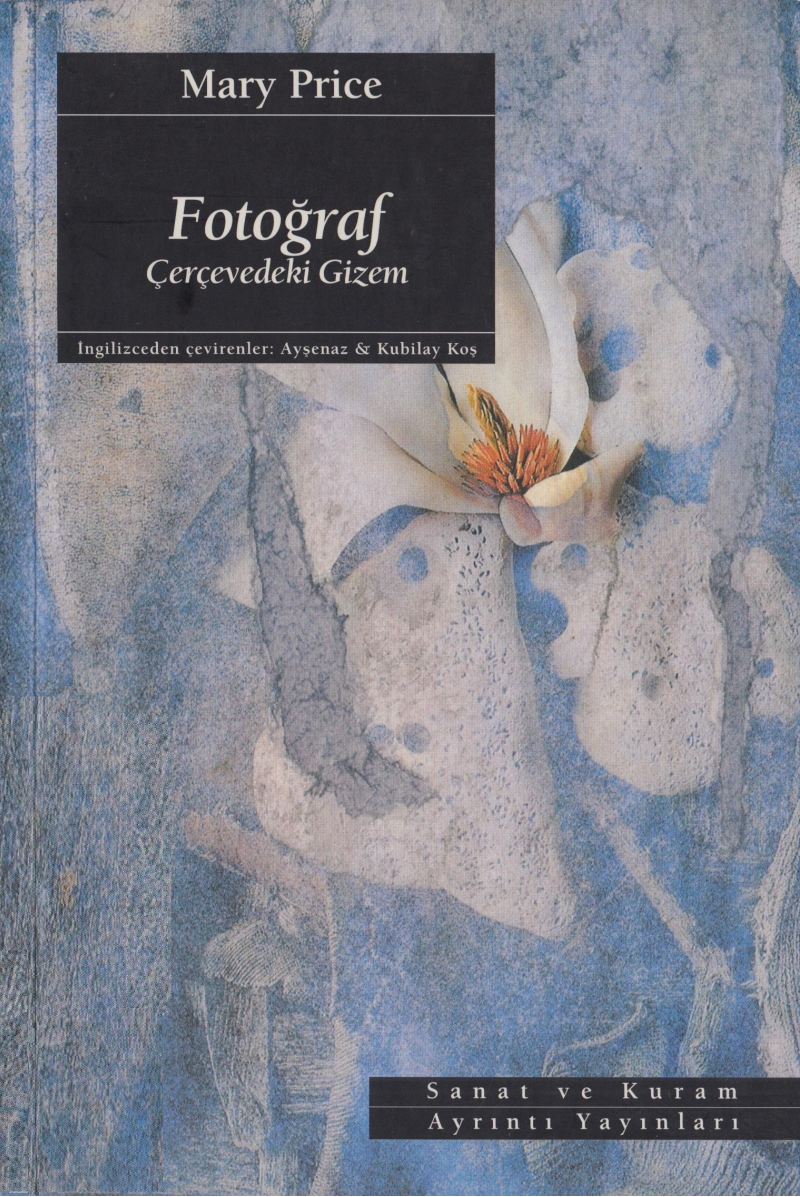
Mary Price

Fotoğraf
Çerçevedeki Gizem

İngilizceden çevirenler: Ayşenaz & Kubilay Koş



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Amatör bir portre fotoğrafçısı ve New Haven'daki Center for Independent Study (Bağımsız Araştırma Merkezi)'nin kurucularından biri. 1966-1979 yılları arasında *The Yale Review* dergisinin baş editörü olarak çalıştı. 1995 yılında, Modern Language Association (Modern Dil Derneği) tarafından Bağımsız Bilimci Ödülü'nü almaya layık görüldü. *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem* yazarın ilk basılmış kitabıdır.

Mary Price

Fotoğraf

.....

Çerçevedeki Gizem

Ayrıntı: 410
Sanat ve kuram dizisi: 9

Fotoğraf
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

İngilizceden çeviren
Ayşenaz-Kubilay Koş

Yayına hazırlayan
Nurgül Demirdöven

Kitabın özgün adı
The Photograph: A Strange Confined Space

Stanford University Press/1994
basımından çevrilmiştir

© 1994/Stanford University Press

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-405-2

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Fotoğraf

Mary Price

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

HAZIRLANAN KİTAPLAR

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

Martin' e

TEŞEKKÜR

Bu kitabın oluşmasında en büyük teşekkürü, eleştirmenlik zekâsının keskinliği, hangi konumda bulunursa bulunsun hiç körelmeyen Martin Price'a borçluyum. Onun önceki okumalarından büyük ölçüde yararlandım. Belli bir kuruma bağlı olmayan yazarlar, araştırmacılar, sanatçılar ve çevirmenler için bir kaynak olan The Center for Independent Study [Bağımsız Araştırma Merkezi] bana her aşamada destek oldu. Bu merkezin, Roger Baldwin, William Burney, Ellen Chirelstein, Phyllis Crowley, Marlene Demarque, Lila Freedman, Liliane Greene, Ruth Hein, Shelagh Hunter, Eve Ingalls ve Leslie Jackson gibi eski veya mevcut üyeleri bana doğrudan ya da dolaylı olarak yardım ettiler.

Ellen Graham, June ve Jacques Guicharnaud, John Hollander, Joseph Reed ve Patricia Meyer Spacks, kitabın ilk taslaklarının tamamını ya da bir kısmını okudular. Her birinin eleştirisi benim için yararlı ve önemliydi.

Tom Hricko, beni fotoğraflamanın süreçleri konusunda eğitti. Alan Trachtenberg, uzun zamandan beri fotoğrafçılığa olan ilgime hep destek verdi.

Bir New York fotoğrafçısı olan Thomas Victor, birkaç yıl önce Silliman College'da, ben henüz orada bir öğretim üyesiyken, fotoğrafçılık üzerine bir seminer vermişti. O zamanlar öğrencilerimin bana yönelttiği sorulardan bazılarına burada değinmeye çalıştım. Tom'a ve öğrencilerime teşekkür borçluyum.

Ayrıca, *The Yale Review*'da benden önce aynı görevde çalışmış olan Paul Pickrel'a ve derginin önceki editörü John Palmer'a da teşekkürlerimi sunuyorum. Dizgiciler arasından da Margaret ve Bill Wimsatt'e teşekkür ederim.

Trudie Calvert, bu kitabın usta ve titiz yayın sorumlusuydu. Stanford Üniversitesi Yayınevi'nin Hümaniter Bilimler editörü Helen Tartar, gerçekten de çok insancıl bir editördü. John Feneron yazdıklarımı bir kitap haline dönüştürmemde bana yardım etti. Basın dünyasında çalışan herkese, ayrıntıya gösterdikleri dikkatleri ve bu kitaba olan ilgileri için minnettarım.

Ancak bu kitabın sorumluluğu, yukarıda adlarını saydığım kişilere değil, bana, yalnızca bana aittir.

M.P.

İçindekiler

I. GİRİŞ 11
II. AKLIN ŞİMDİ VE BURADALIĞI 38
III. WALTER BENJAMİN 57
IV. BAŞLIKSIZ 99
V. GÖRÜLEN ŞEYLER 120
VI. BETİMLEYİCİ KAVRAM OLARAK MASKE 155
VII. EĞRETİLEME 177
VIII. PROUST, LOWELL, BARTHES, MUSIL 198

IX. SON, DÜNYEVİ *AURA* 227

— Resimler 234
— Dizin 236

1
Giriş

Bu kitapta iki önemli konu üzerinde durulmaktadır. Birincisi, betimleme dilinin kişinin fotoğrafa bakış şekliyle derinlemesine iç içe geçmiş olmasıdır. Betimleme başlık, altyazı ya da metin olabilir. Betimleme ne kadar ayrıntılıysa bakanın gözlemi o kadar kesin bir biçimde yönlendirilir. Bu bizi ikinci konuya götürür: Fotoğrafın kullanımı, onun anlamını belirler. Betimleme dili, kullanımı ortaya çıkarabilir, zorla kabul ettirebilir ya da sınırlandırabilir. Betimlemelerin doğruluğu, fotoğrafın kendisi ve kullanımı referans alınarak sınanmalıdır. Bir haber fotoğrafı, önce altyazılı olarak günlük gazetede yer alacaktır; fakat aradan biraz zaman geçtikten sonra aynı fotoğraf ek ya da farklı bir bilgiyle bir müzenin duvarlarında sergilenebilir. Haber fotoğrafı başlangıçta nasıl görünüyorsa yine öyle gö-

rünecektir. Ancak daha sonra haber olarak görülmek yerine, örneğin tarihsel, toplumbilimsel ya da sanatsal açıdan betimlenecek ve sonuçta da öyle görülecektir. Susan Sontag'ın *On Photography* [Fotoğraf Üzerine] adlı kitabındaki muhteşem içgörüsü kullanıma dikkat çekmektedir: "Wittgenstein'ın sözcükler için ileri sürdüğü, 'anlam kullanımdır' sözü her bir fotoğraf için geçerlidir."[1] Benim de inandığım gibi, kullanım, fotoğrafların anlamını belirliyorsa, hiçbir anlam mutlak değildir. Ancak birbirinden farklı betimleme ve kullanım olasılıklarının keşfi, keyfi yorumlamaları da yüreklendirmez. Bir tek fotoğraf için kullanım alanı, onun görülebilen içeriğiyle sınırlıdır. Kenar mahallelerin karanlık mekânları hiçbir zaman bir manzara, portre ya da natürmort olmayacaktır; Brezilya'nın yağmur ormanlarını kurtarmak isteyen çevrecileri de hiçbir zaman desteklemeyecektir. İmge çeşitli kullanımlara olanak tanısa bile, kullanımı sınırlandırır. Resmin *neye* ait olduğu anlamın keşfedilmesini yüreklendirse bile, anlamı kısıtlar.

Betimleme dili ve fotoğrafların kullanımları, gerçek fotoğraflar referans gösterilerek tartışılabilir ve örneklendirilebilir. Fakat gerçek fotoğraflar, içgörünün tek kaynağı değildir. Bazı yaratıcı yazın örneklerinde, fotoğraflar var olmadıkları halde betimlenebilmektedir. Proust ve Robert Musil'in romanlarında olduğu gibi, imgesel bir yazın yapıtında, fotoğraf roman içinde saklı bir *kullanım* için betimlenecektir. Diğer roman donatıları gibi, yazınsal amaçlarla da fotoğraflar uydurulabilir. Betimlenmiş fotoğraflarda ortaya çıkan, fotoğrafçılık üzerine düşüncelerin ayırdına varmak bu çalışmanın önemli bir parçası olacaktır. Benim görüşüme göre, uygun betimleyici sözcükler olmadan fotoğraflar eksik ve zayıf kalacaktır, fakat uydurma fotoğraflara ait olsalar bile, betimlemeler gerçek fotoğrafları yorumlama olanaklarını genişleterek bir kullanım zenginliği anıştırabilirler.

Burada üç uyarının yapılması gerekiyor. Birincisi, *betimleme* sözcüğü bu kitapta sözcüklerle betimleme anlamında sınırlandırılmıştır. Sözcüğün benim dahil etmediğim olası bir kullanımı da, fo-

1. Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, s. 106. [*Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 2. basım, 1999.]

toğraf içindeki nesneler ile resimler için kullanılan ve betimleyici olarak adlandırılan kaydetme ya da görme şeklidir. İki kullanım arasındaki fark, "Walker Evans'ın fotoğrafları betimleyici, Aaron Siskind'inkiler ise soyuttur" tümcesiyle örneklendirilebilir. Tarihsel olarak, bu iki görü tarzı arasındaki fark, belgesel (betimleyici) ya da resimsel (sanatsal) olarak betimlenmiştir, fakat çoğu zaman bu ayrım uygun düşmeyecektir.

İkincisi, bir fotoğraftaki sözcüklerin benim betimleme kapsamında kullandığım sözcüklerle ilgisi yoktur. Fotoğrafı çekilen sahnede bulunan bir mağazanın ya da benzin istasyonunun adı gibi sözcükler ya da kimi harfler fotoğrafta görünüyorsa, bunların o sahneye özgü anlamları vardır. Betimleyici olabilirler, ancak aynı zamanda betimlenmesi gerekenin bir parçasıdırlar. Bir film yıldızının tanıtım fotoğrafı üzerindeki kopyalanmış imzası ya da bir ürünün reklamını yapan fotoğrafların üzerine basılmış sözcükler gibi, fotoğrafa teknik olanaklarla basılmış sözcükler için de aynı şey geçerlidir. Yinelenmekten durağan hale gelen uygulamalar, uzlaşım açısından ilgi çekici olabilir, fakat betimleme adına fazla yararları yoktur.

Üçüncü uyarı ise, sinematografinin [motion picture photography] bu çalışmanın dışında tutulduğudur. Hareketsiz fotoğraf [still photograph] zamanı iki boyutta durdurur. Hareketli resim [motion picture], yani film ise zamanı görünüşte üç boyutlu bir anlatıya dönüşecek şekilde uzatır. İzleyici, gerçek insanlar zaman içinde hareket ediyormuş gibi görsün diye, karelerin hızlı hareketini ekrana yansıtmak, o gerçekliğin bir parçasını hareketsiz bir fotoğraf içinde yalıtmaktan farklıdır. Sinema filmleri, filmin üzerinden ışık geçirilerek gerçekleştirilir. Sanki anlatıdan farklıymış gibi, sinematografi üzerine yorum yapmak olağan bir durumdur; fakat böyle bir yorum, dilin bir koşuludur. Filmin konusundan ayrı olduğu izlenimini vermeden bir filmdeki fotoğrafçılık hakkında konuşmak olanaksızdır. Tanımı gereği hiçbir konu, hiçbir öyküleyici film, fotoğraf olmadan var olmazdı. Kullanılan dili saymazsak, fotoğraf anlatıdan ayrılamaz. Sinema filmlerinde, fotoğraf hem anlatıya hizmet eder hem de onun tabiyeti altındadır. Sinematografi, fil-

min son halinin farklı bir unsuru olarak hayat bulmaz. İşin içinde olan kişilerin yeterliliklerine göre, anlatı için tamamlayıcı, yıkıcı ya da onun ayrılmaz bir parçası olabilir. Bununla birlikte, filmin amacı fotoğrafçılık değil, fotoğrafçılığın da bir bileşeni olduğu, üretilmiş, tamamlanmış anlatının bütünüdür. Sinematografinin konusunu anlamaya çalışmak, bitmiş filmin bütün unsurlarını ilgilendirecektir. Sinematografinin neyi içerdiğini açıklamak için gerekli daha karmaşık bir çalışmanın önkoşulu olarak, hareketsiz fotoğraflarla ilgili bir tartışma yararlı olabilir. Ancak böyle bir ek çalışma, bu kitabın kapsamını aşar.[2]

Özet olarak, betimleme, dile gönderme yapacak ve bir fotoğraflama konusunun ya da tekniğinin seçimi olarak kullanılmayacaktır. Fotoğraf içindeki sözcükler ise, betimlenecek diğer unsurlar arasında yer alacaktır. Betimleme ve kullanım yalnızca hareketsiz fotoğrafları kapsayacaktır.

Betimleme ve kullanım ön plana çıkar çıkmaz, bu terimlerin yalnızca fotoğrafları mı ilgilendirdiği, yoksa örneğin resim için de aynı derecede önemli kategoriler olup olmadığı sorusu akla gelir. Yanıt üç katmanlıdır. İlk olarak, betimlemenin görsellikle ilgili herhangi bir çalışmada yeri olmadığını düşünmek saçma olurdu. İkincisi, halka açık sergiler görsellikle ilgili tüm çalışmalar için yaygın bir kullanım alanıdır ve kitabın sonraki bölümlerinde diğer kullanım alanları da açıklanacaktır. Üçüncü olarak ise, esas fark fotoğrafın resim için uygun olmayan pek çok alanda kullanılabilir olmasıdır. Bunun bir nedeni fotoğrafın ucuzluğu ve çoğaltılabilirliğidir. Ancak en önemli neden, fotoğrafın, dışsal nesneler dünyasıyla doğ-

2. Bu konu hakkında ilginç bir tartışma ile, Käte Hamburger'in *The Logic of Literature*, (çev. Marilynn J. Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1973) adlı yapıtında (s. 218-231) karşılaşırız. Hamburger, insanın film izlerken, bir tiyatro oyunu izlerken olduğundan daha yoğun bir biçimde üç boyutlu alanı deneyimlediğini belirtir; bu, aslında düz olan ekran ve gerçekte üç boyutlu olan sahne olgusu ile paradoksal bir ilişkidir. Yazarın sonuçlandırıcı yorumu ise, "film, *kendi başına* fotoğraftan farklı olarak, plastik sanatlar alanına değil, yazınsal sanat alanına ailtir" şeklindedir. Bu yorum hareketsiz fotoğrafın ("*kendi başına* fotoğraf") resim ya da heykel gibi plastik sanatlara ait olduğunu ileri sürse bile, bu önerme, bu formların her bir örneğinin kendi başına bir tasarlama nesnesi olabileceği olgusu ile sınırlı kalabilir: çünkü her hareketsiz fotoğraf, her resim, her heykel, kendi başına bağımsız bir bütündür.

rudan ve fiziksel olarak yönlendirilen bir ilişkisinin olmasıdır.

Fotoğraf makinesi, göz ile karşılaştırılabilir. Aradaki fark, fotoğraf makinesinin herhangi bir gözden öte bir şey olmamasıdır. Fotoğraf makinesi düşünmez. Yargılama, seçme, düzenleme, dahil etme, dışlama ve yakalama ile ilgili her şey fotoğrafçı aracılığıyla olmak zorundadır ya da havadan çekilen fotoğraflarda olduğu gibi çok özel durumlarda fotoğraf makinesi programlayıcısına gereksinim duyulabilir. Düşünen ve gören fotoğrafçıyla kaydetme aracı olan fotoğraf makinesi arasındaki ayrışımdan dolayı, fotoğrafa bakan kişi için herhangi bir fotoğrafçıyı yaratıcı olarak nitelendirmek, diğer görsel sanat eserlerinin yaratıcılarını nitelendirmekten daha zordur. Bir sonraki bölümde bu ayrışım, yaratan ile yapıt arasına bir makine girdiğinde söz konusu olan "özgün olmama"nın bir belirtisi olarak karşımıza çıkacaktır.

En çağdaş koşullar altında, fotoğraf konusundaki uzlaşım, bakan kişinin beklentilerini yönlendiren bir düzenlemeyle netleştirilecektir. Bir gazetede insan, eylem ya da durum fotoğrafları görmeyi bekler ve bunlar bulunur; bir galeride, kendine özgü bir biçimde görsel merak uyandırdığı varsayılan fotoğraflar; bir enstantane fotoğraf albümünde enstantaneler; bir kitapta ise metni tamamlayan ya da resmeden fotoğraflar yer alacaktır. Bu örnekler oldukça sıradandır ve sayıları o kadar çoğaltılabilir ki bunlar üzerine kafa yormak gereksizdir. Günlük hayat bağlamının bir parçası olan bu örnekler konusunda düşünmeyi ilginç kılmak adına, öncelikle betimleme sorununu ele alacağım.

Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* [Sıradanlığın Şekil Değiştirişi] adlı yapıtında, betimleme sorununu zekice ortaya koyar.[3] Birbirinin tıpatıp aynı iki fotoğraf negatifinin, konularıyla bağlantılarının farklı olabileceğini kesin ve açık bir şekilde belirtir. Fotoğraflar birbirinin aynı gibi görünür, fakat Danto'ya göre bunlar farklı konuların fotoğraflarıdır. Danto'nun anlatmak istediği, nedeni ya da konunun özdeşliğini koyutlamak için görsel benzeşmeden daha fazlasının gerektiğidir. Aynı gibi görünen ama

3. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981, s. 48-49, 1-3.

farklı konuları olan *resimlerde* görünmeyen ancak var olan farklar, olguları saptamak için betimlenmelidir; bu resimler kopya ya da çoğaltma olarak görülmeyecektir. Fotoğrafların görünürde aynı olacaklarını sanmak, farklı dışsal konuları olsa bile resimlerin aynı görüneceklerini sanmak kadar olasıdır.

Danto'nun esprili önerisine göre, görünüşte aynı olan fakat her durumda farklı betimlenmiş kırmızı boyalı kareler, yalıtılmış olarak düşünülmüş ayrı varlıklar oluştururlarsa, her biri betimlemelerle koşullandırılmış farklı tepkilerle görülecektir. Danto'nun önerdiği kırmızı kareler aşağıdaki gibidir:

1. Kızıl Deniz'i geçen İsrailoğulları.
2. İlk resmin Kierkegaard tarafından, "İsrailoğulları Kızıl Deniz'i çoktan geçti, Mısırlılar ise boğuldu" şeklinde betimlendiği bilgisinden esinlenen "Kierkegaard'ın Ruhsal Durumu" adlı bir çalışma.
3. "Kızıl Meydan," bir Moskova manzarası.
4. "Kırmızı Kare" olarak da adlandırılan minimalist bir resim.
5. "Nirvana," Hint inanışları öğretisi üzerine metafizik bir resim.
6. Matisse'in bir öğrencisi tarafından yapılan "Kırmızı Masa Örtüsü."
7. Giorgione tarafından hiçbir zaman yapılmamış bir resim için hazırlanan kırmızı zeminli tuval.
8. Kırmızıya boyanmış bir tuval parçası.

Danto, bu listeye, diğer kırmızı resimlere büyük ölçüde benzeyen "Başlıksız" adlı resminin de dahil edilmesi konusunda ısrar eden, eşitlik yanlısı bir politik ressamdan bir örnek de ekler. Hangi çalışmanın bir sanat yapıtı olduğu ve aynı zamanda buna nasıl karar vereceği Danto'nun kendine yönelttiği sorulardır. Bana göre en yararlı olan, betimleme ediminin, her bir resme bakmak için gerekli olan çağrışımları nasıl yönlendiriyor olduğudur. Betimleme yorumlamayı da sağlamaktadır.

Bir fotoğrafın anlamını tamamlamak ya da unsurlarını sözcüklerle tanımlayarak fotoğrafı görsel bakımdan yorumlamak için be-

timleme gerekiyorsa, betimlemeyi kimin yapabileceği sorusu akla gelebilir. Bunun yanıtı, fotoğrafa bakmaya razı olmuş herhangi bir kişidir. Betimlemeler az çok yeterli, sofistike, doğru ve yararlı olacaktır. Doğruluk görsel kanıtlarla kontrol edilecektir. Walter Benjamin'in, Atget'nin insansız Paris sokaklarının fotoğraflarını, bu yerleri bir suç mahalliymiş gibi göstermeye kanıt oluşturmak adına çektiği şeklindeki yorumuna gelince; bu, gerçek insansız sokakların gerçek fotoğrafları referans olarak gösterildiğinde hiç de ikna edici olmayan tek yönlü bir yaklaşımın görkemli bir şekilde sunulmasıdır. Bu nedenle, yokluk fikrinin gücü karşısında kişi kanıt yüzünden değil, kanıta karşın Benjamin'e inanmaktadır. Benjamin, buna hiçbir şekilde kabul edilmeyebilecek bir politik açıklama da eklemiştir. Onun "Kızıl Deniz'i geçen İsrailoğulları" önermesi, başka bir betimleyici yorumda, "Kierkegaard'ın Ruhsal Durumu" da olabilir. O betimlemeyi henüz hiç kimsenin yazmamış olması da olasıdır.

Betimleme, fotoğraflar için gereklidir. Adına ister altyazı ekleme, ister başlık atma, ister betimleme deyin, bakan kişinin hem anlamaya hem de görmeye yöneltildiği şeyi sözcüklerle belirtme edimi, resim için gerekli olduğu kadar fotoğraf için de gereklidir. Ya da isterseniz adına eleştiri deyin. Görme edimini sağlayan, betimleme edimidir.

Resim söz konusu olduğunda, betimlemeler konuyla ilgili olguları doğrulayabilir. St. Sebastian'ın diyakronik bir açıklaması, sanatçının katıldığı ya da aykırı düştüğü şeylere bir norm getirir. Bu, düşünce tarihine aittir. Sanat tarihinde ise boya kimyası, optik bilgi ve diğer bilimsel etmenlerle ilgili başka bir betimleme sözdağarı söz konusudur. Toplumsal yönler, bir eserin piyasada, müzede ya da galeride nasıl alımlanacağı konusunda yapılan tahminlerde yansıtılır.

Bu önceden kategorilendirilmiş sanata ait yönler fotoğrafçılık için de geçerlidir. Bunun nedeni fotoğrafçılığın bir sanat olduğunu öne sürmem değil, fotoğrafların zorunlu olmasa da aslında resimlerle aynı muameleyi görmeleridir. Fotoğraflar, hem evlerde hem müzelerde duvarlara asılır; piyasa değerleri üretimleri kısıtlanarak

artırılır; onları günlük sıradan enstantanelerden ya da her gün karşılaştığımız haber fotoğraflarından ayırabilmek için kitaplar yayımlanır.

Ancak resim ve fotoğraf arasındaki asıl fark, görülebilir ve anlaşılabilir fiziksel farklardan, boya ve emülsiyondan daha ötededir. En temel fark, fotoğrafın nesneler dünyasıyla olan nedensel bağıdır. Bu bağ, fotoğrafın, bir fotoğrafçı tarafından seçilen dünyanın bir bölümünü sabit bir biçimde tutmasını sağlar, fotoğrafçıyı da dünyanın böyle bir bölümüyle kısıtlar. Fotoğrafta tek boynuzlu atlar yoktur. Eğer bir tane görülecek olursa, buna inanmamak gerekir. Gerçekler ve nesneler dünyasında açıklama yapılmazken, akıl ve aldanma dünyasında yapılacaktır. O fotoğraf, kolay aldanabilen bir seyirci için özel olarak tasarlanmış sahte bir kurmaca olacaktır. Fotoğrafçılık sürecinde anlayış ve güven, nedensel bağın doğruluğuna olan inanca dayanır. Fakat o bağdaki basit bir inanış fotoğrafta görüleni açıklamak için yetersizdir.

Fotoğraf üzerine yazan zamanımızın eleştirmenleri, nesneler ve baskı arasındaki birebir nedensel ilişkiyi *indeks* [im][4] *ve transkrip-*

4. Rosalind Krauss, ışık ile baskının yapıldığı yüzey arasındaki ilişkinin imleyici olduğunu belirtir; nesneler ve baskı arasındaki birebir ilişki "çizgilerin, baskıların ve ipuçlarının örneklediği gibi, bir amacın fiziksel belirtileri olarak ortaya çıkar." "İndeks Üzerine Notlar: 2. Bölüm", Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, s. 211. Marksist eleştirmen John Tagg de fotoğrafın doğasını imleyici ("fotoğraf öncesi gönderge ile gösterge arasındaki nedensel bağ") olarak nitelendirir, ancak bu bağın "hayli karmaşık, geri alınamaz" olduğunu "ve anlam düzeyinde hiçbir şeyi garanti edemediğini" ileri sürer. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, s. 3., bu bağı fiziksel bag anlamında kullanıyorsa, fiziksel yönleri yalnızca karmaşık formüllerle açıklanabilse de, tasarlanması basit olan bu bağ bence hayli karmaşık olamaz. Geri alınamaz mı? Bunun anlamı, fotoğrafçının bu bağı geri alamaması olmalı; fotoğrafçı bu bağı yalnızca yeniden oluşturabilir. Bağın, anlam düzeyinde hiçbir şey garanti etmediğine katılmıyorum. Bağ, yalnızca kendini garanti eder, ancak garanti anlamı sınırlandırır ve bu yolla bir şey garanti eder.

5. Stanley Cavell, "What Photography Calls Thinking," *Ratiran* 4 (Bahar 1985): 1-21, özellikle 3-4; Umberto Eco, "Critique of the Image," *Thinking Photography*, der. Victor Burgin, Londra: Macmillan Education, 1988, s. 32-33. Eco, ışığın film üzerindeki fiziksel işlemi ile gözün retinası üzerindeki alımlanan izlenimler arasında bir bağ kurar. Ancak daha sonra, Cavell ile aynı terimi yani transkripsiyonu kullanarak, gerçek nesneler ile gerçek nesnelerin fotoğrafları arasındaki bağlantısızlığı kesin ve açık olarak belirtir.

siyon[5] terimleriyle tartışırlar. Fotoğraflar *kodsuz*dur.[6] *İndeks*, *transkripsiyon*, *kodsuz* terimlerinin üçü de, uygulama ile ilgili bir nedeni dikkate almadan, diğer bir deyişle insan denetimini dikkate almadan, ışığın film üzerindeki nötr, dokunulmamış fiziksel etkisini imlerler. Bunlar, aynı zamanda İngiliz fotoğrafçılık tarihinin en ünlü deyimi olan, William Henry Fox Talbot'un "doğanın kalemi"[7] sözü ile ima edilen mecazi araçsallık unsurunu da elemiş olurlar.

Transkripsiyon nötr bir terimdir ve etkinin nesnelerden alınıp filme aktarılması bağlamında en doğru düşünce şeklidir. Fotoğrafın temsil ettiği bir şey varsa, bu onun resmi yapılmış öznelerle olan benzetimsel ilişkisinden dolayıdır. Bir portrenin birincil kimliği, bir kişiye *ait* olmasıdır. Fiziksel varlık, ortam ne olursa olsun aynıdır. İkincil olarak, portre kendi ortamı ve tekniğinin bir örneğidir. Ressamın yarattığı "gerçeklik," öznenin nitelikleri ve görünümünün farklı bir bakış açısıyla, yani ressamın görüsünün inatçı direnişiyle bir birleşimidir. Fotoğrafçının görüsü, ressamınki gibi, aynı "gerçekliğin" farkına varsa da, aynı ışık etkilerini kullansa da, karakter ve görünüm için aynı niteliklere değer verse de, oldukça farklı za-

---

6. "Kodsuz imge," Roland Barthes'ın kullandığı bir terimdir, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, s. 88. A. D. Coleman, fotoğrafik imgenin "özgül bir 'gerçeklik' anı"nı *kodladığını* özellikle belirtir, ancak onun, gerçeklik ile imge arasındaki ayrışım ya da gerçeklik ile imge arasındaki karşılıklı ilişkiyi azımsamadan "kodlama" dediği şeye, ben transkripsiyon demeyi yeğlerim. *Kodlama* yapısal dilbilimden alınmış bir sözcüktür. Yapısal dilbilim ise bu sözcüğü bir 19. yüzyıl buluşu olan, telgraf teli üzerindeki şifrelerden almıştır; bu buluş sayesinde mesajlar alenen iletildiği halde gizli tutulabiliyordu. Sözcüğün yananlamları arasında, imgedeki her nokta ile kopyaladığı asıl sahnedeki nokta arasında, aynı zamanda yine imgedeki her nokta ile kopyaladığı asıl sahnedeki her noktadan her noktanın özdeşliğinin kaldırılması arasında birebir karşılıklı ilişki vardır. Coleman, "The Directorial Mode," *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, yay. haz. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 480-491, özellikle 483.
"Critique of the Image" başlıklı yazısında, Umberto Eco da fotoğrafın kodu olmadığını belirtir, ancak fotoğrafın yine de kodlara dayanarak "tıpkı retinada başaşağı duran imgenin başka duyumsal deneyimlerle düzeltilmesi gibi" anlaşılabileceğini söyler. Eco'nun belirttiği kodlar arasında, beğeni, duyarlık, retorik ve biçem kodları yer alır. İnsan, fotoğrafik resimden kodlar çıkarır ve onları deneyim ile donatır.
7. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Talbot, negatif-pozitif fotoğraf çekme tekniğini bulmuştur.

mansal ve maddesel kısıtlamalara maruz kalır ve sonuçta nicel farklar nitel bir fark yaratır. Nitekim Stanley Cavell şöyle diyebilmektedir: "Ben ... hepimizin sorduğu, fotoğrafın ne olduğu sorusunu soruyorum ... ve öyle sanıyorum ki siz onun yabancılığının farkına varamıyorsunuz; örneğin fotoğraf ile özne arasındaki ilişkinin bizim temsil kavramımızla uyuşmadığını anlayamıyorsunuz; biri diğerinin yerine geçiyor, ama aralarında bağlantı yok, ya da biri diğeriyle benzerlik oluşturuyor... Bir temsil, öznesinin kimliğini vurgular, bu yüzden benzerlikten söz edilebilir; bir fotoğraf ise öznesinin varlığını vurgular, onu kaydeder, bu nedenle de transkripsiyon olarak adlandırılabilir."[8]

Transkripsiyon dolaysız olduğu halde, bakan herhangi birinin algıladığı gerçeklik ile o gerçekliğin fotoğrafı arasında bir uyumsuzluk fark edilir. Algılamadaki bu uyumsuzluk betimleme ve yorumlamadaki farklılıklarla ifade edilecektir. Bu nedenle, dolaysızlık, fotoğrafa bakanların onun anlamı konusunda hemfikir olacakları anlamına gelmez. Fox Talbot'un emülsiyon üzerindeki ışığı, doğanın kalemi, yani alımlayıcı kâğıt üzerine doğrudan yazan bir ışık aracı olarak betimlemesine karşın, dış dünya ile fotoğraf arasındaki ilişki açık ve saf olmamıştır.

Transkripsiyon, bir şeyin başka bir şeyle kaçınılmaz olan, uydurulmuş, tasarlanmış ya da imgelenmiş olmayan ilişkisidir ve dış dünya ile fotoğraf arasındaki ilişkiye verilen addır. Bence *transkripsiyon* terimi en yararlı terimdir, çünkü nesneden çıkıp fotoğraf makinesinin objektifi aracılığıyla doğrudan levhaya ya da filme giden çizgileri gösteren şematik diyagramları akla getirir; bu, sözcüğün gerçek anlamıyla bir çapraz yazımdır. Aynı olguyu imleyen *indeks* terimi ise, nesneye işaret eden yananlamı açık değilse, hiçbir görsel imge içermez. Hangi terim kullanılırsa kullanılsın, dönem ya da buluşlar dikkate alınmaksızın, hareketsiz fotoğrafçılığın bütününe uygulanabilir; çünkü ışığa hassas yüzeyin ışığa karşı tepkisi daguerreotip için de Polaroid için de ya da ikisi arasındaki tüm fiziksel ve kimyasal fotoğrafik buluşlar için de aynıdır.

Üçüncü terim olan *kodsuzluk*, tamamıyla biçimsel ya da ku-

8. Cavell, "What Photography Calls Thinking," s. 3-4.

ramsaldır. "Yakalanan", "çekilen" ya da "ele geçirilen" gelişigüzel gerçeklik parçaları için belirgin bağlam eksikliğini belirtmede işe yarar. Anlamlamadaki belirsizlik, böylece anlamlama eksikliği olarak yorumlanır. Fakat gerçek anlamda fotoğraflara bakma, onlar hakkında konuşma ya da yazma sırasında, bakan kişiler hem yakalanan, çekilen ya da ele geçirilen nesnelerin uyacağı kodları tanımlayarak ayırt ederler, hem de söylemlerinin yapısıyla kendi kodlarını tanımlarlar. Betimlemeler ve kullanım alanları kodlandırılacaktır.

Aşağıdaki iki önerme, daha doğrusu bir önerme ve bir karşı önerme, fotoğrafçılığa olan yaklaşımların hangi boyutlara ulaşabildiğini göstermektedir.

Birincisi, Roland Barthes'ın *Camera Lucida: Reflections on Photography* [Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler] adlı kitabındandır. Bu düşüncelere neden olan şey, Barthes'ın çok sevdiği ve uzun süre yasını tuttuğu annesinin ölümüydü. Barthes, annesinin yaşarken çekilmiş fotoğrafları arasından, kendisine onun varlığını anımsatacak bir fotoğrafını bulmaya koyulur. Barthes'ın fotoğrafların anlamı üzerine derin düşünceleri, *Camera Lucida*'nın konusunu oluşturur.

> Fotoğrafın kodsuz bir imge –belli kodlar onu okuyuş biçimimizi açık şekilde değiştirse de– olduğunu ileri sürdüğüm zaman olduğum gibi şimdi de aralarında bulunduğum Gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir "kopya"sı olarak değil, *geçmişte kalmış gerçekliğin* bir türümü, yani sanat yerine bir *büyü* olarak görürler. Bir fotoğrafın benzetimsel mi yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan fotoğrafın kanıtlayıcı bir gücünün varlığı ve tanıklığının nesneyle değil zamanla ilgili olmasıdır. Görüngübilimsel bakış açısına göre, Fotoğraf'taki özgünleştirme gücü temsil gücünü aşar.[9]

Barthes üzerine özel olarak yorum yapan ikinci önerme John Tagg'e aittir:

9. Barthes, *Camera Lucida*, s. 88-89. [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 2000] *Camera Lucida* ve Barthes'ı felsefi bir çerçeve içine yerleştirerek bazı eleştirmenlerin yakın ilişkilerini betimleyen *Camera Lucida* üzerine bir eleştiri yazısı için, bkz. "The Heresy of Sentiment," *Afterimage* 9, Kasım 1981, s. 6-7.

> Uygulanan yetenek ve süreçteki işbölümü ne olursa olsun, her aşamada şans faktörü, amaçlı müdahaleler, seçimler ve çeşitlemeler, anlamı oluşturur. Bu, Barthes'ın bizi inandırmak isteyeceği gibi, önceki (bir daha ele geçmeyecek olan) bir gerçekliğin biçiminin bozulması değil, yeni ve özgül bir gerçekliğin üretimi, bir başka deyişle belli işlemlerde anlam kazanan ve gerçek etkileri olan, fakat *ne hakikate ne de fotoğraf öncesi gerçekliğe dayanan ya da dayandırılabilen* fotoğraftır. Fotoğraf, büyülü bir "türüm" değil, belli bağlamlarda belli güçler tarafından az çok tanımlanmış amaçlar için işletilen maddesel bir aracın maddesel bir ürünüdür. Bu yüzden simya değil bir tarihçe gerektirir. Tarihçesi dışında, fotoğrafçılığın varoluşunun özü boştur ve *varoluşun onaylanması, geçmiş zamanın izi, annesinin bedenine yeniden kavuşması gibi Barthes'ın arzuladığı şeyleri geri getirmez.*[10] (Vurgu eklenmiştir.)

Bu önermeler, birbiriyle çelişik olmasa da uzlaştırılamaz. Uzlaştırma, gerçeklerin saptanmasıyla sağlanabilirken, burada gerçekler anlaşmazlığın merkezinde durmaktadır. Barthes, fotoğrafın büyülü bir türüm [emanation] olduğunu söyler, Tagg ise öyle olmadığını. Barthes, fotoğrafın geçmişte var olan bir şeyin kanıtı olduğunu söyler, Tagg ise maddesel tarihçesi ve kullanımı araştırılarak belirlenecek bir şeyin kanıtı olduğunu.

Barthes'ın savını yadsımakta ısrar etmemiş olsa, Tagg'in savı tamamıyla anlaşılabilirdi. İki önerme arasındaki bir fark da, Barthes ince, şiirsel ve hem yaratıcılığa hem de yaratıcı dile yakın bir tavır sergilerken, Tagg, Barthes'ın fotoğrafla ilgili yaratıcı çözümlemesini hoş karşılaması durumunda, olasılık ve özgüllükten ödün vereceğinden korkar gibidir.

Nesneden çıkıp objektifin içinden indeks bağıntısıyla fotoğrafa giden o düz çizgi, yani transkripsiyon düşünüldüğünde şu soru akla gelir: Tagg nasıl olur da fotoğraf "Gerçeğe olduğu gibi fotoğraf öncesi gerçekliğe dayanamaz ya da dayandırılamaz" diyebilir? Çizgi düz değil midir? Evet, çizgi düzdür; transkripsiyon fikri korunabilir ve gerçeğe uygun olacaktır. Öte yandan gerçek, anlamlı olabilmek için, yorum, bağlam ve diğer gerçeklerle uyum içinde olmalıdır. Tagg'in "gerçekliği" ve Barthes'ın "özgünleştirmesi" [authen-

10. Tagg, *Burden of Representation*, s. 3.

tication] fotoğraf öncesi sahneye (sanal düz çizgi sayesinde) hem dayanabilir hem de dayandırılabilir. Tagg'in ilki geri getirilemeyen özgün sahne, ikincisi ise yeni ve özgül gerçeklik, yani fotoğraf olmak üzere iki gerçekliği vardır; ilki ikincisinin içine kopyalanır diyebiliriz. Barthes'ın *özgünleştirme* terimi, temsil edilen sahnenin kendisinde, yani Tagg'in yeni ve özgül gerçekliğinde değil, sahnenin geçmiş bir zamanda var olduğunun kanıtı olan fotoğrafta anlamın onaylanmasıdır. Tagg, annesinin varlığını anımsatması nedeniyle (Tagg'in deyişiyle, "annesinin bedenine yeniden kavuşması" nedeniyle değil), Barthes'ın onun portresini tanımlayabileceğini kabul etmez. Tagg'in bu reddedişi, gerçeğe dayanma olasılığının dışındadır. Dayanılan gerçeklik, ancak nesnelerin (ve annenin) imlendiği temsil edilebilir dünya için geçerlidir; Barthes'ın kendisi o dünyayı yaratıp deneyimlediği ve okuyucularına bunun yararını anlattığı için gerçektir dediği şeyin gerçek olduğu bir imgelem dünyası için geçerli değildir. Barthes mezardan gelmesini beklediği bir işaretin tutkusuna kapılmıştır, ama arama işi onun da iyi bildiği gibi kendi imgeleminde gerçekleşmektedir. ("Böylece kendimi fotoğrafik 'bilginin' ölçüsü kılıyorum"[11]).

Tagg, bir fotoğrafın anlamlarının ilginin yönü ile açığa kavuştuğuna, ilginin açığa vurulmasının da fotoğrafın tasarlanmış kullanımına bağlı olduğuna inanır. Barthes'dan ayrılan yanı, fotoğrafın kullanım alanı için ileri sürdüğü savdır; her iki kullanım da –Barthes'ın kişisel, görüngübilimsel kullanımı ya da Tagg tarafından koyutlanan kurumsal, maddeci kullanım– bana savunulabilir gibi görünüyor. Her ikisi de yorumun gerekliliği konusunda hemfikirler; fotoğrafın nesneleri transkripsiyon yoluyla kaydettiği konusundaki inançlarında da, nesnelerin var olan ışığı engellediği konusundaki düşüncelerinde de aralarında bir fark yoktur. Tagg'e göre, aralarındaki fark, her birinin sorunu tanımlama biçiminde yatar. "Sorun tarihseldir, varoluşsal değil," diye ısrar eder ve şöyle sürdürür: "(Sorunun) bugün neyi içerdiğini zihninizde canlandırmak için, yalnızca retorik olmakla kalmayıp metin içinde kendinize şu soruyu sorun: Hangi koşullar altında Loch Ness Canavarı'nın bir fotoğrafı

11. Barthes, *Camera Lucida*, s. 9.

(bu canavarın epeyce fotoğrafı vardır) kabul edilebilir niteliktedir?"[12] Loch Ness Canavarı tek boynuzlu at örneğinden farklıdır, çünkü pek çok kişi bu canavarın varlığına inanırken kimse tek boynuzlu ata inanmaz.

Böyle bir canavarın olmadığına inananlar için hiçbir fotoğraf hiçbir zaman canavarın varlığının kanıtı olarak kabul edilmez. Canavarın varlığına inananlar içinse kanıt gerekli değildir; bir fotoğraf kolayca inançlarını doğrular. Fakat bu yalnızca fotoğrafın "kanıt" olarak kullanılması sorununu doğurur. İnanç işin içine girdiğinde kanıt istenmez. Tagg şöyle yazar: "Neyin kanıt olduğu düşüncesinin bir tarihçesi –pek çok emekçisi ve toplumsal tarihçisi olduğu halde Barthes'ın kaçırdığı bir tarihçe– vardır. Bu, belirlenmiş tekniklere ve yöntemlere, somut kurumlara ve özgül toplumsal ilişkilere –güç ilişkilerine– işaret eden bir tarihçedir. Fotoğrafik kanıt tarihçesini de işte bu daha kapsamlı alana sokmalıyız."

Tagg'e göre, kanıt olma işlevi, yasa koyan ve yasayı uygulayan kurumsal alanlar ile çerçevelenir. Fotoğrafın anlamı, onun "temsili aşar" sözüyle belirlenir ve bu yüzden tanım olarak "açıkça ifade edilemez." Onun savına göre, madde olarak fotoğraf "temsil"dir ve soyutlamalar ("yasa," "yasanın uygulanması") da "gözle görülür bir şekilde açıkça ifade edilemeyen"dir. Görünen fotoğrafın ötesine geçen kullanım alanı ise güç yapıları ve güç ilişkileri içeren kurumsal amaçlarla belirlenir. İlgili kodlar fotoğrafın kapsamı dışında ve toplumsal yapıların içindedir.

Tagg'in kanıtsal fotoğraf örneği, kenar mahallelerdeki derme çatma evlerin temizliği ile ilgilidir. Buralardaki kalabalıklığı ve sağlıksız koşulları göstermek için resmi bir sağlık kuruluşu adına çekilen fotoğraflardaki etki, fotoğrafçının mercek, ışık ya da bakış açısında yapacağı hilelerle sağlanmış bile olsa, fotoğraflar yine bu koşulları gösterecek ve böyle yorumlanacaktır.[13] Tagg'in fotoğrafların yoksul semtlere ait olduğu konusunda bir şüphesi yoktur, fakat onların çıkar kodlarına uygun olması gerektiğini savunur. Mal

12. Tagg, *Burden of Representation*, s. 4-5. Bundan sonraki iki paragraftaki alıntılar da bu kaynaktan yapılmıştır.
13. a.g.y., 5. bölüm, "God's Sanitary Law: Slum Clearance and Photography," özellikle s. 146.

sahiplerinin güç yapısını temsil eden ve statükoyu korumak isteyen ev sahibinin yorumunun, ortama ışık ve hava girmesini isteyen ve kiracıların çıkarlarını temsil eden sağlık kuruluşunun yorumundan farklı olacağını ileri sürer. Kanıtın yorumlanışı, kurumsal çıkarlara göre şekillenir.

Yasal kanıt görüngübilimsel kanıttan farklıdır. Fotoğraflardan oluşan "kullanım," her durumda yorumla desteklenmelidir. Böylece kişi fotoğrafın içkin, apaçık, sabit bir anlamı olmadığı fikrine tamamıyla katılabilir. Fakat fotoğrafın tamamen rasgele bir anlamı da yoktur. Yorumlamanın sınırları, fotoğrafın görsel içeriğiyle belirlenir. Ancak Victor Burgin'in ciddiyetle ve David Lodge'un gülünç bir yolla gösterdiği gibi, başvurulan kodlar sınırsızmış gibi görünür.

