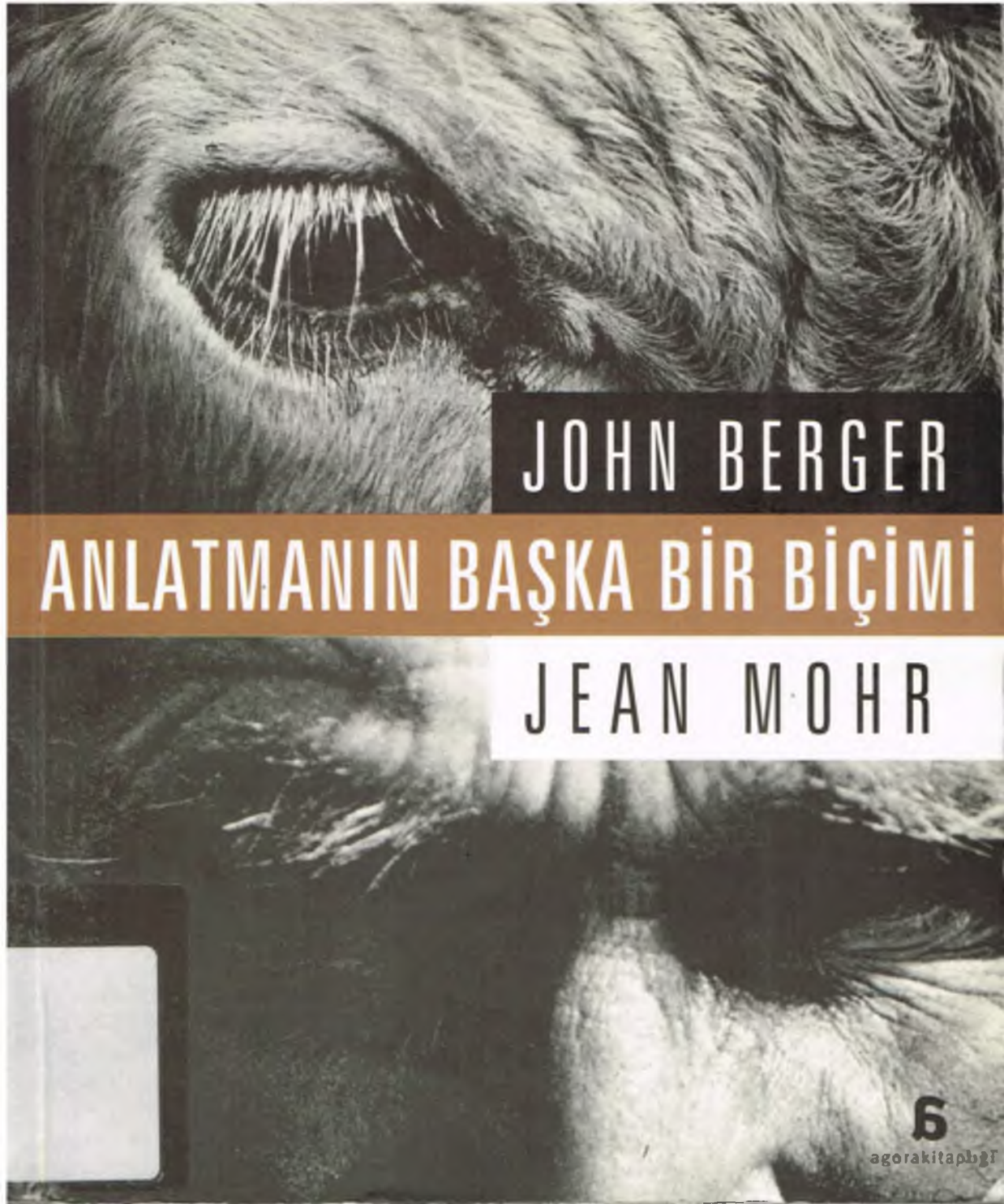


agorakitaplığı

agorakitaplığı
174

JOHN BERGER

1926, Londra doğumlu. Dünyanın önde gelen sanat eleştirmenlerinden. Aynı zamanda birçok senaryo, roman ve belgesel kaleme almıştır. Pek çok eseri Türkçe'ye de çevrilen yazarın önemli eserleri şunlardır: *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Metis, 1989), *Görme Biçimleri* (Metis, 1986), *Bir Zamanlar Avrupa'da* (İletişim, 1990), *Domuz Toprak* (İletişim, 1998), *Leylak ve Bayrak* (İletişim, 1996), *"G"* (İletişim 1996, Booker Ödülü), *Düğüne* (Metis, 1996), *Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü* (Adam, 1987), *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Yunus* (Metis, 1997), *O Ana Adanmış* (Metis, 1988), *Fotokopiler* (Metis, 1997), *Kral* (Metis, 2001), *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (Metis, 1999), *Zamanımızın Bir Ressamı* (Adam, 2000), *Şiirin Saati* (Adam, 1988), *Buluştuğumuz Yer Burası* (Metis, 2006) ve *Sanat ve Devrim* (Agora Kitaplığı, 2007). Halen Fransa'da küçük bir köyde yaşamaktadır.

JEAN MOHR

Uzun yıllar uluslararası kurum ve dergiler adına fotoğrafçılık yapmıştır. Hayatını İsviçre, Cenevre'de sürdürmektedir. John Berger'la birlikte hazırladıkları diğer kitapların adları *Talihli Bir Adam* ile *Yedinci Adam*'dır.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 80'e yakın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002) ve *Ölüme Bakmak* (2005) adlı iki romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) adlı bir söyleşi kitabı var.

John Berger - Jean Mohr

ANLATMANIN BAŞKA BİR BİÇİMİ

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Fotoğraf 1

Anlatmanın Başka Bir Biçimi
John Berger - Jean Mohr
(Nicholas Philibert'in yardımıyla)

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1982, John Berger - Jean Mohr
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ağustos 2007

ISBN: 978 - 9944 - 916 - 91 - 2

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Beverly ve Simone için...

Amsterdam'daki Transnational Institute'un mali ve teorik destekleri olmasaydı bu kitabın hazırlanması mümkün olmazdı. Burada Transnational Institute'la dayanışma duygularımı bir kere daha dile getirmek isterim.

J.B.

İÇİNDEKİLER

Giriş • ix

Fotoğraf Makinemin Ötesi • 1

Görünümler • 73

Eğer Her Seferinde... • 123

Hikâyeler • 269

Başlangıç • 283

Fotoğraflar Listesi • 287

Önsöz

Bir süre önce Jean'le birlikte dağ köylülerinin hayatlarını gösteren fotoğraflardan bir kitap hazırlamaya niyetlendik. Sonra da bu niyetimizi hayata geçirmeye çalıştığımız yedi yıl boyunca bizim köyümüzde ve yakın vadide bulunan köylerde yaşayan insanlar bizimle gönüllü bir işbirliğine girdiler. İşte, elinizdeki kitapta ortaya koyduğumuz çalışma, en derin anlamıyla onların hayatlarının eseridir.

Kaldı ki, zaten, birlikte fotoğraf üzerine bir kitap hazırlamak istiyorduk Jean'le. Fotoğraf ve fotoğraf makinesi artık dünyadaki herkesin çok yakından bildiği şeyler. Yine de şu soruyu sormakta fayda var: Fotoğraf nedir? Fotoğraflar neyi anlatır? Fotoğrafları nasıl kullanabiliriz? Fotoğraf makinesinin icadıyla ortaya atılmaya başlayan bu tür sorular şimdiye değin henüz tam bir cevap bulabilmiş değildir.

Kitabımız beş bölüme ayrılıyor. İlk bölümde, Jean Mohr bir fotoğrafçı olarak kendi deneyiminden kesitler, özellikle de fotoğrafların nasıl bir belirsizlik taşıdığını yansıtan kesitler aktarıyor. Fotoğraf öyle bir buluşma noktasıdır ki, orada fotoğrafçının, fotoğraflanan şey ya da kişinin, fotoğrafa bakanın ve fotoğrafı kullananların çıkarları genellikle birbirlerininkiyle çelişir. Ve bu çelişkiler, fotoğrafik görüntünün doğal belirsizliğini ya gizlemeye ya da arttırmaya yarar.

İkinci bölüm, kurulması mümkün bir fotoğraf teorisi ortaya koyma kaygısını güden bir denemedir. Araçlar *(medium)* hakkmdaki en teorik yazılarda, ya salt empirik olan ya da salt estetik olanla sınırlı kalınmıştır. Buna rağmen fotoğraf, doğal olarak, görünümlerin kendi başlarına nasıl bir anlam taşıdığı sorusunu önümüze koyar.

Kitabımızın üçüncü bölümü, tek bir söze yer vermeden arka arkaya dizdiğimiz yüz elli fotoğraflık bir seriden oluşuyor. Bu serinin başlığı olan "Her Seferinde...", bir köylü kadının hayatı üzerine bir tefekkür ayinine benzer. Tabii ki bir röportaj değildir bu. Bizim umudumuz, bu bölümün bir muhayyile eseri olarak okunabilmesidir.

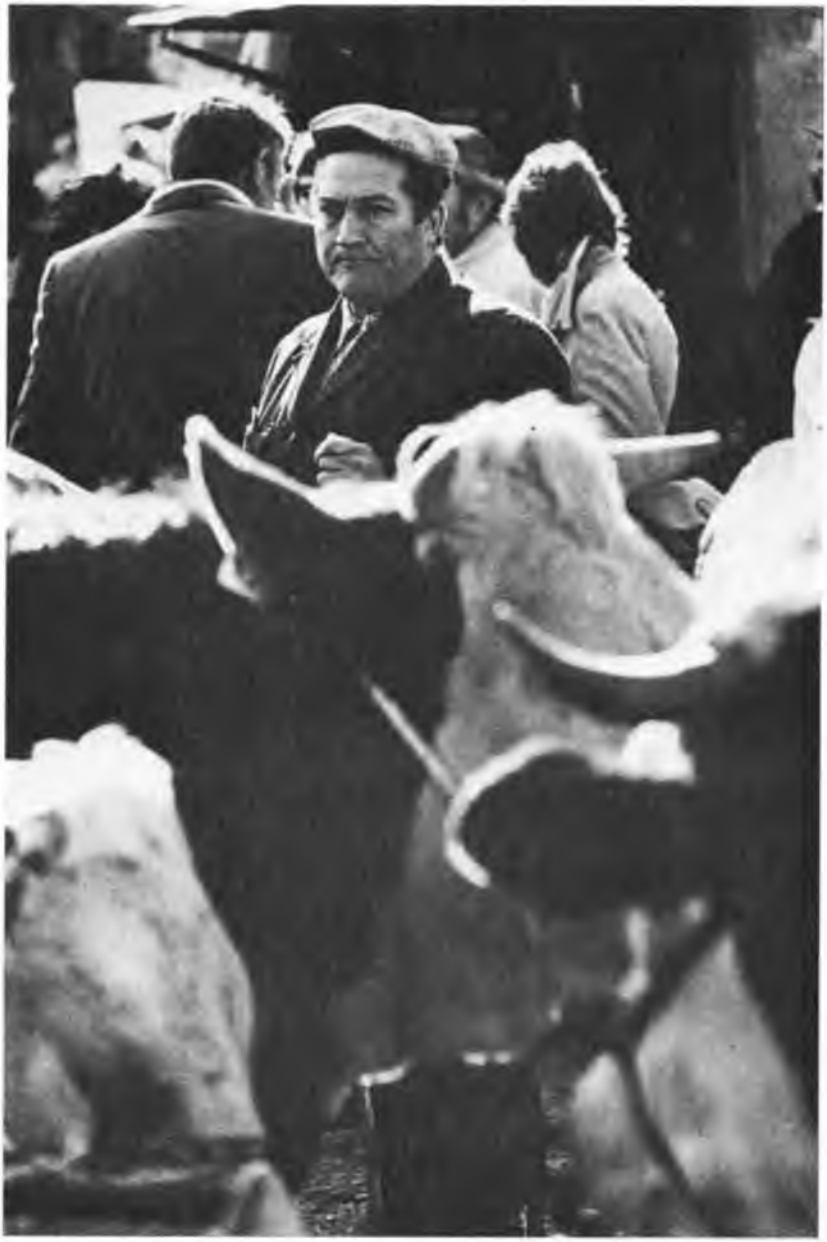
Dördüncü bölüm, "Her Seferinde..." bölümündeki gibi bir hikâye anlatmaya çalışırken karşımıza çıkan teorik varsayımların bazılarını tartışmaktadır.

Çok kısa olan son bölümse, yola çıktığımız noktadaki gerçekliği hatırlatır bize: köylülerin hayat öykülerini.

J. B.

FOTOĞRAF MAKİNEMİN ÖTESİ

Jean Mohr



SEN ORADA NE YAPIYORSUN?

Güz mevsiminde bir pazar öğleden sonrası. Bir kır kasabası olan B'nin genişçe çarşısının da bulunduğu meydan... Hava güneşli, ancak yakan bir güneş yok; güneş, göz alan ışığının insanlar ve şeyler üzerindeki yansımasıyla belli ediyor kendini. Işık bazılarının üstüne doğrudan düşerken, bazılarını da gölgede bırakıyor. Yarı ölçülerle ifade edilemeyecek kuvvette bir ışık bu. Komşu köylerden gelen köylüler ışığın özelliğine pek dikkat etmiyorlar; onlar sığır alıp satmak için pazara gelmişler.

Bana gelince, bu göz alıcı gün ışığı bana teknik problemler çıkartıyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, bulutlu bir gökyüzünü, hatta sisi tercih ederdim. İnekler, köylüler ve hayvan satıcıları arasından kendime bir açı arıyordum –kelimenin iki anlamıyla da. Ben oyun oynamam, oynamayı da sevmem, fotoğraf çekmiyor numarasına da yatmam. Gene de Savoyard'lı bir köylüyü kandırmak kolay değil. Kaldı ki, mümkün olduğu zamanlarda kendi işimi yürütürken samimi olmayı da her zaman tercih etmişimdir.

Dizi dizi sıralanmış sığırların etrafında bir grup insan toplanmış, konuşuyorlardı. Kuru bir muhabbetti bu. Beni gördüler, ama görmezlikten geldiler. Sonra ansızın içlerinden biri, hiç de kaba olmayan bir ses tonuyla, daha çok yanındakileri eğlendirmek için bana seslendi:

"Hey sen, orada ne yapıyorsun?"

"Senin ve hayvanlarının resimlerini çekiyorum."

"İneklerimin resimlerini çekiyormuş! Sana kim inanır? Beş kuruş para ödemek zorunda kalmadan ineklerimle işini görüyor!!"

Yanındakilerle birlikte ben de güldüm. Resim *çekmeyi* de bırakmadım ama. Haklıydı, beş kuruş ödemeden ve izin istemeden gözlerimin önünde duran ve beni ilgilendiren şeye yöneltmiştim dikkatimi.



HAYVAN TAKLİDİ YAPAN YABANCI...

Hindistan'da üniversite şehri olan Aligarh'ta yaşayan kız kardeşimi ziyarete gitmiştim. Önceki akşam, oraya ilk vardığımda kardeşim beni uyardı: "Sabah seni erkenden biri uyandırırsa sakın şaşırma. Genç bir kız o; bir komşumuz, kör ama neler olup bittiğini takip etmeyi seviyor. O yüzden, yeni misafire bakmaya gelebilir..."

Her istasyonda duran uzun tren yolculuğundan bitap düşmüş bir halde çabucak uykuya dalmışım. Ertesi sabah uyandığımda nerede olduğumu hatırlamam birkaç dakikamı aldı. Pencerenin kenarında bir şeyin cızırdadığını duyabiliyordum, cibinliğe hafifçe sürten bir tırnaktan geliyordu ses. Genç kör kız bana Günaydın diyordu. Güneş yükseleli saatler olmuştu.

Sebebini hiç aklıma getirmeksizin ona bir köpek gibi havlayarak karşılık verdim. Yüzü bir ân dondu kaldı. Sonra mart kedisi taklidi yaptım. Cibinliğin arkasında kalan yüzündeki ifade, yaptığım taklitlerle birlikte yakınlık gösteren ve suç ortaklığına giren bir şekle bürünüyordu. Sonra tavuskuşu ötüşü, at kişnemesi ve iri bir hayvan kükreyişiyle taklitlerimi sürdürdüm –bir sirkte gibiydik. Her taklidimle ve o ândaki ruh halimize göre kızın yüzündeki ifade durmadan değişiyordu. Yüzü o kadar güzeldi ki, oyunumuza hiç ara vermeden fotoğraf makinemi çıkardım ve birkaç resmini çektim.

O bu fotoğrafları hiç göremeyecek. Onun nezdinde ben hep, hayvan taklidi yapan görünmez yabancı olarak kalacağım.











MARCEL
YA DA SEÇME HAKKI





Marcel yazları, 1.500 metre yükseklikteki bir dağ otlağında tek başına yaşar ve çalışır. Elli ineklik bir sürüsü vardır. Bazen küçük torunu ziyaretine gelir. Onunla birlikte geçirdiğim iki gün oldukça neşeli görünüyordu. Bir tür yol arkadaşlığı etmiştim ona.









Ertesi Cumartesi ona bir tomar basılmış fotoğraf götürdüğümde onları tek tek mutfak masasının üstüne yaydı ve hepsini büyük bir titizlikle inceledi. Bir ineğin gözünün yakından çekilmiş bir fotoğrafını parmağıyla işaret ederek, kesin bir ifadeyle, "Bu bir fotoğraf konusu değil," dedi.



Sessizlik. Sonra şunları ekledi: "Ama onun hangi inek olduğunu sana söyleyemeyeceğimi sanma! O, Markiz!" Yine sessizlik. "Aynı ilke," diye devam etti, "insan resimleri için de geçerlidir. Eğer bir baş resmi çekiyorsan bütün kafayı almalısın, bütün başı ve omuzları. Sadece yüzün bir parçasını değil."









"Bu çok iyi. Her şey tamam!" En çok sevdiği resimleri ayırmıştı. Hayatında en çok zevk aldığı şeyleri gösteren fotoğraflardı bunlar. Geniş sürüsü. Torunu. Köpeği.























Ertesi Pazar günü, sabahın erken saatlerinde Marcel kapımı çaldı. Temiz, yeni ütülenmiş bir siyah tişört giymişti. Tıraşlıydı. "Vakit geldi," dedi, "şöyle bir fotoğrafımı çek. Aşağı kadar!" Bir eliyle belini gösteriyordu. Kendi seçtiği bu sınırın altına yine tulumunu giymişti ve botları inek pisliğine bulanmıştı. Pazar mazar demiyordu, güdeceği elli ineği vardı daha. Mutfağın ortasında durmuş, onun portresini çekerken bakışlarını doğru kameraya odaklamıştı.



Her ayrıntısını kendisinin seçtiği portresini gördüğünde belli ki ferahlamış bir ses tonuyla konuştu: "İşte şimdi büyük torunlarım benim nasıl bir adam olduğumu görecekler."

OTOPORTRE



Başarılı portreler çekmek istiyorsanız, daha önce otoportre yapmış olmak, ayrıca kendinizinden başkalarının fotoğraflarını kabul etmeyi de öğrenmiş olmakta fayda vardır. Aksi takdirde, fotoğraflarının çekildiğini bildikleri zaman insanların başına bela kesilen sıkıntı, endişe, hatta panik duygularını anlamak mümkün olabilir mi?

Kendi payıma ben toplu biri değilim, burnum iri ama manasız bir derecede uzun da değil. Yine de yıllar var ki kendi fiziksel görünüşümü kabullenmeyi bir türlü beceremiyorum. Ayrıca hep, Samuel Beckett'e benzediğim hayalini kurmuşumdur. (Onun gibi bir profile sahip olmak herhalde başka türlü bir hayat tarzını gerektirir.) Birçok otoportre yaptım aslında ve her seferin-

de yüzümü 'gizledim', çünkü kendi yüzümü tamamen reddetmiştim. Yüzümü ekşitiyordum, mesela, ışıkla hileler yapıyor, kamerayı kasten etkiliyordum kendimce. Bu oyunculluğun çaresini, uzun bir televizyon filminin (Claude Goretta'nın çektiği *İnsanlar Arasında Bir Fotoğrafçı* adlı bir filmdi) başından sonuna değin kendimi seyretmek zorunda kalınca bulmuştum. Kendimi tedavi edecek kadar yüksek dozda bir seyir oldu bu. Karşımdaki adam, bütün zayıflıklarıyla ortadaydı işte. Gerçekti, bir anlamıyla da benim denetimim dışındaydı. Onun görünüşlerinden artık ben sorumlu değildim.

Birkaç yıl sonra fotoğraf üzerine düzenlenen bir seminerde, katılımcılardan birbirimizin -portrelerinin- fotoğraflarını çekmemize karar verildi. Sıra benim poz vermeme geldiğinde, öğrencilerden birinin öylesine bağırdığını duydum: "Bu ışıkta sizin yüzünüz bana birazcık Samuel Beckett'i andırıyor."



NE GÖRDÜM?



Bu bir oyun muydu, sınav mı, deney mi? Üçü de, ve bir şey daha: bir fotoğrafçının meraklı arayışı, çektiği görüntülerin başkalarınca nasıl göründüğünü, nasıl okunup yorumlandığını, hatta nasıl yadsındığını bilme arzusu. Aslında, herhangi bir fotoğrafı eline alıp bakan herkes, onda kendisinden bir şey tasarlar. Görüntü bir tramplene benzer.

Ben fotoğraflarımı açıklama, onların hikâyelerini anlatma ihtiyacını genellikle hissederim. Nadiren de bir görüntünün kendi kendine yettiğini bilirim. Bu defasında, açıklama görevini başkalarına bırakmaya karar verdim. Arşivimden bazı fotoğraflar seçtim ve dışarı çıkıp onları açıklayacak kişiler bakındım. Yolda çevirerek kendilerinden o fotoğraflara açıklama getirmelerini rica ettiğim on kişiden sadece biri isteğime olumsuz cevap vermişti; reddeden, yaşlı bir bahçıvandı; yaptığım şeyin fazlasıyla bir televizyon tahmin oyununa benzediğini söyledi.

Diğerleri, kendilerine gösterdiğim fotoğrafa baktıklarında akıllarına gelen imgeyi tasvir etme fikrimi sıcak karşıladılar. Ben de onların söylediklerine tek bir kelime katmıyor, sadece duyduklarımı not ediyordum. Onların çoğunu tesadüfen seçmiştim. Bazılarını tanıyor, bazılarını da ilk defa görüyordum.



1. FOTOĞRAF



2. FOTOĞRAF



3. FOTOĞRAF





E



E.J., bostancı: İçinde bulunduğunuz sosyal konum gereği, ne kadar zorlu bir iş olsa bile bir işte çalışabiliyor olma hali insana iyi bir sevinç yaşatır.

H.M., rahip: Utanması olmayan mutlu bir işçi. Onun hareketini -bize doğru döndükçe- fantastik buluyorum. Jestleri bir diktatörünkinin tam zıttı. Muhteşem. Beni etkiliyor ve iltimas istemiyor. Böyle bir adama hayranlıkla bakarım.

C.M., liseli kız: Mutlu birisi. İşini bitirmiş.

A.R., bankacı: Çalışmak sizi sağlıklı kılar! Bu güleryüzlü işçinin bizim adımıza anlatıyor göründüğü slogan bu. Ancak bu sadece bir ân için böyle olabilir, zira bir insanın üretim hattında sekiz ya da on saat durmadan çalışıp hep böyle neşeli kalabileceğini tasavvur etmek zor iş. Meğer ki kendisi, sıradan ölümlülerin gündelik dertlerinden daha soylu amaçlar güden o ender rastlanır insanlardan biri olmasın!

A.B., aktris: Yaşasın üretim hattı! Burada iki şey var gibi: Hat durmuş. Paydos vakti gelmiş. Adam mutlu. İşliğiyle iftihar ediyor. Çalışma sona ermiş. Benim fabrikam büyüktür.

F.S., dans hocası: Ben biraz ipin ucunu kaçırdım galiba. Bu ne anlama geliyor? Burası bir antrepo mu? Hayır, orada hiçbir şey yok. Fotoğrafının çekilmesini seviyor. Mutlu. Çalışıyor. Mutlu. Şikayet edebilir, etmiyor. O, ideal işçi mi? Yoksa patron mu? Ben orada olsam mutluluk duymazdım.

J.J.B., psikiyatrist: Adam, gün bittiği için mutlu. Orası montaj hattıyla çalışan bir fabrika. Yapılacak başka bir iş yok. Eldivenlerini çıkarıyor.

L.C., berber: Mutluluk! Kollarını sanki tanıdığı biri yanına geliyormuş da onu kucaklamak istermişçesine açışı! Ağır işi olan ve az para kazanan bir işçiye benziyor. Bana Alman kamplarındaki, bir mühimmat fabrikasındaki esirleri düşündürüyor.

I.D., fabrika işçisi: Tesadüfe bakın! Bizim fabrikada da aynı silindirlerden var! Yüz ifadesine bakarsam, galiba Cuma akşamı, çalışma haftasının sonu. Mutlu görünüyor, dilerim iyi bir hafta sonu geçirir.

Resmin gerçek hikâyesi: Burası Batı Almanya'da bir dökümhane. Uluslararası İşçiler Bürosu adına yapılan bir röportaj için bir Yugoslav işçinin fotoğrafını çekmiştim. Onun yanındaki bir Türk işçisi, beni görünce bağırarak seslendi: "Tabii ya, burada sadece Yugoslavlar var! Ben, yokum!" O da vardı, onun da resmini çektim sonra.



Bostancı: Benim aklıma, fotoğrafının çekileceği en iyi yeri arayan birini getiriyor! Doğayı seviyor. Şehir dışına çıkmaktan hoşlanan modern tiplerden biri. Evinde bulamayacağı şeyi başka yerde arıyor.

Rahip: Yarın gençlerindir! Bir umut resmi. Yüzü ve gömleği hazin. Söylenmeyi kesmeliyim: İlkbahar!

