölümü ertelemek, hem de hayattan çekilmek amaçlı, formüle edilmemiş ve hatta, "formüle edilemeyecek" bir arzu gibi görünüyor. Tekrarlar, erteleme ve geri çekilme eylemlerinden oluşan bu iki katmanlı arzunun işareti. Yaşama arzusunun devlete, ulusa ve baba-anavata utanç verici bir ihanet olarak görüldüğü bu iç karartıcı topraklarda, Jamal el-Sati'nin bu tekrarlanan denemelerini ölümü erteleme arzusu olarak yorumlamadan edemiyorum.

Şehidin ölümünün aslında son çekim tamamlandığında gerçekleştiğini önermesi, kolay dile getirilen bir önerme değil. 1986 Mayıs'ında resmî televizyon kanalında bir direniş savaşıncısının bildirisi yayımlanmıştı. Bundan kısa bir süre sonra, eylemin gerçekleşmediği ve şehidin aslında ölmediği dedikodusu yayıldı. Dahası, İsrail o sırada işgal altında bulunan Lübnan topraklarında herhangi bir olay gerçekleşmediğini duyurdu. Ne olmuştu? Asla bilemeyeceğiz. Ama, en önemlisi de bu. Savaşıcının bedeninin asla bulunmayacağını biliyoruz. Kayboldu ve bugün bile kimse o savaşıcının başına ne geldiğini kesin olarak

söyleyemiyor. Ama bu hikâyenin olgusal ayrıntıları nihai önemde değil, çünkü hikâyenin, aynı Jamal el-Sati'nin videosu gibi, asıl işaret ettiği şey, hakikat ve onun dolayımı ile ilgili sorular. Bu anlardan biri izleyiciye şehitliğin benzersiz anı olarak aktarıldığında, daha önceki tekrar çekimlerin mevcudiyeti yine de son çekimin üzerine, hakikatin nerede bitip kurgunun nerede başladığını sorarak, gölgesini düşürmeye devam ediyor. Hakikat ile kurgunun bu iç içe geçişi bizim *Three Posters* performansını kavramsallaştırmamızın anahtarıydı. Çünkü ne de olsa Jamal'ın tekrarları, bizi kendi sanatsal girişimimizde alçakgönüllü olmaya zorluyor: Bu tekrarlar, kendisi “hakikatin bir uydurmacası” iken, “hakikat” kavramı konusunda eleştirel olmayı amaçlayan, herhangi bir kurgu içermeden “hakikati” ilettiğini iddia eden bir sanat eserinin nasıl inşa edilebileceğini soruyor.

Performans üzerinde ilk çalışmaya başladığımızda, Jamal el-Sati'nin bildirisini kaydeden kameramanı bulmak istedik. Video kaseti seyrederken, odada Jamal'la birlikte bulunan en az bir kişinin daha varlığını hissediyoruz. Bu kişi kendisini fiziksel olarak göstermiyor, sesini de duymuyoruz, ama belirgin müdahale-

leri varlığını hissettiriyor. Bu kameramanın bir profesyonel olmadığı açık, çünkü her acemiye cazip gelen o tuzağa düşüp kameranın zoomunu gereğinden fazla kullanıyor. Bunu belki de bedenini kullanmadan ya da kamerayı hareket ettirmeden ileri geri hareket etmesine izin verdiği için yapıyor. Bu anlamda zoom, kameramanın hareket eden bir merceğe dönüşmesine, yerini terk etmeden gezinmesine ve fark ettirmeden bakmasına olanak tanıyor. Jamal'ın kasetinde kameramanın, vizörden gözüyle Jamal'ın etrafında dolaştığını ve bizim bedeninin ağırlığını hissetmemize izin vermediğini hissediyoruz.

Bence zoomun en az iki ana rolü var: birincisi röntgencilik, ikincisi ise kadrajda seçtiği nesneye odaklanmak. Bu kameraman ikinci rolü oynuyordu, yani hedefini tam olarak saptamaya çalışıyordu. Zoom aracılığıyla, Jamal'ın arkasında asılı afişleri ve Komünist Parti bayrağını göstermeye çalışıyordu. Geniş planda net olarak görünmelerine rağmen, ana konusunun sadece Jamal el-Sati değil, bu intihar eyleminin asıl sorumlusu olan Komünist Parti olduğunu göstermek için onlara zoom yapmakta ısrar ediyordu. Komünist Parti çok sayıda “şehit” ve “kahraman” yarattı, Jamal onlardan sadece biri.



حاليا

من الحزب الشيوعي اللبناني الى كل الوطن



كوشية من شهداء  
جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية

ميشال ساكرا 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	إبراهيم حوري 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	جihad سامير 1948-1998 استشهد في 19/11/1987
حسن تاحه 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	أحمد صااح 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	فرج الله فوعاني 1948-1998 استشهد في 19/11/1987
حسام حجازي 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	يوسف الهامد 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	حسن تاحه 1948-1998 استشهد في 19/11/1987



كوشية من شهداء  
جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية

من الحزب الشيوعي اللبناني الى كل الوطن



كوشية من شهداء  
جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية

ميشال ساكرا 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	إبراهيم حوري 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	جihad سامير 1948-1998 استشهد في 19/11/1987
حسن تاحه 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	أحمد صااح 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	فرج الله فوعاني 1948-1998 استشهد في 19/11/1987
حسام حجازي 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	يوسف الهامد 1948-1998 استشهد في 19/11/1987	حسن تاحه 1948-1998 استشهد في 19/11/1987



كوشية من شهداء  
جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية

مدرسة  
لا فونتين

مهرجان الحوار الوطني

الأمم المتحدة في 19 كانون الأول 1987 - صناعة عملية حوارية وتصويرها  
المكان: فوروس دي برونواث (القرية من برونواث) - أوكسبروت الدورة  
الدعوة عامة - التوقيت موعده  
مبارك بريس

مهرجان الحوار الوطني

الأمم المتحدة في 19 كانون الأول 1987 - صناعة عملية حوارية وتصويرها  
المكان: فوروس دي برونواث (القرية من برونواث) - أوكسبروت الدورة  
الدعوة عامة - التوقيت موعده  
مبارك بريس

مهرجان الحوار الوطني

الأمم المتحدة في 19 كانون الأول 1987 - صناعة عملية حوارية وتصويرها  
المكان: فوروس دي برونواث (القرية من برونواث) - أوكسبروت الدورة  
الدعوة عامة - التوقيت موعده  
مبارك بريس

مهرجان الحوار الوطني

الأمم المتحدة في 19 كانون الأول 1987 - صناعة عملية حوارية وتصويرها  
المكان: فوروس دي برونواث (القرية من برونواث) - أوكسبروت الدورة  
الدعوة عامة - التوقيت موعده  
مبارك بريس



Dahası, şehit düşme onuruna erişme hayalini taşıyan her “iyi” yurttaş bir gün mutlaka fotoğrafının diğer bütün fotoğrafların yanında asılması ayrıcalığına erişecek.

Kameraman, niyeti bu olmasa da, bizi şehide ölümünden önce –zoom aracılığıyla– çaktırmadan baktırarak baştan çıkarırken, aynı zamanda biz izleyicileri birer röntgenciye de dönüştürmüş oluyordu. *Zoomu* bizi Jamal’ın yüz ifadelerine yaklaştırıyor, göz hareketlerini takip etmemizi, gülümseme ve surat ekşitmelerini incelememizi ve bunların altında neyin yattığı üzerine fikir yürütmemizi sağlıyordu. Bizi Jamal’ın tekrarlarına çeken de bu röntgencilik oldu ve üzülmemizi, sinirlenmemizi veya sıkılmamızı engelledi. Diğer yandan, kameramanın tekniği, ölümünü/intiharını bildiren kişiyle arasında mesafe olduğunu da açıkça ortaya koyuyordu. Bu soğukluk onun profesyonel bir kameraman olduğu anlamına geliyor olabilir veya performans veya senaryoya müdahale etmeden sadece yönetmeninden aldığı emirleri uygulayan bir profesyonel gibi zoom ve vizöre yoğunlaştığı için öznesi ile arasında bir mesafe oluşuyordu. Tek sorumluluğu kadrajına dikkat etmektir; Jamal, onun için, sadece rolünü yapan bir oyuncuya dönüşmüştü.

Kameramanı bulmaya çalışmak nereden aklımıza geldi emin değilim. Belki onu kameranın arkasına değil de önüne yerleştirerek onu Jamal’ın yerine koyup ne olacağını görmek istiyorduk, ne de olsa bir insanın “kamera aracılığıyla ölümüne” sadece o tanıklık etmişti. Ama yargılamaya başlama ihtimalimizden, bu kameramanı kınamaktan ve böylece bizim amacımız olmayan ahlâki soruları gündeme getirmekten çekindiğimizden bu fikirden vazgeçtik. Bazen bu kameramanın şimdi ne yaptığını ve hâlâ mesleğine devam edip etmediğini bilmek istiyorum. Becerilerini geliştirdi mi? Lübnan ve çevresinde video alanındaki çalışmaların öncülerinden biri olduğunu biliyor mu?

Yazar, film kuramcısı ve video sanatçısı Jalal Toufic şöyle diyor: “Ben, yeni bir janr olarak video kasete kaydedilmiş bildiriye geliştiren ve yeni bir ifadeyi, ‘Ben şehidim (konuşanın adı)’ cümlesini ilk defa kullanan Sanâ’ Muhaydlî’yi ilk Lübnanlı video sanatçısı olarak görüyorum. Sanâ’ şehit olmadan önce Batı Beyrut’un al-Musaytbî bölgesinde bir video kaset dükkânında çalışıyordu. Burada çalıştığı süre içerisinde, düşman güçlerine karşı eylemini Sanâ’nın da kendi şehitlik eylemini gerçekleştirdiği yere yakın bir bölgede





gerçekleştiren şehit Wajdî as-Sâyigh'in 36 video kasetini kaydetti. Sanâ' kendi bildirisini de, VHS bir kamera kullanarak bu dükkanda kaydetti." Bazen kışkırtıcı, bazen sapkın bir şekilde, bundan önce kimse bu iletişim aracını kullanarak çalışmadığına göre, (ilk defa 1984-1987 yılları arasında ortaya çıkan) bu kayıtları ilk yerel ve Arap video sanatı üretimleri olarak değerlendirebilir miyiz diye düşünüyorum.

### ÖTEKİ HAKİKATLER: POLİTİKACI

Kameramanı aramaktan vazgeçince, onun yerine politikacıyı, Jamal el-Sati'nin eyleminden sorumlu kişiyi bulmaya karar verdik. Bu kişi parti-nin öncü figürü, İlyas Atallah'tı. Bu girişimimiz, intihar eylemine gerekçe oluşturan siyasi koşulları aydınlatmayı ve İç Savaş sırasında Sol'un siyasi pratik ve deneyimlerinin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmeyi amaçlıyordu.

Politikacı onu istediğimiz gibi çekmemize izin verdi. 20 dakika süren söyleşi sırasında onu düşük ışıkta bir siluet olarak görünecek şekilde kadrajladık ve yüzüne ancak konuşmasını bitirirken ışık yansıtık. Işık kadrajın tamamını dol-

durmadan önce yüzü sadece bir anlığına göründü. Politikacının imgesini ışıkla yakarak yok etmek, bir anlamda Sati'nin de başına geldiği gibi, onu kamerayla mecazi olarak öldürmek istedik.

Bugün hâlâ o parti görevlisinin bizimle bu performansa katılmayı neden kabul ettiğini ve imgesine yaptığımızı neden herhangi bir itirazda bulunmadan izlediğini bilmiyorum. Belki de kameranın karşı konulmaz büyüğü yüzündendi, ama bu politikacının kameranın gücüne ve gerçekliği hâkimiyeti altına alışına teslim oluşunu izlemek beni hâlâ şaşkına çeviriyor.

### YOLCULUK VE TERCÜME EDİLEBİLİRLİK

Performansta, ilk şehit (oyuncu) Lübnan lehçesiyle Arapça konuşup arada birkaç cümle klasik Arapça konuşuyordu, gerçek şehit ise (Jamal el-Sati) sadece resmî, klasik Arapça konuşuyordu. Bir şehit klasik Arapça konuştuğunda, özünde yaptığı şey, kendi kişisel tarihini, azizlik mertebesine erişmek adına silmektir. Günlük ve sıradan olanın üzerindedir. O dili kullanarak toplumun kendisini bir ikon olarak görmesini talep eder. Buna ek olarak, bu bağlamda bu tür



bir dilin kullanılması, “nihai Lübnanlı söyleminin” tam aksine, “pan-Arapçılık” söyleminin açıkça benimsenmesidir. Bu iki ideoloji arasındaki çatışma, Lübnan’ın kimlik ve tarihselliğini tanımlamada karşımıza çıkan temel çatışmalardan biridir. Elias ve ben, oyuncunun Lübnan lehçesiyle konuşup araya klasik Arapça cümleler serpiştirmesine karar verdiğimizde, dilin politik bir söylem olarak gücünü belirtmek ve dil kullanımının içerdiği tehlikeye işaret etmek istemiştik.

