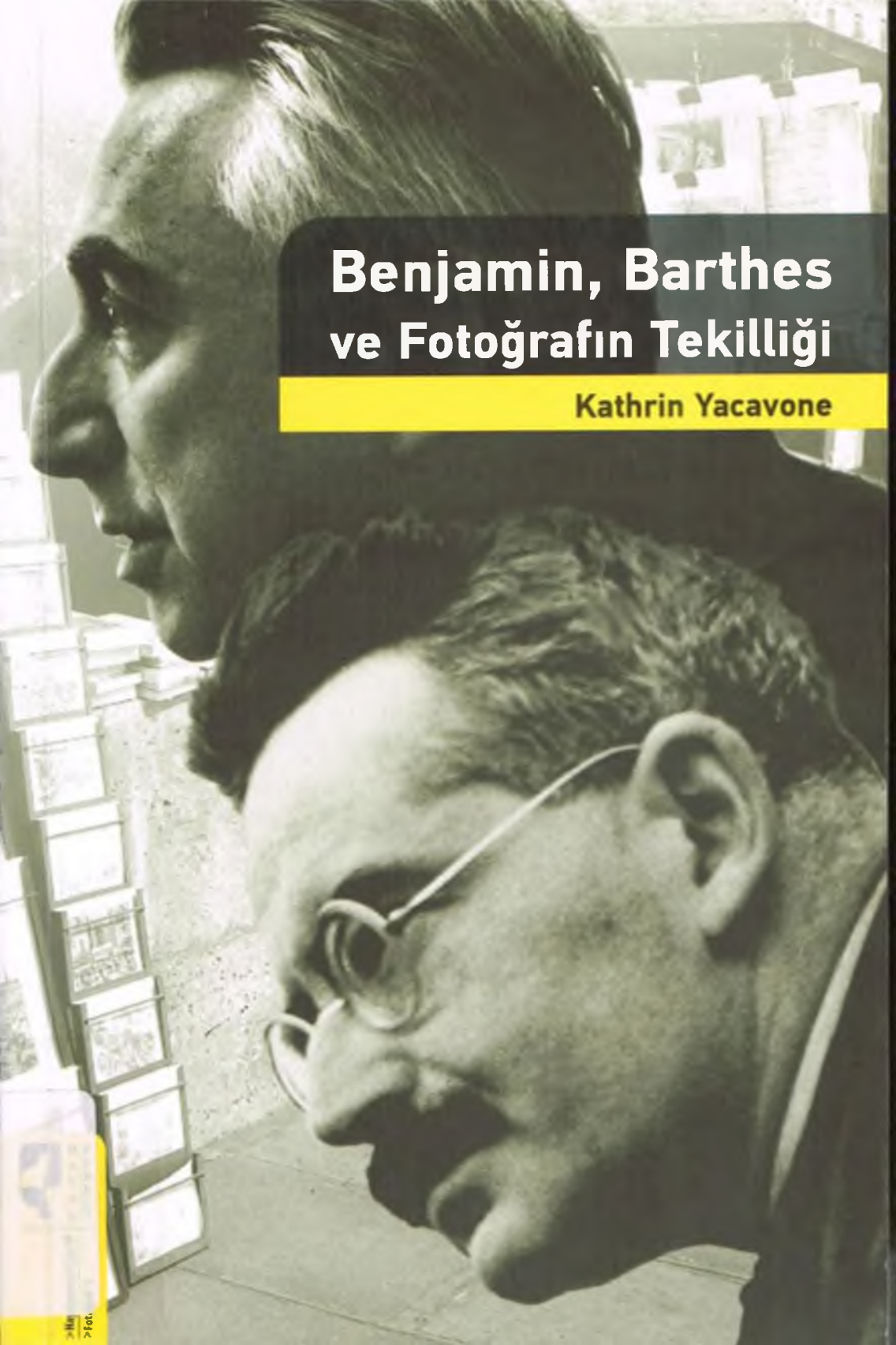


Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği

Kathrin Yacavone

Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği

Kathrin Yacavone

© 2015 Hayalperest Yayınevi
SANAT KURAMLARI

BENJAMIN, BARTHES
VE FOTOĞRAFIN TEKİLLİĞİ

Kathrin Yacavone

Orijinal Adı : Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography
Yayıncısı : Continuum Pub., 2012.

Genel Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Çeviri : Simber Atay, Melih Tumen
Editör : Seçkin Tercan
Düzelti : Mehmet Ali Karar
Kapak ve Sayfa Düzenleme : Himmet Doğan

Birinci Baskı: Ekim 2015 Hayalperest

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-84018-0-8

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntılanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Özkaracan Matbaacılık ve Ciltcillik San. Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 12228
Yalçın Koreş Cad. Basın Sanayi Sitesi
No: 11-12 Güneşli / İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 270 00 20
Faks: (0212) 270 00 90

www.hayalperestkitap.com
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.artkitap.com

Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği

Kathrin Yacavone

Çevirmenler:
Simber Atay ve Melih Tumen

HAYAL PERESt

Wolfgang'ın Anısına

Kathrin Yacavone

Notthingham Üniversitesi'ndeki Fransızca ve Frankofoni Çalışmaları Bölümü'nde akademisyen olan Kathrin Yacavone, fotoğraf kuramı, fotoğraf tarihi, karşılaştırmalı edebiyat alanında araştırma yapmaktadır. Berlin, Paris ve Edinburgh kentlerinde yaptığı akademik çalışmaların ardından 2008 yılında doktora diplomasını alan Yacavone'un sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve Fransız edebiyatı hakkında pek çok makalesi bulunmaktadır.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ 9
KISALTMALAR 11
FOTOĞRAFLAR 13

GİRİŞ 15

BENJAMIN VE BARTHES: ETKİLEŞİM SORUNU 27
Kabulün İzleri 33

1. KISIM
İZLEYİCİNİN DOĞUŞU 41

BÖLÜM 1
BENJAMIN'İN FOTOĞRAF TARİHİ 45
Tarihsel sınıflandırma ve yeni fotoğraf vizyonu 48
Belge olarak fotoğraf 53
Balıkçının karısının portresi ve fotoğrafçının isteği 57
Dauthendey'in otoportresi 64
On dokuzuncu yüzyıl portresinin aurasal nitelikleri 69
Auranın gerilemesi ve aile fotoğrafları 72

BÖLÜM 2
ALTER EGO: FRANZ KAFKA'NIN ÇOCUKLUK PORTRESİ 81
Kafka portresi ve Benjamin'in çocukluk hatıraları 86
Dil, büyü ve fotoğraf 94
Benliğin öteki olarak fotografik dönüşü 98

BÖLÜM 3
FOTOĞRAF, BELLEK VE KEFARET 105
Modernite, deneyim ve bilinçdışı 107
Baudelaire ve Proust arasında: Fotoğrafın bellek üstündeki etkileri 114
Fotoğraf, aura ve bakış 116
Anımsama ve kefaret 121

2. KISIM
FOTOĞRAF VE ÖZNELLİK 129

BÖLÜM 4
GÖSTEGEBİLİMDEN GÖRÜNGÜBİLİME 133
Fotografik mitler 134
Fotografinin göstergebilimi 139

Üçüncü anlam ve izleme öznesi 147
Göndergenin geri dönüşü 151
Studium ve Punctum 156
Zaman, duygu ve ölümlülük 161

BÖLÜM 5
KAYBEDİLİP BULUNMUŞ: KIŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFI 165
Çoğaltma, tanımlama ve üst üste bindirme 167
Büyü, simya ve ölümsüzleştirme 178
Tekillik ve öteki ile etkileşim 184

BÖLÜM 6
FOTOĞRAF VE BELLEK: BARTHES'IN PROUSTYEN ARAYIŞI 190
"Contre-Souvenir" olarak fotoğraf 194
Annenin fotografik dirilişi 198
Ertelenmiş tanıma: punctum, bellek ve kefaret 209

EK BÖLÜM:
DİJİTALLEŞME ÇAĞINDA TEKİLLİK VE FOTOĞRAF 217
Analog fotoğrafın ötesinde 220

KAYNAKÇA 227

SUNUŞ

– § –

BU KİTAPLA İLGİLİ OLARAK pek çok kuruluşa ve kişiye teşekkür etmek isterim. Edinburg Üniversitesi İnsani Bilimler Anabilim Dalı İleri Araştırmalar Enstitüsü çalışmanın geliştirilmesi konusunda ideal bir ortam sağladı. Enstitüye araştırmama verdiği destek için müteşekkirim. Bu kitabın kaynaklandığı orijinal doktora tezi için Edinburg Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi ile Sanat ve İnsani Bilimler Araştırma Kurulu tarafından fon sağlandı. Bir yıllık araştırma süreci için Paris'teki École Normale Superieure'e, ek araştırmalar için, Londra Üniversitesi Germanik ve Latin Dilleri Araştırmaları Enstitüsü'ne, Berlin'deki Sanat Akademisi'nin Walter Benjamin Arşivi'ne teşekkür etmek istiyorum.

Dikkatli okumaları ve yapıcı eleştirileri için Peter Dayan'a teşekkür ederim. Tavsiyelerine ve yakın ilgisine çok şey borçluyum. Carolin Duttlinger ve Marion Schmid, her ikisi de son derecede önemli önerilerde bulundular. Onların katkıları için müteşekkirim. Peter Davies bu projenin erken dönemlerinde çok yardımcı oldu. Özellikle Jon Usher cömertçe zaman ayırdı ve tavsiyelerde bulundu. Yanı sıra farklı şekillerde yol gösteren, cesaret veren, pratik konularda yardımcı olan bütün meslektaşlarımla ve arkadaşlarımla yaptığımız görüşmelerden son derecede yararlandım. Onlara zaman ayırdıkları ve cömertlikleri için teşekkür etmek istiyorum: Martine Beugnet, Mary Breatnach, Patrick Ffrench, Duncan Forbes, Iain Galbraith, Martin Hammer, Steffen Haug, Katja Haustein, Emmanuelle Lacore-Martin, Marielle Mace, Eric Marty, Ursula Marx, Magali Nachtergeal, Lucy O'Meara, Guillaume Perrier, Mirjam Schaub ve Detlev Schöttker. Jean Duffy, Eddie Hughes, Ann Jefferson, Laura Marcus ve Paddy O'Donovan akademik çalışmalarımda beni cesaretlendirdiler. Hepsine teşekkür ediyorum. Mary Breatnach, Peter Dayan ve Patrick Ffrech kitabın el yazmasının ilk versiyonlarının bölümlerini okudular ve nazik yorumlarda bulundular. Ela Kotkowska kitabın hazırlanmasında değerli tavsiyelerini ve yardımlarını sundu. Continuum Yayınevi'nde Haaris Naqvi büyük destek verdi. Başlangıçtan beri bu proje için

gösterdiği coşku dolayısıyla kendisine teşekkür ediyorum. Bu kitapta yer alan görüntülerin reprodüksiyonuna izin veren kişilere ve kurumlara da nazik tutumları için teşekkür borçluyum.

Son olarak, Atlantik'in iki yakasına dağılmış haldeki aileme destekleri ve hoşgörüleri için teşekkür etmek isterim. Özellikle de annem; güveni ve anlayışı için sonsuz teşekkürler. Daniel Yacavone'a en derin şükranlarımı sunuyorum. Onun sevgisi ve desteği olmasaydı böyle bir kitap olmazdı.

KISALTMALAR

– § –

BENJAMIN'İN VE BARTHES'ın düşüncesinin spesifik nüanslarını, İngilizce'ye Almanca'ya ve Fransızca'ya çevirmenin olağanüstü zorluğu dolayısıyla söz konusu metinler bu kitabın temelini oluşturmaktadır. Üstünde değişiklik yapılmış İngilizce ya da Türkçe çeviriler orijinal alıntılardan hemen sonra yer almaktadır. Benjamin'e ve Barthes'a yapılan atıflar aşağıda yer alan kısaltma listesi kullanılarak cilt ve sayfa numarasına göre metinde parantez içinde yerleştirilmiştir. Referans göstermeksizin yer alan bütün çeviriler tarafıma aittir. Alıntılarda italik kullanılan kelimeler yazarların yaptığı vurgulamaları belirtmektedir.

Walter Benjamin

AP *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin (Cambridge, MA & Londra: Belknap/Harvard University Press, 1999).

GB *Gesammelte Briefe*, 6 cilt, ed. Christoph Gödde ve Henri Lonitz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997).

GS *Gesammelte Schriften*, 7 cilt, ed. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno ve Gershom Scholem'le birlikte hazırlanmıştır (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989).

GSS *Gesammelte Schriften. Supplemente*, 3 cilt, ed. Rof Tiedemann ve Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999).

OG *Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra: Verso, 2003).

SW *Selected Writings*, 4 cilt, ed. Michael Jennings vd. (Cambridge, MA & Londra: Belknap/Harvard University Press, 1996-2003.)

Roland Barthes

CC *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard/Seuil, 1980).

CL *Camera Lucida. Reflections on Photography*, çev. Richard Howard (Londra: Vintage, 2000).

ES *Empire of Signs*, çev. Richard Howard (Londra: Jonathan Cape, 1983).

ET *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, çev. Richard Howard (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1997).

GV *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, çev. Linda Coverdale (Londra: Jonathan Cape, 1985).

IMT *Image, Music, Text*, seçki, çev. Stephen Heath (Londra: Fontana Press, 1977).

JD *Journal de deuil* (Paris: Seuil/IMEC, 2009).

LA *Le Lexique de l'auteur. Seminaire à l'*École pratique des hautes etudes 1973-1974, suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes, ed. Anne Herschberg-Pierrot (Paris: Seuil, 2010).

M *Mythologies*, seçki, çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1994).

MD *Mourning Diary*, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2010).

N *Le Neutre. Cours au College de France (1977-1978)*, ed. Thomas Clerc (Paris: Seuil/IMEC, 2002).

OC Œuvres completes, 5 cilt, ed. Éric Marty (Paris: Seuil, 2002).

PN *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the College de France (1978-1979 and 1979-1980)*, çev. Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2011).

PR *La Preparation du roman I et II. Cours et seminaires au College de France (1978-1979 et 1979-1980),* ed. Nathalie Leger (Paris: Seuil/IMEC, 2003).

RB *Roland Barthes by Roland Barthes*, çev. Richard Howard (Basingstoke: Macmillan, 1977).

FOTOĞRAFLAR

– § –

1. *Le Nouvel Observateur, Special Photo,* 2 (1977), 7 (Robert Delpire'in izniyle).
2. *Le Nouvel Observateur, Special Photo,* 2 (1977), 10-11 (Robert Delpire'in izniyle).
3. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980), 148-149.
4. *Die Literarische Welt,* 38 (1931), 3 (© Hamburger stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur/Suhrkamp Verlag; Deutsches Literaturarchiv Marbach koleksiyonu).
5. David Octavius Hill ve Robert Adamson, Elizabeth Johnstone Hall, Newhaven'lı balıkçı kadın, 1943-47 (Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi Koleksiyon Araştırma Merkezi arşivinden).
6. Karl Dauthendery, Bayan Friedrich ile Otoportre, 1857 (Helmuth Bossert ve Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Origanalen* [Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1930], şek. 128).
7. Walter ve Georg Benjamin, Schreiberhau, 1902 (Gerhard Oberschlick'in izniyle; Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien koleksiyonu, Nachlass Günther Anders [ÖLA 237/04]).
8. Walter, Georg ve Dora Benjamin, yak. 1904 (Berlin'deki Akademie Künste içinde bulunan Walter Benjamin Arşivi koleksiyonu).
9. Franz Kafka, 1888/89 (Berlin'deki Akademie Künste içinde bulunan Walter Benjamin Arşivi koleksiyonu).
10. Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865 (Washington D.C. Kongre Kütüphanesi koleksiyonu).
11. Daniel Faunieres, Roland Barthes, 1979 (her hakkı saklıdır).

12. François Lagarde, Roland Barthes, 1979 (© François Lagarde).
13. Phillippe ve Henriette Binger büyükbabalarıyla birlikte, 1895/96 (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard/Seuil, 1980], 163).
14. Henriette Barthes, Biscarosse, yak. 1932 (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [Paris: Seuil, 1975], şek.1).
15. Daniel Boudinet, *Polaroïd*, 1979 (© Kültür Bakanlığı Kültür Varlıkları Medyateki / Daniel Boudinet/ dağıtım. RMN).
16. James van der Zee, Aile fotoğrafı, 1926 (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard/Seuil, 1980], 75) (her hakkı saklıdır).
17. Leon ve Berthe Barthes kızları Alice ile birlikte
18. (Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes [Paris: Seuil, 1975], 17, şek. 11).

GİRİŞ

– § –

FRANSIZ FİZİKÇİ VE POLİTİKACI François Arago 1839 yılının Ocak ayında dagerotipin icadını Parisian Academie des Sciences'da (Paris Bilimler Akademisi'nde) duyurdu. Kısa bir süre sonra, *camera obscura* yardımıyla elde edilen ışık imgelerinin saptanmasını sağlayan bu devrim niteliğindeki başarının patenti için Louis Daguerre ve Nicephore Niepce'in vârislerinin ödüllendirilmesini Temsilciler Meclisi Komisyonu'ndan talep etti. Aynı ay içinde, William Henry Fox Talbot'un kalotip icadı da Londra Kraliyet Enstitüsü'ne sunulmuştu ve sonrasında Talbot kâğıt temelli bu fotografik işlemin patentini almıştı. Birbirine paralel bu iki girişim, yeni imge üretim cihazlarıyla yıllarca yapılan denemelerden sonra fotoğrafın resmî doğumu anlamına gelmektedir. O dönem ve ardından gelen imge yapım teknolojisindeki sayısız gelişmelerden bu yana birçok uygulamacı, eleştirmen, yazar ve filozof fotoğrafın özgünlüğünün ve benzersiz "dehasının" ne olduğu sorusunu hummalı bir şekilde tartışmaktadır.

170 yıllık fotoğraf tarihine ve kuramına yirmi birinci yüzyıl perspektifinden bakıldığında, fotografik iletişim aracının zengin ve çok katmanlı eleştirel, estetik, tartışmalı ve hicivli düşünceleri doğrulayan yaygın ama asla homojen olmayan bir külliyat ile karşı karşıya gelmekteyiz. Walter Benjamin ile Roland Barthes fotoğraf üzerine yapılan bu eklektik söylevin iki belirleyici figürü olarak anılmaktadır: Ünleri, Benjamin'in *Kleine Geschichte der Photographie* (Fotoğrafın Kısa Tarihçesi) ve *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı) eserleri ile Barthes'ın *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Camera Lucida. Fotoğraf Üzerine Düşünceler) eserinin de dahil olduğu çok etkili ve görece az sayıdaki metinlere dayanmaktadır. Bu eserler, gerek

fotoğraf kuramı antolojilerinde gerekse kültürel çalışmalar ve medya eğitimi veren fakültelerin okuma listelerinde yan yana yer almalarına, konuyu ele alış ve yaklaşım biçimleri ayrıntılarıyla karşılaştırılmış olmasına rağmen Benjamin'in ve Barthes'ın sadece fotoğraf kuramlarına adanan bir kitap günümüzde yoktur.[1] Bu çalışmanın amacı da ikilinin birbirleriyle ve fotoğraf tarihiyle bağlarını, daha genel kapsamda yirminci yüzyılın entelektüel, felsefi, eleştirel savlarını göz önünde bulundurarak bu boşluğu doldurmak, yazdıkları metinlerle ilgili yeni bakış açıları sunmaktır.

Benjamin ile Barthes'ın fotoğrafla ilgili yapılagelen tarihsel ve eleştirel tartışmaya dahil olmaları çok önemli dönemlere rastgelmiştir: Benjamin'in bu iletişim aracına karşı filizlenen ilgisi 1920'lere, yani Avrupa'daki avangard akımların sanatsal açıdan zirve yaptığı, hemen ardından gelişen fotografik uygulama ve fotoğraf kuramının uyarıcı gücünün arttığı döneme denk düşmektedir. Öte yandan Barthes'ın fotoğrafla ilk etkileşimi, fotografik imgelerin yirminci yüzyılın hem görsel hem de zihinsel tabiatına çoktan nüfuz ettiği 1950'ler ile 1960'lar boyunca kitle iletişim kültürüne karşı tepki olarak doğan, Marksist ideoloji temelli eleştirel ve göstergebilimsel analiz yaklaşımıyla örtüşmektedir. İlk kez 1980'lerin sonunda ortaya çıkan dijital imge teknolojisi, Benjamın'in ve Barthes'ın metinlerinin temelini teşkil eden optik-kimyasal tasvir üretimini terk ediş anlamına gelmektedir. Dijital teknolojiler sonraki yıllarda gelişerek hızla yaygınlaşmış olmasına rağmen ikilinin gerek fotografik iletişim aracıyla gerekse bireysel fotoğraflarla ilgili ileri sürdüğü tezler

1 Elbette, Benjamin'le ve Barthes'la ilgili kaleme alınmış, asıl karşılaştırma konusu genellikle fotoğraf olan geniş bir akademik külliyat vardır. (Bkz. Gabriele Röttger-Denker'in Barthes üzerine kaleme aldığı, *Roland Barthes zur Einführung* [Hamburg: Junius, 1989], 107-12.) Rolf H. Krauss'un Benjamin üzerine yazdığı kitapta Barthes'ın *La Chambre claire* adlı metninin, Benjamin'in fotoğrafla ilgili denemesinin 1963'ten sonraki dönemde kabul görmesi adına önemli bir örnek olduğu ileri sürülür (*Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* [Ostfildern: Cantz, 1998], 107-13). Ronald Berg ise Benjamin ile Barthes'ı daha kapsamlı bir üslupla ele alarak ikilinin fotoğraf anlayışlarını Talbot'unkiyle aynı seviyede görür (*Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin Itıld Barthes* [Münih: Fink, 2001]). Jessica Nitsche'in Benjamin ile ilgili yaptığı daha yakın tarihli bir çalışmada Barthes'ın *punctum* kavramı, Benjamin'in Newhavenlı balıkçı kadın portresi *(Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie* [Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010], 163-70) üstünden ileri sürdüğü tez ile ilişkilendirilir. Ayrıca, Benjamin, Barthes ve fotoğraf temelli yazılmış bir doktora tezi daha vardır (Jeanine Ferguson, *Developing Walter Benjamin and Roland Barthes at the Limits of Photographic Theory,* Doktora Tezi, Minnesota Üniversitesi, 1997). Bu tezde konuyla ilgili değerli bazı bulgular sunulmuştur ama 1997'den bu yana ikiliyle ilgili gerek yayımlanan gerekse ortaya çıkarılan temel ve yardımcı materyaller nedeniyle bu çalışma güncelliğini yitirmiştir. *La Chambre claire*'in yayımlandığı 1980'den bu yana, genellikle iki yazarın görüşleri arasındaki benzerliklere değinen eleştirel çalışma sayısı ise burada bahsedilemeyecek kadar fazladır.

günümüzde halen çok önemli birer akademik ve eleştirel referans olmayı sürdürmektedir.

Fakat bir yandan Benjamin ile Barthes'ın fotoğraf alanında yapılan kuramsal tez çalışmalarında halen otorite oldukları bir yandan da iletişim aracıyla ilgili her kuramsal karşılıkta onların metinlerine başvurma gerekliliğinin devam ettiği gerçeği, iki yazarın da fotoğraf anlayışlarının tutarlı, dolambaçsız, açık, kolayca özetlenmiş olduğu görüşünü pekiştirmiştir. Aslında, karmaşık, belirsiz, ayrıksı, çok nitelikli diye tanımlanan bu iki yazarın birikimlerinin ve aralıksız ilgilerinin kaynak noktasını oluşturan da çoğunlukla bu gerçektir.[2] Yukarıda ismi geçen kanonik eserlerin genellikle hazır, uygulanabilir, kuramsal kavramlar sunuyor olması, bu yazıların bazen arkasında bazen de karşısında yer aldığı spesifik metin ve imge dinamiklerini ortaya koyduğu gerçeğinin çoğunlukla ıskalanmasına yol açmaktadır. Karmaşık kelime-imge etkileşiminin ayrıntılı analizini yapmanın yanı sıra bu çalışmanın başlıca amacı, bu kuramcıların fotografik iletişim aracıyla kurdukları zaman zaman çelişkili, keskin, öznel, hatta izlenimci etkileşimin doğasının ve ikilinin belirli imgelere, bilhassa fotoğrafçılara dair değerlendirmelerinin altını çizmektir. Bunu yaparken de onların genel fotoğraf kuramına veya felsefesine yaptıkları ufuk açıcı katkıların hakkını bir kez daha teslim etmektir.

Benjamin ile Barthes'ın fotoğraf anlayışları, yaşamlarından ve kapsamlı entelektüel projelerinden bağımsız değerlendirilemez. Bu geniş bağlam çerçevesinde, bir dizi temel farklılık karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılıklardan biri de iki kuramcının kariyerleri boyunca izledikleri ve yalnızca yirminci yüzyılın entelektüel tarihindeki büyük akımlara denk düşmekle kalmayıp onların şekillenmesini de sağlayan meşhur kavramsal güzergâhlardır. Benjamin'in çalışmalarında metafiziksel ve kuramsal yaklaşımlardan Marksist ve sosyolojik yaklaşımlara doğru genel bir geçiş mevcuttur. Barthes'ın durumunda ise dilbilimsel ve göstergebilimsel meşguliyetlerden post-yapısalcı olarak kodlanabilecek bir düşünceye geçiş görülmektedir.

Benjamin ile Barthes'm fotoğraf görüşleriyle ilgili olası diğer farklılıklar ise yazarların biyografilerinde ortaya çıkmaktadır. Bazı açılardan, –pek çok Musevi hemşehrisi gibi 1930'ların başında Nazi Almanyası'ndan kaçıp gezgin bir entelektüel olarak tehlikeli koşullar altında Paris'te sürgün hayatı yaşayan– Benjamin'in hayatı Barthes'ın-

2 Dolayısıyla, Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğraf 'kuramlarına' değinme nedenim, bir bakıma yüksek bir format sistematizasyonu ve mantıksal ahengi vurgulayan iletişim aracı 'kuramları' üzerine sahip oldukları görüşlerin imlenmesindeki muhtemel sorunları göz ardı etmeyip kolaylık sağlamak içindir.

kinden tümüyle farklıdır. Benjamin için dolmakalemini yitirmek travmatik bir olaydır; kariyerinin sonlarına doğru saygın Parisian College de France'da göstergebilim profesörü olarak kürsü alan ve kalabalık amfilerde konuşan Barthes ise, aksine, dinleyenlere yeni aldığı 16 şişe renkli mürekkepten bahsetmiştir (bkz. N, 80-1).

Ancak, yerleşik akademik dünyada ilişkiler bakımından dışlanmış biri olarak Barthes da zaman zaman Benjamin'in yaşadıklarını deneyimlemiş ve Benjamin gibi Barthes da akademik olmayan dergilere, gazetelere katkıda bulunmuştur.[3] Yazdıkları metinler arasında nispeten kısa kitaplar, deneme yazıları, dergi makaleleri, ufak boyutlu aforizma çalışmaları da vardır. Bu durum hem Benjamin'in hem de Barthes'ın yazdıklarını tek bir ekole, tek bir kurama, felsefeye, edebiyat kuramı, sanat ve kültür eleştirisi gibi belli bir disipline veya söyleme dahil etmeyi zorlaştırmaktadır. Toplu halde ele alındığında ikilinin ürettiği metinlerin, akademi dışı ve hatta belli standartlar açısından kesinlikle sistemsiz olduğu değerlendirmesi yapılabilir. Biyografik yaklaşımlar dışında, bu niteliklere sahip çalışmaların daha derin bir metodolojik açıklaması vardır.

İki yazar da, Benjamin'in dostları ve çağdaşları Siegfried Kracauer ile Theodor W. Adorno'nun Benjamin'in çalışmalarına dayanarak "monadolojik" yöntem[4] dedikleri fotoğrafı da içeren kültürel görünge (fenomen) konusundaki genel yaklaşımı paylaşmaktadır. Bu durum, daha kapsamlı herhangi bir kuramsal veya felsefi önem biçmeden önce söz konusu kültürel nesneye veya olaya somut bir gerçeklik olarak -dolayısıyla, Leibniz'in öne sürdüğü evreni bir araya getiren şeyin içe kapalı ve kendinden tanımlı "monadlar" olduğuna ilişkin metafiziksel kurama gönderme yaparak- yaklaşmaktan geçmektedir. Hem Benjamin'e hem de Barthes'a göre monadolojik yaklaşım, incelenen nesneyi tümdengelime dayalı daha geniş bir düşünce sistemi içinde özümseten geçmişe

3 Barthes, ergenlik çağı boyunca yaşadığı kronik pnömatik hastalık yüzünden Ecole Normale Superieure giriş sınavı için hazırlanamamış ve yüksek lisans da yapamamıştır. Bu durum da hayli dolambaçlı bir akademik kariyere yol açar. Benjamin'in ise doktora programını tamamlamasına rağmen bir Alman üniversitesinde kadrolu profesör olarak çalışmaya yönelik akademik kariyer planları Alman trajedi draması üzerine yazdığı *Habilitation* isimli eserinin 1925 yılında kabul edilmemesiyle suya düşmüştür. Bu benzerliğe rağmen trajik ve zamansız ölümlerinden önce ikilinin yaşamlarındaki son on yıllık süreçte bundan daha belirgin bir zıtlık bulunamaz. (Bilindiği üzere, Benjamin 1940 yılında Fransız Nazi işbirlikçilerinden kaçmaya çalışırken Fransa-İspanya sınırında intihar etmiştir, Barthes ise 1980 yılında Paris'teki Rue des Ecoles'de yürürken trafik kazası sonucu hayata gözlerini yummuştur.)

4 Bkz. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays* (Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1963), 249 ve Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), 20.

dönük bir sistematizasyonun görece eksikliğiyle karakterize edilir (fakat Barthes'ın yapısalcı çalışması dikkate değer bir istisnadır). Kültürel artefaktlarla ilgili temelde açık uçlu olan bu yaklaşım doğrultusunda fotoğraf, çok önemli tarihsel-kültürel görüngülerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Benjamin ile Barthes'ın tarihe, modernliteye ve topluma olan ilgileri fotoğraf sayesinde belirli kavramlara kanalize olmuş ve birbiriyle kesişmiştir ki bu kavramlardan "aura" ve *punctum* yalnızca iletişim aracının tabiatına değil, fotografik imgelerin varoluşçu, felsefi ve kültürel-tarihsel deneyimlerine de ışık tutar.

Eserlerindeki tarihsel, felsefi, kültürel, dilbilimsel bağlam farklılığına rağmen bu çalışmada Benjamin ile Barthes'ın fotoğraftan kaynaklanan benzer temalara, soru kümelerine eğildiklerinin ve bazı durumlarda benzer kavramsal stratejilerden, felsefi yönelimlerden edindikleri "cevapların" benzerliğinin altını çizmeye çalışacağız. Metinlerin ve iddiaların denkleştirilmeye zorlandığı harici, önsel (a priori) bir kavramsal altyapıyla işe başlamak yerine Benjamin'in ve Barthes'm fotoğrafla ilgili yazdıklarını önemli metinlerin detaylı analizlerine dayanan karşılaştırmacı bir tarzla bir araya getirip hemen ertesinde daha genel ve kavramsal meseleler ile yola devam etmek, gözden kaçmış pek çok manidar bağlantının ve yakınlıkların ortaya çıkarılmasına yardımcı olacaktır. Bu yakınlıklar, bağlantılar, örneğin, Benjamin ve Barthes'ın, fotoğrafa bakanın benliği ile fotoğrafı çekilen kişinin arasındaki ilişkiyi merkeze alan portre fotoğrafı hakkındaki savlarının etik boyutunun dile getirilmesini içerir. Aynı zamanda, söz konusu metinlerde, herhangi biri aralarından sıyrılıp belirli bir kavrama odaklanana dek yekpare olarak kabul edilmek ve incelenmek zorunda olan kişisel, kurgusal, kuramsal ve tarihsel gibi kavramlar karmaşık bir kumaş yapısı gibi birlikte dokunmaktadır. Genel ve özel, evrensel ve yerel arasındaki dillendirilmiş diyalektiklerini açmak adına, her iki yazarın iletişim aracına yaklaşımlarını niteleyen kuramsal etki ile otobiyografik anekdot arasındaki üretken gerilime vurgu yapılacaktır. Bu diyalektikler her iki yazarın fotoğraftan anladıkları içeriğin, biçimle dışavurumlarının odak noktasıdır.

Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğrafa dair beyanları bu sebeple belirli fotoğraflara ait kişisel ve hayli keskin deneyimlere kökten bağlıdır. Çoğunlukla fotoğrafın teknolojik, estetik ve sosyokültürel gelişimine (yirminci yüzyılın başlarında) veya ideolojik ve sosyolojik fotografik tasvir çıkarımlarına (yirminci yüzyılın ikinci yarısında) kapsamlı ve nesnel açıdan yaklaşan, ayrıca Benjamin ile Barthes'ın kalın çizgilerle vurguladıkları bakan kişinin kavramsal, imgesel ve duyusal etkinliğinden yok-

sun çağdaşlarının fotografik kuram ve eleştirelliklerinden bu durum nedeniyle kesin çizgilerle ayrılmaktadır. Bakan özneyi merkeze alan bu yaklaşım her ne kadar net ve aşikâr bir otobiyografik boyuta sahip olsa da sadece buna indirgenemez. Benjamin'e ve Barthes'a göre, herhangi bir fotoğraf anlayışının ana bileşeni olan fotoğraftaki bakan kişinin elzem mevcudiyeti her iki yazar tarafından kariyerlerinin belli safhalarında benimsenmiş genel görüngübilimsel yönelimde dile gelmektedir. Siegfried Kracauer ve László Moholy-Nagy gibi, Weimar Almanyası'nın meşhur fotoğraf kuramcılarının yanısıra Benjamin de, başlıca kaynak noktasının bilimsel ve sanatsal bir merak olduğuna dair yirmi birinci yüzyıldaki genel kanının aksine, fotoğrafa özerk ve kendine özgü bir iletişim aracı olarak yaklaşan ilk nesil yazarlar arasındadır. Geçen yüzyılın başlarındaki normatif tanımlardan hareket edilmesi bu alanı fotoğraf üzerine pek çok farklı temele sahip bakış açısına taşımıştır.[5] Kracauer neredeyse kendine has (aynı zamanda sonraki film kuramını niteleyen) bir sosyo-tarihsel çizgiyi takip etmiş, Moholy-Nagy ise estetik-biçimci bir stratejinin peşinden gitmiştir. Öte yandan, Benjamin'in bakış açısı en başından itibaren kesin bir şekilde otobiyografik ve öznel olmuştur. "Kleine Geschichte der Photographie" isimli, fotoğraf üzerine kaleme aldığı ve on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasındaki fotoğrafı, kendi çocukluğuna ait aile portreleriyle birlikte ele alan ilk eserinde, Benjamin'in tüm bu dikkat çekici görsel artefaktlara verdiği cevap genellikle hep aynı içtenlikle kişiseldir. Bu öznel eğilim, fotoğraf ile ilgili daha felsefi, tarihsel ve kültürel-eleştirel iddiaların önünü kapamak yerine onlarla aynı doğrultuda ilerlemekte ve kesişmektedir. Fakat iki eğilimin de sıklıkla birbirini desteklemesine rağmen zaman zaman aralarında yaşanan çatışma bu çalışmanın ilk bölümünde incelenecektir.

Öznel ve nesnel, kişisel ve kolektif, otobiyografik ve felsefi-eleştirel ile bu kavramların yorumlanması arasındaki dalgalanma, Benjamin'in fotoğraf tretmanını niteleyen bakan öznenin kapsayıcı odağı ile beraber Barthes'ın çalışmalarında da gözle görülür biçimde mevcuttur. Barthes, 1950'lerin sonunda ve 1960'lar boyunca eleştirel fotoğraf ve film edebiyatına tesir etmeye çoktan başlamış Saussureyen dilbilime dayanan göstergesel kuramın çok önemli bir uygulayıcısı olmuştur. Görsel medyaya dair böylesi dilbilimsel ve iletişim kuramı temelli yaklaşımlar, imgelerin alıcısına imgelerin anlamlarını teşkil eden bir unsur olarak yakinen dikkat etmektedir. Bu bağlamda, bakan kişinin fotoğraf kuramı içindeki tanımı, "fotografik mesajın" göstergebilimsel bi-

5 Wolfgang Kemp fotografik kuramın ilk on yıllık sürecini normatif olarak niteler, *Theorie der Fotografie, 3 cilt.* (Münih: Schirmer/ Mosel, 1979-1983), cilt 2, 35-6.

çim kapsamında tanımlanmış alıcısı şeklindedir. Neticesinde, fotoğraf "okunması" gereken görsel bir "metin" olarak algılanmaktadır. Fakat bu çalışmanın ikinci yarısında ele alınacağı üzere, her ne kadar bu kavramsal çerçeve tarafından fotografik imgelerin soyut bir bakan-okuru sunulsa da, Barthes'm fotoğraf algısı öznenin fotografik imgeler ile kurduğu eksiksiz psikolojik ve duygusal etkileşime bağlanmış daha kişisel ve varoluşçu kaygıları düzenlemek için göstergesel kuramın sınırlarını zorlamaktadır. Barthes'ın fotoğraf üzerine yazdıklarının Proustcu boyutu bu noktada öne çıkar ve Proust'un istemli ve istemsiz bellek çıkarımlarını belli fotoğraf unsurlarıyla sıralayan Benjamin'i yeniden ele alan *La Chambre claire*'de tepe noktasına ulaşır (Bu bağlamda, bu çalışmanın önemli bir kısmında *Kayıp Zamanın İzinde*'nin hem Benjamin hem de Barthes için merkezi bir metinlerarası referans noktası olarak taşıdığı önemin fotoğraf odaklı bir açıklamasına yer verilecektir).

Bu giriş niteliğindeki açıklamaların da gösterdiği üzere, bakan özneye yapılan vurgu ve imgelerin doğrudan dahil oldukları varoluşçu ve tarihsel bağlamlar -ve böylesi bir dahiliyetin etik çıkarımları- Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf görüşleri arasındaki en belirgin ortaklığı ifade etmektedir. Her iki yazar bu sebeple fotografik imgenin genel bir görüngübilimini takip ediyor olarak görülebilir. Barthes'ın, özellikle de son çalışması olan *La Chambre claire*'de bu durum bariz şekilde görülmektedir. Benjamin tarafından fotoğraf üzerine yazılmış eserin görüngübilimsel yönelimi ise özellikle de yirminci yüzyıl ortalarında yaşanan, en çok da Jean-Paul Sartre ve Maurice Merleau-Ponty felsefesinde öne çıkan kıtasal anlamdaki "varoluşçu fenomenoloji" dönüşümünü fazlasıyla erkene aldığı sebebiyle daha derinlerde ve ilkel kalmıştır. Adorno tarafından belirtildiği üzere, Benjamin'in felsefede yaşanan bu görüngübilimsel (fenomenolojik) devrime dair beklentileri[6] fotoğraf kapsamının dışına çıkmamıştır.

Herhangi bir genel görüngübilimin ötesinde, soyut bakan bir özneye kökten bağlı olarak, fotografik imgelerin onlara bakan birey tarafından somut biçimde deneyimlenme şekline dair Benjamin'in ve Barthes'm görüşü kendilerinin sahip olduğu fotoğraflarla kurdukları ilişkilere ayrılmaz şekilde bağlıdır. Çarpıcı bir tesadüf eseri, bu fotoğraflar on dokuzuncu yüzyıl sonlarında bir kış bahçesi ortamında çekilmiş çocukluk portreleridir: Benjamin'in durumunda, Musevi olan ve Almanca konuşan yazar Franz Kafka'nın beş veya altı yaşında stüdyoda çekil-

6 Bkz. Adorno, *Über Walter Benjamin*, 14. Sigrid Weigel'a göre, resimler de Benjamin için kültürel tarihin görüngübilimsel bir algısına ön ayak olmuşlardır (*Walter Benjamin: Die Kreatua, das Heilige, die Bilder* [Frankfurt a.M.: Fische, 2008], 287).

miş portresidir; Barthes'ın durumunda ise annesi Henriette Binger'in ve onun ağabeyinin ikili portresidir.[7] Her iki örnekte değer atfedilen imge, başka fotografik imgeler ve iletişim aracı ile diyalojik ilişki içinde konumlandırmaya yarayan hem çelişkili hem de bütünleyici bir karmaşık anekdotlar ve argümanlar ağına yerleştirilmiştir. Benjamin'in ve Barthes'ın yazılarında, *fotoğrafın tekilliğinin* kapsayıcı temasını ön plana taşıyan da eşsiz ve kişisel ile genel ve kuramsal arasında daha önce bahsi geçen gerilimi yansıtan, ayrıcalıklı çocukluk portreleri ile diğer tüm fotoğraflar arasındaki bu kavramsal diyalektiktir.

Geleneksel açıdan, fotoğrafın ilk algılanma biçimi hızlı ve kolay imge çoğaltımı ve yeniden üretiminin bir iletişim aracı şeklindedir. Bu durum, –Benjamin'in fotoğraf algısı üzerine çok sayıda akademisyeni etkilemiş olan- ünlü "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" denemesinde sanat eserlerinin fotoğraf temelli mekanik yenıden üretimlerine dair Benjamin'in getirdiği yorumun başlangıç noktasıdır. Daha sonra göreceğimiz üzere, yeniden üretilebilirlik her ne kadar yeniden üretilemez maddi bir nesne olarak algılanmış fotoğrafın benzersizliğini tahrip ediyor olsa da tanımlandığı ölçüde tekillik böylesi fiziksel-maddi yorumlardan etkilenmemektedir. Öte yandan, diğer bir kavram olan fotoğrafın bağlamsallığı, tasvir ettiği ile arasındaki nedensel ilişki, duyusal-etik deneyiminin gerekli fakat nihayetinde yetersiz bir kriterini sağlayarak tekillik temasına yakinen bağlıdır.[8]

Eğer tekillik bir maddi veya algısal nesne olarak fotoğrafa tamamen bağlı değilse, mutlaka başka bir yerde bulunmaktadır. Benjamin ve Barthes'ın eserlerinde ileri sürülen, tekilliğin simgesel alanının fotoğraf, fotoğrafın imlemi veya imgedeki portresi yapılan ve ona bakan kişi arasındaki ilişki olduğudur. Bu ilişkisel dinamiğin en geçerli şekilde örneklendirilmesi her iki yazarın kış bahçesindeki Kafka'nın çocukluk ve Barthes'ın annesinin portreleriyle aralarındaki etkileşimde saklıdır. Terimin en temelinde yatan anlam bakımından, Benjamin ve Barthes'a göre fotoğrafın tekilliği aslında belirli bir fotoğrafın deneyimsel tekilliğidir. Bu iki yazar, geniş kapsamlı metinlerde de ele alınmış olan iletişim aracının diğer tüm teknolojik, ontolojik ve tarihsel-kültürel etkenlere karşı çıkmak yerine bu deneyimsel tekilliği destekleme ve

7 Bu fotoğraflarla ilişkilerinin altında derin psikolojik boyutlar bulunmasına rağmen Benjamin ile Barthes arasındaki benzerlik ve farklılıkların daha bütüncül bir şekilde öne çıkartılabilmesi için psikoanalizden ziyade genel görüngübilim bağlamına ihtiyaç vardır.

8 1990'ların ilk yıllarındaki fotografik dijitalizasyon, Ek kısmında da ele alınacağı üzere bu kavramın geçerliliğini doğrudan olumsuzlamamaktadır.

savunmaya eğilimlidir. İki deneyimsel kış bahçesi fotoğrafıyla ilgili olarak ortaya çıkan tekillik algılama ve hatırlama arasında bulunan, yaşanmış tarih ve onun yazıya dökülmüş anlatımsal dönüşümüne vurgu yapan karmaşık ilişkinin bir sonucudur. Hem Benjamin hem de Barthes'a göre, çocukluk portreleri namevcut veya hatta ölü olan ötekinin fotografik temsili formunda ötekilik ile yapılan potansiyel olarak hayat değiştiren bir etkileşimi –ötekine karşı duyulan bir sorumluluğa bağlı bir etkileşimi- temsil etmektelerdir. Nihai varış noktamızı belirlemek adına şunu diyebiliriz ki, Benjamin ve Barthes üç parçalı –fotografik etkileşimin kendisine, bir portre fotoğrafında temsil edilen benzersiz bireye ve "kurtarıcı eleştirellik" uygulaması aracılığıyla bakan kişi ile fotoğraflanan kişi arasındaki benzersiz ilişkiye sahip olan- bir tekillik için adalet arayışına çıkmışlardır.[9] Bu uygulamanın temelinde geçmişi, yitirileni ve merhumu kurtarma girişimi vardır. Diğer bir deyişle, Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf hakkında yazma nedenleri bir bakıma fotoğrafın hem tasvir hem de mahkum ettiği düşünülen fanilik ve durumsallık akışından kurtarılması gerekenleri arındırmak içindir. Bu kurtarmacı eleştirelliğin tam kalbinde yer alan, teolojik çağrışımlarla dolmuş olan ise tasvir edilen ötekine karşı derin bir etik yükümlülük veya bağlılık hissiyatıdır. Bu temalar Jacques Derrida, Derek Attridge ve Giorgio Agamben'in görüşlerinin merkezinde bulunmalarına rağmen en belirgin olarak Benjamin'in ve Barthes'ın eserlerinde, fotografik imgenin güçlü bir şekilde hissedilen, neredeyse elzem olan ontolojik, görüngübilimsel ve psikolojik etkileri sayesinde ortaya çıkmaktalardır.

Bu çalışma çerçevesinde, Benjamin ve Barthes'ın yaklaştıkları gibi kuramsal ve tarihsel diyalektik ile ilintili olarak keşfedilen tekillik kavramı yukarıda bahsi geçen üç kuramcının çalışmaları sonucundadır: Bilhassa da Attridge'in "edebi tekillik" kavramına, Agamben'in fotoğrafın "zorunluluğuna" dair Benjaminyen yorumuna ve Derrida'nın fotoğrafı ötekinin hüzünlü varlık/yokluğuna neden olan bir iletişim aracı olarak gören düşüncesinedir. Tekillik, kendi içinde temelden ilişkisel olan bir görüngüyü tarif etmektedir. Attridge, haklı olarak, tekilliğin estetik bir nesne veya artefakt ile etkileşim sürecinde gerçekleşen bir

9 Bu kavram, Almanca bir ifade olan "rettende Kritik" üzerinden modellenmiş olsa da ondan farklıdır, ki bu ifade Jürgen Habermas'ın seminal denemesinin izinden giderek Benjamin üzerine kaleme alınan eleştirel edebiyatın merkezinde yer alan bir kavrama dönüşmüştür (Bewu Etmachende oder rettende Kritik-die Aktualitat Walter Benjamins', in Siegfried Unseld [ed.], *Zor Aktualitat Walter Benjanzins. Aus AnlaB des 80. Gebortstags von Walter Benjamin* [Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1972], 173-223). Yine de 1928 yılında Benjamin'in kültürel eleştirisindeki kurtarmacı unsura dikkatleri çeken ve bu unsuru kendi eleştirel projeleriyle yakından ilişkili bulan Kracauer olmuştur *(Das Ornament der Masse,* 252).

"olay" olduğunu ileri sürmektedir.[10] Bir eserin tekilliğiyle olan bu etkileşimin bakan kişiye, okura veya izleyiciye karşı yapılan bir talep şeklini aldığını iddia eder. Fakat buradaki, fotografik tekilliğe daha da uygun bir model sunan fotografik açıdan konumlandırılmış ve benim de Benjamin ile Barthes'ın yazılarında izinden gideceğim "talep" kavramıdır.

Agamben, kısa bir aforistik metin olan "Kıyamet Günü" adlı eserinde, Benjamin tarafından on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki Newhaven'lı balıkçı kadın portresine dair yapılan tanımla ilintili olarak geliştirdiği kavramdan hareketle, portre fotoğraflarının "zaruretinden" dem vurmaktadır.[11] Agamben'e göre, fotoğrafın bakan kişiden talep ettiğini, kamera önündeki öznenin geçmiş mevcudiyetinden ve onun benzersiz varoluşundan veya Derrida'nın deyimiyle "singularité absolue de l'autre" (ötekinin mutlak tekilliği)[12] kavramından ayırmak imkânsızdır. Spesifik bir insan olarak algılanmış, bahsi geçen bu ötekinin tekilliği,[13] fotoğrafın talebini kendi ve öteki arasındaki kaçınılmaz bir varoluşçu yüzleşme ile doldurmaktadır, ki bu yüzleşme kapsamında bakan kişi, Martin Heidegger'in *Dasein* kavramından yapılacak alıntıyla kendisine ait olan "dünya mevcudiyeti" ile illa ki karşılaşmaktadır. Derrida, (kendinin sürekli diyalog halinde olduğu) bu ötekinin tekilliğinin beliriş veya ortaya çıkışını, Barthes'ın deyimiyle, "fotografik imlem" ile ilişkilendirir, ki bu tabirden anlaşılan da dünyadaki bir kişi veya nesnenin iki boyutlu formda yakalanması ve muhafaza edilmesidir.[14] Özetle, zaman içindeki benzersiz bir ana ait fotografik ölümsüzlük kavramı bu sebeplerden dolayı fotoğrafın kökten tekilliğinin bir parçasıdır ve yalnızca fotoğraf ile tasvir edilen kişi arasındaki değil, fotoğraf ile ona bakan kişi arasındaki daha kapsamlı bağları içerir. Dolayısıyla, iletişim

10 Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (New York and London: Routledge, 2004), 67. Bu çalışma Attridge'in eserinden yararlanırken (başlığından anlaşıldığı üzere), Attridge'in tekillik ve olay kavramları ve eserin okurdan talebi yalnızca Derrida'nın felsefesi ve Levinas'ın ahlaki değerlerine değil, aynı zamanda Hans-Georg Gadamer ve Paul Ricceur'ün yorumbilimsel estetik anlayışlarına fazlasıyla dayanmaktadır.

11 Giorgio Agamben, *Profanations*, çev. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 25.

12 Jacques Derrida, "Les Morts de Roland Barthes", *Poffique*, 47 (1981), 269– 92: 272; "The Deaths of Roland Barthes", *The Work of Mourning*, ed. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 34-67: 39'da.

13 Tarafımca "öteki" için yapılan (soyut bir metin veya artefakt olmaktan ziyade) somut bir insan vurgusu Levinas'ın Öteki'yi "Autrui" olarak tanımlamasını çağrıştırsa da onun metafiziksel kavramından farklıdır. Bkz. Derek Attridge, "Literature, Ethics: Relating to the Other", *PMLA*, 114 (1999), 20-31: 23-4. Lacanyen "Öteki" ile karıştırılmaması adına bu farklılığın altını çizmek için bu çalışma boyunca kelimeyi küçük harfle yazmaya devam edeceğim.

14 Derrida, "Les Morts de Roland Barthes", 272; "The Deaths of Roland Barthes", 39.

aracının görünürde nesnel ve kişilikdışı olan tabiatının aksine, diğer bir insani etkinlikmiş gibi –ve bazı açılardan daha fazlası olan- fotoğrafların yaratılışı ve bakılması sürecinde büyük bir parça olan yaşanmış öznelliğin karmaşık dinamiklerinin peşinden gider.

Bu bakış açısı, Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf kuramlarına dair bazı belirgin yanlış anlaşılmaların tanımlanması ve engellenmesini önlemeyi mümkün kılmaktadır. Benjamin'e göre, tekillik temasının öne çıkarılması fotoğrafın yeniden üretilebilirlik ile olan baskın ve sorunlu denkleminin ve dolayısıyla onun tamamıyla varsayılan "anti-aurasal" tabiatının aşılmasına yardım etmektedir. Barthes'a göre ise, hakiki odak noktasının estetik meselelerden ziyade bariz şekilde öncelikli kıldığı varoluşçu ve etik meseleler üzerinde kalmasını sağlamaktadır. Bekleneceği üzere, bu çalışmanın temel hedeflerinden biri de bu fotografik tekillik teması ile Benjamin'in ve Barthes'ın en iyi bilinen ve en etkili fotoğraf kavramları olan aura ve *punctum* arasındaki benzerlik ve farklılıkları sırasıyla aydınlatmak olacaktır. Ayrıca, göndergesellik, öznellik, zamansallık, bellek ve fanilik gibi bir dizi gerekçeli veya destekleyici tema, kavram ve sorunsaldan da bahsedilecektir. Fotoğrafın esas doğasının ne olduğu veya olabileceğine dair sorulan bu tartışmalı soru, her iki yazarın bu iletişim aracını algılayış biçimlerinin ve yazılarında dil ve fotoğraf arasındaki diyalektik ilişkinin nasıl tanımlandığının değerlendirilmesine fazlasıyla bağlıdır. Meta-kuramsal çerçevede, bu durumun temelinde Benjamin'in ve Barthes'ın bu hususta yazdıklarının iletişim aracının görsel tabiatı tarafından nasıl etkilendiği ve zorlandığı bulunmaktadır. Bu durum her iki yazar için de kuramsal ve tarihsel analizlerin, kişisel tarih ve belleğin, büyüleyici –bazen de hayli özdüşünümsel- metin ve imge etkileşiminin harmanlandığı melez bir söylemin yaratılmasına yol açmaktadır.

İkilinin yazıları etrafında kümelenmiş geniş çaplı eleştirel ve fotografik söylemler hesaba katıldığında, bu metinsel, arabulucu ve karşılaştırmalı analiz, Barthes'ın fotoğraf ve diğer ilintili biyografik meselelerle ilgili yazdıkları hususunda Benjamin'in Barthes üzerindeki etkisine dair karmaşık sorunun doğrudan karşısına dikilecektir. Dolayısıyla, bu bağlamda, "etki" kavramını nedensel ve tek taraflı olarak düşünmek ve "özgünlük" kavramının değerini yaşça büyük olana atfetmek yerine, her ikisine eşit derecede yansıyan bileştirici bir temalar ve fikirler kümesi olarak görmek gerekmekte ve uygun kaçmaktadır.[15] Katı bir kro-

15 Harold Bloom, meşhur şiir kuramında etki kavramını bir "ilişkiler matrisi" olarak tanımlar (imgesel, zamansal, ruhsal, psikolojik) *(The Anxiety of Inflnence. A View of Poetry* [New York ve Oxford: Oxford University Press, 1997], xxiii).

nolojik açıdan bakıldığında, hem imge yaratımının hem de mütevellit nesnenin zaman-uzamsal unsurlarıyla ilintili deneyimsel fotoğraf boyutu gibi birçok mesele ve sorunun Benjamin tarafından Batılı eleştirel/kuramsal ve fotografik söylem içine dahil edildiği veya yeniden tanımlandığından bahsedilebilir. Bu meselelerin birçoğu, Andre Bazin'in ve Susan Sontag'ın fotografik imgenin "gerçekçi" doğası üzerine kaleme aldıkları ve kronolojik açıdan Benjamin'in fotoğrafa dair son yazıları ile *La Chambre claire* eseri arasında yer alan, etkileyici metinlerin izinden giden Barthes'm kendisi tarafından da daha sonraları ele alınmıştır. Tam aksine, Benjamin'in Barthes ile birlikte okunması, Benjamin'in metinleri üzerine geçmişe dönük yeni bir bakışaçısı katmakta ve her iki yazarın şimdiye kadar gözden kaçmış ve takdir edilmemiş yanlarının fark edilmesine yol açmaktadır. Benjamin ve Barthes'ın görüşlerindeki benzerlikler bu sebeple metinsel, görsel, kavramsal ve tematik "tekabüller" olarak nitelendirilebilir. Charles Baudelaire'in *tekabüller* kuramından hareketle, Benjamin geçmiş ve şimdiki zaman arasında, *Passagen-Werk (Arcades Project)* eserinde yazdığı şekilde bir araya gelip bir "Jetzt der Erkennbarkeit" (GS, V, 1038) (tanınırlığın şimdiki hali [AP, 912]) yaratan imgesel ve imgelemsel bir ilişki tanımlamaktadır. Benjamin ve Barthes'ın görüşleri arasındaki çok katmanlı bağlantılar elbette ki geçmiş ve şimdi, öncesi ve sonrası arasındaki kronolojik olmayan, karşılıklı bir ilişkiyi beyan etmektedir. Bu bilgilere karşın, Benjamin'in Barthes üzerindeki doğrudan etkisini gereğinden fazla önemsemek her ne kadar yanlış olsa da karşılaştırma yapan her kapsamlı çalışmada bu kilit soru gündeme getirilmek zorundadır. Zira bu soru daha geniş ve derin bir entelektüel ve kültürel bağlamı öne çıkarmakta ve böylelikle iki yazarın fotoğraf kuramları hakkında karşılaştırmalı bir analiz için doğal bir başlangıç noktası oluşturmaktadır.

BENJAMIN VE BARTHES: ETKİLEŞİM SORUNU

– § –

YİRMİNCİ YÜZYILIN en sık alıntılanan yazarlarından ikisi olarak, statüleri düşünüldüğünde, Benjamin ve Barthes'ın yaşamları ve çalışmaları üzerine, eleştirel yorumların bolluğuna karşın, Benjamin'in yazılarının ve düşüncelerinin, Barthes üzerinde doğrudan bir etkisinin olup, olmadığının ya da Barthes'ın Benjamin okumasının doğası ve uzantılarının derecesini saptamak için az sayıda araştırma yapılmıştır.[1] Bununla birlikte, her ikisinin, farklı zamanlarda da olsa, aynı yazarlar (Marcel Proust, Charles Baudelaire, Bertold Brecht, ve Charles Fourier), tarihsel dönemler (on dokuzuncu yüzyılın ortası ve sonu ile avangard dönemi), medya ve kültürel fenomenler (fotoğraf, sinema ve popüler kültür) üzerine yazdığı ve üstelik bunu benzer eleştirel ve kavramsal perspektiflerden yaptığı da bir gerçektir.[2] Dolayısıyla, Barthes'ın yazılarında, Benjamin'in çalışmasını

1 Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf kuramlarını karşılaştıran çalışmalarda, örneğin, Tim Dant ve Graeme Gilloch'un "Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History", *European Journal of Cultural Studies,* 5 (2002), 5-23 çalışmasında bile bu sorunlara değinilmemiştir. Etkileşim olarak geçen kimi tanımlama girişimleri Berg'in Die ikone des Realen, 291-2 yapıtında bulunabilir. Krauss'un Benjamin çalışması, her ne kadar Benjamin'in fotoğraf üzerine yazılarının kabulü bağlamında *La Chambre claire* ile uyuşuyorsa da Barthes'ın aktüel Benjamin okuması sorununun peşini kovalamamıştır (*Benjamin und der neue Blick*, 107-13). Catherine Coquio, yalın bir şekilde Barthes'ın olayında bir Benjamin kabulünün olmadığını iddia eder ("Walter Benjamin et Roland Barthes", Klaus Garber and Ludger Rehm [ed], Global *Benjamin,* 3 cilt [Münih: Fink, 1999], cilt 2, 1147-66: 1147'de).

2 Catherine Coquio, diğer bütün karşılaştırma konularının sıraya konmasını önerir. ("Roland Barthes et Walter Benjamin: image, tautologie, dialectique", Catherine Coquio ve Regis Salado [ed.], *Barthes après Barthes. Une Actualite en questions* [Pau: Publications de l'Universite de Pau, 1993], 195-208'te). Benjamin ve Barthes'ın Fourier'ye karşı ilgisinin tartışması için, bkz. Michael, *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association,* 81 (1994), 33-53. Edebiyat ve dil

doğrudan ya da dolaylı olarak akla getiren unsurlar bulunabilir ve bunlar, kişisel ilişkiler ve ortaklıklar dolayısıyla kesin bağlantılar ile birlikte, Barthes'ın Benjamin'in kimi çalışmaları ve özellikle de fotoğraf üzerine yazıları ile aşina olduğunun ayrıntılı kanıtını sağlar.

Benjamin'in 1929'daki ilk karşılaşmalarından ölümüne dek entelektüel bir arkadaşlığı sürdürdüğü Brecht' in çalışmasını tutkulu bir şekilde savunması Barthes'ın 1950'lerde Fransa'da tanınmaya başladığı zaman Brechtvari tiyatroya duyduğu coşkulu hayranlığının habercisidir. Barthes, 1954'de Paris'te Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları* (Mutter Courage und ihre Kinder) oyununun ilk sahnelenmesini izledikten sonra, epik tiyatronun ateşli bir destekçisi haline gelmiştir. Bu deneyim, Barthes'ın tiyatroya karşı daha geniş bir ilgisini uyandırmış, özellikle de anti-burjuva *Théâtre Populaire* dergisi için yazdığı jurnalistik yazılarına yansıdığı üzere klâsik Fransız dramasının canlanması karşısında bir katalist rolü oynamıştır. Brecht'in Berliner Ensemble'ının bir performansı üzerine yaptığı, 1960 tarihli yorumunda, Barthes, kendisinin editör kurulunda çalıştığı zaman, 1957 ve 1958 yılları arasında *Théâtre Populaire*'de yayınlanmış olan Benjamin'in epik tiyatro üzerine metinlerinden birinin Fransızca çevirisine (bkz. OC, I, 1075) gönderme yapar. Aşağı yukarı aynı zaman diliminde Barthes, 1957'de arkadaşının yapıtı üzerine Benjamin'in yazdığı yorumların bir çevirisiyle birlikte bir Brecht özel sayısı yayınlamış olan *Europe* dergisinde, Benjamin'in Brecht üzerine başka metinlerini de okumuş olmalıdır.[3]

Barthes'ın, kariyerinin görece olarak erken bir döneminde Benjamin'in Brecht üzerine yazılarıyla bağlantıya geçmesi, göz önünde tutulduğunda 1960 başında Ecole Pratique des Hautes Etudes'de çalışırken kitle kültürünü okuması sürprizdir, ayrıca Barthes, bu konuda Benjamin'in öncü nitelikli çalışmasına angaje olmamıştır. Centre d'Etudes des Communications de Masse (Kitle Kültürünü Araştırma Merkezi), 1961 yılında Max Horkheimer'ın da dikkatini çekmiş olan yetkin sosyolog Georges Friedmann'ın yönetiminde kurulmuştur.[4] Bu, eleştirel kuramın Frankurt Okulu ile (daha sonra New York'a yerleşecektir) Paris'teki Merkez'in çalışması arasında, kabul edilen entelektüel

yetisi üzerine görüşlerinin bir değerlendirmesi için bkz. John Thobo-Carlsen, "Barthes Meets Benjamin? A Relating of their Views on the Conjunction between Language and Literature," *Orbis Litteratum*, 53 (1998), 1-41.

3 Editör kurulu, Benjamin'in L'un des plus brillants et des plus profonds essayists allemands du siècle [Yüzyılın en zeki ve en bilgili Alman deneme yazarlarından biri] olarak (*Europe*, 35 [1957], 132) 1950'li yılların başında, Horkheimer, Friedmann'ın *Sociologia* dergisinde katılımına duyduğu derin ilgiyi ifade etmiştir.

4 Bkz. Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*, çev. Michael Robertson (Cambridge: Polity Press, 1994), 470.

bir yakınlığa işaret etmektedir. Barthes, Centre/Merkez ile sıkı bağlantı içindedir ve sosyolog Edgar Morin ile göstergebilimci Christian Metz'in aralarında olduğu diğer önemli entelektüel figürlerle birlikte katıldığı göstergebilimsel ve yapısalcı-dilbilim dergisi *Communications*'a düzenli olarak katılımda bulunmuştur.[5] Sırasıyla 1961 ve 1964'te, bir ve dört numaralı sayılar, Barthes'ın, fotoğraf üzerine göstergebilimsel çalışmalarından ikisini içerir: "Le Message Photographique" (Fotografik Mesaj) ve "Rhetorique de L'image" (Görüntünün Retoriği).

Yine Barthes, Merkez'in ajandasının dışında düzenlenen başlangıç sayısı için bir de editör yazısı kaleme almış ve diğer ülkelerde çoktan bir yol katetmiş olan kitle iletişim araştırmalarına dikkat çekmiştir. Barthes'ın, bu bağlamda Benjamin'in yapıtını anlamasına[6] ya da gerçekten de Adorno[7] ve Horkheimerınkiler gibi Alman kültürel-eleştirel yazılarına herhangi bir atıfta bulunmamasına karşın, 1936'da[8], Almanca'dan önce ilk kez Fransızca yayınlanmış olan, Benjamin'in "Kunstwerk" denemesi pekâlâ aklında yer etmiş olmalıdır. Benjamin'in bu denemedeki Marxist-diyalektik yöntemi, Barthes'ın kitle kültürü fenomenine, öncelikli olarak göstergebilimsel-dilbilimsel ağırlıklı yaklaşımıyla, kesinlikle uyuşan bir unsur değildir; Bununla birlikte, Barthes'ın 1950'ler boyunca Marxist ideolojiye verdiği destek, kendisini bu konuda anlayışlı hale getirmiş olmalıdır. O zamanlar, Fransız entelektüel sahnesine bir yandan Stalinci Komünist Partisi, diğer yandan da Sartre varoluşçuluğu hâkimdi, Barthes'ın Morin ile birlikte kurucu üye olduğu *Arguments* grubu ise bu iki politik ve felsefi etkiyi dengeleyici rol oynadı. Gerçekten de *Arguments* dergisi daha esnek ve daha az dogmatik bir solculuğun forumu haline geldi ve Benjamin'in yapıtı dahil, Batılı-Marsist entelektüel tartışmada[9] yeni akımlara da-

5 Derginin önemine ilişkin, daha ayrıntılı bir bağlamsal tartışma için, bkz. Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel* (1969-1983) (Oxford: Clarendon Press, 1995), 32.

6 Ottmar Ette, Barthes'ın Benjamin'in kitle kültürü üzerine çalışmasını bilmediğini hayal etmenin bile zor olduğunu belirtmemekte ve ikisi arasındaki kimi benzerliklere dikkat çekmektedir. (*Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie* [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998], 111-12).

7 Frankurt Okulu'nun çalışmalarının Fransa'daki etkisi, birçok entelektüel çevrede, belki de çeviri eksikliği, Batılı-olmayan Marksizm'in hâkimiyeti ve varoluşçuluk dolayısıyla gecikmiştir.

8 Karmaşık yayın tarihinin anlaşılır bir gözden geçirilmesi için, bkz. Schöttker's commertary in Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, ed. Detlev Schöttker (Frankfurt a. M. : suhrkamp, 2007), 120-33'te Schöttker'in yorumu.

9 Bkz. Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France. From Sartre to Althusser* (Princeton: Princeton University Press, 1975), 210-14 and Ffrench, *The Time of Theory*, 10.

ima açık oldu. Daha kişisel bir düzeyde, Georges Bataille ve Pierre Klossowski, Benjamin'in yapıtının ve genel yöneliminin, Barthes'ı etkilemesine yardım etmiş olabilirler. Bataille, 1930'ların ortasında ve sonlarında entelektüel tartışmalar için kuramsal bir platform sağlayan Michel Leiris ve Roger Caillois dahil en yakın ortaklarının yer aldığı radikal ve kısa-ömürlü College de Sociologie'nun kuramcı üyesiydi. Benjamin'de College ile bağlantılı bir dizi entelektüelin arasındaydı. Bataille, Benjamin'le ilk kez, 1933'de[10] Paris'te Biblioheque Nationale'de (Milli Kütüphane) karşılaştı; Bataille, orada kütüphaneciydi, Benjamin için ise *habitue*[11] (müdavim) denilebilirdi. Bataille ve Benjamin, işbirliğine dayalı herhangi bir çalışmaya angaje olmamalarına karşın, Benjamin, iki yıllık faaliyeti boyunca College de Sociologie'nin konferanslarının ve derslerinin düzenli bir (suskun olmakla birlikte) izleyicisiydi.[12] 1950'lerin başında, Barthes, Bataille'ın 1946'da kurduğu *Crtique* dergisine katıldı. Bataille'ın, Barthes'ın eleştirel düşüncesi üzerine entelektüel etkisi, Benjamin'in düşüncesini gölgelese de, *Critique* dergisinin düzenli olarak, Alman yazarın yapıtına bir şekilde erişimini sağladığını varsaymak, oldukça akılcı bir yaklaşımdır. Benjamin'in çevirisi yapılan yapıtlarının yayımı, 1969'da Barthes'ın danışma kurulunda yer aldığı özel bir sayıda zirveye ulaşır.[13] Çok öncesinde, 1930'lar boyunca ve ardından 1950'lerde, Benjamin'in kimi metinleri ve denemeleri de varoluşçu *Les Temps modernes* ve *Les Lettres nouvelles*'de[14] yayımlanmıştır. Barthes, bu dergilerin her ikisine de kesinlikle aşinadır. Gerçekten de, şimdilerde göstergebilim ve kültür kuramı alanında temel eser sayılan, 1957 yılında kitap olarak yeniden basılan ünlü aylık "mitolojilerini", Barthes bir sol-kanat sanat dergisi (Maurice Nadeau tarafından kurulmuş) olan *Les letters nouvelles* için yazmıştı. Kısmen,

10 Bkz. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (Paris: Gallimard, 1992), 637.

11 1935'de Benjamin, Bibliotheque Nationale müdürüne yazdığı bir istek mektubunda, Bataille'ın adını bir bilir kişi olarak verir (bkz. GB, V, 124) ve Horkheimer'a yazdığı 1938 tarihli bir mektupta, Bataille ile düzenli buluşmaları üzerine yazar (bkz. GB, VI, 93).

12 Bkz. Denis Hollier (ed.), *Le College de Sociologie* (1937-1939) (Paris: Gallimard, 1979), 17. Benjamin'de College'de bir ders vermesi istenmiş ancak diğer bir Alman katılımcı, Hans Mayer'in anımsadığı üzere, bu asla gerçekleşmemiştir (agy. 447). Benjamin'in 1930'lardaki Fransız entelektüel söylemleri üzerindeki etkisi üzerine iki değerlendirme için, bkz. Gerhard Rupp, "Benjamin und Bataille. Deutsch-französische Kreuzungen auf der Suche nach einem anderen Diskurs", Klaus Garber ile Ludger Rehm (ed), *Global Benjamin*, 3 cilt (Münih: Fink, 1999), cilt 2, 827-38'de ve Michael *Weingrad*, "The College of Sociology and the Institute for Social Research", *New German Critique*, 84 (2001), 129-61.

13 *Critique*, 25 (1964).

14 1950'lerden 1970'lere bunlar ve diğer önemli dergilerin yayın bağlamı ile ilgili bir tartışma için bkz. Ffrench, *The Time of Theory*, 38-42.

Benjamin'e adanmış Ocak 1954 tarihli bir sayıda, Barthes'ın "Jules Cesar au Cinema" (Jül Sezar Sinemada) yazısı, Benjamin'in metinlerinin yanında yayımlanmıştı.[15]

Benjamin 1940'ta Paris'ten kaçmadan önce, el yazmalarının bir bölümünü, Bibliotheque Nationale'de[16] saklanması için Bataille'a emanet eder. Ancak, Benjamin'in çalışmalarını, bireyler-arası bir bağlantı biçiminde "Bartezyen bir ölümden sonra yaşamı" (Barthesian afterlife) emniyete alan kişi Bataille değil, muhtemelen, filozof, sanatçı ve çevirmen Klossowski'ydi. Klossowski'nin kendi anımsamalarına göre, Benjamin'le, 1935'te, Andre Breton ve Bataille'in başını çektiği, kısa– ömürlü, sonkanat *Contre-Attaque* grubunun bir toplantısı sırasında karşılaşmıştı.[17] Klossowski, Benjamin ile birlikte Horkheimer'ın (bkz. 6B, V, 240) başlattığı bir ortak çalışma olan, "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"a ilişkin yeni ufuklar açan denemesinin Fransızca versiyonu üzerine çalışmıştı. Hem Benjamin hem de Klossowski, bu denemenin ortak çevirisini, zor bir deneyim olarak anımsamakla birlikte[18], Klossowski, Benjamin'i 'melek gibi biri' diye de tanımlamış ve 1969'da le Monde'da yayınlanan Benjamin üzerine hazırlanmış özel bir rapora katkıda bulunmuştur.[19] Bu bağlamda, Klossowski'nin Benjamin'le olan iş ilişkisi, son derecede önemlidir çünkü Klossowski, sonradan, Barthes'la yakın arkadaş olmuştur. Klossowski'nin Friedrich Nietsche üzerine yazıları, Barthes'a yalnızca on dokuzuncu yüzyıl Alman filozofunu okuması için yeni bir itici güç sağlamakla kalmamış, Klossowski, 1940'ların sonlarından başlayarak Paris yakınlarındaki Saint-Sulpice'de piyanoda eşlik ederek,[20] komşusu olmuştur. Belgelenmiş bir kanıtı olmamakla birlikte, Klossowski'nin, Barthes'a, Benjamin ile geçen zamanını (ve Klossowski'nin 1952'de yazdığı üzere[21] Benjamin'in "puissante

15 *Les Lettes nouvelles*, 11 (1954), 150-3. Benjamin ile ilgili yazılar, kişisel arkadaşları olan Adrienne Monnier ve Jean Selz'den gelmiştir; Benjamin'in metinleri ise, otobiyografik yapıtı *Berliner Kindheid um Neunzehnhundert*'den (*Berlin Childhood Around* 1900) kimi bölümler gibi, yine kendisinin İsviçreli antropolog Johann Jacob Bachofen üzerine denemesini de içermektedir.

16 Bu el yazmaları, Giorgio Agamben tarafından 1981'de bulunmuştur ve günümüzde Berlin'de bulunan Walter Benjamin Arşivi'nin bir bölümüdür.

17 Bkz. Hollier (ed.), *Le College de Sociologie*, 586.

18 1936 yılı boyunca, Benjamin, düzenli olarak, çeviri süreci üzerine, Horkheimer ve Adorno'ya rapor verir (bkz. GB, V, 243-4; 392-9; 415) ve Klossowski, Jean-Maurice Monnoyer ile bir görüşmede, Benjamin ile yürütülen ortak-çalışmayı anımsatır (*Le Peintre et son demon. Entretiens avec Pierre Klossowski* [Paris: Flammarion, 1985], 187).

19 Bkz. Surya, *Georges Bataille*, 325 ve Hollier (ed.), *Le College de Sociologie*, 586-7.

20 Bkz. Alain Arnaud, *Pierre Klossowski* (Paris: Seuil, 1990), 188.

21 Pierre Klossowski. "Lettre sur Walter Benjamin", *Mercure de France*, 1067 (1952), 456-7: 457.

originalite" [etkin orijinallik] kavramını) aktardığı, özellikle de Barthes'ın ve Benjamin'in kitle kültürüne olan ortak ilgileri göz önüne alındığında tahmin etmek zor değildir. Benjamin'in fikirleri, Klossowski'nin çevresinde ya da Louis Aragon, Maurice Nadeau veya Maurice Blanchot dahil, Benjamin'e yakın entelektüeller arasında bile tartışma konusu olsa da, bu kişisel karşılaşmalar ve varsayıma dayalı konuşmalar, yine de doğrudan bir etkı sorununa ilişkin nihai bir kanıt sağlamaya yeterli değildir. Dolayısıyla, daha belirleyici, metinsel ipuçları için, Barthes'ın yazılarına ve görüşmelerine dönme gereksinimiz vardır. Barthes'ın Benjamin okumasının uzantısı olarak tümdengelime dayalı spekülâsyon, şu noktada gerisin geriye döner: Barthes, geç dönem yazılarında Benjamin'i anmakla birlikte belirgin olarak herhangi bir yapıtından nadiren alıntı yapar; ne de Benjamin'i özellikle önemli bir entelektüel esin kaynağı olarak tanır. Barthes, Benjamin'e çoğunluğu 1977 ile sonrası görüşme ve seminerlerinde bulunan ve herhangi bir majör yapıtında yer almayan[22] yalnızca aşağı yukarı bir düzine kadar doğrudan atıfta bulunmamıştır; ancak, bu, Benjamin'e özgü bir durum değildir. Çünkü Barthes, "c'est en cela que je suis leger, vivant ma culture comme vie memoire incomplete" (PR, 199) (Bu anlamda, ben, kültürümü eksik bir bellek gibi yaşayan, uçarı biriyim [PN, 14])[23] demeyi kendine özgü akademik stil sayarak herhangi bir yazardan nadiren alıntı yapmıştır. Dolayısıyla, Barthes ders verirken ya da görüşmelerinde ve kimi metinlerde –gerçekten de, Barthes'ın "eksik kültürel belleğinin" parçası olduğunu akla getiren– yeri geldikçe Benjamin'e atıf yapmış olsa bile, bunlar yine de kesin bir kanıt sağlamaz.

Barthes'ın Benjamin'in yapıtına karşı kendine özgü sessizliğine örnek, tanıklığa dayalı belgelenmiş tek bir an vardır. 1977'de Kuzey Fransa'da prestijli bir kültür merkezi ve ünlü bir konferans yeri olan Cerisy-la-Salle'da Barthes'a adanır ve kendisinin adı hazır bulunduğu konferans dolayısıyla, Hubert Damisch, bir bildiri sunmuş ve sanat yapıtlarının çoğaltılabilirliği üzerine Benjamin'in metninden doğrudan doğruya alıntı yapmıştır. Barthes, söz konusu denemeyi bilse de bil-

22 Barthes, 1977 tarihli, fotoğraf üzerine ve yine 1978 tarihli ancak bu kez şiddet üzerine görüşmelerinde Benjamin'e değinmiştir (bkz. OC, V, 932; 551). Barthes'ın College de France'da verdiği ders serisi, *Le Neutre*'de dokuz referans vardır, bunların çoğu, Benjamin'in *Haschisch in Marseille* kitabında betimlediği uyuşturucu deneyimlerine ilişkindir (bkz. N, 41; 62; 69; 76; 111; 127; 137; 189; 2002); aynı referansları, olasılıkla École Pratique des Hautes Études'de, öncesinde verdiği bir seminerde de vermiştir. (Bkz. LA, 151). *La Preparation du roman*'da editörün üzerinde durmuş olduğu gibi herhangi bir belirli metne mal edilemeyecek, Benjamin'in imalı bir açıklaması vardır (Bkz. PR, 81, n. z).

23 Antoine Compagnon, Barthes'ın Collège de France seminerleri kaynakçasının neredeyse bütünüyle "ikinci el" olduğu ve Barthes'ın kaynaklarını nadiren kontrol ettiği açıklamasında bulunur (*Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* [Paris: Gallimard, 2005], 408).

mese de belki de okumadığından "ne (le) cite jamais, que peut-être îl n'a pas lu" hiç alıntı yapmamış olsa da[24] Damisch, burada yüksek sesle düşünmüş; daha da ileri giderek, Benjamin'i "Kunstwerk" denemesinin, Barthes'ın yapıtının politik boyutunu[25] anlamada "elzem" olabileceğini ima etmiştir. Konferans tutanakları, Barthes'ın, bunu izleyen tartışmaya aktif olarak katıldığını belgelemesine karşın, aynı zamanda da Benjamin'in metnini bildiğini gösterir. Fakat tutanaklar Barthes'ın bu yazılar ve kavramlarla ilgisine ilişkin söz konusu provokatif meydan okumaya yanıt vermediğini de göstermektedir.

Kabulün İzleri

Barthes'ın, hem Cerisy-la-Salle'daki gibi kamusal katılımlarında hem de yazılarında Benjamin'e ilişkin sessizliğinin nedenlerinin karanlıkta kalmasına karşın, Benjamin'in fotoğraf üzerine en önemli metni olan "Kleine Geschichte der Photographie"yi bildiğine kuşku yoktur. Bu denemenin Maurice de Gandillac tarafından çevrilmiş ilk Fransızca versiyonu, 1971'de Benjamin'in Œvres'lerinin[26] iki ciltlik koleksiyonunda, "Petite histoire de la photographie" başlığı altında yayımlanmıştır. Barthes Urt'taki (Bkz. N26: 34) yazlığının kitaplığında eline aldığı anlaşılan aynı koleksiyondan, Benjamin'in farklı bir metnine atıfta bulunur; ancak "Kleine Geschichte der Photographies"ye diğer bir doğrudan atıf vardır. 1977'de metnin ilk Fransızca çevirisinin daha kısa bir versiyonu, Barthes'ın, fotoğraf üzerine en önemli metni olan *La Chambre claire*[27]'in kaynakçasında listelendiği, *Nouvel Observateur*'ün fotoğraf özel sayısında yeniden basılır. Fransız haftalık dergisinin *Speical Photo* özel sayısında, Benjamin'in denemesinin başlığı "Les Analphabetes de

24 Hubert Damisch, "La 'Prise de langue' et le 'faire signe'", Antoine Compagnon (ed.), *Pretexte Roland Barthes* (Paris: Union Generale d'Éditions, 1978), 394-406: 404-5'te.

25 Agy. Peter Collier, İngilizce-konuşurluk bağlamında, "Barthes'ın Benjamin'le ortak bağları" üzerine bir çalışma çağrısında bulunarak benzer bir bağlantı kurar. ("Roland Barthes: The Critical Subject [an Idea for Research]", *Paragraph*, 11 [1988], 175-80: 178).

26 Bkz. Benjamin, *Œuvres*, 2 cilt, çev. Maurice de Gandillac et al. (Paris: Denoël, 1971), cilt 2, 15-35. Bu koleksiyon, *Œuvres choisies*, çev. Maurice de Gandillac (Paris: Julliard, 1959)'da bir araya getirilmiş bir dizi erken dönem çevirilerini temel almıştır; bununla birlikte, fotoğraf üzerine denemeyi içermemektedir.

27 Florence de Mèredieu, Margaret Olin ve Daniel Grojnowski, bu referansa, herhangi bir şekilde daha ötesine gitmeksizin değinmişlerdir: ("La Photographie et la critique photographique: Benjamin, Barthes et la question du referent", Jean-Marc Lachaud (ed.), *Presence(s) de Walter Benjamin* (Bordeaux: Universite Michel de Montaigne, 1994), 11-24: 24'te; "Touching Photographs: Roland Barthes's Mistaken Identification", *Representations*, 80 (2002), 99-118, n. 43; 'Walter Benjamin, les auras de l'aura', *Critique*, 659 (2002), 287-302: 301, n. 13).

L'avenun" (Geleceğin Okuma-Yazma Bilmeyenleri)[28] olarak konulmuştur ve editörler, söz konusu denemeyi fotoğraf üzerine, –özellikle de portre fotoğrafçılığı ki burada bir çeşit leitmotif[29]– yazılmış gelmiş geçmiş metinlerin en önemlilerinden biri olarak övmüşlerdir. "Les Analphabetes de L'avenir" "un des plus importants [textes] jamais ecrits sur la photographie, notamment sur le portrait, qui est ici comme un fil conducteur" bu giriş notu, Benjamin'in makalesine özel olarak dikkat çekmekle kalmamış, metninin çevirisi, bazılarının reprodüksiyonları *La Chambre claire*[30]'de de yer alan fotoğraflarla illüstre edilmiştir.

Benjamin'in fotoğraf üzerine denemesinin *Nouvel Observateur* versiyonu, gerçekten de illüstrasyonların tamamı dahil ilk Fransızca yayınıdır. 1977'de yayımlanmış olan "Kleine Geschichte der Photographie"nin 1931[31] tarihli orijinal versiyonunda yer alan fotoğraflarını da içeren ilk Almanca yeniden-yayımla aynı zamana rast gelmektedir. 1996 tarihli, Benjamin'in denemesinin son Fransızca çevirisi, yirminci yüzyıl sonlarının çok daha fazla artış gösteren görsel materyal kullanımını yansıtacak şekilde bol illüstrasyona sahiptir.[32] Bunun öncesinde ve geniş kapsamlı, dijital görüntü arşivlerinin yokluğunda, kitapların illüstrasyonunda kullanılan fotografik görüntüler ve fotoğraf üzerine makalelerde, aynı ufak görüntü havuzundan yararlanılırdı. Örneğin, Benjamin'in denemesinin ilk sayfasında yer alan bir kelebek koleksiyoncusunun dagerotip portresi, Camille Recht[33]' in editörlüğünü yaptığı bir on dokuzuncu yüzyıl fotoğraf kataloğunda da bulunabiliyordu. Bu yayım, Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" yapıtı için önemli bir kaynak görevi gördü. Barthes'ın *La Chambre claire*'ini illüstre eden 25 fotoğrafın dışında, altı tanesi *Nouvel Observateur*'un özel sayısından alınmıştır. 1979 yılının sonlarında yapılan bir görüşmede, Barthes, illüstrasyonların seçiminde,

28 Başlık, Benjamin'in de "Kleine Geschichte der Photographie" (bkz. GS, II, 385) yapıtının sonunda atıfta bulunduğu üzere, Moholy-Nagy'nin ünlü "geleceğin cahillerinin fotoğrafı okuyamayanlar olacağı" şeklindeki öngörüsünden etkilenmedir.

29 *Le Nouvel Observateur, Special Photo*, 2 (1977), 1.

30 Geoffrey Batchen bu ikonografik bağlantıyı, herhangi bir ayrıntısına değinmeksizin not etmiştir ("*Camera Lucida*: Another Little History of Photographie", Robin Kelsey ve Blake Stimson (ed.), *The Meaning of Photography* (Williamstown, MA: Sterling ve Francine Clark Art Institute, 2008), 76-91:80'de).

31 Bkz. Walter Benjamin, *Aussichten. Illustrierte Aufsätze* (Frankfurt a. M.: Insel-Verlag/ Suhrkamp, 1977), 71-106.

32 İllüstrasyonlar, kısmen orijinal Almanca baskısından alınmış kısmen de çevirmen ve editor Andre Gunthert tarafından eklenmiştir ve ayrıca Benjamin'in denemesinin yer aldığı *Literarische Welt*'in üç sayfalık bir röprodüksiyonunu da içerir. Bkz. Walter Benjamin, "Petite historie de la photographie", çev. Andre Gunthert, *Études photographiques*, 1 (1996), 7-38.

33 Bkz. Camille Recht, *Die Alte Photographie* (Paris ve Leipzig: Henri Jonquieres, 1931), 119.



Les analphabètes de l'avenir.

par Walter Benjamin

Fotoğraf 1: Benjamin'in "Kleine Geschichre der Photographie" adlı yapıtının *Nouvel Observateur*'de yayımlanan Fransızca çevirisinin ilk sayfası.

kendini hemen hemen yalnızca, *Nouvel Observateur* ile sınırladığını belirtmektedir (Bkz. OC, V, 936). Bu görüntüler arasında, Alexander Gardner tarafından çekilen, Lincoln suikastının komplocusu Lewis Payne'ın bir portresi de vardır. Bu fotoğraf, Barthes'ın, fotoğrafın kendi zamansal doğasından kaynaklanan portre türünün potansiyel dokunaklılığı ile ilgili tartışmalarının merkezinde yer alır (Bkz. Bölüm 4).

Gardner'ın portresi, Benjamin'in, *Nouvel Observateur*'daki metninde öne çıkan bir pozisyondadır. Burada görebileceğimiz gibi, söz konusu fotoğraf, George Washington Wilson'un Kraliçe Victoria fotoğrafı[34] ile bitiştirilmiştir.

34 Helmuth Bossert ve Heinrich Guttmann'ın fotoğrafın başlangıç dönemi üzerine yazdığı kitap, diğer bir değerli kaynak olarak Benjamin'in işine yaramıştır ve Kraliçe Victoria'nın çok benzer bir görüntüsünü içermektedir. (*Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen* [Frankfurt a. M. : Societäta-Verlag, 1930], şek. 172).



Fotoğraf 2: *Nouvel Observateur*'dan iki sayfa: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865 ve George Washington Wilson, Kraliçe Victoria, 1863.

Ve bu görüntünün reprodüksiyonu; Barthes'ın kitabında da yer almaktadır. Hem Benjamin'in hem de Barthes'ın, her ikisinin de metinlerinde yer alan diğer fotografik görüntüler şunlardır: Nadar'ın, denizci kıyafetleri içinde iki genç siyah erkekle birlikte poz veren Savorgnen de Brazza portesı, James van der Zee'nin, Afrika kökenli bir Amerikan ailesinın, aile portresi, William Casby'nin Richard Avedon tarafından çekilmiş portresi ve Lewis Hine'ın, New Jersey'de çektiği iki özürlü çocuğun fotoğrafı. Bu fotoğrafların bazılarını daha sonra tartışacağım (Bkz. Bölüm 6); bunların önemi, Barthes'ın, *La Chambre claire*'i yazdığı sırada Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie"si ile açıkça ilgisi olduğunu bir anda aydınlatmasında yatmaktadır. Barthes, metninde, söz konusu denemeden alıntı yapmamış ve kaynakçasında da buna atıfta bulunmamış ise de Barthes'ın görsel referanslarının serbest ve çok bılmiş doğasının, Benjamin'den alışılageldik bir metin yapısının tam karşıtı görsel nitelikli alıntılar inşa ettiği tartışılabilir. Böylece Barthes, Benjamin ve Sontag'da olduğu gibi fotoğrafın hepsini "iz" aracı sayar, Benjamin'i kabulünün izlerini[35] bırakmaktadır. Bununla birlik-

35 Bu düşünceler daha ayrıntılı bir şekilde, Benjamin'in tarih kavramı ile bağlantılı olarak, benim "Die Photographien 'zu ihrem Rechte kommen lassen'. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins 'Kleiner Geschichte der Photographie'" Daniel Weidner ve Sigrid Weigel (ed.), *Benjamin – Studien* 2 (Münih: Fink, 2011), 15-32: 23-4.



39

Du temps (au début de ce livre : c'est loin déjà) où je m'interrogeais sur mon attachement pour certaines photos, j'avais cru pouvoir distinguer un champ d'intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j'appelais le *punctum*. Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre « stigmate ») que le « détail ». Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure.

En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain, W.H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule : il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est

148

« Il est mort et il va mourir. »

Alexander Gardner : Portrait de Lewis Payne, 1865.

Fotoğraf 3: *La Chambre claire*'den iki sayfa: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865.

te, Benjamin'in ve Barthes'ın yapıtları arasında karşıt metinlerarası olarak görsellerarası ilişkiler kaynakça araştırması ile ilgili olmaktan ve alışagelmiş alıntı kullanımından çok Barthes'ın, kendi "kültürel belleği" üzerine çizim uygulamasının bir örneği olabilir; yine bu ilişkilerde bu kitabın anahtar konusu olan, iki yazar arasındaki metinlerarası ilişkiler konusunda anlamlı imalar vardır.

Benjamin'in *Nouvel Observateur*'de yayımlanmış versiyonunda "Kleine Geschichte der Photographie"den dışarıda bırakılmış en önemli konu, yine Benjamin'in fotoğraf tarihi ve görsel kültürünün gelişimi konusunda ki anlayışında çok önemli bir rol oynamış fotoğrafçı Eugene Atget tartışmasıdır. Ancak, *Nouvel Observateur*'ün bir sonraki özel sayısı, kayıp savını Jean-François Cheurier ve Jean Thibaudeau tarafından kaleme alınmış bir makale şeklinde hesaba katar; burada, moda olduğu üzere, Benjamin'e gönderme yapılmıştır.[36] Barthes, Cheurien ve Thibaudeau tarafından kaleme alınmış bu makaleyi *La Chambre claire*'in bibliografyasına eklemiştir. Barthes'ın kitabındaki başka iki bibliografya referansı, söz konusu Benjaminvari bağlamda özel bir şekilde dik-

36 Bkz. Jean-François Chevrier ve Jean Thibaudeau, "Une inquiétende etrangete", *Le Nouvel Observateur, Special* Photo, 3 (1978), 5-14; 8;13.

kate değerdir: Gisèle Freund'un, on dokuzuncu yüzyıl Fransız fotoğrafı üzerine, *Photographie et societe* (Photography and Society) başlıklı tarihsel çalışması ve Susan Sontag'ın yazılarını bir araya topladığı *Fotoğraf Üzerine* (On Photography) başlıklı ünlü denemesi.

Benjamin Almanya doğumlu fotoğrafçı Freund ile 1932'de[37] karşılaşmıştır. Tıpkı kendi gibi, Freund da Paris'te sürgündür; dolayısıyla Benjamin'in bilinen kimi portrelerini kendisine borçluyuzdur. Aralarındaki arkadaşlık sayesinde ve herbirinin diğerinin çalışması konusunda geniş bilgi sahibi olması nedeniyle fotoğraf üzerine görüşleri, karmaşık bir simbiyoz olarak ortaya çıkar. 1939 tarihli bir dergide Benjamin, Freund'un *La Photographie en France au XIX*e siecle (On Dokuzuncu *Yüzyıl Fransasında Fotoğraf*) başlıklı doktora tezinden övgüyle söz eder. Çalışmayı, 1937'de yayınlanışından önce de bilmektedir. Üstelik denemelerinde ve yazışmalarında çeşitli noktalarda göndermede bulunmaktadır. Benjamin'ın, 1930'ların ortaları boyunca fotoğraf üzerine olan kendi düşünceleri, Freund'un doktora tezinden sonra, ancak *Photographie et Societe*'dan önce yayınlanmıştır. Freund'un kendi tez çalışmasını temel alan bu kitap, Benjamin'in fotoğraf üzerine yayınlanmış denemelerinden çok sonra, ta 1974'te çıkmıştır. Benjamin'in kimi savları, kuşkusuz Freund'un doktora çalışmasından esinlenilmiştir. Freund'un da *Photographie et Societe*'de, Benjamin'in fotoğraf ve sanat yapıtlarının yeniden üretilebilirliği denemelerinden yaptığı alıntılar kendi çalışmasına ilişkin daha kapsamlı bir dönüşe göndermede bulunur. Zamanında gerçekleştirilmiş bu alıntı ağında, tam tamına kimin kime borçlu olduğunu saptamak zordur. Yine de bu nedenlerden dolayı Barthes'ın sonradan Freund'un fotoğraf üzerine olan kitabını okumasının, en azından, Benjamin okumasının -kaçınılmaz– bir uzantısı olduğunu söylemek olasıdır.

Barthes, Susan Sontag'ın 1977 tarihli *Fotoğraf Üzerine* yapıtını, *La Chambre claire* için bir materyal kaynağı olarak belirtir ve Benjamininkiler dahil, fotoğraf üzerine çeşitli alıntıları bir araya getiren Sontag'ın kitabının, "W. B.'in Anısına" alt başlıklı[38] son bölümü gözünden kaçmamıştır.

Barthes'ın *Fotoğraf Üzerine*'deki kabul ifadesi, gerçeğin fiziksel izinin taşıyıcısı olarak fotoğrafın aksiyomatik nosyonu tarafından tanım-

37 İkisi arasındaki mektuplaşma, Benjamin'in erken vefatına dek süren arkadaşlıklarına tanıklık eder. Kimi mektupların, seçme yayını ve yorumu için bkz. Natalie Raoux, "Walter Benjamin, Gisèle Freund, Germanie Krull et Helene Leger. Deutschland-Frankreich; Mann – Wein. Eine Folge von Briefen", *Revue Germanique Internationale*, 5 (1996), 223-53.

