Walter Benjamin

Fotoğrafın Kısa Tarihi

Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri

Türkçesi: Osman Akınhay

agorakitaplığı

agorakitaplığı

345

WALTER BENJAMİN

1892, Berlin doğumlu. Daha ortaokul-lise yıllarında öğretmeni Gustav Wyneken'den etkilenerek öğrenci hareketlerine katıldı. Albert Ludwigs Üniversitesi'nde felsefe, Alman dili edebiyatı ve sanat tarihi okudu. Çok yakın arkadaş olduğu şair Christoph Friedrich Heinle'nin intiharı onu çok sarstı. 1917'de Bern Üniversitesi'nde "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" teziyle doktorasını aldı. Bir yandan çeviri yaparken, ilk eseri *Çevirmenlerin Sorumlulukları* adıyla yayınlandı. 1921'de yayınladığı *Şiddetin Eleştirisine Dair* adlı çalışması da büyük ilgi topladı. Sonraki yıllarda Theodor W. Adorno ve Siegfried Kracauer'le tanıştı. Komünizme duyduğu ilgiyle 1927'de Moskova'ya gitti. 1930'lu yıllarda Bertolt Brecht'le radyo yayınları planladı. 1932'de *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* adlı kitabını yazmaya başladı. 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin baskısıyla Almanya'yı terk edip Paris'e sürgün olarak gittikten sonra Hannah Arendt'le buluştu, edebiyat dergilerine eleştiri ve denemeler yazdı. 1939'da Alman vatandaşlığından çıkarıldı. Paris'teki evi Gestapo tarafından basılınca güney Fransa'daki Portbou şehrine kaçtı ve burada polis tarafından Gestapo'ya teslim edileceğini öğrenince aşırı derecede morfin alarak intihar etti. Yirminci yüzyılın en önemli Marksist ideologları arasında sayılan ve Frankfurt Okulu'nun estetik teorisyenlerinden biri olan Walter Benjamin'in 1970'lerden itibaren bütün eserlerinin yayınlanmasıyla dünya çapında topladığı ilgi halen etkisini sürdürmektedir.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 100'ü aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010) adlı üç romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) başlıklı iki söyleşi kitabı bulunuyor. Agora Kitaplığı ile *Mesele* kitap dergisinin editörü.

Walter Benjamin

FOTOĞRAFIN KISA TARİHİ

Türkçesi: Osman Akınhay

a
agorakitaplığı

Fotoğraf - 7

Fotoğrafın Kısa Tarihi –
Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim
(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri
Walter Benjamin

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2011; bu çevirinin yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci Basım: Ocak 2013
Birinci Basım: Ocak 2012

ISBN: 978-605-103-145-3

Baskı ve Cilt: CEylan Matbaacılık
Davutpaşa Cad.
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/ISTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta agora@agorakitapligi.com
e- posta agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Fotoğrafın Kısa Tarihi .1

Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma)
Çağında Sanat Eseri .39

FOTOĞRAFIN KISA TARİHİ

FOTOĞRAFIN KISA TARİHİ

Fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis, matbaanın ilk zamanlarını saran sis kadar koyu değildir. Fotoğrafta herhalde daha çok göze çarpan şey, icat edilmesinin zamanının geldiğinin birçok kişi tarafından sezilmiş olduğudur. O dönemde birçok insan birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca ulaşmaya -en azından Leonardo'dan beri bilinmekte olan bir *camera obscura* (karanlık oda) tarafından elde edilen görüntüleri sabitlemeye- uğraşıyorlardı. Niépce ile Daguerre yaklaşık beş yıl yoğun bir çaba harcadıktan sonra aynı zamanda amaçlarına ulaştıklarında, devlet -mucitlerin önlerinde-



Louis Jacques Mandé Daguerre.

ki patent yasası güçlüklerinden faydalanarak- bu icada el koydu ve kamuya mal etti.

Bu ilk adımın atılmasıyla birlikte, uzun zamandan beri geriye bakmayı engelleyen bir gelişmede hızın durmadan artacağı koşullar sağlanmıştı. Ondan sonra da fotoğrafın yükselişi ve düşüşünün beraberinde doğurduğu tarihsel veya -belki de- felsefi soruların üzerinde onyıllarca durulmadı. Şayet bu sorular şimdi, bugün bilincimizde yer etmeye başlıyorsa, bunun özgül bir sebebi bulunmaktadır. Son dönemlerin literatüründe şu çar-

pıcı gerçeğin saptanmış olduğunu görüyoruz: Hill ve Cameron'ın, Hugo ve Nadar'ın başarılarıyla birlikte fotoğrafın en parlak dönemi, icat edildiği ilk onyılda yaşanmıştır.* O dönem aynı zamanda, fotoğrafın endüstrileşmesinden önce gelen onyıldır. Elbette bu saptama, değindiğimiz ilk döneminde pazarcılar ile şarlatanların yeni teknolojinin üstüne atlayarak kısa yoldan kâr elde etmeye çalışmadıkları anlamına gelmez; bilakis, o tür insanlar bu fırsatı yaygın biçimde değerlendirmişlerdir. Yine de bu yol, fotoğrafın günümüzde bile göbeğinde yer aldığı pazarın yöntemlerine, sanayinin yöntemlerine olduğundan daha yakındır.

Fotoğraf, alanı ilk olarak kartpostalla fethetmiştir ve kayda değer bir nokta olarak, bu kartpostalların ilk üreticisi sonradan milyoner olmuştur. Dolayısıyla, eğer fotoğrafın bugün dikkatimizi fotografinin sanayi-öncesindeki gelişim aşamasına yönelten uygulamaları temelde kapitalist sanayinin sarsıntılarıyla ilintili bulunursa, buna şaşırmamak gerekir.

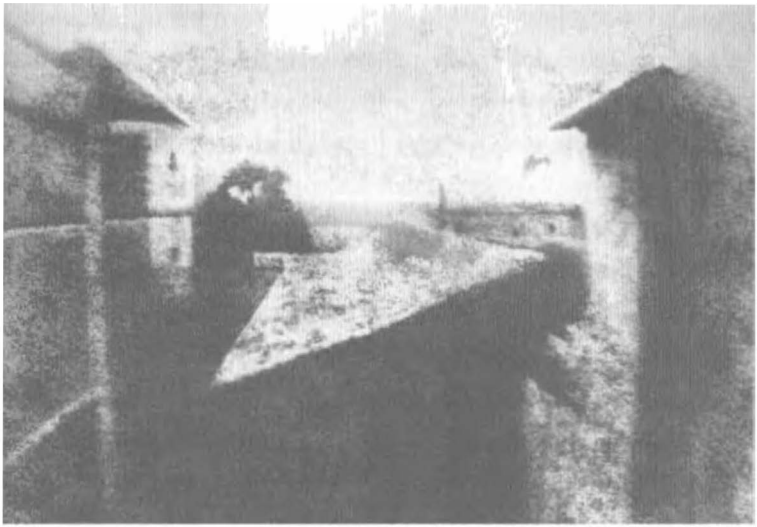
Fotoğrafın asıl doğasının kavranması açısından en kolay yol, fotoğrafla ilgili olarak yakın dönemlerde basılan yayınlardaki resimlerin göz kamaştırıcı etkisine yönelmektir.[1] Fotoğraf alanına hakim olmayı amaçla-

*) 'İlk onyıl' deyişi bir abartmadır. Benjamin'in değindiği fotoğrafçılardan en eskisi Hill (1839-1849) idi; Cameron ile Nadar 1850'lerin sonlarıyla 1860'lı yıllara kadar bu alanda aktif bir çalışma yürütmüyorlardı bile. (İngilizce'ye çevirenin notu.)

1) Helmuth Th. Bossert ve Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870*, 200 orijinal resimden oluşan bir albüm, Frankfurt, 1930. Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, 80 resimli, Leipzig, 1931.

yan teorik çabalar henüz temel bir aşamadadır. Geçen [on dokuzuncu] yüzyılda bu konu üzerinde ne kadar çok tartışma yürütülmüş olursa olsun, bu tartışmaların hiçbirinde, şovenist eğilimli küçük bir yayın olan Leipzig'deki *City Adviser*'ın Fransızların şeytani sanatının karşısına bir an evvel dikmeyi düşündükleri çerçeveden esastan kopulabilmiş değildir. O yayında şöyle bir saptama yapılmıştı: "Uçuşan yansımaları bir yerde sabitlemeye kalkmak, Almanların eksiksiz araştırmalarının ortaya koymuş bulunduğu gibi, yalnızca imkânsız bir girişim olmakla kalmaz, aynı zamanda böyle bir şeyi aklından geçirip dilemek bile dinimize küfür sayılır. İnsan Tanrı'nın suretinde yaratılmıştır ve Tanrı'nın sureti de insan icadı olan hiçbir makineyle yakalanamaz. İlâhi ilhamla mest olmuş dini bütün bir sanatçının dehasının doruğunda varıp varabileceği en yüksek nokta, bağlılığının en koyu anlarında ilâhi/insani özellikleri mekanik bir alete başvurmadan çoğaltmasıdır."

Dar görüşlü bir kafa yapısının, her türlü teknik gelişmeye tamamen yabancı olan ve yeni teknolojinin kışkırtıcı meydan okuyuşu karşısında kendi sonunun yaklaştığını hisseden *sanat* anlayışı -sıkıcılığının bütün ağırlığıyla- burada devreye girer. Gerçi fotoğraf teorisyenleri neredeyse yüz yıldır bu fetişist, temelde teknoloji-karşıtı olan sanat anlayışıyla kapışmayı tercih etmişler, fakat doğal olarak en ufak bir sonuç elde edememişlerdir. Zira bu görüşle, fotoğrafçının bizzat kendisinin yıkıp devirmiş ol-



Tarihteki ilk fotoğrafı çektiği kabul edilen Joseph Nicéphore Niépce'nin ilk denemelerinden biri.

duğu bir yargı makamından kendisine teminat almaya çalışması dışında hiçbir şeyi kavramak mümkün değildir.

Bununla beraber, fizikçi Arago'nun -Daguerre'in icadının sözcüsü olarak- 3 Temmuz 1839'da Meclis kürsüsünde yaptığı savunmayla tamamen farklı bir hava eser olmuştur. Arago'nun konuşmasının güzel yanı, fotoğrafın insanın faaliyetlerinin bütün yönlerine nasıl uygulandığını çok iyi biçimde ortaya koymasında yatmaktadır. Arago'nun çizdiği panorama, ressamların fotoğrafın meşruiyeti konusundaki -bizzat konuşmanın kendisinden de çıkarılabilecek olan- şüphelerini önemsiz kılacak (ve keza, icadın ne derecede faydalı olacağını düşündür-

tecek) derecede geniş kapsamlıdır. "Yeni bir cihazın icatçılarının," demiştir Arago, "o cihazı doğayı gözlemek amacıyla kullandıklarında murat ettikleri şey, aynı aracın katkılarıyla daha sonra yapılan bir dizi keşifle kıyaslandığında son derece cılız kalmıştır" Bu konuşmayla yeni teknolojinin -astrofizikten filolojiye uzanan- geniş yelpazesi sergilenmiş olmaktaydı. Yıldızların fotoğraflarının çekilme imkânları doğmasının dışında öne çıkan şeylerden birisi, fotoğraf vasıtasıyla Mısır hiyerogliflerini biraraya toplama düşüncesiydi mesela.

Daguerre'in fotoğrafları, doğru ışıkta bakınca ayrıntılı, hafif gri bir renkle görünümü belirene kadar ileri geri oynatılarak karanlık odada pozlandırılmış iyodürlü gümüş baskılardan müteşekkildi. Bu baskıları birden fazla çoğaltmak mümkün değildi ve tanesi de resim başına ortalama 25 altın franka mal oluyordu. Zaten büyük çoğunlukla ziynet eşyası misali kutularda muhafaza ediliyorlardı. Hatta birçok ressamın elinde teknik yardımcıya dönüşmüşlerdi. Tıpkı yetmiş yıl sonra Utrillo'nun, tablolarındaki büyüleyici manzaraları doğaya çıkarak değil, manzara fotoğraflarına bakarak yapması gibi, saygın İngiliz portre ressamı David Octavius Hill de 1843'te İskoç kilisesinin ilk genel sinoduna çizdiği freskte çok sayıda portre fotoğrafına yer vermişti.

Gelgelelim, Hill bu fotoğrafları kendisi çekmişti. Sonra öyle bir durum ortaya çıktı ki, Hill, ressam yönüyle unutulup giderken, ilk başta resimlerini çizmek-

te kendisine faydası olur diye düşündüğü bu mütevazı fotoğraflar sayesinde tarihsel bir şöhrete kavuşacaktı. Elbette, yeni araç *(medium)* hakkında, 'başlar' (portreler olmayıp, isimsiz insanların kafalarının resimleri olan) serisinden daha fazla şey anlatan birkaç çalışma yapılmıştır. Hem zaten yağlıboya resminde uzun zamandır bu tür portreler yapıldığı görülmekteydi. Eğer söz konusu portreler ailelerin mülkü olarak kalıyorsa, insanlar resmi yapılan kişilerin kimler olduğunu ara sıra merak ederlerdi. Fakat iki üç kuşak geçtikten sonra da böyle bir meraktan eser kalmazdı: Geriye kalan tabloların, tabii kaybolup gitmemişlerse, artık sadece ressamın sanatına bir kanıt oluşturmaları söz konusuydu.

Fotoğrafta ise karşımıza çıkan yabancı ve yeni bir şeydir: Rahat ve ayartıcı bir utançla yere bakan Newhaven'lı balıkçı kadından geriye, salt fotoğrafçı Hill'in sanatına tanıklık eden bir şey kalmaz bize; bunun dışında, suskun kılınamayan, o zamanlar yaşamış bir kişinin ismini çağıran ve şu ana değin bile hâlâ gerçek olup, tümüyle kendini *sanata* teslim etmeyen bir şey de kalır.

Und ich frage: wie hat dieser haare zie
und dieses blickes die frueheren wesen umzingelt
wie dieser mund hier gekuesst zu dem die begie
*sinnlos hinan als rauch ohne flamme sich ringelt.**

*) Soruyorum ben de: Nasıl kuşattı onu,
o güzel saçlar, o bakış;
nasıl öptü, arzunun cansızca, alevsiz
duman gibi çevrelediği bu ağzı.

Ya da, fotoğrafçı ve üstteki dizelerin sahibi şairin babası olan Dauthendey'in nikâhından kalan, -sonra bir gün, altıncı çocuklarını doğurduğu günün üstünden çok geçmeden Moskova'daki evlerinin yatak odasında bilekleri kesilmiş bir şekilde bulacağı- karısıyla birlikte çektirdiği resme bakalım. Kadın bu resimde Dauthendey'in yanındadır, fotoğrafçı kolunu karısının omzuna atmıştır, ancak kadının bakışları kocasını geçip giderek, uğursuz bir derinliğe takılıp kalmıştır. Eğer bu resme yeterince uzun bir süre bakmak mümkün olursa, hemen fark edeceğimiz şey zıtlıkların ne kadar keskin bir biçimde var olduğudur. Demek ki en kusursuz tekniği uyguladığımızda, fotoğrafın, yağlıboyayla çizilmiş bir resimde artık yakalamamızın asla söz konusu olmadığı büyülü bir değer kattığı sonucuna varabiliyoruz. Fotoğrafçı önceden bütün sanatsal hazırlıklarını ne kadar titizlikle yapsa bile ve modelinin konumunu belirlerken ne kadar aykırı bir tasarımda bulunursa bulunsun, izleyici yine de içinde, tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir.

İşte o kıvılcım, böyle bir fotoğrafa sanki, epeyce uzun bir vakit önce geçmiş olan ve geleceğin de, bugün dahi, şimdiden geriye dönüp baktığımızda belirgin olarak seçebileceğimiz bir noktaya yerleştiğini ancak fotoğraftaki kişi sayesinde gördüğümüz gibi yedirilmiştir. Burada, kameraya baktığında görünenin, göze görü-



David Octavius Hill'in 1845 civarında çektiği bir fotoğraf.

nenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir: Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, 'oradaki' bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekân görünecektir. İnsanların nasıl yürüdüğünü -en kaba haliyle bile- anlatmak kolayca mümkün iken, bir kişinin attığı her adımda saniye saniye hangi pozisyonda olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Oysa fotoğraf, zaman geçişleri ve mercek büyütmeler gibi yollarla bu tür bir bilginin edilmesini sağlayabi-

lir. İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir. Yapı, hücre formları, bu teknikler aracılığıyla tıbbın gelişmesi –fotoğraf makinesi son kertede bunlarla (değişken bir manzaraya ya da duygu yayan bir portreye olduğundan) daha yakından ilintilidir. Fakat aynı zamanda fotoğraf, bu malzemeyle beraber görüntüler âleminin dışa vuran -berrak ama yine de hayallere sığınacak denli saklı- en ufak detaylarının belirdiği yansımalarını gözler önüne serecektir. Şimdi, fotoğrafta beliren bu yansımalar, ne kadar büyük ve formüle edilebilir bir şekle kavuşursa kavuşsun, teknoloji ile sihir arasındaki farklılığı bütünüyle tarihsel bir değişken olarak ortaya koyabilir durumdadır. Bu doğrultuda Blossfeldt,[2] hayranlık uyandırıcı bitki fotoğraflarıyla, antik dönem kolonlarının formlarını salkımsöğüt, piskoposun sopasını bir demet çiçek, totem direklerini on kere büyütülmüş kestane ve meşe filizleri ve gotik taş süslemelerini tarakotunda göstermeyi başarmıştır.

Bu yüzden Hill'in modelleri de, kendi gözlerinde 'fotoğraf fenomeni'nin hâlâ 'büyük bir sır deneyimi' olduğunu kabullendikleri zaman (buradaki sezgileri, sadece "hemen hemen hiçbir zaman, doğanın kendisi kadar gerçek hayattakine benzer ve hakikate uygun bir görü-

2) Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, bitki fotoğrafları, Karl Nierendorf'un önsözüyle, 120 resim, Berlin, 1930.

lebilir dünya görüntüsü veremeyecek bir cihazın önünde" durmuş olduklarının bilincine varmış olmaktan öteye gitmese bile) kesinlikle gerçeklikten uzak değillerdir. Öteden beri, Hill'in kamerasında ihtiyatlı bir sakınımlılığın olduğu söylenmiştir. Ancak onun modelleri de kendi paylarına en az fotoğrafçı kadar sakınımlı olmuşlar; cihazın karşısına geçtiklerinde fark edilir ölçüde utangaçca davranmışlardır. Sonraları, fotoğraf sanatının en parlak devirlerini görmüş bir fotoğrafçının mottosu olan "Asla fotoğraf makinesine bakmayın," deyişi, Hill'in o modellerinin davranışlarından türetilmiş olmalıdır. Oysa buradaki mesele, biraraya toplaşmış hayvanların, insanların ya da bebeklerin, müşteriyi nahoş bir duruma sokan ve burada hiçbir şeyin ihtiyar Dauthendey'in daguerrotipten bahsederken kastettiği şeye sığdırılamayacak şekilde 'size bakmaları'yla aynı değildi. Ne diyordu Dauthendey: "İlk başta onun çektiği resimlere uzunca bir süre bakma konusunda kendinize güvenemiyorsunuz. İnsan o insanların bakışlarındaki sertlikten dolayı çekiniyor, fotoğraflardaki kişilerin cılız, ufak yüzlerinin kendisine dik dik bakabileceği duygusuna kapılıyor ve böylece ilk daguerrotiplerin doğaya sadakatleri ve alışılmadık derecedeki duruluğun herkesi etkilemesi karşısında açıkça sersemlemekten kendini alamıyor."

Fotoğrafları çekilen ilk kişiler, 'bakma âlemi'ne hiçbir şöhrete sahip olmadan, daha doğrusu, kim olduk-

ları bir yazıyla belirtilmeden daldılar. O zamanlarda gazeteler hâlâ lüks eşya sınıfına giriyordu ve yaygın biçimde satılmaktan ziyade, kafelerde bakılan şeylerdi. Fotoğraf çekme işlemi henüz bir yol olarak onların alanına girmemişti ve henüz ancak bir avuç sayıda insan kendi ismini basılı olarak görme fırsatına kavuşmuştu. İnsanın yüzü suskundu, bakışı bunu değiştirmiyordu. Kısacası, bu portre sanatına dahil olan bütün seçeneklerde, güncellik ile fotoğraf arasındaki bağın henüz kurulmamış olduğunu anlayabiliyorduk. Hill birçok pozunu Edinburgh'daki Greyfriars mezarlığında çekmişti. Zaten bu erken dönemi en iyi şekilde temsil eden o fotoğraflardan başka hiçbir şey yoktur: Sanki bu modeller mezarlıkta kendi evlerindeymiş kadar rahattılar. Bu örnekte mezarlık -Hill'in çektiği bir fotoğrafa bakılacak olursa- bir iç mekânı, dış hatları çizili, kapalı bir alanı andırmaktadır (ayırma duvarlarına dayanıyor olup çimenlerin arasından fırlayan mezar taşları, yuvalarında alev dilimlerinin yerine yazıtları gösteren şömineler misali duruyorlardı).