Maalesef bu performansı yurt dışında sergilediğimizde, bu dilbilimsel önerme “çeviride kayboldu”. Hatta performansın birçok boyutu yolculuğa çıktığında kayboldu ama bu doğaldır, çünkü biz, herhangi bir şekilde, yabancı izleyicinin deneyimimize getirdiğimiz eleştirinin nüanslarını anlamasını beklemiyorduk. Performansı Beyrut izleyicisini düşünerek üretmiştik, ve yabancı izleyicinin bizim tarihimizin ve İç Savaş’ın ayrıntıları hakkında çok az bilgisi olacağını baştan biliyorduk. Yine de *Three Posters* yurt dışında iyi tepkiler aldı. İzleyiciler, performansla Lübnan İç Savaşı arasındaki ilişkiye özel bir dikkat gösterdiler. Bu tarihin özetlenemeyecek kadar karmaşık olduğunu anladılar ve daha

önemlisi, bizim İç Savaş’ı tasvir etme biçimimizle onlara bugüne kadar Lübnan tarihinin basite indirgenmiş ana hatlarından başka bir şey sunmayan “resmî” tarih arasındaki farkları takdir ettiler. Maalesef yabancı basın, kaçınılmaz bir şekilde, performansı “güncel olaylarla” ilişkilendirdi. *Three Posters*’ı bu tür yorumlardan ayırmak ve bağlamının Lübnan olduğunda ısrar etmek kolay olmadı. Burada, ilk performansın 2000 yılında, 11 Eylül’den ve intihar eylemlerinin Filistin İntifada’sının bir simgesi hâline gelmesinden önce sahnelendiğini belirtmek gerekiyor. *Three Posters*’ın bugün köktendinci İslamcılar tarafından gerçekleştirilen güncel olaylarla ilişkisi yok. Jamal el-Sati sekülerdi ve Lübnan Komünist Partisi’nin aktif bir üyesiydi, bu durum eylemini ve niyetlerini başlı başına çarpıcı kılıyor. Köktendinciler sözkonusu olduğunda bu tür eylemlerin ardındaki güdü açıktır ve tartışılabilir pek az şey vardır, belki de hiçbir şey yoktur. Ancak, seküler ve “sol” bir eylem olarak, bir komünist tarafından gerçekleştirilen intihar eylemi nosyonu yoruma, sorgulamaya ve tartışmaya açıktır. Bu bakımdan, *Three Posters* Lübnan Solu’nun İç Savaş sırasındaki politikasını ve rolünü yeniden değerlendirmeye çalışıyor. *Three Posters*, bugün Lübnan siyaset



sahnesindeki yokluğumuzun eleştirel ve öz eleştirel bir değerlendirmesini yapıyor ve bir anlamda, mağlubiyetimizi ilan ediyor.

Geriye dönüp baktığımızda, özellikle de medyada ne kadar yer aldığımızı düşününce, bu can alıcı ayrımı iletmede başarısız olduk. Basının gücü bizim söylemimizden daha fazlaydı. Bir fikri alıp çarpıcı bir şekilde kendilerine mal ediyor, kendi gazetecilikle ilgili, politik –ve belki hatta ticari– amaçlarına uyarlıyorlar. *Three Posters*'ın konusu medya için bereketli bir yemdi. Bu zor bir karar da olsa, performansı sahnelemekten vazgeçme kararını almamıza sebep olan da bu mevcut ortam. Bizim için hassas ve oldukça kişisel olan bu konuyla oynamak istemiyoruz. Bu, bize hiçbir şey kazandırmayacak bir oyun.

—Bu yazı ilk olarak *Connect:art.politics.theory.practice* dergisinde (New York: Arts International) yayımlanmak üzere 2004'te kaleme alındı. Yazar, editöryel önerileri için Radhika Subramaniam'a teşekkür eder.

Arapçadan İngilizceye çeviren: Mona Abou Rayyan

## DİPNOTLAR

1. Performansın tam metni *Tamass: Contemporary Arab Representations* [Tamass: Güncel Arap(lık) Temsilleri] adlı kitapta yer alıyor. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002, s. 100-113.)
2. Kayıt, genellikle şehitler eylemlerini yerine getirmek üzere harekete geçmeden önceki gün yapılırdı. Eylemden hemen sonra kasetler Lübnan Televizyonu'na (Tele-Liban) gönderilir, 20.00 haberlerinde yayımlanırdı. O dönemde, devlete ait olan Tele-Liban, Lübnan'daki tek televizyon kanalıydı. Bugün sekizden fazla yerel kanal ve elliden fazla uydu kanalı var. Dolayısıyla, o dönemde Lübnan nüfusunun çoğunluğu bu videoları seyrederdi. Bu yüzden her Lübnanlının hafızasında ayrı bir yerleri var. Videolar nadiren bir kereden fazla gösterilirdi ve bu özellikleriyle, ölümün kendi nihailiğiyle de adeta benzerlik taşıyorlardı. Yayımlanmaları, ne eylemin başarısına veya başarısızlığına, ne de hedefin önemine bağlıydı; bildirinin yayımlanması için tek gereken, eylemi gerçekleştirenin artık ölmüş olmasıydı.



# İMGELELERİN ŞAKİNLERİ

Rabih Mroué



## 1. BÖLÜM

- Kenara çek. Kantağı kapat. Yere yat. Fotoğraf makinesi nerede?
- Kimlik, ruhsat, ehliyet. Bagajı aç. Fotoğraf makinesini bana ver lütfen.
- Nerede oturuyorsun? Nerelisin? Nerede çalışıyorsun? İşyeri kimliğini ver.
- Gazeteci misin? Yazar mı? Tiyatro yönetmeni mi? Oyuncu mu? Nerede sahneye çıkıyorsun? Bize bir rol yap. Evet, burada, yolun ortasında. Haydi.
- Ne oldu? Utanıyor musun? Sıkıldın mı? Çekiniyor musun? Mahcup mu oldun? Hem oyuncusun hem de insanların önünde rol yapmaktan korkuyorsun? Rol yap!



- Fotoğraf makinesini aç.
- Bu kim? Bu nerede çekildi? Bu insanlar kim? Bu adam kim?

Ya bu kadın? Bunlar ne? Bu ne? Bu ne zaman çekildi? Ya bu? Neden bu afişi çektin?

- Burada fotoğraf çekmenin yasak olduğunu bilmiyor musun? Neden özellikle bu afişin fotoğrafını çektin?



Bu afişin hikâyesi işte böyle başladı. Gayet iyi hatırlıyorum. Beyrut'ta, arabamın içinde, Hariri'nin oğlu için özellikle oluşturulmuş bir tür güvenlik bölgesinin içerisindeydim. Cemal Abdül Nasır ve Refik el-Hariri'nin yan yana ayakta durduğu bir afiş gördüm. Önce inanmadım. Bu ikisinin hiçbir zaman tanışmadığından emindim. Bu fotoğraf nasıl ortaya çıkmıştı? Gerçekten tuhaf. Afişin fotoğrafını çekip saklamam gerek diye düşündüm. Ve Lübnan'da genellikle olduğu gibi, fotoğrafı çektiğim anda birisi gelip beni durdurdu. Ardından da sorgulama. Adamın beni bırakması neredeyse üç saat sürdü. Ama bırakmadan önce, bir gün bir oyun sahneleyecek

olursam kendisini hatırlamamı istedi. Şöyle dedi: “Oyunculuğu seviyorum. İyi beceriyormuşum gibi geliyor. Ayrıca kolay ağlayabiliyorum. Ne zaman istersem. Ağlamamı ister misin? Şu an hemen ağlayabilirim. Şimdi ağlayacağım. İşte!” Onu unutmamak adına fotoğrafını çekmek için



izin istedim. “Tabii” dedi. İşte fotoğraf bu. Aslında bu o değil, bu fotoğraftaki arkadaşım Ziad. Adam fotoğrafını çekmeme izin vermedi. Ben de ona dedim ki: “Senin gibi bir

güvenlik görevlisi fotoğrafının çekilmesinden mi korkuyor?” Yaptığım şaka hoşuna gitmedi ve hemen oradan uzaklaşmamı emretti.

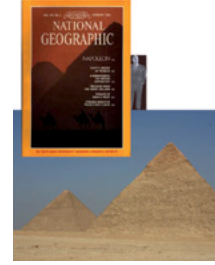
\*



Bu afiş gerçekten de çok tuhaf. İnanılmaz bir tarafı var. Demek istediğim, bu iki insan hiç tanışmamışken nasıl böyle bir fotoğraf olabilir; bir de, ikisi de

ölmüş iki insan nasıl bir araya gelebilir? Bu buluşma ölümlerinden sonra mı gerçekleşti? O zaman fotoğrafı kim çekti? Kendisi de ölmüş bir fotoğrafçı mı? Veya benim gibi, o sırada rastgele

fotoğraflar çeken amatör bir fotoğrafçı mı? Ve birdenbire, onun çektiği fotoğraflarda tuhaf, çıplak gözle görülmeyen bir şey belirdi.



Bir arkadaşşıma bu afiş hakkındaki fikrini sordum ve bana bunun bir fotomontaj ya da foto-manipülasyon adı verilen şey olduğunu söyledi. 1982’de yapılan ve tartışma yaratan bir foto-manipülasyon hatırlıyorum;

*National Geographic* dergisi editörleri Mısır Piramitleri’nden ikisini dikey bir kapağa sığsınlar diye birbirlerine yaklaştırmıştı.

O zaman Nasır ilk piramit, Hariri de ikincisi olabilir diye düşündüm; birisi de onları birbirine yaklaştırmaya karar vermişti. Ama neden? Aslında, bunun bir foto-manipülasyon olduğunu ve bu buluşmanın hiçbir zaman gerçekleşmediğini söyleyip konuyu kapatmak son derece kolay olurdu. Konuyu uzatmaya gerek yok, olsa olsa birisinin biraz eğlenmek veya tartışma doğuracak bir tür skandal yaratmak veya mücadele seferberliği çağrısı yapmak istediğini ya da moral destek sağlamak amacıyla, Hariri’nin oğlunun iktidarı lehine, onun onurlu bir pan-Arap

geleniğinin mirasçısı olduğunu ve ona duyulan bağlılığın meşru ve yasal olduğunu göstermek amacıyla birisinin bir tasarımcıdan bu iki adamı zorla aynı kareye sığdırmasını talep ettiğini söyleyebiliriz.

Bu fotoğrafı, sakinlerinin muhtemelen asla sona ermeyecek bitmek bilmez savaşlarında birer silah olarak kullanmak üzere ölümlere seslenmekte ısrar ettiği bir ülkede, ölümlerin yaşayanların dünyasındaki tezahürü olarak da görebiliriz. Fotoğrafın bir montaj olduğu hakkında da birçok şey söyleyebiliriz, ama benim kafamı asıl karıştıran, bunu kurgulayanın özellikle bu illüzyonu yaratmaya, yani bizi bu iki kişinin gerçekten de buluştuğuna inandırmaya karar vermiş olması. Demek istediğim, bu iki kişiyi çoğu başka afişin tasarlandığı şekilde de sunabilirdi. İşte üç örneğek.



Bunlar sıradan propaganda fotoğrafları ve işin içerisinde illüzyon ya da hile yok. Bunlarda montaj işlemi uygulandığı gayet açık, uygulanan

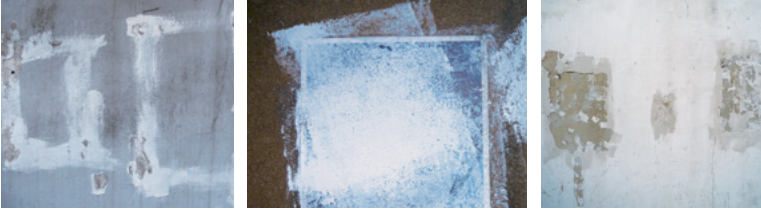
kurgu kolayca fark ediliyor. Ama bu diğer fotoğrafta montaj açık değil ve kurgu kolayca fark edilmiyor. İkiisi de gizlenmiş ve ben bunu kurgulayanın bu illüzyonu yaratmaya nasıl karar verdiğine dair ikna edici bir sebep bulamıyorum, çünkü kimsenin böyle bir buluşmanın gerçekteleştiğine inanmayacağını o da gayet iyi biliyor. Eğer bu bir şakaysa, komik değil. Eğer değilse, o zaman durum daha da kötü. Ben bu fotoğrafta manipölasyon olmadığına ve bu buluşmanın gerçekten de gerçekteleştiğine inanıyorum. Evet, bu buluşma gerçekteleşti; ama bu iki kişi öldükten sonra, daha önce değil. Nasır, Hariri'yle aynı karede ölümden sonra buluştu ve bu buluşma, onlar çoktan ölümlerine ait olmasa gerçekteleşmezdi. Hariri ölmemiş olsa, bu fotoğraf imkânı yok karşımıza çıkmazdı.

Aslında birçok fotoğraf için bu durum geçerli. Ben fotoğraflardaki ölümlerin bir kareden diğerine yolculuk ettiğini düşünüyorum. Bu türde birçok fotoğraf var. şunlara bir bakın.





Sahipleri tarafından terk edilen ve daha sonra başka fotoğraflarda yaşamaya devam eden birçok fotoğraf var. Fotoğraflar evler, ülkeler gibidir; insan bazen taşınmak ister. Sahipleri tarafından terk edilen şu fotoğraflara bakın.



Kulağa belki mantıksız gelebilir, gerçekçi olmadığını düşünebilirsiniz, ama yine de, Nasır'ın Hariri'yle buluştuğu konusunda ısrarlıyım. Ve gerçek şu ki, Nasır, Hariri'yi sarayında ziyaret etti. Kanıtım da, Hariri'nin sarayının önündeki bu fotoğrafı. Renkli bir fotoğraf. Nasır ziyarete geldiği anda fotoğraf siyah-beyaz bir fotoğrafa dönüştü. Nasır'ın içinden çıkıp geldiği orijinal fotoğrafı aradım ama bulamadım. Fakat onun yerine, doğum günü vesilesiyle tasarlanan bu afişi buldum. Hariri'yi ziyarete gittiğinde tabii ki bu diğer afiş boş kaldı. Fotoğrafa bakıyorum ve bana son derece sıradan geliyor. Herhangi bir sanatsal kompozisyon yok. İki adam, poz vermek için herhangi



bir çaba göstermeden, doğal bir şekilde, öylece orada duruyorlar. Kaskatı değilller. Birinin diğerine üstünlük kurmaya çalıştığına dair bir işaret yok.