Fotoğrafçı, yazar ve öğretmen Victor Burgin, klasik retorik terimlerine dayanan fotoğraf yorumunu kurmak için dilbilim ve göstergebilim sözdağarını kullanır. Örneğin, tepeleme kremasıyla bir fincan kahvenin yanında sigaraların gösterildiği bir reklamda, benzerlik (benzetme olarak ifade edilir) söz konusu olabilir. Burada ileti, "Bu sigaralar krema gibidir (tadı krema kadar 'hafif'tir). Sigaraları bir demet buğdayla resmeden diğer bir ileti de, "Bu sigaralar doğal bileşenlerle yapılmış ekmek gibidir (ekmek kadar sağlıklıdır) biçimindedir."[14] Burgin'in yorumsal kodunda benzeti en az karmaşık olan örnektir. Diğer örnekleri, aralarında *epitochasm* (çokluğu ve düzensizliği anlatan bir birikim eğretilemesi) ve *antanaclasis* (değişik anlamlarla tekrarlama ya da değişik altyazılarla tekrarlanmış bir resim) gibi alışılmadık terimler de olsa, anlamak daha zor değildir.

David Lodge'un bu düşünce tarzı üzerine, *Nice Work* [İyi İş] adlı romanında çok hoş bir parodisi vardır. Hayal ürünü Rummidge Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı öğretmeni olan Robyn Penrose adlı genç bir bayanla yerel bir fabrika müdürü olan Victor Wilcox komik bir şekilde karşılaşırlar. Üniversitedeki bir yönetici, kasaba halkıyla üniversite camiası arasında iyi niyetli bir fikir alışverişi yapılabileceğini düşünür ve Robyn çarşamba günleri Victor'un yap-

14. Victor Burgin, "Photographic Practice and Art Theory," *Thinking Photography*, der. Burgin, Londra: Macmillan Education, 1988, s. 75.

tıklarını izlemekle görevlendirilir.

Bir çarşamba günü, Victor, Robyn'le birlikte bir randevuya gitmek için araba kullanırken, yol üzerindeki bir reklam panosunda Silk Cut sigarasının reklamını görürler. (Reklamın fotoğraf olup olmadığı belli değildir, fakat bir yorumlama sözdağarının örneklenmesi açısından bunun bir önemi yoktur.) Victor'a olan kızgınlığı yüzünden ya da mesleki bir içtepiyle Robyn reklamı çözümlemeye koyulur. Victor "tüm yaşam felsefesinin Robyn'in reklam çözümlemesiyle tehdit edildiğini hisseder." Çarpık bir aklı olmalı, der. Kadının çözümlemesi şöyledir: "İlk anda bu bir çeşit bilmeceydi. Bir başka deyişle, onu çözmek için Silk Cut diye bir sigara markası olduğunu bilmeniz gerekiyordu." Görülebilir reklam panosu *üzerinde* değil ama onun resmettiği şeyde bir kodun varlığının önceden kabul edildiğine dikkat etmek gerekir.

> Poster, bir resimli bilmece gibi, kayıp ismin ikonik bir temsiliydi. Ama ikon aynı zamanda bir metafordu. Pırıldayan ipek, şehvet uyandıran yumuşacık kıvrımları ve bedensel zevkleri çağrıştıran dokusuyla, kadın vücudunu apaçık sembolize ediyordu; daha açık bir renkle ön plana çıkarılmış elips biçimindeki yarık, açıkça bir vajinaydı. Reklam bu şekilde, kadın vücuduna girme kadar, onu kesme arzusu da uyandıran hem duyumsal, hem de sadistik dürtülere hitap ediyordu.

Arabadaki konuşma Victor'un, "Buna daha fazla katlanamayacağım. Sigara içmemin bir sakıncası var mı? Yalnızca basit, sıradan bir sigara?"[15] demesiyle son bulur.

Öfkelenmiş basit bir adamın sıradan diline karşı soyut dilin kullanımı, Robyn'in de aralarında bulunduğu birçok kuramcının donuk ciddiyetini aydınlatan dahice bir gülünç etki yaratır. Tek doğrulanabilir unsuru, üzerinde bir kesik bulunan ön plana çıkarılmış ipek kumaş resmi (ikonu) olsa da, bu, Robyn'in çözümlemesinin yanlış ya da aptalca olduğu anlamına gelmez. Victor onun ayrıntılı Freudcu yorumunu reddeder ve reklamdaki cinsellik, güzellik ve duyumsal zevkler gibi eşikaltı önermelerin onun sigara içmesiyle

15. David Lodge, *Nice Work*, New York: Penguin Books, 1990, s. 154, 157. [*İyi İş*, çev. Ülkü Demirtepe, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 193]

uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmadığını vurgular.

Herkese açık resimlerin tarih ve bilimle (Tagg) ya da göstergebilimle (Barthes, Burgin, Lodge) bağlantılandırılabilen içgörülerine, Erving Goffman'ın çalışmasındaki toplumbilimsel içgörüler de eklenebilir. Goffman, "resimler hakkındaki günlük konuşmalarımızı nitelendiren sistematik belirsizlikler"e işaret eder. En bulanık ya da akıl karıştırıcı söz, bir fotoğraf bir şeye "ait" dendiğinde kullanılan "ait" sözcüğüdür.[16] Fotoğraf konusuna "ait"tir; konu ise yalnızca natürmort, bina, manzara, hayvan ya da figür (insan, yer ya da şey) değil, bir *durum* da olabilir. Fotoğraf bir kişiye "ait" ise, konu ve durum aynı şey olabilir. Eğer bir reklam öncelikle kişiyi giydiği giysilerine ağırlık vererek resmediyorsa, durum burada modellik olabilir. Ya da kişi önemli unsur olarak gösteriliyorsa, durum portreleme olabilir.

Goffman, reklam fotoğraflarındaki cinsiyet nitelendirmelerini çözümlerken, yatık ya da eğik başlı figürlerin duruşunu "eğri duruş" olarak tanımlar: "Baş seviyesi, dolaylı olarak resme bakanınkini de kapsayacak şekilde diğer başlardan daha aşağıya indirilir. Sonuçtaki biçimlenim, boyun eğişin kabul edilmesi ve kendini sevdirme, uysallık ve ödün verişin bir ifadesi olarak okunabilir."[17] Goffman'ın reklamlardaki eğik duruş örnekleri, çoğunlukla başlarını eğmiş kadınlardan oluşur. Ancak bir tanesi, Charles Darwin'in 1872 tarihli *On the Expression of the Emotions in Man and Animals** adlı kitabından alıntıladığı eğik duran bir dişi köpek çizimidir. Goffman alaycı bir mizah anlayışıyla konuya yaklaşır.

Robyn Penrose'dan Darwin'in köpeğine kadar yukarıda sözü geçen reklam resimlerinin açıklamalarında, konu model ile aynı değildir. Silk Cut sigara reklamının konusu karşılaştırma, ipeksi yumuşaklık ile sigaranın tadı arasındaki üstü kapalı benzetmedir. Darwin'in köpeğinin resmi, konu olarak köpeğin cinsi ya da neden sindiği değil duruşu ve cinsiyeti ile ilgilidir. Tagg'in kenar mahalle fo-

16. Erving Goffman, "Picture Frames," *Gender Advertisements*, New York: Harper Colophon, 1979, s. 13.
17. a.g.y , s. 46-47.
* *İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi*, çev. Orhan Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2001. (ç.n.)

toğraflarında da konu ve model aynı şey değildir. Fotoğraflar, yalnızca kiracılar için aşırı derecede kötü yaşam koşulları sunan yapılara ait değil, kenar mahallelerin *sorunlarını*, yani temiz olmayan, sağlıksız yaşam koşulları sunan (böylece sunuma olarak temsil edilebilecek olan) bu yerlere ya da yapılara aittir; bu fotoğraflar, tuğlaları, taşları ve boş alanları göstermek için değil, pis ve sağlıksız koşullar olarak yorumlanabilecek karanlığı, derme çatmalığı ve aşağılığı sunmak için çekilmiştir. Bu nedenle, Tagg'in de belirttiği gibi, kenar mahalle evlerinin sahipleri ve inatla temizliği savunan sağlık yetkilileri, aynı fotoğraflarda birbirleriyle çelişen anlamlar okumuşlardır.

Resmin neye *ait* olduğu sorusu içinde, Tagg'in kenar mahallelerin fotoğraflarıyla ilgili tartışmasında da görülebildiği gibi, fotoğrafçının niyetinin ne olduğu sorusu gizlidir. Tagg, fotoğraf biçiminde kağıda geçirilen maddesel unsurların yalnızca yorumcunun onlara yüklediği anlama sahip olabileceği fikrini korur, ancak fotoğrafın kendi varlığının bir niyeti savunduğu ve fotoğrafçının niyetinin kimi zaman, yorumcunun ya da bakan kişinin niyetiyle aynı olduğu olgusuna bir açıklama getirmez. Bunlar aynı kişi de olabilir. Tagg'in bakış açısına göre yorumcu, çarpık anlamlı terimlerin doğruluğu konusunda insafsızca ısrar eden, etkileyici konuşarak ikna etmeye çalışan kişidir.

Tarihçi, göstergebilimci, romancı ve toplumbilimciye, ahlakçı Susan Sontag'ı da eklemek gerekir. Sontag, fotoğrafların büyük gücü olduğu ve insanları büyük ölçüde yanılttığı konusunda Tagg ve Burgin ile aynı fikirdedir. Kullandıkları dildeki belirsizlikler sayesinde etkileyici konuşarak ikna eden kişiyi, çözümleyiciyi ve eleştirmeni suçlamak yerine, Sontag fotoğrafçıyı suçlar. Ona göre, W. Eugene Smith, Minamata'daki cıva zehirlenmesinin yol açtığı bedensel bozukluktan zalimce yararlanarak ortaya çok güzel bir fotoğraf çıkarmıştır.

> W. Eugene Smith'in 1960'ların sonunda, sakinlerinin çoğu sakat ve cıva zehirlenmesinden yavaş yavaş ölmekte olan Japon balıkçı köyü Minamata'da çektiği fotoğraflar bizi etkiler, çünkü öfke uyandıran bir acıyı belgeler – ve gerçeküstü güzellik standartlarına uyan, müthiş birer Istırap fotoğrafı oldukları için bizi uzaklaştırır. Smith'in fotoğrafladığı,

annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan genç, Artaud'nun modern tiyatronun gerçek konusu olarak başvurduğu veba kurbanlarının dünyası için bir Pietà'dır;* gerçekten de bu dizideki tüm fotoğraflar, Artaud'nun Zalimlik Tiyatrosu için kullanabileceği imgelerdir.[18]

Buradaki olgusal hata, annesinin kucağında kıvranan gencin dişi olmasıdır. Hıristiyan anlatının gücü öylesine büyüktür ki bir kadının kucağında sırtüstü yatan herhangi bir yetişkin Pietà olarak adlandırılabilir. Zalimlik Tiyatrosu, Pietà ve genç kadının şekil bozukluğu, Pietà'nın etik yönden ele aldığı ve kutsadığı şiddete göndermedir. Cıva zehirlenmesinin doğrudan sonucu olan şekil bozukluğu, reddedilmiş ve dolaylı şiddettir, çünkü cıva zehirlenmesinin belirlenmesinden önce şekil bozukluğunun doğal nedenlerden kaynaklandığı düşünülüyordu. Bu bozuklukların önlenebileceği kanıtlandıktan sonra bile, zehri sulara boşaltan fabrikanın yönetimi sorumlu olduklarını kabul etmemiştir. Fotoğrafçı olayı gözler önüne sererek iyi bir iş çıkarmıştır. Sontag'ın, Smith'in fotoğraflarına, özellikle de "Pietà"ya itirazı, Smith'in işinin kusursuzluğunda ve Sontag'ın estetikleştirmenin yıkıma, zayıflığa yol açacağı ya da ahlaksal-politik dersle ters düşeceği konusundaki korkusunda yatar.[19]

Fotoğrafçının kişiliği, herhangi bir insan için uygun olabilecek her türlü betimleyici sıfata maruz kalabilir. Bunu vurgulamak önemlidir, çünkü Sontag'ın, fotoğrafçının fotoğraf çekerkenki etik konumunun ya da eyleminin ahlaki doğruluğunu tartışması yanlış bir seçimdir. Sontag yazısına şöyle başlar: "Fotoğraf çekme esas olarak bir müdahale etmeme edimidir." Buraya kadar bir sorun yok. Fotoğraf, özellikle de haber fotoğrafı çekerken, fotoğrafçı olaya girmez ya da fotoğrafın koşullarını değiştirmez. Sontag şöyle devam eder:

Benzin tenekesine uzanan Vietnamlı rahip ve bağlanmış bir işbirlikçiyi süngüleyen Bengalli gerillanın fotoğrafları gibi çağdaş haber fotoğ-

* Kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem tasviri. (ç.n.)

18. Sontag, *On Photography*, s. 105.

19. Bu durum daha açık olarak, Walter Benjamin, "The Author as Producer" (1934), *Reflections*, çev. Edmund Jephcott, der. Peter Demetz, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, s. 230'da ve Benjamin, "The Author as Producer," çev. Anna Bostock, *Thinking Photography*, der. Burgin, s. 24'te anlatılmıştır. Ayrıca bkz. Sontag, *On Photography*, s. 9.

> rafçılığının anmaya değer darbelerindeki dehşetin bir parçası da, fotoğrafçının bir yaşamla bir fotoğraf arasında seçim yapması gerektiğinde fotoğrafı seçmesinin artık ne denli akla yatkın hale geldiğini fark etmemizden kaynaklanır. Müdahale eden kişi kaydedemez; kaydeden kişi müdahale edemez.[20]

Pek çok durumda, fotoğrafçı bir fotoğraf ile bir yaşam arasında seçim yapmaz. Seçim, müdahale etme ile etmeme arasında değil, fotoğraflama ile fotoğraflamama arasındadır; öyle ki fotoğrafçının bulunduğu bir yerde fotoğraflamama etik karar gibi görünebilir. Bazı fotoğrafçılar gördükleri dehşet nedeniyle fotoğraf çekmeden uzaklaşmayı tercih etmişlerdir. Diğerleri ise fotoğraf çekmişler (örneğin Bengalli katilleri) ve dehşeti belgelemişlerdir. 1989 yazındaki Hillsborough futbol faciasının ardından, İngiliz Basın Konseyi fotoğrafçının işinin fotoğraf çekmek olduğuna karar vermiştir. Bunları basmak ya da basmamak başka bir konudur. Hillsborough'da insanlar arkadan gelenlerin sıkıştırmasıyla tel parmaklıklarda can vermişlerdir. Konsey, ölen insanların çok yakından çekilmiş görüntülerinin basılmaması gerektiğine, fakat kimliklerin ayırt edilemeyeceği ancak olayın boyutlarının anlaşılabileceği kadar uzaktan çekilmiş resimlerin basıma uygun olduğuna karar vermiştir. Karar, çekilen acı ve ailelerin mahremiyet hakkı ile ilgili olduğu kadar, bir daha böyle bir olayın yinelenmemesi için yararlı dersler çıkarmakla da ilgilidir. Fakat bu kararın fotoğrafçının etik kararıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Müdahale etme, profesyonel fotoğrafçılar için sıradışı durumların çoğunda uygulanamayan ve büyük olasılıkla -kurbanlar için olduğu kadar olayın kendisi için de- yararsız bir eylemdir. Müdahale eden bir fotoğrafçı kolayca kurbanlardan biri olabilir. Fotoğrafçı, sonuçta vicdanı rahat olarak acı çekse ya da ölse de, tek başına bir erdem örneğinin diğer kurbanlara yardımı olmaz; oysa bir resim kamuyu etkileyebilir. Bu, müdahale etmenin her durum için olanaksız ya da uygulanamaz olduğu anlamına gelmez, yalnızca fotoğrafçının rolünün bir parçası olmamalıdır; *tek başına* fotoğrafçı,

20. Sontag, *On Photography*, s. 11-12.

bu sıfatıyla bir oyuncu değil, bir tanık ve kaydedicidir.

Gerçek hayatta, bir anda ortaya çıkan durumlarda ayrımlar belirgin değildir. Müdahale, hayati tehlike içermeyen durumlarda resmin duygusal etkisini artırmaya yarar. Böyle olası müdahaleler (savaş alanında figürlere poz verdirmek, ölülerin yerlerini değiştirmek, halktan kişilere seslenerek onları belli bir yöne baktırmak) fotoğrafik uygulamaların uzlaşımlarıdır. Bir fotoğrafı yorumlamak, bu tarz bir müdahalenin nasıl yapılacağını bilerek ve neleri fark ettirdiğini anlayarak edindiği olgunlukla bakan kişinin sorumluluğundadır.

Savaş ve savaş sonrası gibi uç durumlar çeşitli şekillerde kaydedilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman toplama kamplarının özgürleştirilmesi, 1950'lerin başlarında, kamplarda yaşananlar ve oradan kurtulanlar kamuoyunca bilinmeye başlamadan önce, 20. yüzyılın sonralarında anlaşılamayan hafif ironik bir tarzda ele alınmıştır.

Randall Jarrell'ın *Pictures from an Institution* [Bir Kurumdan Resimler] adlı kitabındaki sığınmacı Avusturyalı Yahudi müzik profesörü, "altı milyon Avrupalı Yahudi'nin öldürülmesi" ile ilgili olarak şöyle der:

> "Onları öldürmeyi anlarım. Hatalarımız var. Altı milyon Yahudi sonuçta altı milyon insandır." Fakat sonradan yüzü canlı bir biçimde şekil değiştirdi ve şöyle haykırdı: "Ama ya o zavallı *çingeneler! Onların* suçu neydi? – insanların falına bakıp ineklerini yürüttüler. Hitler'in onların hepsini katlettiğini öğrendiğimde Peer Gynt gibi düşündüm, 'Doğa kurnazdır, ah çok kurnaz – fakat tutumlu değil, hayır, hiç değil!' Düşünün! Avrupalı *çingeneler!* 'Bütün çingeneleri katleden bir dünyada yaşamak istemiyorum' dememek için kendimi zor tutuyorum."

Anlatıcı, Dr. Rosenbaum'un bu davranışını tarafsızlık olarak adlandırır, fakat Jarrell özeleştiriyi ve acının yer değiştirmesini, hatta karakterinin, izleyicileri kaba dehşetle yüz yüze getirme inceliğini tam olarak yakalayabilmiştir. Romandaki başka bir karakter olan genç bir kız ise

> Rosenbaumlar'ın Rus-luk, Avusturyalı-lık ve Geçmişte Kalmış-lıkları onlar için neye yarıyorsa kendisi için de öyle olduğunu duyumsamak-

tan kendini alamadı, tıpkı bizim eski bir fotoğrafa bakıp, oradaki insanlar modası geçmişliklerinin ve sorunlarının *gerçek* sorunlar olmadığının az da olsa mutlaka farkındaydılar diye düşündüğümüz gibi – bu duyguyu, eski moda bir siper boyunca eski moda üniformaları içinde yayılmış cesetlerin fotoğrafına bakarken de hissederiz.

Jarrell'dan ilk alıntı Yahudi Soykırımı ile ilgili olsa da, ikincisi fotoğrafın geçmişte kalmışlığını niteler. Söz konusu olan toplama kampının bir fotoğrafı değil, Birinci Dünya Savaşı'nda bir siperde ölen askerlerin fotoğrafıdır. Jarrell, kızın fotoğrafı incelerkenki naifliğini, onun konulara uzaklığında (bu uzaklık zaman, yer ya da ölüm ile ilgili olabilir) yakalamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm kızlar bu kadar naif değildi. Susan Sontag, on iki yaşında toplama kamplarının resimlerini ilk kez görüşünü "olumsuz bir tezahür" diye niteler. "O zamana kadar –fotoğrafta ya da gerçek hayatta– gördüğüm hiçbir şey beni bu kadar şiddetli, derin ve ani bir şekilde etkilememişti. Gerçekten de, ne hakkında olduklarını tam olarak anlamamdan yıllar önce olsa da, hayatımı bu fotoğrafları görmeden öncesi (ki o zaman on iki yaşındaydım) ve sonrası diye ikiye ayırmak bana akla yatkın geliyor... Bir sınıra ulaşılmıştı ve yalnızca dehşetin sınırı değildi bu. Kendimi geri dönülmez bir biçimde acıya boğulmuş ve yaralanmış hissetmiştim. Ancak duygularımın bir bölümü gerilmeye başlamıştı; içimde bir şey ölmüştü, bir şeyse bugün bile ağlamakta." Yine de, etkinin zamanla yavaş yavaş azaldığını söyler. "Dünyayı saran sefalet ve adaletsizliğin fotoğraflarından oluşan bu devasa katalog herkesi gaddarlığa bir derece alıştırdı, dehşet verici olanı sıradan bir şey haline getirdi – onu daha bir tanıdık, uzak ("bu yalnızca bir fotoğraf") ve kaçınılmaz kıldı."[21] Buna karşın 1980'de Etiyopya'daki açlığa karşı geniş toplumsal tepki de fotoğraflar yoluyla tetiklenmişti. Açlıkla ilgili haberler gazetelerin arka sayfalarında en azından iki yıl boyunca yayımlanmıştı; fakat bu haberler zayıf, yor-

21. a.g.y., s. 19-21. Daha önceki bir kuşak için, *Foxe's Martyrs*'de benzer şekilde insanın insana karşı insafsızlığını gösteren şok edici resimler yayımlanmıştır. William M. Ivins, Jr., bu resimlerden on yaşındayken etkilenmişti. İvins, *Prints and Visual Communication*, 1953; 2. baskısı Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978, s. 18.

gun, çıplak ayaklı adamları, kadınları ve çocukları kuru, kumlu manzarada bilinmeyen bir yöne doğru yürürlerken resmeden fotoğrafların televizyon ve gazetelerde görülmesinden önce, büyük ölçüde görmezden gelinmişti. Hükümetlerden ve özel şirketlerden para ve malzemeler Batı Dünyası'ndan Etiyopya'ya aktı. Bunlar nasıl kullanıldı, yararlı oldu mu, açlık sorununa kesin çözüm (eğer varsa) nedir gibi sorular konumuzun dışındadır. Önemli olan nokta, 1984-85'teki aç insanların resimlerinin, insanda açlık gerçeğinin tek başına, hayal gücüyle desteklenmeden uyandıramadığı güçlü duyguları ve cömert tepkileri tetiklemesidir. Vietnam'da çekilen resimlerin. savaşa karşı oluşan popüler hareket üzerindeki etkisi de azımsanmamalıdır. Amerika Birleşik Devletleri, patlama ya da yangın yüzünden giysileri yanmış, çıplak bir yol üzerinde uzak bir ülkeden bize doğru çığlıklar atarak koşmakta olan çocuklarla savaşıyormuş gibi görünmüştü.

Sontag fotoğraflardan aktarılan bilgi üzerine yaptığı çözümlemesinde daha da ileri gider. "Ucuza kapatılmış bir bilgi olacaktır bu," der, "bir bilgi benzerliği, bir bilgelik benzerliği; tıpkı fotoğraf çekme ediminin, bir sahiplenme benzerliği, bir ırza geçme benzerliği olması gibi."[22] Sahiplenme, ırza geçme ve öldürme (enstantanenin gerçek anlamında ısrar edilirse) şiddet edimleridir. Polisiye terimler kullanmak gerekirse, fail fotoğrafçıdır, kurban ise fotoğrafı çekilen (sahiplenilen, ırzına geçilen ya da vurulan*) sahne ya da kişidir. Fail ve kurban ilk iki terim ise, üçüncüsü tarafsız izleyici, bu durumda daha uygun olan tanıktır (bir başka deyişle suça tanıklık edendir). Tanık, bilerek kanmadıysa, aldatılmış olan kurban olmalıdır. Dilin kendisi bile fotoğrafçıları mahkum etmektedir: "bilgi" yüksek bir değerdir, fakat "bilgi benzerliği" bir aldatmacadır; "bilgelik" yüksek bir değerdir, "bilgelik benzerliği" ise kendini kandırmaktır.

Fakat aşağılayıcı sözdağarı retoriği –sahiplenme, ırza geçme, enstantane– ve aynı zamanda kendisini özgün diye yutturmaya ça-

22. Sontag, *On Photography*, s. 24.

* İngilizcede, hem fotoğraf çekmek hem de silahla vurmak için aynı fiil [*to shoot*] kullanılır. (ç.n.)

lışan, bir şeyin kopyasını ya da yeniden üretimini, sanal olanı, gerçek olmayanı anıştıran "benzerlik" retoriği tanımlandığında, yargılamanın dava görülmeden çok önce bitmiş olduğu anlaşılır.

Bazı haber fotoğrafçıları ve paparazziler, engellendiklerinde çirkin bir şekilde saldırganlaşırlar. Bu yüzden davranışları, öznenin içinde yer almak istemediği bir resmi özneden soyutladıkları için, en azından sahiplenme tanımına uyar. Bunu ırza geçme ile karşılaştırmak, gerçek ırza geçme edimini basite indirgerken, saldırgan fotoğrafçının rolünü iyice abartmak olur. "Ucuza kapatılmış bir bilgi olacaktır bu," der Sontag, bu kez bayağı bir benzerliği değil de, değerin düşürülmesini ima ederken. Bunlar aslında münferit durumlarla sınırlı olsa da, fotoğrafçılığın bütünü üzerine yapılmış sert açıklamalardır. Sontag'ın tanımlaması işin içine hile karıştırmaktadır.

Fotoğrafçılık üzerinde hak iddia eden diğer bir alan da sanat tarihidir. Rosalind Krauss'a göre fotoğraf, "gerçeklik ile sanal dünyayı, asıl ile taklit olanı birbirinden ayırt etme olasılığının yadsındığı" bir dünya yaratır; "taklit dünyası" terimini işte bunu belirtmek için kullanır. Gerçek dünyanın, ideal bir dünyanın kopyası varsayıldığı Platoncu düşünce çerçevesinde, fotoğraf da kopyanın kopyası, hatta "yalancı kopya"dır diyerek devam eder Krauss: "Söylediğim gibi, belli bir noktada fotoğraf yalancı kopya –modele içsel, tözsel bağla değil de, yalnızca mekanik koşullarla benzeyen imge– olduğu nazik konumunda, tüm model ve kopya, asıl ve sahte, birinci ve ikinci derece kopya dizgesinin yapısını çözmeye yaramıştır." Son noktayı da şöyle koyar: "Fotoğrafçılığa özgü mükemmel bir söylem *vardır*; yalnız bunun estetik bir söylem olmadığını eklemek zorundayız. Bu, sanatın kendi kendisinden uzaklaştırılıp ayırıldığı bir yapı çözme projesidir." Estetik fark, Krauss'a göre, fotoğraflar hakkındaki, "bu iyi, bu kötü, bu mutlak özgünlüğü içinde şundan farklı" gibi anlamsız yargılamalar anlamına gelecektir.[23]

Tartışma, kostümler giyip kendi fotoğraflarını çekerek sinema fotoğrafları ve diğer çeşitli tanınmış reklam resimlerinin gülünç

23. Rosalind Krauss, "A Note on Photography and the Simulacral," *October* 31, Kış 1984, s. 49-68, özellikle s. 63.

taklitlerini yapan Cindy Sherman'ın "asıl ve kopya arasındaki farkı" sarsması ve bu sayede kopyanın asıl olana bağımlılığını layıkıyla ortaya koyması ile son bulur.[24] Başkaları, Roy Lichtenstein'ın, basılı çizgi roman tekniklerini yeniden üretmek amacıyla aslından büyük boyutlara getirilip konturlar ve noktalarla boyanan çizgi roman karakterlerini resmetmesi açısından konuya yaklaşabilirler. Lichtenstein asıl ve kopya arasındaki farka zarar vermez, fakat bunu vurgular; sanat dünyasına, aksi takdirde "kopya" diye adlandırılacak olan şeyi ekler ve bu arada sanat dünyasını, hem popüler kültür dünyasından –çizgi romandan– ayırır hem de ona gönderme yapar. *Asıl* ve *kopya* sözcüklerinin kullanılış şekli, Krauss'un Sherman örneğinden Lichtenstein örneğine, vurgulama bakımından farklılık gösterir. Krauss, Platoncu bir model kullanmak ister: "Kopya fikrinin tümü, benzer olması, kimlik düşüncesini somutlaştırması –adil insanın adil olmasından ötürü Adaleti anıştırması– ve bu kimliğe dayanarak kendisini adaletsizlik koşulundan ayırmasıdır." Fakat en azından görsel olmadığı anlamında soyut olan Platoncu ideal biçimi, kopya için kullanılan modelin aslı olarak kullanmak –kopyayı görülebilen dünya olarak ele alırsak– sonra da görsel imgeler biçimindeki yeni kopyaların yalnızca bir derece daha uzaklaştırılmış değil, büyük olasılıkla taklit kopyalar oldukları-

---

24. a.g.y., s. 59-68. Krauss, Cindy Sherman'ın tarafını tutarak, Sherman tarafından çekilen fotoğrafları, Irving Penn tarafından çekilen bazı fotoğrafların karşısına koyar. Sherman kopyalamayı açıkça göstermektedir; taklit kavramı onun konusudur. Penn ise, hiçliğin ve insan hayatının gelip geçiciliğinin simgelerini –örneğin, kafatasları– kullanarak natürmortlar düzenler ve fotoğraflar. Böyle yaparak ve ince ayrıntılı platin baskılar oluşturarak, biriciklik niteliği taşıyan resim ve çizim sanatlarıyla bir rekabet ileri sürer. Ancak bu sanatların örneklerinin yanında duran Penn'in natürmortları, uygun olmak bir yana, Krauss'a yalnızca iki sayfaya yayılan reklam formatını hatırlatır ve Krauss'un da belirttiği gibi, Penn bu formatta üstündür. Baskı ne kadar ince olursa, Krauss'a o kadar "ticaret tarafından baştan çıkarılmış sanat"ı çağrıştırır. İnsanın Penn'in natürmortlarını beğenmeme nedenlerinden biri de, bu fotoğrafların, resmin daha iyi yaptığı ve ilk önce yapmış olduğu gibi, nesneleri simge olarak kullanmaya kalkışmasıdır. Düzenlenmiş gerçekliklerin kopyaları kolay başarılır, ancak ciddi bir şekilde ele alınmazlar. Penn'in simgesel nesne natürmortları kopya değil taklittir. Bir resmin fotoğrafik kopyası, bir yeniden üretimdir. Penn'in natürmortları ise, resim alanında geçmişe ait bir soyağacı talep eden düzenlenmiş nesnelerdir; bu, tasarlanması uygun olmayan ve resmedilmiş bir natürmortla bağlantısında yapay olan bir düşüncedir.

nı öne sürmek, bana göre, ideal biçimin felsefi kavramını sanki o gerçek bir biçimmiş gibi düşünmektir. Fotoğrafların, somut öznelerıyle sözcüğün gerçek anlamında bağıntılı olmadıkları ve onlardan kopyalanmadıkları konusunda ısrar etmek bir hatadır. Krauss, fotoğrafların birer birer betimlenmelerini yararsız olarak tanımlar, çünkü böyle bir betimleme yalnızca "olası konuların sonsuz potansiyel bir listesi" olabilir. Bu savı sürdürürsek, betimlemeler farklılaşmamış bir dünya yansıtır.[25]

Birebir betimlemede ne göründüğünün adı konmadan, fotoğrafların kavramsal yorumunu imgelemek zordur. Kavramsal yorumlar da daha ilginç olacak diye bir şey yoktur. Yalnızca görsel olarak adlandırılabilir unsurları, konuyu (konuları), aslına uygunluk ve kavramsallığın ikili görüsünü koruyacak şekilde pekiştirirse ilginçtir; konular yerine soyutlamaları kullandığında ilginç değildir.

İlerleyen bölümlerde, bir fotoğrafın değerini belirleme sorununa değinilecektir. Sorun ticari, parasal ya da piyasa değeri değildir; bir fotoğrafın, gerçek ya da potansiyel kullanımı, fotoğrafın, bakanın bakışına karşılık vermesi kavramı (tartışmanın tamamı için bkz. s. 188) ve yorum olarak betimlemenin gerekliliği üzerinde durulacaktır. İkinci bölümdeki bazı kanıtlar, yaratıcı el ile akılsız makine arasındaki hatalı formülasyonu değiştirecek, böylece bir fotoğrafın düşünceli bir niyetin ifadesi olduğu ortaya çıkacaktır. Walter Benjamin'in hem bir sanat eserine (el yapımı) hem de fotoğrafa uygulanabilen karmaşık *aura* eğretilemesi, sonradan hem güçlü bir eğretilemeyi hem de Benjamin'in fotoğrafçılık üzerine etkileyici denemelerini tanıtacaktır. Dördüncü bölümde, Benjamin'in "sanat eserleri için başlık gerekmezken fotoğraflar için gerekir" savına karşı çıkacağım. Ardından da, betimlemelerin yorumu değiştirip geliştirdiğini ve çoğu kez kullanımları belirlediğini gösterebilmek için gerçek fotoğrafların betimlemeleri gelecektir. Altıncı bölüm, içinde "maske" eğretilemesine yer veren pek çok fotoğraf tanımını bir araya getirecektir. Yedinci bölüm, yansıtıcı imgelerin (ayna, su) tarihçesine hızlı bir biçimde göz atacak ve Benjamin'in *aura*, karşılık verilen bakış ve belleği ele alışına ayrıntılı bir şekilde değine-

25. a.g.y., s. 62, 52.

rek sürecektir. Sonra da fotoğrafın, Proust, Robert Lowell, Roland Barthes ve Robert Musil'in yazın eserlerinde eğretileme olarak yaratıcı bir şekilde kullanımına bakacağım. Dokuzuncu bölüm ise, hiçbir fotoğraf benzersiz bir sanat yapıtının kutsal *aura*sına sahip olmadığı halde, pek çok fotoğrafın kullanım, tanıdıklık, betimleme ve yorumla oluşturulan, kutsal olmayan bir *aura*sı olduğu sonucuna varacaktır. Umarım bu değerlendirmeler fotoğraflara bakan bir kişinin bakışına derinlik katar.

II

Aklın şimdi ve buradalığı

Fotoğraf makinesi yalnızca mekanik bir alet olarak düşünüldüğünde, onun karşıtı olan el, sanatçının bireysel yaratıcılığının simgesi olur. Uzak geçmişe baktığımızda, el emeği, aşağı ve değersiz görülen, düşünsel olmayan mesleklerin simgesi olmuştur. Platon, el emeğine değer vermez, sanat ile el emeği gerektiren diğer meslekleri birbirinden ayırmazdı. "Ressamlar ve heykeltıraşlar, kölelerin ancak bir sınıf üstünde yer alırlar... Sanatçılar ile berberler, aşçılar ve demirciler bir arada anılırlar... *Alcibiades*'te, mimarlar, heykeltıraşlar ve ayakkabıcılar, ellerini kullanarak çalışan işçiler adı altında toplanırlar... [Platoncu gelenekte] görsel sanatlar konusunda oluşturulan bu görüş, antik dünyada da etkisini sürdürdü."[1] Rudolf

1. Rudolf Wittkower ve Margaret Wittkower, *Born Under Saturn*, 1963; 2. basım

ve Margaret Wittkower'a göre, antikite dönemindekine benzer bir sanatsal başarının yaşandığı İtalyan Rönesans döneminde halkın canlı bir ilgi odağı olmuş ve kapsamlı bir şekilde belgelere geçirilmiş konuların, antikite döneminde tartışılmamış olması, bu dönemdeki toplumsal (kölelerin ve zanaatçıların toplumsal yapının alt seviyelerinde yer almaları) ve felsefi olgularla açıklanabilir.

Edgar Wind'in belirttiğine göre, Rönesans döneminde Urbino dükü olan Federigo da Montefeltro, tezhip edilmiş elyazması kitaplardan farklı olarak tahta kalıpla basılmış bir kitabın kütüphanesine girmesine izin vermezdi. "Onun için klasik bir metni basılı bir sayfadan okumak, o metne yapılan bir saygısızlıktı." Bu görüş, Wind'e göre, "sanatın makineleşmeyle değerinin düşürüldüğüne ilişkin eski inanç"ın bir örneğidir. Elyazması görünümüne büründürülen basılı kitap ise, biriciklik niteliği taşıyan el yapımı kopyanın özgünlüğünden yoksun bir metnin kabul edilemez bir versiyonuydu. Henry Adams'ın Bakire Meryem ve dinamo arasındaki antitezi, Wind'e göre, "basit ve temelsiz ayrımlardan biridir" ve "sanatın, doğal olarak makineleşmeye karşıt olduğunu düşündüğümüzde, böyle bir ayrım bizi tuzağa düşürür."[2] Sanat ve makineleşme arasındaki ayrım için çok yerinde kullanılmış "basit ve temelsiz" sıfatları, üzerinde durmak istediğim noktayı göstermektedir.

Sanatın doğal olarak makineleşmeye karşıt olduğu savı, Walter Benjamin'in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"başlıklı yazısında yine karşımıza çıkar.[3] Yazının daha başlığın-

---

New York: Norton, 1969, s. 4-5. "Yunan şehir-devletinde sanatçının toplumsal konumu, ressamların ve heykeltıraşların işine karşı duyulan küçümsemeyi [yansıtır], çünkü onların işi el emeğidir." Ernst Kris ve Otto Kurtz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, çev.: Alistair Lang (1934), Lottie M. Newman tarafından gözden geçirilmiştir. New Haven: Yale University Press, 1979, s. 39.

2. Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Reith Lectures, 1960, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı New York: Vintage Books, Random House, 1969, s. 69, 82.

3. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), *Illuminations*, çev.: Harry Zohn, der. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1973, s. 217-251; *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* adlı kitapta kısmen yeniden basılmıştır, der. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 319-334. ["Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 45-76]

da bir aşağılama sezilmektedir. Benjamin'in sanatı makineleşmeye karşıt olarak görmesi, sanatın yaratılması sırasında malzemelerin işlenmesine verilen yüksek değere, dolayısıyla da ele ve sanat eserinde oluşan gelenek *aura*sına duyulan saygıya ve sanat eserinin sınırsız sayıda yeniden üretilmesiyle değerinin düşmesine dayanır. Benjamin'in üstünde durduğu nokta Federigo'nun görüşüyle aynıdır.

Benjamin'in ilk savı, gerçek bir sanat eserinin özgün olduğudur. Fotoğraflardaki mimariden, müzikal performansların filme çekilmesine kadar her tür yeniden üretimi, bu özgünlüğün dışında bırakır. Benjamin'in özgünlük anlayışı, sanat yapıtının açık ve tartışılmaz olmasını kapsar; ayrıca sanat yapıtı, herkesçe bilinen bulunduğu fiziksel yer nedeniyle de sanat yapıtı olarak kabul edilir; sanat yapıtının başka bir şeyle yer değiştirmesi ya da taklidi söz konusu olursa, sınama yoluna başvurulur. Sanatçı ile imza, biçem ya da tarih yoluyla özgünlüğü kanıtlanan yapıtı arasında doğrudan bir bağlantı olmalıdır. Filozof Nelson Goodman, özgünlük tartışmasında, taklit belli bir zaman diliminde fark edilemez olsa bile, bunun gelecekteki bir zaman diliminde kanıtlanabilir ya da göz önüne serilebilir olabileceğine dikkat çeker; böyle bir durumda, özgünlüğün önceki kabulü, geçmişi de kapsayacak şekilde değiştirilir. Bir sanat nesnesi, geçmişi, şimdi ve buradalığı ve biriciklik niteliği taşıyan varoluşu üstlenir.[4]

1839 yılında fotoğrafçılığın ortaya çıkmasıyla birlikte, matbaa makinesine benzer bir yeniden üretim aracı, sanatçılar tarafından, yararlı bulunduğu ölçüde sevinçle ya da kendi yeni üretimlerine meydan okuduğu ölçüde küçümseme ile karşılandı. 1839'da ilk daguerreotipini* gören Fransız ressam Paul Delaroche'ın sıkça alıntılanan "Bugünden itibaren resim sanatı ölmüştür" ifadesi, bu yeni sürecin abartılı değer yargısını dile getirir; abartılıdır, çünkü resim sanatı ölmemekle kalmamıştır, bu andan itibaren ressamlar bu yeni

4. Nelson Goodman, "Art and Authenticity," *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols,* Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, 3. bölüm, s. 99-123.

* İyotla hassaslaştırılmış yüzeye çekilen fotoğrafın cıva buharına tutularak develope edildiği bir fotoğraf tekniği. 1839'da L.J.M. Doguerre tarafından keşfedilen bir teknik, ilk başarılı fotoğraf tekniği olarak kabul ediliyor. (y.h.n.)

süreci ciddi olarak hesaba katmaya, hatta Fransa'da Nadar ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde Samuel F. B. Morse gibi ressamlar, ressamlığın yanı sıra fotoğrafçılık da yapmaya başlamışlardır.

Federigo'nun elde yazılmış ve tezhip edilmiş kitabın tahta kalıpla basılmış bir kitaba üstünlüğü konusundaki inatçı ısrarı, çok daha önceki zamanlarda egemen olan ve el emeğini değersiz gören Yunan tavrının artık modasının geçtiğinin bir göstergesiydi. Eskiden bir metnin matbaa makinesiyle çoğaltılması hoş karşılanmıyordu, çünkü kitaba biriciklik niteliği taşıyan bir sanat yapıtı olma konumunu kaybettiriyordu; matbaanın keşfedilmesiyle yerinden edilen nüshacının el emeği, artık özgünlüğün yaratılmasına yükseltilmişti. Yeni basılı eser, başlı başına bir deneyim olan el yapımı kitabın eski değerinden yoksundu. Bu deneyimin bütünselliğine olan inanç, Federigo'nun yalnızca eski el yapımı kitap edinme konusundaki ısrarıyla örneklendirilmişti. Ancak matbaanın bulunmasıyla, değerin konumu zorunlu olarak öncelikle metne doğru kaymıştır; yine de basılan kitaplardan küçük bir bölümü, hâlâ dış görünüşü, elde titiz bir şekilde ciltlenmiş olması, çok sayıdaki resimleri, kaliteli kâğıdı ve iyi tasarlanmış olmasına göre değerlendirilmektedir.

Nelson Goodman, özgünlüğü (özsel kimliği), nasıl üretilmiş olursa olsun fiziksel bir nesneye, kitaba değil, sözcüklerin yazara özgü, özel bir şekilde seçimi ve dizilişiyle belirlenen dile taşır. Federigo'nun sahip olduğu türden bir el yazması kitabı yalnızca bir kütüphanede ya da müzede görmüş olanlar için, Goodman'ın çözümlemesi mantıklı bir ifade gibi görünmektedir. Her ne kadar Benjamin en yüksek değeri ve özgünlüğü sanat yapıtının biriciklik niteliği taşıyan varlığı ile özdeşleştirse de, özgünlük ve *aura* tartışmasında kitabın kendisiyle ilgilenmez. Hatta Benjamin sesin özgünlüğünü, partisyon yerine canlı performansa taşır. Goodman bu görüşe karşı çıkar; farklı orkestra şeflerinin performanslarındaki çeşitlemeleri de hesaba katarak, müzikal partisyonun, tıpkı kitap gibi fiziksel olarak yeniden üretilebileceğine dikkat çeker; ancak kimliğin ve özgünlüğün, metinde sözcüklerin, müzikte ise notaların dizilmesi ve seçilmesinde yattığının altını çizer.

Benjamin'e göre, bir sanat yapıtından "Birçok yeniden üretim

yapmak ... biriciklik niteliği taşıyan bir varoluş yerine kopyaların çokluğunu koyar." Ancak tam da yapmadığı şey budur. Orijinal, daha önce olduğu gibi daima varlığını sürdürür: Kendi yerinde, dünü de kapsayan bir mevcudiyette, tarihinde ve özgünlüğünde, biricik oluşunda. Görsel sanat yapıtında metin ya da partisyon yoktur, yalnızca gerçek nesne vardır. Fotoğrafçılıkta özgünlük, partisyona olduğu gibi fotoğrafçının negatifine atfedilebilir; ancak fotoğrafçının yaptığı baskıya da atfedilebilir, çünkü fotoğrafçı hem besteci hem de orkestra şefidir. Bir negatiften birçok baskı (bir basım) yapılmışsa, referans uygunluğu açısından özgünlük negatiftedir, çünkü negatif biriciklik niteliği taşır, ancak her baskıyı bir performans olarak değerlendirmek de mümkündür. Fotoğrafı çeken ve negatifi yapan fotoğrafçıdan başka birisi baskıyı yapıyorsa, özgünlük fikri, negatifi yapan kişiye olan uzaklık ile doğru orantılı olarak kaybolur. Edward Weston'ın kendi yaptığı baskılar özgündür. Cole Weston'ın aynı negatiflerden yaptığı baskılar, görünüşte babasınınkilerden ayırt edilemese de, özgünlük açısından zayıftır, çünkü araya giren zaman olgusu söz konusudur ve negatifi yapan kişi ölmüş olduğundan, özgünleştirme için çağrılamayacağı bilinmektedir. Ticari piyasa, gerçekçi bir şekilde, sonraki baskılara daha düşük bir değer biçer. Bir gün, negatifi yapan ve basana ait tüm belgelerle diğer tüm kanıtlar kaybolursa, değer yalnızca baskının kendisinde mevcut olabilir. Her ne kadar belli koşullarda negatiften yapılan tüm baskılar aynı gibi görünse de, günümüzde uygun olan bu ayırım, ilerki bir zamanda konu dışı kalacaktır.