38 Susan Sontag, *On Photography* (New York: Dell Publishing, 1977), 181 (başlık aynı şekilde, Fransızca çeviride de vardır. Beryl Schlossman, Benjamin ve Barthes arasındaki bu ilişkiyi, "Looking Back: Luminous Shadows and the Auras of History", *Nothingham French Studies*, 36 (1997), 76-87: 81'de yorumlanmıştır.

landığı üzere fotografik görüntüye ve psikolojik etkilere dikkat ederek söz konusu araç üzerine yeni ontolojik realizm üzerine kendi düşüncelerini kurduğu kavramsal geleneğin en doğrudan işaretidir. Dolayısıyla, Barthes'ın Amerikalı tanıdıkları arasında önde gelen Sontag[39], Benjamin ve Barthes arasında diğer bir önemli bağlantıyı oluşturur. Bununla birlikte, 1977'de yapılan bir söyleşide Barthes, Benjamin ile Sontag'ın denemesinden bağımsız olarak karşılaştığını[40] ima etmiştir. Bu, Benjamin'in yazılarının, fotoğraf kuramında ne denli önemli bir yeri olduğunu yansıtmaktadır: Barthes, 1970'lerde, post-semiyotik bir bağlamda fotoğrafa döndüğü zaman, Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafının aurası üzerine görüşleri ve sanat yapıtlarının fotografik yeniden üretilebilirliği üzerine tezleri söz konusu araçla ilgili eleştirel söyleme[41] çoktan girmişti. Benzer şekilde, 1977'de yapılan bir röportajda, Barthes, Benjamin üzerine yorum yaparken, Benjamin'in metninin, herhangi bir, ciddi fotoğraf tartışmasında önemli bir referans noktası olduğunu ısrarla belirterek *Nouvel Observateur*'ün editörlerine karşılık vermiştir: "Il y a peu de grands textes de qualite intellectuelle sur la photographie. J'en connais peu. Il ya le texte de W. Benjamin, qui est bon parce qu'il est premonitoire' (OC, V, 932) (Fotoğrafın üzerine, entelektüel kalitede oldukça az sayıda büyük metin vardır. Çoğunu da bilmem. Ancak, iyi olan W. Benjamin'in metni var çünkü önsezisel bir metin. [GV, 354]). Benjamin'in fotoğraf üzerine denemesinin, neden "premonitoire/önsezisel" olduğuna inceden inceye açıklama getirmese de bu, Barthes'ın "Kleine Geschichte der Photographie yi bilmesinin[42] en doğrudan ve empatik kabulüdür.

Sonuçta en azından Barthes'ın fotoğraf kuramlarının Benjamin'in yapıtına ilişkin kimi bilgilerle geliştirildiği konusunda kuşku duyulamaz. Söz konusu doğrudan kabul, olayı, görüşleri arasında benzerlikler oluşturduğu gibi daha derin ve etkin önemli farklılıklarda meydana getiren metinlerarası doğayı anlamamızı sağlayan tamamlayıcı bir unsurdur. Barthes'ın Benjamin'e yaptığı göndermeler, yine de dersler, seminerler

39 Bkz. Sontag'ın 1980 tarihli denemesi, "Remembering Barthes", *Under the sign of Saturn* (New York: Picador, 2002), 167-77.

40 Ya da görüşmenin ardından, 1979'da yayınlanmış *Fotoğraf Üzerine'nin* Fransızca çevirisi.

41 Örneğin, Barthes'ın da bildiği üzere, Pierre Bourdieu'nün 1965 tarihli fotoğrafın toplumsal kullanımları üzerine incelemesinde, birçok kez Benjamin'in adı geçmektedir (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux dela photographie* [Paris: Éditions de Minuit, 1965], 111; 178; 230).

42 Jacqueline Guittard, Benjamin'in metninin Barthes için nasıl bir önsezi oluşturduğu ile ilgili spekülasyonda bulunmuştur ("Jardin d'hiver: formation d'une relique", *Revue des Sciences Humaires*, 278 [2005], 147-161: 160-1).

ve röportajlarla sınırlı kalır ve Barthes'ın Benjamin bilgisinin açıkça hem kapsam ve ayrıntı bakımından kısıtlı olduğunu, üstelik Almanca bilmediğini akla getirir, dolayısıyla dağınık ve sistematikten yoksundur. Dahası, Benjamin'in yapıtları, Fransa'da, ancak, Barthes'ın 1980'deki ölümünden sonra daha geniş bir kabul görmeye başlamıştır ve ortaklaşa bir şekilde 1983 tarihli *Walter Benjamin ve Paris* başlıklı önemli konferans ile 1986 tarihli *Passagen-Werk* çevirisiyle[43] bağlantılıdır. Ancak her durumda, Barthes'ın neden, Benjamin'in yapıtının kendisininkini etkilemesini kabul etme konusunda bu denli gönülsüz durduğunu sorusu, karmaşık ve büyük ölçüde yanıtlanmamış olarak kalmaktadır. Bu, bize, söz konusu akademik etkinin, sanatsal etki gibi birer entelektüel ve kültür tarihçisi olmanın[44] ötesinde psikolojik dinamiklerin bulunduğunu anımsatır. Benjamin ve Barthes olayında, yenisi tarafından eskisine yapılan tutarlı akademik göndermenin görece yokluğu, yalnızca merak uyandırıcı bir spekülasyona[45] yol açmakla kalmaz, bilinçli etki ve amaç konusunu geniş bir şekilde yorumlayan çoğu Benjamin-Barthes karşılaştırmalı çalışması tarafından benimsenen öncelikli bir şekilde metinlerarası yaklaşım için olası bir nedeni gösterir. Yazarın bilgisinden çok amaç ve biyografiye dayanarak metne odaklanma, özellikle benimsenmiştir ve kuşkusuz Barthes'ın bizzat, sanatsal ve felsefi etkileşiminin kronolojik ve çizgisel olmayan doğasını da yadsımamaktadır. Daha önce belirtildiği üzere, fotoğraf üzerine yazılarındaki derin otobiyografik boyut, kuramsal kavramlarının ve köklerinin canlı kaynaklarının yolunu kesmez –kalmaz, bunların daha nüanslı olarak anlaşılmasını da önler. Aynı şekilde, hem Benjamin'in hem de Barthes'ın fotoğraf üzerine yazıları, Benjamin ile ilgili olarak önceden titizce altını çizdiğimiz gibi, daha kapsamlı tarihsel, teknolojik, kültürel ve eleştirel-kuramsal gelişmelerden soyutlanmış olarak değerlendirilemez.

43 Bkz. Heinz Wismann (editor), *Walter Benjamin et Paris* (Paris: Cerf, 1986). Ayrıca, Benjamin'in yapıtının Fransızca çevirilerinin kronolojik bir listesi de vardır (987-92).

44 Detlev Schöttker'in, Benjamin'in Wittgenstein'ı kabülü üzerine düşünceleri için bkz. "Benjamin Liest Wittgenstein. Zur sprachphilosophischen Vorgeschichte des Positivismusstreits", Daniel Weidner ve Sigrid Weigel (ed), *Benjamin- Studien* 1 (Münih: Fink, 2008), 91-105: 105.

45 1983'te Paris'te Benjamin ile ilgili konferansta, Philippe Ivernel, Barthes'ın yapıtında, özellikle de fotoğraf üzerine yazılarında, Benjamin'e ilişkin referansların yokluğuna dikkat çekmiş; dolayısıyla Benjamin ve Barthes üzerine karşılaştırmalı burs çalışmasında yılları alan bir tartışma sayısı haline gelebilecek bir giriş yapmıştır. (Paris capital du Front populaire ou la vie posthume du 19. siècle', Heinz Weismann (editör), *Walter Benjamin et Paris* (Parıs: Cerf, 1986), 249-72: 255).

1. KISIM
İZLEYİCİNİN DOĞUŞU

– § –

WALTER BENJAMİN'in 1931'de yazdığı "Kleine Geschichte der Photographie," fotoğrafın tarihi söylemini, sosyokültürel bir ışık altında yeniden düzenler ve söz konusu olan aracın gelecekteki kullanımlarını heyecanla bekler. Bu kitap, "optik bilinçdışı" ve "aura" dahil kimi çok tanınmış kavramları fotoğraf kuramına[1] kazandırarak en etkili çalışmalar arasında yer almasıyla sık sık övgüye değer görülen bir yapıttır. "Kleine Geschichte der Photographie", ayrıca, fotoğraf tarihini izleyici özne ile bağlantılı olarak konumlandıran ilk önemli metindir. Benjamin'in de metinde belirttiği gibi, yirminci yüzyılın başlarında, fotoğrafa ilişkin eleştirel ve felsefi tartışmalar estetik ve teknik sorulardan, aracın toplumsal işlevi ve fotografik görüntülerin, farklı toplumsal ve tarihsel bağlamlarda edimsel kabulüne doğru yönelmiştir (bkz GS, II, 381). Yine de, Benjamin için, izleyici, yalnızca genelleştirilmiş sosyotarihsel bir özne değil, kadın ya da erkek kendi yaşam deneyiminin objektifinden fotoğrafları kişisel biçimde derinlemesine ilişkilendiren bir bireydir. Bu durum, büyük ölçüde, Benjamin, ailesinin albüm fotoğraflarını, beğeni kazanmış ilk fotoğrafçıların yapıtlarını, aynı şekilde sahibi olduğu Kafka'nın bir çocukluk portresini incelerken ön plâna çıkar. Dolayısıyla, Benjamin'e göre, fotoğraf için sosyotarihsel bir öznenin formasyonu ve formülasyonu, psikolojik ve varoluşsal bir gelişme ile birlikte var olur. Bununla birlikte, Benjamin'e ait, fotoğraf

1 Bkz, örneğin Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* (Münih: Fink, 2006), 11. Detlev Schötter'in yakınlarda gösterdiği gibi Benjamin'in 1934'de fotoğraf üzerine bir diğer deneme yazmayı plânladığı bunun ilk taslağını Peter Suhrkamp ile tartıştığına ilişkin belgelerin olması dikkate değer bir noktadır ("Dolf Sternberger und Walter Benjamin. Ein Photographie-Aufsatz und seine Folgen", *Sinn und Form*, 62 [2010], 437-53).

üzerine yazılmış bütün yazılar, spesifik fotografik görüntülere dikkat etmekten, fotoğraf aracının sosyokültürel ve psikolojik gerçekliğinin incelenmesine doğru, belirgin bir kayma özelliğiyle tanımlanır. Bu kaymanın, hem fotoğrafın değişen doğası, hem de daha kapsamlı tarihsel gelişmelerin arka plânına karşı, Benjamin'in gelişmiş düşüncesi ile sıkı bir diyalog içinde anlaşılmaya gereksinimi vardır. Yirminci yüzyıl öncesi fotoğrafı, yeni temsil aracının potansiyelini ve sınırlılıklarını test eden sanatçıların ve zanaatkârların bireysel öncülüğünün öyküsü olarak değerlendirilmeye yaraşır. Benjamin'in 1920'lerin sonlarında ve 1930'ların başlarındaki tarihsel yazıları (orta ve geç on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafıyla ilgili), bireysel yapıtlar ve spesifik görüntüler ile çağdaş izleyicinin bunlara somut yanıtları üzerine düşüncesi çerçevesinde söz konusu eğilim ile uyuşmaktadır. Sonraları, 1930'ların ikinci yarısında, Sovyetler Birliği'nin yükselişi ve Nazizm'in ortaya çıkışı dahil toplumsal ve politik köklü değişikliklere karşı, Benjamin, iktidar, kontrol ve eleştiri aracı olarak fotoğraf teknolojisinin çağdaş, ideolojik ve politik rolü ile aşamalı olarak daha ilgilenir hâle gelmiştir. Bu kavramsal yörünge, sırasıyla Benjamin'in fotoğraf tarihini yaygın bir kültürel pratik ve bir iletişim aracı olarak görüşünü yansıtmaktadır. Teknolojinin değişmesi ve fotoğrafın az sayıda bilimsel ve sanatsal zihne sahip hayranın mülkiyeti olmaktan bir kitle iletişim aracı olmaya doğru harekete geçmesi, aynı şekilde fotoğraf eleştirisinin rolünün değişmesinde de kaçınılmaz hâle gelmiştir. Eleştirmenin odağı, geçmişe ait fotoğrafların, kendi kendisi içinde, tarihsel, estetik ve kişisel açıdan gerçeklikler olarak takdir etmekten, aracın temel doğasını çözümleme uğraşına kayar. Böylece, var olan bu başlangıç noktasından, fotoğrafın kitle kontrolü ve tanıtım kadar kitlesel özgürlük ve reaksiyon aracı olarak ister istemez gelişen potansiyel ideolojik kullanımlarını daha iyi saptama olanağı doğar. Sonuç olarak, Benjamin, fotoğraf çalışmalarının ve eleştirisinin, daha uzun süre, yalnızca kendi iç tarihi ya da aracın doğası ile sınırlanamayacağına inanır: Fotoğraf şimdi, modern, endüstri-sonrası toplumu karakterize eden daha geniş çaplı psikolojik, sosyal ve ekonomik dönüşümlerle bağlantılı şekilde diyalektik olarak konumlandırılmak zorundadır. Benjamin'in yapıtında (œuvre), fotoğrafın tekilliği teması, en başta bireysel resimler özellikle de Franz Kafka'nın portresi üzerine yazdıklarıyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Yanı sıra, bu, Benjamin'in kimi zaman onaylanan, kimi zaman da karşı çıkılan, tek bir fotoğraf üzerinden fotoğrafla ilgili daha kapsamlı tartışmaları bağlamında anlaşılmalıdır. Böylesi bağlamsal bir yaklaşım özellikle önemlidir çünkü Benjamin, gerçekten de modernliğe ilişkin derin

çıkarımlarla bir teknik röprodüksiyon aracı olarak en genel tezahürü içinde fotoğraf ile ilgilidir. Tartışmaları fotoğraflarla bağlantısının kişisel doğasını ve bunu sağlayan anlayışı saklayamayan gözlemlerle genişler. Gerçekten de Benjamin'in otobiyografik metinlerinin başlıca tekrar çalışmalarının özellikle de *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*'in, "Kleine Geschichte der Photographie" ve "Kunstwerk" üzerine deneme ile karşılaştırılması, bu kişisel deneyimin, aracın daha nesnel ve eleştirel çözümlemesi konusunda ne denli bilgi sahibi olduğunu ortaya çıkarmakta ve aynı zamanda da elden geldiğince açık seçik kabul edilir bir sıkışıklık hâlinde olma durumuna işaret eder. Bundan dolayı, Benjamin'in yapıtında (œuvre), bir yandan genel sosyotarihsel terimleri içinde bir fotoğraf anlayışı, diğer yandan Kafka'nın tek çocukluk fotoğrafı üzerine otobiyografik ve anekdota dayalı yazmak arasındaki dinamik uyumsuzluğun, daha kapsamlı bir fotoğraf tarihi ve kuramı bağlamında incelenmesi gerekir. Benjamin tarafından, fotoğrafla ilgili olarak edinilen çok katmanlı ve karmaşık konumlar, eleştirel-felsefi ve tarihsel perspektiften değerlendirildiği zaman, nasıl ve hangi uzantılara sahip olduğu anlaşılır hâle gelir; öncelikli konumdaki tekillik teması, Benjamin'in geleneksel fotoğraf temalarını (topoi) yorumunun bir sonucudur. Söz konusu yorum, Benjamin'in özellikle öznel, yenilikçi, ön plândaki tutumu ve fotoğrafların duygusal deneyimleri ile birleşmiş geçiciliği ve göndergeselciliği içermektedir.

Bu düşüncelerin ışığında, bütünüyle Benjamin'e adanmış olan elinizdeki çalışmanın ilk kısmının birinci bölümü, 1920'lerin sonlarından 1930'ların ortalarına dek fotoğraf üzerine düşüncelerini haritalandırmakla başlamaktadır. Bu dönem boyunca, Benjamin'in tartışmalarına damgasını vuran öncesine ve sonrasına eşzamanlı bakmaya özel olarak dikkat edilmiştir. Diğer yandan, kendisi, Avrupa avangardı bağlamında ve aracın çağdaş sanatsal kullanımı ve Eugène Atget ile onun fotoğraflarının belgesel doğasına ilişkin yorumuna bağlı olarak gelecekteki politik hatta devrimci potansiyel işlevi ile yakından ilgilidir. Bununla birlikte, Benjamin, geriye doğru on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafına bakar ve David Octavius Hill/Robert Adamson ve özel olarak da Karl Dauthendey tarafından gerçekleştirilen ünlü portre fotoğrafları konusunda da portre fotoğrafının ilgili kişiden istediği spesifik talebiyle ilişkili olarak izleyicinin yanıtını tematik hâle getirir. İleride gösterileceği üzere, bu, fotoğrafın nesnel, tarihsel sınıflandırılması girişimi ile Benjamin'in düşüncelerine en büyük değerlerini kazandıran belirli fotoğrafların somut deneyimi konusundaki duygusallık arasındaki çatışmadan doğan bir durumdur. Bu, en çok, fotoğraf tarihinin özel

bir döneminde (on dokuzuncu yüzyıl) ve tanık sıfatıyla spesifik bir deneyime özgü tarih-ötesine (trans-historical) ait bir zaman dilimi fenomeninde eş zamanlı sunulan ünlü aura kavramı için geçerlidir. Aile fotoğraflarının, Benjamin'in yazılarındaki özel statüsünü tartışmanın ardından, Bölüm 2, yine Benjamin'in kültürel ve tarihsel tartışmalarının sürtüşmeli ortak varoluşunu, otobiyografik unsurlarla aydınlığa kavuşturarak Kafka'nın kış bahçesi portresiyle bağlantısına daha yakından odaklanacaktır. Arka plândaki, melankoli, ölüm ve sihir gibi fotoğraf kuramının geleneksel tema ve konularına karşı, Benjamin'in Kafka'nın portresine derin ilgisinin, izleyici, fotoğraf ve poz veren kişi arasındaki tek karşılaşmaya kök salmış kederle yüklü olduğu gösterilmiştir. Girift bir biçimde, çocuk Kafka ile özdeşleşmesiyle bağlantılı olarak, Kafka'nın söz konusu portresini tanıyan Benjamin'in kendi anılarını ve diğer fotografik otoportrelerinin üstüste gelmesi deneme formunda yeniden kurulmuş fotografik alter ego ile tekil bir karşılaşmanın ifadesi olarak görülebilir.

Bölüm 3, Sanayi Devrimi ve modern kent yaşamındaki korkunç etkilerin bir sonucu olarak insan deneyiminin ve belleğinin maruz kaldığı temel değişimlerin merkezinde yoğunlaşmış olan Benjamin'in modernlik kuramıyla, fotoğrafın nasıl bağlantılı olduğu üzerine odaklanacaktır. Yukarıda sözü edilmiş olan genel ve özel, kolektif ve kişisel arasındaki gerilim ortaya konurken Benjamin'in, otantik deneyim ve bellek üzerinde yıpratıcı bir etkiye sahip olduğu gerekçesiyle fotoğrafla ilgili yaptığı olumsuz değerlendirme, (Kafka'nın portresinde de hedeflediği gibi) aynı zamanda fotoğrafın sağlayabileceği pozitif, zamana meydan okuyan Proustvari belleğe ilişkin bir göndergeler ve metaforlar ağı ile ortak var olabilmek için ortaya konulacaktır. Sonuçta, fotoğraf ve kefaret teması ele alınarak izleyicinin bir fotoğrafla karşılaşması ve bu bir anlamda öteki ile fotografik karşılaşmayı, ötekine anlatıma bir yanıt biçiminde sürdüren yazma tarzı temelinde, Benjamin'in fotoğrafa karşı derin ilgisinin başlıca etik sonuçları incelenecektir.

BÖLÜM I
Benjamin'in Fotoğraf Tarihi

– § –

YİRMİNCİ YÜZYILIN BAŞINDA, BENJAMIN, fotografik görüntüyü kendi daha geniş kapsamlı felsefi ve sosyokültürel inceleme ve araştırmalarına dahil edinceye dek fotoğrafı kuşatan kuramsal ve tarihsel söylemler, hâkim bir şekilde saf bir sanat formu mudur, değil midir, olabilir mi sorusuyla meşguldü. Fotoğraf üzerine, ağırlıklı olarak resim sanatını merkez alan on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihi ve estetiğinden eleştiri yazıları, çoğunlukla aracın sanatsal anlam ve önemini değil görece anlamsızlığını ve önemsizliğini kavramsal olarak kanıtlama peşindeydi. Antoine Wiertz ve Charles Baudelaire -Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" yapıtında buluşturduğu iki yazar– tarafından benimsenmiş lehte/aleyhte pozisyonlarda, fotoğrafın sanat olduğu ve sanat olmadığı yolunda savunmasını yapanlar arasında, dile getirilmiş bu fikir ayrılığını kısaca ifade etmektedir. Bu tartışma, on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın, resim sanatındakilerle kısmen çatışan ya da yerine geçen pratik ve estetik kullanım şekillerinden ayrılamaz. Örneğin portre fotoğrafçılığı birçok bağlamda, 1860'ların başı itibariyle minyatür portre sanatını gözden düşürmüştür. Benzer şekilde, fotoğrafta bilinçli estetik akımların, özellikle de resimsel formları ve stilleri taklit eden Piktorializm (Resimselcilik Akımı) başta olmak üzere gerçekleşen yükseliş, 1880'lerden başlayarak fotoğrafın bir sanat formu olarak algılanmasını ve uygulanmasını biçimlendirir. Piktorializm'in önemini yitirmesi ve geçen yüzyılın başlarında Avrupa avangard akımlarının doğması ile birlikte tartışmanın terimleri radikal biçimde değişmiştir. Bir sanat formu olarak fotoğrafın yeni kavranma ve kullanma biçimleri, resim sanatının görsel dil yetisinden ayrılarak tam anlamıyla aracın bilimsel ve teknolojik boyutlarıyla

kucaklaştığından, fotoğraf görüntüleri optik, kimyasal, mekanik üretimi dolayısıyla yakın zamanlara dek "kişiliksiz", sanatsal yaratıcılığa ve hayal gücüne zarar veren şeyler olarak düşünülmüştür.

Söz konusu Pan-Avrupalı avangard akımlar bağlamında, fotoğraf, ilk kez özerk bir sanatsal statü kazanır. Fotoğrafın iktidarı (sinema ile birlikte) resim ve heykel sanatında yeni, özünde modern bir estetiğin parçası olarak keşfedildiği endüstrileşmiş ve mekanikleşmiş yaşam olanaklarını kutlamak için ideal bir vasıta olarak görülmüştür. Weimar Almanyasında fotoğrafa ilişkin kuramsal tartışma, Konstrüktivizm ve Sürrealizm ile birlikte Yeni Nesnellik'in (*New Objectivity / Neue Sachlichkeit*) kuram ve uygulamalarına karşılık olarak gelişir. Bu, önce *Die Form, Bauhaus, Das neue Frankfurt* ve modern fotoğraf antolojisi yıllığı olan *Das Deutsche Lichtbild*[1] gibi dergi ve gazetelerde yer alır. Avangard formalizm, kimi açılardan Benjamin'in fotoğraf anlayışını açıkça etkilemiştir ancak Benjamin'in sosyotarihsel yönelimi ise yine belirgin biçimde bundan ayrılır. Üstelik bu iki kutup, Benjamin'in fotoğrafa olan ilişkisinde en büyük etkisi olan iki yazarın yapıtına yansımıştır: Moholy-Nagy ve Kracauer. Alman avangard çevrelerinde, Macar asıllı fotoğrafçı, kuramcı ve Bauhaus öğretim üyesi Moholy-Nagy, fotoğrafın yeni sanatsal çağrısının şampiyonudur ve fotoğrafın teknolojisini bütünüyle benimsemiştir. Eğer yaratıcı bir şekilde kullanırsa kamera-gözün optik niteliklerinin insan algısını temelden değiştireceğini öngörür. Bu ütopik vizyonu yadsıyarak bir kitle iletişim aracı olarak fotoğrafın sanatsal biçiminin ötesinde, daha çok toplumsal etkisiyle ilgilenen Kracauer, bu yeni temsil teknolojisinin yabancılaştırıcı etkileri konusunda endişelenir.

Yirminci yüzyıl başında, fotoğraf kuramının ve uygulamasının bu kapsamlı yer değiştirmesi ve yeniden yönlendirilmesinin yanı sıra, Benjamin'in Dadaizm'e ve Gerçeküstücülüğe özel ilgisi de düşünülürse, eleştirel performansı içinde yer alan fotoğraf üzerine yazılmış en erken belgenin de en usta gerçeküstücü fotoğrafçı Man Ray'a adanmış olması sürpriz değildir. Bu Tristan Tzara'nın yazdığı ve Man Ray'ın erken dönem yapıtlarının çok kaliteli sanatsal yayını, *Les Champs delicieux*'ye (Güzel Manzaralı Kırlar) giriş olarak kullanılmış olan "Man Ray, La photographie à L'envers" (1922) (Man Ray, Tersine Fotoğraf) başlıklı yapıtının 1924 tarihli Almanca çevirisidir. Benjamin'in "Die Photographie von der Kehrseite" (Fotoğrafın Gerisinde) (GSS, I, 8-19) çevirisi, Hans Richter tarafından kurulan ve Moholy-Nagy'nin de üyeleri arasında yer aldığı G-group adlı sanatçı grubunun yayın orga-

1 Bkz. Herbert Molderings, *Die Moderne der Fotographie* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2008), 156

nı, Dadaist *Zeitschrift für elementare Gestaltung*'da yayımlanmıştır. Bu grup, Benjamin'in Alman avangardına ilgi duymasında önemli ölçülerde katalizör etkisi yapmıştır. Eğer Tzara'nın denemesinin çevirisi, Benjamin'in bir araç olarak fotoğraf konusundaki görüşlerine ilişkin net bir bakış sağlamıyorsa da bu noktada, zamanda, söz konusu metnin varlığı, yayınlandığı yer ile birlikte, her şeye karşın Benjamin'in sanat fotoğrafı ile karşılaştığı daha kapsamlı bir sanatsal ve kültürel bağlama işaret eder. Gerçekten de fotoğraf üzerine eleştirel ve aydın gazetecilik söyleminin kapsamı, Benjamin'in 1927 yılında Grete ve Alfred Cohn'a yazdığı bir mektupta yansıttığı üzere 1920'lerde bir araç olarak fotoğrafı çevreleyen entelektüel coşkuyla beslenir; Benjamin bu mektupta, örneğin *Frankfurter Allgemeine* (GB, III, 291) dahil saygın gazetelerin sayfalarını kaplayan makalelerin konusu olunca, fotoğrafın, entelektüel çevrelerde nasıl bir "sıcak konuya" dönüştürdüğünü betimlemektedir. Aynı mektupta, Benjamin, yalnızca "Die Photographie" (Fotoğraf) başlığını taşıyan, arkadaşı Kracauer'in fotoğrafla ilgili makalesinin yakın zamandaki yayımını da haber verir. Görebileceğimiz üzere, Benjamin, Kracauer'in bir dizi fikrini orijinal bir şekilde geliştirecektir.

1928'de çeviriden yaklaşık dört yıl sonra, Alman fotoğrafçı Karl Bloßfeldt *Urformen der Kunst, Photographische Pflanzenbilder* (Doğada Sanat Formları, Doğrudan Doğadan Fotoğraflanmış Bitki Dünyasından Örnekler) başlıklı kitabının eleştirisiyle yeniden fotoğrafa döner. Bu kitabın yayınlanması, Weimar Almanyası'nda hızla büyüyen yayın endüstrisinin[2] ve Benjamin'in eleştiri yazısının bu tip sanat fotoğrafı materyali üzerine dikkatleri çekmesi sayesinde hızla yaygınlaşan fotoğrafla ilgili monografi janrının önemli bir erken örneğidir. Tzara çevirisinin tersine, bu eleştirinin formatı, fotoğraf üzerine düşüncelerini geliştirmeye başlaması için daha geniş bir alan yaratır ve "Kleine Geschichte der Photographie" yapıtında ayrıntılı ele alacağı konularla tanıştırır. Bloßfeldt'in çektiği soyut ve yapılandırılmış görüntülere olan ilgisiyle birlikte Yeni Nesnellik akımının estetik idealleriyle bağlantılandırılabilecek biçimsel bir dil yetisi ile betimlenmiş bitki kısımlarının "close-up" fotoğraflarına ilişkin özlü tartışmasında, Benjamin, bu görüntülerin benzersiz fotografik özelliklerini çözümler. Bu fotoğraflara, bilimsel değerleri denli güçlü biçimsel ve estetik çekicilik kazandıran büyütme ve diğer optik teknikleriyle de dikkat çeker. Bloßfeldt'in fotoğraflarının alışılmışın dışındaki perspektifleri, Benjamin'in değişiyle "Geysir neuer Bilderwelten" (GS, III, 152) (Yeni Görüntü Dünyaları Gayzeri [SW, II, 156]), yenilikçi mekanik ve optik gelişmeleri temel alan yeni bir estetiği ortaya çıkarır. Benjamin'in bundan sonra gelen,

2 Agy., 191-2.

"kamera-göz" ve fotoğraf aracının tarihsel doğuşu ile estetik ve algısal duyarlılıkların ortak değişiklikleri arasındaki kesişmeye ilgisi, henüz öz/nüve hâldedir. Eleştiri yazısında, Benjamin'in sonraki yazılarının (1930'ların ortasından sonra) diyalektik eleştirisi, önemli ölçüde önceden sezilmekle birlikte fotoğraf kuramına en yenilikçi ve önemli katılımını kanıtlayan çalışması, fotoğraf tarihi üzerine kaleme aldığı 1931 tarihli denemesidir.

Tarihsel sınıflandırma ve yeni fotoğraf vizyonu

Bloßfeldt eleştirisi gibi Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" metni de belirli fotoğrafçıların yapıtlarına adanmış monografilerin ve yeni ontolojilerin yayınına doğrudan bir yanıttır. Söz konusu yayınlar arasında, on dokuzuncu yüzyılın aşağı yukarı ikinci yarısındaki fotoğraf üzerine, bol illüstrasyonlu iki kitap (sırasıyla 1930'da ve 1931'de yayımlanmıştır) öne çıkar: Helmuth Bossert ve Heinrich Guttmann'ın sunumuyla *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70* (Fotoğrafın Başlangıcı, 1840-70) ve Camille Recht'in *Die Alte Photographie* (Eski Fotoğrafçılık) adlı kitabıdır. Benjamin, Heinrich Schwarz'ın 1931 tarihli *David Octavius Hill, Der Meister der Photographie* [David Octavius Hill, Fotoğraf Ustası] monografisinin yanı sıra üç yayın üzerinde ağırlıklı olarak durmuş ve yararlanmıştır; Fransız ve Alman fotoğrafçıları, Eugene Atget, August Sander ve bir kez daha Karl Bloßfeldt[3]. Bloßfeldt eleştirisi gibi "Kleine Geschichte der Photographie" de son derece etkili *Die Literarische Welt*[4]'te yayımlanır. 1925'te kuruluşundan başlayarak bu dergi, Thomas Mann, Alfred Döblin ve Robert Musil dahil Weimar Almanya'sının en seçkin entelektüelleri için bir platform ve bir toplantı noktası haline gelmiştir. Benjamin'in denemesi, toplam sekiz illüstrasyon eşliğinde, 18 Eylül ve 2 Ekim 1931 tarihleri arasında üç bölüm hâlinde yayımlanmıştır ve metnin kendisi de bu format içinde, basılı medya ve gazetelerde fotoğraf teknolojisinin hızlı yayılımının, yanı sıra Benjamin'in tarihsel bir perspektiften tartıştığı fenomenin bir parçasıdır.

3 Bu yayınlar, Camille Recht'in 1930 tarihli, *Eugene Atget, Lichbilder,* August Sander'in 1929 tarihli *Anlitz der Zeit* ve Karl Bloßfelt'in 1928 tarihli *Unformen der Kunst* adlı yapıtlarıdır. "Kleine Geschichte der Photographie" için kaynaklar, her ne kadar iyi biliniyor ve Krauss (*Benjamin und neue Blick*, 14-20) ile Berg (Die Ikone des Realen, 95) tarafından da iyice aydınlatılmış olsa da fotografik illüstrasyonlar ve bunların Benjamin'in tartışması üzerindeki potansiyel etkisi ile gerçekten Benjamin'in söz konusu yazarlardan edindiklerinin uzantısı konusunu işleyen bir çalışma henüz eksiktir. Bu konuda kimi öneriler, Andre Gunthert'in *Archeologie de la "Petite histoire de la photographie"* (*Images re-vues* 2 (2010), paragraflar 5-7) adlı yapıtında bulunabilir.

4 Benjamin'in *Literarische Welt*'e katılımı ve katkısının bir incelemesi için bkz. Momme Brodersen, *Spinne im eigeren Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk* (Bühl-Moos: Elster Verlag, 1990), 147-7.


KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Lebensregeln für Menschen von heute

Fotoğraf 4: Benjamin'in *Literarische Welt* dergisinde yayımlanan "Kleine Geschichte der Photographie" adlı yapıtının ilk sayfası.

Herbert Molderings'in işaret ettiği gibi, 1931'de, bir model[5] olarak Benjamin'e hizmet edebilecek bir sosyotarihsel metodoloji uygulanmaz. Fotoğraf tarihi, içerik bakımından, çağdaş izleyici üzerindeki etkilerini temel alarak üç ayrı döneme ayırılır: Bunlar, öncelikli olarak ilgisini çeken başlangıç dönemi ya da endüstri-öncesi (örneğin on dokuzuncu yüzyıl) fotoğrafı, fotoğrafın sanatsal niteliklerinde bir gerilemenin saptandığı yüzyıl dönümü fotoğrafının ara dönemi ile modern yirminci yüzyıl başı görüntü dağarcığıdır. Fotoğraf tarihinin bu dö-

5 Bkz. Molderings, *Die Moderne der Fotographie*, 154. Gunthert de *Archeologie de la "Petite histoire de la Photographie"*, paragraflar 2-3'de benzeri bir noktaya değinmektedir.

nemselleştirilmesi, on sekizinci yüzyılın ortalarında, Almanya'da klâsik anlayışa sahip Johann Joachim Winckelmann tarafından önerilen sanat tarihi incelemelerinin önyargılı bir modelini yansıtır. Bu modele göre, bir sanat formunun olgunluğu gerileyen bir çöküş dönemi ardından, bir diriliş dönemiyle böyle ardışık dönemler sonucunda oluşmaktadır. Benjamin, açıkça, Recht ve Emil Orlik, aynı şekilde Schwarz, Bossert ve fotoğrafın başlangıç dönemindeki örneklerin üstün sanatsal kalitesini vurgulayan ve sonraki düşüşü belirten Guttman[6] dahil birçok yazar tarafından fotoğrafa uygulanmış olan bu geleneksel modeli izler.

On dokuzuncu yüzyıl ortası, yirminci yüzyıla geçiş dönemi ve çağdaş fotoğraflar arasındaki tarihsel ayrıma karşın, Benjamin'in değerlendirme tartışmaları her zaman, bu kronolojik sınıflandırmaya[7] sıkı sıkıya uymaz. "Kleine Geschichte der Photographie", fotoğraf tarihi ve kuramının temel metinlerinden biri hâline gelmiş olmakla birlikte, yapıtın, statüsünü, tarihsel sınıflandırmalardan çok kavramsal sosyokültürel içeriğe borçlu olduğu açıktır. Benjamin'in Bloßfeldt'in fotoğraflarına ilişkin olarak alıp kullandığı "optik bilinçdışı" söz konusu içeriğin böylesi bir bölümüdür.

Daha erken tarihli eleştiri çalışmalarında ortaya koyduğu fikirleri genişletirken Benjamin, Bloßfeldt'in yaratığa benzer, tanıdık olmaktan uzak yakın çekim fotoğraflarını, diğer temsili medyada benzeri olmayan form ve araçlar dolayısıyla daha radikal bir deneyselliğin izini taşıyan fotoğraf tarihi boyunca daha geniş çaplı bir gelişmenin bir bölümü olarak görür. Değerlendirmesi, burada çıplak gözle görülmeyen ya da geleneksel görsel sanatlarda resmedilmeyen bir sunum olarak, avangard fotoğraf ideali bir çizgidedir. Benjamin yalnızca Bloßfeldt'in mikroskobik görüntülerini değil ama aynı zamanda üstü kapalı ve ismini vermeksizin Eadweard Muybridge'in "enstantane fotoğrafı"nı[8] da anımsar. 1870'lerde Muybridge, devinim halindeki insan ya da hayvanların görüntülerini başarılı bir şekilde kaydederek, önceki yerleşik anlayışa meydan okuyan, sanatsal, çok yeni ve "gerçekçi" bir yöntemle görüntüde hareketi saptamada başarılı oldu. Benjamin, Muybridge'in öncü nitelikli hareket çalışmalarını,

6 Bkz. İwan Goll'ün Recht, *Die Alte Photographie* için önsözü, 13; Emil Orlik, "Über Photographie", *Kleine Aufsätze* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1924), 32-42: 37; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie.* (sayfa sayısı yok).

7 Bossert ve Guttmann, fotoğraf tarihinin ilk dönemleri arasında net bir ayrım yapmanın zorluğunu kabul etmemekle birlikte, gelişmelerin, gerçekten de Benjamin'e göre hepsi aynı kaynaktan olan (*Aus der Frühzeit der Photographie* [sayfa sayısı yok]), üç ayrı fotoğrafçı kuşağına (1839-42, 1842-55 ve 1855-70) karşılık geldiğini belirtirler.

8 Aynı zamanda, Benjamin'in, foto-kamera bağlamında, film tekniğinden gelen slow-motion (ağır çekim) anlayışı belki de sinemanın, fotoğraf üzerine yazıları için tam bir referans noktası oluşturduğuna ilişkin bir göstergedir. Buna uygun olarak fotoğraf denemesinin, 'optik bilinçaltı' nı işleyen bölümü, daha sonra 'Kunstwerk' denemesinde bu kez film bağlamında (Bkz. GS, I, 500) alıntılanmıştır.

"Kleine Geschichte der Photographie"de de alıntı yaptığı bir yapıttan, Orlik'in fotoğraf üzerine bir denemesinden[9] okumuştu.

Benjamin için, hem Bloßfeldt'in hem de Muybridge'in fotografik yapıtı, yeni görme biçimlerinin paradigmatik bir örneği olarak hizmet etmiştir. Kamera göz aracılığıyla, nesnelerin o zamana dek görünmeyen boyutları ilk kez görülür hâle gelmiştir, bu Benjamin'in fotoğraf teknolojisi ile psikanaliz arasında yaptığı ünlü benzetmesini (analoji) önermesinde büyük bir rol oynar; her iki araç da sistematik bir şekilde, insan yaşamının öncesinde gizli boyutları açığa çıkarmaktadır: "Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er (der Mensch) erst durch sie (die Photographie), wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse" (GS, II, 371) (Nasıl psikanaliz aracılığıyla önce içgüdüsel bilinçaltını keşfederiz aynı şekilde fotoğraf aracılığıyla da optik bilinçaltının varlığını keşfederiz [SW, II, 510-12]). Psikanalitik kavrayışın, bilinçdışı üzerine sistematik bir tarzda konuşmayı olanaklı hâle getirmesi gibi fotoğraf makinesinin teknik ve optik olanaklarının kullanımı da izleyen kişiye yeni bir görsel kelime dağarcığı kazandırmaktadır. Bununla birlikte, fotoğraf makinesinin kamerasının, insan "Protezi Tanrının", (Prothesengott)[10] takma bir teknik organı olduğunu tartışan ("Kleine Geschichte der Photographie"den bir yıl önce yayımlanmıştır) Sigmund Freud'dan farklı olarak, kameranın insan gözünün yerine geçtiğini dikkate almaz. Bunun yerine Benjamin, dikkatini Sigrid Weigel'in üzerinde durduğu üzere, örneğin gerçekliğin mikroskobik görünümü gibi başka türlü algılanamayacak[11] göz için sağlanan bir etkene yöneltir. Benjamin'in optik bilinçdışı kavramı için bazı zorluklar da yok değildir.

Rosalind Krauss, söz konusu kavramın, görsel alanın gerçekten de anlam yüklü şekilde[12] bir bilinçdışına sahip olup olmayacağı sorusunu uyandırdığını tartışır. Gerçekten, Benjamin için bu, Moholy-Nagy tarafından da geliştirilmiş olan yeni bir fotoğraf vizyonunu tanım-

9 Bkz. Orlik, "Über Photographie", 35-6.

10 1930 tarihli çalışması, Sigmund Freud'da "Das Unbehagen in der Kultur", *Fragen der Gesellschaft/ Ursprünge der Religion* (Studienausgabe, vol 9) (Frankfurt a. M.: Fischer, 19759, 221-2.

11 Bkz. Sigrid Weigel, "Das Detail in Benjamins Theorie photo-und kinematographischer Bilder. Zur Verschränkung von Kultur-und Mediengeschichte", *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (Münih: Fink, 2004), 39-62: 47-8'de.

12 Rosalind E. Kraus, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1993), 178-9. Krauss'un başlığı, Benjamin'in buluşu bu kavram üzerine kurulmuş olmakla birlikte, Krauss, söz konusu kavramı, resmi modernizm tarihlerine meydan okumak için daha sanat tarihsel bir yönde ele alır. Marianne Hirsch ise, aynı terimi, etkileyici bir biçimde spesifik bir janr olarak aile fotoğraflarına uygulanmıştır. (*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* [Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press. 1997], 113-50).

larken elverişli stenografiyi sağlamaktadır. Bauhaus öğretim üyesi ve fotoğraf sanatı ustası Moholy-Nagy'ye göre, şipşak fotoğraflar, kızılötesi fotoğrafçılık, radyografi (yeni fotografik vizyon çeşitlerine ait saptadığı kategorilerinin ancak birazını da olsa adlandırmak için), yanı sıra, kendisinin alışagelmiş açılardan ve konumlardan çektiği soyut ve geometrik kompozisyonları, fotogramları -"optik bilinçdışını" sunan bütün araçlar– hepsi dolayısıyla, fotoğraf makinesinin "yeni bir vizyon enstrümanı"[13] sağladığını savunur. Bloßfeldt'in çiçek ve bitki yakın çekim fotoğrafları gibi Moholy-Nagy'nin gerçekçi olmayan nesne fotoğrafları da gerçeği çok soyut olarak sunarken Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie"de "Bildwelten, werche im Kleinsten wohnen" (GS, II, 371) (en küçücük ayrıntılarda barınan görüntü dünyaları [SW, II, 512]) diye adlandırdığını görünür kılmaktadır. Soyut ve formalist görüntü, Benjamin'e göre, geleneksel portre sanatı için fotoğrafın kullanımından daha geniş uzantılarda aracın teknolojik ve optik olanaklarını yansıtır: "Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit deren Technik, Medizin zu rechnen pflegen-all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle landschaft oder das seelenvolle Porträt" (GS, II, 371) (Yapısal ayrıntılar, hücre dokusu, teknoloji ve tıpta normal sayılır –bütün hepsi, kökeninde, atmosferik bir manzara resminden ya da duygu dolu portreden daha kameraya özgüdür. [SW, II,512]). Bu, formalist ve teknolojik temeller üzerine kurulu optik bilinçaltının ortaya konmasıyla birlikte, "Kleine Geschichte der Photographie", Benjamin'in, daha sonraki fotoğrafın politik işlevinin pozitif potansiyeline ilişkin tutkulu savunuculuğu için zemin oluşturmaya başlar. Bu işlev, en sonunda, manzara ve portrelerdeki piktoryalist anlatıma atmosfer kurulumu dahil, aracın kimi modern öncesi, bilinçli sanatsal kullanımlarında bulunan gerçeğin distorsiyonu ve abartılı estetik stilizasyonu kadar, geçmişin aşırı duygusallaştırılmasına da -alışagelmiş, yüzyıl dönümü portre fotoğrafçılığının bu özelliği, hep aynı, klişeleşmiş ikonografisi ile komplocu bir bakış açısından suçlu görünür– direniş olarak, fotoğrafın otantik, tarihsel belgeleme konusundaki kapasitesi içinde kök salmıştır. Bu bağlamda, ilgili belgede kanıt ve adalet düşünceleri son derecede önemlidir.

13 László Moholy-Nagy, "A New Instrument of Vision." Liz Wells (editor), *The Photography Reader* (Londra ve New York: Routledge, 2003), 92-5: 93-4. Ayrıca bkz. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, çev. Jaret Seligman (Londra: Lund Humphries). Moholy-Nagy, Benjamin'in "optik bilinçaltı"nın, Moholy-Nagy'nin bu sayılarda yer alan yazılarının bir yorumundan başka bir şey olmadığını iddia eder (*Die Moderne der Fotographie*, 160).

Belge olarak fotoğraf

"Kleine Geschichte der Photographie"nin yazarı için, özellikle bir fotoğrafçının, duygusallaştırma ve stilizasyon olmak üzere iki eğilimden açıkça kaçınmış olan Eugene Atget'nin yapıtları, fotoğrafın ideolojik eleştiri içindeki rolüne yol göstermektedir. Benjamin, Atget'in 1890'lardan başlayarak çektiği fotoğraflarda insanların görünmediği[14] gerçeğini vurgular. Atget'in, özünde insanlığın sürgün edildiği kent manzaralarını betimleyen görüntülerdeki insan varlığının bu yokluğu, Baudelaire'in "Le Cygre"sinde (Kuğu/The Swan)[15] olduğu gibidir. Atget, köhne evleri, ıssız dar sokakları ve dükkân vitrinlerini saptadığı fotoğraflarında, Paris'e özgü ikonik göstergelerden kaçınıp gündelik ve gösterişsiz olanın kaydını yapmasıyla, gerçeküstücülüğün açıkça bir öncüsüdür. Benjamin'e göre, Atget'in hepsi de kolaylıkla gözden kaçabilecek, unutulmuş ve sıradan unsurların kaydına odaklanması, daha sonradan sürrealistlerin, şans, rastlantı ve *objet tronvé*[16] ile bağlantı kurması aynı şeydir. Bununla birlikte, Atget'in, banal ve görünüşte bir anlamı bulunmayan şeyleri betimlemesi, paradoksal olarak, görüntülerine düşündürücü ve gizemli bir güç katar; tarihsel açıdan alışılagelmiş olandan böylesine radikal bir biçimde ayrılan fotoğrafların konuları bu nedenle, anlamlı olmak için, metinsel bir eşliğe gereksinim duyar gibidir. Benjamin'de Atget'i belgesel fotoğrafın babası olarak etiketleyen Gisele Freund'u tekrarlayarak arşivlik ya da gerçeğe dayalı yüzyıl dönümü fotoğrafının[17] en büyük figürü olarak görür.

Fotoğrafın, gerçekliğin doğruluğunu kanıtlama ve saptama gücüne dayalı, tarihsel belgesel işlevi, Benjamin'in sonradan yazacağı üzere, fotoğrafı, suç araştırması ile devletin kontrolü ve gözetimi için hayati bir araç hâline getirmiştir (GS, I, 550). Bununla birlikte, "Kleine Geschichte der Photographie"nin sonuç bölümünde, bu pratik uygulamalar[18] dolayısıyla ortaya çıkan daha derin bir etik işlev görmektedir.

14 Atget'nin Benjamin'in iddiasını boşa çıkaran ünlü insan figürlerini de içeren çok cepheli yapıtının kapsamlı bir incelemesi için, bkz. *Atget, une netrospective* (sergi kataloğu) (Paris: Bibliotheque Nationale de France, 2007).

15 Şiir, gerçekten de Haussmann öncesi Paris'i çağrıştıran Atget'nin görüntülerinin şiirsel bir eşdeğeridir. Bu şiiri, Benjamin Almanca'ya çevirmiş (bkz. GS, IV, 27-9) ve Passagen-Werk yapıtının her iki "Expose"/Giriş bölümünde epigraf olarak parça parça kullanılmıştır (bkz. GS, V, 54; 69).

16 Andre Breton'un fotoromanı *Nadja*, 1928'den başlayarak benzeri karşılaştırmalarda sık sık gündeme gelir.

17 Bkz. Gisele Freund, *Photographie et societe*. (Paris: Seuil, 1974), 88.

18 1920'lerde ve 1930'larda, Jacob Riis ve Lewis Hine dahil Kuzey Amerika belgesel fotoğraf akımlarının ilk kuşak üyeleri, benzer biçimde, yapıtlarının etik boyutu ile de ilgilenmişlerdir. Bu konularda, Hine'ın düşüncelerine örnek olarak bkz. Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 109.

Benjamin'in bakış açısından, fotoğraf, yirminci yüzyılın başlangıcında, kaçınılmaz bir biçimde, ceza adaleti soruşturmasına paralel bir biçimde tarihsel adalet konusuyla da yükümlüdür. Dolayısıyla, Benjamin, her biri, geçmişteki bir gerçeğe ait hakikatin yeniden inşası ve deneyimi için araç sağlama anlamında (GS, II, 385), Atget'in fotoğrafları ve bir suç mahallini tanımlayan görüntüler ya da "Tatort" arasında bir benzerlik algılamaktadır. Henüz, fotoğraf için, bu doğrucu işleve gerçekten hizmet etmek, son derecede önemlidir; bu, tümdengelim akıl yürütmede[19] kök saldığı üzere, görüntüyü saran söylemsel yorum biçiminde, inceleyici bir varsayım ile eşleşmiş olmak zorundadır. Diğer bir ifadeyle fotoğraf, "gösterdiği" kadar "söylemelidir" de ve yalnızca dil yetisi bunu yapmaya yardımcı bu aracın, herhangi bir politik kullanımında da zorunludur; söz konusu kullanımda, görüntüler nadiren yerine getiriyor olsa da fotoğraf açıkça konuşmak zorundadır. Dolayısıyla ikna etme ve inandırma amacıyla fotoğrafın programlı kullanımı önceden sezilmiştir. Böylece Benjamin, fotoğraf üzerine denemesinin en sonunda retorik bir soruyla, resim altı dahil açıklayıcı yorumun gerekliliğine dikkat çeker: "Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?" (Agy.) (Acaba, açıklama yazısı, fotoğrafın en önemli kısmı hâline mi gelmektedir? [SW, II, 527]).

Sonraki fotoğraf kuramının gelişimi göz önüne getirildiğinde, bu uyarıcı nitelikteki not, herhangi bir fotoğrafın anlamının her zaman onu çevreleyen söylemler dolayısıyla belirlendiği John Tagg ve diğerlerinin temelcilik karşıtı (anti-essentialist) bakış açısını önceden sezmiştir. Tagg'ın Foucaultculuk sonrası yaklaşımında, genelde var olan toplumsal iktidar ilişkilerini ve baskın ideolojileri[20] desteklediği kabul edilen toplumsal kurumlar, algılanan fotoğraf mesajlarının ana jeneratörleri sayılır; gayet tabii, bu, 1950'lerin sonları ve ertesinde Barthes'ın göstergebilimsel fotoğraf çözümlemesinin *raison d'*ĕtre'ıdır. Özellikle *Çağdaş Söylenler* (Mythologies), Benjamin'in sağ-kanat ideoloji eleştirisine ilişkin düşüncelerinin bir tekrarıdır. Üstelik (söylemeye bile gerek yok) 1930'ların ortasının gerektirdiği aynı aciliyet olmaksızın bu böyledir. Faşizme karşı somut mücadele bağlamında, Benjamin'in tartışması öncelikli olarak ideolojik eleştiri değildir ancak bunun yerine

19 Jean-Marie Schaeffer'in bu soruna ilişkin göstergebilimsel-pragmatist formülü için bkz. *L'Image precaire, Du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987), 82.

20 Bu, John Tagg'in, 1980'lerin başından, örneğin, "Evidence, Truth and Order. Photographic Records and the Growth of the State", Liz Wells (ed.), *The Photography Reader* (Londra ve New York: Routledge, 2003), 257-60'tan *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009) adlı yapıtına kadar tüm eleştiri yazılarının çekirdek tartışmasıdır.

aracın, anti-faşist propaganda olarak nasıl harekete geçirileceği üzerine odaklanmış kural koyucu bir eylem çağrısıdır.

Benjamin'in 1934'ün Nisan ayında, Paris'teki komünist Institut pour L'Etude du Fascisme (Faşizm Araştırma Enstitüsü) bünyesinde bir konuşma olarak sunduğu "Der Autor als Produzent" (Üretici Olarak Yazar) başlıklı yazısı, Almanya'da Hitler'in III. Reich'ının iktidarının iyice güçlendiği (Ağustos 1934'te kendisini "Führer" olarak ilân etmeden dört ay önce konumunu resmileştirmişti) bir zamanda kaleme alınmıştır. 1920'lerin Sovyet estetiğinden etkilenmiş olan Benjamin, konuşmasında, bir sözcük-görüntü kurgusunda fotografik görüntülere eşlik eden metinsel yorumun, yalnızca bir toplumsal eleştiri yöntemi değil, aynı zamanda faşist ideolojiye karşı mücadelede güçlü bir araç olduğunu ifade eder. Bir örnek olarak, Benjamin, sol-kanata mensup fotoğrafçı John Heartfield'in Nazi karşıtı fotomontajlarından alıntı yapar. 1935 yazında, Benjamin'in bizzat fotoğraf üzerine tartıştığı (GB, V, 130) ve düzenli olarak, Weimar Almanyası'nda sol-kanat komünist dergi, *Arbeiter Illustrierten Zeitung*' un kapak illüstrasyonlarını gerçekleştiren Heartfield, eş zamanlı olarak Marksist devrimci amaçları desteklemek amacıyla ve Nazi kitle iletişim araçlarının propaganda kampanyalarının tersine, metin ile fotografik görüntüyü birleştirme konusunda ideal bir model oluşturmaktadır. [21] Benjamin, vurgulayarak politik açıdan motive olmuş her fotoğrafçıdan, bu yaratıcı yeteneği ister: "die Fähigkert, seiner Aufnahme die jenige Beschrifhung zu geben, die (...) ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht" (GS, II, 693) (Fotoğrafına resim altı yazısı yazma yeteneği (...) olağanüstü siyasal durumun tarihsel anına uygun olarak[22] görüntüye devrimci kullanım değerini kazandırır. [SW, II, 775])

Dolayısıyla, Benjamin'in 1934'teki konuşması, 1931'de "Kleine Geschichte der Photographie" içinde, henüz göreli olarak belirsiz, emb-

21 Bununla birlikte, Brigitte Werneburg'un da üzerinde durduğu gibi, Benjamin, Heartfield'in dergiye yaptığı katkıları, yalnızca yayıncı Malik için gerçekleştirdiği, bugün oldukça iyi tanınan kapak fotomontajlarına değinerek geçmiştir (Ernst Jünger, "Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republic." Hans-Harald Müller ve Harro Segeberg [ed.], *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert* [Münih: Fink, 1995], 39-57: 49'da).

22 "Pariser Brief II" (Paris'ten Mektup II) yazısında Benjamin, Albert Renger- Patzsch'ın *Die Wlt ist schön* (The Worlf Is Beautiful/Dünya Güzeldir) başlıklı (1928) fotoğraf albümünü eleştirir ve benzer vurguyu, "Wivhttigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt" (GS, III, 505) (görüntünün yol göstermeye yarayan başlığın önemi [SW, III, 241]) yineler. Werneburg, yapıtında metin ile fotoğrafların etkin bir şekilde harman edilmesi dolayısıyla önceki söylediğini, daha sonra pratiğe koyarak tartışır ve eleştirel açıdan Benjamin ve Jünger'i birbirinden ayırır (Ernst Jünger, "Walter Benjamin und die Photographie", 47-50).

riyo biçiminde mevcuttur, fotoğrafın eşzamanlı belgesel ve siyasal işlevi konusunda, artık tam anlamıyla olgunlaşmış bulunan pozisyonunu temsil eder. Atget'e geri döner ve bu değişik yanları bir araya getirerek, 1935 ile 1939 yılları arasında yazılmış "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı) metninde bu konuları yeniden ele almaktadır. Sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonu konusunda belli başlı yapıtlardan biri olan bu çok ünlü ve sık sık alıntılanan metne, Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie"den, Atget'in fotoğraflarına ilişkin tartışmasının bir özetini eklemiştir. Burada çok belirgin bir biçimde Atget'in fotoğraflarının anlam ve önemi, yalnızca fotoğraf tarihinde yeni ve önemli bir anı işaretlemelerine (görüntülerin kendi kendilerindeki bir sonuç olarak) bağlı olarak savunulmaz; aynı zamanda, alışagelmiş metnin eşliğindeki deneyimleri göz önüne alınarak irdelenir. Söz konusu metin, fotoğrafın rolünü, kanıtın üretildiği ve adalete hizmet ettiği tarihsel "dava, süreç" ya da süregelen "işlem" (Almanca "Prozeß" sözcüğünün iki anlamını da vermek amacıyla) içinde açıklar. Benjamin'in sözcükleriyle:

> Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene pilitische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne (...) Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen buß er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche –gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. (GS, I, 485)
>
> Atget ile birlikte, fotografik kayıtlar tarihsel yargılamada kanıt olmaya başlar. Bu, söz konusu kayıtların gizli politik anlam ve önemini oluşturur. Kayıtlar bir çeşit özel kabul gerektirir (...) Bunlar izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, bu kayıtlara yaklaşım için özel bir yol bulma konusunda meydan okuduğunu hisseder. Aynı zamanda, resimli dergiler, onun için yol gösterici açıklama yazıları koymaya başlar –bunların doğru ya da yanlış pek bir önemi yoktur. Ancak, ilk kez resim altları sorunlu hâle gelir. (SW, IV, 258)

Benjamin'in yazısında portre fotoğrafına odaklanmamız çok ayrıntılı bir incelemeyle engellense de bu, fotografik görüntülerin kamusal söylem içinde etik bir rol oynamasına ilişkin kavrayışını not etmek bakımından önemlidir; süregelen bir dava metaforu olarak tarihsel adalet çağrısını desteklemesi dolayısıyla söz konusu söylem yeniden ve yeniden yine-

lenmiştir. Aynı söylem en son, birçokları arasında Fransız sanat tarihçi Georges Didi-Huberman ve Susan Sontag'ın da yer aldığı (*Fotoğraf Üzerine* başlıklı etkileyici denemelerin yer aldığı kitaptan neredeyse otuz yıl sonra fotoğrafa geri döndüğünde) kuramcılar tarafından Auschwitz ölüm kamplarından fotoğraflar ve başka acı çeken insanların[23] fotoğraflarıyla bağlantılı olarak güçlü bir şekilde geliştirilmiştir.

Balıkçının karısının portresi ve fotoğrafçının isteği

Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" başlıklı yapıtında, formalist avangard fotoğraf ve sağladığı yeni gerçeklik vizyonu, bir yanda belgesel fotoğraf ile siyasal, sosyal ve eleştirel işlevi tartışması, diğer yanda fotoğraf tarihinin ilk birkaç on yıllık dönemini taşıyan on dokuzuncu yüzyıl portre fotoğrafları üzerine düşünceler dolayısıyla tamamlanmaktadır. Bu sonuncusu, denemede tartışılan, fotoğraf üretiminin, kronolojik açıdan en erken başlıca dönemini oluşturur. Yanı sıra, fotoğraf görüntüsü ve izleyicisi arasında algısal ve deneysel bir dinamik olarak anlaşılan Benjamin'in aura kavramının çıkması da söz konusu erken portre fotoğrafçılığı bağlamındadır. Bu modernizm öncesi ilk döneme ait olmasının yanı sıra, aura, Benjamin'in sonraki fotoğraf anlayışını da şekillendirir; buna, kısmen on dokuzuncu yüzyıl portrelerinin[24] özel kalitesinden yoksun olarak tanımlanan Atget'in söz konusu fotoğrafları da dahildir.

Benjamin'e göre, erken dönem fotoğrafının bu auratik niteliği, bir sanat ve zanaat olarak fotoğrafın 40 yıllık "altın çağını" oluşturduğu gözüyle bakılan 1840'lardan 1870'lere uzanan dönemde üretilmiş görüntüler ve bu görüntülere özgü estetik değerle ilgilidir. 1859 yılından ünlü Salon değerlendirmesinde, Baudelaire, yeni aracın, erken dönem sanatsal kullanımlarını ve gösterişini sert bir dille eleştirmektedir. Benjamin'in yazısının kaleme alındığı dönemde, Baudelaire'in metni, on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafı üzerine neredeyse kanonik bir eleştiriydi. Baudelaire'e göre fotoğraf, görünür dünyanın öncesinde mümkün olandan çok daha aslına uygun bir temsili için olanaklı bir mekanik aracı temsil ediyordu. Aynı şekilde, bilim ve tıp için büyük potansiyel

23 Bkz. Georges Didi-Huberman, *Images malgre tout* (Paris: Éditions de Minuit, 2003) ve Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Londra: Penguin, 2003).

24 Sonraki fotoğraflarda aura eksikliğinin nedenleri yine de büyük ölçüde fotoğraf tarihinin dinamiklerine bağlıdır ve Diarmuid Costello'nun dile getirdiği gibi "görüntülenen kişilere özgü bir tavra" bağlı değildir ("Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today." Andrew Benjamin [ed.], *Walter Benjamin and Art* [Londra ve New York: Continuum, 2005], 164- 84: 171'de).

önemine karşın, estetik açıdan, en uygun koşullar altında bile kayıtsız kalınabilir ve en kötüsü de sanata bir tehdittir. Pierre Taminiaux, Baudelaire'in fotoğraf eleştirisinin, "daha geniş bir şekilde zamanın Fransız ruhunun genel eleştirisinin bağlamında"[25] yer aldığını savunur. Bu eleştiri kesinlikle birçok çağdaşının, sanat düşüncesinin fazla yakın ve hatalı biçimde hayal gücüne dayalı dönüşümüne karşıt olarak, on dokuzuncu yüzyıl akademik Salon resminde yansıtıldığı üzere mimetik aslına uygunluk kavramı odaklı estetik zevk konusunda, Şair'in küçümsenmesini dile getirir. Baudelaire'in eleştirisi, Andre Disderi'nin 1854'de seri üretim patentini aldığı, tek bir fotoğraf plâkası üzerine 12 görüntü saptama olanağı sağlayan, fiyatı normal bir portre fotoğrafının beşte birine indiren[26] *carte-de-visite* portreyi meydana getiren etkenlere karşı ortaya çıkar. Disderi'nin icadı, ticari portrenin hızla gelişmesine en büyük katkıda bulunan bir unsur olmuştur ve Baudelaire'in, fotoğrafın sanatsal yaratıcılığa zarar verici sıradan endüstriyel bir ürün olduğu[27] yolundaki küçümseyen görüşünü güçlendirmiştir.

Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie"de Baudelaire'in Salon değerlendirmesinden alıntı yapar ve bunu yalnızca fotoğrafın sanatsal değeri sorununa yönelmekten çok fotoğrafın arşiv değerini desteklemek amacıyla kullanır. Baudelaire'in çağdaş perspektifinin tersine Benjamin, on dokuzuncu yüzyılın ortasını, modern endüstrileşme ve fotografik görüntünün ticarileşmesi öncesinde yer alan bir dönemin –Baudelaire'in asla tahmin edemeyeceği bir çapta– yanı sıra kamera ve iktidarının, çok geniş çaplı ticari amaçlara mal edilmesinden önceki bir saflık ve masumiyet çağı olarak görür.

Aracın bu ticari amaçlara mal edilmesi ve finansal getirisi (Benjamin'in görüşüne göre on dokuzuncu yüzyılın son on yılında başlayan), gördüğümüz gibi yalnızca Atget'in ıssız sokak sahneleri tarafından dikkat çekilen ya da dengelenen sanatsal bir çöküşe neden olmuştur. Daha genel bir açıdan, Benjamin'in erken dönem fotoğrafları tercih etmesi, *Passagen-Werk*

25 Pierre Taminiaux, *The Paradox of Photography* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2009), 15. Nancy Shawcross'un Benjamin ve Barthes özelinde, Baudelaire'in sanat eleştirisinin fotoğrafla ilişkisi hakkındaki görüşleri için bkz. *Roland Barthes on Photography. A Critical Tradition in Perspective* (Gainsville; University Press of Florida, 1997), 46-66.

26 Bkz. Freund, *Photographie et societe*, 60.

27 Bkz. Charles Baudelaire, *Écrits sur L'art*, ed. Francis Moulinat (Paris: Le Livre de poche, 1992), 359-66. Baudelaire'in tersine, "Kleire Geschicte der Photographie"de Benjamin, Disderi'nin buluşunun sosyotarihsel ve kültürel etkisini çeşitli yönleriyle hayranlıkla anlatır; özellikle de 1936 tarihli "Pariser Brief II"te fotoğraf ile resmi birlikte inceleyerek ele alır (bkz. GS, III, 502-3). Disderi, Benjamin için, *Passagen-Werk* yapıtında da büyük bir referans noktası oluşturur (bkz. GS, V, 824-46).

adlı metninin içinde yeniden kurma girişimi dolayısıyla da kanıtlandığı üzere, on dokuzuncu yüzyılın kültürel fenomenlerine olan derin ve uzun soluklu ilgisi aracılığıyla kuşkusuz canlılık kazanmıştır.

Söz konusu tercih, Freund'un, aracın sanatsal bir zirvesi olarak da görülen[28] aynı on dokuzuncu yüzyıl ortası fotoğrafı üzerine yazılarından da etkilenmişe benzemektedir. Son olarak ise, Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl ortası fotoğraflarının benzersiz niteliğini kutlaması büyük ölçüde Schwarz'ın *David Octavius Hill* çalışmasından ilham almıştır; söz konusu çalışmada Hill, fotoğrafın başlangıç döneminin seçkin bir "ustası" olarak övülmektedir. Ayrıca (her ne kadar kendisinin, belirli görüntülere ve ait oldukları dönemlere ilişkin tarih sınıflandırması hatırı sayılır şekilde belirsiz ise de)[29] Benjamin'in kaynak olarak başvurduğu, net olarak 1840-1870 arası dönemini kapsayan Bossert ve Guttmann'ın başlangıç dönemi üzerine kataloğu da etkili olmuştur. Dolayısıyla, "Kleine Geschichte der Photographie" yapıtında, geçmişe ait ve çağdaş eleştirmenler ve akademisyenlere angaje olup onlardan alıntı yaparken Benjamin, başlangıç dönemi fotoğraflarının estetik değerini saptamak için, çağdaş izleyici üzerindeki derin psikolojik etkilerini de vurgulayarak söz konusu metinlerarası kaynaklardan yola çıkar. Bunlar, yalnızca sanat tarihsel, formel ya da bile bile yalnızca terimler içinde kalmak yerine izleyicinin bu görüntülerle etkileşiminin yeni, deneysel ve fenomenolojik tanımı için çağrıda bulunur. Benjamin, metninde ilk iki illüstrasyon olarak da yer alan iki fotoğraf dolayısıyla tartışmasını geliştirir. İlki, David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından çekilmiş[30] şimdi ünlü ve sık sık reprodüksiyonu yapılan, bir İskoç balıkçısının karısı olan Elizabeth Johnstone Hall'ın portresidir. Bu görüntü, Edinburgh yakınlarında bir balıkçı köyü olan Newhaven'daki yaşamın belgeselini gerçekleştirmek amacıyla planlanmış, *The Fisherman and Women of the Firth of Farth* başlıklı yayının[31] parçasıdır.

28 Berg'in Freund'un Benjamin üzerindeki etkisi ile ilgili tartışması için bkz. *Die Ikone de Realen*, 98.

29 Örneğin, Benjamin, Hill'i, Julia Margaret Cameron, Charles Hugo ve Nadar ile birlikte, fotoğraf tarihinin ilk on yılına ait olarak gruplandırır (bkz. GS, II, 368). Oysa bu üçlünün sonuncu ismi, 1850'li hatta 1860'lı yıllarda yani kısacası Hill'den çok sonraki fotoğraf tarihinde yer almaktadır.

30 Benjamin, Hill ile kısa ömürlü ancak verimli işbirliği süresince, (1843'ten 1847'ye) ve becerisiyle hayati teknik bilgi katkısında bulunan Adamson'ı görmezden gelir ve asla ona atıfta bulunmaz. Her ne kadar Schwarz, bu işbirliğinde Adamson'ın önemine vurgu yapsa da Benjamin, işin sanat yanının (ve dolayısıyla daha önemli yanının) Hill'den (David Octavius Hill, 34-5) kaynaklandığıyla uğraşır.

31 Benjamin, fotoğrafın reprodüksiyonunu, hem Schwarz'ın monografisinde (*David Octavius Hill,* figür 26) hem de Recht'in kataloğunda (*Die Alte Photographie,* 50) görmüş olmalıdır.



Fotoğraf 5: David Octavius Hill ve Robert Adamson, Elizabeth Johnstone Hall, 1843-47.

Benjamin, kökleri, kompozisyon, stil ve ikonografi içinde olan geleneksel, estetik özellikler üzerine odaklanmaktan çok, dikkatini bu portrenın güçlü psikolojik etkisine yöneltir; söz konusu etki, aracın gücü ve gerçekliği muhafaza etmesi dolayısıyla, resmedilmiş bir portrede gerçekleştirilenin haylı ötesine geçer ve aynı zamanda fotoğrafçının alanındaki herhangi bir özel sanatsal maksadı da aşar. Burada, izleyici ile yalnızca fotoğrafa özgü, biricik, eş zamanlı olarak geçmiş ve şimdiki zamana ait yaşam gücü arasında bir yüzleşme alanındayız. Benjamin'in gözlemi şöyledir:

> Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die "Kunst" wird eingehen wollen. (GS, II, 370)

> Fotoğraf ile yine de yeni ve tuhaf bir şeyle karşılaşırız: Hill'in Newhaven'lı Balıkçının Karısı fotoğrafındaki, öylesine aldırışsız, baştan çıkarıcı bir tevazuyla eğik bakışlar. Orada fotoğrafçının sanatına tanık olmanın ötesine geçen her şey vardır, sessiz kalınmayacak bir şey, içinizi karşı konulmaz bir bilme arzusuyla dolduran bir şey; kadının adı neydi orada mı yaşamıştı, hatta gerçekten var mıydı ve asla bütünüyle "sanatın" içinde soğurulamayacak bir şey. (SW, II, 510)

Benjamin'e göre portre fotoğrafı, resmin tam tersine, o zamana dek görsel temsilin gözden kaçırdığı yeni bir fenomene tanıklık eder: Bu, temsil edilen öznenin yaşamından bir şeyi, yaşamın bilinmesi ve anlaşılması için çağrıda bulunacak şekilde hem saklar hem de korur. Benjamin'in için, portre fotoğrafı ile resmi arasında ki kontrast, görüntünün içinde dizinsel olarak (indexical) kodlanmış olan poz verenin doğası ve varlığı nedeniyle izleyici ve fotoğraf arasında meydana gelen psikolojik dinamiğin yeniliğinin ve tuhaflığının altını çizer. Böylece bireysel kimlik, resim olayındaki gibi ikonik benzerliğinin (resemblace) gücü dolayısıyla görüntü ile bağlantılı ilişkilendirilemez, çünkü bizzat görüntünün maddi varoluşu ve varlığıdır. Benjamin, fotoğrafta olgunun tersine (fotoğrafta zamanla biriken bir fiziksel katman gibi yalnızca artar) izleyicinin, tabloda resmedilmiş kişinin kimliğine ilgisinin, zamanla azaldığını iddia etmektedir. Resmin mimetik işlevi, estetik değeri ile sanatçının yeteneği ve stiline bağlı olarak zayıflar, oysa portre fotoğrafı olayında durum tersinedir. Fransız filozof Jean-Luc Nancy, resmedilmiş bir portrenin mimetik ya da ikonik işlevinin, portre sanatında ikincil faktör değil aslında çoğu kez gereksiz faktör[32] olduğunun altını çizmektedir. Açıkçası, bu, ikonik gösterge özelliğinin bir norm ya da standart olduğu fotoğrafa uygulanmaz. Benjamin'in peşinden gidersek, izleyicinin, poz verene ilişkin merakının artması, kesinlikle fotoğrafa özgü dizinsellik ve ikonokliğin birleşimine bağlıdır. Sonuçta; izleyicinin resmedilmiş bir portreye ilgisi, büyük ölçüde ressamın yaratıcı sanatçılığının takdirinden ibaret iken, fotografik portrenin cazibesi ve gücünün tersine, fotoğrafçının yetenekleri ile görüntünün saf estetik ve sanatsal değerini aşar.

Benjamin'e göre, fotoğrafın özel varlığı, bunun sonucunda rağbet görmesi, her şeyden önce fotografik temsilin doğasından kaynaklanmaktadır. Zamanda geçmiş bir anın saptanması ve saklanması, karşılaştırmalı estetik biçim ve amaçlılığa (intentionality-yönelmişlik) ilişkin yan sorulara yol açar. Her ne kadar, Benjamin, fotoğraf kuramında Charles Sanders

32 Bkz Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait* (Paris: Éditions Galiee, 2000), 39-40.

Peirce'ın yazılarından ödünç aldığı göstergebilimsel dizin ve ikon terminolojisini kullanmamışsa da Benjamin'in portre fotoğrafı ile portre resmi arasında saptadığı kontrast, kuşkusuz, iki gösterge kategorisi ve bunların etkileri[33] arasındaki spesifik fotoğraf ilişkisinden kaynaklanmaktadır.

Kısacası, Benjamin'in Hill/Adamson tarafından gerçekleştirilmiş portreyle bağlantılı olarak ısrarla vurguladığı şey, kadının, zamanda nesnel olarak geçmişe ait özel bir andaki tekil varoluşunun, on yıllar sonra bile izleyici için burada ve gerçek oluşudur. Hill ve Adamson'un tanınmış ve hem tarihsel hem de bireysel açıdan kimliği tanımlanabilir olan portrelerinin (Schwarz'ın monografisinde çok sayıda olan) tersine, kimliği belirsiz bir balıkçının karısının fotoğrafını seçişi[34], bir fotoğrafta temsil edilen bir kişinin kimliği ve varlığının düşüncesi ön plandadır; buna göre, Benjamin'in tartışması, kadın olsun erkek olsun, fotoğraftaki kişi ve izleyici arasındaki yeni bir ilişki çeşidini ortaya çıkarır. Önemli olan, ünlü biri olma ya da yalnızca nesnel bir kimlik tanımı değil, bireyin bütün varoluşu, erkek ya da kadın yaşam dünyasıdır.

Balıkçının karısının portesi konusunda, Benjamin, yalnızca başlangıç dönemi portre fotoğraflarının tanımlayıcı özellikleri olarak gördüğü dinamikleri seçip ayırmıştır. Agamben ise tersine, portre fotoğrafçılığının evrensel özelliği olarak gördüğü şeyi Benjamin'in tartışmasından tümdengelimle çıkarır; fotoğrafın varoluş nosyonu ile etik talebini bir araya getirerek Benjamin'in, portre fotoğrafı dolayısıyla oluşan evrensel rağbetin temsilcisi olan Newhaven'lı balıkçının karısının portresi üzerine açıklamasını yorumlar. Agamben, fotoğrafın aciliyet durumunun ne olgusal ne de estetik olduğunu belirtir. Söz konusu durum daha çok, Agamben'in aforizma nitelikli denemesi "Mahşer Günü"nün başlığının da akla getirdiği üzere, tarihsel kefaret kavramını özetleyen etik bir talep yaratmaktadır. Benjamin'in, poz

33 1960'lı yılların fotoğraf kuramlarının göstergebilimsel yöneliminden bu yana, Peirce'ın, üç gösterge tipi (symbol, index ve icon/simge), dizin ve ikon arasında yaptığı ünlü ayrım, ortak bir referans noktası hâline gelmiştir. Zamanında, çok yalın ve sorunsal bir biçimde, fotoğraf, bu bakış açısından hem dizin (doğrudan ve fiziksel olarak göndergesine bağlı gösterge) hem de ikon (anlamın gösterge ile gönderge arasındaki benzerlik sayesinde oluştuğu gösterge). Son zamanlarda, kuramcılar, güçlü bir şekilde, söz konusu dizinselliğin yanlışlığını dile getirmektedir. Bkz. James Elkins (ed.), *Photography Theory* (New York ve Londra: Routledge, 2007), 130-203 ve aynı koleksiyonda Joel Snyder'in denemesi, 369-400. Hâtta Elkins, en son kitabında, dizinsel bir gösterge olarak fotoğrafa "çare" bulma derdindedir. (*What Photography Is* [New York ve Londra: Routledge, 2011], 24).

34 Sözkonusu balıkçının eşinin kim olduğu bilinmekle birlikte Schwarz, ismini yazmamıştır (*David Octavius Hill*, 56, figür 26). Hill'in oturanları gruplandırması ve motifleri seçimini etkileyen, Walter Scott'un *The Antiquary* (Antikacı) adlı romanı ile bağlantılı olarak Newhaven portreleri ve özellikle de Elizabeth Johnstone Hall'un portresine ilişkin yorumda bulunmaktadır (*Hill and Adamson's The Fisherman and Women of the Firth of Forth* [Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1991], 35-6).

verenin adı ile ilgili derinden talep duygusu üzerine kaleme aldığı açıklamasına başvurarak yazan Agamben, bunun her portre fotoğrafına uygulanabileceği saptamasında bulunur ve şu düşünceyi açıklığa kavuşturur:

> Fotoğrafı çekilen kişi, bugün bütünüyle unutulmuş, kadın ya da erkek, adı, sonsuza dek insanlığın belleğinden silinmiş olsa bile, –ya da gerçekten, kesinlikle bu yüzden– söz konusu kişi ve söz konusu çehre adlarını talep eder; unutulmamış olmayı ister.[35]

Dolayısıyla, mevcut yokluğu ya da olmayan mevcudiyeti, fotografik olarak kaydedilmiş kimliği bilinmeyen ya da ölmüş poz veren kişiyi adlandırma, söz konusu kişiyi, kadın ya da erkek yaşamının ve ölümünün doğrulandığı biricikliğini[36] kurtarma girişimidir. Agamben, daha da ötesine giderek, fotoğrafın söz konusu aciliyet durumunun, bir "kefaret talebi"[37] olduğunu ekler; bu yalnızca sonraki izleyicinin bahşedebileceği bir kefarettir. İtalyan filozofa bakarsak, her portre fotoğrafı, Benjamin'in "Über den Begriff der Geschichte" (Tarih Kavramı Üzerine) başlıklı tarihsel-felsefi manifestosunun dokuzuncu tezinde, tarihsel "Trümmer" (enkaz), ölü ve "Zerschlangere" (mahvolmuş) (GS, I, 697; SW, IV, 392) diye tanımladığının potansiyel şekilde benzeri olarak görülebilir. Yanı sıra, bu, "Engel der Geschichte"nin (tarih meleği) toparlamak ve yeniden canlandırmak için arzuladığı felakettir (agy.). Benjamin'in metninde, meleğin karmaşık görüntüsü, Benjamin için büyük önem taşıyan[38] küçük bir resim, Paul Klee'nin *Angelus Novus*'u (1920) ile ilişkilidir. Agamben'in okumasında bu melek kefaret talep eden "fotoğraf meleği" hâline gelir:

> Fotoğraf, her şeyi anımsamamızı ister ve fotoğraflar bütün o kayıp adlara tanıklık eder tıpkı mahşerin yeni meleğinin –fotoğraf meleği– bütün günlerin sonunda yeni her gün ellerinde tuttuğu "Yaşam Kitabı" gibi.[39]

35 Agamben, *Profanations*, 25.

36 Maurice Blanchot'yu izleyerek tartışılabileceği üzere, ölüm hem çehre hem de isim olarak bireyselleştirilmiştir (*L'Espace litteraire* [Paris: Gallimard, 1955], 163-4).

37 Agamben, *Profanations*, 26.

38 Resmin Benjamin'in mülkiyetine nasıl geçtiği, düşünce bağlamının gelişmesindeki anahtar rolü için bkz. Gershom Scholem'in açıklamaları, *Walter Benjamin und sein Engel, Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, ed. Rolf Tiedemann. Dokuzuncu tezinde, melekle ilgili ayrıntılı tartışma için bkz. Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1997), 62-7.

39 Agamben, *Profanations*, 27. Benzer şekilde Vilem Flusser'in *Philosophy of Photography* (Fotoğraf Felsefesi) yapıtının Stiegler yorumunda, insanlığın mahşeri tarihinde fotoğrafın rolü için, son bir kez nedameti ve özgürlüğü ilân eden "Trompetenstoß des Engels" (Meleğin borazanın çağrısı) denilmektedir. (*Theoriegeschichte der Photographie*, 369).

"Tarih meleği" ile "fotoğraf meleği" arasındaki analojinin ışığında, Agamben'in izleyicinin kefaret bahşetmesi ile ilgili tartışmasının tarihsel olduğu kadar etik yanı da anlaşılır hâle gelir. Her iki olayda da melek, kıyametteki "mahşer gününe" dair umut taşıyan, özellikle etik bir tarih anlayışının alegorik figürüdür. Bu açıdan, Agamben'in "fotoğraf meleği", Benjamin'in "mesih örneği tarih meleğinin"[40] laikleştirilmesi ya da "profanasyonudur." Agamben tarafından fotoğraf ve etik arasında kurulan bu bağlantı, izleyiciyle ilişkili olarak fotoğraf etiği üzerine düşünme için bize bir başlangıç noktası sağlar (Bkz. Bölüm 3).

Dauthendey'in otoportresi

"Kleine Geschichte der Photographie"de Benjamin'in, Hill ve Adamson tarafından çekilen balıkçının karısı portesiyle ilgili tartışması, ardışık olarak değerlendirilmesi gereken diğer bir portreyle yakından bağlantılıdır. Söz konusu portre Benjamin'in Bossert ve Guttmann'ın fotoğrafın başlangıç dönemine ilişkin kataloğundan aldığı, Alman fotoğrafçı Dauthendey tarafından çekilmiş, Karl Dauthendey'i müstakbel (ikinci) karısı ile gösteren otoportresidir.

Benjamin'in bu ikili portre hakkında yaptığı yorum bir dizi imgesel tadilat ve hatalı atıfı göstermektedir. Bunlar mevcut birikime dayanan algı, imgelem, duyu ve yorumlamanın karmaşık süreçlerinin mevcudiyetini (ve nesnel bir bakış açısından, yanılma payını) ifade etmektedir ki bunların hepsi de Benjamin'in ileri sürdüğü üzere, bakan kişinin fotografik portre ve onun sunduğu gerçeklik ile kurduğu etkileşimle ilintilidir. Balıkçı kadın portresine Benjamin'in getirdiği yorum düşünüldüğünde, onun hatalı atıflarının içerisinde fotoğraflanan kadının kimliği de bulunmaktadır. Üstelik fotoğrafın çekildiği (etikette bariz şekilde görülen) St. Petersburg ve Moskova da hesaba katıldığında, tasvir edilen ve Dauthendey'in ikinci karısı olan kadın Benjamin tarafından yanlış algılanmış ve adamın ilk karısı olarak yorumlanmıştır. Nihayetinde, tasvir edilen kadının bakışını aslında Dauthendey'in ilk karısının intiharını öngören "unheilvolle Ferne" (GS, 371) "meşum uzaklık" (SW, II, 510) kavramı olarak yorumlamaktadır.[41] 1855 yı-

40 Sık sık, Benjamin'in "Über den Begriff der Geschichte" yapıtında yer alan kavramların Musevi mistisizm geleneğinden ortaya çıktığı tartışma konusu edilmiştir. Dolayısıyla, kefaret kavramının devrimci olduğu kadar kurtarıcı doğası üzerine tartışma için bkz. Heinrich Kaulen'in, editörlüğünü Michael Opitz ve Erdmut Wizisla'nın yaptığı iki ciltlik *Benjamin Begriffe* adlı kitabında "Rettung" üzerine kalema aldığı giriş yazısında Heinrich Kaulen'in açıklamasına bakınız. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000), cilt 2, 654-6.

41 Bu yanlış tanımlama akademik çevrelerin ilgisini sıklıkla çekmiş ve yeni yanlış anlamalara mahal vermiştir. Örneğin, Krauss'a göre, Bossert ve Guttmann'daki ikili



Fotoğraf 6: Karl Dauthendey ve müstakbel ikinci karısı bayan Friedrich'in otoportresi. 1857. Bossert ve Guttmann, *Aus der Frühzeit der Pbotographie* başlıklı katalogdan.

lında intihar etmiş olan kadının elbette 1857 yılında fotoğraflanması imkânsızdır. Benjamin'in, Bossert ve Guttmann fotoğrafıyla birlikte Max Dauthendey'in babası Karl için yazdığı biyografiden öğrenmiş olduğu intihar olayını üst üste koyuşuna ve bu sebeple de trajik bir ölümün öngörüsü olarak ele alışma Andre Gunthert tarafından dikkat çekilmiştir.[42] "Kleine Geschichte der Photographie"nin başka bir kısmında Benjamin tarafından Dauthendey'in biyografisinden doğrudan alıntı yapılmasına rağmen fotoğrafı gördüğü anda metne kendi hatırla-

portre Benjamin tarafından yanlış okunmuştur, oysa manşet yazı intiharı ima etmediği için durumun bundan ibaret olmadığı açıktır *(Benjamin und der neme Blick,* 22, n. 53).

42 Andre Gunthert, "Le Complex de Gradiva. Theorie de la photographie, deuil et resurrection", *Etudes photographiques,* 2 (1997), 115-28: 119-20. Benjamin'in burada yeniden anlattığı hikâye ve Dauthendey ile ilk karısının fotoğrafının tanımı için bkz. Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert* (Münih: Albert Langen, 1912), 177-9; 180.

dığı şekilde yansıttığı barizdir. St. Petersburg'dan ziyade Moskova referansıyla birlikte ele alındığında, bu durum Benjamin'in denemesindeki metin-imge etkileşiminin yazarla ilgili bir hafıza ve imgelem oyunu, ayrıca fiili ve tarihsel bir bitiştirme olduğunun altını çizmektedir.

Benjamin'e göre, biçimsel farklılıklarına rağmen Hill/Adamson ve Dauthendey portreleri, iletişim aracının yakalanan ve muhafaza edilen gerçeklikle ilişkisinin bir sonucu olarak, fotoğrafın bakan kişi üzerindeki psikolojik etkilerinin örneklendirmesiyle ilintilidir. Bazin'in 1945 tarihli "Ontologie de l'image photographique" (Fotografik İmgenin Ontolojisi) adlı denemesindeki iddiaların öncüsü olarak, Benjamin resim ve fotoğraf arasındaki farkları bu psikolojik düzlemde çeşitlendirmekte ve kişinin bu tarz bir portre içine dalmasının imgenin otomatik oluşumu sayesinde fotoğrafa dair benzersiz bir "büyü" deneyimi olduğunu iddia etmektedir.

> Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. (GS, II, 371)
>
> Kendinizi yeterince uzun süre bir görsele kaptırdığınızda zıtlıkların ne ölçüde ortaya çıktıklarını fark edeceksiniz: Resmedilmiş bir görselin bize bir daha sunamayacağı kadar büyülü bir değer en keskin teknoloji tarafından kendi ürünlerine verilebilir. Fotoğrafçı sanatsal açıdan ne kadar marifetli olursa olsun, özneyi ne kadar itinayla pozlandırmış olursa olsun, fotoğrafa bakan kişi böylesi bir görsel içinde sayesinde gerçekliğin özneyi (sözgelimi) dağladığı, ihtimalin, şimdiliğin ufacık bir kıvılcımını, eskilerde kalmış o anın yakınlığına geleceğin güçlü bir şekilde yuvalandığı ve ancak geriye dönüp baktığımızda yeniden keşfedebileceğimiz göze çarpmayan noktayı arama ihtiyacını karşı konulamaz bir arzuyla hissetmektedir. (SW, II, 510)

Bu pasajda dikkat çeken kısım, imgenin tanımından ziyade fotoğrafın bakan kişi üzerinde uyandırdığı etkinin ya da kişinin bu etkiyi deneyimlemesinin tanımının yapılmasıdır. "Kıvılcım" ve "nokta" ifa-

deleri, fotografik imgenin -birçok eleştirmen ve kuramcı tarafından iddia edilmiş, Barthes'ın *punctum* detayına benzer- bir gerçeklik detayına nüfuz edişi anlamına gelmektedir ki bu gerçeklik detayı ister fotoğrafçının, isterse portresi yapılan veya potansiyel olarak bakan kişinin tüm amaçlılığından kaçmaktadır. Fakat deneyim içinde vücut bulmayı bekleyen bir potansiyel olarak imge içinde her zaman mevcuttur. Burada söz konusu olan, Derrida'nın farklı bir bağlam içinde fotografik imgedeki "sanatın ötesi" olarak adlandırdığı olgudur.[43] Bu "ötesindelik" kavramı, Benjamin'in fotografik portre anlatımında, her ikisi de tarihsel açıdan konumlandırılmış imge ve özne buluşmasından doğan tekil, tekrar edilemez deneyim olarak öne çıkar. İmge ve öznenin birlikteliği, Hans-Georg Gadamer'in bu cümleye dair meşhur yorumuna yakın olarak bir "zamansal ufuklar füzyonunu" temsil eder.

Benjamin'in tanımına göre, fotoğraf zamansal ve uzamsal açıdan karmaşık bir imgedir ve tasvir ettiği gerçeklik çoktan geçmişe ait olur ama bunun karşılığında şimdiki zamanla, bakma eyleminin şimdiliğiyle bağlantı kurar. Sıklıkla dem vurulduğu üzere, Benjamin'in bir fotoğraftaki bakma deneyimini nitelemesini bu hususlarla birlikte değerlendirdiğimizde, aurasal olarak tanımlanmış on dokuzuncu yüzyıl portresi ile ilintili olmayan ama daha sonraki yılların fotoğrafındaki (özellikle de Atget'in imgelerinde) aura eksikliğinden dem vuran "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde gizemli bir şekilde ortaya çıkan, aura için ilk kez yaptığı "tuhaf bir zaman ve mekân örgüsü"[44] tanım girişimini anımsatmaktadır. Dolayısıyla, bir açıdan bu denemede auraya verilen ana söylemsel değer "olumsuz" bir değerdir, yani bazı fotoğrafların olumlu olarak sahipmiş gibi göründüklerinden ziyade birçok fotoğrafta namevcut olanı belirten bir kavramdır. Öte yandan, Benjamin'in yazısındaki ilk tam kapsamlı aura tanımı düşünüldüğünde,[45] seçilen imgelerin aurasal boyutunun, bakan kişinin duyusal, zaman-uzamsal

43 Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography,* çev. Jeff Ford, ed. Gerhard Richter (Stanford: Stanford University Press, 2010), 9.

44 Bkz. Carolin Durtlinger, "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", *Poetics Today,* 29 (2008), 79-101: 84-6.

45 Benjamin, aura terimini aldığı ilaçlarla olan tecrübesinin daha ezoterik ve gizemli bağlamı içinde kullanmış olsa da (bkz. GS, VI, 588), "Kleine Geschichte der Photographie" eserindeki bu terim için ilk kez yapılan tanımın kültürel görüngü ile ilintili olduğuna dair genel bir kanı vardır. Bkz. Josef Fürnkäs'ın "aura" hakkındaki yazısı, Opitz ve Wizisla (ed.), *Benjamins Begriffe,* cilt 1, 109. Aura hakkındaki iki klasik söylem için, bkz. Burkhardt Lindner, "Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text." Uwc Steiner (ed.), *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag* (Frankfurt a. IVI. : Peter Lang, 1992), 217-48'de ve Michael Wetzel, "Il y aura. Ober die Kunst, die Herzen schneller schlagen zu lassen", *Fotogeschichte,* 9 (1982), 11-20.

kendini kaptırmasıyla ilintili olarak Benjamin'in genel kanısına daha olumlu bir şekilde yansıdığından söz etmeye başlayabiliriz.[46]

"Kleine Geschichte der Photographie"de aura karmaşık bir algı görüngüsü olarak tarif edilmektedir:

> Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat -das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (GS, II, 378)
>
> Tuhaf bir zaman-mekân örgüsü: Ne kadar yakın olursa olsun, mesafenin eşsiz görüngüsü. Bir yaz vakti öğleden sonrasında, kendi görüngülerinin bir parçası olacak an veya saate dek ufukta görünen dağ sırasını veya gözlemci üzerine düşürdüğü gölgesiyle bir ağaç dalını seyre dalmak -işte bu, o dağların, o ağaç dalının aurasını solumaktır. (SW, II, 518-19)

Denkbild,[47] doğrudan şahit olunan doğa olayının bir imgesinden ziyade, varlığıyla fotoğrafa çok az katkı yapan bu kalite veya duyunun ilk belirişini tarif etmek için Benjamin tarafından kullanılmıştır. (Doğa üzerinden yapılan bu aura çağrışımı, Benjamin'in kültürel artefaktların bir mülkiyeti olarak görülebilmesine rağmen görüngüyü sanatsal amaçlılıktan ve hatta estetik deneyimden ayrı tutmasını sağlamaktadır.)[48] Yine de bir görü eylemine bağlı olan bu imgesel aura tanımı içinde net fotografik yan anlamlar bulunmaktadır. Doğa tasviri üzerinden yapılan bu aura formülasyonu "Kunstwerk" (bkz. GS, I, 479) denemesi gibi takip eden metinlerde tekrar kendini göstermektedir. Nesneler veya olayların algısının bir parçası olarak "an" ve "saat" için yapılan gönderme ise yalnızca fotoğraf tarihi üzerine kaleme alınan denemede karşımıza çıkar ki on dokuzuncu yüzyıl portresindeki imge üretim sürecinin dillendirilmiş zamansal akışı ve uzun pozlandırma süreleriyle birlikte ilintilidir. Zamandan kesit ile ilgili olan güneş

46 Birgit Recki, Kantçı estetik gelenek bağlamında olmasına rağmen, Benjamin'in aura kullanımına benzer bir vurgu yaparak nesnenin belirli özellikleri üzerindeki öznel unsurların altını çizer (*Aura und Autonomie. Zur Subjektivitat der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988), 13-26).

47 Bir metafor veya kavram olmaktan ziyade *Denkbild* (kelime kelime çeviriyle "düşünce-imge"), sayesinde bir fikrin akla geldiği bir dil kümelenmesidir. Benjamin'in *Denkbilder*'ını tercüme etmek neredeyse imkânsızdır ve genellikle de Weigel'in belirttiği üzere tercümede yitip gider (*Walter Benjamin*, 213-27).

48 Costello, aura deneyimini sorunlu bir şekilde estetik deneyimle eşitlese de Benjamin'in deneyimin içeriğinden ziyade biçimiyle ilgilendiği konusunda haklıdır ("Aura, Face, Photography", 172-3). Ayrıca bkz. Wetzel, "Il y aura", 18.

çağrışımı, zaman kesitini bir imge formunda muhafaza etmeye yönelik fotoğrafın ışık kullanımı anlamına gelmektedir.

Benjamin'in imgesel aura tanımı, bu durum daha sonraları aurayı fotoğraftan kesin çizgilerle ayırmaya çalışmasına zıt düşmesine rağmen ister istemez fotoğrafın tanımlayıcı nitelikleriyle güçlü bir bağ içermektedir (bkz. Bölüm 3). Öte yandan, Benjamin'in bu pasajda "görmek" yerine "solumak" (atmen) fiilini tercih etmesi, bir bakış veya hedefine ulaştıktan sonra hareketi biten bir oktan ziyade auranın tek yönlü bir deneyim değil, vurgulanmış bir imgesel dahiliyet ile altı çizilmiş o yaşam tecrübelerinin bir özelliği olarak yakınlık ve mesafenin diyalektik açıdan birbiriyle ilişkilendirildiği döngüsel veya karşılıklı bir hareket olduğunu çağrıştırmaktadır. Bu aura yaklaşımı, Benjamin tarafından öznenin bakışından yansıyan bir nesneyle ilişkilendirilmiş son aura tanımının habercisi gibi görünmektedir.

Newhaven'lı balıkçı kadın portresi ve Dauthendey'in kendi portresi üzerine Benjamin'in görüşleri, auranın fotoğrafa bakan kişi tarafından fotoğraftan edinilen faal ve girift bir deneyimle ilintili olduğunu doğrulamaktadır. Öte yandan, bu deneyim fotoğrafların fiziksel varlıklarına ve onların yaratım koşullarına özgü değildir. Benjamin'e göre, on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki bu iki portre gibi olan portrelerin psikolojik etkileri ve sundukları imgesel deneyimler onların tarihsel ve teknolojik üretim gerçeklerine kaçınılmaz şekilde bağlıdır. Dolayısıyla, burada söz edilen aura açıkça imgenin nesnel özelliklerine dayandığı ölçüde, nesneyi mecazen bakan bir nesneye dönüştüren öncelikle karşılıklı bir bakışın ürünü olduğu tanımından farklıdır.