Liseli kız: Arkadaş grubundan biri çiçek açmış bir ağaca çıkmış. Saklanıyor, bir oyun bu. Saklandığını da birileri görsün istiyor.

Bankacı: Kişi ile resmin çekilişi arasında bir bağ var. Sembolik bir şey: gençlik, güzellik, hayatın baharı. Ben bu ifadeyi severim, hem fiziksel hem de moral açıdan sağlıklı. Keşke öyle daha fazla genç olsaydı. Yoksa tezcanlılık mı ediyorum? Sanırım hep dışarıda olmayı seven tiplerden biri.

Aktris: Çiçek açan bir ağacın arkasında bir delikanlı. İlkbahar. Cinsellik. Bana Fellini'nin *Amarcord*'undaki, "Bir kadın istiyorum!" diye feryat eden erkeği hatırlatıyor. Buradaysa yalnızca oğlan genç, ağaç da çiçekler içinde.

Dans hocası: Çiçekli bir ağaçta bir erkek. Ama oğlan, ağaçtan daha gerçekçi. Gençlik. İlkyaz. Yine de yüzü çok gergin.

Psikiyatrist: Çiçekler açmış bir meyve bahçesinde bir İspanyol işçi. Onun proleter oluşu ile kırdaki ilkyaz zamanı arasında bir zıtlık söz konusu. Yine de hayır, bu gerçek bir karşıtlık değil. Onun bir şey taşıdığını görebiliyorum, ama kameralar beyaz değil. Görünüşünde bir şaşkınlık var da suçluluk yok. Belki de meyve bahçesinde güneş banyosu yapan bir kızı seyrediyor.

Berber: Bir ağacın üstüne tırmanmış bir erkek. Başka bir şey yok. Oh, evet. O bir fotoğrafçı, çekecek bir şeyler bakınıyor.

Fabrika işçisi: Güzel bir resim, ama renkli olsa çiçekler daha da güzel görünürdü. Oğlan ağacın üstüne tırmanmış, dik duruyor.

Resmin gerçek hikâyesi: Washington, 1971. Vietnam'da savaş aleyhtarı bir gösteri. Beyaz Saray'ın önünde 400 bin gösterici toplanmış. Genç oğlan meydanı daha iyi görebilsin ve iyi fotoğraf çekebilsin diye bir ağacın üstüne tırmanmış.



Bostancı: Bu adamların gözleri kendi hayatlarını anlatıyor size. Asla bir şeyleri olmamış, hiçbir zaman bir ayrıcalık elde etmemişler. Bugün, siyasal manzara değiştiğinde ve insanların kendi yazgılarını değiştirmeleri mümkün göründüğünde, bu insanlar da farklı ülkeler arasındaki farklılıkların ayırdına varıyorlar.

Rahip: Kim onlara cevap verecek? Hepsi kameraya bakıyor, hepsi bir şey bekliyor. Ben bu fotoğrafı sevdim. Onda Hıristiyanlığımızın bütün problemlerini görüyorum. Onlara her zamanki söylevi çekecek miyim, yoksa ben mi onları dinleyeceğim ve dertlerine ortak olacağım?

Liseli kız: Bir grup yoksul, kendilerine bir şeyler verilmesini bekliyorlar.

Bankacı: Bu resim akla hemen Asyalı kitlelerin harekete geçişlerini getiriyor. Irkları itibariyle güzel yüz hatları var, yüz ifadeleri de varoluşla-

rının sebebini muhtemelen derin bir şüpheyle sorguladıklarını düşündürtüyor.

Aktris: İlk izlenimim şöyle: koral müzik seven bir grup erkek. Bir cevap bekliyorlar. Yoksa fotoğrafçıya mı bakıyorlar? Gerginlik hâkim duruşlarına.

Dans hocası: Bu insanlar neye inanırlar? Bakışlarına bir ürkütücülük oturmuş. Kendilerine bir şey verilecek olsa keşke. Yiyecek değil ama –bekledikleri o değil. Bekliyorlar ve endişeliler. Onları hayal kırıklığına uğratırsak bize ne yapacaklar? İşte orada, o anda, ya olumlu ya da olumsuz olan denetimsiz bir güç duruyor.

Psikiyatrist: Fotoğrafçının yerinde olmak istemem. Bu herhalde bir siyasal toplantı. Adamların hepsi de çok ciddi, ağırbaşlı. Zorlukla gülümsüyorlar. Hepsi de genç. Aralarında hiç yaşlı insan yok, çocuk da yok. Hepsi aynı yaş grubundan.

Berber: Ellerinde kâğıtlar tutuyorlar. Bir işaret bekliyor olmalılar. Yer, Asya. Aşılanmayı ya da oy kullanmayı bekleyen insanlar. Hepsinin yüzü birbirine benziyor. Kirliler de. Kendilerine para dağıtılmasını bekleyen adamlar. Yoksullar.

Fabrika işçisi: Burası hangi ülke? Cezayirliler galiba, belki de Faslıdırlar? Fotoğraf çekimi için poz mu veriyorlar? Ne yaptıklarını ya da neyi beklediklerini bilmek zor. Yüzlerine ve gözlerine bakınca her gün yemek yemediklerini anlayabiliyorsunuz.

Resmin gerçek hikâyesi: Sri Lanka'da bir çay plantasyonu. Bir grup işçi vazektomi (erkeğin kısırlaştırılması) üstüne yapılan bir konuşmayı dinlemeye gelmiş. Konuşmadan sonra içlerinden otuzu, dışarıdaki bir seyyar hastane biriminde hemen kısırlık operasyonu geçirmeyi kabul ediyor.



Bostancı: (gülerek) Şimdiden annelik yeteneğine sahip, oyuncak bebeğiyle kendi bebeğiymiş gibi oynayan bir küçük kızı düşündürtüyor bu resim. Tamam, oyuncak bebek güzel değil ve çıplak, ama yine de onun bebeği!

Rahip: Garip bir fotoğraf. Birilerinin, çocukları, dünyanın zalimliklerini görmek zorunda kalmaktan koruması gerekmiyor mu? Gerçekliğin bazı yönleri bu yaştaki çocuklardan saklanmamalı mı? Oyuncak bebeğin gözlerini kapatan elleri orada durmamalı. Her şeyi gösterebilmeli, hepsi görülebilmeli.

Liseli kız: Bebeğinin giysisi olmadığı için ağlıyor.

Bankacı: İyi beslenmiş, iyi giyimli bir çocuk, belli ki şımartılmış. Hiçbir maddi kaygı duymadığına bakılırsa, kaprisleri ve huysuzluklarıyla herkesi pes ettirebilir.

Aktris: "Bebeğim ağlıyor ama bunu göstermek istemiyor." Burada beni şaşırtan şey, kızın bebeğin yüzünü saklaması. Oyuncak bebek ile kendisi arasında kuvvetli bir özdeşleşme duygusu var. Bebeğinin başına gelenler ve onun hissettikleriyle kendince eğleniyor. Fondaki asma resmi de tuhaf...

Dans hocası: Çocuğun her şeyi var, yine de bunun farkında değil, gözleri kapalı ağlıyor. Arkada ağaç. Oyuncak bebek çocuğun kendisi büyüklüğünde.

Psikiyatrist: Baktıkça beni hayrete düşürüyor bu fotoğraf. Sanki acı çekiyormuş gibi feryat ediyor çocuk, oysa durumu iyi. Oyuncağı adına ağlıyor belki de, görülmemesi gereken bir şey varmış gibi bebeğinin gözlerini kapatıyor.

Berber: O bir çocuk ve birisi, çok sevdiği oyuncak bebeğini elinden almaya çalışmış. Sıkı sıkı tutuyor onu. Belki bir Alman, sarışın. Bana, onun yaşındaykenki halimi hatırlatıyor.

Fabrika işçisi: Tatlı şey. Bana kız kardeşi oyuncak bebeğini elinden almaya çalıştığı zamanki haliyle yeğenimi hatırlatıyor. Oyuncağını almak istedikleri için ağlıyor, feryat ediyor.

Resmin gerçek hikâyesi: İngiltere, kırsal bir bölge. Küçük bir kız oyuncak bebeğiyle oynuyordu. Bazen tatlı tatlı, bazen haşin hareketlerle. Bir ân da bebeğini yemek istermiş gibi bir hareket yapmıştı.



Bostancı: Bu fotoğraf benim aklıma günümüzde petrol üreten ülkelere ne kadar bağımlı olduğumuzu, onlarla kavgaya tutuşmak yerine birlikte iyi geçinmemiz gerektiğini getiriyor. Şimdi musluğu kapatıyorum, yarın açabilirim. İleri gitmenin bir yolu yok.

Rahip: Eğlenceli! Benim ilk tepkim şöyle: Onun gibi, hiçbir kaygı duymadan uyuyabilmek isterdim. Uyumak bir nevi özgürlük. İkinci tepkim, daha bir düşünülüp tartılmış: Bu borularda ne var –petrol mü, su mu? Hangi ülke, hangi nüfus için? Adamın soldaki ağacın üstünde ya da bir evin kapı aralığında uyumasını tercih ederdim. Borulara kafa tutuyor!

Liseli kız: Bu adam kendini ısıtan bir şeyin üstüne uzanmış. İlk borunun rahat ettirmediğini düşünen başka biri de gelecek.

Bankacı: Bir siesta için hiç cazip olmayan ve rahat etmenin asla mümkün olmayacağı bir yer! Yoksa o adam görevi başında mı duruyor, boruların korunmasından falan mı sorumlu acaba? Hayır, öyle görünmüyor. Niçin orada, ne faydası var, hep böyle çirkin şeylere mi bakacağız?

Aktris: "Uzun bir yolculukta dinlenme." Burası bir boru hattı mı? Dünyanın ucuna vardığınız duygusu. Gidip duruyor, sonra dinleniyorsun. İstikametin neresi olacağına zaten daha önceden karar verilmiş. Görüntüdeki başka her şey kayboluyor.

Dans hocası: Böyle bir fotoğrafı nasıl çekersiniz? Delice, ufacık bir yaratık uyuyakalmış. Bir adam. Tıpkı o boruları yapan, imal eden adamlar gibi. Ama onları yapan adamlar boruların bir fotoğrafta ne kadar korkunç görünebileceğini asla hayal etmediler. Borular da uzandıkça uzanıyor, ucu sonu yok.

Psikiyatrist: Son derece olağanüstü. Borularda ne var? Belki de sıcak o borular, yine de bu ülke insanların öyle sıcaklık aradıkları bir yere benzemiyor. Su boruları mı yoksa?

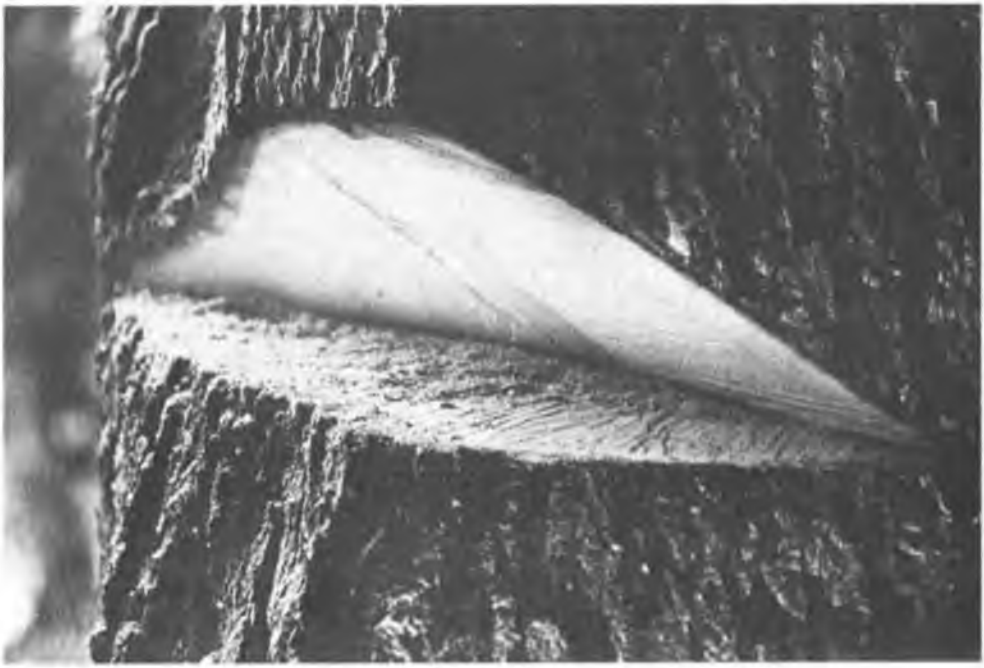
Berber: Su. Devasa büyüklükteki su boruları. Yer, Hindistan. Cılız insanlar. Bezmişler. Borular uzadıkça uzuyor. Uzaklara doğru.

Fabrika işçisi: O borulardan ne akıyor? Su mu yoksa yakıt mı? Adamın uyuma şeklinden, iyi bir dinlenmeyi hak ettiği anlaşılıyor.

Resmin gerçek hikâyesi: Ponai burası, Bombay'ın otuz kilometre uzağı. Şehre su taşıyan su boruları. Oğlan boruların üstünde uyuyakalmış, sebebi serin olmaları.



BİR ODUNCUNUN ÇERÇEVELİ PORTRESİ



Bir gün oduncunun karısı köyün içinde durmuş ve şöyle demiş: "Sizden bir iyilik rica edeceğim. Kocamın bir fotoğrafını çekebilir misiniz acaba? Bende hiç resmi de yok onun ve eğer bir gün ormanda ölürse onu hatırlamamı sağlayacak bir fotoğraf olsun isterim elimde."


13





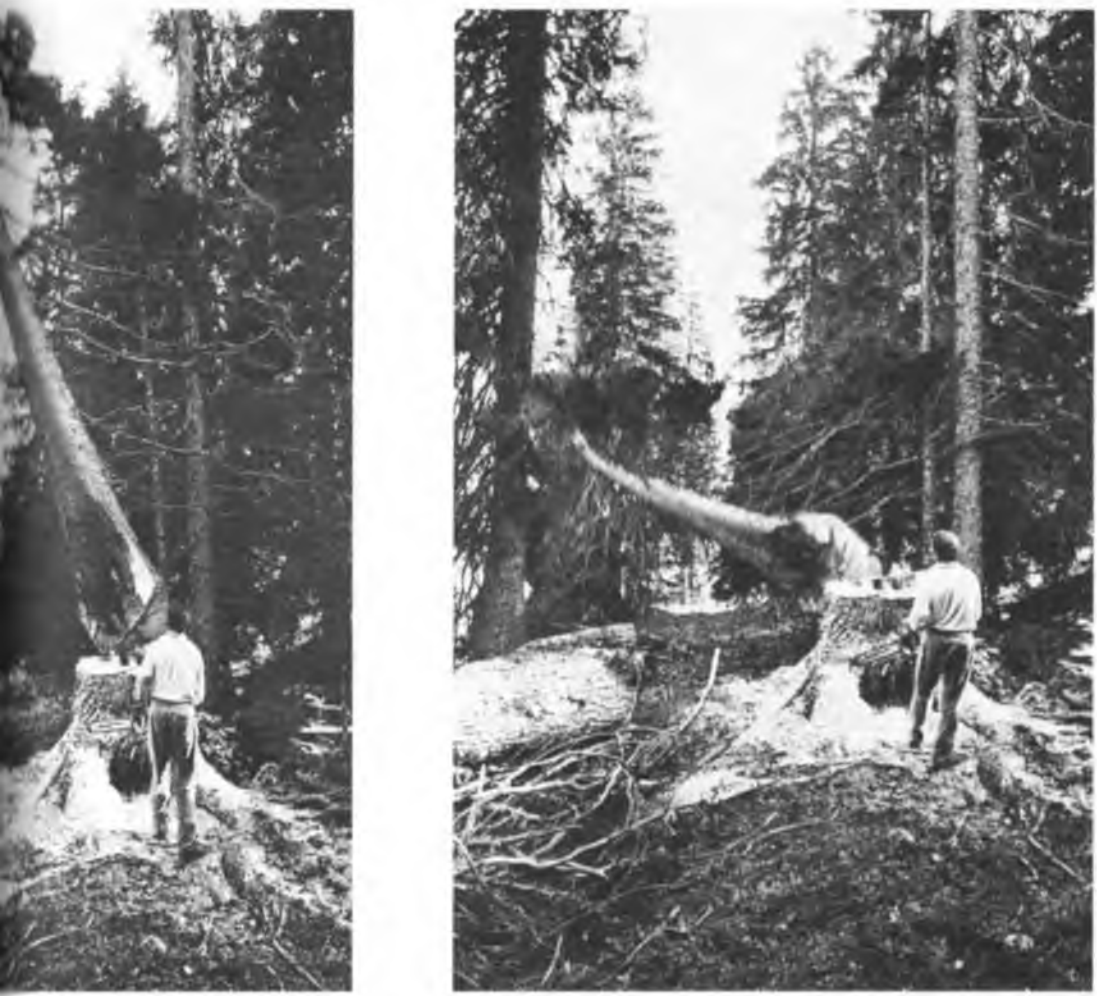
Diğer odunculara benzemeyen Gaston, kendi başına çalışır. Bunun ekip halinde çalışmaktan daha tehlikeli olduğunu kabul eder gerçi, ancak içindeki orman tutkusuyla, ağaçlarla yalnız başına baş etmeyi sever. Ayrıca, diğer oduncuların çoğuna göre çok daha hızlı çalıştığı bir gerçektir. Kendisi bitirdikten sonra onların işi birkaç gün daha sürer.

"Birkaç resim çekebilirsiniz," dedi bana, "çektiğiniz fotoğrafların yaptığım *işin* nasıl bir şey olduğunu göstermeleri koşuluyla."









"Ağaçları kesip devirmeye başladığım günlerden beri rüyasını gördüğüm fotoğraf bu işte," dedi, "ağacın çatırdayarak bölündüğü ve işinizi bildiğiniz müddetçe tam olarak istediğiniz yere düştüğü ânın fotoğrafı. Devrileceğini bildiğiniz yerin sadece yirmi santim kenarına düşüyor."



Gaston, yol kenarına yığdığı ve kamyonların oradan teslim aldıkları odunun metreküpüne göre para alıyor.







Bu, Gaston'un karısının çerçeveletip şöminelerinin üstüne yerleştirdiği portre. Fotoğrafta tek bir ağaç görüntüsü yok, ama ormanla ilgili herhangi bir bilgi sahibiyseniz adamın yüzündeki ifadeyi anlamak daha kolay.



ÇOCUKÇA BİR ÖCÜ KOVALAMA RİTÜELİ

Java. Aralık 1973. Cakarta – Bandung. Pirinç tarlaları ve dağlardan 200 kilometrelik bir yolculuk. Adlarına çalıştığım örgüt bir uçak satın almanın çok pahalıya geleceğine, parayı umursamasak bile yine de uçağın güvenilmez olacağına karar vermiş. Arabayla gitmek istemek de, yolların özellikle tehlikeli olmasından dolayı yalnızca tek bir araç değil, bir şoför bile bulamamakla eş anlamlı. Bana trenle gitmemi öneriyorlar.



Böylece kendimi, Cakarta'dan ayrılmak üzere olan rahat bir pulmanda buluyorum. Bir sanat öğrencisi nazikçe bana pencere kenarındaki yerini teklif ediyor: "Bir gün İsviçre'ye gidecek olursam, eminim birisi de benim için aynısını yapar ve Mont Cervin zirvesiyle Fıskiyeler'i seyretmenin keyfini rahat rahat çıkarabilirim. Az sonra enfes güzellikteki kırları göreceksiniz, özellikle de dağlara çıktığımızda."

Bununla birlikte, kırlara varmadan önce, 5 milyonluk (tam rakam belli değildir ve mütemadiyen değişmektedir) korku salan bir şehir olan Cakarta'dan ayrılmak zorundaydık. En pespaye yoksulluğun -muson yağmurlarının sırılsıklam ettiği bir yoksulluğun- kol gezdiği varoş bölgeleri, demir-

yolu hattının her iki tarafı, genellikle de rayların birkaç metre ilerisinden başlayarak, ucu bucağı olmayan bir sonsuzlukta uzanıp gidiyorlar. Her gün evlerinden çıkıp başka yerlerde yaşamanın yolunu arayan köylü akınlarıyla boğulmuş bir şehrin tipik trajedisi.

Geniş pulmanın penceresinden seyrettiğim bu manzara neredeyse katlanılmaz boyutlardaydı. Çevremdeki diğer yolcular ya car car gevezelik ediyorlar, ya bir şey okuyorlar, ya da hayal kuruyorlardı. Uzaklara bakamayan tek kişi bendim aralarında.

Çok geçmeden tepeler yükselmeye, demiryolu da kavislerle ilerlemeye, tünellere girip çıkmaya başladı. Bu tünellerin birinden çıkan tren birden sanki az sonra duracakmış gibi yavaşladı. Ama hiç durmadı, sadece birkaç kilometre boyunca çok yavaşladı. O yavaşlıkta, hatları seçilebilen yarı çıplak, vahşi bakışlı, kolları iyice açılmış çocuklar her köşeden ortaya çıkıp kayboluyorlardı. Birkaç yüz metre trenle birlikte koşuyor, daha sonra yarışmaktan vazgeçiyorlardı. Trendeki hiç kimse bunun farkında değildi: Sanat öğrencisi bile gözlerini kitabına dikmişti, açıklama isteyeceğim hiç kimse yoktu.



Bandung'da kaldığım iki ay boyunca bu çocukların hayaleti hiç bırakmadı peşimi. Dönüş yolculuğunda, yine pencere kenarında bir yerdeyken, elimde her ân çekmeye hazır bir makine tutuyordum: Bir fotoğrafçıysanız, saplantı haline getirdiğiniz şeyi fotoğraflamadan o saplantınızdan kendinizi nasıl kurtarırsınız? İşte, saniyenin yüzde biri kadarlık kısa bir zaman diliminde, fotoğraf makinemin arkasına gizlenmişken, trenle birlikte ve hiçbir şey almadan çıplakayak koşturan o kara kuru çocukları yeniden gördüm. Ne başkalarından, ne de benden bir şey bekler gibiydiler.





SKANDAL İSTEMEZ



Birkaç yıl önce küçük bir 2cv Citroen'le Yugoslavya'da geziyordum. Bana yeni gelen pek çok şeyi keşfetmekten ötürü mutlu bir ruh hali içindeydim. O zamanlar ortada çok az Batılı turiste rastlayabilirdiniz, zira Yugoslavya, Batı basınında 'komünist' damgası yemiş ülkelerden biriydi.

Belgrad'a giderken Tito ile Gomulka arasında -ilk defa- bir zirve toplantısı yapılacağı haberini aldım. *Life*, *Paris-Match* ve *Stern* fotoğrafçılarıyla birlikte ben de bu toplantının fotoğraflarını çektim.

Yugoslavya'ya gitmek üzere yola çıkmadan, eğer yeni bir habere denk gelirsem fotoğraflayıp göndermem konusunda bir haber ajansıyla anlaşmıştım. Bu zirve toplantısı da şüphesiz uygun bir haberdi, ben de çektiğim fotoğrafları uçakla Cenevre'ye gönderdim. Ön sayfaya koymak ya da iki sayfa yer ayırmak için yeterince iyi fotoğraflardı. Onları postaladıktan sonra kendi yavaş, büyüleyici yolculuğuma devam ettim.

Nihayet evime döndüğümde tebrik almayı beklemiyordum tabii (fotoğraf ajansları dünyasında kutlama diye bir adet yoktur), ama yayınlanmış fotoğraflarım için hesabıma biraz para yatırılmış olması da normal bir durum olurdu. Gözümün açılması uzun sürmedi:

"Doğrusu, tek bir fotoğraf bile kullanamadık. İnsanca, hatta dostça bakan devlet başkanı olarak hep Tito'yu seçmişsiniz. Oysa Tito bir komünisttir, buradaki -bizim resimlerimizi satın alan- gazete editörleri de komünist bir devlet başkanının neye benzediği konusunda çok berrak fikirlere sahiptirler. Çekilen resimlerde onların çatık kaşlı bakan, tehditkâr yüzleri olmalıdır. Biliyorsunuz, bunu aklınızdan çıkarmamalıydınız."

On yıl sonra Tito, Batı basınında 'komünist'ten ziyade 'sosyalist' sıfatıyla anılmaya, hatta Moskova'ya kafa tutmaya cesaret eden efsanevi figür olarak alkışlanmaya başlandı. İşte o zaman benim Tito fotoğraflarım da kullanılabilir bir niteliğe kavuştu.

FOTOĞRAFI ÇEKİLMEYECEK KONULAR

"Çekeyim mi, çekmeyim mi?" Muhabir olan ve sokakta yürüyen bir fotoğrafçının aklını meşgul eden daimi soru budur. Bir fotoğrafı çekmemeye karar vermenin de çeşitli sebepleri bulunur.

Bunun sebebi, bazen korkudur. Fotoğrafı çekilen şeyden size şiddetli tepkiler gelebileceğini düşünürsünüz bazı durumlarda. Sözgelimi, bazı şehirlerdeki limanlarda. Afrika'da ya da Güney Amerika'da beyaz bir fotoğrafçı, fotoğraf çekerken, kendi şahsında simgeleşen emperyalizmin hak ettiği bütün nefreti üstüne çekebilir.

Bazen de ahlâki bir tereddüttür sebep. Örneğin, bir idamın fotoğrafını çekmek (o fotoğrafı çekerken, baskıcı bir rejimi mahkûm etmeye yönelik bir amaç güdülmediği müddetçe) bu sınıfa girebilir.

Fotoğraf çekmemenin çok sayıda sebebi vardır. Ama bir haber fotoğrafçısıysanız, amirleriniz bu gerekçelerinizin hiçbirini geçerli saymayacaktır.

Yıllar önce, Grandes Jorasses'in güney sırtına tırmanma hedefiyle Alpler'de bir geziye katılmıştım. Burası, tırmanması daha kolay olan sırttı. Geceyi geçireceğimiz kulübeye vardığımızda, kuzey sırtından yeni inmiş ve fırtına yüzünden bütün geceyi zirveden birkaç metre aşağıda geçirmek zorunda kalmış başka bir dağcı grubuna rastladık. İçlerinden bazıları feci şekilde donmuştu. Yüzleri acıyla süzülmüştü. Ertesi günkü gazetelerde çıkacak fotoğraflar sadece orada çekilebilirdi.