Hakiki bir özgün nesne, tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan yeniden üretiminden, her birinin yapılma koşulları belirlenerek ayırt edilebilir. "Hakiki nesne" sanatçının yaptığı nesnedir, öyle ki, bir heykeltıraşın kalıbı ölümünden sonra kullanılıyor olsa bile, sanatçının gerçek anlamda yapıtı üzerinde uyguladığı denetiminin derecesi belirlenmelidir. Sanatçı hayattayken tahminen bu denetimi gerekli görüyordu; ölümünden sonra ise sanatçının öğrencisi ya da asistanı, bir uygulayıcı ya da herhangi birinin kimliğinde tahminen azalan bir denetim, sanatçının yargılamasının yerini alır. Ya da, artık kaybolmuş özgün Yunan yapıtlarının Romalılar tarafından ya-

pılmış kopyaları düşünüldüğünde, elimizde yalnızca kopyalar olduğuna göre, sorulması gereken soru şudur: Bunları var olmayan asıllarıyla nasıl karşılaştıracağız? Neyin Yunan, neyin Romalı yapımı olduğuna karar verme gerekliliği doğmuştur; bunu yaparken de emin olmak için, bugün bile ayakta duran ve ölçüt olarak alınacak bir işçilik örneği oluşturan bronzdan yapılmış Yunan yapıtlarından yardım alınacaktır. Bir özgün nesne ile onun *mekanik* yeniden üretimi arasında ayrım yapmanın mümkün olduğunu iddia etmek, alınan karara mutlak bir güven duyulması gerektiği anlamına gelmez; eğer görünüşteki fark kolayca anlaşılmıyorsa, doğrulayıcı tarihsel kanıtlar ya da diğer uzman kanıtları öne sürülmelidir. "El yapımı" ve "mekanik yeniden üretim" arasındaki ayrım, yalnızca tanımlar özgül örneklere indirgendiğinde yararlıdır. Bundan sonra bile, "el yapımı" ile ilgili varsayımlar ortaya sürülecektir.

Paul Rosenfeld, Alfred Stieglitz hakkında yazarken, "anın görkemi"nden söz eder. "Hiçbir el anı ifade edemez, çünkü insan, bir anın sabit gerçekliğini, ağır işleyen parmaklarının o anla ilgili binlerce ayrıntıyı işlemesine yetecek kadar uzun süre aklında tutamaz."[5] Bu şüphesiz doğrudur, ancak Stieglitz bir sanatçı özeniyle, ayrıntıyı denetleyebileceği sahneler seçmiştir; bu sahnelerde her bir parça diğeriyle ilişkili olmalıdır. Onun Georgia O'Keeffe fotoğrafları, erotik zarafeti kadar ayrıntıyı göz ardı ettiği için de etkileyicidir. "Ağır işleyen parmaklar"a gelince, bu yavaş ve sancılı uygulamanın konunun değerini artıran sayısız ayrıntı uğruna öylece hoş görüldüğü sonucuna varmak için, yalnızca ilk dönem Flaman resimlerindeki ince ayrıntıları düşünmek yeter. O anla ilgili binlerce ayrıntının, arzu edilirse, rasgele ya da serbestçe görünmesi engellenir, ancak bunlar ressamın ya da fotoğrafçının isteği doğrultusunda görüntüye girmelidir. Fotoğrafçı, bu etkeni ressamdan farklı bir şekilde denetler, ancak denetim daha az önemli değildir.

George Bernard Shaw kendi kendine çalan piyanoları nasıl beğenmişse, fotoğrafları da aynı şekilde beğenmiştir. Shaw, her zamanki gibi yüksek sanat iddialarını çürütme merakındadır ve dahi-

5. Paul Rosenfeld, *Port of New York,* Urbana: University of Illinois Press, 1961, s. 244.

ce bir hiciv için önüne çıkan fırsatı değerlendirir. "Kesinlikle," der, "hiç kimse modern bir fotoğraf sergisinde birkaç adım attıktan sonra, anlamsız bir uzmanlığı beğenme ve hatta geliştirme konusunda nasıl da aldatılmış olduğunu, hayrete düşerek, kendi kendine sormadan edemez." Shaw, "hayrete düşerek", "aldatılmış" ve "anlamsız" sözcükleriyle de yetinmez ve hızını alamayarak devam eder: "Hepsi sahte ve kaba çizime dayanan, eski barbarca lekeleme ve ıslatma, bıçaklama ve oyma, oyarak işleme ve kazıma, uydurma ve sahtecilik yöntemlerini kullanan sanatçı, ya onlardan yararlanarak bu zorluklara meydan okur, ya da aksak betimleme güçleri tükendiğinde geleneksellige ve simgeciliğe sığınır."[6] Daha alt seviyeden biri için, kötü sanatçıların inandırıcı bir biçimde resmetmekten aciz olduğunu söylemek daha kolay olabilirdi, ancak bu kadar eğlenceli olmazdı. Shaw, bir yapıt için harcanan emek miktarının yapıtın asıl değerinin bir ölçüsü olmadığını ileri sürer; daha önce gördüğümüz bu inancı silmek güçtür; ancak yine de, nelere kalkışıp nelere kalkışamayacağı bilgisiyle fotoğrafçılığın yeri belirlenecekse, en azından bu inançla yüzleşmek gerekir.

Modern eleştirmen John Russell, Matisse'in geç dönem kesikli çalışmaları hakkında, "yapıttan bir şey yok olmuştu ... ve bu şey çok çalışmanın kanıtıydı"[7] der. Russell, fotoğraf makinesinin işin içine girmesi yerine, Matisse'in makasının işin içine girmesinden ve emeğin kanıtının gözden kaybolmasından söz etmektedir. Mekanizmalar (fotoğraf makinesi, makas) emekten tasarruf ettiren aletlerdir, ancak tasarruf ettirdikleri emek uygunsuz bir biçimde kaybolur; mekanizmalar olanaklar sunarken aynı zamanda da sınırlar koyar; emeğin kanıtının olmaması, yapıtta bir özsel unsurun olmamasıdır. Bu görüşte, elin uygulamaya geçirdiği bir fikir, yaratıcılık için gerekli bir koşuldur.

László Moholy-Nagy tam tersi bir görüşü savunur:

Sanatçılar ... mekanikleşmenin sanatı taşlaşmaya götüreceği konusun-

6. George Bernard Shaw, "On the London Exhibitions" (1901), *Photography in Print*, der. Goldberg, s. 223.
7. John Russell, *The Meaning of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art and Harper & Row, 1981, s. 365.

daki evrensel korkuyu paylaşırlar. Yapım unsurlarının açığa çıkarılmasının, zihnin yapay bir şekilde uyarılmasının ya da mekanik aletlerin kullanılmasının tüm yaratıcı çabaları kısırlaştıracağından korkarlar. Bu korku asılsızdır, çünkü yaratımın *tüm* unsurlarının bilinçli çağrışımı daima bir olanaksızlık olarak kalmaya zorunludur.[8]

Moholy-Nagy, makineyi (fotoğraf makinesi dahil) çok sofistike bir şekilde kullanmıştır. Şöyle devam eder:

> Sanatın mekanik ve teknik gerekleri birinci derecede önemlidir. Bunlar, son zamanlara kadar ayıplanırdı, çünkü el becerisi, yani "kişisel dokunuş", sanatın asıl nesnesi olmalıydı. Bugün bunlar fikir çatışmalarında hâlâ eski durumlarını koruyorlar; yarın galip gelecekler; yarından sonra sorgusuz sualsiz kabul edilen sonuçlar verecekler. Fırça kullanımı, yani bir aracın kişisel kullanımı kaybolmuş, ancak biçimsel ilişkilerin açıklığı artmıştır.[9]

John Ruskin de, fırça kullanımından vazgeçme olasılığını hiç düşünmeden benzer bir vurgulama yapmıştı. "Fotoğrafçılık, ya gölgeleri abartır, ya da ayrıntıları ışıkta yok eder ve birçok şekilde ... doğal *etkinin* en üstün kimi inceliklerini (bunlar çoğu kez Turner'ın başlıca hedeflediği şeylerdir) gözden kaçırır, ancak bu arada hiçbir insan elinin yapamayacağı *biçimsel* incelikler sunar."[10] Bu ifadelerdeki "biçim" ya da "biçimsel ilişkiler" örneğe göre yapmanın tersine resmetmek ile eşdeğerdir. Ruskin, biçimi gösteren çizgileri (mühendislik projelerinin ya da alet yardımıyla yapılan mimari çizimlerin tersine), "hiçbir insan eli"nin, fotoğraf makinesi gibi bir makinenin yapabileceği ölçüde matematiksel kusursuzlukta resmedemeyeceğini söyler. J. M. W. Turner'ın "doğal etki"si, *fotoğraf makinesinin* yapamayacağı yüksek bir düzeyde simgesellikle başarılabilir. Bir simge dizgesi olarak tanınan resimden ve bir simge dizgesi olmayan, bir başka deyişle, kodlanmamış olan fotoğraftan yine de birlikte söz edilebilir, çünkü aralarındaki farklara rağmen, her

8. László Moholy-Nagy, "From Pigment to Light" (1936), *Photography in Print*, der. Goldberg, s. 341.
9. a.g.y., s. 342-343.
10. John Ruskin, *Modern Painters*, 5 cilt, 1843-1860, Londra: Smith, Elder, 1860-1868, 4:63.

ikisi de tipik olarak çoğu kez üç-boyutlu nesneleri iki-boyutlu bir yüzeyde resmederler. Fotoğrafçı, bir ressamınkinden daha sınırlı araçlarla, Nelson Goodman'ın yorumlama[11] adını verdiği duruma ulaşır; daha yetersiz olanaklar içinde çalışır. Müdahaleleri yalnızca kısıtlı değil, çoğu kez *yorumlama* teriminin çağrıştırabildiğinden daha az karmaşıktır. Gücü, orada olduğu varsayılan şeye dikkati çekmekte yatar. Fotoğrafçılık, dönüştürmeyi ya da yaratmayı denerse zayıftır, "durum buydu" ifadesini doğruladığında ise güçlüdür; söz konusu durum bir Edward Weston nüsü, bir Walker Evans iç mekânı, bir Richard Avedon portresi, bir Diana Arbus groteski ya da bir Aaron Siskind duvarı olabilir.

Fotoğrafçının, fotoğraf makinesinin acizliğinde, kendini makine ile özdeşleştirmesi başka bir sorundur. Fotoğrafçının *aklının*, resmin biçimlenmesinde önemli bir rol oynadığına katılıyorum. Ele ya da makineye verilecek ağırlık aldatıcı olmaya devam etmektedir. Ruskin, resmin üstünlüğü konusunda şüphe duymuyordu. Moholy-Nagy inancını "sanatın mekanik ve teknik gerekleri"ne bağlamıştı.

19. yüzyıl ortalarında Paris'in en önde gelen sanat eleştirmeni Charles Baudelaire, resmin bir diğer ısrarlı savunucusu ve aynı zamanda fotoğrafçılığın düşmanıydı. Çağdaşı olduğu toplumu, yalnızca doğanın kopyalanmasını sanatla karıştırdığı için değil, aynı zamanda bu kopyalamanın bir endüstriye dönüşmesinden dolayı da suçluyordu. "İntikamcı bir tanrı," der Baudelaire, "bu kitlenin dualarına kulak verdi. Daguerre onun Mesihi oldu." "Her bireyi bir Narsisus olan iğrenç toplumumuz, kendi adi görüntüsünü bir metal parçası üzerinde görmek için koştu."[12] Fotoğrafçılık 1859'dan beri bu acımasız suçlamayla karşı karşıyadır ve çok geçmeden fotoğraf-

11. Goodman, başlıkta kullandığı *diller* teriminin yerine, kesin bir biçimde, *simge dizgeleri* sözcüğünün kullanılması gerektiğini açıklar (*Languages of Art*, s. xii). Asıl sorun ise, fotoğrafın bir simge dizgesi olup olmadığıdır. Goodman, kitabının taklit üzerine olan bölümünde (I, 2) şöyle der: "Bir görüntü yalnızca belli-bir-uzaklıkta-ve-açıda-ve-belli-bir-ışıktaki-nesne değildir; ona baktığımız ya da kavradığımız nesnedir, yani nesnenin bir versiyonu ya da yorumudur. Bir nesneyi simgelerken, böyle bir yorumu kopyalamayız – böyle bir yoruma *ulaşırız*. Ve bu, kullandığımız alet fotoğraf makinesi yerine bir kalem ya da fırça olsa, daha az doğru olmaz. Alet seçimi ve belli bir biçimde kullanımı, yoruma katkıda bulunur. Bir fotoğrafçının yapıtı da, tıpkı bir ressamınki gibi, kişisel bir biçemi gösterebilir." (s. 9, n.)

12. Charles Baudelaire, "The Salon of 1859", *Baudelaire: Art in Paris, 1845-1862,*

çılığın izlenimi üzerine bundan farksız yorumlar da yazılacaktır. Baudelaire, "kendi burjuva halkı ve kendi seçtiği uzak konumuna ilişkin değişmez huysuz bir farkındalıkla yazmıştır."[13] Her zaman imgelemin dönüştürücü gücü üzerinde durmuştur; öyle bir güçtür ki bu, onun fotoğrafçılık uygulamalarını anlama şekline yabancıdır ve çağdaşı Nadar tarafından fotoğrafçılığın nasıl işlediği hakkında yapılan tanımdan oldukça farklıdır: "[Fotoğraf için] fikir, tamamlanmış biçimde insan beyninden çıkar; doğmasının hemen ardından bitmiş yapıta dönüşür."[14]

Farklılık, dönüştürülen "hayal" ya da imgelem ile "...tamamlanmış biçimde insan beyninden çıkan fikir"in anında "bitmiş yapıt"a transkripsiyonu arasındadır. Bir izlenimin film üzerine fiziksel olarak geçirilmesi, hatta bir yüzeyin eğretilemeli anlamda film üzerine yükseltilmesi olarak kullandığım *transkripsiyon* terimi, Nadar'ın fotoğrafçılığı kavrayışındaki temel unsur değildir. Onun "fikir" kullanımına göre, fotoğrafın etkisi, nesnel gerçekliğin yüzeyinden ya da dış kabuğundan değil, zihinsel kavrayıştan gelir.[15] Nadar için süreç insan beyninde başlar. Öncelikle portre fotoğraflarıy-

---

der. Jonathan Mayne, Londra: Phaidon, 1970, s. 152. Baudelaire, sanayi devrimiyle oluşan değişiklikler konusunda oldukça kuşkuludur: "Ressam her geçen gün hayal ettiklerini değil de, gördüklerini resmetmeye daha çok eğilim gösteriyor. ... Fotoğrafın istilası ve günümüzün büyük sanayi çılgınlığının bu içler acısı sonuçta hiç rolü olmadığını söyleyecek dürüst bir gözlemci bulabilir misiniz?" (s. 155). Erich Auerbach, Baudelaire'in bu yaklaşımını şöyle betimler: "*Les Fleurs du Mal*'in şairi, içinde yaşadığı zamanın gerçeğinden nefret ediyordu; eğilimlerini, ilerleme ve başarısını, özgürlük ve eşitliğini küçümsüyor, hazlarından kendini geri çekiyor, doğanın yaşayan, yükselen güçlerinden nefret ediyordu." Auerbach, "The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du mal*," *Baudelaire, A Collection of Critical Essays*, der. Henri Peyre, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962, s. 165.

13. Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York: Vintage Books, 1967, s. 320.

14. Nadar, "My Life as a Photographer," çev.: Thomas Repensek, *October 5*, Yaz 1978:8.

15. Bernice Rose'a göre, Sol Le Witt (doğumu 1928) yapıtını oluştururken teknik ressamlar kullanır ve onlardan bir şeyler öğrenirdi. "Denetimi kendisi yaptığı sürece, elini kullanma anlamında işi doğrudan yapan kişi olup olmamayı önemsemezdi." Rose, bunun çizimi saf muhakeme olarak ele alma olduğunu ileri sürer ve Le Witt'in çizimlerini, İtalyan fresk resimlerindeki *sinopie*, yani usta ressam tarafından ıslak alçıyla resmin altına çizilen ve o ya da diğerleri tarafından boyanan taslaklar ile karşılaştırır. Rose, *Drawing Now*, New York: Museum of Modern Art, 1976, s. 76.

la tanınıyor olsa da, Nadar'ın aynı zamanda çizgi romancı ve karikatürcü yanları da vardı. O, teknik ressam ve fotoğrafçı arasındaki ayrımı yıkarak bu iki sanatı birleştirir ve çizim ya da fotoğraf özelliğini el işiyle değil fikir yaratmayla özdeşleştirir. Marcel Duchamp, bu yorumu, bir adım daha ileri giderek hazır yapıtlarında en son dışavurumuna götürmüş ve kendi imzası için seçilen günlük nesneleri adlandırarak, onları el emeğinin hiçbir katılımı olmadan sanat kategorisine sokmuştur. Bir nesnenin, örneğin bir kar küreğinin sanat yapıtı olarak adlandırılması da, onun sanat yapıtı olarak sergilenmesiyle desteklenmiştir. Oyun unsuru (sözcüğün tüm anlamlarında: sözcüklerle oynama, oyun kazanma sanatı, eğlence, beklentilerin eğlendirici biçimde kösteklenmesi) Duchamp'ın seçimlerinde gözden kaçırılmamalıdır.

Buraya kadar anahtar sözcükler *el*, *fikir*, *mekanik araç* ve nötr bir terim seçecek olursak *sonuç*tur. *El* kavramının kullanımında varsayılan, gözün ya da aklın kavradığını, fikir için doğrudan bir kanal sağlayarak ama aynı zamanda gerçek uygulamada kavrayışı değiştirerek, elin yapmasıdır. İşin çıkış noktası yapandadır. Baskıcı bile aracı tutmak için elini ve son ürünü yaratmak için elini, gözünü ve aklını eşzamanlı olarak kullanır.

Fotoğrafçılığın ve baskının ortak yanı, bir resmi aynen çoğaltabilmeleridir. Fakat baskının, resim, çizim ve heykeltıraşlık ile ortak yanı aklın aracı olarak sanatçının elidir. Resmin yaratılmasında akıl ve el tek vücut olarak çalışır. Negatifler kurnazca birleştirildiğinde, iki kat ışıklandırıldığında ya da baskı çeşitlemeleri yorumlama teknikleri olarak tanıtıldığında bile, fotoğrafik baskıların değiştirilmesi göreceli olarak en küçük ölçüdedir.

Fotoğrafçılıkta el, kaydetmenin ya da yaratmanın birincil aracına dönüşmez. Fotoğraf düşünüldüğünde göz baskındır. Göz görür, gerçekliğin parçası çerçeve içine yerleştirilir ve gözle gerçek arasındaki sinirsel bir sıçrama aracılığıyla yalıtılır, filmin ışıklandırılması fotoğraf makinesi denen araç sayesinde yapılır, filme transkripsiyon gerçekleşir; elin katılımının önemi nispeten azdır. Değişiklikler, banyo ve baskı sürecinde yapıldıkları sürece, resmin kavranışı ile olası değişiklikler kümesi arasındaki ayarlama kararlarıdır.

Eli feda etmek uğruna gözü vurgulamak ikisi arasında bir ayrılık koyutlamaktır. Bu ayrılık dildeki ayrılıktan daha öte bir şeydir, fakat aralarında karşıtlık varsa bu karşıtlık yalnızca soyutlamada vardır. Kuşkusuz elin ve gözün ayrı ayrı çalıştığını ya da ressam ve heykeltıraşların görselliğe yönelmediklerini düşünmek saçma olur. Ressamlar ve heykeltıraşlar, bir anda değil, karşılaştırmalı düşüncelerle biçimlendirilmesi gereken malzemelerle çalışırlar. Sanat yapıtını oluşturmada düşüncenin enerjisi, imgelemden doğan ve işin içindeki el aracılığıyla akarak, malzemelerin dirençlerinin ve bütünlüklerinin görülüp tanımlanmasıyla yaratılan nesneye aktarılan bir güçtür.

Bu sürecin tersine, fotoğraf çekmek elin aracılığını ortadan kaldırıyor gibi görünmektedir. "Düğmeye siz basıyorsunuz" sözü yeterli değildir, her ne kadar düğmeye el tarafından basılıyor olsa da. Kodak ucuz fotoğraf makineleri için yaptığı ilk reklamında, önceleri kişiler tarafından tek tek gerçekleştirilen ve elin yaptıklarını temsil eden işlemlerin montaj hattı uygulamalarında sorumluluk üstlenerek, bu söze "gerisini biz yapıyoruz" sözünü de eklemişti. Kodak'ın "gerisini yapma" teklifinden yararlanarak eli kullanmayı da kapsayan işin büyük bölümünü yapmayı bırakan amatörler, bundan sonra bolca enstantane çekmeye başladılar. Profesyonel fotoğrafçılar ise fotoğraf çekiyorlardı. Enstantanenin ya da fotoğrafın, hem teknik standartlar hem de kullanım tarafından belirlenen asıl değeri ne olursa olsun, akla yatkın bir oranda resimle ilgilenmesi beklenen kişilerin sayısındaki fark, bu ikisi arasındaki farkın bir ölçütüdür. Kısa bir süreliğine fakat çok sayıda insan için var olan haber fotoğrafları ise, hem bilgi bağlamında ve görsel merak düzeyi ile geniş (ya da dar) referans alanı açısından hem de kişiyi onun niteliklerini bulmaya ve böylece fotoğrafların kullanımını ve betimlemesini belirlemeye zorlayan o alaysı tamamlanmamışlığın gizemli özelliği açısından yargılanabilir.

Kompozitörlük, koreografi, mimarlık ve tiyatro gibi diğer sanatlarda da benzer el yoksunluğu vardır. Bu sanatlarda, elin kanıtlanmasının gereksizliği açıktır. Elin kullanılması üzerine yapılan vurgu, doğrudan ya da başkasının yerine duyumsanan dokunma

keyfinin (fotoğrafçılıkta olmayan bir keyif) öneminden etkilenebilir. Beste, koreografi ve tiyatro uygulamaları, bu sanatlarda eğitim görmüş kişilerin performansına bağlıdır; mimarlıkta, projeleri ya da ana planları yorumlayan inşaat zanaatçılarına bağlıdır, tıpkı müzisyenlerin partisyonları, dansçıların dans simgelerini ya da oyuncu ve yönetmenlerin bir oyunu yorumlamaları gibi. Bir çalışmaya "kavram" ya da "fikir"den çok uygulamanın hakim olduğu yolundaki dile getirilmemiş varsayım doğrultusunda, tanım olarak dahil ve hariç ederek "sanat" ya da "sanatlar"ı bölünmez bir bütün olarak ele almak akıl karıştırıcıdır.

Baudelaire'in fotoğrafçılığa karşı çıkarak ateşli bir şekilde resmi savunması, fotoğrafçılığın bir sanat dalı olmadığına vurgu yapar. Baudelaire fotoğrafçılığın bilimsel amaçlara hizmet eden bir zanaat olduğunu kabul eder. Aslında fotoğrafçılığa en büyük zararı, onun doğasını yanlış anlayan ve özgünlüğünü fotoğrafçının fikrine ya da gerçeğin kavranmasına koymak yerine, sözde resim kurallarına göre gerçekliğin yapay düzenlenmesine yerleştiren fotoğrafçılar vermiştir. Baudelaire fotoğraflanmış sahnelerin korkunç betimlemelerini yapar. Henri Foçillon da, Rembrant'ın yaşlı adam fotoğraflarındaki taklitleri açık bir retorik alaycılıkla betimler. Aksi gibi, Foçillon o ikna gücüyle, elden "beş parmaklı tanrı" diye söz eder ve abartılı olduğu kadar doğruluğu da kuşku götürür bir şekilde elin yaratıcılığını sorgular. Baudelaire de, Foçillon da fotoğrafçılığın gerçek değerini azımsamışlardır. Bilimsel amaçları keyif alma olasılığıyla birleştiren fotoğraflara dönersek, kabullenilen bilimsel amaç, fotoğrafları daha az önemli olduğu varsayılan zanaat kategorisine sokacaktır ve gerçekleri doğrulamak ya da saptamak yerine keyif verici unsurlarla da karşılaşılabilecektir.

Eadweard Muybridge böyle bir örnek verir. Muybridge yalnızca Leland Stanford'la girdiği, atların koşarken bir noktada dört ayaklarını birden yerden kestikleri konusundaki bahsi kazanmakla kalmamış, aynı zamanda çok sayıda fotoğraf makinesi yerleştirilmesi ve ardışık çekim zamanlaması tekniğiyle insan ve hayvan hareketlerinin zamanın durdurulmuş anlarında bölümler halinde görülebileceğini göstermiştir. Bu olanak güçlü bir şekilde imgelenip

zarifçe gerçekleştirilmiştir. Muybridge'in çalışmalarının yararı, yalnız tarihin konusu olmuş, ancak bilimsel gözlemleri kabul edilmiştir. Bu durumda şu soruyu sormak gerekir: Neden fotoğraflar hâlâ keyif veriyor ve kitap yayınları ve kartpostallar şeklinde yeniden üretiliyor? "Zarifçe gerçekleştirildi" sözü ile başlarsak, bu söz keyif verme iddiasındadır. Buna karşın fotoğraflardan da anlaşılabileceği gibi, Muybridge öncelikle izleyicilerini eğlendirmekle değil, onları bilgilendirmekle ilgilenmiştir. Bu nedenle, hacim duygusu veren siyah ve beyaz arasındaki ince ton geçişleri değil, ancak hareket fotoğraflarının çizime karşılık gelen çizgisel görüntüleri, özgün baskıların kalitesi yeniden üretimlerde azalsa da, haklı olarak çeşitli kitaplarda yeniden basılmaktadır. Özgün baskılar, bir fotoğrafçının en kaliteli örneklerine eşdeğer incelikle tonlanmıştır. Onun yürüyen, koşan, atlayan, merdivenden inen ya da çıkan bir erkek ya da kadına ait ardışık resimleri sıklıkla kopyalanır. İlgi artık, öncelikle birbiri ardından gelme *fikri*nde ve onun, kübizmi anlamada olduğu kadar Marcel Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase* [Merdivenden İnen Çıplak] başlıklı resmini anlamadaki görsel önemindedir. İlginin boyutları, sanatçıların Muybridge'in dört ayağı üzerinde yürüyen felçli çocuk karesini kullanmalarından da anlaşılacağı gibi, ardışıklık ve teknikle sınırlı değildir. Muybridge, bilimsel çözümlemeye doğru giderken, hareket unsurlarının aynen resmedilmesinin ötesinde imgesel bir boyut yakalar.

Muybridge'in notları gerçek anlamda betimleyicidir. *Animals in Motion* [Hareket Halindeki Hayvanlar] adlı kitabında, levhalarını hayvanların nasıl yürüdüklerini, koştuklarını ya da dört nala gittiklerini gösterebilmek için kullanır. Aynı kitapta, çocuk felci yüzünden sakat kalmış bir çocuğun, bir hayvan gibi dört ayağı üzerinde yürüdüğünü gösteren bir dizi fotoğrafa da yer verir. O, yürümenin unsurları hakkındaki kendi tezinin kanıtı dışında resimlerdeki diğer niteliklere kayıtsız kalmıştır.

> Yürümeyle ilgili kuralın dikkate almaya değer kanıtı, hareket edebilmek için kol ve bacaklarını tıpkı bir dört ayaklı hayvan gibi kullanan çocuk felcinden muzdarip çocuk örneğinde bulunmuştur... İlerleyişin-

de görülmüştür ki yalnızca normal kol ve bacak hareketleri kullanılmamış, aynı zamanda doğru zamanlamalarla vücudun yanal ve çapraz desteği de alınmıştır. Bu bölümdeki diyagram, çocuğun bir fil, kaplumbağa ya da fareninkiyle aynı olan ardışık hareketlerinin bir temsilidir.[16]

Muybridge'i ilgilendiren şey, sakat çocuğun üzücü durumu ya da fotoğrafının duygusal çekiciliği değil, fiziksel hareketin kişisellikten uzak gözlemidir. Onun fotoğrafı kullanımı bilimseldir.

Aynı fotoğrafın, dört ayağı üzerinde yürüyen felçli çocuk fotoğrafının, çağdaş Amerikalı sanatçı Peter Milton tarafından kullanımı böyle olmamıştır. Milton, Muybridge'in kanıtını, yani fotoğraf makinesinin kanıtını, gizemli ve davetkar bir çocuğun maymun gibi yürüdüğü kendisine ait el yapımı bir oyma baskıyla sakince birleştirerek, el ve makine zıtlaşmasının saçmalığını gösterir. Muybridge'in dizisinden bir kare (No. 2), Milton'ın *Daylilies* [Sarı Zambaklar] (Res. 1) adlı oyma baskısına dahil edilmiştir. Aynen kopyalanmış olan fotoğraf, Milton'ın geniş düzlem üzerine çerçeve kreasyonunda kendi küçük dikdörtgen alanını işgal eder; uzaklık yanılsaması, bütün konfigürasyonda resmin yüzeyine karşı olan baskıyla eşzamanlıdır. Bu, oyma baskıda fotoğraflara yapılan pek çok göndermeden biridir. Milton, "Mevcut resimler içindeki resim fikri resimlerin dışındaki resimler fikrini getirdi ve kendimi yepyeni bir dünyada buluverdim," der. Onun bu yeni dünyası, şömine rafının, aynanın ve bir şeyleri gözlemliyormuş gibi görünen, karşılığında da bazı fotoğraflarda André Kertèsz ve diğerleri tarafından gözlemlenen figürlerin dünyasıydı. Felçli çocukla ilgili olarak, "Bitişik odada [*Daylilies*'de içe doğru oyulmuş alanda] Eadweard Muybridge'in sakat çocuklarla ilgili fotoğraf çalışmalarından alınan bir oğlan çocuğunun resmi vardır... Bu özürlü çocukluk resmini çok beğendiğim için ona tablonun diğer tarafındaki karmaşık yığınların hepsinden uzak ve arkasında kendi özel yerini verdim. ... İki tarafındaki pencereler belli belirsiz manzara izlerini ve kararmakta olan

16. Eadweard Muybridge, *Animals in Motion*, der. Lewis S. Brown, New York: Dover, 1957, s. 30 ve resim 2.



1. Peter Milton, *Daylilies* [Sarı Zambaklar]

bir gökyüzünü içerir." [17]

Muybridge'in fotoğraf makinesini kullanışı ve kendi işlevine ilişkin düşüncesi, insan ve hayvan hareketleri üzerindeki çalışmalarında öncelikle kanıt niteliğindedir. Onun çalışması, kadavra çalışmasının anatominin bir aracı olması gibi, dondurulmuş hareketin keşfinin bir aracı olarak, Philadelphia'lı ressam Thomas Eakins'in merakını uyandırmıştı. İkisi de eli makineye karşıt olarak düşünmemişlerdi. Fotoğraf makinesini kullanımlarında, gerçeği keşfetmek hatta tanımlamak adına araçların bilimsel olarak kullanımına, fikrin gerekli yorumcusu olarak elin kullanımına yapılan vurgudan daha yakındılar.

Peter Milton *Daylilies'de*, önplana en büyük unsur olarak Eakins tarafından boyanmış bir portreyi koymakla, Muybridge ve Eakins arasındaki bağlantıyı anıştırır. André Kertèsz diğer unsurları

17. *Peter Milton: Complete Etchings, 1960-1976*, der. Kneeland McNulty, Boston: Impressions Workshop, 1977, s. 115. *Daylilies* resmi s. 112'de yer alır ve s. 113-117 arasında Milton tarafından tartışılır.

kullanır. Resme bakan kişiye doğru bakan kendi oğludur; gölge ise fotoğrafı çekmekte olan Kertèsz'in kendi portresidir. Bir daguerreotip, Milton'ın çocuklarının bir enstantanesi ve günlük gazetelerden anonim fotoğraflar oyma baskıdaki diğer unsurlardır ve her biri sevgiyle Milton tarafından kendi kaynağına atfedilmiştir. "Bir imgeyi, hiçbir zaman ciddi bir şekilde simgesel niteliğinden dolayı değil, çağrıştırma yeteneğinden dolayı seçerim," der Milton. Oyma baskısı, diğer şeylerin yanında yalnızca özgül fotoğrafları değil, aynı zamanda fotoğrafçılığın olmazsa olmaz gölgelerini de vurgulayan suskun bir fotoğrafçılık tarihidir. Bu oyma baskının fotoğrafçılıkla *ilgili* olduğunu söylemek ya da ima etmek istemiyorum. Benzer şekilde, bir dizi modaya uygun giysinin giyimle *ilgili* olduğu söylenebilir. İki önerme de saçma değilse bile, gereksiz tekrarlardır. Bütün resimler bir anlamda resimle ilgilidir, bütün fotoğraflar da bir anlamda fotoğrafçılıkla ilgilidir; görülen ya da görülür kılınan her şey hem kendine gönderme yapar hem de ipuçlarının az çok belirgin olduğu daha büyük bir dünyanın bir unsurudur. Bu ipuçlarını izleyerek, tanımlayarak ve ayrıntılı bir şekilde açıklayarak unsurların birbirleriyle olan ilişkilerini sezmek ve anlatmak eleştirmenin işlevidir, tıpkı Peter Milton'ın resmi yapmakla kalmayıp sonradan kendisini eleştirmen olarak konumlandırıp bize ipuçlarını açıklaması gibi. Elleriyle yaptığı bu çalışma (bu arada elleri de yapıtında yer almıştır), kimi fotoğrafçılara saygı gereği, bilinçli olarak fotoğrafları sahiplenir. Eski ve hatalı makine karşıtlığı hatırlanacak olursa, elinin işlevi, özgün fotoğrafları yeniden yaratıp onlar için kendi bağlamını oluşturmasıdır; fakat oyma baskısında varsaydığı gibi, onlar aslında fotoğrafçının görüsüne uygun olarak oluşturulmuştur, tıpkı Eakins portresinin ressam görüsüne uygun olarak oluşturulduğu gibi.

Peter Milton, modern sanatçının fotoğraf kullanımının yalnızca bir örneğidir. Richard Hamilton, Robert Rauschenberg ve özel bir şekilde David Hockney kendi fotoğraf kullanımlarını kuşatır, sahiplenir ve yaratırlar. Hockney, fotoğrafları kolaj kompozisyonların unsurları olarak kullanır. Foto-gerçekçi Chuck Close, bir fotoğrafın tüm küçük unsurlarını geniş bir alan üzerinde titizlikle büyütürken

ya da dar sınırlar içinde küçük alanları neredeyse kimliklerini kaybettirecek şekilde büyütürken, yüzü neyin belirlediği konusunda göze meydan okur.

Fotoğrafın yaratılışını, fotoğraf makinesinin mekanik işleyişinden çok fotoğrafçının aklında aramak, kişinin elsiz bir fotoğraf makinesi fikrini biraz değiştirmesini –terk etmesini değil– sağlar. Fotoğraf makinesinin arkasında bir zekânın var olduğunu önermek, imgelemi niteleyen yaratıcılık olasılığını göz önünde bulundurmaktır. Fotoğrafik yaratıcılık, her ne kadar konuları çoğu zaman aynı olsa ve portre, manzara, natürmort gibi aynı türler altında sınıflandırılsa bile, yine de resminkinden farklı sınırlamalar ve beklentilerle işler. Bu yüzden geniş bir kesişim alanı olduğu açıkça görülür. Dahası fotoğraf fikri esas olsa da, o kadar farklı yollarla ortaya çıkar ve düşünülür ki, iki tarzda da görüntü baskın olsa bile, ressamın resmi imgeleme yollarıyla tam olarak, belki de hiç, uyuşmaz.

Yaratıcılık fikriyle uzlaşmadaki algılama değişikliği, Benjamin'in biriciklik niteliği taşımayan bir şeyin değerinin düşeceğine ilişkin ısrarından uzaklaşan bir değişikliktir. Benjamin, fotoğrafın üretim mekanizmasından çok, fotoğraftaki biriciklik niteliğinin yoksunluğundan rahatsız olmuştur.

Fotoğrafa asıl değerinden başka değerler yüklemenin diğer bir yolu da, bilinen kanıt ölçütleriyle ve tanımlanmış bir araştırma yapısıyla başlı başına bir alıştırma olan onun tarihi bağlamını keşfetmektir. Ancak fotoğrafın neden önemli olduğu konusunda fikri olmayan biri için bu bağlam fazla bir şey değiştirmez. Bir yandan fotoğraf, sadece var olduğu için kendi kendini özgünleştiren bir belgedir; fakat anlamının açıklanması gerekir. Kendini özgünleştirme, sahteciliği dışlamak zorunda değildir; sahtecilik varsa, bu da açıklamaya dahil edilmelidir. Fotoğraf görsel olarak –hangi ölçütlere dayandırılacak olursa olsun– çarpıcı olabilir ve salt bu yüzden açıklanmaya değerdir. Bir zamanlar günlük hayatın bir parçası olmuş, fakat görsel olarak fotoğrafta geri gelmeyecek şekilde kaybolmuş tarihsel ayrıntılar nedeniyle bile merak konusu olabilir. Fotoğrafa ilişkin açıklama, az bilgili gözü ne görmesi ve nasıl görmesi konu-

sunda yönetmek üzere kesin tarif ve yorumla birleştiğinde, en yüksek başarıyı yakalar. Kimi zaman, Benjamin'in Karl Dauthendey'in bir fotoğrafını betimlemesi ve yorumlamasında da açıkça görülebileceği gibi, açıklama fotoğrafın kendisinden çok daha ilginç ise, bu bir risk değil, fazladan bir yarar olacaktır. Bu, betimlemenin gücünü gösterir.

III
Walter Benjamin

Fransa'da Louis Daguerre ve J. N. Niepce'in metal üzerine daguerreotip buluşuna (1839) paralel olarak İngiltere'de de William Henry Fox Talbot negatif resmi kâğıt üzerine geçirmeyi başarmıştı (1839'da duyuruldu, 1841'de patenti alındı). Yasal olarak kısıtlanmamış Fransa'daki yöntemin aksine, Fox Talbot'un buluşu patentlendi. Kâğıt yönteminin yayılmasını geciktiren İngiliz patenti, İskoçya'yı kapsamıyordu. Böylece Robert Adamson ve David Octavius Hill, Edinburgh ve çevresini fotoğraflayarak kâğıt üzerinde fotoğraflar üretebildiler.

Hill/Adamson portrelerindeki poz ve etkilerin İskoç portre geleneğinin izlerini taşıdığı; kadınların bazı pozlarının 1844 tarihli moda plakaları doğrultusunda tasarlandığı; Charles Heath'in *Book of*

Beauty [Güzellik Kitabı] (1840, 1846) adlı kitabındaki idealize edilmiş kadınların Hill'in modellerinin tavır ve ifadeleriyle donatıldığı ve janr resimlerinin ve topoğrafik temsillerin daha önceki geleneğe ait olduğu kimi yazarlarca gösterilmiştir.[1] Başlangıçtaki fotoğraf makinesi ürünlerini zamanın sosyal ve sanatsal gelenekleriyle birlikte ele almak ilginçtir, fakat bu, daguerreotipten parıldayan, hiçbiri bıçak keskinliğinde olmayan, hafifçe belirlenmiş koyu ve açık bölgelerle nitelenen görsel imgelerin etkisini açıklamaz. Hill ve Adamson'ın ne bildiğini bilmek imgelerin bir dönemin temsilleri olarak kabul edilmesini açıklayabilir, ancak günümüzde, kültürel bağlamları hakkında hiçbir şey bilmeden imgelere bakanların, onların çekiciliğini anlamalarına yardımı olmaz.

Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" (1931)[2] ve "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1936)[3] başlıklı yazılarında fotoğraf üzerine düşüncelerle ilgili bazı sorunlar ortaya sürmüştür. Benjamin'in bazı varsayımları onun çalışmasını okuyanlar ve ona güvenenler tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiştir; belki de bunun asıl nedeni, öne sürdüğü gerçekler yanlış ve yorumları sorgulanabilir olsa bile, içgörülerinin kışkırtıcı olmasıdır.

"Kısa Tarihçe"de Benjamin'in "çarpıcı bir gerçek" dediği "fotoğrafçılığın çiçek açması, Hill ile Cameron ve Hugo ile Nadar'ın başarıları, onun ilk on yılı içinde olmuştur" saptaması, bu fotoğraf-

1. Roy Strong, "D.O. Hill and the Academic Tradition," *An Early Victorian Album*, der. Colin Ford, New York: Knopf, 1976, s. 49-64, özellikle s. 54.

2. Walter Benjamin, "A Short History of Photography" ["Kleine Geschichte der Photographie," 1931], çev. Stanley Mitchell, *Screen 13* (1972); *Classic Essays on Photography* adlı kitapta yeniden basılmıştır, der. Alan Trachtenberg, New Haven: Leele's Island Books, 1980, s. 199-216. [*Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev.: Ali Cengizkan, İstanbul: YGS Yayınları, 2001]

3. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," 1936], *Illuminations*, çev. Harry Zohn, der. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1973, s. 217-251; *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* adlı kitapta kısmen yeniden basılmıştır, der. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 319-334. ["Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995] Benjamin'in bu denemesinden yapılan alıntılarda, Ahmet Cemal'in çevirisi esas alınmıştır. (ç.n.)

çıların çalışmalarını yanlış tarihlendirmiştir. Benjamin incelediği kitapları özgürce referans olarak gösterir[4] ve özellikle Bossert cildi onun yanlış bilgilerinin kaynağıdır. "Kısa Tarihçe"de, çevirmenin notunda "onun ilk on yılı" sözünün abartılı olduğu yazar. Buna göre, "Benjamin'in gönderme yaptığı fotoğrafçılardan ilki Hill'dir (1839-49 [sic]); Cameron ve Nadar ise 50'li ve 60'lı yılların sonlarına kadar etkin bile değillerdir." Aslında, Robert Adamson'ın David Octavius Hill ile işbirliği yaklaşık 1843'te başlamıştır ve öylesine önemlidir ki Adamson'ın ölümünden sonra (yirmi yedi yaşındayken), Hill fotoğrafçılık alanında çok az yeni ürün vermiştir. Açıkça görülüyor ki Bossert, Adamson'ın fotoğraflardaki rolünden habersizdir. Metninde Adamson'a bir kez Hill'in "kimya asistanı," bir kez de basitçe "Hill'in asistanı"[5] olarak yalnızca iki kez gönderme yapmıştır. Adamson bu ortak çabada fotoğrafçı, banyocu ve baskıcıydı; Hill parçaları birleştiriyor ve yönetiyordu. Benjamin, Bossert'i izleyerek Adamson'ın bu işbirliğindeki öneminin farkına varamamıştır.

Benjamin'in Hill ve Cameron eşleştirmesi, İngiliz olmaları nedeniyle onları bir arada düşündüğünü akla getiriyor, tıpkı Hugo ve Nadar'ın ortak noktalarının Fransız olmaları gibi. Julia Margaret Cameron'ın Sir John Herschel (1860), Thomas Carlyle (1860), Henry Wadsworth Longfellow (1865), Charles Darwin (1865) ve kemancı Joseph Joachim (1865) portreleri Bossert cildinde yeniden üretilmiştir. Victor Hugo'nun oğlu Charles-Victor Hugo babasının sürgünde olduğu Jersey adasında onun fotoğraflarını çekmiştir. Bossert'te yeniden üretilen, tamamı 1853-55 tarihli üç fotoğrafın ikisi Victor Hugo'ya (bir tanesi yalnızca elinin fotoğrafı olsa da), üçüncüsü ise yazar Auguste Vacquerie'ye aittir. Hugo'nun çalışma-

4. Benjamin'in notu şöyledir: "Helmuth Th. Bossert ve Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen.* Frankfurt, 1930. Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln.* Leipzig, 1931." [*David Octavius Hill: Master of Photography* adlı kitap, özgün fotoğraflardan yapılmış ve Almanya'da basılmış 80 adet yeniden üretimle, Schwarz'ın Helen E. Fraenkel tarafından yapılmış İngilizce çevirisidir (Londra: George C. Harrap & Co., 1932). İlk cilde Bossert, ikinci cilde ve İngilizce çevirisine de Schwarz olarak değinilecektir.]

5. Bossert, Plaka 34 ve 123.

sı, öncelikle konuları ve özellikle de babası nedeniyle ilgi çekicidir.

Nadar da, Cameron ve Hill/Adamson gibi büyük bir fotoğrafçıydı. Bossert'in Nadar'a mal ettiği Balzac portresi (Paris, yaklaşık 1850 tarihli) aslında Nadar'ın karikatürcü Gavarni'den satın almış olduğu Balzac'ın daguerreotipinden çektiği fotoğraftır.[6] Bossert'in, "yaklaşık 1850" tarihini vurgulamak gerekir, çünkü Balzac 1850'de ölmüştür ve Nadar'ın 1853'ten önce fotoğrafçılığa başlamadığı gerçeği göz ardı edilmiştir.[7] "Yaklaşık 1850" ile ilgili aynı kuşkulu tarihlendirme Nadar'ın otoportresi olarak tanıtılan fotoğraf için de geçerlidir. Delacroix, Doré, Meyerbeer, Rossini, Champfleury, Baudelaire, Charles Sainte-Beuve ve Wagner'e ait olan diğer Nadar portrelerinin hepsi Paris 1859 tarihlidir. Bossert, tümü 1859'dan daha geç tarihli olmak üzere, Nadar'ın başka birçok fotoğrafını da kullanır ve bu yüzden yalnızca 1850 tarihli bu iki fotoğraf nedeniyle, eğer tarihler doğruysa, Benjamin Nadar'ı "ilk on yıl"ın son yılına sıkıştırmış olabilir.

Benjamin'in "çarpıcı gerçeği" gerçek değildir. Hill'in fotoğrafçılığın bulunmasından sonraki on yıl içinde çalıştığı doğrudur, ama Benjamin'in iddia ettiği gibi bu fotoğrafları tek başına üretmemiştir; yine de bu hiçbir şekilde Benjamin'in "bir ressam olarak unutulmuşken, bu fotoğraflar sayesinde adını tarihe yazdırmıştır"[8] vargısını değiştirmez.

Benjamin aslında, Hill ile Cameron ve Hugo ile Nadar'ı örnek verirken, fotoğrafçılığın, kendi bildiği kadarıyla, bir anlamda daha fazla araştırmaya gerek olduğunu belirtmek istercesine, yalnızca ilk örnekler, ilk oldukları kadar da en çok anılmaya değer örnekler olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Benjamin'in "ilk on yıl"dan söz etmesinin fotoğrafçılığın gerçeklere dayanan tarihi ile hiçbir ilgisi yoktur, ancak onun terimlerini kullanmak gerekirse, fotoğrafçılığın endüstrileşmesinin öncesini ve sonrasını ayıran tarihçenin yorumlanmasıyla tam bir ilgisi vardır. Diğer bir tarihsel yön için başvurulan üçüncü terim de *pazar yeri*dir:

---

6. Rosalind Krauss, "Tracing Nadar," *October 5*, Yaz 1978, s. 30.
7. Nigel Gosling, *Nadar*, New York: Knopf, 1976, s. 29, 39.
8. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 201.