Her şey normal ve sakin gibi. Beklenmedik sürprizlerin olmadığı, normal bir ziyaret gibi görünüyor. Bu aile albümü için çekilmiş bir fotoğraf; iki lider arasında gerçekleşen bir buluşmayı kaydetmek için değil. Fotoğraf makinesinin lensine bakmıyorlar. İşe gitmedikleri bir gün buluşmuş iki aile babası gibiler. Şimdiye kadar yaptıklarından hoşnut gibiler. Göründüğü kadarıyla ne ilk, ne de son buluşmaları. Sanki fotoğraf onlar fark etmeden çekilmiş gibi. Farkında bile olsalar, fotoğrafın amacı, aralarındaki samimiyeti göstererek güven uyandırmak. Çünkü fotoğraf bir müzakere masasında, resmî bir toplantı odasında veya bir kurumda değil, bir evde ve daha açık bir ifadeyle, evin bahçesinde çekilmiş. Bahçe balkonu çağrıştırabilir, balkon da özel alanı kamusal alandan ayıran bir mekândır. Fotoğraf iki lideri ara bir durumda, özel bir top-



lantıdan sonra, halkın arasına çıkmadan önce gösteriyor. Dolayısıyla, bu fotoğrafı bir propaganda unsuru olarak görmüyorum, herhangi bir siyasi çağrı da içermiyor; bu da afişteki kullanımının tam tersi bir etki uandırıyor. Bu afiş fotoğrafa ihanet ediyor. Altındaki imza “Nasırcı Özgür Hareket”.



“Nasırcı Özgür Hareket” ise başlı başına bir hikâye. Orijinal gruptan 1975’te, Lübnan İç Savaşı’nın başlangıcında kurulan *murabitundan*, yani “Nasırcı Bağımsız Hareket”ten ayrılan bir grup tarafından kurulduğunu söylemek yeterli olacaktır. Korkunç sıkılan ve “kesintisiz devrimden ve ölümsüz hayattan” yorgun düşmüş Nasır’ın terk etmeye karar verdiği orijinal afişi üreten de bu *murabitundu*.



\*

Buluşmalarının ne zaman gerçekleştiğine gelince, bunun belirli bir tarihle ilişkilendirilemeyecek bir buluşma olduğu açık. Hangi gün, saat kaçta



buluştuklarını bilmiyoruz. Fotoğrafın gündüz çekildiğini bile söyleyemiyoruz; gündüz mü gece mi, yaz mı kış mı olduğu açıkça anlaşılmıyor. Giydikleri kıya-

fetler bile zamanı belirlemeye yardımcı olmuyor; gece veya gündüz, yazın veya kışın, her ortamda giyilebilecek resmî takım elbise. Ayırt edebildiğimiz bir şey varsa, o da buluşmanın nerede gerçekleştiği: Hariri Sarayı’nın bahçesinde, Lübnan’da, Batı Beyrut’ta, Koraytem Mahallesi’ndeki güvenlik bölgesinde. Yine, doğruluğu sabit bir olgu olarak, buluşmanın kesinlikle Hariri’nin ölümünden önce değil sonra gerçekleştiğini söyleyebiliriz; diğer bir deyişle, 14 Şubat 2005’te uğradığı suikastten sonra. Bu tür fotoğrafların zamana meydan okuduğunu ve zamanı umursamadığını söyleyebiliriz, sanki ölümler aleminde zaman mefhumu gevşekmiş ve yaşayanların dünyasına ait ölçüm kanunlarına tabi değilmiş gibi. Bu fotoğraftaki zaman, belki de rüyaların zamanına benziyor. Bu nedenle bu fotoğrafta, 1944’te doğan Hariri, 1918’de doğan Nasır’dan daha yaşlı görünüyor.

Bu buluşmanın tam tarihini belirlemek olanaksız olduğuna göre, 2007 yılının Ağustos ayında ben afişi görmeden birkaç saat önce gerçekleş-

tiğini varsayabiliriz. Peki 2007 yılının Ağustos ayında ne oldu? Doğrusu hatırlayamıyorum; ama aynı yılın başında ne olduğunu anımsıyorum. 2007 yılının Ocak ayında Beyrut'ta, öncülüğünü Hariri'nin "Müstakbel Hareketi"nin yaptığı "14 Mart Milisleri"yle, Hizbullah'ın öncülüğündeki "8 Mart Milisleri" arasında çatışmalar olmuştu. Bu çatışmalar çok geçmeden Sünni ve Şii fraksiyonlar arasında dinî bir mücadeleye dönüştü. Bu dinî gerginlik hâli yeni bir şey değil; ama bu olaydan sonra gerginlik kayda değer bir şekilde arttı. Öyleyse, iki lider arasındaki buluşmayı bu hassas siyasi kavşakta Hariri'nin oğluna bir destek işareti olarak değerlendirebilir miyiz? Bu, Şiilerin bölgedeki artan genişlemesine karşı, Sünni fraksiyonu Hariri'nin oğluna destek vermesi için harekete geçirmeyi amaçlayan, ama dinci yobazlıktan uzak bir girişim miydi? Ne büyük bir çelişki! Liberal, aynı zamanda modern, aynı zamanda pan-Arapçı baba, kendisi de Sünni bir Müslüman, aynı zamanda modern, aynı zamanda pan-Arapçı Nasır'ı buluşmaya davet ediyor. Nasır bu davete olumlu yanıt veriyor ve hakiki Arap soyunun varisi Hariri'nin oğluna bağlılığını ifade etmek üzere buluşmaya geliyor. Birlikte, onların "Arapçılığının hakiki Arapçılık olduğunu" açıklıyorlar. Bu tür Arapçılık İran'a



bağlılığını ifade eden Şii İslami Projesi'nin karşısında yer alır. Başka bir

açıdan bakıldığında, Hariri Nasır'ı Arapçılığın ölmediği, Nasirizm'in aramızda yaşadığı, Hariri ailesinin veliahtı bayrağı taşımaya ve her kim tarafından temsil edilirse edilsin –Şii İran İslami Projesi, Siyonist İsrail-Amerikan Projesi veya yeni sömürgeci Batı projesi– tüm yabancılara karşı savaştığı sürece de yaşamaya devam edeceği konusunda güven vermek için evinde ağırlıyor... Neyse, bu buluşma herhangi bir etki uyanırmıyor. Olsa olsa bir istişare, bir görüş alışverişi olduğu söylenebilir.

\*

Buluşma konusuna dönecek olursak, iki ölümün toplumsal cinsiyetlerinin, Nasır'ın "dişil" ölümüyle Hariri'nin "eril" ölümünün buluşmasını temsil ediyor olabilir. Sanki bu iki ölüm evlilik bağıyla bağlanıyor. Nasır'ın mağlup öldüğünü ve bu sırada Arap bayraklarının hâlâ yarıda olduğunu unutmamalıyız. Tarabishi'nin *West-Sick* [Batı Hastalığı] kitabında belirttiği gibi, İsrail, bu defa Nasır tarafından temsil edi-

len “baba”yı hadım ederek ona hüsrân içerisinde ölmekten başka çare bırakmamıştı. Ve babaya olan sadakatlerine rağmen, halk bu Arap mağlubiyetinin acı tadını unutamadı, özellikle de doğal ve hızlı bir şekilde öldüğü için. Ölümü bir kahramana yakışmamıştı. Ölümü zamansız ve ulus haysiyetini tekrar elde edemedenden olmuş; “bağlılık yeminini yerine getiremeden” toprağa verilmişti. Üzüntü ve öfkeden, aynı sevdiklerini kaybeden bir anne gibi ölmüştü. Hariri ise öldürülmüş, suikasta uğramış, katledilmişti... Bir kahraman gibi. Katilleri onu yok etmek için çok miktarda patlayıcı madde kullanmak zorunda kalmıştı. Kolay bir hedef değildi, onu yenmek kolay olmamıştı. Nasır’a gelince, Arap ordularını yenmek ve Nasır’ı küçük düşürmek için İsrail’e sadece altı gün yetmişti, ona fiziksel olarak dokunmak zorunda bile kalmamışlardı. Bu buluşma, biri küçük düşürücü koşullarda, diğeri olağanüstü, kahramanca bir şekilde, ama Araplar için kayda değer bir proje geliştirmeden ölen iki liderin tasarlandığı, çoğu Arap’ın hayalini kurduğu bir ittifak projesi oluşturma girişiminden başka bir şey değil. Bu buluşmanın önemi de burada; bu ikisini birleştiren ve oğul Hariri’ye sunan bir ortaklık. Ancak, bu buluşmanın temsil ettiği Arapçılık çocukça bir arzu gibi ve bu buluş-

mayı *Uyuyan Güzel* masalıyla örtüştürebiliriz: Prens’in gelip kendisini öperek uyandırmasını bekleyen bir Prenses. Hariri’nin Arapçılığına Prens dersek, Nasır’ın Arapçılığı da Uyuyan Güzel olacaktır. Hariri’nin Arapçılığının Nasır’inkine eklenmesi, Uyuyan Güzel’in dudaklarına kondukları ve hakiki Arapçılığı uzun uykusundan hayat ve canlılık içerisinde ve her yerdeki Arapların üzerine altın bir güneş ışığı gibi parlayarak uyandıracak öpücüktür– bir gün, bir ve tek bir Arap ulusu, bir ve tek, ebedi bir mesaj altında birleşecek Arapların.

\*



Bu gerçekten de bu iki adam arasında son derece istisnai ve gerçekçilikten yoksun bir buluşma; bir bakıma, ikisi de modernleşme yanlısıydı, her ne kadar modernlikten farklı şeyler anlasalar da.

Nasır bir Arap sosyalistiydi ve Rönesans bayrağını, birçok kusuruna rağmen, kendi üslubuyla taşıdı. Hariri ise bir liberaldi ve Rönesans bayrağını, yine birçok kusuruna ve üstüne almak zorunda kaldığı büyük mali borçlara rağmen, kendi üslubuyla taşıdı. Bu iki adamdan birincisi, simgesel olarak İsrail tarafından, ikincisi ise simgesel olarak Suriye tarafından öldürüldü. Ölümle birlikte bu iki Rönesans projesi gücünü yitirdi. Bu istisnai ve gerçekçilikten yoksun buluşma bir paradoks içeriyor; bu paradoks, birbiriyle savaş hâlinde ve ikisi de Arap ülkelerinin tamamında Rönesansı canlandırmaya yönelik girişimleri –bu girişimler çekingen, zayıf ve sakat bırakılmış olsa dahi– bastırmaya çalışan iki rejim arasındaki gizli suç ortaklığı.

\*

Bu bölümün sonuna eklemek istediğim bir yorum var: Yaşayanlar genellikle kendilerinden önce gelenleri inceler. Ölüler ise, bence, kendilerinden sonra gelenleri. Nasır'ın Hariri'yi ziyaret etmesi, Hariri'nin Nasır'a gitmemesi bu yüzden. Belki de ona şunları sormaya gelmişti: Arapçılığın akıbeti ne oldu? Ya Filistin'in? Ya Sudan'ın? Ya Lübnan'ın? Ya Sovyetler Birliği'nin? Arap-İsrail mücadelesinin akıbeti ne oldu? Ya Gazze?

Ben bu dünyadan göçtüğümde sonra Mısır'da neler oldu? Ve Hariri belki de ona Sedat'tan bahsetti, Mısır'ı barış, müzakere ve teslimiyetle özgürlüğe kavuşturan ve bunun bedelini hayatıyla ödeyen.

Belki gidip Sedat'ı, bir fotoğrafta ziyaret etmeye karar verdiler; belki de onu hiçbir fotoğrafta bulamadılar; belki Sedat gidip bilinmeyen bir fotoğrafta yaşamaya karar vermişti... Ve belki... Ve belki... Ve belki... Ve belki... Sonunda, her şey bir “belki”yle başlıyor. Ve hiçbir şey kesin değil, “belki”yle başlayan bu varsayımlar hariç. Ve belki bunların en ilginç ve heyecan verici tarafı da bu. Belki. Kesinlikle belki.

## 2. BÖLÜM



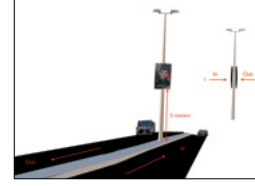
*2. Bölüm* bu sokak afişleri hakkında olacak. Bu afişleri ilk gördüğümde arabamdaydım. Onları tesadüfen gördüm. Bu afişler ilk

olarak Temmuz 2006 savaşından sonra ortaya çıktı; Beyrut'un güney banliyösü Dahiye'nin sokaklarında, İsrail güçlerinin saldırılarından en çok zarar gören bölgede.



Onları ikinci kez gördüğümde de arabamdaydım. Ama bu sefer tesadüf değildi; onları görmeye gitmiştim. Bunlar, Güney Lübnan'ı istila etmeye kalkışan İsrail ordusunun saldırılarını püskürtmeye çalışırken ölen Hizbullah şehitlerinin afişleri.

Onları üçüncü kez gördüğümde ise arabamda değildim. Evdeydim. Onları bilgisayarda, birer imge olarak gördüm. Yani bu fotoğrafı ben çekmedim. Dahiy'e'de fotoğraf çekmek şakaya gelmez; bölge bir güvenlik kuşağı ve bir hedef hâline geldiği için herhangi bir fotoğraf çekmek için Hizbullah'tan özel izin almak gerekir. Bu izin olmadan fotoğraf çekerken yakalanırsanız başınız büyük belada demektir, uzun ve ciddi bir sorgulamaya tabi tutulursunuz, bu sorgulama bir günden uzun sürebilir ve gerçek gözyaşlarıyla sona erebilir. Dolayısıyla, ben de şöyle düşündüm, başımı belaya sokmayayım ve başka birisi, profesyonel bir fotoğrafçı bu işi halletsin. Nitekim öyle de oldu.



Gördüğümüz gibi bu afişler sokak lambalarına tutturulmuş. Bulvarın ortasında, iki trafik şeridini ayıran kısımda, yerden neredeyse 3 metre yükseklikte asılı duruyorlar. Her sokak lambası direğinde, biri diğerinin arkasına asılı iki afiş var; biri bulvara girerken, diğeri çıkarken görülüyor. Afişler birbirine benziyor ve sokak boyunca birbirini takip ediyor. Her şehit mücahidin bir afişi var ve tüm afişlerin grafik tasarımını birbirinin aynı.