Makinemi çıkarmaya bile kalkışmadım. Bu kararımın erdemli olmakla ilgisi de yoktu; yapılması gereken daha acil bir iş vardı çünkü –yaralıları sırtımızda taşıyarak indirmek. (O günlerde helikopter yoktu.)

Geçenlerde bir sırt ameliyatının (hepsini sırtımızda taşıyıp, kameralar, mercekler ve filmleri içine sığdırdığımız o lanet olası omuz çantası yüzünden) peşinden iki hafta boyunca bir hastanede yattım. Hareketsiz, kılımı kıpırdatmama izin verilmeden sırtüstü yatıyordum. Fotoğrafı çekilebile-

cek şeyleri düşünmeye koyuldum ben de: koğuşun boyutlarını, talihsiz hasta arkadaşlarımı (kafatası ve omurga hastalıklarına bakılan nöroşirurji bölümündeydim), bal dök yala temizliğindeki koridorları, lekesiz tavanı, her tarafın beyazlığını, lekesiz ıstırabı. Fotoğraflar bunları gösterebilir. Sonra da, aynı anda çitin iki tarafında birden bulunabileceğinizin farkına vardım. Dünya Sağlık Örgütü adına çalıştığım yıllar boyunca hep hasta, ameliyattan çıkmış, yaralı insanların fotoğraflarını çekmiştim. Bu defa onların tarafında bulunmak daha iyi gelmişti; bu deneyimi silinmeyecek şekilde kaydetmiştim –ama filmin üzerine değil, hafızama.

GÖRÜNÜMLER

John Berger

Benim adımla basılmasına ve fotoğraf üzerine yıllardır düşündüğüm fikirlerin doruğunu temsil etmesine rağmen bu deneme, Gilles Aillaud, Anthony Barnett, Nella Bielski, Peter Fuller, Gerard Mordillat, Nicolas Philibert ve Lloyd Spencer'in eleştirileri ve teşviklerine çok şey borçludur.

"Akıl farklılıklara, tahayyül ise şeylerin benzerliğine saygı gösterir."
(Shelley)

Hemen hemen yirmi yıl önce, bir dizi aşk şiiriyle yan yana koyacağım ve birbirlerinin yerini alabilecek bir seri fotoğraf çekme projem vardı. Şiirlerin bir kadının mı yoksa bir erkeğin sesiyle mi konuştuklarının belli olmaması gibi, görüntünün mü metne, metnin mi resme ilham verdiği konusu da belirsiz kalmalıydı. Ben fotoğrafa daha en başta tutkuyla ilgi duymuştum.

O fotoğrafları çekebilmek için bir fotoğraf makinesinin nasıl kullanılacağını öğrenme isteğiyle Jean Mohr'u görmeye gittim. Mohr'un adresini Alain Tanner'dan almıştım. Jean bildiklerini bana büyük bir sabırla öğretti. Ben de iki yıl boyunca aşkımı anlatabilmek umuduyla yüzlerce fotoğraf çektim.

Fotoğrafa duyduğum yakın ilgi işte böyle başladı. Bunu şimdi anlatmamın sebebi de, daha sonraki sözlerim ne kadar teorik ve mesafeli görünüyor olacaksa olsun, fotoğrafın benim gözümde öncelikle hâlâ bir *ifade aracı* olduğudur. Hepsinden önemli olan soru da şöyledir: Ne tür bir ifade aracı?

Jean Mohr'la ben önce arkadaş olduk, sonra da ortaklaşa çalışmaya başladık. Elinizdeki çalışma, bizim birlikte hazırladığımız dördüncü kitap. Bu işbirliği sırasında sürekli olarak bu ortak çalışmanın niteliğini irdelemeye çalıştık. Bir fotoğrafçı ile bir yazar nasıl bir işbirliği içinde olmalıydılar? Birlikte, okura nasıl yaklaşabilirdik? Bu sorular soyut bir şekilde ortaya çıkmamıştı elbette, acil olduğuna inandığımız kitaplar üzerinde çalışırken kendilerini dayatan sorulardı. Doktor ile hasta, tedavi ile acı ve ıstırap arasındaki belli bir ilişkinin yansımaları. Sovyetler Birliği'nde görsel sanatların durumu. Göçmen işçilerin deneyimi. Şimdi de, köylülerin kendilerine nasıl baktıklarını ele aldığımız bu kitap.

Kesintisiz bir deneme yanılma sürecinde deneyim aktarma problemiyle karşı karşıya gelince, kendimizi fotoğraf hakkında genelde ortaya atılan varsayımlardan şüphe eder ya da onların pek çoğunu reddeder bir konumda buluvermiştik. Fotoğrafların bize öğretildiği şekliyle etkili olmadığını keşfetmiştik.

Fotoğrafın Belirsizliği

Fotoğrafı -öngörülemez sonuçlarıyla- tuhaf bir icat haline getiren özellik, asıl hammaddelerinin ışık ve zaman oluşudur.

Yine de biz, daha somut, elle tutulur bir şeyle başlayalım hikâyemize. Birkaç gün önce bir dostum, bulduğu bir fotoğrafı bana gösterdi.



O fotoğraf hakkında hiçbir bilgim yoktu. Ona bir tarih koymanın en iyi yolu da herhalde hangi teknikle çekildiğine bakmaktı. 1900 ile 1920 yılları arasındaki dönemde olabilir miydi? Kanada'da mı, Alpler'de mi, yoksa Güney Afrika'da mı çekildiğini bilmiyordum. Bütün anlayabildiğim, atının yanında gülümseyen orta yaşlı bir adamı gösterdiğiydi. Niçin çekilmişti bu fotoğraf? Fotoğrafçının gözünde ne anlam taşıyordu? At sahibi adamın gözünde de aynı anlamı taşıyor olabilir miydi?

Burada bir anlam icat etme oyununa başvurulabilir. Son Binici. (Gülümsemesi nostaljik bir hal alıyor.) Çiftlikleri Ateşe Veren Adam. (Gülümsemesi sinsileşiyor.) İki Bin Millik Zahmetli Bir Yolculuk Öncesi. (Gülümseyişi biraz tedirginleşiyor.) İki Bin Millik Zahmetli Bir Yolculuk Sonrası. (Gülümseyişi yumuşak bir hal alıyor.)

Bu fotoğrafın aktardığı en kesin bilgi, atın başına vurulan gemle ilgili olabilir, ki fotoğrafın çekilişini ona bağlamak için de kesinlikle en ufak bir gerekçe olamaz bu. Tek başına fotoğrafa bakarak bunun hangi kategoride kullanılacağına karar vermek hayli zor. Bir aile albümü resmi miydi, bir gazete fotoğrafı mı, yoksa bir gezginin çektiği bir şipşak resim mi?

Adam için değil de, at için çekilmiş bir fotoğraf olabilir miydi peki? Adamın sadece atı tutan bir seyis rolünde olması mümkün mü? Yoksa o bir at taciri miydi? Ya da bu, ilk westernlerden birinin setinde çekilen bir dural fotoğraf mı?

Örneğimizdeki fotoğraf bu adamın, bu atın ve bu gemin varlığı konusunda çürütülemez bir kanıt ortaya koyuyor. Ancak onların varlığının nasıl bir önem taşıdığı konusunda hiçbir şey anlatmıyor.

Bir fotoğraf, fotoğrafı çekilen olayın içinde var olduğu zamanın akışını durdurur. Bütün fotoğraflar geçmişe dairdir, yine de onlarda geçmişin bir kesitinin ânı öyle bir yakalanmıştır ki, canlı bir geçmişten farklı olarak onu şimdiki zamana taşımanın da hiçbir yolu yoktur. Her fotoğraf bize iki mesaj taşır: fotoğrafı çekilen olayla ilgili bir mesaj ve bir süreksizlik şokunu yansıtan başka bir mesaj.

Kayda geçirilen ân ile fotoğrafa bakılan şimdiki ân arasında bir uçurum bulunur. Fotoğraf gerçeğine o kadar alışmış durumdayız ki, bu ikili mesajın ikincisini (özel koşullar dışında –örneğin, fotoğrafı çekilen kişinin tanıdık biri olduğu, şimdi çok uzaklarda yaşamakta ya da ölmüş olduğu haller dışında) bilinçli bir şekilde kaydetmez olduk artık. Böylesi durumlarda fotoğraf, çoğu hatıradan veya yadigârdan daha travmatik bir etki yapar, zira o uçurumun veya ölümün doğurduğu sonraki süreksizliği -kâhincesine- doğrulayan bir yanı vardır. Bir ân için eskiden o atın yanındaki adama âşık olduğunuzu ve onun şimdi kayıplara karışmış biri olduğunu hayal edin.

Yine de, eğer o adam size tam bir yabancıysa, akla sadece ilk mesaj gelecektir; fotoğraf öyle bir belirsizlikle yüklüdür ki, olaydan da bir şey anlamazsınız. Fotoğrafın bize gösterdiği, insanın uydurmayı tercih ettiği bir hikâyeye yakıştırılabilir.

Öte yandan, bu fotoğrafın esrarının pek de burada bitmediği söylenebilir. Burada getirilen hiçbir uydurulmuş hikâye, hiçbir açıklama, söz konusu fotoğrafın muhafaza ettiği vasat görünümler kadar bile *var olmayacaktır*. Dolayısıyla, bu görüntüler bize muhtemelen çok az şey anlatacaktır, ama bu anlatılanların su götürmez derecede doğru olduğu da ayrı bir vakıadır.

İlk fotoğrafların mucize sayılmasının sebebi, herhangi bir görsel imge formundan çok daha doğrudan bir şekilde, olmayan bir şeyin görüntüsünü taşıyor olmalarıydı. Şeylerin görünüşünü muhafaza ediyor ve bu görünüşlerin uzaklara taşınmasına imkân sağlıyorlardı. Haliyle, buradaki mucize salt teknik boyutlu değildi.

Biz bu görünümlere çok derinden tepki veririz ve bu tepkimiz içgüdüsel ve atavistik öğeleri de kapsar. Sözgelimi, görünümler tek başlarına -bilinçli düşünceleri hiç devreye sokmadan- cinsel bir uyarıcılık sağlayabilir. Örneğin, kırmızı renk -ne kadar geçici nitelikte kalsa da- bir eylem dürtüsü, bir harekete geçme itilimi uyandırabilir. Daha geniş bir kapsamda, dünyanın görünüşü dünyanın *oradalığının* mümkün olan en geniş şekildeki

doğrulanışıdır; bu yüzden de dünyanın görünüşü sürekli olarak bizim o Varlık duygumuzu besleyen ve pekiştiren bir etki doğuracaktır.

Atlı adamı gösteren fotoğrafı okumaya çalışmadan önce, onu bir yere yerleştirmeden ya da ona bir isim vermeden önce, basit bir edim olan ona bakmak bile -ne kadar kısa süreli olursa olsun- dünyada olma, o dünyanın insanları, şapkaları, atları, dizginleriyle... bir arada bulunma duygunuzu pekiştirmiştir.

* * *

Bir fotoğrafın belirsizliğinin yattığı yer, fotoğrafı çekilen olayın yaşandığı ân değildir: Oradaki fotoğrafik kanıt, herhangi bir görgü şahidinin anlatımına kıyasla daha az belirsizlik taşır hatta. Bir yarışın fotofinişinde kesin



karar, kameranın neyi kaydettiğine bakarak verilir. Belirsizlik, fotoğrafın ikili mesajının ikincisinin zeminini hazırlayan süreksizlikten doğar. (Kaydedilen ân ile bakma ânı arasındaki uçurum.)

Bir fotoğraf zamanın bir ânını saklar ve onun başka ânların üstüne gelmesiyle silinmesini engeller. Bu bakımdan fotoğraflar, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Yine de arada temel bir farklılık bulunmaktadır: Hatırlanan görüntüler süreklilik arz eden deneyimden *kalan şeyler* olduğu halde, bir fotoğraf, kopuk bir ânın görünümlerini yalıtılmış bir şekilde yakalamıştır.

Hayatın içinde de, anlam bir anlık şekillenmez. Anlam, bir şeyin başka bir şeye bağlandığı kesişme noktasında keşfedilir ve gelişmesiz var olması mümkün değildir. Bir hikâye olmadan, bir açımlama olmadan anlam olmaz. Olgular, bilgi –bunlar kendi başına bir anlam oluşturmaz. Veriler bir bilgisayara yüklenebilir ve bir hesaplamanın faktörü haline getirilebilirler. Ama bilgisayarlardan hiçbir anlam çıkmaz; zira, bir olaya anlam yüklediğimizde, o anlam yalnızca bilinen şeylere değil, bilinmeyen şeylere de bir karşılıktır. Anlam ile gizem, birbirinden ayrılamaz, fakat zamanın geçişi olmadan ikisi de var olamaz. Kesinlik, kendiliğinden olabilir; şüphe, süre gerektirir; anlam, ikisinden doğar. Fotoğraflanmış bir ân, anlamı ancak, fotoğrafa bakan kişi onda kendinin ötesinde genişleyen bir süreyi okuyabildiği zaman yakalayabilir. Bir fotoğrafı anlamlı bulduğumuzda, ona bir geçmiş ve bir gelecek atfetmişizdir.

Profesyonel fotoğrafçılar, bir fotoğraf çektikleri zaman, meçhul seyircinin ona *münasip* bir geçmiş ve gelecek atfetmesi bakımından ikna edici bir ânı seçmeye çalışırlar. Fotoğrafçının zekâsı ya da konusuna duyduğu empati kendi gözünde neyin münasip düştüğünü belirler. Yine de fotoğrafçı -hikâye anlatıcı, ressam ya da aktörden farklı olarak- herhangi bir fotoğrafta ancak *tek bir belirleyici tercihte* bulunabilir: fotoğrafı çekilecek ânın seçilmesi. Dolayısıyla, maksatlılık düzleminde bakıldığında fotoğraf, başka iletişim vasıtalarıyla karşılaştırıldığında zayıf kalmaktadır.

Dramatik bir fotoğraf, dramatik olmayan bir fotoğraf kadar belirsiz gelebilir.

Aşağıdaki fotoğrafa bakın: Neler oluyor? Bu görüntü, olayın anlamını kavramamız için bir başlığa ihtiyaç duymaktadır. "Kitap Yakan Naziler". Başlığın anlamı da yine, kendiliğinden var sayamayacağımız bir tarih duygusuna bağlıdır.



Bütün fotoğraflar belirsizdir. Bütün fotoğraflar bir süreklilikten çekilip alınmıştır. Söz konusu olay kamusal bir olaysa, bu süreklilik tarihtir; eğer kişisel bir olay söz konusuysa, bir ânında kesilmiş olan süreklilik bir hayat hikâyesidir. Saf bir manzara bile bir sürekliliği keser –ışığın ve havanın sürekliliğini, mesela. Süreksizlik daima belirsizlik doğurur. Yine de bu belirsizlik genellikle açık değildir, çünkü fotoğraflar kelimelerle birlikte kullanıma sokulur sokulmaz, beraberce neredeyse dogmatik savlar ölçüsünde bir kesinlik etkisi doğururlar.



Bir fotoğraf ile kelimeler arasındaki ilişkide, fotoğraf bir yorum dilenir ve o yorumu genellikle kelimeler ona sunar. Kanıt olarak çürütülemez güçlülükte, fakat anlam olarak zayıf bir yerde duran fotoğrafa anlamını kelimeler kazandırır. Kendi başlarına hep genelleme düzeyinde kalmaktan öteye gidemeyen kelimelere de özgül sahiciliklerini kazandıran, fotoğrafın çürütülemez olma özelliğidir. Tabii, daha sonra ikisi birlikte çok güçlü bir hale gelirler; böylece, ucu açık bir soru sanki tam bir karşılık bulmuş olur.

Yine de şu söylenebilir: Fotoğrafın belirsizliği -o şekliyle tanınıp kabul görürse- fotoğrafa eşsiz bir ifade aracı sunabilir. Bu belirsizlik, anlatmanın başka bir biçimini ortaya koyuyor olabilir mi? Şimdi ele almak istediğim ve daha sonra da geri döneceğim soru işte bu.

* * *

Fotoğraf makineleri, görünümleri taşıyan cihazlardır. Fotoğraf makinelerinin çalışma ilkesi onların icat edildiği zamandan beri değişmemiştir. Fotoğrafı çekilen bir nesneden gelen ışık bir delikten geçer ve bir fotoğraf klişesinin ya da filmin üzerine düşer. Işığın bir klişeye ya da filme düşmesi, bu işlemin gerektirdiği kimyasal hazırlık sebebiyle, ışığın izlerini muhafaza eder. Baskılar bu izlerden -başka biraz daha karmaşık kimyasal süreçlerle- yapılır. Teknik düzeyde baktığımızda, kendi yüzyılımızın standartları ölçüsünde basit bir süreçtir bu. Tıpkı tarihsel açıdan karşılaştırılabilir bir icat olan matbaanın kendi devrinde basit bir aygıt olması gibi. Hâlâ o kadar basit görünmeyen şeyse, fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümlerin doğasını kavramaktır.

Bir fotoğraf makinesinin naklettiği görünümler bir kurgu mudur, insan yapımı bir kültürel eser midir, yoksa kumdaki ayak izleri misali, geçip gitmiş olan bir şeyin *doğal olarak* bırakmış olduğu bir iz mi? Cevap, her ikisidir de.

Fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği olayı kendisi seçer. Bu seçim bir kültürel kurgu olarak düşünülebilir. Bu kurgunun uzamı da, fotoğrafçının fotoğra-

fını çekmeyi seçmediği şeyleri dışlamasıyla belirlenmiştir. Kurgu, fotoğrafçının, gözlerinin önünde meydana gelen söz konusu olaya dair 'okuması'dır. Kaldı ki, fotoğrafçının hangi ânın fotoğrafının çekileceğini tercih etme kararını ortaya çıkaran da, genellikse sezgisel ve çok hızlı bir nitelik taşıyan işte bu okumadır.

Keza, bir olayın fotoğrafı çekilmiş görüntüsü -bir fotoğraf olarak gösterildiğinde- bir kültürel kurgunun parçasıdır. Özgül bir toplumsal duruma aittir o; fotoğrafçının hayatı, bir argüman, bir deney, dünyayı izah etmenin bir yolu, bir kitap, bir gazete, bir sergi çıkar oradan.

Yine de aynı zamanda, görüntü ile onun temsil ettiği şey arasındaki (baskı kâğıdındaki işaretler ile o işaretlerin temsil ettiği ağaç arasındaki) maddi ilişki, dolayımsız ve kurgulanmamış bir ilişkidir. Ve gerçekten de bir *ize* benzer.

Fotoğrafçı ağacı, çekmek istediği görüntüyü, filmin çeşidini, odağı, filtreyi, pozlama süresini, banyo solüsyonunun derecesini, baskı yapılacak kartın cinsini, baskının koyuluğu ya da açıklığını, baskının çerçevesini -bütün bunları ve başka şeyleri- kendisi seçer. Fakat onun müdahale etmediği -fotoğrafın temel karakterini değiştirmeksizin müdahale edemediği- yer, merceğin içinden geçerken o ağaçtan yayılan ışık ile o ışığın film üzerindeki baskısı arasındaki evredir.

Bir çizimin bir fotoğraftan nasıl farklı olduğunu sorarsak, bir *izle* neyi kastettiğimize de açıklık getirebiliriz. Bir çizim, bir çeviridir. Şöyle ki, kart üzerindeki her işaret, yalnızca gerçek ya da hayali 'model'le değil, kart üzerinde zaten bulunan her işaret ve uzamla da bilinçle kurulan bir bağı gösterir. Bu şekilde yapılmış bir çizim ya da resmedilmiş görüntü, sayısız kararın enerjisiyle (ya da çizim zayıf kalmışsa, dermansızlığıyla) sıkıca iç içe geçmiştir. Bir çizimde figürasyona başvurulan her durum, onunla ilgili olan her şey sezgisel ya da sistematik şekilde bilinç dolayımıyla uyandırılmıştır. Bir çizimde elma yuvarlak ve küre şeklinde *yapılır*; bir fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı ve ışığıyla gölgesi baştan var sayılmaktadır.





Yapmak ile alımlamak arasındaki bu farklılık da zamanla çok farklı bir ilişkiyi içerir. Bir çizim, kendi yapılma zamanını içinde barındırır; bunun bir anlamı, portresi yapılan şeyin yaşayan zamanından bağımsız olarak çizimin kendi zamanına sahip olduğudur. Oysa fotoğraf, hemen hemen ânında -günümüzde de genellikle insan gözünün algılayamayacağı bir hızla- alır. Bir fotoğrafın içerdiği tek zaman dilimi, gösterdiği şeyin yalıtılmış ânıdır.

İki tür görüntünün içerdiği zamanlar arasında başka bir önemli farklılığa daha dikkat çekelim. Bir çizimin içinde var olan zaman tekbiçimli değildir. Sanatçı, önemli saydığı şeye daha fazla zaman harcar. Dolayısıyla, resimdeki bir yüzün, üstündeki gökyüzünden daha fazla zaman içermesi muhtemeldir. Bir çizimdeki zaman, insan değerine göre gerçekleşir. Bir fotoğraftaki zaman tekdüzedir: Çekilen görüntünün her parçası, aynı süreli kimyasal bir işleme tabi tutulmuştur. Görüntünün belirmesi sürecinde bütün parçalar eşittir.

Zamana ilişkin olarak bir çizim ile bir fotoğraf arasında göze çarpan bu farklılıklar, bizi iki iletişim aracı arasındaki en temel ayrıma götürür. Bir çizimin şekillenmesini sağlayan sayısız kararlar sistematiktir. Yani, mevcut bir dile temellenmiştir. Bu dilin ve onun verili bir zamandaki kullanımlarının öğretilmesi tarihsel bakımdan değişkenlik sergiler. Rönesans çağındaki bir usta ressamın çırağı, Sung dönemindeki bir Çinli ressam çırağından farklı bir pratik ve çizim grameri öğrenmiştir. Ancak her çizim, görünümleri yeniden yaratmayı amaçlarken dile başvurmaktadır.

Fotoğraf ise -çizimden farklı olarak- bir dile sahip değildir. Fotoğrafik görüntü, ışığın yansımasıyla ânında ortaya çıkar; fotoğraftaki figürasyon, deneyimle ya da bilinçle *doğurulmaz*.

Barthes, fotoğrafa dair yazarken, "insanlığın tarihinde ilk defa *şifresiz mesajlar*"dan bahsediyordu. "Bundan dolayı, fotoğraf büyük resimler ailesinin son (gelişmiş) evresi değildir; fotoğraf, bilgi iktisadının kesin bir mutasyonuna denk düşer."* Mutasyonu oluşturan da, fotoğrafların kendilerine ait bir dil sahibi olmadan bilgi sunmalarıdır.

Fotoğraflar, görünümlerden çeviriler yapmazlar. Görünümlerden alıntılar yaparlar.

* * *

Fotoğrafın kendine ait bir dili olmadığı için, fotofraf tercüme etmekten ziyade alıntı yaptığı için fotoğraf makinesi de yalan söyleyemez denir. Fotoğraf yalan söyleyemez, çünkü aldığını doğrudan basar.

(Sahte fotoğrafların düzenlenmiş ve halen düzenleniyor olması, paradoksal bir şekilde bu saptamanın bir kanıtıdır. Fotoğrafın düpedüz yalan söylemesini ancak üzerinde ince ince oynayarak, kolaj yaparak ya da yeni fotoğraflar çekerek sağlayabilirsiniz. Böyle olunca da aslında artık fotoğrafçılık yapmıyor olursunuz. Fotoğrafın kendi başına *başka yöne çekilebilecek* bir dili yoktur.) Yine de fotoğraflar, kandırmak ve yanlış bilgi vermek gibi amaçlarla çokça kullanılabilirler ve halen de kullanılmaktadırlar.

Hepimiz, dünya çapında bir yanlış bilgi sistemi (tüketime dönük yalanları çoğaltan, tanıtım diye bilinen sistemi) oluşturan fotoğrafik görüntülerle kuşatılmış durumdayız. Fotoğraf bu sistemde ifşa edici bir rol oynar. Yalan, kameranın önünde kurulur. Nesnelerden ve figürlerden müteşekkil bir 'tablo' düzenlenir. Bu 'tablo' -başka bir yerde** işaret ettiğim gibi, genellikle de yağlıboya resim ikonografisinden miras alınan- bir semboller diline başvurur, ima edilen bir anlatı kurar ve sıklıkla da cinsellikle donatılmış modellerin performansına dayanır. Daha sonra bu 'tablo'nun fotoğrafı çekilir. Esas sebep, fotoğraf makinesinin ne kadar sahte olursa olsun her türlü

*) Roland Barthes, *Image-Music-Text* (Londra: Fontana, 1977), s. 45.

**) John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: British Broadcasting Corporation ve Penguin Books Ltd., 1972, s. 134, 141 [Türkçe'si için bkz. *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, çev. Yurdanur Salman, 12. basım, İstanbul, 2006].

görünüme (veya görünümler serisine) bir sahicilik katabilmesidir. Fotoğraf makinesi, bir yalanı nakletmekte kendisine başvurulduğu zaman dahi yalan söylemez. Hatta bu vasfıyla yalanın daha doğru, gerçeğe yakın *görünmesine* aracılık eder.

Fotoğrafik alıntı -kendi sınırları içerisinde- yadsınamaz bir içeriktedir. Yine de alıntı, apaçık ya da örtük bir argümana bir olgu gibi yerleştirilmiş haliyle, yanıltıcı bir bilgi verebilir. Bazen, en iyi tanıtımı yapılan şeylerde gördüğümüz gibi, bu yanlış bilgilendirmeler kasıtlıdır; genellikle de tartışma götürmez bir ideolojik varsayımın sonucudur.