> Doğal olarak, bu erken dönemde ["onun endüstrileşmesi öncesindeki on yıl"] seyyar satıcıların ve şarlatanların bu yeni teknolojiye sarılıp onu kâra dönüştürmediklerini söylemek istemiyorum; bu büyük ölçekte yapıldı. Fakat bu, endüstriyel yöntemlerden daha çok fotoğrafçılığın bugün bile kendini evinde hissettiği pazar yeri yöntemlerine yakındır. Fotoğrafçılık bu alanı önce ilk üreticisini kayda değer ölçüde milyoner yapan kartvizitle fethetti. Dikkatimizi bugün endüstrileşme öncesi fotoğrafçılığın gelişmesine çeken fotoğrafçılık türlerinin, temelde kapitalist endüstrinin çırpınışlarıyla ilgili olduğunun anlaşılması şaşırtıcı olmayacaktır.[9]

Benjamin'in gönderme yaptığı milyoner, 1859'da ünlenen, bir negatifle birçok fotoğraf çekilebilmesine olanak veren yöntemi (1854 patentli) geliştiren André Disdéri'dir. Aynı yıl III. Napolyon "ordusunun başında İtalya seferine çıkarken askerlerini İtalyan Bulvarı'nda durdurup Disdéri'nin stüdyosuna giderek fotoğraf çektirmiştir."[10] Bu yüzden fotoğrafların pazar yerinde (açık pazarda; talep oldukça çoğaltılabilecek fotoğraflar; herkes satın alabilir) satılması, öncelikle teknolojik inceliklerden yoksun olsa da, fotoğrafın bulunuşundan sonraki ilk on yıl (1840-1850) içinde pek öne çıkmaz. Benjamin bu nedenle on yıl için örnek verdiği bu fotoğrafçıları öne sürmüştür. Onlar, Hill ve Nadar'ın yaptığı gibi, fotoğraflarını sattıklarında bile öncelikle ve basitçe ticari fotoğrafçılar değillerdi ve hiçbiri milyoner olmadı.

Hill, 1843'te İskoçya Kilisesi Genel Meclisi'ne mensup çok sayıda papazın, laik yetkililer tarafından kilise kurumuna getirilen kısıtlamaları protesto etmek için yaptıkları yürüyüşü görmüş bir ressam ve litografyacıdır. Papazlara acımış ve bu olaya adadığı resim, dev bir grup portresi olmuştur. Sorun onun ne yazık ki portre değil,

9. a.g.y., s. 200. Benjamin'in çalışmasının politik, ekonomik, psikolojik ve kültürel içerimleri için bkz. Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londra: Verso Editions and NLB, 1981, özellikle s. 27-78; W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, s. 180-181. Benjamin'in Theodor Adorno'nun çalışmalarıyla olan ilişkisi için, bkz. Martin Jay, *Adorno*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984, özellikle deneyim, bellek, gelenek ve dil üzerine s. 74-77, *aura* üzerine s. 123-124.

10. Helmut Gernsheim ve Alison Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Londra: Thames and Hudson, 1971, s. 116-117.



2. David Octavius Hill ve Robert Adamson, *Mrs. Elizabeth Hall of Newhaven* [Newhaven'lı Bayan Elizabeth Hall]

yalnızca manzara resmi yapıyor olmasıydı. Papazların portrelerinde benzerliği yakalayabilmek için yeni fotoğrafik yöntemi kullandığı söylenen Adamson ile tavsiye üzerine tanıştırıldığında, 1842'de kalotip stüdyosunu açmış olan Adamson'la ortaklığı başlamış oldu. Ancak, konuları sadece papazlarla sınırlı kalmadı.

Benjamin, Hill ve Adamson'ın Edinburgh yakınlarındaki Newhaven balıkçı köyünün kadınlarına ait fotoğraflarından birini (Schwarz, Plaka 26, bkz. Res. 2) şöyle betimler: "Yeni ve ilginç bir olguyla karşı karşıyayız; öylesine rahat ve baştan çıkarıcı bir utanma duygusuyla yere bakan Newhaven'lı balıkçı kadında, yalnızca fotoğrafçı Hill'in sanatını göstermekle kalmayan, susturulamayan, o zamanda yaşamış, şimdi bile gerçek olan ve hiçbir zaman *sanatın* içinde yok olmayacak olan bu kişinin adını öğrenme arzusu uyandıran bir şey var."[11] "Rahat ve baştan çıkarıcı utanma duygusu," fotoğrafa ilk bakışta, rahattan çok gergin bir halde, sakin bir duyguyla dinlenmekten çok iş sonrasında dinlenir gibi görünen bir kadın için şaşırtıcı bir betimlemedir. Benjamin'in durumun başına ve sonuna işaret edip ortada kendi dramatik şekillendirmesini kullanarak hareketsiz bir fotoğrafı bir anlatıymış gibi niteleyen bir yeteneği vardır.

Hill'in fotoğraflarının başka bir betimlemesi Heinrich Schwarz tarafından yapılır: "Hill'in fotoğraf makinesinin ürünleri, ruhtan yoksun, gözle görülen dünyanın aynada yansıyan görüntüsünden ibaret değildir. Çalışmalarında ışık, mezzotintlerde* olduğu gibi, çekinerek kendini gölgeden ayırır. En derin gölgeden çıkan yumuşak yarı-tonlar baş ve ellerin parlak noktalarına geçişin etkilerini azaltır."[12] Benjamin kendi tanımını bir amaç için kullanır, Schwarz ise başka bir amaç için. Benjamin, fotoğrafı çekilen kadın için, bu dünyada bir gerçeklik, yer ve isim vererek bir öykü –anlık, sıkıştı-

11. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 202. Ruth Hein (bkz. n. 21), "rahat ve baştan çıkarıcı utanma duygusu" sözünün "üşengeç, baştan çıkarıcı bir iffet" olarak çevrilmesinin daha iyi olacağını ileri sürer. Bu fotoğraf ya *Elizabeth Johnstone of Newhaven* ya da *Mrs. Elizabeth Hall of Newhaven* başlığıyla basılmıştır.

* Bakır gravür baskı (ç.n.)

12. Schwarz, *David Octavius Hill*, s. 39.

rılmış, anlaşılması zor, tamamlanmamış bir öykü– kurar. Benjamin'in, kadının hiçbir zaman "*sanatın* içinde kaybolma"sına izin vermeyecek bir gerçekliği olmasına ilişkin daha sonra çıkardığı sonuç, bugün kabul görmez. Fotoğraf, *Mrs. Elizabeth Hall, Newhaven* olmasından önce bir Hill/Adamson fotoğrafıdır. Fakat fotoğrafın konumunun gerçeklik ya da sanat olarak belirlenmesi tamamıyla onun kullanımına bağlıdır. Tarihçi ya da toplumbilimci, fotoğraf sanatçısı, uzmanı ya da öğrencisi veya estetik bilimci olsun, bunların her biri fotoğrafı, dikkatli bir inceleme ve düşünceli bir çözümlemeyle gizemlerin ortaya çıkarılabileceği bir açınım olarak düşünme eğilimindedir. Bu çözümleme eleştirmenin mesleği açısından ifade edilecektir.

Schwarz'ın, Hill'in çalışmasının "ruhtan yoksun, gözle görülen dünyanın aynada yansıyan bir görüntüsü" olmadığı şeklindeki betimlemesi, aynı zamanda şu ifadeyi de içerir: "Hill, gelişen optik bilimi karanlığın tam anlamıyla hakkından gelen ve görüngülerin şeklini bir ayna gibi çizebilen makineler geliştirdiğinde bile, kendi ilkel mekanik aletine sadık kalmıştır."[13] Bu, Benjamin'in "Kısa Tarihçe"sindeki ilk fotoğraflarla ilgili, "onların basit bir şekilde ilkel bir fotoğraf makinesinin ürünü olamayacak bir *aura*sı vardı. Bu erken dönemde nesne ve tekniğin birbiriyle uyumu, izleyen gerileme döneminde birbirlerinden uzaklaşmaları kadar kesindi. Hemen sonra, gelişen optik bilimi karanlığı fethedip görüntüleri ayna kadar keskin bir şekilde ayırabilen araçlara egemen oldu,"[14] önermesine oldukça benzemektedir. Benjamin serbest bir şekilde "fotoğrafçılığın ilk on yılına" ve onun ilkel teknik aletlerden yararlanmasına gönderme yapar. Hill/Adamson'ın anlaşılmaz özgünlüğünü aletlerin bu durumuna bağlar. Schwarz'ı okumasının bu yorumu yapmasında etkisi olmuş olabilir.

Benjamin stüdyo ortamının yapaylığını gösterebilmek için Franz Kafka'nın altı yaşındaki fotoğrafını betimler ("perdeleri ve palmiyeleri, duvar halıları ve ressam sehpaları ile uygulama ve

13. a.g.y., Hill'in (daha doğrusu Adamson'ın) kullandığı alet, Schwarz'a göre (s. 35), "Profesör Josef Max Petzval tarafından 1840'da bulunan geniş diyaframlı portre objektifi" değil, "kısa odaklı, akromatik, manzara objektifi"dir.
14. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 207.

temsil, işkence hücresi ve taht odası arasında gidip gelen atölyeler"):

> Orada dar, neredeyse aşağılayıcı çocuk giysileri içinde, taşıyabileceğinden ağır dantelalarla, altı yaşlarında bir çocuk bir tür kış bahçesi manzarası içinde duruyor. Arka planda hareketsiz palmiye yaprakları var. Ve sanki bu tropik ortamı daha nemli ve yapışkan göstermek daha önemliymiş gibi, model sol elinde İspanyolların giydiği türden geniş kenarlı dev bir şapka tutuyor. Ölesiye üzgün gözleri tüm gücüyle önceden kararlaştırılmış manzaraya hakim olmaya çalışmasa, çocuk kesinlikle bu düzenlemenin içinde kaybolurdu.[15]

İleride büyük bir yazar olacağı bilgisi Benjamin'in betimlemesinde saklı olan çocuk, arka plandaki budalalık ve kandırmaca ("hareketsiz palmiye yaprakları") ile, "önceden kararlaştırılmış manzara"ya hakim olmaya çalışır. Fakat çocuk arkasındaki manzaraya değil, önündeki fotoğraf makinesine bakmaktadır. "Ölesiye üzgün gözleri," önceleri bize Hill ile Cameron ve Hugo ile Nadar tarafından gösterilenin aksine, Benjamin'in "yalıtılmış ve tenha" dediği bir dünyayı görmektedir. Onların özneleri ise "bakışlarına bir derinlik ve kesinlik" katan "bir *aura* ile çevrili" idi.

Benjamin önce retorik dehanın terimlerini kullanarak, altı yaşındaki Kafka'nın fotoğrafına özel bir nitelik yükler, daha sonra bu terimleri, "Kısa Tarihçe"de "fotoğrafçılığın ilk on yılı"nda yapılanlar diye kategorilendirdiği erken fotoğraflar için üretmiş olduğu terimlerle karşı karşıya getirir. Stüdyo resminin sahteliği Hill ve Cameron, Hugo ve Nadar'ın çalışmalarındaki gizemli gerçeklik ile karşıtlık içindedir. Bu, fotoğrafçılığın açığa vurmasından önce gözle görülmeyen doğa ile ilgili ayrıntıların yeniden üretilmesinde olduğu gibi aydınlandıkça güç kazanan bir gizem de olsa, Benjamin için gerçek, gizeme dayanır. Zamanın gizemi, açık havada ya da stüdyoda modellerin uzun süre ışığa maruz kalmasıyla güçlü bir şekilde desteklenmiştir. Benjamin'in betimlemesinde bu, daha da güçlüdür. Bütün diğer terimlerin ötesinde, karanlık, ilk fotoğraflara ait olan gizemliliği niteler: "Mezzotintlerde olduğu gibi, Hill'in ça-

15. a.g.y., s. 206.

lışmasındaki ışık, karanlığın içinden yolunu bulmak için acı dolu bir savaş verir." "Hemen sonra, gelişen optik bilimi karanlığı fethedip görüntüleri ayna kadar keskin bir şekilde ayırabilen araçlara egemen oldu."[16] Benjamin'e göre, çağrışım dolu ilk çalışmaları üretmek sanatçılık değil, nesnenin ve tekniğin rastlantı sonucu uyuşmasıydı. Objektifler ve fotoğraf makineleri teknik olarak geliştirilir geliştirilmez, fotoğrafçılar karanlığın kayıp *aura*sını, Shaw'un deyimiyle, "eski barbarca lekeleme ve ıslatma, bıçaklama ve oyma, oyarak işleme ve kazıma, uydurma ve sahtecilik yöntemleri"[17] olan rötuşlamayla yeniden yakalamaya çalıştılar.

George Santayana, Benjamin'inkine benzer bir görüşü savunur. Benjamin, biriciklik niteliği taşıyan yapıt için *aura*yı şart koşar, Santayana da biriciklik niteliği taşıyan yapıtın dönüştürücü, idealize eden gücüne vurgu yapar; Benjamin *aura*nın kayboluşunu fotoğrafın özelliği olarak görür, Santayana da fotoğrafların sadık gerçekçiliğine vurgu yapar. Santayana fotoğrafçılık hakkında "Yaşanırken hayatın en canlı ve en önemli unsuru olmuş, fakat artık umutsuzca geçmişte kalmış duyumsal deneyimleri dirilten her sanata minnettarız," der. O, fotoğrafın "anlık gerçekliğinde hayatın her açısını" gösterdiğine inanır. "...Saf bir gerçek vardır. ...Sanat hakkındaki bilgece kaygı, kendiliğinden ortaya çıkan gerçeklik aşkı önünde yok olur." Santayana buraya kadar Benjamin'in tavrını paylaşıyor görünmektedir.

Santayana "raporlayan aklın küstah aracı" deme zahmetinden kurtulduğunu, çünkü fotoğrafın kendisi için "saf gerçek" olduğunu söyler. Benjamin'in tersine, Santayana, ne herhangi bir fotoğraf için bir öykü imgeler ne de bir öyküyle sunulmak ister. "Raporlayan aklın küstah aracı" bir çarpıtma yoludur. Santayana'nın yoluna çıkar ve "kendiliğinden ortaya çıkan gerçeklik aşkı" ile karışır. Onun için yaratıcı sanat yapıtına müdahale eden bir "raporlayan akıl" olgusu söz konusu değildir, çünkü böyle yapıtlar "gerçekliği, inandırıcılık ve tanrısallık alanına çekebilmek için, özdeksel ola-

16. a.g.y., s. 207.
17. George Bernard Shaw, "On the London Exhibition" (1901), *Photography in Print*, der. Goldberg, s. 223.

naksızlığa dönüştürüp gerçekliğin yerine geçerek" var olurlar. Platoncu terimlerin tartışmanın kapsamını genişleten boyutları ancak ideal dünyadaki sanat yapıtları için geçerlidir, yoksa tensel duyuların elle tutulur dünyasındaki sanat yapıtları için değil. Fakat doğası gereği dünyevi duyuların dünyasıyla sınırlanmış olan fotoğraf için bu betimleme terimleri nereden gelmektedir? Bir makine olarak fotoğraf makinesini sanki o da bir makineymiş gibi beyine benzetmekte[18] ısrar eden Santayana'ya göre, beyin "amaçlı dönüşümler"i gerçekleştirirken, fotoğraf makinesi amaçtan yoksundur. "Amaçtan yoksun fotoğraf makinesi" yapısını kullanmak, fotoğraf makinesini tamamıyla kişisellikten uzak ve mekanik olarak düşünme eğilimini gizlemektedir. "Fotoğrafçı amaçtan yoksundur" denir denmez ise, bu eğilim açığa vurulmuş olur. Fotoğrafçının beyni vardır, bu nedenle en azından filmi ışıklandırırken "amaçlı dönüşümler"e yol açmaya zorunludur. Bununla birlikte, Santayana'nın fotoğraf ve ideal sanatı ayırması, sanatçı ve fotoğraf makinesi zıtlaşmasının ötesinde bir ilgi uyandırır: "İdeal sanatın amaçlı dönüşümleri güzellikler ortaya çıkarırken, fotoğrafçılık ve anılardaki görüntülerin rastlantısal dönüşümleri sonuçta karşımıza kusur ve eksiklik olarak çıkmaktadır. Fotoğrafın ve zihinsel imgelerin işlevi, yaşananları yeniden diriltmek iken, yaratıcı sanatın işlevi yaşananları yorumlamaktır." Santayana'nın fotoğrafı ve zihinsel imgeleri birlikte ele alması, zihinsel imgeyi daha kırılgan ve bozulabilir ola-

18. Santayana, Harvard Camera Club için yaptığı bir konuşmada, fotoğraf nasıl bir makine tarafından üretiliyorsa, "düşlem ve anı imgelerinin de bir makine," yani beyin "tarafından üretildiğini söylemiştir. ("The Photograph and the Mental Image," *Photography in Print*, der. Goldberg, s. 263). Claude Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*, çev. John Weightman ve Doreen Weightman, 1955; 2. baskı New York: Viking Penguin, 1992, s. 63) "bellek gerçek anlamda işlemediği sürece, anımsamak insanın en büyük zevklerinden biridir.... Anılar da hayattır, ancak farklı nitelikte hayattır," derken, sanki hiç el sürülmemiş gibi deneyimin yeniden canlanması kavramına lanımsal bir değişiklik getiriyordu. Sıkıntı ve tehlike öyküleri, gerçek tehlike ve sıkıntı anında hiç zevk yokken, anlatıcı ve dinleyiciye zevk verir. Bir fotoğraf makinesi olarak beyin, ya da makine olarak beyin ve fotoğraf makinesi, rahatsız edici eğretilemeler olarak hayatlarını sürdürürler. Fotoğraf makinesini yalnızca bir makine olarak değerlendirmek bile, mekanik sözdağarından, optik ve kimya bilimlerini dışlar. Bir makine olarak beyin, öncelikle aksi yönde bir sorgulama yoluyla, açıkça söylemek gerekirse, beynin yaptıklarını yapabilecek bir makinenin icat edilip edilemeyeceği sorusu ile hayatta kalır.

rak tanımlamasına karşın, her birinin duyumsal izlenimleri yansıttığına ilişkin inancını vurgular. Onun için fotoğrafın yararı, "yaşadıklarımızın en gelip geçici bölümünü –anlık görüntüyü, geri getirilemeyen zihinsel imgeyi– unutkanlık illetinden kurtarabilmek için yaratılışımızın en zayıf noktasında bize yardımcı olması"dır.[19]

Bu konum, bir kişiden diğerine yaşanan deneyimlerdeki farklılıkları hesaba katmaz. Fotoğraf, iletişim konusu olmadıkça, her nasılsa kendi kendine ve yalnızca bir kişinin deneyimi için yeterlidir. Fotoğrafçının aklı küstah değildir. Sessizce kopyalar ya da sunar. Ancak bir fotoğraf hakkında konuşulduğunda ya da yazıldığında, raporlayan aklın küstah olması kaçınılmazdır. Her fotoğraf yoruma açıktır. Bununla birlikte, Santayana'nın böyle bir raporlayan akıl tanımını kabul etmek zorunda değiliz. Fotoğraf yorumları, "raporlayan akıl"ı değil, "yorumcu olarak eleştirmen"i niteleyebilir. Eleştirmen olarak yorumcu, küstahlık bir yana, tamamıyla saygıdeğerdir ve fotoğrafçılık literatürüne geçer. Benjamin bunun en parlak örneğidir. O, aldatmak için yapmasa da, daha büyük bir gerçeği ararken dikkatsizce gerçeğin kurallarını çiğner ve imgelemin derin gücüyle okurlarını fotoğrafın dramatik bir anlatı gibi yorumlanabileceğine inandırır. Yorumu küstahça değildir, çünkü kimse onun, hakkında yazdığı fotoğraflarla kişisel olarak ilgilenmez. Altı yaşındaki Kafka'yı ya da Newhaven'lı kadını tanımak olanaksızdır. Hiç kimse fotoğrafın görünürdeki unsurlarıyla çelişen yorumsal betimlemeleri hoş karşılamaz, ancak fotoğrafa bakış deneyimine yaratıcı derinlik kazandıran bir betimlemeyi herkes hoş karşılayabilir. Eğer Newhaven'lı balıkçı kadın, yani Bayan Elizabeth Hall bir akrabamız olmuş olsaydı, eğer bu fotoğraf Hill ve Adamson'dan bu yana kuşaktan kuşağa aktarılmış aile öykülerinin konusu olsaydı ve eğer bu öyküler ailenin dindarlığını derinleştiren unsurlar içeriyor olsaydı, o zaman Benjamin'in betimlemesi hoşa gitmeyen ve yadsınabilecek bir kurgu olmaktan öteye geçemeyecekti. Şans eseri hiç kimse böyle iddialarla ortaya çıkmadı.

19. George Santayana, "The Photograph and the Mental Image," *Animal Faith and Spiritual Life*, der. John Lachs, New York: Appleton-Century-Crofts, 1967, s. 395, 397, 399, 400, 396, *Photography in Print* adlı kitapta yeniden basılmıştır, der. Goldberg, s. 258-266.

Ortada olmayan akrabaları, Hill/Adamson fotoğrafının eleştirmenleri olarak anmanın nedeni, Santayana'nın varsayımlarını mantıksal sonuçlarına ulaştırmak içindir. Santayana, fotoğrafın kısıtlayıcı, özel, sınırlı, imgelemden yoksun olduğunu ileri sürerek, yorumlama olasılıklarının kapsamını daraltmıştır ve yorumun işlevini gözardı etmiştir. Benjamin ise, bunun tersine, kendi yaratıcı yorumlarıyla eleştiri olasılıklarını genişletmiştir. Santayana değil ama Benjamin fotoğrafçılığa sürekli bir ilgi esinlemiştir.

Benjamin'in "Kısa Tarihçe" başlıklı denemesinde ele aldığı bir sonraki konu, fotoğrafları yine imgesel terimlerle betimlenen Eugène Atget'dir. Atget'nin başarısı, "gerçekliğin üzerindeki makyajı silmek" idi; "nesnenin *aura*dan ayrılıp özgürleştirilmesi sürecini başlattı"; "böyle resimler [Atget'nin Paris resimleri gibi] batmakta olan gemideki suyu emer gibi gerçeklikten *aura*yı emerler." Burada kullandıkları övgü terimleridir, oysa Benjamin, ondan daha önce, bu *aura*nın geleneğe, biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtının kutsal yönüne bir saygı ifadesi olduğunu söylemiştir. Şimdi de *aura*yı kendisinden "nesne"nin kurtarılmasının gerektiği "makyaj" olarak mı düşünmek gerekiyor? Yanıttan anlaşıldığına göre, bu bağlamdaki "nesne," Atget'nin şehir manzaralarında olduğu gibi, doğal ya da insan yapımıdır, fakat *aura*yla ilgili ilk tartışmada sözü geçtiği şekliyle, biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtı değildir. Benjamin'in ikinci *aura* tanımı ise şöyledir:

> *Aura* nedir? Tuhaf bir yer ve zaman ağı: ne kadar yakında olursa olsun uzaklığın biricik nitelikteki görünüşü. Yazın bir öğle vakti dinlenirken, bir sıradağ çizgisinin ufuktaki uzantısını ya da ince bir dal parçasının ona bakan kişinin üzerine vuran gölgesini, an ya da saat görüntünün bir parçası olmaya başlayana kadar izlemek – işte bu, o dağların ya da dal parçasının *aura*sını solumaktır.

Burada, biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtıyla ilgili özgün çağrışımlar kümesinden eser yoktur. "Biricik nitelikteki uzaklık" da tıpkı "biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtı" gibi, uzaklık açısından yinelenemeyen, tekil bir deneyim ya da sanat açısından yinelenemeyen tekil bir nesnedir. Derin düşünmeyi seven gözlemci açık ha-

vada "ne kadar yakında olursa olsun, uzaklık"a tüm dikkatini vermektedir. "An ya da saat görüntünün bir parçası olmaya başlayana kadar" manzaranın ve onun içinde kendisinin farkına varır. Mecazi olarak *aura* ile ifade edilen bir atmosfer yaratılmakta ve sonra bu atmosfer gerçek anlamda "solunmaktadır."[20]

Aynı paragrafta yer alan açıklamadaki ruh hali, Laurence Olivier'nin 5. Henry adlı filminde olduğu gibi, Kral Henry'nin gece uykusunda askerler arasında yaptığı sakin gezintiden, gün ışığıyla birlikte birdenbire yaklaşan savaşı haber veren gürültülü trampet seslerine geçişi kadar hızlı bir şekilde değişir. Benjamin şöyle devam eder: "Şimdilerde olguları birbirine yakınlaştırmak –ve kitlelere yakınlaştırmak– sanki yeniden üretim yoluyla her olgunun biriciklik niteliğini fethetmeye çalışmak kadar tutkulu çağdaş bir eğilimdir. Her geçen gün nesneye, bir resim ve resmin yeniden üretimleri yoluyla –en yakından– sahip olma gereksinimi daha da artmaktadır." Bir "tutkulu eğilim" iyi olmak zorunda değildir. Biriciklik niteliği taşıyan şeylerin "fethi" arzu edilir olmak zorunda değildir. Bu, her durumda, saygısız bir haykırıştır. Benjamin, onaylamadığı fakat "her geçen gün" kendisini kaşvetli bir makineleşmiş geleceğe doğru sürükleyen bir durumla istemeden de olsa uzlaşmak zorunda kalan bir eleştirmen havasındadır. Sözlerini şöyle sürdürür:

> Resimli gazetelerde ve haftalık haber filmlerinde sunulan yeniden üretimlerin özgünlerinden köklü bir biçimde ayrıldığı tartışmasız bir gerçektir. Özgün olanda biriciklik ve süreklilik nitelikleri, diğerlerinde ise gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik nitelikleri içiçe geçer. Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, *aura*sının parçalanması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın nesnelerin benzerliğine ilişkin duyumu öylesine yoğun bir düzeye ulaşmıştır ki yeniden üretim yoluyla biricik olanı bile alteder.[21]

Bu, açık bir şekilde, nesneyi biriciklik ve süreklilik ile "içiçe geçmiş" özgün sanat yapıtı olarak niteleyen *aura* tanımına geri gönüş-

20. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 209.
21. a.g.y., Atgel üzerine olan pasajlar, s. 208-209. Profesyonel olarak Almanca'dan çeviriler yapan Ruth Hein'a, Benjamin'in özgün Almanca metinleri ile bu bölümde bana yardım ettiği için teşekkür ederim.

tür. Yeniden üretim de benzer bir şekilde gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik ile içiçedir. Dahası, yeniden üretilmişi özgünden ayırmak kolaydır. Yeniden üretilen "algılanabilir ölçüde farklı"dır. Alıntının son tümcesi daha anlamlı kılınmak üzere genişletilebilir. Konu yeterince açıktır: "nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, *aura*sının parçalanması." Çevreyi saran kabuk, sanki nesne bir istiridyeymiş ve çıkarılabilirmiş gibi mecazi anlamda bir *aura*dır. İkinci ibaredeki *aura* daha az sağlam, ancak yine de güçlü bir çevre (çağrışım, gelenek, saygı çevresi) olup parçalanmaya açıktır; bu parçalanmanın nesneyi açığa çıkarmadaki rolü en az kabuğun kaldırılmasının rolü kadardır. Bu kabuğun ya da çağrışımsal çevrenin kaldırılması öyle bir anlayışı ("algılama") niteler ("belirtisidir") ki, dünyadaki türdeşlik ("nesnelerin benzerliğine ilişkin duyumu") o derece yoğun bir düzeye ulaşır ve yeniden üretim yoluyla *aura*yı biricik olandan bile koparıp alır ("bile alteder"). Başka sözcüklerle anlatmak gerekirse, *aura*nın yok edilmesi yeniden üretim yoluyla dünyadaki türdeşliğin artırıldığını gözler önüne serer. Kopyalar özgünlerinin yerine geçer. Burada sözü geçen *aura*, diğer yerlerde olduğu gibi, iyi bir olgudur ama onun yok edilmesi iyi değildir. Arkasından da şunu diyebiliriz: *Aura*yı yok eden yeniden üretimler sayesinde arttığı düşünülen ve artmakta olan dünyadaki aynılık (türdeşlik) iyi değildir. Atget'nin fotoğraflarına hayran kalan Benjamin, böylece kendini "batmakta olan gemideki suyu emer gibi gerçeklikten *aura*yı emen" bir çalışmaya hayran kalmış bulur.

Bu açmazdan çıkmak için maske figürünü işin içine sokmak yararlı olabilir. Benjamin'in kendisi "Atget işinden iğrenen bir aktördü, önce maskesini çıkardı, sonra da gerçekliğin üzerindeki makyajı silmeye girişti," der. Bu, Komedi ya da Trajedi maskesiydi; hatta makyaj boyasıyla ya da rol yapmakla güçlenen bir maskeydi. Benjamin'in kullandığı dil, Atget'nin hem maskesini çıkarmasının hem de gerçekliğin üzerindeki makyajı silmeye girişmesinin iyi eylemler olduğunu anlamamızı sağlar. Süregelen, biriciklik niteliği taşıyan yapıtlardaki *aura*yı silmek ile gerçekliğin üzerindeki makyajı silmek farklı şeylerdir. Sahteliğin temizlenmesi yoluyla gerçekliğin açığa vurulması iyi bir şeydir. O zaman, gerçekliğin bu eğretileme-

li durumda maske taktığı söylenebilir.

Benjamin'in dolaylı anlatımlarını izlemek, *aura*yı açıklayabilmek amacıyla yeni bir eğretileme eklemeden de yeterince zor görünebilir, fakat bu, *aura* kavramını, "gerçekliğin maskesi"nin yapabildiğinden daha fazla netleştirecektir. Benjamin'in iki farklı *aura* kullanımı, (1) biricik ve çağlar boyu süregelen, bu yüzden de kutsal atmosferiyle geleneksel olan özgün sanat yapıtına gösterilen saygı dolu bir dikkat ve (2) gerçekliği saklayan perde, sahtelik ve roldür. Atmosferi yoğunlaştırırsanız buluta dönüşür. İlk *aura* kullanımı, kutsal tanrıların egemen olduğu ve mitin güçlü bir şekilde kendini hissettirdiği atmosferin üst katmanlarındaki bulut, ayla ve haleye karşılık gelir. İkincisi ise, nesneleri engelleyip gerçekliğin yüzünü gizleyen yeryüzündeki bulut, sis ya da pusa karşılık gelir.

Benjamin'in yüzeysel bir biçimde çelişen ya da en iyi olasılıkla paradoksal *aura* kullanımları, Peter Demetz'in Benjamin'in yazıları için belirttiği "çapraşık paradoks fazlalığı, ani konum değişiklikleri, içsel çelişkiler ve düşünce yoluyla kendi kendini çürütmeler"e[22] bir örnek olabilir. Fakat *aura* düşüncesi, Benjamin'in kullanımında değişmez. Benjamin'in *aura*sı, sanki gözle görülmeyen *aura* elle tutulur bir varlıkmışçasına, her zaman sis ya da bulut gibi görsel terimlerle imgelenmiştir. Benjamin değişiklikleri yalnızca *aura*ya ne olduğuyla bağlantılandırarak zihninde canlandırır. *Aura*, saygı duyulan bir nesnenin etrafında çoğalır ya da bir nesneden veya sahneden kaldırılır. Benjamin'in saygı duyulan *aura* kullanımı, bu değerin (sanatın ya da kült nesnenin değerinin) nesnenin kendine özgü olduğunu ve çoğalan *aura*nın bu değere adandığını ileri sürer. Yanılsama ve dikkatsizlik sisi, *aura*nın gerçeklikten kaldırılmasına yol açar.

Benjamin'in düşünceleri, *a*'dan *b*'ye, *b*'den *c*'ye giden nedensel lineer bir düşünce şeklinden çok, bir mozaiğin parçaları gibidir. Başka bir yazarın çalışmasında, saygı duyulan *aura*nın kurulması ve gerçekliğin açığa vurulması için *aura*nın yıkılması, bir fikir değişikliği ve yanılgıdan kurtulma olarak düşünülebilir. Benjamin'in,

22. Walter Benjamin, *Reflections*, çev. Edmund Jephcott, der. Peter Demetz, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, s. xxxv.

*aura*sı olan ve biriciklik niteliği taşıyan kült nesneyi geçmişte kalmış bir olgu olarak konumlandırdığı doğrudur; bunun ardından gerçeği sergilemek için *aura*nın erimesi olgusu gelir. Fakat bu sıralama, zamana değil eğretilemeye bağlıdır. Bir kült ya da sanat nesnesi *aura*ya sahip olduğunda, o nesne, her ne kadar şimdiki zaman genellikle *aura*yı gerçeklikten kaldırsa da, şimdiki zamanda var olabilir. Buluttan sise dönüşüm *aura*nın işlevidir, fakat bu işlevler aynı anda da var olabilir. Benjamin'in *aura*yı hangi anlamda kullandığı, üzerinde durmak istediği konuya bağlıdır. *Aura* sarmalayabilir (burada bir anlamda gizleme işlevi de söz konusudur) ya da ortadan kaldırılmasıyla açığa vurabilir. İlerleyen bölümlerden birinde, sevilen bir kişinin nasıl yalnızca bir sevgi *aura*sının içinden görüldüğünü ve bu *aura* bir anlığına bile kalksa nasıl hemen sonra sevilen kişinin çevresinde yeniden toplanması gerektiğini göstermek için, Proust'tan örnek verilecektir.

Benjamin'in Atget'nin fotoğraflarını betimlemesi, bu fotoğrafların *aura*yı gerçeklikten kaldırdıkları şeklindedir. Benjamin, bir sonraki düşünce sıçrayışında, André Breton'un gerçeküstücü romanı *Nadja*'da yer alan resimleri açıklamaya yardımcı olacak şekilde fotoğraf nitelemeleri yapmayı sürdürür.* Atget'nin "Porte d'Arcueil tahkimatları boştur; kral basamakları, avlular, teras kafeler ve uygun olacağı gibi, Place du Tertre, her yer bomboştur." Benjamin devam eder: "Yalnız değiller ancak sessizler; bu resimlerdeki kent, sanki henüz yeni kiracısına kavuşmamış bir ev gibi yeni süpürülmüştür. Bu tür etkilerle Gerçeküstücü fotoğrafçılık, insanla çevresi arasında sağlıklı bir uzaklık kurmuş ve karşısında ayrıntıların aydınlatılması lehinde bütün perdelerin kaldırıldığı, politik açıdan eğitilmiş bir görüş için alan yaratmıştır."[23] Benjamin'in *Nadja* üzerine özel tartışması için, özel bir kafenin barında, "aşk için tasarlanmış lokallerin sonuncusu"nda, Breton'un pasajını anımsayarak Gerçeküstücülük üzerine yazdığı denemesine bakmak gerekir: "Breton'un bu tür pasajlarında, çok tuhaf bir biçimde fotoğraf dev-

* Bu romanın Türkçeye, üç yakın tarihli çevirisi yapılmıştır: *Nadja*, çev. İsmail Yerguz, Mitos Yay., 1996; *Nadja*, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yay., 2002; *Nadja*, çev. Sevgi Tamgüç, Babil Yay., 2001. (y.h.n.)

23. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 210.

reye girer. Şehrin sokaklarını, kapılarını, meydanlarını ucuz romanlardaki çizimlere dönüştürür; yüzlerce yıllık mimariden çekip aldığı bayağı görünüşü hiç bozmadan, bütün yoğunluğuyla anlatılan olaylara aktarır. Bu olaylar, eski hizmetçi romanlarına sözcüğü sözcüğüne, tıpatıp uyar."[24] *Nadja*'daki fotoğraflarda da, Atget'ninkilerde olduğu gibi gibi sokaklar terk edilmiştir. Resimlerde şeylerin dünyasına özgülük; "ayrıntıların aydınlatılması" vardır. Fakat tipik bir geri dönüşle, Benjamin bu resimleme yöntemini, Breton'un metnindeki "anlatılan olaylar"la ilişkilendirerek, yüzlerce yıllık mimarinin gerçek anlamının özel bir şekilde gösterilmesi olarak tanımlar. Bu fotoğraflar da Atget'ninkiler gibi "batmakta olan gemideki suyu emer gibi gerçeklikten *aura*yı emer." Benjamin'in ilginç diye adlandırdığı 'fotoğrafın devreye girmesi' gerçekten de ilginçtir. Metin yüzlerce yıllık mimariyi (ve böylece şehri) hiç bozmadan, bütün yoğunluğuyla doldururken, fotoğraflar öylece çekilip alınmış bayağılıktır. Metin, aynı zamanda gerçek Paris olan Breton'un imgelemindeki şehri yaratır. Şehir yeniden yaratılmıştır ve bundan dolayı metinle yeniden görülmektedir; fotoğraflar ise dikkati, sokakların ve yapıların bayağı, görülmeyen yönlerine çekerek anlamı onlardan uzaklaştıran araçlardır.

Benjamin'in, Atget'nin fotoğraflarıyla *Nadja*'daki resimlere koşut yorumlar yapan eleştirisi birçok etmeni gözden kaçırır. Atget'nin çalışmasına bakan hiç kimse gülmezken, *Nadja*'daki resimlere bakıp metni okuyan biri, bir yerlerde gülüyor olmalıdır. Bu fotoğrafların ortak yönü, Benjamin'in politik duyarlıklarla ve boş sokakları dolduran devrimci heyecanlarıyla dolu dolaylı anlatımlarının büyüsüdür. Breton'un romanını süsleyen fotoğraflar, nostaljiden arındırılmış, kasıtlı bir biçimde küçültülmüş sahneleri gösterir. İnsan olmamasının yanı sıra, fotoğraflar, sokağın ya da mimarinin ayrıntıları fark edilemeyecek biçimde uzaktan çekilmiştir. Fotoğraflar romanla "sözcüğü sözcüğüne tıpatıp" ilişkilendirilir, fakat oldukça saçma yinelemelerle yapılır bu; örneğin Plaka 1, "Çıkış nok-

24. Benjamin, "Surrealism," *Reflections*, der. Demetz, s. 183. ["Gerçeküstücülük. Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı," *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, Istanbul: Metis Yayınları, s. 160.]

tam Hôtel des Grands Hommes (bkz. s. 23) olacak"tır ve altyazının üstündeki fotoğrafta binanın ön yüzüne iliştirilmiş dev bir tabelada "Hôtel des Grands Hommes" yazar. Ya da farklı türden bir saçmalıkla, Plaka 44'ün altyazısı, "Kitap gibi bir şey hazırlamak için zaman bulan kişileri (bir anlamda) kıskanıyorum" tümcesidir (bkz. s. 147). Plaka 44, André Breton'un Henry Manuel tarafından çekilmiş, son derece ciddi göründüğü fotoğrafıdır. 147. sayfada, "Kitap gibi bir şey hazırlamak için zaman bulan ve işin sonunu getiren, kitabın yazgısıyla ya da kitabın kendisi için yarattığı yazgıyla ilgilenecek yolları bulabilmiş kişileri (bir anlamda) kıskanıyorum," tümcesiyle yeni bir bölüm başlar. Bazı fotoğrafların yazısı vardır, bazılarının yoktur. Man Ray fotoğrafçılardan biridir, Jacques Boiffard bir diğeri.[25]

Benjamin, *Nadja*'da kullanılan fotoğrafları çekenlerle ilgilenmemiş görünmektedir. Bu, Breton'un ciddiyetini sorgulamak anlamına gelmese de, Man Ray ile ilgili hiçbir şey o kadar ciddiye alınamazdı. Kendi adını kendi bulan ve bir anlamda da kendi kendini yaratan Man Ray, bazı insanların erdemliliğe ulaşmak için gösterdikleri içten çabayı, saçmalığa ulaşmak için göstermiştir. 1915'te New York'ta karşılaştıklarında, Man Ray, kendisi ve hayat hakkındaki açıklığı ve alaycılığıyla Marcel Duchamp'ın ilgisini çekmişti (aslında New Jersey'de karşılaşmışlardı, ancak ikisi de New York ambiyansı içindeydi; Duchamp, 1913 Armory sergisinde *Nude Descending a Staircase*'i [Merdivenden İnen Çıplak] sergilemişti, Man Ray ise ressamlık kariyerinin henüz başındaydı). Adlarının yan yana gelmesi tarzlarında da bir benzerlik yaratmıştı. İlk karşılaştıkları anda fikirleri uyuşmuştu. Duchamp aracılığıyla Man Ray Paris'te Dadacılarla tanıştı. Breton grupta öne çıkıyordu ve sonradan Gerçeküstücü hareketin ilk kuramcılarından biri oldu. Aynı çevreden Man Ray'i iyi tanıyan Roland Penrose onun hakkında şunları der:

> Her yön ve her açıdan Paris'i keşfedip Fransızca öğrenme arzusuyla tutuşan Man Ray, sınırlı olanaklarını tutumlu kullanmak için genellikle

25. Man Ray, *Self Portrait*'te "asistanı Boiffard"a gönderme yapar. Boston: Little, Brown, 1963, s. 270, 281.

yayan dolaşırdı. Diğerleri tarafından es geçilen şeyleri fark etme yeteneği onun gizleri çabucak bulup, bir zamanlar kendisini büyülemiş olan şehir yaşantısının bayağılıklarına uyum sağlamasına yardım etmiştir. Onun asıl ilgisini çeken şey büyük anıtlardan çok yaşam tarzıydı.[26]

Bunlar, Breton'un fotoğrafik resimleri için seçtiği şehirle ilgili bilgilerdir. J. H. Matthews'e göre, Breton'un "Paris'in belli tanınmış yerlerini kullanması daha büyük bir gerçekliğin izi değildir." Fotoğraflar, bunun yerine, Breton'un *Nadja*'daki sözleriyle ilgilidir: "Varoluşumun nesnel, az çok kasıtlı dışavurumları olarak gördüğüm şey, varoluşumun sınırları içinde, gerçek boyutlarını benim bile bilemediğim bir etkinliğin önermelerinden ibarettir." İnsan, fotoğrafların "daha büyük bir gerçekliğin izi" olmadığına inanmak istese de, fotoğrafların bu dışavurumlarla ilişkisi açık değildir.[27]

Benjamin, Breton'un kendi aracı olan eğretilemeyi seçtiğinde, daha az kesin ancak daha doğru konuşur. "Ucuz romanları," hiz-

26. Roland Penrose, *Man Ray*, Boston: New York Graphic Society, 1975, s. 69. Man Ray, kendini anlattığı *Self Portrait* adlı kitabın tipik bir pasajında, kendini yanı başındaki tartışmadan nasıl uzak tutmayı başardığını ve bununla nasıl eğlendiğini dile getirir (s. 215-216): Onu [Matisse'i] yeni bir portre için stüdyoma davet ettim.... Tam oturma kısmını bitirmiştim ki Gerçeküstücülük hareketinin kurucusu André Breton belirdi. Matisse'in Gerçeküstücüler'den pek hoşlanmadığını biliyordum – yerleşmiş geleneklere karşı çıkan ilk yapıtlarından sonra Matisse'in yozlaştığını, insanların hoşuna gitmek için resim yaptığını ve resimlerini daha yüksek fiyatlara satmak için ününe güvendiğini düşünmüşlerdi.... Matisse'in öğretici bir tavırla iyi resmin kendisi için ne demek olduğunu tanımladığı ilginç bir konuşma geçti aralarında. Diğer görüşlerinin yanında, Matisse bir elin, resimde bir muz demeti gibi görünmemesi, bazı anatomik niteliklerinin olması gerektiğini söyledi. Breton, onun dediklerine ne katıldı ne de karşı çıktı, bu da Matisse'e bir öğretmen gibi konuşuyormuş izlenimi vermişti. *Adamlar birbiriyle uğraşamıyordu bile, her ikisi de ayrı dilden konuşuyordu. Bense içten içe gülüyordum* – bir ressam, muza benzeyen şekilde el çizmişse, bu kesinlikle Matisse'dir. Ayak parmağı için de aynısı geçerlidir. Bu, onun Akademi'yle ilk anlaşmazlıklarından biriydi. Adam bizi aldatmaya mı çalışıyordu?" (vurgu eklenmiştir). Breton Matisse'e karşı çıkmamıştır. Man Ray içten içe gülmüştür. Bu sahne, Man Ray'in kişilikleri yakalamadaki ustalığının yanı sıra, aklını ve yargısını, şöhrete (Matisse) ya da dostluğa (Breton) dalkavukluk yapmaktan ya da boyun eğmekten nasıl kurtardığını gösterir. Man Ray'in Kral Arthur'un masasında Connecticut Yankee'yi ya da Missouri'den gelen adamı oynamasında her zaman bir mantık vardır.

27. J. H. Matthews, *André Breton*, New York: Columbia University Press, 1967, s. 10; André Breton, *Nadja*, çev. Richard Howard, New York: Grove Press, 1960, s. 12.

metçilerin okuduğu eski kitaplar, dahası metne çizimlerin iliştirildiği kitaplar olarak tanımlar. Paris'in yüzlerce yıllık mimarisinin bozulmamış yeğinliğine, onun fotoğraflardaki bayağı tanınmışlığı (yüzeyindeki tabaka, görünüş) kaldırılarak ulaşılır. Saf yeğinlik metin aracılığıyla elde edilir; fotoğraflar görsel açıdan bayağı ve metinde anlatılan olayların açık işaretçileridir; yalnızca sahnenin fotoğraftaki sıradan görünüşü ile metinde açığa vurulan gizemli anlam arasındaki farkı göstermek için oraya konmuşlardır. Bu açığa vurma yalnızca en yakın açıklamadır, ancak gerçeğe, bütünüyle bir yanılsama olan fotoğraftaki gerçeklik izleniminden daha yakındır.

Hem Benjamin'e hem de Matthews'a göre resimler *Nadja* romanının önemli bir parçasıdır. Günümüze daha yakın bir yorumcu olan Wendy Steiner ise, buna karşın, Breton'un fotoğraflarının tam bir fiyasko olduğuna inanır. Bunu göstermek için Breton'dan alıntı yapar, fakat onun bu pasajdaki alaycı tonunu gözden kaçırır:

> Bu anlatının yönlendirdiği birçok yere gidip bakmaya başladım; aslında –bazı insanlar ve bazı nesnelerle birlikte– benim onlara baktığım özel açıdan görünen fotoğrafik görüntülerini elde etmeye çalıştım. O zaman bu yerlerin çoğunluğunun benim bu girişimime karşı direndiklerini anladım. Bu yüzden görüyorum ki *Nadja*'nın resimleri oldukça yetersizdir.