Ancak mezarlık, teknik sebeplerden dolayı fotoğraf çekilecek bir yer olarak seçilmiş olmasaydı hiçbir zaman asıl etkisini gösteremezdi. İlk baskı levhalarının ışığa karşı duyarlılıklarının az olması nedeniyle açık alandaki pozlama süresinin uzun sürmesi bir zorunluluktu. Öte yandan bu koşul sebebiyle, modelin mümkün olduğunca pozlamanın hiçbir yolla engellenmeye-

ceği bir yerde durması daha istenilir bir durumdu. Orlik ilk dönemin fotoğrafçıları hakkında şunları söylemişti: "Modelin uzun süre kımıldamadan kalması sayesinde yakalanan ifade bireşimi, bu fotoğrafların -iyi çizilmiş ya da resmedilmiş benzerlikler gibi- gözlemci üzerinde (daha yakın zamanlarda çekilmiş olan fotoğraflara kıyasla) daha fazla nüfuz edici, daha kalıcı bir etki bırakıyor olmalarının -basitliklerinin yanında- başlıca sebebidir. Burada, yapılan işlem, modellerin ân'ın *dışında* kalmak yerine *içinde* yaşamalarını sağlıyordu; modeller, uzun süren pozlama işlemi sırasında, sanki an be an görüntüye dönüşmekteydiler."

Bu tür fotoğraflar, Kracauer'in isabetle belirttiği üzere, pozlamanın sürdüğü bir saniyenin aynı kesitinin "bir sporcunun resimli dergilerin fotoğrafçılarının kendi resmini çekmeye değer bulmaları kadar ünlü olup olmaması"nı belirlediği bir değişik ortama denk düşen enstantane fotoğrafla keskin bir zıtlık oluşturabilirler.

Erken dönemin çekimlerinde her şey, fotoğrafın kalıcı olması düşüncesiyle tasarlanmıştı –burada söz konusu olan kıyaslanamaz büyüklükteki insan grupları değildi (ki bu büyük insan gruplarının ortadan kalkması, [on dokuzuncu] yüzyılın ikinci yarısında toplumda meydana gelen değişimin en kesin belirtilerinden biri olacaktı); bir elbisenin o resimlere yansıyan kırışıklıkları bile daha uzun bir süre kalıcı oluyordu. Bunu kavramak için sadece Schelling'in paltosuna bakmak bile yeterlidir; palto

neredeyse hiç fark edilmeden ölümsüzlük âlemine dahil olmuştur; paltonun onu giyen kişi üzerinde büründüğü biçimler, sahibinin yüzünde yansıyan kırışıklardan daha az kıymetsiz değildir. Kısacası, ortaya çıkan her belirti Bernhard van Brentano'nun farz ettiği bir duruma işaretti: "1850'nin fotoğrafçısı, cihazıyla aynı, en üst seviyedeydi" –ilk defa ve uzunca bir süreliğine son defa.

Keşfedilmesini hemen takip eden çağda daguerrotipin güçlü etkisini kavrayabilmek için, o dönemin açık hava *(plein air)* resminin, en ileri ressamların nezdinde tamamen yeni perspektifleri göstermeye başladığını göz önünde bulundurmak gerekir. Hatta bu alanda, fotoğrafın meşaleyi yağlıboya resmin elinden almak durumunda kaldığının bilincinde olan Arago, Giovanni Battista Porta'nın erken dönem deneylerine ilişkin tarihsel bir değerlendirmesinde şunu belirtmişti: "Atmosferde saydamlığın tam olmayışına (ki bu doğru bir ifadeyle 'hava perspektifi' diye nitelenmiştir) bağlı bir etki söz konusu olduğu kadarıyla, tecrübeli ressamlar *camera obscura*'nın -bununla kastettiği, karanlık odada beliren görüntülerin kopya edilerek çoğaltılmasıdır- bu etkinin tam olarak yeniden yaratılmasında kendilerine fazla yardımcı olabileceğini umut etmezler." Daguerre'in *camera obscura*'da görüntüleri sabitlemeyi başardığı noktada, ressamlar kendilerini teknisyenlerden ayırmışlardır.

Ne ki, fotoğrafın gerçek kurbanı manzara resmi değil, minyatür portre olmuştur. Olaylar o kadar hızlı bir

tempoyla seyretmiştir ki, 1840 gibi erken bir tarihte bile sayısız minyatür ressamı -ilk başta yan bir uğraş olarak, fakat çok geçmeden sadece fotoğrafla iştigal ederek- profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüştür. Aynı zamanda bu kişilerin ilk uğraşlarında edindikleri tecrübenin kendilerine büyük yardımı dokunacaktır. Zaten bu kişiler fotoğraf dalında gösterdikleri üstün başarıyı sanat alanındaki hazırlıklarından daha ziyade, aldıkları teknik eğitime borçluydular. Tabii, geçiş aşamasındaki bu kuşak oldukça yavaş ilerleyen bir süreçte tek tek ortadan kalktı; gerçekte ilk fotoğrafçıların üzerine İncil'de kutsanmış gibi bir talih kuşunun konmuş olması bile söz konusuydu: Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard –bu isimlerin her biri doksan-yüz yaşına kadar yaşadılar. Bununla birlikte, sonunda profesyonel fotoğrafçıların saflarına her kökenden işadamlarının katıldığı gözlendi. Daha sonra, negatif baskı üzerinde rötuş yapma uygulaması yaygınlaştığında (ki kötü ressamlar bu şekilde fotoğraftan öç almış oluyorlardı), beğeni düzeyi birden gerilemeye yüz tutacaktı. İşte, fotoğraf albümleri bu dönemde çoğalmaya başladı. Artık evlerin en serin yerlerinde, konsollarda ya da oturma odalarında albümlere rastlamak adete dönüşmüştü. Metal anahtarlı ve yaldızlı, parmak kalınlığındaki sayfalarla dolu bu deri kaplı albümlerde aptalca giyim tarzları olan ya da süslü püslü figürlere bakabiliyorduk: Alex amca, Riekchen hala, küçüklük haliyle Trudy ve üniversiteye yeni girdi-

ği dönemdeki haliyle Baba –hepsi gözlerimizin önündeydi. Son olarak da, bizzat kendimiz –boyalı ahşap döşemenin üstünde şapkalarını sallayarak kendi usullerince şarkı söyleyen Tirollü salon adamları ya da bir bacağı düz, diğer bacağı uçarı bir denizciye yaraşır şekilde bükülmüş denizciler olarak.

Böylesi portrelerin sütunlu, trabzanlı ve küçük oval masalı aksesuarları, uzun pozlama süresince modellerin kıpırdamadan durabilmeleri için destek almak zorunda oldukları zamanları hatırlatmaktadır. İlk başlarda insanlar baş tutamaçları ya da diz destekleriyle yetinmiş olsalar bile, çok geçmeden, ünlü tablolarda görülen ve bu yüzden sanatsal gözüyle bakılması gereken ek aksesuarlara ihtiyaç duyulacaktı. Bir sonraki aşama, sütunların ya da perdelerin devriydi. 1860'lı yıllarda bile başarıya imza atmış kişiler bu manasız gidişe karşı seslerini yükseltmişlerdi. O günlerde İngiltere'de yayınlanan bir mesleki dergide şu satırlar okunmaktaydı: "Yağlıboya tablolarda kolonların bulunması akla yatkındır, ancak bunların fotoğrafa taşınma biçimleri saçmadır, çünkü onların hepsini genellikle bir halının üzerinde görürüz. Oysa, herkesin bildiği gibi, zemin olarak halının kullanıldığı yaygınlıkta mermer ya da baş sütunların arkaplanı oluşturmalarına pek rastlanmaz." Yine o dönemde, Kafka'nın çocukluk günlerine ait bir fotoğrafta görülebileceği üzere, kalın perdeleri ve palmiye ağaçları, kilimleri ve şövaleleriyle uygulama ile tem-

sil arasında, işkence odası ile taht odası arasında muğlak bir yere sahip atölyeler kaplamıştı her tarafı.

Sıkıca giydirilmiş altı yaşlarında bir oğlan çocuğu, kış bahçesini andıran bir manzaranın içinde, kendisini utandıran kurdelalara boğulmuş halde duruyor. Donuk bir şekildeki fonda palmiye yaprakları göze çarpıyor. Sanki tam bir tropik atmosferi andıran bu görüntüyü daha da sıcak ve bunaltıcı göstermek için de modelin sol eline İspanyolların giydiğine benzer geniş kenarlı, kocaman bir şapka tutturulmuş. Oğlanın, bu önceden titizlikle hazırlanmış manzaraya hakim olmakta zorlanan kedere batmış gözleri de olmasa, düzenlemenin içinde kaybolup gideceği kesin gibi.

Dışa yansıyan tarifsiz keder hissiyle bu fotoğraf, insanların henüz dünyaya bu oğlan çocuğu gibi yalnız ve kimsesiz gözlerle bakmadığı ilk dönem fotoğraflarına iyi bir örnektir. O dönemin insanlarının etraflarına bir hâle yayılırdı ve bu da onların bakışlarına derinlik ve kendinden eminlik yüklerdi. Hem bunun teknik karşılığı da besbelli ortadaydı: en parlak ışıktan en koyu gölgeye uzanan mutlak bir süreklilik. Bu noktada da, portre resminin -yıldızının sönüşünden önce- eşsiz bir bakır-gravür (parlatılmış metalle) baskı geliştirmiş olduğuna bakılırsa, eski teknolojiyle kazanılan yeni başarıların erken işaretlerinin daha önce belirmesiyle ilgili yasanın geçerliliğini ziyadesiyle koruduğunu söyleyebiliriz.

Bakır-gravür baskı yöntemi, ancak sonraları yeni fotoğraf teknikleriyle birleştirilecek şekilde bir reprodüksiyon tekniğini içermekteydi. Mezzotinto baskılarda olduğu gibi Hill'in fotoğraf çalışmalarında da ışık, karanlığın içinden bin bir zahmetle yolunu bulmaya çalışıyor gibidir: Orlik, "erken dönem fotoğraflara büyüklüğü" kazandıran uzun pozlama süresinden kaynaklanan bir 'ışığın birarada tutulma' olgusundan bahsetmektedir. Bu icatla aynı çağda yaşamış bulunan kişilerden Delaroche de, "kalabalıkların dinginliğini hiçbir şekilde bozmayan hassas, yenilikçi" izlenime işaret etmişti. Ama neyse, bu hâleyi andıran izlenimin teknik koşulları üzerinde yeterince durduğumuz kanaatindeyim.

Bilhassa birçok grup resminde, kaybolup eski haline dönmeden önce levha üzerinde kısa bir süreliğine beliren canlı bir biraradalık görüntüsü görürüz. Şimdi artık modası geçmiş bulunan oval çerçevelemenin güzelce ve manalı bir şekilde muhafaza etmiş olduğu şey de zaten bu bir belirip hemen kaybolan hâledir. Dolayısıyla, ilk fotoğraflardaki *sanatsal mükemmelliği* ya da *beğeni* öğesini vurgulamaya kalkmak, fotoğrafın erken dönemlerini yansıtmak bakımından bize doğru bir temsil sağlamaz. O dönemlerin fotoğrafları, her müşterinin fotoğrafçıya, en yeni ekolün bilgilerine sahip bir teknisyen özelliği atfederek gelip önlerinde oturmuş olduğu odalarda çekilmişti. Buna karşılık fotoğ-

rafçı da, her müşterinin karşısında, yükselen bir sınıfın mensubu edasıyla dikiliyor ve bu esnada üstüne, ışıltısı ceketlerinin yakalarına ya da boyunbağlarının kıvrımlarına kadar yansıyan bir hale geçirmiş oluyordu. Yani diyebiliriz ki, hâle basitçe ilkel bir fotoğraf makinesinin yansıması değildir. O ilk aşamada nesnenin kendisi ile teknik, birbirlerine -hemen sonra birbirlerinden ayrıldıklarında gözlendiği ölçüde- tam bir şekilde uymaktaydılar. Kısa bir süre sonra da, ileri derecede gelişkin bir optik tekniği fotoğraf aletlerine egemen olacaktı ve bu yolla karanlık bütünüyle alt edilirken, görünümler aynada birebir yansıyormuş gibi çok net bir şekle kavuşacaktı.

1880'den sonraki fotoğrafçıların önlerine koydukları görev, rötuş sanatını her yönüyle uygulayarak, özel olarak da lastik damgayı devreye sokarak, yukarıda bahsetmiş olduğumuz ve bir belirip sonra kaybolan hâlenin bir temsilini yakalamaktı. Aydınlatma gücünün arttırılmasıyla karanlığın alt edilmesi, emperyalist burjuvazinin giderek yabancılaşmasının onu gerçeklikten yok edip silmesi ölçüsünde hâleyi de fotoğraftan çıkarıyordu. Böylece, Jugendstil'de olduğu gibi, yapay ışık yansımalarıyla kesintiye uğratılan daha gölgeli bir tonun egemen hale geldiğini gördük. Zayıf ışığa rağmen poz her zaman daha berrak bir şekilde ortaya çıkıyor; resmin koyuluğu, o kuşağın teknik ilerleme karşısındaki güçsüzlüğünü ele veriyordu.

Demek istediğim, bu fotoğrafların belirleyici olan yanı, her zaman için fotoğrafçının kendi kullandığı teknikle ilişkisidir. Camille Recht güzel bir resimde bunu olabildiğince açıklığıyla göstermişti. "Kemancı," diye yazıyordu Recht, "notasını kendi belirlemek, onu arayıp bulmak, onu bir şimşeğin çakıp sönmesiyle aynı zaman diliminde yakalamak mecburiyetindedir; piyanist de tuşlara dokunuşuyla notasını konuşturur. Ressamın elinin altında olduğu gibi fotoğrafçının elinin altında da bir enstrüman vardır. Ressamın çizme ve boyama hareketleri, kemanın notalarının belirlenişine benzer; fotoğrafçının piyanistle paylaştığı mekanizma, kemancıdan farklı olarak daha sınırlayıcı yasalara bağlıdır. Bir Paganini'nin kazandığı şöhret hiçbir Paderewski'ye nasip olmayacak ve hiçbir Paderewski onun sahip olduğu neredeyse efsanevi sihri kuşanamayacaktır."

Yine de, kıyaslamayı sürdürmek adına, fotoğraf sanatının da bir Busoni'si* olduğunu söyleyebiliriz: Bu, Atget'tir. Bu sanatçıların ikisi de virtüözdü, ama aynı zamanda birer öncüydüler. Onların ortak yönleri, kendilerini işlerine akla gelen en üst düzeyde bir bağlılıkla adamış olmalarıydı. O kadar ki, yüz hatları bile birbirini andırıyordu. Atget bir aktördü; fakat bu uğraşından

*) Busoni (1866-1924), piyano çalma ve kompozisyona neredeyse mistik bir romantizm formu katmasıyla tanınıyordu. Egzotik ölçeklerle deneyler yapmış, piyano için yeni bir notasyon sistemi ortaya koymuş ve bir icracı olarak övgülere boğulmuştu. Busoni aynı zamanda, Benjamin'in dostu Bertolt Brecht'le birlikte çalışmalar yürüten Kurt Weill'in hocasıydı.

tiksindiği ölçüde maskesini çıkarıp atıyor, sonra gerçekliğin üstündeki makyajı da silip temizlemeye kalkıyordu. Paris'te kimse tarafından tanınmadan, yoksul bir hayat sürmekteydi. Fotoğraflarını yok pahasına, egzantriklikte kendisinden hiç aşağı kalır yanı olmayan hayranlarına satardı –o da güçlükle. Öldüğünde arkasında 4 bini aşkın fotoğraftan oluşan devasa bir eser bırakmıştı. Daha sonra New York'lu Berenice Abbott bu koleksiyonu topladı ve onlardan hazırladığı harika güzellikte bir seçkiyi, Camille Recht'in yayınladığı bir albümle meraklılarının hizmetine sundu.[3]

Çağdaş gazetecilik, "çektiği fotoğraflarla atölyelerin etrafında dolaşıp duran, çalışmalarını birkaç kuruş karşılığında, genellikle de, 1900'ler civarında, rötuşlanmış bir ay görüntüsü eşliğinde mavi geceye güzelce yerleştirilmiş şehir manzaraları gösteren resimli kartpostalların teki fiyatına elinden çıkaran bu adam hakkında hiçbir şey bilmiyordu. Atget ustalığın en üst mertebesine ulaşmıştı; fakat hayatını her daim gölgeler altında sürdüren büyük bir yeteneğin sarsılmaz alçakgönüllülüğüyle, zirveye kendi bayrağını dikmeyi de hiç umursamadı. Bu yüzden, kendisinden sonraki sürüyle fotoğrafçı hâlâ, aslında Atget'in çok önce çıkmış bulunduğu zirveyi ilk kendilerinin keşfettiğine inanıyor olabilir."

Aslında, Atget'in Paris fotoğrafları sürrealist fotoğrafçılığın öncüleri, sürrealizmin muharebe alanına süre-

3) Eugène Atget, *Photographs*, yayınlayan: Camille Recht, Paris ve Leipzig, 1931.

bildiği daha kalabalık orduların keşif kollarıdır. Bir öncü olarak Atget, o gerileme döneminde geleneksel portre fotoğrafçılığının yaydığı boğucu havayı dağıtmayı başaran kişi olmuştur. Gerçekten de Atget bu havayı temizlemiş, onu arındırmıştı; dahası, en son fotoğraf ekolünün eşsiz başarısıyla, nesneyi halesinden kurtarmaya girişmişti. İkisi de birer avangard yayın olan *Bifur* ya da *Variété* dergileri, 'Westminster', 'Lille', 'Antwerp' ya da 'Breslau' başlıkları altında sade detaylara, keza bir trabzandan kesite, dalları bir fenerle birleşen çıplak bir ağaç tepesine, bir taş duvara ya da üstüne şehrin isminin işlendiği cankurtaran simidiyle bir sokak lambasına yer verdiklerinde, Atget'in keşfetmiş olduğu motifleri daha incelikli yollarla geliştirmiş olmaktan başka şey yapmıyorlardı. Atget bütün dikkatini unutulmuş ve görmezlikten gelinen şeylere yöneltmişti; bu yolla, şehir isminin egzotik, romantik, mesafeli yankılarının karşısına gerçekliği çıkarmış oluyordu. Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki hâleyi emip çıkarmaktaydı.

Hâle nedir? Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avcunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü. Bir yaz gününde, ânın ya da saatin de görünümün parçası olmaya başladığı noktaya kadar bir dağ silsilesinin ufukta oluşturduğu çizgiyi ya da gölgesini kendi üstüne düşüren bir dal parçasını seyre-



Eugène Atget'in Paris'in Strasbourg Bulvarı'nda bir vitrinde çektiği *Corsets* fotoğrafı (1905).

derek uzanmak –işte o dağların, o dal parçasının hâlesini hissetmek denen şey budur. Dolayısıyla, şeyleri -özellikle, kalabalıklara doğru- yakınlaştırmak, eşsiz olan şeylerin her koşulda kopyalarınca ele geçirilmeleri kadar köklü bir çağdaş eğilimi temsil eder. Gün geçtikçe bir nesneye -mümkün olan en yakın noktadan- bir resmi vasıtasıyla ve o resmin de reprödüksiyonlarıyla sahiplenme ihtiyacının daha çok arttığını gözlemliyoruz. Bu çoğaltılmış kopya, resimli gazetelerde ya da

haftalık yayınlarda göründüğü şekliyle, orijinalinden zorlukla ayırt edilebilen bir niteliktedir. Kopyada nasıl gelip geçicilik ile çoğaltılabilirlik öğeleri iç içe örülmüşse, orijinalde de biriciklik ve süreklilik iç içe örülmüş durumdadır. Nesnenin kabuğundan sıyrılışı ve hâlenin parçalarına ayrılması, benzerliğe gösterilen hassasiyetin -çoğaltma yoluyla biricik olanın dahi alt edildiği derecede- geliştiği bir algının göstergesidir.

Atget "büyük manzaralara ve sözümona nişane değerindeki görünümlere" hiçbir zaman prim vermemiştir; fakat, sıra sıra dizilmiş konçlu çizmelere, akşamdan sabaha kadar el arabalarının sıralar halinde ya da öbek öbek dizilmiş olduğu Paris avlularına, binlercesi yan yana duran, üstü temizlenmemiş tabaklarla dolu eski masalara veya kocaman 5 rakamı dış cephesinin dört ayrı yerinde görünen ... caddesinde 5 numaradaki randevu evine de asla kayıtsız kalmamıştır. Üstelik daha dikkat çekici olanı, bu fotoğrafların hemen hepsinin bir ıssızlığı yansıtıyor olmalarıdır. Porte d'Arcueil'deki surlar boştur; zafer takının merdivenleri, avlular, teras kafeler boştur; aynı şekilde Place du Tertre de, her yer boştur.