Başta olağandışı bir durum fark etmedim. Lübnan'da neredeyse her yerde, her sokak veya mahallede, her siyasi partiye ait şehit afişleri görmeye alıştık. Afişlerin aynılığı ve tıpatıplığı ile ilgili de tuhaf bir şey fark etmedim. Bu da bizim Lübnan'da görmeye alışık olduğumuz bir şey; şu iki koleksiyona bir bakın.



İlki Lübnan Komünist Partisi üyesi şehitler için yapılmış bir tasarım. İkincisi ise Suriye Sosyalist Partisi üyesi şehitler için yapılmış bir tasarım.

Bu afişlerin tıpatıplığı şehitlik mertebesine ulaşıldığı anda tüm konumların bir ve aynı hâle geldiğini gösteriyor; tüm savaşçılar “şehit mücahit” rütbe ve konumunda eşitleniyor. Hiçbiri diğerinden üstün değil. Dolayısıyla hepsi yerleşmek için aynı, iyi tasarlanmış afişi hak ediyor. Dahası, İslam’da, her ideolojik veya köktenci partide olduğu gibi, şehitlik mertebesi bir Müslüman’ın erişebileceği en yüksek rütbe ve konum, tabii eğer şehit, Hizbullah’ın başkumandanı İmad Muğniye veya partinin eski genel sekreteri Abbas Musavi’yle aynı itibara sahip değilse. Bu iki adam da suikasta uğramıştı. Bu ikisi gibi şehitler daha yüksek bir mertebeye sahiptir ve onlardan “Şehitlerin Şeyhi” veya “Şehitlerin Şahı” gibi unvanlarla bahsedilir, dolayısıyla onlar diğerlerinden daha büyük ve göze çarpan afişlere yerleşir.



Yine de bu Hizbullah afişlerinde sıra dışı bir şey yoktu, belki sadece sürekli gözüme takılan bir ayrıntı, yani hepsinin üstündeki askerî kıyafet; askerî muharebe

üniforması hariç. Hepsinin aynı üniformayı giydiği bu fotoğraflar ne zaman çekilmişti? Buradaki mantık, her düzenli ordunun asker görüntülerindekiyle aynı mıydı? Burada bu askerî kıyafet, Hizbullah mücahitlerinin resmî üniformasını mı temsil ediyor?

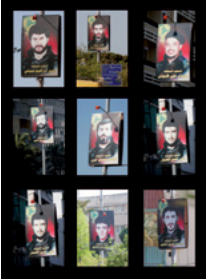
Peki ama Hizbullah ve adlandırıldığı şekliyle İslami direnişi kendisini resmî bir ordu olarak mı görüyor? Hizbullah’ın içerisindeki İslami direniş gizli bir direniş, fotoğrafları bu yüzden ancak içlerinden biri öldüğünde ortaya çıkıyor olabilir.



Ancak benim sorum şu: tüm bu fotoğraflar ne zaman çekildi? Bu fotoğraflar öleceklerini bildikleri için mi, ölümlerinden sonra bu tür afişlerde, fedakârlıkları anısına kullanılmak üzere bir ke-

nara konmuştu? Buna uygun olarak, bu afişler her mücahidin ölümünden sonra bürünmeyi seçtiği kefeni temsil ediyor olabilir. Bu afişler şehitlerin kefeni. Yukarıdaki meseleyle ilgili tek bir soru kalıyor: Üniforma olarak neden, bunlara tıpatıp benzeyen afişlerde yer alan başka şehitlerde ol-

duğu gibi dinî veya günlük kıyafetler değil de askerî kıyafetler seçildi? Bunu merak ediyorum çünkü askerî kıyafetler bir kimlik taşıyor; düşman ordusu dâhil dünyadaki herhangi bir orduya ait olabilirler. Neden bu Batılılaştırılmış, alelade, küresel askerî kıyafetler içinde görünmeyi seçtiler? Bu kıyafetin cazibesi nedir? Bu üniforma aklıma Müslüman kadınların resmî kıyafetini, yani peçeyi, “hicabı” getirdi. Hizbullah Partisi’nin erkekleri, aslında sadece İslami bir kıyafet olan “başörtüsü”nün anlamını dönüştürmek ve hicabı direnişin kimliği; Allah’ın düşmanlarının –ateist, ırkçı veya neo-sömürgeci– suratına çalınan bir kimlik hâline getirmek istemişti. Peki bu vakada, kendilerine uygun gördükleri,



bulanık bir kimliğe sahip bu küreselleşmiş askerî üniformayı nasıl açıklayabiliriz? Hizbullah, biri Batı’ya karşı çıkmaya çalışan, diğeri Batı’yla özdeşleşen bu iki kimlik arasındaki çelişkiyi nasıl açıklayabilir?

Aslında, afişleri ikinci defa görmeye gittiğimde tuhaf bir şey fark etmiş, ama emin olamamıştım. Çok yakından tekrar bakınca, şüphelerim haklı çıktı. Fotoğrafların tuhaf tara-

fı şehitlerin bedeni. Her fotoğraftakinin aynı beden olduğunu fark ettim. Bu fotoğraflar birer montajdan ibaret. Ve montaj hileleri bu illüzyonu üretmek, bunların manipüle edilmiş imgeler olmadığına inanmamız için saklanmış. Dikkatli bakarsanız afişteki mücahidin bedeninin o kafaya ait olmadığını görebiliyorsunuz. Bu, kime ait olduğu bilinmeyen bir beden. Öyle görünüyor ki Hizbullah’ın grafik tasarımcıları şehitlerini selam-



lamak için özel bir afiş hazırlamış. Hepsi için tek bir afiş. Her şehit için bir afiş. Arka plan aynı, renkler ve yazı karakteri de öyle, beden de aynı şekilde. Tamamlanmak için sadece bir kafaya ve isme ihtiyaç duyan bir afiş. Photoshop sayesinde orijinal fotoğraftaki kafa kesilerek

afişteki hazır gövdenin üstüne yapıştırılıyor. Bu onurlandırma neden bir beden yerine bir başkasını koyarak yapılıyor? Kendi bedenlerine ne oldu? Neden bir kenara itildiler? Büyük harfle yazılan “şehit” imgesine uymadıkları için mi? Yoksa, partinin savaşında başlıca stratejik silahlarından biri hâline gelen bu imge medyada yürütülen bu savaşın koşullarına uymadığı için mi? Direniş üyelerinin bedenlerinden, onları



kesip bir kenara atacak kadar korkuyor mu? Bu korku, bedenden ve onun her zaman ve sonsuza dek salgılayabileceği toksinlere karşı duyulan bir korku mu? Bu yüzden mi bireylerin kendi bedenlerinin yerine, tek, güçlü, temiz ve sağlam bir beden konuyor?

Büyük olasılıkla, bu afişlerdeki kafalar, bireyleri temsil etmiyor. Çünkü bir insanın yüzü, bizi birbirimizden ayıran kimliği, tekilliğidir. Yüz, insanın iç düşüncelerini veya niteliklerini ortaya serebilir ve aynı zamanda saklayabilir.

Bu afişlerdeki yüzler ise tek bir kimliğe işaret ediyor. Hiçbir şey saklamıyorlar. Her birinin tek bir yüzü var, her biri birçok yüz gizleyen düşmanlarının aksine. Şehitlerin yüzleri bize aynı şeyi söylüyor, sanki hepsi aynı yüze sahipmiş gibi, şahadet aşıkları olduklarını söyleyen tek bir yüz. Şahadet Allah içindir ve Allah'ın sureti yoktur, çünkü o "mutlak kudret"tir. Bu sebeple, bu dünyada ve öbür dünyada, şehitler Allah'ın suretidir. Yüzünü bekleyen birer beden.

Ben bu fotoğrafların gerçek olduğuna, foto-montaj olmadığına inanma eğilimindeyim; bu eğilim taşıdığım bir korkudan, birisinin bu fo-

toğrafları gerçekten de kurgulamış olduğuna dair korkudan kaynaklanıyor olabilir. Birisinin, iyi niyetle bile olsa, ölmüş birisinin fotoğrafını isteyerek kesip budayabileceği olgusunu son derece şiddet yüklü, sadistçe bir müdahale olarak görüyorum. Ölülerin fotoğrafları etrafında bir hale vardır.

Bu korku, bunun bir modaya, diğer partilerin de izinden gidebileceği bir akıma ve örnek alınan bir duruma dönüşebileceği korkusu. Hatta bu şimdiden baş gösterdi bile. İsrail ordusunun saldırılarını püskürtürken öldürülen Emel Hareketi savaşçıları için tasarlanan bu afiş serisine bakın.



Anlamak kolay değil... Bu fotoğrafların sahipleri bu durum hakkında ne düşünüyor? Mutlular mı, üzgünler mi? Şehidin dul eşi, şehit koca-



sını yeni bir bedenle görünce ne dedi? Bu (solda) benim fotoğrafım. Yüzümü o fotoğraftan ayırıp bedeninin (sağda) üstüne ekleyeceğim;

kendi bedenime gelince, ona artık ihtiyacım kalmadı, öyleyse çöpe atacağım ve içini boşaltacağım. Sanal âlemde gerçekleşen bir suça tanıklık ediyor gibi hissediyorum kendimi. Ortada bir ceset yok; suçlu parmak izi veya suça dair başka bir iz bırakmamış. Kansızsız bir suç bu, temiz ellerle işlenmiş. Kişisel olarak, bu afişlerin sonradan üretilmediğini, gerçek olduğunu düşünmek istiyorum. Ve bu fotoğraflar kesinlikle gerçek hayatta çekilmediğine göre, bu kişilerin ölümünden sonra çekildiklerini öne süreceğim. Bunun kulağa dine küfür gibi gelebileceğinin farkındayım. Ama zaten bu teoriyi kanıtlamaya ve temellendirmeye çalışmıyorum; bu sadece bir önerme, ne gerçekçi ne de rasyonel. Bu fotoğrafları ve tıpatıp aynı biçimde sunulma sebeplerini daha iyi anlamak için bu önermeyi benimseyeceğim.

Tıpatıp aynı afişlere bakıyorum; bu sağlam bedenli ve askerî üniforma içerisindeki şehitle-



rin belki de, kimse onlara zarar veremesin, saldıramasın diye bir birlik hâlinde bir arada durmaya karar verdiklerini düşünüyorum. Lübnan'da sokak afişleri her zaman başkalarının saldırısına ve şiddetine uğramıştır. Bir sokakta bir afiş tek başına ası-

lı olduğunda, birkaç gün içerisinde şiddetli bir saldırıya maruz kalır. Üstü çizilir, yırtılır, sonunda da imha edilir. Ama ondan fazla afiş bir arada olduğunda kolay bir hedef oluşturmaz. Ve eğer elli den fazla afiş bir aradaysa, kimse onlara dokunmaya cesaret edemez. Bu yüzden, Hizbullah şehitlerinin birbirlerini düşmanlardan korumak amacıyla her zaman bir arada durmaya karar verdikleri fikrine kapıldım.

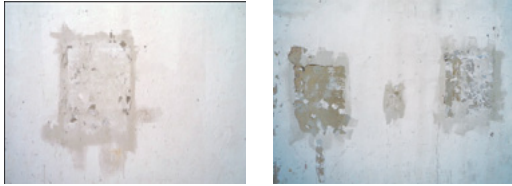


Kendi adıma, Beyrut'ta afişlerin başına geldiğine tanık olduğum dört farklı durum saydım:

1. Diğer bireylerin fiziksel saldırısına uğrayan, yani tahrip edilen, çizilen ve imha edilen münferit, tek başına duran afişler. Ben bunlara trajik afişler diyorum. Aşağıda gördükleriniz bunlara örnek.



2. Duvarlardan kovulan afiş grupları. Bilinmeyen yerlere gitmek zorunda kalıyorlar. Ben bunlara sürgün edilen afişler diyorum. Yukarıda gördükleriniz de bunlara örnek.



3. Olup bitenden korkan, veya kahrolan [olup bitene üzülen] afişler. Bunun üzerine kendilerini saklamaya, başkaları onları göremesin diye kapıyı kilitlemeye karar vermişler. Ben bun-

lara travmaya uğramış afişler diyorum. Aşağıda gördüğünüz de bunlara örnek.



4. Bir orduya benzeme ve tek bir topluluk oluşturma kararı alan, kapalı bir afişler toplumu. Dolayısıyla kimse bunlara yaklaşmaya cesaret edemiyor. Ben bunlara afişlerin devleti diyorum. Aşağıda gördükleriniz de bunlara örnek.



Hizbullah'ın şehit mücahitleri de bu toplumun erkekleri. Yaşları 18 ila 43 arasında değişiyor, onları birbirine bağlayan, güçlü imanları ve şehadet arzuları. Maddi mükâfat peşinde değiller. Eğer bunların gerçek olduğu, fotomontaj olmadığı konusunda bana katılıyorsanız, o zaman bu bize bir şehidi ölümden sonra bekleyenin bu askerî kıyafet ve bu güçlü, sağlam beden olduğunu söylüyor.

Şehit, bu bedeni, yaşayanların dünyasına geri dönmek, savaşmak ve bir kez daha şehit düşebilmek için kuşanıyor ve bu böyle devam ediyor. Tam da Hazreti Muhammed'in dediği gibi: "Cennete giren hiç kimse yaşayanların arasına dönmek istemez, yeryüzünde olan her şey orada vardır. Ancak şehit, mazhar olduğu ikramlar sebebiyle yeryüzüne dönüp on kere şehit düşmeyi arzular."