Steiner'in alıntısı burada bitiyor. Pasaj, "yetersiz"den sonra nokta yerine iki nokta ile devam ediyor:

> oldukça yetersiz: Becque uğursuz parmaklıklarla çevrilmiş, Théâtre Moderne yönetimi nöbette bekliyor, Porville herhangi bir Fransız şehri gibi ölü ve rüyadan uyandırıcı, *The Grip of the Octopus*'a [Ahtapotun Tutuşu] bağlı olarak neredeyse her şey gözden yitirilmiş ve hepsinden önemlisi –bu kitapta aksine gönderme yapılmadığı halde, hayati olarak gördüğüm– Grevin Müzesi'ndeki görkemli mumyanın fotoğrafını çekmek için izin almanın olanaksızlığı.[28]

Diğer bir deyişle, *Nadja*'nın resimleri yetersizdi, çünkü yeterince fotoğraf yoktu ve bunun nedeni resimlerin "önemsiz kanıtlar olma-

28. Breton, *Nadja*, s. 151-152.

ları ya da artık bir şey göstermemeleri" değildi.[29] Breton kitaba eklemek istediği ancak çeşitli nedenlerle ekleyemediği resimleri birer birer sayar ya da eklemediği ve belki de var olmayan resimler için mazeretler öne sürer.

Benjamin, Breton'un *Nadja*'sındaki fotoğrafların en inandırıcı eleştirmeni olmasa da en yaratıcı olanıdır. Fotoğraflar sinir bozucu ölçüde bayağıdır ve sıradan fotoğraflardaki meziyetlerin hiçbirine sahip değildir: netlik, açık ve koyu tonlar arasındaki zarif geçişler, ilgi çekici biçimler, gerekli olmayan ayrıntıların silinmesi gibi. Hepsinden önemlisi fotoğraflar çağrışım yapmaz. Kişi kararlı bir şekilde baksa bile, bir anlam, zekâ ya da niyet sezemez. Anlamları metinle olan ilişkileridir. Kendi içlerinde planlı bir şekilde sıkıcıdırlar. Man Ray'in portreleri –Breton'un kendisi, Paul Eluard, Robert Desnos ve Benjamin Peret'ninkiler– bile, baskı kalitesinin kötülüğünden ve gerçekliğin yalnızca metinde olduğunda ısrar eden bir metne göndermeden dolayı üzgün görünmektedir. Oysa başka koşullar altında olsa, aynı portreler kendi ışıklarıyla göz kamaştırabilirlerdi.

Diğer Gerçeküstücüler fotoğrafları kurnazca kullanmışlardır. *La Révolution surréaliste*'in son sayısındaki bir resim, Magritte'in "je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt,"* diye adlandırdığı, gözlerini kapamış tanınmış Gerçeküstücülerin kare kare fotoğraflarından oluşan bir çerçeveyle çevrilmiş çıplak bir kadını sunuşudur (bkz. Res. 3). Resim dışardan bir açıklama gerektirmez. Sonradan Magritte'in "Ceci n'est pas une pipe,"** adlı resminde ise, metin hem resmi yorumlar hem de onun bir parçasıdır. Metin, ilk aşamada yalın şekilde olmasa da, çizimi doğrular; ikinci aşamada ise metin ve çizim, sözcük ve imge arasındaki bütün karmaşık ilişkileri öne sürerek çizimle çelişir. Çerçeve için kullanılmış fotoğrafları çeken fotoğrafçılara değinilmemiştir. Gerçeküstücüler fotoğrafların anlamını, bizim onları metinlerin egemenliğinde görmemizi sağla-

29. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, s. 146.

* "Ormanda saklı [kadını] görmüyorum." (ç.n.)

** "Bu bir pipo değildir." (ç.n.)



3. René Magritte, *je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* [Ormanda saklı [kadını] görmüyorum], *La Révolution surréaliste* dergisinden, Sayı 12, 15 Aralık 1929. (Çerçevedeki Gerçeküstücüler: üst sıra, Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Louis Buñuel, Jean Capuenne; ikinci sıra, Salvador Dali, Paul Eluard; üçüncü sıra, Max Ernst, Marcel Fournier; dördüncü sıra, Camille Goemans, René Magritte; en alt sıra, Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Albert Valentin.

yacak biçimde, kendi istedikleri yönlere çekmişlerdir. Yayınlarında baskı kalitesine çok az önem verirken, bakan kişiyi, resmedilen her şeyin ifade edilen *fikirler*'in anlaşılması için var olduğunu algılamaya zorlamışlardır.

Benjamin'in "Kısa Tarihçe"de sözünü ettiği son fotoğrafçı August Sander'dır. Benjamin, çeşitli meslekleri ya da ekonomik ve toplumsal sınıfları –resimlerin kendilerinin destekleyebileceğinden de büyük bir genelleştirme– resmeden fotoğraflarından dolayı onu över. Benjamin'in Sander'a olan hayranlığı yalnızca fotoğraflardan değil, mesleklerin kayıtlarının bir arada toplanması fikrinden de kaynaklanır. Benjamin'e göre, "Rus sineması kendi ortamlarında kendilerini oynayan kişileri kamera önüne geçirerek, bu insanların görülmeleri için bir olanak sağlamıştır;" yani oyuncular değil, sıradan insanlar filme çekilmiştir. "Ve birdenbire," diye devam eder Benjamin, "yeni ve ölçülemez bir ağırlıkla insan yüzü resme girmiştir. Fakat bu artık bir portre değildi. Neydi o zaman?" Bu, parçalarının toplamını aşan büyüklükte bir çalışmaydı. "Bir gecede," diye tamamlar sözünü Benjamin, "Sander'ınki gibi çalışmalar kuşku duyulmayan bir gerçekliğin parçası olabilir... Kişi sağcı ya da solcu, ne olursa olsun, kendisinin konumuna göre değerlendirilmeye alışması gerekecektir." Politik görüşlere ve sınıflara bölünmüş toplumlar işlevlerine göre gruplandırılır (bkz. Res. 4-7). Bu yalın gerçek, kişiyi ona kimliğini veren mesleki etiketlerle yutan, utanmaz ve vurdumduymaz, sanattan yoksun bir sunuş sağlar. Ya da bu Benjamin'in Sander'ın fotoğraflarını algılama ve betimleme yoludur; artık bu fotoğraflar Benjamin'in gördüğü ya da Sander'ın görülmesini istediği şekilde bir ayrıcalıkla görülmez.

Beaumont Newhall, planlanmış serinin yayımlanan ilk cildini Nazilerin toplattığını belirtse de, Sander'ın "kesinlikle apolitik konum"una[30] işaret eder. Burada da kullanım anlamı belirler. Robert

30. Sander, "Yirminci Yüzyılın Adamı" olarak adlandırdığı bir panoramik toplum görüşü tasarladı. Birkaç kitapta tamamlanması düşünülen bu projedeki ilk fotoğraflar, *Face of Our Time* adlı kitapta basılmıştır (Münih: Kurt Wolff/Transmare, 1929). Projedeki *Men Without Masks*, Connecticut Greenwich'te 1973 yılında, New York Graphic Society tarafından basılmıştır. *Aperture*, Sander için özel bir sayı yayımlamıştır, Sayı 83-84 (1980), Beaumont Newhall'un önsözüyle, s. 6-9; Robert Kramer'ın tarihsel yorumuyla, s. 11-38.

Kramer, 1934'teki toplatmanın olası nedenlerini şöyle açıklar: Sander'ın oğlu etkin bir şekilde Nazi yönetimine karşı çıkıyordu; Yahudi kökenli Alfred Döblin giriş yazısını yazmıştı; "Yahudi, Komünist, devrimci, Çingene ve Zenci" fotoğraflarına yer verilmişti (ırksal saflığa yer yoktu). Kramer son olarak adamların ve kadınların çalışırken gösterildiklerine ve kahramanlaştırılmadıklarına işaret eder. "Sander'ın Nazi miti tekniğiyle çarpışması kaçınılmazdı, çünkü ikisi de eski dayanılmaz düşünsel gelenekten –dış görünüş (fizyonomi) kavramından– yararlanıyordu."[31]

Dış görünüş kavramı bugün o kadar ilgi uyandırmasa da, Hippolyte Taine'in "Zaman bir kazmanın toprakta yaptığı gibi bizde izlerini bırakıyor, bizi buruşturuyor ve ahlaki yapımızı ortaya çıkarıyor" benzetmesi bugün bile büyüleyicidir. Projesinde kendisinin betimlediği gibi yukarıda köylülerden başlayıp, sanatçılara ve meslek sahiplerine ve ardından daha aşağıda zekâ özürlüye kadar uzanan bir kapsamda Sander'ın fotoğraflarına bakmak, giysileri, tarzları, arka planları ve de bu resimler ile bir kır, kent ya da toplumun değişik katmanlarının deneyimleri arasındaki farkları görmek demektir. Bu farklar var olduğu sürece, fotoğraflardaki nitelendirmelerin Almanlara özgü olduğu söylenmelidir. Sander'ın onları algılama biçimi budur.

Ancak fotoğrafçılar hâlâ kişi sayısını artırarak bir toplumun karakterini yakalayıp ifade etmeye çalışsalar da, bu durağan etiketleme, bir toplumu betimlemek için tatmin edici bir yol değildir. Sander'ın fotoğraflarını, ileri sürüldüğü gibi toplumsal sınıf türlerini birebir gösterdiği şeklinde değerlendirsek bile, "türler"in başlık olarak yazılması gereklidir, aksi takdirde sınıfları karıştırırız. Fotoğrafı çekilen kişiyle ilgili hiçbir şey, diğer tanıma dizgeleri için bildik ya da gerekli değildir. Eğer yalnızca görsel kanıta dayanılmış olsa, Sander'ın devrimcileri, kolaylıkla öğretmen sanılabilir; sanayici bir banker (fakat işçi değil – fazla iyi giyinmiş), lise öğrencisi bir dansçı olabilir – duruşu hem gösteri sanatını hem de kıvraklığı çağrıştırır; bilim insanını temsil eden müze müdürü de öğretmenle karıştırılmış olabilecek devrimcilerden birine oldukça benzemekte-

31. Kramer, *Aperture*, Sayı 83-84, s. 11-13.



4. August Sander, *Revolutionaries* [Devrimciler], 1929 © 1994 ARS, New York/VG Bild-Kunst, Bonn.



5. August Sander, *Industrialist* [Sanayici], 1925.
© 1994 ARS, New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

6. August Sander, *Gymnasium student* [Lise öğrencisi], 1926.
© 1994 ARS, New York/VG Bild-Kunst, Bonn.





7. August Sander, *Museum Director* [Müze Müdürü], 1932.
© 1994 ARS, New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

dir. Kesin kimlikler, yalnızca iş giysileri içinde, kullandıkları aletlerle resmedilen adamlar için belirlenebilmektedir. Fotoğrafların ilk kullanımı olan Almanya'daki toplumsal sınıfları göstermek, artık onlara bakan çoğu kimse için geçerli değildir. İlk kullanım, belki kesin yorum için her zaman gerekmiş olan altyazılar yardımıyla canlandırılabilir, fakat fotoğrafçı tarafından ortaya sürülen ilk kullanım alanını terk etmeksizin, sonraki yorumlar için başka bir kullanım tanımlanmak zorundadır.

Fotoğraflarda bir zamanlar bildik olanın çekiciliği vardı ve belki de bu yüzden Naziler tarafından yasaklandılar. Fakat şimdi yabancı olanın çekiciliği var. Her zaman bazıları için, özellikle de Amerikalılar için *farklılık*'ın çekiciliğini taşıyacaklar. *Young farmers on their way to a dance* [Dansa giden genç çiftçiler], *Westerwald, 1914* (Res. 8), üç genç adamı, takım elbise ve kravatlarla, düz bir tarla boyunca uzanan kirli bir patikada, yürüyüşlerine ara vermiş, üç sağ elde üç baston, başlarda şapkalar, yüzler resme bakana dönmüş durumda, birinin ağzında sigara varken göstermektedir. Patika, tarlalar ve gökyüzü kabaca üç yatay bölümdür. Aydınlık patika üzerinde yere sağlam basan ayaklar koyu bir şekilde görünür. Karanlık tarlalara karşı daha koyu renk olan takım elbiseler, sert genç erkek vücutlarını sarar; kasvetli gökyüzüne karşı siyah şapkalar fotoğraf makinesine çevrilmiş yüzlerin güzelliğini ortaya çıkarır. En soldaki adam diğerlerinden ayrılır. Sigara içen odur, meydan okuyan kibirli bir bakışı vardır. Diğerlerinin bastonları ağırbaşlı bir şekilde dik duruyorken onun bastonu toprakla eğik bir açı yapar. Eğer üçü de sağdaki ikisinin göründüğü gibi, her biri birbirinin kopyası olacak şekilde görünseydi, bir anda şarkı söyleyip dans etmeye başlamaları ve şapkalarını döndürmeleri beklenebilirdi, o zaman arka plan da sahneye benzetilebilirdi. Yalnızca üçüncü adamın tuhaf duruşu değil, 1914 tarihi de, bu tarihin genç Alman erkeklerinin geleceği için ifade ettiği her şeyle, bu havai görüntüyü engeller.[32]

32. Richard Powers'ın dahice bir romanı *Three Farmers on Their Way to a Dance* (New York: Beech Tree Books, William Morrow, 1985), Sander'ın bu fotoğrafının adını alarak bir öykü ve onu içine alan bir gelecek yaratır. Diğer iki roman ise özellikle fotoğrafçılıkla ilgilidir. Paul Theroux'nun *Picture Palace* (Boston: Houghton Mifflin, 1978) adlı kitabı, çalışmaları aşama aşama hayatındaki kişisel



8. August Sander, *Young farmers on their way to a dance* [Dansa giden genç çiftçiler], Westerwald, 1914.© 1994 ARS, New York/VG Bild-Kunst,.Bonn.

Sander'ın Benjamin sonrası yorumları, Helmut ve Alison Gernsheim'ın "Almanya'nın toplumsal yapısının bir kesitini sunan yaldızsız bir portre vermiştir,"[33] şeklindeki oldubitti yorumlarından, Robert Kramer'ın "Sander'ın dehası, öznelerinin oldukları gibi görünmelerine, her yüzün kendi öyküsünü anlatmasına izin vermesinde yatıyordu. Bu yüzlerin pek çoğuna bitkinlik, sıkıntı, keder, ağızsıkılığı, kabulleniş kazınmıştı,"[34] şeklindeki referansına kadar az çok birbiriyle tutarlıdır. Öznelerinin oldukları gibi görünmelerine izin vermek, büyük olasılıkla yaldızsız bir portre sunmakla aynı şeydir; eğer yaldızsız sözcüğü, stüdyo portresi ve stüdyo aksesuarlarının durgun bayağılığına karşıt olarak tanımlanırsa.

Benjamin, fotoğrafları çekilen kişilerin bireyselliklerinden dolayı değil, önceden kestirilebilecek derecede kesin bir bilimsel gruplandırma olasılığından dolayı Sander'a hayran kalmıştır: "Bir gecede, Sander'ınki gibi çalışmalar kuşku duyulmayan gerçekliğin bir parçasına dönüşebilirler." Politik güçlerin el değiştirmesi, toplumsal sınıfları Sander'ın öngöremediği bir biçimde belirgin kılacaktı. Bu akıl yürütme, Benjamin tarafından 1931'de ("Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" basıldığında), Sander'ın fotoğraflarının 1929'daki ilk ciltten sonra da yayımlanmasının sürdürülmesini teşvik etmek amacıyla yapılmıştır. Fakat Nazi yasağı (1934) bu umutları söndürmüştür.

Bu fotoğraflar, artık ne politik ne de diğer gerekli gruplanmalar için bilimsel katkı sağlayabilecek şekilde betimlenebilir. Onlar August Sander'ın birleşik görüsü, yani kendi dünyasını ifade etme şekliydi. O, bu ifadede yer ve zamanın üstünlüğünü tanıyordu. Sonradan fotoğraflarına bakan insanların, kişileri, yeri ve zamanı, kendi algıladığı biçimde algılamalarını sağlamış olsa da, bu sonraki anlayış, sonraki algılama onun ve Benjamin'in algılayışından farklı şekilde işliyordu. Bunun nedeni sonradan bakanların onlardan daha zeki olmaları değildi; hem Sander'ı hem de Benjamin'i içine alan,

---

başarısızlıklara dikkat çeken profesyonel bir kadın fotoğrafçının öyküsüdür. David Galloway'in *A Family Album* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978) adlı kitabı ise, bir enstantane albümü aracılığıyla buna uyan hayat öyküleri bulur ve uydurur.

33. Gernsheim ve Gernsheim, *Concise History of Photography*, s. 207.

34. Kramer, *Aperture*, Sayı 83-84, s. 13.

yalnızca genç çiftçilerin içinde kaybolduğu I. Dünya Savaşı ile Benjamin'in ölümüne ve Sander'ın kederli yalnızlığına yol açan II. Dünya Savaşı'nı değil, aynı zamanda bunları izleyen acılarla ve hatta yeni savaşlarla daha küçük, daha alçak ve daha hızlı-çürüyen bir dünyayı da kapsayan apayrı ve daha uzak bir geçmişi biliyor olmalarıydı.

Kısaca, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" bir tarihçe değil, Benjamin'in notlarında sıralanan kitapların bir değerlendirmesiydi: Bossert ve Guttmann'ın 200 fotoğraflık koleksiyonu (1930), David Octavius Hill üzerine Heinrich Schwarz'ın kitabı (1931), Karl Blossfeldt'in bitki fotoğrafları (1930), Atget'nin fotoğrafları (1931) ve Sander'ın fotoğrafları (1929). Bossert ve Guttmann cildi, tek fotoğrafçının çalışmalarından oluşan ciltler hariç, Benjamin'in ele aldığı tüm fotoğrafçıların çalışmalarını ve adlarını veriyordu. Benjamin Blossfeldt'ten aldığı fotoğrafları yalnızca "optik bilinçaltı"na örnek olarak gösteriyordu. Bununla demek istediği şudur: "Fotoğrafçılık bu malzemeyle, en küçük ayrıntısına kadar net olduğu halde hayallerde barınacak kadar da gizli olan imgeler dünyasının dış görünüş özelliklerini ortaya çıkarır... Bu yüzden Blossfeldt şaşırtıcı bitki fotoğraflarıyla, atkuyruklarında antik sütunlar, bir demet çiçekte piskoposun asası, on kat büyütülmüş kestane ve meşe palamutlarında totem sırıkları, tarakotunda gotik süslemeler yaratmasını bildi."[35]

Benjamin'in Blossfeldt'in fotoğrafları hakkında söyledikleri bu kadardır, ancak resimler anmaya değer. Bu tarz fotoğrafçılığın –fotoğraf makinesi herhalde teknolojiyi temsil ediyor– "teknolojiyle büyü arasında"ki farkı oluşturduğunu ileri sürmesine karşın, gerçek şu ki hem yöntemi hem de fotoğrafları betimlemek için kullandığı dil, dikkatin belki de kurallara uygun olarak bulduğu gerçek farktan uzaklaşmasına yol açacak ölçüde büyüleyicidir. Mekanik yöntemlerle ayrıntıların büyütülmesinin ve büyütülmüş görüntünün yerleştirilmesinin, gözün "optik bilinçaltı"nı görmesini sağladığını –görülmeyenin (çıplak gözle) görünür kılınmasını– Benjamin'le birlikte algılamak bir şeydir, o açılan gözün gördüklerini, sanki on-

35. Bkz. dipnot 2 ve 4. "Kısa Tarihçe"deki Benjamin'in bibliyografyası, *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 215; Blossfeldt'ten alıntılar için a.g.y., s. 203.

lar önceden "hayallerde barınacak kadar gizli" olguların izleriymiş gibi, diğer bir deyişle optik bilinçaltını aslında Freudcu bilinçaltıymış gibi betimlemek apayrı bir şeydir. Benjamin'i okumayı heyecanlı kılan ve aynı zamanda onu yorumlamayı karmaşıklaştıran ya da ondan sonra fotoğrafçılık üzerine yazılan her şeyin sanki ondan esinlenmiş gibi görünmesine neden olan olgu, onun aklının çalışma biçimidir.

Eğer şimdi dehşete düşürücü bir olasılıkla aynı yorucu kavrayış çabası gibi görünebilecek bir halde "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı denemeye başvurursam, bu benim için Benjamin'i anlamanın başka bir yolu ve fotoğrafçılığı anlamanın daha iyi bir yolu olmadığından ötürüdür. Kişi bir tartışma kazanmak için değil, tartışmanın ne olduğunu keşfetmek için Benjamin'le savaşır (ya da onun metniyle uğraşır).

Bir kez daha, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda *aura* kavramı değişir.* Artık değişmiş olan, insanın algılama biçimidir. Nesneden çok özne değişmiştir. Benjamin'e göre, bir dönem boyunca üretilmiş gerçek sanat yapıtları aracılığıyla sezilen algılama düzeni, aynı zamanda toplumsal düzeni de tanımlayabilir.

Bu nesneden özneye değişimin, *aura* kavramını nasıl etkilediğini göstermek için Benjamin "Kısa Tarihçe"de ünlenmiş bir reçeteyi –aslında neredeyse aynı metni– "Sanat Yapıtı"na ekler (51): "Doğal nesnelere ilişkin *aura*yı –ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun– bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel *aura*sını yaşamaktır. *Bu imge özel aura kavramının çağımızdaki çöküşünün toplumsal kökenlerini anlamamızı kolaylaştırır*" (vurgu eklenmiştir). Doğal nesnelerin *aura*sı yine bir atmosferle anlatılmakta ve atmosfer uzaklık olarak algılanmaktadır. Eğer *aura*nın beraberinde gelen şey uzaklık ise, onun karşıtı olan yakınlık *aura*yı yok eder. Yeniden

* Metinde bundan sonra, Benjamin'in Ahmet Cemal tarafından Türkçe'ye çevrilen denemesinin sayfa numaraları verilecektir; *Pasajlar*, İstanbul: YKY, 1995. (y.h.n.)

üretimler, "gerçekliği" yakına getirir. Uzaklık ve yakınlık kavramları *aura*nın oluşumunu ve çöküşünü simgelemek için kullanılmıştır. Biriciklik ve süreklilik uzaklıkla; gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik ise yakınlıkla tanımlanmaktadır. Benjamin bu karşıtlıkları ve tanımlamaları "Kısa Tarihçe"de de yapmıştır, fakat burada bir adım daha ileri gider. Önce istiridye (nesne) ve kabuğu (*aura*) düşüncesine geri dönersek, Benjamin, "Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, *aura*sının yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın 'nesnelerin tümel eşitliği'ne ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden de yeniden üretim yoluyla elde edilebilmektedir," der (51). Şimdiye kadarki manzara, Benjamin'in daha önce söylediklerinin tekrarıdır. Fakat Benjamin daha ileriye giderek yeni bir fikir ekler: "Böylece kuramsal alanda istatistiğin öneminin artmasıyla belirginleşen olgu, varlığını algılama alanında da duyurmaktadır. Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır." İstatistik, özel durumları ve hatta katlanarak çoğalan yeniden üretimleri olguları açığa vurduğu ölçüde saklayan sayılara indirgeyerek söylemin içine girmiş gibi görünür. *Aura*nın "kitleleri", "yeniden üretimi" ve "elde edilmesi" bağlamında, "elde edilme", "gerçeklikten *aura*yı emmek" ile örtüşür. Daha önemli, fakat daha bulanık olan algılama düşüncesinin anlaşılabilmesi için önce geliştirilmesi gerekir.

Yukarıdaki alıntıların yapıldığı "Sanat Yapıtı"nın 3. bölümünün başındaki kapsamlı önerme sahneyi belirler. "Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyuları algılama biçimi de değişime uğrar" (50). Değişimlerin sosyal nedenleri vardır. Bu tezler açık bir şekilde doğrudur, fakat Benjamin'in onlara yüklediği güce ya da sonuçlara sahip olup olmadıkları o kadar açık değildir; ayrıca nedeni ne olursa olsun algılama biçimindeki değişimin gerçekte nesnel dünyada olanların yansıması değil, öznel bir olgu olduğu da yine hiç açık değildir. Benim eğilimim, her zamanki gibi, ikisinin de doğru ve birbirinden ayrılamaz olduğunu ileri sürmektir.

Benjamin'in savı iyi *aura* ve kötü *aura* örneğinde olduğu gibi, zaman zaman yön değiştirir. Aynı yön değiştirme bir sanat yapıtının biricikliğini neyin sağladığı tartışmasında da kendini gösterir. Sanat yapıtı ilk başta gelenek bağlamına yerleşmiş, "önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılan" kült nesneydi (52). Kutsal tören "ilk kullanım değerinin kaynağıydı." Rönesans sırasında güzellik kültüne dönüştürülen kutsal tören o zaman da bu kültün temeliydi. Sanat tarihindeki çarpıcı dönüş, Benjamin'e göre, sanatın 'sanat sanat içindir' öğretisiyle tepki verdiği sosyalizmin başlangıcı ve eşzamanlı olarak fotoğrafçılığın bulunması sonucunda olmuştur. "Daha sonra bu öğretiden, bir tür 'arı' sanat düşüncesinin örtüsüne sarılmış olarak, neredeyse olumsuz diyebileceğimiz bir tanrıbilim kaynaklanmıştır; bu öğreti yalnızca her türlü toplumsal işlevi değil, ama her türlü belirlemeyi de nesnel bir suçlama ile reddeder" (52). Sonuç olarak, Benjamin, "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretimi, yapıtı kutsal törenlerin *asalağı* olmaktan *özgür kılar*" diye devam eder (52) (vurgu eklenmiştir). Bir anda kutsal törenin *aura*sı, sanat yapıtının kurtarıldığı küçümsenen ve istenmeyen bir şeye dönüşmüştür. Bir kez daha *aura*, bulut yerine sise dönüşmüştür. Fakat aslında mecaz değişmiştir ve sis benzetmesi en yararlı eğretileme değildir artık. Asalağı olmaktan kurtarmak, tıpkı *aura*yı (sis) gerçeklikten sıyırmak kadar iyidir. Ancak kurtarma ve asalaklık mecazlarında, Benjamin yeniden üretim tekniklerinin politik sonuçları hakkındaki düşüncelerinin anlaşılmasını kolaylaştırır.

Benjamin, sanat yapıtlarının fotoğrafları için *yeniden üretim* terimini kullanır. (Diğer türlerin, yani kişilerin, yerlerin ve filmlerdeki dramatik sunumların fotoğraflar yoluyla yeniden üretimi burada ayrı ayrı düşünülmüştür, fakat sıklıkla Benjamin tarafından hepsi bir olarak imlenir.) Kuramsal olarak böyle fotoğrafların sonsuz sayıda yeniden üretimleri yapılabilir, böylelikle özgünlük ölçütü *fotoğraf için* hükümsüz kılınıp sanat yapıtı için yozlaştırılırken, yeniden üretimin işlevinin, başlangıçtaki kutsal tören kavramına ilişkin sanat yapıtı fikriyle hiçbir bağlantısı olamaz. Benjamin'e göre, sanatın işlevi artık politik olmuştur.

Benjamin'in savı aşama aşama ilerler. Tapınılan nesnenin ilkel

kült değeriyle başlayıp yüzyıllara bölünerek, dramatik performansla değil –ya da öncelikle onunla değil– fakat sentetik yeniden üretilebilirlikle ve böylece "kitlelere", herkese açık oluşla bir tutulan sinema filmleri ile sona erer. Bu, yeni teknolojinin politik bir yanıdır. Diğer bir yanı da sanat yapıtının kutsal tören ya da kült değerinden çok sergileme değeridir. Hiçbir gerçekle bağdaşmayan tuhaf bir açıklamayla, Benjamin, "sergileme değerinin kült değerini geri plana itmesi"ni (54), Atget'nin insansız Paris sokaklarının fotoğraflarıyla gösterir. Bu fotoğrafların "gizli politik önemi" (54) vardır, çünkü boşturlar, çünkü altyazılar dikkati önemli unsurlara yöneltir ya da olmayan unsurların önemini yazarlar. Bugün, Atget'nin fotoğraflarının bu boyutu –eğer gerçekten de önceleri birincil unsur olarak var olmuşsa– kaybolmuştur. Doğaldır ki fotoğraflar Atget'nin gördüklerinin kanıtıdır ve o özel bir zamanda özel bir şekilde Paris'i görmüştür. Şimdiyse o devir geçmişte kalmıştır, fotoğraflar da o bakımdan "kanıt"tırlar. Artık var olmayan Paris'i kaydetmişlerdir.

Fakat Benjamin'in vurgusu, hızla, bu açıklamalardan gerçekte ilgilendiği şeye, hareketli filmlere* kayar. (*Film*, Benjamin'in çeviri metninde [İngilizce] sıklıkla yinelense de, ben bir yandan konuya açıklık getirmek bir yandan da ikisi de "fotoğrafçılık"ın kapsamına girdiği halde hareketsiz ve hareketli resimler arasındaki farkı vurgulayabilmek için yalnızca *film* yerine bu terimi kullandım.) Benjamin'in *film*ler hakkındaki önermeleri harika ve imgesel bir biçimde yanlış, yoğun ölçüde ilgi çekici ve meydan okuyucudur.

Onun yerine kim bir filmde "yeniden üretilme"yi dört gözle beklemek herkesin hakkıdır diyebilirdi? "Rus filmlerinde karşılaşılan oyuncuların bir bölümü, bizim anladığımız gibi oyuncular olmayıp –birincil olarak çalışma süreçleri içersinde– kendilerini betimleyen kişilerdir. Batı Avrupa'da sinemanın kapitalist sömürüsü, günümüz insanının kendine yönelik çoğaltıma ilişkin haklı isteminin göz önünde bulundurulmasını engellemektedir" (60). Bununla birlikte, Amerikan İç Savaşı sırasında demir levha üzerine basılan fotoğrafları o kadar popüler kılan, bugün aileler, turistler ve diğer amatörler-

* İngilizcedeki *movie* sözcüğü *move* sözcük kökünden gelir ve kendi içinde "hareket etmek" anlamını barındırır. (y.h.n.)

ce çekilen sayısız fotoğrafta da açıkça görülebilen ve şüphesiz ne kadar kırılgan bir biçimde kaydedilirse edilsin bastırılamayan bir ölümden sonra da yaşayabilme arzusuyla desteklenen şey, bu kendini yeniden üretme istemiydi. Bu istemi kusursuz bir gerçeklikle tuhaf ve yakışıksız bir şeye dönüştüren ise, onu filmlere taşımak olmuştur. Benjamin'in metninde bu istem gerçekleşmiş gibi görünse de, aslında bunun gerçekleşmesi ev sineması ve özel video kasetler sayesinde olmuştur. Fakat Benjamin'in tezindeki vurucu yan, kişinin kendi yeniden üretimini görmek için duyduğu narsisistçe arzunun önemli olması değil, bu yeniden üretimin herkese açık olmasıdır. Benjamin, gerçek işçilerle gerçekten çalışan fabrikaları gösteren Rus belgesellerinden ya da haber filmlerinden oldukça etkilenmiş görünmektedir. Benjamin'in, oyuncu olmasalar bile "hak"lı olarak ticari filmlerde görülen figüranları bu kapsamda değerlendirip değerlendirmediği, onların yalnızca kendilerinin bu şanslı "yeniden üretim"lerinden veya gerçek profesyonel oyunculara ve tüm dramaya (ayrıca can sıkıntısına) bir süreliğine yakın olmaktan alabilecekleri keyfi düşünüp düşünmediği ya da alınacak çekin bir iş karşılığında elde edildiğini düşünüp düşünmediği açık değildir.

Film teknolojisinin yol açtığı değişikliklere geçmeden önce, Benjamin'in "Kısa Tarihçe" ve "Sanat Yapıtı" adlı makaleleri arasındaki kalıcı bir değişime işaret eden biçemsel farka dikkat çekmek istiyorum. İki denemeden de alınan, doğal nesnelerin *aura*sı ile ilgili metin, şahıs zamiri "siz"i ya da "bakan kişi"yi kullanır ve her iki durumda da kişiyi imlemiş olur. (Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışlarınızın ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi üzerinize vuran bir dalı izlemesiyle, bu dağların ya da dalın özel *aura*sını deneyimlersiniz.) Biçemsel değişim bakan kişiden "kitleler"e geçiştir. "Sanat Yapıtı"ndan bu alıntının yapıldığı paragraf şöyle biter: "Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır"(51). Aradaki fark şudur: işin içine doğa –dağ, dal– girdiğinde, "siz" bireysel olarak görürsünüz. Filmlerde toplu olarak, çoklu birimler halinde görürsünüz; "siz", "kitleler" içinde bir birime dönüşürsünüz. "Siz" seyirci

grubunun bir parçası olduğunuzda bu durum geçerlidir.

Eğer "siz" bir oyuncuysanız, Benjamin'e ve filmlerde rol yapma konusu üzerine Benjamin'in kendisinden alıntı yaptığı Luigi Pirandello'ya göre, sahne sanatçısından filmde bir birim olmaya geçiş daha acılı ve zor bir süreçtir. Pirandello'nun deneyimden, Benjamin'in ise okuma ve kuramsal tahminlerden edindiği ince anlayışa göre, Benjamin'in ifade ettiği gibi, filmde "insan [oyuncu] canlı kişiliğinin tümüyle, ama bu kişiliğin kendine özgü *aura*sından vazgeçerek etkin olmak zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Çünkü *aura* insanın şimdi ve burada'lığına bağlıdır; [onun] bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir"(57). Artık Hollywood'un bir sönüp bir parlayan yıldızları olarak değil, toplumun çok çalışan bireyleri olarak film yıldızlarının kendilerini kuşatan hayal dünyasının sonucunda sahip oldukları yeteneklerinin ötesindeki politik ve kişisel etkiden dolayı, *aura* ve kişinin, izleyicinin zihninde birleştirildiği düşünülebilir. Ancak Benjamin bunun *aura* olduğunu kabul etmez. "Sinema, *aura*nın zayıflamasına, 'kişilik'i stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir. Sinema alanındaki kapital tarafından desteklenen yıldız kültü, kişiliğin biricik *aura*sını değil, ancak bu kişiliğin mal karakteri içersinde varlığını sürdürebilen büyüsünü koruyabilir"(59). Bu mantıktaki yanıltmaca, zamanın akışı ve bütün tanıtımıyla yıldızlık kurumunun bol keseden dağıtılması ile ilgili değil, yıldızlık sisteminin izleyiciye satılmasının zorunlu olduğu düşüncesiyle ilgilidir. Evet satılmıştır, ancak aynı zamanda da satın alınmıştır – Benjamin'in ima ettiği gibi, yeni doğan bir bebeğin süt emişindeki hevesle olmasa da, başka bir pasajda sinemadaki farklı bir değere bağladığı hevesle:

> Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçalarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında sakince serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Yakın çekim mekânı genişletirken ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. ...İşte kamera bu noktada iniş

> ve çıkışlarıyla, devinimi kesişi ve yalıtmalarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle, yani yardımcı araçlarıyla işe karışır. Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, optik-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz. (64-65)

Son tümcenin güzelliği onun cebirsel biçimindedir; A ile B ve C ile D, A'nın C ile birçok ortak noktası olmasına izin verir, tıpkı optik-bilinçaltı ile güdüsel-bilinçaltının ortak bir terimleri olması gibi. Daha ileri bir sonuç, filmlerin güdüsel-bilinçaltına erişiminin olması ve onlara açıklama getirebilmesidir. Daha önce optik-bilinçaltı, Benjamin için çıplak gözle görülemeyen, ancak ayrıntıları büyütme yetisine sahip objektifler aracılığıyla açığa vurulan görüngüler anlamına geliyor gibiydi. Burada ise başka bir anlamı olmalı. Aslında o anlam bakış açısıdır – yönetmenin, öykünün ve tüm hazırlanmış filmin bakış açısıdır; Benjamin'in kamerayı bir sahne sembolü yapmasına neden olan bir bütünlüktür. Yukarıda alıntılanan paragraftaki "sakince" sözcüğü, filmin izlendiği koşulların yalnızca bir kabulüdür; karanlık, ekranda yaşananların sorumluluğundan kurtuluş, izleyiciler tamamını anlamasa da en azından güdüsel-bilinçaltını çarpan ve imgelemde güdülere biçim ve töz veren bazı bölümler içeren yabancı bir anlatıya giriş.

Benjamin bunu doğrudan ifade etmez. Bir filmi izleme deneyimi Edgar Allan Poe'nun "şok"u açıklamasına dönülerek betimlenir. Benjamin, filmi, izleyicinin birbiri ardına gördüğü ardışık kareler dizisi olarak düşünür. Filmin tümü, gözün duramaması ya da bir kareden diğerine geçişi fark edememesi ilkesine dayanır. Hareket yanılsaması tamamdır artık. Sinema perdesiyle, üstünde resmin bulunduğu tuvali karşılaştırdığında şöyle der Benjamin: "Resim, izleyiciyi derin düşünmeye davet eder; onun önünde insan, kendini çağrışımların akışına bırakabilir. Oysa izleyicinin aynı şeyi sinema çekimleri karşısında yapabilmesi söz konusu değildir. Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz. ...Filmin her şok etkisi gibi ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle yumuşatılabilecek olan şok

etkisi işte bu konumu temel alır" (66). Burada görmezden gelinen bir unsur deneyimin verdiği keyiftir. Sinemaya gitme düşüncesinin istenci güçlendirmek ya da ardışık karelerin şok etkisine karşı aklı sağlamlaştırmakla bir ilgisi yoktur, fakat her günkü tekdüze hapis hayatından kurtulmakla çok fazla ilgisi vardır. En ciddi ve en sadık film izleyicileri bile, filmden bilgi, konuşma ya da kritik terimlerin yanında biraz olsun keyif alamıyorlarsa, izlemeyi güçlükle sürdürürler. Hiçbir sosyal toplantı orada hazır bulunmayı zorunlu kılmaz.

Benjamin'in filmlerin ve resimlerin alımlanması arasında kurduğu karşıtlık, onun filmlerin kitleler tarafından oyalayıcı olarak algılanması, resimlerin ise bireyler tarafından emilerek alımlanması tanımına dayanır. Filmler dikkati dağıtırken, resim yoğunlaşmanın nesnesidir. Harekete gelince, Benjamin bu noktada sahne oyununu dikkate almaz, çünkü bu durumda pek çok benzerlik ortaya çıkacaktır, oysa o benzerlikleri değil, yalnızca farklılıkları vurgulamak istemektedir. Canlı dramayı örnek olarak gösterdiğinde ise, şunu ileri sürer: "Faust'un en kötü taşra temsilinin bir Faust filminden üstün olan yanı, Weimar'daki ilk temsil ile ideal bir rekabet içersinde bulunmasıdır. Ramp ışıklarından anımsanabilecek geleneksel içerikler ise sinema perdesi karşısında artık değerlendirilemez olmuştur – örneğin Mephisto'nun kişiliğinde, Goethe'nin gençlik arkadaşı Johann Heinrich Merck'in gizli olması ve buna benzer noktalar gibi"(71, n. 4). Film, performansın tarihçesini kesip atabilir ya da film performansıyla sahne performasının karşılaştırılması arasında kritik bir boşluğu zorunlu kılabilir, ancak eğer gerçekten biyografik yaklaşım, hem bu yaklaşımla hem de Goethe ile içli dışlı olanlar dışında herkes için yararlı ise, Merck'in sahnedeki Mephisto kişiliğinde gizli olduğu ölçüde filmdeki Mephisto'da gizli olmaması için hiçbir neden göremiyorum.

Benjamin film ve resim arasında yaptığı karşılaştırmadan çok daha çarpıcı bir karşılaştırmayı, bu kez filmlerin alımlanmasıyla mimarinin alımlanması arasında yapar. "Mimari," der, "eskiden beri alımlanması dağınıklık sayesinde ve toplumca gerçekleştirilen sanat yapıtının ilk örneğini oluşturmuştur"(67). İnsanlar yapılara

yoğunlaşamayacak derecede kendi özel işlerine dalmış olarak bu yapılara girip çıkarlar. Benjamin sözlerini şöyle sürdürür:

> Yapılar ikili yoldan alımlanır: Hem kullanımla, hem de bu yapıların kullanılmasıyla. Daha iyi deyişle bu alımlama hem dokunsal hem de görsel yönden gerçekleşir. Böyle bir alımlama, örneğin turistlerin ünlü yapıların önündeki konumları gibi bir konumda tasarlandığı takdirde anlaşılamadan kalacaktır. Çünkü görsel alandaki yoğun iç gözlemin karşılığı dokunsal alanda yoktur... Tarihin dönüm noktalarında insanın algılama aygıtına verilen görevlerin, salt görsellikle, yani yoğun iç gözlem aracılığıyla yerine getirilmesi olanaksızdır. Bu görevlerin üstesinden zamanın akışı içersinde dokunsal alımlamanın, yani alışkanlığın yönlendirmesiyle gelinir.

Belki dokunsal alımlama, gözleri görmeyen bir kişinin, kapalı yerlerde, hava akımlarının direnciyle ya da algılanamayacak düzeydeki yankıların ve varlıkların sesleriyle engelleri duyumsayarak yönünü bulmasına benzetilebilir. Buna karşın, Benjamin alışmayı dikkat dağınıklığıyla eşanlamlı olarak görür ve bu alışma ile birlikte dikkat dağınıklığının düşünce noksanlığı anlamına geldiği konusundaki dayatmasında kararlıdır. Bu akıl yürütmenin en akıl almaz satırı şöyledir: "Sanatın yol açtığı biçimiyle dikkatin dağılması, tamalgılama aracılığıyla yeni görevlerin ne ölçüde yerine getirilebilir olduğunu gizlice denetler." Eğer mimari bir sanatsa ve tamalgılama da benliğin, içinde hareket ettiğimiz alana alışarak bilinçli bir biçimde uyum sağlaması ise, o zaman gizlice denetleme, yönlendirme ve tepkilerin önceden planlanmış olduklarının farkına varmadan insanları belli yolları izlemeye yönlendirecek ya da bu alana belli şekillerde tepki vermelerini sağlayacak biçimde mimarın kendi alanını tasarlaması demektir. Bu her iyi mimarın yakından bildiği bir düşüncedir. Benjamin'in buradan filme geçişi ise dolambaçlı ve bana göre güvenilmezdir. "Genelde birey, böyle görevlerden [alıntılanan ilk türncedeki "yeni görevler"] kaçınma eğiliminde olduğundan, sanat bu görevlerin en güç ve en önemli olanına, kitleleri harekete geçirebileceği noktada saldıracaktır. Halen sanat bu saldırıyı sinema alanında gerçekleştirmektedir"(68). Ve işte politikayla film karşıla-

şır. Filmin şok etkisi, ister aklı uyardığı ve canlandırdığı varsayılan şok, ister Benjamin'in sözcükleriyle "ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle hafifletilebilecek" şok olsun, bu iki işlevini de yitirir ve propagandanın alanına girer. Mimarın yapının içinde hareket eden bireylerin tepkilerini denetlemesi gibi, film de izleyicilerin tepkilerini, düşüncelerini ve tahminen eylemlerini yönlendirecek şekilde denetler.

Bu doğru mudur? Yanıt ne yalnızca doğru, ne yalnızca yanlış, ne her zaman, ne her yerde, ne her izleyici için ya da bir izleyici grubundaki herkes için geçerli olmalıdır, fakat kimler için ve nasıl doğru veya yanlış olduğu konusundaki ayırımları belirlemek kolay değildir. Mimaride açık bir biçimde görürüz ki mimar bir duvar yaptıysa ve bu duvardan geçmemizi istiyorsa, bir de kapı açmalıdır. Sanat yapıtının yapısı bu duvar ve kapıyla, yani merkezi bir anlama giden yolların ve engellerin oluşturulmasıyla karşılaştırılabilir. Ancak kurguda duvara karşılık gelen olguyu algılamak, katı, mimari ürünü bir duvardan kimsenin geçemeyeceğini anlamak için gerekenden daha fazla bilgelik gerektirir. Bir metnin en geniş kapsamlı okunuşu bile hiçbir zaman imgelenebilecek her şeyi içeremez; yalnızca gözden kaçırılanlardan dolayı değil, metinlerde, filmlerde ve tüm sanat yapıtlarında duvara eşdeğer olan engellemeler yüzünden.

Sanat yapıtı, film üzerine bütün yapıtların sanat olduğu anlamına gelirse, akıl karıştırıcı bir terim olur. Benim varsayımım filmin yalnızca sanat yapıtına elverişli bir ortam olduğu, bütün filmlerin sanat yapıtı olmadığıdır. Sanatın propaganda olarak anlaşılması ya da filmlerin propaganda olarak yorumlanması, Benjamin'in, bireylerin "sanat" tarafından daha iyi kotarılan "yeni görevler"i yapmaktan kaçındıkları konusundaki önermesinin tek doğrulamasıdır. Benjamin, "yeni görevler"in bireyler için çok büyük ve çok zor olduğunu anlatmak istemektedir, öyle ki tahminen "devlet" ya da yetkililer tarafından ortaklaşa alınmış bir karar, "sanatçı"ların, ekranda yansıtılmaları yoluyla, "kitleleri harekete geçirme"lerini sağlayacaktır. Marşlar çaldığında ve ordu birimleri kaz adımlarıyla* Rockette'lerin bacak sallamalarına uyum sağlayarak yürürken, kitleler

* Alman ordusunun yürüyüşü (ç.n.)

yalnızca kendi rollerini oynayıp boyun eğerek hareket ederlerse, uyumu içinde hareketlendiği gibi hareketlenirse bu formül işe yarayabilir, fakat düşünce denetimi geleneklerle desteklenip teşvik edilen vatansever bir eylem kadar kolay ya da rahatça başarılabilecek bir şey değildir. Eisenstein'ın filmi *Potemkin*'i yorumlarken Benjamin şöyle der:

> İki bin yıllık yaratıcılığı bastırmaları, Oedipus komplekslerini, libido artıklarını ve çocukluğa geri dönüşleri bulduktan sonra neden şimdi sanatın politika tarafından bozulmasına sızlanıyoruz ki? Fakat bu burjuva kuramının çöküş dönemindeki ilerleme şeklidir: Sanat, politikada iyi kız olduğu ve sınıf savaşlarının hayalini kurmaya başlamadığı sürece, adı kötüye çıkmış arka sokaklarda istediği her şeyi yapabilir.[36]

Benjamin sanatın sınıf savaşlarında rol almasını onaylamaktadır.