On dokuzuncu yüzyıl portresinin aurasal nitelikleri

Kültürel görüngüler anlayışından hareketle, Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl fotografik üretimine dair belirli koşullar üzerinde yaptığı vurgu, teknolojik üretim açısından değişimleri simgeleyen kültürel hayat düzeyindeki değişimleri bir ölçüde dikkate alan fazlasıyla Marksist diyalektik gerekçelendirmeye dayanmaktadır. Benjamin'in çeşitli aura düşüncelerinin etrafını kaplayan ve farklı metinlerde kesinlikle çelişkili fotoğraf uygulamalarına kadar varan yoğun bir belirsizlik olsa da on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarındaki auranın, vücut bulmak için örtüşmek zorunda olduğu farklı öğeler arasındaki karmaşık bir bağın sonucu olduğu açıktır. Bunların içinde mevcut fotografik teknoloji, fotoğrafçının bunu kullanması, ustalığı ve portresi çekilen kişinin mizacı ve davranışı bulunmaktadır. Benjamin'e göre, bu birleşim yalnızca on dokuzuncu yüzyılın ortalarında görülmektedir.

Benjamin, fotografik teknoloji gelişiminin bu erken safhasında, fotografik klişenin görece az ışık duyarlılığının uzun pozlandırma sürelerini kaçınılmaz hâle getirdiğini hatırlatır. Bir üretim tavrı olarak fotografik teknoloji ile fotografik imgelerin tarzı arasında güçlü bir bağ kuran Benjamin, ilk dönem fotoğrafçılarının becerileri ile kameralarının çalışma süreçleri arasında benzersiz ve alternatifsiz tarihsel bir uyum bulunduğunu ileri sürmektedir. İlk dönem fotoğrafçılarının ister istemez sonraki nesillerden daha usta oldukları hususunda Freund ve Kracauer'in görüşlerine katılan Benjamin,[49] bu fotoğrafçılardan çoğunun eğitimli ressamlar olmalarının imgelerindeki sanatsal nadideliğe büyük bir katkı yaptığını göz önüne almaktadır. Benjamin, fotoğrafı başarısız ressamlar için bir kaçış olarak gören Baudelaire'in aksine,[50] Nadar, Ferdinand Stelzner, Pierre-Louis Pierson ve Hippolyte Bayard ile Hill gibi ilk nesil fotoğrafçıların[51] geleneksel açıdan kısıtlı sanatsal özgürlük ve ifadeye sahip olduğunu düşünür. Onların bu yeni ve ciddi biçimde zor iletişim aracına uyum sağlamak için yüksek estetik standartlarına uygun imgeler ürettiklerini iddia etmektedir. Sanatsal içgüdülerinin sesini dinlemişler ve henüz toplu sanayileşmeden etkilenmemiş bir iletişim aracında çalışmışlardır.[52] İşin aslı, erken dönem fotoğrafının sınırlı ticari suistimali -görece sofistike olmayan, uzun pozlandırma sürelerine yol açan teknoloji ve bu sorunu da ıslak klişenin kısa ömürlü ışık duyarlılığı ile dengeleme gerekliliği- aurasal imgelerin yaratımına olumlu katkı sağlamıştır.

Benjamin, özellikle de ortam, motif ve portresi çekilen kişilerin pozlandırması gibi estetik tercihlerin teknik koşullarca nasıl belirlendiklerini izah etmek için Edinburgh Greyfriars mezarlığında Hill ve Adamson tarafından çekilmiş portreleri ele alır. Mezarlık, doğrudan gelen güneş ışığının altında uzun, rahat bir pozlandırmaya izin veren yalnızca izbe ve huzurlu bir açık hava mekânı sunmakla kalmamış, aynı zamanda portresi çekilen insanları da etkilemiştir. Ayrıca Benjamin'e

49 Bkz. Freund, *Photographie et societe* 35-49 ve Kracauer, *Das Ornament der Masse,* 27-8.

50 Baudelaire, *Ecrits sur l'art,* 364. Aaron Scharf tarafından (*Art and Photography* [Harmondsworth: Penguin, 1974], 39-49) örneklendirildiği üzere, başarısız bir ressamın fotoğrafçıya dönüşmesi 1840 ve 1850'lerdeki yergi dolu birçok karikatürün de gözde konusu olmuştur.

51 Benjamin'in bahsettiği tüm fotoğrafçıların eserleri Bossert ve Guttmann'ın zengin içerikli *Aus der Frühzeit der Photographie* adlı eserinde resmedilmiştir. Paris'te yaşamış önde gelen on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılarından biri olan Pierson ve Daguerre'in rakibi olan, 1839 yılında direkt pozitif basım işlemini icat etmiş Bayard da Nadar tarafından kaleme alınmış *Qiiand j'etais photographe* (Paris; L'Fcole des Lettres/Seuil, 1994), 229'da meşhur on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçıları arasında yer almışlardır.

52 Hill ile alakalı, Schwarz da aynı vurguyu yapar *(David Octavius Hill,* 34; 46),

göre bu insanlar sessiz ve hatta utangaç bir konsantrasyona sahiplerdir ve bu durum da portreye bakan kişiyi hem kandıran hem de zorlayan bir bileşiktir ve yoğun dışavuruma sebep olmaktadır. Benjamin şunu söyler: "während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie (die Modelle) gleichsam in das Bild hinein" (GS, II, 373) (özne, uzun süren pozlandırma boyunca görselin içinde büyümektedir. [SW, II, 514]). Fotografik teknoloji açısından, portresi yapılan kişinin "fotoğraf içinde büyüyen" imgesi neredeyse kelime anlamıyla kabul edilebilir: Hill ve Adamson, ışığa duyarlı gümüş solüsyonun Benjamin'in sadece değinmekle yetindiği ilk dönemlere ait bir fotoğraf tekniği olan dagerotiplerdeki gibi bir bakır klişe üzerine yerleştirilmektense kâğıt içinde emildiği kâğıt tabanlı kalotip işlemini uygulamışlardır.[53]

Öte yandan, Benjamin'e göre, fotoğrafın teşhirine ait uzatılmış zamansal süre hissiyatı veya algısı, objektifin karşısında uzun bir süreliğine poz verecek portresi çekilen kişinin dalgın tavrı sayesinde kendine imge içinde bir yer bulmaktadır. Benjamin'e göre, bu durumun genel izlenimdeki sonucu "alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern" (GS, II, 373) (ilk döneme ait bu fotoğraflarla ilgili her şey sonsuza dek sürmüştür, [SW, II, 514]) şeklindedir. İlk dönem fotoğraflarındaki aura, onların "tuhaf zaman-mekân örgüsü" aynı anda zamana meydan okuyan ama bir yandan da süregelen kalite veya "Dauer" (her iki anlamda) niteliklerinin bir sonucudur. Bu imgeler göz önüne alındığında, imgelerin kayda alındığı an -özne, kamera ve fotoğrafçı arasındaki bir etkileşim olarak fotoğraf çekme olgusu- ile bu fotoğrafların bakan kişiyi teşvik ettiği veya harekete geçirdiği süregelen dahiliyet arasında bir yansıtma ve etkileşim bulunmaktadır.[54] Aura genel olarak bu dinamiklerle ilintili olarak tanımlanıyorsa, fotografik dışavurumda bir gerileme veya yokluk ile sonuçlanmış 1870'lerin sonunda diğer teknolojik gelişmelerle birlikte "anlık" fotoğrafın ortaya çıkışının nedeni de aşikârdır.[55]

İlk dönem fotoğrafındaki karmaşık zamansallık bu imgelerin biçimsel niteliklerine daha da bağlıdır. Benjamin, geleneksel ve fotografik portre arasında eskiden yapmış olduğu ayrıma rağmen Hill/Adamson'un fotoğraflarını tonal sınıflandırmaya imkân tanımış ilk oymabaskı yönte-

53 Dagerotip ve kalotip arasındaki biçimsel farklar için, bkz. Scharf, *Art and Photography,* 28-31.

54 Bu üstü kapalı Marksist diyalektik gerekçelendirme bir bakıma sorunludur ve eleştiri toplamıştır. Bkz. Snyder'in yorumları, Elkins (ed.), *Photography Theory,* 164-6.

55 Şu çok net görülmektedir ki, tarihsel bağlam ve Benjamin'in yirminci yüzyıl bakış açısına göre, aura aslında çoktan geçmişte kalmış bir fotografik tarih dönemi ile ilintilidir; dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafında aura görüngüsünün tanımlanması doğası gereği geçmişe yöneliktir. Bkz. Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (Münih: Carl Hanser, 1983), 15.

mi olan mezzotint sanatıyla karşılaştırır. Benjamin şöyle der: "Wie auf Schabkunstblättern, ringt sich bei einem Hill mühsam das Licht aus dem Dunkel" (GS, II, 376) (Hill'in çalışmasındaki ışık, aynı mezzotint sanatında olduğu gibi karanlıktan kurtulmaya uğraşıyor. [SW, II, 517])[56] Benjamin neredeyse şifreli biçimde, aydınlıktan karanlığa giden sürekliliğin teknik bir bakış açısıyla görülen aura dışavurumu olduğunu iddia eder zira bakan kişi için imgeye ait bir süre hissi yaratmaktadır. Hill ve Adamson portrelerindeki biçimsel özellik ve oyma baskılarla olan benzerlik doğrudan Schwarz'dan alıntılanmış olmalarına rağmen[57], Benjamin tarafından deneyimsel zamansallıklarını vurgulamak için aura ile ilişkilendirilmektedirler. Benzer şekilde, Thierry de Duve da "resmin geleneksel açıdan zamana hükmetmesini sağlayan bazı özellikleri yeniden kazanma çabasının" bir örneği olarak fotoğraftaki gölge ışık kullanımı hakkında yazar.[58] Diğer bir deyişle, gölge ışık veya bulandırma gibi "yumuşatma tekniklerinin" kullanımı aracılığıyla, böylesi fotoğraflar detaylar ve nesneleri aydınlatıp karartma anlamına gelen zamandan bir anı dondurmanın aksine mecazen zaman kesitini çağrıştırmaktadır.[59] İlk dönem portrelerindeki estetik değer ve ilgi gibi aurasal nitelikler Benjamin tarafından imgenin özünde bulunan özellikler olarak ele alınmaktadır. Her ne kadar Benjamin'in düşüncesinde aura esasında bir deneyimsel dinamik olsa da bakan kişi açısından bir fotoğrafa veya diğer bir nesneye salt olarak yansıtılmış (veya ilişkilendirilmiş) bir nitelik babında "öznel" değildir. Sonra değineceğimiz temalar ve özneler ile ilgili olarak daha önemli olan ise auranın, bu bağlamda, bakan kişinin portresi yapılana dair bilgisi veya ilişkisinin bir işlevi olmayışıdır. Bu ilk dönem fotoğraflarına dair potansiyel açıdan aurasal olan ise yaratıldıkları anda imge içine inşa edilmiş olmalarıdır.

Auranın gerilemesi ve aile fotoğrafları

On dokuzuncu yüzyıl ortalarında Benjamin tarafından kaleme alınmış ve çoğu fotoğrafçının auraya uygun olarak ilişkilendirildikleri manifestoda tanımlanan fotoğrafın ilk sanatsal zirvesini, sanatsal ve aurasal bir gerileme dönemi takip etmiştir. Benjamin'e göre, Disderi'nin *carte-de-visite* icadı ve ardından gelen portrenin ticarileş-

56 Benjamin'in savına uygun olarak, kalotipler tarz olarak litografiye yakın olmuşlar ve ilk kez ortaya çıktıklarında Rembrandt'ın eseriyle karşılaştırılmışlardır. Bkz. Stevenson, *Hill and Adamson's the Fishermen and Women*, 32.

57 Bkz. Schwarz, *David Octavius Hill*, 38-9.

58 Thierry de Duve, "Time Exposure and Snapshot. The Phorograph as Paradox." James Elkins (ed.), *Photography Theory* (New York ve Londra: Routledge, 2007), 109-23: 119'da.

59 Age.

me ve standartlaşma süreci daha yüzeysel, olumsal beğeni ile modaya tabi yeni yüzyıl imgelerinin çoğalmasına sebebiyet vermiştir. "Kleine Geschichte der Photographie" eserindeki kısmen sorunlu ve fazla saptamacı materyalist-diyalektik gerekçelendirme ve auranın geride kalmış bir çağa ait bir olgu olduğuna dair tanımlama düşünüldüğünde, Benjamin'in, sanayi sonrası toplumunun ilk yıllarındaki belirli sosyokültürel değişimlerin fotografik teknolojinin evrimi ile birlikte on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru iletişim aracı tarihindeki belirleyici değişimleri tetiklediklerini düşünmesi şaşırtıcı değildir. Michel Foucault'nun 1860 ile 1880 arasındaki bu piktoryalist dönem boyunca fotoğraf ile resmin şen şakrak bileşimini müjdelemesinin aksine,[60] Benjamin'in bu dönem hakkındaki görüşü "jäher Verfall des Geschmacks" (GS, II, 374) (beğenide keskin gerileme [SW, II, 515]) şeklindedir. [61] Benjamin'e göre, bu gerileme 1880'lerde giderek ufalan, hafifleşen ve tutması kolaylaşan kameranın kitleler tarafından kullanımıyla ilintili olmuştur; bu durum, daha basitleştirilmiş bir imge üretim süreci ve daha yüksek duyarlı duyarkat malzemesi ile beraber iletişim aracının bir amatör tarafından yeni bulunmuş erişilebilirliğine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bu teknolojik ilerlemeler ve daha geniş erişilebilirlik, fotografik tarihteki, özellikle de Benjamin'in fotoğraf tarihindeki önemli bir anı simgeleyen aile fotoğraf albümlerini devreye sokmuş ve popüler kılmıştır.[62]

1892 doğumlu Benjamin'e göre, yeni yüzyıldaki aile albümü portresi çocukken çekilmiş fotoğrafına dair anıları canlandırmıştır. 1931 tarihli otobiyografik *Berliner Chronik*'in (*Berlin Chronicle*) "Kleine Geschichte der Photographie" ile aynı sene içinde yazılması, ikinci metinde Benjamin'in daha otobiyografik yorumlara yer vermesinin habercisi olarak metinler arası önemli bir bağın göstergesi şeklinde algılanabi-

60 Michel Foucault, bu dönemi olumlu açıdan "frenesie neuve de l'image" (yeni imge çılgınlığı) olarak niteler ("La Peinture photogenique." *Dits et ecrits 1954-1988* [Paris: Gallimard, 1994], cilt 2, 707-15: 707'de). Bkz. Bernd Stiegler, "Medienphilosophie der Photographie." Mike Sandbothe ve Ludwig Nagl (ed.), *Systematische Medienphilosophie* (Berlin: Akademie Verlag, 2005), 253-71: 261'de.

61 Benjamin'in beğeni savı üzerine Berg'in yorumları için bkz. *Die Ikone des Realen,* 100.

62 Bu bağlamda, çeşitli fotoğraf kullanımlarının, insani birikimini kataloglamaya ve sosyal sınıfları sınıflandırmaya dair yeni bir saplantı gibi daha geniş epistemik geçişlerle şekillendirilmiş olduklarını anımsamak önemlidir. Bkz. Peter Hamilton ve Roger Hargreaves'in on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafı üzerine hazırladıkları sosyokültürel çalışma, *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography* (sergi katalogu) (Aldershot: Lund Humphries, 2001), 57-8. *Passagen-Werk* isimli eserinde Benjamin fotoğraf tarihindeki böylesi geniş çaplı anlayışlara odaklanmaktadır (bkz. GS, V, 824-46).



Fotoğraf 7: Walter ve Georg Benjamin'in Schreiberhau'daki *carte-de-visite* fotoğrafı, 1902.

lir.[63] Fotoğrafın 1850'lerin sonundan itibaren *carte-de-visite* portre üzerinden ticarileştirilmesinin sanatsal portre kalitesinde genel bir gerilemeye katkıda bulunması fotoğraf tarihi içinde yaygın bir temadır. Yine de özellikle kuvvetli ve şiddetli bu dönemdeki fotografik üretime dair eleştirisini şekillendiren Benjamin'in kişisel anısıdır. Bunun sonucunda, Benjamin'in fotoğraf tarihi, kendi yaşam tecrübesinin ve ayrıca estetik, kültürel tarih veya Marksist-diyalektik objektiften bakılmış iletişim aracının bir değerlendirmesini ortaya koymaktadır.

63 Atget ve Bloßfeldt gibi iki on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçısının eserlerinde Benjamin'in dikkatini çeken çürümeler hatta yüzleşmeler, bu iki fotoğrafçının getirdikleri estetik yeniliklerin gözden kaçtığı ölçüde kendi şahsi anılarında renklendirilmektedir *(Die Moderne der Fotografie,* 168).

Benjamin, basmakalıp deri ciltli aile fotoğraf albümlerini aynı Max Dauthendey'in babasının biyografisinde yaptığı gibi tanımlar.[64] Fakat Dauthendey kıymetli anıları geri getiren fotoğraflar nedeniyle bu albümleri yüceltirken, Benjamin ise görünürde danışıklı duygusallıkları nedeniyle bu pozlandırılmış aile imgeleriyle dalga geçer. Kendi ailesini ayrı tutmaz ve "Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen den polierten Pfosten gelehnt" (GS, II, 375) (şarkı söyleyip kar manzaralı bir resmin önünde şapka sallayan Tyrolyen iş sahipleri ya da denizci kıyafetleri içinde, gösterişli biçimde tek ayağına ağırlık vererek dikilip cilalı bir kolona yaslanan [SW, II, 515]) bir çocuk olarak göründüğü çeşitli portrelerini alıntılar. Elbette, otobiyografik ara metinler ve mevcut fotoğrafların kanıtı Benjamin'in bu teatral imgelere dair yaptığı çağrışımsal tanımla benzerlik göstermeseydi, bu imalar Benjamin'in fotoğraf tarihinde izlenmiş tarihsel evrimin -ve beğeni gerilemesinin- örneksel ürünleri olarak algılanabilirdi. Benjamin'in ve kardeşi Georg'un Schreiberhau'da çekilmiş 1902 tarihli *carte-de-visite* fotoğrafı, gerçekten de iki çocuğu resmedilmiş bir arka planın önündeki "Tyrolyen iş sahipleri" gibi göstermekte ve Benjamin'in bu dönem boyunca portre fotoğrafındaki kalıplaşmış teatralliğin ve ustalığın kanıtı olarak alıntıladığı unsurların altını çizmektedir.

Anlaşılacağı üzere, çocuklar Schreiberhau çevresindeki (günümüzde Polonya'daki) dağlık bölgeyi temsil eden arka planda tasarlanmış manzarayla uyum sağlamaları için bilhassa giyindirilmişlerdir. Öte yandan, Benjamin'in yazdıklarının tersine, ikisi de şapka sallamamakta veya şarkı söylermiş gibi görünmemektedir. Benjamin'in tanımıyla benzerlik göstermelerine rağmen bu tanıma tamamıyla uymayan başka stüdyo portreleri de vardır. Bu portrelerin içinde, Benjamin'i ve erkek ile kız kardeşlerini denizci üniformalarıyla tasvir eden ikinci bir *carte-de-visite* portre bulunmaktadır.

Berlin'deki bir stüdyoda fotoğrafları çekilsin diye giyindikleri belli olan üç çocuk da pastoral, burjuva bir aile görseli yaratma çabasıyla yapay bir dekor önünde poz vermektedir.[65] Arka plan dekorunun ve poz veren çocukların resimsel tutarlılığı, halı ve etrafında toplandıkları döşemeli mobilya tarafından zedelenmektedir. Walter ve Georg'un giydikleri, o zamanın modası olan denizci üniformaları da dahil olmak üzere portreye dair

64 Bkz. Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, 363.

65 Bkz. Geoffrey Batchen'in *carte-de-visite* fotoğraflarla ilgili saygı uyandıran analizi ve Martha Langford'un (ed.), *Image and Imagination* (Quehec: McGill-Queen's University Press, 2005), 63-74, eserindeki "Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination" bölümünde yer alan "burjuva imgelemi".



Fotoğraf 8: Walter, Georg ve Dora Benjamin'in *carte-de-visite* fotoğrafı, 1904 civarı.

her şey, "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde Benjamin'in yaptığı aile albümü çağrışımını güçlü bir şekilde akıllara getirmektedir. Fakat metnin ve (tamamen örtüşmese de) karşılık gelen imgenin bitiştirilmesi, Benjamin'in mevcut fotoğraflarda görülen şeyi dolambaçsız bir şekilde olgusal olarak tanımlamadığını, bilakis bu fotoğraflardan daha üstü kapalı ve imgesel bir dış değerleme yaptığını göstermektedir.[66] Bu da kendisi ve yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki diğer kuramcıların fotoğrafı müthiş bir

66 Fotoğraf tarihini yazarken Benjamin'in aklına gelmiş olabilecek başka bir solgun ve yıpranmış fotoğraf daha vardır. Benjamin bu fotoğrafta denizci üniforması giymiş ve geniş bir şapka takmış dört yaşında bir çocuktur. Dış mekanda çekilmiş bu fotoğrafta Benjamin'in yanında kuzeni Gertrud Kolmer ve büyükannesi Hedwig Schoenflies de bulunmaktadır. Fotoğrafın bir reprodüksiyonu için bkz. Rolf Tiedemann, Christoph Gödde ve Henri Lonitz *(ed.), Walter Benjamin 1892-1940* (sergi kataloğu) (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1990), 18.

anlatımsal kesinlik aracı olarak savunmalarına rağmen Benjamin'in belirli fotoğraflarla kurduğu neşeli ve belleksel ilişkinin altını çizmektedir. Bu imgeler duygu yüklüdür ve Benjamin'in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" isimli eserinde bir "hatıra kültü" olarak tanımladığı olguyla ilişkilendirilebilir.

Fotoğrafın bu eserdeki betimlenme şekli, sanat eserlerine dair anlayışımız ve deneyimimizi etkileyen geniş bir değerler tebdiline yönelik esas katkı sağlayan unsur olduğudur. Bu da nesnenin ulaşılmazlığına dayanan "Kultwert"ten (kült değer) daha geniş bir erişimle ilintili "Ausstellungswert"e (sergileme değeri) yapılan bir geçiş anlamına gelmektedir (GS, I, 485).[67] Bu kültürel geçişin arka planına karşı Benjamin'in ileri sürdüğü tez, bir sanat eserinin fotoğraf aracılığıyla görsel çoğaltılabilirliğinde yatan çok sayıdaki anlam üzerine doğrudan odaklanır. Tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, sayesinde özerk sanat eserinin gün yüzüne çıktığı geleneksel açıdan törensel olan bağlamın yalnızca belirli bir zaman-uzamsal yer teşkil etmediğini, ayrıca eşsizliğini güvenceleldiğini ve bunun da auraya denk olarak görüldüğünü iddia etmektedir (bkz. GS, I, 480). Benjamin'e göre, fotoğraf sanat eserini yeniden üreterek ve farklı yerlerde çok sayıda kişinin huzuruna çıkartarak aurayı defetmektedir. Kişisel ve özel keşfin aksine, eserin içinde bir şekilde muhafaza edilmiş geçmişteki ritüelistik deneyimlere kulak vererek sanat eserinin umumi sergilenişini teşvik etmektedir. Bariz bir şekilde kabullenilmiş olmasa da fotoğraf bu bağlamda kesinlikle çok dar bir pencereden, yani sanat eserlerindeki imgelerin reprodüksiyon ve yaygınlaştırma aracı olarak algılanmaktadır.[68] Benjamin ile hemen hemen aynı dönemlerde yaşamış Andre Malraux bu durumu -özgün diyakronik ve kültürlerarası bir sanat anlayışına izin veren ve yeniden üretilen sanat eserlerinin devinimi için- kültürel bir kazanç olarak yorumlar. Yeniden üretilmiş sanat eseri iki boyutlu bir imge olarak gezinebilmekte ve dolayısıyla da Avrupa resimlerindeki imgelerin Hindu, Japon veya Bizanslı heykellerle yan yana durdukları bir "hayali müzenin" yapıtaşı olmaktadır.[69] Aksine, yeniden üretilebilirlik ve ilgili kolay yaygınlaşmanın sanat eserlerine (ya da en azından imgelerine)

67 Gözlemsel bir bakış açısından yaklaşıldığında, New York Modern Sanatlar Müzesi aynı tarihlerde, Benjamin'in resimle ilişkilendirdiği "kült değeri" eskiden resimlere tahsis edilmiş geniş ölçekli sergilerde sunarak fotoğraf için yeniden yaratmıştır. Christopher Phillips'in bu konudaki yorumu için bkz. "The Judgment Seat of Photography." Annette Michelson ve diğ., (ed.), *October The First Decade, 1976-1986* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), 257-93.

68 "Kunstwerk" denemesinde ileri sürülen savlar sıklıkla hatalı biçimdegenelleştirilmiş ve bunun sonucunda aura ve fotoğrafa dair basit bir karşıtçılık doğmuştur.

69 Bkz. Andre Malraux, *Le Musee imaginaire* (Paris: Gallimard, 1965), 15-16 (ilk kez 1947'te yayımlanmıştır).

anti-elitist ve demokratik bir erişim sağlayabileceği gerçeğine rağmen[70] Benjamin esasında kayıp teması üzerinde durmaktadır. Öte yandan, bizim çalışmamızın odak noktası için çok önemli olan bir gerçek ise kültten sergilenme değerine yapılan geçişin (ve ardından gelen aura kaybının) fotografik portre hesaba katılarak doğrudan yapılmadığının Benjamin tarafından kabul edilmesidir.

İletişim aracının kitle bazında bütünüyle gelişimi ve kullanımının onun yok oluşuna sebebiyet verebilme ihtimaline rağmen, "Kunstwerk" denemesinin dört yorumu da auranın sonraki fotoğraflarda nasıl var olmaya devam ettiğine dayalı bir bölüm içermektedir.[71] Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde dile getirdiği, on dokuzuncu yüzyıl portresine dair eski iddialarını andıran bir şekilde fotoğraflardaki insan suratını auranın son posası olarak tanımlar: "Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal" (GS, I, 485) (Aura insan suratının kısa süreli ifadesinde eski dönem fotoğraflardan son kez çağrılmaktadır. [SW, IV, 258]). On dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki fotoğraflarla ilintili olarak Benjamin'in yaptığı gibi teknolojik ve şekilci aura kurulumunu vurgulamaktan ziyade (ki fiziksel artefaktlar olarak estetik değerleriyle hiç değilse yakinen ilintililerdir), Benjamin artık aura ve bakan kişinin fotografik imlemle (örneğin portresi yapılan kişi) olan bağı arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Dolayısıyla, aura "Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben" (GS, I, 485) (ölmüş veya namevcut olan sevdiceklerin kült hatırası [SW, IV, 258]) ile bağlıdır. Bu durum da Benjamin'in 1931 yılında danışıklı ve basmakalıp yakalamaların ışığında önemsiz bularak dışarıda tuttuğu daha kişisel aile fotoğraflarına potansiyel açıdan aurasal bir kalite sunmaktadır. Bu tarz imgeler fotoğraflanan özneye daha da yakından bağlı yeni bir fotografik aura biçiminin mahaline dönüşmektedir ki bu aura iletişim aracının sanatı ve ustalığı ile her tür estetik anlayışlardan tamamen ayrılabilir bir şekle dönüşmüştür.

Ayrıca, Newhaven'lı balıkçı kadın portresiyle ve Dauthendey'in müstakbel eşiyle birlikte çektirdiği portresiyle ilişkili olarak Benjamin tarafından vurgulanmış yokluk ve ölüm teması aile albüm tipi portrelerle alakalı yeni bir anlam kazanmaktadır. Benjamin'in kabullen-

70 Bu görüş, bilhassa dijital reprodüksiyon ve internet aracılığıyla yaygınlaşma çağına uygun gözükmektedir. Bu çağdaş bağlam çerçevesinde Benjamin'in "Kunstwerk" denemesine dair yapılmış tezler için, bkz. Hans Ulrich Gumbrecht ve Michael Marrinan (ed.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

71 Bu pasaj için bkz. GS, I, 445-6 (ilk baskı), GS, VII, 360-1 (ikinci baskı), GS, I, 718 (Fransızca baskı) ve GS, I, 485 (üçüncü ve temel baskı).

diği, bu fotoğrafların dikkatli gözlemcide uyandırdıkları nostaljik ve yadigârımsı cazibe Kracauer'in görüşüyle ilintilidir: Fotografik portre, tasvir edilmiş kişinin bir kar katmanı altındaki tarihinden beslenmektedir ("Schneedecke" kelimesini kullanmıştır Kracauer), ki bu şiirsel kavram Benjamin tarafından da bilinmektedir (zamanın tozu veya taneleri ifadesinin daha geleneksel bir halidir).[72] Benjamin'in tezine göre, bir akrabanın veya sevilen kişinin portresindeki gizli hikâye portreye bakan kişi tarafından bilinmekte ve dolayısıyla fotoğraf da bu kişiyle daha kişisel ve varoluşçu bir dille konuşmaktadır; bunun sonucunda, fotoğrafın talebi daha güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Özetle, Benjamin aile fotoğrafını kültten teşhir değerine yapılan daha geniş kapsamlı geçişten ve fotografik teknolojinin belirgin şekilde katkı sağladığı eşzamanlı aura gerilemesinden muaf tutmaktadır.

"Kleine Geschichte der Photographie"ye döndüğümüzde, Benjamin türün danışıklı ve suni stüdyo ortamı karakteristiğinin ötesine geçen, 1880'lerin son yıllarında çekilmiş bir aile albümü fotoğrafına dikkat çekmektedir. Bu fotoğraf, Benjamin'in bir nevi 1888/89 kış bahçesi gibi tanımladığı, Franz Kafka'nın çocukluk portresidir. Benjamin'e göre, bu portre "die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen" (GS, II, 376) (dünyadaki insanların henüz dışlanmış ve kasvetli bir şekilde gözlerini açmadıkları [SW, II, 515]) ilk dönem portrelerinin bir dengidir. [73] Carolin Duttlinger'in iddiasına göre, Kafka portresinin Benjamin için anlamı "gerilemesini eşzamanlı olarak resmettiği bir görüngü (aura) ile ilişkili oluşudur".[74] Bu durum, Benjamin'in ilk dönem aurasal portresine dair yaptığı tarihsel sınıflandırmayla şaşırtıcı şekilde zıt düşmektedir; yeni yüzyılın daha az aurasal fotoğrafları ve auradan tamamen yoksun modern, avangard imgeleridir (ya da Atget'in belgesel fotoğrafçılığı). Bu sınıflandırmalara birebir uymaktan ziyade Kafka portresi, Kafka portresiyle ilgili olarak "Kleine

72 Kracauer, *Das Ornament der Masse,* 26. Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" (bkz. GS, 11, 373) isimli eserinde Kracauer'i doğrudan alıntılamanın yanı sıra, Kracauer'in o dönemlerde kendisini ziyaret ettiği (bkz. GB, III, 291) Paris'ten attığı bir mektupta arkadaşının fotoğrafi üzerine yazdığı meşhur makalenin yakında yayımlanacağını (1927'de) duyurmaktadır. Schöttker'in iddiası da Benjamin'in bu eseri Kracauer'in görüşleri üzerinden kurguladığı yönündedir (Benjamin, *Das Kunstwerk,* 143).

73 İlginç olan ise Benjamin'in bu iddiayı net bir şekilde Rech'in ilk dönem fotoğrafi üzerine kaleme aldığı kitaba dair Goll tarafından yapılan vurguların etrafında şekillendirmesidir ki bu kitapta ilk dönem portrelerindeki etki ve nitelik bir "menschliche Atmosphare" (insan atmosferi) *(Die Alte Photographie,* 14) ile ilintiliymiş gibi tanımlanmıştır. Benjamin'in aura kavramı için başka bir kaynak ekleyerek Goll'un terminolojisini kendine göre değiştirdiği açıktır ki Werner Fuld bu değişimi saptamaya çalışmaktadır ("Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin", *Akzente,* 3 (1979), 352-70).

74 Duttlinger, "Imaginary Encounters", 88.

Geschichte der Photographie"nin dile getirip ortaya koyduğu olguya dair gecikmeli bir izahat sunan "Kunstwerk" denemesinde tanımlanmış "hatırlama kültü" ile yakın duran bir tür deneyimi örneklendirmektedir. Yani, deneyimsel bir görüngü sıfatıyla bir aurasal niteliği, bir dönem veya fotografik üretim tarzından ziyade fotoğrafa bakan kişinin tekil görsel ile kurduğu etkileşim üzerinden ilişkilendirmektedir.

Özetle, Kafka portresi, bakan özneyi merkezine yerleştirmiş Benjamin'in fotoğraf tarihindeki doruk fotoğrafı temsil etmektedir. Yeni bir biçimde aura ile ilişkilendirilmeye devam etse de Benjamin'in bu tekil imgeye dair kışkırtıcı duyusal tepkisi özgün bir *fotografik tekillik* kavramı etrafına yerleştirilebilir. Bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, çocukluk portresi ile Benjamin'in kurduğu ilişki psikolojik ve duygusal tepkilere ve daha önceki pek çok aura tanımında bahsedilmiş unsurların ötesine geçen imge içindeki bir varoluşçu kuşatmaya neden olmaktadır.

BÖLÜM 2
Alter Ego: Franz Kafka'nın Çocukluk Portresi

– § –

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE'deki Kafka portresi genel olarak tarihsel, sosyokültürel ve teknolojik iddiaların dışında yer almaktadır. Daha önce değindiğimiz üzere, bu iddialar uzmanlık gerektiren bir sanat ve zanaattan ticarileşme ve işe yararlık tarafından sanayileştirilmiş bir kitle iletişim aracına evrimi sürecinde fotografik aura ve özgünlüğün yaşadığı gerilemeyi irdeler. Yine de görüngübilimsel ve psikolojik açıdan, bakan kişi ile imge arasındaki somut ilişkiye -ve dolayısıyla, portre fotoğrafındaki insan öznesine– ve bu ilişkinin mevcudiyetinin sonucu olan etik boyuta odaklanmış Kafka'nın çocukluk fotoğrafı Benjamin'in fotoğraf üzerine yazdıklarının merkezinde yer almaktadır. Öte yandan, bu portrenin asıl belirleyici özelliği yalnızca başka metinlerde tekrar edilmesiyle ortaya çıkmaktadır ki imgeyle ilgili Benjamin'in sonrasında ileri sürdüğü tezler fotoğraf denemesindeki ilk tanımına yeni bir bakış açısı kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda külliyatındaki metin ile imge, kuram ile otobiyografi arasındaki bileşik ilişkilerin karmaşık bir ağını da tesis eder. Kafka fotoğrafının Benjamin üzerindeki duygusal önemi en çok *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*[1] eserinde görülmektedir. Bu

1 Her ne kadar fotoğraf bu metinde doğrudan bir kuramsal veya tarihsel bakış açısıyla ele alınmasa da fotoğraf ile iletişim aracı arasında genel bir yakınlık bulunmaktadır ki bu yakınlık 1950 tarihli ilk baskının son sözünde metnin "Marchenphotographien" (peri masalı fotoğraflar) (*Über Walter Benjamin,* 32) içerdiğini söyleyen Adorno tarafından vurgulanmıştır. Ayrıca bkz. Gerhard Richter'in yazdığı *Benjamin and the Corpus of Autobiography* (Detroit: Wayne State University Press, 2000), 204'te *Berliner Kindheit*'i bir "otoportre eylemi" olarak yorumlaması.

eserde, imge farklı fotoğrafların çağrışımlar üst üste çekimlerinden oluşan kümenin bir parçasıdır ki bu sayede Benjamin'in kendi çocukluk fotoğrafına dönüşmektedir. Kafka portresi, bakan kişinin sergilenen olgu ile kurduğu etkileşimin tekilliğine bağlı olan, bir fotoğraftaki duyusal, imgesel ve varoluşçu kuşatımını örneklemektedir.

"Kleine Geschichte der Photographie"de, yapay bir dekor ve atmosferle tamamlanmış Kafka portresinin yeni yüzyıldaki aile fotoğraflarına ait klişeleşmiş tür içinde neden bir istisna olarak geçtiği meselesine dönelim. Metin içinde yeniden çoğaltıldıkları için Benjamin'in onlarla ilgili yaptığı yorumla doğrudan kıyaslanabilecek Hill/Adamson ve Dauthendey portrelerinin aksine, Kafka fotoğrafı denemede yer almamaktadır. Oysa, Benjamin ölümüne kadar bu fotoğrafı elinde bulundurmuş[2] ve denemesindeki görsellerin seçimine kesinlikle bazı katkılar yapmıştır.[3] Neden dahil olmadığı (bunu asla bilemeyebiliriz) konusundaki olası pratik nedenlerin ötesinde yukarıda sözü edilen portrenin görsel yokluğu, –*La Chambre claire*'deki Barthes'ın annesinin belirleyici portresinin yokluğunun çok benzeri bir yansıması gibi- tam anlamıyla dahil etme durumunun güçleştirebileceği yaratıcı bitiştirmeler için bir platform sağlamaktadır. Fotoğrafın eserde yer almaması Benjamin namına fazlasıyla kasıtlı bir stratejiyi veya daha az bilinçli ama azımsanmayacak ölçüde dışavurumcu bir dürtüyü yansıtıyor olabilir. Benjamin, ortam ile portresi yapılan kişi arasındaki çelişkili ilişkiyi vurgulayarak portrenin detaylı bir tanımını yapar:

> Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmenwedel starren im Hindergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwü-

2 Benjamin'in bu fotoğrafı nasıl elde ettiğine dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Detlev Schöttker'e göre, Benjamin ile Kafka hiç tanışmadıkları için Scholem'in 1919 yılında Bern'de tanıştığı Kafka'nın arkadaşı Hugo Bergmann imgenin Benjamin'e ulaşmasındaki aracı rolünü üstlenmiştir ("Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen", Detlev Schöttker (ed.), *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste* [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004], 10-29: 21, n. 28).

3 Benjamin ile Willy Haas arkadaşlardı. Haas 1925 ile 1933 yılları arasında denemenin yayımlandığı *Literarische Welt*'te yayımcı ve editör olarak çalışmaktaydı ve Alman fotoğrafçı Germaine Krull tarafından çekilmiş kendi iki fotoğrafını da kendi metnine iliştirmişti. Bkz. Schöttker'in Benjamin hakkındaki yorumları, *Das Kunstwerk*, 158 ve *Gesammelte Schriften*editörlerinin dipnotları, GS, II, 1141.

ler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiß, daß es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermeßlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden. (GS, II, 375)

Bu dönem, sergileme ile sunum, işkence odası ile Kafka'nın eski portrelerden birinde maruz kaldığı taht odası arasındaki çok derin belirsizlik sunan -perdeleri ve palmiye ağaçları, duvar kâğıtları ve sehpalarıyla- o stüdyoların dönemiydi. Belki de altı yaşlarında olan bir çocuk, süslemelere kaplanmış utanç verici bir kıyafet içinde bir tür kış bahçesi ortamında dikiliyor. Arka planda palmiye yaprakları var ve sanki bu tropik ortamı daha boğucu ve baskın kılmak istermişçesine, portresi yapılan çocuk sol elinde aşırı derece geniş kenarlı, İspanyolların takacağı türden bir şapka tutuyor. Onun için hazırlanmış bu atmosfere baskın çıkan tarifi namümkün üzgün gözleri olmasaydı hiç şüphesiz bu ortam içinde kaybolurdu. (SW, II, 515)

Tarihsel açıdan bakıldığında, yapay sütunlar ve salon bitkileri birlikte resmedilmiş arka plan, Benjamin'in de değindiği üzere ilk dönem portrelerindeki sade fon ve basit düzenlemelerin yerine geçmiş ve 1860'lara gelindiğinde yaygınlaşmıştır.[4] Yeni filizlenen, böylesi donanımlar aracılığıyla fotografik benzerliklerine ilave bir önem ve ihtişam katmaya çalışan orta sınıf bünyesindeki yeni bir kimlik ve birliktelik anlayışının tezahürü[5] olarak karşımıza çıkan bu moda yirminci yüzyılda da devam etmiştir. Bu modanın bir parçası olan ikonografik gelenek hem Benjamin hem de Kafka'nın çocukluk yılları boyunca yerini korumuştur. Benjamin'in tanımındaki tarihsel doğruluğun da ötesinde namevcut çocuk Kafka portresine getirdiği derinlikli irdeleme -1880 sonrası fotoğraflardan hiçbirine böylesi büyük bir dikkat gösterilmemiştir– şunu göstermektedir ki Benjamin'e göre bu fotoğraf burjuvazi beğenisinin alelade bir tarihsel belgesinden fazlası değildir.

Hill ve Adamson tarafından mezarlıkta çekilmiş, portresi yapılan kişinin sakin ifadesini teşvik edip destekleyen portrelerdeki andırmacı doğal ortamlara taban tabana zıt olarak, Benjamin'e göre, kalıplaşmış ve

4 Bkz. Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1982), 70-1. Benjamin de bu olguyu 1860'lardaki bir gelişme olarak açıklar (bkz. GS, II, 375).

5 Batchen, *carte-de-visite* portrelerin "burjuvazinin politik zaferini" simgelediklerini ve bu yüzden de bir portre ile aynı ölçüde "toplumsal bir cihaz" olarak işlerlik kazandıklarını iddia eder ("Dreams of Ordinary Life", 65; 68). Burjuvazi portrelerine dair, bilhassa da poz ve stüdyo ortamıyla ilintili daha detaylı tarihsel bir tez için, bkz. Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* (Münih ve Viyana: Carl Hanser, 1989), 311-14.



Fotoğraf 9: Franz Kafka'nın çocukluk portresi, 1888/89.

fazla müdahale edilmiş görsel düzenleme oğlanı sanki bir mahkûmmuş gibi tutsak edip gözlemleyen bir tuzağa benzemektedir. Bireysel kimlik dışavurumu, burjuva toplumu ve sınıfına aidiyeti veya arzuyu simgelemek adına çocuğun zoraki ve biçimsel pozu tarafından geride tutulmasına rağmen,[6] Benjamin'e göre, bu yabancılaştırıcı ambiyanstaki çocuğun eşsiz kırılganlığını ve portrenin kendine has melankolisinin altını daha da kalınlaştırır. Bu izlenimi güçlendiren ise farklı bir çocukluk fotoğrafında Benjamin ile kardeşinin giydiklerinden çok da farklı olmayan Kafka'nın kostümüdür (bkz. Fotoğraf 8). Üstelik, Kafka'nın kıyafetini "küçük düşürücü" olarak tanımlayan Benjamin hiç şüphe yok ki tuhaf kıyafetiyle stüdyoda dikildiği anları anımsamaktadır.

Kafka'nın kış bahçesi fotoğrafı, her ne kadar ilkin Benjamin'in 1880'lerin sonunda fotografik beğenideki bir düşüşün başlıca örnekleri olarak

6 Bkz. Poz olgusunun işlevini toplumsal farklılıklara dair bir "Schutzschild" (koruyucu kalkan) olarak gören Busch'un çalışması (age., 311).

görülmüş kendi çocukluk portrelerini de içeren aile fotoğraflarıyla ilintili olarak alıntılansa da, Kafka portresinin Benjamin'i rahatsız etmesinde yatan neden, imgedeki tek bir detayla, yani oğlanın "tarifi namümkün üzgün gözleri" ile ilgilidir. Hill/Adamson portrelerinde ortam ve portresi yapılan kişi arasındaki karşılıklı ilişkide olduğu gibi, çocuğun melankolik bakışı da etrafını çeviren "manzara" ile etkileşimdedir. İlk dönem fotoğraflarının aksine, bu çocukluk portresinin değeri bu ilişkinin ahenkliden ziyade uyumuz doğasının algılanışından kaynaklanır. O dönemin bu standart portre ikonografisine ait geleneksel ve boğucu bayağılığın ortasında, çocuğun üzgün bakışları istenilen duygusal işlevlerine karşı gelip on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki portrelere benzer şekilde daha derin bir duyusal nitelik kazandırır, oysa bir imge olarak biçimsel ve sanatsal nitelikler ve auranın ilişkilendirildiği genel ambiyanstan yoksundur. Özetle, çocuk ile teatral stüdyo ortamı arasındaki uyumsuz ilişki, Hill/Adamson portrelerinde portresi yapılan kişi ile çevre arasındaki ortak yaşama tamamen zıt düşen bir yabancılaşmaya yol açmaktadır.

Kafka'nın çocukluk portresinin hakiki önemi ve değerinin Benjamin'i cezbetmesindeki neden, başkaları tarafından yüceltilmiş, ("Kleine Geschichte der Photographie"deki gibi) destekleyici yorumları dikkate alınmaksızın, yeniden çoğaltıldıklarında imgelerin yüzeylerinde görünen ilk dönem fotoğrafına dair biçimsel özelliklerin hiçbirine bağlı olmayışıdır. Basmakalıp stüdyo portrelerindeki imgelerin onun analizinde yer bulmamalarını sağlayan da bu biçimsel değer ve ilgidir. Bu değer, teknolojik gelişmelerin imge yaratımı süresini ciddi biçimde kısalttıkları, enstantane fotoğraf çekimi çağına öncülük eden on dokuzuncu yüzyıl ortaları ve 1860'ların ilk yıllarındaki portrelerin müstesnalığını tanımlamış fotoğraf neslinin zamansal ve maddesel sürecinde de yer almaz. Aksine, Kafka portresinin önemi bakan kişinin bireyselliği (Benjamin) ile sergilenen fotoğrafın içeriği arasındaki ilişkiye dair bir işlevi olmasıdır ki bu örnekte o içeriğin saklı olduğu yer çelişkili biçimde imgenin özgün, biçimsel-estetik özelliklerden hayli yoksunluğudur. Bu bağlamda, Geoffrey Batchen *carte-de-visite* imgeyi "fotoğraf ne kadar bayağı ise hayal gücümüzü tetiklemek için bizi harekete geçirme kapasitesi o kadar büyük olan" bir tür olarak tanımlamaktadır.[7]

7 Batchen, "Dreams of Ordinary Life", 74. Jean-Paul Sartre, "des images extremement pauvres ettronquees (...) peuvent avoir pour moi un sens riche et profond" (oldukça yetersiz ve kırpılmış imgeler (...) yoğun ve içime işleyen bir izlenim yaratabiliyorlar) diyerek, benzer bir "görüngübilimsel paradoks"a atıfta bulunur (*L'Imaginaire. Psychologie phenomenologique de l'imagination* [Paris: Gallimard, 2005], 29; *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, çev. Jonathan Webber [Londra ve New York: Routlegde, 2006], 11).

Bu, Benjamin'in çocuk Kafka portresine verdiği tepkiye de uygundur, gerçi Benjamin'in doğası gereği, bu imgeyle ilgili daha karmaşık bir diyalektiğin yalnızca bir kısmıdır.

Portredeki ortam ve Kafka'nın buna katlanması ve bakışları arasındaki detaylı gerilim yalnızca Benjamin'in izlenimci tanımlaması aracılığıyla etkinlik kazanır. Bir açıdan, fotoğrafın "Kleine Geschichte der Photographie" içine dahil edilişi onun gözlemlerini edebi açıdan daha inandırıcı kılarken diğer açıdan, fotoğrafın yokluğu aslında onun altında yatan anlamların neticede kişisel, öznel ve duyusal oldukları -doğrudan algılanması için orada olmadığı- görüşünü güçlendirmektedir. Benjamin bizim dikkatimizi çekse de çekmese de Kafka'nın gözlerinden yayılan kederi takdir edebiliriz. Fakat Benjamin'in sahibi olduğu imgeye dair birden çok değer içeren kişisel bağların ve çağrışımların eksikliği yüzünden eşsiz bir tarihsel ve kişisel kesişimin tekelinde olan imgenin duyusal derinliği ve eksiksiz keskinliği ilelebet erişilemez hâle gelir. Benjamin'e göre fotoğraftaki en özgün ve olumlu özellik, bu sebeple, algısal bir nesne sıfatındaki fotografik imgeye ait unsurlardan fotoğrafa bakan kişiye yönelik yoğun ve tekil bir hayat meselesinin mahalli sıfatındaki fotoğrafa kaymaktadır. Bu tekillik algısını imkânsızmış gibi görünmesine rağmen başkalarına iletmek yine böylesi bir tecrübeyi yaşamış yazarın görevidir.

Kafka portresinde başkalarının bir ihtimal, Benjamin'in ise kesinlikle gördüğü, "Kleine Geschichte der Photographie"de üstü kapalı ifade edilen, bu açıdan herhangi bir portre fotoğrafı ve bu fotoğrafa bakan herhangi bir "öncelikli" kişiye (yani, sergilenen içerikle varoluşsal bir ilişkide olan gözlemci) uyarlanabileceği sonucunu akıllara getiren bu gerilim, Benjamin'in otobiyografik metinlerinde alenen daha dolaysız bir şekilde dillendirilmektedir.

Kafka portresi ve Benjamin'in çocukluk hatıraları

Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" isimli eserini yazdıktan kısa süre sonra yeni yüzyıldaki Berlin yaşantısını yansıtmayı amaçlayan kişisel bir çocukluk hatırası üzerinde çalışmaya başlamıştır. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* isimli bu eseri ölümünden sonra tek parça olarak yayımlanmıştır.[8] Ne *Berliner Chronik* (1931) başlıklı ilk taslak ne de nihai baskı (1938) Kafka portresine ismen ve doğrudan bir gönderme içermek-

8 Benjamin hayattayken farklı gazetelerde sadece belli bölümler yayımlanmış (örn. *Frankfurter* ve *Vossische Zeitung*) ve 1933 Ağustos'undan sonra Benjamin takma isimler kullanmıştır (Detlef Holz ve C. Conrad). Bkz. Anja Lemice, ed. Burkhardt Lindner, *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart ve Weimar: Metzler, 2006), 654.

tedir. Anna Stüssi'nin dikkat çektiği üzere, portrenin yaratılış senaryosunu ve genç Kafka'nın yaşadığı deneyimi fotoğraf denemesinde yeniden şekillendiren Benjamin'in yaptığı tanımla iç içe geçen tek pasaj, 1932 tarihli *Berliner Kindheit* içinde Benjamin'in kendi çocukluğundaki çekilmiş fotoğraflara dair hatıralarını içeren "Mummerehlen" bölümündedir.[9] Stüssi'nin yorumu kapsamında genellikle kabul edilmiş olan Benjamin'in *Berliner Kindheit*'te yaptığı portre tanımı hem "Kleine Geschichte der Photographie" hem de 1934 tarihli "Franz Kafka" denemesinde Kafka imgesi hakkında yaptığı yorumların hemen hemen aynısıdır (bkz. GS, II, 416).[10] Yine de *Berliner Kindheit* eserinde, portresi yapılan kişi için "o" (Kafka) zamirini "ben" (Benjamin) ile değiştirmiştir. Bahsi geçen pasaj aşağıdadır:

> Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gemsbarthütlein erheben mußte, legte auf die Walken und Firnen der Bespannung ihren Schatten. Doch das gequälte Lücheln um den Mund des kleinen Älplers ist nicht so betrühend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpalme liegt, sich in mich senkt. Sie stammt aus einem jener Areliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich von einem Gartentisch ergießen. Ganz abseits, neben der Portiere, stand die Mutter starr, in einer engen Taille. Wie eine Schneiderfigurine blickt sie auf meinen Samtanzug, der seinerseits mit Posamenten überladen und von einem Modeblatt zu stammen scheint. (GS, IV, 261)
>
> Nereye baksam paravanların, perdelerin ve sütunların etrafımı kuşattığını görüyordum, sanki kurbanlık hayvanın kanını arzulayan Hades'in gölgeleri gibi benim imgemi arzuluyorlardı. Nihayetinde, kendimi kabaca resmedilmiş bir Alpler manzara-

9 Bkz. Anna Stüssi, *Erinnerung au die Zuk. unft. Walter Benjamins "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977), 189-92.

10 "Kafka" denemesindeki görsele dair yapılan yorum, Benjamin'e göre, Kafka'nın "Josefine" eserinden alıntılanan ("arme kurze Kindheit" [GS, II, 416] [zavallı, kısa çocukluk] [SW, II, 800]) olgusunun amblemi niteliğindeki "Ein Kinderbild" (Bir Çocukluk Fotoğrafı) başlıklı pasajda geçer. Benjamin'in denemesindeki pasajla ilgili Carolin Duttlinger'in yorumu için bkz. *Kafka and Photography* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 21-30.

> sının önünde bulmuştum ve fondaki bulutlar ve karlı arazilere gölgesi düşen oğlak derisi bir şapkayı sağ elimde tutuyordum. Lakin şimdi baktığımda, küçük dağcının işkenceye maruz kalmış dudaklarındaki gülümseme çocuğun suratında belirmiş, saksıdaki palmiyenin gölgesine düşen bakış kadar rahatsız edici değilmiş. O bakışın nedeni, –tabureler ve üçayaklar, duvar kâğıtları ve sehpaları ile– hem hücreye hem de işkence odasına tıkıldığınızı düşünmenize yol açan stüdyoların marifetidir. Başı açık bir şekilde ayakta dikiliyorum, sol elimde daha önceden çalışılmış bir zarafetle salladığım kocaman bir sombrero var. Sağ elimde duran bastonun eğimli sapı ön planda görünebilirken, ucu ise bahçe masasından dökülen devekuşu tüy öbeğinin içinde saklı kalmış vaziyette. Kenarda, perdeyle kapanmış antreye yakın kısımda, annem daracık korsesinin içinde hareketsiz duruyor. Bir terzinin cansız mankeniymiş gibi benim üzerimde duran, bir kısmı örgü ve başka süslemelerle dolu olan ve bir moda dergisinden çıkmışa benzeyen kadife takıma bakıyor. (SW, III, 391-2)

Bu pasajda, Kafka portresi Benjamin tarafından sanki kendi imgesiymiş gibi deneyimlenmekte ve takdim edilmektedir. İster Kafka ile ilgili daha kapsamlı bir kimliklendirmenin sonucunda basit bir karışıklık ve istenmedik bir benzerlik olsun, isterse de çocuğun ima edilmiş kimliğini bulanıklaştırmak için Benjamin'in uyguladığı bilinçli bir strateji olsun,[11] Benjamin'in fotografik imgeye dair şimdiye kadar yaptığı hemen hemen en net görüngübilimsel yaklaşım budur. Bu da bakan öznenin fotoğraflarla kurduğu etkileşime ait unsurların Benjamin tarafından kendi deneyiminin elle tutulur formunda tanımlanmasına yol açar.

Kafka portresinin yanı sıra bu pasajla ilgili bir başka ilham kaynağı daha bulunmaktadır, Benjamin ile kardeşinin daha önce bahsi geçen ve "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde de anılmış Schreiberhau *carte-de-visite* fotoğraftır. Benjamin'in, hiç şüphesiz, bu tanımlama için hem Schreiberhau'da çekilen çifte portre hem de Kafka fotoğrafından yararlanmasının iki fotoğrafın belgelenmiş mevcudiyetlerindeki inandırıcılıktan kaynaklandığı genel görüşü hâkimdir. [12] Oysa Detlev Schöttker'e göre, bu pasajı yazarken Benjamin şimdilerde kaybolmuş olan başka bir fotoğrafı düşünmüş olabilir[13] ki bu varsayım yazılı bir

11 Bkz. Benjamin'in bir tür "şahsiyet çoğulluğunu" sergileyişine dair Linda Haverty Rugg'un analizi, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1997), 187.

12 Elbette, pasajda yer alan çok önemli yorumlara genellikle bu iki imge eşlik etmektedir. Bkz., örn., Rugg, *Picturing Ourselves*, şek. 3. 4 ve 3. 5 ve daha yakın tarihli bir örnek, Nitsche, *Benjamins Gebrauch der Fotografie*, şek. 41 ve 42.

13 Bkz. Schöttker, "Benjamins Bilderwelten", 21.

beyanla sürdürülebilir. Benjamin 1933 yılında Adorno'nun müstakbel eşi olan Gretel Karplus'a, "Kinderbild von mir, dessen Original ich Ihnen einmal gezeigt habe" (orijinalini size daha önce gösterdiğim kendi çocukluk fotoğrafımı) içeren "Mummerehlen" bölümünü hatırlayıp hatırlamadığını yazılı olarak sormuştur.[14] Bu fotoğrafta bir palmiye ağacının önünde durduğunu ve görece gülünç bir kostüm giydiğini de ekler. Benjamin, bu mektubun içinde, 1930'ların başında çekilmiş yakın tarihli bir pasaport fotoğrafını da göndermiştir ki bu fotoğrafın da 35 yıl önceki yapmacık portre ile benzerlik taşıdığını ifade der. Benjamin'in altı yaşında olduğu, 1898 civarında çekilmiş muhtemel, kayıp görselin tarihi ve bu sayede hem Kafka portresinin tarihi hem de Kafka'nın fotoğraftaki yaşı ortaya çıkmaktadır.

Öte yandan, *Berliner Kindheit*'daki tanım ile Kafka portresi arasındaki detaylı benzerlik Benjamin'in bilinmeyen mi yoksa kayıp bir portreyi mi tanımladığı hususunda azımsanmayacak şüpheleri gündeme getirmektedir. İki mevcut (ve muhtemelen üçüncü bir) fotoğraf bazı açılardan tanıma uysalar da tanımı tam olarak karşılamamaktalardır. Sağ elinde olmayan şapka ve kardeşinin unutulmasının haricinde, tanımın ilk yarısı Walter ve Georg Benjamin'in çifte portresini andırmaktadır (bkz. Fotoğraf 7). Oysa pasajın ikinci yarısı Kafka portresini tanımlar gibi görünmektedir. Bu birliktelik (annenin sözde mevcudiyetiyle beraber) Benjamin'in yorumunda bulunan imgesel ve belleksel karakterin altını çizer. Fotografik imgeler üzerindeki zihinsel imgelerin kurnaz ve karmaşık bir yorumsal üst üste bindirmesini gösteren yorumun dokundurmalı tabiatı, iki hakiki fotoğraf ile metin arasındaki karşılaştırmanın sağladığı faydayla açığa çıkmaktadır. Ne Kafka'nın ne de Benjamin'in çeşitli çocuk portrelerine, bu imgelerin eksikliğinin daha da vurucu bir etki yarattığı "Kleine Geschichte der Photographie" eserinin aksine resimlerle donatılmak istenmemiş *Berliner Kindheit* içinde yer verilmemektedir. Kafka portresine dair, fotoğraf tarihine üzerine yazdığı denemesinde yaptığı ilk yoruma istinaden Benjamin'in verdiği hayli duygusal, duysal ve özkimliklendirici tepkinin altını çizen de bu gerçektir.

İmgelerin daha genel olarak yazılı tanımları hususunda, Amerikan medya kuramcısı William Mitchell görsel üzerine yapılan iki yorum türüne dair John Hollander'in ayrımını eleştirmiştir; imgesel veya kayıp sanat eserlerinin "kavramsal" ayrımı ile tanıdık ve bilindik eserlerin fiilen yorumlanmasıdır. Mitchell, "yalnızca metin içinde bulunacak belirli bir imgeyi

14 Gretel Adorno ve Walter Benjamin, *Briefwechsel 1930-1940*, ed. Christoph Gödde ve Henri Lonitz (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005), 68.

yaratma amacını" güttükleri ölçüde görsel üzerine yapılan tüm yorumların kavramsal olduklarını iddia etmekte kesinlikle haklıdır.[15] Mithcell, bu eleştirisinde, sanatsal bir imgenin sözel taklidi olan görsellik tanımının merkezinde yatan soruna ve bir iletişim aracından diğerine dönüşümünde imgeye ne olduğu sorusuna parmak basar. Benjamin'in yazdığı metne muhtemel karşıt fotografik eserlerle kıyaslandığında, otobiyografik eserindeki "imgelerin" hayal gücü ve uydurma ile zenginleştirildikleri açıkça görülmektedir. Burada bahsi geçen fotoğrafın, hâlihazırda gerçek ile doldurulmuş bir imge olarak algılandığı söylenemez. Aksine, yalnızca yaratıcı bir hayal gücünün başlangıç noktası işlevindeki fotoğrafın gerçekliği ona bakan kişi tarafından gerçeğe dönüştürülmekte ve canlandırılmaktadır ki bunun sonucunda belki de çelişkili biçimde portrenin kamera karşısındaki olgusal ve göstergesel tasvirine dayalı olan üst üste binmeye yol açmaktadır.[16] *Berliner Kindheit* eserinde Benjamin'in görsellik yorumu, bir fotografik klişe veya negatifin farklı sergileniş biçimlerinde kullanılan fotografik tekniğe benzer olarak ve karma bir imgeye yol açarak, görülmüş ve hatırlanmış birçok imgeye ifşa edilmiş bir bellek klişesine benzemektedir.[17] Bu durum, Benjamin'in kültürel ve entelektüel açıdan kendini yakın hissettiği bir kişi ve yazar olan Kafka'nın portresiyle kurduğu bağın yalnızca "imgelemsel bir bağ"[18] olmadığı, hiç tanışmamış olmalarına rağmen Benjamin'i kendi çocukluğuna çeken özdüşünümsel bir duygu dinamiğini ve izdüşüm/kimliklendirmeyi teşkil ettiği anlamına gelmektedir.[19]

Benjamin'in bu fotoğrafla kurduğu karmaşık bağın tamamen görülmesi için "Kleine Geschichte der Photographie" ile *Berliner Kindheit* arasında bütünleştirici bir yoruma gerek duyulmasına rağmen bu bağ

15 William J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1994), 157, n. 19.

16 "Üst üst binme" kavramını Stiegler'in "montaj" kavramına tercih etmemin nedeni, üst üste binmenin başka imgeleri harmanlayıp yeni bir imge yaratması ve bunu da kendine has "montaj" tabiatına dikkat çekmeden yapmasıdır. (*Theoriegeschichte der Photographie*, 277). Daha yakın bir tarihte, Nitsche "Doppelbelichtung" (çifte sergileme) terimini bu bağlam içinde kullanmıştır (*Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 231-3).

17 Bizzat Benjamin bilinç içindeki belleğin kademeli gelişimi ile bir imgenin fotografik klişe üzerindeki developmanı arasında bir benzeştirme yapar, *Berliner Chronik* (bkz. GS, VI, 516).

18 Bu ifade, Duttlinger'in "Imaginary Encounters" başlıklı, Kafka portresine dair Benjamin'in yaptığı tanımı irdelediği yazısından alınmıştır (86-91).

19 Benjamin'inKafka ile kimliklendirilmesinin üzerinde sıklıkla durulmuştur. Bkz., Andre Gunthert, "Le Temps retrouve. Walter Benjamin et la photographie", Marie-D. Garnier (ed.), *Jardins d'hiver. Litterature et photographie* (Paris: Presses de l'Ecole Normale Supffieure, 1997), 43-54: 53 ve Berg, *Die Ikone des Realen*, 102. Benjamin'in Kafka ile kimliklendirilmesinin daha entelektüel bir yorumu için bkz. Young-Ok Kim, *Selbstporträt im Text des Anderen. Walter Benjamins Kafka-Lektüre* (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995), 321-68.

bahsi geçen ikinci kitapta zaten fevkalade bir şekilde deneyimlenip tasvir edilmektedir. Genç oğlanın kederi stüdyo manzarasına baskın çıkar ve burjuvazi portresi geleneklerine üstün gelerek stüdyonun o zamanki modaya uygun sıradan tertibine tekil bir bireysellik havası katar. Fotoğrafta Benjamin tarafından algılanmış "uferlos Trauer" (GS, II, 375) (engin keder) fotoğrafa uygulanmış hiçbir genel tarihsel ya da estetik kategoride değerlendirilemez. Sözde kış bahçesi ambiyansı bir bakıma mevsimlerin doğal ilerleyişinin ve dolayısıyla zamanın akışının ertelenmesi veya dondurulmasını akıllara getirse de Benjamin'e göre, bu arka plan aynı zamanda bu fotoğrafta muhafaza edilmiş olan geçici ve olumsal burjuva beğenisine bir atıfta bulunmaktadır. Yine de Kafka'nın kederli bakışları eskimiş eşyaların melankoliyle karışık romantik birlikteliklerini anımsatarak imgeye şiddetli bir hüzün vermektedir.

İkonografik açıdan, hem "Kleine Geschichte der Photographie" içinde tarif edilmiş Kafka'nın çocukluk fotoğrafı hem de onun *Berliner Kindheit*'te tanımlanmış iki kişili hâlinin odak merkezlerindeki nitelikler –yani, teatrallik ve melankoli- Benjamin'in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Alman Tragedyası'nın Kökeni) eserinde tanımlanmış alegorik kavramlarla paralellik göstermektedir. Bu kitap, Benjamin'in Kafka portresiyle kurduğu bağ çerçevesinde gizli ve imalı bir üslupla olsa bile yansıtılmış belirli fotografik unsurları aydınlattığı ölçüde, mevcut sav için önemlidir. Benjamin baskın, klasik alegori kavramını eleştirir ve *Trauerspiel*'in barok tarzına dayanan yeni bir anlayış geliştirme çabasına girer.[20] Buradaki asıl önemli konu, zamanın taklitçi tasvir aracılığıyla yakalanışıdır. Her ne kadar *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1916 ile 1925 arası) metni Benjamin'in 1920'lerin sonunda fotoğraf üzerine yaptığı çalışmanın öncesinde yer alsa da, Hubertus von Amelunxen'e göre, alegori ile melankoli arasındaki ilişkiyi yansıtan Benjamin, bu hususta yazdıklarından muhtemelen daha da aydınlık bir şekilde iletişim aracının doğasını ortaya çıkarmıştır.[21] Ve ortaya çıkan ise Barthes'ın fotoğraf, zaman ve fanilik hakkında daha sonraları ileri süreceği iddialar ile bariz şekilde örtüşmektedir.

Von Amelunxen, ölü kültüne dair ortak ve geleneksel ilişkileri (bkz. CC, 56) sonucu fotoğraf ve tiyatro arasındaki yakınlığı vurgulayan Barthes'ın görüşüyle başlar. Teatral *tableau vivant* ile fotoğrafı muka-

20 Bu kitapta ele alınmış karmaşık felsefi meselelerin kapsamlı bir özeti için, bkz. Bettine Menke, Lindner (ed.), *Benjamin-Handbuch*, 210-29.

21 Bkz. Hubertus von Amelunxen, "Skiagraphia –Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes", Willem van Reijn (ed.), *Allegorie und Melancholie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992), 90-108: 96. Fotografi ile Benjamin'in alegori hakkındaki görüşleri arasındaki bağ Busch tarafından da vurgulanmıştır *(Belichtete Welt*, 333-5).

yese eden von Amelunxen her ikisinin de sembolik açıdan çürüterek ve bunu da alegorik bir üslupla yaparak hayatı temsil ettiklerini iddia eder: "Die Photographie und das *tableau vivant* verbindet ihre allegorische Kontur: beide vermitteln jene *fausse apparence du present*, sie denunzieren den falschen Schein der Gegenwart, indem sie den Abschied von der Gegenwart zur Darstellung bringen"[22] (Fotoğraf ve *tableau vivant* alegorik sınırları aracılığıyla birbirleriyle ilintilidir: Her ikisi de *mevcut olmanın sahte şemailini* iletir; mevcut olmanın sahte şemailini mevcudiyetten ayrılışı temsil ederek ifşa eder). Diğer bir deyişle, fotoğraf ve *tableau vivant* yaşamdan geçici bir olguyu durdurup ve böylece bozum ederek mevcudiyeti terk ettikleri ölçüde bir yaşam ve ölüm diyalektiği sunarlar. Von Amelunxen tarafından kullanılan Fransızca tabir, hem Derrida'nın Plato'ya ilişkin yaptığı taklit yorumundan hem de daha önemlisi fotoğraf ile tiyatronun bağlaşımından alınmıştır -Stephane Mallarme'nin pantomim sanatı üzerine kaleme aldığı (1886 tarihli) "Mimique." Paul Margueritte'in *Pierrot assassin de sa femme* (Eşinin Katili Pierrot) isimli pantomimi üzerine yazılmış bu metinde, Mallarme pantomim sanatçısının geçmiş ve geleceğin mevcut eylemlerini şimdiki zamanda görünür biçimde taklit etme becerisini kaleme alır. Bu sayede, pantomim sanatçısının gösterisi bir *"apparence fausse de present"* (mevcudiyetin sahte şemaili) yaratmaktadır.[23] Von Amelunxen'in bakış açısına göre, fotoğraf ile *tableau vivant* arasındaki bağı kuran tam da zamanın bu şekilde ertelenişidir: Her ikisi de yaşamın sürekliliğine ait çürümüş kırıntılardır ve bu yüzden de Benjamin'in yaptığı alegorik nesne tanımına benzemektelerdir.

Elbette, *Trauerspiel* kapsamında yaşamdan ölüme yapılan alegorik dönüşüme dair Benjamin'in tanımı ile fotoğraf arasındaki fevkalade benzerlik inkâr edilemez. Nesnenin alegorileştirilmesi ve çürütülmesine melankolik bakış tarafından yapılan katkıyı şu şekilde anlatır: "Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert" (GS, I, 359) (Eğer nesne melankolik bir bakışla alegorik hale bürünüyorsa, eğer hayatın bu nesneden uçup gitmesine melankoli yol açıyor ve cansız ama sonsuza dek güvende kalıyorsa demek ki alegoriye maruz kalmış, kayıtsız şartsız onun gücüne geçmiş demektir" [OG, 183-4]). Nesne "melankolik bakış" altında cansız ve alegorik hâle nasıl bürünüyorsa fotografik imge de bir kişiyi veya nesneyi objektifin bakışıyla aynı hâle sokmakta ve onu çürütmektedir.[22]

22 Bkz. Duttlinger, *Kafka and Photography*, 29.

Benjamin ise çürütmeyle dirsek temasındaki olumlu koruyucu veya mumyalayıcı unsurun önemini gözden kaçırmaz. Çürütülmüş nesnenin başka, canlı bir şeye geçiş olarak davranabileceği gerçeğine dikkat çeker: "In seiner (des Allegorikers) Hand wird das Ding zu etwas anderem (...) und es wird ilim ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt" (GS, I, 359) (Onun ellerindeyken nesne bambaşka bir şeye dönüşüyor (...) büyük saygı duyduğu bir şeyin amblemi görevi görerek saklı bilgelik diyarının anahtarı oluveriyor" [OG, 184]). Benjamin'e göre, nesne bir "fixiertes Bild" (GS, I, 359) (sabitlenmiş imge [OG, 184]) olur ve bir "saklı bilgelik diyarının" keşfine yol açar.

Burada, fotoğrafla kurulan kavramsal yakınlık ve şimdiye kadar erişilmez kalmış bir diyarın kilidini açma kavramı Benjamin'in *Berliner Kindheit* eserindeki "Mummerehlen" bölümünde güçlü bir şekilde yankılanmaktadır.[23] Otobiyografik metinde, yaşanmış mazinin duyusal "iç yüzüne" sürükleyen sabitlenmiş fotoğraf imgesidir. Üstelik çocukluk portresinde Kafka'nın yüzündeki bakışta algılanan keder ile alegorik ve bölük pörçük karakteri arasındaki bağın ortaya çıkmasını sağlayan da bu karmaşık karşılıklı ilişkilerdir. Kafka portresi, bir yandan melankoli ve kronolojik zamanın tutsaklığıyla yakinen ilişkilendirilirken, öte yandan mazide kalmış saklı bir hikâyenin hatırlatıcısıdır. Aslında, hayal gücünün imge tarafından tetiklenmesini sağlayan belki de zamanın bu şekilde dondurulması, bir "sahte bütünlük"[24] çağrışımı yapılmasıdır. Diğer bir deyişle, gözlemci kişi fotoğrafı yeni bir zaman sürekliliğine, yani kendi (hayat) hikâyesine katmaktadır.

Benjamin'in çocuk Kafka portresiyle olan bağı Kracauer'in metaforunu kullanıp fotoğraftaki "kar katmanlarını" kaldırma ve portresi yapılan kişinin saklı hikâyesini, yani ötekine ait bu fotoğrafın kilidini açtığı hemen hemen kendi geçmişini ortaya çıkarma çabasının bir manifestosudur. Dolayısıyla, kayıp zaman çağrışımı da Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde fotoğrafın "büyüsü" olarak tanımladığı olguya denktir. Bir sonraki bölümde bu durumun özellikle Kafka portresi üzerindeki yansımasını ve bazı fotoğraflardaki büyülü etkinin Benjamin'in dil, çocukluk ve bellek bakımından fotoğraf üzerine getirdiği özne merkezli konumlandırmayla nasıl bir ilişki içinde olduklarını inceleyeceğiz.

23 Benjamin'in otobiyografik metinleri ile Alman tragedyası üzerine yazdığı kitabı arasındaki bağ rastlantı eseri değildir. Bilhassa da melankoli ile alakalı olarak bu konunun altını çizen Scholem, *Trauerspiel* üzerine yapılan çalışmanın kesinlikle otobiyografik bir alt metin içerdiğini ileri sürer (*Walter Benjamin und sein Engel,* 37-8).

24 Bu ifade Busch'tan alınmıştır, *Belichtete Welt,* 334.

Dil, büyü ve fotoğraf

Çocuk Kafka fotoğrafının Benjamin üzerindeki etkisi *Berliner Kindbeit*'te şimdiki zaman ile geçmişin, kendi ile ötekinin, gerçeklik ile imgelemin karmaşık bir etkileşimiyle birlikte işlenmektedir. Bu temalar "Mummerehlen" bölümünde yalnızca geniş kapsamda fotoğrafla, dar kapsamda ise göze çarpan çocukluk portresiyle ilişkendirilmekle kalmaz, aynı zamanda Benjamin'in dil ve büyü kavramıyla da bağlanır. Bu iki hususu fotografik portrenin zamansal nitelikleriyle bağlamlandırmak mümkünken, diğer yandan portresi yapılan kişinin kimliği ve geçmişteki gerçekliğine bağlamak da mümkündür. Büyü, dilin doğası üzerine Benjamin'in söylediklerinin odak noktasındadır[25] ve ayrıca Proust ile kavramsal bir yakınlığın altını çizmektedir. Winfried Menninghaus, *À la recherche du temps perdu*'nün otobiyografik metinleri için ve bilhassa da (özel) isimlerin büyü niteliği hususunda Benjamin'e örnek olduğunu ileri sürmüştür.[26] Benjamin'in "dilin büyüsü kuramı" -Menninghaus'un çalışmasındaki başlıktan alıntıdır– çocukluk deneyimi ve anımsama ile yakinen ilişkili olan, Benjamin tarafından yapılan fotoğrafın eşsiz büyüsü kavramıyla örtüşmektedir. Benjamin'in karmaşık dil kuramını burada açıklamak mümkün değilse de *Berliner Kindheit* anlatısında değinilmiş dil, büyü ve fotoğraf arasındaki bağlantıları ele alabiliriz.[27]

Söz konusu bölümün başlığı olan "Die Mummerehlen", Mumme Rehlen isimli, İngilizce çevirisi Rehlen Teyze olan bir karakteri anarak başlayan bir çocuk şarkısına göndermedir; Almanca eski bir kelime olan "Muhme" teyze anlamına gelmektedir ve Rehlen de bir soyadıdır. Bu iki belirsiz kelimenin anlamını bilmeden şarkıyı duyan çocuk –bu bağlamda, genç Benjamin- var olmayan bileşik bir kelime yaratır: "Mummerehlen." Bir çarşaf veya kefenin içindeymiş gibi sarıp sarma-

25 Bu ilişki, 1910'ların sonu ve 1920'ler boyunca onun dil felsefesini kısmen şekillendiren 1916 tarihli "Ober Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (Dilin Esası ve İnsanın Konuştuğu Dil Üzerine) eserinde vurgulanır. Benjamin tarafından yapılan karmaşık dil kavramsallaştırılmasının kısa bir özeti için, bkz. Michael Bröcker, "Sprache", Opitz ve Wizisla (ed.), *Benjamins Begriffe*, cilt. 2,740-73.

26 Winfried Menninghaus, *Walter BenjaminsTheorie der Sprachmagie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), 184-5. Zaman deneyimini anlamlandırmaları hususunda Benjamin ve Proust'un çocukluk hatıraları arasındaki farkın kısa bir yorumu için, bkz. Peter Szondi, "Hoffnung im Vergangenen. Ober Walter Benjamin." *Schriften II* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978), 275-94: 282-8'de.

27 Benjamin'in dil kuramı kapsamında, "Mummerehlen" bölümü genellikle onun kuramsal kavramlarının bir dış değerlemesi olarak görülmüştür. Werner Hamacher'e göre, Benjamin'in anıları onun kuramsal programının bir "radikalleştirilmesidir" ("The Word Wolke-If It Is One", Rainer Nägele (ed.), *Benjamin's Ground. New Readings of Walter Benjamin* [Detroit: Wayne State University Press, 1988], 147-76: 166). Bkz. "Mummerehlen" bölümünün fotografik bir okuması için, Rugg, *Picturing Ourselves*, 167-71 ve Richter, *Walter Benjamin*, 219-25.

lanmak anlamına gelen Almanca kelime "mummen" (GS, IV, 261) ile arasındaki fonetik benzerlik nedeniyle, çocuklar yanlış bir şekilde bu kelimeyi hayaletler için kullanmaktadır.[28] Benjamin, böylesi yaratıcı ve bir bakıma kasıtlı olmayan dönüşümlerden doğan kelimelerin çocuk ve yetişkin dünyası arasında köprü vazifesi gördüklerini söyler: "Worte, die auf der Grenze zweier Sprachbereiche, dem der Kinder und der Älteren stehen" (GS, VI, 495) (çocukların ve yetişkinlerin dilbilimsel diyarları arasındaki sınırda var olan kelimeler" [SW, II, 617]). Fakat hem yazdıkları hem de kendi çocukluk karmaşası net bir şekilde göstermektedir ki, böylesi ifadeler bellek tarafından taşındıkları sürece iki başka diyar, yani geçmiş ve şimdiki zaman arasında da bir aracı vazifesi görebilir zira bu kelimeler o dönemi hatırlayan yetişkinler için büyülü bir çocukluğun etkili andaçları olarak kalırlar.[29] Benjamin, hayatı boyunca çocukların okuryazarlık öncesi algısı ve dil kazanımı hakkında sürekli ilgi duymuştur.[30] Dolayısıyla, dil felsefesini (Sprachphilosophie) çocukların kelimeleri yanlış anlayıp genellikle istemsiz kelime oyunlarıyla sonuçlanacak şekilde çarpıtmaları üzerine kurmuş olması şaşırtıcı değildir. *Paronomasia* terimiyle ifade edilen, benzer seslere sahip kelimeler üzerinden beklenmedik anlamlar yaratma olgusuna sahip şiirde ise bu elbette ki fazlasıyla kasıtlı bir strateji olabilir.

Benjamin'in durumunda ise "Mummerehlen" kelimesi, yalnızca bir çocuğun sahip olabileceği bir dünya algısı üzerine inşa edilmiş maziye ait bir gerçekliğe giriş niteliğindedir. Kendi deneyiminden hareketle, Benjamin bu tarz kelimelerin bir "magische Gewalt" (GS, VI, 518) ("büyülü güç" [SW, II, 634]) barındırdıklarını söyler. "Kleine Geschichte der Photographie" adlı eserinde ilk dönem fotoğraflarındaki "büyülü değere" Dauthendey'in ve müstakbel karısının öz portreleriyle ilintili olarak yaptığı, geçmiş bir gerçekliğin esrarengiz mevcudiyeti ile ilişkilendirilmiş vurguyu bu noktada hatırlamakta fayda vardır. Büyü ve fotoğrafın ortaklığı iletişim aracının icadına kadar uzanan bir konudur. Örneğin, dagerotipin ortaya çıkışı üzerine yazı-

28 Bkz. *Berliner Kindheit*'teki biçimbozumlar ve yankılanımlar dizisinin Hamacher tarafından yapılan dışdeğerlemesi, "The Word Wolke", 161-3.

29 Benjamin, onu çocukluk anılarını yazmaya itenin bu tarz kelimeler olduğunu *Berliner Chronik* eserinde açıklar (bkz. GS, VI, 495).

30 Bu ilgisini yalnızca otobiyografik yazıları değil, (1918 yılı başlarında eşi Dora ile toplamaya başladığı) hatırı sayılır derecede geniş çocuk kitapları koleksiyonu da doğrulamaktadır ki bu koleksiyona derlediği Rus yapımı oyuncakların kartpostalları ve oğlu Stefan'ın gelişimini belgelemesi de eklenebilir. İlk hususla ilgili resimli bir makale için, bkz. Margarethe Gerber, "Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins", *BucklichtMannlein und Engel der Geschichte. WalterBenjamin, Theoretikerder Moderne* (sergi kataloğu) (Giessen: Anabas Verlag, 1990), 84-91.

lan 1840 tarihli kısa bir makalede, esrarengiz mevcudiyetlerin hiç yabancısı olmayan Amerikalı yazar Edgar Allan Poe fotografik imgelerin büyülü niteliğini övmüştür.[31] Oysa Benjamin'in çocukluk hatıraları düşünüldüğünde, büyü ile fotoğraf arasındaki ilişki daha somuttur ve Poe'nun durumundakinin aksine yeni bir teknolojiye duyulan hayranlıktan kaynaklanmamaktadır. Hem Kafka'nın çocukluk portresi hem de Benjamin'in çocukluk portresi/portreleri (yahut yarattıkları karma gerçeklik) ve öne çıkan kelime geçmişi oldukça güçlü bir şekilde geri getirmektedir. Fotoğrafların büyüsü ve "Mummerehlen" kelimesi namevcut bir şimdilik betimler. Elbette, ancak özel bir çocuğun (Benjamin'in) gerçekliği şekillendiren ifadesiyle ilintili kelime bu görevi yerine getirebilir. Keza bir imge formunda geçmişi geri getirmenin büyülü gücüne sahip olan da yalnızca bakan kişiyle hayli güçlü bir üslupla kişisel bellek kanalı aracılığıyla konuşabilen ve kendi dönüşebilme sihrini yapan fotoğraflardır.

"Mummerehlen" bölümü, daha soyut ve kuramsal açıdan, görsel taklidi fotoğraf gibi bir tasvir formunda kapsamaları için genişletilebilecek "Entstellung" (çarpıtma)[32] ve "Ahnlichkeit" (benzerlik veya andırma) kavramlarıyla ilintili olarak çocukluk dili, büyü ve fotoğraf temalarını keşfe çıkar. Benjamin'e göre, yukarıda belirtilmiş dilbilimsel çarpıtma olan *Entstellung* babındaki çarpıtma, bir çocuğun kendi ve onu çevreleyen dünya arasında kurduğu, bir yetişkinin bakış açısına göre çarpıtılmış ve tutarsız görünse bile anlamlı bağ üzerinden gerçekleştirilen taklitçi bir faaliyettir.[33] Benjamin'e göre, bu çarpıtma süreci çocuğun öz benliğini inşa etmesine yardımcı olduğu için olumludur. Onun da dediği gibi, tabii ki içgüdüsel ve çocuğun içine dalıp aksi takdirde yabancılık çekeceği ortama uyum göstermesinde gerekli bir süreçtir.[34] Bu bağlamda, *Entstellung* bir öykünme süreci

31 Bkz. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography,* 37.

32 "Mummerehlen" bölümünün ilk kısmı, bazı farklı ön ekler eklenerek "stellen" fiilinin anlamsal çeşitlemelerinin neredeyse oyunbaz bir gösterisidir: "ver-stellen" ve "um-stellen" (GS, IV, 260-1).

33 Bkz. Hubertus von Amelunxen, "D'un etat melancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allegorie", *Revue des Sciences Humaines,* 81 (1988), 9-23: 9.

34 Çocuğun "Muhme Rehlen" üzerine yaptığı istemsiz kelime oyunu, "Lehre vom Ahnlichen" (Doctrine of the Similar) ve "Über das mimetische Vermögen" (On the Mimetic Faculty) adlı eserlerinde Benjamin'in "unsinnliche Ähnlichkeit" veya "duyumsuz benzerlik" (GS, II, 207; SW, II, 696) olarak adlandırdığı, dil ve dünya arasındaki taklitçi tekabülleri ve ikisi arasındaki keyfi anlatımsal bağı ifade eden bir dil kavramını tanımlayan terimi yaratır. Bu da geleneksel aktarıma dayanan modern bir dil ile beraber dilin premodern, büyülü/taklitçi bir kullanım veya anlayışı olan ve kuramcı tarafından tanımlanan olgu ile çocuğun, dil ile dünya arasında bir "unsinnliche Ähnlichkeit" yaratarak

olarak tasarlanmış taklit veya andırmaya karşı gelmekten ziyade destek çıkmaktadır.

Benjamin, "Muhme Rehlen" gibi kelimelerin çocuklar için bilinmez olduklarını ve onların üzerinde "ahnlich zu werden und sich zu verhalten" (GS, IV, 261) ("benzer olmak ve taklit yoluyla davranmak" [SW, III, 390-1]) etkisine sahip olduklarını söyler. Daha önce gördüğümüz üzere, çocukken bilmediği kelimelerle karşılaştığında, daha öncesinde var olmayan andırmacı bağlar kurarak nasıl kendisi ve etrafındakiler arasında anlamlı tekabüller yarattığını açıklar. Yine de altı yaşındaki Benjamin'e göre, onu şaşkına çevirmiş olan, bir portre fotoğrafının özne/nesnesi olma olgusunun özünde bulunan özdüşünümsel döngüsellikle karşılaştığında bu taklitçi idrak süreci yıkıma uğramıştır: "Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeitmit mir selbst von mir verlangte" (GS, IV, 261) ("İşte bu yüzdendir ki, biri benden kendimi andıran bir şey istediğinde ne yapacağımı bilememiştim" [SW, III, 391]). "Kendi olma" veya kendini andırma talebi, yani geleneksel portre beliti psikolojik kimliğin kefili olarak ikonik andırma kavramı üzerine kurulmuştur ve çocuğun ötekini, dışsal ve farklı olanı taklit etmeye ve böylece onu benzer, kendinden, kendi yaşamından bir parça yapmaya dair içgüdüsel arzusuna yabancıdır.[35] Dolayısıyla, Benjamin, fotografik tasvirdeki gerçekliğin, hele ki temsil edilen bireyin kendisi olduğunda, etrafındaki dünyaya dair çocuğun algısı ve idrakindeki gerçeklikten temelden farklı olduğunu vurgular. Benjamin'in, öz kimlik yaratma sürecinin bir parçası olarak çocuğun isimleri çarpıtmasında yatan gerekliliği vurgulamasını hesaba katıldığında, fotoğraf tarafından gösterilen dünya ile çocuk tarafından algılanan ve imgesel olarak yaratılan dünya arasında bir uyuşmazlık vardır. Fotoğraf, inkâr edilemez bir kesinlik ile fiziksel gerçekliğin nesnel yüzeyini yakalar. Bu sebeple, fotografik teknik başarı olarak genellikle övülen olgu, yani kesin bir kayıt üretme becerisi[36] ötekinin yaratıcı bir şekilde çarpıtılmasına da-

birleştirilmesi anlamına gelmektedir. Irving Wohlfarth'ın iddia ettiği üzere, Benjamin'in dil kuramı saf keyfiyet kavramını reddeder ve bu bağlamda anti-Saussurecü'dür ("Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique*, 17 [1979], 70-89: 74). Benjamin'in karmaşık taklit anlayışı üzerine derin bir inceleme için, bkz. Tilman Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998), 25-101.

35 Bkz. "Mummerehlen" bölümü hakkında, kendilik ve ötekilik arasındaki bağı vurgulayan Eduardo Cadava'nın etkileyici okuması, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 106-15.

36 Sorunlu bir şekilde aynı taklit için çabalamakla tanımladığı Batı tasvir tarihiyle alakalı olarak Andre Bazin'in fotoğrafı yüceltmesinin ardında yatan neden belki de budur ("Ontologie de l'image photographique", *Qu'est-ce que le cinema?* [Paris: Editions du Cerf, 1999], 9-17: 13-17).

yalı çocuğun imgesel taklidini fotoğrafın andırma ve yaklaşık kimliğe dayanan ikonik taklidinden ayırır.[37]

Yine de fotoğraf dilde uygulanabilir olan çarpıtma veya yanlış anlamaya karşı koyar ve bu nedenle *Entstellung*'un yaratıcı büyüsüne uyumlu değildir; bu durumda, öncelikli çocukluk fotoğrafı dokunaklı bir şekilde bu büyünün bir kısmını her halükârda iletebilir. Portreye bakan, kendi çocukluğunu bir imge olarak gören yetişkin kişi (Benjamin) bu deneyim sayesinde çocuğun dünyasından bir parçayı yine de geri kazanabilir. Bir yetişkin olarak, çocukluktaki imge artık "Inneres" veya çocuğun dünyasının içine kadar uzanan kapsayıcı ve belleksel bir ilişki sayesinde taklit edilerek kazanılmak zorunda olan öteki, "kendi olmayan"dır (GS, IV, 261). Dolayısıyla, bazı belirli kelimelerdeki büyü ile tekil portre fotoğraflarındaki büyü arasında üstü kapalı bir paralellik bulunmaktadır.

Benliğin öteki olarak fotografik dönüşü

Dilbilimsel ve fotografik benzerlik ile çarpıtma arasında yer alan karmaşık etkileşimin ana hatları çizili yapısının aksine, Benjamin'in anlatımsal değişikliklerine rağmen çocuk Kafka portresinin tanımı mevcut imgenin kararınca hakiki bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Portre ile tanımı arasındaki çelişkiler kendi ile öteki veya kendi ile "öteki kendi" arasındaki fazlasıyla duygusal etkileşimi ortaya çıkarır ki bu kavramların her ikisi de Benjamin'in asli temalarındandır ve portre fotoğrafı deneyimi içinde mevcut olan psikolojik ve varoluşsal dinamiklerdir.[38] Benjamin, "Mummerehlen" bölümündeki imgenin tanımını "entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist" (GS, IV, 261) ("etrafımı kuşatmış olanların benzerliği tarafından çarpıtıldım" [SW, III, 392]) diyerek görünürde çelişkili bir iddia ile sonlandırır. Fotoğrafa uygulandığında, çocuğun aslında işe yarayacak taklit kabiliyeti başarısızlığa uğrar. Benjamin ise artık kendisi ve dünya arasında dil üzerinden anlamlı bir tekabül geliştirememektedir. Aksine, fotoğrafçı tarafından

37 Daha geniş bir açıdan bakıldığında, fotoğraf ile dil ve bilhassa da otobiyografi arasındaki ilişki karmaşıktır ve aktarım ve imlemsellik gibi meselelerin daha yakından yapılacak eleştirel analizine gerek duymaktadır. Bkz. Timothy Dow Adams, *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography* (Chapel Hill ve Londra: University of North Carolina Press, 2000).

38 Gerhard Richter, kendi tabiriyle Benjamin'in "günah çıkaran ve edebi yazıları" ile ilintili benzer dinamikleri analiz etmiş ve bu yazıların yalnızca bir başkasında ve bir başkası olarak ötekilik içinde kendi yerini bulabilen bir benliği açığa çıkardıklarını ve bunun sonucunda "sürekli değişken bir benlik" kavramını doğurduklarını ileri sürmüştür ("Acts of Self-Portraiture: Benjamin's Confessional and Literary Writings", David S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* [Cambridge: Cambridge University Press, 2004], 221-37: 221-2).

oğlan çocuğundan "kendisine benzemesi" istendiğinde, çocuk dış görünüş düzeyinde yalnızca yüzeysel fotoğraf taklidi ile ilişkilendirilmiş yapay stüdyo ortamını andırır bir şekilde çarpıtılmış hissetmektedir. Bu durum da böylesi sıradan portrelerin aktarmaya çalıştıkları yüzeysel burjuva kimliğinde karşılık bulmaktadır. Kafka portresinin Benjamin için bu kadar anlamlı olmasının nedeni, bir artefakt olarak portrenin algısal yüzeyinde yatandan ziyade Benjamin'in imge ile kurduğu kendine has belleksel-duyusal ilişkidir. Bu ilişki yalnızca Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki portrelerin doğasındaki aurasal niteliklere dair yaptığı yorumlara zıt düşmekle kalmaz, ayrıca fotografik imgenin ontoloji ve estetiğinden -Barthes'ın neredeyse elli yıl sonraki benzer çabasının habercisi olarak- bu imgenin deneyimlenmesindeki varoluşçu bir görüngübilime daha da kökten bir şekilde geçiş yaptığının işaretini verir.

Daha önce Kafka ile ilgili olarak Benjamin tarafından tarif edilen yabancılaşmaya karşın, kendi portresini akla getirmesi Benjamin'in portresi yapılan kişinin dışsal ve fizyonomik kimliğini içsel ve hatırlanan kimlik ile kıyaslayıp aradaki farkı göstermesine yol açar. Fotografik portreye ve bir bütün olarak kendi çocukluğuna eşzamanlı bakan Benjamin, imgenin tasvir ettiği hatıralarını kıyaslayıp aradaki farkları ortaya çıkarma şansına sahiptir. Şimdi geriye dönüp baktığında, stüdyo ortamındaki oğlanı yanlış anımsanması hayal edilen ve hatırlanan dünya ile olan özgün andırmaya tamamen zıt düşmektedir. Buradaki ayrım, Kracauer tarafından "Gedachtnisbilder" (bellek imgeleri) ile fotografik imgeler arasında yapılan ayrıma benzemektedir.[39] Kracauer'a göre, fotoğraf, hakikate ve yaşanmış hayatın anlamına dair bir ipucu sunmadan dışsal olgu için ancak bir "Oberflachenzusammenhang" (bir "yüzey bağdaşımı") tasvir etmektedir.[40] "Mummerehlen" bölümünde Benjamin'in yer verdiği metaforları kullanmak adına, fotografik portre ile yaşanmış çocukluk arasındaki ilişki bir "deniz kabuğu" (Muschel) ile bir "yumuşakça (Weichtier) (GS, IV, 261) arasındaki ilişkiyi andırmaktadır. Nasıl ki fotoğraf kendi üretim zamanındaki yaygın beğeniyi tasvir etmekteyse deniz kabuğu da on dokuzuncu yüzyıldaki dışsal unsurları temsil etmektedir. Yumuşakca ise Benjamin'in 1900'ler civarı çocukluğundan hatırladığı tortulu şahsi geçmişini temsil etmektedir. Kafka fotoğrafına bakan ve Benjamin'in *Berliner Kindheit* eserini okuyan bizler için fotoğraf, burjuva portre ikonografisinin bir belgesini bizlere sunan deniz kabuğudur. Hâlbuki

39 Kracauer, *Das Ornament der Masse, 25-7.*

40 Age., 27. Hem Kracauer hem de Benjamin açık bir şekilde fotografik imgeleri ve istemsiz belleği karşılaştırmalı olarak birbirine yaklaştıran Proust'un izinden gitmektedir (bkz. Bölüm 3).

Benjamin'in kendi çocukluğu üzerindeki yansımaları aracılandırılmış bir hayat öyküsünün katmanları sayesinde imgeyi canlandırmakta ve imgeye dair kapsamlı gerçekleri ortaya çıkarmaktadır.