Şehitler her zaman geri döner, arzu ve iradeleriyle. Hizbullah mücahitleri çilecidir; amaçları cennete ulaşmaktan çok, Allah'ın lütfuna mazhar olmak ve Hazreti Muhammed ve yakın çevresine yaklaşmaktır. İdealleri ve niyetleri İmam Hüseyin'dir; arzuları şehadettir, Hüseyin'in yolunda, Ali, Hamza, Cafer, Zeynel Abidin ve Hasan'la buluşmaktır... Bu kökleri tarihin derinliklerine uzanan, dallarını günümüze uzatmış bir ağaçtır. İlk şehit Hüseyin'le başlayan, bir şehitten diğerine devam eden bir zincirdir. İmgeleleri sonsuz bir zincirin halkaları hâlinde asılıdır. Şehitler peş peşe sıralanmıştır; sokak lambalarında afişleri asılı; her şehit tam karşıya, kendisinden önceki şehide bakar. Arkasında da ona bakan bir şehit vardır. Bu şekilde, her bir şehit hem bakan, hem bakılındır. Diğer bir deyişle, aynı



anda hem sahne, hem izleyici konumundadır. Şehitlerin iki tür bakışı vardır: bir gözleri şehit kahramanlar olarak kendilerine, diğer gözleri yaşayan cemaatlerine bakar. Bu cemaatin de iki tür bakışı vardır: bir gözleri ölülerine bakar; bu, kahramanlaştıran, kutsal, hayranlık dolu bir bakıştır; diğer gözleri ise yaşayanlar olarak kendilerine dönmüştür; bu bakış ise haysiyet ve gurur yüklüdür. Sıralanmış, birbiri ardına dizilmiş çerçeveler. Bir afişle sonraki arasındaki mesafe hep aynıdır. Hepsinin yerden yüksekliği de eşittir. Çerçeveler bile birbirinin tıpatıp aynıdır. Elbette beden de hep aynıdır; ne yerine başka bir beden gelebilir, ne de değiştirilebilir. Yüzler burada birbirini sırayla, art arda takip eder. İçerisinde ancak bir anlığına bulunabileceğiniz arzulan bir beden. Her yüze tek bir an düşüyor. Bir yürüme hareketi sırasında sanki hareket etmiyor-muşuz gibi; aksine, yerimizde duruyormuşuz, üzerimizdeki beden hareketsizmiş, sadece başlar ve isimler birbirini takip ediyormuş gibi.



Belirli bir afişin altında durmaya karar vermediğimiz sürece işimiz kolay değil. Çünkü sabit bir noktada durmak bu zinciri kıracak ve şahadet dizilişini kesintiye uğratacaktır. Tek bir afişe kararlılıkla bakarsak, yüzün ayrıntılarını görebilecek, ismi açıkça okuyabileceğiz, bunun sonucunda da şehidin kişisel tarihini algılayabileceğiz.

Bu da onun diğerleri arasında öne çıkmasına, ayırt edilmesine sebep olacak, ona bireyselliğini iade edecektir. Bu ise tam da zincirin istemediğini iddia ettiği şeydir; çünkü bu onu öncelikle topluluğun tek bedeninden, sonra da Hizbullah topluluğundan kesip ayıracak, bu toplulukların yapısını çözecektir.



Her halükârda, tek bir afişin altında durmanın zor yanı, afişlerin konumundan kaynaklanıyor. Yoldan geçenlerin bakabileceği bir sokakta veya yan sokakta değil, bir bulvarda asılılar. İş trafiğini kolaylaştırmak olan bu geniş bulvarın ortasında sıralanmışlar; burada yavaşlamak kurallara aykırı ve yayalar için bir yürüme alanı da yok. Tek bir çerçeveyi

net olarak görebilmemizin tek yolu, ya yolun ortasından çok hızlı koşmak ya da bir yandan araba kullanırken afişlere bakmak. O zaman her fotoğraf bir film makarasındaki, sinematik bir sekanstaki tek bir çerçeveye dönüşür, bizim hareketimiz



kareleri, bir film seyrediyormuşuz gibi hareketlendirirdi. Ve tüm kareler, baş ve isim hariç birbirine benzediği için, durağan tek bir imge görürdük; şehit mücahit imgesini, ismi ve yüzü olmayan, bir savaşçı bedenine bürünmüş. Hareketin hızı hem isimleri hem de yüzleri silerdi.

Dolayısıyla isim, tarihteki tüm isimleri taşır, Nietzsche'nin dediği gibi, "Ben tarihteki her isimim". Yüze gelince; bir yüz, tüm yüzlerin hatlarını taşır; yüz, yüzü olmayan bir yüze veya tüm yüzler için bir yüze, yani Allah'ın suretine dönüşür.

### 3. BÖLÜM

Aşağıdaki fotoğraflar bir videodan, daha doğrusu, çeşitli videolardan. Çoğu, intihar eylemlerinden önce Komünist Parti üyeleri tarafından kaydedilen video-bildiriler. Geçen yıl, Zeina Maasri'nin *Off the Wall: Political Posters of the*



*Lebanese Civil War* [Duvardan Öte: Lübnan İç Savaşı'nın Siyasi Afişleri] adlı kitabını, tam olarak söylemek gerekirse, kitabın şehit afişleriyle ilgili bölümünü okurken, bu videolarda beni şaşkınlığa uğratan bir şey fark ettim, zaten hep orada olan, ama daha önce hiç dikkat etmediğim bir şey: Ne zaman birisi ölse, bildiri okuyan yeni kişinin arkasındaki duvarda bir imgeye dönüşüyor. Aynı şekilde, bildiri okuyan kişi öldüğünde o da, bir dahaki bildiri okuyan kişinin arkasında bir imgeye dönüşecek ve bu böyle uzayıp gidecek. Aklıma ilk gelen şey, Zeina'nın da kitabının o bölümünde öne sürdüğü gibi, biri öldüğünde geriye kalan tek şeyin bir imgenin içindeki bir imgeden ibaret olduğu. Aynı imgenin bir "mise en abyme"i. Bu olguyu analiz etme konusunda kendimi neden aciz hissettiğimi bilmiyorum. Bunlar herhangi bir dinî inancı olmayan, ölümden sonra hayat ihtimaline inanmayan, laik kişiler oldukları için mi? Ben de bir zamanlar onlarla aynı siyasi partiye üye olduğum için mi? Ve bu yüzden onlar hakkında fikir yürütmek için

gerekli mesafede duramadığım için mi? Daha önce bahsettiğim iki imge, Nasır ve Hariri imgesiyle mücahitlerin imgesi arasında, bu üçüncü imge yer alıyor. Bu bizim de bugüne ait imgemiz, namevcut bir imge. Onların partisinin, bizim partimizin, solun rolünün namevcudiyeti. Bu imgeler sadece kayıp video kasetlerde, bilinmeyen yerlerde var oluyor, belirli bir mekânları yok, şehir onlara tek bir duvar bile sunmayı reddediyor. Duvarlar şehirler, ülkeler gibidir, ancak iktidar sahipleri duvarları işgal edebilir.



Lola öldü ve Wafaa'nın arkasında bir imge oldu, Wafaa da ölmüştü, ikisi de Jamal'in arkasındaki imgeler oldular, ki Jamal de ölmüştü ve

üçü Elias'ın arkasındaki imgeler oldular, ki Elias da ölmüştü ve Khaled'in arkasındaki imge oldu, ki Khaled de ölmüştü... böyle sürüp gidiyor. Bu arada Khaled, 2000'de *Three Posters* [Üç Afiş] adlı performansta benim rolümdü. Hepsi, ben farkında olmadan, arkamdalarmış.

Bütün bunları düşünüp, Komünist Parti'nin artık var olmayan bu dönem tarafından rehin alındığı hissine kapılıyorum; geçmişe ait, partinin bir anlama sahip olduğu bu dönem tarafından. Varoluşlarına dair biraz olsun anlam muhafaza etmek için dondurulan bir dönem; sanki bu dönemi ve bizi, birbirine bakan iki ayna arasında yerleştirmişler gibi. Ve böylece iki aynanın yarattığı bu labirentte kayboluveriyoruz. Geçmişe bakınca gözümüze derin ve yoğun görünüyor, ileriye, geleceğe bakınca da açık bir ufuk ve perspektif görüyoruz, oysa gerçekte sadece, bizi tutsak eden, biri arkamızda, diğeri önümüzde duran iki duvardan başka bir şey yok. Bu görselle ilgili bahsi burada kesip, gerisini size bırakacağım.

## SONSÖZ

Bazı tanıdıklarına bir mektup gönderdim, bu mek-

tufta şöyle yazdım: “Ölümünüzden sonra sizi hatırlamaları için yakınlarınıza vermek üzere bir tek fotoğraf seçecek olsaydınız hangi fotoğrafı seçerdiniz?”

Bu mektubu yaşları 18 ile 43 arasında değişen 50 kişiye gönderdim. Kimse bu talebime cevap vermedi, kendim hariç. Ben, kendi talebime bir fotoğrafla değil, kendime yolladığım bir mektupla cevap verdim ve şöyle yazdım:

*Sevgili Rabih,*

*İsteğine dair: Nereye gidersen git, bu dünyada veya öteki dünyada, kendini öldürülmüş bulacaksın. İstedığın fotoğrafı sana göndermediğim için beni lütfen bağışla, sana bir fotoğraf göndermiyorum, çünkü fotoğrafımın da öldürülmesini istemiyorum.*

*Saygılarımla,  
Rabih*

—2008 tarihli akademik olmayan ders *The Inhabitants of Images* [İmgelerin Sakinleri], *Bidoun* dergisi, Tanzquartier Wien ve Ashkal Alwan/Beyrut iş birliğiyle gerçekleştirilmiştir.

Arapçadan İngilizceye çeviren: Ziad Nawfal



# PIKŞELLİ DEVRİM





Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution* [Pikselli Devrim] (21'58")

*The Fall of a Hair, part 1* [Bir Saç Telinin Düşüşü, 1. bölüm] videosundan bir kare, 2012



Her şey tesadüfen duyduğum şu cümleyle başladı...“Suriyeli protestocular kendi ölümlerini kaydediyor.” Bu cümle beni gerçekten sarstı. Daha güzel bir gelecek için mücadele eder, ölüme –hem manevi, hem fiziksel– karşı isyan ederken, Suriyeliler nasıl kendi ölümlerini belgeliyor olabilirler diye düşündüm. Hem de bizzat hayat uğruna savaşıyorlarken! Gerçekten de kendi ölümlerinin filmini mi çekiyorlar? Bu fikir ben de merak uyandırdı. Dahası, Suriye’deki devrimin diğer Arap ülkelerindekilerinden en büyük farkı, olay yerinde neredeyse hiç gazetecinin –profesyonel veya serbest çalışan, bir kuruma bağlı olsun olmasın– bulunmaması. Bu da gösteriler sırasında ne olup bittiği –dayak, kaçma-kovalama, ateş açılması, cinayet veya benzeri herhangi bir olay– hakkında bilgi edinmeyi neredeyse imkânsız kılıyor. Elimizde, olup biten hakkında bilgi edinmek için sadece iki yol var; biri Suriye’nin resmî haber kanalları, diğeri de protestocuların internete kendi yükledikleri görüntüler. Ben de şüphesiz ikinci kaynağı, yani interneti seçtim, çünkü amacım protesto-

cuların bakış açısını anlamak. Böylece, kendimi internette bir siteden diğerine gezinir buldum. Bugün Suriye’de yaşanan ölümler hakkında bilgi ve kanıt arıyordum. Daha çok şey görmek ve öğrenmek istiyordum. Oysa hepimiz biliyoruz ki bu dünya, yani internet âlemi, sürekli bir değişim ve evrim hâlinde. Siteleri ve her türlü alanı virüslerden hacklemeye, tamamlanmamış, bölük pörçük ve çarpık indirilenlere kadar birçok saldırı ve bozuma maruz kalmakta. Temiz olmayan, yozlaşmış bir âlem, rivayetler ve yanlış beyanlarla dolu. Yine de hâlâ ayartıcı ve baştan çıkarıcı; şehvetle, aldatmacayla, ihanetle dolu bir dünya. Sahip olmak, yeniden işlemek ve eninde sonunda, ileri bir aşamada, bir metin, performans veya bir sanat yapıtı olarak sunmak amacıyla bir görüntüyü ve hikâyeyi yakalamaya çalıştığımız bir dünya.

Büyük ihtimalle sizin de bildiğiniz gibi, dijital görüntülerin ve bunların pikseli, düşük çözünürlüklerinin önemi denetlenen sistemlerin ve resmî kurumların dışında oluşmaları.