Beni ilgilendiren *Potemkin* değil, ancak Benjamin'in, karşılaştırma terimleri olarak kullandığı baştan çıkarıcı bir biçimde ikna edici somut ayrıntılarla birleşince tam olarak anlaşılmaktan çok uzak olan soyutlama düzeyidir. "Adı kötüye çıkmış arka sokaklarda" sözü gibi bu kadar canlı bir mecazın konusu olduğunda, insan "sanat"ın kendi başına bir varlık olmadığını (söylem dışında) unutabilir. Marksist terimler –"burjuva kuramı", "çöküş dönemi", "sınıf savaşları"– alıntılanan paragrafta tartışılmamakta, ancak kabul edilmeleri ve anlaşılırlıkları dünyayı net bir şekilde görmenin rasyonel bir sonucu olarak varsayılmaktadır. Propagandacı "sanat," net görmek adına diğerlerini de işin içine sokacaktır. Sanat kendi ikna araçlarıyla retorikleşecektir.

Benjamin, yorumladığı fotoğrafları ciddiye almıştır. Kendi betimlemelerine olduğu kadar resimlere de dikkat çeker. Resimler ve betimlemeler uyumludur ve birbirini destekler. İzleyen bölümlerde imgelem, fotoğraf ve betimlemenin birlikte nasıl işledikleri incelenecektir.

36. Walter Benjamin, "Moscow Diary," çev. Richard Sieburth, der. Gary Smith, *October 35*, Kış 1985: 106, n. 163 [*Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, Metis Yay., 2001].

IV
Başlıksız

Benjamin, resim için varlığını yadsıdığı betimleme gücünün fotoğraf için var olduğunun farkındadır: "Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başlar. Bu resimlerin gizli politik önemi de bu noktadan kaynaklanır. ... Bununla eşzamanlı olarak, resimli gazeteler izleyiciye yol göstericilik yapmaya başlarlar. Gösterilen yolların doğruluğu ve yanlışlığı birbirini dengeler. Gazetelerde altyazılar ilk kez gerekli olmuştur. Bu altyazıların, bir tabloya konan addan çok farklı karakterde olduğu da açıktır."[1] Hiç de değil. Danto'nun açığa kavuşturduğu gibi, başlıklarının yararlılıkları söz konusu olduğunda birbirlerinden ayrılsalar da, te-

1. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1995, s. 54.

melde her ikisi de aynı niteliktedir. Tıpkı bütün resimlerin kırmızı dikdörtgenler olmaması gibi; zaten öyle olsaydı o zaman başlıklar daha da gerekli olurdu. Bu nedenle birçok resim, bakan kişinin, resimlerin nasıl görülmeleri gerektiği konusunda kendi topladığı bilgi ya da anlayışla, bir başka deyişle başlıkların yerine geçen bilgi sayesinde anlaşılabilmektedir. Soyut ressamlar arasında moda olan, resimleri *Başlıksız* diye adlandırmanın kökeninde, görüyü berraklaştırmaktan çok engellemeye yarayan yozlaştırıcı etmenler olarak sözcüklere karşı duyulan bir tepki vardır. Gerçekten de, resmin içeriğinin temsil etme özelliği yoksa, geleneksel betimlemenin kullanılması yorumlamayı kısıtlar. Betimleme için, kısıtlamayan, duygulara, duyumlara, hayallere ve bunların boya kalınlığı, boya rengi ve yüzey dokusu –düzenlerini nesneler dünyasındaki herhangi bir özgül prototiple bağdaştırmadan betimlenebilecek bütün fiziksel özellikler– ile ilişkilerine vurgu yapan, yeni bir eleştiri sözdağarı oluşturmak gerekiyordu. *Başlıksız* sözcüğünün kullanımı sözcüklerin gücüne bir övgüdür.

Betimlemeler ya da betimleyici başlıklar, beklentilerin önüne sınır çeker, dikkati konu ya da bağlama yönlendirir, belki de yeri ve zamanı adlandırır. Birçok fotoğrafçı, yer ve tarih bilgisini başlık biçiminde kullanarak konularını belli bir yere oturtur. Örneğin, Walker Evans'ın *Brooklyn Bridge* [Brooklyn Köprüsü], *New York, 1929; Store Window* [Mağaza Vitrini], *Brooklyn, 1931 civarı; Bedroom Dresser* [Yatak Odası Şifoniyeri], *Newcastle, Maine, 1967 civarı* başlıklı; Edward Weston'ın *Cypress Root* [Selvi Kökü], *1929; Kelp* [Varek], *1930* ve *Pelican's Wing* [Pelikanın Kanadı], *1931* başlıklı fotoğrafları vardır. Ancak Weston, çıplak kadınlara ya da çıplak kadın bedeninin belli yerlerine ait fotoğrafları için de *Başlıksız* başlığını kullanmıştır; bunun nedeni büyük olasılıkla, tarih atmanın ya da adı açığa vurmanın, modelin kimliğini ortaya çıkartarak fotoğraftaki biçimsel tasarımın sunumuyla ilgisi olmayan çağrışımlara yol açabileceğidir. *Başlıksız* sözcüğü *Natürmort* ya da *Manzara* ile eşdeğerdir. Bu, bakan kişilerin kendi kendilerine görebileceklerinin ötesi söz konusu olduğunda susmak anlamına gelir; böylece onları değişik önerilerle rahatsız etmekten incelikle kaçı-



9. René Magritte, La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe [İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir)].© C. Herscovici

nılmış olur. Walker Evans da bir dizi resim için genel başlıklar kullandığında buna benzer bir yaklaşım sergilemiştir. *Subway Portrait* [Metro Portresi], gizlediği fotoğraf makinesiyle uygun ışık bulduğunda New York metrosunda çektiği bir dizi resmin her birinin başlığıdır.

Pek çok başlık burada sözünü etmeye gerek olmayacak düzeyde uzlaşımsaldır. Manzara, natürmort, sokak sahnesi, dilenci, aile resmi, doğum günü partisi ve yeni doğmuş bebek motifleri, sözcükler olmadan da görsel olarak açıklayıcıdır, fakat fotoğraf olarak yeri, zamanı, sahneyi ya da bazı durumlarda adları tanımlayan başlıklar sayesinde özel bir anlam kazanır. Fotoğraftaki öznenin kimliğinden çok, öncelikle fotoğrafın farklı bir yönüyle ilgilenen profesyonel fotoğrafçıların yapıtlarında sıkça rastlandığı gibi adlara yer

verilmiyorsa, fotoğrafa bakan kişi bu farklı yönü tanımlamaya çalışmalıdır. Jacques-Henri Lartigue ya da Diane Arbus tarafından fotoğraflanan peçeli kadınlar kendilerini değil, her bir fotoğrafçının anlayışında tamamıyla farklı olan, ancak bireylerin adlarının ötesinde olanı temsil ederken, benzer bir biçimde –portre sunumundan daha da farklı bir biçimde– sunulan bir varlık ya da bir tutum şeklini simgelemektedir.

Resimdeki görsel bilgi, çeşitli şemalar içinde genelleştirilebilir, ancak görsel bağlamdaki belirsizlik sözcüklerle açıklığa kavuşturulursa, kapsam ve anlam açısından özelleştirilebilir. Magritte'in bir piponun birebir gösterimi üzerine sözcük oyunu yaptığı *Ceci n'est pas une pipe* [Bu bir pipo değildir] (Res. 9) adlı resmi, Michel Foucault tarafından, *This Is Not a Pipe* adlı kitabında şöyle betimlenmektedir: "Bizi yanlış yönlendiren şey, metni resimle ilişkilendirmenin kaçınılmazlığıdır (işaret zamiri, *pipo* sözcüğünün anlamı ve resmin benzerliği, bunların hepsi bizi bunu yapmaya itmektedir) – ve de bu iddianın doğru, yanlış ya da çelişkili olduğunu söylememizi sağlayacak bir bakış açısı belirlemenin olanaksızlığıdır."[2] Yanlış mı yönlendirir sadece? Bizimle alay eder, bizi eğlendirir ve bir şeylere yöneltir. Hatta Foucault'nun açıklamasıyla gerekliliğini yitirmeseydi, bizi Magritte'in bu kışkırtıcı resminin nasıl düşünüleceği tartışmasına bile yöneltebilirdi.

Beatles grubunun *Help!* [Yardım Et!] adlı filminin bir sahnesinde, Ringo Starr aniden bir kaplanla karşı karşıya kalır. Hayvan çerçeveye girer girmez ekranda "bir kaplan" sözcükleri belirir ve çeşitli çağrışımlar –sessiz film yazıları, görünür olanı adlandırmanın saçmalığı, çizgi-roman teknikleri, en heyecanlı yerinde kesilen filmlerin yarattığı gerilim– uyandırır. Fakat en önemlisi, bir tehlike ve tehdit unsuru olarak kaplanın otoritesi sarsılır. Sözcükler ekranda görünür görünmez, izleyici, kaplanın uzaklaştırılıp artık onun bir tehdit unsuru olmasına izin vermeyecek bir çerçevenin içine hapsedildiğini anlar. Yazıyı okuyabilmesi için okuyucunun dışa-

2. Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, çev. ve der. James Harkness, Berkeley: University of California Press, 1982, s. 20. [*Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 1995]

rıda olması gerekir. Sözcükler yaklaşmakta olan kaplanın bulunduğu çerçevede görünür. Resim çerçevesindeki her sözcük sessiz film yazılarını hatırlatsa da, bütün sözcükler aynı işlevi görmez. Sessiz film yazıları, siyah zemin üzerine beyaz harflerle yazılmış sözcükler biçiminde, eylemi açıklamak için filme eklenmiş ayrı bir çerçeve içinde görünürdü. *Help!* filmindeki "bir kaplan," açıklama olarak gereksizdir. İşlevi gülünç ve sınırlandırıcıdır.

Michelangelo Antonioni'nin *Blow-Up* [Cinayeti Gördüm] adlı filminde, profesyonel bir fotoğrafçı, manzarasını beğendiği bir parkta resimler çeker. Fotoğrafçı, filmlerin banyosu sırasında, arka plandaki karanlık ve belirgin olmayan birtakım figürlere bakarak, farkında olmadan bir cinayetin resmini çektiğini anlar. Filmde gerçekten ne olduğunu ve bunun ne anlama geldiğini anlamak için duyduğu tutkulu merakı gidermek adına, ayrıntıları daha iyi seçebilmek amacıyla çerçeveleri tekrar tekrar büyütmesi gerekir. Fakat her büyütme, resimde kumlanmaya yol açarak ana hatları belirsizleştirir. Kullandığı en iyi teknik yöntemler bile, kendi imgelediği (filmde netleştirip netleştiremeyeceğini imgelediği cinayet kurbanı) ile yalnızca kendi sanılarını doğrulayarak ortaya çıkarabileceği ve gerçekte olmuş olan olgu arasında kesin bir uyuşma sağlayamaz. Aklın gözü ile gerçek gözün gördükleri arasındaki kayma, insanların birbirine uydurmaya çalıştıkları görme biçimleri, hiçbir zaman kolaylıkla doğrulanamaz. *Cinayeti Gördüm*, bu kaymayı düzeltmeyi amaçlayan ısrarlı bir girişimi gözler önüne serer.

Bir sanat yapıtı için betimlemenin gerekli olduğunu ileri sürebilmek amacıyla, Alberto Giacometti'nin *Woman with Her Throat Cut* [Boğazı Kesilmiş Kadın] (1932) adlı yapıtının Michael Brenson tarafından yapılmış betimlemesine başvuracağım. Bu başlık olmasaydı, müzenin zemininde uzanmakta olan heykelin yorumu bana göre pekâlâ *Tecavüz, Büyük Bir Baklayı Midesine İndirdikten Sonra Kendine Gelmekte Olan Peygamber Devesi, Kabuklu Böcek, Başsız Kadın* ya da başka bir başlık olabilirdi. Yorumlamanın sınırları heykeltıraş tarafından çizilir; burada imgelenen başlıklarda heykelin değişik özelliklerine yapılan vurgular vardır, ancak hiçbiri heykelde görülebilen yönlerle çelişmemektedir. Gerçek başlık olan *Woman with*

Her Throat Cut, benim gördüğümü sanmış olabileceğim şeyden çıkardığım yorumu genişletirken aynı zamanda da yorumu sınırlandırmaktadır. Heykel şimdi bile peygamber devesine benziyor gibi görünebilir, fakat o artık böceklere –peygamber devesine, sert kabuklulara– özgü belli özellikleri olan bir kadın heykelidir ve özellikle böyle olası yorumlara izin verdiği ölçüde tecavüz ve başsızlık gibi kavramlar da kendisine yakıştırılabilir. Sanat eleştirmeni Michael Brenson, bu heykeli Guggenheim Müzesi'nde bir sergide görmüş ve ondan oldukça etkilenmiştir: "Heykel kabaca 1 metre uzunluğunda ve 25 santimetre yüksekliğinde olup oldukça karmaşıktır. Bir kadın figürü sırtüstü uzanmaktadır. Boğazı kesilmiştir." Boğazının kesildiğini nasıl bilebiliyor? Bu bilgi başlıkla verilmektedir. Kadının sağ kolu, başlıkta boğaz olarak tanımlanmış bölgeyi sarmaktadır; böylece Brenson onun boğazının kesik olduğunu öğrendiğinde, bu harekete bir anlam verebilir. Ancak başlık olmadan bu hareket diğer olasılıkları dışlamaz; örneğin kolun benzer bir hareketi güneşin ya da dış dünyanın görüntüsünü engellemek için gözleri kapamış olabilir. "Tecavüz ve cinayet izleri de vardır. Ancak figür oldukça canlı görünmektedir. Kendini cinsel bakımdan hazır olarak göstermektedir. Sol eli sanki vurmak için tetikte bekliyormuş gibi görünmektedir."[3] Bu betimleme oldukça canlıdır ve bakma ile görme sürecine katkıda bulunmaktadır. Brenson rahatsız edici unsurların adını koyarak bunların çelişkilerinin ayırdına varmakta, aynı zamanda da figürün canlılığını kutlamaktadır. Bana göre kadının kendisini cinsel olarak hazır göstermesi tecavüzle, canlılık ise cinayetle çelişir. Brenson'un vurmaya hazır olarak gördüğü el, sona ermiş bile olsa, ister aşırı derecedeki cinsel ya da şiddetle cana kıyma etkinliğinin, isterse peygamber devesinin erkeğini yedikten sonra yapacağı gibi (bu Brenson'ın ileri sürdüğü bir olasılıktır) dinlenme etkinliğinin verdiği yorgunlukla ağırlaşmış gibi (şeklen ve büyüklükle orantılı olarak) görünmektedir. Ortaya atılan böcek şekilleri nedeniyle, Brenson başkalaşım fikrine de vurgu yapmaktadır. *Woman with Her Throat Cut*'ın uyandırdığı duygular heykelin kendisi kadar başlığı tarafından da denetlenmektedir.

3. Michael Brenson, *New York Times*, Arts Section, 3 Ocak 1988.

Peki ama bunun fotoğraflarla ne ilgisi olabilir? Fotoğraf, bir heykelle ya da bir resimle karşılaştırılabilecek, insan eliyle yapılmış bir yapıt değildir; bir başka deyişle, *yapılma* özelliği bakımından karşılaştırılamaz. Heykel ya da resim, onları yapanın niyetini ve el emeğini yansıtır. Hem niyet hem de araçsallık ortaya çıkan eserin ayrılmaz parçalarıdır. Göz de el kadar araçsaldır. Ancak fotoğraf çekerken el devreye girmez; yalnızca niyet ve göz sonucu belirler. Fotoğraf için nesnelerin biçimini bozmak ya da onları düzenlemek ve ölçeği çarpıtmak ya da yıkmak tamamıyla olası olsa da, orada bulunmayan bir şeyin fotoğrafını çekmek gerçek anlamda olası değildir. Fotoğraf makinesinin özel bir niyetle kullanımı ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan fotoğraf için, görsel ilgi uyandıran diğer yapıt türleri söz konusu olduğunda sorulmayan sorular akla gelmelidir. Burada mantıklı bir soru, "Bu nedir?" olabilir ki anlamı, "Fotoğraf makinesinin önündeki neydi? Düzenlenmiş miydi yoksa seçilmiş miydi? Göründüğü gibi mi kabul edilmeli, yoksa içindeki unsurların ötesinde bir anlamı var mı?" olacaktır. Bir resim ya da bir heykel için "Bu nedir?" sorusunun anlamı, aynı anda hem sanatçının bizim ne görmemizi istediği hem de bizim ne gördüğümüzdür. Resim ya da heykelin, onlara bakan kişi ilk bakışta tam olarak ne anlama geldiklerini çıkaramasa da, içerdikleri unsurların ötesinde bir anlamı amaçladıkları kabul edilir. Resim ya da heykel yapma edimi bir niyet gerektirir. Bu anlamı görme edimi ise zaman, yoğun dikkat ve olasılıkların kendini gösterdiği olgu hakkında bilgilendirilmiş farkındalık gerektirir. Bir fotoğrafın üretim süreci, sanıldığından belki daha fazla zaman gerektirse de, anlık kararlara dirençli bir ortam içermez ya da bir işi tamamlamak için (saatler, günler ya da yıllarla ölçülen) uzunca bir zaman gerektirmez. Fotoğraf makinesi ve onunla ilgili süreçler herkese açık olduğu halde, pek çok durumda fotoğraf çekme sürecinden ayrı tutulan banyo ve baskının teknik yönleri, usta fotoğrafçılar için bile bu süreçten *ayrılabilir*. Tasarım ve uygulamanın bu şekilde ayrılması, dökümhanede yaratıcının az çok gözetimi altında dökülen heykel için de çok farklı değildir. Bu nedenle fotoğrafçılık bazı yönlerden resim ya da heykel sanatına benzerken, bazı yönlerden ise benzemez. Yapma

eyleminden daha çok görme eylemine dayanır. Fotoğrafçılıkta saklanmaya ve defalarca bakılmaya değecek örneklerin yanında sayısız sıradan örnekler de üretilmiştir.

Buradaki can alıcı soru teknik bir soru değildir; bir başka deyişle, odak ya da kontrast bakımından "iyi" fotoğrafı neyin belirlediği sorusu değildir. Can alıcı ve önemli olan soru iki katmanlıdır: Bu fotoğraf bilgi olarak ne veriyor ve bu bilgi ne anlama geliyor? Bu iki yönü de ele alabilmek için, öncelikle fotoğrafı betimlemek, diğer bir deyişle olabildiğince tam olarak ne göründüğünün adını koyup sonra bu betimlemeyi bağlam, etki ve görsel unsurların önemiyle ilişkilendirmek gerekir.

Fotoğrafçılık üzerine yaptığı yorumları *Diana and Nikon* [Diana ve Nikon] adlı kitabına koyan Janet Malcolm'a göre, Richard Avedon 1960'lı yılların başında "artık kendi bilinçaltını hizaya getirmek ve buluşuna şekil vermek için ortamın sınırlamalarını kullanıyor (şairlerin düzenli uyak ve ölçü kullanmaları gibi) ve artık bu sınırlamalarla cesurca savaşmıyordu," fakat "amacı modellerin güzelliğini ortaya çıkarmak yerine bu güzelliğin yapaylığına ve ruhsuzluğuna işaret etmek olan" fotoğraflardaki modellere fon olarak kullandığı insanları bilerek çirkinleştiriyordu.

> Avedon elbette onları [fondaki "değişmez çirkinlikteki– şişmanlık ya da sıskalıkta, sersemce şaşkınlıkta, acınası yaşlılıktaki– insanları] dikkat kesilen acımasız flaş ışıkları ve pireyi deve yapan büyük fotoğraf makinesiyle kendisi yaratmıştı ve onların bu korkunç dönüşümlerine yalnızca küçük çocuklar ile bazı mankenler ve Picasso gibi bu rol için özellikle seçilmiş yetişkinler duyarsız kalıyordu.[4]

Malcolm'un bu acımasız saldırısının pek çok hedefi vardır: kilo, zekâ, yaş, fotoğraf makinesi ekipmanının etkisi ve bu alıntıya göre, tahminen fotoğrafçının kendi bilinçaltını hizaya getirmek olması gereken niyeti. Yazık ki Malcolm tarafından betimlenen Avedon'un fotoğrafı bana farklı bir izlenim veriyor. Malcolm'a "sersemce şaşkınlık" ve "acınası yaşlılık" olarak görünen, bana zarif yaşlı insan-

4. Janet Malcolm, *Diana and Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography*, Boston: David R. Godine, 1980, s. 101, 102.

ların bir şakaya gülmeleri gibi geliyor. Şaka modelde somut olarak belirginleşiyor, tamam, ancak şaka konusu *o* değil. Model, yapmacık duruşuyla anlamsız bir biçimde şıktır; çevresinde toplananlar ise bir insan ve abartılı bir moda gösterisinin pozu arasındaki farkla eğlenmektedir. Fotoğrafçı şakayı görür ve bunu fotoğrafta sürdürür. Buna karşın, iki yorum da, fotoğrafın anlamını fotoğrafçıya bağlar. Benim savım böyle bir başarının, uzmanlık (flaş ışıkları vb.) ve aklın imgelem gücünün bir araya gelmesiyle sağlanabileceğidir. Her resim, aynı zamanda ikinci bir akla, bakan kişinin aklına da maruz kalacaktır.

El yapımı nesnenin geçmişinin önemli bir bölümüne katkıda bulunan bir unsur, bilindiği kadarıyla yaratıcısının hayatıdır. Örneğin, Brenson *Woman with Her Throat Cut*'ı [Boğazı Kesilmiş Kadın] anlatırken, Giacometti'nin hayatı hakkında da bilgi verir:

> Çalışma epey bir kişisel geçmiş içermektedir. "Woman With Her Throat Cut"ı yaptığında, Giacometti 30 yaşındaydı. Yazar ve antropolog Michel Leiris'in yakın arkadaşıydı ve onun hayata bakışına renk katmış olan tüyler ürpertici boğaz ameliyatından kesinlikle haberi vardı. Giacometti 1932 yılının ilkbaharında stüdyosunu ziyaret eden ve alçakgönüllü eviyle ilgili olarak kendisinin ironik fakat acı dolu bir utanç sözü etmesine neden olan geleceğin prensesi Donna Madina Gonzaga ile tanıştı. Onun uzun boynu Giacometti'yi büyülemişti.

Boyunlar ortak unsurlardır. Heykelin boynu uzatılmıştır ve yine Brenson'a göre, "bir kemanın boynuna benzemektedir."[5] Halka içine alınmış ya da üzerinde izler bırakılmıştır. Biyografik gerçekler heykele bakılarak çıkartılamaz, ancak diğer kaynaklardan ya da en azından diğer doğrulamalardan gelen bilgiyle birlikte heykelle ilişkilendirilmeli, heykelin içinde okunmalıdır. Buradaki açıklamalar, sanatçının boynun biçimine yaptığı vurgudan dolayı heykelle ilgili yerinde saptamalardır; sonuçta boyun boğazın bulunduğu bölgedir ve yapıtın başlığına uygun olarak kesilmiştir. Fakat bilinen dışsal etmenlerin –coğrafi konum, gezici görev ya da tarihi bilgi– dışında benim aklıma fotoğrafçı hakkındaki biyografik gerçeklerin doğru-

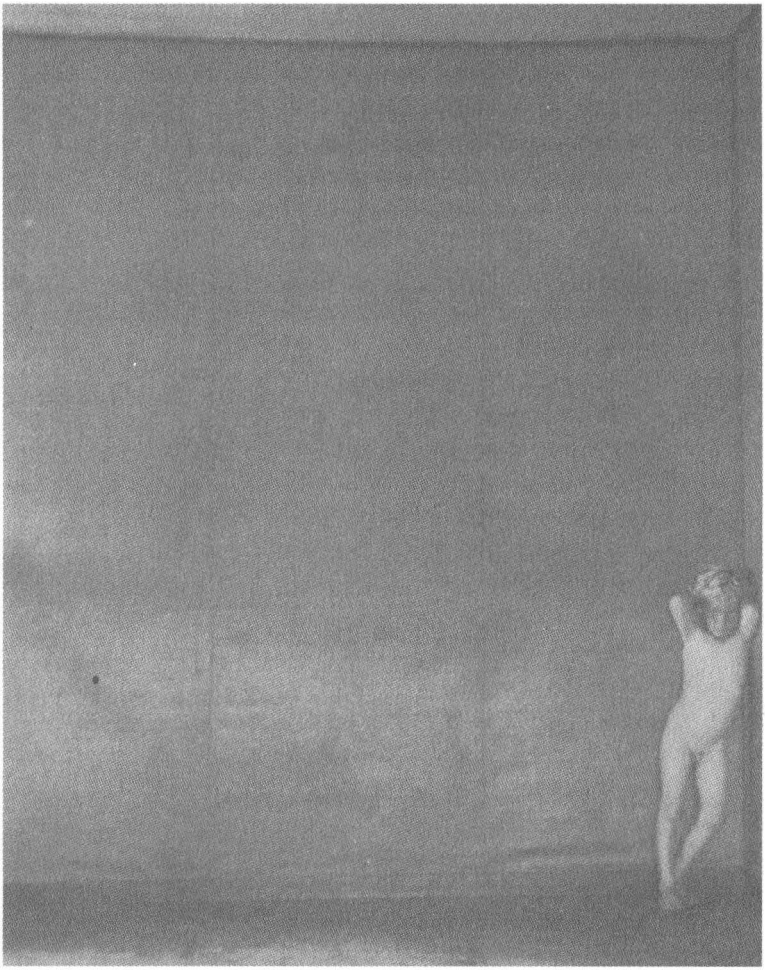
5. Brenson, *New York Times*, Arts Section, 3 Ocak 1988.

dan fotoğrafla ilgili olabileceği başka durumlar gelmiyor.

Edward Weston, *Daybooks* [Ajanda] adlı kitabında, herhangi başka bir fotoğrafçıdan çok daha kapsamlı bir şekilde, hayatını ve fotoğrafçılığını etkileyen koşullar hakkında yazmıştır. Böylece bir fotoğrafa nelerin girdiği ya da fotoğrafçının fotoğrafa neleri koyduğu, dışsal nesneler dünyasından neleri alıp o farklı formda sakladığı, bunların kendi hayatı ve düşünceleriyle ne tür bir ilişkisi olduğu konusunda kanıt bulmak için bu kaynağa bakılabilir. Onun fotoğraflarına bakarak ve ajandalarını okuyarak, bu ajandaların fotoğrafların kapsamlı olarak görülmesinde bir katkısının olup olmadığına karar vermek oldukça zordur. Ajandalar daha çok, Weston'ın –daha az güvenilir bir yol olsa da– yalnızca çektiği fotoğraflara bakılarak çıkarılabilecek karakterini ve düşüncelerini açığa vurur.

Weston'ın oğullarına olan sevgisi ve düşkünlüğü ajandalarda tekrar tekrar ifade edilir. Onların eğitimleri ile ilgilenir ve kendisinden özgür düşünmeyi öğrenmelerini ve babalarına karşı tam bir güven duyarak hareket etmelerini ister. Her ne olursa olsun, onları kendi yeteneklerini geliştirmeleri konusunda yüreklendirme niyetindedir. Bu sevgi şüphesiz gerçek olsa da, oğullarını gerçek anlamda terk etmesine engel olamamıştır. Bir tek istisnayla; 1922 yılında Meksika'ya doğru denize açıldığında, on üç yaşındaki en büyük oğlu Chandler'ı yanına almış ve ailenin diğer bireylerini limanda geride bırakmıştı.

Neil'ın (Weston'ın 1914'te doğan üçüncü oğlu) sekiz yaşında bir çocukken çekilmiş bir resmi (*Nude* [Çıplak], *1922*, Res. 10), dekor perdesine benzeyen bir şeyle kaplanmış geniş bir duvarın en uç köşesinde, fotoğrafçı babasına doğru bakmakta olan, kolları başının arkasında ayakta duran, bir bacağı sağlam bir şekilde yere basarken diğeri gevşek ve diz seviyesinden kıvrılmış beyaz tenli çocuğu gösterir. Duvarın genişliği ve yüksekliğiyle karşılaştırıldığında oğlanın boyu, tıpkı çıplaklığı, dağınık saçları ve fotoğraf makinesine ve babasına bakışı gibi, onun kolay incinebilir, savunmasız durumuna vurgu yapmaktadır. Çocuğun ölçek olarak indirgenmesinde, onun savunmasızlığı, kenarda kalmışlığı ve kırılganlığı görülebilir; bu betimleyici sözcükleri dinleyen biri çocuğun yardım

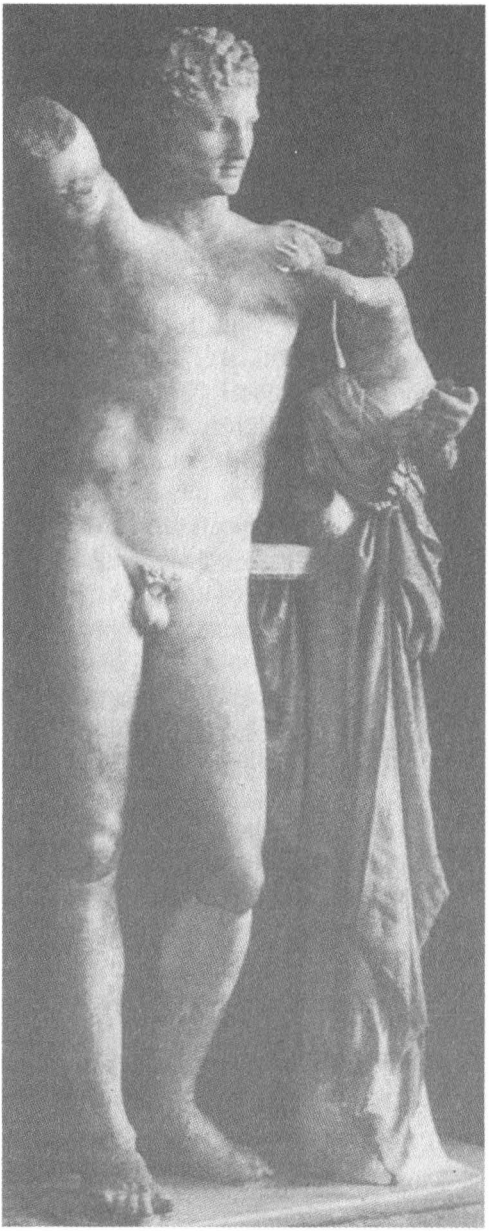


10. Edward Weston, *Nude* [Çıplak], 1922.

çığlığı attığı konusunda bile ısrar edebilir. Fakat bu doğru olmayan bir görme biçimi olacaktır.

Fotoğrafın vurgusu, bir stüdyo ortamındaki geniş, düz duvara yaslanmış çocuğun yalıtılmışlığı ve küçültülmüşlüğü üzerine gözlem yapmayı gerektirirken, çocuğa ya da babaya, özneye ya da fotoğrafçıya, savunmasızlığa ya da durumun basitçe kabullenilmesine bağlanacak aşırı duygusallığı dışarıda bırakmaktadır. Ayrıntıların kaldırılması ve oğlanın konumu, içinde tek önemli figür olarak çıplak çocuğun bulunduğu bir alan yaratmaktadır. Figür, insanı dokunmaya ayartan beyaz mermer heykellerin parladığı bir müze alanının griliği ile kuşatılmış gibi görünmektedir. Bedenin alt yarısının duruşu, klasik Yunan çıplak erkek figürü duruşlarından biridir (bkz. Res. 11).[6] İnsan bedeninin sınırlı sayıda, hareketsiz olarak ayakta duruş şekli vardır; nedensel bir bağlantı olmadan taklitler ve çağrışımlar birleşebilir. Nedensel bağlantı olmaması niyetin doğrudan fotoğrafçıya yorulmasını olanaksız kılar, fakat böyle bir niyetin var olabileceği olasılığını dışlamaz. Bakan ve çağrışımı yapan kişi, karşılaştırılan figürlerin gözle görülür referansını kullanarak bunu meşrulaştırır. Klasik nü görsel olarak konuyla ilgilidir. Çağrışım, fotoğrafçının niyetine ya da bilgisine dayanmadan birdenbire canlanıp harekete geçer. Çıplaklık, bacakların duruşu ve yalıtılmış tek figür, klasik Yunan erkek heykelinin unsurlarıdır. Bu çocuk bu yüzden insana özgü her şeyden yalıtılmıştır; bu karşılaştırma, figürün zarifliğini ve önemini vurgularken, onun giysileri çıkartılmış ve bütün bu hazırlıkları denetleyen yetişkin bir erkek tarafından köşede

6. "Ancak Weston'ın 'orijinaller'i konusunda daha önce belirtildiği gibi, zaten bunlar başkaları tarafından sağlanmış modellerden alınmıştır; kültürümüzde çıplak erkek bedeni uzun zaman önce işlenmiş ve defalarca tekrarlanmıştır; bunu sağlayan Yunan *kouroi* dizisinde, söz konusu modeller zaten vardır." Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, s. 168; bu not Douglas Crimp'ten alıntılanmıştır: "The Photographic Activity of Postmodernism," *October 15* (Kış 1980): 98-99. Bkz. Gisela M. A. Richter, *A Handbook of Greek Art*, New York: Phaidon, 1965, resimler 191, *Hermes with the Infant Dionysos, by Praxiteles, M.Ö. yaklaşık 350-330, Olympia, Museum*; 194, *Bronze statue of a boy, from the Bay of Marathon, M.Ö. yaklaşık 340-300, Atina, National Museum*; 210, *The Apollo of Belvedere, M.Ö. yaklaşık 350-320, Roma kopyası. Vatikan, Museum*.



11. Alinari, Hermes with the Infant Dionysos, [Çocuk Dionysos ile Hermes], Praxiteles, Olympia, Museum.

ayakta durmaya zorlanmış küçük bir çocuk olarak görülmesini engellemektedir. Yine de görmemize izin verilmeyen şeyi (insan tarafından denetlenme) dile getire*biliriz*, çünkü onu biyografik bilginin bir parçası olarak biliriz. Bir dereceye kadar baba ve çok genç olan çocuk arasındaki denetim olgusu normaldir, aslında gereklidir de. Biyografik bağlamda, bu ilişki hakkında öğrenebileceğimiz kadarını öğrenmemiz uygundur. Ben Maddow, Weston'ın biyografisinde bu fotoğraftan söz eder: "Diğer bir ilginç nü, henüz çok küçük bir çocuk olan Neil'inkidir ve stüdyoda çekilmiştir; kompozisyon yine güçlü bir biçimde asimetriktir; çocuk (oldukça üzgün bir şekilde) baskının bir tarafında ayakta durmaktadır. Alanın dörtte üçünü, stüdyoda defalarca kullanılmış parlak dekor perdesi kaplamaktadır."[7] İlginçlik, ölçeğin neden olduğu gerilimin, aynı zamanda da dramın bir etkisidir; söz konusu olan yalnızca oğlanın boşluğa oranı değil, yabancılaşmış, donuk bir dünyada düşmanlık ve sevecenlik arasında duran insan figürünün dramıdır. Oğlan, kusurlu odağın içine çekilmekte, böylece ifadesi genelleştirilmektedir ve bu ifadeyi kesin bir şekilde yorumlamak olanaksızdır. O, anlayışın ya da acımanın, sevginin ya da reddedişin bir nesnesi olmamalıdır; yalnızca genç ve gelişmemiş basit bir insan figürüdür. Bununla birlikte, onun saygınlığı, kendine güveni ve kişiliği eksiksizdir ve öyle de görülmelidir. Baba, oğlunun kişiliğine duyduğu saygı ve onun bedeninin hoşluğu karşısında duyduğu hayranlıkla, kendisini fotoğrafçı olarak tanımlamaktadır.

Fotoğrafçı ve özne arasındaki bir karşılıklılık unsuru, Weston'ın değer verdiği pek çok fotoğraf gibi bu fotoğrafı da niteler. Weston, fotoğrafçıyla özne arasındaki yaşamsal bağın korunması bakımından, Stieglitz'in çektiği Georgia O'Keeffe fotoğraflarındaki Stieglitz'e benzer. Weston'ın kadın nüleri ise, bir işbirliğine işaret eder; çünkü kadın, fotoğrafının çekildiği kesin anın farkında olsa da olmasa da, çoktan bu eyleme rıza göstermiş ve bu istekliliğini sergilemiştir. Bir yanlış anlamanın ortaya çıkmasına izin vermemek için şunu açıklamalıyım: Nasıl Weston oğlunu bir nesne olarak görme-

7. *Edward Weston: Seventy Photographs*, Biyografinin yazarı Ben Maddow, Boston: Aperture, New York Graphic Society, 1978, s. 42.

diyse, hiçbir şekilde kadını bir nesne olarak da kullanmamıştır. Onun çıplak kadınları bir kadındaki görsel değeri, hem aracının hem de sahibinin kabullendiği bir güzelliği ifade eder. Nü tam anlamıyla seksi değildir; ancak bedenin zengin, fakat o an için tutkusuz biçimdeki duyumsal değerinin onaylanıp açığa vurulması bakımından erotiktir.

Benjamin'in *aura*sı bu durumlarda birikir mi? Bundan nasıl kaçınılabileceğine ya da bunun nasıl yadsınabileceğine dair bir yol göremiyorum. Tıpkı Kenneth Clark'ın dediği gibi, ne kadar iffetli olursa olsun tüm nü resimlerin içinde saklı bir erotiklik vardır ve resim. heykel ya da fotoğraf olsun tüm nüler bir *aura*ya sahiptir. En açık ve ayrıntılı (olasılıkla pornografik) olanlar en zayıf *aura*ya; en gizemli olanlar ise en güçlü *aura*ya sahiptir. "Gizemli"nin gücü ya da daha çok içeriği, romantik, gizli, bulanık veya mehtaplı (bu sözcüklerin her biri özel bir durum için geçerli olabilse de) anlamında sıradanlaştırılmamalıdır. Gizemli olan, Benjamin'e göre, *aura*nın niteliğini belirleyen uzaklık duygusunun nüde belirgin bir biçimde işlenmiş olması demektir. Uzaklık duygusu, "uzakta duran", hem tensel hem de düşünsel olarak gören gözlemciye aittir. Bu uzaklık, fotoğrafçı tarafından onun niyetiyle belirlenen bir ölçüde koyulur. Pornografi fotoğrafçısı ise, cinsel tepkiler uyandırmak niyetindedir ve resimlerini satabilir ya da onları şantaj amaçlı kullanabilirse tatmin olacaktır. Tüm açık saçık fotoğraflar pornografik değildir, diğer bir deyişle tüm açık saçık fotoğraflar şehvet uyandırmaz. Bu ayırım, Robert Mapplethorpe'un kimi her standartta açık saçık olan fotoğraflarının tartışılması sırasında yapılmalıydı. Bir adamın bir başkasının ağzına işemesi edimi mide bulandırıcıdır, ancak bu edimin Mapplethorpe tarafından çekilmiş fotoğrafı, havada süzülen diğer bir eğri ile ilgili olarak bir şairin dediği gibi "zarif-çiş" süzülüşünü kaydederek, gerçekliği ya da konuyu uzaklaştırır. Bu edime karşı duyulan iğrenme ya da tiksinme duyguları, fotoğrafa verilecek tepkiyi de altüst edebilir. Fotoğraf iki açıdan tiksindirici olabilir, çünkü kültürümüzde kabul edilemeyecek bir edimi hem estetikleştirmekte hem de sergilemektedir. Hem bu edimi kabul edilebilir

gören hem de onda klasik anlamda eğrilik, oran ve denge bakımlarından bir güzellik bulan fotoğrafçının bunu fotoğrafa kaydetmesini ise hiçbir şey engelleyemez. Sergileme üzerine tartışmalar, halkın vergilerinin böyle resimlerin sergilenmesi için kullanıldığına ilişkin endişeyle sarmalanmış olsa da, yasak edimlerin resimlenmesi üzerinde yoğunlaşma eğilimindeydi. Daha önce düzenlenen sergilerden, çocuklar ve hazırlıksız kişiler kurnaz yöntemlerle uzak tutulmuşlardı. Hartford Wadsworth Atheneum'da, Mapplethorpe'un fotoğraflarının bulunduğu sergiye çıkmak için kullanılabilecek hiçbir asansör çalışmıyordu. Aşılması zor merdivenlerin tırmanılması gerekiyordu. Bu merdivenleri tırmananlara, tartışmalı sergiyi ziyarete geldikleri hatırlatılıyordu. Üçüncü katta güvenlik görevlileri, ziyaretçileri kontrolden geçiriyorlardı. Çocukların içeri girmesi yasaktı. Giriş ücretliydi. Hiçbir ahlaki değer zarar görmedi, hiçbir genç yozlaşmadı. Mapplethorpe fotoğrafçılığın ciddi bir uygulayıcısıydı, onu parasal olarak destekleyenler ve fotoğraflarını sergileyenler de sorumluluk ölçütüyle çalışan insanlardı. Mapplethorpe, belki alıştığımız biçimde terbiyeli bir insan değildi –terbiyeli olmayı onun eleştirmenlerinin kullandığı şekilde kullanmak gerekirse– ancak bir Caravaggio da değildi. Şu anda ve gelecekte sürekliliğini koruyacak tek şey çalışmanın kendisi olacaktır; açık saçık resimlerin ilgi çekmeyi sürdürüp sürdürmeyeceği yalnızca spekülasyon malzemesidir. Mapplethorpe'un fotoğrafları soğuk klasik bir tarzdadır ve biçimsel olarak doğrudur; duyumsama açısından, çiçekleriyle deri ceketler ya da zincirler arasında çok az fark vardır. Ben kişisel olarak, biçimin tam kusursuzluğunda ilgiye değer bir şey göremiyorum.

Stieglitz ya da Weston'ın nülerinde dikkatin niteliği, gözün bir anda çıplak bedenin çekiciliğini yakalayıp sonra onun hatlarından ve dokunsal çekiciliğinden, bir Weston nüsünün üzerinde uzandığı kumla yarattığı kontrasttan ya da bir Stieglitz yorumundaki bir kadının ellerinin zarifliğinden kendini alamamasının uyandırdığı hazzın yavaş ve görsel zevkleriyle tanımlanır. Mapplethorpe'un biçimsel düzenlemeler ve dikkatli bir ışıklandırmayla uzak duran nüleri

yerine, Stieglitz ve Weston'ınkiler yakın, sanki kendiliklerinden poz vermiş gibi dururlar. Çalışmanın beğenilmesi çözümsel olduğu kadar duygudaşlık yaratma eğilimindedir.

Zevkin yavaşlığı, Benjamin tarafından belirtilen ve kişiyi dikkatle izlemeye, meditasyona ve derin düşünmeye çağıran uzaklık kavramına karşılık gelir. Görsel zevk; buluş, şok değeri ve aldatmacadan çok (Arcimboldo'nun baş görüntüsü veren meyve ve sebzelerinde olduğundan daha az) bildik olanın (Arcimboldo'nun bir an için baş olarak görülen konfigürasyonları; anne ve çocuk kutsal varlıklar olsalar bile Raphael'in anne ve çocuk resimlerindeki insan biçimleri) fark edilmesinde yatar. Bildik olanın fark edilmesi fotoğraftaki belli başlı zevklerden biridir. Nesnel bir dünyanın bilinen unsurları fark edilir ve aynı zamanda o dünyanın yeni bir görünüşü sunulursa, bunun sonucu zevk (hem de şok) olabilir.

Mekândan zamanın içine ve zaman içinde şimdiden geçmişe geçiş, konu, koşullar ya da işin içine giren teknik uzmanlığın derecesi ne olursa olsun, her fotoğrafta vardır. Bu geçmiş zaman, şimdiden –herhangi bir şimdiki zamandan– geriye kalan bütün zamanı kapsar. Birçok konu için, şimdiden geçmiş zamana geçiş gözle görülür bir şey fark ettirmez. Weston'ın biberlerine, deniz kabuklarına, klozetlerine ya da siyah su yosununa nasıl bakılacağı ya da bunların nasıl düşünüleceği açısından hiçbir şey fark ettirmez. Nülerin ya da portrelerin nasıl düşünüleceği bakımından ise bir fark yaratır, çünkü onlar etkisi çoğalarak görülebilen bir şekilde zamanın akışına maruz kalan, gerçekte var olan kişilerdir. Bununla birlikte, en anonim, en idealleştirilmiş ya da en genelleştirilmiş portre bile, tek ve birey olarak gerçek hayattaki insandır. Bu olgunun fotoğraf ile bağlantısı ve fotoğraf *ile* karıştırılması, Oscar Rejlander'in, *Two Ways of Life* [Hayatın İki Yolu] (bkz. s. 122) başlıklı resmindeki çıplak modellerin eleştirilmesi sonucu yaşadığı zorluğun kaynağıdır.

Genellikle anmaya değer fotoğrafçıları farklı kılan şey, biçimdeki anlamın görsel olarak fark edilmesidir. Bu, üç boyutlu nesnel dünyayı iki boyutlu düzlem biçiminde, genellikle siyah beyaz, ayrı bir bütüne dönüşmek üzere olan o parçanın ne anlama geleceğini

anında değerlendirecek bir görme yeteneğini gerektirir. Bu mucizevi, üzerinde yoğun olarak düşünülmüş bir süreçten çok, fark edişin aniden parıldamasıdır.[8]

Sanat ve yanılsama, imge-yaratmanın tek biçimi olmaya kısıtlanmaz. Yapmak ve eşleştirmek, her yaratıcıya açık olan yaratma yollarıdır. Fotoğraflar biraz gerçeklik kopyalar, ancak bu gerçekliğin ne olacağını fotoğrafçı belirlemelidir. O, kendisine uzlaşımsal gerçekliği kopyalaması dışında hiçbir şey yapma izni vermeyen uzlaşımı kullanarak fotoğrafı yapar ve sonra da görmüş olduğu yeni biçimlerin kendi transkripsiyonunda görülmesini olanaklı kılar. Fotoğrafa bakan kişinin gerçeklik olarak farkına vardığını sandığı şey, aslında yeni bir gerçekliktir.