Fotoğrafı çekilmiş olan bu yerlerde bir tenhalık görülmez, ama sessizlik vardır; bu resimlerdeki şehir, henüz yeni kiracısını bulamamış bir ev gibi tertemiz silinip süpürülmüştür. Bunlar, sürrealist fotoğrafçılığın, siyasal eğitim almış göze bir alan açarak ve bunun kar-

şısında, detayların aydınlatılması uğruna her türlü mahremiyetin kurban edildiği, çevre ile insan arasına hayırlı bir yabancılık koyduğu türden etkilerdir. Apaçıktır ki, bu yeni bakış en azından, çok anlaşılabilir biçimde değerinden çok şey kaybetmiş temsili portre çekimindeki eğilimi özümsemiştir. Öte yandan, insan görüntüsünden vazgeçmek fotoğrafta akla gelebilecek en güç şeydir. Bunu bilmeyenlere en iyi Rus filmleri, ortamın ve manzaranın kıymetini ancak, onları anonim dışavurumlarıyla kavramanın yolunu bulmuş fotoğrafçıların anlayabileceğini göstermiştir. Ancak bu ihtimalin bile gerçek olmasını belirleyen de fotoğrafı çeken kişidir. Burada söz konusu olan, çektikleri fotoğraflarla geleceğe kalmak gibi bir iddiası bulunmayan, bunun tam tersine, fotoğraf çekmeleri gerektiğinde kendi yaşama alanlarına, üstelik bir parça çekingenlikle sığınan (tam da, 1850 civarında Frankfurt'ta çektirdiği bir resminde, koltuğunun dibine iyice gömülmüş haliyle Schopenhauer gibi) bir kuşaktı. Tam da bu sebeple bu kuşak kendi yaşama alanının fotoğraf karesine girmesine sesini çıkarmamış, fakat kendinin en has niteliklerini daha sonraki zamanlara aktarmakla da hemen hiç ilgilenmemiştir. Daha sonra, onyıllar boyunca ilk defa olarak Rus filmleri, kendi başlarına fotoğrafları çekilmeyen insanların kamera önünde boy göstermelerine fırsat sağlamıştır. Ve böylece insan yüzü aniden, yeni ve sonsuz bir anlamla donanarak fotoğraf görüntüsüne dö-

nüşüvermiştir. Ancak bu görüntü artık bir portre değildi. Peki ama neydi?

Bu soruyu cevaplamak, bir Alman fotoğrafçısının üstün başarısı olmuştur. August Sander,[4] bir Eisenstein'ın ya da bir Pudovkin'in açtığı fizyonomi galerilerini aratmayan bir dizi yüz resmini bir seri halinde toplamıştı, üstelik bu projeyi konusuna bilimsel bir bakış açısından yaklaşarak hayata geçirmişti. "Onun toplam çalışmaları yedi grup halindeydi ve bunlar da toplumun halihazırdaki düzeninin bir aynasını oluşturuyordu; nitekim daha sonra, her biri 12 fotoğraftan meydana gelen 45 albüm şeklinde yayınlanacaktı."* Sander'in ilham kaynağı çiftçiler, hayatlarını toprağa bağlı olarak sürdürenlerdi ve izleyiciyi bir yandan toplumun bütün katları ve mesleklerinden geçirip uygarlığın en üstün temsilcilerine ulaştırıyor, öbür yandan daha aşağılara, ahmaklara kadar indiriyordu. Yaratıcı bu görevi bir bilimci olarak üstlenmediği gibi, gözlerini ırk teorisyenlerine ya da toplum araştırmacılarına çevirmiş de değildi; bilakis onu harekete geçiren -yayıncısının da dikkat çektiği üzere- 'doğrudan deneyimleri'ydi. Onun gözlemleri kesinlikle önyargısızdı, fakat zekice, ayrıca, Goethe'nin şu sözü bağlamında sevecen ve duyarlıydı: "Kendini nesneyle en içeriden özdeşleştiren ve bundan dolayı ger-

4) August Sander, *Dans Antlitz der Zeit*, Berlin, 1930.

*) Benjamin'in ölümünden sonra Sander'in fotoğrafları Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde şu kitapta yayınlanmıştır: *Men Without Masks*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1973.



August Sander'in pazar giysileriyle genç çiftçiler fotoğrafı (1913).

çek kurama dönüşen duyarlı bir ampirizm vardır." Bu yüzden, Döblin gibi bir gözlemcinin dikkatini doğrudan bu çalışmanın bilimsel yönlerine çevirmesi son derece yerindedir. Şu satırlar da Döblin'indir: "Bizim bir doğa anlayışına ve bir organlar tarihine varmamızı sağlayan karşılaştırmalı anatominin olması gibi, bu fotoğrafçı da karşılaştırmalı fotoğrafı takip etmekte ve böylece fotoğrafik detaylarınkinin üstünde ve ötesinde bir bilimsel duruşa sahip olmaktadır."

Eğer ekonomik koşullar bu olağanüstü çalışmaların yayınlanmasını sekteye uğratsaydı bu hakikaten utanılacak bir durum olurdu. Yine de biz yayıncının gözüne, genel olanlara ilaveten daha özgül teşvikler sunabilmeliyiz: Ne de olsa, Sander'inkilerin benzeri çalışmalar bir gecede gerçekliğinden asla şüphe edilemeyecek bir aktüelliğe ulaşabilir. Karşı karşıya geldiğimiz iktidar değişiklikleri, genel olarak, fizyonomik yaklaşımın eğitimi ve keskinleştirilmesini hayati bir zorunluluk haline getirecektir. İnsan -ister sağ düşüncede olsun, ister sol- kökeninin bağlı olduğu yere bakılarak değerlendirilmeye alışmak zorunda kalacaktır. Zaten bizden başkalarını bekleyen şey de budur. Sander'in çalışmaları bir fotoğraf kitabı olmaktan öte, bir egzersizler kitabıdır.

Lichtwark daha 1907 gibi erken bir tarihte, "Bizim çağımızda insanın kendisinin, en yakın arkadaşlarının ve akrabalarının, sevdiği insanın portre fotoğrafı kadar özenle bakıldığı başka hiçbir sanat eseri yoktur," satırlarını kaleme almış ve bu suretle araştırmalarını estetik ayrımlar alanından sosyal fonksiyonlar alanına kaydırmıştı. Zaten fotoğrafla ilgili çalışmalar ancak bu açıdan bakarak daha ileri götürülebilirdi. Yine, tartışmanın öncelikle *sanat olarak fotoğrafın* estetiğinin bulunduğu noktada hararetlenmesi, örneğin *fotoğraf olarak sanatın* çok daha kesin olan toplumsal anlamının

hemen hiç dikkate alınmaması, oldukça kayda değer bir durumdur.

Sanat eserlerinin fotoğrafla çoğaltılmalarının etkisi de sanatın işlevi bakımından (kameranın tuzağına yakalanmış bir olayın az çok sanatsal bir figüre dönüştürülmesinden) çok daha büyük öneme sahiptir. Gerçekten de, çektiği kucak dolusu sanat fotoğrafıyla evine dönen bir amatör fotoğrafçı, karşılaştığı hayvan sürüleri içinde vurduklarından, sadece bir tacirin işine yarayacak olanları sırtına atarak gelmiş bir avcıdan daha sevinçli duygular içindedir. Kaldı ki, fotoğrafçılara hitap eden resimli yayınların sayısının, oyun ve tavuk eti satan dükkânların sayısını aşacağı günler çok uzakta değildir. Bunun gerçek olma ihtimali şipşak fotoğraf çekenler için daha da fazladır.

Ancak dikkatimizi sanat olarak fotoğraftan, fotoğraf olarak sanata yönelttiğimizde vurguların tamamen değişmiş olduğunu gözleriz. Bir resmi ve özellikle bir heykeli, ya da mimari bir yapıyı fotoğraflarına bakarak kavramanın, onu gerçekliğe bakarak kavramaya çalışmaktan çok daha kolay hale geldiğini artık hemen herkes değerlendirebilecek durumdadır. Yine de bu durumu çağımızda sanatsal algının çürümesine bağlamak işin kolayına kaçmak olur. Fakat zaten bunun önünde, çoğaltma teknolojisinin gelişmesiyle yaklaşık aynı zamanda büyük eserler anlayışının da değiştiğinin kabul

edilmesi gibi bir engel vardır. Artık biz büyük sanat eserlerine bireylerin ürünleri gözüyle bakamayız; büyük sanat eseleri kolektif imgelere dönüşmüş haldedir ve artık öyle güçlülerdir ki, onları özümseme yeteneği ister istemez boyutlarını küçültme koşuluna bağlı olacaktır. Netice olarak, çoğaltmanın mekanik yöntemleri esasında bir minyatürleştirme teknolojisine tekabül eder ve insanın sanat eserleri üzerinde belli bir ölçüde hakimiyet kurmasına katkıda bulunur.

Sanat ile fotoğraf arasındaki güncel ilişkilerde apaçık bir şekilde ortaya serilmiş bir şey varsa, o da, ikisi arasında görülen ve sanat eserlerinin fotoğrafları aracılığıyla kendini gösteren, fakat henüz bir çözümü bulunamamış gerilimdir. Bu tekniğin günümüzdeki çehresini belirleyen fotoğrafçıların birçoğu resim kökenli olanlardır. Söz konusu sanatçılar, onlarla çağdaş hayat arasında belirgin ve canlı bir bağ kurma çabalarına giriştikten sonra kendi ifade araçlarına sırtlarını çevirmişlerdir. Çağın doğasının ne kadar bilincine varmışlarsa, yola çıkış noktaları da aynı ölçüde problemli hale gelmiştir. Burada fotoğrafın bir kez daha, tıpkı seksen yıl önce olduğu gibi, meşaleyi resmin elinden almış olduğunu görürüz.

Moholy-Nagy'ye göre: "Yeninin içindeki yaratıcı imkânlar çoğunlukla yavaş yavaş, yeni şeylerin boy göstermesiyle aşınmış olan fakat yeninin baskısıyla da ye-

ni ortaya çıkan şeylerin onları nihai, coşkun bir parlayışa yönelttiği eski formların, eski enstrümanların, eski yapıların içinden keşfedilmiştir.

"Dolayısıyla, örneğin fütürist resim kendi kendini yok edici nitelikteki, kısıtlayıcı bir sorunsal oluşturan 'hareketin eşzamanlılığı' meselesini, 'zaman içindeki ân' meselesini ortaya koymuştu ve bu konuyu sinemanın artık dünyamıza girdiği, ancak henüz anlaşılmaktan hayli uzak bulunduğu bir anda gündeme getirmişti. Aynı şekilde bugün temsili, nesnel tarzlarla çalışan bazı ressamlar (neo-klasistler ve veristler) -tabii ki belli bir ihtiyat payıyla- yalnızca mekanik, teknik araçlar kullanan yeni, temsili, optik bir figürasyonun öncüleri sayılabilirler."

Tristan Tzara da 1922'de şu satırları kaleme almıştı: "Kendini sanat olarak adlandıran her şey felce uğradığında, fotoğrafçı bin mumluk lambasını yakar ve ışığa duyarlı kart birkaç faydalı eşyanın karalığını an be an kaydeder. Fotoğrafçı bu suretle, takımyıldızlarının gözlerimizin önüne serdiği şölenden daha önemli olan narin, el değmemiş bir ışık parıltısının gücünü keşfetmiş olur." Fotoğraf alanına tesadüfen ya da fırsatçı bir cüretkârlıktan dolayı değil de plastik sanatların rahatlığı içinden gelen fotoğrafçılar, bugün meslektaşları arasında avangard bir kol oluşturmaktadırlar, çünkü onlar, gelişmeleri sürecinde günümüzün fotoğrafçılı-

ğının en büyük tehlikesinden -uygulamalı sanatlara sapma eğiliminden- kendilerini korumayı başarmışlardır. Sasha Stone'a göre, "Sanat olarak fotoğraf çok tehlikeli bir alandır."

Fotoğraf kendini bir Sander'in, bir Germaine Krull'ın, bir Blossfeldt'in sağladığı bağların dışına çıkardığında, kendini fizyognomik, siyasal, bilimsel çıkarlardan soyutladığında –işte o zaman 'yaratıcı' hale gelir.

Nesnel olanı yakalama kaygısı basitçe bir *yan yana durmaya* dönüşür; devreye fotoğraf sanatçısının rolü çıkar. "Mekanik olanı fetheden ruh, hayattaki benzerliğe yeni bir yorum katar." Günümüzün toplumsal düzeninin krizi ne ölçüde genişleyip yayılırsa, momentler ne kadar keskin biçimde birbirine karşıt hale gelir ve getirilirse, yaratıcı ilke (ki doğası gereği çeşitlemelere derinden özlem duyup, babası çelişki ve annesi taklit olan olan bu ilke) o ölçüde fetişleştirilir ve bu fetişin de ana hatları varlığını ancak ve ancak moda ışık değişimlerine borçlu olur. Fotoğraf alanında 'yaratıcı' ilke, modaya teslimiyettir. Düsturu, 'dünya güzel' şeklinde ifade edilir. Burada söz konusu olan, her konserve kutusunu evrenin alemine sokup, fakat o kutuların üretilmesinin gerektirdiği insani bağların hiçbirini kavrayamayan, dahası, en hayalbaz girişimlerinde bile imgelerin keşfinden ziyade fotoğrafların satılabilirliğine ağırlık veren, maskesiz bir fotoğraf anlayışıdır.

Gelgelelim, bu fotografik yaratıcılığın gerçek yüzünü reklamcılık, yani çağrışım oluşturduğundan, asıl karşıtını da bir şeyin maskesini düşürme ya da yapı oluşturma teşkil edecektir. Çünkü, Brecht'e göre, *gerçekliğin basit bir kopyasının* gerçeklik hakkında her zamankinden daha az şey ifade etmeye başlaması, durumu iyice karmaşıklaştırmıştır.

Krupp fabrikalarına ya da A.E.G.'ye ait bir fotoğraf, o kurumlar hakkında hemen hiçbir bilgiyi ele vermemektedir. Demek ki asıl gerçekliğin artık işlevsel alana kaymış olduğunu söyleyebiliriz. İnsan ilişkilerinin şeyleşmesi, örneğin endüstride, işlevsel olana artık ifşa edici bir yön bırakmaz. Dolayısıyla, önemli olan *bir şey inşa edip yükseltmek,* sanatsal bir şeyin yaratılmasını sağlamaktır. Sürrealizmin başarısı, bu tür bir fotoğrafik inşanın öncülüğünü yapmış olmakta yatar. Yaratıcı fotoğraf ile kurucu fotoğraf arasındaki karşıtlıkta daha ileri bir aşamayı Rus sineması temsil etmektedir. Eğer şunu söylersek fazla iddialı konuşmuş olmayız: Rus sinemasının yönetmenlerinin büyük başarılarına ancak, fotoğrafın itki ve telkin yoluyla değil de deney ve eğitimle ilerlediği bir ülkede ulaşılabilirdi. Bu anlamıyla -ve yalnızca bu anlamıyla- biz, idealist ressam Antoine Wiertz'in 1855'te fotoğrafa çaktığı selamdan günümüz için de bir sonuç çıkartabiliriz: "Çağımızın şöhreti birkaç yıl önce doğdu: gece gündüz bizi hayran hayran düşündü-

ren ve gözlerimize dehşet salan bir makine. Üstünden bir yüzyıl geçmeden bu makine fırça, palet, renkler, ustalık, deneyim, sabır, beceri, kesinlik, nüans, parlaklık, eskiz, tamamlama; kısacası, resmin parçasını oluşturan her şeye sahip çıkacak. Siz daguerrotipin sanatı öldürdüğüne inanmasanız bile, daguerrotip, bu devasa çocuk büyüdüğünde, onun sanatı ve kuvveti herkesçe görülür hale geldiğinde, deha aniden sırtına bir şaplak atıp, 'İşte, sen şimdi bana aitsin! Birlikte çalışacağız!' diye haykıracak."

Öte yandan, yirmi yıl sonra Baudelaire'in *Salon of 1857*'de okurlarını yeni teknikleriyle tanıştırdığında söyledikleri ne kadar ciddi, hatta kötümser sözlerdir. Baudelaire'in söyledikleri de yukarıdaki alıntıda söylenenler gibi hafif bir vurgu değişikliği yapmadan okunabilir. Ancak Baudelaire'inkiler Wiertz'in söylediklerinin tam zıddını içerirken, sanatsal fotoğrafçılığın gasp etmeye kalktığı her şeyi keskin çıkışlarla korumaya çalışmayı andırır. "Şu acınası günlerde, düpedüz budalalığın pekişmesine az katkıda bulunmayan yeni bir endüstri ortaya çıktı ... bu sanat doğanın eksiksiz bir kopyasının çıkarılmasından başka bir şey değildir –ve başka bir şey de *olamaz*. Kindar bir Tanrı kalabalığın sesine kulak kesilirken, Daguerre de onların Mesih'i oldu sanki." Ve: "Eğer fotoğrafın sanatın bazı eksik kalmış işlevlerini tamamlamasına imkân tanınacak olursa, o za-

man, fotoğraf ile kalabalıklar arasında gelişecek doğal ittifaktan dolayı sanatın çok kısa bir sürede temelsiz bırakılıp kapı dışarı edileceğini görürüz. Bu yüzden fotoğraf kendi görevine bakmalı ve bilimlerle sanatların etrafında dolanan bir hizmetçi kız olmaktan daha ötesine göz dikmemelidir."

Bununla birlikte, Wiertz'in de Baudelaire'in de kavramadıkları nokta, fotoğrafın otantikliği içerisinde örtük biçimde bir doğrultunun bulunduğudur. Bu otantikliği, klişeleri izleyicide ancak sözel olarak çağrışımlar uyandıran bir röportajla bağlamak her zaman mümkün olmayacaktır. Fotoğraf makinesi gün geçtikte daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir. Bu noktada fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerekmektedir; çünkü fotoğraf altı yazıları fotoğrafın hayattaki bütün ilişkileri edebiyata taşıdığının anlaşılmasını sağlayacak ve fotoğrafik kurguların aslında hiç de tesadüflere bırakılamayacağını ortaya koyacaktır.

Atget'in çektiği fotoğrafların bir suç mekânının fotoğraflarıyla kıyaslanması boşuna değildir. Fakat şehirlerimizin her köşesi zaten bir suç mekânı sayılmaz mı? Yoldan geçen herkesin bir suça bulaştığı söylenemez mi? Fotoğrafçı -kâhinlerce bilgelerin torunu olarak-

çektiği resimlerle bir suçu ifşa etmez mi? Bir sava göre, "geleceğin cahilleri yazmayı bilmeyenler değil, fotoğrafı bilmeyenler olacaktır" Ama kendi çektiği resimleri okuyup yorumlayamayan bir fotoğrafçı da cahiller cahili sayılmaz mı? Fotoğraf altyazıları fotoğrafların asli bir parçası haline gelmeyecek midir? Bunlar, bugünü daguerrotipler çağından ayıran doksan yıllık zaman diliminin nasıl bir tarihsel gerilim barındırdığını önümüze seren sorulardır. İşte, ilk fotoğraflar bu kıvılcımların ışığında, dedelerimizin zamanlarının karanlığından çıkıp çok güzel ve yanlarına bile yaklaşılamaz şekilde gözümüzü kamaştırmaktadır.

TEKNİK ARAÇLARLA YENİDEN-ÜRETİM (ÇOĞALTMA) ÇAĞINDA SANAT ESERİ

"Bizdeki güzel sanatların gelişmesi, uygulamada çeşitli tiplerinin ve biçimlerinin yerleşmesi, bugünkünden çok farklı zamanlarda gerçekleşmiştir ve güzel sanatların bu gelişim seyrinde, şeyler üzerinde tasarrufta bulunma gücü bizimkine kıyasla hayli az olan kişilerin imzası vardır. Ancak başvurduğumuz tekniklerin şaşırtıcı bir gelişme göstermesi ve bu tekniklerin uyarlanabilirliğiyle etkililiği, onların yarattıkları fikirlerle alışkanlıklar, tarihi antik döneme uzanan Güzel'e ilişkin ustalıkta köklü değişiklikler olma beklentisini hemen hemen kesin hale getirmektedir. Sanatların hepsinde, artık eskiden olduğu gözle bakılamayacak ya da eskisi gibi değerlendirilemeyecek, modern bilgimizle gücümüzden etkilenmeden kalması da mümkün olamayacak fiziksel bir boyut vardır. Son yirmi yılı aşkın bir süredir madde de, uzam da ve zaman da artık çok eski devirlerdeki hallerinden kopmuş bir haldedirler. Öyleyse şimdi hepimiz büyük kapsamlı yeniliklerin sanatlardaki bütün teknikleri kökten değiştirmesini, buna bağlı olarak da sanatsal buluşları doğrudan etkilemesini, hatta belki de, sanat anlayışımızın kendisinde muazzam bir değişim meydana gelmesini beklemek durumundayız" (Paul Valéry, Pièces sur L'art, "La Conquête de l'ubiquité")"

GİRİŞ

Marx kapitalist üretim tarzını eleştirmeye girişti-ğinde, bu üretim tarzı henüz emekleme aşamasında-dı. Marx da çabalarını, değerlendirmelerinde geleceği öngörmesini sağlayacak bir kanala yönlendirdi. Bu amaçla, kapitalist üretimin çıkışındaki dayanağını oluşturan temel koşullara kadar uzandı ve bu alanda-ki çözümlemesiyle, gelecekteki kapitalizmden ne bek-lenebileceğini açık bir şekilde gözler önüne serdi. Marx'ın bu eleştirisinin sonucu, kapitalizmden ancak proletaryayı gün geçtikçe daha yoğun bir şekilde sö-mürmesinin ve keza, son kertede, bizzat kendisini or-

tadan kaldırmayı mümkün kılacak koşulları yaratmasının beklenebileceğiydi.