Örneğin, on dokuzuncu yüzyılda dünyanın her tarafına giden Avrupalı gezginler, askerler, sömürge idarecileri ve macera peşindeki serüvenciler 'yerliler'in, onların adetleri, mimarileri, zenginlikleri ve yoksulluklarının, kadınlarının memeleri ve saç biçimlerinin fotoğraflarını çektiler; sonra da bu görüntüler, şaşkınlıkla karşılanmasının yanı sıra, dünyanın imparatorluklar şeklinde paylaşılmasının ne kadar adaletli bir durumu yansıttığının kanıtı olarak sunuldu ve yorumlandı. Bu paylaşım, düzenleyenler, rasyonalize edenler ve gözleyenler ile *gözlenenler* arasındaki bir bölünmeydi.

Fotoğraf kendi başına yalan söyleyemez, ancak aynı sebeple, doğruyu da anlatamaz; daha doğrusu, fotoğrafın anlattığı doğru, onun kendi başına savunabileceği doğru, sınırlı bir doğru olacaktır.

Erken dönemin idealist haber fotoğrafçıları -1920'li ve 1930'lu yıllardakendi misyonlarının dünyanın bütün doğrularını kendi ülkelerine getirmek olduğuna inanıyorlardı.

> Bazen kalbim sıkışarak çektiğim fotoğraflardan çok uzakta buluyorum kendimi –insanların ıstırapla buruşmuş yüzleri, tıpkı negatifler gibi zihnimin dokusuna işleniyor. Yine de geri, oraya dönüyorum, çünkü resim çekeceksem yerimin oralar olduğunu biliyorum. İşin esası, tam gerçek; fotoğraf makinesinden bakarken beni kışkırtan şey de bu.
>
> (Margaret Bourke-White)

Ben Margaret Bourke-White'ın eserlerine hayranım. Zaten fotoğrafçılar, belirli siyasal ortamlarda, kamuoyunun uyandırılıp dikkatinin başka yerlerde meydana gelen olaylara (sözgelimi, 1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nin kırsal bölgelerindeki yoksulluğun boyutlarına, Nazi Almanyası sokaklarında Yahudilerin nasıl aşağılandığına, ABD'nin Vietnam'a attığı napalm bombalarının sonuçlarına) çekilmesi konusunda gerçekten önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yine de, görülen şeyin, başkalarının deneyimine tutulan bir kamera aracılığıyla bakılan şeyin 'tam doğru'yu yansıttığına inanmak, doğrunun çok farklı düzeylerini birbirine karıştırma riski doğurur. Ve bu karışıklık, bugün de fotoğrafların kamusal faaliyetlerde kullanıldığı her durumda geçerliliğini korumaktadır.

Fotoğraflar bilimsel araştırmalarda da kullanılmaktadır: tıp, fizik, meteoroloji, astronomi, biyoloji gibi alanlarda. Fotoğrafik bilgiler ayrıca toplumsal ve siyasal denetim sistemlerini (dosyalar, pasaportlar, askeri istihbarat, vb.) besler. Bir kamusal iletişim aracı olarak medyada başka fotoğraflara başvurulur. Bu üç bağlam birbirinden farklıdır; öte yandan, fotoğrafın yansıttığı doğrunun (ya da, bu doğrunun hangi yolla hayata aktarıldığının) bu alanların üçünde de aynı olduğu genel bir varsayım olarak kabul edilmektedir.

Aslında, bir fotoğraf bilimsel amaçla kullanıldığında, onun tartışma götürmez bir kanıt oluşturması bir sonuca varmaya yardımcı olacaktır: Bir araştırmanın *kavramsal çerçevesi içinde* bilgi sağlamaktadır çünkü. Eksik bir ayrıntıyı tamamlamaktadır. Fotoğraflar bir denetim sisteminde kullanıldığında, onların oluşturduğu kanıt az çok, kimliği belirlemek ve bir yerde bulunmayı göstermekle sınırlıdır. Ne var ki bir fotoğraf bir iletişim vasıtası olarak kullanıma sokulur sokulmaz, canlı deneyim niteliği de fotoğrafın anlamına dahil olacak ve fotoğrafın yansıttığı 'doğru' daha bir karmaşık hale gelecektir.

Yaralı bir bacağın röntgenle çekilmiş fotoğrafı, kemiklerin kırılıp kırılmadığı konusunda 'tam doğru'yu anlatabilir. Gelgelelim, bir fotoğrafın bir insanın açlık deneyimine, daha doğrusu, insanın hayvani güdüsüyle ilgili bir deneyimine ilişkin olarak 'tam doğru'yu anlatması nasıl mümkün olabilir?

Bir düzeyde, yadsınamayacak fotoğraf yoktur. Bütün fotoğraflar olgu

statüsündedir. Burada irdelenmesi gerekense, fotoğrafın hangi açıdan olgulara bir anlam yükleyebileceği ya da yükleyemeyeceğidir.

* * *

Şimdi fotoğrafın nasıl ve ne zaman doğduğuna, deyiş yerindeyse nasıl vaftiz edildiğine ve nasıl gelişip serpildiğine bakalım.

Fotoğraf makinesi 1839 yılında icat edildi. O sıralarda Auguste Comte *Pozitif Felsefe Dersleri*'ni yeni bitiriyordu. Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji bir arada büyüyüp boy attılar. Onların üçünün de uygulamada dayanıklılığını sağlayan, bilimcilerle uzmanların kaydettiği gözlemlenebilir, niceliği ölçülebilir olguların bir gün insanlığa doğa ve toplum hakkında -ve onları bir düzen içinde tutacak şekilde- eksiksiz bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacak, planlama toplumsal çatışmalara çözüm bulacak, hakikat öznelliği tahtından indirecek ve ruhta karanlık ve gizli olarak duran her şey empirik bilgiyle aydınlığa çıkarılacaktı. Comte'a göre, herhalde yıldızların kökeni gibi konular dışında insanın bilmediği hiçbir şey kalmayacaktı! Üstelik o günden bu yana fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile görüntülemiş durumdadır! Fotoğrafçılar şimdi bize, her ay on sekizinci yüzyıl Ansiklopedistlerinin kendi projelerine dair rüyalarında gördüklerinden bile daha fazla miktarda olgu sunabilecek durumdadırlar.

Yine de pozitivist ütopyaya henüz ulaşılabilmiş değildir. Günümüz dünyası, dünyanın işleyiş mekanizmasını oluşturduğuna inandıkları şeylerin efendisi durumuna gelmiş uzmanlarca, on dokuzuncu yüzyılda olduğundan daha az denetlenebilir haldedir.

Başarıyla elde *edilen* şeyse, benzeri görülmedik boyutlara ulaşmış bir bilimsel ve teknik ilerlemedir; fakat başarı sonunda, bütün diğer değerlerin, her şeyi -insanlar, onların emekleri, hayatları ve ölümleri dahil olmak üzere- meta olarak gören bir dünya pazarının değerlerine boyun eğmesini de getirmiştir. Henüz ulaşılmamış pozitivist ütopya ise, eldeki her şeyin –salt istatistiki bir veriye *indirgenebildiği* için değil, bir metaya indirgenmiş *olduğu* için de- niceliksel olarak ölçülebilir hale geldiği geç kapitalizmin bütün dünyaya yayılan sistemine dönüşmüştür.

Böyle bir sistemde deneyime yer yoktur. Her insanın deneyimi kişisel bir sorun olarak kalır. Dünyaya bir açıklama getirme yolu olarak felsefenin yerini kişisel psikoloji alır.

Burada öznelliğin toplumsal işlevine de yer yoktur. Her türlü öznellik mahrem sınıfına sokulur ve öznelliğe toplumsal düzlemde meydan verilen tek (ihmalkâr) yol da, bireysel tüketicinin rüyasıdır.

Öznelliğin toplumsal işlevinin bu şekilde birincil bastırılmasını, başka bastırmalar takip etmiştir (anlamlı demokrasinin -yerini kamuoyu anketleri ve piyasa araştırma teknikleri almıştır-, toplumsal vicdanın -yerini insanın bencil çıkarı almıştır-, tarihin -yerini ırkçı ve diğer efsaneler, mitler almıştır- ve bütün enerjilerin en öznel ve toplumsalı olan umudun -yerini Konfor olarak İlerleme'nin kutsallaştırılması almıştır- bastırılması).

Fotoğrafın bugünkü kullanılma biçimleri hem öznelliğin toplumsal işlevinin bastırılmasından türer hem de onu pekiştirir. Fotoğrafların doğruyu anlattıkları, söylenir. Doğruyu kendiliğinden olana indirgeyen bu basitleştirmeden varılan yer, bir fotoğrafın bir kapı ya da bir volkan hakkında anlattığının, ağlayan bir erkek ya da bir kadın vücudu hakkında anlattığıyla aynı ayar doğruya ait olduğudur.

Bilimsel kanıt olarak fotoğraf ile bir iletişim vasıtası olarak fotoğraf arasında hiçbir teorik ayrıma gidilmemişse eğer, *bunun sebebi öyle bir ayrımın görülememesi değil, bir önerme ortaya konuyor olmasıydı.*

Önerme şuydu (halen de şudur): Bir şey görülebildiği zaman o bir olgudur ve olgular yalnızca gerçeği barındırırlar.

Halka dönük fotoğrafçılık, pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak kalmıştır. Yetim kalmış (umutları artık söndüğü için) haliyle de, büyük şirket kapitalizminin oportünizminin kucağına düşmüştür. Muhtemeldir ki, fotoğrafın kendinde içkin belirsizliğinin yadsınması, öznelliğin toplumsal işlevinin yadsınmasıyla yakından bağıntılıdır.

Fotoğrafın Yaygın Kullanımlarından Biri

"'Çağımızda, insanın kendi fotoğrafı, en yakın akrabaları ve dostlarının fotoğrafları ve sevgilisinin fotoğrafı kadar yakından bakılan başka bir sanat eseri yoktur,' diye yazıyordu Lichtwark, daha 1907'de, meselenin irdelendiği zemini estetik ayrımlar alanından çıkarıp, toplumsal işlevler alanına taşıyarak. Şimdi bu gözlem noktasından soruna daha berrak bir şekilde bakabilmek mümkündür."

(Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, 1931)



Çocuklu bir anne gözlerini dikmiş, bir askere bakıyor. Muhtemelen bir konuşma ânı. Ama ağızlarından çıkan sözleri duyamıyoruz. Belki hiçbir şey söylemiyorlar birbirlerine; her şeyi birbirlerine bakışları anlatıyor. Aralarında dramatik bir ân yaşandığı kesin.

Başlıkta şu okunuyor: "Kızıl Süvarinin Gidişi, Haziran 1919, Budapeşte." Fotoğraf André Kertesz'in.

Anlaşılan, kadın evlerinden yeni yürüyerek gelmiş ve az sonra çocuğuyla tek başına geri dönecek. O ânın dramı, üstlerindeki giysilerin farklılığında yansıyor. Adamınki yola koyulmaya, dışarıda uyumaya, savaşmaya uygun; kadınınkiyse evde kalmaya.

Fotoğrafın başlığı başka düşünceler de doğurabilir. Habsburg monarşisi bir önceki sonbaharda yıkılmıştı. O kış (özellikle Budapeşte'de yakıt yokluğuyla) en berbat darlıklardan biri yaşandı ve ekonomi darmaduman oldu. İki ay önce, Mart'ta, sosyalist Konseyler Cumhuriyeti ilan edilmişti. Devrimin önce Rus, sonra da Macar örneğinin bütün Doğu Avrupa ve Balkanlar'a yayılabileceğinden korkan Batılı müttefikler Paris'te yeni cumhuriyeti nasıl dağıtacaklarını planlamakla meşguldüler. Çok geçmeden bir abluka yürürlüğe konmuştu bile. Romen ve Çek birliklerinin uygulayacağı askeri işgali General Foch'un kendisi planlıyordu. 8 Haziran'da Clemenceau, Béla Kun hükümetinden, ülkenin doğudaki üçte birlik kısmı Romenlerin istila etmesini kabullenerek, Macar askerlerinin geri çekilmesini talep eden bir ültimatom gönderdi telgrafla. Macar Kızıl Ordusu altı hafta yiğitçe çarpıştı, ama sonunda yenik düştü ve ezildi. Ağustos'ta Budapeşte işgal edilmişti; çok kısa bir süre sonra da Horthy liderliğinde Avrupa'nın ilk faşist rejimi kuruldu.

Eğer geçmişe ait bir resme bakıyor ve onun kendimizle bağını kurmak istiyorsak, o geçmişin tarihine dair bir şeyler bilmemiz gerekir mutlaka. Yukarıda anlattıklarımız -ve onlardan çok daha fazlası-, Kertesz'in fotoğrafının okumasıyla ilintilidir. Kanımca fotoğrafçının, resme 'Ayrılık' başlığını koymayıp, 'Kızıl Süvarinin Gidişi' demesi de buradan kaynaklanır. Yine de bu fotoğrafın okuması (daha doğrusu, bu fotoğrafın nasıl okunmasının istenişi), tarihsel boyutla sınırlı tutulamaz.

Fotoğraftaki her ayrıntı tarihseldir: üniformalar, tüfekler, Budapeşte tren istasyonunun köşesi, tanınabilen (ya da o zamanlar tanınabilir olan) herkesin kimliği ve hayat öyküleri, hatta çitin öbür tarafındaki ağaçların boyları. Ama bu fotoğraf aynı zamanda tarihe bir direniştir: bir karşı koyuş.

Bu karşı koyuş, fotoğrafçının 'Öyle durun! Şimdi!' demiş olmasının sonucu değildir. Bu hareketin sonucu olan dural resim, akıp gitmekte olan bir nehrin bir yerine çakılmış bir direğe benzemez. Bir an sonra askerin sırtını dönüp gideceğini biliyoruzdur; onun, kadının kollarındaki çocuğun babası olduğunu da farz ediyoruzdur. Fotoğrafı çekilmiş olan o ânın önem ve anlamı kendini dakikalar, haftalar ve yıllarla bellı etmektedir.

Karşı koyuş, erkek ile kadın arasındaki ayrılık bakışındadır. Bu bakış seyirciye yöneltilmez. Biz ona, bıyıklı yaşlı asker ile şallı kadın (belki de kız kardeşidir) birbirlerine bakarken şahitlik ederiz. Bu bakışmanın birbirine odaklanmasını daha fazla vurgulayan etken de annenin kollarındaki oğlan çocuğudur; çocuk babasına bakmaktadır, ama yine de yetişkinlerin bakışlarının dışında kalır.

Gözlerimizin önünde cereyan eden bu bakışma, *olan* şeyi orada tutar; istasyonun dışında, o civarda neler olup bittiğini değil özellikle de, o kadın ile erkeğin hayatının ne *olduğunu*, nasıl bir hayat *sürdüklerini* gösterir. Kadın ile asker, o an *olan* şeyin imgesini, görüntüsünü kendilerine saklamak için birbirlerine bakıyorlardır. Onların bu bakışmadaki varlıkları, kendi tarihlerine karşıdır –bu tarihin kendilerinin kabul ettikleri ya da seçtikleri bir tarih olduğunu varsaysak bile.

Tarihe nasıl karşı konabilir? Muhafazakârlar tarihteki değişimlere güç kullanarak karşı koyabilirler. Fakat karşı koymanın başka bir çeşidi daha vardır. Kim Marx okuyup da, onun keşfettiği tarihsel süreçlere duyduğu kini, kendi inandığı şekliyle, zorunluluk âleminin özgürlük âlemine dönüşeceği tarihin sonunu sabırsızlıkla bekleyişini içinde duymayabilir, hissetmeyebilir?

Tarihe karşı koyuş, kısmen, tarihte meydana gelen olaylara bir karşı koyuş şeklinde olabilir. Her devrimci protesto, aynı zamanda, insanların tarihin nesneleri olarak kalmaya karşı bir tasarıdır. İnsanlar, umutsuzca görünen protestolarının sonucunda, artık tarihin nesneleri olmaktan çıktıklarını hissettiklerinde, *tarih artık zamanın tekeline sahip değil demektir.*

> Dev ağzı, kentin çapını bulan bir giyotin getirin gözlerinizin önüne. O ağzın usulca indiğini, kentin bir kesimini, içinde ne varsa hepsiyle birlikte biçtiğini getirin –duvarlar, demiryolu hatları, arabalar, tezgâhlar, kiliseler, meyve sandıkları, ağaçlar, gök, kaldırımlar. İşte, savaşmaya kararlı herkesin birkaç metre önüne böyle bir bıçak ağzı inmiş. Herkes, yalnız kendisinin görebildiği uçsuz bucaksız bir yarığın baş döndüren sarp kenarından birkaç metre beride buluyor kendini. Yarık, ete işlemiş derin bir kesik gibi, o kadar su götürmez bir gerçek; neler olup bittiği apaçık ortada. Gelgelelim, başlangıçta acı duyulmuyor.
>
> Acı, kişinin kendi ölümünün büyük bir olasılıkla çok yaklaştığı düşüncesidir. Barikatları kuran erkeklerle kadınların aklına, ellerindeki işle kafalarındaki düşüncenin, büyük bir olasılıkla, kendilerince son kere işlendiği ve düşünüldüğü vuruyor. Savunma hatları kurulurken acı artıyor.
>
> ...Barikatların orada acı dindi. Değişim tamama erdi. Çatılardan, askerlerin yürüyüşe geçtiklerini bildiren bir haykırışla tamama erdi. Birdenbire, pişmanlık duyacak bir şey kalmıyor artık. Barikatlar, savunucularıyla, onlara yaşamları süresince uygulanan şiddetin arasında yükseliyor. Pişmanlık du-

yacak bir şey yok, çünkü şu anda kendilerine doğru ilerleyen ne varsa, geçmişlerinin tortusu. Barikatların beri yanında, gelecek başladı bile.*

Devrimci eylemlere ender rastlanır. Ancak tarihe karşı koyma duyguları -söze dökülerek ifade edilmemiş olsa bile- kalıcıdır. Bu duygular ifadesini genellikle özel hayat denen kesitte bulurlar. Bir ev artık, ne kadar zayıf olursa olsun, tarihin pişmanlık bilmez amansızlığına (ki, aynı tarihin genellikle barındırdığı vahşet, adaletsizlik ve sefaletten ayrı bir kapsamda görülmesi gereken bir amansızlıktır bu) karşı sadece fiziksel bir barınak değil, aynı zamanda teleolojik bir barınak haline gelmiştir.

İnsanların tarihe karşı koyuşu, maruz bırakıldıkları şiddete karşı bir tepkidir (hatta bir protestodur –fakat, doğrudan bir toplumsal ifadeyle dile getirilmeyen, dolaylı yollarla dile döküldüğünde de genellikle mistifiye edilmiş ve tehlikeli bir hal alan içten bir protesto: hem faşizm hem de ırkçılık bu protestolarla beslenmiştir). Şiddet, zaman ile tarihin, ikisinin birbirinden ayrılmaz hale geleceği şekilde, insanların artık zaman ve tarihle ilgili deneyimlerini ayrı ayrı yorumlamalarının imkânının kalmadığı bir kertede birleşmesinde teşekkül eder.

Zaman ile tarihin bu şekilde birleşip birlikte yürüyüşü Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda oldu; tarihsel değişimin hızı artıp dünya çapında boyutlara ulaştıkça da daha eksiksiz ve daha geniş kapsamlı bir hal aldı. Bütün popüler dinsel hareketler (Batı'nın materyalizmine karşı şimdilerde yükselen İslami hareket gibi) işte zaman ile tarihin birlikteliğinin şiddetine karşı bir direniş biçimidir.

Bu şiddet içinde neyi barındırır? Zamanı kavrayan ve birleştiren insan muhayyilesi (ki muhayyileden önce her zaman ölçeği -kozmik, jeolojik, biyolojik- farklı işliyordu), zamanı yok sayma yeteneğine sahip olmuştur hep. Bu kapasite de hafızanın melekeleriyle yakından bağıntılıdır. Yine de zaman, yalnızca hatırlanarak değil, bunun yanında zamanın geçişine

*) John Berger, G. (Londra: Weidenfeld and Nicolson), s. 71-72. [bkz. G., Türkçesi: Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996].

meydan okuyan belirli ânların yaşanışıyla; bu ânların unutulmazlaşmasıyla değil ama, onların tecrübe edilişinde zamana kapalı kalınarak da püskürtülür. Bunlar, *for ever, toujours, siempre, immer* kelimelerini kışkırtan deneyimlerdir. Başarı, trans, rüya, tutku, çok önemli bir etik karar, yiğitlik, ölüme yaklaşma, özveri, yas, müzik, *duende*'nin kapıyı çalış ânları. Bunlar sadece bazıları.

Böylesi ânlar insan deneyiminde sürekli yaşanır. Tek bir ömür süresi içinde sıkça yaşanmasa da tarihte yaygındır. Pop müzikten Heine'ye ve Sappho'ya kadar *her türlü* lirik ifadenin malzemesi de bunlardır. Hiç kimse böyle ânlar geçirmeden bu hayattan geçip gitmiş değildir. İnsanların birbirlerinden ayrıldıkları yer, bu ânları ne denli önemsediklerini gösteren güvende somutlanır. 'Güven' diyorum, çünkü, açığa vuramasa bile kendi içinde hiç kimsenin böylesi bir önemi hissetmemiş olmasına ihtimal veremem ben. Bunlar zirve ânlarıdır ve tahayyül/zaman ilişkisine içkindirler.

Zaman ile tarihin yukarıda anlattığım şekilde birleşmesinden önce, tarihsel değişimin hızı, bir kişinin, tarihsel değişimin farkında oluşundan tamamen ayrı bir şekilde zamanın geçişinin ayırdına varabileceği bir yavaşlığa sahipti. Bir bireyin hayatının kesitleri görece değişmezlikle kuşatılmıştı ve bu görece değişmezliği (tarihi) de zamansızlık kuşatıyordu.

Tarih, ölümlülüğe saygıda kusur etmemiştir; kalıcı olan, kısa süren şeyin değerini bilmiştir. Mezarlar bu saygının bir nişanesiydi. Bireysel hayatta zamana kafa tutan ânlar, bir pencereden bakılınca göze çarpan ânlık görüntülere benziyordu; hayata açılan bu pencereler, yavaşça değişen tarihin *içinden*, asla değişmeyen zamansızlığa doğru bakıyordu.

On sekizinci yüzyılda tarihsel değişimin hızı -tarihsel ilerleme ilkesinin de doğmasını sağlayarak- süratlenmeye başlayınca, 'zamansız' olan, yani değişmeyen şey de tarihsel zaman tarafından sahiplenildi ve süreç içinde ona dahil edildi. Astronomi, yıldızları tarihe göre düzenliyordu. Renan, Hıristiyanlığı tarihselleştirmişti. Darwin, her (türsel) kökeni tarihsel kılmakla meşguldü. Bu arada, zamana dair farklı gelenekleri cisimleştiren başka kültürler ve başka hayat ve çalışma tarzları, emperyalizm ve proleterleşme yoluyla fiilen yok edilmekteydi. Bütün gece boyunca çalışan fabrika, aralıksız işleyen, tekbiçimli ve amansız zamanın zaferinin bir işaretidir. Fabrika rüya zamanında bile çalışmaya devam eder.

Tarihsel ilerleme ilkesi, kendisininki dışında bütün başka tarih görüşlerinin ortadan kalkmasının bu ilerlemenin bir parçasını oluşturduğunda ısrarlıydı. Batıl inançlar, örtülü muhafazakârlık, güya ebedi yasalar, kadercilik, sosyal pasiflik, kiliselerin yıldırma amacıyla ustalıkla kullandıkları ebediyet korkusu, tekrar ve cehalet: Bütün bunlar silinmeli ve insanın kendi tarihini yapabileceği önermesiyle mazide bırakılmalıydı. Değil mi ki toplumsal adalet, böylesi bir tarihsel ihtimalin farkında olmadan (bu bilinç de yapılmış olan tarihsel açıklamalara dayanıyordu tabii) tam olarak sağlanamıyordu, ilerlemeyi de bu önerme temsil edecekti –halen de bu temsil etmektedir.

Bununla beraber, öznel deneyime koyu bir şiddet uygulanmıştır. Bunun, yaratılmış olan nesnel tarihsel imkânlarla kıyaslandığında bir önem taşımadığını ileri sürmek, esas önemli olan noktayı gözden kaçırmak anlamına gelir ki, bunun nedeni de, öznel/nesnel ayrımının modern dönemde büründüğü acılı halin işte bu şiddetle başlamış ve gelişmiş olmasıdır.

Günümüzde, bireysel hayatı kuşatan şey, o hayatın kendisinin kısa dilimlerinden daha çabuk bir şekilde değişebilir. Zamansız olan ortadan kalkmış, tarihin kendisi gelip geçiçi bir karaktere bürünmüştür. Tarih artık ölülere saygı göstermez; ölüler, geçip gitmiş olanlardır. (Batı'da son bir yüzyılda dikilen kamusal anıtlarla kıyaslamalı bir sayısal inceleme yapmak, son

yirmi beş yılda ne kadar çarpıcı bir düşüş olduğunu ortaya koyacaktır.) Artık bir hayatın kendisinden daha uzun sürebilecek kalıcılığa sahip bir genel kabul gören değerden söz edemeyiz; çoğu değer, insan ömründen kısa sürelidir. Dünya çapında bir fenomeni temsil eden enflasyon bu bakımdan semptomatik bir özellik taşır: Enflasyon, ekonomik geçiciliğin daha önce eşine rastlanmadık modern bir formudur.

Sonuç olarak, zamana kafa tutan bu ânlarla ilgili ortak deneyimin şimdilerde o ânları kuşatan her şeyle yadsındığını söyleyebiliriz. Böylesi ânlar, tarihin içinden zamansız olana doğru pencereler gibi mazide kalmıştır. *Ebediyen* terimini öne çıkartan deneyimler, artık tek başına ve kişisel hayatta yaşandığı farz edilmesi gereken deneyimlerdir. O deneyimlerin rolü değişmiştir; onlar artık bir aşkınlık sağlamak yerine, izole ederler. Fotoğrafın geliştiği dönem, bu biricik nitelikli denebilecek modern ıstırabın her tarafta yaygınlaştığı bir döneme denk düşmektedir.