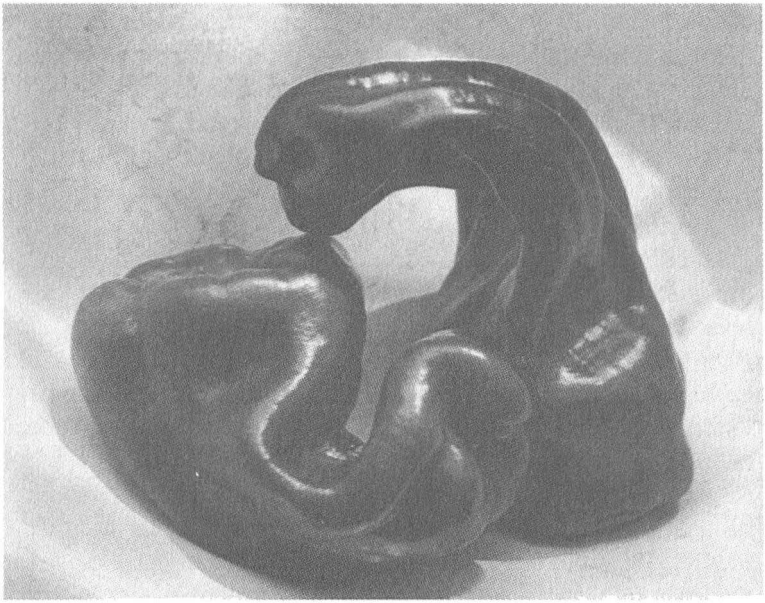
Edward Weston'ın biber ve deniz kabuğu fotoğrafları, bu nesneleri görmenin yeni biçimleridir. Weston, bu fotoğrafların cinsel yananlamları olduğu yolunda ileri sürülen düşünceye kızmış ve bu düşünceyi küçümseyerek reddetmiştir. Onun bu yananlamları düşünüp düşünmediğini tartışmak konumuz değildir. Bu resimlere bakan insanlar, sürekli ve bence haklı olarak, biberleri ve deniz kabuklarını, yarıklarından, kıvrımlarından ve biçim verilmiş kapların içinin sonu olmayan belirsizliğinden dolayı cinsellik örnekleri olarak yorumlarlar. Biberler, karanlık geçitleriyle sıkıca kavrayarak, gizleyerek, tahrik ederek kendi üzerlerine kıvrılırlar. Kabuklar da, diğer fotoğraflardaki klozetler kadar parlak ve kusursuz bir güzelliğe sahiptir. Aynı zamanda da uzaklık korunmaktadır. Biber, hiçbir zaman, seksi olan bir şeyin kaza eseri kaba, açık bir kopyası olmaz, fakat bir biberin imgelenebileceğinden daha da gerçek bir biber olarak durur.

Nesnelerin görünürdeki ölçüsü, izlenimin sağlamlığına katkıda bulunur. Bir nesneyi seçip diğerlerinden ayırmak, arka planı etkisiz kılmak ve bütün karşılaştırma birimlerini ortadan kaldırmak, büyüklükleri ve göreceli konumları tahmin etmeye yarayan ipuçlarını yok eder. Bir portreyi ele aldığımızda da bu durumda bir farklılık

8. Henri Cartier-Bresson'un "kesin karar anı" dediği şey muhtemelen aynıdır, yine de Cartier-Bresson, bu tanımı, kendine özgü anlayışını bilgilendiren sezgisel ilkelerle kısıtlıyor gibidir.

olmaz, çünkü baş kendi kendine bir karşılaştırma birimidir. Bir fotoğrafta, bir Mısır piramidi ile bir Meksika biberi aynı büyüklükte olabilir. Kumların üzerine uzanmış bir Weston nüsü, 5"x7" ya da 8"x10" formatlı baskı içersinde, aynı boyutlarda bir dikdörtgen içersindeki Weston biberinden daha küçük ölçülerde görünebilir. Yaşam ortamı ve yakın çevresi bahçe, pazar ve mutfak olan bir sebze sıradanlıktan soyutlanarak, siyah beyaz renkte, belirsiz bir büyüklükte, bir merak ve derin düşünce nesnesi olarak, bir heykelmişçesine kıvrımlı ve gölgelendirilmiş biçimde sunulursa, hem biberi hem de fotoğrafı yeni ve farklı bir şekilde düşünmeye başlarız. *Peppers* [Biberler], *1929* (Res. 12) adlı fotoğraftaki iki biber sanki bronzdan yapılmış gibi ışıklandırılmıştır ve bir Henry Moore heykeline değil ama bir Henry Moore heykelinin fotoğrafına benzemektedir. Kıvrım ve oyukluk açısından benzerlikler her iki örnekte de geçerlidir; birincisi sırtüstü yerde uzanmakta diğeri onun üzerine anneliğe özgü ya da cinsel nedenlerle, ama adeta kasıtlı bir biçimde sunulmuş olarak eğilmektedir. Benzerlikler görseldir, fakat yalnızca fotoğraflarda ortaya çıkar; fotoğraflardan biri biberleri sanki onlar bir anıtmış gibi sunarken, diğeri Moore'un anıtlarını sanki onlar bir kâğıt parçasının sınırlarına indirgenebilirmiş gibi sunmaktadır. Her iki durumda da, fotoğrafın yapıt ya da resim olduğu konusundaki uzlaşımlar iyi bilindiği için, her bir resim kendi kategorisinde görülür ve yalnızca beklenmedik ve yaratıcılarının da planlamadığı şekilde, resimlerin yan yana konması benzerliklere dikkat etmeyi zorunlu kılar. Fakat benzerlikler, bize fotoğrafçının imgeleminin işler durumda olduğunu hatırlatır ve çevremizi saran dünyada yeni keşiflere yol açar.

Richard Wollheim, ressamın izleyici rolüne vurgu yapar. Fotoğrafçı, yaratıcı olarak görme ve izleyici olarak görme rollerini birleştiren çok daha can alıcı bir örnektir, çünkü onun rolleri zamanın içine, daha önce belirttiğim fark edişin aniden parıldadığı ana sıkıştırılmıştır. Aniden parıldamanın anlık olduğunun kavranması, en açık biçimde eylem anında çekilen haber fotoğraflarında görülür, fakat fotoğrafın etkili olabilmesi için diğer durumlarda da ortaya çıkmalıdır. Yaratıcının izleyici olarak rolü, fotoğraf düzenlenmiş



12. Edward Weston, *Peppers* [Biberler], 1929

nesnelerle ya da sözcüklerle dolu olduğunda çok daha belirgindir. Böylece, neyin açıklanacağı konusunda bir önyargı taşımadan fotoğrafı görmeye gelen son izleyiciden, yalnızca görsel nesneleri değil, aynı zamanda bu nesneleri yorumlamakta direten bir aklın işin içine girdiğini anlaması beklenir. Akıl, Man Ray'inki gibi oyunlar oynamayı sevdiğinde, izleyici de çağrısız gelen bu dik kafalı konuğa kızmaksızın oyuna katılabilir.

Nesnel bir dünyayla fotoğraf arasındaki bağ dolaysız, anlamlı ve güvenilir olarak görüldüğü sürece, zamanda geri gidiş önemli bir ilgi odağıdır. Eleştirel eğilimin fotoğrafın güvenilirliğini kırmaya yönelik olduğu günümüzde bile, buna eşdeğer büyüklükte karşıt bir eğilim de fotoğrafta görülene inanmak yönündedir. O zaman

görülen şeyin güvenilir olup olmadığı sorusundan vazgeçip bir adım daha ileri giderek, ilk önce ne görüldüğünün adının konması, sonra da onun yorumlanması gerekir. Bu şekilde bir ilerleme, fotoğraf hakkında bu şekilde konuşma, sözcüklerin gücünü fotoğrafa bakan kişiye geri verecektir. Sözcükler fotoğrafı tamamladığında ise, artık hiçbir aldatmaca aldatamayacaktır. Fotoğrafçılık herkesin birbirine eşdeğer düzeyde iyi olduğu bir alan olsaydı, o zaman başarılar rastlantısal ve mekanik olurdu. Fotoğrafçı gördüğünü kopyalar, çünkü gördüğü şeyler bir şekilde anmaya değer, olağanüstü, etkileyici, duygusal ya da tipiktir şeklindeki cömert varsayımla işe başlamak daha iyidir. Betimlemek ve adlandırmak, görme sürecini yorumlayarak sürdürmektir. Adlandırma, verilen ad *Başlıksız* bile olsa, bir yorumdur.

V
Görülen şeyler

The Two Ways of Life [Hayatın İki Yolu] (1857; Res. 13) adlı ünlü bileşik baskının yaratıcısı olan Oscar Rejlander, "fotoğrafçılık, ressamları daha iyi sanatçılar ve daha titiz teknik ressamlar yapacaktır" iddiasında bulunmuş hayal gücü sınırlı bir fotoğrafçıydı. "Onların figürlerini fotoğrafla karşılaştırarak sınayabilirsiniz," der Rejlander, "Titian'ın *Venus and Adonis* [Venüs ve Adonis] adlı resminde Venüs başını öyle bir şekilde çevirmiştir ki, hiçbir kadın başını bu kadar çevirip aynı zamanda da sırtının bu kadar büyük bir bölümünü göstermeyi başaramaz. Sağ bacağı da fazlasıyla uzundur. Bu fikrin doğruluğunu çeşitli biçimlerde modeller kullanarak fotoğrafla kanıtladım. Rubens'in *Peace and War* [Barış ve Savaş] adlı resminde, sepetli kadının sırtı, aynı sınama yöntemiyle kanıtlanmış ol-

duğu üzere, bir erkek modelden resmedilmiştir." *Sınama* ve *kanıtladım* sözcükleri bilimsel söylemde yararlı terimlerdir. Titian ve Rubens'in eleştirileri olarak böyle yorumlar umutsuz bir biçimde eksiktir, fakat burada eleştirel betimlemenin zevkinden çok bilimsel bir buluşun heyecanına yakın olan tonu da göz ardı etmemek gerekir. Rejlander fotoğrafçılığı, sanki temsilin ölçülebilir bir doğruluğu olabilirmiş gibi, teknik ressamlığı sınama yöntemi olarak anlamıştır. Charles Darwin, Rejlander'in bazı yüz fotoğraflarını, *The Expression of Emotions* [Duyguların İfadesi] (1872) adlı kitabını resimlemek için kullanarak, Rejlander'in ilgisinin XIX. yüzyıl çağdaş düşünce tarzının araştırmacı ve bilimsel alışkanlıklarıyla uyuştuğunu öne sürer.

The Two Ways of Life, otuz fotoğraf negatifinin, son baskı çok figürlü soylu bir Viktorya dönemi tablosu oluşturacak biçimde biraraya getirildiği bir mozaiktir. Figürlerin dengelenmiş düzeni, merkezdeki kemer ve bir mimari sahne fikri için alınan model, Raphael'in *School of Athens* [Atina Okulu] adlı resmidir. Rejlander'in çalışması amansız bir tasarımdır. Yunan kumaşını çağrıştıran dökümlü ince giysileri içindeki iki genç adam, fotoğrafa bakan kişiye göre sağ taraftaki erdemli ve ağırbaşlı yaşam ile sol taraftaki ahlaksızlığın heyecan verici zevkleri arasında seçim yapmaktadır. Gerçekliği doğrudan ifade eden fotoğrafın anlatmak istediği kesinlikle bu değildir, ancak yine de baskıda belli şeyler gözlemlenebilir. Derinliği olmayan, sahneye benzer arka plan, sol tarafta şüphesiz mest edici üzümler veren açılıp serpilmiş asmaları; sağ tarafta ise sade bir klasik sütunu ve nişi gösterir. Sağda ev işleriyle uğraşan adam ve kadın, soldaki zar atan adamlarla dengelenir. Erdemin resmedildiği sağ tarafta kaide üzerindeki dekoratif aslan figürü erkektir; genç adamın, önünde eğlenmekte olan çıplak kadınları neşe içinde seyrettiği sol taraftaki dekoratif aslan ise dişidir. Resme yerleştirilmiş bütün bu işaretler anında görülür. Çok sayıdaki çıplak kadın figürü Viktorya dönemi klasisizmine uygundur. Verilen dersin katılığı ahlaki amaca hizmet eder. Erdem tarafında, tahminen bir tövbekar, sıkı sıkıya hatta aşırı ölçüde kapalı giyinmiş Madonna benzeri bir kadının önünde diz çökmektedir. Tövbekar kadının,



13. Oscar Rejlander, *The Two Ways of Life* [Hayatın İki Yolu]

giysilerini neden muayene olacakmış gibi beline kadar düşürdüğünü anlamak kolay değildir. Kesin olan şey, diz çökerken sırtının bize dönük olduğu ve önden tam bir görüntü alınıyor olmamızdır. Ortada ön planda bir grup kadın, sol tarafta genç adamı açıkça baştan çıkaranlar gibi, belden yukarıları çıplak bir biçimde göğüslerini ya da sırtlarını sergilemektedir. Edep yerleri saklanmıştır, kalçalar da gösterilmemiştir; bütünüyle önden gösterilen çıplak figürde olduğu gibi, arkaya doğru çevrilmiş olan baş, yüzü gizleyen tüle benzer renksiz bir şalla örtülmüştür. Rejlander ahlaksız resimler yapmakla suçlanmıştı. Bu karşı düşüncenin nedeni yalnızca çıplaklık gerçeği değil, aynı zamanda fotoğrafta iletilen çağdaş kimliğin suçlanmasıydı. Rejlander kendine karşı çıkanları ilginç bir bakış açısından yakaladı: "Modellerin ad, meslek ya da dinlerini sormaya hakları olmadığı gibi, onlar hakkında aşağılık sözler söylemeye de hiç hakları yok... Saygıdeğer adları kendileri için herhangi diğer bir kadınınkiyle aynı derecede değerli olan pek çok bayan model var."[1] Kısacası, çıplak model resmi yapmak dönüştürücü, genelleyici bir yöntemken, çıplak modelleri fotoğraflamak ahlakçılar tarafından belli kişilerin sergilenmesi olarak yorumlanmıştır.

Fotoğrafçılığın amacı resimleri kopyalamaktan çıkıp yaratıcılığın meşru bir aracıymış gibi gösterilen bu tür kombinasyonların istismarına dönüşmüş olsa da, bileşik baskı fotoğrafçılık için yolun sonu değildi. Sanat ya da zanaatlerin ciddi uygulayıcıları arasına deneyciler de kaçınılmaz olarak girer. Rejlander'in deneyi olan *The Two Ways of Life*, Kraliçe Viktorya tarafından satın alınmıştır ve bu nedenle resmen onaylanmış duyguların doğru bir yorumu olmuş olmalıdır. Rejlander bunun gibi çok ayrıntılı başka bir çalışma daha çıkarmadı, fakat parasal açıdan olmasa da teknik yönlerden oldukça verimli deneyler yaptı. Amaçlı benzer pozlar, aynı zamanda da fotomontajlar (baskıları birbirine yapıştırarak) üretti. *The Dream*

1. Oscar Rejlander, "An Apology for Art-Photography" (1863), *Photography in Print*, der. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 145-146, 144-145. *The Two Ways of Life* başlıklı resim, Peter Pollack'in *The Picture History of Photography* (London: Thames and Hudson, 1963) adlı kitabında basılmıştır, s. 176-177.

[Hayal] adlı kendi kendini tatmin fantezisi, sonraları pek çok ahlaki engeli yıkmış, fakat bu derece açık saçık şeyler ima eden bir fotoğraf yapmamış olan Man Ray'i kıskandırmış olabilir. Rejlander portre satarak ve sanatçılara fotoğraflar sağlayarak para kazandı. Lewis Carroll onunla birlikte fotoğrafçılık çalıştı. Rejlander'den sonra Henry Peach Robinson bileşik baskılarla ünlendi, ancak Prens Albert, Robinson'un baskıları için sipariş vermiş olsa da, diğer fotoğrafçılar bu tekniği izlemedi. Genel görüşe göre, Robinson'u takip eden İngiliz fotoğrafçılar, Norfolk Broads'da Peter Henry Emerson ve Whitby'de Frank Sutcliffe, ayrı yerlerde ve ayrı yöntemlerle çalışarak, daha doğrudan bir yaklaşımla, isteyerek doğayı yansıtma işine giriştiler.

The Two Ways of Life zorlukla da olsa modern bir izleyicinin bakışına karşılık verebilir – ancak yalnızca izleyici bu bakışı almaya kararlıysa, bir başka deyişle izleyicinin ilgisi bu fotoğrafta bazı yararlar buluyorsa. Söz konusu yarar, artık iyi ve kötü için yerleştirilmiş işaretlerin tanınması olmayacaktır, ama fotoğrafı benim kullandıklarımdan daha az hafife alan terimlerle betimleyen kültür tarihçisi için bir kaynak olabilir. Rejlander'in yorumları, fotoğrafçılığın çizimin düzeltilmesi ve bireyleri değil durumları, çıplak kadınları değil çıplak modelleri kaydetmek olan yararları üzerindeki vurgusuyla ilgi çekicidir.

Walter Benjamin ise, bu tartışma için her zaman gerekli ve düşünsel açıdan çok daha çekici olan ayrı bir betimleme gücüne sahiptir. Benjamin'in uzun süreli pozlama üzerine ünlü metni anmaya değecek ölçüde şiirselidir, ancak onun pek çok dahice içgörüsü gibi sorunu dolaylı olarak algılamaktadır:

> [David Octavius] Hill'in fotoğrafladığı pek çok resim Edinburgh'da Greyfriars Mezarlığı'nda çekilmiştir. Modellerin bu mezarlıkta kendi evlerindeymiş gibi görünmeleri [fotoğrafçılığın] erken devrinin en tipik biçimde temsil edilişidir. Ve Hill'in resimlerinden birinde mezarlık, çim zeminden yükselerek ayırıcı duvarlara dayanan mezar taşlarının bulunduğu bir iç mekâna; betimlenmiş, kapalı bir alana benzer – şömine gibi oyulmuş mezar taşlarının orta yerlerinde alevler yerine

harf vuruşları görünür. Kullanılan yöntemin kendisi, modelleri anın *dışında* değil *içinde* yaşamaya yöneltiyordu; modeller, uzun pozlama süreleri boyunca resmin içinde büyüyorlardı.[2]

Uzun bir pozlama süresi (bu durumdaki uzun, David Bunce'ın dediği gibi "bir dakikadan biraz fazla süren çok uzun pozlama" da olsa[3]) boyunca ne olduğu hakkındaki bu anlatım, fotoğrafın transkripsiyon sürecini desteklemiş ve dramatize etmiştir; ancak söz konusu transkripsiyon sürecinin, sürecin kendisinden çok, modelin devinimsiz durması gereken süreye bağlıymış gibi görünmesine yol açmıştır. Pozlama süresinin uzunluğunun fotoğrafik süreçte bir etmen olduğu konusundaki bu ısrar, resmi yapılan modelin poz verirken geçirdiği saatleri göz ardı etmekte ve sanki poz vermek için harcanan zamana değerinin üstünde bir anlam yüklemektedir. Bir fotoğrafın içine sı-

2. Walter Benjamin, "A Short History of Photography" ["Kleine Geschichte der Photographie," 1931], çev. Stanley Mitchell, *Screen* 13 (1972); *Classic Essays on Photography* adlı kitapta yeniden basılmıştır, der. Alan Trachtenberg, New Haven: Leete's Island Books, 1980, s. 204.

3. David Bunce, *Sun Pictures: The Hill-Adamson Calotypes*, Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973, s. 22. Aslında, ressamlar çoğu kez modellerinin uzun süre poz vermesini isterler. Pierre Schneider (*Matisse*, çev. Michael Taylor ve Bridget Strevens Romer, New York: Rizzoli, 1984, s. 324), Matisse'in, Bayan Matisse'in durulması zor bir pozisyonda, gitaristmiş gibi poz verdiği bir sahneyi anlatan sözlerini aktarır. Bayan Matisse'in her tarafı tutulmuştu, ama hareket etmesi yine de yasaktı; sonunda parmaklarıyla gitarı çalmaya başladı, çalmaması tembihlendiği halde çalmaya devam etti. Çıkan ses, tüm dikkatini işine vermiş olan ressamı gittikçe sinirlendiriyordu. Sonunda öylesine çılgına döndü ki sehpasını tekmeleyerek devirdi ve kanvas ile yağlıboyayı darmadağın etti. Bayan Matisse de anında gitarını bu enkaz yığınının üzerine attı ve ikisi birlikte kahkahalarla gülmeye başladılar. Uzun poz verme süresi, Virginia Woolf'un *Freshwater* adlı oyununda hicvedilir, der. Lucio P. Ruotolo, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, s. 10:

> Ellen Terry [G. F. Watts'ın resimlediği Hırs tanrısının ayağının dibinde Alçakgönüllülük timsali olarak poz verirken]: "Efendim, lütfen biraz aşağı inebilir miyim? Her tarafım tutuldu."
>
> Watts: "Tutuldu mu, Ellen? Bu sabah yalnızca dört saat poz verdiğin için mi?"

Woolf, bu komedisinde, Victorya döneminde yaşayan akrabalarının verdiği birden fazla pozun anlamsızlığını ortaya koyar; bunların içinde büyük-teyzesi Julia Margaret Cameron da vardır (bu rol Vanessa Bell tarafından oynanmıştır). Benjamin de, Hill-Adamson resimleri üzerine görüşünü, bize, betimleme gücü yoluyla ve bazı fotoğraflarda var olan gücün sezgisel bir şekilde kavranmasını dile getirerek zorla kabul ettirmiştir; ayrıca, transkripsiyonları enstantane bile olsa, bazı modern fotoğraflarda aynı gücün var olduğunu anlamamıza engel olmuştur.

kıştırılmış ve bakan kişiyi onun gerçek ve kavramsal içeriklerini çözmeye yüreklendiren patlayıcı enerjiler, Freud'un bir şakada ya da rüyada ortaya çıktığını söylediği bilinçaltı enerjilere benzemektedir. Şakanın, rüyanın ya da eğretilemenin anlaşılmasıyla elde edilen rahatlama tatmin edicidir; çünkü Freudcu şakada, bastırılmış oldukları için güç kazanan bastırılmış düşünceler gülmeyle boşalır; Freudcu rüyada ise bastırılmış düşünceler anlamın açığa çıkmasıyla boşalır ya da yeniden düzenlenir. Fotoğraf çerçevesinin sınırları kendi içinde enerjileri sıkıştırır. Büyüleyici olan, geçen zaman değil, görüntünün yakalanması ve çerçevenin içine hapsedilmesidir. Bununla birlikte, Benjamin'in sözcükleri geçici yer değişimin anormalliğini anıştıran gerçeği dile getirir. Anın dışı yerine içine doğru büyüme, imgenin gerçekliğe dönüşeceğini öne sürmektedir. Pozlama sona erdiğinde, saniyeler ya da dakikalarla ifade edilen o an bitmiş, ölmüştür; fakat zamanın o özel anı artık fotoğrafta yaşayacaktır.

Benjamin aynı zamanda imgeleri yoğunlaştırmaktadır. Mezarlık bir iç mekâna dönüşmüş, mezar taşları "şömine gibi oyulmuş"tur; "yöntem," diğer bir deyişle adamların ve kadınların, sanki taştaki yazılar onları ısıtan bir ateşmiş gibi mezar taşının önüne yerleştirilmeleri ve sanki kendi evlerinde oturuyorlarmış gibi uzun pozlama süresinin vurgulanarak dile getirilmesi, modellerin anlık olarak bu düzenlemenin içine yerleştirilmiş olmalarından çok sanki onun bir parçasıymışlar izlenimini yaratmaktadır. Arka plandaki mezarlık atmosferi belirlerken, ölüm rahatlık veren yol arkadaşı olmuştur.

Bu geniş anlam, Benjamin'in betimleme dili ile yaratılmıştır; bu dil de yorum dilini yapılandırmıştır. Walter Benjamin fotoğraftan *aura*yı esirgemiştir, yine de derece derece, yakınlık, sevgi ve kendi eleştirel yaratıcı yorumları aracılığıyla, esirgediği *aura* fotoğraf düşüncesinin çevresinde birikmektedir. Ancak fotoğraf düşüncesinin çevresinde biriken *aura*, kutsal değil dünyevidir. Benjamin tam bir duygudaşlıkla Baudelaire'den alıntı yapar: "Fotoğrafçılık, 'hafızamızın arşivinde yer edinmeye' hakkı olan geçici şeyleri kendinin kılmakta bir engel tanımamalı, ama 'kavranamayacak olanın, imgelemsel olanın', içinde sadece 'insanın ruhunu verdiği şeyin' bir

yer edinebileceği sanatın alanına tecavüz etmemelidir."[4] Bu tezin şanssızlığı, fotoğrafçılığın bu şekilde kısıtlanamamasıdır. Benjamin'in anlatmaya çalıştığı ayrım Pavlus'unkine benzer (Korintoslular'a 2. Mektup, Bap 4:18): "Bakarken görülen şeylere değil de, görülmeyenlere bakarız; çünkü görülen şeyler gelip geçicidir, görülmeyenler ise ebedidir." Benjamin, sanata kavranamayan ve imgelemsel "görülmeyen şeyler" dolayısıyla değer vermekte, fotoğrafçılığın değerini ise "belleğimizin arşivi"ndeki şeylerin bir kataloğuna indirgemektedir. Görülmeyen şeyler, kutsal *aura*yı oluşturur. Fotoğrafın *aura*sı ise dünyevidir.

Benjamin tarafından yapılan diğer bir fotoğraf betimlemesi de (Bossert, plaka 128), Karl Dauthendey'in öyküsünü yaratır. Dauthendey betimlemesi harikadır, çünkü öylesine Benjamin'e özel, öylesine görkemli bir şekilde imgelenmiş, öylesine yanlış ve öylesine kışkırtıcıdır:

> Dauthendey'in –fotoğrafçı ve şairin babası– düğününe yakın bir zamanda çekilmiş, altıncı çocuğunu doğurduktan kısa süre sonra bir gün Moskova'daki evinin yatak odasında bilekleri kesilmiş olarak bulacağı karısıyla birlikte görüldüğü fotoğrafa bakalım. Kadın onun hemen yanında duruyor, Dauthendey elini kadının omzuna atmış; ancak kadının bakışları onu aşıp uğursuz bir uzaklığın içine yönelmiş. Bu resim üzerinde yeterince uzun süre yoğunlaşılırsa, karşıtlıkların nasıl keskin bir şekilde bir araya geldiği fark edilir. Kullanılan bu en mükemmel teknik, sunuşa bir yağlıboya resimde bir daha hiçbir zaman bulamayacağımız büyülü bir değer katabilir. Fotoğrafın tüm sanatsal hazırlıkları ve modelin yerleştirilmesiyle ilgili tüm tasarımlar bir yana, bakan kişi o küçücük rastlantı kıvılcımını –buradalığı ve şimdiliği– aramak için karşı konulmaz bir istek duyar.[5]

4. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Illuminations*, çev. Harry Zohn, der. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1973, s. 186. ["Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 147]

5. Benjamin, "Short History," *Classic Essays*, der. Trachtenberg, s. 202. Helmuth Th. Bossert ve Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt: Societäts-verlag, 1930, resim (Karl Dauthendey, 1819-96) .no. 128. Fotoğrafın altyazısı şöyledir: "Kiliseye ilk gidişlerinden sonra, fotoğrafçı Karl Dauthendey ve nişanlısı." Söz konusu fotoğraf, Benjamin'in dediği gibi bir düğün hatırası değildir, ancak bu ciltte onun betimlemesine uyan tek fotoğraf budur. -

Benjamin'in, bu çiftin geleceğiyle ilgili verdiği bilgi olmasaydı, fotoğraf cansız olacaktı. Fotoğrafı büyülü kılan, Benjamin'in onunla ilişkilendirdiği olgudur – birliktelikleri altı çocuk ve bir intihar doğurmadan önce çiftin hayatlarının bir noktasında duran zamanın öyküsü. Fotoğrafı Benjamin'in gözlerinden görürüz ve onun merakını nasıl dile getirdiğinden de haberimiz vardır. Sözünü ettiği karşıtlıklar; figürlere işaretler yükleyen, bilgi ve imgelemin, hatta belki belleğin ışığına karşı, özgünlüğün yani gerçekliğin karşıtlığı, fotoğraftaki figürlerin yani saf kanıtın fark edilmesi, "buradalık ve şimdilik"tir. Bu çiftin geleceğini betimleme biçimine bakılırsa, Benjamin dikkatimizi evlilik bağlarının uğursuzluğuna yöneltmek istemektedir; her ne kadar gerçek fotoğraf bir şimdiki zamanda sabitlenmiş olsa da, Benjamin'in yazdığı sırada bu zaman oldukça geçmişte kalmıştı.

"Uğursuz uzaklık"ın ilk işareti, intiharın tarihini belirlemek için altıncı çocuğun doğduğu zamanın seçilmesidir. Betimlemenin acımasızlığı edimin acımasızlığını yansıtır; yine de bu olaydan daha sonraki bir tarihte, insan, acımasız edimin intihar mı yoksa çocuğun babasının bakımına terk edilmesi mi olduğunu merak eder. "[Dauthendey'in] Moskova'daki evinin yatak odasında" sözü, kadının kocasının mülkünü, onun evini lekelediğini düşündürür. Ölüm sahnesi, daha mahrem bir yer olarak kadının kendi yatak odasında gerçekleşebilirdi. Bununla birlikte, gerçekler ne olursa olsun, Benjamin'in betimlemesi sahneyi canlandırmış ve ona bir öykü kazandırmıştır. "Küçücük rastlantı kıvılcımı"nın fotoğrafı aydınlatmasını sağlayan şey, fotoğrafçının değil, Benjamin'in büyüsüdür. Benjamin resimdeki insanların öyküsünü anlatmamış olsa da, fotoğrafta görebileceğimiz tek şey olan "buradalık ve şimdilik" kapsamında, gelecek belirsizdir. "Kadının bakışları ... onu aşıp uğursuz bir uzaklığın içine yönelmiş." Buradaki uzaklık gelecektir. Uğursuzluğu ise, koruyucu damadın hiç de istemeyeceği şekilde, acınası sansasyonel eylemleri "gerçekleştirecek" olan gelin (ve Benjamin) tarafından görülebilir yalnızca.

Benjamin, "sunuş"un "bir yağlıboya resimde bir daha hiçbir zaman bulamayacağımız büyülü bir değer"i olduğunu söyler. Neden

olmasın? Bir çiftin –geleceği böylesine karanlık olan bir çift de olsa– yağlıboya resmi, bu içgörüyü amaçlayabilir ve geleceğin ortaya konan şimdiki zaman içindeki yerine bakarak hayrete düşmemize yol açabilir. Ancak Benjamin'in söylemek istediği, fotoğraflanan çiftin fotoğrafın koşullarından hiç etkilenmediğidir; her ikisi de, fotoğrafçı tarafından yorumlandıkları yerde bile yorumlanmazlar, öyle ki saf bir biçimde ve tek başlarına, bir başkasının düşünceleri ya da düzenlemeleri araya girmeden, kendi varlıkları olarak kalırlar. Artık fotoğrafta görebileceklerimizin, bir başka deyişle, bakışı yeni ve hayırlı bir evliliğin anlatmak istediği anlamdan yoksun olan gelinin kaynağı Benjamin'dir.

Öykü çiftin içinde gizlidir, fotoğrafta değil. Benjamin'in işaret ettiği nokta diğer fotoğraflar için de geçerlidir: gerçek olanın özgünlüğü fotoğrafın yalnızca bir yönüdür, diğer yönüyse, kurmacada o derece sınırlı, deneyimdeyse o derece keskin bireysel çeşitlemelerle, her insanın durumu içinde gizli olan öyküdür. Öykü büyülüdür çünkü dile getirilmemiştir; saklanmamıştır ancak anlatılmamıştır da. Öykü, fotoğrafın anlatımının tamamlanması için dile gereksinim duyar. Kanıt ve özgünleştirme gösterilen şeyin içindedir; büyü ise, herhangi bir soyutlamanın ve soyutlama düzeyinin gerek duyduğu veya herhangi bir öykünün gerek duyduğu dilde yer alır.

Öyküsü olmayan fotoğraf kendi içinde seçkin değildir; öyküye özgü saklı anlamları yönünden ve buna benzer açılardan okunmaya değmez. Benjamin'in resme ilişkin açıklaması ancak kehanet gerçekleştikten sonra kehanete başvurabilir. Çift'in öyküsü kendi içlerinde saklıysa, yalnızca Benjamin tarafından açığa çıkartıldığı için saklıdır. Benjamin'in anlattığı (onun tarafından yaratıldığı, uydurulduğu ya da imgelendiği) şekliyle öykü, fotoğrafa bakma şeklini belirler. Aslında fotoğrafa bakma şeklini belirlemekten de fazlasını yaparak, fotoğrafın yerine geçer. Dauthendey'in fotoğrafının kendine özgü, şiirsel anlamda ilgi çekici hiçbir yanı yoktur; bildiğim kadarıyla Bossert dışında hiç kimse tarafından yeniden üretilmemiştir, çokça kullanılmadığı kesindir ve de anımsanmaya değer değildir. Resim boş, ancak Benjamin'in onunla ilgili açıklaması doludur. Fotoğraf ilgi uyandırıyorsa, bu, Benjamin'in öyküsü sayesin-

dedir. Bize olmasa da, fotoğraf geri dönüp Benjamin'e bakar. Benjamin fotoğrafı ele alışıyla bizim de onu bir dereceye kadar kendi gözlerinden görmemizi ve böylece fotoğraftan bize bakmasını beklememizi sağlar.

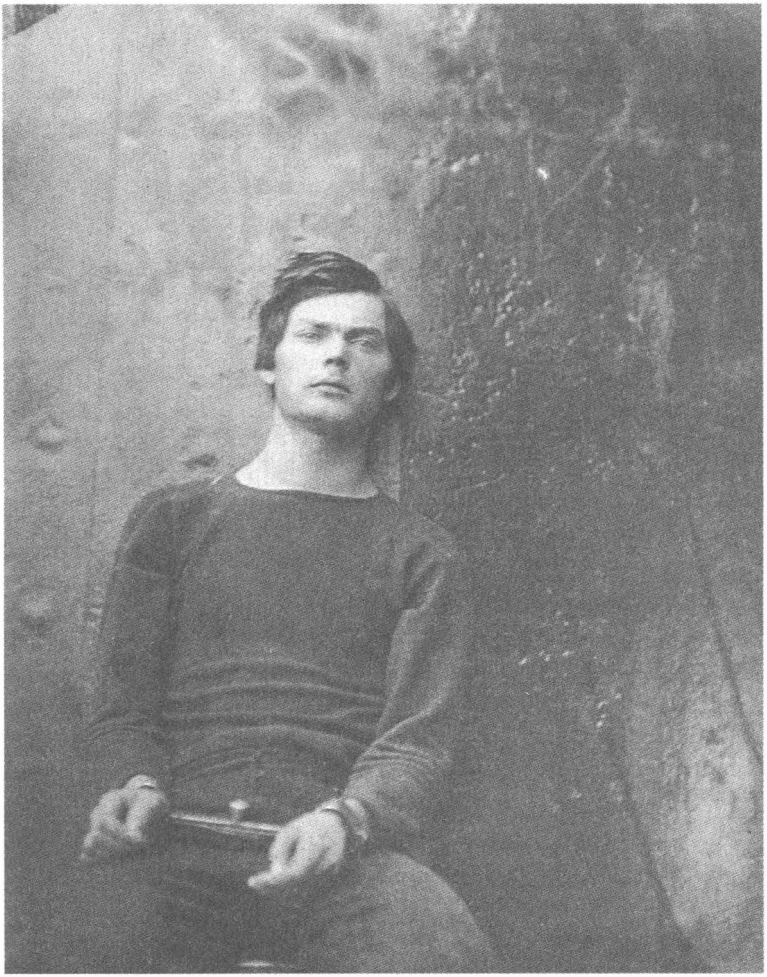
Roland Barthes, bir fotoğrafa, daha yoğun bir şekilde öz-bilinçli de olsa, benzer bir tepki verir:

> 1865'te genç Lewis Payne [sic], Dışişleri Bakanı W.H. Seward'a karşı bir suikast girişiminde bulunmuştu. Alexander Gardner, onu hücresinde asılmayı beklerken fotoğraflamıştı. Oğlan gibi, fotoğraf da güzeldir: bu *studium*'dur. *Punctum* ise: *o ölecek*'tir. *Bu olacak* ile *bu oldu*'yu aynı anda okuyorum. Sonu ölüm olan bir geleceğin öncesini dehşet içinde gözlemliyorum.... Ürperiyorum.... *çoktan gerçekleşmiş bir felaket karşısında*. Öznesi çoktan ölmüş olsa da olmasa da, her fotoğraf bir felakettir.[6]

Gardner'ın çektiği fotoğraf, Lewis Paine'deki katılığı, acıyı ve hatta kararlılığı yakalamayı başarmıştır (Res. 14). Erkeklerin yüksek yakalı, uzun ceketler giyerek kendilerini sert, dimdik ve ciddi sütunlar olarak gösterdikleri bir devirde (oturan Abraham Lincoln bile katlanmış bir sütun gibi görünür), Paine, kaba dokulu arka plana yaslanmış, elleri metalle kelepçelenmiş ve sert bir çubukla birbirinden ayrılmış bir durumdayken, neredeyse rahat görünmektedir. Çıplak boynu geniş, sağlam, sütun gibi, anıt gibidir. Yazgısı tamamlanmıştır. Fotoğrafın gücünü artıran, bu tamamlanmışlığın kabul edilişidir; Paine'in boyun eğdiği imgenin ondan geriye kalan miras olacağı bilgisidir. O sırada hayattadır ama asılacaktır. Barthes, fotoğrafta "hiçbir şey reddedilemez ya da dönüştürülemez" der. Yine de bu fotoğraf, hem Lewis Paine'in kim ve ne yapmış olduğu, hem de ölüm cezasına çarptırılıp bu cezanın kısa bir süre sonra uygulandığı konusundaki tarihsel bilgilerle tamamlanır. Geçmişte kalma durumu, artık o sırada hayatta olan herkesi kapsamaktadır.

Dauthendey ve karısının fotoğrafı sıradan bir stüdyo fotoğrafçısı tarafından çekilmişti. Fotoğrafın ne anlama geldiği ya da anlatmak istediği her şey, Benjamin'in betimlemesi olmasaydı yok ola-

6. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, s. 95-96.



14. Alexander Gardner, *Portrait of Lewis Paine* [Lewis Paine'in Portresi], 1865.

caktı. Alexander Gardner'ın çektiği Lewis Paine fotoğrafının öylesine kendine özgü bir değeri ve ilgi çekici bir yanı vardır ki, Barthes'ın açıklaması her ne kadar ilginç bir çözümleme ve dokunaklı bir tepki olsa da, o kadar da gerekli değildir. Fotoğrafçı, resmin ne anlatması gerektiğine ilişkin kendi algılaması nedeniyle tepkinin koşullarını da denetlemiştir.

Rejlander'in fotoğrafın yararları üzerine yorumlarından sonra, bu bölümdeki ilk betimleyici alıntı, David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından çekilmiş Greyfriars mezarlık fotoğrafı üzerine Walter Benjamin'in betimlemesiydi. Fotoğraf betimlenmeye değerdir. Benjamin'in betimlemelerinin ikincisi ise Dauthendey'in hiç de seçkin olmayan fotoğrafıyla ilgiliydi. Çin atasözünü tersine çevirecek olursak, bu betimleme bunun gibi bin fotoğrafa bedeldir. Benjamin'den Roland Barthes'a geçmek bir betimleme ustasından diğerine geçmektir ve Gardner'ın idam hücresindeki Lewis Paine fotoğrafı Barthes'ın betimlemesine eşdeğerdedir.

Bir sonraki örnek, kendisi için büyük bir betimleyici yazar bulunmamış olan büyük fotoğrafçı Julia Margaret Cameron'dan. Yine de fotoğraflarını, aralarında İngiliz eleştirmen Mike Weaver'ın da bulunduğu, betimleyen ve açıklayan bazı kişiler çıkmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın büyük Fransız fotoğrafçısı Nadar, fotoğrafçının istediği görsel vurguları yakalamadaki çabukluğunu ve fikrin gerçeğe dönüştürülmesinin karşılaştırmalı ivediliğini vurgulamıştır. Ona göre asıl önemli olan, fotoğrafı çekilen nesneden çok fotoğrafçının zihnindeki fikirdi. Julia Margaret Cameron'ın çektiği fotoğraflar, fikrin fotoğraf çekmenin asıl kısmı olduğu tezini örneklendirir, çünkü onun bazı fikirleri diğerlerine göre oldukça iyidir.

Mike Weaver, Anna Jameson'ın *Sacred and Legendary Art* [Kutsal ve Efsanevi Sanat] adlı, Hıristiyan tipolojisine ve İngiliz şairlerine vurgu yapan yapıtının Cameron üzerindeki etkisini belgelemiştir; fakat Weaver, Cameron'ın fotoğraflarının değerinin bu etki nedeniyle arttığına dair bir kanıt ortaya süememiştir. Ne de bu fotoğrafların değerinin, ressam G. F. Watts'ın fikirlerinin Cameron'ın kompozisyonları üzerindeki çok bilinen etkisi nedeniyle arttığını kanıtlayabilmiştir.

Cameron iradesi güçlü bir kadındı. Yönetici sınıfın gelenekleri, ona, güven duygusunun doğruluğuna ve eylemlerinin kendisiyle çevresindeki insanların iyiliği için olduğuna inanmasını sağlayacak ölçüde güven aşılamamıştır. Bir fotoğrafçı olarak sahip olduğu olağanüstü yetenek, onun kendi döneminin ve sınıfının insanı, yani Viktorya dönemi değerlerine sahip bir Viktoryen olduğu gerçeğinden ayrı bir olgudur. Cameron'ın görsel duyusu ile insanların ve olayların yalnızca iyi sonuçlar vermek için yönetilmeye gereksinim duyduklarına ilişkin güçlü inancı bir araya gelmiş ve bir ilke dahilinde aile bireylerinden, ev halkından, komşulardan ve arkadaşlarından model olarak yararlanmasına olanak tanımıştır. Onun çektiği ünlü adamların fotoğrafları olağanüstüdür, fakat çektiği sıradan kadınların fotoğrafları da aynı düzeyde olağanüstüdür. Bu fotoğraflara ışık saçan bir yoğunluk kazandıran şey, öznelerin başarısı değil, görsel üstünlüğü belirleyen Cameron'ın gözü ve onun ışığın yarattığı hacim ile süzülen gün ışığının bir yüze kazandırdığı duyarlıktan aldığı yoğun duyusal zevktir.

Cameron'ın en sönük resimlerinde, Hıristiyan tipolojisi ve idealize edilmiş İngiliz şairleri dünyayı anlama sistemleri sağlarlar; Cameron bunların en duygusal olanlarını seçmiştir. Tipolojik temsillerinde, azizler dramatik görünmekten çok tahtadan yapılmış gibi yapmacıktır; en iyi haliyle pitoresk, en kötü haliyle kasvetlidirler. Madonna resimleri, bekaretin ışığıyla aydınlanmış genç bir kadın tarafından simgelendiklerinde çok güzeldir. Modellik yapan kadınların hiçbiri (Ellen Terry dışında) profesyonel değildi ve bu yüzden ne bir karakter içinde tamamen yok olma ne de uysalca fotoğrafçının belirlediği pozu verme yeteneğine sahiptiler. "Tarih"in bilinmeyen bir dönemine ait olarak tasarlanmış kostümler ve ahlaki değerleri yükseltmek için tasarlanmış ümitsiz durumdaki konturlarla oluşturulan duygusal anlayış aşırı derecede belirgindir. Uzak bir geçmişe ve günlük hayattan uzaklaşmaya işaret eden bol, şekilsiz, dökümlü giysiler, Kutsal Kitap ya da Ortaçağ zamanlarına aitmiş gibi kabul edilir. Yalnızca modelleme aracı ışık olduğu zaman, giysi kıvrımları figürü, davranışı ve ayrıca tasarımı vurgular. Onun en iyi fotoğrafları yalnızca insan başlarına ait olanlardır; bu fotoğraf-

larda, yabancıların uyandırdığı merak ve açığa vurulmayan mahremiyetin gizemiyle karanlığın içinden çıkan gülmeyen yüzler vardır. Yüksek ahlak ya da kutsal buluşlar dünyasında, Cameron kendi çevresine ihanet etmiştir.

İster ünlü adamlara ister kendi ev halkından kadınlara ait olsun, Cameron'ın en iyi portreleri yoğun olarak tekil, sıradan dünyadan yalıtılmıştır. Fakat düşünceye yöneliş, yalnızca ışık hassas bir şekilde kullanıldığı ve alegori ile öykü unsurları da bakan kişinin bilincine pedagojik niyetlerle zorla girmeden biçimsel unsurlara dönüştürüldüğü zaman işe yarar. Bu tarz pedagojik niyetler, Mike Weaver'ın, kimi resimleri Anna Jameson'dan yaptığı alıntılarla ilişkilendirme konusundaki ısrarıyla aşırı derecede önemsenmiştir, bu sırada da gerçek modellerin daha yalın, daha uysal kimlikleri dikkate alınmamıştır.

Pek çok örnek arasından bir tanesi gösterilebilir. Cameron'ın çektiği torununa ait fotoğraf, küçük çocuğu başı bize doğru çevrilmiş olarak gösterir (Res. 15). Yüzüstü yatarken bir kolu ve bacağı yukarı doğru kaldırılmış, bedeninin orta kısmı bir örtüyle örtülmüştür. Fotoğrafı çekileceği için bezlenmemiştir, örtü edep yerinin herhangi bir şekilde sergilenmesini engellemektedir ve yuvarlak küçük kalçaları hafifçe gölgenin içine doğru kıvrılmaktadır. Bedeninin üst kısmı neredeyse onunkiyle koşut olacak bir şekilde üzerine eğilen kişi "anne"sidir. Helmut Gernsheim'in belirttiği gibi, kadın aslında Cameron'a sık sık Madonna pozu için modellik yapan Mary Hillier'dır ve ortaya çıkan resim iki ayrı fotoğraftan, iki yaşındaki çocuğun ve Mary Hillier'ın fotoğraflarından oluşan bir bileşik baskıdır.[7] Cameron'ın fotoğrafa verdiği başlık *My Grandchild*'dır [Torunum], fakat Cameron'ın alımlanan bir öyküde anlamı süsleme eğilimi nedeniyle, anne figürünün eklenmesi kesin bir biçimde Madonna ve çocuk yorumunu yapmamızı sağlar. Ancak Mike Weaver bu anlamı kendi kalesinde yıkmak için Jameson'dan alıntılar yapar: "Mater Amabilis'in çok güzel versiyonlarından biri de, Bakire Meryem'in tanrısal Bebeği'nde Tanrı'yı kabullenip ona taptığı

7. Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Millerton: Y.: Aperture, 1975, s. 191, Mary Hillier üzerine olan not.