Ama bugün ortaya çıkan bir gerçek var ki, o da bu görüntülerin resmî kurumlarınkileri istila etmiş olduğu. Dahası, bu tür görüntülere yönelik talep ve bu görüntüleri orijinal hallerinde, kalitelerine bakmadan, herhangi bir düzeltme veya değişikliğe tabi tutmadan yayımlama eğilimi artıyor. Bu görüntüler birçok resmî programın ana bileşeni olarak bile kullanılıyor. Ve elbette, bu tür programlarda yayımlanacak her bir görüntünün belli koşullara uyması gerekiyor. Demek istediğim, nerede, nasıl, ne zaman ve elbette niye yayımlanacağı; dolayısıyla kurumun ideolojik amaç ve hesaplarına uyarlanacağına şüphe yok. Nihayetinde, hiçbir şey bedava değil. Bu sunumda, bu pikseli ve düşük çözünürlüklü görüntüleri birtakım profesyonel film ve videolarla yan yana göstereceğim. Birine diğeriyle meydan okumak ve ikisini karşılaştırmak belli bir mesafeden bakmamızı sağlayarak Suriye kaynaklı videoları duygusal ve ani tepkiler göstermeden daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

## DOGMA 95 SURİYE'DE

Gerçek bir tutuklanma, aşağılanma, işkence edilme ve öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya

bulunmalarına rağmen, Suriyeli protestocular iktidardaki rejimi alaşağı etmeyi amaçlayan gösterilerini filme kaydetmekte ısrar ettiler. Suriye'de gösteri kaydetmenin en iyi ve güvenli yolunu bulmak için internette çeşitli web sitelerinde, genellikle de Facebook sayfalarında tavsiye ve fikir alışverişinde bulunmaya ve bunları paylaşmaya başladılar. Tüm bu bilgiler kendi kişisel deneyimlerine dayanıyor. Ben de onları takip ettim ve bu tavsiye ve fikirleri elimden geldiği kadar derlemeye çalıştım. Bunları topladıktan sonra tek bir liste hâline getirdim ve birdenbire bu liste bana bir sinematografi manifestosu gibi görünüyordu. Ve aklıma hemen Dogma 95 manifestosu geldi. Dogma 95'i Google'da aradım, tekrar okudum ve aklıma ahmakça bir fikir geldi: Suriyeli protestocularla Dogma 95 için o sinematografi manifestosunu kaleme alan iki sinemacıyı, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg'i bir araya getirecek bir buluşma hayali. Düşündüm ki bu müdahale von Trier ve Vinterberg'in bir şekilde son verdiği başlangıçtaki manifesto için bir yeniden can verme olabilir. Bariz dogmacılığı bir yana, Dogma 95, çelişkili bir şekilde kendine birtakım idealist hedefler belirlemişti, bunun ana sebebi sinema yapıcılığının klişelerine isyan etmek, zihni standartlardan ve reçetesi belli yapılardan



özgürleştirmek ve resmî kurumların iktidarının sultasından kurtulmaktı... Hatta, tam bu hayalî iş birliği hakkında yazdıklarımı bitirmek üzereydim ki, gerilla sinemacı Gregg Araki kendisinin de bu yeni manifestonun yazımına katılması gerektiğini, çünkü ne de olsa gerilla sinemacılığın izin alacak, mekân kiralayacak veya pahalı setler inşa edecek parası olmayan bağımsız sinemacılar tarafından üretildiğini söyledi. Film sahneleri baştan herhangi bir uyarıda bulunmadan ve mekân sahiplerinden izin almadan, gerçek mekânlarda çekilmeliydi. Bana kendi kavramsal çerçeveleri hakkında birçok şey anlattı ve son olarak kendi deneyimlerinin yeni manifestonun yazımında, özellikle de amaçları kötü sisteme ve pazara karşı bir devrim yapmak olduğundan, işe yarayacağını ekledi... Listenin yazımına katkıda bulunmaları konusunda tamamen ikna olmuşum. Dolayısıyla şimdi sizlere, gösteri kaydetme konusunda tavsiye ve fikirlerden oluşan hayalî bir liste sunacağım. Bu liste gerilla filmcilerin film yapımına yaklaşımını temsil eden iki Danimarkalı sinemacı ve Araki'nin katkılarıyla, Suriyeli aktivistler tarafından web sitelerinde geliştirildi ve yazıldı. Yeni bildiri katı ve dogmatik bir zorunluluklar dizisi yerine, tavsiyelerden ve pragmatik fikir-

lerden oluşuyor. Yeni manifestonun amacı Suriyeli protestocular tarafından yayımlanan kısa filmlerin, olayları belgeleyen filmlerin, Suriyelilerin kendi yarattıkları filmlerin anlamı üzerine düşünmek.

## LİSTE

1. Arkadan çekim yapın, yüzleri göstermeyin. Amaç, güvenlik güçleri ve onlarla birlikte hareket eden zorbaların sizi tanınmasını, takip etmesini ve nihayetinde tutuklamasını engellemek.
2. Pankartları, gösteri yürüyüş yönünün tersine bakacak şekilde taşıyın. Amaç, pankartların kayıta görünmesi ve protestocuların yüzlerinin görünmemesi.
3. Gösteriyi geniş plan çekimlerle de kaydetmeye çalışın, yakın çekimlerde sadece bedenleri gösterin.
4. Birisi saldırdığında veya saldırıya uğradığında mutlaka yüzlerinizi çekin.
5. Bir kâğıda gösterinin yer ve tarihini not edin. Çekimin başında veya sonunda bu kağıdın



net bir görüntüsünü alın. Yönetmenin adını buna dâhil etmek tercih sebebi.

6. Ses ve görüntünün ayrı kaydedilmemesi tercih sebebi. Çekilen sahnede mevcut olduğu hâller dışında müzik kullanılmamalı. Amaç, kaydedilen görüntülerin gerçekliği konusunda şüphe uyandırmamak.

7. Çekimin olay yerinde gerçekleştirilmesi tercih sebebi. Sahne aksesuarı veya set kullanımı tavsiye edilmiyor. Eğer sahnenin çekiminde herhangi bir aksesuara ihtiyaç varsa, bu aksesuarın zaten bulunduğu bir mekânın seçilmesi tercih sebebi.

8. Küçük veya büyük tripod kullanımı tavsiye edilmiyor. Ne kadar küçük olursa olsun, tripod hareketi zorlaştırır ve beklenmedik bir olay anında, örneğin güvenlik güçleri protestocuların üzerine ateş açtığı anda, kameranın kaybedilmesiyle sonuçlanacak zorluklara sebep olur.

9. Film, sadece olayın geçtiği yerde değil, kameranın da durduğu yerde çekmelidir.

10. Zamansal ve mekânsal yabancılaştırma kullanımı yasak (film burada ve şimdi olup bitmeli).

11. Filmde, cinayet veya silah kullanımı gibi yapay aksiyon sahnelerine yer verilmemeli. (Ama eğer silah veya cinayet eylemi gerçekse çekim yapılabilir.)

12. Görüntü efektlerinin, ışık filtrelerinin veya özel objektiflerin kullanımı tavsiye edilmiyor. Gece çekimlerinde ek ışıklandırma kullanılması tercih sebebi.

13. Janr filmleri kabul edilemez.

## GENEL TAVSİYELER

14. Telefonunuzun elinizden kayıp kalabalıkta kaybolmaması için tedbirli davranın; güvenlik güçlerinin eline geçebilir, bu da sizin ve dahası telefon rehberinizdeki tüm isimlerin peşine düşülmesi, tutuklanması, sorgulanması ve işkenceye uğraması sonucunu doğurur. Rehberdeki isimlerin tamamının gizliliğini korumak güvenlik açısından hayati önem taşır.

15. Gösteriyi çekerken objektifi kayıta yer alacakları şekilde yakındaki bina ve dükkânlara yöneltin. Eğer mümkünse sokağın adını ve bina



numarasını kaydedin. Amaç, görüntülerin gerçekliğine dair kanıt sağlamak ve sahte veya kurgu olmadıklarını göstermek.

16. Özellikle gösterilerin buluşma noktalarında hükümet binalarında ve kurumsal binalarda yer alan güvenlik kameralarına dikkat edin. Eğer mümkünse, protestocuların güvenliğini sağlamak amacıyla bu kameraları imha edin.

17. Film formatının 35 mm olması gerekmektedir. Hafif olduklarından ve kolaylıkla fotoğraf da çekebildiklerinden, kamera kayıt cihazı bulunan cep telefonu kullanımı tavsiye edilmektedir. Yanınızda her zaman ek bir hafıza kartı bulundurun. Daha fazla görüntü kaydedebilmek için kameranızın çözünürlüğünü düşürün. Olayın ne kadar süreceğini bilmediğinizden yanınızda fazladan batarya bulundurmayı ihmal etmeyin.

18. Görüntünün netliği, kalitesi veya çözünürlüğü konusunda kaygılanmayın. Önemli olan olayı gerçekleştiği sırada kaydetmek.

19. Koşmak zorunda kalırsanız kameranızı kaybetme, özellikle de birinin çalma ihtimaline karşı kamera kordonunu boynunuza geçirin.

## ÇİFTE ÇEKİŞ



Pek çok malzeme buldum ama beni asıl sarsan çok özel bir video film oldu. Bu filme *Double Shooting* [Çifte Çekiş] adını verdim. Bu (solda), ondan bir kare. Bir kişi kamerasıyla çe-

kim yapıyor, öbürü de silah çekiyor. Biri kendi hayatı ve vatandaşlarının hayatı uğruna çekim yapıyor, diğeryse kendi hayatı ve devlet rejiminin hayatı uğruna silah çekiyor. Bu video filmi nasıl yorumlamalı? Filmin süresi 1 dakika 23 saniye. Çekim, bir yerleşim merkezindeki bir binanın üst katlarından yapılmış. Suriyeli kameramanın bir dairenin pencere veya balkonunda olduğu açık. Belli ki evin içinde durarak elindeki cep telefonuyla dışarıda olanları filme çekmiş. Film, bir silah sesiyle başlıyor, ardından peş peşe çatılar, balkonlar, duvarlar, pencereler, farklı binalar görünüyor. Yüzünü görmediğimiz kameraman hızlı bir giriş yapıyor. Güvenlik güçleri 1 Temmuz 2011'de Kerim El Şami Mahallesi'ndeki Şam Sokağı'nda vatandaşlarımıza

eylem falan yapılmadığı hâlde ateş ediyor. Birdenbire o göz, sağ köşede bir bina duvarı arkasında saklanan keskin nişancıyı görüyor. Göz, keskin nişancıyı kaybediyor. Onu tekrar bulmaya çalışıyor, sola ve sağa, yukarı ve aşağı yöneliyor. Hiçbir şey yok. Hiçbir şey... Hiçbir şey. Sonra karşımıza çıkıyor; sokakta, hâlâ orada duruyor, elinde tüfeği. Görüntü titriyor, sanki görenin gözü gördüklerine inanmıyor gibi. Birdenbire keskin nişancı, onu gözetleyen gözü görüyor. Bir an için, iki adamın gözleri buluşuyor, göz teması oluyor. Sonra keskin nişancı gözünü kırpmadan silahını kaldırıp göze nişan alıyor. Ateş ediyor ve hedefini vuruyor. Göz yere düşüyor, odanın tavanına doğru yukarı dönük. Vurulan kameramanın sesi duyuluyor, şöyle diyor: “Yaralandım! Yaralandım! Yaralandım!” Sonra hiçbir şey yok. Tam bir sessizlik. Görüntü duruyor. Acaba öldü mü? Bilmiyoruz.

## GÖZ

Tahminimce, Suriye’deki protestocuların gördükleri, film çekerken cep telefonlarının ufak ekranlarında gördüklerinin aynısı. Yani, bence etrafa bakıp çekim yapacak belli bir sahne veya

açı aramıyorlar. Daha ziyade, daima eşzamanlı olarak kameradan bakıp çekim yapmaktalar. Yani pratikte, göz ile kameranın merceği aynı şeyi görüyor. Sonradan internette ya da televizyonda göreceğimiz şey de bunun aynısı, ama farklı bir zaman ve uzam içinde. Sanki kamera ile göz, aynı bedende bir olmuşlar gibi. Yani kamera, bedenin bir parçası olmuş demek istiyorum. Merceği ve hafızası, retinanın, beyin dokusunun yerine geçmiş. Bir başka deyişle, onların kameraları kamera değil, ellerine nakledilmiş gözler, optik protezler. 19. yüzyılın ikinci yarısında, bazı bilim insanları optografiyle ilgileniyorlardı. Optografi, gözün kaydettiği görüntüye gönderme yapar. Bu imge, ölüm anından hemen sonra, retinaya basılı haliyle çıkarılabilir. 1870’te, Paris’te Adli Tıp Derneği üyesi olan Profesör Vernois bir dizi deney yaptı. Amacı, öldürülen kişilerin retinalarında gördükleri son şeyin, katillerinin imgesinin korunduğunu kanıtlamaktı. Vernois ve meslektaşlarına göre, kimyasal bir sabitleyici kullanımıyla retinayı banyo ederek, katilin imgesini elde etmek mümkün olacaktı. Aynı dönemde, retinadan imge almaya yönelik girişimlerin ardından Alman profesör Wilhelm Kühne şu sonuca vardı: Gözü, bir fotoğraf makinesi merceği gibi değil,





tam donanımlı bir fotoğraf atölyesi olarak görmek gerekir. Anlaşılan Alman profesörün iddiası şudur: Retinadaki “son imge” yerine,

ille de net ve belirgin olmayan bir dizi imgeyi, bir imge öbeğini aramalıyız. Bunlar ölmeden hemen önceki ruh hâlini saptamamızı sağlar ve bir de bazı hatlar, belki renkler sunar bize. Bunlar da katilin kimliğini belirlememize yardımcı olabilir. Bu önerilerin ve varsayımların ışığında, Suriyeli protestocuların ölmeden önce kaydettiği sahneleri yeniden izledim. Bana kalırsa, demin betimlenen kısa video filmde bir imge dizisi var. Bunlar, kameramanın hem ruh hâline, hem de bedeninin hareketlerine ve ritmine dair ipuçları sunuyor. Gerginlik, stres, endişe, korku ve heyecan yaşıyor. Vücudu titreyip sarsılıyor, hem dengesiz, hem de her şeyin farkında. Ritmi hızlı ve düzensiz. Suriyeli protestocuların çektiği bu videolarda çözmek istediğim şey katillerin kimliklerini ayırt edebileceklerine yönelik bu

ısrar. Filme çeken göz, katilin gelecekte affedilme hakkı kazanmasını her ne durumda, her ne sebeple olursa olsun reddediyor. Maalesef benim ülkemde, Lübnan’da böyle olmadı. Bu video filmi kare kare, ayrı fotoğraflar hâlinde bastım ve onlara dikkatle baktım. Benim amacım da, optografide olduğu gibi katilin resminin bir eskizini çıkarmak, kimliğini sergilemektir. Adını ve soyadını öğrenme arzusu ağır basıyordu çünkü o ve diğer katiller yarın ellerini kollarını sallayarak hiçbir şey olmamış gibi aramızda yürüyebiliyorlardı. Bunlar gibi katiller hâkim karşısına çıkarılmalı, işledikleri suçlar nedeniyle yargılanmalı. En azından ahlaki sorumluluklarını kabul edip ölenlerin aileleriyle yüzleşmeliler. İşte katil burada. Gözleri ve yüz hatları belli olmayan bir yüzden başka şey görünmüyor. Peki ama neden yüzünü göremiyoruz? Katiller sulandırılmış, kolektif bir kimliğin ardında saklandıkları için mi? Rejim ya da rejimin piyonları, onun eşkıyaları olarak anılan bir kimlik. Eğer durum buysa, Suriyelilerin Baas rejimi adına adam öldürenleri kaydetme ısrarı niye? Birkaç görüntü uğruna neden ölüyorlar? Öldürülmeden katillerin görüş alanından uzaklaşsalar daha iyi olmaz mı? Gözleri vurmak üzere merceklerine yönelmiş silahları görürken neden



hâlâ filme almaya devam ediyorlar? Bu soruları soruyorum, çünkü bu videoyu ve benzerlerini her izleyişimde kameramanın istese kaçabileceğini açıkça görebiliyorum. Keskin nişancı onu vurmadan önce kaçacak yeterince zamanı vardı. Ama o bunun yerine filme çekmeye devam etmiş. Neden? Gözü, optik bir proteze dönüşmüş olduğu ve artık hisseden, hatırlayan, unutan bir göz olmadığı için mi? Sanırım göz, yorumlayamayacağı, analiz edip anlayamayacağı kadar çok şey görüyor. Belki göz, keskin nişancının öldürmek için silahını ona kaldırdığını görünce kendi ölümüne tanıklık ettiğini tam anlamadan izlemeye devam ediyor. Çünkü olan biteni bir aracı üstünden, yani cep telefonunun minik ekranından izleyince olay gerçeklikten kopuyor ve sanki bir kurmacaya dâhilmiş gibi görünüyor. Yani Suriyeli kameraman, keskin nişancının tüfeğini ona yöneltmesini bir filmde oluyormuş da kendisi sadece seyirciymiş gibi izliyor. Bu yüzden silahın barındırdığı tehlikeyi hissetmeyip kaçmıyor. Çünkü malum, filmlerde mermiler yolunu kaybedip ekran dışına çıkmaz. Yani ekranı delip geçerek seyircilerden birini vurmaz hayatta. Hep orada, o sanal dünyada, o kurmaca dünyasında kalır. Bu yüzden Suriyeli kameraman ölmeyeceğine inanıyor, çünkü ölmü, görüntünün, imgenin içinde gerçekleşiyor.