Yine de insanlar, ne talih ki, asla sadece tarihin edilgen nesneleri olmazlar. Halk kahramanlığından ayrı bir olgu olarak bir halk yaratıcılığı da vardır. Bizim örneğimizde böylesi bir halk yaratıcılığı, deneyimi muhafaza etmek, yeniden bir 'zamansızlık' alanı yaratmak, kalıcı olanda ısrar etmek için elde ne varsa her imkânı kullanmaktadır. Zaten bu yüzden, her biri anında uçup gidebilecek, genellikle göğüs cebinde taşınan ya da yatağın başucuna konan görüntülerden oluşan yüz milyonlarca fotoğraf, tarihsel zamanın yıkıp yok etmeye hakkı olmadığını anlatmaya yaramaktadır.

Şahsi fotoğraf bugün sanki, o pencereden tarihe, zamanın dışında olan şeye doğru kısacık bakışın maddileşmiş hali gibi değerlendirilmekte ve öyle benimsenmektedir.

* * *

O kadın ile kızıl süvarinin fotoğrafı bir fikri temsil eder. Fikir, Kertesz'e ait değildi: onun gözlerinin önünde hayata geçiyordu ve Kertesz sadece onun duyarlı bir alımlayıcısıydı.

Ne görmüştü?

Yaz güneşinin ışığı.

Kadının elbisesi ile askerlerin dışarıda uyumaya elverişli ağır paltoları arasındaki zıtlık.

Gözle görülür bir ağır edayla bekleyen erkekler.

Kadının yoğunlaşması –erkeğe sanki şimdiden, onu kendinde kaybedecek uzaklığa çoktan varmış gibi bakıyor.

Kadının ağlamasına imkân vermeyen çatık kaşlı bakışı.

Erkeğin alçakgönüllülüğü –bu, kulağından ve başının duruşundan anlaşılıyor – çünkü böyle bir anda kadın, erkekten daha güçlüdür.

Kadının kabullenişi, bedeninin buna uygun duruşu.

Babanın üniformasıyla şaşıran, alışılmadık bir durumla karşı karşıya olduklarının farkına varmış olan oğlan.

Kadının evden çıkmadan önce taranmış saçları, yıpranmış elbisesi.

İkisinin de gardroplarının sınırlılığı.

Gördüklerimizi tek tek sıralamak mümkündür, çünkü bu ayrıntılar dokunaklı geliyorsa, bu etkiyi esasen göz aracılığıyla göstermektedirler. Sözgelimi, kadının karnında kavuşturduğu ellerinin görünüşü, onun nasıl patates soyabileceği, uykudayken ellerinden biriyle nasıl sarkabileceği, saçlarını nasıl yatıracağı konusunda bir fikir vermektedir.

Kadın ile asker birbirlerini tanıyorlar. Ayrılık, kavuşmaya ne kadar yakın! İşte, belki de daha önce hiç tatmamış oldukları böyle bir tanıma edimiyle, ikisi de diğerinin akla gelebilecek her kötülüğe kafa tutan bir görüntüsünü kendinde alıkoymayı umuyor. Hiçbir şeyin silemeyeceği bir görüntü. Kertesz'in kamerasının önünde hayata geçmiş olan fikir işte bu. Elimizdeki fotoğrafı paradigmatik hale getiren şey de bu. Yalnızca beğenilmekle kalınmayıp, aşk derecesinde bayılınan bütün fotoğraflarda örtük biçimde var olan bir şeyi açıkça ortaya koyan bir resim.

Bütün fotoğrafların tarihe katkı yapıyor olması ihtimal dahilindedir ve her fotoğraf, belirli koşullarda, tarihin günümüzde zamanın üstünde kurduğu tekeli kırmakta işe yarayabilir.



Tabakta Şeftaliler, Cezanne.

Görünümler Muamması

"Asla yazılmamış olan şeyi okumak."
(Hofmannsthal)

Fotoğrafın iki farklı kullanım şeklini irdeledik. Biri, fotoğrafın pozitivist kanıtını sanki onu nihai ve tek doğruyu temsil ediyormuş gibi gören bir ideolojik kullanım. Buna karşılık, bir fotoğrafın öznel bir duyguyu somutlamasını öne çıkaran popüler ama şahsi bir kullanım.

Ben fotoğrafı bir sanat olarak ele almadım. Büyük bir fotoğrafçı olan Paul Strand, kendini sanatçı sayıyordu. Son yıllarda sanat müzeleri fotoğrafları da toplayıp sergilemeye başladılar. Man Ray'e kulak verelim: "Ben resmini yapmayı istemediğim şeyin fotoğrafını çekiyor, fotoğrafını çekemeyeceğim şeyin resmini yapıyorum." Bruce Davidson gibi aynı derecede ciddi başka fotoğrafçılar da, kendi fotoğraflarının 'sanat olarak görülmemesi'ni bir erdem saymışlardır.

Fotoğrafın bir sanat olduğuna dair on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ileri sürülen argümanlar, her zaman için resim sanatıyla fotoğraf arasında bir tür karşılaştırma yapılmasına yol açtığı için, soruna aydınlık getirmekten ziyade onu iyice karıştırmıştır. Mesela, çeviri yapma sanatını alıntı yapma sanatıyla karşılaştırmanın bir faydası yoktur. İkisinin benzerlikleri, ikisinin birbirleri üzerindeki etkileri, salt formel boyutlardadır; işlevsel bakımdan hiçbir ortak noktaları yoktur.

Ancak, bu saptama ne kadar doğru olursa olsun, şu can alıcı soru hâlâ geçerlidir: Bilinmeyen nesnelerin fotoğrafları bizi niçin etkiler, harekete geçirir? Eğer fotoğrafların işlevi resimlerinkine benzemiyorsa, o zaman nasıl bir işlev görürler? Ben, fotoğrafların görünümlerden alıntı yaptığını iddia etmiştim. Bu da görünümlerin kendi başlarına bir dil meydana getirdikleri düşüncesini doğurabilir.

Bu söz nasıl bir anlam taşır?

İlkin, muhtemel bir yanlış anlamadan sakınmaya çalışalım. Barthes son kitabında şu satırları kaleme almıştı: "Ne zaman bir dilde azıcık bir mesafe katetsem, o dilin sisteminin indirgemecilik ve onaylamamadan oluştuğunu ve bu yöne meylettiğini hisseder ve sessizce bakışlarımı oradan kaçırıp başımı başka bir tarafa çeviririm."*

Barthes'ın yapısalcı takipçilerinden bazıları, artık hayatta olmayan ustalarından farklı olarak, kapalı sistemleri sevmişlerdir. Mesela, benim Kertesz'in fotoğrafını okuyuşumda, hepsi de toplumsal/kültürel bir kurgu olan çeşitli semiyolojik sistemleri (giysilerin, yüz ifadelerinin, vücut hareketlerinin, sosyal adetlerin, fotoğrafik çerçevelemenin, vb. gösterge-dili) temel aldığımı iddia edeceklerdir. Bu tür semiyolojik sistemler gerçekten vardır ve görüntülerin yaratılmasıyla okunmasında sürekli olarak onlara başvurulmaktadır. Yine de, bu sistemlerin toplamı, görünümlerde okunabilecek şeylerin hepsini ne tüketip bitirebilir, ne de örtmeye başlayabilir. Barthes'ın kendisi de bu fikirdeydi. Görünümlerin dile benzer bir şey oluşturması sorunu, basitçe bu semiyolojik sistemlere referansla çözülemez.

Öyleyse şu soru hâlâ önümüzde duruyor: Görünümlerin bir dil oluşturabileceğini söylemenin anlamı nedir?

Görünümler, tutarlılık sergilerler. İlk planda, görsel yakınlığı sağlayan genel yapı ve gelişme yasalarına bağlı olarak tutarlıdırlar. Bir kaya parçası bir dağa benzeyebilir; çimenler saç gibi büyür; dalgalar vadilerin şeklini alabilir; kar kristalimsidir; cevizlerin kabukları içinde büyümesi, bir parça beynin kafatası içinde büyümesine benzer; durağan ya da seyyar, destek olma işlevi gören her ayak ve bacak görsel olarak birbirini çağrıştırır, vb.

İkinci planda, görünümler, görsel taklidin oldukça gelişmiş bir gözün ortaya çıktığı anda başlamasıyla tutarlıdır. Her türlü doğal kamuflaj, çoğu doğal renklendirme ve sonsuz çeşitlilikteki hayvan davranışları, görünümlerin başka görünümlerle birleşmesi ya da onları akılla getiriyor olması ilkesine dayanır. Brassoliane'nin kanatlarının altında, bir baykuşun ya da başka bir büyük kuşun gözlerini -büyük bir isabetle- taklit eden lekeler bu-

*) Roland Barthes, *Reflections on Photography* (New York: Farrar, Straas and Giroux, 1981).



lunur. Bu kelebekler saldırıya uğradıklarında kanatlarını çırparlar ve parlayıp sönen gözleriyle kendilerine saldıran hayvanları korkuturlar.

Görünümler olayları hem birbirinden ayırır, *hem de* birleştirirler.

Görünüşlerin tutarlılığının büyük ölçüde unutulduğu on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, bunun önemini kavrayıp bunu vurgulamakta ısrar eden biri vardı. "Nesneler birbirlerinin içine nüfuz ederler. Fakat canlılıklarını da asla kaybetmezler. Gözle görünmez bir şekilde etraflarına gizli yansımalar saçarlar." Cezanne.

Görünümler ayrıca, algılar şeklinde zihinde de tutarlılık sergilerler. Tek bir şeyin ya da olayın görüntüsü, başka şeylerin ve olayların görüntülerini de peşinde sürükler. Bir görünüşü tanımak, başka görünüşlerin hafızada bulunmasını gerekli kılar. Genellikle beklentiler şeklinde yansıtılan hafıza-



daki hatıra ve görüntüler de, ilk tanıma aşamasının üstünden çok uzun bir süre geçtikten sonra bile görülen şeyi tanımlayıp tarif etmeyi sürdürürler. Örneğin, az önceki fotoğrafta memedeki bir bebeği tanırız, fakat ne görsel hafızamız ne de görsel beklentilerimiz orada durur. Bir görüntü hemen bir diğerine nüfuz eder.

Görünümlerin *tutarlılık sergilediğini* söyler söylemez, bu *tutarlılığın* bir dilinkine benzemez diyemeyeceğimiz bir birlik ortaya koyduğunu da söylemiş oluruz.

* * *

Görmek de organik hayat da ışığa bağlıdır, ve görünümler bu karşılıklılığın yüzüdür. Dolayısıyla, görünümlerin iki kat sistematik olduğu söylenebilir; belirli evrensel yapısal ve dinamik yasalardan dolayı o şekliyle var olan doğal bir yakınlık ve çekim sistemine aittirler. İşte bu yüzden, daha önce vurgulamış olduğumuz gibi, bütün bacaklar birbirine benzer. İkincisi, bunlar, zihnin görünür olan şeylerle ilgili deneyimlerini düzenleyen bir algı sistemine aittirler.

İlk sistemin asal enerjisi, her zaman geleceğe yönelik bir özelliği olan doğal yeniden üremedir; ikinci sistemin asal enerjisi, sürekli olarak geçmişi muhafaza etmeye çabalayan hafızadır. Algılanan bütün görünümlerde her iki sistemin karşılıklı olarak birbirine gidiş gelişi söz konusudur.

Görsel deneyimlerimizi insan beyninin sağ yarıküresinin 'okuyup' depoladığını artık biliyoruz. Bu önemli bir noktadır, zira bu işlemin meydana geldiği alanlar ve merkezler, kelimelerle ilgili deneyimlerimizi işleyen sol yarıküredeki alan ve merkezlerle yapısal bakımdan aynıdır. Görünümlerle uğraşan aygıt, sözlü dille uğraşan aygıtımızla aynıdır. Dahası, görünümler herhangi bir dolayımdan geçmemiş hallerinde -yani, henüz yorumlanmamış ya da algılanmamış oldukları hallerde-, sözcükler için kullanılanlarla kıyaslanabilecek referans sistemlerine (hafızada belirli bir düzeyde saklanabilsinler diye) yaslanırlar. Görünümlerin bir şifrenin bazı niteliklerini taşıdığı sonucuna varmamızın kaynağı da yine burasıdır.

Bizimkinden önceki bütün kültürler, görünümleri, yaşayan canlılara hitap eden işaretler olarak yorumluyorlardı. Her şey *efsaneydi:* Her şey gözle *okunmak* üzere vardı. Görünümler benzerlikleri, yakınlıkları, sempatileri ve antipatileri dışa vuruyordu ve bunların her biri de ayrı bir mesaj iletmekteydi. İşte bu mesajların toplamı evreni açıklıyordu.

Kartezyen devrim bu tür açıklamaların temelini yerle bir etti. Önemli olan artık, şeylerin görünüşü arasındaki ilişki değildi. Önemli olan, görsel çakışmalardan ziyade ölçü ve farklılıktı. Salt fiziksel olan kendi başına bir anlam ortaya koyamıyordu; fiziksel olan artık ancak akılla sorgulandığı zaman bir anlam yüklenebiliyordu ve bu da manevi olanın tehdit altına girmesi demekti. Görünümler, bir diyalogta söylenen sözler gibi iki cepheli olmaktan çıkmıştı. Bölüp parçalara ayırmayı gerektirecek şekilde yoğun ve opak hale gelmişlerdi.

Modern bilim artık mümkündü. Ancak, herhangi bir ontolojik işlevden yoksun kalan o 'görünür' olan, felsefi düzlemde estetiğin alanına indirilmişti. Estetik, bir bireyin duygularını etkiledikleri ölçüde duyusal algıları inceleyen bir daldı. Dolayısıyla, görünümlerin 'okunuşu' parçalı bir şekle büründü; anlam katan bir bütün olma niteliğine sahip değillerdi artık. Görünümler, anlamları salt şahsi boyutta kalan bir olumsallığa indirgenmişlerdi.

Gelişme, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl görsel sanatlarının kesikli ve bir günü öbür güne uymayan tarihini açıklamaya katkıda bulunabilir. Bu şekilde görsel sanatlar, tarihte ilk defa olarak, anlamlı olmanın görünümlerin doğasında yattığı inancından koparılmış oluyordu.

Bununla birlikte, görünümlerin bir dili andırdığını ileri sürmekte ısrarcı davranırsam büyük güçlükler ortaya çıkar. Örneğin, böyle bir dilin *tümelleri* nerededir? Bir 'görünüm' dili, bir kodlayıcıyı içerir; eğer görünümler okunmak üzere varsa, onları kim yazmıştır?

Dinden vazgeçmekle gizemlerin azalacağına inanmak rasyonalist bir yanılsamaydı. Nitekim, tam tersine, gizemler çoğaldı. Merleau-Ponty'nin yazdığı gibi:

> Görmenin bize öğrettiği şeyi, şöyle ki, görme sayesinde güneşle ve yıldızlarla temas kurduğumuzu, bir anda her yerde olduğumuzu, hatta kendimizi başka bir yerde tahayyül etme yetimizin bile... görmekten geldiğini ve ona borçlu olduğumuz vasıtalarla işlediğini birebir değerlendirmeliyiz. Görme, tek başına, farklı olan, birbirine 'dışsal', yabancı kalan varlıkların yine de kesin anlamıyla *bir arada* bulunduklarını, 'eşzamanlılık' içinde olduklarını öğrenmemizi sağlar; psikologların bir çocuğun patlayıcılarla oynamasına benzer şekilde ele alıp çözmeye çalıştıkları bir sorundur bu.*

Görünür olanın *şifreli bir mesaj olmak dışında hiçbir anlam taşımadığını* savunan antik dinleri ve büyülü inançları mezarından çıkarmaya gerek yok. Tarihdışı bir nitelik taşıyan bu inançların hepsi, göz *ile* beyinin tarihsel gelişmelerindeki çakışmayı görmezlikten geliyorlardı. Ayrıca, hem görmenin hem de organik hayatın ışığa bağımlı olmasına denk düşen o çakışmayı da görmezlikten geliyorlardı. Yine de görünümler muamması -tarihsel açıklamalarımız ne yönde olursa olsun- henüz çözülebilmiş değildir. Felsefi düzlemde bu muammadan uzak durmayı başaramayız. Fakat onu *görmemezlik* edemeyiz.

*
* *

İnsan çevresine bakar (ve biz daima, rüyalarımızda bile, görünür olan şeylerle kuşatılmış durumdayızdır) ve etrafında ne varsa onları, koşullara göre farklı şekillerde okur. Bir araba sürmek bir tür okumayı ortaya çıkarır; bir ağaç kesmek başka türlü bir okumayı; bir arkadaşı beklemek başka bir türlüsünü. Her faaliyet kendi okumasını kışkırtır.

*) Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston, Ill.: Northern University Pres, 1964), s. 187 [Türkçe'si için bkz. *Algının Önceliği*, çev. Yusuf Yıldırım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006].

Başka zamanlarda okuma, ya da okumayı mümkün kılan tercihler, bir hedefe yöneltilmekten ziyade, zaten meydana gelmiş olan bir olayın sonucudur. Duygu ya da ruh hali okumayı kışkırtırken, bu şekilde okunmuş olan görünümler de *bir ifade gücü* kazanırlar. Edebiyat böylesi anları genellikle iyi tasvir etmiştir, fakat onlar edebiyata ait değillerdir, görülebilir olana aittirler.

Filistinli yazar Ghassan Kanafani, baktığı her şeyin aynı acıyı ve kararlılığı ifade eder hale geldiğini düşündüğü bir ânı şöyle tasvir etmektedir:

> Nadya'nın kalçasının üstünden kopmuş bacağını hiç unutmayacağım. Hayır! Yüzüne yerleşen ve ebedi özelliklerinden biri halini alan o kederi de. O gün Gazze'de hastaneden dışarı çıktığımda, Nadya'ya vermek üzere getirdiğim iki poundu sessiz bir alayla avcumda tutuyordum. Güneşin cehennemi alevi sokakları kan rengine boyamıştı. Gazze de yepyeni bir yerdi, Mustafa! Sen ve ben onu asla böyle görmedik. Oturduğumuz Şeçiya mahallesinin baş tarafına yığılmış taşların bir anlamı vardı; sanki orada durmalarının onların anlamını açıklamaktan başka hiçbir sebebi yoktu. Hayatımızı sürdürdüğümüz ve yedi yenilgi yılını iyi insanlarıyla birlikte geçirdiğimiz bu Gazze yeni bir şeydi. Sanki yepyeni bir başlangıçtaydık. Bunun yepyeni bir başlangıç olacağı aklıma nerden geldi, bilmiyorum. Eve doğru yürüdüğüm bu ana caddenin Safed'e giden uzun, uzun bir yolun sadece başlangıcı olduğunu hayal etmiştim sanırım. Bu Gazze'deki her şey, ağlamakla silinmeyecek bir kedere boyanmıştı. Bu bir meydan okumaydı; dahası, eksik bacağın geri takılması gibi bir şeydi.

Her bakma edimi bir anlam beklentisiyle yüklüdür. Anlam beklentisi şüphesiz bir açıklama yapılması isteğinden ayrı tutulmalıdır. Bakan biri, *sonradan* açıklama yapabilir; fakat, herhangi bir açıklama yapılmasından önce, görünümlerin neyi dışavurmak üzere olduklarına dair bir beklenti söz konusudur.

*) G. Kanafani, *Men in the Sun* (Londra: Heinemann Educational Books, 1978), s. 79.

Bu ifşalar genellikle kolay ortaya çıkmaz. Görünümler o kadar karmaşıktır ki, ancak bakma ediminde içerili olan arayış, temelde var olan tutarlılıktan bir okuma çıkartabilir. Eğer, geçici bir berraklık sağlama adına, görünümler görme ediminden yapay olarak ayrılabilirse (ki bunun fiilen imkânsız olduğunu daha önce görmüştük), görünümlerde okunabilen her şeyin halihazırda zaten var olduğunu, ama farklılaşmamış bir biçimde var olduğunu ifade edebiliriz. Farklılığı sağlayan, seçenekleriyle birlikte arayıştır. *Görülen şey*, ifşa edilen şey, hem görünümlerin hem de arayışın çocuğudur.

Bu ilişkiyi daha berrak kılmanın başka bir yolu, görünümlerin kendi başlarına gizli anlamlar taşıdığını söylemek olur. Kehanetler gibi görünümler de öteye giderler, temsil ettikleri ayrı ayrı fenomenlerin en derinden ima ettiklerine bakarlar, fakat yine de bu bakışlar, ender haller dışında çok daha kapsamlı bir okumayı kesinleştirmeye yetmez. Kâhince bir saptamanın kesin anlamı, ona kulak veren kişinin arayışına ya da ihtiyacına bağlıdır. Herkes -başkalarıyla bir arada olduğu zaman bile- bir kehanete tek başına kulak verir.

Bakan kişi, bulunan anlamda temel bir yere sahiptir, *ama yine de anlam onu aşabilir*. Kaldı ki umut edilen şey, anlamın üstün gelmesidir. Vahiy, dinsel niteliğe bürünmeden önce görsel bir kategoriydi. Vahiy umudu -her çocukluk döneminde mutlaka açığa çıkan bir umuttur bu- kesin bir fonksiyonel amaçtan yoksun bakışların hepsinde görülen *irade*'nin itici gücüdür.

Vahiy, gördüğümüz şey bizi aştığında, genel varsayımlardan herhalde daha az ender görülen bir şeydir. Vahiy, doğası gereği, kolayca dile gelmez. Burada kullanılan kelimeler estetik nidalar olarak kalır! Ne kadar sık ortaya çıkarsa çıksın bizdeki vahiy beklentisi, kanımca insanın değişmez özelliklerinden biridir. Bu beklentinin biçimi tarihsel bakımdan değişiklik sergileyebilir, ancak kendi başına, *insanın algılama yeteneği ile görünümlerin tutarlılığı arasındaki ilişkinin* kalıcı bir öğesidir.

Söz konusu ilişkinin bütünselliğini gösteren herhalde en iyi şey, görünümlerin bir yarı-dil oluşturduğunu söylemektir. Böylesi bir formülas-

yon, hem bir tam dille benzerliği hem de ondan farklılığı akla getirerek, hantal kalmakla ve kesin olmamakla birlikte, en azından çeşitli fikirlere bir alan açar.

* * *

Pozitivist fotoğraf görüşü, yetersizliklerine rağmen egemen görüş olarak kalmıştır ve bunun sebebi, görünümlerin vahiyci doğası dikkate alınmadıkça başka hiçbir görüşün mümkün olmamasıdır. En iyi fotoğrafçıların hepsi de sezgiyle çalışan insanlardı. Çalışmaları açısından değerlendirildiğinde, kendilerinin bir teoriden yoksun olmamalarının fazla bir önemi yoktu. Önemli olan şey, fotoğrafik imkânın teorik bakımdan gizli kalmış olmasıdır.

Bu imkân nedir?

Bir fotoğrafçının ilk esas ve tek tercihi, bakan bir insanın sürekli ve daha rastlantısal tercihlerinden farklıdır. Bir fotoğrafın basitleştirici etki yaptığını her fotoğrafçı bilir. Basitleştirmeler odak, tonalite, derinlik, çerçeveleme, bindirme (fotoğrafı çekilen şey değişmez), doku, renk, ölçek, diğer duyular (onların görüntü üzerindeki etkisi hariç tutulmuştur) ve ışık oyunuyla ilgilidir. Bir fotoğraf görünümlerden alıntı yapar, fakat bu alıntıyı yaparken de onları basitleştirir. Basitleştirme de onların daha okunur görünmelerini sağlayabilir. Her şey, seçilen alıntının niteliğine bağlıdır.

Atının yanında duran adamın fotoğrafı çok kısa bir alıntı yapmaktadır. Kertesz'in Budapeşte tren istasyonunun dışındaki fotoğrafıysa oldukça uzun bir alıntıdır.

Alıntının 'uzunluğu'nun pozlama süresiyle hiçbir ilgisi yoktur. Zamansal bir uzunluk değildir burada söz konusu olan. Daha önce, bir fotoğrafçının -fotoğrafı çekilen ânı seçmesiyle- bakan kişiyi, o âna bir geçmiş ve bir gelecek atfetmek için çalışabileceğini görmüştük. Biz de, atıyla fotoğrafı çekilen adama bakarken, o fotoğraf ânından az önce neler olduğu ya da bir ân

sonra neler olabileceği konusunda en ufak bir fikir sahibi değilizdir. Kertesz'e bakarkense bir hikâyeyi birkaç yıl geriye ve en azından birkaç saat ileriye götürebiliriz. İki resmin anlatı kapsamındaki bu farklılık önemlidir, yine de alıntının 'uzunluğu'yla yakından alakalı olmasına rağmen bu kendi başına o uzunluğu temsil etmez. Burada tekrarlamakta fayda var: Alıntının uzunluğu hiçbir anlamıyla zamansal bir uzunluk değildir. Uzatılan şey zaman değil, anlamdır.

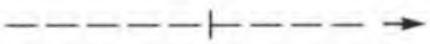
Fotoğraf, zamanı enine keser ve o belirli ânda gelişmekte olan olay ya da olayların bir kesitini ortaya çıkarır. Daha önce, anlık görüntünün anlamı belirsizleştirdiğini görmüştük. Bununla birlikte, kesit yeterince genişse ve herhangi bir zaman sınırı olmadan incelenebilirse, olayların birbirine bağımlılığını ve birbirleriyle ilintili şekilde bir arada var olduklarını görmemizi sağlar.

Bu anlattıklarımı bir diyagramla, fakat ister istemez son derece şematik bir yolla ifade edersem sanırım daha açık bir şekilde anlaşılabilir.

Hayatın kendisinde bu, bir olayın zaman içindeki gelişmesidir; anlamının algılanması ve hissedilmesi o sürede sağlanır. Eğer bu etkin biçimde ifade edilirse, olayın anlama doğru ya da anlamın içinden hareket ettiği de söylenebilir. Bu hareket bir okla gösterilir.