Bu hem kolektif hem de kişisel geçmişin birikimi, deneyimi ve hatırası yalnızca Benjamin'e ait olduğu için bunun başka şekilde olması mümkün değildir. Bu yüzden, fotoğrafın geçmişe dair gösterdikleri ile kendisinin geçmişe dair hatırladıkları arasındaki uyuşmazlığı hem bilmekte hem de duyumsamaktadır. Portresi yapılan kişinin imge ile olan benzerliği çocuğu tanıyan herhangi biri tarafından fark edilebilir, oysa belleğin zihinsel imgeleri yalnızca oradaki çocuk, şimdiyse fotoğrafa bakan kişi tarafından yeniden yakalanabilir.[41] Elbette, yaşanmış gerçeklik ile fotografik gerçeklik arasındaki uyumsuzluk, hayatın farklı dönemlerinde bile ancak ve ancak portresi yapılan ile fotoğrafa bakan kişi aynıysa algılanabilir. Bunu, alter egonun fotografik geri dönüşü olarak okumak mümkündür.

Çocuk Kafka fotoğrafıyla Benjamin'in özel etkileşiminde, alter egonun geri dönüşü Kafka'yı bir çocuk olarak kimliklendirmesiyle başlar. Tabii ki Kafka'yı büyük bir yazar ve düşünür olarak görmesine bağlı olarak, Benjamin'in kendi çocukluğunu Kafka üzerinden yeniden keşfetme yollarının hepsi sanatsal, entelektüel veya dini bir gelenek ve kökene yerleşik bir yakınlığın ötesindedir.[42] Daha ziyade, kendini geçmişte kalmış, kişisel ve tarihsel-kültürel, arkadaşlar arasındaki hakiki çocukluk bağlarının genellikle neden olduğu acıyla birlikte ikili tarafından hayali olarak paylaşılmış bir an ile bağlamaktadır. Benjamin'in *Berliner Kindheit*'te yaptığı fotoğraf yorumu daha öncesinde fotoğraf üzerine yaptığı kuramsal ve tarihsel savları açıkça geliştirmese de "Mummerehlen" bölümü, özel portreye yapılan kişisel atıf vasıtasıyla fotografik imgelerle kurduğu görüngübilimsel açıdan konumlandırılmış etkileşime yeni bir boyut katmaktadır. Şimdiki zamanın arabulması sayesinde kişinin yaşanmış geçmişi tanıyıp yeniden deneyimlemesini sağlayan bu dinamikler, maddesel ve algısal bir nesne olarak fotoğrafa indirgenemez olsalar da, sadece söz konusu tekil fotoğraf tarafından değil, herhangi bir fotografik imgenin yokluğu içindeki varoluşunun eşsiz doğası tarafından da, bağlamsallık gerçeği ve unsurları, imge ve imge tarafından resmedilen dünya arasındaki fiziksel-nedensel bağ aracılığıyla meydana gelmektelerdir.

41 Bkz. Michael Opitz, "Ahnlichkeit", Opitz ve Wizisla (ed.), *Benjamins Begriffe*, cilt. 1, 44-5.

42 Bu, Proust'un içine kapanık bir şekilde üzerinde durduğu "Longtemps, je me suis couche de bonne heure" (bkz. OC, V, 459) ile ilintili olarak Barthes'ın varoluşsal kimliklendirmesine benzemektedir.

Kafka fotoğrafının ve Benjamin'in bu fotoğrafla ilgili yorumunun *Berliner Kindheit* içinde bitişik olmaları ve bunun sonucunda da portresi yapılan kişinin edebi kimliklendirilmesinin -sürekli bir kendinin bir de Kafka'nın çocukluğu arasında gidip gelerek- ertelenmesine rağmen etkileşimin tarif edilmiş keskinliği yine de bakan kişinin öteki benliği olarak algılanmış fotografik imlemin tabiatına dayanmaktadır. Barthes'ın "ölümler" üzerine yazdığı metinde Derrida'nın formüllemesinden yola çıkarsak, "Mummerehlen" bölümündeki kelime ve imge dinamiği "singularite absolue de l'autre" (ötekinin mutlak tekilliği)[43] olgusunu doğrulamaktadır ki bu da Bazin'in deyimiyle geçmiş zamana ait fotoğrafın "mumyalanması"[44] sayesinde mümkündür. Yani, bakan kişi fotografik imlem sayesinde geçmiş ve şimdiki kendiyle olduğu kadar öteki ile de fotoğrafın -portresi yapılanın geçmiş mevcudiyeti formundaki gerçeğin izini taşıyan bir algısal nesne olarak- arabulucuk ettiği ve bakan kişinin aktarılan ötekiyle bir ilişki içine girdiği bir etkileşimde yüz yüze gelmektedir.

Benjamin'in sıkça geri döndüğü Kafka'nın çocukluk portresiyle olan etkileşimi o halde fotoğraf tekilliğinin ispatıdır. Fakat kefaret temasıyla da yakinen ilişkililerdir. Çocukluk anılarında, Benjamin çocuk portresinin sanki portresi yapılan ile bakan aynı kişi olduğu için ona görünen, sahte bir andırma sunduğunu yazar. Fakat çocuk öznenin yabancılaşma algılanabilirliğini bir arada teşkil eden yalnızca anılardaki fotoğraf çekilme durumu ve ona bakma arasındaki zamansal uyuşmazlık değil, portresi yapılanın tahminen Benjamin yerine Kafka olduğu gerçeğidir. Benjamin'in Kafka ile kimliklendirmesi sayesinde çocuk Kafka ile çocuk Benjamin'i kaynaştırılması, Linda Haverty Rugg'un ileri sürdüğü gibi, tüm çocukların deneyimlerinden bahsetmek ama öncelikle "beni" görme açısından çocuğun öteki olarak eşsiz bireyselliğini korumak için çocukların "bireysel özelliklerini sıfıra indirgeme girişimi" değildir.[45] Benjamin'in fotografik imge hakkındaki görüşleri, bakan benliğe ait bir portrenin bile kendini bir gayri kendi, alter ego olarak sunması nedeniyle ötekinin indirgenemezliğinin ve onunla ilgili deneyiminin altını çizmektedir.[46]

43 Derrida, "Les Morts de Roland Barthes", 272; "The Deaths of Roland Barthes", 39.

44 Bkz. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", 14.

45 Rugg, *Picturing Ourselves,* 170. Ayrıca Richter, *Walter Benjamin,* 220.

46 *La Chambre claire* eserinde, Barthes benliğin fotografik portresini bir "avenement de moi-meme comme autre" (CC, 28) ("kendimin öteki olarak görünmesi" [CL, 12]) diye tanımlar. Bkz. Cadava, *Words of Light,* 113-15. Farklı bir bağlamda, Hirsch fotografik portre içinde benlik ve öteki arasındaki bu dinamiğin, Philippe Lacoue-Labarthe tarafından "alloportrait" olarak tanımlanmış olgu olduğuna ve ayrıca öz kimlik oluşumundaki "ayna safhası" kapsamındaki Lacanyen kavramları da andırdığına dikkat çekmiştir (*Family Frames,* 86-9).

Öncelikli fotoğrafın tekilliği, Benjamin'in eleştirel yazılarının ilişkilendirildiği kendisine ve diğer tüm fotoğraflara ait yeniden çoğaltılabilirlik sorusunu bu bağlamda akıllara getirmektedir. Buna bir tezat denebilir mi? Hayır, zira söz konusu tekillik bariz şekilde fotoğrafın maddesel bir nesne olarak kolayca kopyalanmasından çoğunlukla etkilenmemektedir[47] ki bu kopyalanma zaten yalnızca o nesneye ait gerekli bir işlev de değildir. Aksine, fotoğrafa bakıldığı anda beliren bağıntısal olayın bir sonucu; spesifik imgenin, bireysel gözlemcinin ve eşsiz imlem veya portresi yapılan kişinin olumsal birlikteliğidir. Özetle, fiziksel veya maddesel benzersizlikten ziyade deneyimsel bir tekilliktir. Benjamin'in elinde bulunan, bir resmin aurasının aksine hayranlık duyduğu yazara ait değerli bir belirteç olan Kafka portresinin ardındaki en büyük gerçek ve değer, kâğıt üzerindeki bir imge olarak barındırdığı fiziksel benzersizliğine değil, eşsiz bir öznellik bilinci içinde yeni, daha büyük bir yaşam sunan bağlamsal ve ikonik özelliklerinin "idealleştirilmesine" dayanmasıdır. Diğer bir deyişle, söz konusu deneyimsel dinamik fotoğrafın gerçekliği aracılığıyla gerçeğin maddesel bir izleği olarak fotoğrafa bakan kişinin tepkisinde hatırlatılırken, nasıl ki portresi yapılan kişinin fotoğraftaki kimliği eninde sonunda gözlemsel taklitçi sadakat sayesinde sorunlaştırılıyorsa bu dinamik de haricen doğrulanabilir tüm olgu ve görünümlerin ötesine hızlıca geçmektedir. Belirli bir kişinin belirli bir imgesine verilen böylesi bir tepki öyle ya da böyle duygu yüklüdür ve tasvir edilen kişinin kim olduğu ve bakanlara neyi temsil ettiğine bağlı olarak portre fotoğrafının talep ettiği yoğunluğu saptamaktadır.

Deneyimsel gerçeklikler gibi üst kuramsal terimler gelenekselden kopuk, nesnel ve kişilerüstü bilgilerin hiçbiri fotoğraf bağlamında tamamen yakalanabilir değildir. Aksine, iletişim aracı ve onun yetkinlikleriyle kurulan, spesifik imgeler ve onlara verilen spesifik tepkiler kanalıyla işleyen fazlasıyla kişisel ve hatta otobiyografik etkileşimi gerektirmektelerdir. Fakat bu, daha genele uygulanabilir bir hakikatin böylesi tekrarlanamaz ve öznel (geçmiş ve şimdiki zaman arasında duyumsanan ve bilinen bağa dayalı) bir deneyimden dış değerlenemeyeceği anlamına gelmez. Böylesi bir deneyim, bu tarz deneyimlere sadık kalan eleştirel ve/veya anlatımsal yazma pratiğine sebebiyet verip onları ortaya çıkabilecekleri bir mekân yaratarak ve kalıcı hâle getirerek daha geniş bir kültürel yaşam bağlamında muhafaza edebilir.

47 *The Singularity of Literature* eserinde, Attridge'in fotoğrafa dair yaptığı tek gönderme bu ayrıma dikkat çekmekte ve "bir milyon kez yeniden üretilmiş" olsa da tekilliğin bir fotoğrafın doğasında olabileceğini doğrulamaktadır (64).

Bu bağlamda, Benjamin'in görüşünün merkezinde yer alan bir "kurtarmacı eleştirellik" kavramı böylesi bir pratiği işaret etmektedir.[48] Genellikle anlaşılan, bunun kültürel olguyu geçmişe dönük tarihsel bir bakış açısıyla inceleyen edebi, kültürel veya tarihsel eleştirellik olduğudur.[49] Daha doğrusu, olaylara tarihsel açıdan zirvede veya altın çağlarında olduklarında değil, yitirildikleri anda daha çok dikkat gösteren ve onları kurtarma ya da yeniden kazanma amacı güden bir eleştirelliktir. Benjamin'in fotoğraf ile ilişkisi ise tarihsel veya kültürelden ziyade varoluşsal gerçekliklere odaklanmış ve yine de diyalektik bir ilişki barındıran farklı türdeki kurtarmacı birleştiriciliği doğrulamaktadır.

Benjamin'in fotoğraf üzerine yazdıklarında çocuk Kafka portresinin teşkil ettiği istisnai yer, bu fotoğrafın yazma aracılığıyla gerçekleştirilen bir kefaretin hem spesifik nesnesi hem de örneği[50] olduğunu göstermektedir. Bu fotoğraf, bir yandan zamanın unutkanlığından çekip alınmış ve diğer yavan ve ticarete alet edilen imgelerden koparılmıştır, yani kurtarılmaya değer olduğunu kanıtlamıştır. Öte yandan ise, bir fotografik imgeye verilen öznel ve kapsayıcı tepkinin doğal bir uzantısı olan bir yazı türü sayesinde geri kazanılmıştır. Fotoğrafta tasvir edilen isimsiz kişiye basitçe isim vererek elde edilen kurtarılmadan ziyade, Agamben'in de ileri sürdüğü üzere, Benjamin'in sıklıkla çocuk Kafka portresine başvurması buradaki kurtarılmanın bakan kişinin portreyle kurduğu duyusal ilişkiye sıkı sıkıya bağlı olduğunu açıkça göstermektedir.

Portreyle karşılaştırıldığında, Agamben tarafından fotoğrafın "kurtarma talebi" olarak tanımlanmış olguyu eksiksiz biçimde olumlayan ve açıklayan da tekillik teması ve gerçekliğidir.[51] Kafka fotoğrafını yalnızca hakkında yazarak değil, aynı zamanda kendine has üslubuyla yazarak Benjamin'in kurtarmış olması başlı başına fotografik olarak aktarılan ötekine duyulan derin bir etik sorumluluk duygusunun sanatsal bir dışavurumudur.

48 Giriş bölümünde bahsettiğim üzere, "rettende Kritik" dışavurumu Kracauer ve Habermas'a atfedilebilir. Weigel, görsel artefaktlar bağlamında Benjamin'in "Gestus einer rettenden Kritik"in (kurtarmacı eleştirellik tavrı) fotoğrafla doğrudan ilintili olduğunu keşfeder ("Das Detail in Benjamins Theorie", 51). Miriam Hansen ise bu eleştirel pratiğe film bağlamından yaklaşır ("Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology", *New German Critique*, 40 [1987], 179-224: 182, n. 4).

49 Heinrich Kaulen, Benjamin'in eserindeki çeşitli "Rettung" unsurlarını üç ana anlam kapsamında özetler: epistemolojik veya felsefi, eskatolojik ve edebi kültürel ("Rettung" hakkındaki yazısı için bkz. Opitz ve Wizisla (ed.), *Benjamins Begriffe*, cilt. 2, 629).

50 Bir parça değiştirdiğim bu formülleme Hansen'den alınmıştır ("Benjamin, Cinema and Experience", 182).

51 Agamben, *Profanations*, 26.

Tüm hususlar hesaba katıldığında, Benjamin'in eserinde fotoğrafın bir nesne konusu olarak ele alınması son derece ikincildir. Çocuk Kafka portresinin istisnai, öz olumlamacı ve potansiyel olarak hayat değiştiren konumu iletişim aracını genellikle olumsuz anlamda (en azından, geniş çapta kullanımı ve etkileri anlamında) değerlendiren Benjamin'e verilen diyalektik bir cevaptır. Tekillik teması, kabullenilmesi için gerekli olan keşifsel bağlamı sunan yalnızca umumi ve hususi, ortak ve kişisel arasındaki bu dinamik uyumsuzluk aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu uyumsuzluklar Benjamin'in fotoğrafı ve belleği sorunsallaştırması tarafından yansıtılmakta ve hizalandırılmaktadır. Bu konunun daha geniş kapsamda ele alınması, Benjamin'in çocuk Kafka portresiyle ve muhtemelen herhangi bir portre fotoğrafıyla kurduğu bağın kurtarmacı ve etik unsurları üzerine yeni bakış açıları getirir.

BÖLÜM 3
Fotoğraf, Bellek ve Kefaret

– § –

BENJAMIN'in (çocukluk) hatırası ve fotoğrafa değindiği otobiyografik bağlam daha genel, karmaşık meseleleri aralarındaki ilişkilerle birlikte akla getirir. Fotografik iletişim aracının (dijital olmayan fotoğraftaki developman işlemi de dahil) fiili çalışmalarında bulunan zamansallıkla, fotoğrafların fiilen hem fiziksel hem de zihinsel depolaması ve geri kazanımıyla ve onların görülmesindeki zamansal ve imgesel dinamiklerle ilgililerdir. Kameranın ışık bilimini ve developman işlemini algılama ve hatırlamanın nörofizyolojik zihinsel süreçleriyle kıyaslamak uzun süredir devam eden bir alışkanlıktır. on yedinci yüzyıl başlarında, fotografik kameranın habercisi olan *Camera Obscura*'nın insan gözüne karşı analojik bir şekilde işlev gördüğü düşünülmüştür.[1] Her ikisi de ışık demetlerini toplayıp alt üst ederek bir ekran veya retina üzerine yansıtmakta ve böylece bir imge üretmektedir. Fotoğrafın icadının sonucunda –yani, gelip geçici ışık projeksiyonlarının kimyasal olarak saptanabileceklerinin keşfedilmesi- göz ile kamera arasındaki mecazi analoji belleğe de sıçramıştır. Fotografik imgelerin kalıcı olarak depolanması ve arşivlenmesi, bellek imgeleri aracılığıyla beynin daha sonra erişeceği imgesel veriyi depolamasına paralel görülmüştür. Amerikalı fizikçi ve bilim adamı Oliver Wendell Holmes 1859 yılında bu ilişkiyi dile getirirken meşhur tanımlamayı yapmış ve dagerotipi "bir belleğe sahip ayna" olarak adlandırmıştır.[2] Fotoğraf tarihi ve kuramının sonraki yılları boyunca böylesi analoji ve karşılaştırmalar artmıştır.

1 Bkz. Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 384 ve daha detaylı tarihsel bir çalışma için, Busch, *Belichtete Welt*, 93-106.

2 Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, 74.

Benjamin'in konuyu ele alışına dair çok önemli iki metin hem Freudyen psikoanalizde hem de Proust'un bellekle ilgili şiirlerinde görülmektelerdir. Benjamin'in çalışması, fotoğraf ile bellek arasındaki ilişki yalnızca şahsi biyografisine değil, aynı zamanda modernite ve ortak tarihle ilgili düşüncelerine de yakından bağlıdır.

Bir bütün olarak görülmüş Benjamin'in fotoğrafla ilişkisinin, 1930'ların ilk yıllarındaki belirli imgelerin görülme ve tanımlanmasına dayalı kültürel-tarihsel ve sözde görüngübilimsel bir ilişkiden 1930'ların ortalarından itibaren fotoğrafa kitle iletişim aracı olarak yaklaşan çok daha soyut, diyalektik-materyalist bir tutuma kaydığı gerçeğini yinelemek önemlidir. İkinci yaklaşım, Benjamin'in çalışmasına yakın durarak geliştirilmiş Frankfurt Okulu'nun kültür hakkındaki bakış açısıyla da ilişkilendirilmektedir.[3] Bu geçişin en dikkat çekici sonucu fotografik aura kavramının çarpıcı bir şekilde yeniden değerlendirilmesidir. Belirli fotoğrafların eşsiz gücü ve değeri üzerine daha önce yazdıklarının her halükarda reddi olarak algılanması gereken, Benjamin tarafından vurguda yapılan değişim yirminci yüzyıl tarihine ve Avrupa ile Almanya'da yükselen faşizm ortamına karşıt görülmek zorundadır. "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde ve diğer yazılarında fotoğrafın metinle birlikte üstlendiği (Atget'in imgelerinin doğası ve sunumu tarafından değinilmiş) potansiyel politik rolü değerlendirmesi, Benjamin'in bu iletişim aracına eşi görülmemiş bir kültürel ve tarihsel kriz penceresinden bakmadığını göstermektedir.[4] Bu krizin patlak verişini anlamak ve yarattığı zorluklara cevap vermek için Benjamin yüzünü on dokuzuncu yüzyıla çevirir ve modernitenin yükselişiyle birlikte insani deneyim tabiatının nasıl ve niçin kökten değiştiğini incelemeye çalışır. Fotoğrafın bu sismik, epistemik ve deneyimsel geçişteki yerini değerlendirmeden önce, Benjamin'in modernite kuramındaki kilit noktalarını saptamakta fayda vardır. Bu sayede, bilhassa da fotoğrafın bellek üzerindeki etkisine dair olumsuz ve olumlu değerlendirmelerini ele almak adına, Proustcu bellek anlayışlarını nasıl benimsediğini ve hem fotografik iletişim aracına hem de portre fotoğraflarına nasıl uyguladığını görmemiz kolaylaşacaktır.

3 Benjamin ile Frankfurt Okulu arasındaki ilişkilerin detaylı bir incelemesi için, bkz. Susan Buck-Morss'un klasik eseri, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New Yorlc: Free Press, 1977).

4 1983'teki facianın ardından yazılmış Vilem Flusser'in Fotoğraf Felsefesi bu bağlamda Benjamin'i tamamlamaktadır (*Towards a Philosophy of Photography*, çev. Anthony Mathews [Londra: Reaktion, 2000]. İkisi hakkında yapılan bir karşılaştırma için, bkz. Stiegler, "Medienphilosophie der Photographie", 259).

Modernite, deneyim ve bilinçdışı

Benjamin'in 1939 tarihli "Über einige Motive bei Baudelaire" (Baudelaire'deki Bazı Motifler) eseri onun modernite kuramının merkezinde yer alan bir metindir. Freud'un 1920 tarihli ilham verici çalışması "Jenseits des Lustprinzips" (Haz İlkesinin Ötesinde) ve Georg Simmel'in 1903 tarihli "Die Großstädte und das Geistesleben" (Metropolis ve Zihinsel Yaşam) eserlerinden faydalanır.[5] Freud ve Simmel'in sundukları kavramsal çatıların aksine, Benjamin bir tür modern deneyim olan *Erlebnis*'in çıkışını işaret etmekte ve premodern karşılığı olan *Erfahrung*'un karşısına koymaktadır. [6] En saf modern deneyim olan Erlebnis'in kalabalık, sanayileşmiş bir metropolis ortamı içindeki çarpıcı, heyecan verici bir uyarıcı tarzında yerleşik olduğunu iddia eder. Çok sayıda insanın süratli hareket ettiği hızlandırılmış nakliye sistemleri tarafından eşlik edilen bir şehir altyapısından doğan bu uyarıcılar, insan gözlemci tarafından kesintili bir duyumsal "şoklar" dizisi olarak deneyimlenmektedir. Sanayileşmenin peşinde gezinen bu çevresel ve toplumsal değişim kapsamında, yalnızca insan algısını değiştirmekle kalmayıp bellek süreçlerini de kökten başkalaştıran sayısız değişimlerin dikkate değer ve somut manifestosu olarak fotografik teknoloji, modern ve premodern deneyim arasında yapılacak nitelendirmeler için Benjamin'e zorlayıcı bir örnekleme sunmaktadır.

Freud ve Simmel'in kuramlarına ilaveten "Über einige Motive bei Baudelaire" eserinde, Benjamin tarafından Baudelaire'in *Les Fleurs du mal* (Kötülük Çiçekleri) ve ayrıca Proust'un *À la recherche du temps perdu* eserlerindeki referans noktalarına dikkat çekilmektedir. Özellikle, onların eserlerindeki önemli kısımları Almancaya çevirmesi sayesinde Benjamin'in Baudelaire ve Proust'a karşı derin bir samimiyeti doğmuştur ki bu iki yazar da onun görüşleri ve temsil ettikleri üzerinde eleştirel-tarihsel ve felsefi kaygılarının sanatsal öncüleri sıfatıyla önemli birer ilham kaynağı olmuşlardır.[7] Bu yazarların çalışmalarını, 1850'ler-

5 Benjamin, Berlin'deki Humboldt Üniversitesi'nde geçen yüzyılın başlarında Simmel'in verdiği konuşmaya katılmıştır ve onun çalışmasını gayet iyi bilmektedir. Burada bahsi geçen pasajlarla ilgili olarak Simmel'den alıntı yapmasa da bu toplumbilimcinin modern metropolis üzerine geliştirdiği kuramlara Baudelaire ile ilgili çalışmalarında (bkz. GS, I, 539-40).

6 Bu iki kelimenin tam bir İngilizce karşılığı yoktur. Benjamin'in çevirmenleri, *Erfahrung*'un bir "zamanla gelen deneyim" olduğunu, *Erlebnis*'in ise "anın izole deneyimi" olduğunu ileri sürmekte ve farklı süresel unsurları vurgulamaktalardır (SW, IV, 345, n. 11).

7 Proust'un Benjamin üzerindeki etkisi karmaşık ve geniş kapsamlı olup birçok akademisyenin ilgisini çekmiştir. Bkz. Ursula Link-Heer, *Benjamin liest Proust* (Köln: Private Print of the German Proust Society, 1997); Robert Kahn, *Images, Passages: Marcel Proust et Walter Benjamin* (Paris: Éditions Kime, 1998); Henning Teschke, *Proust and Benjamin. Unwillkürliche Erinnerung und dialektisches Bild* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000); Johannes Bittel, *Proust-Benjamin, Benjamin-Proust: Traum, Rausch, Erwachen* (Frankfurt a. M.: Verlag Neue Wissenschaft, 2001); ve Dominik

den beri modern hayatın işlek merkezi olmuş ve modernite analizinde Benjamin'e paradigmatik bir metropolis olarak fayda sağlamış on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin temelde post-romantik deneyimlerinin anlatımları olarak görmektedir. Denemenin ana odak noktası, *Les Fleurs du mal* eserinin yaratılışı ve kabullenilmesinin insan deneyiminin bu sosyo-tarihsel dönüşümlerinde bir geçiş noktasını nasıl betimlediğidir. *A la recherche*'deki felsefi ve edebi bellek yaklaşımı, Baudelaire'in çalışması ve içeriği, bilhassa da Proust'un *memoire volontaire* and *memoire involontaire* arasındaki ayrımı üzerine Benjamin'in yaptığı yorumlamayı desteklemek için kullanılır. Bu eserler, geçmişin kasıtlı, etken ve entelektüel hatıraları ile öngörülemeyen harici tetikleyiciler sayesinde ortaya çıkmış edilgen, kasıtsız ve olumsal hatıralar arasındaki farklar olarak algılanmaktadır; örneğin, Proust'un kahramanını çocukluğun kayıp bir dünyasına geri götüren çaya banılmış bir çöreğin tadı gibi.

Benjamin'e göre, Proust'un yaptığı ayrım *Erfahrung*'dan *Erlebnis*'e doğru tarihsel geçişi simgelemektedir ki *Erlebnis* istemsiz bellek deneyimleri ve onun kuvvetli etkilerindeki potansiyelin görece gerilemesiyle ilişkilendirilmiştir. Diğer bir deyişle, modernite bir bireyin kişisel ve tarihsel bir geçmişle kurduğu en derin ve en dokunaklı bağı çalıyor gibi görünmektedir. Proust hakkındaki detaylı birikiminin yanında, bu algılanmış kavramsal uyum Benjamin'in niçin Henri Bergson felsefesinde daha sistematik bir şekilde ele alınan bellek ve yaşanmış zamandan ziyade Fransız romancının bellek üzerindeki düşüncelerine yüzünü çevirdiğini açıklar niteliktedir.[8] Bergson ve Proust arasında üstün gelen güçlü bir yakınlık fikrinin aksine, Benjamin bu ikili arasındaki kavramsal ve felsefi farklılıklara dikkat çekmekte ve Bergson'un *Lebensphilosophie*'sini (hayat felsefesi) eleştirmektedir. Benjamin'e göre, (1986 tarihli) *Matiere et memoire* (Madde ve Bellek) eserinde Bergson insan deneyiminin genel tabiatını sanayi sonrası deneyimle derinden uyumsuz bir üslupla tanımlar. Bergson'un felsefesini tarihsel olmayan yönelimi için eleştiren Benjamin sanayileşmenin yükselişinden beri zihinsel yaşamın maruz kaldığı köklü değişimleri ihmal etmekle suçlar. Benjamin'in diyalektik-tarihsel bakış açısına göre, öznenin

Finkelde, *Benjamin liest Proust: Mimesislehre, Sprachtheorie, Poetologie* (Münih: Fink, 2003). Fakat Kahn'ın kısa iddiasının haricinde bu çalışmaların hiçbiri bu ikiliyi fotoğraf üzerinden birbirine bağlamaz (*Images, Passages,* 93-8).

8 Proust'un aksine, Benjamin'in bellek anlayışı üzerinde Bergson'un olası etkisi ufak bir akademik dikkat toplamıştır. Bkz. Arno Münster, "'Eingedenken' – 'memoire pure' und 'memoire involontaire'. Walter Benjamin im philosophisch-literarischen Spannungsfeld zwischen Henri Bergson und Marcel Proust", Klaus Garber ve Ludger Rehm (ed.), *Global Benjamin,* 3 cilt. (Münih: Fink, 1999), cilt. 2,1135-46. Bergson'un Proust üzerindeki etkisi ise enine boyuna belgelenmiştir. Bkz. Joyce Megay'in önemli çalışması, *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust* (Paris: Vrin, 1976).

herhangi bir hakiki değerlemesinde ister edebi isterse felsefi olsun başlıca söz konusu unsurlar bu değişimlerdir.

Benjamin, daha sistematik bir tinsel anlayışa değinerek Proust'un istemli ve istemsiz bellek arasındaki ayrımına ve her ikisinin işleyişleri ve birbirlerine etkilerine dair yaptığı yorumlamayı desteklemek için yüzünü Freud'a çevirir. Benjamin, 1930'ların başında *Literarische Welt* için yayımlanan, "Pariser Tagebuch" (Paris Günlüğü) başlıklı bir gazete makalesinde Freud ve Proust'u birbiriyle ilişkilendirir. Freud'un "Jenseits des Lustprinzips" isimli eseri bu makalede "grundlegende Proust-Kommentar" (GS, IV, 580) ("Proust hakkında esaslı açıklama" [SW, II, 346]) olarak tanımlanmaktadır ve "Über einige Motive bei Baudelaire" isimli eserinde Benjamin bu ilişkiyi daha detaylı olarak inceler.

Haz üzerine Freud'un kaleme aldığı seminal tez, üç ana parça veya sisteme bölünmüş tinsel yapının yeni bir konseptini öne sürmektedir: bilinç, önbilinç, bilinçdışı. Freud, son geniş çaplı metapsikolojik çalışmalarından biri olan ve bu üç unsurun daha bilindik süperego, id ve ego etiketlerini aldığı "Das Ich und das Es" (Ben ve O) eserinde bu modeli geliştirmiştir. Tinin işlevsel bölünmesi aksiyomuna dayalı olarak, "Jenseits des Lustprinzips" eserinde bilinç ve bellek bağlı olmalarına karşın birbirinden hayli bağımsız çalışan iki sistem olarak ele alınmaktadır. Bilince ait olan özel işlev çevredeki belirti ve uyarıcıların kaydedilmesi iken bellek ise böylesi duyumların depolanmasından sorumludur. Dışarıdan gelen uyarım bilinç tarafından kasten kaydedilirken bellek ise bilinçdışı işaretlerle onları depolamaktadır: "Dauerspuren" ya da "kalıcı izlekler".[9] Bilincin beynin dış çeperindeki anatomik konumuna dair o günlerdeki yaygın görüşten etkilenen Freud, bilincin işlevini "Reizschutz", yani tinin potansiyel açıdan zararlı harici uyarılardan korunmasını sağlayan bir kabuk olarak tanımlar.[10] Bir başka deyişle, bilinç, dış çevre uyarımlarını onlardan etkilenmeden veya onlar tarafından temelden değiştirilmeden işlemektedir.[11] Dolayısıyla, bir

9 Freud bu izlekler için ara sıra "Gedachtnis" veya "Erinnerungsspuren" (bellek izlekleri) terimlerini kullanır (*Psychologie des Unbewursten* [Studienausgabe, cilt 3] [Frankfurt a. M.: Fischer, 1975], 235).

10 Age., 237.

11 Freud şöyle der: "Das System *Bw,* [Bewußtsein] wäre also durch die Besonderheit ausgezeichnet, daß der Erregungsvorgang in ihm nicht wie in allen anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente hinterläßt, sondern gleichsam in Phänomen des Bewußtwerdens verpufft' (age., 235). ("Sistem [bilinç], uyarıcı işlemlerin (diğer fiziksel sistemlerde olanların tersine) bilinçlenme olayında geçerliliğini yitirmek dışında kendi öğeleri üzerinde hiçbir kalıcı değişim yapmadığı hususiyet ile nitelenmektedir." ["Beyond the Pleasure Principle", *On Metapsychology and the Theory of Psychoanalysis,* The Pelican Freud Library, cilt 11, çev. ve ed. James Strachey, Harmondsworth: Penguin, 1982, 269-338: 297]).

duyumsal uyarım ne kadar bilinçli bir şekilde deneyimlenirse belleğe kaydedilen izlekler de o kadar az kalıcı olmaktadır.

Bilinç ile bellek izleklerinin orantılı ilişkisinin formüllemesi, Benjamin'in Freud'dan alıp Proust'un iki bellek kategorisi ve *Erfahrung/ Erlebnis* ayrımı ile bağlamladığı kilit kavramlardan birisidir. Benjamin, Freud'un bellek kavramını genel olarak Proust'un spesifik istemsiz bellek kavramına uygulamakta ve şunu ifade etmektedir: "Bestandteil der memoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist 'erlebt' worden, was dem Subjekt nicht als 'Erlebnis' widerfahren ist" (CS, I, 613) ("yalnızca açıkça ve bilinçli şekilde deneyimlenmemiş, izole bir deneyim olarak öznenin başına gelmemiş *Erlebnis* olan şey *memoire involontaire* için bir bileşen olabilir" [SW, IV, 317]). Benjamin'in buradaki *Erlebnis* vurgusu önemlidir. Daha önce değindiğimiz üzere, deneyim hakkındaki tarihsel anlayışı çerçevesinde *Erlebnis*, modern şehir hayatı bağlamında bir duyumsal uyarım yüklenmesi nedeniyle hâkim olan türde yüzeysel bir deneyimi temsil etmektedir. Proust'un daha derinlikli bellek kalıbıyla birleşik *Erfahrung* olarak tanımlanmış daha derin, daha yankılanmacı ve genellikle daha özgün bir olgunun yerine geçmektedir.[12]

Benjamin'e göre, fotoğraf da ("Kunstwerk" denemesinde değindiği) sinematografi de deneyim değişimi ile imlenmiş bir modernitenin ürünü değildir ama bu tarihsel dönüşümün büyük bir yardımcısı olarak görülmektedir. Benjamin, bu görüşü betimlemek için fotoğrafı bir "şoklar" kuramı ile ilintili kılar. Freud'un, dışarıdan gelen uyarıcılara karşı korumacı bir kabuk olarak tanımladığı bilinç mefhumundan yararlanır. Bu mekanizma bellekten bağımsız çalışmakla kalmaz, belleği mümkün kılan zihinsel veri olarak deneyimin uzun süreli depolanmasını da içermez. Benjamin, bu korumacı mekanizma modelini *Erfahrung*'un gerilemesine uygular ve şok ile *Erlebnis* arasında nedensel bir ilişkiye gönderme yapar:

> Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablüssiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plansein muß (...), desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. (CS, I, 615)
>
> Özellikle bırakılan izlenimlerdeki şok faktörü ne kadar büyükse uyarıcının gösterilmesi için bilincin de o kadar tetikte ol-

12 Benjamin ve Proust arasındaki farklılıklara bu bağlamda parmak basan bir yorumlama için, bkz. Krista R. Greffrath, "Proust et Benjamin", Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris* (Paris: Cerf, 1986), 113-31: 122.

> ması gerekir (...), bu izlenimler uzun deneyimlere ne kadar az girerlerse *Erfahrung* o kadar fazla izole deneyim anlamına gelir (Erlebnis). (SW, IV, 319)

Freud'a göre, bir uyarıcı fazlalığına karşı bilincin korumayı başaramaması psikolojik travma haline yol açar.[13] Oysa Benjamin'e göre, şok *Erlebnis*'in sonucu değil, sebebidir. Simmel'in izinden giden Benjamin, kalabalık nüfusu ve hızla artan hayat temposuyla birlikte modern metropolisi şok olarak deneyimlenmiş harici uyarımların merkez üssü gibi gören Freud'un psikokuramsal tezlerine sosyokültürel ve tarihsel bir bakış açısı ekler.[14] Hayata dair en genel unsurlar ile en bireysel ve özel olan unsurların yakinen iç içe geçtikleri hakkında Simmel'in yaptığı belitsel varsayım sanayileşme sonrası, kentsel bir çevre ile beraberindeki insanların yaşamlarında yaptığı deneyimsel, algısal ve psikolojik değişimler arasındaki ilişkinin analizi için Benjamin'e güçlü bir model vermektedir.[15]

Benjamin'in yukarıda bahsi geçen orantılı tezi Simmel üzerinden Freud uygulaması olarak okunabilir: Büyük şehirlerdeki yaşamın bir sonucu olarak *Erlebnis* artar ve bunun da sebebi bilincin sürekli tetikte oluşudur ki böylece kalıcı deneyim izleklerinin bellek içine derinlemesine tescilleri önlenir.

Yine de Benjamin'in bu bağlamda ortak ve bireysel arasındaki etkileşime dair görüşü Simmel'inkinden daha karamsardır. Simmel, metropoliten çevredeki toplumsal hiyerarşilerin düzlenmesine ve bu özgürlüğün bireysel dışavuruma yol açabileceğine vurgu yaparken Benjamin ise gündelik yaşamın modern mekanizasyonu tarafından tüm insani ilişkilerin tecrit edilip güçsüzleştirildiğine dair Paul Valery'nin kanaatini paylaşmaktadır. (bkz. GS, I, 630). Bu karamsar teşhis Benjamin'in modern deneyim üzerine yazdığı metinlerde kullandığı dilde de "gerileme", "kayıp" ve "yok olma" gibi terimlerle yer bulmuştur.

Görsel tasvirin *tek* modern iletişim aracı olan fotoğrafı, şok konsepti ve *Erfahrung* bozumuna (Benjamin'in Baudelaire hakkındaki denemesinde ana tarihsel hamle olarak ifade edilmiştir) uyumlu hâle getirmek için fotoğraf teknolojisi her iki olgu ile de diyalektik açıdan ilintili olmak zorundadır. Benjamin'e göre, nedensel eylemlerin karmaşık zincirleri, elle

13 Bkz. Freud, *Psychologie des UnbewuBten,* 239.

14 Georg Simmel, metropolise özgü nitelikler ile metropolisin kendi sakinlerinin zihinsel, toplumsal ve ekonomik yaşantıları üzerinde yarattığı etki arasındaki karşılıklı ilişkiyi analiz eder ("Die Großstädte und das Geistesleben." *Aufsatze und Abbandlungen 1901-1908,* 2 cilt [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995], cilt 1, 116-31'de).

15 Bkz. age., 116-17; 125.

üretim işlemlerinin özellikleri gündelik modern yaşantı içinde ani jestlerle yer değiştirmektedir. Örneğin, eskiden olan çevirmeli mekanizmaya hiç benzemeyen modern telefon ahizesinin kaldırılma eylemi, otomatik kameranın deklanşörüne basmaya benzer otomatik bir jest deneyimidir.[16] Freud'un psikanalitik terimlerini tarihsel-kültürel bir zemine yerleştiren Benjamin, gelip geçici bir anın zihinsel olmayan bir imgesini hiçbir zihinsel veya süresel yansıtma olmadan anında kaydetme becerisi sayesinde fotoğraf çekmenin şok ile birleştirildiğini iddia eder: "Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock" (GS, I, 630) ("Bundan böyle, sınırsız bir zaman dilimi için bir olayı düzeltmek için parmakla tek bir dokunuş yeterlidir. Kamera, o an için ölüm sonrası bir şok tesis etmiştir" [SW, IV, 328]). Fotoğrafı geleneksel açıdan bellek ile bağlayan olgunun tam da (daha sonra ele alacağımız üzere, istemsiz bellek işlevine birçok açıdan yakın duran) kaydetme ve arşivleme işlevi olmasına rağmen Benjamin'e göre, -şehir sakinlerinin bir noktaya kadar tecrübe ettikleri ve onların tüm sinir ve davranış sistemlerini etkileyen şoklara benzer- şokları mekanik olarak tetiklemesinden dolayı kameranın derhal çalışması ve mekanik işe yararlığında bir *Erfahrung* ve istemsiz bellek reddi vardır. Bu sayede, bellek süreçleri de mekanik ve göstermelik olmaktadır.

Benjamin'e göre, kamera yalnızca mekanik ve makineleştiren, yani insansızlaştıran bir cihaz değildir ve yakaladığı olaya geçmişe ait bir şok ihsan etmektedir. Bu iddia, Freud'un travmayı yalnızca geriye bakıldığında (ya da "nachtaglich")[17] travmatik hâle gelen bir olayın hatırası olarak kuramlaştırmasına yapısal açıdan benzerlik göstermesine rağmen bu "ölüm sonrası şok" mefhumunun nasıl algılanması gerektiği yine de tam anlamıyla açık değildir.[18] Üstelik bir olayın kamera tarafından *kalıcı olarak düzeltilmesine* Benjamin'in -kalıcı bir izleğin bellek

16 Benzer bir şekilde, Busch da fotografik kameranın on dokuzuncu yüzyılda insanların gündelik yaşamlarına girmiş ilk taşınabilir makine olduğunu iddia eder (*Belichtete Welt*, 321-2). Bu gelişme, George Eastman tarafından yapılan, resim çekme işlemini amatör fotoğrafçılar için de mümkün kılan Kodak kamerasının ve film rulosunun 1880'lerdeki icadı ile hız kazanmıştır.

17 Freud, cinsel gelişimle ilgili olarak çalışmasında sıkça karşımıza çıkan bu kavramı 1895 tarihli bir metinde ortaya atar ("Entwurf einer Psychologie", *Aus den Anfangen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen cins den Jahren 1887-1902*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud ve Ernst Kris [Londra: Imago Publishing, 1950], 371-466: 435). Daha sonraları, Yahudi tek tanrılı dil kapsamında yazdığı daha tarihsel-kültürel odaklı çalışmasında bu kavramı fotografik metaforlar ile ilişkilendirmektedir (*Fragen der Gesellschaft*, 571).

18 Benjamin'in formüllemesi ile Freud'un travma kavramı arasında bir bağ olduğunu Cadava da iddia etmiştir (*Words of Light*, 102-4). Yine de Freudyen analojinin ötesinde, Benjamin'in iddiası bir şekilde silik kalır.

içine katılmasına dair Freud'un tezini akıllara getiren- dikkat çekişi resim çekme ve dışarıdan gelen bir uyarıcıyla tetiklenmiş *gelip geçici şok* arasındaki birleşmeye tam oturmamaktadır ki bu birleşme içinde bilinç silinmiş veya sıfırlanmış gibi görünmektedir. Bu belirsizliği bir kenara koyduğumuzda, fotoğraf kati surette *Erfahrung*'un ve dahası istemsiz belleğin karşısındadır zira Sanayi Devrimi'nin gölgesindeki insan ilişkilerinin makineleşmesinin bir parçasıdır. Üretim süreçlerindeki değişimler ile sanayileşme sonrası toplumunun zihinsel yapısı arasındaki bir materyalist diyalektiğe karşı Benjamin'in duyduğu bağlılığın, fotografik teknolojinin ortaya çıkışıyla istemsiz belleğin varsayılan daha özgün ve hakiki sürecinin gerilemesindeki birlikteliğe neredeyse zoraki bir ihtiyaç duymakta olduğu iddia edilebilir. Ayrıca, şunu da unutmamak gerekir ki, hem *Erfahrung* hem de (her ne kadar özneyi derinden duyumsama potansiyeli olsa da var olma çabasında olamayan) istemsiz belleğin olumsal, önden yansıtmacı doğaları Benjamin'e göre onların gücü ve algısal değerlerinin kaynağıdır.

Freud'un getirdiği belleğin kalıcı izleği kavramını Benjamin'in ele alışı ile fotografik teknoloji aracılığıyla bir olayın kalıcı olarak yakalanması arasında bir paralellik vardır. Psikanaliz ile fotoğraf arasındaki genel bir metaforik yakınlığın ötesinde,[19] metakuramsal açıdan vurgulanan nokta ise Benjamin'in belirli fotografik imgelerdeki deneyimin psikolojik ve duyumsal dinamiklerine dair yaptığı tanımlamalar ile fotografik iletişim aracını değerlendirdiği sosyotarihsel ve psikanalitik kapsam arasındaki dikkate değer gerilimdir. İkinci bağlam düşünüldüğünde, fotoğraf Proustcu istemsiz belleğe güçlü bir şekilde karşı gelmektedir, oysa ilk bağlamda böylesi bir belleği tesis eden erteleme konseptine ve ertelenmiş bir tanımaya eşit derecede bağlıdır.

19 Eric Downing, bilinçdışı da dahil olmak üzere kilit kavramlarının formüllenmesinde psikanalizin fotoğraf tarafından etkilenmiş olduğunu ileri sürer (*After Images. Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung* [Detroit: Wayne State University Press, 2006], 4-5). 1912 yılında, Freud bilinçaltı ve fotografik negatif ile pozitif kopya vasfıyla bilinç arasında bir analoji getirmiştir (*Psychologie des Unbewußten*, 34). Benzer şekilde, erteleme ve geç development gibi fotografik metaforlarla bezeli psikanalitik analojiler aracılığıyla Yahudi dininin kökenlerine ışık tutmaya çalışır, "Der Mann Moses und die monotheistische Religion", *Fragen der Gesellschaft*, 515-20; 571'de. Freud'un kendi eserleri boyunca fotografik metaforları ikircikli kullanımına dair kısa bir analiz için, bkz. Sarah Kofman, *Camera Obscura, de l'ideologie* (Paris: Éditions Galilée, 1973), 37-46. Fotografik metaforlar ile psikanalitik kavramların etkileşimi hakkında daha kapsamlı tarihsel bir tez için, bkz. Douwe Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, çev. Paul Vincent (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 7-23.

Baudelaire ve Proust arasında: Fotoğrafın bellek üstündeki etkileri

İçerisindeki kültürel-tarihsel tezlerin geniş kapsamına paralel olarak, "Über einige Motive bei Baudelaire" eserinde fotoğraf neredeyse Sanayi Devrimi sonucu gelen maddesel üretimdeki büyük değişimlerle ilintili olarak yalnızca bir kitle iletişim aracı ve bir yeniden çoğaltma teknolojisi olarak algılanmaktadır.[20] Bu bakış açısına göre, kameranın temel kapasitesi herhangi bir belirli fotoğraftaki içeriğin kavranışını hem aşan hem de gölgede bırakan bir yeniden çoğaltım aracıdı olmasıdır.

Auranın doğası ve niteliği daha geniş bir bağlamda temelden yeniden yorumlanmıştır. Baudelaire'in bahsi geçen 1859 tarihli Salon incelemesine gönderme yapan Benjamin fotoğrafın aurasal deneyim üzerindeki etkisinden bahseder. "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki portrenin sanatsal değerini değerlendirmesi fotoğrafı sanat açısından ele alan Baudelaire'in meşhur eleştirisiyle on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki fotoğrafla ilintili olarak örtüşmese de Benjamin şair ve eleştirmen ile aynı görüştedir. Baudelaire gibi Benjamin de fotoğrafın gündelik yaşamın gelip geçici olaylarını kaydedip Baudelaire'in tabiriyle "archives de notre memoire" (belleklerimizin arşivleri) içinde depoladığını düşünmektedir.[21] Baudelaire'e göre, gündelik yaşamın bu iletişim aracı sanat ve güzelliğin estetik diyarına çarptığında her ikisi de zayıflamaktadır. Disderi'nin topluca üretilmiş *carte-de-visite* portrelerinin ardından 1850'ler boyunca aşırı bir "cardomina" tetikleyerek fotoğrafın büründüğü imge "sanayisi",[22] Disderi'nin "reine des facultes" (yetilerin kraliçesi)[23] olarak gördüğü yaratıcı imgelemi köreltmektedir.

Fotoğraf ile sanatı, dünyevi ile algısalı, estetik ve yaratıcı olanı karşı karşıya koyan Baudelaire'i olumlayan Benjamin ayrıca Baudelaire'in fotoğrafla ilişkilendirilmiş arşivsel belleğini Proust'un istemli belleğiy-

20 Weigel, bahsi geçen kameranın modernite kültürü için bir "diyalektik imge" hâline geldiğini ileri sürer (*Walter Benjamin,* 339). Norbert Bolz, Benjamin'in eserindeki fotoğrafın bir "absolute Metapher historischer Erkenntnis" (tarihsel tanımlama için mutlak metafor) olarak şekillendiğini ve bunun da Benjamin'in fotoğrafla olan ilişkisinin farklı boyutları ele alındığında genellikle sorunlu olduğunu iddia eder ("Der Fotoapparat der Erkenntnis", *Fotogeschichte,* 32 [1989], 21-7: 21).

21 Baudelaire, *Ecrits sur l'art,* 365. Benjamin bu pasajı Baudelaire'in incelemesinden alıntılar (bkz. GS, I, 644-5).

22 Newhall, *The History of Photography,* 64. Bkz. Batchen, "Dreams of Ordinary Life", 64.

23 Baudelaire, *Ecrits sur 1'art,366.*

le aynı kefeye koyar. [24] "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde Newhaven'lı balıkçı kadın gibi bazı fotografik portrelerin resmedilmiş bir portrenin asla sahip olamayacağı ehemmiyeti taşıdıkları görülmüşken, Benjamin artık teknik bir yeniden üretim olarak fotoğrafın kendi deyimiyle resimdeki "Tiefe der Zeit" olgusundan (GS, I, 646) eksik kalışına feryat etmektedir. Sanat eserinin bu "zamansal derinliği" bir "Vorgeschichte" ya da Benjamin'in hem "Kunstwerk" hem de Baudelaire üzerine yazdığı (GS, I, 643-4) denemelerde ilişkilendirdiği sanatsal ve sosyokültürel gelenek işaretidir. Gerçeklik payı sayesinde imgesel bir dahiliyete neden olan fotoğrafın bağlamsallığı ve psikolojik etkileri (ör. balıkçı kadın portresi) artık bir resmin asla sahip olamayacağı türden bir değeri temin edermiş gibi görünmemektelerdir. Aksine, fotoğraflar uygunsuz bir şekilde resimlerle kıyaslanmaktalardır zira resimler, sanatsal ve kültürel bir geleneğin fiziksel izlerini fotoğrafların asla başaramayacakları bir biçimde maddesel nesnelermiş gibi içlerinde taşımaktalardır.

Fotoğraflar çoğunlukla, deneyimi yeniden yakalayan daha güçlü, çağrışımsal ve hakiki görsel imgelerden ziyade birinin belleğindeki en yetersiz ve yoksul zihinsel imgelere tekabül edermiş gibi algılanmaktadır. Bu noktada, Benjamin kendi tezini desteklemek için yüzünü tekrar Proust'a çevirmektedir. Anlatıcının, kendi iradeli, istemli belleği tarafından aktarılmış cansız Venedik imgelerini fotoğraflar ile kıyasladığı *À la recherche*'deki bir pasajdan alıntı yapar.[25]

> In dem Zusammenhange, da Proust die Dürftigkeit und den Mangel an Tiefe in den Bildern beanstandet, die ihm die memoire volontaire von Venedig vorlegt, schreibt er, beim bloßen Wort "Venedig" sei ihm dieser Bilderschatz ebenso abgeschmackt wie eine Ausstellung von Photographien vorgekommen. (GS, I, 646)
>
> Proust, kendi *istemli belleği* tarafından ona sunulmuş yavan ve derinlikten yoksun Venedik imgelerinde şikâyet ederken başlıbaşına "Venedik" kelimesinin bu imgeleri sanki bir fotoğraf sergisindeymişçesine ruhsuz yaptıklarını belirtir. (SW, IV, 338)

24 Tamamlanmamış *Jean Santeuil* romanının sonunda, Marcel Proust da Baudelaire'in fotoğraf eleştirisinden alıntı yapmasına rağmen "belleklerimizin arşivlerini" istemsiz bellek ile ilişkilendirir (*Jean Santeuil,* ed. Pierre Clarac [Paris: Gallimard/Bibliotheque de la Pleiade, 1971], S97-8).

25 Bkz. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu,* 4 cilt, ed. Jean-Yves Tadie (Paris: Gallimard/Bibliotheque de la Pleiade, 1987-1989), cilt. 4, 444. Proust'un estetik anlayışını birçok yönden fazlasıyla etkilemiş John Ruskin'in bilhassa Venedik çizimleriyle ilintili olarak kendi ikircikli fotoğraf minnettarlığını dışavurmuş olması ilginç bir not olacaktır. Ruskin'in değişken fotoğraf görüşleriyle ilgili bir çalışma için, bkz. Scharf, *Art and Photography,* 95-101.

Benjamin her zaman Proust'un romanının antifotografik olduğu görüşünü ve bu roman sayesinde iletişim aracının bellek ve imgelem aracılığıyla hakiki anlamda yakalanmış geçmişi zorladığını ve sorunsallaştırdığını ileri sürer. Aynı şekilde, 1960'taki film kuramı bağlamında Kracauer'de Proustcu anlatıcının fotoğraf ile etkileşimlerinin büyük çoğunlukla yabancılaştırıcı olduklarını düşünür.[26] *À la recherche* eserindeki bu "olumsuz" fotoğraf yorumu, fotoğrafa veya görsel bir olguya ilgi duyan birinci ve ikinci nesil Proust eleştirmenleri arasında öne çıkan bir yorum olmuştur. Gerçeklik ise daha sonraki eleştirmenlerce vurgulandığı üzere daha az anlaşılır bir şekilde belirmektedir.[27] Daha sonra değineceğimiz üzere, Barthes ise fotoğraf ile istemsiz bellek arasında kesinlikle bariz bir yakınlık olduğunu iddia eder ve ayrıca Proust veya anlatıcısı kabul etsin veya etmesin fotoğrafın istemli bellek ile başka hususlardaki yakınlığını açıklar (bkz. Bölüm 6).[28] Üstelik Benjamin'in bir iletişim aracı olarak fotoğrafla genel anlamda reddettikleri öncelikli portre fotoğrafları hususunda kabul edilmekte ve hatta ısrar edilmektedir.

Fotoğraf, aura ve bakış

Benjamin, anlatıcının yoksul ve cansız anılarını bir dizi fotoğrafla kıyasladığı *À la recherche*'daki pasajı spesifik aura referansıyla birlikte dış değerler. Benjamin şöyle söyler: "wenn man das Unterscheidende an den Bildern, die aus der memoire involontaire auftauchen, darin sieht, daß sie eine Aura haben, so hat die Photographie an dem Phänomen eines 'Verfalls der Aura' entscheidend teil" (GS, I, 646) ("*İstemsiz bellekten* kaynaklanan imgelerin ayırt edici özelliği bu imgelerin aurasında görünmekteyse fotoğrafta bir 'aura gerilemesi' olayı içine kesinlikle dahil edilmektedir" [SW, IV, 338]). Aura gerilemesi ve fotoğrafın ortaya çıkışı arasındaki birlikteliğe dair ileri sürülen tez yeni değildir ama asıl şaşırtıcı olan fotoğrafın auraya doğrudan karşı geldiği

26 Bkz. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 14-16.

27 Bkz. Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. Avec des photographies de Pierre de Fenoyl et Holger Trülzsch* (Paris: Editions de 1982) ve Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris: Gallimard, 1997).

28 Benjamin ve Barthes üzerindeki Proustcu etki bağlamında, Irene Albers'in dikkat çektiği konu hem Benjamin hem de Barthes'ın iletişim aracı hakkındaki düşüncelerinin Proust'un romanına uygulanmasındaki sorundur ki bu da Benjamin ve Barthes tarafından Proust okumaları aracılığıyla kısmen edinilmiş düşüncelerin yeniden Proust'a uygulanmasıyla döngüsel bir teze yol açmaktadır ("Proust und die Kunst der Photographie", Wolfram Nitsch and Rainer Zaiser [ed.], *Marcel Proust und die Künste* [Frankfurt a. M. ve Leipzig: Insel-Verlag, 2004], 205-39: 209).

kapsamdır. Aslında, Benjamin ilk dönem fotografik teknolojiye dair önceden getirdiği kutlamayı terse çevirip yeniden yorumlar.

> Was an der Dagnerreotypie als das Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche mußte empfunden werden, war das (übrigens anhaltende) Hereinblicken in den Apparat, da doch der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ilim dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sie schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird. (...), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu (...) Die Erfabrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft gelaufigen Reaktionsform auf das Verhültnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlagt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. (GS, I, 646-7)
>
> Kamera, bakışımızı geri döndürmeden bizim suretimizi kaydettiği için dagerotipide insanlık dışı -ölü gibi de denebilir- hissiyatını kaçınılmaz olarak yansıtan kameraya doğru (uzun uzadıya) bakmaktır. Bakışın doğasında ise bahşedildiği yerden geri döneceği beklentisi bulunmaktadır. Bu beklentinin karşılandığı noktada (...), tam kapsamlı bir aura deneyimi (Erfahrung) vardır (...) Dolayısıyla, aura deneyimi insanlar ve cansız veya doğal nesneler arasındaki ilişkilere aktarılan, insan ilişkilerine ait olan bir tepki özelliğinden kaynaklanmaktadır. Baktığımız ve bakıldığını hisseden kişi bunun karşılığında bize bakar. Bir nesnenin aurasını deneyimlemek için bize geri bakma yetkinliğine bel bağlatacak aracılara bakarız. (SW, IV, 338)

"Kleine Geschichte der Photographie" eserinde, on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarının hassas gözlemcisi tarafından algılanmış bir görüngü olarak yapılan aura tanımını çağrıştıran bu pasaj, Benjamin'in nesne ve portreye bakan kişi arasında çift taraflı bir dinamik olarak yapacağı aura tanımını örneklendirmektedir. Bu yeni bağlam çerçevesinde, Benjamin bakış aracılığıyla iletilmiş böylesi bir çift taraflı dinamiğin fotoğraf çekme eylemine taban tabana zıt olduğunu iddia eder. Bir kamera karşısında poz verme eylemi portresi yapılan kişi tarafından artık "insanlık dışı" ve hatta "ölü gibi" bir deneyim sıfatıyla görülmüştür ve bu, imge içinde yakalanmış olan Hill/Adamson portrelerindeki kişilerin

kendi insanlıklarını net bir şekilde aktaran sessiz temaşaları hakkında Benjamin'in fotoğraf denemesinde yaptığı vurguyla önemli ölçüde zıt düşen bir kavramdır.

Fotoğraflanmış olmanın bir şekilde insan öznesine zarar verdiği görüşü iletişim aracı kadar eskidir. Honore de Balzac, kameranın portrelenmiş insanın özünden bir katmanı çekip aldığını iddia etmiştir[29] ve yukarıda alıntılanan pasajda Benjamin muhtemelen Balzac'ın görüşüne atıfta bulunmaktadır.[30] Fotoğraf çekmenin aurasal doğasının teknolojik ve mekanik doğası tarafından tehdit edildiği şekiller üzerine yapılan vurgu, bir fotoğrafa bakıldığında auranın deneyimlenmesi ihtimaliyle yine de kıyaslanamayacak ölçüde değildir; gerçi Benjamin bu durumu "Über einige Motive bei Baudelaire" eserinde açıkça kabul etmez.

Benjamin, işi ileri götürüp özgüvenli bir şekilde Proust'un görüşlerinin kendi fikirlerinden farksız olduklarını beyan eder.[31] İddia ettiği bu örtüşme, birbirlerini gözlemleyen insanlar arasındaki içgüdüsel reaksiyondan sanat eserine veya cansız nesneye sırasını savmış olan çift taraflı bakma eylemi kapsamındaki aura ve bakış arasında bulunan yakınlığa aittir. Benjamin, Proust'un eserindeki *Le Temps retrouve* (Yeniden Bulunan Zaman) adlı son ciltten bir satır daha alıntılar: "Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten" (GS, I, 647) ("Sırlara düşkün olan insanlar, içlerinde saklı kalmış bakışa ait bir şeyin nesneler tarafından muhafaza edildiğini söyleyerek böbürlenirler" [SW, IV, 338-9]). Benjamin bu alıntıya bir yorum getirir: "Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern" (GS, I, 647) ("Nesneler bakışı geri gönderme yetkinliğine eninde sonunda sahiplerdir" [SW, IV, 339]). [32]

29 Nadar, 1848 yılında bir dagerotip için poz vererek hiç etkilenmediğini gösterdiği bu batıl inancı Balzac'a yakıştırır (*Quand photographe*, 9-18; 284).

30 Nadar'ın kitabından haberdar olan Benjamin, bu kitabı kendi "Pariser Brief II" eseri içinde on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafı üzerine önemli bir kaynak olarak tarif eder (bkz. GS, 500 n. 5).

31 Recki'nin görüşüne katılıyor ve Benjamin'in kendi maddesel nesnelliğini Proust'un daha öznel aurasal deneyim kavramıyla yakınlaştırmasından doğabilecek tartışmalardan kaçmak için "Rhetorik der souveranen Anerkennung" (özgüvenli farkındalık retoriği) kullandığını düşünüyorum (*Aura and Autonomie*, 43).

32 Bkz. Proust'un eserindeki orijinal pasaj, *À la recherche*, cilt. 4, 463. Ursula Link-Heer, bu hususta Proust ile Benjamin arasındaki belirleyici noktanın "halluzinatorische Subjektivitat des Objekts" (nesnenin halüsinatif öznelliği) olduğunu iddia etmiştir, ki bu iddia aura ile on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki histeri olaylarının klinik araştırmaları arasındaki bağın altını çizmektedir ("Aura hysterica oder das Blick-Aufschlagen des Objekts", *Kaleidoskopien*, 1 [1996], 78-87: 86). Bu bağlamla ilgili daha derinlikli tarihsel bir çalışma için, bkz. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpètriere* (Paris: Macula, 1982), 84-112.

Benjamin'in Proust'tan ödünç aldığı, bakılmış olan nesne ile bakışı ve sonrasındaki bakışın geri dönüşünü (belki de bir Freudyen izleği) muhafaza etmiş nesne arasındaki diyalojik ilişkidir.[33] Fransızca bir fiil olan "regarder" içerdiği ikili "bakmak" ve "ilgilenmek" anlamları sayesinde bu mütekabiliyeti layığınca ifade etmektedir.[34] Valery'nin izinden giden Benjamin, bakışın bu mütekabiliyetini rüyalardaki nesnelerin algılanması ile ilişkilendirir. Öte yandan, Benjamin'in yorumu nesneye geri bakma yetkinliği bahşeden gözlemciye Proust veya Valery'den daha çok vurgu yapar.[35] Aura şemaili ve deneyimindeki bireysel algılayıcının merkezi rolünün altını çizdiği ve böylelikle Benjamin'in fotoğraf ve aura arasında aşikar zıtlığı içeren tezini sorunsallaştırdığı için burada yapılan vurgu son derece önemlidir.

Aslında, auranm bağıntısal ve deneyimsel doğası, Benjamin'in de daha sonraki çalışmasında tanımladığı üzere üstü kapalı fotografik tekillik temasına bazı açılardan denk düşmektedir. Zira bakışla ilgili bu anlayış dolaylı yoldan da olsa aurayı Kafka'nın çocukluk portresine bağlamaktadır.[36] Tasvir edilen oğlanın üzgün bakışlarına dikkat çeken Benjamin'in yorumunda vücut bulmuş olan imge bu dikkati portreye bakan kişiye geri döndürme gücüne sahip görünmektedir. Öyle bir iddiam olmasa da fotografik tekillik olarak atıfta bulunduğum olgunun auradan farkı yoktur. Benjamin'in Kafka portresiyle olan ilişkisinde ortaya çıkan fotoğrafın tekilliği aura içine dahil edilemez veya onunla denk tutulamaz zira tekillik deneyiminin neden olduğu fotografik ötekiyle kurulan derinlikli varoluşçu ve etik ilişki aurasalın ötesine geçmektedir. Yani, (yukarıdaki anlamda) her aura deneyiminin hayatı ve bireyi değiştirecek bu tarz potansiyel bir etkisi yoktur, gerçi fotografik portre sayesinde öteki ile kurulan böylesi özel etkileşimler bu özneyi barındırmaktadır -nesne mütekabiliyeti.

Dolayısıyla, Attridge, "tekillik"ten anladığı olgunun Benjamin'in aurasından (Attridge bu aurayı maddesel "benzersizlik" ile bir tutar)

33 Bakma ile ilgili mütekabiliyete dair daha genel bir çalışma için, bkz. James Etkins, The *Object Stares Back. On the Nature of Seeing* (San Diego: Harcourt, 1996).

34 Georges Didi-Huberman, Benjamin'in aura tanımıyla ilgili olarak benzer bir gözlem yapar ve "la proximité envisagée se rapporte â l'apparition, ou bien au lointain lui-meme" (söz konusu yakınlığın görüngüyü mü yoksa mesafeyi işaret ettiğine dair) (*Ce que nous voyons, ce grii nous regarde* [Paris: Editions de Minuit, 1992], 103, n. 3) belirsizliğe dikkat çeker. Elbette, başlık da "regarder" fillinin çifte anlamını kullanmaktadır.

35 Recki, benzer şekilde, portreye bakan kişinin aktif rolünü vurgulayarak bir "produktive Erwartung des Betrachters" (portreye bakan kişinin üretken beklentisi) olgusundan bahseder (*Aura und Autonomie*, 24).

36 Duttlinger, Kafka portresiyle alakalı olarak bakışın önemini belirtmiştir ("Imaginary Encounters", 94-5).

farklı olduğunu iddia ederek Benjamin'in daha dar kapsamlı aura algısını yalnızca sanat eserlerine ait ve onların mekanik yeniden üretimleri sayesinde değeri düşen bir özellik olarak benimsemektedir.[37] Öte yandan, Benjamin'in daha sonraları benimsediği, bakışla ilişkili aura görüşü (Proust üzerinden geliştirilmiştir), bir nesnenin deneyimindeki olay karakterine mahsus kalarak bir resmin veya fiziksel bir nesnenin barındırdığı benzersiz bir nitelik olarak algılanan aura düşüncesinden belirgin şekilde ayrılmaktadır. Özne ve nesne arasında olanları temsil edilen ötekiyle kurulan etik bir ilişki vasfıyla fotografik etkileşimin tekilliğine bağlayan tam da auranın bu alternatif Benjaminyen anlayışıdır[38] (bir nesnenin tek taraflı algılanmasından ziyade iki özne veya en azından bir özne ile özne gibi deneyimlenmiş bir nesne arasında bulunan, estetiğin aksine etik bir ilişkidir).

Özetle, Benjamin'in "Über einige Motive bei Baudelaire" eserindeki fotoğraf, insan deneyiminin esas doğasını kökten, evrensel ve zarar verici bir şekilde etkileyen bir teknolojiyi temsil etmektedir. Ancak, bizzat Benjamin tarafından daha önceki metinlerinde (bilhassa da bir "anımsama kültü" içinde fotoğrafların oynadığı role dair) ileri sürülen, belirli fotoğrafların bu tarihsel açıdan saptanmış etkileri fiilen aşmış veya karşıt gelmiş bir şekilde algılanabilmiş olma ihtimalleri bu görüş tarafından tasdik edilemez. Fotografik teknolojiyi, aura deneyimindeki gerilemeye yol açan algı ve bellek değişimlerine katkı yapmış gibi görmek ve belirli fotoğrafları aurasal olarak ele almak esasen tutarsızlık yaratmayacaktır. Fakat kronolojik açıdan yeniye dair anlayıştan eskiye kayan Benjamin'in yazılarında da değinildiği gibi, burada bir gerilimden bahsetmek mümkündür. Bizzat Benjamin'in de bir noktaya kadar farkında olduğu bu gerilim, onun aşırı fotografik ideolojik ve felsefi bağlılıklarına, bilhassa da Marksist diyalektikteki bir kültür, tarih ve modernite anlayışına sadakatine hayli uygun olarak görülebilir. Benjamin'in çalışmalarındaki bir isimci ve görüngünbilimsel fotografik anlayıştan fazlasıyla soyut ve kişilikdışı bir anlayışa yapılan ve belirli imgelerin ele alınmasından kaçan kapsamlı geçiş içsel bir paradoksun göstergesidir: Başlangıçta fotoğraf ile ilintili ola-

37 Bkz. Attridge, *The Singularity of Literature*, 64. "Kunstwerk" ve "Baudelaire" denemelerindeki aura farklılığına dair bir çalışma için, bkz. Samuel Weber, "Mass Mediauras; or Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin" David S. Ferris (ed.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 27-49: 44-9'de.

38 Costello, aura deneyimiyle ilgili yaptığı analizde, bu deneyimi "ötekilerin ötekilerle etkileşimi" olarak tanımlar ve tüm portre fotoğraflarıyla ilişkendirip "öteki kişilerle olan bağımız" için analojik bir üslupla işlev gören çağdaş sanat fotoğrafıyla alaka kurar ("Aura, Face, Photography", 180-4).

rak geliştirilmiş aura kavramı daha sonrasında fotoğrafın karşısında tanımlanmaktadır. Öte yandan, ilk aura tanımında bulunan ve on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki portrelerde yerleşik olan bazı unsurları devam ettiren Benjamin sayesinde, daha sonraki "aurasal olmayan" fotoğrafa karşı gelmeye bile direnen bazı esas unsurlar temel kavram içinde kalmaktadır. Diğer bir deyişle, aura ve onun tüm tanımları içinde esasen "fotografik" olan bir şey[39] özne ile nesne arasındaki zamansallık ve mütekabiliyet ile ilintili olarak kalmaya devam eder[40] ki bu da tarihsel veya biçemsel dönem fark etmeksizin potansiyel olarak her fotoğrafta ve hatta imgenin yaratımındaki belirli süreçlerde bulunan deneyimin bir parçasıdır.

Anımsama ve kefaret

Benjamin'in son dönemdeki yazılarında yer alan, fotoğraf içeren sosyotarihsel bir modernite analiziyle ilgili olan Proustcu ara metne geri dönecek olursak, yitişi daha sonraları desteklenmiş gibi görünen bir bellek türü –yani, istemsiz bellek– ile fotoğrafın aynı kefeye konduğu fazlasıyla önemli bir noktanın Benjamin'in eserinde bulunduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu kısa kesitte, Benjamin fotografik imgelerle ilgili düşüncelerini ve çocukluk hatıralarını doğrudan istemsiz bellek ile bağlamaktadır. Bu kısa metin, muhtemelen "Proust Papiere" (Proust Belgeleri) eserinin kapsamında, 1929 tarihli "Zum Bilde Prousts" (Proust İmgesi) denemesine yönelik düzeltmeler ve olası alternatif içerikler barındırarak yazılmıştır ve başlığı da "Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten" (Kırkıncı Doğum günümde Proust Hakkında Yapılan Kısa Bir Konuşmadan) şeklindedir. 1932 tarihinde, bu kısa konuşma fotografik imgeler ile istemsiz bellek arasında, zaman olgusu ile kurdukları hemen hemen aynı bağa yerleşik, dikkate değer bir analoji ileri sürmektedir. İstemsiz belleğin tetiklemesi ve "Über einige Motive bei Baudelaire" eserinde keşfedilmiş olayın "esnası" anlayışını bütünle-

39 Benjamin de aura ile izleği sık sık aynı kefeye koyar. Bu durum da elbette ki Baudelaire üzerine yaptığı çalışma kapsamında bizzat Benjamin tarafından kabul edilen ve keşfedilen başka bir fotografik temayı güçlü bir şekilde akıllara getirir (bkz. GS, I, 550). Aura ile izlek arasındaki kavramsal bağ hakkındaki bir analiz için, bkz. Bettine Menke, *Sprach figuren: Name, Allegorie, Bild nach Walter Benjamin* (Münih: Fink, 1991), 360-9. Benjamin'in fotoğrafları izlekler olarak okumasına dair detaylı bir çalışma için, bkz. Nitsche, *Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 171-92.

40 Fotografik teoride ve özellikle de feminist ya da Lacanyen bağlam içinde temel bir kavram hâlini almış olan bakış, Benjamin'in reddetmeye çalıştığı bu ikili arasındaki doğal veya gerekli bir yakınlığı ortaya koymaktadır. Bkz. Margaret Iversen'in bakışla ilgili yorumları, "What Is a Photograph?", *Art History*, 17 (1994), 450-63: 456-8.

yen Benjamin, bu konuşmasında olayın görüngüsüne ait asıl zihinsel formu veya "nasıllığını" ele alır.[41]

Benjamin, istemsiz belleğin ikircikli doğasından bahsederken, bu olgunun tamamen anlaşılması için mutlaka kabul edilmesi gereken bir gerçeğe değinir: "İhre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten" (GS, II, 1064) ("imgeler çağrılmadan gelmekle kalmazlar; bunlar aynı zamanda hatırlamadan önce hiç görmemiş olduğumuz imgelerdir"). Bu paradoks fotografik görüntü ile yakından ilişkilidir. Benjamin şöyle devam eder:

> Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir -genau wie in manchen Träumen- selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns, wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten –die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks entwickelten– Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen. Man könnte sagen, daß unseren tiefsten Augenblicken. (...) –ein kleines Bildchen, ein Photo unsrer selbst– ist mitgegeben worden. Und jenes "ganze Leben' das, wie wir oft hören, an Sterbenden oder an Menschen, die in der Gefahr zu sterben schweben, vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen. (Age.)
>
> Bazı rüyalarda yaptığımız gibi kendimizi içlerinde gördüğümüz imgelerde bu durum gün gibi açıktır. Kendi bakışımıza girmesek de bir tür uzak geçmiş içinde kendi kendimizin karşısına çıkarız. Görmek üzere olduklarımız, yaşanmış bir anın karanlık odasında banyo edilmiş en önemli imgelerdir. En derinlerde kalmış anlarımıza eşlik etmek için bize küçük bir imge (...) kendimize ait bir fotoğraf bahşedildiği söylenebilir. Ve sık sık duyduğumuz, ölmek üzere olanların veya ölme tehlikesiyle karşılaşmış olanların gözlerinin önünden geçen o "tüm hayat" tam olarak böylesi küçük imgelerden ibarettir.

Benjamin'e göre, kişiye ait anımsanmış ve daha önce hiç görülmemiş imgeler, bilinçdışında bellek izlekleri olarak kaydedilmiş fotografik öz portrelere benzer.[42] Resmedilmiş portrenin aksine, bir fotoğraf inkâr edi-

41 Detlev Schöttker, bu noktada Benjamin'in istemsiz belleğin "Anlaß" (vesile) olgusunun aksine "Wesen" (öz) olgusuna odaklandığına dikkat çekmiştir (*Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamin* [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999], 226).

42 Benjamin'in eserinde, henüz bilinçli olarak fiiliyata dökülmemiş geçmişe ait bir deneyim kavramı büyük önem taşımakta ve 1930'lardan çeşitli bağlamlar içinde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Samuel Weber'in gösterdiği üzere, *Passagen-Werk*'teki uyanış veya "Erwachen" kapsamında Benjamin "Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom

lemez şekilde portresi yapılan kişinin geçmiş mevcudiyetine, o kişinin orada, kameranın karşısında bulunmuş olduğuna ve yalnızca ressamın hayal gücünde yer almadığına şahitlik eder. Bir ışık izleği formundaki pozlandırmayı örtülü biçimde muhafaza etmenin sonucunda, bilinçdışı veya unutulmuş bir ana dair belleğin yarattığı paradoksa yalnızca fotografik portre gerçek anlamda şahitlik eder ve bizi o geçmiş andaki kendi benliğimiz ve bakışımızla yüzleştirir; deneyimin şimdiliği içinde yalnızca fotoğrafçı objektif aracılığıyla gördüğü için hakkında doğrudan bilince sahip olmadığımız, hayatımızdaki bir ana ait bir imge.[43]

Bu dinamiği basit bir unutkanlık vakası gibi görmekten ziyade en önemli imgelerin "yaşanmış anın karanlık odasında" banyo edildikleri önermesi, yaşanmış görsel deneyimin daha sonraki (potansiyel) development için saklandıkları belli bir erteleme süresini işaret etmektedir. Üstelik Sartre'ın imgelem görüngübilimi bakış açısından bakıldığında, Benjamin'in istemsiz bellek ve fotografik imgeler arasında kurduğu analojinin imgelem ve algı arasındaki farkı adeta sildiği söylenebilir. Sartre'a göre, imgesel olanın yapısı bizi şaşırtamayacağı noktaya kadar algı yapısından farklıdır: Bir nesnedeki herhangi bir yeniliği algı aracılığıyla keşfedebilirken, imgelemdeki nesne yalnızca bizim olmasını hayal ettiğimizden ibarettir.[44] Proust'un tam aksine, Benjamin spontane hafızanın zihinsel imgelerinin fotoğraflar gibi olduklarını iddia eder, ki bu teşbih "Kleine Geschichte der Photographie" adlı eserindeki bazı fotografik portrelere gözlemcinin verdiği duyumsal ve duygusal tepkiye dair yürüttüğü önceki çalışmalarla bağlanmaktadır[45] zira burada altı çizilen nokta fotoğrafın bütünüyle algısal bir nesne olarak fiili ve öznel doğası değil, onun imgesel boyutudur. Bu konu, Bernd Busch tarafından fotografik teknolojinin "fantazmagorik aşırılığı" olarak ta-

Gewesenen" (GS, V, 491) ("olmuş olanların henüz bilinçli olmayan birikimi" [AP, 389]) ile benzeşen bir cümle kurar. ("Das Erwachen bei Benjamin und Proust oder Wie Verrenkung erfahren wurde", Thomas Amos ve diğ., [ed.], *Les Mots de la Tribu: Für Gerbard Goebel* [Tübingen: Stauffenburg, 2000], 387-94: 389). Benjamin'in "diyalektik imge" kavramının bu dinamiğe neden olurken fotoğraf ile ilişkilendirilebileceği üzerine tam kapsamlı bir analiz için, bkz. Cadava'nın önemli çalışması, *Words of Light*.

43 Freud'a göre, bellek izleği daha önce de gördüğümüz üzere bilinçdışıdır. Aksine, Adorno ise örtülü belleğin bilinçdışı olmaktan ziyade unutulmuş olduğunu ileri sürer ve bu hususta müphemliği yüzünden Benjamin'i eleştirir *(Über Walter Benjamin,* 158-60).

44 Bkz. Sartre, *L'Imaginaire,* 23-5. Barthes, benzer şekilde Proustcu istemsiz bellek ile fotoğraflar algısını yan yana koyar (bkz. Bölüm 6).

45 Benjamin'in çalışmasında, tabiatı gereği hususi ve mahrem olan, *Eingedenken* olarak adlandırdığı daha ortak olarak ve tarihsel bir deneyimle diyalektik açıdan ilintilidir. Bkz. Jürgen Link ve Ursula Link-Heer, "Synchronische Diachronie. Von Benjamins 'Kleiner Rede über Proust' zu den Aphorismen 'Öber den Begriff der Geschichte'", Harald Hillgartner ve Thomas Küpper (ed.), *Medien und Asthetik. Festschrift für Burkhardt Lindner* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2003), 16-33'te.

mmlanan, Benjamin için fotoğrafın büyülü özelliklerine yakın duran ve geçmiş ile şu an arasında portreye bakan kişinin duyumsal hayal kurmasına olanak tanıyan olguya dayanmaktadır.[46] Fotografik imge ve istemsiz bellek arasında ele aldığımız karmaşık bağlantılar çocuk Kafka portresini ve tekillik temasını yeni bir açıdan idrak etmemize imkân tanır. Benjamin'in yazılarında yer alan Proustcu ara metnin bir anlatının kurtarmacı eleştirisine nasıl destek verdiğini de vurgular ki bu eleştiri de karşılığında Benjamin'in analizinde değinilen etik anlayışı ön plana çıkarmaktadır.

Benjamin'in "Rede über Proust" eserinin sonunda, genellikle bir hayatın en yoğun anlarının fotografik imgelere yakın bir formda hatırlandıklarına dair yapılan önerme, biraz farklı şekilde ifade edilmesine rağmen 1932 tarihli *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* baskısının son bölümünde; yani, "Mummerehlen" bölümünü ve Kafka portresinin görsellik yorumunu içeren baskıda yeniden karşımıza çıkar. Dolayısıyla, son bölümde şunu okuruz: "Ich denke mir, daß jenes 'ganze Leben', von dem man sich erzahlt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt" (GS, IV, 304) ("Bence sık sık duyduğumuz, ölmek üzere olanların gözlerinin önünden geçen o 'tüm hayat' böylesi küçük imgelerden ibarettir"). Her ne kadar Benjamin bu cümlede fotoğrafı küçük defterler formunda sinematografinin habercisi olan imgelermiş gibi üstü kapalı olarak ansa da bu metinlerarası bağ 1932 tarihli *Berliner Kindheit* baskısı ile aynı yıldaki "Rede über Proust" arasındaki yakınlığı doğrular. Dolayısıyla, şayet fotoğraflar ile istemsiz bellek arasında varsayılan ilişki genel anlamda yalnızca bir benzeştirme ise Benjamin'in özne ile kurduğu etkileşimin otobiyografik bağlamı bizlere ikili arasında bulunan, fotoğraf ile portresi yapılan ve portreye bakan kişi arasındaki spesifik dinamiğe –Benjamin'in Kafka portresiyle olan, kendi çocukluk imgesiyle aracılandırılmış bir etkileşim olarak kurduğu bağ için somutlandırılmış bir dinamik" dayanan hakiki ilişkiyi anımsatır.

Bu bağlamda, Kafka fotoğrafının tekrar tekrar akla gelmesi, bir "nachtragliche" ya da bir "asal olayın" öneminin gecikmeli farkındalığı olarak Freud tarafından ortaya atılan geciktirilmiş travma etkisi kavramına benzemektedir.[47] İki gecikmişlik formuna yol açmaktadır: Bir yanda, "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde çoktan teşkil etmiş olduğu istisnai konuma rağmen kış bahçesi fotoğrafının ancak

46 Busch bir "imaginaren Überschuß"den bahseder, *Belichtete Welt,* 214.

47 Freud'un travmanın gizli ve açık etkileri hakkındaki görüşleri için bkz. "Der Mann Moses und die monotheische Religion". Fragen der Gesellschaft, 521-8'de.

1931'deki metinden bir süre sonra yazılmış Benjamin'in çocukluk anılarının yansımasında hak ettiği öneme gecikmeli olarak kavuştuğu söylenebilir. Aslında, Benjamin tarafından görülmüş imgelerin banyo edilene dek temelde gizli kaldıklarına dair Weigers'in görüşünü bir *Denkbild* kapsamında ele alma açısından,[48] Kafka portresi de Benjamin tarafından yazılan bir öyküye dahil edilmeden önce imgesel bir alter ego olarak kalmıştır. Öte yandan, Benjamin'in *Berliner Kindheit* eserindeki "Mummerehlen" bölümü de unutma ve hatırlamanın ikircikli dinamiğine bir örnektir zira Proust hakkında yaptığı konuşmaya göre bu dinamik fotografik öz portre ile istemsiz bellek arasında bir benzerlik tesis etmektedir. Kendisine ait unutulmuş bir imgeye bakmakta olan bir geçmiş veya öteki benliğin fotografik portresine yakın terimlerle istemsiz belleğin Benjamin tarafından tanımlanması da bu varsayımı tasdik etmektedir.

Kafka portresi, bu nedenle, Freudyen erteleme ve gecikme süreci kapsamında Benjamin'in (önceden ele alındığı üzere) izah ettiği kişisel anımsama ile metinlerarası bir düzlemde ayrılmaz şekilde bağlı görülebilse de fotoğraf ile kurduğu bağın etik boyutu tabiatı gereği daha Proustcu'dur. Proust'un romanı, özellikle de son cildi *Le Temps retrouve* istemsiz belleğin kendisini kurtarmacı olarak gösterdiğine dair şüpheye mahal bırakmaz.[49] Zamana ve ölüme meydan okuyan potansiyeli sayesinde, bu tarz bir bellek kaybedilmiş bir geçmişi kurtarma gücüne sahiptir. Benjamin, benliği aksi takdirde kaybolup gideceği zaman diliminden çekip çıkaran coşturucu bir deneyim olarak istemsiz belleğin edebi betimlemesini yapan Proust ile bağlantı kurmak için kendi belirli kavramsal amaçlarını ve eleştirel stratejilerini devreye sokar. İstemli ve istemsiz bellek arasındaki Proustcu ikilem, geçmişe dönük anlatılıp istemsiz bellek ile ilişkisel açıdan beraber dokunarak zamandan ve unutkanlıktan kurtarılmış Kafka portresi gibi belirli fotoğrafların zamana meydan okuyan tabiatlarının belirtildiği bir uygun ve güçlü şekilde davetkâr bir çerçeveyi Benjamin'e

48 Weigel, Benjamin tarafından bizzat görülmüş resimlerin rolünü ve bilhassa onun "Bilddenken" eserini nasıl etkilediklerini ele alır *(Walter Benjamin,* 276-7). Kullandığı terimler ise temelde fotografik olarak nitelenebilir.

49 Proust'un *À la recherche* eserindeki anlatıcı şüpheye yer bırakmaz şekilde bir istemsiz bellek deneyimindeki bu kurtarmacı niteliği tarif eder: "on comprend que le mot de 'mort' n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourraitil craindre de l'avenir?" (bir insan 'ölüm' kelimesinin ona hiçbir şey ifade etmediğini anlayabilir; zamanın dışında konumlanmış olan bu kişi niçin gelecekten korkmalıdır ki?) (*À la recherche,* cilt 4, 451; *In Search of Lost Time,* 6 cilt., çev. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, gözden geçiren D. J. Enright [Londra: Vintage, 1996], cilt 6, 225).

yine de sunmaktadır.[50] Daha önce değindiğim üzere, eğer kış bahçesi fotoğrafı bir kurtarmacı eleştirelliğin hem nesnesi hem de örneği ise bunun sebebi kısmen de olsa örtülü olmasına rağmen geçmişin başarılı şekilde yeniden yakalanmasına dair Proust'un kanonik anlatısı ile arasındaki bağlardır. Görünürde çelişkili ama yine Freud penceresinden görünen Proustcu bellek ile analojik benzerlik içinde olan çocukluk fotoğrafının bu duygusal ve varoluşsal değeri -Kafka portresi ile Benjamin'in çocukluğuna ait bir veya daha fazla imgenin karma gerçekliği- unutulmuş ya da bilinçdışı kalmıştır, ta ki irdelenip kavramsallaştırılabileceği bir çerçeve Benjamin'in otobiyografik metni tarafından sunulana dek. Özetle, Benjamin'in çeşitli yazılar içinde Kafka portresiyle kurduğu karmaşık etkileşim, Kracauer'in de inandığı üzere bir fotografik portrede poz veren kişi yok olduğunda başlayan bir "bozunum" sürecine karşı durmakta ve bir fotoğraftaki hakikatin –"Wahrheitsgehalt" (hakiki içerik)- zamana bağlı olduğu gerçeğinin altını çizmektedir.[51] Diğer bir deyişle, fiiliyata dökülmese de fotoğrafın içeriği bize yalnızca harici bir hakikat formunda görünmektedir (Benjamin'in "kabuğu" gibi) ve Kracauer'in görüşüne göre sonrasında eski bir paçavra gibi köşeye atılacaktır ki bu da geçmişten bir tarzı ancak doğrulamaktadır.[52] Aksine, çocukluk portresine dair Benjamin'in yazdığı ekfrasisde ise çocuk, beğeniye odaklı, şartlara bağımlı çevresi tarafından yutulmuş olmaya karşı gelmek durumundadır ve Benjamin'in duyumsal ve entelektüel çabası sayesinde dönemin beğeni veya fotoğraf geleneklerinin alelade bir belgesi olmaktan kurtulmaktadır. Özetle, Benjamin'in kendi yaşam öyküsüne dahil edilmenin bir sonucu olarak, imgenin özündeki hakikat içeriği, bozunum anlamına gelen unutulmaktan kurtarılmaktadır.

Kafka portresinin karmaşık ve çok katmanlı bir şekilde Benjamin tarafından hem otobiyografik anlatısı hem de fotoğraf kuramı içinde özümsenmesi onun imgeye verdiği 'sorumluluk dolu tepkinin'[53] bir

50 Bu dokumayı, Proust hakkında yazdığı denemede Benjamin'in "Penelopearbeit des Eingedenkens" (CS, II, 311) (Hafızanın sadık işleyişi [SW, II, 238]) şeklinde tanımladığı olguyla kıyaslamak mümkündür.

51 Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 30. O da bir aile fotoğrafını, *À la recherche* eserindeki anlatıcının kendi büyükannesinin müstakil gözlemini fotoğraf çeken bir fotoğrafçıyla kıyasladığı meşhur sahneyi çağrıştıran bir büyükanne fotoğrafını örneklendirir. Bkz. Proust, *À la recherche*, cilt. 2,438-40. Kracauer, bu bölümü kendi *Theory of Film* eserinde fotoğrafın yabancılaştırıcı unsurlarını vurgulamak için kullanır (14-16).

52 Bkz. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 30. Kracauer'in bu görüşlerini dikkate alan Arlette Farge yine de "déjà fini" içinde yuvalanmış "varılacak bir gelecek" olduğunu iddia eder ("Le Temps logé en la photographie. A partir de Barthes et de Kracauer", Intermedialites/Intermedialities, 7 [2006], 205-13: 206-7).

53 Attridge, *The Singularity of Literature*, 124.

dışavurumu ve ayrıca uzantısı olarak okunabilir. Bu tepki, çocukluk fotoğrafının Benjamin üzerinde bıraktığı hissedilmiş talebe dayanmaktadır. Agamben, fotoğrafın kurtarmacı gücünü tasvir edilen kişinin fiilen adlandırılması ile ilişkilendirir ki bu tanımlayıcı izahatten eksik olan portre fotoğrafı bu adlandırmayı talep etmektedir. Benjamin'in öncelikli fotoğrafla kurduğu kişisel ilişkinin arka planına karşın, başka bir fotoğraf formunun "kefaret talebinin" altını çizmek mümkündür.[54] Fotoğrafın ona bakan kişiden talebi daima *var olabilse* bile bireysel gözlemciye ve ayrıca onun imge içinde tasvir edilmiş fotografik ötekiyle olan ilişkisine dayanarak öyle ya da böyle zoraki olarak *hissedilmektedir*. Portreye bakan kişinin üstlendiği kilit rol tam kapsamlı olarak çocukluk portresi ile Benjamin'in kurduğu etkileşimde gün yüzüne çıkmaktadır ve onun yazıya döktüğü kefaret işareti odak noktasında yer alan bu imge aracılığıyla fark edilmektedir. Çocukluk fotoğrafının Benjamin için temsil ettiği indirgenemez ötekinin halihazırda merhum öteki veya eski benlik olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafın taleplerini biz fanilerin ölüme doğru üstlendiği belirli bir sorumluluk ile spesifik biçimde eşleştirmek mümkündür.

Fotografik ötekine dair yapılan bu türde bir bağlılık, Attridge'in de farklı bir bağlamda ele aldığı üzere temelinde etik bir tutumdur.[55] Öteki'yi yalnızca adlandırmaya çalışmanın yerine, böylesi bir kurtarılmaya neden olan spesifik fotoğrafa dair öteki ile kurulan etkileşim hakkında kaleme alınan özel bir yazı tarzıdır. Siyasi ve toplumsal değişimleri etkilemek için fotoğraflar ile yazıya dökülmüş kelimelerin birlikteliği hakkında Benjamin'in görüşleri ele alındığında, Sontag'a göre Benjamin "kelimelerin her zaman görseli kurtaracağını ümit eden fotoğraf sevdalısı ahlak kuramcılarından" biridir.[56] Sontag bu noktada kefaretinin temel meselesine parmak basarken, Benjamın'in çocuk Kafka fotoğrafı ve bu etkileşimin çağrıştırdığı tekillik üzerine yazdıkları "ahlaki"den ziyade etiktir zira bu terim, en nihayetinde keyfi kanundan değil paylaşılmış bir insani koşuldan kaynaklanan, ötekine karşı duyulan bir yükümlülük anlamına gelmektedir. İmge içinde tasvir edilmiş kişinin hayatı ve belleğinin kefaretinin taahhüt edilmesi ve portre fotoğrafınca talep edilmiş ötekine karşı duyulan etik yükümlülüğün yerine getirilişinin temsil edilmesi, tekil olarak etkileşimi yakalayan ve muhafaza eden fotoğrafın yazılı göstergesidir. Bu aynı zamanda fotografik

54 Agamben, *Profanations*, 26.

55 Attridge'in haklı bir şekilde işaret ettiği gibi, bu etik mesuliyet ahlaklılıktan oldukça farklıdır (*The Singularity of Literature*, 126-7).

56 Sontag, *OnPhotography*, 107.

etik kapsamındaki mevcut tartışmalarda çoktan dillendirilmiş olanın derinlikli bir uzantısını ve zenginleştirilmesini temsil etmektedir.

Fotoğrafın etik boyutu geleneksel olarak, özellikle de belgeci ve fotogazeteci bir bağlam içinde imgenin fiili özgünlüğü ve 'hakikati' ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla, söz konusu olan, gerçekliğin veya bir olayın kamera karşısında nasıl belgelendiği ve sonucunda meydana gelen imgenin bu gerçeklik veya olayla iletişim kapsamında nasıl sunulduğu sorusudur.[57] Benjamin'in özgün sosyopolitik anlam veya mesaj aktarmak için başlıklar ve tanımlamalar ile fotoğrafları eşleştirme çağrısı, (Sontag'ın da belirttiği üzere) fotografik imgenin nadiren de olsa tek başına etik bir konum tesis etmeye muktedir olduğunun tasvibidir. Öte yandan, hem imgenin (aksi takdirde görünmez kalacak) belirli özelliklerine hem de imgenın üretimindeki tarihsel sonuçlara, bir başka deyişle resmettiği somut gerçeklikten –yani, her imgenin arkasında yatan tarihsel ve kişisel anlatı– doğan sonuçlara dikkat çeken söylemsel bir tanım ve izahatin eşlik etmesini zorunlu kılmaktadır. Kafka'nın çocukluk portresinde, imgenin etik talebine Benjamin'in bu portre hakkında yazdığı metinde karşılaşılmaktadır ki bu metin tekil fotoğrafı belirli bir "Beschriftung" formu ile sunmaktadır; yani, kuramsal ve tarihsel bir söylem ile diyalektik teatisindeki otobiyografik ve varoluşçu bir söylem. Benjamin'in bakan özneye ait somut, duyusal ve imgesel deneyimi üzerinde yaptığı, daha önceki hiçbir fotoğraf kuramında eşi görülmemiş vurgu bu söylemin kuramsallaştırılmasına yeni ve hayati bir bileşen ekler. Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğraf hakkında yazdıklarını birbirine bağlayan da bakan kişi ile fotografik olarak temsil edilen kişi arasındaki, geçmiş ve şimdiki zamanın etkileşiminde ortaya çıkan bu olası etik ilişkidir ve otobiyografik anlatıyla yan yana getirilmiş bu etkileşimin ilk ağızdan tanımlanması aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. İlaveten ve daha spesifik olarak, bundan önceki bölümlerde dillendirilmiş ve ele alınmış olan kilit terimlerin birçoğu –bağlamsallık, fotografik imlemin tabiatı ve mevcudiyeti, dönüşümsel büyü ve istemsiz bellek de dahil– dikkat çekici bir şekilde Barthes'ın fotoğraf üzerine yazdığı metinlerde, en çok da *La Chambre claire*'de yer bulmaktadır.

57 Dijital imge işleme teknolojilerinin yaygınlıklarına dair daha çağdaş bir bağlamda, bu fotografik etik unsuru bir kez daha inceleme konusu olması şaşırtıcı değildir. Bkz. William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1992), 52-5. Post-prodüksiyon imge işlemenin potansiyel olarak rahatsızlık verici, gazete bağlamı içerisinde sorumlu bir bilgisayar teknolojisi kullanımını ima eden etkisiyle ilgili olarak gözlemcinin kaygısını ön plana taşıyan bir çalışma için, bkz. Fred Ritchin, *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography: How Computer Technology Is Changing Our View of the World* (New York: Aperture, 1990).