Üstyapının, altyapınınkinden çok daha ağır bir süreçle ilerleyen dönüşümünde, üretim koşullarının kültürün bütün alanlarında değişim geçirmesi yarım yüzyıldan daha uzun bir zaman almıştır. Bu dönüşümün nasıl bir biçime büründüğünü biz ancak bugün ortaya koyabiliyoruz. Hiç kuşku yok ki, dönüşümün hangi biçimde yürüdüğüne dair saptamalarımız, geleceği öngörmeyi sağlayacak bazı verileri içermelidir. Öte yandan, belirli bir güce eriştikten sonraki proletarya sanatıyla ya da sınıfsız bir toplumun sanatıyla ilgili tezlerin bu tür veriler üzerindeki etkileri, sanatın günümüzün üretim koşullarındaki gelişme eğilimleriyle ilgili tezlerin etkilerinden daha fazla değildir. Üstelik, bu sürecin diyalektiğinin üstyapı alanında gözlenmesi, ekonomi alanına yansıyan etkilerden daha az belirgin değildir. Dolayısıyla, böylesi tezlerin bir silah olarak önemini küçümsemek yanlış olacaktır. Bu tezlerde yaratıcılık ve deha gibi, ebedi değer ve giz gibi devri geçmiş kavramlar (kontrolsüz biçimde -ve şu anda gerçekten artık hemen hemen hiç kontrol edilemeyecek bir kapsamda- uygulamaya geçirilmeleri verilerin faşist anlamda işlenmesi sonucunu doğuracak olan kavramlar) konu dışı bırakılmıştır. Aşağıdaki kısımda sanat teorisine dahil edilen kavramlar, amaçları bakımından faşizmin hiçbir işine yaramayacak olması nedeniyle halihazırda daha

çok bilip kullandığımız terimlerden farklıdır. Öte yandan bu kavramlar, sanat siyaseti alanında devrimci taleplerin formüle edilmesi bakımından oldukça faydalı birer araçtırlar.

1

Bir sanat eseri, ilkesel olarak, her zaman yeniden-üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşımıştır. İnsan elinden çıkmış olan şeyler (artefaktlar) her zaman başka insanlarca taklit edilebilir. Taklit edilen kopyalar da zanaatlarının pratik aşamasına geçen öğrencilerin, eserlerini yaygınlaştırmayı arzulayan ustaların ve en nihayet, kazanç peşinde koşan üçüncü tarafların elinden çıkmıştır. Bununla beraber, bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden-üretilerek çoğaltılması yeni bir olguyu temsil etmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında, bu süreç bazen kesintiye uğrayıp, uzun zaman dilimlerinde sıçramayla, ancak yoğunluğu giderek artan bir çizgide ilerlemiştir. Yunanlılar sanat eserlerinin teknik araçlarla yeniden-üretilmesi bakımından yalnızca iki yordam biliyorlardı; bu yordamlardan birisi dökme, diğeri de damgalamaydı. Onların çok miktarda yeniden-üretimini yapabildikleri (çoğaltabildikleri) sanat eserleri sadece bronz yontular, çömlekler ve sikke paralardı. Bunların dışında kalan her şey biricikti, bir taneydi ve teknik bakımdan yeniden-üretilip çoğaltıla-

bilmeleri mümkün değildi. Grafik sanatı, tahta baskıyla beraber ilk defa olarak -üstelik yazının baskı yoluyla çoğaltılmasının gerçekleşmesinden çok önce- teknik bakımdan yeniden-üretilebilir bir nitelik kazandı. Yazının teknik araçlarla çoğaltılması anlamına gelen baskının, edebiyat alanında sağladığı muazzam değişiklikler herkesçe iyi bilinen bir hikâyedir. Gelgelelim, baskı, burada dünya tarihinin perspektifinden bakarak irdelediğimiz olgu çerçevesinde, yalnızca özel -ama özellikle de önemli- bir olgudur. Orta çağlarda ahşap baskıya gravür ve oyma baskı eklendi; on dokuzuncu yüzyılın başlarındaysa litografi (taş baskı) ortaya çıktı.

Litografi tekniğinin ortaya çıkmasıyla çoğaltına tekniği de esas olarak yeni bir aşamaya kavuşmuş oldu. Bu çok daha doğrudan sürece damgasını vuransa, tasarımı bir ağaç kütüğünün deşilmesi ile bakır levha üstünde oyulması ve grafik sanatının ilk kez kendisini izinli bir biçimde pazara, yalnızca şimdiye kadar olduğu gibi büyük miktarlarda değil, dahası, günden güne değişen biçimlerle çıkmasıydı. Litografi, grafik sanatına gündelik hayatı resimleme imkânını sağlamış ve böylece baskı tekniğine yetişmeye başlamıştı. Fotoğrafın litografiyi aşması, ancak fotoğrafın icadından birkaç onyıl sonra gerçekleşti. Fotoğraf, resimle çoğaltına sürecinde ilk olarak en önemli sanatsal işlevlerin insan eline bağımlı olması durumuna son verdi ve bu işlevler artık tek bir kameradan bakan göze devredilmiş oldu. Gözün algıla-

yışı elin çizişinden çok daha hızlı olduğundan, resimle çoğaltına süreci konuşmayla boy ölçüşebilecek derecede muazzam bir hız kazandı. Stüdyoda bir sahnenin çekimini yapan bir film operatörü, artık görüntüleri bir oyuncunun konuştuğu hızda yakalayabiliyordu. Nasıl litografi fiilen resimli gazete yapma tekniğini içeriyorsa, fotoğrafın da sesli filmin önünü açması söz konusuydu. Sesin teknik bakımdan çoğaltılması aşamasına da geçen yüzyılın [on dokuzuncu yüzyılın] sonunda varılacaktı. İşte, hepsi birbiriyle çakışan bu girişimler, Paul Valery'nin şu cümlede değindiği bir durumu işaret etmekteydi:

> Nasıl su, gaz ve elektrik ihtiyaçlarımızı karşılamak üzere asgari bir çabayla dışarıdan evlerimize sokulmuşsa, gözümüzle gördüğümüz görüntülere ve kulağımızla işittiğimiz seslere kavuşup kavuşmamamız da, bir işaretten bile daha basit bir el hareketine bağlı olacaktır.

1900 yılı civarında teknik araçlarla yeniden-üretim, hem geçmişten bize nakledilen bütün sanat eserlerinin çoğaltılmasına, böylece bu eserlerin kamuyu derinden etkilemesine imkân tanıyan hem de sanatsal süreçler içerisinde kendine özgü bir yer edinen bir standarda ulaşmıştı. Söz konusu olan bu standardın incelenmesi bakımından en aydınlatıcı şey ise, bu iki farklı tezahürün -sanat eserlerinin çoğaltılması ile sinema sanatının-, geleneksel formuyla sanatta meydana getirmiş olduğu yansımaların doğasıdır.

2

Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öğe eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı. Sanat eserinin bu biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihtir. Bu tarihin içine, yıllar içerisinde fiziksel yapının geçirmiş olduğu değişiklikler de girer, ona sahip olanların değişmesi de.[1] Fiziksel yapıdaki değişikliklerin izleri ancak kimyasal ya da fiziksel tahlillerle ortaya çıkarılabilirken ve bunu çoğaltılmış bir numune üzerinde yapmak mümkün değilken; eserin mülkiyetine el koyanların değişmesi, izi 'asıl'a kadar sürülmesi gereken bir geleneğe bağlı olacaktır.

Asıl'ın buradalığı, hakikilik kavramının ön şartıdır. Nasıl Orta Çağlar'a ait bir elyazmasının varlığı onun on beşinci yüzyıla ait bir arşivden geldiğine kanıt oluşturuyorsa, bir bronz eser üzerindeki yeşil pasın kimyasal analize tabi tutulması da bu hakikiliğin saptanmasına yardımcı olabilir. Hakikilik alanı, teknik yolla -tabii teknik yoldan başka yollarla da- çoğaltmanın tamamen dışında kalmaktadır.[2] Genellikle sahte damgası vurulan

1) Elbette bir sanat eserinin tarihi bundan daha kapsamlıdır. Sözgelimi, *Mona Lisa*'nın tarihi, bu eserin on yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yapılmış olan kopyalarının çeşitleri ve sayısını da kapsar.

2) Hakikiliğin çoğaltılması kesinlikle mümkün olmadığından, hakikiliğin farklılaştırılması ve sınıflandırılmasında aracı rolü belli (teknik) yeniden-üretim süreçlerinde görülen köklü gelişmeler oynuyordu. Bu tür farklılaşmaları geliştirmek, sanat eserleri ticaretinin önemli bir işleviydi. Ahşap baskının bulunması,

bir şeyin elle çoğaltılmış olan kopyasının karşısında, asıl olan bütün inandırıcılığını muhafaza etmektedir; teknik yolla çoğaltılan kopyalarsa aynı inandırıcılığa sahip olamayacaktır. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, bir eserin işleme yoluyla çoğaltılması, 'asıl' karşısında, onun elle çoğaltılmasına kıyasla daha bağımsız bir süreçte gerçekleşir. Örneğin fotoğrafta, işleme yoluyla çoğaltma, 'asıl' olanın çıplak gözün erişemeyeceği, fakat -ayarlanabilme özelliği olan ve açısının istendiği gibi seçilebileceği- kameranın ulaşabileceği yönlerini ortaya çıkarabilir. Resmin büyütülmesi ya da ağır çekim gibi belirli süreçlerin yardımıyla fotoğrafla çoğaltma, doğal bakışın kaçırdığı görüntüleri yakalamayı başarabilir. İkincisi, teknik yolla çoğaltma, asıl olanın kopyasını, asıl olan açısından asla söz konusu olmayacak durumlara sokabilir. Teknik yolla çoğaltma, her şey bir yana, asıl olanın -ister bir fotoğraf vasıtasıyla olsun isterse bir fonograf plak vasıtasıyla- izleyiciyle yarı yolda buluşmasını sağlar. Katedral, bir sanat âşığının stüdyosunda ağırlanmak üzere mahalinden ayrılır; bir konser salonunda ya da açık havada icra edilen bir koro şarkısı bir oturma odasında dinlenir.

Teknik yolla çoğaltma işleminin ürününün sokulabileceği durumlar ile fiili sanat eseri arasında bir te-

---

onun daha sonra iyice ilerletilmesinden bile önce hakikilik niteliğinin köküne indirilmiş büyük bir darbe sayılabilir. Kuşkusuz, Orta Çağ'da yapılan Madonna resimleri o dönemde henüz 'hakiki' görülmüyordu vu bu niteliğe ancak yüzyıllar sonra, belki de en çarpıcı biçimde geçen yüzyıl içerisinde kavuşacaktı.

mas sağlanmamış olabilir, fakat böyle hallerde asılın 'buradalık' özelliğinin her zaman için ortadan kalkmış bulunduğu yadsınamaz. Bu durum hem sanat eseri açısından geçerlilik taşır, hem de, örneğin, bir filmde seyircinin gözlerinin önünde akıp giden bir manzara açısından. Bir sanat nesnesi söz konusu olduğunda, doğal bir şeyde görülmeyen çok hassas bir çekirdek -yani, hakikilik- zedelenmiş durumdadır. Bir şeyin hakikiliği, -varlığına tanıklık eden süregenliğinden tutun onun yaşanmış olan tarihine kadar- ilk ortaya çıktığı andan itibaren aktarılabilecek olan her şeyin esasını oluşturur. Tarihsel tanıklık hakikiliğe dayandığından, süregen varlığa son veren çoğaltmadan dolayı hakikilik de devre dışı bırakılmış olur. Tarihsel tanıklık etkilendiği zaman gerçekten devre dışı kalan şey, nesnenin otoritesidir.[3]

Burada elenen öğe, 'hâle' terimiyle ifade edilebilir ve hatta şu da söylenebilir: Mekanik yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sönüp yok olan şey, bir sanat eserinin hâlesidir. Bu, önemi ve anlamı sanat alanını aşan bir semptomatik süreçtir. Dahası, şu söylenerek bir genelleme yapılabilir: Yeniden-üretim (çoğaltma) tekniği, çoğaltılmış olan nesneyi gelenek alanından çıkartır. Çok

3) *Faust*'un en kötü taşra temsilleri bile, ideal bir hedef olarak Weimar'daki ilk temsille boy ölçüştüğüne göre, bütün *Faust* filmlerine üstün gelir. Sinema ortaya çıktığından beri, sahne karşısında akla gelebilecek geleneksel metinleri ve kişileri (sözgelimi, Goethe'nin arkadaşı Johann Heinrich Merck'in Mefisto karakterine gizlenmiş olduğunu ve benzeri örnekleri) hatırlayıp durmanın fazla bir yararı yoktur.

miktarda çoğaltma yapmak suretiyle, bir şeyin biricik varlığının yerine çok sayıda kopya konur. Çoğaltma işleminin izleyiciye ya da dinleyiciye onu kendi bulunduğu yerde takip etmesini sağlamakla da çoğaltılmış olan nesneye bir canlılık kazandırılacaktır. Bu iki süreç, geleneğin muazzam ölçüde çatırdamasına yol açar, ki geleneğin bu şekilde çatırdaması da çağın krizinin ve insanlığın yenilenmesinin zıddını oluşturmaktadır. Her iki süreç de çağın kitle hareketleriyle iç içe geçmiştir. Söz konusu süreçlerin en güçlü vasıtası, sinemadır. Sinemanın toplumsal anlamıysa, özellikle de en pozitif biçimiyle, onun -kültürel mirasın geleneksel değerinin silinmesini temsil eden- yıkıcı, arındırıcı yönünü dikkate almadan kavranamaz. Bu olgunun en belirgin halini büyük tarihsel filmlerde -ve giderek daha yeni şekillere bürünen hallerinde- görebiliriz. Abel Gance 1927'de coşkulu bir vurguyla şöyle haykırmıştı:

> Shakespeare, Rembrandt, Beethoven sinemaya geçecekler bütün efsaneler, bütün mitolojilerle mitler, bütün din kurucuları ve bizatihi dinler ... sinemada görünen yeniden dirilişlerini bekliyorlar –kahramanlar çoktan kapının önüne yığıldı.[4]

Abel Gance bu seslenişiyle, muhtemelen onu kastetmeden, kapsamlı bir tasfiyeye davetiye çıkarmış olmaktaydı.

4) Abel Gance, "Le temps de l'image est venu", *L'art cinématographique*, Paris, 1927, s. 94-96.

3

İnsanın duyuları yoluyla algılaması, tarihin uzun dönemlerinde insanlığın bütün varoluş haliyle birlikte değişime uğramaktadır. İnsanın duyu yoluyla algılamasının düzenlenişi -bu algılamayı sağlayan araçlar- hem doğa tarafından, hem de tarihsel koşullarla belirlenir. Beşinci yüzyıl, meydana getirdiği büyük nüfus hareketleriyle geç Roma sanatı endüstrisinin ve Viyana Genesisi'nin doğumuna tanık olmuştur ve orada yalnızca Antik Çağ'ınkinden farklı bir sanatın geliştiği değil, bunun yanında, yeni türde bir algının ortaya çıktığı da gözlenmiştir. Viyana Okulu'nun âlimleri olup, Antik Çağ'ın sanat formlarını toprağa gömen klasik geleneğin ağırlığına karşı koyan Riegl ve Wickhoff, sanatın yeni formlarından yola çıkıp algılamanın o döneme özgü düzenlenişine dair birtakım sonuçlar çıkaran ilk kişilerdi. Ancak bu âlimler, kendi içgörüleri ne ölçüde geniş kapsamlı olursa olsun, kendilerini geç Roma çağındaki algının belirleyici özelliğini oluşturan önemli, formel düzeyi göstermekle sınırlayacaklardı. Bu âlimler, algılamadaki değişikliklerle ifade edilen toplumsal dönüşümleri göstermeye kalkışmamışlardı, ya da bunları herhangi bir şekilde görmeyi başaramamışlardı. Şu andaysa benzer bir kavrayışa ulaşmanın koşulları daha uygun görünmektedir. Eğer çağın algılama vasıtalarındaki değişiklikler hâlenin

çökmesi şeklinde kavranabilirse, bunun toplumsal sebeplerini ortaya koymak da mümkündür.

Yukarıda tarihsel nesnelere atıfta bulunarak önermiş bulunduğumuz 'hâle' kavramı, doğal nesnelerin hâlesine atıfta bulunarak örneklenebilir pekâlâ. Biz, doğal nesnelerin hâlesini, -ne denli yakında olursa olsun- belli bir mesafenin biricik olma olgusuyla tanımlarız. Eğer, bir yaz öğleden sonrasında uzanıp dinleniyorken ufuktaki bir dağ silsilesini ya da gölgesi üstünüze vuran bir dalı gözlerinizle takip ederseniz, o dağ silsilesinin, o dalın hâlesini deneyimliyorsunuz demektir. İşte bu imge, hâlenin çağımızdaki çöküşünün toplumsal dayanaklarını kavramamızı kolaylaştırabilir. Hâlenin çağımızdaki çöküşü, ikisi de kitlelerin[5] çağdaş hayattaki öneminin artışıyla bağıntılı olan iki koşula bağlıdır. Şöyle ki, çağımızda kitlelerin şeyleri uzamsal olarak ve insani bakımdan 'daha yakına' getirme arzusu, aynı kitlelerin her gerçekliğin biricikliğinin -onun çoğaltılmasını kabullenerek- aşılmasına şevkle meyilli olmalarıyla aynı süreçte devrededir. İnsanlarda her geçen gün bir nesneyi -onun benzerini, çoğaltılmış halini- daha yakından tutma dürtüsü güçlenmektedir. Şüphe götürmez bir durum olarak, resimli dergilerin ve haber filmlerinin sun-

5) Kitlelere karşı duyulan ilgiyi karşılamaya çalışmak, toplumsal işlevi görme alanından çıkartmak anlamına gelebilir. Günümüzün bir portre ressamının, ünlü bir cerrahı sabah ailesiyle birlikte kahvaltı masasında resmettiğinde, o cerrahın toplumsal işlevini, dönemin hekimlerini "Anatomi Dersi"nde Rembrandt'ın yaptığına benzer bir etkileyicilikle çizen bir on yedinci yüzyıl ressamından daha belirgin şekilde betimleyeceğinin hiçbir garantisi yoktur.

duğu şekliyle yeniden-üretim (çoğaltma), silahsız (vasıtasız) gözün gördüğü görüntüden farklıdır. Resimler ve haber filmlerinde geçicilik ve çoğaltılabilirlikle iç içelik söz konusuyken, gözün gördüğü görüntüde biriciklik ve kesintisizlik söz konusudur. Bir nesneyi kabuğundan soymak, hâlesini yok etmek –bunlar, 'şeylerin tümel eşitliği duygusu'nun, onu yeniden-üretme (çoğaltma) vasıtasıyla biricik bir nesneden bile alacağı denli bir düzeye ulaşmış bulunduğu bir algılamanın işaretidir. Demek ki, teorik alanda istatistiğin giderek daha fazla önem kazanmasıyla fark edilir olan şeyin tezahürü, algılama alanında ortaya çıkmaktadır. Gerçekliğin kitlelere, kitlelerin de gerçekliğe uydurulması, düşünme açısından olduğu kadar algılama açısından da sınırsız boyutlu bir süreçtir.

4

Bir sanat eserinin biricikliği, onun geleneğin dokusuna işlemiş olan yerleşikliğinden ayrılamaz. Bu gelenek de çok canlıdır ve son derece değişkendir. Örneğin, Antik Çağ'dan kalma bir Venüs heykeli -onu bir saygı nişanesi kılan Yunanlılarla birlikte-, onu uğursuz bir put derekesine indiren Orta Çağ'ın din adamlarından daha farklı bir geleneksel bağlamda yer almaktaydı. Oysa bu dönemlerin ikisinde de aynı eserin biricikliğiyle, yani onun hâlesiyle eşit derecede bir

karşı karşıya gelme söz konusuydu. Aslına bakıldığında, sanatın gelenek içinde bağlamla bütünleşmesi, ifadesini kültte bulmuştu. Biz en eski sanat eserlerinin kaynağının bir ritüele (önce büyü yapmayla ilgili, sonra da dinsel nitelikli ayin ve törenlere) hizmet etmeye dayandığını biliyoruz. Sanat eserinin kendi hâlesine atıfla var oluşu, o eserin törensel işlevinden asla tamamıyla ayrılamaz.[6] Başka bir deyişle, 'hakiki' sanat eserinin biricik değerinin temeli törende, ritüelde, yani onun asıl kullanım değerinin gerçekleştiği yerde aranmalıdır. Sanat eserinin temelinin -ne kadar uzak bir döneme ait olursa olsun- bir törene, ritüele dayanıyor olması, güzellik kültünün en dünyevi biçimlerinde bile sekülerleşmiş tören olarak hâlâ belirgin durumdadır.[7] Rönesans çağında gelişmiş olup, ondan sonraki üç yüz yıl boyunca egemenliğini koruyan

6) Hâle'nin "ne kadar yakında olursa olsun, belli bir mesafedeki biricik görünüm" şeklinde tanımlanması, sanat eserinin uzam ve zaman algısı kategorilerindeki kült değerinin formüle edilmesinden başka hiçbir şeyi temsil etmez. Burada mesafe, yakınlığın zıddıdır. Esasen uzakta olan bir nesneye yaklaşılamaz bile. Yaklaşılamazlık, gerçekten, kült imgesinin başlıca niteliğidir. Kült olan şey, doğasına sadık olarak, "ne kadar yakında olursa olsun, belli bir mesafede"dir. Bir insan konusuna ya da malzemesine ne ölçüde yaklaşabilirse yaklaşsın, bu, söz konusu imgenin görünüm olarak hâlâ uzakta olması durumunu değiştirmez.