Anlaşılan, imgenin kendisine karşı bir savaş bu. Suriye rejimi, imgelerden korkuyor. O kadar ki kamerası olan bütün cep telefonları peşine düşülüp rejimin adamlarınca vurulacak bir hedef hâline geliyor. Bu, iki farklı dönem arasında yaşanan bir savaşa benziyor. Baba Esad'ın eski günlerine, hatta daha öncesine dayanan dönem ile içinde bulunduğumuz dönem arasında bir savaş. Biri halkı ezmek için ilkel araçlar ve silahlar kullanıyor; bıçaklar, gerçek mermiler, işkence, cesetlerin parçalanması. Diğeriyse, devrimi tetiklemek için günümüz araçlarını kullanıyor. Dijital kameralar, cep telefonları, internet, diğer iletişim teknolojileri. Yine de protestocuların imgeleri kendi kaygıları oranında kaygılı, kendi bıkkınlıkları oranında bıkkın, kendi acıları oranında acılı ve kendi coşkuları oranında coşkulu. Herhangi bir sınır tanımadan, kendiliklerinden çekim yapıyorlar. Protestocuların imgelerinde ideolojik bir söylem, bir bilinçaltı mesajı yok. Tek dertleri gerçek zamanda yaşandığı şekliyle olayı kaydederek "orada" neler yaşadıklarını dünyaya bildirebilmek. Ama bu uğurda nasıl bir bedel ödüyorlar? Bir olayı kaydederken, cep telefonlarının yere düştüğünü bir fark eden olmadan kaç kişi öldürülüyor? Kaç cep telefonu kayboldu? Kaç göz yok edildi? Savaşları ve savaşlar sırasında gerçekleşen katliamları bir



şekilde atlatacağımızdan ve felaketlerin sadece başkalarının başına geldiğinden nasıl bu kadar emin olabildiğimizi bilmiyorum. Savaşın iz bırakmadığı, ölümün ziyaret etmediği insanlar korku da hissetmiyor.

## TRİPOD

Tripod, aynı olayı haberleştiren Suriyeli protestocuların kaydettiği sahnelerle resmî Suriye haber kanallarının kaydettiği sahneleri ayıran şey. Bilindiği üzere tripod kameraya –ayrıca kısa ve orta menzilli silahlara– sabit ve sağlam bir zemin sağlamak ve hedefi görmeyi kolaylaştırmak için kullanılır. Tripod kameranın altına takılır, düşmesini engeller, kamerayı çekilmesi istenen sahneye doğru bir şekilde yöneltme sürecini kolaylaştırır ve kamerayı bir noktadan diğerine hareket ettirirken sallanma olasılığını azaltır. Ancak tripodu kurmak zaman alır. Suriye rejimi tripod kullanma konusunda ısrar ettikçe Suriyeli protestocuların tripod kullanamayacağı gün gibi ortada. Resmî kanalların tripodla bel bağlaması, devletin sağlamlığının sorgulanamaz, görüntüsünün de kirletilmemiş ve sarsılmaz olduğuna dair bir hatırlatıcı. “Ülkenin güvenliğini tehdit eden silahlı terörist örgütler”

tarafından çekilen görüntülerin aksine, o sarsılmaz görüntüler son derece şüphe uyandırıcı ve muhtemelen sahte ve asılsız. Bu rejim bize görüntüsü kadar güçlü olduğu mesajını vermek istiyor; vizyon ve arılığının berraklığını kanıtlıyor. Tripodla çekilen görüntüler sistemin güç, iktidar ve kalıcılığının simgesi... Bir arkadaşım bana 2001 yılında New York'ta İkiz Kuleler'e çarpan ilk uçağın etkisinin, ikinci uçağın ikinci kuleye çarpışının kaydına yetecek kadar zaman tanıyan, resmî ve profesyonel kameralara olay yerine tripodlarla gelmeleri için yapılmış bir davete benzediğini söylemişti. Ona göre, ilk uçağın çarpışı ikincisine bir prova ve hazırlık amaçlıydı. Teröristler, sinematografik kurguyla yarışmak, hatta ona üstünlük sağlamak için eylemlerinin iyi, yani tripodla kaydedilmesini istiyorlardı. Onlara göre savaşlar ve devrimler görüntü aracılığıyla gerçekleşiyordu. Kendileri ve destekçileri hiç yorulmadan ve sıkılmadan, “tarihî zaferlerinin” coşkusuyla kendilerinden geçerek binbir kere “büyük başarılarını” seyredebilsin diye net görüntüler istiyorlardı. Arzuları bu eylemi “resmî görüntünün” arasına sokmaktı, böylece sonsuz ve ölümsüz kılınmış olacaklardı, ayrıca bu görüntüden önce hiçbir şey yokmuş, bundan sonra da hiçbir şey olmaya-



cakmış gibi şimdiki zamandan geleceğe uzanacaklardı. Suriyeli devrimcilerin takındığı tavır bunun zıddı. Onlar, “net” bir görüntünün, davalarını desteklese de, davalarına düşman da olsa, devrimlerini ancak çürütebileceğini anlıyorlar. Protestocular devrimin televizyonda yayımlanamayacağı ve yayımlanmaması gerektiğinin farkındalar. Dolayısıyla onların devrimlerinin provası veya daha büyük ve önemli bir olay için hazırlığı yok. Asla kalıcı olmayacak, geçici bir olayı kayda geçiriyorlar. Onların çekimleri bir anı veya olayı ölümsüz kılmayı amaçlamıyor, amaçları günlük hüsrانlarının küçük bir parçasını, bir gün belki alternatif bir tarihyazımında kullanılacak bir günlüğün fragmanlarını kaydetmek. Her neyse, şu anda, kamera ayağının niteliklerinin Suriye şehirlerindeki protesto hareketinin özellikleriyle keskin bir zıtlık taşıdığı son derece açık. Gösterilerde tripod kullanılmaması tesadüf değil. Tripod kullanmak için gerekli konumu sağlamak belli bir zaman gerektirir; hem fotoğrafçı, hem kamera sabittir, oysa gösteriler her zaman hareket hâindedir. Protestocuların aynı konumda kalması zordur; çünkü kendilerini hükümete bağlı güvenlik güçlerinin saldırıları karşısında savunmaktan acizler. Sokaklara ve meydanlara uzun süreler boyunca hâkim olma-

ları mümkün değil ve son olarak, ama yine son derece önemle, Suriye muhalefeti birleşik bir cephe oluşturmakta defalarca başarısız oldu...

Bu etkenler gösterilerin çekiminde tripod kullanımının zorluğunu veya daha doğrusu, olanaksızlığını açıklıyor. Suriye’de bugün savaş hâlâ üç ayaklı kamerayla iki ayaklı kamera arasında; yani tripodla bipod arasında. Yarın, Suriye halkının tripodla çekilmiş ilk görüntülerini gördüğümüzde devrimlerinin yeni bir aşamaya geçtiğini anlayacağız. Bu aşamaya belki şu isim verilebilir: Kuruluş Aşaması.

## TANK

Suriyeli eylemciler tarafından YouTube’a yüklenmiş bir film daha var. Bunun süresi sadece 14 saniye. Kamera arabaların, gelenin geçenin olmadığı boş bir sokağı gösteriyor. Birdenbire sokağın öbür ucundaki kavşak noktasında sağ taraftan bir Suriye tankının ilerlemekte olduğunu görüyoruz. Yavaş yavaş, düz bir hat üstünde ilerleyip yolun ortasında duruyor. Bir süre hiçbir şey olmuyor. Sonra tankın döner başının tepesindeki zırlı silah 45 derece sağa dönüyor. Si-



lahın namlusu kameramanın merceğinin tam karşısına geliyor. Sonra silahın ateşlendiğini duyuyoruz ve kameranın yere düştüğünü görüyoruz. Gerisi kapkaranlık. *Geride Kalan* adlı filmde yönetmen Elia Suleiman, tanık rolünü oynar. Bir İsrail tankının işgal ettiği bir sokağı gözler. Yönetmen/tanığın gözü olan biteni izler ve anlatır. Bu sahnede, sanki genç adam tankı görmüyor gibidir ya da sokaktaki varlığına öyle alışmıştır ki, tank onda ne şüphe ne de şaşkınlık uyandırır. Telefon konuşması sona erdiğinde sahne de sona erer. Genç adam evine döner. Top da ilk baştaki konumuna döner. Yönetmenin saklanıp olanları izlediği noktaya çevrilir.



Topun ağız şimdiki kameranın merceğine yöneliktir. Bu da yönetmenin görüş açısını yansıtır. Sanki biz izleyiciler kameranın yerine geçmişiz de topun namlusu şimdi bize yöneltilmiş gibidir.

Ama yönetmen kameranın konumunu değiştirerek bu şüpheyi derhal siler ve tankın görüş açısını gösterir. Duvarın arkasında saklanan Elia Suleiman'ı görürüz. Bir başka deyişle, topun bize değil, Elia Suleiman'a, ya da Elia Suleiman'ın saklanıp baktığı yere yöneldiğini anlarız. İki sahne: Biri kurmaca dünyasına, diğeriyse gerçekliğe ait. Suleiman'ın sahnesi kapsamlı: Üç açı, üç farklı görüş açısı. İlk açı tanığın, Elia Suleiman'ın görüş açısını veriyor. İkincisi, Elia Suleiman'ı sokağın görüş açısından, tankın konumundan gösteriyor. Üçüncüsü ise, izleyicinin görüş açısını gösteriyor.

Ama Suriyeli kameramanın sahnesi böyle kapsamlı değil, çünkü sadece kurbanın görüş açısını görüyoruz, bu onun görüş açısı. O bizim için bir bilinmez olarak kalıyor. Görünmüyor. Kadraj dışı. Biz de o olabiliriz, zira ölmeden önce gördüklerini onun gözlerinden görüyoruz. Suleiman'ın sahnesinde, oyuncu tanıktır. Suriyeli kameramanın sahnesinde ise, hem kameraman, hem de izleyici tanıktır. Suleiman'ın sahnesinde, izleyici olarak kalır, gördüklerimize dâhil olmayız. Suriyeli kameramanın sahnesinde ise, sırf izleyerek olaya dâhil oluruz. Kameramanın gözlerinde var oluruz, katilinin imgesini kayde-

den o gözlerde. Bu göz, kendi sonunu kaydetmekte olduğunu bilmeden, bir şeyler arar durur. Paradoksal olarak, ölüm anını görmeyiz. Sahne kurgulanmamış olsa da, onu görmeyiz. Sadece ölümden öncesini ve sonrasını görürüz. O anın kendisi saptanamaz. Anlaşılan hayatı ölümden ayıran anı kaydetmek imkânsız. Sahneyi ağır çekimde oynatıyorum. Bir kere, iki kere, on kere izliyorum. Kare kare giderek izliyorum. Farklı imgeleleri kağıda basıp onları dikkatle inceliyorum. O can alıcı anın imgesi yok. Sanki hayattan ölüme geçiş anı kaydedilemiyor. İstedığımız kadar son derece gelişmiş aletler, incelikli mercekler kullanalım. Bunun sebebi, ölümün kadraj dışında gerçekleşmesi değil. Hayır. Bakışımızı sabit tutmayı, gözlerimizi kırpmadan açık tutmayı becersek de, o anı çıplak gözle algılayamıyoruz. Sophie Calle, hayatının son günlerinde annesinin filme çekti. Bu anı yakalamak istiyordu ama onu göremedi. Benim teorime göre bu can alıcı an iki yöne doğru birden uzanıyor –yaşam ve ölüm– ve böylece sınırların ve ayrımların çözülmesine neden olup, onu görmemize ve kayıt altına almamıza engel oluyor. Tahminim şu: O yaşamsal an, iki yöne birden yayılıyor: Hayat ve ölüm. Böylece sınırlar ve ayrımlar muğlaklaşıyor, görmemize ve kaydetmemize engel oluyor.