2. KISIM
FOTOĞRAF VE ÖZNELLİK

– § –

ROLAND BARTHES fotoğraf kuramının en etkileyici figürlerinden biri olmuştur. Fotoğraf hakkındaki çeşitli yazılarında yer alan kavramlar, kendisinin ardından yapılan tartışmalara derinlemesine bir biçimde yön vermiştir. Bunlar arasında özellikle öne çıkanlar, fotoğrafı "kodu olmayan bir mesaj" biçiminde göstergesel olarak tanımlaması ve iyi bilinen *studium* ile *punctum* arasında yaptığı ayrımdır. Fotografik imgeye ait sonrakı ayrımı ise, açık bir biçimde öznel ve duyuşsal yaklaşımla ayrı zamanda görüngübilimsel olarak nitelendirilebilir. İlk dönem göstergesel ve yapısalcı çalışmaları 1960'larda eleştirel teorinin bir parçası olan ve görüngübilimsel yönelimin odağında olarak Sartre, Merleau-Ponty, Andre Bazin ve diğer Fransız filozof ve eleştirmenlerine yakın olan Barthes'ın, fotoğrafta en önemli görüngübilimsel davranışçılardan biri şeklinde (1980'den itibaren *La Chambre claire*'de) değerlendirilmesi biraz ironiktir. *La Chambre claire*'in özne merkezli yapısı, Barthes'ın daha sonra artan bir ilgiyle karşılanan kültürel dokuya ait son derece kişisel ve varoluşsal deneyimi ile dikkat çeken post-göstergesel düşünceleriyle birebir uyum göstermektedir. Aslında bu yaklaşım, özellikle de Barthes'ın annesine ait çocukluk portresinde olduğu gibi, bazı fotoğraflarda nihai amacına ulaşmaktadır.

Barthes'ın tüm çalışmaları bir bütün olarak değerlendirildiğinde, fotografı ile ilgili olanlar, her ne kadar ikisinin arasındaki asıl geçiş daha az dolambaçsız olsa da iki ayrı döneme ayrılabilir. 1950'lerin ortalarından 1960'ların ortalarına kadar dayanak noktası dilbilimsel ve göstergesel paradigma iken, 1970'lerden itibaren adı görüngübilimsel dönüşümle beraber anılmaktadır. Bu ayrım Barthes'ın tartıştığı fotoğraf

biçimlerinde ve bazı durumlarda da metinlerinde yeniden yaratılmaktadır; reklamlar, haber fotoğrafları (*Mythologies* ve *Le Message photographique*), sanat fotoğrafı portreleri, otobiyografik yazılarındaki kişisel aile fotoğrafları ve *Le Chambre Claire* örneklerinde olduğu gibi. Görüldüğü üzere, Benjamin'in fotografi kuramı ile benzerlik taşıyan metodolojik bir geçiş bulunmakta, ancak kronolojik olarak ters yöne ilerlemektedir. Ancak, Benjamin modernitenin ortaya çıkışında fotografik aracının rolünü belirli fotoğraflarda estetik ve duygusal etkilerden daha soyut ve kolektif değerlendirmelere geçişinin aksine, Barthes'ın ağır basan odak noktası imgedeki anlamın göstergesel yapısını ve onun kitle tüketim toplumundaki ideolojik ve sosyal etkilerini değerlendirirken bile daha yerel ve sınırlı kalmaktadır. Böylece, belirli bazı imgelerin derinlemesine analizine odaklanılmış ve fotografik üretim türleri açıkça tanımlanabilmiştir. Benjamin'in daha sonraki tarihsel iddialarının aksine, Barthes'ın analizi iletişim aracının doğasının ve etkilerinin nedensiz aşırı genellemelerine daha az eğilim göstermektedir.

Eğer mevcut fotografik uygulamadaki bu somut temellendirme Barthes'm fotoğraf üzerine yazdıklarında tutarlı bir özellikse, belki de daha önemli olan bir özellik de iletişim aracına gerçekçi bakış açısını kesin bir biçimde korumuş olmasıdır. Bu durum, fotografik imgenin bağlamsal doğasının maddesel bir temelde ışığın kaydedilerek vurgulanmasını gerektirmektedir. Örneğin, temsil ettiği gerçekliğin fiziksel izini temsil eden kâğıt, mekanik ve optik-kimyasal üretimin etkilerinin karşılaştırmalı düzeyi bakan kişilere göre diğerlerinde daha biçimsel değerlendirmelere neden olmaktadır. Daha sonra tartışılacağı üzere, ilk izlenimin aksine, Barthes'ın özellikle ilk çalışmalarındaki bu ontolojik gerçekçilik, fotografik imgenin kültürel ve ideolojik odak noktasında yapılanması ve yorumlanması ile uyum göstermemektedır. Elbette, Wolfgang Kemp tarafından da işaret edildiği gibi, Barthes'ın göstergesel ve görüngübilimsel incelemeleri arasındaki süreklilik konusunda, fotoğraftaki göstergesel kuramların ve fotoğrafa bakan kişilerin imgeleri "okumaları" kavramı iletişim aracının (fotoğrafın) eleştirel ve kuramsal tartışmaları hakkında ilk bireysel ve kolektif temsiline dikkat çekmektedir.[1] Fotografi tartışmalarında daha önce birbirinden ayrılmış olan ontolojik ve teknolojik değerlendirmeler, eğer başka türlüsü gerekli değilse, Benjamin'in bazı savlarında dikkate değer bir biçimde ayrılmakta ve alıcı tamamlayıcı hâline gelmektedir. Barthes'ın yazdıklarındaki kritik nokta, önceki ve şimdiki fotoğraf kuramlarından farklı olarak, bir tarafta fotografik imgenin ontolojik ve teknolojik doğası, di-

1 Bkz. Kemp (ed.), *Theorie der Fotogmfie,* Cilt. 3, 24-5.

ğer tarafta ise alıcı, etki ve anlamlandırma biçimindedir. Her ne kadar aralarındaki ilişki yüksek oranda değişken olsa da her zaman beraber olduklarıdır. Onun ve diğerlerinin göstergebilim kuramlarının sistematik olarak sınırlandırılmasıyla birlikte fotoğrafa bakan kişiler imgeler aracılığıyla ideolojik yönlendirmenin soyut ve sosyotarihsel nesnesi olur. Barthes'ın göstergebilim sonrası döneminde, diğerinin aksine bakan kişiler fotoğraflarla duyuşsal, duygusal ve imgesel yollarla etkileşime girerek özgünleşir ve tamamen bir nesnelliğe ulaşır. Deneysel ya da sistematik olarak kodlanması mümkün olmayan ve bu nedenle göstergebilimciler tarafından dikkate alınmayan bu etkileşim bağlamında, Barthes'ın yazılarındaki fotografik etkileşimin tekilliğinin önemli teması açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır -bu durum merhum annesinin çocukluk portrelerine dair yazdığı tezlerinde analiz edilmektedir.

Benjamin'in durumunda ise belirli bir fotoğraf ile –diğerleriyle karşılaştırıldığında tekil olduğu durumlarda- diğer tüm fotoğraflarla ya da fotografik araç arasında göze çarpan bir gerilim bulunmaktadır. Oysa Barthes, arada küçük farklarla, fotoğrafa bakan kişi ile imge ve imgenin tetiklediği duyuşsal bellek arasında değerli, algısal ve yaratıcı üstü kapalı bir hiyerarşi olduğunu öne sürerek bu ayrımı korumaktadır. Benjamin'in aksine Barthes, özel ile genel ve kişisel ile evrensel arasında diyalektik bir ilişkinin ifadesi olarak özdüşünümsel bir tutumla böyle bir tekilliğin izinden gitmektedir. Böylesi bir diyalektik, fotografik imgenin psikolojik olarak heyecan verici potansiyelinde, fotografik imlemin konumunda ve zaman ile imge arasındaki ilişkinin keskinliğinde görülmektedir. Bu nedenle, aradaki dikkate değer farklılıklara rağmen Barthes'ın fotografi tezi; Benjamin'in katıksız ontolojik, teknolojik ve estetikten yola çıkarak fotoğrafın psikolojik, varoluşsal ve etik boyutlarına yönelen ilgisinin devamı ve belki daha köklü hale gelmiş bir biçimi olarak değerlendirilebilir.

Benjamin ile Barthes arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları anlamak ve açıklayabilmek ve böylece Barthes'ın asıl kavramlarına kuramsal projelerinde fotoğrafın bulunduğu yer hakkında yeni bir bakış açısı geliştirebilmek amacıyla, dördüncü bölümde, daha geniş bir kuramsal ve tarihsel arka plan yerine öncelikle Barthes'ın fotografiye karşı gelişmekte olan ilgisi üzerinde durulmuştur. Göstergebilimden görüngübilime geçiş fotoğrafın bir işaret, yani ideolojik ve politik bağlamda daha büyük bir anlam taşıyan sistemin bir parçası olarak değerlendirilmesinin etkileriyle vurgulanacaktır. Böylece, belli fotoğrafların, o fotoğrafa bireysel bakan kişinin benzersiz deneyimi ve hayat hikâyesinin sonucu olarak ifade ettikleri anlamdan ayrılması gerçekleşmektedir. Barthes'ın

Sergei Eisenstein'ın "Le Troisieme sens" (Üçüncü Anlam) filminden aldığı çeşitli kareleri göstererek yaptığı analiz, daha bilişsel algılarla yönlendirilen genel bakan kişiye daha soyut kavramlar sunmaktan uzaklaşarak, fotoğrafla etkileşimleri arzu ve duygular tarafından biçimlenen bireyselleştirilmiş, "hissederek" bakan bir kişiyi oluşturmuştur. Hisseden kişi hususunda, fotografik imlem ya da model, fotografik deneyimin temel unsuru olarak dikkat çekici bir biçimde ön planda konumlandırılmış ve böylece fotoğrafların sınıflandırılması kesin olarak görüngübilimsel *studium-punctum* ikiliğine dönüşmüştür.

Beşinci bölümde, Barthes'ın kuramsal bağlamda fotografi tekilliği deneyimi gösterilerek, genel görüngübilimsel çerçevenin yöntemleri üzerinde durulacaktır. Aksi yönde iddialar olmasına rağmen, annenin gerçekten varolduğu Kış Bahçesi fotoğrafı gösterilecek ve Barthes'ın fotografik anlayışında ne kadar merkezi bir yerde durduğu vurgulanacaktır. Onun bu portre keşfiyle alakalı olarak, tekillik hâli, denemeci anlatısındaki fotoğrafın büyülü ve simyasal doğası keşfinin arka planında çıkmış ve iletişim aracının kaydetme kapasitesi üzerinden betimsel bir ölümsüzleştirmeyle ilişkilendirilmiştir.

Ardından, Barthes'ın annesinin çocukluğuyla fotografik etkileşimine dair kaleme aldıklarının kefaret teması ile ne derece bağlantılı olduğu tartışılmıştır. Altıncı bölüm bu karşılaşmanın güçlü Proustvari metinlerarasılığına odaklanacaktır. Barthes'ın fotografi bağının kederli ve melankolik boyutları *À la recherche du temps perdu*'ye dayanmaktadır. Benjamin'in Proust'u yorumlaması değerlendirildiğinde, genel fotoğraf ile belirli bir fotoğraf arasındaki gerilim ile Proust'un tanımlamış olduğu belleğin iki farklı süreciyle fotoğrafın birleşimi yakından ilişkilidir. Barthes'ın tezinde, istemsiz bellek ile genel fotoğraf arasındaki belirsizlik ve Kış Bahçesi fotoğrafının istemsiz bellek ile derin ilişkisi değerlendirilecektir. Son olarak, Barthes'ın *punctum*'u ile Proust'un *memoire involantaire*'i arasındaki yakın ilişki, annenin fotoğrafta temsil edilerek zamandan ve unutulmaktan kurtuluşuna yönelik doğal ve kavramsal bir tasarıma yapılan katkıyla gösterilecektir.

BÖLÜM 4
Göstergebilimden Görüngübilime

– § –

BARTHES'ın 1950'lerin ortalarında fotografı hakkında ilk defa yazdığı sıralarda, fotoğraf bir iletişim aracı olarak yüksek derecede işlevsel farklılaştırma biçiminde değerlendirilmekteydi. Sanattan reklamcılığa, eğitimden astronomiye ve tıptan gazeteciliğe kadar kültürel, sosyal ve bilimsel bağlamda sayısız şekilde kullanılmaktaydı. Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie"deki notlarında belirttiği yüzyılın başındaki aile portrelerinin birbirlerine benzerliği ile kıyaslandığında, bu dönemde fotoğrafın aile yaşamını belgelemede amatör olarak kullanımının yaygınlaşması ile birlikte enstantane fotoğraflarda patlama olmuştur.[1] Aynı dönemde, yirminci yüzyıl ile birlikte fotografi kuramı ve eleştirisi bugün de etkilerini devam ettirmekte olan yöntemler ve yaklaşımlarla karakterize edilmeye başlanmış, sanat tarihi ve kuramı, film çalışmaları, medya kuramı, kültürel çalışmalar ve göstergebilim tezleri ile doğal bir birliktelik gösterir hale gelmiştir. Tüm bu tezlerin ve disiplinlerin ortak yanı, öyle ya da böyle, Benjamin'in zengin eleştirileri ve tarihsel yazılarına dayanıyor olmalarıdır.

Yüzyılın ortasıyla birlikte fotoğrafın Batılı ve bazı Batılı olmayan toplumlarda dışsal ve sembolik bir kitle iletişim aracı olarak kabul görmesiyle beraber, 1955 yılında *The Family of Man* fotoğraf sergisinin dokuz milyon kadar insan tarafından ziyaret edildiği ifade edilmiştir. Serginin baskın teması fotoğrafın tarihsel, kültürel, dilbilimsel ve politik sınırlarının ve engellerinin evrensel bir dil olarak kabul görmesidir. Ayrıca, fotoğrafın insanları ve kültürleri bir araya getirebilecek insana

1 Bkz. Bourdieu'nun savaş sonrasında Fransa'da fotoğrafın sosyal kullanımına yönelik yaptığı çalışma, *Un Art moyen*.

özgü yeterliklerine dair ütopik vizyonu da tartışılmıştır. Gerçekten de görülebileceği gibi, Barthes'ın fotografiye dair ilk belirgin tezi, serginin yönetsel temasına ait eleştirel değerlendirmesidir ve hem entelektüel yanıltıcılığı hem de ideolojik yozlaşmayı lanetlemektedir. *The Family of Man* sergisi kitle iletişim araçları da dahil olmak üzere, kültürel bir görüngü çalışması olarak dilbilimde artan bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu dönem, özellikle Fransa'da yapısalcı göstergebilimin yükselişini ifade etmektedir. Örneğin, 1960'ların başlarında film kuramcısı Christian Metz, çığır açan göstergebilim çalışması "film dilini" başlatmış, Barthes Ecole Pratique des Hautes Etudes'deki Kitle İletişim Çalışmaları Merkezi'nde çalışmaya başlamış ve fotografi üzerine ilk göstergebilim metinlerini yayınlamıştır. Ancak neredeyse on yıl kadar önce Barthes, "yerel konuşma dili" olarak bilinen alana ciddi bir katkıda bulunmuştur. Bu katkı, sanatsal olmayan fotoğrafın daha geniş bağlamda kitle tüketim kültürü ürünlerini nasıl ve neden etkilediğini ve satış amaçlı kullanılan nesnelerin entelektüel çalışmalarda önemli olabileceğini göstermiştir. Her ne kadar buna bağlı olmasa da Barthes'ın yeni ufuklar açan *Mythologies*'i, yine de Fransızca fotografi kuramı bağlamında ilk kuramsal çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir.

Fotografik mitler

Barthes 1954 ile 1956 yılları arasında Fransız sol eğilimli gazete *Les Lettres nouvelles* için aylık olarak "mitoloji" sütunu hazırlamış ve 1957 yılında bu yazılar *Mythologies* adıyla bir araya getirilmiştir. Arabalar, yiyecekler, filmler ve fotoğraflar gibi günlük hayatımızı saran nesneler ya da Fransız popüler kültürünün sembolleşmiş nesnelerine odaklanan kısa makalelerde sunduğu tezler ile Barthes, burjuva ideolojisini ve onun konuşma biçimini eleştirmiştir ki Barthes'e göre burjuva ideolojisi kendisini görünür ya da "doğal" göstererek gizlemektedir. Barthes *Mythology* ile fotografiyi tartışırken çoğunlukla *Elle*, *Paris-Match* ve *Nouvel Observateur* gibi popüler dergilerde yer alan ve haber, politika veya ideolojik bağlamlarda oluşturulmuş imgelere gönderme yapmaktadır.[2] *Myhtologies* içinde yer alan son ve diğerlerinden daha sistematik bir makale olan "Le Mythe, aujourd'hui" (Myth Today/Günümüzde Mit) ile Barthes bu mitolojik tezin yaratımı ve tanıtımında fotoğrafın ro-

2 Jacqueline Guittard, *Mitolojiler* içinde yer alan dokuz makaledeki fotoğrafların Paris-Match dergisinden olduğunu ifade etmiştir ("Impressions photographiques: les Mythologies de Roland Barthes", *Litterature*, 143 [2006], 114-34: 116). Barthes'ın kitabının 2010 baskısında görsel materyallerin ve fotoğrafların çoğunun kaynağı belirtilmektedir (Roland Barthes, *Mythologies*, ed. Jacqueline Guittard [Paris: Seuil, 2010]).

lünü tanımlamaktadır. Metindeki Saussurecü önermeye göre mit; dil, örneğin "une parole" (OC, I, 823) olarak tanımlanmakta ve böylece işaretleri de kapsayan, biçimsel gösteren ve gösterilen nesnelerin birleşimi olan ikili bir iletişim sistemi olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, fotoğraf bir işaret, ideolojik olarak değiştirilen mesajın iletişimi için bir araç olmaktadır. Barthes'e göre, bu mesaj, doğalcı maskesi ve sahte zaruret hali ardında yatan kültürel ve politik aldatıcılıklardan kurtarılmalı ve açıklığa kavuşturulmalıdır. Fotoğraflar konusunda ise, Barthes'ın tartıştıklarından bir örnek olarak, parlamento seçimlerindeki adayların fotoğraflarında kıyafetleri ve duruşlarıyla politik programlarından daha ön planda tutulduğudur. Fotoğraf burada adaylar ile seçmenler arasında göstermelik bir ortak "maniere d'ētre" (OC, I, 796) (varoluş tarzı [M, 91]) aracılığıyla doğrudan kişisel bir bağlantı kurmak içindir ve bu büyük olasılıkla bir yanılsama olarak kullanılmaktadır.

Sözü edilen bu kültürel eleştirel bakış açısıyla, tıpkı Bazin'in 1945 yılında yayınlanan makalesi "Ontologie de l'image photographique"te[3] olduğu gibi, Barthes'ın da bazı fotoğrafların görünürde doğalcı ve nesnel temsillerinin ardında nesnel "hakikat" nakline dair iletişim aracının bir inkârının yattığına yönelik miti açığa vurduğu düşünülebilir.

Ancak Barthes'ın buradaki temel endişesi; fotografik imge biçiminden ya da aracının kendiliğinden ziyade göstergesel ve ideolojik içeriğidir. Bu nedenle fotoğrafın doğasında kendisini güçlü ve ikna edici bir biçimde ideolojik kullanıma teslim etmiş görsel bir araç olup olmadığı gibi hileli bir sorudan kaçınır. Başka bir ifadeyle, gerçekliğin bir ölçüde öznellikle tescillenmesini ve psikolojik etkileriyle ilgili konuların onu takip etmesi gerektiğini ifade eder.

Mitolojiler'de fotoğraf sergileri ile doğrudan ilişkili iki makale bulunmaktadır. Bu makalelerde Barthes, sergilerin ve fotoğrafların yaydığı mesajı bozan ve "ikinci dereceden" mesajları analiz etmektedir. Parisian Galerie d'Orsay'deki yüzleşme ile ilgili fotoğraflar –ki bu sergideki fotoğraflardan birinde bir ceset yığının yanında poz vermiş askerler ve başka bir fotoğrafta bir insan iskeletini inceleyen genç bir asker bulunmaktadır– hakkında eleştirel analiz yaptığı makalenin başlığını Barthes ironi yaparak "photo-chock" olarak adlandırmıştır. Fotoğrafçının bakan

3 Bilindiği gibi Bazın, aynen on beşinci yüzyılda perspektifin keşfedildiği gibi, fotoğraf ve sinemayı yüceltenin Batı tarihinin görsel sunumu olduğunu ifade etmiştir. Örneğin, görsel dünyanın betimlenmesinin insanların psikolojik ihtiyaçları tarafından yönlendirilmesi gibi. Biçimsel estetik ve psikolojik gerçeklik arasında ima yoluyla ayrım yapabilmek için, imge bazı açılardan özellikle üretilmiş olsa bile, fotoğrafın otomatik olarak üretiminin taklit edilen gerçeklik ihtiyacı için güçlü bir psikolojik etkide bulunduğunu öne sürmüştür. ("Ontologie de l'image photographique", 13-17).

kişiyi açıkça şok etmek için yarattığı imgeleri kınamakta ve onları gürültü olarak algılamakta –daha sonra yazdıklarında daha açık bir hâle gelmektedir– ve fotoğrafın "birinci dereceden" mesajı olarak ifade etmektedir. Barthes'e göre, fotoğrafçının her bir fotoğraf için etkili kontrast kullanımı, yan yana dizme ve geleneksel resimleme gibi içeriğe ait dikkatli biçimsel sunumundan dolayı fotoğraflar sarsıcı olamamaktadır.[4] Barthes için, birinin algısını takip eden tanınabilir amaçlılık fotoğrafın yapabilecekleri ile duygusal ve duyuşsal etkilerini güçlendirmekten ziyade zayıflatmaktadır. Fotoğrafçıların yaptığı temel hatanın, sarsıcı olmayan "photo-chock" imgelerin psikolojik etkilerini denemeye çalışmak olduğuna inanmakta ve bu tür imgeleri şöyle tanımlamaktadır;

> ne resonne pas, ne trouble pas, notre accueil se referme trop tôt sur un signe pur; la lisibilite parfaite de la scene, sa *mise en forme* nous dispense de recevoir profondement l'image dans son scandale; reduite á l'etat de pur langage, la photographie ne nous desorganise pas. (OC, I, 752)
>
> yankı yapmadan, rahatsız etmeden, tepkimiz saf işarete çok yaklaşıyor; manzaranın mükemmel bir biçimde okunabilirliği, onun *kesin bir biçimde* ifade edilmesi bizim imgeyi tüm etkileriyle algılamamızın önüne geçiyor; dilin saflığını azaltıyor, fotoğraf bizim düzenimizi bozmaz. (ET, 72)

Halen eğer bu durumda algılanan amaç fotografik imgeyi dile indirgiyorsa dilbilimsel mesaj daha kolay kavranabilecektir (ve bazı eleştirel mesafelerin sırrı çözülmektedir). Barthes ayrıca fotoğrafın bu gelenekselleştirmeye direnmesi gerektiğini ifade etmektedir. Fotoğraf elbette bakan kişiyi gerçekten rahatsız edecek güce sahip olabilir lakin bunun nedeni, fotoğrafçının tüm amaçlılığını ve aracılığını aşan bir imge niteliğidir. Özellikle de portrelerin sahip olduğu bu potansiyel, Barthes'ın 1970'lerde başlayan, daha sonra fotoğraf konusunda yazacaklarında temel teşkil eden ve *La Chambre claire*'de yer alan *punctum* kavramıyla doğrudan ilişkilidir.

Mythologies'te eleştirilen ikinci fotoğraf sergisi Edward Steichen'in daha önce adı geçen *The Family of Man* olarak karşımıza çıkmaktadır. Ocak 1955'te New York'taki Museum of Modern Art'taki açılışının ar-

4 Portrelerin resimlenmesiyle ilişkili olarak fotoğrafa benzer bir eleştiri, Parisli ünlü Harcourt portre stüdyosu tarafından yaratılan mit hakkındaki makalede bulunmaktadır. Nadar'ın ünlü ondokuzuncu yüzyıl stüdyosunun halefi olarak değerlendirilebilecek ve 1944 yılında kurulan bu stüdyoda pek çok Parisli ünlü sık sık görülmüştür. Barthes Nadar'ı sadece en iyi fotoğrafçılardan biri olduğu için değil aynı zamanda Fransız burjuvazisinin en önemli *"mitoloji uzmanlarından"* biri olduğu için övmektedir (*La Chambre Claire* CC, 61). Harcourt portrelerini, örneğin bilinçli fotografik hilelerle bazı modelleri tanrısal yaratıklara dönüştürmektedir. (bkz. OC, I, 688).

dından sergi, Fransa'da ilk defa bir sergide fotoğrafın göze çarpan bir biçimde görülmesinden –Paris'teki *Exposition Universelle*'den- tam yüz yıl sonra, birkaç yıl boyunca başarıyla dünyayı turlamıştır. Eğer ki Barthes sergiyi kişisel olarak 1956 yılında Paris'te görmeseydi, Jacqueline Guittard'ın da ifade ettiği gibi,[5] yine de bunun hakkında söyleyecek çok şeyi olurdu. Serginin bir Soğuk Savaş propagandası ve ABD hegemonyası olarak değerlendirildiği daha sonraki eleştirilerin[6] aksine, "La Grande famille des hommes" (Büyük İnsanlık Ailesi) başlıklı makalesinde Barthes, Steichen'in insanlığı "aile"[7] olarak betimleyerek tarihin sorunsal "yerlileştirme" amacını eleştirmektedir. Sergi 68 farklı ülkeden, 273 fotoğrafçının 500'ün üzerinde fotoğrafıyla kültürel çeşitlilikte bir dönüm noktası olarak takdim edilmiştir. Görünürdeki bu çeşitlilik daha sonra fotoğrafçılarının çoğunun haftalık Amerikan fotoğraf dergisi *Life*'a bağlı olduğu gerçeğiyle tekzip edilmiştir (Barthes'in ifade ettiği bu gerçek daha sonraki tezlerini desteklemiştir). Barthes, "fotografik dil" evrenselliği nedeniyle bu imgelerin fotoğrafa bakan kişilerin tamamı tarafından aynı şekilde algılanabilir olmasına yönelik serginin getirdiği önermeyi reddetmektedir.[8]

The Family of Man sergisinin "evrensel bir fotoğraf dili" olarak tumturaklılığı, ayrıca kaos ve karışıklık ile ilişkilendirilmiş kültürlerin Babilvari parçalanmış çoğulluğuna yönelik uzlaştırma gücü on dokuzuncu yüzyıl fotografi eleştirisi ve kuramında[9] bile popüler bir tema olagelmiştir. Bu tema, yirminci yüzyıl başlarında, 1931 yılında August Sander'in "Die Photographie als Weltsprache" (Evrensel Bir Dil Olarak Fotoğraf) adını taşıyan radyo programı ile geniş bir biçimde tanınmış ve tumturaklı bir görünüme kavuşmuştur.[10] *Mythologies*'te ve göstergebilim ile sağ kanat ve burjuvazi dogmalarının Marksist eleştirilerinin totaliterleşen ve farklarını ortadan kaldıran bir hümanizm formundaki daha geniş bağlamı içerisinde, (bu sorgulamada Barthes kesinlikle yalnız değildir), *The Family of*

5 Bkz. Guittard, "Impressions photographiques", 130.

6 Bkz Allan Sekula, "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, 41 (1981), 15-25: 19-21.

7 Steichen sergi katalogunun giriş metninde "insanın dünya üzerindeki biricikliğini gösteren bir ayna (...) olarak algılandı" yazar. *The Family of Man* (sergi kataloğu) (New York: The Museum of Modern Art, 1955), 4.

8 Ancak, Barthes fotografik dilin evrenselliğini güçlü bir biçimde sorgularken, elbette fotoğrafın bir tür dil olduğunu unutmadan, fotografik imgenin kendisi ve diğer göstergebilim analizleri için aksiyomatik olduğunu belirtmektedir.

9 Bu fikrin kısaca tartışılması konusunda, bkz. Bernd Stiegler; *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp,2006), 209-15.

10 Altı bölümlük radyo eğitiminin beşinci bölümü, Batı Almanya'da Rundfunk Cologne'de yayınlanmış ve yakın zamanda August Sander tarafından tekrar yayınlanmıştır; bkz. *Sehen, Beobachten und Denken* (Münih: Schirmer/Mosel, 2009), 25-31. Bu metnin daha ayrıntılı bir tartışması için, bkz. Sekula, "The Traffic in Photographs", 17-18.

Men'in ortaya çıkış söylemi tahmin edilebileceği gibi şiddetli bir biçimde eleştirilmiştir. Sergi, fotoğrafta sunulan insanlar ve sergiyi ziyaret edenlerin[11] sosyokültürel farklılıkları bağlamındaki derin farklılığı onaylamaktaki başarısızlığı konusunda eleştiriye uğramıştır. Bunun yerine, homojen bir insanlık kültürü olduğu inanışını yaymaya çalışmıştır: "Nous voici tout de suite renvoyes a ce mythe ambigu de la 'communaute' humaine (...) L'homme nait, travaille, rit et meurt partout de la meme façon" (OC, I, 806) ("İnsan 'topluluğunun' belirsizlik mitini yönetmenin henüz başlarındayız (...) İnsan her yerde aynı biçimde doğar, çalışır, güler ve ölür" [M, 100]). Barthes'a göre, bu yekpare insan "tekliği" kavramı, Steichen'in de ifade ettiği gibi[12] Batılı Tanrı mefhumunu takdim etmekle kalmayıp olumsal insan tarihini doğaya dönüştürmekte ve böylece adaletsizliği insani durumun ya da hatta ilahi adaletin doğal bir parçası olarak görüp göz ardı etmekte ve bağışlamaktadır. Barthes, fotografik imgeler hususunda ise, tarihin bir kez koparılması durumunda bu imgelerin bireysel olaylardaki önemlerinden uzaklaşarak doğum, yaşam ve ölümü sadece gereksiz yere tekrarlayacaklarını iddia etmektedir. Kısaca, Orsay Gallery'de yer alan sergideki fotoğraflar, üzerinde durduğu konularda bakan kişiyi etkilemekte başarısız olup rahatsız ettiği için Barthes'ı hayal kırıklığına uğratmıştır. *The Family of Man* sergisi, varolan tekilliği ve farklılığı konusunda fotoğrafın eleştirel potansiyelini ifade etmede başarısız olduğu ve yadsıdığı için *Mitolojiler* içinde (ve Barthes'ın daha sonraki yazılarında açıkça vurgulanarak) bireysel gerçekliklerin somut olarak sunumunda modern alıcılara ait bir çağrı olarak yer almıştır.

Amaçlı ya da amaçsız tutucu mitolojik tezlere sahip olan iki serginin aksine Barthes, fotografi bağlamında baskın ideolojiyi Brechtyen estetikle, Benjamin'in eleştirilerini hatırlatarak, Heartfeld'in fotomontajlarıyla başarılı bir biçimde sorgulamaktadır. Barthes, 1960 tarihli "Preface â Brecht, 'Mere Courage et ses enfants'" (Brecht'e Giriş: "Cesaret Ana ve Çocukları") adını taşıyan makalesinde, Benjamin'in Brecht tiyatrosundaki jest analizine (bkz. OC, I, 1075)[13] atıfta bulunmakta ve Berlin Ensemble'ın

11 Daha güncel bir bağlamda; Hirsch fotoğrafın evrensel dilinin aile fotoğraflarında sürmekte olduğunu göstermektedir. *(Family Frames,* 48-77).

12 *The Family of Man,* 4.

13 Bu noktada daha ayrıntılı bir karşılaştırma için, bkz. "Die Photographien 'zu ihrem Rechte kommen lassen'", 24-5. Geoffrey Batchen, Barthes'ın daha önce Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" (bkz. GS, II, 384) isimli eserinde fotoğrafların sorunsal boyutlarını tartışırken kullandığı ifadelerden alıntı yapar. ("Palinode. An Introduction to *Photography Degree Zero*", Geoffrey Batchen [ed.], *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* [Cambridge, MA: MIT Press, 2009], 3-30: 6'da). Barthes, Sander ile ilgili olarak daha doğrudan *La Chambre claire*'de Brechtyen eleştiriye atıf yapmıştır (bkz. CC, 63-5).

1957 yılında Paris'teki *Mutter Courage und ihre Kinder* performansı sırasında Roger Pic tarafından çekilmiş fotoğrafları hakkında yazmaktadır: "sont veritablement critiques: elles n'illustrent pas, elles aident à decouvrir l'intention profonde de la creation" (OC, I, 1064) ("gerçekten çok önemliler: Resimlemiyor, yaratılışın derin amacını keşfetmeye yardımcı oluyorlar"). Barthes'a göre, mevzu bahis fotoğraflar bir olayı gereksiz yere tekrar temsil etmek yerine, bakan kişilerin Brecht'in politik ilkelerine bağlı meşhur "mesafelendirme" tekniği olan *Verfremdung*'un ("yabancılaşma" ya da "ayırma") fotoğrafa bakan kişilerce anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Barthes, fotografik "aldatma" ve *The Family of Man* sergisinde tanımlanan sahte hümanizm ile mücadelede bu stratejiyi kullanmaktadır (OC, I, 1079). Barthes, Pic'in fotoğraflarının mesafelendirmeyi örneklediğini ve teatral çalışmanın verili geçici durumda belirli ayrıntılara dikkat çektiğini, aksi halde farkına varılmayacağını vurgulamaktadır. Kısaca, Barthes kolayca uygulanabilirliğine rağmen Benjamin'in ünlü deyişini bu bağlamda kullanmamakta, bu imgeler ilerici ve eleştirel-ideolojik özellikleriyle bir "optik bilinçaltı" oluşturmaktadır.

Bu tanımların gösterdiği üzere, *Mitolojiler*'de belirgin bir biçimde görüldüğü üzere, Barthes'ın 1950'ler boyunca fotografiye ilgisi günlük yaşamda karşılaşılan imgelerin ideolojik bağlamı üzerinedir. En azından, belirgin tezleri diğer tüm görsel sunumlar ile karşılaştırıldığında, bu metin fotografik imgenin özgünlüğü konusunda çelişkili olmaya devam etmektedir. Fotoğraf, aynen dilbilimsel işaret örneğinde olduğu gibi ikinci dereceden anlamlandırmanın mitolojik bir gösterge olarak işaretidir. Ayrıca, Barthes için mit, Marshall McLuhan'ın aksine mesaj sorunu ve bazı anlaşılması güç durumlarda aracının sunduğu sade doğası ya da durumudur. Bu nedenle, fotoğraf daha büyük bir gösterge sistemine dahil olduğunda ve görüşleri alışıldık göstergebilim ile ters düştüğünde bile 1970'lerin başlarına dek Barthes'ın fotografi konusundaki algıları göstergebilim çerçevesinde biçimlenmiştir.

Fotoğraf göstergebilimi

Bilindiği gibi Barthes *Mitolojiler*'de genel biçimsel/dilbilimsel fotografi anlayışı ve Marksizm tarafından şekillenen sol görüşlü perspektifi bir araya getirmiştir. Birkaç yıl sonra, Fransız entelektüel teze hâkim olacak yapısalcılıktan etkilenerek daha sistematik bir göstergebilim sorgulamasını takip etmeye başlamıştır.[14] 1961 tarihli "Le Message photographique"ten 1964 tarihli "Rhetorique de l'image" isimli eser-

14 Bkz. French, *The Time of Theory*, 17-18.

lerde, Barthes yeniden gazetecilik ve reklam imgelerine odaklanmıştır. Ancak, *Mitolojiler*'in aksine açık sosyopolitik eleştiri sona ermiş ve onun yerini kültürel anlamlandırma ve üretimin biçimsel sürecine ait daha akademik bir gözlem ve analiz almıştır.

"Le Message photographique"de fotoğrafın bir işaret olarak incelikle işlenmesi ve saflaştırılması aracılığıyla Barthes'ın fotoğrafa dilden bağımsız olarak otonom bir varlık biçiminde davrandığı görülmektedir. Ancak, kelimelerin eşlik ettiği fotoğrafları oluşturan haber fotoğrafçılığında, fotoğrafların karşılaştırmalı analiz ile dilbilimsel işaretlerine odaklanmıştır (bkz OC, I, 1121). Barthes'ın fotoğrafa dair sıklıkla alıntılanan göstergebilim tanımlaması *un message sans code* (kodu olmayan mesaj [IMT, 17]) bu analizden ortaya çıkmıştır.[15] Tam anlamıyla göstergebilim bakış açısından yaklaşıldığında, Barthes'ın mesajın geleneksel kodlar taşıması gerektiği iddiası kendisiyle çelişmektedir. Ancak, fotografik sunum ile resmettiği gerçek arasındaki kısmen nedensel ilişkinin tanımlanmasının başlangıç noktası kendi bağlamsallığıdır. Taklitçi tüm anlatımlar düz anlam ve yan anlam gerektirmektedir.[16] Örneğin, resim için sadece yan anlamı olan değil (metaforik, alegorik ve benzeri) aynı zamanda düz anlama sahip olan (örneğin, imge "ne" anlama geliyorsa tamamen o anlama gelmesi) tarafından kodlanmış mesajın kendisiyle birlikte taşınması her zaman sanatsal ya da tarihsel biçimde gerçekleşmektedir (örneğin, elmalar değil de Cezanne'ın elmaları ya da bedenler değil, Kübik bedenler). Ancak fotoğrafı konusunda düz anlam gerçekliğin bağlamsal etkisi olarak kültürel, estetik ve psikolojik aracıyı büyük oranda ortadan kaldırmaktadır. Fotoğrafın geleneksel olarak anlamlandırılması şüphesiz bütünleyiciliğe sınırlanmış, ikinci dereceden yan anlamların daha önce olduğu gibi gerçek içerik hâline gelmesine neden olmaktadır (bkz. OC, I, 1122-3).

Bu bakış açısıyla, her fotoğrafın iki anlamı bir aradadır: Yakaladığı gerçekliğin düz anlamı ve kültürel ya da "gerçeklik etkisi" ile çevrilerek "kodlanmış" yan anlamı.[17] Bu sonraki yan anlam fotoğrafın hem *asıl* di-

15 Her ne kadar temel metin *La Chambre claire* olduğu için Barthes ve fotoğraf üzerine çalışmaların pek çoğu ona odaklansa da sıklıkla referans gösterilen bu tanım onun ilk zamanlardaki görüşlerinin bir özeti olarak değerlendirilebilir. Bkz. Stiegler; *Theoriegeschichte der Photographie*, 347.

16 Düz anlama karşılık yan anlam Barthes'ın *Mitolojiler'de* ifade ettiği "üst dile" bağlıdır (OC, I, 829); yan anlam işarete bağlıyken düz anlam ise Michael Moriarty'nin işaret ettiği gibi sistem ile ilgilidir. Bkz. *Roland Barthes* (Stanford: Stanford University Press, 1991), 88.

17 Bu terimi, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi edebiyatının "effet de reel"ini örneklerken Flaubert'in kısa öyküsü 'Un Cœur simple' (Saf Bir Yürek) için Barthes'ın yaptığı yapısalcı analizden ödünç aldım. Eleştiride ayrıntılar için keskin bir bakış açısıyla yaptığı titiz tanımlamalar oldukça fazladır (OC, III, 25-32). Fotoğrafın gerçeklik etkisi elbette doğada farklı olacaktır, dışavurum uygun bir biçimde buna uyarlanmalıdır.

lini -imgeyi tanımlama ve yorumlama amacıyla ona eşlik eden herhangi bir fiziksel metin- hem de görsel *üst dilini* bir arada tutan unsurdur. Bazı durumlarda resimden ödünç alınan terimler ile "trucage, pose, objets" ya da "photogenie, esthetisme, syntaxe" (OC, I, 1124) ("trükaj, poz, nesneler" ya da "fotojeni, estetizm, dizim" [IMT,21]) ifade edilmiş olup tüm fotoğraflarda potansiyel olarak (ve elbette Barthes'ın "Photo-Chock" sergisi eleştirilerinin odağında da) görülebilmektedir. Diğer bir ifadeyle, imge olarak her fotoğrafın bir derece geleneksel estetik, ideolojik gramer ve dizime sahip olduğu, aynı zamanda geleneksel koda değil, tanım olarak fotoğraf makinesi önündeki gerçeklik kadar "katıksız" anlamlandırmaya sahip olduğu söylenebilir.

Barthes çoğu durumda fotografik imgenin yan anlamının dil tarafından içgüdüsel olarak bakılma eğiliminde olduğunu -"saisie immediatement par un meta-langage interieur" (OC, I, 1131) (içsel bir üst dil tarafından aniden kavrandığını [IMT, 28])– ve gerçeklik mesajının belirsizleştiğini ya da gizlendiğini iddia etmektedir.

İmgenin içeriğinden ve bireysel olarak bakan kişilerin bununla ilişkisinden dolayı fotoğrafın gerçeklik etkisi kültürel aracılığın katmanlarını ortadan kaldırmakta ve bu noktada fotografik anlatımın gerçek potansiyeli en azından parçalar halinde ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimden psikoanalitik dil kullanımına geçişte Barthes, gerçekten "travmatik" olarak tanımladığı ve kodlanmadan kaçan fotoğraflar hakkında: "le trauma, c'est précisement ce qui suspend le langage et bloque la signification" (OC, I, 1132) (travma kesinlikle dili uzaklaştırmakta ve anlamı engellemektedir [IMT, 30]) diye ifade eder. Yukarıdaki özette görülen, Ronald Berg'in doğru bir biçimde ifade ettiği gibi, Barthes burada sadece geriye dönük olarak geleneksel kodlara ve sembolik geleneklere aşırı bağlı "Photo-Chock" imgelerin neden doğru bir fotografik etkisinin olmadığını kuramsal olarak anlatmıştır.[18] Daha genel olarak travma, diğer görsel sunum biçimlerine kıyasla deneysel olarak fotografik imgeyi neyin eşsiz yaptığını anlamada önemli bir kavramdır.

Travma yine de betimlenen sahnedeki geçmiş gerçekliklerin kaçınılmaz kesinliğinden kaynaklanıyor olup, Barthes'ın kabul ettiği gibi fotoğrafın bir boyutunu oluşturmaktadır. Travmatik fotoğraf herhangi bir geleneksel biçimle anlamlandırılamadığı için göstergebilim analizi tarafından da bir açıklama getirilememektedir. "Mit" kavramını "Le Message photographique"e taşıyarak fotoğrafın geleneksel anlamlandırmasıyla mit ve onun travma etkisi arasında oransal bir ilişki olduğunu ifade etmiştir: "l'effet 'mythologique' d'une photographie est in-

18 Bkz. Berg, *Die Ikone des Realen*, 203.

versement proportionnel à son effet traumatique" (OC, I, 1133) (bir fotoğrafın "mitolojik" etkisi travmatik etkisiyle ters orantılıdır [IMT, 31]).[19] Göstergebilim bakış açısıyla, anlamı en az olan fotoğraflar psikolojik bakış açısıyla anlamlandırılamayan ve rahatsız edici olanlardır. Buradaki mantıksal sonuca göre, belki de süregelen uygulamalar yerine ancak göstergebilim teorisinden vazgeçilmesi aracılığıyla fiziksel bir artefakt olarak fotoğrafın maddeselliği, belirtiselliği ve bakan kişiler üzerindeki etkisi yeterli derecede değerlendirilebilecektir.

Ancak, Barthes fotoğrafın belirli unsurlarının hâlâ sıkı sıkıya yerleşik göstergesel-yapısalcı bir paradigmanın dışına düştüğünü bir yandan kabul ederken, öte yandan ise böylesi özenti bilimsel paradigmaları sorgulamaktan ziyade en azından –tarihsel anlam için– nesnel ve sistematik açıdan fotoğrafla ilgili neyin üzerine kafa yorulabileceğine dair sınırların temelini çizdiği için memnundur. Fakat Barthes'ın kavramsal ağından uzaklaşmış olan sezgilerinin göstergebilim aracılığıyla keşfedildikleri de doğruluğunu korumaktadır.

Sonraki metin olan "Rhétorique de l'image" da fotografiyi göstergebilim bağlamında anlamaya çalışmaktadır. Aynen "Le Message photographique" gibi *Communications* içinde yayınlanmış olan bu eserde de fotografi en öncelikli kitle iletişim aracı olarak görülmüştür. Pierre Bourdieu'nun *Un Art moyen* (Vasat bir sanat) adını taşıyan 1965 tarihli çağdaş metni, amatör aile fotoğrafçılığını, basın fotoğrafçılığını ve sanatsal çalışmalar gibi iletişim aracının çeşitli kullanımlarını analiz eden klasik bir sosyolojik yaklaşıma sahiptir. Oysa Bourdieu'nun çalışmaları sosyolojik-deneysel iken Barthes'ın yaklaşımı dilbilimsel-yapısalcıdır. "Rhétorique de l'image" ile fotoğrafın nasıl anlam ürettiğini anlamaya yönelik deneysel araçlar geliştirmeye çalışmıştır. Fotoğrafın nasıl anlam ürettiğini anlamaya yönelik, Panzani marka makarna reklamı gibi belirli bir reklam fotoğrafı Barthes için karmaşık bir gösterge olup üç tür mesaj taşıdığını ifade etmektedir: Dilbilimsel mesaj, kodlanmış ikonik mesaj ve kodlanmamış ikonik mesaj. Her ne kadar Barthes genellikle terminolojisini metinde değiştirse de,[20] sonraki iki mesaj tama-

19 De Duve bunu fotoğrafın "içinde yer alan travma etkisi" olarak tanımlamaktadır ("Time Exposure and Snapshot", 120). Benjamin travmayı modernite ve fotoğraf çekmek ile ilişkilendiriyor olsa da görüldüğü üzere, onun bu ilişkisi Barthes'ın kurduğu ilişkiden -bireysel bakan kişide imgenin etkisiyle ilgilenmek- farklılık göstermektedir. Andrew Brown'a göre Barthes, bu konu hakkında Benjamin'in aksine Freud yerine Lacan'ı takip ederek travmayı *dışarıda anlamlandırmaktadır*. (*Roland Barthes. The Figures of Writing* [Oxford: Oxford University Press, 1992], 241).

20 Kodlanmış sembolik mesajı aynı zamanda sadece 'sembolik' ya da 'yan anlam' ve kodlanmamış sembolik mesajı 'kodsuz mesaj', aslına uygun mesaj' ve düz anlam' olarak da ifade etmektedir (OC, II, 576-7)..

men fotografik işaretin özelliklerinin görsel anlamlarına gelmekteyken reklamlarda üçüncü mesaj genellikle yazılı olarak ifade edilmektedir.

Barthes'in bu eserde yazılı ve görsel mesajları bir arada kullanması, kelime ile imgenin ilişkisine ait sezgilerini teşkil etmektedir. Benjamin'in fotografik imgenin metinsel eklerinin tarihsel bir kanıt olarak önemli politik fonksiyonunu desteklemesi gerekliliği (Atget'in nüfusu azaltılmış Paris fotoğraflarının ortaya çıkmasıyla birlikte) konusundaki politik yönelimine karşıt olarak, Barthes'ın bakış açısı tarihsel olarak daha kapsamlıdır. Kitabın ortaya çıkmasıyla birlikte fotoğraf ile dilin, onun da ötesinde imge ile metnin arasındaki ilişkinin izinden gitmektedir. Şablon, metnin görselde tamamlayıcı bir rol oynaması için hazırlanmıştır (bkz. OC, II, 578). Bununla beraber Barthes, Batı medeniyetinin yirminci yüzyılın ikinci yarısında yazılı bir kültür bıraktığını ifade etmiştir. Fotografik üretimin ve çoğaltmanın endüstriyel ölçekte yapılmaya başlanmasının ardından imgelerin aşırı bir biçimde artmasına rağmen, anlamı ileten imgenin kendisi değil, fotografik dildir.[21] Ancak bu gerçeklik, nesnelerin doğal durumlarında yer etmek yerine, kültürel ve tarihsel bir yapı olup metnin, imgenin ve onların eşleşmesinin baskın bir biçimde kullanımının ürünüdür. Barthes, "Rhetorique de l'image" isimli eserinde, "Le Message photographique"de sunulmuş olan çerçeveye göre, fotografik işaretin hem yan anlam (kodlanmış) hem de düz anlam (kodlanmamış) içerdiği dilbilimsel kullanımını eleştirmiştir. Geleneksel yan anlamların belirsizleşmesi ya da fotografik düz anlam uğraşıları (gerçekliğin) aracılığıyla, Barthes için, anlamı engelleme, gerçeğin belirsizliğini gizli tutma ve sonraki çoklu anlama sahip mesajları düzeltme ya da "sabitleme"[22] girişimleri ideolojik kaynaklı ve baskıcı bir özellik taşımaktadır. Benjamin'in aksine, Sabine Kriebel'in ifade ettiği gibi, özellikle karmaşık bir sosyal ve politik çevrede fotoğrafın dil aracılığıyla anlamlandırılmasının önündeki kısıtlamaları görebilenler fotoğrafa bakan kişilere hayati önem taşıyan kavramsal bir rehberlik sunabilirler.[23]

21 1990'ların sözde 'sembolik dönüşünden' dolayı, özellikle de Almanca konuşan sanat tarihçileri ve kuramcılar, hangi imgelerin anlam ürettiği gibi tartışmalı bir sorunla meşgul oldular. Örneğin, bkz. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigen. s* (Berlin: Berlin University Press, 2007).

22 Barthes metin-imge ilişkisini iki yönlü olarak tanımlamaktadır: 'sabitleme' ve 'iletim' (OC,II, 578). Sabitleme daha baskıcı olup diğerine göre sıklıkla kullanılandır ('iletim'in aksine, filmlerde ve bant karikatürlerde olduğu gibi metin ve imge arasındaki ilişkiyi daha tamamlayıcı bir biçimde kurmaktadır).

23 bkz. Sabine T. Kriebel, 'Theories of Photography. A Short History', James Elkins (ed.), *Photography Theory* (New York and London: Routledge, 2007), 3-49: 14-15.

Barthes, fotoğrafların ideolojik nedenli dilbilimsel kodlamalarının zararlı etkilerinin özellikle güncel fotoğraf temelli reklam kültüründe izlendiğini ifade etmektedir. Barthes yine de, katıksız fotografik düz anlamın anlamlandırma ve yorumlamayı kapsayan süreçlerine rağmen tümden bir ütopya olsa bile aracısız nesnellik ve şeffaflığın bir ideal olarak kaldığı bağlamsal gerçekliğine el konulmasında ısrar etmektedir: "debarrassee utopiquement de ses connotations, l'image deviendrait radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte innocente" (OC, II, 581) (ütopik bir biçimde yan anlamlarından temizlenmesi sonucunda imge köklü olarak nesnel ya da son aşamada masum olacaktır [IMT, 42]). Bu, bir göstergebilimci için uyum sağlaması gereken şaşılacak derecede "gerçekçi" bir konumdur. Ayrıca, Barthes'in önermesine göre, kültürsüz "image litterale a l'etat pur" (OC, II, 581) (katıksız durumda bağımlı olan bir imge [IMT, 42]) ütopiktir ve olası varoluşunun önem taşımayan önermesi, daha önce de olduğu gibi, halen tartışmalıdır. Bu görüş, sadece göstergebilimin değil, daha çok kültürel çalışmaların (1980'lerin başlarından itibaren) attığı tohuma özellikle de Foucault'nun güç ve ideoloji analizinden etkilenmiş Anglo-Amerikan bağlama karşı durmaktadır. Fotoğrafla ilişkili olarak bu tez, fotoğrafın aracısız gerçeklikle ilişkisinden heterojen kültürel kodlarının ve etkilerinin doğasına kadar bazı sorularından uzak kabul edilmiştir.[24] Fotoğrafın bazı "olmazsa olmaz" özelliklerinin olması gerektiğinin altında yatan fikir, anlamının belirlenmesi ve ayrıca, kodlanmamış, fotoğrafın "anlamlandırma çalışması" olarak bu yaklaşımla bağdaşmasının zor olduğudur.[25] Konuya daha kuramsal bir göstergebilim bakış açısından yaklaşıldığında, Umberto Eco, fotoğraf algılamasının her zaman kültürel olarak kodlanmış olduğunu ve öğrenilmiş durumlardan etkilendiğini vurgulayarak, kodlardan arınmış "katıksız" mesaj kavramını şiddetle reddetmektedir.[26] "Retorique de l'image"in argümanını hedef alan Alan Sekula, çağrıştırılan ve işaret edilen fotografik mesaj ile fotoğrafta görülen, "gerçek dünyada" zaten mevcut olan imge arasındaki farkı sorgular.[27]

24 Bkz. temsilen, Victor Burgin'in *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982) kitabındaki girişi, 1-14. Bu derleme Barthes'a eleştirel bir bakıştır.

25 Age., 2.

26 Bkz. Umberto Eco, "Critique of the Image", Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982), 32-8.

27 Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982), 84-109: 87. Bu tartışmaların özeti için Peter Geimer; *Theorien der Fotografie. Zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2009), 89-92.

Bu gerçekçilik-karşıtı konuma güçlü bir karşı-tez olarak ve Barthes'ın fotoğraf hakkında ilk çalışmalarından etkilenen, Philippe Dubois'ın 1983 tarihli *L'Acte photographique* (Fotografik Eylem) adını taşıyan çalışması olmuştur. Belçikalı kuramcının başlangıç noktası Peirce'in pragmatik göstergebilimiyle birleştirdiği, ifade edilen ya da kodlanmamış mesaj kavramıdır.[28] Dubois, Barthes'in fotografik gerçekçiliğe damgasını vurduğunu ve en azından örtücünün açıldığı o anlarda, "un instant d'oubli des codes, un index quasi pur" (kodu olmayan bir durum, katıksız bir dizine benzediğini) ileri sürmektedir.[29] Dubois için bu bağlamsallık fotoğrafın temelini oluşturmaktayken, aracının sadece ontolojik ya da materyalist değil, köklü bağlamsallığının tüm *etkilerini* de dikkate alan daha "pragmatik" bir açıdan en iyi şekilde anlaşılabileceğini ifade etmiştir. Fotografik imgenin ontolojisi ile onun psikolojik ve görüngübilimsel etkilerinin bu iki yönlü önemi açıklığa kavuştukça, aslında Barthes'ın göstergebilim sonrası *La Chambre claire*'in temel noktası anlaşılacaktır.

Barthes'ın "Rhétorique de l'image" ile gösterdiği fotoğrafın ifade ettiği mesajla ilgilenen tezi, göstergebilim çerçevesinin bazı boyutlarından ayrılmakta olduğunu göstermektedir. Onun için, fotografik sunumda köklü bir biçimde yeni olan; kodlanmamış mesaj kavramına ulaşılması, fotoğrafın *avoir-ete-là* (OC, II, 583) (orada bulunmuş olmak [IMT, 44]) kavramı ile ilişkisinin fotoğrafa bakan kişiye yeni bir bilgi biçimi olarak sunulabilmesidir. Deneysel, kesinlikle devrimci ve fotoğrafın zaman-uzamsal dinamiği[30] olarak, Duve tarafından da belirtirdiği gibi,[31] "doğal olmayanın halen doğal olarak belirlendiği" bir işaretle çelişkili biçimde birleşmesi, "Rhétorique de l'image"dan alınan şu bölümde açık bir şekilde vurgulanmaktadır:

---

28 Dubois, Van Lier ve Schaeffer, 1983 ve 1987 yıllarında, sırasıyla, Barthes'a referans vererek fotoğrafa göstergesel yaklaşım geliştirmişlerdir (bkz. Henri Van Lier; *Philosophie de la photographie* [Paris ve Brüksel: Les Impressions Nouvelles, 1983] ve Schaffer, *L'Image precaire*). Bu isimlerin Pierce'ın semiyotiğine duydukları güvenin aksine Barthes büyük oranda Louis Hjelmslev, A.J. Greimas ve Saussure gibi çağdaş dilbilimcilerden etkilenmişti. Hjelmslev'in çalışmaları temelinde fotoğraf semiyotiği hakkında yazılmış daha kapsamlı bir kaynak da Rene Lindeken'in 1976 tarihli *Essai de semiotique visuelle* adlı kitabıdır. Barthes'ın aksine Lindekens, fotoğrafın her yönüyle kodlanabileceğini varsayar.

29 Philippe Dubois, *L'Acte photographique* (Paris: Nathan, 1983); 47.

30 Hans Belting, Barthes'ın belirli fotoğraf deneyimlerinin bu iddiasıyla uyumlu olmadığını çünkü fotografik imgeler ile zihnindeki imgeleri karşılaştırabilmek amacıyla, gerçek dünyanın resme, çizime ve daha öncesinde de fotoğrafa uyarlanabilirliğini test ederek, tanıdığı insanların portrelerine ulaşma amacını taşıdığını iddia etmektedir (*Bild-Anthropologie. Entwurfe fur eine Bild wissen. schaft* [Münih: Fink, 2001], 213). Ancak Belting, Barthes'ın çeşitli fotoğraf kuramlarında bağlamsallığın ve sadece simgelerin belirleyici faktör olarak kalmasını biraz hafife almaktadır.

31 De Duve, "Time Exposure and Snapshot", 113.

> C'est done au niveau de ce message denote ou message sans code que l'on peut comprendre pleinement *l'irrealite reelle* de la photographie; son irrealite est celle de *l'ici,* car la photographie n'est jamais vecue comme une illusion, elle n'est nullement une *presence,* et il faut en rabattre sur
> le caractere magique de l'image photographique; et sa realite est celle de *l'avoir ete-là,* car il y a dans toute photographie l'evidence toujours stupefiante du: *cela s'est passe ainsi.* (OC, II, 583)
>
> Fotoğrafın *gerçek gerçekdışılığının,* bu düzeyde belirtilen *mesajın* ya da kodu olmayan *mesajın* tamamen anlaşılabilmesi için: *Buradaki* gerçekdışılığının bir yanılsama olarak henüz deneyimlenmediğinin *hazır bulunması* (fotografik imgenin büyülü karakterinin burnunun sürtülmesi gerektiğini iddia ederek); her fotoğrafta daima bulunan afallatıcı *eskiden de böyleydi* kanıtı fotoğrafın sahip olduğu *orada bulunmuş olma* gerçekliğidir (IMT, 44).

Barthes burada, fotografik imgenin temsil ettiği ayrıcalıklı "geçmiş zamanın mevcudiyeti" ve gerçeklik ile fotoğrafın görünürdeki "büyülü" karakteri arasındaki eşsiz ilişkiyi de içeren, fotoğraf konusunda daha sonra yansımalarının olacağı en önemli kavramlar üzerinde durmuştur. Bunların sonuncusu ise, burada üzerinde durulmamış olsa da *La Chambre claire*'de göze çarpan konulardan biri olan fotoğrafın büyüyle ilişkisidir. Ancak fotografik imgenin bu temel özellikleri sadece ifade edilen mesaj düzeyinde teorik olarak kavranabiliyorsa, Barthes'ın önerdiği gibi, bu durum belirli imgelerdeki gerçek karşılaşmaları anlamaya yardımcı olabilecek mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Özetle, fotoğraf hiç böyle "katıksız" bir durumda bulunmuş mudur? Barthes'ın üstü kapalı olarak ifade ettiği gibi, reklamlar ve aracının diğer sosyo-kültürel bağlamlarda kullanımı dışında, ideolojik ve göstergesel kodlama olmayan böyle "masum" fotoğraflar bulmak mümkün olabilir. Barthes'ın *La Chambre claire'de* izlediği böyle bir imge ve temsil ettiği gerçekçi ütopya, içinde bulunulan kültürün davranış biçimlerinden kaçınmanın zorluğu üzerine yoğunlaşarak bir anlamda yas tutmaktadır: "face à certaines photos, je me voulais Sauvage, sans culture" (CC, 20) (bazı fotoğraflara baktığımda, kültürsüz bir yabani olmayı diliyorum [CL, 7]). Ancak, 1970'lerin sonunda bazı fotoğraflardaki travmatik etki olarak adlandırdığı ve gerçeğin dışavurumuna yerleşik adalet arayışından önce, Barthes'ın fotografi ile ilişkisi fotoğrafın öznel etkilerinin nesnel anlamlandırmaya geçişiyle vurgulanmış bir ara dönemden geçmiştir. Özellikle "Le Troisième sens" makalesi, bu dönüşümün başlangıcını işaret etmektedir.

Üçüncü anlam ve izleme öznesi

İlk defa 1970 yılında, auteur teorisi sonrası yönelimli efsanevi Fransız film dergisi *Cahiers du cinema*, daha kuramsal ve sol kanat ideololik yönelimiyle birlikte kapılarını Barthes gibi yazarlara açmıştır. "Le Troisieme sens" adını taşıyan makalesi ile Barthes'ın incelediği belirli tür imgeler konusunda da bir aracı konumuna gelmiştir. Buradaki fotoğraflar Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve *Korkunç Ivan I* (1944) filmlerindendi.[32] Filmin parçaları, planların süresinden bağımsız olarak verilmiş ve Barthes bu karelerin kendi kategorisine ait olduğunu ifade ederek onlara "filmsel" adını vermiştir (OC, III, 503).[33]

Sinema tarihinin en büyük kuramcı yönetmenlerinden biri olan Eisenstein, diyalektik kurgu teknikleri (ya da "film çekimlerinin montajı") ile "üçüncü anlamın" erken dönem film kuramları ve uygulamalarını oluşturmuştur.[34] Bu durum, *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim 1917* (1928) filmlerinin birbirine yakın durması ve aralarında diyalektik çatışmaların yer aldığı üçüncü zihinsel imge ile sonuçlanmaktadır. Bu nedenle Eisenstein için, sinemada anlam genellikle, her bir fotoğrafa bakan kişi için az ya da çok aynı olan görsel biçimde uyarılmış içerikten ziyade sekanslardaki imgeler arasındaki ilişkilerin işlevidir. Eisenstein'ın da ifade ettiği gibi, bu durum, kitle takipçilerinin "bilinen ve önceden tercih edilmiş homojenliğini" etkileyebilmek için ekleme yapmaya fırsat vermektedir. Ayrıca, Sovyet propagandası olarak, önceliklerini yerine getirmek için "yapımcıların amaçları tarafından izleyicileri belirli bir yönde etkilemeye odaklanmış olmak" gibi bir amaç taşımaktadır.[35] Eisenstein'ın tamamen aksine, Barthes tek tek film fotoğraflarının anlatı sekanslarından izole biçimde ve nesneleri kendi gerçeklikleri içinde görerek ifade edilmesini savunmaktadır.[36] Eisenstein'ın film kuramı hakkında yaptığı bazı çalışmalara yakın olma-

32 Bu metnin daha ayrıntılı kuramsal analizi için bkz. Winfried Pauleit, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino* (Frankfurt a. M. ve Basel: Stroemfeld Verlag, 2004), 135-47.

33 Barthes'ın üçüncü anlam için tekrar eden çalışmaları ikili karşıtlıklardan kaçınmaktadır, ikinci College de France semineri olan *Le Neutre*, Marielle Mace tarafından "romanesk" ile ilişkilendirilmiştir ("Barthes Romanesque", Alexandre Gefen ve Marielle Mace (ed.), *Barthes, au lieu du roman* [Paris: Desjonqueres-Nota Bene, 2002], 173-94'te).

34 Sergei M. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions", *Selected Works*, 4 cilt., çev. ve ed. Richard Taylor (Londra: BFI Publishing, 1988), Cilt 1,39-58: 43.

35 Age., 41.

36 Barthes'ın fotoğrafın aksine sinemadan hoşlanmadığını sıklıkla dile getirdiği iyi bilinmektedir, *La Chambre claire'in* ilk sayfasında "La Photo *contre* le cinema" (CC, 13) (Sinemaya *karşıt olarak* fotoğraf [CL, 3]) ifadesini kullanmıştır. Martin Jay'in iddiasına göre, *avoir ete-la* fotoğraflarını keşfi Barthes'ın bu bağlamda fotoğraf ve sinema arasındaki keskin ayrımı çizmesinde etkili olmuştur. (*Down cast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* [Berkeley: University of California Press, 1993], 443-4).

sına rağmen (çevrilmiş ve *Cahiers du cinema*'da yayınlanmıştır), Barthes üçüncü anlam için, fotografik imgelerin yüksek oranda değişken ve öznel bir biçimde algılanmasına dönük çok farklı bir kavram öne sürmektedir. Bu, Barthes'ın artık ilgilenmekten vazgeçtiğini kesin bir biçimde belirttiği, herhangi bir göstergebilim sisteminin dışında kalan tamamlayıcı anlam ya da mesajdır (bkz. OC, III, 485) ve Eisenstein'ın savunduğu, geleneksel semboller kullanılarak yönetmenin manipülasyonunun yaratımı olan sinemasal dili de içermektedir.

Barthes, film fotoğraflarının gerçekçi sunumuna ait olan "ilk anlam" ile ilgili kabul ettiklerinin üzerinden hızlı bir biçimde geçmekte ve bu durumda öyküsel ya da anlatımcı önemi iletişimin en temel düzeyinde tasarlanmış olmaktadır. Bunun yerine, *sens obvie* (açık anlam),başka bir şeyin önünden ya da arkasından gelen Latince *obvius* ve *sens obtus* (OC, III, 488) (sınırlı anlam [IMT, 54]) gibi ikinci ve üçüncü anlamlara odaklanmıştır. İkinci anlam; imgenin ve içeriğinin (metafor ve analoji düzeyinde) bağımlı olmayan, sembolik ve tasarlanmış anlamıdır. Üçüncü ya da sınırlı anlam; Barthes'ın *Mitolojiler* ve *Le Message photographique*'de tanımladığı tutarsız bir şekilde ifade edilecek ya da biçimlendirilemeyecek fotografik imgenin travmatik boyutlarıyla benzerlik göstermektedir. İçeriğin dönüştürülemeyecek olmasına rağmen bazı film fotoğraflarının etkileyici ve telkin edici özellikleri, Barthes'ın film fotoğraflarında keşfettiği üçüncü anlam aracılığıyla belirli imgelere orantılıdır: *Potemkin Zırhlısı* filminde gemideki ayaklanmanın lideri denizci Vakulinchuk'ın ölümünden sonra karısının matemini gösteren fotoğraf. Aynı sekanstaki diğerleri gibi, Eisenstein bu fotoğrafta matemin *açık anlamını* oluşturan tüm geleneksel tasvirlerini (eğilmiş baş, düşmüş gözler, elin kalbin üzerinde olması ve benzeri) bir araya getirmiştir. Yine de Barthes için tamamen amaçlanamayacak bir şeyin ötesine de sahip olmaktadır. Her ne kadar özelliklerin kesin bir biçimde buluşmasının geriye dönük olarak görünmesi durumu yaratılsa da (bu örnekte kadının saçı ve eşarp arasındaki ilişki) imgenin bu unsura göre her zaman ötesine geçen ya da tatmin ediciliğinden uzaklaşan ise *Gestalt* özelliğidir. Barthes bu özelliği "signifiant sans signifie" (gösterileni olmayan gösteren) olarak tanımlayıp, "suspendue entre l'image et sa description, entre la definition et l'approximation" (OC, III, 500) (imge ile imgenin tanımı, tanım ile yakınsaklığı arasında askıya alınmış [IMT, 61]) biçiminde okumaktadır.

Pek çok akademisyen Barthes'ın üçüncü ya da sınırlı anlamının *La Chambre claire*'de açıklanan fotografik *punctum*'u ifade ettiğini ve bundan dolayı Barthes'ın daha sonra *studium* olarak adlandıracağı açıklık

ya da sembolik anlamı olduğunu belirtmiştir.[37] Barthes'ın fotoğraf hakkındaki yazılarının göstergebilimden fenomenolojiye geçişi ile uyumlu olarak, "Le Troisieme sens", kesinlikle "Ben" kavramının kuramsallaştırılma veya yazılması sırasındaki bakış açısından öznel hislerin ve algılamaların ortaya çıkışına tanıklık etmektedir. Üçüncü anlam, tasarlanmış ve verili kültürel bağlamda, imgenin saydam mesajına uyarlanmamaktadır -Potemkin fotoğrafları örneğinde, sembolleştirmeyi kullanan aracı bir üslup sayesinde izleyiciye duygu aktarımını sağlayan imgedeki şok ya da matem temsilidir. Aksine, bireysel fotoğrafa bakan kişilerin belirli deneyimleriyle girift ilişkileri olan çağrışımsal etkili yanıta ait (Julia Kristeva'nın *signifiance* olarak adlandırdığı) anlamı ortaya çıkarmaktadır (bkz. OC, III, 487-8). Elbette, Berg'in yerinde bir biçimde öne sürdüğü gibi, Benjamin'in ruh için yaptığı önemli tanımların en az birine vurgu yapar benzerlikte, Barthesyen üçüncü anlam hiçbir şekilde imgenin içinde yer almamakta, ancak imge ve fotoğrafa bakan kişi arasında[38] önemli derecede değişken ve olası ilişki bulunmaktadır.

Barthes sınırlı anlamı duyguyla ilişkisi bağlamında tanımlamaktadır: "je crois que le sens obtus porte une certaine *emotion* (...) c'est une emotion qui *designe* simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut defendre; c'est une emotion-valeur; une evaluation" (OC, III, 493) (Sınırlı anlamın kesin hisleri taşıdığına inanıyorum (...) Bu, birisinin sevdiği ve savunmak istediğini sadece tasarlayan bir his: bir his-değeri, değerlendirme [IMT, 59]). Fotografik imge ile ilgili olarak bireysel fotoğrafa bakan kişilerin kendine has belirli değerlerine yapılan bu vurgu elbette daha sonra *La Chambre claire*'de ve kısmen de *punctum* biçiminde geliştirilmiştir. Ancak bir farkla, Barthes bu sınırlı anlamı imgenin temelden iletişime açık, öte-nesnellikle kabul edilebilecek bir unsuru olarak algılamaktadır. Barthes şunu önermektedir:

> Car si vous regardez ces images que je dis, vous verrez ce sens: nous pouvons nous entendre à son sujet, "par-dessus l'epaule" ou "sur le dos" du langage articule (...) grâce â ce qui, dans l'image, est purement image (et qui à vrai dire est tres peu de chose), nous nous passons de la parole, sans cesser de nous entendre. (OC, III, 500)
>
> Eğer benim üzerinde durduğum fotoğraflara bakarsanız, bu anlamı görebilirsiniz, "omzun üzerinde" ya da eklemli dilin "arkasında" olduğu konusunda hem fikir olabiliriz (...) İmgedeki katıksız imgeye (aslında çok az bile olsa) müteşekkirim, dil olmadan henüz diğerini anlamaya asla son vermiyoruz (IMT, 61).

37 Bkz. Marty, "Presentation", OC, III, 17. Aksine, Shawcross "Le Troisieme sens" Barthes'ın fotoğraftan ziyade yazınsal kuramlarıyla, özellikle *SIZ*, yakın bir ilişkide olduğunu vurgulamaktadır (*Roland Barthes on Photography*, 21).

38 Bkz. Berg, *Die Ikone des Realen*, 216.

"Katıksız" imge kavramının dönüşü burada "troiseme sens" fikrine eşlik etmekte, fotoğrafa bakan herhangi bir kişi tarafından kesin bir evrensel değere sahip olmaktadır. *Punctum* kavramının aksine, sınırlı anlam; Barthes'ın okuyucuya sunduğu yorumlayıcı yapının nesnelleştirilmesine ve tamamen onun onayına ihtiyaç duymaktadır. Oysa fotoğrafın *punctum*'u, göreceğimiz üzere, tüm akla uygunlaştırmaların ve tartışmaların ötesinde öznel bir değerle imgenin ayrıntısını tasarlamaktadır: Sadece olduğu gibidir.

Barthes'ın film fotoğraflarıyla ilgili yazdıklarının başlangıç aşaması olan imge ile fotoğrafa bakan kişi arasındaki öznel ve belirli bir birinci tekil fotografik ilişki, daha görüngübilimsel tanım gerektiren ve fotoğrafın öyküsel anlatıma direnişinin bir parçası olarak ironik sayılabilir. Bu ilişki evrensel ideolojik içeriğe sahip olmaya yönelik öyküsel sekansların bir parçasıdır (ve Barthes'm bununla kişisel bir ilişkisi bulunmamaktadır). Şaşırtıcı olmayacak bir biçimde, Barthes kendisi için yüksek derecede kişisel öneme sahip lakin kendi içinde öyküsel bağlamı eksik –bakan kişi tarafından sunulmuş öznel bir'i saklayan- fotoğraflara yöneldiğinde, bu ilişki olgunlaşmaya başlamıştır. Bu kavramsal ve metodolojik değişim metinlerin biçimini ve sunumunu etkilemiştir: Şimdiye kadar tartışılmış metinlerin çoğu fotografik illüstrasyonlar olmadan basılırken (Brecht ve Eisenstein hakkındaki metinler dışında), daha sonra fotoğraf hakkındaki yazılarının tamamına Barthes tarafından dikkatli bir biçimde seçilen bol miktarda imge eşlik etmiştir.[39] Bu durum tekrar Benjamin ile ilişkisinin ters yönde ilerlemesini ifade ediyor olup fotoğraf konusunda ters yöndeki hareketleri anlamına gelmektedir: Daha kişisel ve yerel olandan daha kolektif ve genel olana doğrudur. Benjamin'e göre, kademeli bir azalma ile birlikte ilerlemekte ve daha sonra "Kleine Geschichte der Photographie"nin zengin metin-imgeleri dinamikleri tamamen yok olmaktadır.[40] *La Chambre claire* böylesi orta-aracısal ilgilere sa-

39 Derek Attridge, Barthes'ın daha sonraki metinlerinde yer alan yeniden üretimlerin, onun tanımlamaya çalıştığı deneyimlerin okuyucuya yaşattığını öne sürmüştür ("Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary", Jean-Michel Rabate [ed.], *Writing the Image after Roland Barthes* [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997], 77-89: 81'de). Aynı zamanda Ann Jefferson'ın Barthes'ın fotoğrafla ilişkisine yönelik analizi her birini "as the Other to the other" ile oluşturduğunu öne sürmektedir ("Roland Barthes: Photography and the Other ofWriting", *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1 [1992], 293-307: 296).

40 Nancy Shawcross kültürün "süzgeçten geçirilmesinin" Barthes'ı (ve aynı zamanda Benjamin'i) bazı fotoğrafları "kültürsüz" olarak sınıflayıp yargıladıklarını öne sürmüştür ("The Filter of Culture and the Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph", Jean-Michel Rabate [ed.], *Writing the Image after Roland Barthes* [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997], 59-70: 60'ta).

hip olurken, en önemli imgelerden birinin eksikliğiyle ve açık ya da örtük tartışmalarıyla dikkat çeken Benjamin'in makalesi, Barthes'ın fotografik labirent olarak adlandıracağı duygusal ve etkili bir çalışma olmuştur (bkz. CC, 114).

Göndergenin (Referent) geri dönüşü

Her ne kadar *La Chambre claire,* Barthes'ın fotografi konusunda en iyi bilinen metinlerinden biri olsa da 1977 yılında yapılmış olan bir röportajda bu eseri "un livre modeste" (OC, V, 934) (gösterişsiz bir kitap [GV, 357]) olarak değerlendirmekte ısrar ederek fotografi tarihi ve kuramı konusunda uzmanlık bilgisinden yoksun olduğunu vurgulamıştır. Ancak Barthes, Freund ve Newhall, Bourdieu, Sontag ve elbette Benjamin'in Fransa'da *Nouvel Observateur*'da yayımlanmış olan "Kleine Geschichte der Photographie" eseri gibi pek çok eseriyle bu alanda tanınmış bir kişi olmuştur. Angelo Schwarz ile yaptığı aynı görüşmede Barthes, fotografik imgenin tehlikeli doğasının, fotoğrafı görmenin sanatsal imge (özel bir tür de olsa) ve gerçeğin doğrudan etkisi olmak üzere üzere iki metodolojik kutup arasında kaldığını ifade etmiştir. Barthes'ın ayrımı genel olarak, tamamen kesin olmamasına rağmen fotografik kuramın baskın bir biçimde karşısında (geleneksel film kuramına parallel olarak) yer almakta, estetik yapısalcılık/biçimcilik ve ontolojik gerçeklik arasında durmaktadır. Fotografik teze yaptığı katkılar daha çok gerçekçilik yönünden olmasına rağmen Barthes önem açısından bu görünürlüğün öyle ya da böyle yanlış bir tercih olduğunu düşünmektedir. Zira;

> la photo ne peut pas être transcription pure et simple de l'objet qui se donne comme naturel, ne serait-ce que parce qu'elle est plate et non en trois dimensions; et d'autre part, elle ne peut pas etre un art, puisqu'elle copie mecaniquement. (OC, V, 933)
>
> fotoğraf kendisini doğal olarak sunan katıksız ve sade bir kaydetme olamaz, çünkü düzdür ve üç boyutlu değildir; öte yandan, fotoğraf sanat olamaz çünkü mekanik olarak kopya eder. (GV, 355-6).

Barthes'ın Fransız fotoğrafçı Daniel Boudinet üzerine yazdığı "recherche difficile" (OC, V, 317) başlıklı makalede, herhangi bir fotoğraf kuramının karşılacağı güçlüğün 'sanat' ya da 'gerçeklik' ile ilişkili indirgemeci saptamalardan kaçınmak olduğunu belirtmiştir. Eğer *La Chambre claire* Barthes'ın olgunlaşmış fotoğraf kuramının esas ifadesi olarak kabul edilecekse, bu temel ikilik arasındaki inkâr ya da uzlaş-

manın nasıl geliştiğinin ve ulaşılan sonucun ne ölçüde "zorlu araştırmaları" temsil ettiğinin sorgulanması gerekmektedir.[41]

1978 ile 1979 arasında College de France'ta verdiği seminerlerde ve *La Preparation du roman I*'de Barthes, daha sonra *La Chambre claire*'de geliştireceği bazı fikirlerin temellerini atmıştır. Örneğin, fotoğrafın özgünlüğünü "ne peut etre la 'structure' (perceptive) de l'Image" (PR, 114) (imgenin [algısal] "yapısı" olamaz' [PN, 71]) ifadesiyle, resim ya da diğer geleneksel sanatlar gibi kökleşmiş nesnel bir yapıya sahip olmadığını öne sürmüştür. Doğasında böyle bir estetik esas olmadığı için, fotoğraf ile ilgili olarak sanatsal bir sınıflandırma ya da değerlendirme yapılabilecek olası bir standart bulunmamaktadır. En azından tanım olarak böyle bir standart olsaydı bile, biçimsel kullanımı ya da sanatsal amaçlılığından ziyade kökleri bazı özelliklere dayanıyor olurdu.[42] Aynı zamanda Barthes'ın konumu, Bourdieu'nun fotoğrafın sosyolojisinin neredeyse sadece fotoğrafçının amaçlarına bağlı olduğu fikrine uzaktır (her ne kadar estetik olmasa da).[43] Sonraki noktada, kuramsal dayanağın konumu Barthes'ın 1968 tarihli az bilinen manifestosu "La Mort de l'auteur" (Yazarın Ölümü) ile karşılaştırılabilir. Burada Barthes, herhangi bir edebi metnin yazarın amaçlarıyla anlamını ve benzersizliğini kazandığı fikrini reddetmekte, anlamın verili ve belirli olamayacağını lakin metin ve okuyucu tarafından sürekli olarak tekrar üretildiğini öne sürmektedir. Barthes'ın fotografi hakkındaki görüşü, fotoğraf makinesinin kaydetmesi aracılığıyla algısal bir gerçekliğin yakalandığını fakat bunu "ortadan kaldıracak" bir yazar olmadığı yönündedir.

Fotoğrafın "özünü"[44] takip ederken Barthes'ın *La Chambre claire*'de işaret ettiği ilk sorun, fotoğrafın sınıflandırılamayacağı gerçeğidir: "la Photographie est inclassable" (CC, 15). İlk dönem göstergebilim çalışmaları hatır-

41 Elkins, yakın zamanda yayınlanmış ve *What Photography* Is adını taşıyan kitabında İngiliz çevirinin tasarımını taklit ederek, açıkça *La Chambre claire* (ix) "karşısında" baskın olan tezlerin dışında kalarak yazmıştır. Diğer aracılar, sanat biçimleri ve sosyokültürel konular arasında fotoğrafı, karşılaştırılamaz biçimde "son derece yalnız" olarak değerlendirmiştir (vii-viii).

42 Her ne kadar Barthes *La Chambre claire*'de bazı fotoğrafların sanatsal olarak sınıflandırmış olmalarına rağmen (örneğin, Richard Avedon, Andre Kertész veya Robert Mapplethorpe gibi fotoğrafçıları), kişisel anlamda değil ancak genel estetik ölçütlere ya da itibara katkıları olmadığını iddia etmektedir.

43 Bkz. Bourdieu (ed.), *Un Art moyen*, 108.

44 *La Chambre claire* "öz" için ikili bir araştırma olarak değerlendirilmektedir: Bir yandan, fotoğrafın özünün görüngübilimsel arayışı iken (özellikle kitabın ilk bölümünde), diğer yandan annenin kimliğinin özü için bir arayıştır (özellikle ikinci bölüm). Her ne kadar fenomenoloji ontolojik anlamda "öz" fikrini reddediyor olsa da Barthes burada terimi deneyimin bir özelliği olarak tanımlamaktadır. Öz ve fenomenoloji konusunda, bkz. Maurice Merleau-Ponty, "What Is Phenomenology?", *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, ed. Alden L. Fisher (New York: Harcourt, Brace and World, 1969), 27-43: 27'de.

landığında fotoğrafın "sınıflandırılamaz" doğasını koruyor olması, imgenin yan anlamdan ziyade düz anlamı olmasının bir sonucudur. Bunun nedeni, fotoğraf ve göndergenin biçim değiştirmekten ziyade Barthes'ın deyişiyle "benzeş" olmasıdır. Göndergesi bireysel tercihler olan çizgiler, biçimler, renkler ve dizilimlerdir. Ressam aracılığıyla, kültürel ve ideolojik kurallar tarafından yönlendirilen biçem ile oluşan resme karşıt olacak şekilde fotoğraf, bu anlamda aracısız ve dokunulmamış imlerden oluşmaktadır. Sontag da benzer bir biçimde, fotoğrafın bir anlamda gerçekliğin kendisi olarak umulmadık ve belirlenmemiş olduğunu savunmuştur.[45]

Oysa resim her zaman gerçeğe eklemeler yapmak anlamına gelirken, Barthes'a göre fotoğraf, aynen Sontag gibi, gerçeklikten koparılan bir parçanın *deneyimlenmesidir*. Damisch, fotografik imgenin görüngübilimi hakkında yazdığı kısa makalede fotoğrafı "ontolojik yanıltma" olarak tanımlamıştır.[46] Fotoğrafın ontolojisi ve gerçeklikle fiziksel ilişkisinin kökenleri imgenin algılanmasında doğrudan belirleyicidir. Ancak Damisch için bu ontolojik yanıltma, kökenini fotoğraf makinesinin mekanik sürecinden alan "tarihsel yanıltma" ile tamamlanmaktadır. Böylece, ürettiği imgelerin yüksek derecede yapılandırılmış doğasını bize unutturmaktadır (özellikle monte edilmiş görünümüyle, gerçekte kavrayışın temsilinden ziyade kültürel olarak belirlenmiş bir görsel-uzamsal yapıdır).[47] Barthes'ın fotoğrafın psikolojik gerçekçi etkisine uygun olarak güçlü gerçekçiliği, ardından gelen fotoğraf kuramcıları tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirinin nedenlerinden biri 1980 yılında *La Chambre claire* yayınlandığı sıralarda kültürel ve medya çalışmalarının gerçeklik karşıtı doğası iken, diğeri de pek çok güncel kuramcının sayısal görüntü işleme ve manipülasyon gibi uygulamalar bağlamında konuya yaklaşımlarıdır.[48] Geçmişi kapsayan böylesi bir bakış açısından,

45 Bkz. Sontag, *On Photography*, 77-80. Ne Barthes, ne de Sontag'ın bakış açısı, fotoğraftaki göndergenin fotoğraf makinesi ya da fotoğrafçının tercihleriyle yönlendirildiği saf varsayımlara neden olan aksiyomu kabul etmektedir, ancak bu resim ya da çizimin aksine böyle bir yönlendirme göndergenin kendisini yapılandırılmış sunumdan ayırmaktadır.

46 Hubert Damisch, "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image", Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photogmphy* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 287-90: 289'de.

47 Damisch, fenomenolojinin tanımını başarılı bir içimde yapabilmek için fotoğrafın bu özelliklerini sorunsallaştırmış ve ardından Barthes'ın konumunu belirlemiştir (age., 288-9). Barthes'ın ölümünden iki yıl sonra yayınlanan makalede, Barthes'ın fotoğrafın fenomenolojisi üzerine olan notları okusa nasıl düşüneceğini merak ettiğini belirtmiştir ("L'Intraitable", *Critique*, 38 (1982), 681-7: 683).

48 Bkz, örneğin, Joel Snyder; "Picturing Vision", *Critical Inquiry*, 6 (1980), 499-526. Fotografik kuramın "takip etmek" ve "etkilemek" gibi özelliklerden uzak olduğu ve gerçeklilikle ilişkilendirildiği bir dönemde, bazı eleştirmenlere göre Barthes'ın yaklaşımı zaman aşımına uğramış olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan Schaeffer, fotoğrafın ışıkların baskısına dayalı imgeler olduğuna dair tartışılmaz gerçeği korur (*L'Image precaire*, 27).

fotografik bağlamsallık ve resmedilenin gerçekliğinin doğru olduğuna olan inanç kuşkusuz sorunsallaştırılmıştır. Ancak bu bakış açısı aynı zamanda Barthes'ın iddialarına ve ilgili pek çok kuramsal konuya zarar vermektedir. Buna rağmen, içerik ve onların ifadesi anlamında Barthes'ın fotoğrafın şeffaflığı hakkındaki görüşleri medya ve kültürel çalışmalar bağlamında tasarlanmış bir provokasyon gibi abartılı görülmektedir. Geçmişteki göstergebilim ile yakın ilişkisi ile birlikte değerlendirildiğinde, bunun bilinçli bir biçimde saflığı ve kitaplarında kendisini 'arkaik' olarak değerlendirmesinin bir parçası olarak görülmesi gerekmektedir (bkz. CC, 147). Bu metodoloji, bazı entelektüel birikimin ve ilgili nesne bağlamında "görüngübilimsel dönüştürmenin" belirli bir uyarlaması olup yeni ve açıklayıcı bir deneyim anlamına gelmektedir..[49] Ancak genel olarak, Barthes'ın gerçekçilik yönelimi, fotografik göndergenin eşsizliğinin önemi ve bozulamaz varlığının doğası hakkındaki keşifleri ve bilgisi ile güçlü bir biçimde ilişkilidir.

Barthes *La Chambre claire'in* başlangıcında; fotoğrafın algısal bir nesne olması ile nesne/insan olması arasındaki belirleyici farkı vurgulayarak, nesnenin yeniden üretilebilirliğini ve nesnenin yaşanan an içinde geçici olduğunu şöyle ifade etmiştir: "ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle repete mecaniquement ce qui ne pourra jamais plus se repeter existentiellement" (CC, 15) (fotoğrafın yeniden ürettiği sonsuzluk sadece bir defa gerçekleşir: Fotoğraf bir daha asla varolmayacak olanı mekanik olarak tekrar eder [CL, 4]). Fotografik anlatım çelişkili bir imge yaratmaktadır, bunun nedeni yeniden yaratılamayacak bir şeyin yeniden yaratılmasıdır.[50] Barthes için imge, yakalanan sahnenin ya da imgenin doğrudan gösteriminden daha azı ya da fazlası değildir: "*ça, c'est ça, c'est tel!*" (CC, 16) (işte, işte orada, işte o! [CL, 5]). Fotoğrafın eşsiz şekilde kendi içinde bu yeniden üretilebilirliği, Barthes'ın daha geniş bir fotoğraf kuramı bağlamında kavramsallaştırmaya çalıştığı varoluşsal tekliğin, bir "*Mathesis singularis* (et non plus *universalis)*" (CC, 21) (a *mathesis singularis* [artık daha fazla *universalis* olmayacak] [CL, 8]) kavramının merkezinde yer almaktadır.[51] Bu projenin ütopik karakteri, "Rhetorique de l'image"de katıksız bir biçimde ifade edilen ya da "masum" olan fotoğrafı arayışa

49 Bkz. Merleau-Ponty, "What Is Phenomenology?", 32. Dudley Andrew film teorisiyle ilgili olarak görüngübilimsel yaklaşımın bizi nesnel "gerçekliğe" götürmeyeceğini ancak deneyimlerimize yaklaştıracağını iddia etmektedir ("The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory", Bill Nichols [ed.], *Movies and Methods. An Anthology,* 2 cilt [Berkeley: University of California Press, 1985], cilt 2, 625-32: 632'de).

50 Fotoğrafın bu boyutu genelikle eşsizlik için tekilliğin eş anlamı olarak kullanılmaktadır. Bkz, örneğin, Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie* (Paris: Creatis, 1981), 75 ve Dubois, *L'Acte photographique,* 73.

51 Benzer bir yorumlama için, bkz. Stiegler; *Theoriege. schichte der Photographie,* 353.

odaklanmaktır.[52] Her ne kadar fotografik imlemin eşsizliği tüm fotoğraflar için geçerli olsa da sadece bazı göndergenin fotoğrafa bakan bazı kişilerin dikkatini çekmektedir. Bu durumda, portre fotoğrafları konusunda, göndergenin deneyimsel etkisi sembolik doğasına üstün gelmekte, eksik olanın işareti yaşayan varlık hâline gelmektedir.

Barthes için daha fazlası, fotoğraf ve göndergenin sadece benzeş olması değil, neredeyse birbirini tekrar etmesidir. Sunulan kişi ile nesnenin arasındaki bu yakın kimlik ve fotografik imgenin fotoğrafın varoluş nedeni olarak anlaşılması, Barthes'ın fotografik imge için yaptığı ünlü "le referent adhere" tanımını hatırlatmaktadır.[53] *La Chambre claire'in* ikinci bölümünde, göndergenin imgedeki "bağlılığının" doğası fotoğrafın özüyle daha güçlü bir biçimde ilişkilendirilmiştir ve diğer tüm sunum biçimlerinden ayıran unsur da gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin beklenmedik biçimde gerçekleşmesidir (eğer her zaman tamamen rastlantısal değilse). Yazar: "j'appelle 'referent photographique', non pas la chose *facultativement reelle* à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose necessairement reelle qui ã ete placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie" (CC, 120) ("'Fotografik gönderge' sadece imge ya da işaretin ait olduğu *isteğe bağlı* gerçeklik değil, herhangi bir fotoğraf olmadan önce, objektifin önünde yer alan *olmazsa olmaz* gerçeklik olarak tanımlıyorum" [CL, 76]). Ancak fotoğraf makinesinin önünde gerçekleşen olay ya da orada bulunan nesne sadece gerçek değil aynı zamanda geçmişte olmalıdır: Bu nedenle Barthes'ın fotografik imgenin deneyimsel özüne ait iyi bilinen tanımı *"ça-a-ete"* (CC, 120) (gerçekleşmiş [CL, 77]), gerçekliğin imge tarafından yorumlandığı ve geçmiş (*a ete*) ile birleştiği eşsiz ve beklenmeyen andır (*ça*).[54] Fotografın bu nesnel gerçeği, gönderge sevilen ve artık var olmayan birisi olduğunda varoluşsal ve psikolojik bir hale gelmekte, Benjamin'in sözleriyle fotoğraf "çağrıştırma kültü" içinde yerini almaktadır.

Derrida'nın *La Chambre claire* okumaları imgeye sadık kalırken, fotografik göndergeye hem gerçek hem de geçmiş olarak daha çok ışık

52 Barthes'ın edebiyat ve yazınla ilgili ütopya kavramının daha geniş bir değerlendirmesi için, bkz. Diana Knight, "Roland Barthes in Harmony: The Writing of Utopia", *Paragraph*, 11 (1988), 12 7-42.

53 Barthes'ın gönderge ile fotografik imge arasında kurduğu bu açık ve kesin "yapışkan" ifade ardından gelen fotoğraf kuramcıları tarafından ciddi bir biçimde eleştirilmiştir. Bkz. Kriebel, "Theories of Photography", 21. Resimle ilgili bağlamsallığın yeniden canlandırılması için Rosalind Krauss, Joel Snyder ve Michael Fried'ın Barthes'ı (ve kendisini), fotoğrafa bakış açılarından dolayı küçümsediklerini ifade etmiştir. Bkz, "Art Seminar" için yazdığı giriş yazısı, Elkins (ed.), *Photography Theory*, 125-7.

54 Her ne kadar bu tanım daha geniş bir göstergebilim bakış açısıyla eleştiriye dikkat çekmişse de (örneğin, Van Lier'in, *Philosophie de la photographie*, 156-7'deki metni gibi), *ça-a-ete* imge ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi ifade eden geçerli bir araç olarak kalmaya devam etmiştir.

tutmaktadır. gönderge ortadan kalkarak yok olduğunda "disparu dans l'unique fois passee de son evenement" (kendi eşsiz durumunun geçmişinden yok olduğunda), "reference à ce referent, disons le mouvement intentionnel de la reference (...) implique aussi irreductiblement l'avoir ete d'un unique et invariable referent" (bu göndergeyle karşılaşma amaçlı olduğunda (...), geçmişin eşsiz ve sürekli göndergeye indirgenemeyeceği anlamına gelmektedir).[55] Barthes'm analizinde üstü kapalı olanı takip eden Derrida, sadece göndergenin gerçekçi anlayışını (göndergenin gönderme) basitçe reddetmemiş (anlamda sembolik aracılık), aynı zamanda tekrar üretilme sıklığından bağımsız, fotoğrafa eşsiz bir biçimde kaydedilmiş bu tür göndergeselliği onaylamıştır. Her ne kadar bu aracının tanımlayıcı özelliği olsa da Barthes *La Preparation du roman seminar*'da üzerinde durduğu deneysel noktada, fotoğraf konusundaki en önemli gerçeklerden biri olan yeniden üretilebilme özelliğini daha önce çoktan reddetmiştir (bkz. PR, 114). Fotoğrafın deneysel doğası belirli bir fotoğrafın potansiyelinin somutlaştırılması, tekillik deneyimine imkân vermesi ve böylece bazı özel durumlarda belirli derinliği ve varoluşsal rolü üzerine almaktadır.

Studium ve *Punctum*

La Chambre claire'de fotoğrafın doğasını araştırırken Barthes; fotografik tarih, tarz ve üslup olarak geleneksel, sözde amaçlı ve açık şekilde genel sınıflandırmaları reddetmektedir. Aynı zamanda, sonu olmadığını vurgulayarak, gerçekçilik ile biçimselcilik arasındaki çift kutuplu tartışmaya doğrudan müdahale etmekten kaçındığını ifade etmiştir. Bunun yerine, köklerini Nietzche'nin "antique souverainete du moi" (CC, 21) (egonun tarihi egemenliği [CL, 8])[56] kişisel yaklaşımını şiddetle doğrulayan öznel ve kişisel bir bakış açısına sahip olmuştur. Bunu mümkün olan en somut biçimde yaparken, tüm bilgi, arzu ve acının kaynağını temsil eden, 1973 tarihli kendi çalışması *Le Plaisir du texte*'i (Metnin Hazzı) örnek vermiştir.[57] Bu nedenle, Barthes kendi yaptığı çalışmada fotoğrafın ne olduğunu "bildiğini" tartışırken, burada sunulan öznelliğin katıksız entelektüel Descartesçı

55 Derrida, "Les Morts de Roland Barthes", 283; "The Deaths of Roland Barthes", 53.

56 Barthes'ın "La Mort de l'auteur" Nietzsche'yi kendi öznelliği bağlamında referans noktası olarak kabul etmişse bile, onun kısmen tanrısal yazar figürünü reddetmektedir (bkz OC, III, 44). Öznellik konusunda Barthes ile Nietzche arasında daha ayrıntılı bir karşılaştırma için, bkz. Daniela Langer, *Wie man wird was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes* (Münih: Fink, 2005).