7) Bir tablonun kült değeri ne ölçüde sekülerleşirse, onun esasta biricik olduğuna dair düşünceler özgünlüğünü kaybeder. Tabloya bakan kişinin tahayyülünde, kült imgede baskın olan fenomenin biricikliği, yerini giderek, yaratıcının ya da yaratıcının eseri olan şeyin ampirik bakımdan biricik olmasına bırakır. Elbette bu söylediğimiz hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez; 'hakikilik' kavramı her zaman için salt sahici olmanın çok ötesine geçer. (Bunu özellikle, fetişistin bazı özelliklerini hep kendisinde barındıran ve sanat eserine sahip olmak suretiyle o eserin törensel gücünü de paylaşmış olan koleksiyoncu örneğinde görebiliriz.) Gelgelelim, hakikilik kavramının işlevi, sanat değerlendirilmelerinde hâlâ belirlenen bir şey olarak durmaktadır; hakikilik artık yerini eserin kült değerine bırakmak durumundadır.

seküler güzellik kültü, sanat eserinin bir törene bağlı olan dayanağının gerileme halinde olduğunu, hatta ilk derin krizini yaşadığını açıkça göstermekteydi. Gerçekten devrimci nitelikteki ilk yeniden-üretim (çoğaltma) aracı olan fotoğrafın çıkışı ve bununla eşzamanlı olarak sosyalizmin yükselişiyle birlikte sanat da, bir yüzyıl sonra çıplak gözle bile anlaşılabilecek olan krizinin yaklaşmakta olduğunun farkına varmıştı. O dönemde sanat, tepkisini *l'art pour l'art* (sanat sanat içindir) öğretisiyle, yani bir sanat teolojisi ortaya koyarak göstermekteydi. Ki bu öğreti de daha sonra, 'saf' sanat düşüncesi şeklinde negatif denebilecek; sanatın herhangi bir şekilde toplumsal işlev taşıması özelliğini reddetmekle kalmayan, bunun yanı sıra, konuya dayalı her türlü kategorileştirmeye de karşı koyan bir teolojiye dönüşmüştür. (Şiirde bu konumu benimseyen ilk şair Mallarmé'ydi.)

Dolayısıyla, teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanatın analizini yapmaya kalkışıldığında, bu ilişkilerin ne kadar etkili olduğunu açık bir şekilde ortaya koymak şarttır; hem bizi şöyle çok önemli bir saptamaya götürecek olan şey de bu ilişkilerin varlığıdır: Teknik araçlarla yeniden-üretim, dünya tarihinde ilk defa olarak sanat eserini, eserin törene, ritüele asalak bir şekilde bağımlı olma durumundan kurtarmaktadır. Dolayısıyla, çoğaltılmakta olan sanat eseri, gün geçtikçe daha fazla, yeniden-üretilmeye (çoğaltılmaya) uygun şekilde

tasarlanan bir sanat eseri niteliğine haiz olmaktadır.[8] Sözgelimi, bir fotoğraf negatifinden yola çıkarak çok sayıda baskı yapmak artık mümkündür; bu baskılara bakarken hangisinin 'asıl' baskı olduğunun bir anlamı kalmamıştır. Ancak, sanatsal üretimin 'hakikilik' ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı ân, sanatın total işlevi de kökten ve tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe (siyaset) yaslanmaya başlayacaktır.

5

Sanat eserleri farklı düzlemlerde alımlanır ve onlara yine farklı düzlemlerde değer biçilir. Burada birbiri-

8) Sinemada, teknik yolla çoğaltma, edebiyat ve resim sanatında olduğu gibi, kitlelerin eserlere ulaşması bakımından dışsal bir koşul değildir. Teknik yolla çoğaltma, film yapımının tekniğine içsel bir öğedir. Bu teknik, filmlerin çoğaltılarak dağıtılmasını hem en doğrudan yolla gerçekleştirir, hem de fiilen bunu mecbur kılar. Dağıtımın bu şekilde yürütülmesinin sebebi, bir filmin yapımının, bir tabloyu satın alabilecek kudrettekikişilerin büyük çoğunluğunun dahi bir film satın almaya güçlerinin yetmeyeceği ölçüde pahalı olmasıdır. 1927'de, büyük bir filmin kendi maliyetini çıkarabilmesi için 9 milyon kişi tarafından izlenmesi gerektiği hesaplanmıştı. Sesli film ortaya çıktığında, ilk başta uluslararası dağıtımda elbette bir gerileme yaşandı; dil engelleri filmlerin seyirciye ulaşmasını sınırlıyordu. Bu gelişme, faşistlerin ulusal çıkarların üstünlüğünü vurgulamalarıyla aynı döneme denk gelmişti. Dolayısıyla, dil uyumundan çıkan sorunların en aza indirilmesiyle kısa zamanda aşılacak olan dağıtımdaki gerilemeden ziyade, faşizmle kurulan bu bağın üzerine odaklanmak bizim açımızdan daha önemlidir. Her iki gelişmenin eşzamanlı bir şekilde gerçekleşmesi, büyük ekonomik buhrana bağlanabilir. Daha büyük ölçekte, salt güce başvurarak mevcut mülkiyet yapısını muhafaza etmeye çalışmanın doğurduğu aynı rahatsızlıklar, tehlike altındaki sinema sektörünün sesli sinemanın gelişmesini hızlandırmasına yol açmış da olabilir tabii. Sesli sinemanın ortaya çıkışı gerçekten de geçici bir rahatlama sağlamıştı –birincisi, kitleleri sinema salonlarına doldurduğu için; ikincisi, elektrik endüstrisinden gelen yeni sermayeyi de sinema endüstrisine kattığı için. Sonuç olarak, sesli sinemanın dışarıdan bakıldığında ulusal çıkarları kolladığını, fakat içeriden bakıldığında film üretiminin eskisinden daha da fazla uluslararasılaşmasına katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.

nin zıt kutbu olan iki tip öne çıkar; birincisinde, vurgu eserin kült değerine yapılır iken, diğerinde eserin sergilenme değeri vurgulanır.[9-10] Sanatsal üretim, bir kül-

9) Bu kutuplaşma idealizmin estetiğinde ortaya çıkmaz. İdealizmin güzellik düşüncesi, bu zıt kutupları onlar arasında herhangi bir farklılaşma yaratmadan oluşturur ve dolayısıyla onların birbirleriyle kutup olmalarını dışlamış sayılır. Yine de Hegel'de bu kutuplaşmanın, idealizm sınırları içerisinde mümkün olduğunca açık bir şekilde ifade edilmiş olduğunu okuruz. Şu satırları Hegel'in *Tarih Felsefesi*'nden aktaralım: "Resimler eskiden beri bilinen şeylerdi. İlk çağlarda din adamları resimlere tapınma için ihtiyaç duyuyorlardı, fakat güzel resimler olmadan da yapabilirlerdi. Hatta, güzel resimler din açısından rahatsız edici bile olabiliyordu. Her güzel resimde ayrıca tinsel-olmayan, salt dışsal bir yan vardır, ancak güzel resmin tini insana güzelliği aracılığıyla hitap eder. Buna mukabil, tapınmanın eserle bir nesne olarak bağ kurduğunu, çünkü resmin burada ruhun tinsiz, körelmiş bir hali olduğunu gözlemleriz. ... Estetik, sanat olarak kilisenin ilkelerini çoktan aşmış olmasına rağmen, ilkin kilisede doğmuştur." Aynı şekilde, "Estetik Üzerine Dersler"den alınan aşağıdaki pasaj da burada bir sorunun varlığını saptıyordu: "Biz sanat eserlerini kutsal bir mertebeye çıkarma aşamasının ötesine geçmiş ve onları tapınmaya değer nesneler olarak görmekten vazgeçmiş bulunuyoruz. Sanat eserlerinin uyandırdıkları izlenim artık daha ziyade düşünsel boyuttadır ve onların uyandırdıkları duyguların da ağır sınavlardan geçmesi gerekir."

10) Genel olarak sanatsal alımlamanın tarihini, birinci tür sanatsal alımlamadan ikinci tür sanatsal alımlamaya geçiş belirler. Bunun dışında, bu iki zıt alımlama tarzları arasında belli dalgalanmalar görülmesi her sanat eserinde yaşanabilir şeylerdir. Sistina Madonnası'na bakalım. Hurbert Grimme'in yürütmüş olduğu araştırmalardan beri, Madonna'nın aslında sergilenmek amacıyla resmedildiği bilinmektedir. Grimme'in araştırmalarına ilham veren soru şuydu: Tablonun ön düzlemindeki, iki Putta'nın yaslandığı tahta pervazlar neye işaretti? Grimme'in yönettiği başka bir soru, gökyüzüne iki perde yerleştirmenin manası neydi? Grimme bu sorulara dayalı araştırmaları sonucunda, Madonna'nın Papa Sikstus'un halka açık bir şekilde sergilenecek katafalkı için sipariş edildiğini kanıtlayacaktı. Papalar öldükleri zaman, San Pietro Katedrali'nin hep aynı tarafındaki bir şapelde katafalka konuyorlardı. Rafaello'nun resmi bu vesileyle şapelin arka kısmında bir yuvaya yerleştirilir gibi, tabutla desteklenen bir şekilde konmuştu. Rafaello bu resminde, bulutların üstündeki Madonna'yı, yeşil perdelerle ayrılmış olan bulunduğu yerden Papa'nın tabutuna yaklaşırken gösterir. Papa Sikstus'un cenaze töreninde Rafaello'nun resmi en göz alıcı yerde sergilenmişti. Bir zaman sonra bu resim, Piacenza'da Kara Rahipler kilisesinin mihraplarına yerleştirildi. Resmin bu sürgünü yaşamasının sebebi, Roma şehirlerinde, cenaze törenlerinde sergilenen resimlerin mihraplara kült resimler olarak konmasının yasaklanmasıydı. Rafaello'nun resmi de bu sebeple gözden düşmüştü. Ancak Papalık buna rağmen iyi bir fiyat alabilmek için, pazarlığa resmin mihrabın üstüne konmasına üstü kapalı bir onay vermeyi ekleme çözümünü bulacaktı. Fakat dikkatleri üstüne çekmesin diye de resmin, en ücra köşedeki bir taşra kasabasının keşişlerine göndertmişti.

te hizmet etmesi amacıyla tasarlanmış olan törensel nesnelerle başlar. Bu noktadan baktığımızda, önemli olanın eserlerin seyredilebilir olması değil, var olması olduğu sonucu çıkarılabilir. Taş Devri insanının yaşamakta olduğu mağaranın duvarlarına çizdiği geyik resmi aynı zamanda bir büyü vasıtasıydı. Resmi yapan onu birlikte yaşadığı insanların gözüne sokmasına sokuyordu gerçi, fakat bunu yaparken esas olarak da ruhları gözetmekteydi. Günümüzde, kült değeri sanat eserinin gizli kalmasını dayatır görünmektedir. Bazı tanrı heykellerini ancak hücrede yaşayan rahipler görebilir; bazı Madonna heykelleri neredeyse bütün bir yıl boyunca üstü örtülü bir şekilde muhafaza edilmektedir; Orta Çağ katedrallerindeki bazı heykelleri de ilk giriş yerindeki ziyaretçilerin görmesine kesinlikle izin verilmez. Dolayısıyla, çeşitli sanat pratiklerinin törenle olan bağlarının koparılması, bu eserlerin sergilenme fırsatlarının çoğalmasıyla el ele yürümektedir. Değişik yerlere gönderilmesi mümkün olan bir portre büstünün sergilenmesi, bir tapınağın içinde sabit bir yerde duran bir ilâh heykelinin sergilenmesinden daha kolaydır. Aynı durum, kendisinden önceki çağların mozaikleri ya da freskleri karşısında, tablo resim için de geçerlidir. Bir ayin müziğinin halka sunulma imkânı bir senfoninin halk tarafından dinlenme imkânı kadar çok olsa bile, senfoninin ortaya çıkışı, onun halka sunulma imkânının bir ayin müziğine gö-

re çok daha fazla şey vaat ettiğinin görüldüğü bir zamana tekabül etmişti.

Bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden-üretilmesinin (çoğaltılmasının) farklı yöntemleri ortaya çıktıkça, o eserin sergilenme imkânı da o denli artıyordu ki, iki uç arasındaki nicel değişiklik, doğası gereği nitel bir dönüşüm halini almaktaydı. Bu durumu, bir sanat eserinin (kült değerinin mutlak anlamda vurgulanması sebebiyle, öncelikle bir büyü yapma vasıtası olduğu) tarih-öncesi çağlardaki durumuyla kıyaslayabiliriz. Yani sanat nesnesi ancak daha sonraki zamanlarda kelimenin gerçek anlamıyla bir sanat eseri olarak kabul görecekti. Bugün de aynı doğrultuda sanat eseri, mutlak olarak sergilenme değerinin öne çıkarılması sonucunda, tümüyle yeni işlevlere sahip bir olgu halini almaktadır (ki bu işlevlerden, bizim bilincinde olduğumuz sanatsal işlev, giderek üstünkörü denebilecek bir değere dönüşecektir).[11] Şunu çok kesin bir dille söyleyebiliriz: Bugün fotoğraf ve sinema, bahsettiğimiz bu yeni işlevin en elverişli örneklemelerini oluşturur.

---

11) Bertolt Brecht farklı düzlemde de olsa benzer düşüncelere sahipti: "Eğer 'sanat eseri' kavramı artık, eserin metaya dönüşmüş olduğu bir nesne için kullanılamayacaksa, bu kavramdan ihtiyatla fakat korkmadan (ve gördüğü işlevi de ortadan kaldırmamaya dikkat ederek) kurtulmamızda fayda vardır. Çünkü, söz konusu kavram zaten bu aşamadan geçmek zorundadır; hem keza, bu süreçte, doğru yoldan rastgele ayrılmak da söz konusu değildir, bilakis, sanat eserinde temelden bir değişiklik olacaktır ve onun geçmişi de, eski kavramın yeniden dirilmesine imkân tanımayacak ölçüde (ya da, 'dirilse ne olur' sorusunu hak edecek biçimde) ve eskiden akla getirdiği hatıraların hiçirini canlandıramadan silinecektir."

6

Fotoğrafta, sergileme değeri kült değerini her bakımdan devre dışı bırakmaya başlamıştır. Ancak kült değeri de hiçbir direnç göstermeden sahneyi bırakacak değildir. Kült değeri burada son siperine çekilir; o son siper de insan çehresidir. Fotoğrafın daha ilk çıktığı dönemlerde portreye odaklanması tesadüfi değildir. Uzakta olan ya da ölmüş bulunan sevilen kişilerin hatıralarının canlı tutulması, resmin kült değerine son bir sığınak sağlar. Hâle, bu erken dönem fotoğraflarda bir insan yüzünün gelip geçici ifadesiyle son parlak günlerini yaşayacaktır. O fotoğraflara melankolik görünümünü, yani eşsiz güzelliklerini kazandıran etken budur. Ancak insan fotoğraftaki görüntüsüne çekildikçe, sergilenme değeri de ilk defa olarak törensel değere baskın çıkacaktır. 1900 yılı civarında tenha Paris sokaklarını fotoğraflayan Eugène Atget'i apayrı bir yere oturtan şey, işte bu aşamayı doğru biçimde saptamış olmasıdır. Atget'in Paris sokaklarını birer suç mahali şeklinde fotoğraflamış olduğu saptaması gerçekten çok yerindedir. Çünkü suç mahalleri de terk edilip boşaltılmış yerlerdir; onların fotoğraflarının çekilmesinin sebebi suça kanıt toplamaktır. Atget'le birlikte fotoğraflar, tarihsel olayların standart kanıtı niteliğini kazanmıştır ve bununla bağıntılı bir gizli siyasal anlam yüklenirler. Artık fotoğraflara özel bir şekilde yaklaşmak gerekecektir; onlara bakıp da gelişigüzel düşünceler ileri sürüp dur-

manın bir geçerliliği kalmaz. Fotoğraflar artık onlara bakanları kışkırtmaktadır; dahası, fotoğraflarla insan, yeni bir meydan okuma karşısında olduğu hissine kapılacaktır. Aynı zamanda, resimli dergiler seyircinin gözleri önüne -doğru ya da yanlış, hiç fark etmez- birer işaret levhası gibi dikilir. Fotoğrafların altına bir yazı koymak ilk defa mecburiyete dönüşür. Üstelik fotoğraf yazılarının bir tabloya konan addan bambaşka bir karakter taşıdığı bellidir. Fotoğraf altı yazılarının resimli dergilerdeki fotoğraflara bakan kişileri talimat verircesine yönlendiriyor olması, kısa bir süre sonra, tek tek her resmin anlamının kendisinden önce gelen dizi dizi resimlerce belirleniyor göründüğü sinemada daha da belirgin ve zorunlu bir hal alacaktır.

7

On dokuzuncu yüzyılda resim sanatı ile fotoğraf sanatının değerleri konusunda yürütülen tartışma bugün bizlere yanıltıcı ve kafa karıştırıcı görünmektedir. Oysa bu durum, geçen [on dokuzuncu] yüzyılda yürütülmüş olan tartışmanın önemini azaltmaz; hatta belki de bu tartışmanın önemini daha da arttırır. Söz konusu tartışma aslında, evrensel düzeydeki etkisi iki rakibince de fark edilmemiş olan bir tarihsel dönüşümün belirtisiydi. Teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağı, sanatı daha önce külte dayalı olan temelinden kopardı-

ğında, özerk olma görünümünü de ebediyen kaybetmiş oluyordu. Bunun üzerine sanatın işlevinde meydana gelen değişim, yüzyılın perspektifini aşmıştı; hatta uzunca bir süre, sinemanın gelişmesine tanık olan yirminci yüzyılın perspektifine bile sığmadı.

Daha önceki dönemlerde, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda çok gereksiz tartışmalar yapıldı. Oysa asıl sorun (fotoğrafın icadının sanatın bütün doğasını esastan değiştirip değiştirmediği sorusu) hiç gündeme getirilmemişti. Kısa bir süre sonra sinema teorisyenleri aynı eksik sorunu bu defa sinema sanatına ilişkin olarak gündeme getirdiler. Zaten, fotoğrafın ortaya çıkışının geleneksel estetik açısından doğurduğu güçlükler, sinemanın doğurduğu güçlüklerle kıyaslandığında çok basit bir çocuk oyuncağı düzeyindeydi. Sinemayla ilgili ilk teorilerin kaba ve zorlama bir nitelik taşımasının sebebi buydu. Örneğin Abel Gance, sinemayı hiyeroglifle kıyaslamaktaydı:

> Burada, kayda değer bir geriye gidişle, Mısırlıların ifade düzeyine dönmüş bulunuyoruz. Görüntü dili *(pictorial language)* henüz olgunlaşmadıysa, bunun sebebi gözlerimizin henüz ona alışmamış olması. Henüz görüntünün ne ifade ettiği konusunda yeterli bir saygı, yeterli bir kült oluşmuş değil.[12]

Ya da Séverin-Mars'ın yazdıklarını okuyalım:

12) Abel Gance, *a.g.y.*, I, s. 100-101.