Normal olarak bir fotoğraf bu hareketi durdurur ve fotoğrafı çekilen olayın görünümlerini enine keser. Bu suretle anlamı da belirsiz hale gelir.



Okun hareketinin bir varsayıma dönüşmesi, ancak seyircinin donduruluş görünümlere farazi bir geçmiş ve gelecek atfetmesiyle mümkündür.

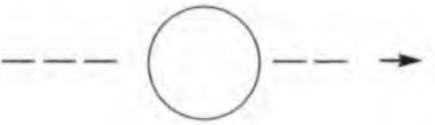
Yukarıda, fotoğrafın olayı kesişini dikey bir çizgiyle gösterdim. Yine de bu çizginin olayın bir kesiti olduğu düşünülürse, onu yandan değil

enden gören bir daireyle gösterebiliriz. O zaman şöyle bir diyagram ortaya çıkar.

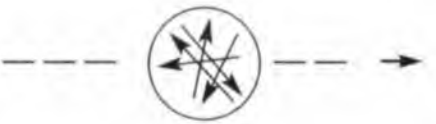


Dairenin çapı, olayın anlık görünümlerinde bulunacak bilgi miktarına bağlıdır. Çap (alınan bilgi miktarı), fotoğrafa bakanın fotoğrafı çekilmiş olan olayla kişisel ilişkisine göre değişebilir. Atlı adam bir yabancıysa çap küçük kalır, daire çok küçülmüştür. Fakat aynı adam sizin oğlunuzsa, toplanan bilgi miktarı ve dairenin çapı ciddi ölçüde büyüyecektir.

Uzun alıntıyı temsil eden istisnai fotoğraflar, fotoğrafın konusu ona bakan kişi tarafından hiç bilinmediği durumlarda bile dairenin çapını büyütürler.



Bu büyümeyi sağlayan, olayı kendisinin ötesinde genişleten -o belirli konjonktürde fotoğrafı çekilen haliyle- görünümlerin tutarlılığıdır. Fotoğrafı çekilen olayın görünümleri, başka olayları da işin içine dahil eder. Daireyi, anlık bilginin boyutlarının ötesinde büyüten de işte bu eşzamanlı bağlar ve çarpraz referansların enerjisidir.



Toparlarsak, fotoğrafın yaptığı kesmenin sonucu olan süreksizlik artık yıkıcı bir nitelik taşımaz, çünkü uzun alıntı niteliğini taşıyan fotoğrafta başka türde bir anlamın ortaya çıkması mümkün hale gelmiştir. Fotoğrafı çekilen tekil bir olay, ilk olayın görünümlerinden doğan bir fikir yoluyla başka olayları da kendi anlamına dahil eder. Bu fikir salt gereksiz tekrarları içermek durumunda da değildir. (Ağlayan bir insan görüntüsü ve ıstırap çekme fikri tabii totolojik bir içerik taşıyabilir.) Fikir, olayın kar-

şısında durarak, onu genişletip başka olaylarla birleştirir ve böylece çapı büyütür.

Görünümlerin fikirler 'doğurması' nasıl mümkün olmaktadır? Görünümler, belli bir andaki özgül tutarlılıklarıyla, seyircinin zihninde geçmişteki bir deneyimin hatırlanmasını kışkırtan bir dizi *çakışmayı* ortaya sererler. Geçmişteki bir deneyimin tanınması, hafızayla yapılan örtülü bir anlaşma düzeyinde kalabilir tabii, ya da bilinçli hale gelebilir. Zaten bilinçli hale geldiğinde bir fikir olarak formüle edilmiş durumdadır da demektir.

İfade edici güce sahip olan bir fotoğraf, böylece diyalektik bir yolla etkisini gösterir: Bir yandan, kayda geçirilen olayın tikelliğini korurken, öbür yandan, bu özel görünümlerin çakışmış hallerinin bir genel fikri dile getirdikleri ânı seçer.

Hegel *Hukuk Felsefesi*'nde* bireyselliği şöyle tanımlamaktadır:

> Her bilinçlilik, kendini, 1) tümel olarak, belirlenmiş her şeyden soyutlama potansiyeli bakımından, 2) tikel olarak -belirlenmiş bir nesne, içerik ve amaçla- bilir. Gelgelelim, bu iki uğrak da hâlâ soyutlamalardır; somut ve gerçek olan (ve gerçeğin somut olduğu her şey), karşıtı tikel (fakat, kendi üzerine düşünmesiyle tümelle eşitlenmiş bir tikeldir bu) olan tümelliktir. İşte bu ikisinin birliği, bireyselliktir.

İfade gücüne sahip her fotoğrafta, uzun alıntı yapan her fotoğrafta, tikel olan -bir genel fikir münasebetiyle- *tümel olanla eşitlenmiştir*.

* * *

Genç bir adam halka açık bir yerde, muhtemelen bir kafede, masada uyuyakalmış. Yüzündeki ifade, karakteri, ışığın ve gölgenin onun ve elbisesinin üstünde erimesi, açık gömleği ve masadaki gazete, sağlıklı ama bit-

*) George W.F. Hegel, *Philosophy of Right* (Londra, Oxford University Press, 1975), s. 7.



Uyuyan Delikanlı, 25 Mayıs 1912, Budapeşte (André Kertesz)

kin görünüşü, vaktin gece olması: Bütün bunlar bu olayda görsel olarak sunulmuş durumdadır ve tikeldir. Bu olaydan yola çıkmak ve onunla yüzleşmek: genel fikir budur.

Bu fotoğrafta fikir, okunabilirlikle ilgilidir. Ya da, daha kesin bir şekilde ifade edersek, okunabilirlik/okunamazlık arasındaki ayrım çizgisiyle ilgili.

Masadaki ve uyuyan kişinin arkasındaki duvardaki gazeteleri kaldırırsanız, fotoğraf ifade edici gücünü kaybeder –onların yerine konan şey başka bir fikir uyandırana kadar ya da uyandırmadığı sürece.

Fikri olay uyandırır. Fikir de, olaya cepheden bakarak, kendini aşmaya ve genellemeyi (Hegel'in 'soyutlama' diye nitelediği olgu) temsil etmeye yönelir. Fotoğrafta uyuyan tek bir genç adam görüyoruz. Onu görünce de genelde uyku üzerine kafa yoruyoruz. Ancak bu kafa yorma bizi o tikel olaydan uzaklaştırmıyor; tam tersine, bizi genelde uyku üzerine kafa yormaya yönelten şey o tikel olaydır ve okumayı sürdürdüğümüz her şey de o tikel olanın ilgi alanı dahilindedir. Burada, fotoğrafa kaydedilen *görünümler aracılığıyla* ve o görünümlerin uyandırdığı okunabilirlik/okunamazlık fikri *ile* düşünüyor, hissediyor ya da hatırlıyoruz.

Genç adamın uyuyakalmadan önce okumakta olduğu gazetenin baskısı, duvarda asılı duran ve neredeyse bizim durduğumuz mesafeden bile yazıları okunabilecek olan gazetelerin baskısı -bütün yazılı haberler, bütün yazılı tarifeler- kendisi açısından geçici olarak okunamaz yerdedirler. Aynı zamanda, onun uyuyan zihninde olup bitenler, yorgunluğunu atışı, bizim gözümüzde -ya da, bekleme odasında oturan başka birinin gözünde- okunamaz şeylerdir. İki okunabilirlik. İki okunamazlık. Fotoğrafın fikri, iki kutup arasında (delikanlının nefes alıp verişi gibi) salınıp duruyor.

Bu anlattıklarımın hiçbiri Kertesz tarafından kurgulanmış ya da planlanmış düşünceler değildir. Kertesz'in görevi, o yerde o konumdan o anda görünümlerin tutarlılığını o derecede yakalamaktır. Bu tutarlılıktan çıkan çakışmalar, kelimelerle yeterince sayılamayacak kadar kapsamlı ve iç

içe dolanmış durumdadır. (Kimse bir sözlük kullanarak fotoğraf çekemez.) Fotoğraf kartı kumaşla, kıvrımlarla, yüz hatlarıyla, karanlıkla, uykuyla, ışıkla, okunabilirlikle çakışma halindedir. Kertesz'in bu fotoğraftaki *alımlama gücünün* niteliğinde, bir fotoğrafta herhangi bir maksat güdülmemiş olmasının nasıl o fotoğrafın kuvvetine, berraklığına dönüştüğünü gözlemleriz.



Arkadaşlar, 3 Eylül 1917, Esztergan (André Kertesz)

1917'de bir tarlada bir kuzuyla oynayan bir oğlan çocuğu. Fotoğrafının çekildiğinin farkında. Hem coşkulu hem de masum.

Bu fotoğrafı hafızaya yerleştiren şey nedir? Niçin bizde başka hatıraları kışkırtıyor? Birinci Dünya Savaşı'ndan önce doğmuş Macar çobanları

olmayan bizde? Çoğu fotoğraf editörünün farz edebileceği gibi hatırlanası bir fotoğraf değildir bu, çünkü oğlanın ifadesi ve hareketleri mutlu ve çok cana yakındır. Fotoğraftaki jestler ve ifadeler -izole bir şekilde bakıldığında- ya suskunlaşır ya da karikatürleşirler. Ancak bu fotoğraftaki hareketlere izole edilmiş diyemeyiz. Onlar bir fikir barındırır ve o fikirle karşı karşıya dururlar.

Kuzuda gördüğümüz -hayvanı onu görür görmez bir kuzu olarak tanımamızı sağlayan-, postunun yüzeyidir: Oğlanın elinin okşadığı ve onu hayvanla o şekilde oynamaya teşvik eden postu. Kuzunun postunun dokusuyla aynı anda da, çocuğun yuvarlandığı ve ince elbisesinin üstünden tenin-de hissettiği ekinler çeker dikkatimizi –ya da fotoğraf, onu fark etmemizi ısrarla ister bizden.

Söz konusu olayın içindeki fikir, Kertesz'in burada algılayıp yansıttığı fikir, temas duygusuyla ilintilidir. Çocuklukta her yer bu temas duygusuyla özellikle daha bir belirginleşir. Fotoğraf rahatlıkla anlaşılır berraklıktadır, çünkü bir fikir aracılığıyla, parmakuçlarımıza ya da parmakuçlarımızla hissettiğimiz duyguların hafızamızdaki yerine hitap eder.

Olay ile fikir, doğal ve etkin bir şekilde birbirleriyle bağlıdırlar. Fotoğraf, diğer şeyleri dışta bırakarak onları bir çerçeveye alır. Tikel olan tümel olanla eşitlenmektedir burada.

"Kızıl Süvarinin Gidişi" fotoğrafında, fikir durağanlıkla ilgilidir. Ondaki her şey, hareket olarak okunur: gökyüzüne karşı ağaçlar, elbiselerinin kıvrımları, ayrılık sahnesi, bebeğin saçlarını kabartan esinti, ağaçların gölgesi, kadının yanağına düşmüş saçı, tüfeklerin taşınma açısı. İşte bu akış içerisinde durağanlık fikrini uyandıran, kadın ile erkek arasındaki bakışmadır. Aynı fikrin berraklığı da bizim böyle her ayrılıkta doğan durağanlık üzerine kafa yormamızı sağlar.

Bir parktaki (yoksa bir bahçede mi?) sırada kucaklaşan bir çift âşık. Kentli orta sınıfa mensup bir çift. Fotoğraflarının çekildiğinin büyük ihtimalle farkında değiller. Ya da, farkında olsalar bile, fotoğraf makinesini o



Âşıklar, 15 Mayıs 1915, Budapeşte (André Kertesz)

anda neredeyse tamamen unutmuşlar. Tedbirliler –mensubu oldukları sınıfın geleneklerinin, fotoğraf makinesi olsun olmasın, umum bir yerde kendilerinden davranmalarını isteyeceği kadar; fakat öbür yandan, içlerindeki arzu (ya da arzuya duydukları özlem) tedbiri elden bırakmalarına yol açabilir (açtırabilir). Pek sıra dışı denemeyecek bir sahne. Onu sıra dışı kılan şeyse, sahnede gördüğümüz her şeyin özel bir tutarlılığı yansıtıyor olması –arkalarındaki çalılığın onları gizleyen bir perde oluşturması, kadının eldivenleri, üstlerinde aynı düğmeler olan ceketlerinin kol yenleri, ellerinin hareketleri, burunlarının birbirine sürtüşü, tiril tiril elbiseleriyle çalılığın göl-

gesini birleştiren karanlık, yaprakları ve tenlerini aydınlatan ışık –bu tutarlılık edep/arzu, giyinik/soyunuk, fırsat/mahremiyet gibi ikilikleri yaratan ayrım çizgisi fikrini hatırlatıyor. İşte böyle bir bölünme de genel bir yetişkin deneyimidir.

Kertesz şöyle diyordu: "Fotoğraf makinesi benim aletimdir. Onunla, etrafımdaki her şeye bir kulp takarım." Fotoğrafın özgül bir süreci olan 'kulp takma' üzerine bir teori inşa etmek mümkün olabilir.

Şimdi, anlattıklarımızı özetleyelim. Fotoğraflar, görünümlerden alıntı yaparlar. Alıntının alınması, fotoğrafın anlamının belirsizliğinde yansıyan bir süreksizlik doğurur. Fotoğrafı çekilmiş bütün olaylar -belirli bir olayla var olan kişisel ilişkiden dolayı o eksik sürekliliği kendi hayatlarıyla tamamlayan kişilerin dahil olduğu olayları saymazsak- belirsizdir. Resimlenmiş olayları -az çok doğrulukla- açıklayan kelimelerin kullanılması, fotoğrafların belirsizliğini ona bakan sıradan gözlerden gizler.

İfade gücüne sahip fotoğraf -ki bu ifade edicilik anlam belirsizliğini ve bir 'kulp takma'yı da kapsayabilir- görünümlerden yapılmış uzun bir alıntıdır. Buradaki uzunluk zamanla değil, anlamın daha fazla genişlemesiyle ölçülmektedir. Böyle bir genişlemeyi sağlayan da, fotoğrafın süreksizliğinin avantaj haline getirilmesidir. Anlatı burada kesilir. (Uyuyakalmış genç adamın -yaptığı şeyin o olduğunu farz edersek- niçin bir tren beklediğini bilmeyiz.) Fakat aynı süreksizlik, anlık bir görünümler serisini muhafaza ederek, onları okuyabilmemizi ve onlarda senkronik bir tutarlılık bulmamızı sağlayabilir. Öyle bir tutarlılık, fikirleri nakledip aktarmak yerine, bizde fikirler uyandırır. Görünümler işte bu şekilde tutarlılık doğurma kapasitesitesine sahiptirler, çünkü bir dile yakın bir şey oluşturmaktadırlar. Ben bunu bir yarı-dil olarak anıyorum.

Görünümlerin yarı-dili her seferinde daha öte bir anlam beklentisi doğurur. Vahyi gözlerimizle ararız. Hayatın içinde bu beklentinin karşılanmasına çok ender rastlanır. Fotoğraf bu beklentiyi doğrular ve bunu paylaşılabilir bir çerçevede gerçekleştirir (Kertesz'in buradaki fotoğrafını ortaklaşa

okuma deneyimimiz gibi). İfade edici bir güce sahip fotoğrafta, görünümler kehanete benzeme özelliklerini kaydeder ve aydınlatıcı bir niteliğe bürünürler. Bizi harekete geçiren de buradaki doğrulamadır.

Fotoğrafı çekilmiş olayın ve aklımızda uyanan fikrin berraklığının yanında, fotoğrafın bakma iradesinde içkin olarak bulunan bir beklentinin gerçekleşmiş halini temsil edişi de bizi etkiler. Fotoğraf makinesi, görünümlerin yarı-dilini tamamlar ve aşikâr denebilecek bir anlam ortaya koyar. Bu durum gerçek olduğunda, aniden kendimizi görünümler arasında evimizde hissederiz –tıpkı ana dilimizi kullanırken kendimizi evimizde hissettiğimiz gibi.

EĞER HER SEFERİNDE...

Fotoğraflar: Jean Mohr
Anlatı: John Berger ve Jean Mohr

"Eğer bir inekten her süt sağışımda bana bir kuruş verselerdi şimdi zengin bir kadındım."
(Yaşlı bir Savoyarde'lı köylü kadın)

"Tasvir edilemez olan şeyi tasvir etmek istiyoruz: doğanın ânlık metnini. Yapısı şiirsel temsile yaslanan tek gerçekliği (itilimleri, hedefleri, salınımları) tasvir etme sanatını kaybetmiş durumdayız."
(Osip E. Mandelstam, *Entretiens sur Dante*)

Okura Not

Bizim bir şeyi mistifiye etmek gibi bir niyetimiz asla olmadı. Yine de bu fotoğraflar serisini bir sözlü anahtarla anlatmamız ya da onları bir olaylar silsilesine oturtmamız mümkün değil. Bunu yapmayı denesek, görünümlere tek bir sözlü anlam dayatmış ve görünümlerin kendi dilini engellemiş olurduk, ya da bu, onu yadsımakla aynı anlama gelirdi. Oysa kendi başlarına belirsizdir görünümler, çok anlamla yüklüdürler. Bunun içindir ya, görsel olan hayret uyandırır ve bunun içindir ki, görsel olana dayanan hafıza, akıldan daha özgürdür.

Sonraki sayfalarda bakacağınız resimler serisinin tek bir 'doğru' yorumu yoktur. Yaşlı bir kadının kendi hayatı üzerine düşüncelerini takip etme çabasını temsil ederler. Eğer biri ona ansızın şu soruyu yöneltmiş olsaydı: Aklınızda ne var? Emin olun, hemen basit bir cevap uydururdu, zira bu soru, ciddiye alınacak olursa, anında cevaplanamaz bir niteliğe bürünür. Kadının düşünceleri Ne'yle başlayan tek bir soruya verilecek cevapla tanımlanamaz. Oysa o bir silsile halinde düşünüyor, kafa yoruyor, hatırlıyor, anlatıyor ve yapıyordu. Kendisinden bir anlam çıkarıyordu gene kendisine.

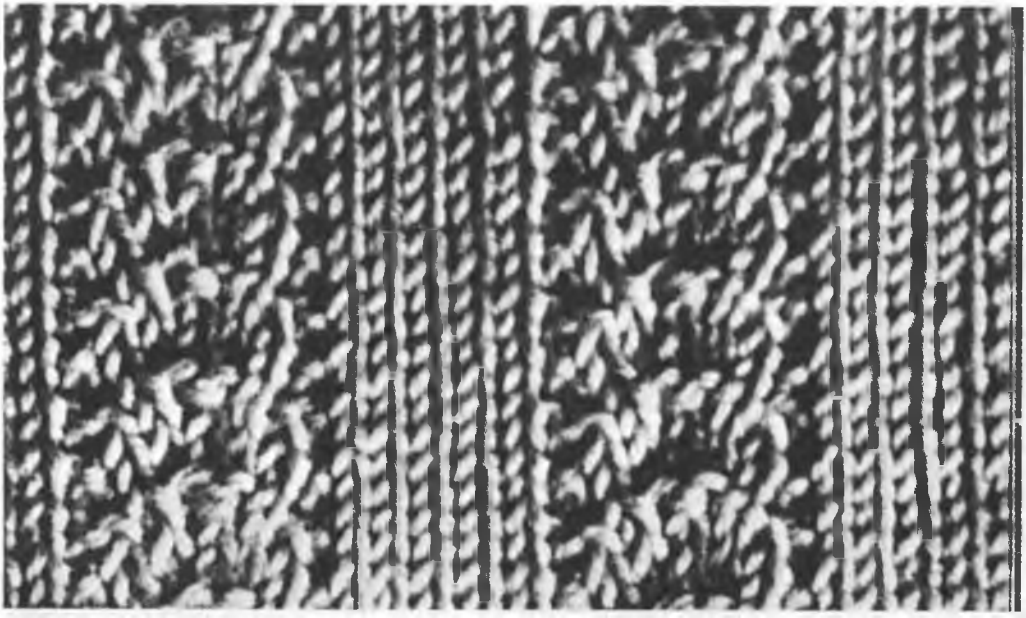
Resimlerde karşımıza çıkan belirsizlikler bu çalışmanın 'anlaşılması'na engel teşkil etmez, fakat bu çalışmadaki fotoğrafları takip etmenin, kendi hayatı üzerinde düşünen bir kadının zihnini -birkaç dakikalığına bile olsa- takip etmeye çalışmanın bir koşuludur.

Yaşlı kadın, bir hikâyenin baş karakteri gibi, uydurulmuş bir tiptir. Onun hayatıyla ilgili bazı bilgiler aktarılabilir yine de. O bir köylü kadınıdır. Alpler'de doğmuştur. Evlenmemiştir ve hayatını tek başına sürdürmektedir. İki dünya savaşını da görmüştür. Hayatının bir döneminde iş aramaya başkente gitmiş ve birkaç yıl evlerde hizmetçilik yapmıştır. Daha sonra köyüne dönmüştür. Hâlâ gücü kuvveti yerindedir, kimseye muhtaç değildir, günün büyük kısmını dışarıda -eğer kar yoksa- çalışarak geçirir. Akşamları, çorbasını içtikten sonra örgü örer. Bazen televizyon seyrederken de örgüsünü elinden bırakmaz. Bazen sessizliği tercih eder.

Kendi hayatını gözden geçirirken, yaşlanan herkes gibi, genel olarak hayat üzerine de kafa yorar –doğup hayata gelmek, çocukluk, iş, aşk, göç, çalışma, kadın olmak, ölüm, köy, çalışma, haz, yalnızlık, erkekler ve kadınlar, çalışma, dağlar üzerine.

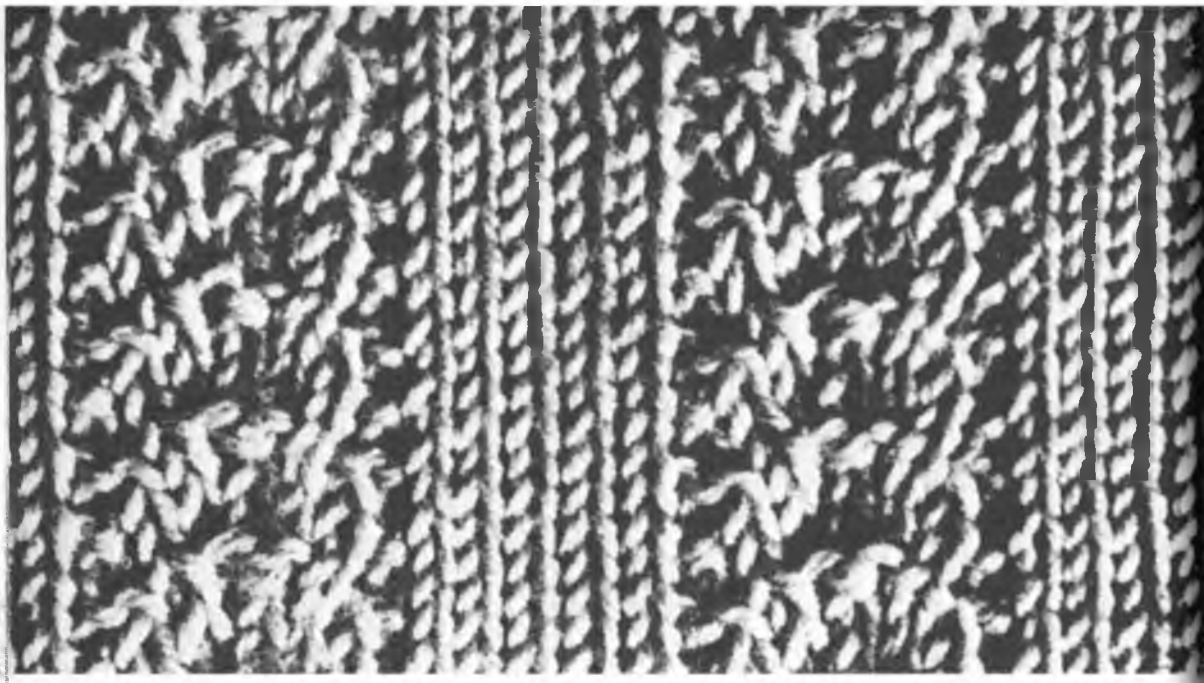
Bu dizideki fotoğrafların çekilmesinde belgesel niteliği taşısın diye bir niyet güdülmedi. Şöyle ki, bu fotoğraflar kadının hayatına -hatta, onun öznel hayatına- belge *oluşturmuyorlar*. Onun asla şahitlik edemeyeceği anlar ve sahneleri kapsayan fotoğraflar da var. Sözgelimi, metropolün köyde doğmuş bir göçmen üzerindeki etkisini anlatmaya çalıştığımız uzun seride, yalnızca Paris görüntülerine değil, İstanbul görüntülerine de yer verdik. Bütün fotoğraflar görünümlerin diline başvuruyor. Burada, yalnızca tasvir etmek için değil, canlı bir deneyimi dile getirmek için de bu dile ifade katmaya çalıştık.
































ÉCOLE LIBRE
DE
GARÇONS
ENTRÉE


mes-tes-ses-des-les-r-r
ro-ri-ru-ra-rame
une rue - un mari - les rêves
mes cama ades - rené -
mère a retiré le rôti -
r-r- ue ruade - rave























Marronnier.



Frêne.



Robinier.



Sorbier.



Cytise.



Genévrier.



Érable Platane.



Érable Sycomore.



Érable champêtre.



Cornouiller.