57 Roland Barthes par Roland Barthes, içinde , "topluluğun" kendisi için "mot mana" (ruhsal güç) olduğunu ifade etmiştir (OC, IV, 704). Barthes'a göre bunun anlamını daha ayrıntılı değerlendirmek için, bkz. Moriarty, *Roland Barthes*, 186-94.

akıl yürütme olmadığı açıktır. Soyut ve önyargısız felsefi sorgulama ile bir arada olan benlik düşüncesi duyuşsal ve duygusal belirliliklerden kaynaklanıyor olup daha çok varoluşsal öznelliği ifade etmektedir.[58] Bundan dolayı, fotoğrafla ilişkili önermelerindeki birincil ayrımlar fiziksel hareketlere dayanmaktadır: "faire, subir; regarder" (CC, 22) (yapmak, görmek, bakmak [CL, 9]), fotoğrafçının temel faaliyetlerini tanımlıyor olup sırasıyla; fotoğrafçı ya da *Operator*, poz veren, model (ya da *Spectrum*) ve görüntüyü izleyen kişi (*Spectator*). Barthes kendi projesi için ilk eylemi ilginç olmayan ya da ilgisiz olarak tanımlamakta, fotoğraf çekmek konusunda herhangi bir bilgisi olmadığını ifade ederek sonraki iki eyleme odaklanmaktadır. Fotoğrafçıyı sadece bir operatör olarak tanımlamakla birlikte, *La Chambre claire'de* benimsemiş olduğu fotoğrafçının amaçları ve yönelimleri ile başlayan yaklaşımından uzaklaşmıştır. Ayrıca, her ne kadar Barthes kitabında bir bölümü fotografik otoportreyle ilişkili olarak *Spectrum*'a adamış olsa da fotografik imgelerin izlenmesi bağlamında şüphesiz en çok *Bakan Kişi* ile ilgilenmiştir. Bu durum, sadece kendisinin yazar olarak yaşadığı deneyimlerle ilişkili olmayıp, hisleri ve yargıları bilinçli bir şekilde, genel bir kural olarak daha öznel kavramlardan ve tartışmalardan bağımsız değildir, ancak izlenen nesneye yönelik bu bakış açısı Barthes'ın seçkilerinden metinde yer alıp yeniden üretilen belirli fotoğraflara yol gösteren ölçütleri olarak hizmet etmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı, Barthes kendi öznelciliğini görüngübilim ile ilişkilendirmekte ve belki de kendi projesini "phenomenologie vague, desinvolte, cynique meme" (CC, 40) (belirsiz, sıradan, hatta küçümseyen görüngübilim [CL, 20]) biçiminde tanımlayarak Edmund Husserl ve diğer filozofların son derece soyut ve biçimsel görüngübilimsel analizinden ayrı bir yerde tutmaktadır.[59]

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, pek çok durumda işaret edildiği gibi *studium* ve *punctum* sınıflandırmalarının ve fotografik imgelere bakan kişilerin bireysel yanıtlarının *La Chambre claire'in* ilk yarısında tanımlanmış olması şaşırtıcı değildir. Aslında, Barthes'ın bölümünde belirli etkileri yaratan fotoğrafların öznel özellikleri olarak *studium* ve *punctum* tanımlamaları arasında salınım yapan ve onları katıksız duyarlı kategoriler olarak gören, imgelere yönelik farklı tutumlar ifade edilmiştir.[60] Öte yandan, genel fotoğraftan belirli bir fotoğrafa ve bakan

58 Bkz. Langer; *Wieman wird was man. schreibt*, 308.

59 Merleau-Ponty'nin ve Husserl'in daha "genetik" ya da "yapısalcı" varoluşsal görüngübilimi için bkz. "What Is Phenomenology?", 27-8.

60 Bu iki sıradışı konumu temsil etmek için Patrizia Lombordo (çeşitli derecelerde eleştiri almış olan), *studium* ve *punctum*'un "fotoğrafın etkileri" olduğunu savunurken (*The Three Paradoxes of Roland Barthes* [Atina ve Londra: University of Georgia Press, 1989], 114), Brown onları "ilginin nitelikleri" olarak tanımlamıştır (*Roland Barthes*, 278).

kişilerin (örneğin Barthes'ın) öznel yanıtlarına giden yolda, fotografik imgelerin örtük hiyerarşisini takip eden ve pek çok düzeyde *La Chambre claire'i* oluşturan bu belirsizliği savunmak önemlidir.

Barthes; teması, içeriği ve sunumu da dahil olmak üzere *studium*'un imgenin kültürel olarak belirlenmiş boyutlarına karşılık geldiğini savunmaktadır. Bu nedenle, daha önceki göstergebilim çalışmalarında tanımlandığı gibi, fotoğrafı ifade etmek istediği mesajla benzerlik göstermektedir. Ancak *studium* konusunda Barthes'ın verilmiş imge ile kültürel zevkler arasında kurduğu ilişki nedeniyle bireysel fotoğrafa bakan kişilerin ilgilerine daha şiddetli vurgu yapılmaktadır: "C'est par le *studium* que je m'interesse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des temoignages politiques, soit que je les goute comme de bons tableaux historiques" (CC, 48) (politik bir ifade olarak algıladığım ya da güzel tarihi sahneler sunan pek çok fotoğrafla *studium* sayesinde ilgilendim [CL, 26]). Geçmişe bakıldığında *studium* için, Barthes'ın daha önceki göstergebilim metinlerinde tartıştığı, daha mesafeli, entelektüel vurgulu ve meraklı türde fotoğraflar olduğu söylenebilir. Ancak *La Chambre claire*'de yer alan kişisel anlatılarına göre *studium'un* varolmadığı ve duygusal *punctum* sahibi fotoğraflar onu artık daha fazla etkilemektedir.

İkinci terim olan *punctum*, Benjamin ve Barthes'ın her ikisi tarafından da kullanılan metaforda olduğu gibi, fotoğrafın kültürel boyutlarıyla "evcilleştirilmemiş", *studium'un* düzeninin bozulduğu fotoğraflar olarak tanımlanabilir. Adlandırma ve sınıflandırmalara meydan okuyarak ideolojik, sistematik ya da elbette göstergebilim, yorumlamalardan kaçınabilir. Bu analiz edilemez çünkü istemsiz olarak meydana gelir. Barthes *punctum* ile ilgili, fotoğrafa bakan kişilerin pasifliğini vurgulayarak aşağıda yer alan ifadeleri kullanmıştır:

> Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scene, comme l. lne flèche, et vient me percer. (CC, 48-9)
>
> İkinci öğe *punctum'u* bozacak (ya da araya girecek). Bu defa bunun arayışına çıkan ben değilim (bana egemen olan bilincimle *studium* alanına bu yetkiyi veren benim), sahneden yükselen bu öğe bir ok gibi çarparak beni delip geçiyor (CL, 26).

Punctum, neredeyse şiddetli ve kesinlikle bozguncu bir biçimde *studium'u* delip geçmektedir. Barthes bunu "blessure", "piqûre" ve "marque faite par un instrument pointu" (CC, 49) (sivri uçlu bir araçla yaralanmış, zımbalanmış ve iz bırakılmış [CL, 26]) olarak ifade etmektedir.

Bu kelimeler *Le Message photographique*'de yer alan, dili askıya alarak etkileyici gücünü anlamlandıran fotoğrafların travmatik etkilerinin açık ve kesin bir biçimde ifade edilmesidir.[61] Barthes, *punctum*'un istemsiz boyutunun önemini vurgulayarak bunu şöyle tanımlamıştır: "Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)" (CC, 49) (Fotoğrafın *punctum'u* kazara beni *yaraladı* [ancak aynı zamanda çürükler oluşturdu ve içimi yaktı] [CL, 27]). Bir dereceye kadar fotoğrafçının maksatlı kültürel kodlanmış etkisiyle yaratılan imge olan *studium'un* aksine *punctum*, fotoğraf makinesinin görece gelişigüzel ve öznel bir kayıt aracı olmasının sonucu olarak, fotoğrafta tesadüf eseri yakalanmış ve korunmuş bir ayrıntıdır.[62] Buna rağmen, ilk ve öncü optik-mekanik kayıt olarak fotografik imgenin onotolojisiyle sıkı bağları olan *punctum* deneysel öznelliğe sahiptir. Bu nedenle Barthes'ın *punctum*'u kuramcıların bu yönde girişimleri olmasına rağmen geleneksel imgelere kolaylıkla uyarlanamamaktadır.[63]

Ancak *punctum*, niteliksel bir özellik olarak fotografik imgenin belirli bir ontolojisinde gerekli bir aracısal temele sahipse buna kesinlikle indirgenemez. Barthes deneyimsel bir fenomen olarak *punctum*'un kişisel ve öznel etkileri konusunda bizi şüphede bırakmamakta, "une valeur superieure" (CC, 71) ifadesiyle fotoğrafa ilave üstün bir değer sunmaktadır. Bu nedenle *punctum*, izleyen her bir kişi tarafından farklı bir biçimde harekete geçirilen fotoğrafta "imgesel artakalan"[64] ile ilişkilidir. Başlangıçtan itibaren *studium* ve *punctum* tanımlamaları büyük oranda moda olduğu için, Barthes fotoğraflar arasında hiyerarşi oluşturmaya zorlanmıştır ve bu sayede *studium* fotoğrafları *punctum* olanlara göre daha az değerli ya da ilginç olarak nitelenmiştir. Bu tamamen sonradan gelen bir sınıflandırmadır, daha iyisi

61 Barthes'ın travma ile *punctum* arasındaki kurduğu bağlantının eleştirisi için, bkz. Serge Tisseron, *Le Mystere de la chambre claire, Photographie et inconscient* (Paris:Champs arts, 1996), 158-66.

62 En azından yüzeyde, *punctum* ile Benjamin'in "görsel bilinçsizliği" arasında bir benzerlik olduğunu düşünmektedir. Ancak, Barthes'ın ilginç olmadığını ifade ettiği fotoğraflarda biçimsel ve gelenekselleştirilmiş farklılıklar bulunmaktadır (bkz CC, 58). Bkz. Berg'in *studium* ile görsel bilinçsizlik ilişkisi hakkında yazdıkları için *Die Ikone des Realen*, 240-1.

63 Michael Fried, *punctum* ile on sekizinci yüzyılın Fransız resim geleneği estetiğini, kuramlarını "antiteatral" olarak değerlendirerek ilişkilendirmeye çalışmıştır (*Why Photography Matters as Art as Never Before*, [New York ve Londra: Yale University Press, 2008], 102) Fried'a yanıt olarak James Elkins, Fried'ın *punctum* okumalarında *studium'un* farklı bir biçiminin olduğunu vurgulamıştır ("What do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried", Geoffrey Batchen [ed.], *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe. s s Camera Lucida* [Cambridge, MA: MIT Press, 2009], 171-85: 171'de). Barthes'ın öznelliği ve sanat fotoğrafları arasındaki ikilemler ile ilgili olarak bkz. Philippe Ortel, *"La Chambre claire* ou le refus de l'art", *Les Cahiers de la photographie*, "Roland Barthes et la photo: le pire des signes" (Paris: Contrejour; 1990), 32-9.

64 Bkz. Busch, *Belichtete Welt*, 214.

verilen bir fotoğrafın gerçek deneyimi üzerinden tanımlama yapılmasıdır. Guy Mandery'nin kendisiyle yaptığı bir röportajda Barthes, *La Chambre claire*'de bu hiyerarşinin uygulamaya geçtiğini ve fotoğrafların "touchent mon affect" (OC, V, 935) (bana etkileri [GV, 358]) ile tercih edildiğini ifade etmiştir.[65] Görünürde çelişkili ve ikili-doğaya sahip olan *punctum*'u özetleyerek ve fotoğrafın gerçekçi ontolojisiyle "saf" fenomenolojisini bir araya getirerek saptayan Barthes olgunlaşmış fotografi kuramında ikisinin neden ve nasıl ayrılamadığını, Derrida'nın izinden giderek *punctum*'u şöyle ifade etmiştir: "un supplement: c'est ce que j'ajoute á la photo et *qui cependant y est déjà*" (CC, 89) (tamamlayan: fotoğrafa eklediğim ve *bununla beraber zaten orada olan* [CL, 55]).[66] *Punctum*, fotoğrafın detayı ile -James Van der Zee'nin aile fotoğrafındaki kalın belli modeli, William Klein tarafından kaydedilmiş dişleri bozuk İtalyan-Amerikalı çocuk ya da Tristan Tzara'nın Andre Kertesz portresindeki kirli tırnakları gibi– algılanması ve etkisi arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlamaktadır[67] Bu, fotoğraf ve alıcı arasında gerçekleşeni tanımlamakta ve sadece bir tarafa ya da kesinlikle basit bir neden ve sonuç fenomenine indirgenememektedir.

Burada betimlenen *punctum-ayrıntı* devinimi, Benjamin'in nesne ile fotoğrafa bakan kişi arasındaki karşılıklı devinimi olarak aura kavramıyla yapısal olarak benzerlik göstermektedir; her ne kadar açık bir biçimde "Uber einige Motive bei" Baudelaire'deki fotoğraftan ayrışmış olsa bile. Ancak *punctum* ile Benjamin'in fotoğraftaki aura tanımı arasında daha yakın bir ilişki bulunmakta, bu da büyük olasılıkla Barthes'ın, selefinin metninden kaynaklanan doğrudan ilişkisine dayanmaktadır. Bu, Karl Dauthendey'in otoportresine fotoğrafa bakan kişilerin yanıtlarının Benjamin'deki yansımalarıdır, rastlantısal ayrıntıları bulmaya çalışmak olarak tanımlanmış, Barthes'ın imgenin olası derin etkilerinin rastlantısal bir unsuru olduğu *punctum* anlayışına benzerlik göstermektedir.[68] Diğer

65 Bunun aksine Batchen, *La Chambre claire*'in 1820'lerden 1970'lere kadar neredeyse tüm dönemi kapsayan fotografik imgelerinden dolayı "tarihin başka bir küçük fotoğrafı" olarak değerlendirmektedir. "*Camera Lucida*: Another Little History of Photography", 79.

66 Derrida, *La Chambre claire* okumalarında, Barthes'ın *punctum*'unu *mise-en-abyme* kavramını "tamamlayıcısı" olarak değerlendirmektedir ("Les Morts de Roland Barthes", 272-4).

67 Antoine Compagnon *La Chambre claire* tartışmalarında başlangıç noktasının "un livre sur les mains" (eller hakkında bir kitap) olduğunu ifade etmiştir ("L'Objectif deconcerte", *La Recherche photographique*, "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", 12 [1992], 73-7: 77).

68 Benjamin ve Barthes üzerine fotoğraf hakkındaki bilimsel araştırmalarda, aura ile *punctum* arasında burada sıralanamayacak kadar çok benzerlik olduğu ifade edilmektedir. Ancak çoğu zaman bu karşılaştırmalar Barthes'ın *punctum*'u aura ile karşılaştırdığı iki ifadesini ya da tanımını belirlemekte yetersiz kalmaktadır.

taraftan, Benjamin'in, aynen Barthes'ın *punctum*'una benzer bir biçimde imgenin bir bütün olarak doygunluğu ile zaman-uzamsal "noktaya" ya da "kıvılcıma" ait ayrıcalıklı açıklaması, ancak genellikle ikincide farklı bir biçimde ifadesi ile *La Chambre claire'in* ikinci bölümünde fotografik *ça-a-ete* olarak adlandırılmış ve imgede sarmalanmış zaman ile ilişkilendirilmiştir.

Zaman, duygu ve ölümlülük

La Chambre claire'in ikinci bölümünde fotografik göndergenin doğası ile fotoğrafın deneysel zamanlılığının en önemli biçimde tanımlanması, aracının sanatsal ya da iletişimsel işlevinin ötesine geçen ve fotoğrafın bakan kişiler tarafından algılanmasının özü ya da "noeme"idir (CC, 120).[69] Bu duruma, kitabın ikinci yarısında Barthes'ın bir fotoğrafta yakalanmış annesinin kimliğine veya özüne dair arayışı üzerinden değinilmiştir. Sonuç olarak, imgenin başka bir yerde ve zamanda bir şeyin varolduğunun altını-çizen daha genel *avoir-été-là* ifadesi, "Rheteroique de l'image" içerisinde daha belirli bir *ça-a-ete* kavramına dönüşmüştür. Eylemlerin yerlerini ikna edici ilgi adılına bırakmaları göndergenin belirliliğine daha çok dikkat çekmektedir. *Punctum*'un evvela zaman ile ilintili başka bir seçenek olarak –tipik Barthesyen anlam kaymasıyla-tanımlandığı fotoğrafın *ça-a-ete* kavramı ışığında: "Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensite, c'est le Temps, c'est l'emphase dechirante du noeme *("ça-a-ete")*, sa representation pure" (CC, 148) (Yoğunluktan farklı olmayan bu yeni *punctum* Zaman'dır, dilbilim anlamının parçalanmasının [*hükmü kalmamış*] vurgulanması katıksız bir sunumudur [CL, 96]).[70]

Zamansal boyutuna yapılan yeni vurgu sayesinde *punctum*, fotografi, ölümlülük ve matem arasındaki ilişkiyi fotografi kuramında sadece yinelenen bir tema olmayıp aynı zamanda Barthes'ın iletişim aracı tezi bağlamında önemlidir. *La Chambre claire'de* portre fotoğrafı ile ölüm arasındaki dokunaklı ilişki, ilk defa Abraham Lincoln suikastindeki komploculardan Lewis Payne imgesi ile kurulmuştur. Payne, 1865 yılında, infazından bir gün önce, Alexander Gardner tarafından fotoğraflanmıştır.

69 *Oxford English Dictionary'ye göre* "noema" ilk defa Husserl tarafından bir fikir ya da algının amacı olarak tanımlanmıştır. Barthes ise bu terimi daha çok, fotoğrafın belirsiz ve soyut özellikleri için kullanmaktadır. Barthes'ın çalışmalarında *noema*'nın ortaya çıkışı *La Preparation du roman* seminerleri sırasında ortaya çıkmış olup, fotoğrafın "cela a ete" ya da "ça a éte" olarak belirsiz hipotezi olarak ifade edilmektedir (PR, 114-15).

70 Buradaki Proustcu vurguların daha ayrıntılı analizi için, bkz. "Barthes et Proust: La *Recherche* comme aventure photographique", *Fabula LHT (Litterature, histoire, theorie)*, 4 (2008), paragraf 22-3.



Fotoğraf 10: Alexander Gardner, Lewis Payne, 1865

Payne ve diğer suikastçilere ait bir seri fotoğrafın parçası olan bu portre Barthes'tan önce de fotoğraf yorumcularının dikkatini çekmiş ve *Nouvel Observateur* dergisinin fotoğraf üzerine yaptığı ikinci özel sayıda yer almıştır (bkz. Fotoğraf 2). Payne'in yine Gardner tarafından çekilmiş başka bir portresi Iwan Goll tarafından Recht'in *Die Alte Photographie* derlemesinde on dokuzuncu yüzyıl portre sanatçılığı başlığında daha geniş bir bağlamda tartışılmıştır ki Benjamin bu çalışmayı *Kliene Geschichte der Photographie* kitabında kaynak olarak kullanmıştır.[71]

Barthes'ın portreye ilgisi, ötekilerin aksine daha kişisel olmuştur. Fotoğrafın ve modelin fiziksel güzelliğinden algıladığını *studium* olarak nitelendirmiştir (bkz. CC, 148-50) ve portredeki paradoksal zamansallık yoğun olarak hissedilmektedir.

71 Bkz. Goll'un önsözü, Recht, *Die Alte Photogmphie*, xv.

Yaklaşan ölümüyle ilişkili olarak fotoğraf, geçmiş olanın (fotoğrafa bakan kişinin bakış açısından) ve geleceğin (nesne ve fotoğrafçı bakış açısından) eşzamanlı temsildir ve Barthes bunu şöyle ifade etmektedir: *"Il est mort et il va mourir"* (CC, 149) (*O ölü ve ölmek üzere* [CL, 95]). Barthes, Payne'in kaderini, imgenin yer aldığı *Nouvel Observateur* dergisinin özel fotografi sayısında, fotoğrafa eşlik eden metinden öğrenmiştir. Fotoğrafın kendisinin sağlamadığı ve sağlayamayacağı bu fazladan imge bilgisi, daha sonra Barthes'ın imge deneyimini ve buna duygusal tepkilerinin önemli bir bölümünü oluşturacaktır; tıpkı Dauthendey'in ilk eşinin trajik ölümünün bilgisi gibi (Benjamin bunu fotoğrafçının biyografisinden öğrenmiştir) Benjamin'in fotoğraf deneyimini ve Dauthendey'in ikinci eşiyle olan otoportresini tanımlamasını değiştirmiştir.[72] Ancak Benjamin'in aksine Barthes, imgeyi çevreyelen belgelenmiş trajik örneklerden bağımsız olarak, tüm portre fotoğraflarının her modelin ölümünü anlattığını ifade etmiştir. Özellikle annesinin kaybına uyum sağlamak için Barthes eşzamanlı olarak şöyle hissettiğini yazmıştır: *"cela sera et cela a ete;* j'observe avec horreur un futur anterieur dont la mort est l'enjeu (...) Que le sujet en soit deja mort ou non, toute photographie est cette catastrophe" (CC,150) (*bu olacaktı ve oldu;* ölümün tehlikeye attığı bir geleceği korkuyla gözlemliyorum (...) Özne ölmüş olsun ya da olmasın her fotoğraf bu felaketten ibarettir [CL, 96]). Benjamin ve Barthes'ın belirli portreler için yazdıkları, gelecekteki ölümün geçmiş varlığını, fotografik portrenin feci ya da travmatik boyutunu oluşturmaktadır. Model ile fotoğrafa bakan kişi arasındaki gerçek ya da hayal edilmiş ilişkinin doğasına bağlı olarak elbette az ya da çok yoğunlukla hissedilmekte ve deneyimlenmektedir. Bu entelektüel ilgiden keskin acıya kadar, derin keder ve üzüntü aralığında gerçekleşmektedir.[73]

Bu geçmişe rağmen Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf kuramlarında yüzleştiği baskılayıcı problem, göze çarpacak biçimde, fotografik aracının doğasının eleştirel sorgulaması ile hangi fotoğrafların her bir yazar ve fotoğrafa bakan kişi için neyi ve nasıl ifade ettiği sorusu arasındaki çözülmemiş anlaşmazlık ya da uyuşmazlıktır. Bir bakıma ilgili tezlerin evrensellik ve nominalizm kutupları ve genel anlamda fotoğraf ile belirli bir imgenin bir bölümü arasındaki gerilimin bu düzeye ulaşmasına neden olmaktadır. Barthes *La Chambre claire*'de özdüşünümsel olarak bu gerilimi *punctum*

72 Mary Price, Benjamin'in Dauthendey'in portreleri için yaptığına benzer bir öyküsel niteliği vurgulamakta ve Benjamin'in öyküsel kuşatmasıyla Barthes'ın Payne fotoğrafı için yaptığı değerlendirmeyi karşılaştırmaktadır *(The Photograph. A Strange Confined Space* [Stanford: Stanford University Press, 1994], 93-6).

73 De Duve benzer bir biçimde daha genel bir bakış açısından yaklaşmaktadır, "Time Exposure and Snapshot", 120-1.

ile *studium* fotoğrafları bir araya koyarak işaret etmekteyken, Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" eseri ise deneyimsel eşsizlikleri ve yirminci yüzyıldaki imgelerin çoğundan farklılık taşıyan, teknolojik ve kültürel evrim noktasından ve tarihsel boyutta, bazı on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarının ruhundan bu soruna yaklaşmaktadır. Barthes'ın örneğinde, sadece bu gerilimin ortaya çıkışı değil, aynı zamanda fotoğrafın derinliğine indikçe algılanan saf gerçekçilik, kişisel duygusallık ya da varoluşsal mutlakiyete itiraz edenler tarafından ihmal edilen gerekliliği de *La Chambre claire'de* yer almaktadır.[74] Öte yandan, Barthes'ın *punctum'u* ile Benjamin'in aura'sı belirli portre fotoğraflarıyla ilişkili olarak derin kişisel deneyimler için kavramsal yer imleri olarak genel kabul görmüştür.[75]

Aura ve *punctum* arasındaki bu benzerlikler, Barthes'ın Benjamin'e ait "Kleine Geschichte der Photographie"yi aracısız olarak Fransızca versiyonunu okumasının izinden gitmiş olsun ya da olmasın, Benjamin'in görüşlerinin daha sonraki yorumlarından kesinlikle etkilenmiştir. İki yazarı beraber okurken, bu size "zamanın despotluğunun neredeyse tercihe dönüştüğü" ve Barthes'ın da –Harold Bloom'un deyişiyle-[76] aynen fotoğrafın günümüzdeki çelişkili durumlarına uygun bir biçimde *ataları tarafından taklit edildiği* izlenimine kapılıyorsunuz. Teklik teması konusunda Benjamin ya da Barthes'ın aura ve *punctum'ları*, Kafka'nın ve Barthes'ın annesinin ayrıcalıklı kış bahçesi çocukluk fotoğrafına doğrudan uygulanamamaktadır. Bu iki portre, her bir yazarın fotoğrafla ilişkilerinin en kişisel ve varoluşsal iki kutbunu temsil etmektedir. Eğer (pek çok uzmanın çeşitli biçimlerde vurguladığı gibi) öyküsel yönelimli deneyimleri bile Benjamin ve Barthes'ın çeşitli aura ve *punctum* tanımlamalarına uygunluk gösteriyorsa, bu imgelerin hissedilen anlamı kavramsal sınıflandırmaları genişletmektedir. Genel olarak fotoğraf karşısında belirli fotoğraflara ait mümkün olan en üst dereceden görünürlük oldukça, bu imgelerin deneyimi herhangi bağımsız ya da nesnel bilimsel analiz tarafından sınırlanamayacaktır. Sadece kuram ve eleştiri yerine onların önemi ortaya çıkmaktatır. Sınıflandırma ve gerektirdiği ayrımlar, bir oranda otobiyografik öyküselliğe yol açacaktır.

74 Bkz. Van Lier; *Philosophie de la photographie*, 110 ve John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (Basingstoke ve Londra: Macmillan Education, 1988), 3-4.

75 Josef Fürnkäs gibi aura hakkında konuşulmamasını beklemektense ("Aura", Opitz ve Wizisla [ed.], *Benjamins Begriffe*, cilt 1, 143'te) ya da Sotessel'in yaptığı gibi tanımlanamaz olduğunu iddia etmektense (*Aura. Das vergessene Menschliche*, 43-6), aura ile *punctum'un* her ikisinin "betimlenemez, özel ya da hatta bir kitapta ya da makalede yer alamayacak kadar görkemli" olduğunu düşünmek ve böylece öznellikle algılanan fenomenin göstergesi olarak kabul etmek yerine Elkins'in söylediklerine katılıyorum (*Photography Theory*, 159).

76 Bloom, *The Anxiety of Influence*, 141.

BÖLÜM 5
Kaybedilmiş ve Bulunmuş: Kış Bahçesi Fotoğrafı

– § –

LA CHAMBRE CLAIRE genellikle Barthes'ın 25 Ocak 1977 tarihindeki annesinin kaybıyla hesaplaşmaya çalışma çabası –Barthes, yaşamının sonuna kadar annesinin yanında olmuştur- ve onun anısına saygı gösterme olarak okunmaktadır.[1] Barthes'ın yakın dönemli eseri olan *Journal de deuil* (Mourning Diary), annesinin ölümünden Eylül 1979'a kadar olan matem dönemini kapsamakta, biyografik yorumlamalar için yeni güdüler sağlamaktadır. 330 adet dokunaklı notun yer aldığı bu günlük, *La Chambre claire*'in otobiyografik bakış açısı için bir taslak niteliği taşımaktadır. Barthes'ın annesinin kaybı ve onun için bir "eser" yaratma isteği ile birlikte kaçınılmaz olarak fotoğrafı keşfinin altı çizilmiştir (JD, 245).[2] Bu otobiyografik değerlendirmeler bir kenara bırakıldığında, Barthes'ın ölüm ve matemin fotoğraf ile ilişkisinin yansımaları fotografi kuramındaki temel konularla aynı doğrultuda yer almaktadır.[3] Bir kilise, kale ya da heykelin parçalanmış kalıntıları gibi

1 Bkz, Marty, "Presentation", OC, V, 17'de.

2 "L'Œuvre et l'espace de la mort" içinde Barthes, Blanchot'un yazı ve ölümü benzer terimlerle ifade ettiğinin farkında olduğunu belirtmiştir (*L'Espace littemire*, 103-209). Gunthert, annesini kaybetmesinin *La Chambre claire'i* yazmak için başlangıç noktası olduğunu iddia etmiştir ("Le Complexe de Gradiva", 122). Aynı zamanda orijinal JeanLouis Calvet, *Roland Barthes. 1915-1980* (Paris: Flammarion, 1990), 281-2. Barthes'da kayıp ile fotoğraf arasındaki ilişkinin daha genel bir analizi için bkz, Jay Prosser; *Light in the Dark Room. Photography and Loss* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 19-52.

3 Fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişkilerin antropolojik ilişkileri için bkz, Belting, *Bild-Anthropologie*, 141-88. Aynı zamanda Latin *imago* ölüm maskelerini imlemekte ve böylece imge ile ölüm arasında etimolojik bir bağlantı oluşturmaktadır.

yıpramış nesnelerdeki melankolinin romantik niteliğinin sonucunda, 1820'lerde ve 1830'larda ortaya çıkan fotoğrafların, özellikle bir aile üyesi ya da arkadaş kaybı ile ilişkili olarak geçmiş zamanın fiziksel belirtilerine tutunma arzusu taşıdığı görülmektedir. Bu hatıra işlevişüphesiz on dokuzuncu yüzyılın ortalarında portre fotoğraflarının popülaritesinde ciddi bir rol oynamış ve bunun ardından ölüleri fotoğraflama uygulamaları yaygın bir hâle gelmiştir.[4]

Ölüm ve matem fotoğrafla sadece işlevsel anlamda değil –diğer bir ifadeyle, imgenin yitirilenler için bir izlek olması ya da kesinlikle fotoğrafa bakan kişinin kendi ölümünün sembolü olarak kullanımı[5]– aynı zamanda fotoğrafın doğasında yer alan zamansal özelliği nedeniyle de ilişkilidir. Görüldüğü üzere, Kracauer ile birlikte Benjamin, bireyin şimdiki geçmişinin fotografik imgesinin karmaşık zaman-uzamsal yapısını sistematik bir biçimde ifade eden ilk kuramcılar arasındadır. Kracauer için, Viktoryen fotoğraflarıyla ilişkili olarak betimlenen kişi ile fotoğrafa bakan kişi arasında tarihsel bir yabancılaşma bulunmaktadır; tartıştıklarından biri, nesnel olarak fotoğrafın işlevi nedeniyle ikisi arasında hislerin içten bir biçimde tanımlanmasına karşı olmak ile diğer tüm duyuşsal ve öznel yükümlülüklere baskın çıkan tarihsel bir belge olmaktır.[6] Diğer yandan, Benjamin için bu zamansallık her zaman ölüm ve melankoli ile ilişkilidir. Bu durum, Newhaven'daki balık satıcısı kadın ve özellikle Dauthendey'in gelecekteki karısıyla olan otoportresinde yaşadığı tefekkürde izlenmektedir. Her ne kadar açık bir biçimde ölümle ilişkili olmasa da Kafka'nın çocukluk portresindeki üzgün gözleri, fotografik portrelerde harekete geçen zamanın geçmesinin yarattığı kendine özgü melankoliye bir örnek olarak Benjamin tarafından vurgulanmaktadır. Kracauer ve Benjamin'in savundukları düşüncelerin birbiriyle çelişen birlikteliği fotografik portreyi çok farklı algılamalarına dayanmaktadır, her ne kadar de Duve fotografi için "kendi göstergebilim yapısında matem süreci yer alan tek imge üretim tekniği" olduğunu iddia etse de[7] tüm fotografik portreler bu anlamda fotoğrafa bakan tüm kişileri aynı şekilde etkilememektedir. Barthes için, 1970 tarihli *L'Empire des signes* (Göstergeler İmparatorluğu) adını taşıyan kitabında portrelerle ilgili bölümde bu görülmektedir; kendisinin bu kültürle kişisel deneyimlerine dayalı

4 Endüstriyelleşmiş toplumda yeni sosyal kurallar ile ilgili olarak daha derinlemesine bir sosyo-tarihsel tartışma için bkz, Hamilton ve Hargreaves, *The Beautiful and the Damned,* 10-14.

5 Bkz. Sontag, *On Photography,* 15.

6 Bkz. Kracauer, *Das Ornament der Masse,* 30-2.

7 De Duve, "Tie Exposure and Snapshot", 120. Bu makalede De Duve, fotografik portreleri genel olarak kasvetli olarak değerlendirmektedir.

olarak Japon yaşamı, toplumu ve sanatı üzerine ifadeler bulunmaktadır. İmparatorları öldükten sonra intihar etmeye karar vermiş olan General Nogi ve eşinin fotoğraf makinesi önünde son defa yer aldıkları imgeler üzerinden fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişkilere yönelik yorumlar yapmıştır.[8] Ancak *La Chambre claire*'de, annesinin ölümü ve onun için büyük bir kayıp olması –Derrida'nın derlediği makalelerin başlığından alıntı yaparak "chaque fois unique" (her zaman eşsiz)[9] olarak ifade edilmiş bir kayıp– bu ilişkinin sadece kişisel terimlerle değil, aynı zamanda portrelerin diğer fotoğraflarla da karşılaştırıldığındaki etkisine dayandığını vurgulamıştır.

Çoğaltma, tanımlama ve üst üste bindirme

Eğer *La Chambre claire*'in ilk yarısı ağırlıklı olarak fotoğrafın görüngübilimsel doğasına yönelikse, ikinci yarısı da annesinin kimliğinin doğasının Proustcu arayışı üzerine kurulmuştur. Bu iki taraflılığın yansımasını Barthes *Journal de deuil* günlüğünde sade bir biçimde *La Chambre claire*'in "livre *Photo-Mam*" (JD, 148) (*Foto-Anne* kitabı [MD, 136]) olacağını ifade etmiştir.[10] Görüldüğü üzere, kitabın ilk bölümü, fotoğrafa bakan kişilerin belirli fotoğraflara yönelik yanıtlarına dayalı olarak, başta *studium* ve *punctum* olmak üzere görüngübilimsel sınıflandırmalar üzerinedir. Aynı zamanda, *punctum*'un farklı bir anlamının açık bir biçimde dile getirilmesi, *ça-a-ete* kavramının daha zamansal bir yöne dönüşmesi ve ikinci bölümde fotografi özünün sunumuyla, genel *studium-punctum* ikiliği geri plana düşmüştür. *La Chambre claire'in* öyküsel ilerleyişi açısından değişimin katalizörü, Barthes'ın annesinin kış bahçesinde çekilmiş beş yaşındaki portresini keşfidir. Fotoğrafın tekilliğini ifade eden belirli bir portre ile ilişkisi –*studium-punctum* ayrımının uzlaşmasının ötesinde– öne çıkmıştır. Annenin çocukluk portresindeki tekillik; fotoğrafa bakan kişi, betimlenen kişi ve fotoğraf arasındaki kendiliğinden onaylanmış eşsiz ve ayrıcalıklı ilişkiyi iletmektedir. Daha açık bir ifadeyle, öncelikle annenin kaybının Barthes'ın fotografik gönderge kavramsallaştırması

8 Barthes, *La Chambre claire'de* Payne'in portreleri için altyazılar hazırlarken: *"Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas"* (OC, III, 422-33) (*Ölecekler, bunu biliyorlar ve bunu göstermiyor* [ES, 92-3]) ifadelerini kullanmıştır. Shawcross fotoğrafa bakış açısında Barthes'ın bu yazdıklarının dönüm noktası olduğunu vurgular (*Roland Barthes on Photography*, 16-18).

9 Bkz. Jacques Derrida, *Chaque* fois *unique, la fin du monde*, ed. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas (Paris: Galilee, 2003).

10 Elissa Marder, Baudlaire'in "A une passante" (To a Passerby) sonesinde olduğu gibi Barthes'ın kitabının 'ölmüş olan (...) bir kadını ifade etmenin imkânsızlığı' üzerinde durduğunu vurgulayarak Benjamin'in Baudlaire hakkında yazdığı makale ile ilişkisini kurmuştur ("Flat Death: Snapshots of History", *Diacritics*, 22 [1992], 128-44: 128).

üzerindeki etkisi belirlendikten sonra, bu tekillik ötekinin varoluşsal ve etik yönelimli telafisinin yazılması yoluyla ifade edilmiştir.

La Chambre claire'in ikinci bölümünde, Barthes onun matemini tutarken annesinin kendisi için kimliğini ifade edecek bir fotoğrafını nasıl aradığını, kitapta ve günlüğünde bunun Sisifosca bir çaba olduğunu anlatmıştır (bkz. CC, 104; JD, 151). Zahmetli ve hayal kırıklığına uğratan bu arayışı anlattıktan sonra, onun ruhunu eşsiz bir biçimde çağıran bir imge bulmuştur. Sözü edilen fotoğrafa *La Chambre claire*'de yer verilmemesi onun gerçekten varolup olmadığına dair söylentileri gündeme getirmiştir. Anglo-Amerikan Barthes araştırmacıları arasındaki yaygın görüşe göre, annenin Kış Bahçesi fotoğrafı bir ihtimal kurgudur ve/veya var olup olmadığı önem taşımamaktadır.[11] Fransızca konuşan araştırmacılar bağlamında, bunun aksine, fotoğraf varolmuştur ve -kesinlikle bu tartışılır– fotoğrafın gerçekten varolması metinden içten bir biçimde çıkarılmış olduğu anlamına gelmektedir.[12] Barthes'ın masasında çalışırken çekilmiş fotoğraflarıyla birlikte, 2009 yılında yayınlanan ve onun tanımladığına benzer bir fotoğrafı açıkça barındıran *Journal de deuil* uyarınca, Kış Bahçesi portresinin sadece varolmakla kalmayıp aynı zamanda *La Chambre claire*'de tesadüfen yer aldığı da söylenebilir. Temmuz 1978'de, fotografi üzerine olan kitabını yazmadan yaklaşık bir sene önce bu portreyle karşılaşmasını günlüğüne şöyle not etmiştir: "ce matin, a grand peine, reprenant les photos, bouleverse par une ou mam. petite fille, douce; discrete a cote de Philippe Binger (Jardin d'hiver de Chennevieres, 1898)" (JD, 155) (bu sabah acıyla fotoğraflara geri döndüğümde, içinde *anneciğimin* olduğu fotoğrafla bozguna uğradım; nazik, mütevazı küçük kız Philippe Binger'in yanında duruyordu [Chennevieres'in Kış Bahçesi, 1898] [MD, 143]). Günlükte birkaç ay sonra portreyi büyüttüğünü, halen onun için her ne kadar çok acı verici olsa da daha sonra masasının üzerine koyduğunu yazmıştır (bkz. JD, 231).

Kış Bahçesi fotoğrafı ile ilgili araştırmam bağlamında, Barthes'ın eski bir öğrencisi, arkadaşı ve onun yaşamı ve çalışmaları hakkındaki uzmanların en önemlilerinden biri olan Eric Marty, çalıştığı sırada Daniel Faunieres tarafından çekilmiş portesini gösterdi.

1979'un başlarında çekilen bu fotoğraf, 1981 yılında Barthes ile yapılan röportajların bir araya getirildiği *Le Grain de la voix* (Sesin Taneleri), kitabının kapağında yer almıştır. Masanın üzerinde yer alan çerçeveli fotoğrafın, kış bahçesi yerleşimini betimleyen siyah ve beyaz imge olarak, annesinin çocukluk fotoğrafı olduğunu düşündürmektedir. Gerçekten

11 Bkz, Diana Knight, *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 265-6 ve Olin, "Touching Photographs", 108; 112.

12 Bkz. Chantal Thomas, "La Photo du jardin d'hiver", *Critique,* 38 (1982), 797-804.



Fotoğraf 11: Daniel Faunieres, Paris'teki masasında Roland Barthes, 1979 (orijinali renklidir).

de Barthes'ın bu portesi *La Chambre claire*'i yazdığı sırada çekilmiş olabilir: Elinde kalem ve metnin taslağı, önünde annesinin fotoğrafı, en azından kitabının yaratılış anını mecazi olarak temsil etmektedir.[13] Kısa bir süre sonra, 1979 yılının Nisan ayına ait portresi, *La Chambre claire*'i yazmaya başladığı aya aittir, her ne kadar Barthes Kış Bahçesi fotoğrafını kitabında yeniden çoğaltmaya isteksiz olsa da onunla fotoğrafının çekilmesine itiraz etmemiştir. Portre, Barthes'ın masasının arkasındaki duvarda, iki fotoğrafın arasında görülmektedir.[14] *La Chambre claire*'de yeniden üretimini gerçekleştirdiği Kış Bahçesi fotoğrafını ayrıntılı bir bi-

13 Barthes'ın kariyerinin çeşitli aşamaları boyunca çalışma masasında portre fotoğrafları bulunmaktadır. Bunların dört tanesini *Roland Barthes par Roland Barthes* kitabında kullanmıştır (bkz. OC, IV, 617-19). Barthes'ın yazar olarak kendini ifade etmesi bağlamında bunların kullanımı konusunda daha ayrıntılı bilgi için bkz. *Roland Barthes*, 392-6. Şaşırtıcı olarak Ette kitapta yeniden çoğaltılan Faunieres fotoğrafları hakkında da yorum yapmış (Şekil. 10), ancak Barthes'ın o sırada yazmakta olduğu metindeki kayıp fotoğrafla da ilişki kurmuştur (age., 400-2).

14 Portre Lagarde tarafından *Jounal de deuil*'ın İngilizce baskısına dahil edilmiş ve duvardaki fotoğraf annenin Kış Bahçesi portresi olarak tanımlanmıştır (bkz. MD, Şekil 9).



Fotoğraf 12: François Lagarde, Roland Barthes Paris'te çalışma masasında, 25 Nisan 1979.

çimde ifade ederek, Faunieres ve Lagarde tarafından çekilen portrelerin ayırt edilebilir ortak yönlerini vurgulamıştır. Barthes, annesinin ve onun yanındaki kardeşinin portrelerini betimlerken fotoğrafçının da onunla etkileşimini hayal etmiştir. Bu betimlemeyi yapma biçimi, çocukluğunda kendi portresinin çekildiği *Berliner Kindheit um Neuniehundert*'te fotoğrafçıyla arasındaki kişilerarası dinamiklere dayanan Benjamin'in imgesel duyumunu hatırlatmaktadır.

> La photographie etait tres ancienne. Cartonnee, les coins maches, d'un sepia pali, elle montrait a peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitre. Ma mere avait alors cinq ans (1898), son frere en avait sept. Lui appuyait son dos á la bastrade du pont, sur laquelle il avait etendu son bras; elle plus loin, plus petite, se tenait de face; on sentait que le photographe lui avait dit: "Avance un peu, qu'on te voie"; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frere et la soeur; unis entre eux, je le savais, par Ia desunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps apres, avaient pose côte á cote, seuls, dans Ia trouee des feuillages et des palmes de la serre (c'etait Ia maison ouma mere etait nee, á Chennevieres-sur-Marne). (CC, 106)

> Fotoğraf çok eskiydi. Kâğıt destekli, köşeleri küt hale gelmiş, kahverengiliği solmuş ve cam çatılı Kış Bahçesi içinde küçük bir tahta köprünün sonunda ayakta duran iki küçük çocuk zorlukla görünüyor. O sırada (1898) annem beş, kardeşi de yedi yaşında. Tek kolunu uzatarak köprünün parmaklıklarına doğru eğiliyor; kardeşinden daha kısa boylu, biraz geride duruyor, fotoğraf makinesine bakıyor; fotoğrafçının ona: "öne doğru bir adım at ve böylece görülebilir ol" dediği söylenebilir; çocukların sıklıkla yaptığı o tuhaf hareketi yaparak tek parmağını diğer elinin içinde tutuyor. Erkek ve kız kardeş, bir arada; bildiğim kadarıyla ebeveynleri yakında boşanacak, yan yana poz vermişler, yalnız, kemerli yaprakların ve palmiye ağaçlarının altında (orası Chennevieres-sur-Marne'de annemin doğduğu ev) (CL, 67-9).

Halen kayıp olan fotoğrafı tanımlaması, aynı Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie" ve *Berliner Kindheit* içinde Kafka'nın çocukluğunun portresini tasviri gibi, son derece titiz bir biçimde, gerçek imge ile bakan kişinin imgesel tasarımının birleşmesine benzerlik göstermektedir. Bu örnekte Barthes, annesinin yaşam öyküsünü iki kuşak üzerinden ebeveyn-çocuk ilişkilerinin yansımalarıyla deneyimlemiş ve betimlemiştir. Benzerlik bununla kalmamakta, Benjamin'in kendi çocukluk portresinin betimlemesiyle benzerlik göstermektedir. *La Chambre claire*'de asıl imgenin görsel olarak yokluğu, bir anlamda, çok sayıda imgenin hayal edilmesine neden olmuştur. Diana Knight, Kış Bahçesi fotoğrafının betimlemesinin *La Chambre claire*'de yeniden ürettiği tek aile fotoğrafı olan ve Barthes tarafından *La Souche (The Stock)*,[15] olarak adlandırdığı annesinin başka bir çocukluk fotoğrafıyla kısmen benzerlik taşıdığına dikkat çekmiştir.

Kayıp Kış Bahçesi imgesinin "avatar"ı, Marty'nin de ifade ettiği gibi,[16] Henriette ve Philippe Binger'ın büyükbabalarıyla beraber bir duvarın önünde durmalarını betimlemektedir. Barthes'ın Kış Bahçesi portresini betimlemesindeki bakış açısının; kız ve erkek çocuklarının konumu ve kızın elleriyle yaptığı çocukça hareketin de

15 Bkz. Knight, *Barthes and Utopia*, 265-6. Ayrıca, anneleriyle beraber iki çocuğun yer aldığı başka bir *carte-de-visite* fotoğraf daha bulunmaktadır; fotoğraftakinin Barthes'ın annesi olduğu kanıtlanmıştır; annesi, onun kardeşi ve büyükbabaları *La Souche'de* resmedilmiştir. Bkz. Marianne Alphant ve Nathalie Leger (ed.), *RIB Roland Barthes* (sergi kataloğu) (Paris: Seuil/Centre Pompidou/IMEC, 2002), 230, Şek. 5. Bu imgenin ortaya çıkışı Liliane Weissberg'in *La Souche* fotoğrafında Barthes ve başka bir kızın yer aldığı iddialarını yanıtlamaktadır ("Bilderwechsel: Barthes, Benjamin, Freud und der Exkurs der Photographie", Ortrud Gutjahr [ed.], *Kulturtheorie* [Würzburg: Konigshausen & Neumann, 2005], 217-40: 225'te).

16 Eric Marty, *Roland Barthes, la litterature et le droit a la mort* (Paris: Seuil, 2010), 44.



Fotoğraf 13: *Stok:* Philippe ve Henriette Binger büyükbabalarıyla birlikte, 1895/96.

bu imgeye benzerlik gösterdiği vurgulanmalıdır. Bu durum, birisi yeniden üretilmiş diğeri de sadece betimlenmiş bu iki fotoğrafın, Benjamin'in Kafka'nın çocukluk portresi ile kendisinin *Berliner Kindheit*'taki fotoğrafı gibi (Benjamin'in metninde fotoğrafın yeniden üretilmiş olması aradaki tek farklılıktır) üst üste bindirilmesine bir kanıt olarak görülmektedir.

Daha da ileriye giderek, Benjamin'in bu imgeleri çok daha önceki bir makalesinde betimlemesinin *La Chambre claire*'de benzer bir kolajını görmek fazlasıyla heyecan vericidir. Margaret Olin *Nouver Observater*'daki makalesinde; Barthes'ın *La Souche* portresinde büyükbaba tarafından takılan büyük şapkayı, Benjamin'in "Kleine Geschichte der Photographie"sindeki Kafka'nın çocukluk portresiyle ilişkilendirmiş ve Kafka'nın büyük şapkasının Barthes'a *La Chambre claire*'i hazırladığı sırada okuduğu Benjamin'in kendi ailesini hatır-

latmış olabileceği tahınininde bulunmuştur.[17] Ancak, 1900 civarında çekilmiş olan çocukluk portrelerinin Barthes'a annesini hatırlattığı belgelere dayalı olarak bilinmektedir.[18] Kafka'nın portresi ile Kış Bahçesi yerleşiminde annenin çocukluk portresi arasında en azından tartışmasız bir benzerlik bulunmaktadır.[19] Benjamin ve Barthes'ın metinlerindeki benzerlik labirenti bu kadar açık bir biçimde görünmekteyken, Benjamin Kafka portresini "bir çeşit kış bahçesi manzarası olarak betimlemiştir" (bkz GS, II, 375); bu noktada gerçek imge tarafsız olup sadece Kafka'nın ardındaki bitki yaprakları bu yerleşimi işaret etmektedir (bkz. Fotoğraf 9).[20] Bir farklılık olarak, Barthes'ın annesinin portresinin geniş açısı –gerçekte olduğunun betimlenmesine dayanarak– tamamen bir Kış Bahçesi manzarası yerleşimini göstermektedir. Her ne kadar Barthes, aynen Benjamin gibi, modellerin arkasındaki palmiye ağaçlarına dikkat çekmişse de bu benzerlik amaçlı bir yol gösterme ya da daha çok, sadece yüzyılın başından yorumlamaya açık bir portre tasviri olabilir.

Knight aynı zamanda, *La Chambre claire'de* Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafını yeniden keşfedip betimlemesinin ardından, annenin çocukluk fotoğrafının Nadar'ın yaşlı kadın fotoğrafıyla[21] "yer değiştirdiği" tezini öne sürmektedir. İki imgenin artakalan etkilerini, fotoğraf makinesinin kaydettiğinin ötesine geçerek, kendisi için ifade ettiği değeri bağlamında kıyaslamaktadır. Barthes fotoğrafı, hatırlatıcı bir alt başlıkla *Mere ou femme de l'artiste* (CC, 108) (*Sanatçı anne ya da eş* [CL, 68]) olarak belki de yaşlı felçli kadın imgesini hafızasında hayatının sonuna kadar annesi ile karıştırmış olabilir. Nadar'ın aslın-

17 Bkz. Olin, "Touching Photographs", 108-9.

18 "Proust et la photographie", adını taşıyan son seminerinde Barthes, annesinin çocukluğunu anımsattığından dolayı Paul Nadar tarafından çekilmiş bu iki çocuk portresi fotoğrafından etkilenmiş olduğunu belirtmiştir (bkz. PR, 444; 447).

19 Bu bağlantı pek çok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Örneğin, bkz. Patrizia Lombardo, "Le Leurre d'une recherche", *La Recherche photographique*, "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", 12 (1992), 53-7: 55-6. Fotografi ve edebiyat makalelerinin derlendiği kitabın adı çıkış noktasını Benjamin ve Barthes'tan alarak "Kış Bahçesi" olmuştur, bkz. Marie-D. Garnier (ed.), *Jardins d'hiver. Litterature et photographie* (Paris: Presses de l'Ecole Normale Superieure, 1997).

20 Olin, *Nouvel Observateur*'daki Fransızca "Kleine Geschichte der Photographie" çevirisinde açık bir biçimde çocuğu Kış Bahçesi içine yerleştirmiştir ("Touching Photographs", 108). Ancak, bu ilk Fransızca çeviri Kafka'yı yaşlandırarak aslında yaşı altı iken, yanlışlıkla 16 (!) olarak göstermiştir (Walter Benjamin, "Les Analphabetes de l'avenir", çev. Maurice de Gandillac, *Le Nouvel Observateur, Special Photo*, 2 [1977], 7-20: 16).

21 Diana Knight, "Roland Barthes, or The Woman Without a Shadow", içinde Jean Michel Rabate (ed.), *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 132-43: 139.

da annesi değil de eşi Ernestine'e ait portresi[22], hayal edilmiş görsel dizin biçiminde Kış Bahçesi fotoğrafına karşılık olabilir.

Benjamin'in farklı fotografik imgelere tamamen metinsel birleşmelerden sorgulanmış fotoğraflara ulaşılamadığı için belki de dikkat çekmeyen (betimlemeler ile kıyaslamaya izin verecek biçimde) fotografik imgelerinin aksine, *La Chambre claire* üst üste bindirmelerle büyük oranda görsel ve ilişkisel bir özellik taşımaktadır. Ancak Benjamin ve Barthes'ın görsel ve metinsel üst üste bindirmelerinin anahtar imgelerle birleştirilmelerinin sonucu olarak, iki yazarın sözü edilen imgeleri kendi öznel ve ilişkisel tecrübeleriyle değerlendiriyor olmaları okuyucular ile eleştirmenleri yorumlayıcı ve kuramsal davranmaya zorlanmaktadır.

Ancak her ne kadar Barthes'ın annesine ait Kış Bahçesi portresinin hayal ürünü olduğuna dair varsayımlar belirgin ya da örtük olsa da Barthes üzerine çalışan araştırmacıları çok sayıda ilginç ve anlaşılması güç yorumlara yöneltmektedir (Barthes'ın fotoğraf, fotoğrafa bakan kişi ve metinsel tanımları arasındaki ilişkileri yanlış anlamış olanlar bile).[23] Yukarıda yer alan açıklamalar bunun gerçekliğini gösterdiği için konunun kendi haline bırakılması daha doğru olacaktır.[24] En iyisinin gelecekte Kış Bahçesi fotoğrafının varlığı hakkında yapılacak olan araştırmaların devam etmesi olduğunu düşünerek, tüm bu varsayımların ardından, Benjamin'e ilişkin izleri takip etmeye çalışacağım.

Her iki Kış Bahçesi fotoğrafının belgelerdeki varlığı ışığında, iki durumda da yoklukları onları daha dikkat çekici hale getirmiştir, özellikle verilmiş olan ve Benjamin ile Barthes'ın iddialarının merkezinde olan diğer imgelerle beraber –Hill/Adamson, Dauthendey ve Payne'ın Gardner port-

22 Ernestine Nadar'ın portresi 1890 yılındandır. Nadar'ın annesi; Therese Tournachon, 1860 yılında ölmüştür. Bkz. Barthes'ın da tartıştığı imgenin fotoğrafçısının yakın zamanlı biyografisi için, Stephanie de Saint Marc, *Nadar* (Paris: Gallimard, 2010), Şekil 11. Snyder'in ardından; Mitchell, Barthes'ın bilerek yanlış bir altyazı yazdığını iddia etmektedir (*Picture Theory*, 305, n, 20). Ancak, Newhall görselin tarihini 1853 olarak yanlış hatırlamakta ve onu *History of Photography*'de görmüş olan ve *La Chambre claire* için kapak fotoğrafı yapmış olan Barthes (68), Newhall'ın yanılgısından dolayı yanlış yönlenmiştir.

23 Richard Stamelman'a göre Kış Bahçesi fotoğrafı "*imge* olarak görülmemeli, *yazı* olarak okunmaldır" (*Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry* [Ithaca: Cornell University Press, 1990], 265). Aynı zamanda Erin Mitchell'ın Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafına ait analizi "sanal fotografi" biçimindedir, "Writing Photography: *The Grandmother in Remembrance of Things Past, the Mother in Camera Lucida* içinde ve özellikle, *the Mother in The Lover', Studies in Twentieth-Century Literature*, 24 (2000), 325-39: 325.

24 Barthes'ın üvey kardeşi Michel Salzedo, 2011 yılının Ocak ayında, 1996 yılından bu yana muhafaza edilen varlıklarını Institut Memoire de l'Edition Contemporaine (IMEC) kütüphanesinden, Bibliotheque Nationale de France'a transfer etmiştir. Ancak elbette, Kış Bahçesi ve diğer fotoğraflar koleksiyonda bulunmayıp "aile sırrı" olarak kalmıştır. Aile sırrı ifadesi Annette Kuhn'dan alınmıştır. (*Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* [Londra ve New York: Verso, 1995]).

releri gibi– ilgili metinlerde sadece betimlenmemiş aynı zamanda yeniden üretilmişlerdir. İmgelerin yeniden üretimine yönelik verili betimlemelerin vurguları sadece Kış Bahçesi imgelerinin diğerleriyle kıyaslandığındaki ayrıcalıklığı değil, aynı zamanda okuyucuda/fotoğrafa bakan kişinde genel kabul görmüşlüklere ve böylece öneminin bağıntısına karşı gelmesidir. Daha önce "Kleine Geschichte der Photographie"de sözü edilmiş olan Benjamin'in kayıp çocukluk portresi/portreleri ve Kafka portresinde olduğu gibi, imgelerin görsel yeniden yaratımlarının onları daha çok genel kuramsal ve tarihsel iddiaların içine çekmektedir. Ancak tek başına metinsel betimleme gerçek önemlerinin yazarların "düşleminde" var olduğunu, sadece kendilerinin ulaşabildiği algılamalar yaratan çocukluk portrelerinde kendilerine tanıdık gelen bir şeyler olduğu ve hatta bunun etkilerine dilbilimsel tanımlama ile eşlik ettiği bile söylenebilir. Barthes bu noktayı işaret ederken annesinin çocukluk fotoğrafını yeniden üretemeyeceğini çünkü bunun bizim için bir şey ifade etmediğini belirtir: "une photo indifferente, l'une des mille manifestations du 'quelconque' (...); tout au plus interesserait-elle votre *studium:* epoque, vetements, photogenie; mais en elle, pour vous, acune blessure" (CC, 115) (farklı olmayan bir fotoğraf, görülmüş olan binlerce "sıradan" fotoğraftan biri (...), dönem, kıyafetler ya da fotografik yetenek olarak sizin *studium* ilginizi çekebilir; ancak içinde, sizin için yara yoktur" [CL, 73]). Onun aksine Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie"de Kafka fotoğrafı ile *Berliner Kindheit'ta* çekilmiş olan kayıp portresi arasındaki öneminin uyuşmazlığını doğrudan ele almamaktadır. Farklı tarihsel ve enellektüel bağlamlarda izlenebilmesi ve etkilerinin *La Chambre claire*'in otobiyografik dinamikleri ile bir arada oluşu, Barthes'ın yazınının özdüşünümsel doğasını yansıtmaktadır. Bu durum halen, Benjamin ve Barthes'ın bölümlerindeki fonksiyonel –ve belki de amaçlı– benzerlikleri olumsuzlamamaktadır.

Eğer iki yazarın sırasıyla Kış Bahçesi fotoğraflarına ait bu çok katmanlı benzerlikler Barthes'ın Benjamin'e ait "Kleine Geschichte der Photographie" okumalarına indirgenemeyecekse, Benjamin'in Barthes üzerindeki etkilerini izleyebilmek için başka bir önemli kavramsal ilişki olduğu söylenebilir. Bu, Barthes'ın, herhangi diğer imge türlerinin ötesinde, portre fotoğraflarının taşıdığı özellikleri "algıladığımız ortam" kavramı ile ilişkilendirmekte ve bu özellikleri fotoğraf üzerine yazdığı makalede Benjamin ile temellendirmektedir.[25]

25 Krauss, *Benjamin und der neue Blick,* 168. Barthes'ın portrelere özellikle odaklanması fotografik kuramcıları harekete geçirerek onun aracıya tek taraftan yaklaştığını iddia etmişlerdir. Aile fotoğraflarının; sanat fotoğraflarını, manzara fotoğraflarının, natürmortların, soyut imgelerin ve pek çoğunun önemini azalttığını ya da dışladığı iddia edilmiştir. Bkz. Elkins, *What Photography Is,* 43-4.

Barthes için, tüm fotoğraflar dizinsel olup, çoğu durumda sembolik olarak gerçekliği belgelemektedir. İnsanlar kadar nesneler imgelerinde de yüzeysel algısal benzeşim biçimini almakta, bunu "benzerlik", "benzeşlik" ve "bayağılık" olarak, fiziksel derinlik yönünden eksik ve sıradanlık ya da değersiz olarak ifade etmektedir (bkz, CC, 166-7). Bu, fotoğraf makinesi tarafından çoğaltılan görselin ya da yüzeyin katıksız olarak tasarlanmasıyla, Barthes'ın fotoğraf makinesi önündeki görsel sahneyle ilişkili olarak fotoğrafın ne fazla ne de az olma niteliğini vurgulama olarak anlaşılmalıdır.

Sevilen kişilerin portrelerindeki bu yüzeysel ya da bayağı benzerlikler ile gerçekçi ve sembolik göstergelerin derinlikten yoksunluğu acı verici olabilir, sevdiği ve hakkında her şeyi bildiği kişi algısal olarak yakalanamamakta ya da gösterilememektedir (her ne kadar sunum görsel olarak doğru olsa bile): "un etre aime" (CC, 166) (sevilen kişi [CL, 107]) betimlendiğinde "la platitude de la Photo devient plus douloureuse" (fotoğrafın bayağılığı daha acı verici bir hâle geliyor). Ancak bazı nadir portre fotoğrafları, fotoğraflanan kişinin indirgenemez bireyselliğinin işaretleri ile ilişkilendirilerek, bu imgelerin varlığı "dış görünüşten" daha derin bir benzerlik biçimine sahip olmaktadır. Barthes'ın *algıladığımız ortam* olarak ifade ettiği özellik, portrelerin henüz anlatılamayan yönünün, herhangi bir insanın indirgenemez ve anlatılamaz kişiliğinin ve kimliğinin doğasını yansıtmaktadır. Bu nedenle, sadece bazı portreler (içinde insan unsuru olduğu için sadece portreler) daha sonra "cette chose exorbitante qui induit du corps a l'aime –*animula*, petite ame individuelle" (CC 167) (bedenden ruha yönelen o şiddetli şey -*animula*, küçük bireysel ruh [CL, 109]) olarak adlandırılarak *algıladığımız ortamı* ele geçirmekte ve ifade etmektedir. İmgeyi fiziksel ve algısal "bayağılıktan" çıkararak fotoğrafa bakan kişiye getiren; anlık olarak bile olsa daha etkili ve çevreleyen, Barthes'in ruh terimine de başvurarak ifade ettiği, imgenin *algılanan ortamı* fiziksel olmayan bir niteliğe sahiptir. Tüm açıklayıcı ve analitik dillerin sona ermesiyle *algılanan ortamın* doğasını ve keşfini, bazı fotoğrafların travmatik niteliklerine ait daha önceki metinlerinde direnen dile benzer bir biçimde betimlemiştir. Barthes'in iddiasına göre *algılanan ortamın* ancak sık sık tekrar eden ve açıkça ortada olan bir ifadeyle tanımlanabilir: *"C'est ça!"* (CC, 167) (*İşte bu!*).[26]

İmgede önemsiz benzerlikler ile daha fazla bir şeylerin tanınıp ayrımının yapılması için annesinin çocukluk fotoğrafını keşfini "eveil

26 Marielle Mace, Barthes'ın çalışmalarında bu ifadeyi şu makalesinde incelemiştir: "'C'est ça!' Experience esthetique et pensee de l'effet, a propos de Barthes."

brusque, hors de la 'ressemblance', *satori* où les mots défaillent" (CC, 168) ("benzerliğin" dışında, ani bir uyanış, kelimelerin yetersiz kaldığı *satori* [CL, 109]) olarak hatırlamaktadır. Resimde portreyle ilgili olarak Nancy, benzeşim ve tanınma arasındaki önemli farkı; fotoğrafa bakan pek çok kişinin yaşayan nesneleri görmediğini ve bu nedenle görsel benzerliği yargılamak için temel altyapıya sahip olmadığını ifade etmiştir (eğer çıkabilirlerse, fotoğrafların dışında).[27] Gerekli değişikliklerin yapılması koşuluyla, bu durum fotoğraf için de geçerlidir. Barthes'ın durumunda, eğer fotoğrafı annesi olarak düşünüyorsa; hiçbir zaman imgede betimlenen kızı görmemiştir. Yine de Kış Bahçesi fotoğrafı annenin esas kimliğini taşıyorsa ve böylece bütün zorluklara rağmen ona, Barthes'ın Jean Luc Godard'ın kelime oyunlarından birine yaptığı alıntıyla "tek kelimeyle imge" ("sade imge" ve "sadece bir imge") (CC, 109) olarak adlandırmaktadır. Bu nedenle, bu portre algılandığı biçimiyle fotoğrafın niteliğini (ça-a-ete) ve annenin niteliğini (ç'est ça) eşzamanlı olarak ortaya koymaktadır. Bu nedenle, *La Chambre claire'in* bu noktasında genel olarak fotoğrafın ve Barthes'ın sıradışı fotoğrafının niteliği ile fotoğraf hakkındaki genel ve belirli yazılarıyla arasındaki değişime rastlantısal bir biçimde yansımıştır. Bu değişimle aynı çizgide olan fotoğrafın *algılanan ortamı*, fotoğrafa bakan kişi tarafından tanınmıyor olsa bile fotografik portre tanınabilir.

Barthes, *algılanan ortamı* Kuzey Amerika İşçi Hareketi lideri Philip Randolph'un portresiyle ilişkili olarak, Richard Avedon'ın deyişiyle şu şekilde tanımlamaktadır: "l'ombre lumineuse qui accompagne le corps" (CC, 169) (esas yapıya eşlik eden aydınlık gölgeler [CL, 110]). Bu ifade Benjamin'in aura'yı "Hauchkreis" ya da on dokuzuncu yüzyıl fotografik portrelerindeki modellerin etrafında oluşan hale (GS, II, 376) olarak tanımlamasına dikkat çekici bir biçimde benzemektedir. Berg'in vurguladığı üzere, aura ve *algılanan ortam (air)* etimolojik olduğu kadar semantik olarak da birbirine benzerlik göstermektedir.[28] Her iki terim havanın hafif nefesi kavramını kullanarak belki de kadim inanışlardaki dördüncü elemente göndermede bulunmaktadır. Schottker'in ifade ettiği gibi; her ikisi de Yunanca *aer* ya da *aeors* ve Latince *aer* kelimelerinden türemekte; ikincisi aynı zamanda ışığın parıltısı yan anlamından dolayı görsel bir boyut kazandırmaktadır.[29] Aura ve *air* bunun da ötesinde "halo": Almanca *Aura* aurole'nin yan anlamı, Fransızca nimbüs,

27 Bkz. Nancy, *Le Regard du portrait*, 40.

28 Bkz. Berg, *Die Ikone des Realen*, 291. Aynı zamanda Ferguson ile benzerliği *Developing Cliches*, 190.

29 Bkz. Schottker'in Benjamin hakkında yorumları, *Das Kunstwerk*, 139.

Latince ya da Yunanca *halos*, ay ya da güneşin etrafındaki ışıklı daireye verilen isimdir.[30] Her ne kadar aura ve *punctum* arasındaki ilişkiler Benjamin ve Barthes hakkında yazılan eleştirilerde sıklıkla yer almıyor olsa da *algılanan ortam* ile aura arasındaki benzerlikler yazarların fotoğraf ile ilgili kavramlarda, fotoğraf ve fotoğrafa bakan kişi arasında fotografik gönderge ile belirli ve özel bir ilişki kurulduğu ve bu ilişkinin aynı zamanda, indirgenemeyen ve dilbilimsel ifadenin dışında olduğu doğrulanmaktdır. Bu durum, belirli fotoğraflara duyuşsal ve duygusal yanıtları ifade etmektedir.

Fotoğraf ile ilgili olarak Barthes'ın Benjamin'den doğrudan etkilendiği aura ve *algıladığımız ortam* –ve sürüklendikleri bazı deneyimlerin– yanında portre fotoğraflarının mecazi olarak canlandırılması konusunda (aura ve *algıladığımız ortamın* bulunduğu ayrıcalıklı durumlar) fotoğrafın öznesini küçük düşürmesiyle karşılaşmalarıdır. Cansız bir nesneye yaşam verme fikri (örneğin, durağan ve cansız bir nesne olan fotoğraf) ya da kaybedilmiş birisini yaşama döndürme (örneğin, ölü ya da kayıp bir model), *La Chambre claire'de* üzerinde durulan kavramlardan olan büyü ve simya ile benzerlik göstermektedir.

Büyü, simya ve ölümsüzleştirme

Yeni imge-üretim teknolojisinin, onu deneyimlemiş ilk nesil üzerinde tetiklediği ortak hayret ve şaşkınlığın yorumlanmasıyla birlikte büyü, simya ve doğaüstü kavramları fotoğraf ve modern bir bağlam bünyesinde başka medyalar üzerindeki tartışmaların etrafını kuşatmayı sürdürmektedir. İletişim aracının varoluşu başlangıcından itibaren, fotoğrafta bilinmeyen ya da anlaşılması güç olan ne varsa "büyü" ile karşılık bulmuştur. Özellikle de söz konusu teknolojinin fotoğraflanan kişi, imgedeki bakan kişi veya daha sonraları şipşak kameranın ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarında posta havalesi yoluyla banyo hizmetinin gelişiyle fotoğrafçı tarafından anlaşılmadığı durumlarda bu şekilde algılanmıştır. Bu gelişmelerin ışığında, onu kullanmak için fotoğrafın teknolojisi ve optik-kimyasal işlevini anlamaya gerek kalmamıştır ki bu durum da Arthur C. Clarke'ın belli bir karmaşıklık düzeyinde teknolojinin büyüden "neredeyse ayırt edilemez" olmasına dair yaptığı yoğunluklu ve sık alıntılanan önermesini akıllara getirmektedir. Oysa Benjamin, bilhassa da fotoğrafıyla ilintili

30 Didi-Huberman şunları yazarak iki terimi bozmaktadır: "l'aura, c'est l'air; l'air qui court sur un visage" (algılanan ortamdaki aura; insanın yüzüne doğru akan ortam) (*Invention de l'hysterie*, 98).

olarak benzer bir kavramı geçmişte, "Kleine Geschichte der Photographie" eserinde dile getirmiş ve büyü ile teknoloji arasındaki farkın esasen tarihsel olduğunu öne sürmüştür (bkz. GS, II, 371-2). Babasının "Wunderbilder" (sihirli imgeler) üretiminin topladığı anlayıştan yoksun tepkilere Max Dauthendey'in yaklaşımı da dahil olmak üzere, fotoğrafın ortaya çıkışı ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı boyunca hızla yayılmasına tanıklık edenlerin ifadeleri tamamıyla büyü, doğaüstü ve esrarengiz referanslarıdır.[31] Daha önce gördüğümüz gibi, Benjamin de fotografik portrenin kendi bağlamsallığına yerleşik büyülü niteliğine atıfta bulunmakta ve resmin bu konudaki eksikliğiyle karşılaştırmaktadır. Keza, Barthes da fotografik portrenin bakan kişi üzerindeki benzersiz etkilerini kayıpsız bir şekilde yakalamak için *La Chambre claire*'de bu tema ve betimlemeden yararlanır (bu da dolayısıyla, fotoğraf ile büyünün ortaklığının yalnızca iletişim aracının hakiki doğasını keşfetmeyi engellediğine ve bu sebeple karşı konulması gerektiğine dair "Rhetorique de l'image" isimli eserinde ileri sürdüğü sava taban tabana zıttır).[32]

Fotoğrafçıya bir sanatçıdan ziyade bir *Operatör* olarak (sanatsal yaratıcılık, imgelem ve amaçlılığın aksine teknik zanaat vurgusuyla birlikte) itibar etmeye dair genel tutumunun neticesinde, Barthes resimde, büyülü fener gösterisinde ya da karanlık odada yerleşik olan fotoğrafın algısal-optik, teatral ve güzel sanat tarih öncesi bilimini silikleştirmektedir.[33] Öte yandan, fotoğrafın icadındaki kimyasal keşiflerin merkezi rolünden dem vurmaktadır. Yalın nitelikleri ve içeriklerinin haricinde, fotoğrafa esasen (bir nesneden gelen ışığın kimyasal işlem görmüş bir zemine nakledilmesini içeren) fiziksel ve kimyasal bir süreç olarak odaklanmak, Nancy Shawcross'un tabiriyle Barthes'a "zengin bir mitolojik ve sembolik alan" sağlamaktadır ki bu alan da kaçınılmaz olarak büyü ve simya ile ilintilidir.[34] Bir fotoğrafı "litteralement une emanation du referent" (CC, 126) (göndergenin gerçek anlamda ya-

31 Dauthendey, *Der Geist meines Vaters,* 50-1.

32 Bu metinlerarası bağlantı için bkz. Guittard, "Jardin d'hiver: formation d'une relique", 150. Stiegler, Barthes'ı yirminci yüzyıl fotografik tarihindeki son simyacı olarak tanımlar (*Bilder der Photographie,* 127). Simya ile fotografi arasındaki ilişkinin daha derinlemesine bir tarihsel yaklaşımı için bkz. Busch, *Belichtete Welt,* 157-77.

33 Bu yaklaşım, Batı sanatındaki daha büyük bir "gerçekçilik" akımının parçası ve toplamı olarak böylesi optik inceliklerin önemine vurgu yapan Bazin'e zıt düşer ("Ontologie de l'image photographique", 15-17). Colin MacCabe, Barthes'ın *La Chambre claire*'de niçin Bazin'in fotografi çalışmasını kabul etmediğini irdeler ("Barthes and Bazin: The Ontology of the Image", Jean-Michel Rabate [ed.], *Writing the Image after Roland Barthes* [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997], 71-6: 74-5'te).

34 Shawcross, *Roland Barthes on Photography,* 31.

yılımı [CL, 80]) olarak tanımlar. Bu yayılım, model ile bakan arasında hem fiziksel (optik algı aracılığıyla) hem de metaforik açıdan hareket eder; Barthes şöyle devam eder: "D'un corps reel, qui etait là, sont parties des radiations qui viennent me toucher; moi qui suis ici" (CC, 126) (Orada bulunmuş gerçek bir bedenden, burada bulunan bana en nihayetinde temas eden ışınımlar yayılmaktadır [CL, 80]). Işık yazısı olarak yapılan bu fotoğraf formülasyonu, fotografik tarih ve kuramın kurucu metni olmakla kalmayıp iletişim aracının gerçekçi bir algılanışının da ilk telaffuzu olan *The Pencil of Nature* (1844 ile 1846 arasında yayımlanmıştır) isimli eserinde Talbot'un kamerasız süreç icadına dair yaptığı "fotojenik çizim" tanımını anımsatmaktadır.[35] Ancak, ışık-yazı olan *photo-graphia*'nın çok daha eski bir tarihi ve Yunan etimolojisi ile de ilintilidir. Didi-Huberman, söylenenlere göre Tanrı huzurunda görünür bir imge olmak için vücudunu yaşadığı yörenin güçlü güneş ışığına maruz bırakıp ışığın onu nasıl damgaladığından söz eden münzevi Philotheos tarafından bu eyleme dair kullanılan "fotoğraflamak" fiilinin icadına dair nüktedan bir tanım yapar.[36] Öte yandan, ışık yazısı olarak ele alınan fotoğraf kavrayışına bağlı olarak Sontag'ı selefi olarak gören Barthes ise yukarıda *La Chambre claire*'den alıntılandığı şekilde bu önermeye ters anlam veren bir ekleme yapar ve nesnenin bedenine çarpıp dışarıdaki ışığa duyarlı alana ilerleyerek imgeyi üreten ışık ışınlarının sonrasında imgenin bakanına düştüklerini iddia eder.

Bu ışık değiş tokuşu ve güneşin kaynaklık ettiği yaşamı uzatma kapsamında, Barthes model ile ona bakan kimse arasındaki ilişkinin doğasını daha da genişletir ve bunun tanımını "sorte de lien ombilical (qui) relie le corps de la chose photographiee à mon regard: la lumiere, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a ete photographie" (CC, 126-7) (fotoğraflanan şeyin bedenini benim bakışıma bağlayan bir tür göbek kordonu: Elle tutulamaz olmasına rağmen ışık burada bedensel bir aracı, fotoğraflanmış herkesle paylaştığım bir deridir [CL, 81]) şeklinde yapar. Annesinin bir fotoğrafını merkezine aldığı kitapta Barthes'ın göbek kordonundan bahsetmesi anlamsız değildir.[37] Oysa ki tüm fotografik portreleri ve bu bağın tanımını içerecek şekilde bir genelleme

35 William Henry Fox Talbot, "Introductory Remarks" bölümü, *The Pencil of Nature* (New York: Da Capo Press, 1969) (sayfa numarası yok).

36 Bkz. "Celui qui inventa le verbe 'photographier'" bölümü, Georges Didi-Huberman'ın *Phasmes. Essais sur l'apparition* eseri (Paris: Editions de Minuit, 1998), 49-56.

37 "Fotoğraf, anne bedeninin açıkca bir fetişidir" üzerine Elissa Marder'in psikanalitik okuması ("Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction", *L'Esprit Createur,* 40 [2000], 25-35: 31). Bkz. Schaeffer'in bu metafora dair göstergesel bir bakış açısıyla eleştirisi, *L'Image precaire,* 115.

yapmaktan çekinmez, ki bu genelleme de Benjamin ile ilgili tezde daha önce değindiğimiz üzere, on dokuzuncu yüzyılda portre modeli olan ve imgelerinin kaydedilip basılmasından ziyade bedensel bir doku katmanının kamera tarafından alıp götürüldüğüne inanmış bazı kişilere ait batıl inançlar ile deri benzeri bir uyum içindedir. Bernd Stiegler, bu inanışın doğaüstü ve batıni çevrelerle kısıtlanmaktan çok uzak olduğuna dikkat çekmektedir. Oysa ki yirminci yüzyıl başlarında ruh fotoğrafı bağlamında bu şekilde kısıtlanarak istismar edilmiştir.[38] Aslında, Didi-Huberman tarafından örneklendirildiği üzere, bir kişinin parlak 'aura'smın fotografik klişe tarafından yakalanabilir olduğuna dair geniş çaplı bir inanış on dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonuna dek var olmuş ve bu görüngü de Fransız doktor Hippolyte Baraduc'un fotografik deneyleriyle ilişkilendirilmiştir. [39] İlaveten, Holmes fotoğraf üzerine kaleme aldığı 1859 tarihli ünlü deneme yazısında, algının nesne ile algılayan arasındaki, kamera tarafından yakalanabilen ince zarlara dayalı bir bağlantıyı içerdiğini iddia etmiştir[40] ve bu görüş de Barthes'ın portrenin modelini *Spectrum* olarak (muhtemelen bilmeden) tanımlamasıyla akıllara gelmiştir. Modelin özünden veya ruhundan bir katmanın kamera tarafından alındığına yönelik, Balzac'ın da benimsediği (ve bu yüzden fotoğraflanmaktan hoşlanmadığı) inanış ile birlikte fotoğrafın insan bedenine ait bir şeyi çaldığı ya da kaydettiğine dair görüş Nadar'a göre premodern bazı kabile topluluklarının inanışlarıyla da bağlantılı düşüncedir.

Barthes bu inanış geleneklerinin incelikli bir kullanımından faydalanır. Fotoğrafın, insan özünden veya bedeninden bir şeyi çıkardığına dair olumsuz yorumlamadan vazgeçip model ile kamera arasındaki, bu kişiyi bir imge türünde muhafaza eden birliğe olumlu bir vurgu yapar. Üstelik, Barthes model ile kamera arasındakinden ziyade model ile fotoğrafa bakan arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Model ile bakan kişi bir deri ya da örtüye dönüşen bir ışık bağıyla birbirlerine bağlıdır. Kamera ile model arasındaki bağın insanlık dışı ve ölümcül olarak tanımlandığı (ayrıca kameranın yaygın şekilde özneyi "öldüren" bir silah ile özdeşleştirilmesini anarak) "Über einige Motive bei Baudelaire" isimli eserinde Benjamin'in aura ile ilgili olarak yaptığı son tanım kapsamında vurgulanan hayatın bedenden ayrıştırılması veya yabancılaştırılmasının aksine Barthes'ın "milieu charnel" bağlamında ileri sürdüğü savı çoğunlukla insan yaşamı ve

38 bkz. Stiegler; *Bilder der Photographie*, 121-3.

39 Bkz. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie*, 90-8.

40 Bkz. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, 72-3.

uzuv ile ilişkilendirilen bedensel bağlaşım ya da geçişime doğru kaymaktadır. Modelinki ile algılayan kişinin bedeni arasında, ortak bir deriyi paylaşırcasına bulunan bağ, bu azaltılmış ve metaforik kapsam içinde her iki bedenin de aynı mevcudiyet hâlini paylaştıklarını iddia eder. Fotoğraflanan bedenin canlı olduğunu ya da en azından bakan kişi tarafından canlıymış gibi algılandığını ve duyumsandığını ima eder. Barthes, tam da bu bağlantıdan hareketle, zamanı durduran bir kış bahçesi ortamında tasvir edilmiş annesinin çocukluk fotoğrafıyla ilintili olarak simyadan dem vurmakta ve modelin fotografik/simyasal bir dönüşümle ölümsüzleştirildiğini ileri sürmektedir: "le corps aime est immortalise par la mediation d'un metal precieux, l'argent (monument et luxe); a quoi on ajouterait l'idee que ce metal, comme tous les metaux de l'Alchimie, est vivant" (CC, 127) (sevilen beden değerli bir metal, gümüş [bir anıt ve lüks eşya] aracılığıyla ölümsüzleştirilmektedir ki bu metalin de Simya'nın tüm metalleri gibi canlı olduğunu söyleyebiliriz [CL, 81]). Fotoğraflanan kişinin, yani annenin bedeni fotoğraf tarafından simyasal bir şekilde dönüştürülmektedir. Burada söz konusu olan fotoğraftaki merhum kişiyi gerçek anlamda diriltmek değildir zira burada canlandırılan betimlenen kişi değil, arabulucudur veya simyager metali gibi canlı görünen fotoğraftır.[41] Barthes değinmemiş olsa da metal -gümüş kaplamalı bakır bir plaka– bir bakıma işlem, üretim ve etkileme sürecindeki fotoğraf tipi (büyülü bir ayna gibi) olan ve büyülü ile simyasala yaklaşan dagerotipinin temel malzemesiydi.

Merhum annenin o özel fotoğrafı diğer imgelere nazaran daha keskin ve daha canlı olarak algılanmaktadır ki bu fotoğraf da yaşamın aksine ölümü büyü ile çağırmaktadır. Diğer bir deyişle, Kış Bahçesi portresinin Barthes üzerindeki psikolojik ve duygusal etki/tesiri fotoğrafın ölümle kurduğu sembolik bağı aşmaktadır, oysa ki diğer fotoğraflarda baskın çıkan ölümdür. Barthes, ayrıca fotoğraf ile ölüm arasındaki sembolik bağı daha bariz bir antropolojik bakış açısından açımlamaktadır. Modern tüketim toplumundan ölümün ihraç edilmesine dair Jean Baudrillard'ın neredeyse çağdaş kabul edilebilecek tezi[42] ile uyum içinde ve Edgar Morin'in *L'Homme et la mort* (*İnsan ve Ölüm*, 1951) eserini doğrudan referans gösteren Barthes fotoğrafı yirminci yüzyılın seküler toplumunda ölüm mahali olarak değerlendirir:

41 Barthes, inancını kaybetmiş bir dünya kapsamında ileri sürdüğü savın provokatif ve belki de antik doğasının farkındadır (bkz. CC, 12 7), ki bu kabullenme Barthes'ın fotografi ile simyayı eşlemesine dair Tagg'ın getirdiği materyalist eleştiride göz ardı edilir (*The Burden of Representation*, 3).

42 Bkz. Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et fa mort* (Paris: Gallimard, 1976), 193-201.

> Car la Mort, dans une societe, il faut bien qu'elle soit quelque part; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit etre ailleurs: peut-etre dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. (CC, 144)
>
> Ölüm'ün toplumda bir yeri olmak zorundadır; dinsel çevrelerde artık yoksa (veya daha az yoğun olarak varsa) bile mutlaka başka bir yerde olmalıdır: Belki de hayatı muhafaza etmeye çalışırken Ölüm'ü üreten bu imgenin içinde. (CL, 92)

Barthes'ın bu varsayımı şaşırtıcıdır zira fotoğraf alelade bir ölüm muhafazakârı olarak değil, yaşamın yalnızca yüzeysel bir tasvirini saklamak için yanlış yönlendirilmiş bir girişim üzerinden ölümün refakatçisi olarak görülmektedir. Keza bu da şekilsel ve stilize araçlar sayesinde (örneğin, renk ve poz) fotoğrafı daha "yaşamvari" kılma girişimine karşı Barthes'ın genellikle eleştirel tavrının temel bir parçasıdır. Böylesi çabalar Kış Bahçesi fotoğrafının önünde kendi halüsinasyonunun neden olduğu, cansız bir cismin hayata dönüşü olarak anlamasına yol açan "Pygmalion effect"ten[43] temelde farklıdır. Victor Stoichita tarafından Batı sanatı ve sanat tarihinde Pygmalion miti üzerine yapılan çalışmanın da vurguladığı üzere, bazen aksi olmasına rağmen yaşamı daha isabetli bir şekilde aktarmanın değil, *canlanmanın*, yani taklit etme değil, *vücut bulmanın* sanat ile ilgisi vardır ve bu da dolayısıyla Barthes'ın betimlemeleriyle özellikle ilgilidir. Algısal ve biçimsel karşıtı olan bu duygulamsal-büyülü ve imgesel canlandırma aracılığıyla, Kış Bahçesi fotoğrafı annenin hemen hemen özdeşi olarak duyumsanmaktadır. Tüm sanatlar gibi fotoğrafın da daha bilinçli sanatsal kullanımları çerçevesinde dikkat çektiği anlatımsal ve sembolik karakteri büyü olarak nitelendirilen fotoğraf tarafından saklanmakta ve reddedilmektedir. İkinci hali, iletişim aracının gerçekliği doğrulayıcı gücünü ortaya koymaktadır, ki bu güç göndergeyi göndergesel nesne ile ikame etmekte ve bunu da her ikisi arasında bulunan fiili gelişigüzel bağ aracılığıyla sağlamaktadır. Bu bağ her çeşit büyülü ikamelerin bir edebileştirilmesi ve teknolojik ifasıdır, tıpkı Hıristiyan geleneği inanışında kan yerine geçen şarap gibi.

Fotoğraflanan kişinin yaklaşık kimliği ve başlı başına (gösteren ve gösterilen arasındaki göstergesel ayrımın yaklaşık tahliliyle ilintili) fotoğrafın kendisi geri alınamaz biçimde geçmişe ait imgenin doğası tarafından her zaman için hafifletilmektedir. Yani, körüklediği anlık yaşam-mevcudiyeti ne kadar ani ve canlandırılmış olursa olsun dai-

43 Bkz. Victor I Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, çev. Alison Anderson (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

ma hem geçmişin bir tasviri hem de bir parçasıdır. Bunun sonucunda, Barthes da fotoğrafın yakalayıp yeniden vurguladığının yalnızca gerçeğin bir izleği olmadığı, şimdi mazide kalan bir gerçeklik olduğu imlemin ortaya çıkışı tezine dönüş yapar, "une emanation du *reel passé*: une *magie*, non un art" (CC, 138) (*geçmiş gerçekliğin* bir tezahürü: sanat değil, bir *büyü* [CL, 88]), görüntü sanki bir hayalete aittir. Fotoğrafın etrafını kuşatan büyü ve simya söylemleri Barthes'a fotoğrafın "arabulucu" gücünün potansiyelini keşfedeceği bir yapı sunar, ki bu yapı içinde kamera bir kanal, eklem ya da çöpçatan olarak ruhsal aracı rolünü üstlenmekte ve canlı ile ölü, şimdi ile geçmiş alemin arasında köprü vazifesi görmektedir. Ve bir seans sırasında ölünün ruhuna aracılık edip vücut verirken kimliğini kaybeden medyum gibi, kamera veya fotoğrafçı da bu dinamik içinde geri plana çekilmekte, bakan ile portresi yapılan kişileri daha doğrudan bir deneysel bağ ile baş başa bırakmaktadır. Öte yandan, bu potansiyel yalnızca Barthes'a annesinin hakiki kimliğine dair bir algı kazandıran Kış Bahçesi fotoğrafında görülmektedir. Bu bağlamda, *La Chambre claire* ötekinin indirgenemez tekilliğiyle büyülü fotografik etkileşimin *mise en-oeuvre*'üdür.

Tekillik ve öteki ile etkileşim

Şimdiye kadar anlaşıldığı üzere, Kış Bahçesi fotoğrafı Barthes için diğer tüm fotoğraflardan (gerek annesinin başka portreleri, gerekse de aile fotoğrafları ya da herhangi bir umumi portre imgesi) kökten farklıdır. Annenin bu çocukluk portresi görülme ve duyumsanma açısından annenin özünü –yani, indirgenemez tekilliğini– aktarma hususunda ayrı bir yerdedir ve ayrıca, fotoğrafın kendisi de bir imge olarak nesnel, şekilsel veya algısal özelliklerinin değil, bakan kişinin (Barthes'ın) kurduğu duygu yüklü ve imgesel etkileşimin sonucunda büyülü bir nesne ya da gösterge olarak deneyimlenmektedir. Bakan kişinin imlemle ilgili birikimi ve bağına yerleşik olan bu dinamik, imgenin tüm analog fotoğraflarca paylaşılmış asıl fiziksel-maddesel oluşumunun bazı teknik-kimyasal ve simyasal olgularında doğal bir tekabül bulmaktadır. Barthes, fotografik etkileşimin tüm bu alakalı unsurları barındıran tekilliğini imge içinde ifade edilmiş annesinin özü ve "bonte"nin (CC, 107) (iyilik [CL, 69]) bir tanınması olarak deneyimlemektedir. O halde, böylesi bir tekillik ancak üç benzersiz gerçeklik –fotoğraftaki kişinin (geçmiş) varoluşu, spesifik imge (hem maddi hem de anlatımsal açıdan benzersizdir) ve fotoğrafa bakan kişinin şu anki mevcudiyeti– zaman içindeki kesin bir tarihsel anda bir

araya gelip öngörülemez bir ilişkiye girdiklerinde ortaya çıkmaktadır. Bu dinamik deneyim, tıpkı bakan kişide uyandırdığı izlenim gibi, bu yordamların her birinde adilane biçimde kesin ve keskin tekil olarak kuramlaştırılmaktadır.

Kış Bahçesi fotoğrafının tekilliği *La Chambre claire*'de en temelinden Barthes'ın onu metin içinde büyük harfle yazmasıyla karşılık bulur.[44] Bu gerçeği vurgulayan Jean-Claude Milner genellikle küçük harfle yazılan Fransızca kelimelere dair büyük harf kullanımının "arrache le mot a son usage courant" (kelimenin yaygın kullanımını söküp aldığına) dikkat çeker; bu da güçlü bir benzersizlik hissini aktarmaktadır, ki başkaları gibi Milner da bunu Benjamin'in aurası, yeniden üretilebilir ve tekrarlanabilir olanın tersi ile ilişkilendirir.[45] Milner aynı noktadan devam eder: "la majuscule (...) distingue un referent unique et en souligne l'identite a soi" (büyük harf benzersiz bir imlemi tanımlamakta ve onun öz kimliğini vurgulamaktadır).[46] Annesinin çocukluk fotoğrafına "Jardin d'Hiver"i büyük harfle yazıp bu sayede genel portre düzenlemesini uygun bir isme dönüştüren Barthes fotoğrafın benzersizliğine dikkat çekmektedir. Barthes'ın benzersiz deneyimlerini ve biyografisini bazı hususlarda kesinlikle aşan bir dizi daha genel uygulanabilir ontolojik ve zamansal özellikleri bu kendi tekil imge örneğinden çıkarsamış olmasına rağmen tekilliğin *punctum* ve fotografik imlem ile tam olarak nasıl bir bağ kurduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.

Derrida'nın Barthes'ın *punctum*'u için düşünceleri uyarınca, fotografik tekilliğin "ötekinin tekilliği" ile etkileşime, görünen özne tarafından kabul edildiği gibi kesinlikle yakinen ilintili olduğunu söylemek istiyorum. Bu tekilliği bu bağlamda *punctum* ile eşleştiren veya kimliklendiren Derrida'nın aksine ben Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafıyla etkileşimini simgeleyen tekillik deneyiminin daha derin bir manada *punctum* olarak tanımlanan şeyi aştığını savunuyorum. Her ne kadar *punctum* kavramı tüm nesnel, öncül tanımlardan kaçan daha genel fotoğraf kuramı içine çelişkili biçimde sokulduğu ölçüde tekil olasılığı akıllara getirse de Barthes'ın yazısında ifade edildiği üzere, fotoğrafın tekilliği bununla özdeş değildir.

44 Aksine, *Journal de deuil*'de ise "Jardin d'hiver" kısmen büyük harfle yazılmıştır (JD, 155).

45 Jean-Claude Milner; *Le Pas philosophique de Roland Barthes* (Lagrasse: Verdier; 2003), 12'de şöyle yazar : "Barthes, eut-il (Benjamin) dit, projette autour du mot une *aura*" (Onun [Benjamin] söyleyeceği üzere, Barthes kelimenin etrafına bir *aura* yaratmaktadır) (age.). Benim tekillik üzerine yaptığım vurgu, bu çalışmanın aksini savunduğu Benjamin'in fotografi kuramlarının yaygın bir anlayışını ebedileştiren Milner'ın aura ve çoğaltılabilirliği bitiştirmesiyle ters düşmesine rağmen Milner yine de Benjamin ile Barthes arasında bir dizi ilgi çekici yakınsama noktası önermektedir.

46 Age., 17.

Derrida'nın Barthes'ın *punctum*'una dair getirdiği yorumlandırmaya binaen, "Les Morts de Roland Barthes" isimle eserinde Derrida merhum dostunun çok yönlü eserine erişmeyi sağlayacak, Barthes'ın düşüncesinin yerleşik güzergâhını yeni ve farklı bir ışık içine dökmek amacıyla "kesen" bir detay bulmak için yola çıkar. Derrida bu bağlam içinde Barthes'ın *punctum* kavramına uygun bir şekilde başvurmaktadır. *Punctum*'u bir imge içindeki belirgin bir detay olarak vurgulayan Derrida *La Chambre claire*'in ilk yarısında verilen tanıma, farklı bir şekilde yönlendirilmiş ikinci yarının aksine öncelik tanımaktadır. "Kesintiye uğramış" olanın fotoğrafın kültürel açıdan kodlanmış yüzeyi (yani, çoğaltılabilir) olduğunu aklından çıkarmayan Derrida'ya göre *punctum* tekil ile, bir başka deyişle fotoğraflanmış anın tekrar edilemezliğiyle ilişkilidir.[47] Fotoğraf ile bakan kişi arasında mütekabil bir dinamiği gerektiren Barthes'ın *punctum* anlayışını takiben, Derrida *punctum* için "s'adresse a moi, c'est dans sa definition" (bana hitap eden onun salt tanımıdır) der.[48] Sonuçta, *punctum*'u yalnızca spesifik bakan özne ile değil, "singularite absolue de l'autre" (ötekinin mutlak tekilliği) ile, yani fotoğraftaki öteki ile ilişkilendirir.[49]

Derrida'nın *La Chambre claire* okuması ışığında, *punctum*, sayesinde fotografik göndergenin indirgenemez ötekiliğinin ortaya çıktığı ve karşılığında onun dillendirilmesini sağlayan bir fotoğraftaki özel ayrıntının tanınışıdır. Bakan kişiye hitap eden bu mutlak tekillik noktası mutlak ötekidir; "aynısı" olarak indirgenemeyecek öteki. Öte yandan, fotoğrafın ötekisi fotografik aktarımdaki belirsiz ve hatta ruhsal varlık durumunu işaret eden yokluk anında mantığa aykırı biçimde ortaya çıkar. Derrida imlemin mevcut olmayan varoluşunu detaylandırır ve onun "'presence' se derobe a jamais (...), il est deja enfonce dans le passé" (çoktan geçmişe çekilmiş "varlığı" ilelebet benden kaçar) diye açıklar.[50] Göndergenin varlığı, yokluğun bir varoluşu olduğu ölçüde hayaletimsidir. Derrida'nın görüşündeki bu tezat Barthes'ın annesi ve onun çocukluk fotoğraflarıyla ilgili yazısının tam merkezinde yer alır. Sevdiceği diriltme ve çağırmaya yönelik fotoğrafın çözümleme gücüne

47 Derrida bu noktada, teknolojik modernite çağında Benjamin ve Barthes'ın "la reproduction des analogies, des ressemblances, des codes" (analojilerin, tasvirlerin ve kodların yeniden üretimi) olgusuna karşı gelen benzersiz bir detay olarak *punctum*'un anlaşılması üzerine kurulu imlem kavramsallaştırmaları arasında esasi bir uyum olduğunu iddia eder ("Les Morts de Roland Barthes", 272; "The Deaths of Roland Barthes", 39).