> Hangi sanata bundan daha şiirsel ve aynı zamanda daha gerçek bir düş ihsan edilmiştir! Meseleye bu açıdan yaklaşıldığında, sinema kıyas kabul etmez bir ifade aracını temsil edebilir. Sinemanın büyülü atmosferine girme imkânını ancak (hayatlarının en kusursuz ve gizemli dönemlerinde) en yetkin fikirlere sahip kişiler bulabileceklerdir.[13]

Alexandre Arnoux sessiz sinemayla ilgili fantezisini şu soruyla bağlamıştır:

> Burada yaptığımız bütün o cesurca betimlemeler eninde sonunda dua tarifine varmıyor mu?[14]

Bu teorisyenlerin sinemayı 'sanatlar' sınıfına sokma arzularının, kendilerini sinemada (sağduyuyu bir tarafa bırakarak) törensel öğeler bulmaya zorladığına dikkat çekmek öğretici bir saptama olur. Yine de, bu tür spekülasyonlar basında çıktığında, *L'Opinion publiqué* ve *The Gold Rush* (Altına Hücum) gibi filmlerin çoktan yapılmış olduğunun altını çizmekte fayda vardır. Ancak bu durum ne Abel Gance'i kıyaslama yapmak amacıyla hiyeroglifin adını anmaktan, ne de Séverin-Mars'ı sinemadan Fra Angelico'nun tablolarından söz edermiş gibi bahsetmekten alıkoymuştu. Üzerinde durulması gereken başka bir nokta, bugün bile aşırı-gerici yazarların sinemayı benzer bir bağlama (tamamen kutsal değilse bile en azından doğaüstü denebilecek bir konuma) oturtmalarıdır. Franz Werfel, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın Max Reinhardt'ın

13) Akt. Abel Gance, *a.g.y.*, 1, s. 100.
14) Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, s. 28.

filme çektiği versiyonuna dair yorum yaparken, şüphe götürmez bir şekilde bu filmin sokakları, iç mekânları, demiryolu istasyonları, restoranları, otomobilleri ve sahilleriyle dış dünyanın işe yaramaz bir kopyasını temsil ettiğini ve bu durumun o zamana kadar sinemanın sanat katına yükselmesinin engellenmesiyle çakıştığını belirtir. "Sinema henüz gerçek anlamının, gerçek imkânlarının farkına varmadı. Bunlar, doğal araçların oluşturduğu eşsiz bir birliktelikten ve kıyaslanamaz, gerçeküstü, muhteşem bir inandırıcılıktan oluşuyordu.[15]

8

Bir sahne oyuncusunun sanatsal performansı seyirciye kişi olarak oyuncunun kendisi tarafından sergilenir; oysa bir beyazperde oyuncusunun performansı bir kamera aracılığıyla sergilenir. Bu durumun iki yönlü sonucu vardır. Sinema oyuncusunun performansını seyirciye yansıtan kameranın, bu performansa bütünsel bir şekilde saygı göstermesi gerekmez. Kameraman yönetiminde işleyen kamera, oyuncu performansı karşısında kendi konumunu sürekli değiştirmektedir. Kurgucunun, eline verilmiş olan malzemeden oluşturduğu ve çeşitli konumlara bağlı görüntüler silsilesi birleştirildiğinde ortaya tamamlanmış bir film çıkar. Tamamlanmış haliyle film, gerçeklikte kameraya bağlı olan belirli hareketler-

15) Franz Werfel, "Ein Sommernachtstaum. Ein Film von Shakespeare und Reindhardt", *Neues Wiener Journal*, 15 Kasım 1935.

den müteşekkildir (bu noktada özel kamera açılarından, yakın çekimlerden, vb. bahsetmeye gerek yoktur). Dolayısıyla, oyuncunun performansı bir dizi optik sınava bağlıdır. Oyuncunun performansının bir kamera vasıtasıyla sunulmasından çıkarılacak ilk sonuç budur. Ayrıca, sinema oyuncusu performansını seyirciye şahsen kendisi sunmadığı için, tiyatro oyuncusunun sahip olduğu, temsil sırasında seyirciye uyum sağlama fırsatından yoksundur. Sinemadaki bu durum, seyircinin, oyuncuyla kişisel bir temas kurması söz konusu olmadan eleştirmen konumuna geçmesine imkân tanır. Seyircinin oyuncuyla özdeşleşmesi, gerçekte kamerayla özdeşleşmek demektir. Neticede seyirci kameranın konumuna geçer ve test edici bir mesafede durur.[16] Oysa kült değerleri böyle bir yaklaşıma açık değildir.

9

Sinema açısından önemli olan şey, öncelikle, oyuncunun etraftaki insanlara -başka birini oynamaktan ziya-

16) "Sinema... insanın eylemlerinin ayrıntılarına inme konusunda oldukça yararlı bir içgörü sağlar -ya da sağlayabilir. Karakter hiçbir zaman bir motivasyon aracı olarak değerlendirilmez; insanların iç hayatları asla olay örgüsünün başlıca sebebini oluşturmaz ve çok nadiren başlıca sonucu olarak gösterilir (Bertolt Brecht)." Teknik donanımın oyuncuya sunduğu test edilebilir alanın genişlemesi, ekonomik koşulların bireye sunduğu test edilebilir alanın olağandışı ölçüde genişlemesiyle çakışacaktır. Bu yüzden, mesleki uygunluk testleri hep daha önemli hale gelmektedir. Bu testlerde önemli olan, bireyin performansının kesit kesit değerlendirilmesidir. Hem deneme çekimi hem de mesleki uygunluk sınavı bir uzmanlar komitesinin önünde yapılır. Stüdyodaki kamera yönetmeni, uygunluk testlerinde kurulun tuttuğu yerle aynı konumdadır.

de- kendini oynamasıdır. Bu test etme yordamıyla oyuncunun bir başkalaşım geçirdiğini ilk anlamış olanlardan birisi Pirandello'ydu. Pirandello'nun kendi romanı *Si Gira*'da bu konu üstüne söyledikleri sorunun negatif yönüyle ve sadece sessiz sinemayla sınırlı kalmış olsa da, bu durum görüşlerinin geçerliliğini pek etkilemez. Zira tam da bu bakımdan, sessiz sinemanın esasında herhangi bir şey değiştirmediğini vurgulamamız gerekmektedir. Burada önemli olan nokta, oyuncunun rolünü bir seyirci kitlesi için değil, teknik bir cihaza karşı oynamasıdır (sessiz sinemada rol hem seyirci kitlesi için hem de bir teknik cihaza karşı oynanır). Pirandello şöyle yazıyordu:

> Sinema oyuncusu kendisini sanki sürgündeymiş gibi hisseder (yalnızca tiyatro sahnesinden değil, kendisinden de sürülmüştür). İçinde belli belirsiz bir tedirginlikle, açıklanamaz bir boşluğun içinde gibidir: Bedeni zindeliğini kaybeder, sanki buharlaşıp uçar ve gerçeklikten, hayattan, sesten ve suskun bir görüntüye değişmek üzere, beyazperdede bir an için görünüp, sonra hemen sessizlikte yitip gitmesinin çıkardığı gürültülerden yoksun kalır.
>
> Projektör seyircinin önünde oyuncunun gölgesiyle oynayacaktır ve oyuncu da kamera önünde oynamakla yetinmek mecburiyetindedir.[17]

Bu durumun özellikleri şöyle de anlatılabilir: İnsan ilk defa olarak -ki bu sinemanın etkisidir- canlı kişili-

17) Luigi Pirandello, "On tourne", *Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma: L'art cinématographique* II, s. 14-15.

ğinin tümüyle, fakat hâlesinden de vazgeçmiş bir şekilde devrede olmak durumundadır. Çünkü hâle, insanın 'burada' var olmasıyla bağıntılı olarak vardır; onun kopyası çıkarılamaz. Tiyatro sahnesinde Macbeth'in yaydığı hâle, seyircilerin gözünde, aktörün yaydığı hâleden ayrılamaz. Oysa bir stüdyoda yapılan çekimin özgüllüğü, seyircinin yerini kameranın almasında görülür. Buna bağlı olarak, oyuncuyu saran hâle kaybolur ve onunla birlikte oyuncunun temsil ettiği kişinin hâlesi de yitip gider.

Sinemanın özellikleri üzerinde dururken, tiyatronun içinde bulunduğu krize mecburen değinmiş kişinin Pirandello gibi bir oyun yazarı olmasında şaşılacak bir yan yoktur. Yapılan her düzgün inceleme şunu kanıtlayacaktır: Tamamen teknik yolla çoğaltınaya tabi olan ya da, sinema gibi, temeli bu çoğaltmaya dayanan bir sanat eseri karşısında, tiyatro sahnesindeki oyundan daha büyük zıtlık olamaz. Konuyla ilgili uzmanların çoktandır kabullendikleri bir gerçek, sinemada "en büyük etkilerin, hemen hemen her zaman, mümkün olan en az 'oyunculuk'la sağlandığıdır".[18] Tabii bu dü-

18) Rudolf Arnheim 1932'de şunu görmüştü: "Bu konudaki en son eğilim... oyuncuya vasıfları için seçilmiş ... ve doğru yere yerleştirilmiş bir sahne dekoru muamelesi yapmaktı." Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, s. 176-177. Bu bağlamda, sinema yönetmenini sahne uygulamalarından uzaklaştıran görünüşte önemsiz bazı ayrıntılar ön plana çıkacaktır. Başkalarının yanı sıra Dreyer'ın *Jeanne d'Arc*'ta oyuncuları makyajsız oynatmayı denemesinin sebebi burada aranmalıdır. Dreyer, Engizisyon mahkemesini oluşturacak kırk oyuncuyu bulmak için neredeyse aylarını harcamıştır. Bu rolde oynayacak oyuncuların araştırılması, tiyatro sahnesinde temin edilmesi hayli güç olan bazı par-

şünce başka bir şeyle çok yakından bağıntılıdır. Sahne oyuncusu kendisini oynadığı roldeki karakterle özdeşleştirir. Sinema oyuncusuna ise genellikle bu fırsat tanınmaz. Sinema oyuncusunun yarattığı şey asla bir oyunun bütünü değildir; bilakis, pek çok ayrı performans parçasından oluşur. Stüdyo maliyeti, başka oyuncuların varlığı, dekor ve saire gibi etkenlerin dışında, oyuncunun çalışmasını bir dizi düzenlenebilir episoda ayıran temel donanımlar söz konusudur. Özel olarak da ışık ve ışık aletlerinin kurulması, beyazperdede hızlı ve tek bir sahne gibi akan bir olayın, stüdyoda saatlerce süren ayrı çekimlerden oluşan bir sekans halinde yapılmasını gerektirir. Şöyle ki, pencereden at-

---

çaların aranmasını andırmaktaydı. Dreyer oyunculardan, dönemin mahkeme mensuplarıyla yaş, yapı ve fizyonomi bakımından en yakın benzerliği yakalamak için elinden gelen her türlü çabayı sarf etmişti. Oyuncuya bu şekilde bir sahne donanımı muamelesi yapılıyorsa, daha sonra herhangi bir sahne donanımına da sık sık oyuncu muamelesi yapılacaktı. Şüphesiz, bir sahne/set donanımına bir rol atfedilmesi sinema açısından hiç de alışık olunmayan bir durum değildir. Şimdi, çok bol miktardaki örnekler içinden rastgele birini seçmek yerine, özellikle inandırıcı bir örnekte yoğunlaşalım. Düzgün olarak işleyen bir saat sahnede her zaman rahatsız edici bir etki uyandıracaktır. Çünkü sahnede saatin zamanı gösterme işlevinin bir anlamı yoktur. Natüralistik bir oyunda bile astronomik zamanla tiyatro zamanı uyuşmayacaktır. Böylesi koşullarda, sinemanın -ne kadar isabetli olursa olsun- bir saatin ölçtüğü zamanı kullanması oldukça aydınlatıcıdır. Dolayısıyla, belirli koşullarda bir sinema setinde kullanılan her donatım parçasının önemli işlevler üstlenebilmesini en iyi bu yaklaşımla ortaya koyabiliriz. Yine bu noktadan hareket edersek, Pudovkin'in, "Bir oyuncunun bir nesneyle bağıntılı olup onun etrafında kurulan oyunu her zaman için sinemasal kurgunun en kuvvetli yöntemlerinden birini meydana getirir" (V. Pudovkin, "Filmregie und Filmmanuskript", *Bücher der Praxis*, Berlin, 1928, s. 126) şeklindeki yorumuna sadece bir adımımız kalmış olur. Sinema, maddenin insanın tepkileriyle nasıl oynadığını gözler önüne seren ilk sanat formudur. Bundan dolayı, filmler materyalist temsilin mükemmel bir aracı olabilirler.

lamayı gösteren bir sahne stüdyoda bir iskeleden atlamayla çekilebilir ve o pencereden atlamayı takip eden kaçış sahnesi de pekâlâ, eğer gerekirse, dış mekân sahnelerinin çekimine geçildiği birkaç hafta sonra tamamlanabilir. Bundan başka çok daha paradoksal durumlardan da örnek verilebilir. Varsayalım ki, bir oyuncudan kapıya vurulması üzerine yerinde sıçraması beklensin. Eğer rol olarak oyuncunun tepkisi başarılı bulunmazsa, yönetmen başka bir çareye başvurabilir: Oyuncu yine stüdyoda durduğu için, herhangi bir ön uyarıda bulunmadan arkasından kendisine doğru ateş edilebilir. O anda, korkmaya bağlı olan tepkinin çekimi yapılıp beyazperdede gösterilecek versiyona eklenebilir. Sanatın, şimdiye değin ilerleyebileceği tek alan olarak görülmüş 'güzel görünme' dünyasından çıkmış olduğunu gösterecek bundan daha çarpıcı bir örnek düşünülemez.

10

Pirandello'nun anlattığı şekliyle, kamera önündeki oyuncunun üstüne çöken yabancılık duygusu, esasında, insanın ayna karşısında kendi görüntüsüne bakarken hissettiği yabancılıkla aynı türde bir duygudur. Oysa artık, yansıyan bu görüntü ayrılabilir, taşınabilir hale gelmiştir. Peki, o görüntü nereye taşınmaktadır? Se-

yircinin önüne.[19] Sinema oyuncusu bu duygunun bilincinde olmaktan bir ân dahi sıyrılamaz. Oyuncu kameranın karşısındayken, son aşamada seyircinin de, yani pazarı meydana getiren tüketicilerin de karşısına çıkacağını iyi bilmektedir. Oyuncunun hem emeğini hem de bütün benliğini, kalbini ve ruhunu sunduğu bu pazara elinin uzanması mümkün değildir. Çekim sırasında, ortaya çıkacak nihai ürünle teması, bir fabrikada çalışan işçilerin ürettikleri ürünle temasları kadar azdır. Bu etken de, Pirandello'ya göre kamera önündeki oyuncuyu sıkıştıran baskıyı, duyduğu yeni endişeyi arttıracaktır. Sinema, hâlenin sönüşüne, stüdyo dışında 'kişiliğin' yapay bir şekilde kurulmasıyla cevap verecektir. Sinema endüstrisinin kontrolü altındaki muazzam parayla beslediği sinema yıldızı kültü, insanın kendine özgü, biricik olan hâlesini muhafaza etmeyi sağlayamaz, fakat bir

19) Teknik çoğaltma yoluyla, gösterme yönteminde burada kaydedilen değişim, siyaset için de geçerlilik taşımaktadır. Burjuva demokrasilerinin güncel krizi, egemenlerin kamusal düzlemdeki sunuluşlarını belirleyen koşullarda da bir krize tekabül eder. Demokrasiler, yönetici aygıtın üyelerini ulusun temsilcileri önüne doğrudan ve şahsen çıkarır. Parlamento bu üyelerin kamusudur. Kamerada ve kayıt donanımında gözlenen yenilikler konuşan kişinin sınırsız sayıdaki insana hitap ederek, sözlerinin onlar tarafından işitilmesini ve izlenmesini mümkün kıldığı için, bir siyasetçinin kamera ve kayıt cihazları karşısındaki sunuluşu da ön plana çıkmaktadır. Parlamentolar artık tiyatro salonu gibi boşaltılmış mekânlardır. Radyo ve sinema yalnızca profesyonel oyuncunun işlevini etkilemekle kalmaz, aynı zamanda, kendilerini -yönetim aygıtının siyasetçileri gibi- bu mekanik donanımın önünde sergileyenlerin işlevini de etkiler. Kendi görevleri ne kadar farklı görünüyor olursa olsun, bu değişiklik oyuncu ile bir iktidar mensubunu aynı derecede etkiler. Dolayısıyla, burada gözlenen eğilim, belirli toplumsal koşullarda kontrol altında tutulabilir ve devredilebilir, aktarılabilir beceriler yerleştirmeye doğrudur. Haliyle bunun sonucu yeni bir seçme işlemidir; bu seçme işlemiyle beraber, kameranın ve teknik donanımların önüne çıkan yıldız oyuncu ile diktatör, muzaffer bir görünüm arz ederler.

metanın sahte ifadesi olan 'kişilik ifadesi'ni korur. Neyin moda olacağını film yapımcılarının sermayelerinin belirlemesi ölçüsünde, günümüz sinemasına genelde, geleneksel sanat kavramlarının devrimci bir eleştirisinin yapılmasına zemin oluşturmaktan başka hiçbir devrimci nitelik atfedilemez. Biz bazı durumlarda günümüz sinemasının toplumsal koşulların, hatta mülkiyet ilişkilerinin devrimci eleştirisini de besleyebileceğini yadsımıyoruz. Fakat şu satırları yazarken bundan daha ziyade Batı Avrupa'nın film üretimi konusunu irdelemekteyiz.

Gerek sinemanın gerekse sporun tekniğinde içkin olan şey, bu alanlardaki başarılara tanık olan herkesin bir parça uzman kesildiğidir. Bisikletlerine yaslanarak bir bisiklet yarışının sonuçlarını tartışan bir grup gazete satıcısı oğlana kulak veren herkes bunun farkındadır. Zaten gazete yayıncılarının kendi genç satıcıları için özel yarışlar düzenlemelerinin sebebini burada aramak gerekir. Yarışı kazanan kişi gazete satıcılığından profesyonel yarışçılığa yükseleceği için bu müsabakalar katılımcılar arasında büyük ilgi uyandırmaktadır. Benzer şekilde, haftalık haber filmleri yoldan geçen herkese figüran olma şansı tanıyacaktır. Bu açıdan bakıldığında, Vertov'un *Lenin Üzerine Üç Şarkı*'sında ya da Iven'in *Borinage*'inde olduğu gibi, herkes kendini bir anda bir sanat eserinin parçası olarak bulabilir. Günümüzde istisnasız her insan kendisinin filme çekilmesi talebiyle or-

taya çıkabilir. Bu durumu aydınlatmanın en iyi yolu, çağdaş edebiyatın tarihsel konumunu karşılaştırmalı bir şekilde incelemektir.

Edebiyatta yüzyıllardır az sayıdaki yazarın karşısında binlerce okurun bulunması gibi bir durum söz konusuydu. Fakat geçen yüzyılın sonunda bu durumda bir değişiklik meydana geldi. Okurların önüne durmadan yeni siyasal, dinsel, bilimsel, mesleki ve yerel organlar süren basının alanının gittikçe genişlemesine paralel olarak, bu okurların gün geçtikçe daha fazlası -önceleri, sıradan örneklerle- yazarlığa soyundular. Sonra günlük basında, okurlara dönük olarak 'editöre mektuplar' köşeleri açılmaya başlandı. Bugün dahi, iyi maaş alan herhangi bir Avrupalının kendi yazdıklarını ya da kendi çalışması üstüne yorumları, eleştirileri, belge niteliğindeki raporları ya da bu tür herhangi bir metni ilke olarak bir yerde yayınlatma fırsatı bulamayacağı pek akla getirilemez. Dolayısıyla, yazar ile okur arasındaki ayrım asıl niteliğini kaybetmek üzeredir diyebiliriz. Buradaki farklılık basitçe işlevsel bir niteliğe bürünmüştür ve durumdan duruma göre değişiklik gösterebilir. Okur dilediği anda bir yazara dönüşmeye hazırdır. Bir uzman olarak, çok küçük bir saygıyla ödüllendirileceğini bilse bile, bu aşırı biçimde özelleştirilmiş çalışma sürecinde ister istemez ya da istekli biçimde yer almalıydı. Böylelikle, okur yazarlığa erişmiş oluyordu. Sovyetler Birliği'nde emeğe söz hakkı tanın-

mıştır. Ve bu hakkın sözlü biçimde ortaya konması, bir insanın işini yapma becerisinin bir parçasıdır. Edebi lisans da artık uzmanlaşmış eğitimden ziyade politeknik eğitimine bağlı olduğundan, ortak mülkiyet haline gelmiştir.[20]

---

20) Söz konusu tekniklerin ayrıcalıklı niteliği ortadan kalkmıştır. Aldous Huxley şöyle yazar: "Teknolojide meydana gelen ilerlemeler kabalığa yol açmıştır. Çoğaltma süreci ve rotatif baskı, yazılar ile resimlerin sonsuz sayıda çoğaltılmasını mümkün hale getirdi. Genel eğitim ve görece yüksek ücretlerin sağlanması, nasıl okunacağını bilen ve okuma ve resim malzemelerini satın alacak parasal güçte olan muazzam sayıda bir topluluk doğurdu. Okuma ve resim malzemelerinin tedarik edilmesi için büyük bir endüstrinin yaratılması gerekti. Artık, sanatsal yetenek çok ender rastlanan bir olgu; bu gelişmeyi takip eden her çağda ve bütün ülkelerde, sanatın büyük kısmı kalitesizdi. Öyle ki, toplam sanat üretiminde çöp işler şimdi her dönemden daha büyük miktarlara ulaşmış bulunuyor. Tabii ki bu sonucun ortaya çıkması basit bir matematik meselesi. Batı Avrupa nüfusu, geçen yüzyılda iki kattan biraz daha fazla çoğaldı. Oysa okuma ve -bakma- malzemelerinin sayısı, tahmin edebildiğim kadarıyla en az yirmi kat, hatta belki de elli, yüz kat arttı. *X* milyon nüfuslu bir ülkede eskiden *n* sayıda yetenekli insan vardıysa, şimdi 2*x* milyon nüfuslu bir ülkedeki yetenekli insan sayısı muhtemelen yine *n*'de kaldı. Bu durumun ortaya koyduğu tablo şöyle özetlenebilir: Yüz yıl önce yayınlanan 1 sayfa yazılı ve resimli baskıya karşı, bugün 20, belki de 100 sayfa yayınlanmaktadır. Ancak o devirde yaşayan her yetenekli kişiye karşın, oran olarak bugün en fazla iki yetenekli kişiden söz edilebilir. Şüphesiz, genel eğitim sayesinde, geçmişte ilerleme kaydetme imkânı bulamamış çok sayıda potansiyel yetenek bugün kendilerini geliştirme ortamını daha fazla bulabilmektedir. Bu durumda, eski devirlerdeki her yetenekli insanın karşısında, bugün üç, hatta dört yetenekli kişinin çıktığı farz edilebilir. Öte yandan, okuma -ve bakma- materyallerinin tüketiminin, yetenekli yazar ve çizerlerin doğal üretim imkânlarını fazlasıyla aşmış olduğunu özellikle not etmekte fayda vardır. Aynı durum, dinlenerek tüketilen ürünler için de geçerlidir. Refahın gelişmesiyle gramofon ve radyonun ortaya çıkması, her koşulda nüfus artış oranını kat kat aşan miktarda dinlenecek malzeme tüketen bir dinleyiciler kitlesi doğurmuştur ve buna bağlı olarak yetenekli müzisyenlerin sayısı hayli artmıştır. Bütün bu anlatılanlara bakarak, bütün sanat dallarında çöp değerindeki üretimlerin geçmiştekinden mutlak ve göreli anlamlarıyla daha fazla olduğunu; dünyamızda halihazırda okuma, bakma ve dinleme malzemelerinin yetenekli kişilere göre orantısız miktarda tüketilme eğilimi devam ettikçe bu durumun daha da kötüye gideceğini söyleyebiliriz" (Aldous Huxley, "Beyond the Mexique Bay", *A Traveller's Journal*, Londra, 1934, s. 274). Huxley'in ifade ettiği şekliyle bu tür bir gözlemin ilerici bir nitelik taşımadığı besbellidir.