Lilas

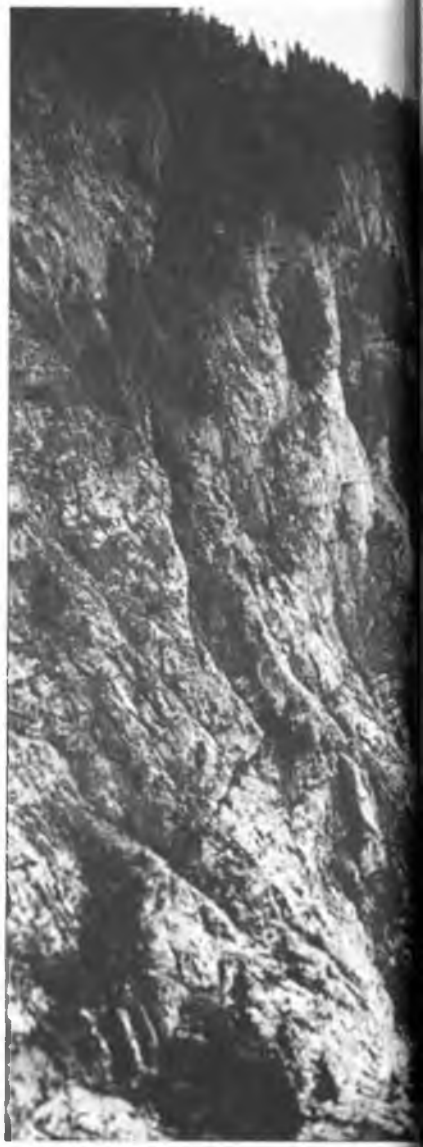


Troène.



Mélèze.





















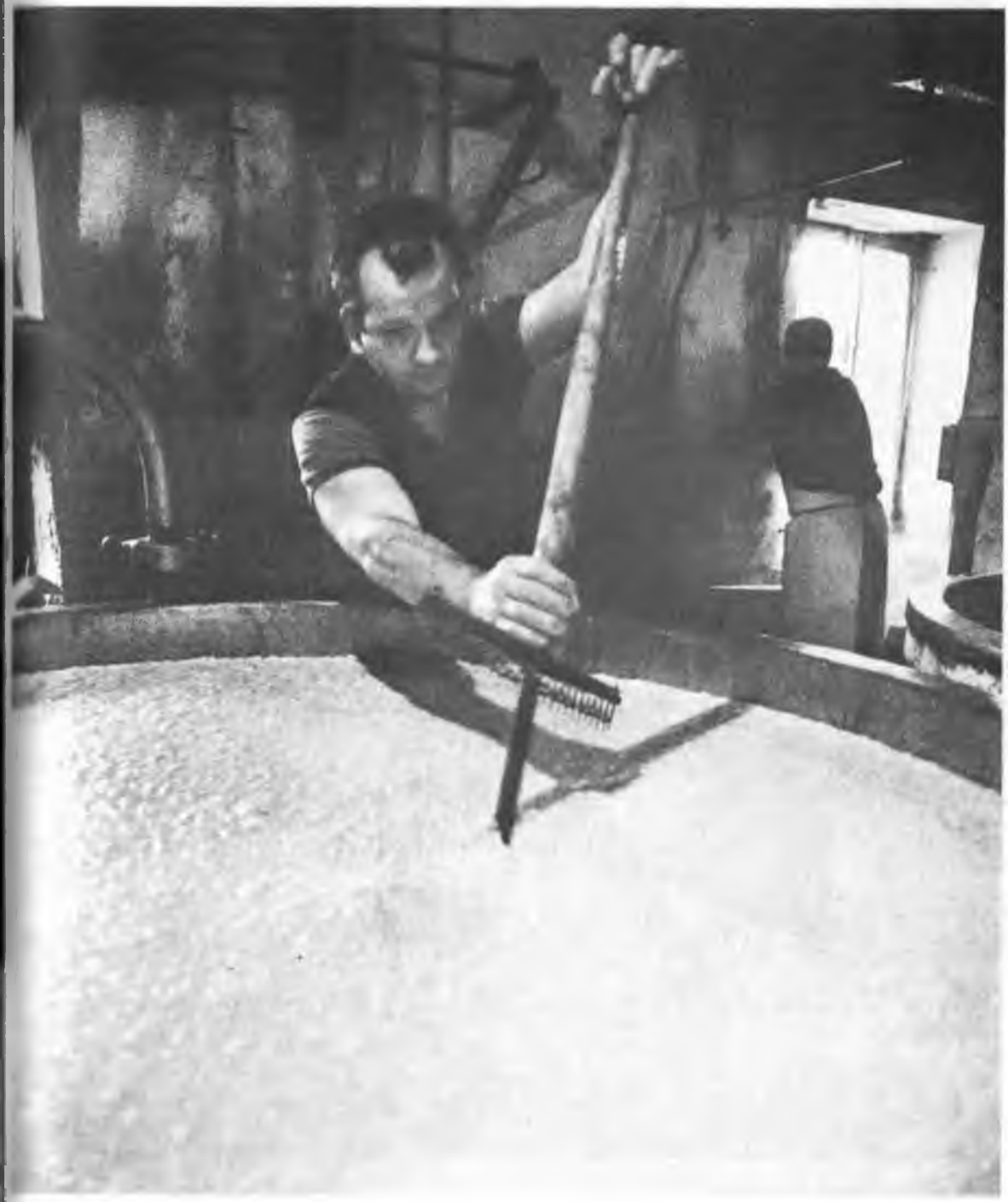




















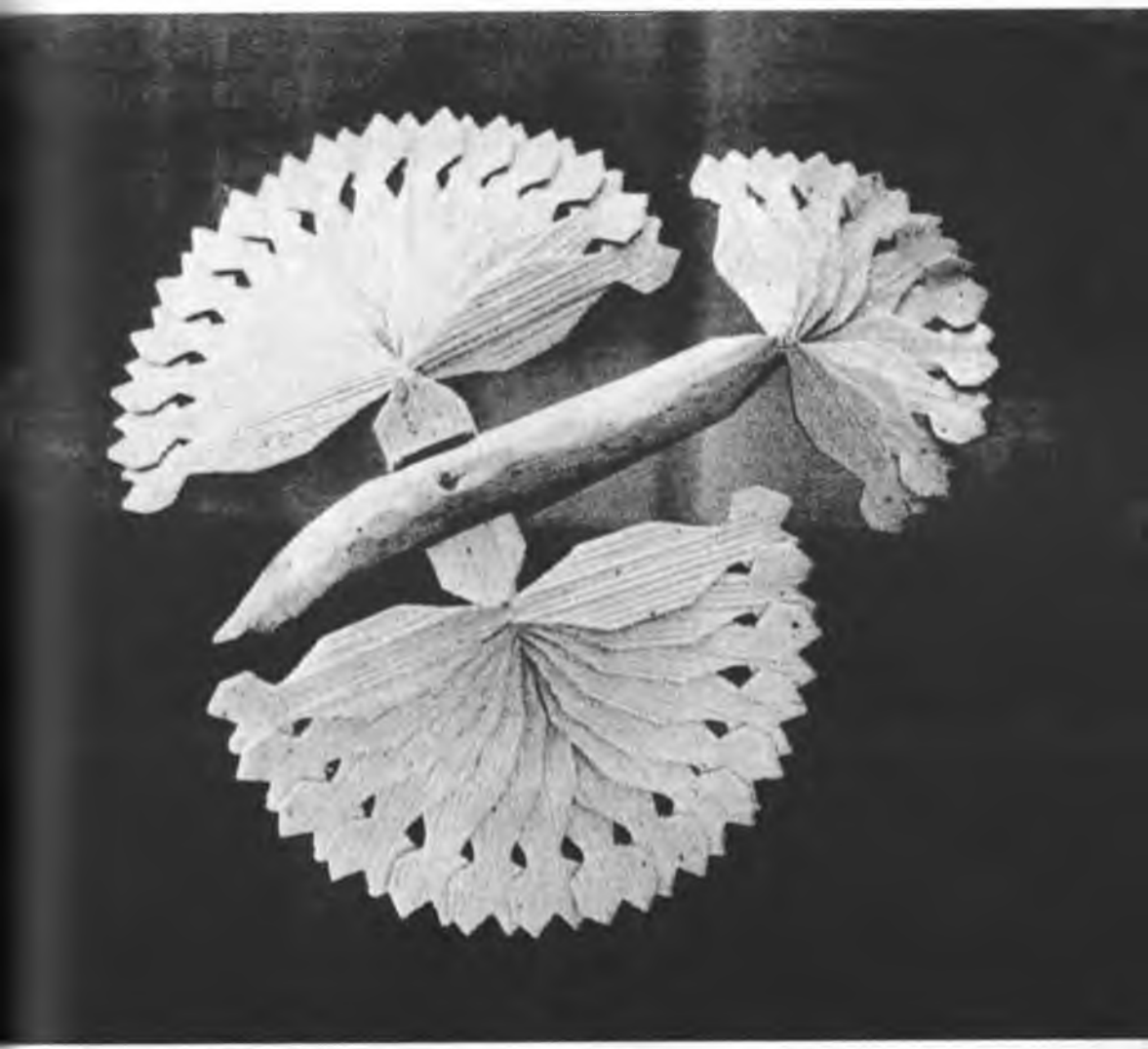

















CHEMIN DE FER DU NORD
NORD EXPRESS
SOUTHERN RAILWAY = CHEMINS DE FER BELGES
DEUTSCHE REICHSBAHN GES. = POLSKIE KOLEJE PAŃSTWOWE
LONDRES BRUXELLES
PARIS LIÈGE BERLIN
RIGA
VARSOVIE
COMPAGNIE DES WAGONS-LITS





































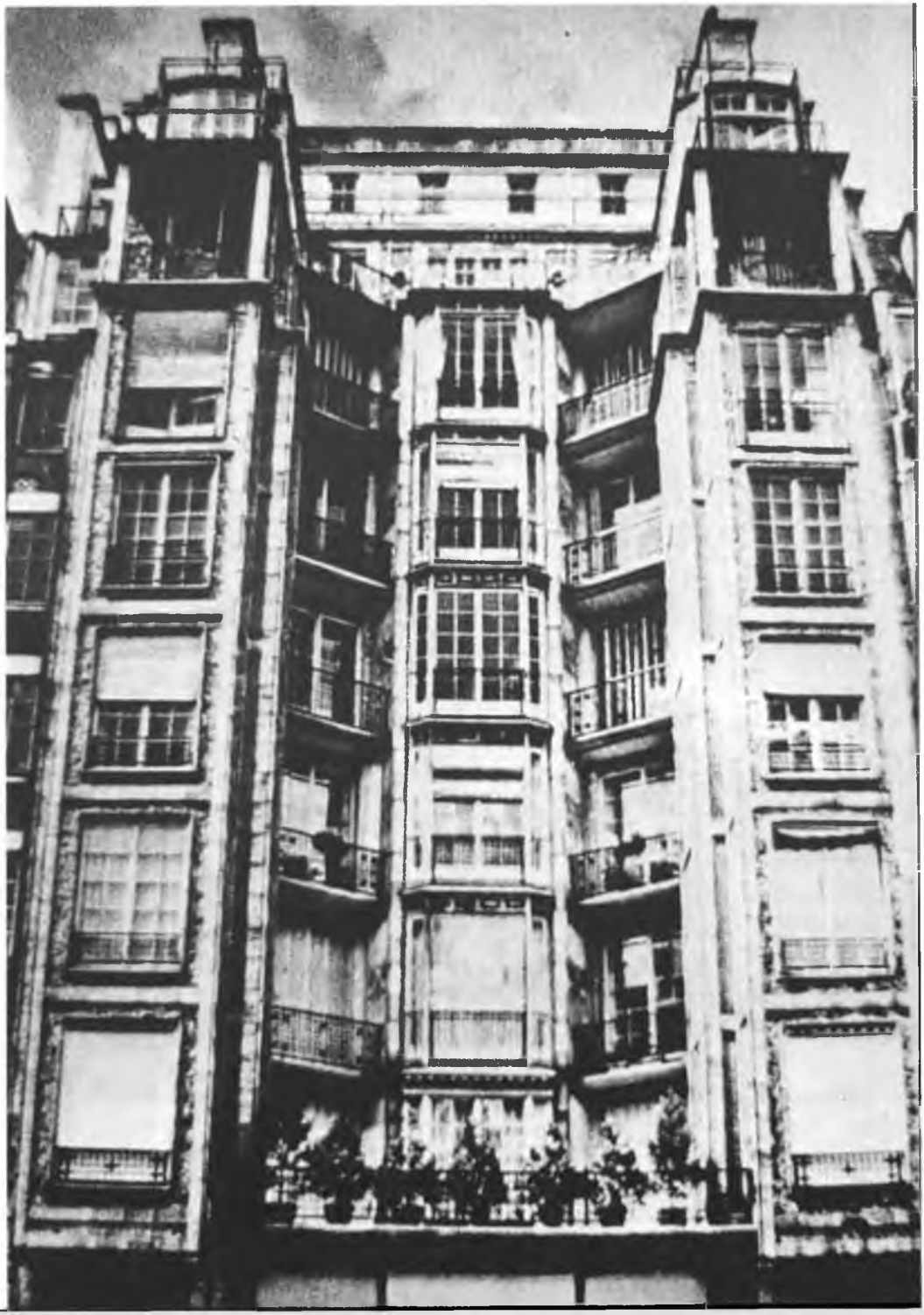

Envoi franco du Catalogue
Rousseau & Cie
93, Rue de Provence
PARIS
Appareil instantané
alimentant simultanément
une baignoire
une toilette
un poste d'eau
un bain de pieds
un bain de siège
une douche écossaise
Salle de Bain depuis 250f.



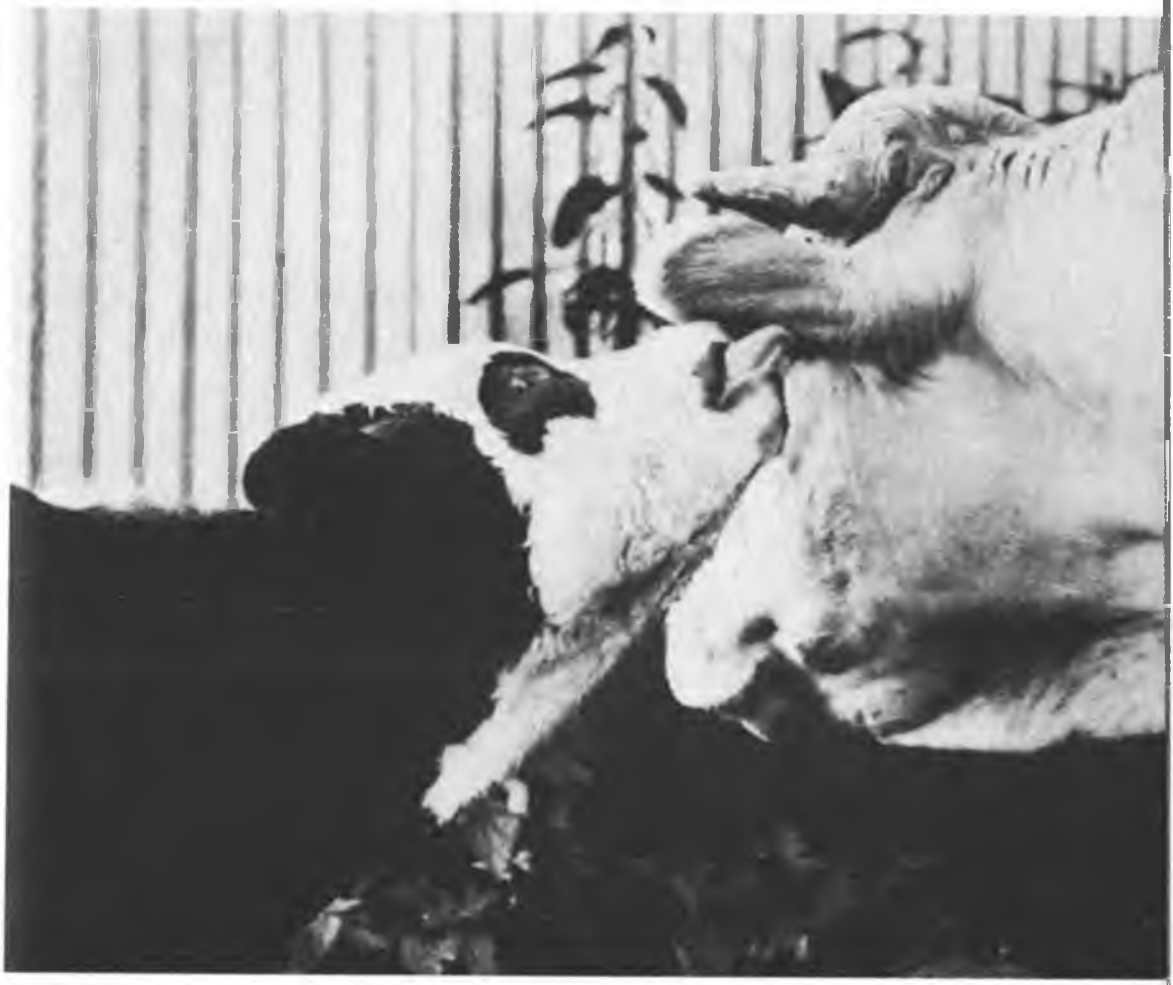










































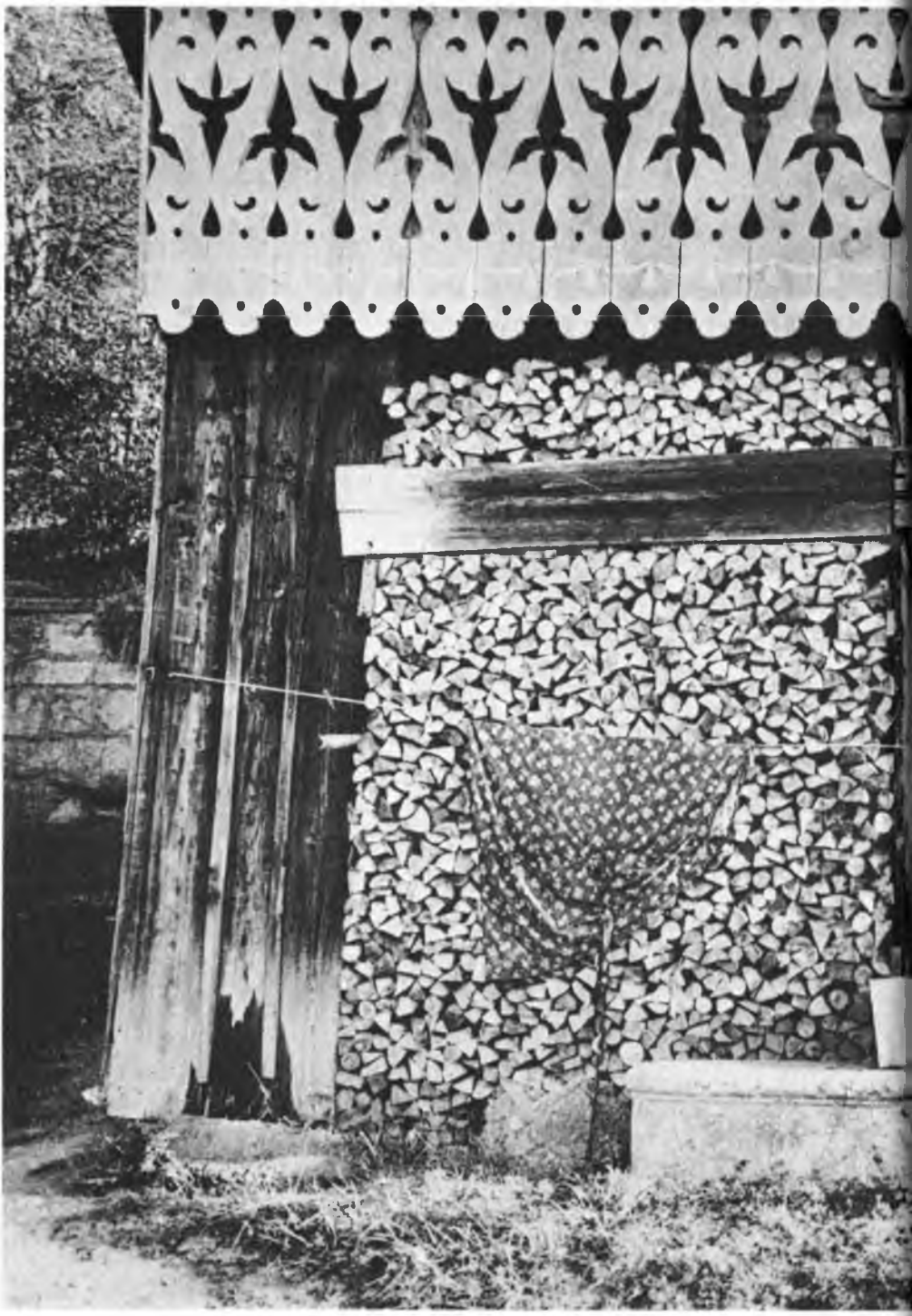













1962











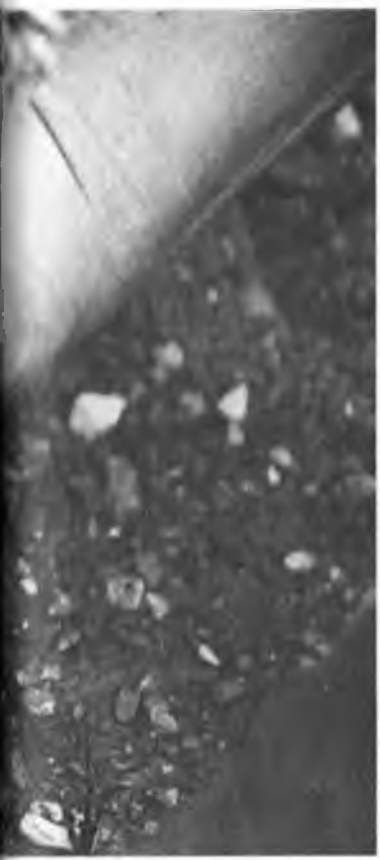


























































































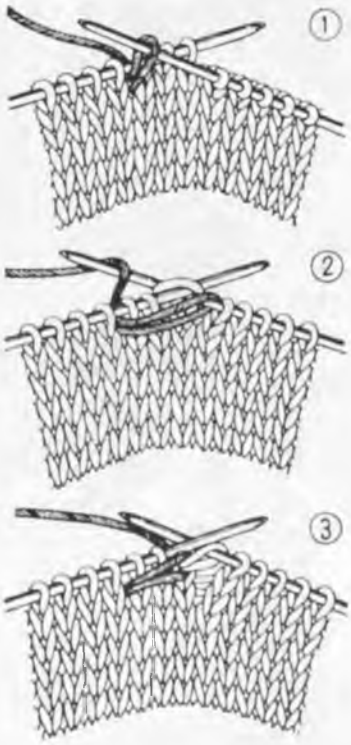











①
②
③















HİKÂYELER

John Berger

Fotoğraflar görünümlerden yapılan alıntılarsa eğer ve ifade gücü uzun alıntı adını verdiğimiz pasajlarla sağlanıyorsa, o zaman çeşitli alıntılardan bir bileşim oluşturma, bir iletişim sağlama imkânı da tek fotoğraflarla değil, grup ya da seri fotoğraflarla gerçekleşecektir. Ancak bu sekanslar nasıl kurgulanmalıdır? Gerçek bir fotoğraftik anlatı formu biçiminde düşünülebilir mi bu?

Halihazırda resimleri bir seri halinde kullanan yerleşik bir fotoğraf pratiği söz konusudur: röportajlardan oluşan foto-hikâye. Bu seriler kesinlikle bir hikâye nakleder, fakat dışarıda duran kişinin bakış açısıyla betimleyici bir hikâye naklederler. A dergisi X fotoğrafçısını fotoğraf çekip gelsin diye Y şehrine göndermiş olsun. Çekilen en iyi fotoğraflardan pek çoğu bu kategoriye aittir. Ne var ki nakledilen hikâye, nihai olarak, fotoğrafçının Y şehrinde gördüklerine dairdir. Doğrudan Y'deki bir olayı yaşayanların deneyimleri hakkında değildir. Onların deneyimlerinden resimlerle söz etmek için, öznel deneyim her zaman başka şeylere bağlı olduğundan, başka olayların ve başka yerlerin resimlerini de yanına eklemek gerekir. Ancak bu tür resimleri devreye sokmak, gazetecilik sözleşmesini yırtmak demek olacaktır.

Röportajlardan oluşan foto-hikâyeler, hikâye olmaktan ziyade birer tanıklık anlatımı olarak kalırlar; bu yüzden, görüntülerin kaçınılmaz belirsizliğini aşmak için kelimelere yaslanmak zorundadırlar. Röportajlarda belirsizlik kabul edilemez; hikâyelerdeyse bu kaçınılmazdır.

Fotoğrafa özgü bir anlatı formu varsa, bu, sinemanın anlatı formuna benzemeyecek midir? Şaşırtıcı gelebilir size ama, fotoğraflar filmlerin tam zıttıdır. Fotoğraflar geçmişe dönüktür ve öyle alımlanırlar: Filmlerse ileride meydana gelecek şeylere dayanırlar. Bir fotoğrafa baktığınızda *orada ne için çekildiği* sorusunun cevabını aramalısınız. Sinemaya gittiğinizdeyse bir sonraki sahnede neyin geleceğini bekliyorsunuzdur. Bütün film anlatıları, bu anlamıyla, *maceradır:* ilerlerler, varırlar. *Geriye dönüş (flashback)* terimi, filmdeki o ileriye gitmeye dönük ortadan kaldırılmaz sabırsızlığın kabulüdür.

Buna karşılık, dural fotoğrafçılığa içkin bir anlatı formu varsa, o da, hatıralarda ya da düşüncelerde olduğu gibi, olmuş bitmiş şeyleri araştırmaya dönük olacaktır. Hafızanın kendisi -her biri daha sonra kaçınılmaz olarak ileriye doğru gelişecek olan- geriye dönüşlerden teşekkül etmez. Hafıza, farklı devirlerin bir arada bulunduğu bir alandır. Onu yaratıp genişleten öznelliğe dayalı, kesintisiz işleyen, ama zamansal olarak da süreksizlik içeren bir alan.

Antik Yunanlılarda bütün ilham perilerinin anası Hafıza'ydı; şiir pratiğiyle herhalde en sıkı biçimde iç içe geçmiş olan şey de oydu. O devirde şiir, bir hikâye anlatma formu olmanın yanı sıra, görünür dünyanın envanteriydi; görsel tesadüflerle şiire metafor üstüne metafor yağdırılıyordu.