48 Age.

49 Age.

50 Age.

rağmen anne en nihayetinde namevcut olarak kalmaktadır; Derrida'nın deyimiyle: "Ici, là, l'autre unique, sa mere, paraît, c'est-a-dire sans paraître, car l'autre ne peut paraître qu'en disparaissant" (Benzersiz öteki, onun annesi tam da bu noktada görünmeden belirir, zira öteki yalnızca gözden kaybolarak belirebilmektedir).[51] *Punctum* fotografik imlemin; hem namevcut hem de geçmiş (gözden kaybolarak belirmektedir) ve bu sayede ölümle özdeşleşmiş bir görüngüsüdür.

Derrida'nın, kendi *punctum* anlayışını şekillendiren fotoğrafın zamansal yapısının, imlemin bu tecili ya da ertelenmesinin fotografik ve görsel olmayan diğer olaylar için de uygulanabilir olduğuna dair görüşünü incelemek gerekir. "Les Morts de Roland Barthes" eserinde Derrıda'nm verdiği örnek bir özel isimdir ve benzer şekilde bu ismin sahibinin mevcut var olan yokluğunu dillendirmektedir. Sonraki bir röportajında, bu özel isme ve fotoğrafa kendine has "arşiv" ve "imza" düşüncelerini de ekleyerek bu doğası gereği zamansal belirleyici yapıyı örneklendirmektedir.[52] Görüldüğü üzere, Derrida imlemin rolünü *punctum* bağlamında daha genel göstergesel terimlerle, sanki tek tip bir göndergesel ilişkiymiş gibi ele almak ister ki bu ilişki ne fotoğrafa hastır ne de öznenin imlemle arasındaki benzersiz varoluşçu ve duygusal bağın merkezine yerleşmiştir. Dolayısıyla, Derrida'ya göre, fotoğraftaki ötekinin kendisine 'ben' olarak hitap eden mutlak tekilliği aslında *herhangi* bir ötekinin tekilliğidir.[53] Oysa Barthes ve dolayısıyla fotoğrafa bakan herhangi biri için söz konusu mutlak tekillik her zaman o özel bireyin ve söz konusu fotografik imgenin tekilliğidir.

Tıpkı Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl fotografik portre analizinden Agamben'in çıkardığı kefaret talebi gibi, Barthes da Kış Bahçesi fotoğrafının talebini, ele aldığı başka fotografik imgelerdeki bir *punctum*'un hissettirdiği etkiyi aşan eşsiz bir kuvvetlilikte duyumsar. Bu, fotoğraf tarafından aktarılan, yalnızca Barthes tarafından tanınabilecek sevgili annesi ve onun benzersiz özünden başka bir "öteki" değildir. Namevcut annenin bu varoluşçu karşılaştırması, fotoğrafla kurulan bu etkileşimi bilhassa dokunaklı biçimde betimler. Barthes'ın *La Chambre claire*'deki fotografi tezinin fiilen varolan bir fotoğraf üzerine

51 Age., 279; 48.

52 Bkz. Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 3-4.

53 Bkz. Derrida, "Les Morts de Roland Barthes", 2 72. Derrida'yı takiben, Eduardo Cadava ve Paola Cortes-Rocca da benzer şekilde *punctum* ile indirgenemez tekilliği aynı kefeye koyar, ki bu da burada temsil edilen tekillik kavramına zıt düşmektedir ("Notes on Love and Photography." Geoffrey Batchen (ed.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* [Cambridge, MA: MIT Press, 2009], 105-39: 112-18'de).

odaklandığını kabul etme ve onaylamanın neden gerekli olduğu şimdi apaçık ortadadır zira kendi ile öteki arasındaki bu tarz bir varoluşçu kıyaslama ancak yalnızca imgesel olup doğası gereği kendi dışına hiç çıkmamış bir fotoğrafın aksine kendine yabancı olarak hissedilmiş ve algılanmış gerçek bir fotoğrafla tetiklenebilir. İmgesel fotoğraf kökten ötekilikle bir etkileşim olmaktan ziyade (yalnızca) ötekinin kendi imgesiyle yapılan bir etkileşimdir.[54] İmgesel daldırma fotografik tekillik dinamiğinin merkezinde yer alırken, gerçek bir imge nesnenin doğrudan algılanması ise imgesel ve duygusal bir etkileşimin ardından gelir, gelmek zorundadır.

Derrida'nın *La Chambre claire* hakkındaki daha genel yorumuna dönecek olursak; Barthes'ın *studium* ve *punctum* arasında yaptığı ayrımı genel bir çalışma (veya *studium*) kapsamında tekilin (*punctum* veya fotografik imlem) dillendirilmesi için tek yol olarak görmektedir. *Punctum* genel fotografi olarak, Derrida tarafından fotoğrafın "benzer" veya sonsuz ve özdeş çoğaltılabilirliği ile ilişkilendirilen iletişim aracına mahsus sayısız imgeler ve olguların sabit, harici bir yapısı olarak esas alınmaktadır. Bizzat Barthes da böylesi bir izdüşümün ütopik olduğuna ve Kış Bahçesi fotoğrafı olmasaydı en nihayetinde hüsranla sonuçlanmaya mahkum olduğuna dikkat çeker. Dokunaklı biçimde şunları yazar: "la Photographie du Jardin d'Hiver; elle, etait bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*" (CC, 110) (Kış Bahçesi fotoğrafı kesinlikle önemliydi, *benzersiz varoluşun imkânsız bilimine* ütopik olarak beni ulaştırmıştı [CL, 71]). Barthes'ın "*Mathesis singularis*" olarak da adlandırdığı (CC, 21) bu imkânsız bilim, Derrida'nın izini takip eden Attridge tarafından da not düşüldüğü üzere tekillik (hakkında) konuşmanın imkânsızlığını tanımlar.[55] Bu vazifenin imkânsızlığının farkında olmak ve buna rağmen gösterilen çaba eninde sonunda başarı getirmektedir. Bu bağlamda, *La Chambre claire* kefarete doğru bir bütün olarak ilerlemektedir ve Kış Bahçesi fotoğrafıyla ilintili olarak tekillik deneyimini yeniden canlandırmanın peşindedir. Anneyi ve onun anısını en nihayetinde zamandan ve unutulmaktan kurtaran da yazarak aktarılan deneyimsel tekilliğin bu kendine özgü hayalperest sürecidir. Söz konusu fotoğ-

54 Aksine, Attridge'in "öteki" namına edebi beyanı kapsamında, ötekiyle yapılan etkileşim sonucu öteki artık yalnızca öteki olarak kalmaz ("Innovation, Literature, Ethics", 21). Barthes ve Benjamin'in öteki ile (ya da 'Autrui') ilintili çocukluk fotoğraflarıyla kurdukları bağların etik çıkarımları Derrida'dan ziyade Levinas'ya daha yakındır. Röttger-Denker, Barthes ve Levinas ile ilgili olarak arzu ve etik arasındaki bağı vurgular (*Roland Barthes*, 130-3).

55 Bkz. Attridge, "Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning", 82.

rafla tekil etkileşimi (hakkında) yazma çabası sırasında Barthes ölüme karşı bir vazifeden, ölümü münasebetiyle Barthes hakkında yazarken Derrida'nın hissettiğini söylediği bir "devoir"dan bahseder.[56]

Benjamin'in Kafka'nın çocukluk fotoğrafını merkezine alan eleştirel-tarihsel projesine istinaden daha önce de değinildiği gibi, *La Chambre claire*'deki Kış Bahçesi fotoğrafı bir kurtarıcı eleştirelliğin hem nesnesi hem de örneğidir. Her portre ve onların Benjamin ile Barthes'ta tetiklediği deneyim, bu ikilinin o deneyimle etkileşimlerini daha geniş, bütünleyici bir otobiyografik anlatı kapsamında görüngübilimsel tariflerle izah etmeleri sayesinde zaman akışından –tıpkı, kış bahçesinin mevsimlerin akışını durdurduğu gibi– kurtulmaktadır. Kefarete doğru yapılan etik hareket her iki yazarın projelerindeki ortak noktadır ve onların kurtarılmaya yönelik eleştirelliklerinin özellikli fotografik unsuru da her fotoğrafın sahip olduğu (geçmiş) gerçeklik ile kurulan güçlü maddesel ve psikolojik bağlantıya dayanmaktadır. Öte yandan, kimliklendirme ve tanımlama ile ilintili dinamikler belli bir fotoğrafa ve o fotoğrafa bakan kişinin kişisel deneyim ve belleğe mahkûm olan benzersiz tepkisine münhasırdır.

56 Bkz. Derrida'nın ölü hakkında yazmanın aynı zamanda hem bir yara ve hem de bir görev olduğunu irdelemesi, "Les Morts de Roland Barthes", 284. Emmanuel Levinas, Derrida'dan da önce ölümle kurduğumuz bağlantının bilinmeyendeki ötekiye karşı bir sorumluluk aracılığıyla kendini dışavurduğunu ileri sürer. (*Dieu, la mort et le temps*, ed. Jacques Rolland [Paris: Grasset, 1993], 20-4).

BÖLÜM 6
Fotoğraf ve Bellek: Barthes'ın Proustcu Arayışı

– § –

BARTHES'ın fotoğraf ve bellek ile ilgili düşünceleri fotografik imgelerin hem doğrudan hem de dolaylı yoldan bir insanın geçmişine dair simgeler olarak işlev görmeleri üzerinedir. Benjamin'in fotografik metaforlar ve analojileri kullanması hususunda gördüğümüz üzere, Benjamin'in davetkâr pasajları ince eleyip sık dokuduğu Proust'un *À la recherche du temps perdu* eseri bu bağlamda doğal bir emsal ve otoritedir. Öte yandan, Barthes romanda var olan bellek poetikasına atıfta bulunmakla kalmayıp otobiyografik temellerine ve bunun kendi yaşam öyküsünde yansımış ve kırılmış olarak gördüğü tezahürlerine de değinir. Elbette ki bir kayıptan edinilen tecrübeyi yazma arzusuyla yan yana getirebildiği ölçüde, *La Chambre claire*'i merhum anneye ilişkin fotoğraf formunda ve daha genel olarak fotoğrafın anlamı için yapılan Proustcu bir arayış olarak tanımlamak mümkündür[1]; her ne kadar birazdan göreceğimiz üzere Barthes ve Proust'un fotoğraf anlayışları birbirinden hayli uzak düşseler de.[2]

Barthes, kökenleri ve süreç merkezli özdüşünümsellikleri bakımından *À la recherche* ve *La Chambre claire* arasındaki paralelliği Marty'nin haklı

1 Philippe Roger, *La Chambre claire*'in Proust'un gölgesinde yazıldığını ileri sürmüştür. (*Roland Barthes*, roman [Paris: Bernard Grasset, 1986], 221).

2 Chevrier'nin *À la recherche*'deki fotografi üzerine yaptığı ilk çalışmasının ışığında (Proust et la photographie), bu konu akademik çevrelerin dikkatini fazlasıyla çekmiştir. İki kısa açıklama için bkz. Roxanne Hanney, "Proust and Negative Plates: Photography and the Photographic Process in *À la recherche du Temps Perdu*", *Romanic Review*, 74 (1983), 342-54 ve Angela Cozea, "Proustian Aesthetics: Photography, Engraving, Historiography", *Comparative Literature*, *45* (1993), 209-29.

olarak simültane bir "pas encore" ve "deja" formundaki bir çifte zamansallık algısı vasıtasıyla vurgulamaktadır. [3] Her ne kadar *La Chambre claire*'de seminal fotoğraf kitabın ortasına kadar henüz bulunmamış olarak anlatılmış olsa da onun keşfedilmesi bir yandan da kitabın çıkış noktasıdır ve yazar tarafından zaten bilinmektedir ki bunu *À la recherche*'in anlatısıyla kıyaslamak mümkündür zira bu eser de çoktan yazılmış olmasına rağmen henüz tamamlanmış olarak anlatılmaktadır.[4] Ayrıca, Proust'un Benjamin'in yazılarına on yıllar öncesinden tesir edişini yansıtan Barthes kendi kariyeri boyunca ve birçok kişisel ve mesleki düzeyde Proust'u örnek yazar ve *À la recherche*'i de paradigmatik bir eser olarak görmüştür.[5] Barthes'ın 1970'ler sonrasındaki sayısız metin, seminer, röportaj, radyo programı ve kısmen yazara ithaf edilmiş günlükleri içeren çalışmalarının mecazi değil, gerçek anlamdaki Proustcu doğası, Barthes'ın da kısmen Proust örneğinden esinlenmiş bir edebi eser yazma arzusuna delalet etmektedir. Barthes'ın *Le Plaisir du texte* (OC, IV, 241) eserinin –uygun bir edebi otorite veya referans noktasından ziyade içgüdüsel, sürekli varlığını koruyan bir iç metin olan– "*souvenir circulaire*" kısmında Proust'u anması, kendisinin fotografi üzerine yazdığı ve "bu döngüsel belleğin" yazarın annesiyle ilgili anılarıyla yakinen alakalandırıldığı Proustcu kitabı *La Chambre claire*'de teyit edilmektedir. Barthes'ın, anne arayışını *À la recherche*'deki unsurlar ve Proust'un *memoire involontaire* kavramı üzerinden şekillendirmesi kitabın ikinci yarısında apaçık görülmektedir ki Barthes "plaisir de l'image" (OC, V, 930) (imgenin hazzı [GV, 352]) kavramına adanmış ilk yarının aksine bu bölümü geçmişe dönük bir tabirle "une reflexion plus douloureuse sur un deuil" (bir matem nöbetinin daha acı verici bir yansıması) olarak adlandırmaktadır.[6]

Barthes, "Longtemps, je me suis couche de bonne heme" (Uzun zamandır erken yatıyorum) ismindeki 1978 tarihli bir konuşmasında, Pro-

3 Eric Marty, "L'Assomption du phenomene", *Critique*, 38 (1982), 744-52: 745-7.

4 Bu döngüsellik Proust'un tamamlanmış kitabı ile anlatıcının henüz yazılmamış eserinin aynı oldukları varsayımına dayanmaktadır. Fakat bu yoruma itiraz edilmiştir, bkz. Joshua Landy, "Proust, The Narrator and the Importance of the Distinction", *Poetics Today*, 25 (2004), 91-135: 111-27. Bununla beraber, *À la recherche* bu bağlamda diğerlerine oranla fazlasıyla özdüşünümsel olarak varlığını sürdürmektedir.

5 Barthes'ın hayata ve Proust'un eserine olan bağlılığı ile iki kısa çalışma için bkz. Malcolm Bowie, "Barthes on Proust", *Yale Journal of Criticism*, 14 (2001), 513-18 ve Antoine Compagnon, "Proust et moi." Mary Donaldson Evans ve diğ., *Autobiography, Historiography, Rhetoric: Essays in Honour of Frank Paul Bowman* (Amsterdam: Rodopi, 1994), 59-73'te.

6 "C'est ça!" isimli eserinde Mace, Proustcu imaların ve esintilerin varlığıyla ilgili olarak *La Chambre claire*'in birinci ve ikinci kısımları arasındaki farkın altını kuvvetli biçimde çizmektedir. Benzer olarak, Marty de yaptığı Barthes'ın Prousten okuması çalışmasında *La Chambre claire*'in birinci kısmının "kayıp zaman" ve ikinci kısmının da "bulunan zaman" tasviri yaptığını öne sürmektedir ("Presentation", OC, V, 18-19).

ust ve *À la recherche* (bkz. OC, V, 459) ile kendisini fazlasıyla özdeşleştirmektedir. Jean-Louis Lebrave, bu konuşma ile *La Chambre claire* arasında var olan ve *La Chambre claire*'in el yazımı taslağında ayyuka çıkan bağın altını çizmiştir. Bariz bir şekilde *À la recherche*'in açılışını çağrıştıran *La Chambre claire*'in bu taslaktaki başlangıcında şu sözler yer almaktadır: "Depuis longtemps, je m'interessais à la Photographie" (Uzun zamandır fotoğrafa ilgi duyuyorum).[7] Proustcu kahraman Marcel gibi, Barthes da sanki *La Chambre claire*'i yazarak ya da kısaca, yani *yazı diliyle*[8] yazarak kişisel bir kaybı telafi etmeye çalışmaktadır ki Barthes da bunun hayatında kalan tek amaç olduğunu uzlaşmacı bir dille (metnin basılı nüshasında) ilan etmektedir (bkz. CC, 113). *À la recherche*'in kahramanının ve belki de yazarının aksine Barthes bu bağlamda kendisi için diyalektik olmayan ölümün üstesinden gelememektedir: "Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique" (age.) (Şu andan itibaren nihai, diyalektik olmayan ölümümü beklemekten başka elimden gelen hiçbir şey yok [CL, 72]).[9] Barthes'ın otobiyografik Proust okumasına istinaden, Proust'un başyapıtını kaleme almaya başladığı 1909'dan yalnızca birkaç yıl önce, 1905'te annesini kaybetmesi kısmen de olsa dönüşüme uğrayıp yaratıcı yazım süreci tarafından mağlup edilmiştir. Öte yandan, Barthes en nihayetinde annesinin vefatının altında ezilmekten kurtulamamıştır ve *La Chambre claire*'in yayımlanmasından kısa bir süre sonraki kendi ölümü benzer bir diyalektik matemin üstesinden yazma aracılığıyla gelme çabası için belki de fazla erken olmuştur.[10]

Fotoğrafın nispeten daha dar bağlamı içerisinde, Proust ve Barthes'ın kendi projeleri arasında daha da önemli bir fark bulunmaktadır. *À la recherche*'in anlatıcısı için geçmiş evvela zihinsel imge aracılığıyla imgelemsel olarak geri kazanılmaktadır ki bu da esasında istemsiz bellek sayesinde gerçekleşmektedir. Sartre'ın bu konudaki görüngübiliminde al-

7 Jean-Louis Lebrave, "La Genese de *La Chambre claire*", *Genesis*, 19, "Roland Barthes", (2002), 79-107: 83-5.

8 Barthes'a göre bu geçişsiz yazıdır, bir roman veya deneme yazmak değil, yazının ta kendisidir. Bkz. onun 1966 tarihli "Ecrire, verbe intransitive?" eseri (OC, III, 617-26). Barthes'ın bu kavrama tekrar değindiği nokta için (bkz. PR, 35).

9 Barthes'ın *Journal de deuil* isimli eserinde kendi ölümüne ve ölüme dair en az bir düzine referans bulunmaktadır. Barthes ve Proust'un yazım projelerini göz önüne alan Eric Marty bir negatif ve pozitif mizanabim yapıdan bahsetmektedir ("Marcel Proust dans 'la Chambre claire'", *L'Esprit Createur*, 46 [2006], 125-33: 130). Lawrence D. Kritzman ise benzer şekilde Barthes'ın "yas tutmada ustalaşamama" durumundan dem vurmaktadır ("Barthes's Way: *Un Amour de Proust*", *Yale Journal of Criticism*, 14 [2001], 535-43: 541).

10 "L'Œuvre et l'espace de la mort" isimli eserinde Blanchot, Proust'un yazarak ölümü daha az acı verici hâle getirdiğini ileri sürmektedir, ki aynı durum başarısız olmasına rağmen Barthes için de geçerlidir (*L'Espace litteraire*, 115).

tını çizdiği üzere, imgelemi dışarıdan bir nesneye ilişkin gerekli referans olmadan çalışan özel bir bilinç işlevi olarak hatırlamakta fayda vardır.[11] Proust'a göre ise, geçmişe ait candan insanlar, kentler ve kahramanın nadir ve epifanik belleği sayesinde imgelemsel olarak ruh gibi çağrılmaktalardır. Diğer bir deyişle, onun geçmişle olan bağlantısında harici, algısal nesneler sanki doğrudan erişilemezmiş veya artık varlıklarını yitirmişçesine yoklardır. Öte yandan, Barthes'ın kayıp zamanı takip etmesi aslında annesinin hakiki bir fotografik temsilini bulma girişimidir. İmgesel ve hatta halüsinatif "diriliş" süreçlerini içerirken bir yandan da geçmişin doğrudan fiziki bir izini taşıyan algısal bir nesneymiş gibi asıl imgeye, bir fotoğrafa sıkı sıkıya bağlıdır.[12] *À la recherche*'te yoğun ve geçmişi yeniden yakalayan bellek, yani *memoire involontaire* sıklıkla –geleneksel açıdan olgusal birikim ve hakikat ile ilişkilendirilen– görme algısından ayrı tutulmakta ve Benjamin'in "Zum Bilde Proust" (bkz. GS, II, 323) eserinde üstü kapalı olarak bahsettiği, daha az rasyonel, mimetik ve daha çok izlenimci olan koklama, tat alma, dokunma ve duyma duyularıyla aynı kefeye konmaktadır. Tam tersine, *La Chambre claire*'de ise okuyucu anne imgesini görmemesine rağmen Barthes'ın, indirgenemez ötekiliği ile karşılaşması formunda annesini yeniden keşfedişi görme eylemine ve fotografik anlatımın görsel aracısına ayrılmaz bir şekilde bağlanmaktadır, ki bu durum da hem kelime anlamıyla hem de metaforik açıdan insan görüsüyle çok fazla ortak nokta barındırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Barthes'ın *La Chambre claire*'i aralarındaki ortak görüngüsel uyumla tutarlı olarak Sartre'ın *L'Imaginaire*'ine ithaf etmesi kitabın imgesel karşıtı algısal konusu ve mizacıyla ters düşmektedir. Yine de bellek süreçleri hususunda görüldüğü üzere, bu ithaf da *La Chambre claire*'in daha geniş bir Proustcu göstergesidir zira Barthes'a göre, görsel algıda başlamasına rağmen merkezi portre fotoğraf deneyimi ve daha niceleri hayli yoğun bir imgesel ve duygusal bağ ile imleme bağlanmaktadır ki bazı durumlarda bu bağ belleğin işlevlerinden ayrı tutulamaz. Elbette ne Barthes ne de Proust geçmişin gerçekliğini öznel imgelem tarafından aracısız bırakılmış bir tür nesnel-tarihsel hakikat içinde aramaktadır.

Bunun yerine, her iki yazar da kendileri için gerçek olan bir geçmiş gerçeklik arayışındadır; bir başka deyişle, kendi yaşanmış tecrübe ve belleklerinin hakikatine uygun bir gerçeklik. Görünen o ki, bu öznel

11 Bkz. Sartre, *L'Imaginaire*, bilhassa "L'image mentale" isimli bölüm, 108-12. Marty, *La Chambre claire*'de Barthes'ın "saklı" veya "bilinçdışı" üzerine her söylemi dışlaması ile Sartre'ın bilinçdışı olana karşılık neyin bilinç olduğu üzerine görüngüsel odağı ("L'Assomption du phenomene", 748-9) arasında ilginç bir paralellik kurmaktadır.

12 Sartre'a göre, idrak yeteneğinin aksine zihinsel imgelerin içeriğinde hiçbir dışsal referans noktası yoktur; dolayısıyla da böyle demiştir: "on ne *voit* pas une image mentale" (*L'Imaginaire*, 109) (kimse bir zihinsel imge *görmez* [*The Imaginary*, 52]).

gerçeklik fotoğraflananın mevcudiyetinin gerçek ve olgusal kanıtına dair bir işaret olarak Barthes'ın fotografi anlayışıyla zıt düşmektedir. Fakat Barthes'm *studium* ile *punctum* ayrımına dair yapılan tartışmadan görüldüğü üzere, onun eserinin görüngüsel doğası ile birlikte fotoğraflara verdiği tepkiler her ne kadar iletişim aracının bağlamsallık kavramı içine entelektüel açıdan yerleşmiş olsa da sadece bununla sınırlı kalamaz. Sözün özü, iletişim aracının doğası aracılığıyla fotoğraf tarafından aktarılan gerçekliğin hakikati, her ikisi de karmaşık olarak birbirleriyle ilişkili olmalarına rağmen söz konusu fotoğraf sayesinde ulaşan benliğin hakikatinden esasen farklıdır. Kracauer'in iddia ettiği üzere, Proust'un görsel tasvire ve dışsal algıya karşı tutucu olmasının neticesinde nesnel ve yabancılaşan soğuk bir üslupla fotografik anlatımı nitelendirmesi, kahramanın romanda da betimlendiği gibi zengin, berrak ve duygusal iç hayal dünyasının çelişkili biçimde ön plana çıkmasını sağlamaktadır.[13] Öte yandan, Barthes'a göre, geçmişi geçerli biçimde yeniden var etme gücüyle alakalı tezat tüm fotografi ve bellek/imgelem arasında bulunmamaktadır (yani, dışsal algıya karşı içsel yeniden takdim). Aksine, bir kişinin, kapsayıcı bir bellek ve imgelem sürecini devreye sokarak o kişi için belirli bir hakikat tasdikini teşvik eden fotoğrafları ve bellek ile geçmişi doğrulamaktan ziyade tahrif ederek bu sürece ket vuran fotoğraflar arasında bir tezat vardır.

"Contre-Souvenir" olarak fotoğraf

1930'ların son yıllarında gördüğümüz üzere, Benjamin fotografik iletişim aracının özgün deneyimde ya da diğer bir deyişle *Erfahrung*'da vurgulanmış bir gerilemeye katkı sağladığı gerçeğini desteklemek için *À la recherche*'i benimsemiştir. Proust'un *memoire involontaire*'ı Benjamin'e göre belleğin en değerli formudur ve bunun modern, endüstrileşmiş yaşama özgü daha yüzeysel bir deneyim olan *Erlebnis*'i beslediğini ileri sürmüştür. Barthes *La Chambre claire*'de fotoğrafın hatıraları Proustcu bir üslupla tetiklemediğini ileri sürmektedir: "La Photographie ne rememore pas le passé (rien de proustien dans une photo)" (CC, 129) (The Photograph does not call up the past [nothing Proustian in a photograph] [CL, 82]). Barthes bu noktada belleğin şimdiki zamanı geçmişle tamamladığını üstü kapalı olarak ima etmektedir. Hatırlatıcı nesne ise fiilen orada olana imgesel bir ek yapmaktadır. Göstergesel gerçekliğinin yoğunluğu ve etkisi ile anlatı karşıtı donukluğunun ve daha geniş bir zaman-uzamsal süreklilikten tek bir anı tecrit etme becerisinin bir araya gelmesi

13 Bkz. Kracauer; *Theory of Film*, 15.

sayesinde fotoğraf "Tout-Image" (CC, 139) (Total-İmge) olarak böylesi bir imgesel eklemeye karşı direnmektedir.[14] Bir nesne veya sahnenin ya da gerçekçi bir resmin ister istemez tamamlanmamış bir edebi tanımının aksine, fotoğraf algısal-imgesel boşlukları veya noksanları onu görenler için doldurmaz, zira imgeye kimlik veren her şey zaten oradadır: "L'image photographique est pleine, bondee: pas de place, on ne peut rien y ajouter" (age.) (Fotografik imge tamdır, doludur: yer yoktur, ona hiçbir şey eklenemez [CL, 89]). Barthes'a göre, fotografik imge metafora karşı direnmektedir, ki bu bile başlı başına edebi bir anlama mecazi açıdan yapılan bir ekleme ve ilavedir.

Görenin ilaveci imgelemini geri iten algısal doluluk, bir dizi fotoğrafın tanımını ve analizini yapan Barthes tarafından teyit edilmektedir. Bu fotoğrafların güç ve eksiksizliği işaret eden gerçeklikleri onların hatırlatıcı potansiyellerine –imgenin nesnel, tarihsel doğruluğu tarafından karşı gelinen aile fotoğraflarının duygusal belleğini Benjamin'in aksine önemsemeyen Kracauer'in de daha önce iddia ettiği gibi– baskın çıkmaktadır. Barthes, Andre Kertész'in bir imgesi için görenin açısından bir şekilde ilişkilendirilmiş bir belleği uyandırmaktan ziyade yalnızca sahnenin geçmiş gerçekliğini doğruladığını yazmıştır: "ce que je vois, ce n'est pas un souvenir; une imagination, une reconstitution (...), mais le reel a l'etat passe: a la fois le passe et le reel" (CC, 130) (bir bellek, bir imgelem, bir yeniden yaratım değil, geçmiş durumdaki gerçekliği görüyorum: geçmiş ve gerçek bir arada [CL, 82]). Barthes, bir bakıma, imgenin bağlamsallığının kendi kabulünü tanımlaması ya da aşırı tanımlamasını tekrar teyit etmekten biraz fazlasını yapmaktadır. Bunun bellekle ilgili öne sürdükleri ise daha dikkat çekicidir. Barthes, geçmiş an tarafından anlatılanın her fotoğrafça ispatlanan kesinliği tarafından belleğin engellendiğini öne sürmektedir ki bellek en azından bir tür görsel anlatım düzeyinde geçmişin asla eksiksiz, kesin detaylarla yeniden yakalanamayacağı olgusuna yerleşik durmaktadır. Diğer bir deyişle, bellek yalnızca bir nesnenin veya olayın şimdiki zamanda algılanması ile daha sonraki, daima eksik kalmış zihinsel anlatımı arasında duran boşlukta işlev görmez lakin bu boşluk bir bakımdan şöyle tanımlanabilir: Bellek-imgeyi olduğu şey yapan ve değerini genellikle garantileyen onun mimetik yanılma payıdır. Bu yanılma payı bir açıdan geçmişe bağlı, diğer açıdan ona hiç sadık olmayan fotoğrafa asla bahşedilmemiştir. Zamanın spesifik olarak fotografik tutukluluğu geçmişe imgesel erişi-

14 Buradaki fotoğraf Barthes'ın *S/Z*'deki Balzac çalışmasında yer alan okunabilir metinle benzer bir tarzda işlev görmektedir zira bu tarz bir metin üretken okurcu cevaplara karşı duyarsızdır (bkz. OC, III, 121-3).

min yolunu kapatan bir tür *contre-souvenir* (CC, 142, benim yaptığım vurgu) (karşı bellek [CL, 91]) olarak kabul edilebilir.

Barthes'ın pek çok fotoğrafın hiçbir imgesel eklentiye mahal vermeden bakan kişiyi hemen hemen kameranın önünde bulunmuş olan yalın, nesnel bir olgudan ibaretmiş gibi sunma yöntemlerine dikkat çeken yorumları *La Chambre claire'in* ikinci bölüm başlangıcıyla uyum göstermektedir. Proust'un romanından yapılmış temelde anti-fotografik olan bir alıntıyla başlayarak bu kavramı desteklemek için anlatıcının ilişkilendirdiği tamamen isteyerek yapılan (Venedik'i) anmadan kaynaklanan hem fotoğrafların hem de imgelerin sterilliği üzerine Benjamin'in kullandığı Proustcu dışlayıcı yorumu hatırlatır. Merhum annesinin eski fotoğraflarından bazılarına göz gezdiren gelişi güzel olarak şunu not eder: "je n'attendais rien de 'ces photographies d'un etre, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser a lui' (Proust)" (CC, 99) (bu fotoğraflardan beklentim "yalnızca o kadını veya o adamı (Proust) düşünür olmaktan daha azını hatırlamaktan fazlası değildi." [CL, 63]).[15] Barthes'ın annesinin özgün bir fotoğrafını aramaya başlaması fotoğrafı genel olarak kuramlaştırmasından farklı değildir ki bu da birinin en değerli ve hakiki anılarını eşlemek veya tasdik etmek için fotoğrafın potansiyeline güçlü bir şüphecilikle yaklaşmaktan geçmektedir. Proust ve Barthes'a göre, bir portre fotoğrafı –genellikle– temsil ettiği insanoğlunun özgün hafızasına yardımcı olmaktan ziyade ters düşmektedir. Barthes'ın hem *La Chambre claire* hem de sonraki seminerinde ileri sürdüğü üzere, böylesi bir hakiki hafıza zihinsel bellek-imge ile ilişkilendirilmekte ve ona fazlasıyla mahsus olmaktadır; "Proust et la photographie" (Proust ve Fotoğraf).[16]

Fakat yine de Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafıyla ilgili söyledikleri bu gözlemlerle çelişmekte ya da pek çok başka örnek gibi bunun da bir kez daha istisnai bir örnek olduğuna delalet etmektedir. Her ne kadar bu imgenin veya bu imge deneyiminin özellikleriyle (henüz) bağlantılı olmasa da Barthes'ın *À la recherche*'den ortamları, durumları ve betimlemeleri kendi yansıtması kapsamında portre keşfi çevresine inşa ettiği anlatı özgün istemsiz bellek aracılığıyla geçmişin yeniden yakalanmasıyla ilintilidir. Barthes arayışının yalnızlığını ve nasıl sona erdiğini şöyle tarif eder:

15 Barthes'tan alıntılanan orijinal pasaj Proust, *À la recherche*'te bulunabilir, cilt. 4, 464.

16 Bu seminerde, Barthes fotoğrafın bu noktada okuma sürecine dahil olmuş imgelemi tahriş ettiğini yeniden doğrular (bkz. PR, 397). Bkz. "Reading Through Photography: Roland Barthes's Last Seminar 'Proust et la photographie'", *French Forum*, 32 (2009), 97-112: 105-9.

> J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle (la mere) venait de mourir; regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mere, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la verite du visage que j'avais aime. Et je la decouvris. (CC, 105-6)
>
> Onun (anne) öldüğü evde bir başıma oturmuş lambanın altında annemin fotoğraflarına tek tek bakıp onunla birlikte yavaş yavaş zamanda geri giderken sevmiş olduğum yüzün hakikatini arıyordum. Ve onu bulmuştum. (CL, 67)

Bu kısa, neredeyse vecize uzunluğundaki açıklama yapayalnız Proustcu yazarın annesinin iyi geceler öpücüğünü beklediği *À la recherche*'in başlangıcında zorlama bir şekilde yankılanmaktadır. Barthes lambanın karanlıkta bir ışıldak görevi üstlendiği bu olayın bir Kasım gecesi meydana geldiğini söyleyerek (bkz. CC, 99) bu birlikteliğe bir ekleme yapmaktadır, hâlbuki *Journal de deuil*'deki (muhtemelen) daha gerçeğe uygun yazısında çocuk anne portresini bulmasının 13 Haziran 1978 sabahı (bkz JD, 155) gerçekleştiğinden dem vurmaktadır. Öte yandan, *La Chambre claire* ise *À la recherche*'in ilk sahnesinde, karanlık yatak odasında kahramanın geçmişe ait zihinsel imgeleri tasavvur ettiği karanlık oda benzeri bir durumda vücut bulur.[17] Eğer ki karanlık oda fotoğrafın atası ise, Proust'un anlatısı da benzer biçimde Barthes'ın arayışının habercisi olarak kabul edilebilir.[18] Oysa *La Chambre claire*'deki yapayalnız "anlatıcı" Proustcu kahramanın aksine kısa süreli zihinsel imgeleri değil, fotografik imgeleri dikkatle seyreder ve Barthes annesinin ona geri dönmesini yalnızca o gece değil, ölümünden sonraki her gece acı içinde beklemektedir. *La Chambre claire*'in tanımlamaya saplanmış kaçınılmaz melankolik tonunu kanıtlayan da budur, zira annesinin yüzünün hakikatini Kış Bahçesi fotoğrafında keşfettiğinde bile imgenin işaret ettiği annesinin geri dönülemez yokluğudur.[19] Proustcu kahramanın zihinsel imgeleri ve özellikle istemsiz bellekten kaynaklanan imgeler geçmişi

17 Elbette bir *karanlık oda* imgelerin yakalanması ve muhafaza edilmesini esasen içermez lakin birçok eleştirmen kitaptaki bölümle fotoğraf, ha keza sinema arasında bir bağlantı kurmuştur. Bunlardan biri olan Cadava *A la recherche*'in başında tarif edilen odaya "karanlık oda" demekte ve anlatıcıyı "bir sinema salonunun karanlık projeksiyonundaki izleyici" olarak tanımlamaktadır (*Words of Light*, 76).

18 Katja Haustein, Proust ve Barthes'ın eserlerindeki aydınlık-karanlık evirtiminin analizini yapmıştır ("'La Vie comme œuvre': Barthes with Proust." Peter Collier; Anna Magdalena Elsner and Olga Smith [ed.], *Anamnesia. Private and Public Memory in Modern French Culture* [Oxford: Peter Lang, 2009], *175*-91: 186-7'de).

19 Bu sebepledir ki, *La Chambre claire* fotografi ile melankoli, ölüm ile matem arasında daha geniş bir ilişkinin tartışılmasında mihenk taşı olmuştur. Bkz. Prosser; *Light in the Dark Room*.

şimdiki zamana geri getirirler –en azından *À la recherche*'in anlatıcısı, yazarının aksine bizi buna inandırmaktadır (oysa Barthes'ın metninde yazar ve anlatıcı tamamen özdeş olmasalar da fazlasıyla iç içe geçmişlerdir).[20]

Projesinin gelecekteki başarısı, yazar bir Proustcu kahraman olma aşamasında yalnızca istemsizce meydana gelen kırılgan ve belirsiz anılara dayansa da *À la recherche*'in sonu eserin yazılışını iyimser bir şekilde dört gözle beklemektedir. Annesinin ölümü "n'arrive pas a se constituer en souvenir" (JD, 247) (kendini bellek olarak meydana getirmeyi başaramadığı [MD, 236]) için ve *La Preparation du roman* (PR, 32) isimli eserinde Barthes bir "*Vouloir-Ecrire*"in kendi Proustcu tezahüründen bahsetmesine rağmen Barthes'ın hayatı, planladığı otobiyografik eseri *Vita Nova* ise tam aksine yazılmadan kalmıştır.[21] Ancak, *La Chambre claire*'deki Proustcu yankıların ve çağrışımların altını oymak veya onları sorgulamaktansa Barthes'ın kitabı ve yazılmamış romanı ile Proust'un *À la recherche*'i ve kahramanının iz düşümleri arasındaki bu önemli "metadüzey" farklılıklar onların görülmesine ve çok daha incelikli bir üslupla takdir edilmesine yol açmaktadır.

Annenin fotografik dirilişi

Barthes *La Chambre claire*'de annesinin birçok fotoğrafından bahsetmektedir ki bunlardan bazıları 1975 tarihli *Roland Barthes par Roland Barthes*'da tekrar çoğaltılmıştır. Bu fotoğraflardan bir tanesi 1930'ların başında Henriette Barthes'ın les Landes'taki Biscarosse sahilinde yürürken çekilmiş bir tatil fotoğrafıdır ki bu da Barthes'ın geleneklere uymayan otobiyografisindeki fotografik önsözün giriş imgesidir.

Barthes, kendisinin evrim geçirmiş fotoğraf anlayışını aydınlatmışçasına bu imgeye *La Chambre claire*'de yer vermektedir, özellikle de *Roland Barthes par Roland Barthes* eserindeki fotoğrafla kıyaslandığında kişisel ve mesleki hayatına müdahil olan olaylardan ayrı tutulamaz bir fark görülmektedir. Barthes'ın otobiyografisindeki fotoğraflar ek-

20 Bazı akademisyenlerin yaptığı gibi *La Chambre claire*'in anlatıcısı "Barthes" ve yazar Barthes olarak ayrım yapılmak istense bile bu çaba *À la recherche*'ın anlatıcısı, kahramanı ve yazarının yanına yaklaşamaz. Bkz. Olin, "Touching Photographs", 99. Barthes'ın kitabındaki "tumturaklı öznelliğin" daha derinlemesine bir araştırması için bkz. Johnnie Gratton, "The Subject of Enunciation in Roland Barthes's *Camera Lucida*." Diana Knight (ed.), *Critical Essays on Roland Barthes* (New York: G. K. Hall, 2000), 266-78: 269'da.

21 Barthes'ın elimizde yalnızca bazı hazırlık notları ve taslaklar bulunan bu projesi hakkında birçok spekülasyon vardır (bkz. OC, 994-1001). Bu projeyle ilgili bir irdeleme için bkz. Diana Knight, "Vaines pensees: la *Vita Nova* de Barthes", *Revue des Sciences Humaines*, 268 (2002), 93-107.



Fotoğraf 14: Henriette Barthes Biscarosse sahilinde, Güneybatı Fransa, 1932

seriyetle kıtabı yayımlanmış bir yazar olarak kariyerinden önceki "vie productive" (OC, IV, 582) (üretken hayat [RB, 4]) karşısında duyduğu hayranlık ve o dönemi anmaktan aldığı zevkin karşılığı olarak görülmektelerdir. Öte yandan, *La Chambre claire*'de tarif edilmiş veya yeniden çoğaltılmış fotoğraflar –Kış Bahçesi portresi ve *La Souche* fotoğrafı– şimdiki zamanın bakış açısından merhum annesinin özünü bulmak için yapılan kişisel bir arayış formunu alan fotografiye adanmış bir görüngübilimin ve yazım kariyerinin bu son kendini gözlem safhasının içine iliştirilmiştir.[22] Annesinin dehşet verici ölümü Barthes'ın

22 Her iki eserdeki anne fotoğraflarının kısa bir derlemesi için, bkz. Mounir Laouyen, "L'Imago maternelle dans *Roland Barthes par Roland Barthes*", *Revue des Sciences Humaines*, 268 (2002), 129-41. Kuhn tarafından öne sürüldüğü üzere, iki eser arasında dillendirilmiş diğer bir farklılık ise ilk eserin annesinin aile albümlerine mahsus şıpşak kareleriyle bütünleşik olmasıdır (*Family Secrets*, 17). Barthes'ın hayat hikâyesinde benzersiz bir yer teşkil eden Kış Bahçesi portresinde ise durum bundan farklıdır. Bu açıdan bakıldığında, *La Chambre claire* ancak çok ufak bir ihtimalle *Roland Barthes par Roland Barthes*'ın devamı niteliğindedir ki Herta Wolf da bunu iddia etmiştir ("Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes" *Die helle Kammer*. Herta Wolf [ed.], *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* [Frankfurt a. M. Suhrkamp, 2002], 89-107: 107)'de.

annesinin sahildeki fotoğrafına tepkisini temelden değiştirir. İmge her ne kadar bariz bir şekilde değişmemiş olsa da eskiden hissedilen yoğunluğu şimdi taşıyamıyor gibi görünmektedir.

Barthes, *La Chambre claire*'de, annesinin her fotoğrafındaki özgünlükle ilgili deneyiminin annesinin yüzünde odaklandığından bahsetmektedir. Sahildeki fotoğrafta annesiyle ilgili belirleyici özellikler bulmasına rağmen şunları yazar: "sa demarche, sa sante, son rayonnement" (CC, 100) (yürüyüşü, sağlığı, parıltısı [CL, 63]) ama yüzü değil: "mais non son visage" (CC, 100). Bu emsal, kadının kameradan uzak olması ve imgenin de annesinin yüzünün net seçilemeyeceği kadar flu olması nedeniyle –yine de bu noksanlar, annesinin ölümünden önce bu imgeyi kendi otobiyografisine koymaktan alıkoymamıştır– artık sembolik açıdan ne bu imgede ne de kadının yüzünün doğrudan ve net bir şekilde görülebildiği diğer imgelerde Barthes'ın onu "bulmadığı" gerçeğini temsil etmektedir. Bu da özü ayırt etme bakımından Barthes'ın diriliş ile ilişkilendirdiği bir teşhis veya keşif anlamına gelmektedir: "aucune ne me paraissait vraiment 'bonne': ni performance photographique, ni resurrection vive du visage aime" (age.) (hiçbiri bana gerçekten "doğru" görünmüyordu: sevgili yüzünün ne bir fotografik performansı ne de hayat dolu bir dirilişi [CL, 64]). Hıristiyan teolojik çağrışımlarıyla birlikte fotoğraf bağlamı içinde diriliş görüşüne yapılan bu çarpıcı başvuru fotoğraftaki simya ve büyü özelliklerine Barthes'ın yaklaşımında yankılanmaktadır, ki bu özellikler, fotoğraflanan insanın imgenin göstergesel oluşumu aracılığıyla fiziksel-kimyasal ölümsüzleştirilmesi fikrine bağlı olarak ele alınmıştır. Bu ifadeye dayanarak fotoğraf, imgenin ona bakan kişide yarattığı duygusal deneyimde vücut bulan fotoğraflanmış insanın kimliğinin temsili bir yeniden canlandırılmasına mahal vermek uğruna bazı koşullarda ve ikinci bir adım olarak öznenin fiziksel görünüşü veya izlekini muhafaza etmektedir (Bazin'in deyimiyle, "mumyalamak"). Bu diriliş bile Proustcu bir rehberdir.

Barthes'ın, yalnızca Kış Bahçesi fotoğrafında bulduğu annesinin özünün tezahürünün imtiyazlı bölgesi olarak yüze vurgu yapması, Proustcu kahramanın kendi büyükannesinin yüzünü kadının ölümünden kısa süre sonra aklına getirmesi ve sonucunda kadının özünü tasdik etmesiyle aynı çizgidedir.[23] *À la recherche*'te ise bu tasdik süreci bariz bir biçinde kahramanın istemsiz belleğine yerleşmiştir. Ancak, Proust'un başkahramanına göre ilineksel bir bellek kaybın ve sevilen varlığın özünün daha

23 Barthes, George Painter'ın Proust biyografisi hakkında 1966 yılında yazdığı kısa bir metinde, Proust'un *À la recherche*'ı yazarak kendi öz annesinin ölümünü büyükannesinin kurmaca ölümüyle değiştirmesini anlayamadığını ifade eder (bkz. OC, II, 811).

hakiki bir farkındalığına yol açmaktadır, oysa Barthes'a göre bu kavrayış bellek-imgeden fotografik olana devredilmektedir. *À la recherche*'in *Sodome et Gomorrhe* cildinde Barthes'ın bu bağlamda değindiği önemli pasaj meşhur "Intermittences du cœur" (Kalbin Fasılaları) bölümüdür. Büyükannesinin ölümünden sonra Balbec'e ilk kez gelmiş olan kahraman ayakkabılarını çıkarmak için yavaşça öne eğilir ve kadının ölümünün geri dönülemez olduğunu ona ilk kez hissettiren güçlü bir istemsiz bellek deneyimi yaşar. Kitaptaki pasaj aşağıdadır:

> Je venais d'apercevoir; dans ma memoire, penche sur ma fatigue, le *visage* tendre, preoccupe et deçu de ma grand-mere, telle qu'elle avait ete ce premier soir d'arrivee; le *visage* de ma grand-mere, non pas de celle que je m'etais etonne et reproche de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mere veritable dont, pour la premiere fois depuis les Champs-Elysees où elle avait eu son attaque, *je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la realite vivante* (...) Et ainsi, dans un desir fou de me precipiter dans ses bras, ce n'etait qu'à l'instant (...) que je venais d'apprendre qu'elle etait morte.[24]
>
> Büyükannemin narin, dalgın, kırgın *yüzünü* belleğimin içinde yorgunluktan tükenmiş bir hâldeyken algıladım; sanki oraya varışımızın ilk akşamında bizimle birlikteydi fakat hayret ettiğim ve bu kadar az özlemiş olmamdan dolayı pişmanlık duyduğum *yüz* büyükannemle hiçbir ortak noktası olmayan "o" büyükanneminki değil, asıl büyükannemin *yüzüydü*. Ona Champs Elysees'de inen felçten bu yana ilk kez tam ve istemsiz bir hatırlama sayesinde *yaşadığım gerçekliği yeniden yakalamıştım* (...) Hâliyle, kendimi onun kollarına atma isteğim yalnızca bir anlıktı (...) onun ölmüş olduğuna aydığım âna dek.[25]

Yüzün bir insanın en temeldeki özünün bedensel tezahürü, gözlerin de ruha açılan pencereler olduğuna dair meşhur görüş doğrultusunda, hem bu pasajda Proust hem de *La Chambre claire*'de Barthes epifanik farkındalıkları için yüzü ayrıcalıklı mevki olarak vurgulamaktadır. Kahramanın büyükannesinin yüzü istemsiz anma anında belirmekte ve sanki onun zihninde yeniden yaratılmışçasına yaşanan gerçekliğin ani bir farkındalığına kaynaklık etmektedir. Aynı şekilde, Barthes da kendi kitabında annesinin Kış Bahçesi fotoğrafındaki yüzünün hakikatine mutlak önemle bağlanmaktadır ve belli ki ona istisnai bir mana yükleyen de budur.

24 Proust, *À la recherche* cilt 3, 153.

25 Proust, *In Search*, cilt. 4, 180 (benim yaptığım vurgu).

Dikkat çektiği bellek ve fotoğraf arasında bulunan, yaratıcı imgelem ile "gerçeğin" algısı arasındaki boşluğa yerleşmiş edebi farkların haricinde, Barthes yine de Kış Bahçesi fotoğrafının tesadüfi keşfi ile Proustcu belleği başarılı bir "retrouver" ve "souvenir" süreci oluşturarak aynı kefeye koymaktadır. Barthes şöyle yazar: "J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mere" (CC, 107) (Küçük kızı gözlemledim ve sonunda annemi yeniden keşfettim [CL, 69]). Bu, merhum annesinin özünü kadının çocukluk yüzünde alışılmadık bir şekilde yeniden keşfetme belki de Barthes'ın kabul ettiğinden daha fazla Proustcu bir yaklaşımdır. Marty'nin bu metinlerarası dinamikleri yorumlandırması ışığında, Proust yaratıcı bir biçimde kendi öz annesinin 1905'teki ölümünü kahramanın büyükannesinin ölümüne dönüştürürken Barthes ise kendi kafasında ağır basan hasta, yaşlı bir kadın imgesinden gelen annesinin zihinsel imgesini fotoğraf aracılığıyla genç bir kıza dönüştürür ve annesini edebi bağlam içerisinde imgelemsel olarak yenilemiş olur.[26]

Anselm Haverkamp'ın da ifade ettiği üzere, elbette ki çocukluk fotoğrafına bakan biri Barthes'ın o kadının annesi olduğunu muhtemelen bilemeyeceğini ve dolayısıyla "tanıyamayacağını" düşünür.[27] Barthes Kış Bahçesi portresinin annesinin bir fotoğrafı olduğunu kabul eder ve şöyle söyler: "ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue" (CC, 160) (ona benzemiyor; hiç tanımadığım bir çocuğun fotoğrafı [CL, 103]); onun tanıdığı yetişkin kadına fiziken benzememektedir. Fotoğraf paradoksu bir kez daha devreye girer, böylesi bir mimetik sadakatin iletişim aracı sayesinde daha derin bir "andırma" kavramıyla öznelerini –hakikatin yaşayan canlı ve kişinin deneyimi ve belleği için andırdığı gibi– esasen en fazla andıran bu portreler çoğunlukla görsel açıdan en doğru veya en detaylı tasvir değillerdir. Bu bağlamda, en azından fotografik portre ve resmi yapılmış portre birbirine benzemektedir. Fakat bu kapsamda, anımsamayı aşan bu alışılmadık "tanımı" daha da şaşırtıcı ve güçlü yapan ise bağlamsallık ve görüntüselliğin güçlü bir bütünleşimi içine yerleşmiş fotografik imge ve onun tasdikleyici kuvvetidir. Benjamin'in "Rede über Proust" eserinde söylediği üzere, fotoğrafın "daha önce hiç görmediğimiz bir şeyi bize hatırlatma" gücü vardır ve diğer anlatım biçemlerinden çok daha yüksek bir seviyededir (bkz. GS, II, 1064).

26 Marty, *Roland Barthes, la littemture et le droit ala mort*, 45. *Journal de deuil*'da Barthes, Proust'un büyükannesinin gözyaşlarını "petite fille"inkiyle (küçük kızınkiyle) karşılaştırdığı 1907 tarihli bir makalesinden alıntı yapar. (JD, 199).

27 Bkz. Anselm Haverkamp, "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography", *Comparative Literature,45* (1993), 258-79: 271.

Annesının zarafetine yansımış varlığının yeniden keşfedilmesi Barthes'ın istemsiz bellek ile aynı kefeye koyduğu bir duyumsamayı tetikler. Bunu şöyle ifade eder:

> Pour une fois, Ia photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir; tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se dechausser il aperçut brusquement dans sa memoire le visage de sa grand mere veritable, "dont pour Ia premiere fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet Ia realite vivante ." (CC, 109)
>
> İlk defa fotoğraftan anımsama kadar net bir his almıştım, anı "ilk kez tam ve istemsiz bir hatırlama sayesinde yaşadığım gerçekliği yeniden yakalamıştım" diyen Proust'un bir gün ayakkabılarını çıkarmak için eğildiğinde tecrübe edip aniden büyükannesinin hakiki yüzünün ona çarpışı gibiydi. (CL, 70)

Annesinin diğer fotoğraflarının sevilen kişiyi geri getirmediği gerçeğini yansıtan fotoğrafın "anti-Proustcu" doğası hakkında şimdiye kadar baskın olan tez *punctum-benzeri* bir hareketle aniden parçalanmıştır: Kış Bahçesi fotoğrafının öyle bir gücü vardır ki, Barthes'a sunduğu annesinin özünün duygusal güvencesi Proustcu anlatıcıya büyükannesinin kimliğiyle alakalı olarak *istemsiz bellek* tarafından sunulan güvenceyle aynıdır.

Kış Bahçesi keşfinin *La Chambre claire*'de yapılan tanımı bu sebeple hiç şüphesiz *À la recherche*'in en önemli sahnesi olan ve Barthes'ın da alıntıladığı "Intermittences du cœur" sahnesini örnek almıştır. Üstelik kahraman bu Proustcu bölümde büyükannesinin geri dönüşü olmayan biçimde gittiğini tamamen idrak ettikten sonra kadının portre fotoğrafına bu gerçeklikle uzlaşmaya çalışarak bakar ve imgedeki kadının "avait un air de condamnee a mort" (ölüm cezası altındaymış gibi bir havaya sahip) olduğunu belirtir.[28] (Büyük) anneyi kaybetmek *À la recherche* ile *La Chambre claire* arasındaki en belirgin, Barthes'ın da yaratıcı bir şekilde istifade ettiği bağdır. Fakat Antoine Compagnon'un deyimiyle,[29] Proustcu bir kahraman gibi *À la recherche*'in başkahramanıyla paylaştığı bu "moment de souffrance" (ıstırap anı)na rağmen Barthes aynı zamanda "originalite de ma souffrance" (ıstırabımın özgünlüğü)[30] hususunda da ısrarcıdır ki bu

28 Proust, *À la recherche*, cilt. 3, 176; *In Search*, cilt 4, 207. Anlatıcının annesi büyükannenin fotoğrafına bakmaya bu nedenle katlanamamaktadır.

29 Compagnon, "Proust et moi", 73.

30 Proust, *À la recherche*, cilt. 3, 156; *In Search*, cilt 4, 184. Barthes doğrudan bu ifadeyi alıntılar (bkz. CC, 118). Barthes *La Chambre claire*'de kendi ıstırabını dışavurmak

da annesinin benzersizliğini, "ce qu'il y avait en elle d'absolument irreductible" (CC, 118) (onda indirgenemez olan şeyi [CL, 75]) göstermektedir. Kitabın kahramanına göre, ıstırabının benzersiz doğası fotoğrafı bir teselli olarak kullanma cazibesine karşı mücadele vermiştir, kahraman ise fotoğrafın anımsattığı sahte mevcudiyet illüzyonundan ziyade yoğun bir istemsiz belleğin yarattığı acıya katlanmayı tercih eder zira bu tercihi onun kederinin derinliğine en azından eşdeğer bir tecrübe olarak görülmektedir. Oysa Barthes annesinin fotoğrafını kendi ıstırabını ifade eden ve dolayısıyla daha geniş bir perspektiften bakıldığında annesinin anısını neslin devamı için kurtaracak bir araç olarak kullanmakta ve bunu da kendi vasiyetine olanak tanıyan iletişim aracının dışavurumcu doğasının hakkını vermeye çalışarak yazmaktadır. Diğer bir deyişle, Proust'un kayıp zaman ve ölüme dair kefareti içinde tüm söylemlerin ve metaforik kaynakların sunulduğu edebi bir çalışma yazmaktan ve yazar ile anlatıcı arasındaki kapanmamış bir mesafeden geçerken; Barthes ise aynı zamanda doğrudan kişisel bir anlatı olan bir fotoğraf keşfine dolanmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Beryl Schlossman ve başkalarının da dikkat çektiği üzere,[31] Barthes'ın Proust ile kahramanı veya anlatıcısı arasında ayrım yapamaması, kendi fotografik anlatısının otobiyografik doğasının dolaylı bir yansımasıdır. Barthes'ın asıl deneyiminin bir tür yaratıcı biçimbozumu (günlüğünde kanıtlandığı üzere) bir kenara, *La Chambre claire*'daki anlatıcı sesin kendi görünür amacını yerine getirmesi için yazarla birlikte tanımlanması gerekmektedir. Kavramsal düzlemde, Barthes'ın kitabının somut, bilinçli tecrübenin ve "Ben" algısının merkezindeki varoluşçu-görüngüsel çerçevesi bu güçlü tanımlandırma için daha soyut bir kuramsal ve metodolojik destek sağlamaktadır.

İleride meydana gelecek bir ölüme mahkûm edilmiş *À la recherche*'teki büyükannenin fotoğrafı ile gerçek anlamda ölüm cezası almış Lewis Payne'in[32] *La Chambre claire*'deki portresi arasında bulunan dolaylı bağ bir yana, Barthes'ın büyükannenin portresinden bah-

için Proust'u model olarak alır, oysa Barthes'ın verdiği son seminer olan "Proust et la photographie"de, yazarın eseri fotografi aracılığıyla hayranlık uyandıran bir "zehirlenmeyi" açıklamak için kullanılır (PR, 397). Bu seminerle ilgili daha detaylı bir tez için; bkz. Peter Geimer; "'Ich werde bei dieser Prasentation weitgehend abwesend sein.' Roland Barthes am Nullpunkt der Fotografie", *Fotoge. schichte*, 29 (2009), 21-30 ve benim "Reading Through Photography" adlı metnim.

31 Bkz. Beryl Schlossman, "The Descent of Orpheus. On Reading Barthes and Proust", Jean-Michel Rabate (ed.), *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 144-59: 154. Ayrıca bkz. Johnnie Gratton, "Text, Image, Reference in Roland Barthes's *La Chambre claire*", *Modern Language Review*, 91 (1996), 355-64: 362.

32 Bu bağ ile ilgili daha detaylı bir analiz için bkz. "Barthes et Proust: La *Recherche* comme aventure photographique", paragraflar 19-20.

setmeyişi ve kahramanın, fotoğraf üzerine yazılan bir kitap içinde "Intermittences du cœur" bölümünden alıntı yaparak bu portre ile kurduğu meşguliyet dikkat çekicidir. Romandaki merkezi fotoğrafın ilişkisel ve metaforik önemi daha yakından incelendiğinde, Barthes'ın neden bu paralelliği vurgulamaktan çekindiği belki de daha net anlaşılır: Proust'un romanındaki fotoğraf aslında cinsel "sapıklık" ile ilişkilidir. *À la recherche*'in sondan bir önceki cildinde büyükannenin portresi üzerine yapılan yorum göstermektedir ki, karanlık odada banyo edilen fotoğraf homoseksüel ilerlemelerin bir bahanesi olarak işlev görmüştür.[33] "Intermittences du cœur" sahnesindeki fotografik portre baskın olarak kahramanın adına –büyükannesinin kendini kibri yüzünden değil (kahraman o ana dek buna inanmıştır), öldüğü zaman torununa bir resminin kalmasını istediği için fotoğrafını çektirdiğini idrak eden (kahraman ise bunu kadının ölümünden sonra öğrenir)[34]– bir pişmanlığı ve kabahati çağrıştırsa da imge kendi yaratılışına refakat eden "kutsala saygısızlık" kavramına ayrılmaz bir şekilde bağlı kalmaktadır. Buradan hareketle Marty şunu ileri sürer: "tout le travail de Barthes va consister a proteger la Mere du risque de la perversion" (Barthes'ın tüm çalışması Anne'yi sapıklık riskinden korumakla ilgili olacaktır).[35] Marty'nin üstü kapalı gerekçelendirmesine binaen, Barthes'ın büyükannenin portresindeki referans eksikliği kaçınılmaz bir şekilde kendi homoseksüelliğiyle alakalıdır ve arkadaşlarına ve tanıdıklarına göre, Barthes hayatı boyunca bununla mücadele etmiştir. Söylenenlere bakılırsa Barthes'ın özellikle canını sıkan ise annesine bunu bir türlü kabul ettirememiş olma duygusudur. Barthes'ın kendi cinselliğine dair görüşlerinden bilinenler ve kendi hayatı ile iş yaşamında bunu ifade edişine dair başkalarının görüşleri annesiyle ilişkisiyle birlikte dikkate alındıklarında; bu yorumlandırma göründüğü kadar da spekülatif ya da aşırı biyografik sayılmaz. Yine de bu belirgin eksikliğe dair muhtemel bir anlatı ve kavramsal bir sebep olduğu da kabul edilmelidir. İzah ettiğim gibi, Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafını sevilen kişiye dair bir hakikat ile ilişkilendirmek istemesi (aynı Proust'un kahramanının tanımlanmasında büyükannenin istemsiz belleğinin kullanılması gibi) ve kahramanın fotografik portrenin böylesi bir hakikate tamamen zıt olduğuna dair inancını alıntılaması kesinlikle Barthes'a yardımcı olmamıştır. Dolayısıyla, bu da kurgusal fotoğrafın eksik referansı için alternatif

33 Bkz. Proust, *À la recherche*, cilt 4, 259-60.

34 Bkz. age., cilt. 3, 172-3.

35 Marty, "Proust dans 'La Chambre claire'", 132.

bir mantıktır ve Marty'nin ileri sürdüğü üzere, annenin anısını cinsel "sapıklıktan" koruma arzusuna hayli uzak düşmektedir.

Bu noksanı ve onun muhtemel nedenlerini bir kenara alırsak hem *À la recherche*'in kahramanı hem de *La Chambre claire*'in yazarı istemsiz bir bellek ve fotografik bir portre aracılığıyla, sevilen ama geri dönülemez bir şekilde kaybedilmiş kişiye ait bir "verite du visage" formunda geçmişin yaşanan gerçekliğini yeniden kazanmaktalardır. Her ne kadar Barthes'ın bu bağlamda istemsiz belleğe üstü kapalı başvurması Kış Bahçesi fotoğrafını olumlu bir kefaret öyküsüne yaklaştırsa da *La Chambre claire*'deki ve *À la recherche* bölümündeki baskın tema birinin ıstırabıdır. Aslında, Compagnon'un iddia ettiği üzere "Intermittences du cœur" bölümünün Barthes için önemi romanın içinde ıstırabın yansıtıldığı merkez sahneyi net bir biçimde temsil etmesidir.[36]

Barthes'ın "annelik alanının yaratıcı keşiflerine" dair Knight'ın söylediklerinden hareketle, annesinin fotoğraf aracılığıyla yeniden keşfi için Barthes'ın yaptığı tanım *À la recherche*'in başka bir sahnesiyle ilintilidir[37] ki, Proust da bu sahneye bir noktada "Intermittences du cœur II"[38] demeyi planlamıştır. Söz konusu sahne, Proustcu anlatıcının sabahın erken saatlerinde Balbec'teki odası yeterince ışık almazken büyükannesini annesi sanarak "yeniden canlandırdığı" üçüncü cildin sonundadır: "m'avait pendant une seconde empeche de la reconnaitre et fait hesiter si je dormais ou si ma grand-mère etait ressuscitée" (bir anlığına onu fark ettiğimi sanmıştım ve hâlâ uyuyor muydum yoksa büyükannem canlanmış mıydı emin olamamıştım).[39] Bu bölüm vasıtasıyla, annenin fotoğrafı sayesinde temsili dirilişinin Proustcu doğası daha da pekişmektedir.[40] Barthes'ın durumundaki metaforik dirilişe algısal bir ilüzyondan, büyükannenin geçici olarak dirilmesiyle ilişkilendirilen hayallerle pekiştirilmiş serap gibi bir ışık oyunundan ziyade simyalı ve büyülü bir mevcudiyet neden olmaktadır. *La Chambre claire*'deki daha istemli, kasıtlı diriliş buna imkân sağlayan nesneyi fotoğ-

36 Bkz. Compagnon, "Proust et moi", 72-3. "Les intermittences du cœur" bölümünün Proust için önemi (tüm eserinin başlığının bu olup olmaması konusunda uzunca düşünmüştür) değişkenlik gösterir lakin Barthes'ın bu bölüme dair yorumlandırması ise Compagnon'un daha detaylı analizinde netlik kazanır. Bkz. *Proust entre deux siecles* (Paris: Seuil, 1989), 143-52.

37 Knight, *Barthes and Utopia*, 259-69. Onun tezine göre, Barthes "Proustcu büyükanneyi kendi annelik alanının yaratıcı keşiflerine yönelik sembolik bir arabulucu olarak kullanmaktadır." (259).

38 Bkz. Compagnon'un editoryal yorumları, Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, ed. Antoine Compagnon (Paris: Gallimard, 1989), 628.

39 Proust, *À la recherche*, cilt 3, 513; *In Search*, cilt 4, 613.

40 Proustcu belleğe zıt düşen diriliş temasıyla ilgili Lombardo'nun yorumu için bkz. *The Three Panzdoxes of Roland Barthes*, 140.



Fotoğraf 15: Daniel Boudinet, *Polaroïd*, 1979 (orijinal hâli renkli).

rafın algısal doğruluğu ve zamansal bir sabitlik içinde daha katı, kalıcı bir gerçeklik olarak kabul etmektedir ve bir kez daha bellek, rüya ve doğrudan algısal dünya deneyiminin yaratıcı akıcılığı ile zıt düşmektedir.

Knight bu Proustcu sahneyi yalnızca Barthes'ın, en nihayetinde onu "vers une identite essentielle, le genie du visage aime" (CC, 105) (asli bir kimliğe, sevilen yüzün istidatına doğru [CL, 66]) –yani Kış Bahçesi fotoğrafına– götürecek olan annesinin gözlerinin parlaklığına dikkat çekişiyle değil, aynı zamanda *La Chambre claire*'in başındaki resimle de eşleştirir. Barthes'ın arkadaşı olan ve onun en başarılı portrelerinden bazılarını çekmiş Daniel Boudinet'nin aslen mavi-yeşil renkteki bu fotoğrafı kitabın tamamındaki tek renkli fotoğraftır ve Knight'ın ikna edici bir şekilde iddia ettiği üzere, annenin gözlerinin "mavi-yeşili"ni cisimleştirmektedir (CC, 104).[41]

41 Bkz. Knight, *Barthes and Utopia*, 266. Schlossman da benzer şekilde bu ilişkiyle ilgili yorum yapmıştır ("The Descent of Orpheus", 149).

Bir tarafta Proustcu sabah dirilişi ile çocuk anne fotoğrafı arasındaki hem edebi hem fotografik ilişki, diğer tarafta Boudinet'nin *Polaroïd*'inin göze çarpan pozisyonu kayda değerdir. Barthes'ın fotoğrafı keşfi *Sodome et Gomorrhe*'deki diriliş sahnesinin dönüşümsel ışığının altına yerleşmiştir: "la lumiere du soleil qui allait se lever; en modifiant les choses" (yaklaşan gündoğumu ışığı, varlıkların görüntüsünü değiştirmekte).[42] Fakat Barthes'ın annesiyle karşılaşmasını aydınlatan ışık da aslında fotografiktir, bu ışığın bir izleği duygu yüklü sayfaya geçirilmiştir. Bu sebeple, Barthes kendi annesini yazarak arayışı fotoğrafı yol gösteren yıldızın altına yerleştirmektedir. Boudinet imgesi başka yollardan da çocuk anne fotoğrafıyla karmaşık bir şekilde ilintili görülebilir. Bu imgenin Barthes'ın Ariadne'si, "toutes les photographies du monde" (CC, 114) (dünyanın tüm fotoğrafları [CL, 73]) tarafından yaratılmış "labirentteki" yol göstericisi olarak üstlendiği merkezi rol, *Polaroïd*'in de ek bölümünde yer aldığı Boudinet'nin 1979 tarihli portfolyo projesi *Fragments d'un labyrinth*'te[43] yankılanmaktadır. Pencere ve perdelerle filtrelenmiş ışıkla bir dairenin aynı iç mekânının farklı şekilde gölgelenmiş görünümlerinin birçok fotoğrafını içeren bu çalışma, ışığın kendine has maddesellik bozucu niteliğinin bir keşfidir ve bu bağlamda, À la recherche'teki büyükannenin ışıkla hayat bulmuş halüsinasyonu ile Barthes'ın durumundaki annenin ışığa bağımlı, yani fotografik keşfi ve dirilişini anımsatmaktadır.

Özetle, Barthes'a göre ve Proust'un aynasının içinde annenin dirilişi zamanı kıstıran, muhafaza eden ya da aşan bir iletişim aracında büyülü güçlerle donatılmış fotoğrafın ışığı altında hem gerçek hem de metaforik olarak vücut bulmaktadır: "la Photographie a quelque chose a voir avec la resurrection" (CC, 129) (Fotoğrafın yeniden canlandırma ile bir alakası var [CL, 82]), Proustcu istemsiz belleğin zamana –ve ölüme– meydan okuyan potansiyelini andırmaktadır.[44] Gerçekte ise bu diriliş olgusu annenin fotoğrafını ve anısını zamandan ve unutkanlıktan kurtarmaktır. Diğer bir deyişle, metaforik diriliş babında fotoğraf bağlamında kalınarak ileri sürülen tez, tekilliğin fotografik deneyimini hikayeleştiren

42 Proust, *À la recherche*, cilt 3, 512; *In Search*, cilt 4, 612.

43 Bkz. Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux ve Claude Vittiglio (ed.), *Daniel Boudinet* (sergi katalogu) (Paris: Editions La Manufacture, 1993), 108-15.

44 Özellikle *Le Temps retrouve*'de istemsiz bellek mutluluk, entelektüel gelişim ve zaman ile ölüme dair bir kayıtsızlık ile ilişkilendirilir (daha önce Benjamin ile alakalı iddia ettiğim gibi). Örneğin, anlatıcı bir ilineksel belleğin ortaya çıkışıyla ilgili yorum yapar: "Comme au moment ou je goutais la madeleine, toute inquietude sur l'avenir; tout doute intellectuel etaient dissipes" (Çöreği tadar tatmaz geleceğe dair tüm kaygılar, tüm entelektüel endişeler yok olmuştu) (Proust, *À la recherche*, cilt 4, *445; In Search*, cilt 6, 217).

Barthes'ın anlatısı içinde edebi bir kefarete, Benjamin'in deyimiyle bir "muhafazaya" dönüşmektedir –kaybı yalnızca korumak değil, aynı zamanda "kurtarmaktır." Oysa Benjamine'e göre, bu tarihsel açıdan unutulmuş olanla ilişkilendirilmiş hem kişisel hem de kolektif bir kayıptır ve bu Agamben'in daha önce fotoğrafın kurtarıcı unsuru üzerine tarihin kıyametvari sonu bağlamında ileri sürdüğü tezini çağrıştırmaktadır; Barthes içinse bu katı bir şekilde kişiseldir.[45]

Ertelenmiş tanıma: *punctum*, bellek ve kefaret

Daha önce de gördüğümüz üzere, genel bir fotoğraf kuramı ile Benjamin ve Barthes'ın çalışmalarından seçilen fotoğraflarla kurulan otobiyografik bağlılık arasındaki ilişki Proust'un iki tür belleğinin sorunları ve paradokslarıyla ilintilidir. Barthes'ın Kış Bahçesi fotoğrafını istemsiz bellek ile aynı kefeye koyuşunun asıl işlevi, annesine Proustcu bir tekillik ve kefaret anlatısı aracılığıyla fotografik bir ahiret sağlamaktır. Fotoğraf bağlamından daha genel olarak bakıldığında ise istemsiz bellek aynı zamanda Barthes'ın *La Chambre claire*'in ilk yarısında yaptığı *punctum* tanımına temelde yakın durmaktadır. Bu ikinci noktadan bakıldığında, punctum'un iki unsuru olağanüstü önemlidir: İlki, metonimik gücü ve ikincisi de gecikme ile olan ilişkisi. Barthes, punctum'un metonimiye dair genişleme gücüne dair şöyle yazmıştır: "Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent metonymique" (CC, 74) (Ne kadar ışıldasa da *punctum*'un öyle ya da böyle potansiyel olarak bir genişleme gücü vardır. Bu güç genellikle metonimiktir [CL, 45]). Barthes bu gücü dolaylı ama yine de açık bir şekilde Proustcu olarak tanımlar. Kertesz'in çakıllı bir yolda kör bir kemancıya doğru giden genç bir oğlan fotoğrafıyla bu düşüncesini betimler.

Barthes gizemli bir şekilde imgenin bir ekleme yapması için ona seslendiğini vurgulamaktadır ve yoldaki çakılla kimlik kazanan imgenin *punctum*'u çok eskiden Doğu Avrupa'ya yaptığı seyahatlerini çağrıştırmaktadır. "Tüm bedeniyle" şunu anımsar: "les bourgades que j'ai traversees lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie" (CC, 77) (Macaristan ve Romanya'daki çok eski seyahatlerimde geçtiğim başıboş kasabalar [CL, 45]). Barthes buradaki punctum'u bariz bir şekilde Proust'un istemsiz bellek için yaptığı, görünürde önemsiz bir nesne (çörek gibi) ile şans eseri kurulan etkileşim gibi edebi tasvirlerle dirsek temasına sokmaktadır, ki bu nesnenin özellikleri geçmiş bir anın

45 Bkz. Agamben, *Profanations*, 27. Stiegler'in "dirilişi" fotografik bir metafor olarak tarif etmesi için bkz. *Bilder der Photographie*, 27-31.

yad edilmesini tetiklemekte ve bunun karşılığında da nesnenin rastlantısal keşfine büyük önem kazanırıp onu bir hayat-anlatısı bağlamı içine yerleştirmektedir. Barthes'ın kendi anı deneyiminin entelektüelden ziyade duyumsal ve bedensel olduğuna vurgu yapması da Proust'u çağrıştırmaktadır. Barthes'ın değindiği genişlemenin metonimik gücü, daha geniş bir bütüne ait küçücük bir parçanın algısal duyumsamanın o bütünü insan zihnine nasıl çağırabildiğiyle ilgili, uyandırılmış zihinsel gerçekliğin duygusal gücü ve zaman-uzamsal derinliği içinde o ilk, görünürde önemsiz olan algısal tetiklemeyi aşıp geçtiği bir meseledir. Proust *istemsiz belleği* ilk kez *Du Côte de chez Swann* (Swann'ların Tarafı) eserinde izah ederken, Barthes'ın *La Chambre claire*'de (Proust'tan alıntı yapmadan) *punctum*'u tarif ederkenki "la force d'expansion" ifadesini aynen kullanmaktadır.[46]

Barthes'ın Kertesz fotoğrafındaki *punctum* deneyimini tarif edişi, fotoğrafa karşı anti-çözümsel bir tavır olarak tarif ettiği olgu için, en hakiki ve en zengin –yani istemsiz– formundaki belleğe karşı yarışta olan analizle bir örnek teşkil etmektedir: "Pour percevoir le *punctum*, aucune analyse ne me serait donc utile (mais peut-être, on le vena, parfois, le souvenir)" (CC, 72) (*Punctum*'u algılamak için hiçbir analizin bana bir faydası olmaz [ama belki de belleğin bazen faydası olur] [CL, 42-3]). Kasıtlı hatırlamaya her zaman eşlik eden (dolayısıyla sığ bir bellek-imgeye yol açan) entelektüel arabulucunun bir sonucu olarak kendi geçmiş deneyimsel derinliği ve canlılığını azaltan bir olaya dair Proust'un istemli hatırlama anlayışını anarak, imgenin her bir yüzeysel detayına gereken önemi veren fotoğrafın entelektüel tetkiki, ona bakan insanın fotoğrafın kişisel ve öznel hakikatine ulaşma yolunu engeller görünmektedir. Barthes'a göre, böylesi bir aktif ve araçsal analizle varılacak, mantıken sınırlandırılmış bir amaçla yönlendirilmiş bilgi, bilinçdışı ve mutlaka pasif bir süreçle ilişkilendirilmiş, nedensel olmayan *punctum* ve onun gecikmesine aykırıdır. Tıpkı, Proust tarafından tetiklenen ve sonucunda uyardığı dalgın ve sürükleyici deneyimden ayrı düşen istemsiz bellek (ki çok daha geniş bir süreye sahiptir)[47]

46 Proust, *À la recherche*, cilt 1, 46. Benzer biçimde, *La Preparation du roman* isimli eserinde Barthes, Proustian çöreği bir "fleur japonaise dans l'eau" (PR, 74) (sudaki Japon çiçeği [PN, 39]) "uzantısı" olarak eşleştirir. Bu bağlamda Proust ve Barthes arasındaki farkları vurgulayan bir yorum için, bkz. Haustein, "'La Vie comme ceuvre': Barthes with Proust", 185-6.

47 *Du Côte de chez Swann*'da istemsiz bellek gecikmesi tartışmasız bir şekilde çöreği tatmanın belirsiz bir duyumsamayla sonuçlandığı gibi ifade edilmiştir: "Un plaisir delicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause" (izole, müstakil, kökeni bilinmedik enfes bir haz duyularımı istila etmişti) ve birkaç paragraf sonra ani bir aydınlanma gelir: "et tout d'un coup le souvenir m'est apparu" (ve bellek aniden kendini göstermişti) (Proust, *À la recherche*, cilt 1, 44; 46; *In Search*, cilt 1, 51; 53).



Fotoğraf 16: James van der Zee, Aile portresi, 1926.

gibi, *punctum* da algısal bir detayın bir anlık izlenimi olarak kavramsal açıdan ne aracılı ne de kasıtlıdır.

Benjamin'in Proust okumasında daha önce gördüğümüz üzere, gecikme Freudyen bellek-izlek kavramına ve travmanın özündeki zamansal ertelemeye bağlıdır.[48] Psişik gecikme ile çekilen resim ve sonraki developman arasındaki boşluğa bir analoji çizen Freud'un aksine[49] –ve aynı analojiye dayanan Benjamin'in savından uzaklaşarak– gecikmeyi fotografik görüş eylemi ile açıkça ilişkilendirmekte ve bu ilişkiye de *punctum*-detayın ilk uyarımı ile bunun sonucunda olması mümkün daha yansıtmacı, imgeci ve duygusal anımsama arasındaki boşluk veya erteleme bağlamından yaklaşmaktadır. *La Chambre claire*'deki tek bir

48 Barthes'ın "Le Message photographique" içindeki travmatik imgelere dair tezi travma ile yankılanırken, *La Chambre claire* hususunda Barthes'a ilham verenin Freud'dan ziyade Lacan olduğunu farz etmek akla uygun olacaktır. Bkz. "What Is a Photograph?" ile alakalı olarak Iversen'in psikoanalitik okuması, 453-6. Bir diğer referans noktası olan Derrida'nın "supplement" tanımı ise kısmen Freud'un "Nachtraglichkeit" ya da erteleme kavramından türetilmiştir ("Freud et la scene de l'ecriture." L'Ecriture et la difference [Paris: Seuil, 1967], 293-340: 314'te).

49 Bkz. Freud, *Fragen der Gesellschaft*, 571.

fotoğraf, James van der Zee 1926 yılında Harlem'deki kendi stüdyosunda çekilmiş bir Afrikan-Amerikan ailenin portresi bu sürecin işlerlik kazandığı bir örnek olarak Barthes'ın karşısına çıkar.

Barthes'a göre, bu fotoğrafın *punctum*'u imgede aktarılan üçüncü kişinin (koca ve karı dışında) kemeri ve bağlı pabuçlarıdır ki bu kişiden çiftin kızı veya bir kız kardeş olarak bahsetmektedir (bkz. CC, 73). Bu spesifik atıfta bulunmaya rağmen Barthes kemerin veya pabuçların neden kendi üzerinde böylesi bir etki bıraktıklarını bilmediğini yazar.

Fotoğraf ile kurulan doğrudan algısal temas ile onun hakkında zamansal/kavramsal aracılandırılmış ve gecikmiş yazma eylemi arasındaki fenomenolojik çifte bağın bir dışavurumunda (Marty bunu *La Chambre claire*'in Proustcu bir çifte zamansallığı olarak tanımlamıştır),[50] Barthes birkaç sayfa sonra aynı imgeye aniden geri dönüş yapar ve ilk birlikteliğini değiştirir. Fotoğraf hakkında, daha sonrasında "travaille en moi" (CC, 87) (içimde işlendi [CL, 53]) ve ancak şimdi "le vrai *punctum* etait le collier qu'elle portrait au ras du cou" (CC, 87) (gerçek *punctum* kadının taktığı kolyeydi [CL, 53]) yorumunu yapar. Fotoğraf tarafından tetiklenmiş söz konusu "işlenme" eylemi, Barthes'ın halasına dair hatıralarında doğru eşyayı gecikmeli bulmuş belleğin işlemesidir. Van der Zee portresindeki kolyenin ona halasını anımsattığını heyecanlı bir şekilde tasdik eder: "(sans doute) c'etait ce même collier (mince cordon d'or tresse) que j'avais toujours vu porte par une personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est reste enferme dans une boîte familiale d'anciens bijoux" (CC, 87-8) ([hiç şüphesiz] bu kolye, bir akrabamın sürekli taktığı kolyenin aynısıydı [örgülü altından ince bir şerit] ve vefatından sonra ailemin mücevher kutusuna konulup orada kalmıştı [CL, 53]). Olin dirayetli biçimde Van der Zee fotoğrafını incelemiş ve fotoğrafın ince bir altın şeritten ziyade bir inci kolye resmettiğini söylemiştir.[51] Olin'in deyimiyle, bu "aldatıcı detay"[52] onu *Roland Barthes par Roland Barthes*'taki başka bir fotoğrafı düşünmeye iter; bu fotoğrafta Barthes'ın büyükanne ve büyükbabası ile halası Van der Zee fotoğrafındakileri fazlasıyla andıran bir şekilde konumlanmışlardır.

Her ne kadar halası bu portrede belirgin şekilde bir kolye takıyor olsa da keslınlikle Van der Zee portresini gördüğünde Barthes'm anımsamasını sağlayan kolye bu değildir. Eski otobiyografisinde yeniden

50 Bkz. Marty, "L'Assomption du phenomene", 745.

51 Bkz. Olin, "Touching Photographs", 101-8.

52 Age., 106.



Fotoğraf 17: Leon ve Berthe Barthes kızları Alice ile birlikte.

üretilmiş aile fotoğafıyla belki de çok dikkatli bir okuyucunun bağ kurabileceği bir kavram sayesinde halasının *La Chambre claire*'deki fotoğrafına atıfta bulunmaz.[53]

Kafka imgesini bir veya daha fazla otoportresi üzerine bindiren Benjamin'i anımsatan bir şekilde, Van der Zee'nin fotoğrafı da Barthes'ın halasına dair anısıyla üst üste binmiştir. Kolye, bu mücevherden vücut bulmuş gibi merhum halasının tüm yaşamı "haline gelen" algılayanın ilineksel belleğini tetiklemeye muktedir olduğu ölçüde örtük bir metonimik güç barındıran fotoğrafın keskin detayı olarak aktarılmaktadır: "cette sœur de mon pere ne s'etait jamais mariee, avait vecu en vieille fille pres de sa mere, et j'en avais toujours eu de la peine, pensant à la tristesse de sa vie provinciale" (CC, 88) (babamın kız kardeşi hiç evlenmemişti, yaşlı

53 Olin, bu iki imgeyle alakalı olarak *La Chambre claire*'deki en belirgin bağlamsallık gücünün imge ile model arasındaki değil, bakan ile fotoğraf arasındaki tanımlamaya uygun bir "edimsel gösterge" içine yerleşik olduğunu iddia eder (age., 114-15).

bir hizmetçiymiş gibi annesiyle yaşamıştı ve onun kasvetli yaşamı ne zaman aklıma gelse içimi bir hüzün kaplardı [CL, 53]). (Halası Alice'i tarif edişi de hayat hikâyeleri aşağı yukarı benzeyen Proust'un halası Leonie'yi çağrıştırmaktadır.)[54] Hem *punctum* hem de istemsiz belleğin tetiklenmesi, bir bireyin zihinsel yaşamı ve psikolojisi kadar öngörülemez, eşsiz olan ve kronolojik olmayan bir spontan belleğin vesilesi olmaktadır.

Neticede, Barthes'ın *La Chambre claire*'de yaptığı metinlerarası Proust referansı, Benjamin'in fotoğrafla alakalı olarak *À la recherche*'i kullanmasını fazlasıyla andırdığı için iki katı etkilidir. Her ikisi de birçok fotoğraf ve hatta başlı başına iletişim aracını "Proustcu", yani istemsiz bellek karşıtı olarak görmektedir. Zira hem Benjamin hem de Barthes bu bakış açısını desteklemek için *À la recherche*'in "anti-fotografik" pasajlarından alıntı yapar. Fakat aynı zamanda, portrenin modeli için tehlikeli olabilecek bir doğaya sahip bazı öncelikli portre fotoğrafları (poz veren/imlem ilişkisi kapsamında), Proust'un romanında tarif edildiği şekliyle derin, istemsiz bir bellek deneyimiyle doğrudan ve dolaylı olarak birleşmektelerdir. Benjamin'in fotoğraf hakkındaki "anti-Proustcu" görüşü ("Über einige Motive bei Baudelaire" eserinde açıklamıştır) ise zaman içinde evrim geçirmekte ve çağdaşlık doğası ile *Erfahrung*'un gerilemesinde fotoğrafın rolünü içeren genel, tarihsel ve kültürel bir teze kaçınılmaz şekilde bağlanmaktadır. İkinci görüş daha özgün ve derin bir tür deneyimle ilişkilendirilmektedir ki bu deneyime de modern kent, teknik/araçsal hayat zorlukları tarafından kişinin geçmişe dair kendi en güçlü zihinsel bağlarını kestiği ölçüde meydan okunmaktadır. Bu da Benjamin'in önceki yazılarında ve en açık şekilde 1932 tarihli *Berliner Kindheit* eserindeki çocuk Kafka portresinin kendi belleksel deneyiminde (ayrıca aynı yıl Proust üzerine yaptığı konuşmada) görülen bazı portre fotoğrafları ile istemsiz bellek arasındaki güçlü bir yakınlığa dair dile getirilen eski söylemden vazgeçmek anlamına gelir. Tam tersine, fotoğrafın "anti-Proustcu" doğası üzerine Barthes'ın *La Chambre claire*'de yaptığı yorumlar ise istemsiz bellek ile (bir *punctum*'u olan) bazı seçilmiş fotoğrafların, bilhassa da Kış Bahçesi portresinin bariz bir şekilde aynı kefeye konduğuna delalet etmektedir.

Hem bu hem de başka bağlamlarda birbirlerine benzemelerine rağmen anlatılan diğer özneye-bakanın ilişkisine odaklanmış tekillik deneyimi ile *punctum* arasındaki ayrım sürdürülmek zorundadır. Kış Bahçesi fotoğrafının yeniden keşfi ile bunu mümkün kılan annenin hakikatinin tanınması pasif, aracılaştırılmamış ve bilinçsiz *punctum*-karşı-

54 Calvet farklı bir bağlam içinde Barthes'ın halası Alice'i Proust'un halasıyla karşılaştırır (*Roland Barthes*, 30).

lıkları değil, sevilen kişinin hakiki anısı ve varoluşu için yapılan kasıtlı arayışın ürünleridir. Her ikisi de bir özgün kişisel bellek genişlemesini içermekte ve bakan ile imge arasındaki eşsiz bir ilişki olmaktadır –fakat fotografik tekilliği bulmak için önce aramak gerekmektedir. Barthes'ın annenin özünü bir fotoğrafta bulmayı beklemediğini söylemesine rağmen fiili karşılaşma yine de umulmadık, yani annesi için tuttuğu matemin kasıtlı empatisiyle aracılandırılmış olur. Tarif ettiğim terimler açısından tekillik asla *punctum* gibi ilineksel olmaz çünkü yalnızca tek bir potansiyel objeye sahiptir: Kaybedilmiş ya da ölmüş olan ama güçlü bir şekilde hâlâ öznenin bilincinde varlığını sürdüren sevdiceğin yüzü. Öte yandan, *punctum* ise tanımı gereği (a) bir fotografik imgenin herhangi bir detayı olabilir; (b) her zaman kayıp ve ölüm ile ilişkilendirilmez ve (c) yalnızca akla getirmekle yetindiği görünürde önemsiz, unutalı çok olmuş gerçekliklerin anısıyla bütünleşmiş olabilir. Fotografik imgeyi bir görsel gerçeklik olarak kendi merkezine yerleştirmiş, fotoğraf aracılığıyla gelen tekillik deneyimi (yani, ötekinin tekilliği) en etkileyici halindeki *punctum*'dan çok daha geniş ve derin bir kapsam içinde bakan kişinin bilinci açık hayatındaki durumsal bağlamına tabidir.

Kış Bahçesi portresinin, vefatı ve artık olmayışı kapsamında annenin mutlak tekilliğiyle ilgili duygu yüklü ve varoluşçu bir kesinlik temin etmesi nedeniyle, Barthes üzerinde duygusal bir etkisi olan *La Chambre claire*'de yeniden üretilmiş tüm *punctum*-imgeler de dahil olmak üzere diğer fotoğraflardan ayrı bir yeri vardır. Diğer bir deyişle, Kış Bahçesi fotoğrafını diğerlerinden ayrı kılan, Proust tarafından tarif edilmiş istemsiz belleğin işlevi değildir, zira bu *punctum*-imgeler tarafından paylaşılmıştır. Daha ziyade, onun Proustcu kaynağı *À la recherche*'in kahramanının kayıp, ölüm ve diriliş ile kefaret deneyimlerini tattığı daha geniş bir anlatı bağlamıdır ve Barthes da Proust'un hayatının projesini, Barthes'ın çok güçlü bir şekilde tanımlandığı projeyi bir yazar olarak kendiyle özdeşleştirmektedir. Daha belirgin olarak (önceden değinildiği üzere), hem Benjamin hem de Barthes'a göre tekillik deneyimi –fotoğraf aracılığıyla ötekinin tekilliği– daha geniş bir tarihsel-kuramsal ve otobiyografik bağlam içinde geçen kendi anlatısıyla mutlaka ilişkilidir. Eşsiz kış bahçesi fotoğraflarındaki değerin kelimenin en güçlü anlamıyla kişisel olduğunu (ve eşsiz anlamlar taşıyan fotoğraflara dair herhangi bir kişinin potansiyel olarak simgesel deneyimini) düşünüldüğünde, teşkil ettiği olayın doğası gereği bu değer önemli ölçüde tutarsız ve güvensizdir. Orpheus'un Eurydice'e attığı ve kadının Hades'in karanlıklarında yok olmasına neden olan bakış gibi, yalnızca fotoğrafa bakan kişinin tecrübe ettiği anda ortaya çıkan tekillik ise bir eleştirmen tarafından üzerine eğinildiği anda kaçmaktadır.

Benjamin ve Barthes'a göre ise, Kış Bahçesi fotoğraflarındaki ötekiyle etkileşim kurmalarından doğan kendi tekillik deneyimlerindeki olayın gelip geçiciliğine bu imgeler üzerine kaleme aldıkları yazılar vasıtasıyla daimi bir süreklilik bahşedilmektedir; aslında, bu deneyimin kökten öznelliği ve gelip geçiciliği –her zaman için yalnızca kısmi ve tamamlanmamış– bu aktarımın daha nesnel ve sabit bir lisan formunda yapılmasına gereksinim duyulmaktadır.

Barthes'ın fotoğraf üzerine ileri sürdüğü tezin kurtarıcı ve zımni etik boyutu bu sebeple Kış Bahçesi fotoğrafının istisnai duygusal etkisiyle ön plana alınmaktadır. Annesinin fotoğrafını bir çocukken gördüğünde deneyimlediği tekillik tüm diğer fotoğrafların ona sunduğu alçaltıcı vasfın ötesine geçmektedir. Yine de her okur ve ona bakan her kişi için aynı kurtarma sürecini başlatmaya kabil olan sevdiceğin özel bir portre fotoğrafı potansiyel olarak bulunmaktadır. Ve dolayısıyla bu da Kış Bahçesi portresinin *La Chambre claire*'deki görsel yokluğunun en derinlikli sebebidir: Barthes bu portrenin bir başkası için (örneğin okur ve bakan kişi), yalnızca kendi adına mutlak, öncelikli bir istisna değil, esasen bir diğer fotoğraftan ibaret olduğunu bilir ve kabul eder. Proustcu kahramanın istemsiz belleğinin zamana meydan okuyan doğası gereği kendi edebi projesine kalkışmasında olduğu gibi, Barthes için de Kış Bahçesi fotoğrafının annesinin özünü simya dolu muhafaza edişi, fotoğrafın en derinlikli duygusal ve varoluşçu potansiyelleriyle iletişim kuran Proustcu anlatıya olanak sağlar.[55] Bu fotografik diriliş Barthes'ın da kabul ettiği üzere "firari" iken (CC, 101), fotoğraf üzerine yazılan *La Chambre claire*'de ise "ecrasement du Temps" (CC, 150) karşısında temsil ettiklerini kurtarıp fotoğrafın zamansallığının doğasına özgü bu "Zamanı silme" eylemine rağmen bu dirilişe daha kalıcı bir öte dünya bahşedilmektedir. Barthes, bu şekilde yazarak, Benjamin'e Berlin'deki kendi çocukluğunu anımsatan çocuk Kafka portresindeki fotografik öteki ile etkileşimi de dahil olmak üzere, öncelikli ve kendini tanımlayan imgelere ilişkin diğer öznelerin yaşadığı tüm deneyimlere ses ve ifade kazandırmakta, şahitlik etmektedir. Bu sayede, mevcut çalışma yalnızca Barthes'ın fotoğraf kuramını onun selefi Benjamin'in açısından okumayı değil, aynı zamanda Benjamin'in fotografik imgelerle etkileşimini de Barthes'ın görüngübilimi açısından görmeyi amaçlayarak tam bir daire çizmektedir.

55 Orpheus'un Eurydice'i kaybedişi ile Barthes'ın kendi annesini kaybedişini aynı kefeye koyan Schlossman'ın karşılaştırmalı Barthes ve analizi için bkz. "The Descent of Orpheus", 156-8.