Bütün bu anlattıklarımız kolaylıkla sinema için de söylenebilir; edebiyat alanında gerçekleşmesi yüzyıllar sürmüş olan geçişler, sinemada neredeyse bir onyıl içerisinde tamamlanmıştır. Sinema alanındaki uygulamalarda, özellikle Rusya'da, bu kapsamlı değişim kısmen yerleşik bir gerçeklik halini almıştır. Bizim Rus filmlerinde seyrettiğimiz oyuncuların bazıları kendi tarif ettiğimiz anlamda oyuncu değillerdir; onlar, kendilerini oynayan, esas olarak da kendi çalışma süreçleri içerisinde hayatlarını temsil eden kişilerdir. Batı Avrupa'da sinemanın kapitalizm çarkında sömürülmesi, meşru bir talep olan yeniden-üretme (çoğaltma) hakkını modern insanın kendisine tanımaz. Bu koşullarda sinema endüstrisi, kitlelerin ilgisini yanılsama yoluyla (görüntüleri abartarak ve şaibeli spekülasyonlar yayarak) çekmek için mümkün olan her türlü çabayı sarf etmektedir.

11

Bir filmin -özellikle sesli bir filmin- çekilmesi, ondan önce hiçbir yer ve zamanda akla hayale dahi gelmemiş bir manzarayla karşılaştırır bizi. Bir filmin çekilmesinde, kamera donanımı, ışıklandırma cihazları, ekip asistanları gibi tamamen dışsal etkenlerin seyircinin bakış açısının kapsamı içinde kalacağı bir süreçten bahsedilemez (meğer ki seyircinin gözü kamerayla paralel bir şekilde hareket ediyor olsun –ki bunun imkânsızlığı da

ortadadır). İşte asıl olarak bu etken, stüdyoda çalışılan bir sahne ile tiyatro salonundaki sahne arasında benzerlik görülmesini yüzeysel ve anlamsız bir boyuta indirecektir. Tiyatro sahnesinin, oyunun bir yanılsama olarak görülmesini derhal imkânsız kılacak bir yer olduğunun herkes bilincindedir. Çok sayıda çekimlerin yapıldığı sinema sahneleri içinse böyle bir yer yoktur. Sinemanın yanılsamalı doğası ikinci dereceden bir şeydir ve kurgudaki işlemlerin sonucunda ortaya çıkar. Demek istediğim, stüdyoda teknik donanımlar gerçekliğin o kadar derinine nüfuz etmiştir ki, cihazların yabancı özünden kurtarılmış olan saf sinemasal öğeler ancak özel işlemlerle, şöyle ki, ayarları özel olarak yapılmış bir kamera marifetiyle yapılan çekimler ve bazı çekimlerin benzer çekimlerle uç uca eklenmesi ya da üst üste bindirilmesi gibi numaralar sonucunda elde edilebilmektedir. Bu noktada, gerçekliğin cihaz-sız (cihazın varlığının etkisinden arındırılmış) hali en üst düzeyde yapaylığa bürünmüştür; çıplak gerçekliğin görülmesi teknoloji diyarında nadir rastlanan bir orkideye dönmüştür.

Bu konuda daha aydınlatıcı bir açıklama, resim sanatındaki duruma karşı, tiyatronunkilerden çok farklı olan etkenlerin karşılaştırılmasına bağlıdır. Burada sorulması gereken soru şudur: Kameraman ile ressam nasıl karşılaştırılabilir? Bu soruya cevap vermek için bir cerrahi operasyonla benzerliğe başvurmamız gerekiyor. Cerrah, büyücünün tam zıddını temsil eder. Büyücü

hasta bir insanı ellerini kullanarak iyileştirir; cerrah ise onu tedavi etmek için hastanın bedenini keser. Büyücü, hasta ile kendisi arasındaki doğal mesafeyi muhafaza eder; ellerini hastanın üzerinde gezdirdiği için aradaki bu mesafeyi çok az ölçüde bizzat kendisi kısaltsa da, otoritesi sayesinde bu mesafenin daha da arttığını bilir. Cerrah ise bunun tam tersini yapar; hastanın bedeninin içine girerek kendisi ile hasta arasındaki mesafeyi fiilen neredeyse yok eder ve öte yandan, organları içinde elini çok dikkatli bir şekilde kullanması sayesinde de bu mesafeyi azıcık arttırmış olduğunu söyleyebiliriz.[21] Kısacası, pratisyen hekimlerde hâlâ biraz gizli saklı eğilim şeklinde var olan büyücülük dürtüsü karşısında, cerrah en belirleyici anda hastasına bir insan gibi davranmaktan imtina eder ve operasyona devam ederek neşteriyle onun içine girer.

Büyücü ile cerrah karşılaştırması, ressam ile kameraman karşılaştırmasına benzer. Ressam çalışırken gerçeklikle arasındaki doğal mesafeyi korurken, kameraman önündeki kişi ve nesnelerin en dibine kadar dalar. Bura-

21) Kameramanın cesurluğu gerçekten de cerrahın cesaretiyle kıyaslanabilir. Luc Durtain, belirli teknik el becerilerinin listesini çıkarırken, "bazı zor ameliyatlarda cerrahta gerekli olan vasıflar"dan söz eder: "Örnek olarak oto-rinolaringolojiden bir vakaya bakalım... endonasal perspektif yöntemine; ya da, laringoskopta gırtlağın tersten görüntüsünü inceleyerek yapılması gereken bir ameliyatta gerekli akrobatik ustalığı inceleyelim. Keza, bir saatçi titizliğiyle çalışmayı gerektiren kulak ameliyatına bakabiliriz. İnsan bedenini onarmak ya da ölümden kurtarmak isteyen kişilerden nasıl incelikli kas akrobasisi sergilemeleri bekleniyor! Yine bu konuda aklıma gelen başka örnekler, çelik neşterin neredeyse sıvı haldeki dokulara müdahale ettiği bir katarakt ameliyatını ya da önemli bir laparotomi operasyonudur "Luc Durtain, La technique et l'homme, *Vendredi*, 13 Mart 1936, No: 19).

da, ikisinin elde ettikleri resimler arasında muazzam bir farklılık söz konusudur. Ressamın ortaya koyduğu tablo tam bir resim iken, kameramanın elde ettiği görüntüler ancak yeni bir yasaya bağlı olarak kurgusu yapılacak çok sayıda fragmanlardan ibarettir. Dolayısıyla çağdaş insanın gözünde, gerçekliğin sinema yoluyla temsili, ressam eliyle temsilinden kıyaslanamaz derecede daha kayda değerdir, çünkü kameraman, tam da teknik donanımları vasıtasıyla gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başardığından, gerçekliğin her türlü cihazdan arındırılmış bir yönünü gözler önüne serecektir. Bir sanat eserinden yerine getirmesi istenen başka ne olabilir ki?

12

Sanatın teknik yolla yeniden-üretilmesi, kitlelerin sanata karşı tepkisini değiştirmektedir. Bir Picasso resmine karşı sergilenen tepkisel tutum, bir Chaplin filmi söz konusu olduğunda yerini ilerici bir tepkiye bırakabilmektedir. İlerici tepkiyi belirleyen öğe, görsel ve duygusal bakımdan alınan hazzın bir uzmanın yönlendirmesiyle doğrudan iç içe geçerek kaynaşmasıdır. Bu kaynaşmanın büyük toplumsal anlamı vardır. Bir sanat formunun toplumsal anlamındaki gerileme ne kadar fazla olursa, seyircinin aldığı haz ile eleştiri arasındaki uçurum da aynı ölçüde derinleşir. Buna göre, geleneksel olan bir eserden ona hiç eleştiri yöneltmeye kalkmadan keyif alınırken,

gerçekten yeni olan bir eser burun kıvrılarak eleştiri yağmuruna tutulur. Sinema söz konusu olduğundaysa, seyircinin eleştirel ve benimseyici tutumları birbiriyle çakışır. Bunun esas sebebi, bireysel tepkilere daha en başından seyircilerin toplu tepkisinin yön veriyor olmasıdır ve bu eğilimin en belirgin olduğu alan sinemadır. Bireysel tepkiler daha dışa vurulacağı anda herkes birbirini denetlemeye koyulmaktadır çünkü. Bu noktada yine resim sanatıyla bir karşılaştırma yapmak verimli sonuçlar doğurabilir. Bir tablo her zaman için tek bir kişi ya da sadece birkaç kişi tarafından seyredilmek gibi mükemmel bir fırsata sahiptir. On dokuzuncu yüzyılda geliştiği şekliyle çok sayıda insanın tablolar üzerinde aynı zaman diliminde düşünüp kafa yormaya başlaması, resim sanatında yaşanan krizin en erken belirtilerindendir ve resim sanatının bu krizine kesinlikle sadece fotoğrafın ortaya çıkışı vesile olmuş değildir; bilakis, sanat eserlerinin kitlelere seslenmeye başlaması resim sanatını görece daha bağımsız bir yoldan krize sürüklemiştir.

Resim sanatı (bütün çağlarda mimari, geçmişte epik şiir ve günümüzde sinema açısından gözlendiği gibi) eşzamanlı biçimde toplu (kolektif) bir deneyime uygun bir nesne ortaya koyacak durumda değildir. Bu etkenin tek başına insanı resim sanatının toplumsal rolü hakkında birtakım sonuçlar çıkarmaya itmesi gibi bir durum söz konusu olmamasına rağmen, resim özel koşullarda ve hatta kendi doğasına karşı doğrudan kitlelerle temas et-

meye başlar başlamaz ciddi bir tehditle karşılaşılacaktır. Orta Çağlar'ın kiliseleriyle manastırlarında ve on sekizinci yüzyılın sonuna kadar prens saraylarında, tabloların topluca izlenmesi hiçbir şekilde eşzamanlı olarak gerçekleşmiyor, mutlaka mertebeye ve hiyerarşiye göre bir mekanizmaya tabi oluyordu. Dolayısıyla, meydana gelen değişim, tabloların teknik yolla yeniden-üretilebilir olmasının resim sanatını içine soktuğu çatışmalı durumun bir ifadesidir. Tablolar, galeriler ve salonlarda açıkça halka sergilenmeye başlanmasına rağmen, kitlelerin birer sanat eseri olarak resimleri kendi başlarına düzenleyip denetlemeleri hiçbir açıdan mümkün değildi.[22] Bu yüzden, grotesk bir film karşısında ilerici bir tutumla tepki veren aynı insanlar, ister istemez sürrealizme karşı gerici bir tutum sergileyeceklerdi.

13

Sinemanın karakteristik özelliği, hem insanın kendisini mekanik bir cihazla sunma biçimine dayanır, hem de -bu cihaz sayesinde- etrafını temsili olarak gösterebilme biçimine. Mesleki psikolojiye bir göz atmak, cihazın sınayıcı kapasitesini açıkça gösterecektir. Psika-

22) Bu gözlem şekli kaba görünebilir tabii, fakat büyük teorisyen Leonardo'nun bize öğretmiş olduğu gibi, kaba gözlem biçimleri zaman zaman faydalı olabilmektedir. Leonardo resim ile sanatı ile müziği şu şekilde karşılaştırır: "Resim sanatı müzikten üstündür, çünkü resim, talihsiz bir sanat olan müziğin tersine, doğar doğmaz ölmeye yazgılı değildir... Daha doğduğu anda tüketilme bahtsızlığına uğrayan müzik, tuvalin üstüne atılan verniğin kullanımı ebediyete kadar kalacağı için resimden daha aşağıdadır."

naliz de bu durumu farklı bir perspektifle ortaya koyar. Sinema, Freudyen teorininkilerle gösterilebilecek yöntemlerle algı alanımızı zenginleştirmiştir. Elli yıl önce bir dil sürçmesi fark edilmeden geçiştirilirdi. Dil sürçmesinin dereden tepeden konuşularak yürüyen bir sohbette derinlerde yatan bazı boyutları açığa çıkarması ancak istisnai hallerde söz konusuydu. Oysa *Gündelik Hayatın Psikapatolojisi*'nin çıkışından itibaren durum değişmiştir. Freud'un kaleme aldığı bu kitap, algının genel akışında fark edilmeden geçip giden şeylerin tek tek alınıp analiz edilebilmesini sağlamıştır. Sinema, bütün görsel -ve şimdi sessel- algı alanında idraki iyice derinleştirmiştir. Bir filmde sergilenen davranışların, tablolarda ya da tiyatro sahnesinde gösterilen davranışlara kıyasla çok daha kesin bir şekilde ve daha başka bakış açılarıyla analiz edilebilmesi, bu gerçeğin sadece öbür yüzüdür. Resim sanatıyla kıyaslandığında, beyazperdede sergilenen davranışlar, tartışma götürmez biçimde daha kesin ve belirgin durumları yansıttıklarından çok daha rahat analiz edilebilir niteliktedir. Tiyatro sahnesiyle kıyaslandığında da beyazperdede sergilenen davranışların çok daha rahat analiz edilebilmesi, film sahnelerinin daha kolay ayrılabilmesine bağlıdır. Bu durumun taşıdığı önemin asıl sebebi, sanat ile bilimin karşılıklı olarak birbirlerine artık daha fazla nüfuz edebildiklerini göstermesidir. Gerçekten, beyazperdede belli bir konumda çok açık bir şekilde gösteri-

len bir davranışta -örneğin, bedenin bir kasının hareketinde- sanatsal değerin mi yoksa bu hareketin bilim açısından taşıdığı değerin mi daha etkileyici olduğunu söylemek zordur. O zamana değin genelde ayrı sayılan fotoğrafın sanatsal ve bilimsel kullanımlarının artık birleşmiş olduğunu göstermek, sinemanın devrimci işlevlerinden birisini oluşturacaktır.[23]

Sinema, etrafımızdaki şeylerin yakın çekimlerini yaparak, bilinen nesnelerin gizli detaylarına odaklanarak ve kameranın dahice yol göstericiliğiyle sıradan ortamları ele alarak bir yandan hayatlarımızı yönlendiren mecburiyetlere ilişkin kavrayışımızı genişletmiş, öbür yandan önümüze muazzam büyüklükte ve daha önce beklenmedik bir eylem alanı sermiştir. Büyük kentlerdeki meyhanelerimiz ve sokaklarımız, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, demiryolu istasyonlarımız ve fabrikalarımız –bunların hepsi bizi umutsuzca kendi içlerine hapsetmiş gibiydi. Sonra sinema ortaya çıktı ve bu zindan-dünyayı, saniyenin onda biri uzunluğundaki dinamitlerle paramparça etti; öyle ki şimdi bizler, dünyanın her kö-

23) Bu durum için aydınlatıcı bir benzerliği Rönesans resminde bulabiliriz. Rönesans sanatının ve bu sanatın öneminin kıyas kabul etmez bir gelişme göstermesi, özellikle yeni bilimlerin bütünleşmesine, en azından yeni bilimsel verilerin ortaya çıkmasına bağlıydı. Rönesans resmi anatomiden ve perspektiften, matematik, meteoroloji ve kromatolojiden faydalanmıştı. Valéry şöyle yazar: "Bizim gözümüzde, Leonardo'nun resim sanatının üstün bir amacı bulunduğu ve bilginin nihai tezahürüne erişmeye çalıştığı şeklindeki iddiasından daha tuhaf ne olabilir? Leonardo, resim sanatının evrensel bilgiyi öngerektirdiğine inanan bir öğretiye sahipti ve hem derinliği hem kesinliği itibariyle bize çok şaşırtıcı gelen bir teorik analize girişmekten hiç çekinmiyordu" (Paul Valéry, "Autour de Corot", *Pièces sur l'art*, Paris, s. 191).

şesine saçılmış olan bu enkazlar ve yıkıntılar arasında sakince ve macera duygumuzu köreltmeden dolaşıp duruyoruz. Yakın çekim sayesinde uzam genişlerken, ağır çekimle de hareket uzamaktadır. Bir ân fotoğrafının büyütülmesi, belirsizce de olsa seçilebilen bir şeyi daha belirgin kılmaya yetmez, ancak fotoğrafta konu edilen şeyin tamamen yeni yapısal oluşumlarını açığa çıkartır. Dolayısıyla ağır çekim de, hareketin aşina olunan özelliklerini daha gözle görülür biçimde göstermenin yanı sıra, hareketin hiç bilinmeyen öğelerini de gözler önüne serer; bu sayede "hareketlerin yavaşlatılmış hızlı çekimleri izlenimi uyandırmaktan ziyade, tek tek kayan, yüzen, doğaüstü hareketlerin etkilerinin görülmesi sağlanır".[24] Açıkçası, kameranın önünde açılan doğa, çıplak göze görünen doğadan daha farklıdır (bilinçsizce derinine inilen bir mekânın yerini, insanın bilinçle irdelediği bir mekânın almasında da görülebilir bu durum). Hepimiz insanların nasıl yürüdüğüne dair bir genel bilgiye sahip olsak bile, insanların aynı yürüme eyleminin saniyenin binde birlik bir kesirinde nasıl bir pozisyonda olacakları konusunda kimse hiçbir şey bilmez. Uzanıp bir çakmağı ya da bir kaşığı alma edimi herkesçe bilinen bir harekettir, ancak bu hareket esnasında el ile maden arasında neler olup bittiğini (ve de bu hareketin ve temasın ruh hallerimizdeki gelgitlerden nasıl etkilendiğini) gerçekte hiçbirimiz anlamayız. İşte bu anda, birer hareket kaynağı ola-

24) Rudolf Arnheim, *a.g.y.*, s. 138.

rak indirme ve kaldırmalarıyla, eylemi kesmeleri ve yalıtmalarıyla, akışı yaymaları ve hızlandırmalarıyla, görüntüyü büyütüp küçültmeleriyle kamera devreye girer. Psikanalizin bizi bilinçdışının itkileriyle tanıştırması gibi, film kamerası da bizi bilinçdışı görmeyle tanıştırır.

14

Sanatın öncelikli görevlerinden birisi, her zaman için tam olarak ancak daha ileride karşılanabilecek bir talebin yaratılması olmuştur.[25] Her sanat formunun tarihi,

---

25) "Sanat eseri," der André Breton, "yalnızca geleceğin reflekslerine uygun titreşimlere sahip olduğunda kıymetlidir". Gerçekten, her gelişkin sanat formu üç gelişme çizgisinin kesişme noktasında belirir. Teknoloji, belirli bir sanat formuna ağırlık kazandırır. Sinemanın ortaya çıkışından önce, seyircinin başparmağını bastırarak baktığı resimlerin bulunduğu, bu hareketle bir boks maçına ya da tenis karşılaşmasına bakılabildiği foto-kitapçıklar vardı. Daha sonra, çarşılarda kolunu çevirince resimlerin birbiri arka sıra göründüğü makineler çıktı. İkincisi, geleneksel sanat formları gelişimlerinin belirli aşamalarında, kendilerinden daha yeni formların pek zorlanmadan ulaştıkları etkileri gösteren bir eğilime sahip olurlar Sinemanın yükselişe geçmesinden önce Dadacıların performanslarıyla, Chaplin'in daha sonra daha doğal bir yolla sağlamayı öngördüğü bir izleyici tepkisi yaratılmaya çalışılmıştı. Üçüncüsü, pek gözegörünmeyen toplumsal değişiklikler, genellikle semeresini yeni sanat formunun toplayacağı bir değişimi beslerler. Sinemanın kendi seyirci topluluğunu oluşturmaya başlamasından önce, artık hareketsiz olmaktan çıkarılmış görüntüler 'Kaiserpanorama' denilen bir cihazla, bir yerde toplanmış seyircilere gösterilmekteydi. Söz konusu yerlerde insanlar, stereoskopların yansıtıldığı bir perdenin önünde toplanırlardı ve herkese bir stereoskop düşerdi. Teknik bir işlem sonucunda tek tek resimler stereoskopların önünde tek tek görünür, sonra yerlerini başka görüntüler alındı. Edison bile, beyazperde ve projeksiyon makinesi bulunmadan önce ilk film şeridini sunarken benzer cihazlardan yararlanmak zorundaydı. Edison, film şeridini, görüntülerin birbiri peşi sıra kaydırıldığı cihaza bakan küçük bir topluluğa göstermişti. Yeri gelmişken belirtelim, 'Kaiserpanorama'nın çıkışı çok açıkça bir gelişme diyalektiğine işaret etmektedir. Sinemanın görüntülerin izlenmesini toplu bir gösteriye çevirmesinden önce, bu çabucak eskiyen cihazlar vasıtasıyla görüntülerin tek tek seyredilmesi, yine, hücrelerinde tanrı heykelleri bulunduran eski çağ rahiplerininki gibi somut bir deneyime tekabül ediyordu.

belirli bir sanat formunun tam olarak ancak değişik bir teknik standartla (şöyle ki, yeni bir sanat formuyla) sağlanabilecek etkileri gerçekleştirmenin kavşağındaki çağları gösterir. Özellikle dekadan diye nitelenen çağlarda bu şekilde görünen sanatın mübalağalı ve kaba yönlerinin kaynağı, aslında onun en zengin tarihsel enerjilerinin çekirdeğinde aranmalıdır. Geçtiğimiz yıllarda bu tür barbarlıkların bol miktarda gözlendiği akım Dadacılıktı. Dadacılığın itkileri ancak şimdi fark edilebilmektedir: Dadacılık, seyircinin bugün sinema alanında aradığı etkileri, resim sanatının -ve edebiyatın- araçlarıyla doğurmaya kalkışmıştı.