Hatıraları bir sanat haline getirdiği söylenen şair Simonides hakkında Cicero şunları yazıyordu: "Simonides'in bilgece idrak ettiği ya da bir başkasının keşfettiği gibi, şeylere dair en eksiksiz resimler, onlara duyularla iletilen ve duyular aracılığıyla yerleşen zihinlerimizde oluşur, fakat duyularımızın en keskini de görme duyusudur, netice itibariyle kulakla ya da düşünme yoluyla gelen algıları muhafaza etmenin en kolay yolu da onların zihinlerimize yine gözlerimiz marifetiyle taşınmasıdır."

Bir fotoğraf, çoğu hatıradan daha basittir, kapsamı daha sınırlıdır. Yine de, fotoğrafın icadıyla, hafızayla başka araçlardan daha yakından ilintili yeni bir ifade aracı kazanmış olduk. Fotoğrafın ilham perisi, Hafıza'nın kızlarından biri değil, Hafıza'nın bizzat kendisidir. Hem fotoğraf hem de hatırlanmış olan anı, zamanın geçişine bağlıdır ve ona aynı derecede karşıdır. Her ikisi de ânları saklar ve içinde kendi görüntülerinin bir arada bulunabileceği kendi eşzamanlılık formlarını ortaya sürerler. Her ikisi de olayların birbirine bağımlılığına vesile olur ve o karşılıklı bağımlılıkla şekillenirler. Her ikisi de vahiy, ifşa anları peşindedirler, zira kendilerinin zamanın akışına karşı koyma kapasitelerinin tam gerekçesini ve zeminini ancak bu ânlar sağlayabilir.

Fotoğraflar tikel olanı genel olana taşıyabilirler. Bu, daha önce gösterdiğim üzere, tek bir resim içinde bile olabilir. Böyle bir bağ çeşitli resimler üzerinden kurulduğu zaman, göreli yakınlıklar, karşıtlıklar ve kıyaslamalar arasındaki ilişki de çok daha geniş kapsamlı ve karmaşık olabilmektedir.

Yedinci Adam kitabından alınmış olan sonraki sayfalardaki serinin amacı, bir göçmen işçinin cinsel yoksunluğunu ifade etmekti. Bir yerine dört fotoğraf kullanarak, -her iyi foto-röportajda görülebileceği üzere- pek çok göçmen işçinin kadınsız yaşadığı gibi basit bir gerçeğin ötesine bakan bir dil yakalamayı ummuştuk.









Bu kitaptaysa dört resimlik değil, yüz elli resimlik bir seri oluşturduk. Başlığını da "Eğer Her Seferinde..." koyduk. Aslında ortada bir metin yok. Görüntülerin belirsizliğini ortadan kaldıran tek bir sözcük bulamayacaksınız. Seri, bir çocukluk döneminden belli ânlarla başlıyor, ama bir kronolojiyi takip ederek ilerlemiyor. Bir *foto-romanda* olduğu gibi olaylar dizisi yok. Sanki hiçbir karede okur gözetilmemiş. Okur da, bu fotoğraflar *üzerinden* kendi yolunu belirlemekte özgür. İlk iki sayfadaki ilk okuma Avrupai baskılardaki gibi soldan sağa bir yol gösterebilir, fakat gerilim ya da açımlama duygusunu -umarız- kaybetmeden herhangi bir yöne de saptırılabilir. Buna rağmen biz seriyi *bir hikâye olarak* kurduk. Amacımız, anlatıydı. Bunu iddia etmek nasıl bir anlam taşıyabilir? Böyle bir şey varsa, fotoğrafik anlatı formu nedir?

*
* *

Bu soruya cevaplamaya çalışırken, ilkin geleneksel hikâyeye geri döneyim.

Köpek ormandan çıktı, basit bir ifadedir. O cümlenin peşinden *Adam kapıyı açık bıraktı* geldiğinde, bir anlatı ihtimali doğmuş demektir. İkinci cümlenin zamanı *Adam kapıyı açık bırakmıştı* şeklinde değiştirilirse, ihtimal neredeyse bir vaade dönüşür. Her anlatı, olaylar arasında var olup da belirtilmeyen ama farz edilen bazı bağlantılar üzerinde bir fikir birliğini öngörür.

Geceleyin sırtüstü uzanıp gökyüzündeki sonsuz sayıda yıldızı seyretmek mümkün, ancak o yıldızlarla ilgili hikâyeler anlatmak için onların yıldız kümeleri olarak, takımyıldızları olarak görülmeleri gerekir, onları birbirine bağlayacak görünmez çizgilerin varlığının farz edilmesi gerekir.

Hiçbir hikâye, yolla teması sürekli olan bir tekerlekli arabaya benzemez. Hikâyeler hayvanlar ya da insanlar gibi yürür. Adımları da yalnızca nakledilen olaylar arasında değil, her cümle, bazen her kelime arasında atılır. Her hamle, söylenmemiş bir şeye doğru atılan uzun bir adımdır.

Sürükleyicilikle merak öğelerini birleştiren hikâye bir modern icattır (Poe, 1809-1849); bugünse, hikâye anlatmada, sonda ne olacağını bekleyen gerilimin rolünü küçümseme eğilimi ağır basıyor olabilir. Bir hikâyedeki esas gerilim başka bir yerde yatar; hangi istikameti tutturduğunun doğurduğu gizemden ziyade, o istikamete doğru ilerlerken atılan adımlar arasındaki durakların doğurduğu gizemde.

Bütün hikâyeler kesiklidir ve söylenmeyen şeylere, süreksizlikleri birbirine bağlayan şeylere dair örtük bir uzlaşıma dayalıdır. Öyleyse şu soruyu sormanın yeridir: Bu anlaşmayı kim kiminle yapıyor? Aklımıza ilk cevap olarak da hemen şu gelir: anlatıcıyla dinleyici. Yine de hikâyenin merkezinde ne anlatıcıyı ne de dinleyici görürüz: İkisi de hikâyenin çeperindedirler. Hikâye kim(ler)in hakkındaysa merkezde onlar vardır. Açıkça belirtilmeyen bağlantılar onların eylemleri, vasıfları ve tepkileri arasında kurulmuştur.

Aynı soruyu başka bir şekilde dile getirebiliriz. Bu üstü kapalı anlaşma dinleyici nezdinde kabul gördüğünde, bir hikâye kendi kesikliliklerinden bir anlam oluşturduğunda, o hikâye yetkinliğine kavuşur. Peki, bu otorite nerededir? Kime tanınmıştır? Bir anlamıyla, bu otorite hiç kimseye tanınmış değildir, o yüzden hiçbir yerdedir. Bilakis, hikâyenin otoritesi karakterlerinde, dinleyicisinin geçmişe dair deneyimlerinde ve anlatıcısının kelimelerindedir. Kaldı ki, bütün hikâyedeki eylemi -olay örgüsünü- anlatılmaya değer bir eylem katında tutan (ve tabii bunun tersini sağlayan) şey de bütün bu özelliklerin bir arada sağladığı otoritedir, denebilir.

Hikâyenin kesikli yanları ve onların altında yatan örtük anlaşma, anlatıcı, dinleyici ile baş karakterleri bir karışım halinde birbirine kaynaştırır. Benim hikâyenin *düşünen öznesi* diyeceğim bir karışımdır bu. Hikâye bu özne adına bir anlatı kurar, bu özneye hitap eder ve onun sesiyle konuşur.

Eğer bu durum ister istemez karmaşık bir izlenim doğuruyorsa, bir an için çocukken hikâye dinlediğimiz zamanları hatırlayalım, derim. O dene-

yimimizin heyecanını ve güvenini sağlayan şey de böylesi bir kaynaşmanın gizeminin sonucu değil midir? Siz dinliyordunuz. Bir hikâyenin içindeydiniz. Hikâye anlatıcının kelimelerindeydiniz. Artık kendi benliğiniz değildiniz; hikâye sayesinde, *hikâyenin onlara dair olduğu herkestiniz.*

Bu çocukluk deneyiminin özü, halen, yetkinliğini koruyan bir hikâyenin yetisi ve cazibesindedir. Bir hikâye basitçe bir empati egzersizi değildir. Salt baş karakterlerin, yani dinleyici ile anlatıcının buluşma yeri de değildir. Anlatılan bir hikâye, bu üç kategoriyi bir zeminde buluşturan eşsiz bir süreçtir. Son kertede onların üçünü bir süreç dahilinde kaynaştıran da, ortak bir uzlaşıma temellenen süreksiz öğeler, sessiz bağlantılardır.

* * *

Birinin fotoğraflarla bir anlatı kurmaya çalıştığını farz edelim. *Fotoroman* tekniği burada hiçbir çözüm sunmaz, zira fotoğraf sadece, sinema ya da tiyatronun ortak kabullerine göre kurulmuş bir hikâyeyi yeniden üretmenin bir aracıdır. Karakterler aktörlerdir, dünya bir dekordur. Milyarlarcası içinden bir tomar fotoğrafı düzenlemeye çalıştığınızda, bu düzenlemenin bir deneyimi dile getireceği açıktır. Burada sözünü ettiğimiz, bir hayatın ya da hayatların içine yerleşmiş olan deneyimdir. Eğer buradan bir anlam çıkıyorsa, o zaman o fotoğrafa özgü bir anlatı formu da düşünülebilir, demektir.

Düzenleme içindeki süreksizlikler, sözlü bir hikâyedekilerden çok daha belirgin olacaktır. Her görüntü bir sonrakinden az ya da çok kopuk olacaktır. Zaman, yer ya da eylemde de kesikliliğe rastlanabilir, fakat bunlara ender rastlanır. Onlarsız bir hikâye olmaz zira. Yine de hikâye anlatmada, yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, dinleyicinin 'anlatıya girmesi'ne ve anlatının düşünen öznesinin bir parçası olmasına imkân tanıyan öğe, bu kopukluklar arasında bir uzlaşımın varlığıdır. Anlatıcı, dinleyici (izleyici) ile baş karakter(ler) arasındaki esas ilişki, hâlâ fotoğrafların düzenlenmesiyle mümkün olabilir.

Eğer bu süreksizliklerin arkasında yatan (ve onları bir köprü gibi birbirine bağlayan o konuşulmamış) varsayım daha kapsamlıysa izleyici (dinleyici) daha etkinleşir. Böyle bir durumda anlatıcının varlığı daha az hissedilir, anlatıcının kendini dayatma imkânı azalır, bunun sebebi de artık kendi kelimeleriyle anlatmıyor oluşudur; onun kullandığı, sadece alıntılardır, fotoğraflar arasında bir seçim yapmak ve onları yerleştirmekle sınırlıdır inisiyatifi. Baş karakter (en azından bizim hikâyemizde) her yerdedir ve bu yüzden görünmezdir; fakat, kurulan her bağlantıda kendini belli eder. Tabii, baş karakterin *dünyayı* (fotoğrafların hakkında bilgi sunduğu dünyayı) *nasıl gösterdiğiyle* belirlendiği de söylenebilir bu durumda. Baş karakter kendini o giysilerle göstermeden önce, onun parçalarını dikip bir araya getiren de onun deneyimleridir.

Böylesi rol değişimlerine rağmen hâlâ bir kaynaşmadan -*düşünen özne* karışımından- söz edilebilirse, bir anlatı formundan da hâlâ bahsedilebiliyordur. Her türden anlatı kendi düşünen öznesini farklı bir şekilde yerleştirir. Epik form, düşünen öznesini yazgının önüne, akıbetin önüne koymuştu. On dokuzuncu yüzyıl romanı, düşünen öznesini, kamusal hayat ile özel hayatın örtüştüğü alanda yapılacak bireysel tercihlerin önüne koymuştu. (Roman, fiilen hiçbir tercihte bulunmayanların hayatlarından bir anlatı çıkaramazdı.) Fotoğrafik anlatı formu da kendi düşünen öznesini hatırlama görevinin (hayatın bir dünyada yaşanıyor olduğunu durmadan *onaylama* görevinin) önüne koymuştur. Böylesi bir anlatı formu, olaylarla -fotoğraf söz konusu olduğunda her zaman için iddia edildiği doğrultuda- olgular olarak ilgilenmez; fotoğrafik anlatı formu, olayların özümsenişi, onların toplanışı ve bir deneyime dönüştürülüşüyle ilgilidir.

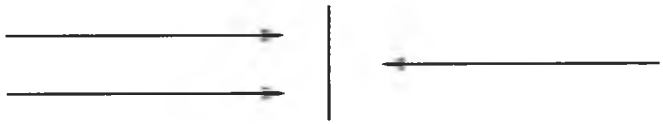
Eğer çok kısaca onun montajdan nasıl yararlandığını tartışacak olursam, şu ana değin deneysel anlatı formu şeklinde anlattığım bu biçimin kesin doğasını daha da berrak bir şekilde ortaya koyabiliriz. Fotoğrafik anlatı eğer bir anlatı kuruyorsa, bunu kendi montajıyla gerçekleştiriyordur.

Eisenstein bir zamanlar 'atraksiyonlar montajı'ndan bahsetmişti. Bu deyişiyle, parça olarak kesilen filmden önce gelen kısmın, sonra gelecek olan

kısmı içeriğiyle 'çağırması' (ve tersi) gerektiğini kastediyordu. Bu çekimin enerjisi bir zıtlık/karşıtlık, bir eşdeğerlik, bir çatışma, bir tekrar şekline bürünebilirdi. Her durumda, kesilen parça bir çekicilik taşır ve bir metaforun dayanağı işlevi görürdü. Böyle bir atraksiyonlar montajının enerjisi şöyle gösterilebilirdi:



Yine de burada, fikrin sinemaya uygulanmasına içkin bir güçlük ortaya çıkıyordu. Saniye başına otuz iki kareli bir filmde, her zaman için üçüncü bir enerji devrededir: makaranın, filmin zaman içinde akışının enerjisi. Bu yüzden de bir film montajındaki iki atraksiyon hiçbir zaman eşit olmayacaktır. Bunu şöyle gösterebiliriz:



Öte yandan, dural fotoğraflardan meydana gelen bir sekansta, bir kesimin her iki tarafındaki atraksiyonun enerjisi eşit, çift yönlü ve *karşılıklı* olarak kalır. Zaten böylesi bir enerjiyi, bir hatıranın -herhangi bir hiyerarşi, kronolojik sıra ya da süre olmadan- bir başkasını tetiklemesini sağlayan itilime yakından benzetebiliriz.

Esasında, dural fotoğraflardan oluşan bir sekansta atraksiyonlar montajının enerjisi, -benim, şimdiye değin, anlaşılma kolaylığı sağlasın diye kullanmakta olduğum kelimeyle- *sekanslar* nosyonunun kendisini yok eder. Sekans, hatıra tarlası gibi bir birlikte var olma alanı haline gelmiştir.

Bu şekilde yerleştirilen fotoğraflar, yaşayan bir ortama (elbette o fotoğrafların çekildiği asıl zaman bağlamına değil de -ki bu imkânsızdır-, bir deneyimler bağlamına) taşınır. İşte o ortamda *fotoğrafların belirsizliği nihayet gerçek hale gelir.* Dahası, gösterdikleri şeye düşüncenin sahip çıkması sağlanır. Onların gösterdikleri, donmuş dünya, kolay işlenir hale gelir. Taşıdıkları bilgi duyguyla yoğrulur. Görünümler canlı bir hayatın dili haline gelebilir.

BAŞLANGIÇ

Gecenin karanlığı
hayattan uzak
granit kadar
sabahın beşinde, Kasım'da.

Pencere gözünde
büyüyor eksi on beş derecede
buzdan çiçekler
sabahın beşinde, Aralık'ta.

Sabah soba sönük
ve sessiz, donmuş ağaçların
odunları kadar,
sabahın beşinde, Ocak'ta.

Uyanıp uykudan dileniyor
başka bir yolculuğu,
kendi yazlarına,
sabahın beşinde, Şubat'ta.

İstemeden yellenince
sönüyor ateşin alevleri,
çalkalanışıyla,
sabahın beşinde.



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf Makinemin Ötesi

2 İnekleriyle sığır taciri, Bonneville, 1979 (fotoğraf: Jean Mohr).
4 Aligarh, Hindistan, 1968 (fotoğraf: Jean Mohr).
6 *Aynı yer.*
7 *Aynı yer.*
8-27 Roche-Palud, Sommand Platosu, 1978 (fotoğraflar: Jean Mohr)
29 *Aynı yer.*
30 'Hareketli' otoportre, 1975 (fotoğraf: Jean Mohr).
31 Jean Mohr, 1980 (fotoğraf: Richard Derviaz)
33 Bir Doğu Avrupa ülkesinden küçük bir göçmen, Trieste Kabul Merkezi, 1965 (fotoğraf: Jean Mohr).
35 Batı Almanya, 1975 (fotoğraf: Jean Mohr).
36 Washington, 1971 (fotoğraf: Jean Mohr).
37 Srilanka, 1973 (fotoğraf: Jean Mohr).
38 İngiltere, 1964 (fotoğraf: Jean Mohr).
39 Hindistan, 1968 (fotoğraf: Jean Mohr).
50-63 Sommand, 1978 (fotoğraf: Jean Mohr).
64-67 Endonezya, 1973 (fotoğraf: Jean Mohr).
68 Belgrad, 1957 (fotoğraf: Jean Mohr).

Görünümler

77 Atlı adam.
80 Endonezyalı kız (fotoğraf: Jean Mohr).
82 Kitap yakan Naziler (Imperial War Museum)
83 Şampanya reklamı.
86 Provence'ta zeytin ağaçları (fotoğraf: John Berger).
86 Vincent Van Gogh'un çizimi.
93 Kızıl Süvari'nin vedası, Haziran 1919, Budapeşte (fotoğraf: André Kertesz).
102 *Tabakta Şeftaliler*, Paul Cézanne.
105 Kelebek.
105 Meme emen bebek (fotoğraf: Saul Landau).
115 Uyuyan delikanlı, 25 Mayıs 1912, Budapeşte, (fotoğraf: André Kertesz).
117 Arkadaşlar, 3 Eylül 1917, Esztergan (fotoğraf: André Kertesz).
119 Âşıklar, 15 Mayıs 1915, Budapeşte (fotoğraf: André Kertesz).

Eğer Her Seferinde...

(Aksi belirtilmedikçe bütün fotoğraflar Jean Mohr'a aittir)

127 J.'nin elleri.
127 Belge.
128 İlkbahar, Haute-Savoie.
129 Alpler'de ilkbahar.
130 Belge, detay.
131 Bir çayırda, Val d'Aoste.
131 Belge, Rus resmi.
132 Tatry dağlarında bir köy, Polonya.
133 Polonya.
134 Anne ve çocuğunun eli, İngiltere.
135 Polonya.
136 Belge.
137 Bir pınar.
138 J.'nin elleri.
139 Paris.
140 Tunus.
141 Cenevre, kuş yolları.
142 Mieussy kasabasında okul.
143 Tavşan ölüleri, Haute-Savoie.
144 *Aynı yer.*
145 Katya (fotoğraf: John Berger).
146 Daha önce 142, 144 ve 145. sayfalardaki resimler.
147 Okul.
148 Bir dağ kulübesinin temeli, Norveç.
149 Belge.
150 Mandıraya giden çocuklar, Fribourg, İsviçre.
151 *Aynı yer.*
152 Mandırada sabah saat 6, Haute-Savoie.
153 Mandıra.
154 *Aynı yer.*
155 *Aynı yer.*
156 J.'nin elleri.
157 Belge, göç.
158 Küçük kız, Fribourg.
159 Alpler'de bir ahır.
160 İneğin memesi.
161 Bulutlar, Valais, İsviçre.
162 Mandıra, Haute-Savoie.
163 *Aynı yer.*
164 Bir köy manzarası, Türkiye.
165 Tavşan, Haute-Savoie.
166 Mandıra, Haute-Savoie.
166 Peynir mahzeni, Haute-Savoie.
167 Bir domuzu yüzerken, Haute-Savoie.
168 Belge, Holbein'in resmi.
169 J.'nin elleri.
170 Belge, Haute-Savoie.
171 Haute-Savoie'de yapılan bir oyuncak.
172 Cenevre'nin dış mahallelerinden biri.
173 *Aynı yer.*
174 Belge, poster.
175 Cenevre'nin bir dış mahallesi.

176 Paris.
177 J.'nin elleri.
178 İstanbul.
179 *Aynı yer.*
180 Palermo.
180 İstanbul.
181 Palermo.
182 Ayakkabı boyacısının sandığı, İstanbul.
183 İstanbul.
184 Belge, Rus resmi.
185 Camelot, İstanbul.
186 *Aynı yer.*
187 *Aynı yer.*
188 Çeşme, Haute-Savoie.
189 Belge.
190 Belge, kartpostal.
191 Hotel Schweizerhof, Bern.
192 Alpler'de bir kulübe, Haute-Savoie.
192 Kapının yanında, Haute-Savoie.
193 Belge, Auguste Perret'nin evi.
194 Hotel Schweizerhof, Bern.
195 İnekler arasında, Haute-Savoie.
196 Seine kenarında bir serseri.
197 *Aynı yer.*
199 J.'nin elleri.
200 Belge, pantolonlar heykeli.
201 Köylü, Savoie.
202 Ot toplama, Haute-Savoie.
203 Romen köylüsü.
204 Ekin zamanı, Haute-Savoie.
205 Ambar, Haute-Savoie.
206 J.'nin elleri.
207 *Aynı yer.*
208 Tuna deltası, Romanla.
209 Köylü, İsviçre.
210 Belge, Millet.
211 *Aynı yer.*
211 Köylüler, Yugoslavya.
213 Aynı kişiler.
214 Kulübe, Haute-Savoie.
215 Aynı yer.
216 Mezarlık, Haute-Savoie.
217 Sürülmüş bir tarla, Vaud, İsviçre.
217 Hasat öncesi, Vaud.
218 Ekin zamanı, Valais, İsviçre.
219 Dekorasyonlu kafe, kartal, Haute-Savoie.
220 Belge, Haute-Savoie.
221 İskeletler evi, Sainte-Catherine, Sinai.
222 Yaşlı at, Haute-Savoie.
223 İskeletler evi, Haut-Valais.
224 *Aynı yer.*
224 J.'nin elleri.
225 Ekin zamanı, Valais, İsviçre.
226 Belge, Haute-Savoie.
226 Yaz festivali, Yugoslavya.
227 Yaşlılar için Pazar eğlencesi, Haute-Savoie.
228 Damıtım evi, Haute-Savoie.
228 Boş bardak, Haute-Savoie.
229 Belge, Haute-Savoie.

229 Belge, resim, Haute-Savoie.
230 Belge, Haute-Savoie.
231 Güneşte kurutulan çamaşırlar, Sicilya.
232 Yaşlılar festivali, Haute-Savoie.
233 Marcelle, Haute-Savoie.
234 Köylü ve köpek, Haute-Savoie.
235 Dekorasyonlu kafe, doldurulmuş tilki, Haute-Savoie.
236 Yaşlılar festivali, Haute-Savoie.
237 Yugoslavya.
238 *Aynı yer.*
239 Yaşlılar festivali, Haute-Savoie.
240 Çiftlik eklentisi, Haute-Savoie.
241 Fantezi şişesi, Haute-Savoie.
242 Ocak ayı, Cenevre.
243 Domuzu yüzerken, Haute-Savoie.
244 *Aynı yerden.*
245 Sığır tacirleri, Tessin, İsviçre.
245 Domuzu yüzerken, Haute-Savoie.
246 *Aynı yerden.*
247 Ağaç kütüğü, Haute-Savoie.
248 Domuzu kesip yüzerken.
249 Sığır taciri, Haute-Savoie.
249 J.'nin eşarbı.
250 Bulutlar, Glaris, İsviçre.
251 Yaşlı kadın, Tunus.
252 Sardunya'daki İsa heykeli.
253 Büfe, Haute-Savoie.
253 Manzara, Haute-Savoie.
254 Patates çiftliği, Yugoslavya.
255 Etrurian meyve bahçesi, İtalya.
256 Tarlalarda çalışma, Valais.
257 Yunanistan'da saban sürme.
258 Katya (fotoğraf: John Berger).
259 Dekorasyonlu kafe, Haute-Savoie.
260 Belge.
261 J.'nin elleri.
262 Yaz manzarası, Haute-Savoie.
263 Aynı resim.
264 Kış manzarası, Haute-Savoie.
265 Aynı resim.
266 Bir çiftliğin girişi, Haute-Savoie.
267 Aynı resim.

Hikâyeler

274 Yaşlı kadın pazarda, Yunanistan (fotoğraf: Jean Mohr).
274 Perugino'nun Madonna'sı (National Gallery, Londra).
275 Göçmen işçi odalarının duvarları, İsviçre (fotoğraf: Jean Mohr).
275 Genç köylü kadın (fotoğraf: Jean Mohr).

(Yukarıdaki dört fotoğraf John Berger ile Jean Mohr'un *Yedinci Adam* adlı kitaplarından alınmıştır.)

Başlangıç

293 Portre, Roche-Pallud, 1978 (fotoğraf: Jean Mohr).



Fotoğrafla nasıl bir anlatı kurulabilir, fotoğrafik anlatı nasıl bir içeriğe sahiptir? John Berger'la ünlü İsviçreli fotoğrafçı Jean Mohr'un birlikte kurgulayıp hazırladıkları, Berger'ın kendi yaşadığı köyde ve civar köylerde yaşayan insanların gönüllü işbirliğiyle yedi yıl içerisinde ortaya çıkarılan elinizdeki kitap işte bu sorular üzerinde duruyor: Fotoğraflar neyi anlatır, onları nasıl kullanabilir ve nasıl değerlendirebiliriz?

Anlatmanın Başka Bir Biçimi, fotoğrafta teorinin nasıl görüntülerin yanı sıra sözcükleri de, anekdotların yanı sıra hatıraları da kapsadığını ortaya koyan benzersiz bir çalışma; fotoğrafı çeken ile çekilen kişiler, fotoğraflar ile onlara bakanlar, deklanşöre basılan ân ile onun çağrıştırdığı hatıralar arasındaki gerilimi eşsiz bir seyre dönüştüren bir kitaptır...