EK BÖLÜM: Dijitalleşme Çağında Tekillik ve Fotoğraf

– § –

BENJAMIN'IN VE BARTHES'IN yazılarında fotoğrafa dair tek bir sistematik kuram bile bulunmamaktadır ve böylesi bir kuramın değerini ve ihtimalini birçok yönden sorunsallaştırırlar. İletişim aracının farklı unsurlarından oluşan dikkat çekici yelpazesi ile bu aracın her yazar tarafından kendi çalışmalarında altı çizilen deneyimi ve ortaya çıkarılanın genellikle derin –daha önce değindiğimiz– önemine rağmen yazarların keşifleri çağımızın dijital-imge ortamındaki fotoğrafın eleştirel ve kuramsal herhangi bir anlayışı için her zaman varlığını-devam ettiren hayati referans noktaları olmayı sürdürmektedir: İletişim aracının teknik ve kültürel evrimine, fotografik imleme, bağlamsallığa, büyü ve fotoğrafa, fotoğraf ve belleğe ayrıca hepsinin ötesinde fotografik imgeler deneyiminin duygu yüklü ve varoluşsal boyutlarına odaklanırlar. Bu spesifik konular ve temalar Benjamin ile Barthes arasındaki ortaklık ve benzerliğin kilit noktalarını teşkil etmektedir. Eleştirel, metodolojik ve felsefi yönelimler (Marksist-içerikli toplumsal ve kültürel eleştiri ve genel bir görüngübilim) ve bağlı metinlere (bilhassa da Proust'un *À la recherche du temps perdu* eseri) ek olarak bunu da paylaşmaktadırlar. Sayısız bilim insanı her iki düşünürün en meşhur fotografik kavramları –aura, *hava*, *punctum* ve optik olarak bilinçsiz– arasına net (ya da denk) bir çizgi çekmeye çalışmış olsa da ve ikisi arasında kesinlikle çok önemli sayısız benzerlik bulunsa da (her ikisini daha iyi anlamayı sağlayacak farkındalık) daha önce gösterdiğim gibi, bu kavramlar yine de her tür doğrudan, birebir analojiye ya da eşdeğerine karşı koymaktadır. Bunun da büyük

oranda nedeni, Benjamin'in ve Barthes'ın farklı entelektüel projelerinde yer alan bu kavramların karmaşık, bazen belirsiz iç içe geçmişliği ve her iki yazarın da yaşadığı tarih, çalıştığı kültürel ve entelektüel ortamların birbirinden farklı oluşudur.

Bu nedenler arasında yalnızca tarihsel, metinsel ve bağlamsal açıdan aydınlatılmış "yakın okuma", bu kilit kavramlar ve metinlerin daha bütüncül bir anlayışını benim de denediğim gibi sunmakta ve Benjamin ile Barthes arasındaki benzerlikler ve farklılıklara dair en önemli noktaların tamamen ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Benzerlikler arasında en dikkat çekici olanı ise portre fotoğrafında betimlenmiş öteki ile alakalı tekillik teması ya da kavramıdır. Bu, fotografik imge ile bellek süreçleri, algı ile imgelem arasındaki ilişki; imge içinde şekillendirilmiş ve imge tarafından nakledilmiş geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişki; kişisel ve kolektif deneyimi ve tarihi zamana ve unutmaya karşı kaybetme; son olarak da bu deneyimin yeniden yakalanıp kurtarılması da dahil olmak üzere, Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğraf ile olan etkileşimlerinin tüm diğer unsurlarına genellikle diyalektik açıdan nüfuz etmek için gösterilmiştir. Üstelik fotografik imgenin ve onun potansiyellerinin –"fotografik tekillik" genel başlığı altında ele alıp analiz ettiğim– bu varoluşçu ve etik unsurları Benjamin'in ve Barthes'ın yazıları ve fikirlerinin kimisi epeyce doğrudan, kimisi dolambaçlı, kinayeli ve anlaşılmaz yeni ve aydınlatıcı yollarda birleştiren veya yeniden birleştiren kalıbı sağlamaktadır.

Çocukluğa ait iki Kış Bahçesi portresinin tarihsel bir (ya da birçok) tesadüf sonucunda hem Benjamin'in hem de Barthes'ın en kişisel –ve muhtemelen en aydınlatıcı fotoğraf anlayışlarının duygusal ve çağrışımsal merkezinde durması sayesinde, tekillik temasının pek çok özelliği ve anlamı apaçık bir şekilde görünür olmaktadır. Bu fotoğrafların, yani Barthes'ın annesinin çocukluk portresi ve Kafka'nın çocukluk portresinin her ikisi de belirip kaybolmakta ve diğer fotografik imgelerın, anıların ve anekdotların içine bir yandan karışırken diğer yandan da ötekilerden ve genel olarak fotoğraftan uzak kalmayı sürdürmektedir. Bu portreler, kişisel ve kolektif bir geçmiş kaybına ve fotoğrafın özüne dair Benjamin ve Barthes'ın gerçekleştirdikleri fotografik arayışın Proustcu çekirdekleridir. Bu arayış iletişim aracının pratik, artistik ve politik-ideolojik kullanımları içinde her zaman dışavurulmaz. Fakat onların ve fotoğrafın bilinçli olarak tasarlanmış her işlevinin içinde gizli bir potansiyel olarak kalır.

Ayrıca, bir yanda Benjamin'in fotoğrafa yaklaşımındaki çoğunlukla gözden kaçırılmış öznel ve kişisel boyutları, diğer yanda Barthes'ın nesnel ve daha kolektif çıkarımlarını onların bu imgeler üzerine yazdıkları aracılığıyla fark edebilmekteyiz. Tarihsel ve teknolojik değişimin ge-

niş kapsamı ve bunun insan benliği üzerindeki etkileriyle ilgili olarak Benjamin'in kaygıları (Benjamin'in de kaçamadığı, faşizm ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaşan fırtınasıyla mutlak ilintili olarak görülmüştür) kayıp Berlin çocukluğu ve portre modelinin hakiki kimliği ve hayat-dünyasını aktaran on dokuzuncu yüzyılın ufak detaylarına karşı keskin bir hassasiyete dair dokunaklı bir nostaljiyle bir arada olarak açığa çıkmaktadır. Öte yandan, Barthes'ın matemini tutarken annesini *La Chambre claire*'de araması sadece kişisel, bencil (keder ve matemin her zaman bencil olması manasında) ve hatta "tekbenci"[1] olmanın ötesine geçmek için açığa çıkmakta ve yalnızca anaç ötekini değil, kendisinin Paris'teki dünyadan ayrı sosyal çevresinden çok uzaklardaki öteki hayatlar ve zamanları da –İç Savaş Amerika'sı, Viktorya Çağı İngiltere'si, 1920'lerin Harlem'i ve yirminci yüzyıl sonlarında savaşla parçalanmış Nikaragua– kapsamak için genişlemektedir. Ona daha evrensel ıstırap, kayıp ve umutlardan bahseden ve yaratma arzusunu telkin eden imgeler üzerinden duygusal bir iletişim hissettiği bu dünyalarla fotoğraf aracılığıyla temas kurmuştur. Kış Bahçesi portreleri ise en nihayetinde Benjamin ve Barthes'ın ötekinin mutlak tekilliğini tanımaya bağlanmış tüm gözlemlerinin otobiyografik, varoluşçu ve kültürel-tarihsel aşamaları arasındaki, Derrida'nın ifadesini ve hakiki olma gerekliliğini anımsatacak, bu tekilliğe riayet ve muhafızlık edecek değiş tokuş yollarıdır.

Daha önce değindiğim ama derinlemesine ele almadığım bir diğer benzerlik daha vardır: hem Benjamin hem de Barthes ayırt edici biçimde şekilsel bir dışavurum aracı olan fotoğrafın kapsamında estetiğin önemini azaltmaktadır. Bunu yapmalarının sebebi, elbette ki her ikisinin de fotoğrafların olağanüstü bir estetik değer ve önem teşkil edebilecekleri gerçeğini reddetmeleri değildir ki Benjamin'in on dokuzuncu yüzyılın ortalarında çekilmiş bazı portrelerdeki sanatsal yeteneği takdir etmesi bunun ispatıdır. Aksine, bir portredeki insan yüzü ve vücudunun doğal ve duygusal dışavurumculuğuna bağlı olan fotografik etkileşimin tekilliğinin onların analizlerinde ne kadar merkezi olduğunu yansıtmaktır. Ki bu da portre de yaratılmış, sanatsal her dışavurumu kaçınılmaz olarak aşmaktadır (portre geleneksel açıdan fotoğrafın en az estetik ya da şekilsel türü olmayı sürdürmektedir). Ötekinin tanınması ve sonucunda kabullenilmesi en nihayetinde şekilden ziyade bir anlatım meselesidir –gösterenin içine kapanık yaratıcı arabulucuğundan ziyade gösterilenin mevcudiyetidir. Önemli hususlarda geleneksel açıdan hep karşılıksız olarak tanımlanmış estetik veya sanatsal seyir ve tefekkür ötekini soyutlamaya etik olanı tamamen reddetmeye de-

1 Elkins, *What Photography Is*, 7.

ğil ama tarz ve şeklin aracılığı ve sanatkârın bilinci ile askıya almaya meyillidir.[2] Dolayısıyla fotoğraf bağlamındaki sözde "estetik tutum" bakan ile fotoğrafta tasvir edilmiş kişi arasındaki, derinlemesine doğrudan ilişkiye, entelektüel ve estetik bir mesafeyi açıkça kısaltan ve bu mesafenin sürdürülmesini imkânsız kılan bir ilişkiye Benjamin ve Barthes'ın pek çok yönden aksini iddia etmelerine rağmen kesinlikle uygun değildir.

Fotoğraftaki estetik, Benjamin ve Barthes'a göre etik ve varoluşsalı fotoğrafın maddi temeli ve yaratılışına yerleşik olmasına rağmen nasıl asla ele geçiremiyorsa, fotografik imgenin ontolojisi de her zaman fotoğrafın psikolojik ve görüngübilimsel etkilerinin arkasında yer almaktadır. Bu etkiler/tesirler asla maddesel, olgusal ve nesnele indirgenemezler.

Analog fotoğrafın ötesinde

Fotoğraf, bir görsel anlatım formu olarak genellikle iki tanımlayıcı özellikle, özündeki yeniden üretilebilirlik ve bağlamsallık ile anılmaktadır: Fotografik tekillik deneyiminin imgenin yeniden üretilmeyle çoğaltılmasından çoğunlukla etkilenmediğini görmüştük. Bunun da nedeni, kaç defa yeniden üretilmiş ya da hangi bireysel "versiyonu" deneyimlenmiş olursa olsun imlemin imge içine bağlı kalışıdır. Üstelik deneysellik açısından bakıldığında, resmin aksine, fotoğrafa özgün bir artefakt yoktur (elbette, dagerotip ve daha sonraki Polaroid örnekleri hariç). Benjamin ve Barthes'ın tarif ettikleri de dahil hiçbir analog fotoğraf kimse (normalde) negatifi görmediği ve çerçevelemediği için asla ilk nesil, orijinal tescilli bir imge olamaz; pozitif bir baskı, bir versiyon olur. Analitik felsefe terminolojisinde, bir romanı meydana getiren metin gibi, fotoğraf da yeniden üretilebilen ama yine de kendi olarak kalabilen bir "cinstir", oysa resim veya heykel bir "göstergedir" ve fiziksel bir nesne olarak eşi benzeri yoktur.

Bağlamsallık göz önüne alındığında, tasvir ettiği kişiyle fotoğrafın (geçmiş) gelişigüzel ilişkisinin fiziksel olgusu, ötekiyle yapılan etkileşim manasında onun tekilliğinin temel bir unsurudur ve bu etkileşimi bir portre resmi veya çizimle sağlanan etkileşimden farklı kılar. Çağdaş, yirmi birinci yüzyıl bakış açısından ele alındığında, yeni fotografik teknolojilerdeki ilerlemenin ve dijital fotografik imge üretimi ve işlemesi-

2 Burada bahsi geçen fotografik tekillik bazı özelliklerini paylaşmasına rağmen Attridge'in tekillik kavramından temelde farklıdır. Attridge'inki öncelikle estetiktir ve "bir uygulama ve bir teşekkül olarak Batı sanatının kalbinde yatan" (*The Singularity of Literature*, 2) şeklinde görülen icat ve ötekilik ile yakinen ilişkilidir. Attridge'in edebi bilime yaptığı önemli katkı bu tezde ihmal edilmiş kavramlara üretken bir giriş niteliğindedir.

nin ortaya çıkışının, Benjamin'in ve Barthes'ın yazılarından çıkardığım anlam tekillik kavramını bir şekilde olumsuzladığı ya da tarihselleştirdiği tartışmaya açıktır. Bu konu üzerine ele almak istediğim son husus, varoluşçu ve etik tekillik kapsamında ileri sürdükleri analog fotoğrafın (hem Benjamin'in hem de Barthes'ın bildiği tek fotoğraf formu) uygulamalar, varsayımlar ve aksiyomlarına başka yöntemlerde olduğu gibi sıkı sıkıya bağlı olan görüşlerinin dijital fotoğrafın herhangi bir yuvarlatılmış anlayışına yine de uzak kalmakta lakin önemli bir kılavuzluk üstlenmekte olduğudur. Bunun da nedeni, fotografik imgenin somut deneyimini onun yaratılışının asli ya da varsayılan olgularıyla basit, diyalektik olmayan herhangi bir üslup içinde özdeşleştirmeye çalışan her indirgemeci teknolojik determinizme karşı çıkan iletişim aracına genellikle fenomenolojik, bakan odaklı yaklaşımlarıdır.

1980'lerin sonundan itibaren görsel anlatımda yaşanan dijitalleşme sayesinde fotoğraf kuramcıları analog ve dijital arasındaki benzerliklerden ziyade farklılıkların altını kalınca çizen ezici bir ürün odaklı üslup içinde dijital imgelemeyi kavramsallaştırmaya başlamıştır. Bunlardan biri olan Mitchell'ın çalışması *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* 1992 yılında yayımlanmış ve çok önemli bir referans noktasına dönüşmüştür. Mitchell dijital imgelemin gelişini, anti-realist savları güçlü bir şekilde yeniden ifade etmeye yarayacak ve analog fotoğrafla ilintili olarak gelenekselleşmiş "fotografik nesnellik ve kapanım fikirlerini" geriye dönük bir şekilde "ifşa etmek" ve "yapıbozumuna uğratmak" için bir fırsat olarak müjdeler.[3] Barthes'ın fotografik imlemin bağlılığına dair fikriyle oynayarak "imlemin işi bitti," diye iddia eder.[4] Mitchell'a göre analog fotoğraf, imlemi ile arasındaki (görünürde) istikrarlı ilişki artık kaybolmuş ve fotografik imgenin doğruluğunun sorgulanmasına yol açmıştır.

Bu savdan devam edersek, günümüzde birçok şekilde ve birçok insan için fotoğrafın karşılığı olarak algılanan dijital fotoğrafın şayet gerçek ile (yahut analog fotoğrafla kıyaslanamaz bir gerçek ile) hiçbir bağlamsal, doğrudan gelişigüzel ilişkisi yoksa ve/veya bakanın bu ilişkiye dair inancı ya da algısının altının tamamen oyulduğu bir durum yaratıyorsa, imge içindeki ötekinin deneyimlenmiş mevcudiyetini gösteren tekillik ve imgenin ona bakan kişi üzerinde –Kış Bahçesi portresiyle Benjamin'in ve Barthes'ın kurdukları kendilerine has ilişkilerde özetlendiği gibi– hissettirdiği talepler (birçok anlamda) hakiki bir "geçmiş deneyimi" olurlar.

3 Mitchell, *The Reconfigured Eye*, 8.

4 Age., 31.

Fakat durum açıkça bundan ibaret değildir. Teknik ve ontolojik bir bağlamda değerlendirildiğinde, imgenin ekran veya kâğıt üzerinde yakalanması ve görülmesi için gereken foto-kimyasal developmana ihtiyaç duymayan bir dijital koda dönüştürülmüş olsa da dijital kamera ile çekilmiş bir fotoğraf hâlâ ışığın bir kaydıdır. Yine de imge ve tasvir edilmiş gerçeklik arasındaki bağlamsal ilişki dijital fotoğrafta her zaman için vardır.

Bir foto-kimyasal ya da foto-dijital süreçte doğmuş olsun olmasın, kelimenin etimolojik kökeninde *foto-graf* ancak imge içindeki nesnenin bu kaydedilmiş izleği varsa bir fotoğraftır, lakin manipüle edilen önce veya sonra resim aracılığıyla görüngüsünün çoğu değiştirilmiş olabilir. Eğer bu izlek eksikse imge kesinlikle bir fotoğraf değil, yalnızca fotografik bir tarz veya lisan alıntılayabilen bir başka --örneğin, sanatsal veya görsel (yani tamamen bilgisayarda yaratılmış)– anlatım formudur. Bir resme veya bir bilgisayar imgesine uygulanmış "foto-realizm" terimi yalnızca bu biçimsel bağlamda anlam kazanmaktadır ve bu terimin kullanılması ise mevcut fotoğrafın görsel realizm standardı olarak kabullenilmesi manasına gelmektedir.[5] Mitchell da bunu üstü kapalı biçimde kabullenmekte ve analog ile dijital "fotoğraf" arasındakilerden ziyade fotoğraf ile "dijital imgelem" arasındaki temel farklara "post-fotografik" çağa dair (kendi alt başlığındaki gibi) yazılarda sık sık değinmektedir. Her ne kadar Mitchell'ın çalışması pek çok yönden geleceğe yönelik olsa da fotoğrafı yukarıda tanımlandığı gibi barındırdığına dair hiçbir belirti taşımaz.[6]

Daha önce de gördüğümüz üzere, Barthes'a ve on dokuzuncu yüzyıl ortası ve yeni yüzyıl başlangıcındaki portrenin biçimsel özelliklerine ve ayrıca yirminci yüzyıl başlarındaki fotoğrafa dair daha somut düşüncelerine binaen herkesçe ikinci plana atılmıştır. Benjamin'e göre, biçim ve çoğunlukla form ile ilgili sorunlar, fotografik portrelerin imge ve bakan kişi arasındaki imgesel ve duygusal alanda meydana gelen daha derin varoluşçu boyutlarıyla yalnızca sınırlı derecede bağlantılıdır. İmgelerin dijital kaydı ve manipülasyonu fotoğrafın bağımsız belirtiselliğinden ziyade değişken ikonikliğinin ya da gerçeğe benzerliğinin daha büyük bir

5 Örneğin, bilgisayarda yaratılmış imgeler olabildiğince fazla "gerçekçi", yani Lev Manovich'in tabiriyle "foto gerçekçi" görünmeleri için mükemmelleştirilmektedir ("The Paradoxes of Digital Photography." Liz Wells [ed.], *The Photography Reader* [New York ve Londra: Routledge, 2003], 240-9: 246).

6 Manovich'e göre, Mitchell'ın analog ve dijital fotoğraf arasındaki fiziksel farklılıklara dair bakış açısını kabullensek bile dijital teknolojilerin somut kültürel kullanımları (farz edilen) ikilemi sorunsallaştırmaktadır. Gerçekçilik meselesine odaklanarak, dijital fotoğraftaki mantığın "çelişkili" olduğunu ve analog fotoğraftaki ve onun kullanımlarındaki süreklilik ve süreksizliklere eş zamanlı olarak tabi olduğunu iddia eder (age., 241-2).

farkındalığını değiştirmekte, sorunsallaştırmakta veya ona doğru yönelmektedir; bir başka deyişle, imgenin özelliklerinin fotoğrafın çekildiği duruma istinaden aktarılanın (veya başka fotoğrafların) görsel algısına ne şekilde tekabül edip etmedikleriyle ilgilidir. Dijital fotoğrafın kimsayal (ve simyasal) olanı baypas ettiği, ama bir yandan da analog fotoğrafın optik ve (bazı) mekanik özelliklerini koruyup ışığı görsel izlenimlerden ziyade sayısal bilgiye dönüştürdüğü esnada, dijital fotoğraf tarafından sunulan fotoğraf çekme ile görme arasındaki neredeyse anlık ilişki ve bir dizi yeni yöntemle imgeyi manipüle etmeye yarayan katlanarak artan-bir kudrettir. Bu da hiç şüphesiz fotoğrafçı, aktarılan nesne, imge ve bakan arasındaki çok daha akışkan bir ilişkiyi beraberinde getirmektedir. Bu yeterlilikler ve onların kullanımlarının psikolojik ve etik boyutları belli durumlarda fazlasıyla önem taşırken, dijital (ya da elbetteki dijital öncesi) fotografik imgelerin genellikle iddia edilen ve işin aslı belki de tam ters yönünde işledikleri gerçekçi olmayan aktarımlardaki somut deneyiminde belirleyici bir rol oynamazlar.

Bu noktada şunu hatırlamamızda fayda olabilir: Bilhassa Barthes'a göre, görsel benzeşim her ne kadar tarif ettiği kişilerin fotoğraflarındaki açığa vurucu, duygu yüklü deneyimlerde önemli bir rol oynasa da bu deneyimin özü değildir ve aslında bu özü eksiltiyor ya da zorluyor da olabilir. Fotografik ötekiyle ilintili olarak, hem Barthes hem de Benjamin kesinlikle zaman içindeki geçmiş bir anda kamera önünde duran bir kişinin katkısız görüngüsünün *ötesindeki* bir hakikati tesis etmede bakan kişinin faal rolüne dikkat çekmektedir: Yani, o kişinin hakiki yaratılışı veya yaratılışının bir yönünün ve fotoğrafın somut algılanışının daimi şimdiliği içinde bu kişinin mevcudiyetinin ve bakan kişi için olan değerinin tanınmasıdır. Bu en başta bir kişilik hakikati, görsel olsun olmasın nesnelden ziyade deneysel bir ilişkidir ve bu hakikatin arayışı fotografik imge ile dünya arasındaki nesnel bir algısal tasvir ilişkisinden ziyade belleğin öznel eylemleri, imgenin ilişkili olduğu şeyin kimliklendirilmesi ve hayal edilmesi aracılığıyla ilerlemektedir.

Dolayısıyla, teknik ve ontolojik anlayışlardan deneysel anlayışlara ve fotoğrafların görünmesinde bilgi birikimi ile inançların ve kültürel ile tarihsel arabuluculuğun rolüne yönelinmesinde, Sarah Kember'ın bakanların "fotografik gerçek içindeki yatırımları" konusunu ele alışı aydınlatıcıdır.[7] Psikanalitik görüşten hareket eden Kember, Mitchell'ın yaklaşımındaki teknolojik determinizm karakteristiğini reddeder ve bunun yerine fotoğrafların ve bilgisayarda yaratılmış imgelerin dijital manipülasyonunun iler-

7 Sarah Kember; "'The Shadow of the Object': Photography and Realism." Liz Wells (ed.), *The Photography Reader* (New York ve Londra: Routledge, 2003), 202-17: 203'te.

leyişiyle ortaya çıkan epistemolojik sorunlara vurgu yapıp fotoğrafın toplumsal ve kültürel iç içe geçmişliğini ve onun insani seçimle zaruri ilişkisini ön plana çıkartır. Bir gerçek kaybının her zaman fotografik imgenin ya da herhangi bir anlatım yönteminin karakteristiği olduğu önermesinden hareketle, Kember'e göre, "gerçeğin yapılılığına" dair bakan kişinin "artırılmış farkındalığını" tetikleyerek analogdan dijital fotoğrafa yapılan geçiş aslında "fotografik imge-nesnenin bir ispat niteliğinde yeniden fetişleştirilmesi" olarak tabir ettiği bir sonuç doğurmaktadır.[8] Kember, "fotoğrafın duygusal kapasitesi"nın altını çizmek için yüzünü *La Chambre claire*'e çevirir ve şöyle bir iddiada bulunur: "anlatımdaki gerçeğin imkânsızlığını (Barthes'ın bariz şekilde bildiği gibi) *bilebiliyor* ama onun mevcudiyetini yine de *hissedebiliyoruz*".[9] Fotoğraf deneyimlerimizde –analog ya da dijital– potansiyel açıdan faal olan bilme ve hissetmenin aralarındaki uyuşmazlığın bu kabulü, analog ve dijital fotoğraf deneyimi arasındaki bir kopmadan ziyade belirgin bir sürekliliği doğrulamaktadır ki bu süreklilik ne dosdoğru ne de teleolojiktir ve hatta Lev Manovich ile Martin Lister gibi kuramcıların defaatle değindikleri üzere belki de çelişkilidir.[10]

Onların çıkarımlarındaki bu meseleler hiç şüphesiz burada ele almak için fazla karmaşık ve kapsamlıdır.[11] Ancak, fotoğraf kuramları veya tarihlerinin daima öncelikle imge-üretimini, yani fotoğraf yaratımının optik-kimyasal veya elektronik sürecini somut görüş pahasına[12] irdelemiş olduklarına dair Hans Belting'in yaklaşımı dikkate alındığında, Benjamin ile Barthes'ın belli fotoğraflara verdikleri kıymet ve fotografik imgeler algısının zorunlu olarak içerdiği daha genel algısal ve imgesel dinamikler alenen yapılan her türdeşleyici ya da indirgeyici sistematizasyona karşı direnmeye meyilli karmaşık, değişken ve diyalektik bir süreç olarak fotografik kabullenişin önemini yeniden keşfetmemize imkân tanımaktadır.[13] Bu sayede, yalnızca kültürel ve tarihsel arabuluculuk ve yorum-

8 Age., 210.

9 Age., 212.

10 Bkz. Manovich, "The Paradoxes of Digital Photography" ve Martin Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging." Liz Wells (ed..), *Photography, A Critical Introduction* (New York ve Londra: Routledge, 2004), 295-336'da.

11 Yalnızca sanat fotoğrafıyla ilintili karmaşık sorunları ele alan bir çıkarım için, bkz. Hubertus von Amelunxen ve diğ. tarafından yazılmış çeşitli makaleler, *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (Münih: G + BArts, 1996).

12 Bkz. Belting, *Bild-Anthropologie*, 41.

13 Barthes ile ilgili olarak, Douglas R. Nickel "kabulleniş vurgusunun" fotografik eleştirinin geleneksel varsayımlarına meydan okuduğunu iddia eder ve *La Chambre claire*'in izinden giderek "bir fotografi tarihinin (...) anadile doğru kökten yeniden yönlendirilmiş olabileceği" sonucuna varır ("Roland Barthes and the Snapshot", *History of Photography*, 24 (2000), 232-5: 235).

lama içine değil, ayrıca bakan kişinin tekil, canlı öznelliğine yerleşmiş fotografik aktarım deneyimlerinin göreliliği ve birden çok değere sahip oluşlarına vurgu yapılmaktadır. Barthes'a istinaden Kember tarafından dikkat çekilen bir foto-nesnenin fetişleştirilmesi de dahil olmak üzere, bu deneyimin kapsamında elbette ki bilinçdışı psikolojik mekanizmalar da devrededir. Yine de hem Benjamin hem de Barthes'ın yazılarında (başka metodolojiler ve hedeflerle karşı koyulmuş veya övülmüş olduklarında bile) fotoğrafa yapılan görüngübilimsel iğneleme kendilerinin ve başkalarının temelde bilinçli ve özdüşünümsel fotografik deneyimlerinin varoluşçu ve etik boyutunu ön plana taşımaktadır. Bireysel öznenin entelektüel ve duygusal yaşamında fotoğrafın rolünün daha iyi anlaşılmasına dair Barthes'ın getirdiği bakış açısı, fotografik imgenin dijital bir bağlam içinde daha da uygun ve kuvvetli olduğuna dair yapılan gerçekçi-yapılandırmacı tartışmasının ötesine geçmeyi gerektirir. Bu bakış açısı, kendi doğası gereği fotografik iletişim aracının "nesnel bir şekilde" eşsiz, kuvvetli ve etkileyici olduğu tüm yöntemleri reddetmeden yüksek bir öznel ve tabii ki kültürel ve tarihsel görelilik seviyesinin kabulünü gerektirmektedir.[14]

Fotoğrafın tekilliği, Benjamin'in ve Barthes'ın yazılarında belli bir inanışın gücünü, yani birinin imgeyle etkileşime girdiğinde imlem ya da resmin çekildiği an canlı olan fotoğraflanmış kişi ile imge arasındaki bir tür elzem ilişkiyi vurgulayıp aklayan deneysel, somut bir fenomenolojik bağlam içinde ortaya çıkmaktadır. Ve bu gerçeğin de ötesinde, bu imge o hayatın iyi kötü özgün ve "hakiki" bir yansıması olduğunu kanıtlayabilir. Nihayetinde, Barthes ve Benjamin için bu inanışı güvence altına alan bir tür soyut hesaplama değil, fotografik imleme ya da portrenin modeline dair deneyim ve kişisel bilgi birikimidir (Barthes'ın annesiyle arasındaki ilişki) veya paylaşılmış bir kültür ya da tarihsel deneyim sonucunda o kişiye duyulan derin bir empatidir (Benjamin'in kültürel, dinsel ve sanatsal bir köken aracılığıyla Kafka ile arasındaki bağ). Her iki dışavurum da bakan ile portrenin modeli arasındaki fotoğraf tarafından yalnızca sebep olunmuş veya saptanmış değil, aracılandırılmış olan ilişkinin bir parçasıdır.

Fotoğraftaki ötekinin tekilliğini kabullenme, aktarılan kişinin eski bir tarihte başka biri tarafından üstünkörüden ziyade içtenlikli bir biçimde bilinmesiyle teşhis edilebilir olduğu, sözgelimi bu portrenin

14 1990'lardan bu yana, başlangıç noktası olarak görü ve bakma eylemini öznel teknolojik ilerlemelere karşı tutan, fotografi ve ilintili medya üzerine gerçekleştirilmiş bir dizi tarihsel çalışma bulunmaktadır. Örneğin, bkz. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1990).

annenin veya Kafka'nın portresi olmadığı ama bu iki kişinin varoluşlarından bir şeyi bakan kişinin hatırladığı veya imgelediği şekilde yakaladığı gerçeğine dayanmaktadır. Ve bu da fotoğrafı çekilen kişi ona bakan kişinin tanıdığına fiziksel açıdan benzemediğinde bile çelişkili biçimde doğrudur (her iki Kış Bahçesi fotoğrafında ne Benjamin ne de Barthes'm tanıdıkları ya da tanımış olabilecekleri çocuklar bulunmaktadır). Üstelik daha önce de belirttiğim üzere, Benjamin ve Barthes'ın söz konusu çocukluk fotoğrafında deneyimledikleri ötekinin hakikati aracılığıyla kendinin hakikati durumu ancak yazarak ifade edilebilir ve iletişime açık olabilir, ki iki yazarın portre fotoğrafı tarafından talep edilen ötekine dair etik yükümlülüklerini yerine getirmelerinin bir sonucu olarak yazma eylemi de zamandan ve unutulmuşluktan kopardığı bu imgeleri ve onların aktardıklarını katlanılır kılmaktadır. Öyleyse, tekilliğin varoluşçu deneyimi, dijital fotoğraf tarafından önceden bildirilmiş algısal belirsizlik kapsamındaki bazı konularda belki de meydan okunmuş lakin dil içinde harfiyen görsel ve imgeci yalnız olanın değil, anlatının ve tanımın bir meselesi olarak kesinlikle yıkılmamış bütünsel ve içeriksel bir temayüldür.

Son olarak, Benjamin ve Barthes'ın belli fotoğrafları ve onlara bakma sürecinde devreye giren varoluşçu dinamikleri ele alışlarının aynı zamanda kapsamlı fotoğraf kuramının doğası gereği sorunlu bulma kavramını nasıl canlandırdıklarından bahsetmiştim. Buna rağmen, iki düşünürün çalışmaları fotoğrafın sonraki kuramsal çıkarımları için zengin, sürekli şaşırtıcı ve kışkırtıcı kaynaklar sunmaktadır ki bu çıkarımlar birçok farklı kavramsal yoldan ilerlemekte ve pek çok değişik sonuca varmaktadır. Elbette ki onların kaleme aldıkları yazılar ve içlerine işleyen ayrılmaz tekillik teması fotoğraf kuramları veya geçmişlerinin konuşulmasını daha uygun göstermektedir. Bu da zaruri çoğulluk belli fotografik imgelerin farklı koşullarda tetiklemiş olabilecekleri deneyimlerin çeşitliliğini fotoğraf sayesinde işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, fotografik tekillik fotoğrafla kurulan *herhangi* bir ilişkinin potansiyel etik boyutunu vurgulamaya yaramaktadır. Zira etik daima görelilik, çoğulluk ve farkın gerçekliğiyle onu yalnızca hazmeden değil, aynı zamanda kutlayan bir şekilde uzlaşmanın meselesidir.

KAYNAKÇA

Adams, Timothy Dow. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography* (Chapel Hill ve Londra: University of North Carolina Press, 2000).

Adorno, Gretel ve Walter Benjamin. *Briefwechsel 1930-1940*, ed. Christoph Godde ve Henri Lonitz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005).

Adorno, Theodor W. *Über Walter Benjamin* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970).

Agamben, Giorgio. *Profanations*, çev. *Jeff Fort* (New York: Zone Books, 2007).

Albers, Irene. "Proust und die Kunst der Photographie", ed. Wolfram Nitsch ve Rainer Zaiser, *Marcel Proust und die Künste* (Frankfurt a.M. ve Leipzig: Insel-Verlag, 2004), 205-39.

Alphant, Marianne ve Nathalie Leger (ed.) *R/B Roland Barthes* (sergi kataloğu) (Paris: Seuil/ Centre Pompidou/IMEC, 2002).

Amelunxen, Hubertus van "D'un etat mélancolique en phorographie. Walter Benjamin et la conception de l'allegorie", *Revue des Sciences Humanies*, 81 (1988), 9-23.

_____. "Skiagraphia-Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes", ed. Willem van Reijn, *Allegorie und Melancholie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 90-108.

Amelunxen, Hubertus ve diğ. (ed.). *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (Münih: G + B Arts, 1996).

Andrew, Dudley. "The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory," ed. Bill Nichols, *Movies and Methods. An Anthology*, 2 cilt. (Berkeley: University of California Press, 1985), cilt 2, 625-32.

Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski* (Paris: Seuil, 1990).

Atget, une retrospective (sergi kataloğu) (Paris: Bibliotheque Nationale de France, 2007).

Attridge, Derek. "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other", PMLA, 114 (1999), 20-31.

_____. "Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary," ed. Jean-Michel Rabate, *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 77-89.

_____. *The Singularity of Literature* (New York ve Londra: Routledge, 2004).

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*, çev. Richard Howard (Londra: Vintage, 2000). (Türkçe kaynak için bkz. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş, 2011.)

_____. *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, 1980).

_____ *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, çev. Richard Howard (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1997).

_____. *Empire of Signs*, çev. Richard Howard (Londra: Jonathan Cape, 1983). (Türkçe kaynak için bkz. *Göstergeler Imparatorluğu*, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.)

_____. *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, çev. Linda Coverdale (Londra: Jonathan Cape, 1985).

_____. *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (Paris: Seuil, 1981).

_____. *Image, Music, Text*, düz. ve çev. Stephen Heath (Londra: Fontana Press, 1977).

_____. *Journal de deuil* (Paris: Seuil/IMEC, 2009).

_____. *Le Lexique de l'auteur. Seminaire à l'Ecole pratique des hautes etudes 1973-1974, suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. Anne *Herschberg-Pierrot* (Paris: Seuil, 2010).

_____. *Mythologies*, ed. Jacqueline Guittard (Paris: Seuil, 2010). (Türkçe kaynak için bkz. *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayıncılık, 4. Basım, 2014.)

_____. *Mythologies*, düz. ve çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1994).

_____. *Mourning Diary*, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2010). (Türkçe kaynak için bkz. *Yas Günlüğü*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.)

_____. *Le Neutre. Cours au College de France (1977-1978)*, ed. Thomas Clerc (Paris: Seuil/IMEC, 2002).

_____. *Œuvres completes*, 5 cilt, ed. Eric Marty (Paris: Scuil, 2002).

_____. *La Preparation du roman I et II. Cours et seminaires au College de France (1978-1979 et 1979-1980)*, ed. Nathalie Leger (Paris: Seuil/IMEC, 2003).

_____. *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, çev. Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2011). (Türkçe kaynak için bkz. *Romanın Hazırlanışı I ve II*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006 ve 2010.)

_____. *Roland Barthes by Roland Barthes*, çev. Richard Howard (Basingstoke: Macmillan, 1977). (Türkçe kaynak için bkz. *Roland Barthes*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.)

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Scuil, 1975).

Batchen, Geoffrey. "Camera Lucida: Another Little History of Photography," ed. Robin Kelsey ve Blake Stimson, *The Meaning of Photography* (Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), 76-91.

_____. "Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination," ed. Martha Langford, *Image and Imagination* (Quebec: McGill-Queen's University Press, 2005), 63-74.

_____. "Palinode. An Introduction to Photography Degree Zero,"ed. Geoffrey Batchen, *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 3-30.

Baudelaire, Charles. *Ecrits sur l'art*, ed. Francis Moulinat (Paris: Le Livre de poche, 1992)

_____. *Les Fleurs du mal*, ed. Jaques Dupont (Paris: Flammarion, 1991). (Türkçe kaynak için bkz. *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 1990.)

Baudrillard, Jean. *L'Echange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976). (Türkçe kaynak için bkz. *Sembolik Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.)

Bazin, Andre. "Ontologie de l'image phorographique," *Qu'est-ce que le cinema?* (Paris: Editions du Cerf, 1999), 9-17. (Türkçe kaynak için bkz. *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.)

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Münih: Fink, 2001).

Benjamin, Walter. "Les Analphabetes de l'avenir", çev. Maurice de Gandillac, *Le Nouvel Observateur, Special Photo*, 2 (1977), 7-20.

_____. *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin Mclaughlin (Cambridge, MA ve Londra: Belknap/Harvard University Press, 1999). (Türkçe kaynak için bkz. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. basım, 2008.)

_____. *Aussichten. Illustrierte Aufsätze*, (Frankfurt a.M.: Insel-Verlag/Suhrkamp, 1977).

_____. *Gesammelte Briefe*, 6 cilt, ed. Christoph Gödde ve Henri Lonitz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997).

_____. *Gesammelte Schriften*, 7 cilt, ed. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser. Theodor W. Adorno ile Gershom Scholem'in katkılarıyla (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989).

_____. *Gesammelte Schriften. Supplemente*, 3 cilt, ed. Rolf Tiedemann ve Hella Tiedemann-Barrels (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999).

_____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, ed. Detlev Schöttker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007). (Türkçe kaynak için bkz. *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.)

_____. *Œuvres*, 2 cilt, çev. Maurice de Gandillac ve diğ., (Paris: Denöel, 1971).

_____. *Œuvres choisies*, çev. Maurice de Gandillac (Paris: Julliard, 1959).

_____ *Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra: Verso, 2003)

_____. "Petite histoire de la photographie", çev. Andre Gunthert, *Études photographiques*, 1 (1996), 7-38. (Türkçe kaynak için bkz. *Fotoğrafın Küçük Tarihi*, çev. Barış Tanyeri, İstanbul: Altıkırkbeş, 2014 ve ayrıca *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.)

_____. *Selected Writings*, 4 cilt, ed. Michael Jennings ve diğ., (Cambridge, MA ve Londra: Belknap/Harvard University Press, 1996-2003).

Berg, Ronald. *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographic im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes* (Münih: Fink, 2001).

Bittel, Johannes. *Proust-Benjamin, Benjamin-Proust: Traum, Rausch, Erwachen* (Frankfurt a.M.: Verlag Neue Wissenschaft, 2001).

Blanchot, Maurice. *L'Espace litteraire* (Paris: Gallimard, 1955).

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York ve Oxford: Oxford University Press, 1997).

Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigenn* (Berlin: Berlin University Press, 2007).

Bolz, Norbert. "Der Fotoapparat der Erkenmins", *Fotogeschichte*, 32 (1989), 21-7.

Bossert, Helmuth ve Heinrich Guttmann. *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen* (Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1930).

Bourdieu, Pierre (ed.). *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: Editions de Minuit, 1965).

Bowie, Malcolm. "Barthes on Proust", *Yale Journal of Criticism,* 14 (2001), 513-18.

Brassai. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris: Gallimard, 1997).

Brodersen, Momme. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk* (Bühl-Moos: Elster Verlag, 1990).

Brown, Andrew. *Roland Barthes*. The Figures of Writing (Oxford: Oxford University Press, 1992).

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York: Free Press, 1977).

Burgin, Victor (ed.). *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982).

Busch, Bernd. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* (Münih ve Viyana: Carl Hanser, 1989).

Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

Cadava, Eduardo ve Paola Cortes-Rocca. "Notes on Love and Photography," ed. Geoffrey Batchen, *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 105-39.

Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. 1915-1980* (Paris: Flammarion, 1990).

Caujolle, Christian, Emmanuelle Decroux ve Claude Vittiglio (ed.). *Daniel Boudinet* (sergi katalogu) (Paris: Editions La Manufacture, 1993).

Chevrier, Jean-François. *Proust et la photographie. Avec des photographies de Pierre de Fenoyl et Holger Trülzsch* (Paris: Editions de l'Etoile, 1982).

Chevrier, Jean-François ve Jean Thibaudeau. "Une inquietante etrangete", *Le Nouvel Observateur, Special Photo*, 3 (1978), 5-14.

Collier, Peter. "Roland Barthes: The Critical Subject (an Idea for Research)", *Paragraph*, 11 (1988), 175-80.

Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris: Gallimard, 2005).

_____. "L'Objectif deconcerte", *La Recherche photographique,* "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", 12 (1992), 73-7.

_____. *Proust entre deux siècles* (Paris: Seuil, 1989).

_____. "Proust et moi", ed. Mary Donaldson-Evans ve diğ., *Autobiography, Historiography, Rhetoric: Essays in Honour of Frank Paul Bowman* (Amsterdam: Rodopi, 1994), 59-73.

Compagnon, Antoine (ed.). *Pretexte Roland Barthes* (Paris: Union Generale d'Editions, 1978).

Coquio, Catherine. "Roland Barthes et Walter Benjamin: image, tautologie, dialectique", ed. Catherine Coquio ve Regis Salado, *Barthes après Barthes. Une Actualite en questions* (Pau: Publications de l'Universite de Pau, 1993), 195-208.

_____. "Walter Benjamin et Roland Barthes", ed. Klaus Garber ve Ludger Rehm, *Global Benjamin*, 3 cilt, (Münih: Fink, 1999), cilt 2, 1147-66.

Costello, Diarmuid. "Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today", ed. Andrew Benjamin, *Walter Benjamin and Art* (Londra ve New York: Continuum, 2005), 164-84.

Cozea, Angela. "Proustian Aesthetics: Photography, Engraving, Historiography", *Comparative Literature*, 45 (1993), 209-29.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1990).

Critique, 25 (1969).

Damisch, Hubert. "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image", ed. Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 287-90.

_____. "L'Incraitable", *Critique*, 38 (1982), 681-7.

_____. "La 'Prise de langue' et le 'faire signe'", ed. Antoine Compagnon, *Pretexte Roland Barthes* (Paris: Union Generale d'Editions, 1978), 394-406.

Dant, Tim ve Graeme Gilloch. "Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History", *European Journal of Cultural Studies*, 5 (2002), 5-23.

Dauthendey, Max. *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert* (Münih: Albert Langen, 1912).

Delord, Jean. *Roland Barthes et la photographie* (Paris: Creatis, 1981).

Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*, ed. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas (Paris: Galilee, 2003).

_____. *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, çev. Jeff Ford, ed. Gerhard Richter (Stanford: Stanford University Press, 2010).

_____. "The Deaths of Roland Barthes", *The World of Mourning*, ed. Pascale- Anne Brault ve Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 34-67.

_____. "La Double seance", *La Dissemination* (Paris: Seuil, 1972), 199-317.

_____. "Freud et la scene de l'ecriture", *L'Ecriture et la difference* (Paris: Seuil, 1967), 293-340.

_____. "Les Morts de Roland Barthes", *Poetique*, 47 (1981), 269-92.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Editions de Minuit, 1992).

_____. *Images malgre tout* (Paris: Editions de Minuit, 2003).

_____. *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetrière* (Paris: Macula, 1982).

_____. *Phasmes. Essais sur l'apparition* (Paris: Editions de Minuit, 1998).

Downing, Eric. *After Images. Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung* (Detroit: Wayne State University Press, 2006).

Draaisma, Douwe. *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, çev. Paul Vincent (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

Dubois, Philippe. *L'Acte photographique* (Paris: Nathan, 1983).

Duttlinger, Carolin. "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", *Poetics Today*, 29 (2008), 79-101.

_____. *Kafka and Photography* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

Duve, Thierry de. "Time Exposure and Snapshot. The Photograph as Paradox", ed. James Elkins, *Photography Theory* (New York ve Londra: Routledge, 2007), 109-23.

Eco, Umberto. "Critique of the Image", ed. Victor Burgin, *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982), 32-8.

Eisenstein, Sergei M. "The Montage of Film Attractions", *Selected Works*, 4 cilt, çev. ve ed. Richard Taylor (Londra: BFI Publishing, 1988), cilt 1, 39-58.

Elkins, James. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing* (San Diego: Harcourt, 1996).

_____. "What do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried", ed. Geoffrey Batchen, *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 171-85.

_____. *What Photography Is* (New York ve Londra: Routledge, 2011).

Elkins, James (ed.). *Photography Theory* (New York ve Londra: Routledge, 2007).

Ette, Ottmar. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998).

Europe, 35 (1957).

The Family of Man (sergi kataloğu) (New York: The Museum of Modern Art, 1955).

Farge, Arlette. "Le Temps loge en la phorographie. À partir de Barthes et de Kracauer", *Intermedialites/Intermedialities*, 7 (2006), 205-13.

Ferguson, Jeanine. *Developing Cliches: Walter Benjamin and Roland Barthes at the Limits of Photographic Theory*, PhD University of Minnesota, 1997.

Ffrench, Patrick. *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1969-1983)* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

Finkelde, Dominik. *Benjamin liest Proust: Mimesislehre, Sprachtheorie, Poetologie* (Münih: Fink, 2003)

Flusser, Vilem. *Towards a Philosophy of Photography*, çev. Anthony Mathews (Londra: Reaktion, 2000).

Fotogeschichte, "'Barthes' Bilder: Roland Barthes und die Fotografie", 29 (2009).

Foucault, Michel. "La Peinture photogenique", *Dits etéecrits 1954-1988* (Paris: Gallimard, 1994), cilt 2, 707-15.

Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principle", *On Metapsychology and the Theory of Psychoanalysis* (The Pelican Freud Library, cilt 11) çev. ve ed. James Strachey (Harmondsworth: Penguin, 1982), 269-338.

_____. "Entwurf einer Psychologie", *Aus den Anfängen der Psychoanalyze. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud ve Ernst Kris (Londra: Imago Publishing, 1950), 371-466.

_____ *Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion* (Studienausgabe, cilt 9) (Frankfurt a.M.: Fischer, 1975).

_____. *Psychologie des Unbewußten* (Studienausgabe, cilt 3) (Frankfurt a.M.: Fischer, 1975).

Freund, Gisele. *Photographie et societe* (Paris: Seu ii, 1974).

Fried, Michael. Why *Photography Matters as Art as Never Before* (New York ve Londra: Yale University Press, 2008).

Fuld, Werner. "Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin", *Akzente*, 3 (1979), 352-70.

Garnier, Marie-D. (ed.). *Jardins d'hiver: Litterature et photographie* (Paris: Presses de l'Ecole Normale Superieure, 1997).

Geimer, Peter. "'Ich werde bei dieser Präsentation weitgehend abwesend sein.' Roland Barthes am Nullpunkt der Fotografie", *Fotogeschichte*, 29 (2009), 21-30.

_____. *Theorien der Fotografie. Zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2009).

Gerber, Margarethe. "Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins", *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Theoretiker der Modeme* (sergi kataloğu) (Giessen: Anabas-Verlag, 1990), 84-91.

Gratton, Johnnie. "The Subject of Enunciation in Roland Barthes's Camera Lucida", ed. Diana Knight, *Critical Essays on Roland Barthes* (New York: G.K. Hall, 2000), 266-78.

_____. "Text, Image, Reference in Roland Barthes's *La Chambre claire*", Modern Language Review, 91 (1996), 355-64.

Greffrarh, Krista R. "Proust et Benjamin", ed. Heinz Wismann, *Walter Benjamin et Paris* (Paris: Cerf, 1986), 113-31.

Grojnowski, Daniel. "Walter Benjamin, les auras de l'aura", *Critique*, 659 (2002), 287-302.

Guittard, Jacqueline. "Impressions photographiques: les *Mythologies* de Roland Barthes", *Litterature*, 143 (2006), 114-34.

_____. "Jardin d'hiver: formation d'une relique", *Revue des Sciences Humaines*, 278 (2005), 147-61.

Gumbrecht, Hans Ulrich ve Michael Marrinan (ed.). *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

Gunthert, André. "Archeologie de la 'Petite histoire de la photographie'", *Images re-vues*, 2 (2010) www.imagesrevues.org/292, (25 Mayıs 2011).

_____. "Le Complexe de Gradiva. Theorie de la photographie, deuil et resurrection", *Études photographiques*, 2 (1997), 115-28.

_____. "Le Temps retrouve. Walter Benjamin et la photographie",ed. Marie-D. Garnier, *Jardins d'hiver. Litterature et photographie* (Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997), 43-54.

Habermas, Jürgen. "Bewußtmachende oder rettende Kritik-die Aktualität Walter Benjamins", ed. Siegfried Unseld, *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972), 173-223.

Hamacher, Werner. "The Word Wolke-If It Is One", ed. Rainer Nägele, *Benjamin's Ground. New Readings of Walter Benjamin* (Detroit: Wayne State University Press, 1988), 147-76.

Hamilton, Peter ve Roger Hargreaves. *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography* (sergi kataloğu) (Aldershor: Lund Humphries, 2001).

Hanney, Roxanne. "Proust and Negative Plates: Photography and the Photographic Process in *A la Recherche du Temps Perdu*", *Romantic Review*, 74 (1983), 342-54.

Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology", *New German Critique*, 40 (1987), 179-224.

Haustein, Katja. "'La Vie comme œuvre': Barthes with Proust", ed. Peter Collier, Anna Magdalena Elsner ve Olga Smith, *Anamnesia. Private and Public Memory in Modern French Culture* (Oxford: Peter Lang, 2009), 175-91.

Haverkamp, Anselm. "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography", *Comparative Literature*, 45 (1993), 258-79.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press, 1997).

Hollier, Denis (ed.). *Le College de Sociologie (1937-1939)* (Paris: Gallimard, 1979).

Hollington, Michael. "Benjamin, Fourier, Barthes", *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 81 (1994), 33-53.

Ivernel, Philippe. "Paris capital du Front populaire ou la vie posthume du XIX[e] siècle", ed. Heinz Wismann, *Walter Benjamin et Paris* (Paris: Cerf, 1986), 249-72.

Iversen, Margaret. "What Is a Photograph?", *Art History*, 17 (1994), 450-63.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Jefferson, Ann. "Roland Barthes: Photography and the Other of Writing", *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1 (1992), 293-307.

Kahn, Robert. *Images, Passages: Marcel Proust et Walter Benjamin* (Paris: Editions Kime, 1998).

Kember, Sarah. "'The Shadow of the Object': Photography and Realism", ed. Liz Wells, *The Photography Reader* (New York ve Londra: Routledge, 2003), 202-17.

Kemp, Wolfgang (ed.). *Theorie der Fotografie*, 3 cilt (Münih: Schirmer/Mosel, 1979-1983).

Kim, Young-Ok. *Selbstportrat im Text des Anderen. Walter Benjamins Kafka- Lektüre* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1995).

Klossowski, Pierre. "Lettre sur Walter Benjamin", *Mercure de France*, 1067 (1952), 456-7.

Knight, Diana. *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing* (Oxford: Clarendon Press, 1997).

_____. "Roland Barthes in Harmony: The Writing of Utopia", *Paragraph*, 11 (1988), 127-42.

_____. "Roland Barthes, or The Woman Without a Shadow", ed. Jean-Michel Rabate, Writing the Image after Roland Barthes (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 132-43.

_____. "Vaines pensees: la *Vita Nova* de Barthes", *Revue des Sciences Humaines*, 268 (2002), 93-107.

Kofman, Sarah. *Camera obscura, de l'ideologie* (Paris: Editions Galilee, 1973).

Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963).

_____. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

Krauss, Rolf H. *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* (Ostfildern: Canez, 1998).

Krauss, Rosalind, E. *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1993).

Kriebel, Sabine T. "Theories of Photography. A Short History", ed. James Elkins, *Photography Theory* (New York ve Londra: Routledge, 2007), 3-49.

Kritzman, Lawrence D. "Barthes's Way: *Un Amour de Proust*", *Yale Journal of Criticism*, 14 (2001), 535-43.

Kuhn, Annette. *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* (Londra ve New York: Verso, 1995).

Landy, Joshua. "Proust, The Narrator and the Importance of the Distinction", *Poetics Today*, 25 (2004), 91-135.

Lang, Tilman. *Mimetisches oder semiologisches Vermogen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis* (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998).

Langer. Daniela. *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes* (Münih: Fink, 2005).

Laouyen, Mounir. "L'Imago maternelle dans *Roland Barthes par Roland Barthes*", *Revue des Sciences Humaines*, 268 (2002), 129-41.

Lebrave, Jean-Louis. "La Genese de *La Chambre claire*", Genesis, 19, "Roland Barthes" (2002), 79-107.

Lenman, Robin (ed.). *The Oxford Companion to the Photograph* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Les Lettres nouvelles, 11 (1954).

Levinas, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*, ed. Jacques Rolland (Paris: Grasset, 1993). (Türkçe kaynak için bkz: *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, çev. Işık Ergüden. İstanbul: Dost Kitabevi, 2011.)

Lier, Henri Van. *Philosophie de la Photographie* (Paris ve Brüksel: Les Impressions Nouvelles, 1983).

Lindner, Burkhardt. "Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text", ed. Uwe Steiner, *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1992), 217-48.

Lindner, Burkhardt (ed.). *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart ve Weimar: Metzler, 2006).

Link, Jürgen ve Ursula Link-Heer. "Synchronische Diachronie. Von Benjamins 'Kleiner Rede über Proust' zu den Aphorismen 'Über den Begriff der Geschichte'", ed. Harald Hillgärtner ve Thomas Küpper, *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2003), 16-33.

Link-Heer, Ursula. "Aura hysterica oder das Blick-Aufschlagen des Objekts", *Kaleidoskopien*, 1 (1996), 78-87.

_____. *Benjamin liest Proust*, (Köln: Private Print of the German Proust Society, 1997).

Lister, Martin. "Photography in the Age of Electronic Imaging", ed. Liz Wells, *Photography. A Critical Introduction* (New York ve Londra: Routledge, 2004), 295-336.

Lombardo, Patrizia. "Le Leurre d'une recherché", *La Recherche photographique*, "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", 12 (1992), 53-7.

_____. *The Three Paradoxes of Roland Barthes* (Atina ve Londra: University of Georgia Press, 1989).

MacCabe, Colin. "Barthes and Bazin: The Ontology of the Image", ed. Jean-Michel Rabate, *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 71-6.

Mace, Marielle. "Barthes Romanesque", ed. Alexandre Gefen ve Marielle Macé, *Barthes, au lieu du roman* (Paris: Desjonqueres-Nora Bene, 2002), 173-94.

_____. "'C'est ça!' Experience esthetique et pensee de l'effet, à propos de Barthes" (2008) www.fabula.org/atelier.php?C%27est_%26ccedil%3Ba (25 Mayıs 2011).

Mallarme, Stephane. *Œuvres completes*, 2 cilt, ed. Bertrand Marchal (Paris: Gallimard/ Bibliotheque de la Pleiade, 2003).

Malraux, Andre. *Le Musee imaginaire* (Paris: Gallimard, 1965).

Manovich, Lev. "The Paradoxes of Digital Photography", ed. Liz Wells, *The Photography Reader* (New York ve Londra: Routledge, 2003), 240-9.

Marder, Elissa. "Flat Death: Snapshots of History", *Diacritics*, 22 (1992), 128-44.

_____. "Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction", *L'Esprit Createur*, 40 (2000), 25-35.

Marty, Eric. "L'Assomprion du phenomene", *Critique*, 38 (1982), 744-52.

_____. "Marcel Proust dans 'la chambre claire'", *L'Esprit Createur*, 46 (2006), 125-33.

_____. *Roland Barthes, la litterature et le droit a la mort* (Paris: Seuil, 2010).

Megay, Joyce. *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust* (Paris: Vrin, 1976).

Menke, Bettine. *Sprachfiguren: Name, Allegorie, Bild nach Walter Benjamin* (Münih: Fink, 1991).

Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995).

Meredieu, Florence de. "La Photographie et la critique photographique: Benjamin, Barthes et la question du referent", ed. Jean-Marc Lachaud, *Presence(s) de Walter Benjamin* (Bordeaux: Universite Michel de Montaigne, 1994), 11-24.

Merleau-Ponty, Maurice. "What Is Phenomenology?" *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, ed. Alden L. Fisher (New York: Harcourt, Brace and World, 1969), 27-43.

Milner, Jean-Claude. *Le Pas philosophique de Roland Barthes* (Lagrasse: Verdier, 2003).

Mitchell, Erin. "Writing Photography: The Grandmother in *Remembrance of Things Past*, the Mother in *Camera Lucida*, and Especially, the Mother in *The Lover*", *Studies in Twentieth-Century Literature*, 24 (2000), 325-39.

Mitchell, William J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1994).

_____. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1992).

Moholy-Nagy, László. "A New Instrument of Vision", ed. Liz Wells, *The Photography Reader* (Londra ve New York: Routledge, 2003), 92-5.

_____. *Painting, Photography, Film*, çev. Janet Seligman (Londra: Lund Humphries, 1969).

Molderings, Herbert. *Die Moderne der Fotografie* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2008).

Monnoyer, Jean-Maurice. *Le Peintre et son demon. Entretiens avec Pierre Klossowski* (Paris: Flammarion, 1985).

Moriarty, Michael. *Roland Barthes* (Stanford: Stanford University Press, 1991).

Münster, Arno. "'Eingedenken'-'memoire pure' und 'memoire involontaire'. Walter Benjamin im philosophisch-lirerarischen Spannungsfeld zwischen Henri Bergson und Marcel Proust", ed. Klaus Garber ve Ludger Rehm, *Global Benjamin*, 3 cilt (Münih: Fink, 1999), cilt 2, 1135-46.

Nadar. *Quand j'etais photographe* (Paris: L'Ecole des Lettres/Seuil, 1994).

Nancy, Jean-Luc. *Le Regard du portrait* (Paris: Editions Galilee, 2000).

Newhall, Beaumont. *The History of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1982).

Nickel, Douglas R. "Roland Barthes and the Snapshot", *History of Photography*, 24 (2000), 232-5.

Nitsche, Jessica. *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010).

Le Nouvel Observateur, Spécial Photo, 1 (1977).

Olin, Margaret. "Touching Photographs: Roland Barthes's Mistaken' Identification", *Representations*, 80 (2002), 99-118.

Opitz, Michael ve Erdmut Wizisla (ed.). *Benjamins Begriffe*, 2 cilt (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000).

Orlik, Emil. "Über Photographie", *Kleine Aufsätze* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1924), 32-41.

Ortel, Philippe. "*La Chambre claire* ou le refus de l'art", *Les Cahiers de la photographie*, "Roland Barthes et la photo: le pire des signes" (Paris: Contrejour, 1990), 32-9.

Pauleit, Winfried. *Filmstandbilder: Passagen zwischen Kunst und Kino* (Frankfurt a.M. ve Basel: Stroemfeld Verlag, 2004).

Phillips, Christopher. "The Judgment Seat of Photography", ed. Annette Michelson ve diğ. *October: The First Decade, 1976-1986* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), 257-93.

Poster, Mark. *Existential Marxism in Postwar France. From Sartre to Althusser* (Princeton: Princeton University Press, 1975).

Price, Mary. *The Photograph. A Strange Confined Space* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

Prosser, Jay. *Light in the Dark Room. Photography and Loss* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, 4 cilt, ed. Jean-Yves Tadie (Paris: Gallimard/ Bibliotheque de la Pleiade, 1987-1989).

_____. *Jean Santeuil*, ed. Pierre Clarac (Paris: Gallimard/Bibliotheque de la Pleiade, 1971).

_____. *In Search of Lost Time*, 6 cilt, çev. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, revis. D. J. Enright (Londra: Vintage, 1996). (Türkçe kaynak için bkz. *Kayıp Zamanın İzinde*, 6 cilt, çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.)

_____. *Sodome et Gomorrhe*, ed. Antoine Compagnon (Paris: Gallimard, 1989). (Türkçe kaynak için bkz. *Sodom ve Gomorra: Kayıp Zamanın İzinde*, 4. Kitap, çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.)

Raoux, Nathalie. "Walter Benjamin, Gisele Freund, Germaine Krull et Helene Leger. Deutschland-Frankreich; Mann-Weib. Eine Folge von Briefen", *Revue Germanique Internationale*, 5 (1996), 223-53.

Recht, Camille. *Die Alte Photographie* (Paris ve Leipzig: Henri Jonquieres, 1931).

Recki, Birgit. *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988).

Richter, Gerhard. "Acts of Self-Portraiture: Benjamin's Confessional and Literary Writings", ed. David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 221-37.

_____. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography* (Detroit: Wayne State University Press, 2000).

Ritchin, Fred. *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography: How Computer Technology is Changing Our View of the World* (New York: Aperture, 1990).

Roger, Philippe. *Roland Barthes, roman* (Paris: Bernard Grasser, 1986).

Röttger-Denker, Gabriele. *Roland Barthes zur Einführung* (Hamburg: Junius, 1989).

Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1997).

Rupp, Gerhard, "Benjamin und Bataille. Deutsch-französische Kreuzungen auf der Suche nach einem anderen Diskurs", ed. Klaus Garber ve Ludger Rehm, *Global Benjamin*, 3 cilt (Münih: Fink, 1999), cilt 2, 827-38.

Saint Marc, Stephanie de. *Nadar* (Paris: Gallimard, 2010).

Sander, August. *Sehen, Beobachten und Denken* (Münih: Schirmer/Mosel, 2009).

Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire. Psychologie phenomenologique de l'imagination* (Paris: Gallimard, 2005).

_____. *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, çev. Jonathan Webber (Londra ve New York: Rourlegde, 2006).

Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image precaire. Du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987).

Scharf, Aaron. *Art and Photography* (Harmondsworrh: Penguin, 1974).

Schlossman, Beryl. "The Descent of Orpheus. On Reading Barthes and Proust", ed. Jean-Michel Rabate, *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 144-59.

_____. "Looking Back: Luminous Shadows and the Auras of History", *Nottingham French Studies*, 36 (1997), 76-87.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983).

Schöttker, Detlev. "Benjamin liest Wittgenstein. Zur sprachphilosophischen Vorgeschichte des Positivismusstreits", ed. Daniel Weidner ve Sigrid Weigel, *Benjamin-Studien 1* (Münih: Fink, 2008), 91-105.

_____. "Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen", ed. Detlev Schöttker, *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 10-29.

_____. "Dolf Sternberger und Walter Benjamin. Ein Photographie-Aufsatz und seine Folgen", *Sinn und Form*, 61 (2010), 437-53.

_____. *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999).

Schöttker, Detlev (ed.). *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004).

Schwarz, Heinrich. *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* (Leipzig: Insel-Verlag, 1931).

Sekula, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning", ed. Victor Burgin, *Thinking Photography* (Londra: Macmillan, 1982), 84-109.

_____. "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, 41 (1981), 15-25.

Shawcross, Nancy. "The Filter of Culture and the Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph", ed. Jean-Michel Rabate, *Writing the Image after Roland Barthes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 59-70.

_____. *Roland Barthes on Photography. A Critical Tradition in Perspective* (Gainsville: University Press of Florida, 1997).

Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben", *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, 2 cilt (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), cilt 1, 116-31.

Snyder, Joel. "Picturing Vision", *Critical Inquiry*, 6 (1980), 499-526.

Sontag, Susan. *On Photography* (New York: Dell Publishing, 1977). (Türkçe kaynak için bkz. *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2. basım, 2008.)

_____. *Regarding the Pain of Others* (Londra: Penguin, 2003). (Türkçe kaynak için bkz. *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.)

_____. "Remembering Barthes", *Under the Sign of Saturn* (New York: Picador, 2002), 167-77. (Türkçe kaynak için bkz. *Satürn Yıldızı Altında*, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.)

Stamelman, Richard. *Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

Stevenson, Sara. *Hill and Adamson's The Fishermen and Women of the Firth of Forth* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1991).

Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006).

_____. "Medienphilosophie der Photographie", ed. Mike Sandbothe ve Ludwig Nagl, *Systematische Medienphilosophie* (Berlin: Akademie Verlag, 2005), 253-71.

_____. *Theoriegeschichte der Photographie* (Münih: Fink, 2006).

Stoessel, Marleen. *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (Münih: Carl Hanser, 1983).

Stoichita, Victor I. *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, çev. Alison Anderson (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

Stüssi, Anna. *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"* (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977).

Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (Paris: Gallimard, 1992).

Szondi, Peter. "Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin", *Schriften II* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978), 275-94.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature* (New York: Da Capo Press, 1969).

Tagg, John. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (Basingstoke ve Londra: Macmillan Education, 1988).

_____. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

_____. "Evidence, Truth and Order. Photographic Records and the Growth of the State", ed. Liz Wells, *The Photography Reader* (Londra ve New York: Routledge, 2003), 257-60.

Taminiaux, Pierre. *The Paradox of Photography* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2009).

Teschke, Henning. *Proust und Benjamin. Unwillkürrliche Erinnerung und dialektisches Bild* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000)

Thobo-Carlsen, John. "Barthes Meets Benjamin? A Relating of their Views on the Conjunction between Language and Literature", *Orbis Litterarum*, 53 (1998), 1-41.

Thomas, Chantal. "La Photo du jardin d'hiver", *Critique*, 38 (1982), 797-804.

Tiedemann, Rolf, Christoph Gödde ve Henri Lonitz (ed.). *Walter Benjamin 1892-1940* (sergi kataloğu) (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1990).

Tisseron, Serge. *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient* (Paris: Champs arts, 1996).

Trachtenberg, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980).

Weber, Samuel. "Das Erwachen bei Benjamin und Proust oder Wie Verrenkung erfahren wurde", ed. Thomas Amos ve dig. (ed.). *Les Mots de la Tribu: Für Gerhard Goebel* (Tübingen: Stauffenburg, 2000), 387-94.

_____. "Mass Mediauras; or Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin", ed. David S. Ferris, *Walter Benjamin: Theoretical Questions* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 27-49.

Weigel, Sigrid. "Das Detail in Benjamins Theorie photo- und kinematographischer Bilder. Zur Verschränkung von Kultur- und Mediengeschichte", *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (Münih: Fink, 2004), 39-62.

_____. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1997).

_____. *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2008).

Weingrad, Michael. "The College of Sociology and the Institute for Social Research", *New German Critique*, 84 (2001), 129-61.

Weissberg, Liliane, "Bilderwechsel: Barthes, Benjamin, Freud und der Exkurs der Photographie", ed. Ortrud Gutjahr, *Kulturtheorie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 217-40.

Wells, Liz (ed.). *Photography. A Critical Introduction* (Londra ve New York: Routledge, 2004).

_____ (ed.). *The Photography Reader* (Londra ve New York: Routledge, 2003).

Werneburg, Brigitte. "Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik", ed. Hans-Harald Müller ve Harro Segeberg, *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert* (Münih: Fink, 1995), 39-57.

Wetzel, Michael. "Il y aura. Über die Kunst, die Herzen schneller schlagen zu lassen", *Fotogeschichte*, 9 (1982), 11-20.

Wiggershaus, Rolf. *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*, çev. Michael Robertson (Cambridge: Polity Press, 1994)

Wismann, Heinz (ed.). *Walter Benjamin et Paris* (Paris: Cerf, 1986).

Wohlfarth, Irving, "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique*, 17 (1979), 70-89.

Wolf, Herta. "Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer", ed. Herta Wolf, *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 89-107.

Wolf, Herta (ed.). *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003).

_____ (ed.). *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002).

Yacavone, Kathrin. "Barthes et Proust: *La Recherche* comme aventure photographique", *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 4 (2008) www.fabula.org/lhr/4/Yacavone.html (25 Mayıs 2011)

_____. "Die Photographien 'zu ihrem Rechte kommen lassen'. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins 'Kleiner Geschichte der Photographie'", ed. Daniel Weidner ve Sigrid Weigel, *Benjamin-Studien 2* (Münih: Fink, 2011), 15-32.

_____. "Reading Through Photography: Roland Barthes's Last Seminar 'Proust et la photographie'", *French Forum*, 32 (2009), 97-112.

DİZİN

İtalik numaralar görsellerin bulunduğu sayfaları göstermektedir.

açıklama yazısı (fotoğraflarda) 54

Adams, Timothy Dow 98dn.

Adamson, Robert 43, 59, *59dn*, 60, 62, 64, 66, 70-72, 82, 83, 85, 117, 174

Adorno, Gretel (Karplus) 89, 89dn

Adorno, Theodor W. 18, 18dn, 21, 21dn, 29, 31dn, 81dn, 89, 123dn

Agamben, Giorgio 23, 24, 24dn, 31dn, 62, 63, 63dn, 64, 103, 103dn, 127, 127dn, 187, 209, 209dn

Albers, İrene 116dn

algılanan ortam 176-178
  aura ile ilişkisi 177-178

Alphant, Marianne 171dn

alter ego 44, 81-104, 125 ayrıca *bkz.* öteki

Amelunxen, Hubertus von 91, 91dn, 92, 96dn, 224dn

Andrew, Dudley 154dn

Arago, Fraçois 15

Aragon, Louis 32

Arguments (grup ve akademik dergi) 29

Arnaud, Alain 31dn

Atget, Eugene 37, 43, 48, 48dn, 53, 53dn, 54, 56-58, 67, 75dn, 79, 106, 143

Attridge, Derek 23, 24dn, 102dn, 119, 120dn, 127, 127dn, 150dn, 188, 220dn

aura 19, 25, 39, 42, 44, 57, 67-73, 77-81, 85, 99, 102, 106, 114, 116-121, 160, 164, 177, 178, 181, 185, 217
  air ile ilişkisi 177
  bakışla ilişkisi 116-120
  deneysel fenomen olarak 57
  gerilemesi 72-80
  istemsiz bellekle ilişkisi 116-121
  on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarıyla ilişkisi 39, 67, 69-71, 181
  punctum'la ilişkisi 19, 25, 160dn, 164, 178
  sanat yapıtlarıyla ilişkisi 39, 102

avangard 16, 27, 43, 45-47, 50, 57, 79

Avedon, Richard 36, 152dn, 177

Bachofen, Johann Jakob 31dn.

Balzac, Honoré de 118, 118dn, 181 195dn

Baraduc, Hippolyte 181

Barthes, Henriette (Binger) (Barthes'ın annesi) 22, 171, *172*, 197, *199*

Barthes, Roland
  "Le Message photographique" (The Photographic Message) 29, 130, 139, 140-143, 148, 159, 211dn
  "Le Troiseme sens" (The Third Meaning) 132, 146-149, 148dn
  "Rhetorique de L'image" (Rhetoric of the Image) 29, 139, 142-145, 154, 161, 179
  Journal de deuil (Mourning Diary) 165, 167, 168, 185dn, 192dn, 197, 202dn

La Chambre claire (Camera Lucida) 15, 16dn, 21, 26, 27dn, 33, 34, 36, 37, 38, 82, 101dn, 128, 129, 136, 136dn, 138dn, 140dn, 145-161, 163-165, 167-169, 171-175, 177-180, 184-194, 196-201, 203-216, 219, 224, 224dn
La Preparation du roman (The Preparation of the Novel) 32dn, 152, 156, 161dn, 198, 210
Mythologies 54, 130, 134, 136, 137
Roland Barthes par Roland Barthes 156dn, 169dn, 198, 199dn, 212

Bataille, Georges 30-31

Batchen, Geoffrey 34dn, 75dn, 83dn, 85, 85dn, 138dn, 160dn

Baudelaire, Charles 26 27, 45, 53, 57, 58, 58dn, 70, 70dn, 107, 107dn, 108, 111, 114-116, 121dn, 160, 214

Baudrillard, Jean 182

Bayard, Hippolyte 70, 70dn

Bazin, Andre 26, 66, 97, 101, 129, 135, 135dn, 179dn, 200

bellek 21, 25, 32, 44, 90, 93, 95, 96, 99, 105-128, 131, 132, 190-216, 218
istemli (memoire voluntaire) 21, 109, 114-116, 125
istemsiz (memoire involontaire) 21, 99dn, 108-116, 121-125, 128, 132, 192, 196, 197, 200-206, 208-210, 214-216

Belting, Hans 145dn, 165dn, 224

Benjamin, Walter
"Aus einer kleinen Rede über Proust" (From a Little Speech on Proust) 121, 123dn, 124, 202
Berliner Chronik (Berlin Chronicle) 73, 86, 90dn, 95dn
Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Berlin Childhood Around 1900) 31dn, 43, 81, 81dn, 86, 87, 87dn, 89, 90, 91, 93, 94, 95dn, 99, 100, 101, 124, 125, 170, 171, 172, 175, 214
Das Passagen-Werk (The Arcades Project) 26, 40, 53dn, 58, 58dn, 73dn, 122dn
"Das Kunstwerk" (The Artwork) 15, 22, 50dn, 56, 68, 77, 77dn, 78, 78dn, 79dn, 80, 82dn, 110, 115, 120dn
"Der Autor als Produzent" (The Author as Producer) 55
"Kleine Geschichte der Photographie" (Little History of Photography) 15, 20, 33, 34, 34dn, 36, 37, 39, 41, 43, 45, 47-54, 55-59, 64, 65, 67, 67dn, 68, 73, 76-79, 81, 85-91, 93, 95, 106, 114-117, 123, 124, 133, 138dn, 150, 151, 164, 171-173, 175, 179
Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama) 91
"Über einige Motive bei Baudelaire" (On Some Motifs in Baudelaire) 107, 109, 114, 118, 120, 121, 160, 181, 214

Berg, Ronald 16dn, 27dn, 48dn, 59dn, 73dn, 90dn, 141, 141dn, 149, 149dn, 159dn, 177, 177dn

Bergson, Henri 108, 108dn

Bittel, Johannes 107dn

Blanchot, Maurice 32, 63dn, 165dn, 192dn

Bloom, Harold 25dn, 164, 164dn

Bloßfeldt, Karl 47-48, 552, 74dn

Boehm, Gottfried 143dn

Bolz, Norbert 114dn

Bossert, Helmuth 35dn, 48, 50, 50dn, 59, 64, 64dn, 65, 65, 70dn

Boudinet, Daniel 151, *207*, 208, 208dn

Bourdieu, Pierre 39dn, 133dn, 142, 151, 152, 152dn

Bowie, Malcolm 191dn

Brassai 116dn

Brecht, Bertold 27, 28, 138, 139, 150

Breton, Andre 31, 53dn

Bröcker, Michael 94dn

Brodersen, Momme 48dn

Brown, Andrew 142dn, 157dn

Buck-Morss, Susan 106dn

Burgin, Victor 144dn

Busch, Bernd 83dn, 84dn, 91dn, 93dn, 105dn, 112dn, 123, 124dn, 159dn, 179dn

büyü/sihir 44, 66, 93-98, 124, 128, 132, 146, 178-184, 200, 206, 208, 217
ayrıca *bkz.* simya

Cadava, Eduardo 97dn, 101dn, 112dn, 123dn, 187dn, 197dn

Caillois, Roger 30

Calvet, Louis-Jean 165dn, 214dn.

Cameron, Julia Margaret 59dn

carte-de-visite fotoğraf 58, 72, *74*, 74, 75, 75dn, *76*, 83dn, 85, 88, 114, 171dn

Caujolle, Christian 208dn

Chevrier, Jean-François 37dn, 116dn, 190dn,

Clarke, Arthur C. 178

Cohn, Alfred ve Grete 47

Collier, Peter 33dn, 197dn

Communications (akademik dergi) 29, 142

Compagnon, Antoine 32dn, 33dn, 160dn, 191dn, 203, 203dn, 206, 206dn

Coquio, Catherine 27dn

Cortes-Rocca, Paola 187dn

Costello, Diarmuid 57dn, 68dn, 120dn

Cozea, Angela 190dn

Crary, Jonathan 225dn

ça-a-ête 155, 155dn, 161, 167, 177

Daguerre, Louis J. 15, 70dn

dagerotip 15, 34, 71, 71dn, 95, 105, 117, 118dn, 182, 220

Damisch, Hubert 32, 33, 33dn, 153, 153dn

Dant, Tim 27dn

Dauthendey, Karl 43, 64-69, 78, 82, 95, 160, 163, 163dn, 166, 174

Dauthendey, Max 75, 75dn, 179, 179dn

Decroux, Emmanuelle 208dn

Delord, Jean 154dn

Derrida, Jacques 23, 24, 24dn, 67, 67dn, 92, 101, 101dn, 155, 156, 156dn, 160, 160dn, 167, 167dn, 185, 186, 186dn, 187, 187dn, 188, 188dn, 189, 189dn, 211dn, 219

Didi-Huberman, Georges 57, 57dn, 118dn, 119dn, 178dn, 180, 180dn, 181, 181dn

dijitalleşme 217-226

Disderi, Andre 58, 58dn, 72, 114

dizin/dizinsellik 61, 62, 62dn, 145, 174, 176

Döblin, Alfred 48

Downing, Eric 113dn

Draaisma, Douwe 113dn

Dubois, Philippe 145, 145dn, 154dn

Duttlinger, Carolin 10, 79, 79dn, 87dn, 90dn, 92dn, 119dn

Duve, Thierry de 72, 72dn, 142dn, 145dn, 163dn, 166, 166dn

Eco, Umberto 144, 144dn

Eisenstein, Sergei 132, 147, 147dn, 148, 150

ekfrasis 126

Elkins, James 62dn, 71dn, 72dn, 144dn, 152dn, 155dn, 159dn, 164dn, 175dn, 219dn

Ette, Ottmar 29dn, 169dn

The Family of Man (fotoğraf sergisi) 133, 134, 136-139

Farge, Arlette 126dn

Faunieres, Daniel 168, *169*, 169dn, 170

fenomenoloji 21, 59, 149, 152dn, 153dn, 160, 212, 221, 225

Ferguson, Jeanine 16dn, 177dn

Ffrench, Patrick 9, 29dn, 30dn

film 20, 50dn, 103dn, 112dn, 116, 132-134, 143dn, 147, 148, 150, 151, 154dn

Finkelde, Dominik 108dn

Flusser, Vilem 63dn, 106dn

fotoğraf etiği 64, 119, 216, 218, 220, 225, 226

fotomontaj 55, 55dn, 138

Foucault, Michel 54, 73, 73dn, 144

Fourier, Charles 27, 27dn

Freud, Sigmund 51, 51dn, 106, 107, 109-113, 119, 123dn, 124-126, 142dn, 171dn, 211, 211dn

Freund, Gisele 38, 38dn, 53, 53dn, 58dn, 59, 59dn, 70, 70dn, 151

Fried, Michael 155dn, 159dn

Friedmann, Georges 28, 28dn

Fuld, Werner 79dn

Fürnkäs, Josef 67dn, 164dn

Gadamer, Hans-Georg 24dn, 67

Gandillac, Maurice de 33, 33dn, 173dn

Gardner, Alexander 35, *36*, *37*, 161, *162*, 162, 174

Garnier, Marie-D. 90dn, 172dn

Geimer, Peter 144dn, 104dn

Gerber, Margarethe 95dn

Gilloch, Graeme 27dn

Godard, Jean-Luc 177

Gödde, Christoph 76dn, 89dn

göstergebilim (semiyotik) 16-18, 20, 29, 30, 54, 131, 133-164, 165

Gratton, Johnnie 198dn, 104dn

Greffrath, Krista R. 110dn

Greimas, A. J. 145dn

Grojnowski, Daniel 33dn

Guittard, Jacqueline 39dn, 134dn, 137, 137dn, 179dn

Gumbrecht, Hans Ulrich 78dn

Gunthert, Andre 34dn, 48dn, 49dn, 65, 65dn, 90dn, 165dn

Guttmann, Heinrich 35dn, 48, 50dn, 59, 64, 64dn, *65*, 65, 70dn

Haas, Willy 82dn

Habermas, Jürgen 23dn, 103dn

Hamacher, Werner 94dn, 95dn

Hamilton, Peter 73dn, 166dn

Hanney, Roxanne 190dn

Hansen, Miriam 103dn

Hargreaves, Roger 73dn, 166dn

Haustein, Katja9, 197dn, 210dn

Haverkamp, Anselm 202, 202dn

Heartfield, John 55, 55dn

Heidegger, Martin 24

Hill, David Octavius 43, 48, 59-62, 64, 66, 70-72, 82-85, 117, 174

Hine, Lewis 36, 53dn

Hirsch, Marianne 51dn, 101dn, 138dn

Hjelmslev, Louis 145dn

Hollander, John 89

Hollier, Denis 30dn, 31dn

Holmes, Oliver Wendell 105, 181

Horkheimer, Max 28-30

Hugo, Charles 59dn

Husserl, Edmund 157, 157dn, 161dn

Ivernel, Philippe 40dn

Iversen, Margaret 121dn, 211dn

ikon/ikoniklik 53, 61, 62, 62dn, 97, 98, 102, 141, 142, 222

Jay, Martin 147dn

Jefferson, Ann 9, 150dn

Jünger, Ernst 55dn

Kafka, Franz
çocukluk portresi 22, 41, 43, 79, 81-104, 119, 128, 166, 172, 189, 218
Kış Bahçesi fotoğrafıyla ilişkisi 21, 44, 79, 83, *84*, 84, 91, 124, 164, 173dn, 189

Kahn, Robert 107dn, 108dn

kalotip 15, 71, 71dn, 72dn

Kaulen, Heinrich 64dn, 103dn

kefaret 44, 62-64, 101, 103, 105-128, 132, 187-189, 204, 206, 209-216

Kember, Sarah 223-225

Kemp, Wolfgang 20dn, 130, 130dn

Kertesz, Andre 152dn, 160, 195, 209, 210

Kış Bahçesi fotoğrafı 124, 126, 132, 165-189, 196, 197, 200-209, 214-216, 226
Kafka'nın çocukluk fotoğrafıyla ilişkisi 21, 44, 79, 83, *84*, 84, 91, 124, 164, 173dn, 189

Kim, Young-Ok 90dn

Klee, Paul 63

Klein, William 160

Klossowski, Pierre 30-32

Knight, Diana 155dn, 168dn, 171, 171dn, 173, 173dn, 198dn, 206, 206dn, 207, 207dn

Kofman, Sarah 113dn

Konstrüktivizm 46

Kracauer, Siegfried 18, 18dn, 20, 23dn, 46, 47, 70, 70dn, 79, 79dn, 93, 99, 99dn,

103dn, 116, 116dn, 126, 126dn, 166, 166dn, 194, 194dn, 195
Krauss, Rolf H. 16dn, 27dn, 48dn, 64, 175dn
Krauss, Rosalind E 51, 51dn, 155
Kriebel, Sabine T. 143, 143dn, 155dn
Kristeva, Julia 149
Kritzman, Lawrence D. 192dn
Kuhn, Annette 174dn, 199dn

Lacan, Jacques 142dn, 211dn
Lacoue-Labarthe, Philippe 101dn
Lagarde, François 169dn, *170*, 170
Landy, Joshua 191dn
Lang, Tilman 97dn
Langer, Daniela 156dn, 157dn
Le Nouvel Observateur (dergi) 33-37, 39, 134, 151, 162, 163, 173dn
Laouyen, Mounir 199dn
Lebrave, Jean-Louis 192, 192dn
Leger, Nathalie 171dn
Leibniz, Gottfried Wilhelm 18
Leiris, Michel 30
Lemice, Anja 86dn
Les Lettres nouvelles (akademik dergi) 30, 134
Levinas, Emmanuel 24dn, 188dn, 189dn
Lier, Henri Van 145dn, 155dn, 164dn
Lindekens, Rene 145dn
Lindner, Burkhardt 67dn, 86dn, 91dn, 123dn
Link, Jürgen 123dn
Link-Heer, Ursula 107dn, 118dn, 123dn
Lister, Martin 224, 224dn
Lombardo, Patrizia 173dn, 206dn
Lonitz, Henri 76dn, 89dn

MacCabe, Colin 179dn
Mace, Marielle 9, 147dn, 176dn, 191dn
Mandery, Guy 160
Mann, Thomas 48
Mallarme, Stephane 92
Malraux, Andre 77, 77dn
Man Ray 46
Manovich, Lev 222dn, 224, 224dn
Mapplethorpe, Robert 152dn
Marder, Elissa 167dn, 180dn
Marrinan, Michael 78dn
Marty, Eric 9, 148dn, 165dn, 168, 171, 171dn, 190, 191dn, 192dn, 193dn, 202, 202dn, 205, 205dn, 206, 212, 212dn
matem 148, 149, 161, 165, 166, 168, 191, 192, 197dn, 215, 219
Mayer, Hans 30dn
McLuhan, Marshall 139
Megay, Joyce 108dn
melankoli 44, 84, 85, 91-93, 132, 166, 197, 197dn
Menke, Bettine 91dn, 121dn
Menninghaus, Winfried 94, 94dn
Meredieu, Florence de 33dn
Merleau-Ponty, Maurice 21, 129, 152dn, 154dn, 157dn
Metz, Christian 29, 134
Milner, Jean-Claude 185, 185dn
Mitchell, Erin 174dn
Mitchell, William J.T. 89, 90dn, 174dn, 221, 221dn, 222dn, 223
Moholy-Nagy, Laszlo 20, 34dn, 46, 51, 52, 52dn
Molderings, Herbert 46dn, 49, 49dn
Monnier, Adrienne 31dn
Monnoyer, Jean-Maurice 31dn
Moriarty, Michael 140dn, 156dn
Morin, Edgar 29, 182
Musil, Robert 48
Münster, Arno 108dn
Muybridge, Eadweard 50, 51

Nadar, (Felix) 36, 59dn, 70, 70dn, 118dn, 136dn, 173 174, 174dn
Nadar, Paul 173dn, 181
Nadeau, Maurice 30, 32
Nancy, Jean-Luc 61, 61dn, 177, 177dn

Newhall, Beaumont 83dn, 114dn, 151, 174dn

Nickel, Douglas R. 224dn

Niepce, Nicephore 15

Nitsche, Jessica 16dn, 88dn, 90dn, 121dn

Nietzsche, Friedrich 156, 156dn

Olin, Margaret 33dn, 168dn, 172, 173dn, 198dn, 212, 212dn, 213dn

Opitz, Michael 64dn, 67dn, 94dn, 100dn, 103dn, 164dn

optik bilinçdışı 41, 50, 50dn, 51, 52, 52dn, 139

Orlik, Emil 50, 50dn, 51, 51dn

Ortel, Philippe 159dn

öteki 23-25, 44, 93, 94, 97-104, 119, 120, 120dn, 125, 127, 168, 184-189, 193, 215, 216, 218-226

Pauleit, Winfried 147dn

Peirce, Charles Sanders 62, 62dn, 145

Phillips, Christopher 77dn

Pic, Roger 139

piktoryalist 52, 73

Pierson, Pierre-Louis 70, 70dn

Poe, Edgar Allan 96

Poster, Mark 29dn

Price, Mary 163dn

Prosser, Jay 165dn, 197dn

Proust, Marcel 21, 28, 44, 94, 94dn, 99dn, 100dn, 106-111, 114-116, 118-121, 123-126, 132, 161, 167, 190-218
ayrıca *bkz.* bellek

punctum 16dn, 19, 25, 67, 129, 132, 136, 148-150, 156-164, 167, 178, 185-188, 194, 203, 209-217
aurayla ilişkisi 19, 25, 160, 161dn, 164
istemsiz bellekle ilişkisi 132, 209-217
tekillikle ilişkisi 187-190, 215
zaman olarak 160-161

Raoux, Nathalie 38dn

Recht, Camille 34, 34dn, 48, 48dn, 50, 50dn, 59, 59dn, 162, 162dn

Recki, Birgit 68dn, 118dn, 119dn

Renger-Patzsch, Albert 55dn

resim 45, 46, 61, 63, 66, 75, 77, 115, 125dn, 136, 139-141, 153, 155dn, 159dn, 179, 181, 210, 224, 226

Richter, Gerhard 67dn, 81dn, 94dn, 98dn, 101dn

Richter, Hans 46

Riis, Jacob 53dn

Ritchin, Fred 128dn

Roger, Philippe 190dn

Röttger-Denker, Gabriele 16dn, 188dn

Rugg, Linda Haverty 88dn, 94dn, 101, 101dn

Rupp, Gerhard 30dn

Ruskin, John 115dn

Saint Marc, Stephanie de 174dn

Sander, August 48, 48dn, 137, 137dn, 138dn

Sartre, Jean-Paul 21, 29, 29dn, 85dn, 123, 123dn, 129, 192, 193, 193dn

Saussure, Ferdinand de 20, 97dn, 135, 145dn

Schaeffer, Jean-Marie 54dn, 145dn, 153dn, 180dn

Scharf, Aaron 70dn, 71dn, 115dn

Schlossman, Beryl 38dn, 204, 204dn, 207dn, 216dn

Scholem, Gershom 63dn, 82dn, 93dn

Schöttker, Detlev 9, 29dn, 40dn, 79dn, 82dn, 88, 88dn, 122dn, 177, 177dn

Schwarz, Angelo 151

Schwarz, Heinrich 48, 50, 50dn, 59, 59dn, 62, 62dn, 70dn, 72, 72dn

Scott, Walter 62dn

Sekula, Allan 137, 144, 144dn

Selz, Jean 31dn

Shawcross, Nancy 58dn, 148dn, 150dn, 167dn, 179, 179dn

Simmel, 107, 107dn, 111, 111dn

simya 132, 178-184, 200, 206, 216, 223
ayrıca *bkz.* büyü

Snyder, Joel 62dn, 71dn, 153dn, 155dn, 174dn

Sontag, Susan 26, 36, 38, 38dn, 39, 39dn, 57, 57dn, 127, 127dn, 128, 151, 153, 153dn, 166dn, 180

Stamelman, Richard 174dn

Steichen, Edward 136-138

Stelzner, Ferdinand 70

Stevenson, Sara 72dn

Stiegler, Bernd 41dn, 63dn, 73dn, 90dn, 105dn, 106dn, 137dn, 140dn, 154dn, 179dn, 181, 181dn, 209

Stoessel, Marleen 71dn

Stoichita, Victor 183

studium 129, 132, 148, 156-161, 162, 164, 167, 175, 188, 194

stadium-punctum ikiliği 132, 156-161, 167, 188, 194

Stüssi, Anna 87, 87dn

Suhrkamp, Peter 41dn

Sürrealizm (gerçeküstücülük) 46, 53

Surya, Michel 30dn, 31dn

Szondi, Peter 94dn

tableau vivant 91

Talbot, William Henry Fox 15, 16dn, 180, 180dn

Tagg, John 54, 54dn, 164, 182dn

Taminiaux, Pierre 58, 58dn

tekillik 22-25, 43, 80 86, 102, 104, 119, 124, 127, 132, 156, 167, 168, 184-189, 209, 214-226
aurayla ilişkisi 79-80, 119-121, 185dn
punctum'la ilişkisi 92-95, 215-216

Teschke, Henning 107dn

Theâtre Populaire (dergi) 28

Thibaudeau, Jean 37

Thobo-Carlsen, John 28dn

Thomas, Chantal 168dn

Tiedemann, Rolf 63dn, 76dn

Tisseron, Serge 159dn

Trachtenberg, Alan 53dn 96dn, 105dn, 181dn

Tzara, Tristan 46, 47, 160

Valery, Paul 111, 119

Van der Zee, James 36, 160, *211*, 212, 213

Vittiglio, Claude 208dn

Weber, Samuel 120dn, 122dn

Weigel, Sigrid 20dn, 36dn, 40dn, 51, 51dn, 63dn, 68dn, 103dn, 114dn, 125dn

Weingrad, Michael 30dn

Weissberg, Liliane 171dn

Werneburg, Brigitte 55dn

Wetzel, Michael 67dn, 68dn

Wiertz, Antoine 45

Wiggershaus, Rolf 28dn

Wilson, George Washington 35, 36

Winckelmann, Johann Joachim 50

Wismann, Heinz 40dn, 110dn

Wizisla, Erdmut 64dn, 67dn, 94dn, 100dn, 103dn, 164dn

Wohlfarth, Irving 97dn

Wolf, Herta 199dn

Yeni Nesnellik 46-47

yeniden üretilebilirlik 22, 25 38, 39, 77, 154, 185, 220

Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği, yirminci yüzyılın en önemli entelektüel kişiliklerinden ikisini yeni bir bakış açısıyla karşılaştırıyor. Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğrafla ilişkilerinin şimdiye kadar keşfedilmemiş boyutlarını araştırırken bir yandan da bilindik metinlere yeni yorumlar getiriyor; ancak yakın geçmişte ortaya çıkarılmış olan kaynakları çözümlüyor. Çalışmalarının farklı tarihsel, felsefi ve kültürel bağlamlarına karşın, Benjamin ile Barthes'ın, yalnızca fotoğrafa özgü benzer konular ve sorunlarla –fotoğraf ve ona bakan kişi arasında, benlik ve öteki arasında yaşanan bir yüzleşme şeklindeki ilişkinin yanı sıra zaman, öznellik, bellek ve kayıp arasındaki dinamik bağ dahil– ilgilendiklerini ileri sürüyor. Her iki yazar da fotoğrafın algılanışının "tekil olayına" ve bunun fotoğraf imgelerinin gücünden, keskinliğinden kaynaklanan etik, varoluşçu boyutlarına vurgu yapıyor. Fotoğraf tarihi ile kuramı, kültürel eleştirellik, otobiyografi arasındaki karmaşık ilişkiyi eşleştiren bu kitap yalnızca tarihçilerin ve fotoğraf kuramcılarının değil, edebi ve kültürel çalışmalar yürüten akademisyenlerin de fazlasıyla ilgisini çekecek.

Benjamin ile Barthes'ın fotoğraf ve ona bakan kişi arasındaki etkileşime dair vizyonları arasındaki bağlantılar ağının özenle izini süren bu kitap, paha biçilemez bir eleştiri örneği sergiliyor. Kathrin Yacavone'nin çalışmasını, fotoğraf fenomenolojisine ciddi anlamda ilgi duyan ya da bir fotoğraf imgesinin tekil etkisini hissetmiş herkesin mutlaka okuması gerek.

Michael Sheringham, Marchal Foch Fransız Edebiyatı Profesörü,
All Souls Koleji, Oxford Üniversitesi

Benjamin'in ve Barthes'ın fotoğraf üzerine çalışmalarının karşılaştırmalı incelemesi olan bu kitap, bir ilk! Doğrudan doğruya, fotoğraf üretimini ve okumasını içeren etik olgusuna hitap ediyor.

Elizabeth Stewart, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Yeshiva Üniversitesi, New York

KATHRIN YACAVONE Birleşik Krallık'taki Nottingham Üniversitesi'nde Fransızca ve Frankofoni Çalışmaları Bölümü'nde ders vermektedir.

HAYAL PERDESİ

₺34

>Hayalperest Kitap 39
>Fotoğraf 5

ISBN 978-605-

9 786058 4