Talepleri karşılamaya yönelik ve esasta yeni, öncü nitelik taşıyan her yaratı, kendi amacının daha ötesine geçecektir. Dadacılık bunu, sinemanın gözü (elbette burada anlattığımız türde niyetlerin bilincinde olmadan) daha iddialı hedeflerde, başlıca özelliğini oluşturan piyasa değerlerini feda ettiği ölçüde gerçekleştirmiştir. Dadacılar, eserlerinin satış değerine çok az önem veriyorlar, fakat bunun karşısında, eserleri vasıtasıyla belli meseleler üzerine kafa yormanın sağlayacağı faydalara çok daha fazla önem atfediyorlardı. Malzemelerin bozulması hiç olmazsa faydasızlık anlamına gelmiyordu. Şiirleri, dildeki her müstehcenliği ve akla gelebilecek her çerçöpü barındıran 'sözcük salataları'ydı. Aynı durum onların resmettikleri ve üstlerine düğmelerle eti-

ketler iliştirdikleri tablolar için de geçerlilik taşıyordu. Anlaşılan bu yolla niyetlenip ulaştıkları şey, (tam da ürettikleri araçlarıyla çoğaltarak damgaladıkları) eserlerinin hâlesinin acımasızca yok edilmesiydi. Arp'ın bir tablosunun ya da August Stramm'ın bir şiirinin karşısına geçip, Derain'in bir tuvalinin ya da Rilke'nin bir şiirinin karşısında yapabildiğiniz şekilde düşüncelere dalacak ve değerlendirmeler yapacak zamanı bulmak imkânsızdır. Orta sınıf toplumunun gerilediği bir devirde, 'tefekküre dalmak' asosyal davranışlara uygun bir okuldu ve bunun karşısına, sosyal davranışın bir çeşidi olarak 'dikkatin dağıtılması' çıkartılıyordu.[26] Dadacıların faaliyetleri gerçekte, sanat eserlerini birer skandal merkezi haline getirerek yoğunlaşmayı kökten önlemekteydi. Tabii bunun başlıca koşulu, seyirciyi (okuru) öfkelendirmekti.

Sanat eseri, daha önce cazip görünümlü ya da ikna edici bir yapıya sahipken, Dadacıların ellerinde kurşun atan bir silaha dönüşür. Dadacı sanat eserleri seyirciye bir kurşun gibi çarpar, onların üstüne çöker ve böylece dokunsal bir nitelik kazanır. Dadacılık, onun da dikkat dağıtıcı öğesi esasen dokunsal olan, seyirci-

26) Tefekkürün teolojik arketipi, insanın Tanrı'yla baş başa kalma bilinciyle hareket etmesidir. Burjuvazinin en canlı döneminde böyle bir bilincin varlığı, özgürlüğü kilisenin vesayetinden kurtararak kuvvetlendirmeye yaramıştı. Burjuvazinin gerilemeye başlamasıyla birlikte de bu bilinç, bireyin Tanrı'yla buluşmasında kullandığı güçlerin kamusal işlerde kullanılmaması şeklindeki gizli eğilimi dikkate almak durumundaydı.

yi mütemadiyen bir yer ve odaklanma değişikliği istilası altında bırakan sinemaya duyulan talebi de körüklemiştir. Şimdi, bir filmin seyredildiği beyazperde ile ressamın resmini çizdiği tuvali karşılaştıralım. Bir tablo ona bakan izleyiciyi, baktığı şey üzerinde kafa yormaya davet eder; seyirci bir tablonun önündeyken kendini tamamen zihninde dönüp duran çağrışımlara bırakabilir. Fakat seyircinin bir film karesinin önünde aynısını yapması mümkün değildir. Gözü daha bir sahneyi kavradığı anda, beyazperdedeki görüntü değişmiş olur. Dolayısıyla, seyirci hiçbir sahneyi sabitleyemez. Sinemadan nefret eden ve sinemanın yapısı hakkında bir şeyler biliyorsa bile, ne anlam taşıdığı konusunda hiçbir şey bilmeyen Duhamel bu durumu şu sözle açıklamıştır: "Ne düşünmek istediğim artık hiç aklıma gelmiyor. Düşüncelerimin yerini hareketli görüntüler almış durumda."[27] Seyircinin bu görüntülere bakarken zihninde birtakım çağrışımlar oluşması, aslında tam da görüntülerin durmadan ve aniden değişmesiyle kesintiye uğramaktadır. İşte bu da sinemanın şok etkisidir ve bütün şoklar gibi, zihnin daha yoğun bir şekilde devreye girmesiyle etkisi hafifletilebilir.[28]

27) Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2. basım, Paris, 1930, s. 52.
28) Sinema, modern insanın hayatına kasteden tehditlerin artmasıyla birlikte gelişen sanat formudur. İnsanın kendini şok etkilerine bırakma ihtiyacı, kendisini tehdit eden tehlikelere uyum saklama şekli olarak değerlendirilebilir. Sinema, bilinçle algılama aygıtındaki köklü değişikliklere (günümüzün her yurttaşının tarihsel bir ölçekte ve sokaktaki insanın büyük kent trafiğinde bireysel olarak deneyimledikleri değişikliklere) tekabül eder.

Sinema, teknik yapısı sayesinde fiziksel şokun etkisini, Dadacılığın sanki ahlâki şok etkisini onun içine sardığı ambalajından kurtarmayı başarmıştır.[29]

15

Bir kitle olarak insan topluluğu, sanat eserlerine karşı sergilenen bütün geleneksel davranışların bugün yeni bir forma büründüğü bir matriksi temsil eder. Sanatı izleyen kitlenin sayısında büyük bir artış olması katılım tarzını değiştirmiştir. Yeni katılım tarzının ilk elde pek saygısızca bir nitelikte ortaya çıkması da seyircinin kafasını karıştırmamalıdır. Yine de bazı insanlar bu yüzeysel etkiye kesinlikle yerinde saldırılarla karşılık vermişlerdir. Bu kişilerden birisi olan Duhamel kendisini en radikal sözlerle ifade etmiş ve en çok da, sinemanın kitlelere aşıladığı katılım biçimine itiraz etmiştir. Duhamel'in gözünde, sinema, "kölelere yakışan bir vakit geçirme uğraşı; kaygılarını hiçbir yoğunlaşma gerekmeyen bir seyirlik eğlenceyle bastıran eğitimsiz, sefil, tükenmiş haldeki mahlûklara göre bir aldatmaca, kalplere hiç ışık düşürmeden ve bir gün Los Angeles'ta 'yıl-

29) Kübizm ve fütürizm açısından önemli olan içgörüler Dadacılıkta sinemadan alınmıştır. Kübizm ile fütürizmin ikisi de, aygıt marifetiyle gerçekliği yakalamaya uygun düşecek, eksik sanatsal girişimler olarak görünürler. Bu ekoller, sinemaya karşıt olarak, aygıtı gerçekliğin sanatsal sunumunda kullanmaya çalışmayıp, gerçeklik ile aygıtın ortak takdimini birleştirmeyi hedeflerler. Kübizmde, bu aygıtın yapısal bakımdan görselliğe dayalı sezgisi belirleyici bir rol oynarken, fütürizmde aynı aygıtın etkilerine dayalı olan sezgisellik, film şeridinin akışının hızlı bir şekilde birbirini takip edişiyle sağlanacaktır.

dız' olmak gibi gülünç bir hayal dışında en ufak bir umut uyandırmadan, zekâ bile istemeyen bir gösteridir".[30] Açıkçası burada, sanat izleyiciden yoğunlaşma talep ettiği halde, kitlelerin oyalanmanın peşine düştükleri aynı bildik yakınmalarla bir paralellik söz konusudur. Bu tabii oldukça basmakalıp bir görünümdür.

Gelgelelim, bu alanın film analizine uygun bir platform oluşturup oluşturmadığı sorusu hâlâ cevapsızdır. Onun için konuyu daha yakından irdelemekte fayda vardır. Oyalanma ile yoğunlaşma, aşağıdaki şekilde ifade edilebilecek iki zıt kutbu oluştururlar: Bir sanat eserinin önünde düşüncelerine yoğunlaşmış biri, tamamen o eserin içine çekilmiştir. Seyirci bu sanat eserinin içine, bitirmiş olduğu tablosunun karşısında yazgısını bekleyen Çinli ressamı anlatan efsanedeki gibi girer. Buna karşılık, dikkati dağınık olan kitle, sanat eserini kendi içine çeker. Bunu en açık biçimde binalarda görebiliriz. Mimari her zaman için, bir kolektif yapının, kendi dağınıklığı içerisinde sanat eserini alımlayışının prototipini temsil etmiştir. Mimari alanındaki alımlama yasaları en öğretici yasalardır.

Binalar, daha ilk çağlardan itibaren insanla birlikte olagelmiştir. O arada birçok sanat formu gelişip yok olmuştur. Tragedya Yunanlılarla başlayıp onlarla biter ve tragedyanın ancak 'kuralları yüzyıllar sonra yeniden canlanır. Kökeni ülkelerin gençlik dönemlerine uzanan

30) Duhamel, *a.g.y.*, s. 58.

epik şiir, Avrupa'da Rönesans çağının sonunda ölümünü görmüştür. Panel resim Orta Çağlar'ın eseridir ve onun hiçbir kesintiye uğramadan varlığını sürdürmesini güvence altına alacak hiçbir şey yoktur. Oysa insanın barınma ihtiyacı kalıcıdır. Mimarlık hiçbir zaman gereksizleşmemiştir. Mimarlığın tarihi diğer sanatların hepsinin tarihinden daha eskidir ve onun canlı bir güç olma iddiası, kitlelerin sanatla kurduğu ilişkiyi kavramaya yönelik her girişiminde bir karşılık bulacaktır. Binalar iki yönlü olarak alımlanır: kullanım yoluyla ve algılama yoluyla; ya da, daha doğrusu, dokunarak ve görerek. Bu şekildeki alımlama, bir turistin ünlü bir binanın önünde durup bütün dikkatini vererek düşüncelerine yoğunlaşmasıyla kavranamaz. Görsel boyutta düşüncelere dalmanın, dokunsal boyutta bir karşılığını bulamazsınız. Dokunsal alımlama da dikkatini vermekten ziyade, alışkanlık edinerek sağlanır. Mimari söz konusu olduğunda, görsel alımlamayı bile alışkanlık büyük ölçüde belirler. Görsel alımlama da yoğun bir dikkat göstermekten ziyade, nesneyi rastgele fark etme sonucu gerçekleşir. Mimari söz konusu olduğunda geliştiğini gözlemlediğimiz bu alımlama tarzı, belirli koşullarda kanonik bir değer kazanır. Çünkü tarihin dönüm noktalarında insanın alımlama mekanizmasının karşısında duran görevler tek başına görsel araçlarla, yani yoğun düşüncelere dalıp kafa yormak suretiyle yerine getirilemez. Bu görevlerde daha çok, dokunsal alımla-

manın yol göstericiliğinde, alışkanlık yoluyla kademeli bir ustalaşma geçerli olacaktır.

Dağınık dikkate sahip biri de alışkanlıklar oluşturabilir. Dahası, kafa dağınıkken belirli görevlerde ustalaşma becerisi, sorunların çözümünün bir alışkanlık meselesi haline geldiğine kanıttır. Sanatın doğurduğu dikkat dağılması, yeni görevlerin ne ölçüde idrak yoluyla çözülebilir hale geldiği konusunda üstü örtülü bir denetim imkânı sağlar. Keza, bireyler daha ziyade bu tür görevlerden uzak durmaya eğilimli olduklarından, sanat, kitleleri harekete geçirebildiği noktalarda en güç ve en önemli görevlerin üstesinden gelecektir. Bugün aynı görev sinemanın omuzlarındadır. Bütün sanat alanlarında giderek daha çok fark edilir bir şey olan ve belirtisini, kavramada köklü değişiklikler olmasında gördüğümüz dağınık dikkatle alımlama, uygulamasının gerçek alanını sinemada bulacaktır. Sinema kendi yarattığı şok etkisiyle, bu alımlama tarzını yetersiz, eksik görecektir. Sinema, kült değerini yalnızca insanları eleştirmen konumuna sokarak değil, filmlerdeki bu durumun dikkat çekmemesi gerekçesiyle de arka plana iter. Seyirci bu durumda bir müfettiş gibidir, fakat kafası başka yerdedir.

EPİLOG

Modern insanın giderek proleterleşmesi ve kitlelerin daha da kalabalıklaşması aynı sürecin iki yönüdür. Fa-

şizm, yeni oluşan proleter kitleleri, kitlelerin ortadan kaldırmaya uğraştığı mülkiyet yapısını değiştirmeksizin örgütlemeye çalışır. Faşizmin kurtuluşu bu kitlelere haklarını tanımakta değil, sadece kendilerini ifade etme imkânı sağlamaktadır.[31] Kitleler mülkiyet ilişkilerini değiştirme hakkına sahiptirler; faşizm de onlara mülkiyet yapısını muhafaza ederek söz hakkı tanımanın peşindedir. Faşizmin mantıksal sonucu, estetiğin siyasal hayata sokuluşudur. Faşizmin ve onun yarattığı Führer kültünün diz üstü çökmeye zorlayarak kitleleri boyunduruk altına alışının karşılığı, törensel değerlerin çoğaltılmasıyla kontrol altında tutulan bir aygıtın çökertilmesidir.

Siyaseti estetize etmeye yönelik her türlü çabanın doruğuna varacağı tek bir nokta vardır: savaş. Hem geleneksel mülkiyet sistemine dokundurmazken hem de en geniş ölçekteki kitle hareketlerine bir amaç gösterebilecek olan şey savaş ve sadece savaştır. İşte, mevcut durumun siyasal formülü bu şekilde açıklanabilir. Teknolojik formülüyse şöyle açıklayabiliriz: Bir yandan mülkiyet sistemini muhafaza ederken, öbür yandan günümüzün bütün teknik kaynaklarının harekete geçirilmesini sadece savaş sağlayacaktır. Belirtmeye gerek yok ki, faşistlerin savaşı yüceltmeleri bu tür argümanlara pek ihtiyaç göstermez. Mesela, Marinetti Etiyopya'daki

31) Burada, bilhassa haber filmleri bakımından, propagandist etkisi kesinlikle küçümsenemeyecek teknik bir özelliğin ön plana çıktığı görülür. Seri biçimde yeniden üretmeyi (çoğaltmayı) özellikle kolaylaştıran şey kitlelerin de çoğalmasıdır. Şimdilerde artık hepsi de kamerayla ve ses bantlarıyla kaydedilen büyük geçit törenleri ve devasa toplantılarda, spor karşılaşmalarında ve savaşta, insan

sömürge savaşı üzerine yazdığı manifestosunda şunları söylemiştir:

> Biz fütüristler, yirmi yedi yıldan beri savaşa anti-estetik bir damga vurulmasına karşı isyan halindeyiz. Bunun yerine şunu söylüyoruz: ... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, dehşet salan megafonları, alev makineleri ve küçük tankları aracılığıyla, insanın boyunduruk altına alınmış bir mekanizma üzerindeki egemenliğini kurar. Savaş güzeldir, çünkü bir düşü (insan bedeninin madenileştirilmesi düşünü) uygulamaya sokar. Savaş güzeldir, çünkü yemyeşil çayırların rengini makineli tüfeklerin alev saçan orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek seslerini, top gürlemelerini, ateşkes haykırışlarını, kokuları ve çürümüş etlerden yayılan iğrençlikleri bir senfoniye dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü büyük tankların, geometrik dizilişle uçan filoların, yanan köylerden yükselen duman halkalarının ve savaşa özgü başka benzeri şeylerinki gibi yeni bir mimari yaratır... Fütürizmin şairleri ve sanatçıları! ... Savaş estetiğinin bu ilkelerini hiç aklınızdan çıkarmayın; çıkarmayın ki, yeni bir edebiyat ve yeni bir grafik sanatı uğruna yürüttüğünüz mücadeleniz bunların ışığıyla aydınlansın![32]

---

kalabalıkları (kitleler) birbirleriyle mütemadiyen yüz yüze gelmektedirler. Anlamını ayrıca vurgulamaya ihtiyaç göstermeyen bu süreç, yeniden-üretim (çoğaltma) ve fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle doğrudan bağıntılıdır. Kitle hareketleri genellikle çıplak gözden ziyade bir kamerayla daha belirgin biçimde saptanırlar. Yüz binlerce insanın katıldığı toplantı ve mitingler en iyi biçimde kuş bakışıyla yakalanır. İnsan gözü de kamera gibi bu görüntüyü yakalamayı başarsa bile, gözün saptadığı görüntü bir negatifin büyütüldüğü gibi büyütülemez. Demek ki, kitle hareketleri -savaş dahil olmak üzere- özellikle teknik donanıma daha fazla ağırlık veren bir insan davranışı biçimi oluştururlar.

32) Bkz. La Stampa Torino.

Bu manifestonun en kıymetli yanı, apaçık oluşudur. Manifestodaki formülasyonlar diyalektik düşünceli kişilerce kabullenilmeyi hak etmektedir. Diyalektik düşünceli insanların gözünde bugünkü savaşın estetiği şöyledir: Eğer üretim güçlerinden doğal yollarla faydalanmaya bizzat üretim sisteminin kendisi engelse, teknik araçlardaki, hızdaki ve enerji kaynaklarındaki artışlar bu güçlerden faydalanmanın doğal olmayan yollarını arayıp bulma yönünde bir basınç yaratır ve bu yol da savaşta bulunur. Savaşın yıkıcılığı, toplumun teknolojiyi kendi organıymış gibi benimseyecek ölçüde olgunlaşmadığına, teknolojinin toplumun henüz temel güçleriyle başa çıkabilecek ölçüde gelişmemiş olduğuna kanıt teşkil eder. Emperyalist savaşların dehşetengiz yönleri, muazzam ölçekteki üretim araçları ile üretim süreçlerinde bunlardan yeterince faydalanamama arasındaki, başka bir deyişle, işsizlik ile işgücü pazarının yetersizliği arasındaki uyumsuzluğa bağlanabilir. Emperyalist savaş, toplumun 'insan malzemesi' biçimindeki en doğal malzemesine hakkını vermeden yığdığı teknolojinin isyanıdır. Toplum, nehirlerin akışını sürdürmek yerine, insan selini bir siper yatağına dönüştürür; uçaklardan tohum atmak yerine şehirlere yangın bombaları yağdırır ve hâle de, bu gaz savaşında yeni bir yolla daha ortadan kaldırılmış olur.

*Fiat ars –pereat mundus,** der faşizm ve faşizm -Marinetti'nin açıkça belirttiği üzere- savaştan, teknolojinin değiştirmiş olduğu algı duyusunun sanatsal yolla karşılanmasının sağlanmasını bekler. Bunu en açık biçimiyle *l'art pour l'art* düşüncesinin hayata geçirilmesinde görebiliriz. Homeros'un devrinde Olimpos'taki tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendisi için bir seyir malzemesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması o raddeye varmıştır ki, kendi yıkımını dahi birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir. Faşizmin siyaseti estetize etmesinin bizi getirip getireceği yer burasıdır. Komünizm ise buna sanatı siyasallaştırarak karşılık vermektedir.

*) (Lat.) Dünya batıp gitse de sanat olsun.

g

Walter Benjamin
Fotoğrafın Kısa Tarihi

"Fotoğraf makinesi gün geçtikçe daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir. İşte bu noktada fotoğraf altı yazılarının da devreye girmesi gerekmektedir. Çünkü fotoğraf yazıları fotoğrafın hayattaki bütün ilişkileri edebiyata taşıdığının anlaşılmasını sağayacak ve fotoğrafik kurguların aslında hiç de tesadüflere bırakılamayacağını ortaya koyacaktır" (Fotoğrafın Kısa Tarihi).

* * *

"Bir sanat eseri, ilkesel olarak, her zaman yeniden üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşımıştır. İnsan elinden çıkmış olan şeyler (artefaktlar) her zaman başka insanlarca taklit edilebilir. ... Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öğe eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı. Sanat eserinin bu biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihtir. Bu tarihin içine, yıllar içerisinde fiziksel yapının geçirmiş olduğu değişiklikler de girer, o sanat eserine sahip olan kişilerin değişmesi de" (Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim -Çoğaltma- Çağında Sanat Eseri).

agora kitaplığı • 345
ISBN 978-605-103-145-3
fotoğraf • 7
www.agorakitapligi.com

0867891
ADS