## ZAFERE KADAR GÖRÜNTÜ?

Bazıları Suriye devrimini İslamcı olmakla itham etti. Gösterdikleri kanıt ise Müslümanlar için Cuma gününün simgeselliği ve caminin protestolar için bir toplanma noktası olarak kullanılması: önce hep birlikte namaz kılıp, sonra protesto etmek için sokaklara çıkmak. Bu eleştirmenler, İslam'ın (Selefilik dendiği de oluyor) halk devrimlerinin motoru olduğu konusunda ısrarlı. Kaygıları, Selefi din hareketinin Baas rejiminin yerini alması. Ancak bu eleştirmenlerin gözden kaçırdığı şey, protestocuların katillerinin yüzlerini kaydetmek konusundaki ısrarının barındırdığı gizli simgesellik. Müslüman veya laik, Suriyeli protestocular amatör filmleri aracılığıyla bize ölümün sadece Allah'tan gelmediğini söyler gibiler: öyle görünüyor ki ölüm Baas rejiminden de gelebiliyor. Bu video mektupları gönderme ısrarlarını göz önünde bulundurduğumda, kendime hem inanan, hem inanmayan Suriyelilerin dinin devrimden ayrı olduğunun farkında olup olmadıklarını soruyorum. Bu videoların devrimin laik yüzünü yansıttığını biliyorlar mı? Çünkü benim gözümde bu videolar protestocuların infazının, bazı dinî liderlerin, örneğin Irak Baas Partisi'ne karşı yürüttüğü savaşta Humeyni'nin veya dinî intihar eylemlerinde çok



sayıda masum insanı öldürmelerini meşrulaştırmak için kullanan Bin Ladin ve Selefi destekçisi Ebu Musab el-Zarkavi'nin iddia ettiği gibi Allah'ın takdiri olduğu fikrini reddediyor. Suriyeli protestocular bu videolarla bu fikri reddediyor ve masum insanların öldürülmesinin yine insanların işi olduğunun altını çiziyorlar. Devrimlerini cep telefonuyla kaydetme ve belgeleme konusundaki ısrarlarıyla, Suriye şehirlerinin kırsaldan modern şehirlere dönüşümünün başlangıcına tanık olduğumuza inanıyorum. Özgür yurttaşlar için tasarlanmış, sivil hakların kamu hukuku, demokratik yollarla seçilmiş temsilcilerin görev aldığı hükümet kurumları ve ifade özgürlüğü tarafından güvence altına alındığı şehirler.

Bir arkadaşım bana sordu. Kameraman filmi çekerken ölmüş müydü? O zaman videosu internete nasıl yüklenmiş olabilir? Bunu kim yaptı? Akla gelen ilk düşünce, bir arkadaşının veya akrabasının cep telefonunu alıp videoyu internete yüklemiş olabileceği. Bu mümkün. Şahsen kameramanın ölmemiş olduğunu düşünmeyi yeğlerim. Çünkü daha önceden de savunduğum gibi, kameramanın gördükleri tam da o sırada kaydettiği şeylerin aynısıdır. Sonuç olarak, videoyu izlerken şahit olduklarımız da aynı şeylerdir. Yani gözlerimiz, kameramanın gözlerinin bir uzantısıdır ve dediğimiz gibi, onun gözleri de cep

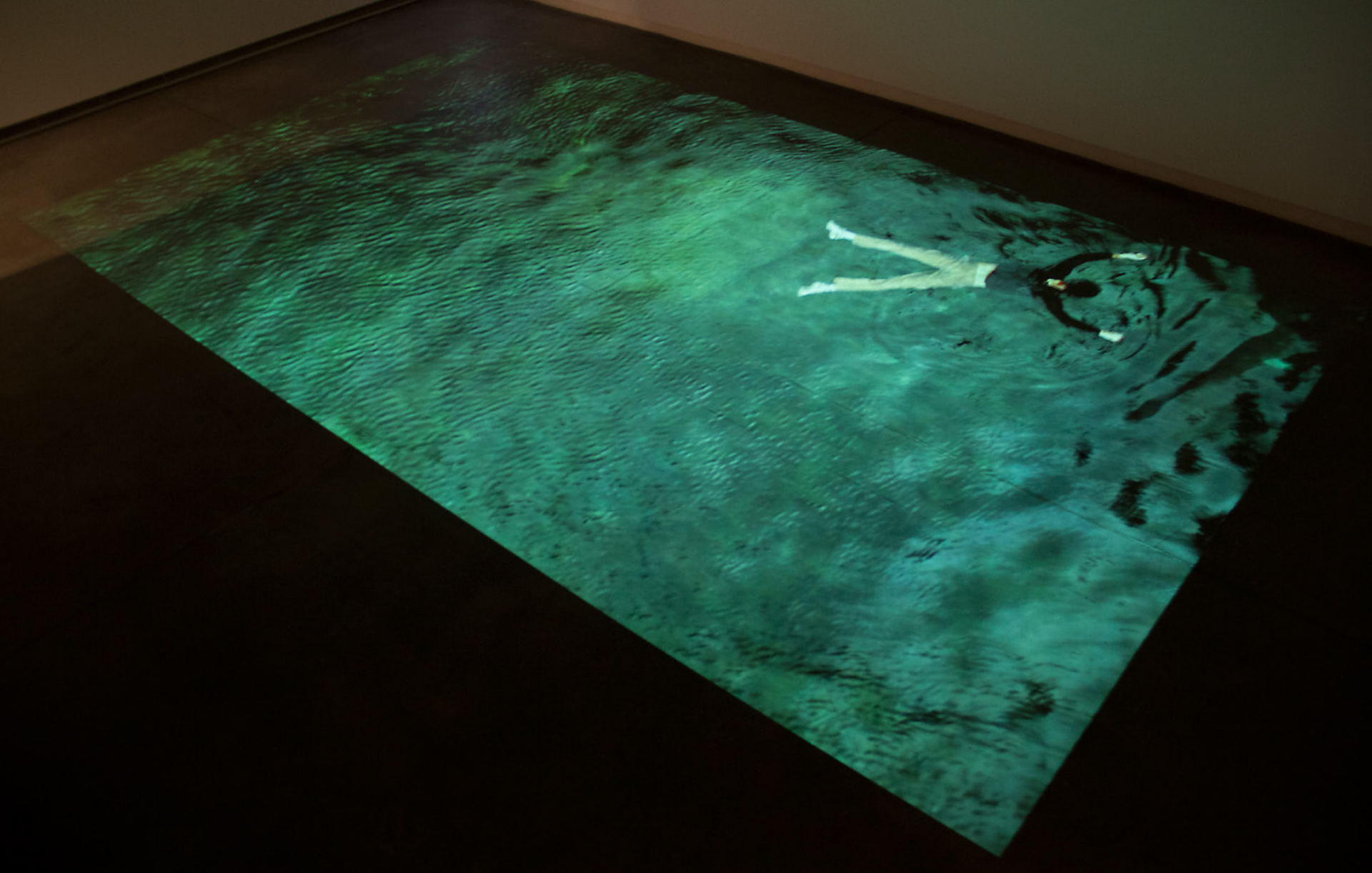
telefonunun merceğinin uzantısıdır. Bu da bizi şöyle bir mantığa götürür: Mermi, merceği vurduğunda mantıken kameramanın gözünü ve bizim gözlerimizi de vurmuş olmalı. Mecazen, bu videoyu izleyince biz de öldürülmüş olmalıyız. Ama videoyu izledikten sonra ölmediğimize göre, herhalde kameraman da ölmemiştir. Buna göstereceğim kanıt da, cep telefonunun ölmemiş olması. Bütün görüntüler saklanmış, ölmemiş ki biz onları izleyebildik ve istediğimiz zaman da tekrar izleyebiliriz. Ama şunu da takdir edin, unutmayalım ki nice imgeler, videolar var görmediğimiz, kimsenin görmediği, internete yüklenmemiş. Muhtemelen bunlar kayboldu, çünkü o görüntüleri çekenler öldü, ya da en azından imgeleri öldü. Her neyse, bence bazılarımızın aksine Suriyeliler sadece imgelerin zafer için yeterli olmadığını farkındalar.

—2012 tarihli akademik olmayan ders *The Pixelated Revolution* [Pikselli Devrim], dOCUMENTA 13; Berlin Documentary Forum, Haus der Kulturen Welt; 2010 Spalding Gray Ödülü, P.S.122; Andy Warhol Museum; On the Boards ve Walker Art Center ile birlikte üretilmiştir.

Arapçadan İngilizceye çeviren: Ziad Nawfal

Yazar, Tony Chakar, Raseel Hadjian, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Bilal Khbeiz, Bernard Khoury, Sarmad Louis, Carol Martin, Walid Raad, Lina Saneh, Andréé Sfeir, Hito Steyerl, Elia Suleiman, Stefan Tarnowski, Christine Tohme ve Yousef Tohme'ye teşekkür eder.





Rabih Mroué, *The Mediterranean Sea [Akdeniz]*, 2011

SALT Galata, 2014

Fotoğraf: Mustafa Hazneci



Rabih Mroué  
SALT Beyoğlu ve SALT Galata  
2 Nisan-13 Temmuz 2014

SALT Beyoğlu'nda sergilenen işler:

*The People are Demanding* [Halk ... istiyor]  
2011

Metin yerleştirmesi

Bu iş ilk olarak bir performans şeklinde Lunds Konsthall'da  
(Lund) gerçekleştirilmiştir.

Sanatçının izniyle

*With Soul, With Blood* [Canla Başla]

2003-2006

Video (4'53")

Sanatçının izniyle

*Penalty* [Penaltı]

Bir futbol topunun bakış açısından durum anlatısı

2013

Video (2'30")

Metin: Bilal Khbeiz

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Double Shooting* [Çifte Çekiş]

2012

Enstalasyon

HAU, Berlin tarafından üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Thicker than Water* [Sudan Yoğun]

*The Fall of a Hair, part 2* [Bir Saç Telinin Düşüşü, 2. bölüm]  
2012

Masa, düğmeler, ses, kitaplar ve mürekkep

Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) desteğiyle

DOCUMENTA 13 tarafından sipariş verilmiş ve üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

"Eye" vs. "Eye" [Göze Karşı Göz]

*The Fall of a Hair, part 4* [Bir Saç Telinin Düşüşü, 4. bölüm]  
2012

16mm film

Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) desteğiyle

DOCUMENTA 13 tarafından sipariş verilmiş ve üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*After Midnight* [Gece Yarısından Sonra]

2013

Video (4')

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*The Pixelated Revolution* [Pikselli Devrim]

*The Fall of a Hair, part 1* [Bir Saç Telinin Düşüşü, 1. bölüm]  
2012

Video (21'58")

Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) desteğiyle

DOCUMENTA(13) tarafından sipariş verilmiş ve üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle





SALT Galata'da sergilenen işler:

*Old House* [Eski Ev]

2006

Video (1'15")

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Face A/Face B* [A Yüzü/B Yüzü]

2003-2006

Video (9'56")

Museu d' Art Contemporani de Barcelona'nın (MACBA) izniyle

*Swear With Fire and Iron* [Yemin Olsun Ateş ve Demir Üzerine]

2013

İki şarkı ve duvar metni (41", 48")

Sanatçının izniyle

*Grandfather, Father, and Son* [Büyükbaba, Baba ve Oğul]

2010

Duvar metni, kartlar, notlar ve *Check Mate* [Şah Mat]

videosu (18'30")

BAK, basis voor actuele kunst (Utrecht) tarafından üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Between Two Battles* [İki Çatışma Arasında]

2013

6 kanallı video enstalasyonu ve metin

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*I, the Undersigned* [Ben, Aşağıda İmzası Bulunan]

2006

2 kanallı video ve duvar metni

üst ekran: 3'51"

alt ekran: 5'07"

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*On Three Posters: Reflections on a Video-Performance*

[Üç Afiş: Bir Video-Performans Üzerine Düşünceler]

2004

Video (17')

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Don't Spread Your Legs* [Bacaklarını Açma]

2011

Video (7'45"), duvar metni ve Sigur Rós'un "Með suð í eyrum

við spilum endalaust" albümünün sansürlü kapak fotoğrafı

Sanatçının izniyle

*Conversion Year* [Dönüşme Yılı]

2006-2011

Fotoğraf (5.5 x 8 cm) ve duvar metni

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Who Is Afraid of Representation?* [Kim Korkar Temsiliyetten?]

2006-2011

Fotoğraf (5.5 x 8 cm) ve duvar metni

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle



*Leap into the Void* [Boşluğa Atlayış]

2006-2011

Fotoğraf (5.5 x 8 cm) ve duvar metni

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Self-portrait As a Fountain* [Bir Çeşme Olarak Otoportre]

2006-2011

Fotoğraf (5.5 x 8 cm) ve duvar metni

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Je veux voir* [Görmek istiyorum]

2010

Reklam panosu üstünde fotomontaj ile 2 videodan oluşan  
enstalasyon (5'13", 30")

BAK, basis voor actuele kunst (Utrecht) tarafından üretilmiştir.

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*Noiseless* [Sessiz]

2006-2008

Video (4'53") ve duvar metni

Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery'nin (Beyrut/Hamburg) izniyle

*The Mediterranean Sea* [Akdeniz]

2011

2 kanallı video enstalasyonu

Lunds Konsthall (Lund) tarafından üretilmiştir.

Sanatçının izniyle



2014 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)  
ISBN: 978-9944-731-42-3



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.  
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,  
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün  
korunması şartıyla kullanılabilir.

CA2M'de Aurora Fernández Polanco'nun küratörlüğünde düzenlenen  
*Rabih Mroué. Image(s), Mon Amour* sergisine paralel olarak İngilizce  
ve İspanyolca yayımlanan aynı adlı kitaptan seçilmiş metinlerden  
oluşmaktadır.

“Pikseli Devrim” Nazım Hikmet Richard Dikbaş ve Nermin Saatçioğlu,  
diğer metinler Nazım Hikmet Richard Dikbaş tarafından çevrilmiştir.

Yayıma hazırlayan: Duygu Demir (SALT Araştırma ve Programlar)  
Tasarım: Project Projects  
Uygulama: Özgür Şahin

Öneri/düzeltiler gönderimleri  
ve iş birliği teklifleri için:  
eyayin@saltonline.org

SALT  
Bankalar Caddesi 11  
Karaköy 34420 İstanbul  
saltonline.org

**CA2M**  
Centro de Arte Dos de Mayo