15. Julia Margaret Cameron, *My Grandchild* [Torunum], Ağustos 1865.

Madre Pia'dır." Mater Amabilis'i niteleyen başka bir alıntı da şöyledir: "Bakire Meryem merhamet dağıtıcı olarak değil, sadece Kurtarıcı'nın annesi olarak buradadır. Yalnızca tanrısal Oğlu ile ilgilenmektedir. Onu sevmekte ya da sevgi dolu bakışlarıyla okşamaktadır."[8] Bu alıntılarda eksik olan şey ölçülü bir sessizliktir. Jameson,

8. Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron, 1815-1879,* Londra: Herbert Press, John Hansard Gallery için, The University, Southampton, 1984, s. 31.

adeta Bakire Meryem'in İsa'yı öpücüklere boğduğunu söylemiştir. Bu dil kullanımı, Cameron'ın başvurduğu türü ya da öyküyü tanımlar, fakat ona, daha çok Cameron'ın fotoğraflarına haksızlık eden Albert Memorial gibi Viktorya dönemine özgü aşırı abartılı bir boyut ekler. Onların kendi aşırılıkları vardır: yumuşak netleme, bazen dilin betimleyici aşırılıklarına elverişli olan aptalca duruşlar ve giysiler. Fakat ikisinin de modern beğeniye en itici gelen ve her iki ortamda en yapay duran yönlerini vurgulayarak Cameron'la Jameson'ı birleştirmek, hem Jameson'ın *Legends* [Efsaneler] adlı yapıtına hem de Cameron'ın fotoğraflarına karşı yapılmış bir haksızlıktır.

Aslında çok sayıda tipolojik resme bakmak, Cameron'ın en iyi ve en sıklıkla yeniden üretilen fotoğraflarından alınan zevki rahatsız edici bir biçimde azaltır. Onun idealistik düşünceleri görsel boyutlara çevirmeye olan bağlılığı, güçlü görsel fikirleri olduğu ve daha uygun ve sevimli göründüğü için bu örtünün ardına saklandığı anlamına gelebilir. Biliyoruz ki Cameron, İngiliz şairlerden ve yazınından etkilenmiştir. Tennyson onun bir arkadaşıydı. Wight Adası'nda Cameron'ın kapı komşusuydu. Cameron'ın çektiği ona ve diğer önemli adamlara ait portre fotoğrafları etkilidir ve büyük adamların nasıl göründüğü konusundaki düşüncelerimizle uyuşur. Ancak onun şairleri ve yazını idealize etmesi, birkaçı tanıdığımız kadınlara ait olan kadın fotoğraflarının da neden etkili olduğunu açıklamaz. Güzel kızlar ve kadınlardan iyi anlardı; dahası bir ressam gibi onları yerleştirir, yakından izlerdi. Bununla birlikte, onun güzellikle ilgili düşünceleri yavan değildi; güç, bütün kadınların kendi hakları ve kendi bedenleri için sağlam bir şekilde var oldukları anlamına gelen bir unsurdu. Bu, hem erkek hem de kadın için, yalnızca poz vermek adına gereken sürenin uzunluğuyla başarılamayacak, aynı zamanda kendi kendine hakim olma ve kendine güvenin de poza eklenmesi ve ciddiye alınmasıyla başarılabilecek bir sonuçtur. Erkeklerin ünle sağlamlaştırılmış güveni anlaşılır bir şeydir, fakat kadınlar da kendi kendilerini kabul etmekte, gizli bir kabullenişle bu genişletilmiş hayat biçiminde dikkatli bir inceleme için kendilerini izleyiciye sunmaktadırlar. Pek çoğu poz veriyor iz-

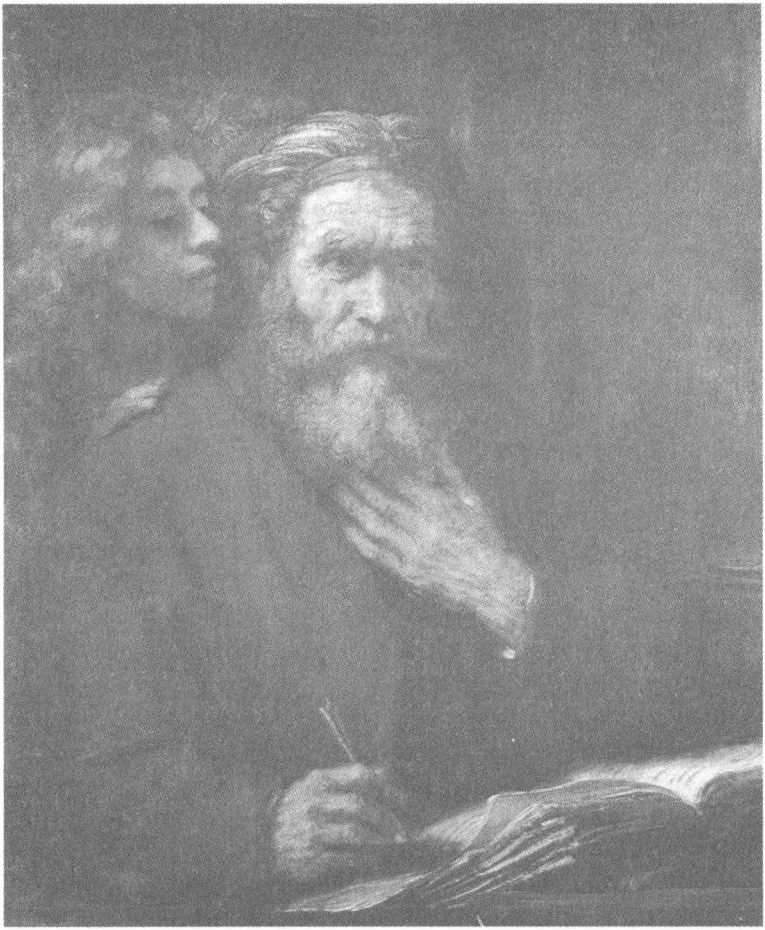
leniminden kaçınmak için fotoğraf makinesine bakmaz. Fotoğraf makinesine bakanlar ise eşit derecede ağırbaşlı, uzak ve dikkatlidir. Kendilerinden, poz vermekten ve fotoğraf makinesinden farklı bir şey üzerinde yoğunlaştıkları duygusu her zaman mevcuttur. Cameron'ın modellerine karşı davranışı, hayranlığın, gözdağı vermenin ve belki de fotoğrafçı ile modelin bilinçaltında yatan dile getirilmemiş ünlü olma arzusunun bir bileşimiydi.

Weaver, Cameron'ın model almış olabileceği Rembrandt'ın bir resmiyle Cameron'ın en bilinçli resimlerinden biri olan *Whisper of the Muse* [Esin Perisinin Fısıldayışı] (Res. 16) arasında bir bağlantı kurar.[9] Rembrandt'ın resmi *The Evangelist Matthew Inspired by the Angel*'dır [Melek Tarafından Esinlenen İncil Yazarı Matta] (1661, Res. 17).[10] Bu karşılaştırma, Foçillon'un haklı olarak iğrendiği türdendi. Benzerlik yüzeyseldir – her iki durumda da genç bir kişinin ağzı, yaşlı, sakallı bir adamın kulağına yakındır. Svetlana Alpers, varsayılan bir metinle ilişkilendirdiği bu eylemin resmedilişi ile anlamları saydam olan bir özlü jestler kitabıyla ilişkilendirilen sahnenin İtalyan tarzı temsili arasındaki temel farkı açığa çıkarır. Alpers'a göre, "anlamlı figür tiplerinin kullanılışı, daha basitçe söylemek gerekirse, görünmeyen duyguların ifade edilmesi düşüncesi kuzeyde geçerli değildir."[11] Bu, Rembrandt'ın *Evangelist Matthew* [İncil Yazarı Matta] adlı resmine bakmak için yararlı bir formüldür. Resmin adı yeterli değilse, bir yerlerde bir metin vardır. Ancak bir resim olarak ilgi çekici yanı artık metinde değil, portrelerin yüzlerindedir. Fısıldayan meleğin yüzü Rembrandt'ın oğlu Titus'a aittir. Yaşlı modelin kimliği açıklanmamıştır. Ama Rembrandt, başın göze heybetli görünmesini sağlayan şeylerin çetin ve yalınlaştırılamayan görünüşlerini, deriyi, kemikleri, konturları ve kırışıklıkları asla unutmamıştır. Eğer bu İncil Yazarı Matta'yı ve meleğini temsil ediyorsa, aynı zamanda kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde, tüm ayrıntılarıyla sunulan canlı modellerden de yarar-

9. a.g.y., s. 96.
10. A. Bredius, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings* (H. Gerson tarafından gözden geçirilmiştir), Londra: Phaidon Press, 1969, s. 517.
11. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, s. 212.



16. Julia Margaret Cameron, *Whisper of the Muse* [Esin Perisinin Fısıldayışı], 1865.



17. Rembrandt van Rijn, *The Evangelist Matthew Inspired by the Angel* [Melek Tarafından Esinlenen İncil Yazarı Matta], 1661.

lanmaktadır. Rembrandt'ın resim sayesinde yaptığı, elin ve gözün mucizevi bir birleşimidir. Metin olmadan da resmi görebilmek bütünüyle olasıdır.

Cameron'ın *Whisper of the Muse* adlı fotoğrafını da metin olmaksızın görmek olasıdır, fakat bu kez metinli (ya da başlıklı) ya da metinsiz olsun, bakan kişi, en iyi durumda yüksek tonda bir idealleştirme, en kötü durumda da duygusal bir bayağılık olan düşünceden uzaklaştırılarak, telli bir çalgıyı çalınamayacak biçimde tutmakta olan sakallı bir adamın gerçek transkripsiyonuna yönlendirilir. Adamın başı, profilden gördüğümüz ve görünüşe bakılırsa onun kaşını koklayan küçük kızı dinlemek için eğilmişken, sol yanda başını adamın koluna yaslamış diğer bir küçük kız onlara eşlik etmektedir; öyle ki adam çalgıyı çalınabilir bir durumda tutmuş olsa bile kolunu kıpırdatamayacaktır. İyi niyetle, adamın "esin"i dinlemek için ara verdiğini düşünebiliriz. Ancak kızın ağzı kapalıdır. İşini bitirmiş ya da hiç başlamamıştır. Bu resimde büyü varsa ve insan ona bakarken kendini ürpermekten alıkoyamadığını sinirlenerek anlıyorsa, bu büyü, yukarıda olup biten şeylerle hiçbir ilgisi olmayan ve doğrudan bize bakan soldaki küçük kızın bakışındadır. Kız gerçek, uysal ve canlı gibidir, fakat küçüktür ve belirgin hiçbir şekilde kompozisyonun bir parçası değildir. Bütünü kurtaramamaktadır.

Öyleyse Rembrandt'ın resmiyle Cameron'ın fotoğrafını nasıl karşılaştırabiliriz? Bu karşılaştırma bize, düşüncelerin resme olduğu kadar fotoğrafa da hakim olduğunu öğretir ve düşünceleri araçlardan bile daha keskin bir şekilde karşılaştırmamıza izin verir. Özellikle bu karşılaştırmada, özgün resmin (şu anda Louvre'dadır) renkleri, ölçeği ve boyanın doğrudanlığıyla biriciklik niteliği taşıyan nesne olduğunun anımsanması gerekir. Yalnızca resmin siyah beyaz olarak yeniden üretimi Cameron'ın fotoğrafıyla karşılaştırılabilir, böylece araçların gerçek ayrımları düşüncesinden uzaklaşılırken, bir kitabın sayfasında tehlikeli boyutlarda yanıltıcı olabilen benzerlikler üzerinde yoğunlaşılabilir.

Rembrandt'ın kullandığı Titus ve yaşlı adama ait başlar, metin olmadığında, yakın ilişki içindeki gençlik ve yaşlılık arasındaki karşıtlığa bir örnektir. Meleğin ağzı, fotoğraftaki küçük kızınki gi-

bi kapalıdır, fakat konumu yaşlı adamın kulağına yakındır. Adamın ifadesi tamamıyla içe dönüktür, bakışı ruhunun derinliklerine yönelmiştir; sağ eliyle kitabın sayfası üzerinde bir kalem tutarken sol eliyle düşünceli bir kabullenme hali içinde sakalına dokunmaktadır. Işık, adamın yüzüne, alnına, burnuna ve yanaklarına, meleğin de burnuna vurmaktadır; meleğin saçları ile yüzünde ve yaşlı adamın sakalı ile ellerinde ise daha az parlaktır, fakat kitabın üzerinde yeniden parlaklaşır. Yaşlı adamın içe dönük bakışı, herhangi bir 'Annunciation'* resmindeki Madonna'nınkine benzemektedir; meleğin bakışında da görevini yerine getirmiş, tamamlamış ve haberi yerine iletmiş olma hali görülür. Aralarındaki iletişimin doğrudan doğruya melekten adamın aklına, sözcük kullanılmadan gerçekleşmiş olması da olasıdır. Bu meleğin ağzını neden kapadığına dair metinsel açıklamalar ararız; fotoğraftaki çocuk meleğin kapalı ağzı için aradığımız nedenler ise oldukça farklıdır. Bu tür nedenler arasında, bir çocuğun poz vererek durabileceği sürenin uzunluğu; bir çocuğun açık bir ağızla sahip olacağı meleksi görünüşün güvenilmezliği; pozu poz, meleği ise gerçek çocuk olarak yorumlayan bilginin zorla fotoğrafa girmesi yer alacaktır. Titus, ressamın gerçek hayattaki oğluydu ve Rembrandt'ın meleği için modellik yaptığında yaklaşık yirmi yaşındaydı; onun varlığından, adından ve rolünden haberdar olup resimde yüz hatlarını tanımak kesinlikle keyif vericidir. O, bu şekilde Cameron'ın melek çocuğundan daha gerçektir. Fakat bu bilgi, Cameron'ın çocuğunun gerçekten var olduğu bilgisinden farklı bir yapıdadır. Melek Titus'un Titus olarak tanınması gerekmez, ama yine de resmin adıyla birlikte tamamıyla melek olarak tanınacaktır. Cameron'ın çocuğu ise tamamıyla adı olmayan bir çocuk model olarak tanınacaktır ve adı konmuş olsa bile çocuğun kimliğinin melek olarak kabul edilmesi oldukça zor, hatta olanaksızdır. Söyleyebileceğimiz en iyi şey, fotoğrafın ne anlama geldiğini başlığının yardımıyla görebildiğimizdir. Cameron'ın fotoğrafındaki "esin perisi," onun benimsemiş olduğu resimsel uzlaşıma göre, burada meleğe eşdeğer olarak yorumlanmıştır. Cameron gerçek-

* Cebrail aracılığıyla Meryem'e iletilen haber; İsa'nın doğumunun Meryem'e önceden Cebrail tarafından bildirilmesini resmeden tablolara verilen genel ad (ç.n.)

ten Rembrandt'ın İncil yazarını ve meleğini görmüşse, ondaki altını kurşuna dönüştürmüştür.

Cameron'ın *Whisper of the Muse* başlıklı fotoğrafına ilişkin yukarıdaki betimleme, beğenilmeden hatta küçümsenerek, doğrudan bize bakan sol alt köşedeki küçük kızla ilgili bir tek takdir sözcüğü kullanılarak ifade edilmiştir. Başka türlü de ifade edilebilir. "Esin perisi"nin boynunun kıvrımı, çocuğun yumuşak profilinin narin bir devamı olup elinin duyulara hitap eden bir şekilde adamın ceketini açmasıyla birleşir. Çapraz eğimli kompozisyon, müzik aletinin çizgisiyle pekiştirilir. Sol taraftaki küçük kız hareketi durdurur. Çocuğun yüz hatları yumuşaktır; ifadesinden, fotoğrafın bütününde bulunmayı, düşmanlıkla değil fakat bundan zevk de almayarak, sessizce reddettiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, birebir kopyalanması açısından kuşkusuz gerçektir, varlığına inanılabilir, hareketsizliğe zorlanması ve yumuşak netleme maskesi dışında hiçbir şekilde uydurma ya da değiştirilmiş değildir. Merkezdeki adam da (pozu veren G. F. Watts'tır), başını "esin perisi"ne doğru eğişi ve ellerinin çalgı üzerindeki konumu, vermesi gereken pozda daha nazik bir kabullenme sergiliyor olsa da, bu anlamda gerçektir. Fotoğrafın ilgi çekiciliği, adamın giydiği en dıştaki iki giysisinin, özellikle de paltonun altındaki ceketinin çizgilerinde yatmaktadır. Ceket soluktur ve kenarları onları ortaya çıkaran daha koyu renk bir kumaşla biyelenmiştir. Bu kumaş oldukça ağır bir yün kumaş gibi kıvrılsa da, aslında gevşek bir biçimde dokunmuştur. Ceketin düğmeleri ilikli değildir. Ceket, geniş kıvrımlarıyla sakalın altından başlayarak bir vazo gibi açılıp dokumanın iki yakası bir araya geldiğinde neredeyse kapanır ve sonra kum saati şeklini alarak yeniden açılır. Ceketin üzerinde, kenarları biraz daha açık renk bir kumaşla (ya da ışığı koyu renk yün kumaştan farklı bir şekilde alan bir kumaşla) biyelenmiş oldukça koyu renk bir palto, adamın sol omzu üzerinden geniş bir eğri yaparak kıvrılır, ancak sağda, çalgı ile çocuğun eli arasında neredeyse anlaşılamayacak kadar hafifçe dalgalanır. Sorun şudur: Belli bir tarihteki erkek giyim modasını mı gözlemlemekteyiz, yoksa fotoğrafçının gözünün bizi yönlendirdiği şekilde, resmi oluşturan kıvrımların ve ışığın karşılıklı etkileşimle-

rini mi görmekteyiz? Cameron'ın giysiye olan büyük merakı göz önüne alındığında, ikinci olasılığın daha yüksek olduğunu söyleyebiliriz; ancak hiçbir şey dışlanmamıştır ve giysilerle ilgilenenler de kuşkusuz onların hangi döneme ait olduğunu bileceklerdir.

Benzer bir karşılaştırma, Cameron'ın *King Arthur* [Kral Arthur] (Res. 18) ve Rembrandt'ın *Man with the Golden Helmet* [Altın Miğferli Adam] (Res. 19) adlı yapıtları arasında da yapılabilirdi.[12] Weaver, tahminen elinin altında daha iyisi olduğu için bu karşılaştırmayı ortaya sürmez; bu, Tennyson'ın *Idylls of the King* [Kral'ın İdilleri] adlı yapıtından Cameron'ın kendi kopyasında altını çizmiş olduğu dizelerdir. Ne yazık ki altı çizili dizeler fotoğrafı pasajın tümünden daha iyi açıklamıyor:

> *Sonra yine de döndü; ve dahası*
> Kralı çevreleyen ay ışığının buğusu,
> *Bir Devin hayaleti gibi görünen Kralı*
> Kat be kat sardı ve griye, daha griye çevirdi
> Ta ki kendisi de sisin bir parçası oldu kadının önünde,
> Korkunç sonuna doğru hayalet gibi ilerleyen.[13]

Odaklanmama, burada renk uyumunu ve gizem havasını vurgulama amacı gütmez. Odaklanmama bir asker için yetersizlik anlamına gelir. Cameron'ın Kral Arthur'una inanmak, askeri donanımları nedeniyle imgelemin sınırlarını zorlamaktadır. Rembrandt'ın miğferi altın gibi görünür, Cameron'ınki ise gri mukavvadır. İnsan pencere camları ve camlarda yansıyan günbatımının altın rengini aynı anda aklında tutabildiği gibi, gerçek yaldızlı miğferin malzemesiyle onun boyamasındaki altın rengini de aklında tutabilir. Aynı şeyi Arthur'un miğferi için yapmak olanaksızdır; miğferin sahteliği poz veren adamın yalancı kahramanlığını bile aşar.

Aradaki fark miğferlerin gerçek olup olmamalarından kaynak-

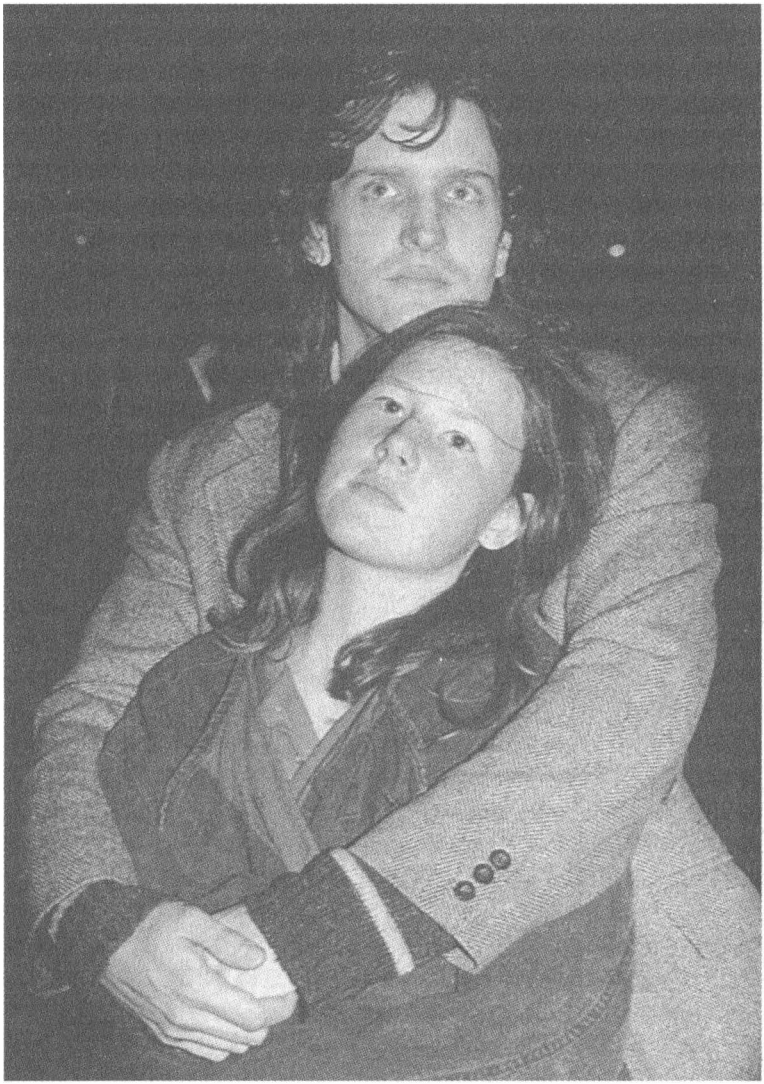
12. Bredius, *Rembrandt, The Man with the Golden Helmet*, s. 155. Svetlana Alpers'a göre, bu resim Rembrandt'ın sanatçı olarak kendisinden çok yalnızca stüdyosuna mal edilebilse bile, *The Man with the Golden Helmet*, "esas ya da geleneklere uygun" bir "Rembrandt"tır. Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, s. 122.
13. Weaver, *Julia Margaret Cameron*, s. 96, 97.



18. Julia Margaret Cameron, *King Arthur* [Kral Arthur]



19. Rembrandt van Rijn, *The Man with the Golden Helmet* [Altın Miğferli Adam]



20. Stephanie Gay, *At a prayer service on the New Haven Green* [New Haven Green'de dua ederken]

lanmaz. Rembrandt ve onun stüdyosundaki ressamlar da büyük bir olasılıkla modellerini Cameron'ın yaptığı gibi giydirip süslüyorlardı, ancak bunu farklı düşünceler uğruna yapıyorlardı; Rembrandt bunu doğruluğuna inandığı yüzeydeki cüretkar gerçeklik uğruna, Cameron ise şiiri geleneksel anlamda görselleştirmenin düşünceyi açığa vuracağına dair inancı uğruna yapıyordu. Arthur'un bakışı şiirin dizelerine uyacak şekilde çevrilmiş olabilir, fakat sonraki dizelerin niteliği, "hayalet", "gri/daha gri", "sis" ve "hayalet gibi" sözcüklerinin birebir fotoğrafa geçirilmesiyle ifade edilememiştir. Bu fotoğrafta keskin bir biçimde odaklanılmış dikkat çekici ayrıntı, adamın bize dönük olan ve hatasız kıvrım ve bükümleriyle iç dünya çağrışımları yapan kulağıdır.

Cameron'ın metinleri resmettiği ya da onlardan türettiği fotoğrafların pek çoğu kenarda köşede kalmışsa da, onun dehası büyük ilgi uyandıran portre fotoğraflarında belirgin olarak ortaya çıkar. Onunkiyle karşılaştırmak için bulabildiğim tek çağdaş resim bir gazete fotoğrafıdır. Benzerlik rastlantısaldır, fakat Cameron'ı o derece esinlemiş olan güzellik düşüncesine ulaşmamız için bir yol açar.

17 Eylül 1986 Çarşamba günü *New Haven Register*'ın kadrolu fotoğrafçısı Stephanie Gay'in şu manşetle bir fotoğrafı yayınlandı: "Sessiz An. New Haven'lı Steve Laskevitch ve Linda Richmond, Birleşmiş Milletler Uluslarası Barış Yılı ve Birleşmiş Milletler Çocuk Fonu'nun kuruluşunun 40. yıldönümü dolayısıyla yapılan duayı dinliyorlar"(Res. 20). Gençlik idealizmi burada barış içinde duaya katılma biçimini almaktadır. Gazete manşetinin dili, hem ritmi hem de içerdiği anlamla baştan çıkarıcı bir on dokuzuncu yüzyıl yansıması taşımaktadır. Gözleri kocaman açılmış genç adam doğrudan fotoğrafa bakanla yüzleşmektedir; kollarıyla sardığı genç kızın başı yalnızca çenesini kapatmaktadır. İfadeleri tamamıyla içe dönük, fotoğraf makinesine karşı kayıtsızdır; belki de fotoğraflarının çekildiğinin bile farkında değillerdir. Poz vermemekte, bu tinsel törenle kendilerinden geçmiş bir halde ve birbirlerine yakın olmanın verdiği huzurla dinlemekte ya da dua etmektedirler. Gay'in fotoğrafındaki figürler iyi odaklanmıştır, ancak karanlık arka plan ve yüzlerdeki dikkate değer aydınlık, başların güzelliği ve pozdaki



21. Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867.



23. (oval) Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867.

22. Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867.



farkında olmama durumuyla birleşince, Cameron'ı anımsatmaktadır. Bu birliktelik, arka plandaki kalabalığın ayrıntısından yalıtılmışlığı açısından da onun fotoğrafları gibidir.

Stephanie Gay'in iki figürü doğal bir yakınlık içinde, iki bedenin dış hatları boyunca tutarlı bir biçimde doğrusal ve her bir figürün ayrı ayrı görülebileceği şekilde ana hatlarla çevrelenmiş olarak görünür. Hali hazırda süregiden bir olayla belirgin bir şekilde içiçedirler –kendilerinin dışında uzak bir noktaya bakmaktadırlar– sonra resim çıkarıldığında (filme geçirildiğinde) pek de öyle fotoğrafa bakanlara doğru bakmadıkları, hâlâ kendi iç dünyalarına dönük oldukları görülür. Fotoğrafa bakan kişiler, kendileriyle fotoğraftaki figürler arasında bir köprü kurmaya zorlanarak, yalnızca bakma eylemiyle de olsa, figürlerin başkalarına gereksinim duymadıklarını ve eksiksiz olduklarını anlarlar. Gözleri, kendilerine yönelen bakışlara karşılık vermez. Ancak bakışa karşılık vermek, bütün resmin konusunun ötesinde bir anlamla yüklenmiş olduğu anlamına geliyorsa, o zaman bütün resim, Cameron'ın portrelerinin yaptığı ve Benjamin'in bir sanat yapıtının yaptığını söylediği gibi, bakışa karşılık verir.

Gay'in fotoğrafının konusu Cameron tarafından imgelenemezdi. Ancak fotoğrafçıların, uzun saçın başı çerçeve içine alması ya da insanda boş ümitler uyandıran bir zülüfün alnın üzerine düşmesi gibi gözle görülür ortak ilgi alanları vardır. Cameron'ın neredeyse tüm kadın portrelerinde, savrulan, ana hatları ortaya çıkaran, ağırlığı olan, okşayan, girdap gibi dönen, çağlayan ve önüne set çekilmiş ya da dökülüvermiş su gibi hapsedilmiş ya da salıverilmiş saçtan yararlanılır. Erkek portrelerinde de saç eşit derecede önemlidir, ancak ayrı bir işlevi vardır. Vahşi, beyaz, ele avuca sığmayan saçlar (örneğin *Charles Hay Cameron, 1869* ve *Sir John Herschel, 1867*) zekânın bir işareti olarak, dış görünüşün önemsenmediğine vurgu yapar. Erkeklerde olağanüstü zekâ, kadınlarda ise olağanüstü güzellik, Cameron'ın portre için öznelerini seçip fotoğraflamasının gerekçesini oluşturmuştur.

Cameron'ın en güzel kadınlarından biri, daha sonra Virginia ve Vanessa'nın (sonradan Virginia Woolf ve Vanessa Bell) anneleri

Bayan Leslie Stephen olan yeğeni Bayan Herbert Duckworth'tür. Helmuth Gernsheim'ın monografisinde yeniden üretilen (Plakalar 89, 99 ve 149) 1867'de çekilmiş üç portre resmi, onun güzelliğini gözler önüne serer. Üçünde de arka plan karanlık olup baş ve boyun göze çarpacak bir şekilde vurgulanır. Julia Duckworth'ün boynu, D.G. Rossetti'nin modelleri Elizabeth Siddal ve Janey Morris'in uzun boyunlarından aşağı kalmaz.

89 numaralı plaka Duckworth'ün güçbela görülebilen beyaz bir başlıkla çerçevelenmiş başının önden görünüşüdür, uzun boynu dar bir beyaz büzgülü dantelanın içinden yükselir (Res. 21). Saçı görülebilmekte, ama düzgün bir şekilde örtülmüş saçın üzerinde dolaşırken gürlüğünün yükünü alan odaklanmamış belirsiz yapraklardan oluşan arka planın içinde kaybolmaktadır. Büyük, derin gözleri birbirinden uzak, burnu düz, ağzı geniş klasik bir yüzdür. Virginia Woolf, annesini *To the Lighthouse* [Deniz Feneri] adlı romanında* doğrudan betimlememiş olsa da, hayal ürünü Bayan Ramsay için, Bay Ramsay onu izlerken "Her zamankinden daha güzelsin," diye düşündüğünde, "kendisini çok güzel hissederdi" diye yazmıştır.

99 numaralı plaka (Res. 22) Duckworth'ün en iyi ve en ünlü profili değildir, fakat duruş olarak bu plakaların en iyisi olan Plaka 149'a (Res. 23) çok benzemektedir; bu yüzden bu iki profil birbiriyle karşılaştırılabilir. 99 numaralı plakadaki figür baştan başa siyah ve beyazdan yoksun olup siyah üzerine gri tonlarla yumuşatılmıştır. Işık, profilin dış çizgilerine vurur, ancak burun önden bakıldığında imgelenebilecek olandan daha keskin hatlı ve sivri olsa da, göz çukurlarına ve elmacık kemiklerinin altına vuran gölge yüze beklenen klasik şeklini verir. Boyun açıktadır. Saç tepede düzdür, boyun çevresinde karışık bir biçimde toplanır ve sonra da arka planın karanlığı içinde kaybolur. 99 ve 149 no'lu plakalar arasındaki fark, solgun, gümüşi tonları olan bir P. H. Emerson'ın ardından katıksız siyah ve beyaz kullanan bir Bill Brandt'e bakmak kadar sarsıcıdır. Gölgeler daha derin, beyazlar daha saf, modellik sadeleştirilip güçlendirilmiş, saç daha yumuşak, dudaklar özellikle ayrıntılı

* Bkz. *Deniz Feneri*, çev. Naciye Akseki Öncül, İlet'şim Yay., 2000. (y.h.n.)

bir biçimde şekillendirilmiştir. Hepsinden daha önemlisi, çenenin altındaki ve boyundaki gölge, teni, sanki bir sütun üzerinde kesilmiş gün ışığı gibi şekillere bölmektedir.

Stephanie Gay'in fotoğrafındaki figürler Cameron için, Cameron'ın dalgalı saçlı, sinema oyuncuları gibi giyinmiş figürleri de Gay için eşit derecede yabancı konular olsa da, Gay'in çalışması yine de Cameron'ınkine benzer; bu benzerlik, aslında yüzlere karşı ortak yaklaşımlarına ve yakın çekimlerin kimliği en iyi şekilde ifade ettiği konusundaki ortak duyguya bağlanmalıdır. İkisi de etkilerini karanlık arka planla, modele iyice yanaşarak ve yüzleri belli biçimlerde ışık alan öznelere dikkat çekerek, ya da fotoğrafçının hakkını fotoğrafçıya vermek gerekirse, fotoğrafçının yönlendirmesi olmadan kaybolabilecek biçimlerin görünebilmesi için yüzleri ışığı çekiyormuş gibi algılanabilen öznelere dikkat çekerek sağlarlar.

Bu, portre fotoğrafçılığının diğer türlerinden ayrıdır ve ayırt edilebilir. Richard Avedon'un özneleri beyaz bir dekor perdesi önünde, rolüne girebilecekleri bir karakter seçmişlerdir. Bununla birlikte Avedon, öznelerinin, oynadıkları karakterlere bürünmeleri konusunda oldukça nazik davransa da, bu rolü kaydedeceği zamanı belirleyerek o karakteri gerçek kılar. Bir kimlik arar ya da seçer ve üzerinde durmadan fakat kararlı bir şekilde bütün diğer olası anları dışlar. Bu da öznenin ben düşüncesini onaylar. Avedon da kendi içinde özel olarak imgelediği görünüme en yakın görünümü seçer. İlk kez yaşlılığın, her an bozulabilecek bir kararlılığın ya da duyarlılığın kanıtlarına dönüşen kırışıklıkları, duruştaki kayıtsızlığı ya da gözün doğrudan ama yine de kurnazca bakışını görür. Bedende düşünülmüş ya da yapılmış olan, göze görünür kılınır.

Fotoğrafik gözün yerindeliği ve özne-izleyici'nin kararıyla birlikte verdiği karar, bu durumda şaşırtıcı değildir. Avedon duygudaş görüyü ileri sürer. Yabancı-izleyici'nin portredeki özellikleri adlandırması daha zordur. Kırışıklıklar, duruştaki kayıtsızlık ya da gözün bakışı meşru yüklemlerdir; kırışıklıklar yaşlılık anlamına gelebilir. Her an bozulabilir kararlılık ya da duyarlılık ise ya görünmeyen etkenlere --düşünceye, resmedilmeyen eylemlere– ya da imgelediği-

miz, bu yüzden de tam emin olamayıp her an bozulabilir veya duyarlı olarak yorumlayabileceğimiz bir hareketler dizisine bağlıdır; bu hareketleri yalnızca olası yorumlar kapsamına alarak, bağlam, biyografi, tarih veya konu ile ilgili diğer tamamlayıcı gerçek bilgiler arasında bir doğrulama arayabiliriz.

Bir fotoğrafı betimlemenin bir sonraki örneği çağdaş bilim insanı Carol Armstrong'dan. Armstrong, Paul Valéry'nin Edgar Degas'ya ait bir fotoğraf hakkındaki betimlemesini "içindekilerle kullanışlı bir çamaşır listesi" olarak niteler. Armstrong'un amacı, onu Degas'nın otoportresi gibi farklı bir biçimde betimlemektir. Ancak "çamaşır listesi," çağrıştırdığıyla o kadar kolayca değerlendirme dışı kalamaz: "Büyük bir aynanın yanında duvara yaslanmış Mallarmé'yi ve bir kanepede yüzü bize dönük oturan Renoir'ı görürüz. Aynada, hayaletler şeklinde Degas ve aygıtı, Madam ve Matmazel Mallarmé seçilebilmekte."[14] Her figürü adlandırmak bir liste oluşturur. Ancak başlıca vurgular, figürlerin aynanın önünde ya da içinde görülen göreceli konumları üzerine ve fotoğrafın belli kısımlarını, fotoğrafın dışında olan "bizim" –bakanların– "gördüğümüz" –yani net bir şekilde gördüğümüz– ya da "seçtiğimiz"–yani bulanık bir şekilde, zorlukla gördüğümüz– varsayımı üzerinedir. Madde olmama (hayaletler) düşüncesi ortaya çıktığında, bu konu ya reddedilmeli ya da üzerinde uzlaşılmalıdır. Aynadaki her görüntü, bir yansıma olması nedeniyle, diğeri, ikizi, esrarengiz olanı yorumunu yüreklendirir. Armstrong'un betimlemesi, "hayalet" sözcüğünün böyle uzantılarını küçümsemek ve hatta yadsımak için "çamaşır listesi"nin gerçekçi yanına güvenir; "hayalet" sözcüğü, onun metninde tam olarak görülmeyenin yalnızca daha sınırlı anlamına gönderme yapar.

Armstrong'un betimlemesinin işlevi, aynaki görüntüye "diğerlerinin bir portresi gibi sunulan ve adlandırılan bir çeşit otoportre" olarak öncelik sağlamak olduğu için, sanki hayalet sıradan bir betimleyici "çamaşır listesi" terimiymiş gibi, üzerinde herhangi bir yorum yapılmamış "hayalet"in neden listenin bir parçası olduğu

14. Carol Armstrong, "Reflections on the Mirror: Painting, Photography, and the Self-Portraits of Edgar Degas," *Representations* 22, Bahar 1988, s. 133.

anlaşılabilmektedir. Valéry *hayalet* sözcüğünü, biraz saçma görülebilecek olan Degas'nın "otoportre"sini betimlemek için kullanmış olabilir. Aynada yansıyan "portre" neredeyse başsızdır. Başın yerinde beyaz bir ışık patlaması vardır. Aynanın yüzeyinden uzakta belirsiz varlıklar şeklinde yerleştirilmiş kadınlar birey olarak zorlukla ayırt edilebilmekte, daha çok ışıkla gölgenin ana hatları olarak görünmekte ve aynanın önünde duran Renoir'ın başı tarafından kısmen engellenmektedir. Fotoğrafın (Metropolitan Sanat Müzesi'nde bir baskısı bulunmaktadır) adı *Portrait of Renoir and Mallarmé* [Renoir ve Mallarmé'nin Portresi], yklş. 1890'dır. Fotoğrafçı Degas büyük bir aynanın önünde çalışır, kendi yansıması aynanın arkasındadır; iki kadın vardır, fakat başka bir kayıt olmadan kimse onların kimliklerini bilemeyecektir. Renoir ve Mallarmé esaslı bir biçimde resimdeki en somut nesneler olarak bulunurlar.

Armstrong'un betimlemesi, haklı olarak, bakan kişinin ayna yansımasını anlamlı bulmasını kaçınılmaz kılar, ancak bu anlamın Degas'nın otoportresi olması şartı, gerekli olarak saptanabilecek bir yorum değildir. Feministler aynadaki sönük kadın figürlerini, kadınların kenara itilmiş rolünün bir göstergesi olarak görebilirler. Diğer iki sanatçıyla birlikte Degas'yı sınırlama işlevi gören aynanın rolünün yüceltilmesi ve aynı zamanda Degas'nın bu sınırı kaydeden aygıtı çalıştırması, kendisine görsel olmasa da kavramsal üstünlük sağlamıştır.

Dil, sözcüklerin karmaşık fakat kuralları konmuş ilişkilerle nesneleri ya da birbirini imlediği bir dizgedir. Gözle görülür nesneler dünyası veya fotoğraflanabilen dünya ise böyle bir yapıya sahip değildir. Yalnızca yüzeysel olarak kopyalanabilir. Yüzey, yapıyı (görülebilen her şeyin bir adı vardır) kopyalayacak ama bu yapı fotoğraftan farklı bir dizgeye ait olacaktır. Fotoğrafın kendine ait fiziksel özellikleri vardır ve teknik, fiziksel ve kimyasal olanaklarla üretilebilir; fakat bunlar, fotoğrafa özgü olsalar bile, bir kimsenin fotoğrafta ne gördüğünü betimlediği zaman söylemek istediği şeyler değildir: bu bir kişidir, bu Jane Doe'dur, bu düğün sırasındaki Jane Doe'ya benzemektedir. Dilin bu açık kullanımında, "bu benim kedim" ifadesi "bu benim kedimin bir resmi" ifadesi ile aynı anlama

gelir. "Bu Jane [onun bir fotoğrafı] fakat ona benzemiyor," yorumu, yüzeydekini ya da "gerçekliği" deneyimle ya da zihindeki resimle uyuşturma sorununa bir örnektir. "Bu ona benzemiyor" ifadesi, iki imge arasındaki kaymayı işaret ederek, gerçek insanla karşı karşıya duran fotoğrafa olan bir inancı, yaklaşımı, tutumu dile getirir. "Bu ona benzemiyor" ifadesi, kaymaya ek olarak net bir biçimde gerçek imgenin fotoğraf değil, o kişinin deneyimi ya da belleği olduğunu anlatır. Her fotoğraf, bu durumda, bakan kişinin imgelemi için bir sınavdır.

Hoşunuza gitsin ya da gitmesin, gerçeğin bazı yönleri kopyalanır. Sorun bunun olup olmadığı hatta nasıl olduğu değil, bakan kişinin, mantıklı olacak ve fotoğrafta görülebilen ve adlandırılabilenlerle uyuşabilecek bir betimlemeyi ve yorumu nasıl düşünmesi ve imgelemesi gerektiğidir.

Bir sonraki bölüm, fotoğrafta gizlenen şeyler ve gizleyici unsurların doğası üzerine yapılan çeşitli vurguları göstermek için fotoğrafların betimlenmesinde tutarlı bir eğretileme terimi olan *maske* sayfasını açıyor.

VI
Betimleyici kavram olarak maske

Fotoğrafçılıkta uygulama yetkinliği, maske ya da gizleme, hataların ve şekil bozukluklarının gizlenmesi ya da doğal iyiliğin gizlenmesi olarak da yorumlanabilir. Karşılaştığımız yüzlerle karşılaşmak üzere bir yüz takınırken, ancak şaşırtıcı bir durumda ya da gençlik masumiyetinin toyluğuyla veya poz vermeksizin hakiki bir bakışın yakalanabileceğine inanırız. Barthes, annesinin Kış Bahçesi'nde resmini çeken fotoğrafçıyı "bir hakikatin aracısı" olarak nitelendirir; hakikat, annesinin fotoğraftaki biricik varlığını Barthes'ın bilmesidir. Fakat Barthes haklı olarak bu en önemli fotoğrafı kitabında kullanmaz. "Kış Bahçesi Fotoğrafı'nı çoğaltamam," der. "O yalnız benim için var. Sizin için hiçbir şey, diğerlerinden farksız bir resim, 'sıradan'ın binlerce dışavurumundan biri olacak-

tır; hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; terimin olumlu anlamında, bir nesnellik kuramaz; olsa olsa *studium*'unuzu (dönem, giysiler, fotojeniklik) ilgilendirir; ancak onda sizi yaralayacak bir şey yoktur."[1] Bu kesinlikle doğrudur. Ancak Barthes ve diğer yazarların yaptığı, onların adlandırdıkları şeylerin bizim açımızdan da var olması gerektiğini kabul etmemizi olası kılmaktır. Bizim belli bir yaramızı adlandıramazlar, yalnızca kendi yaralarını adlandırabilirler; biz de böylece, deneyimden güven alarak, onların fotoğraflarındaki kullanımlarının ne olduğunu anlamaya başlayabiliriz. Fotoğraflara anlam yüklemişlerdir; kullandıkları dil, bizi fotoğraftaki görünmeyen gerçek düşüncesine yönlendirir.

Resmin tersine fotoğraf söz konusu olduğunda, sözcüğün en gerçek anlamında maskenin kullanımındaki eğretilemenin farkına varmak neredeyse önüne geçilemez bir durumdur. Bakışımızdaki farkın nedeni, fotoğrafın, gerçeğin bir transkripsiyonu olduğu düşüncesinde yatar; böylece fotoğrafın kendisi arkasındakini saklayan ve gerçekle karşılaşmamızı engelleyen bir maskeye dönüşür. Venedikli 18. yüzyıl ressamı Pietro Longhi'nin eserinde, ortamda (Venedik'e özgü maske takma geleneğiyle gizemleri ve çekicilikleri artan güzel kadınların yer aldığı balo) var olan doğal bir kibir duygusu olarak kabul ettiğimiz olgu, fotoğraflarda, kandırmak için yapılmış bir hile şeklinde algılanarak kızgınlık yaratabilir. Bunun tam tersine, fotoğrafa bakan kişi, Diane Arbus'un çektiği kimi fotoğraflarda bazı umarsız görünen aptal yüzleri kapattığı için maskelere minnettar kalabilir. Kızgınlığın da, minnettarlığın da nedeni gerçeğin beklentileri boşa çıkarmasıdır. Bu durumlarda maske, eğretilemeli yananlamları olsa bile, sözcüğün asıl anlamında kullanılmaktadır.

Barthes, maske ile ilgili başka fotoğraflar ve başka bir formülasyon kullanır:

> Her fotoğraf olumsal (ve böylelikle anlamın dışında) olduğu için, Fotoğrafçılık bir maske takmadan işaret edemez (bir genelliği hedefleye-

1. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, s. 73.

mez). Bir yüzü, bir toplumun ve onun tarihinin ürünü yapan şeyi adlandırmak için Calvino'nun doğru biçimde kullandığı sözcüktür maske. Avedon'un fotoğrafladığı William Casby'nin portresinde olduğu gibi, köleliğin özü burada apaçık bir biçimde ortaya konmuştur; kesinlikle saf olduğu sürece (antik tiyatroda olduğu gibi), maske anlam demektir. İşte bu nedenle, büyük portre fotoğrafçıları aynı zamanda büyük mitoloji uzmanlarıdır: Nadar (Fransız kentsoyluluğu), Sander (Nazi öncesi Almanyası'nın Almanları), Avedon (New York'un "üst tabakası").[2]

Barthes'ın kanıt olarak topladığı fotoğraflara bakmaya, saygı çerçevesi içinde, cüret etmeden önce, onun göz kamaştırıcı yetkesine ne kadar hayran olduğumu ve bu yetkeden ne kadar zevk aldığımı belirtmek istiyorum. *William Casby, Born a Slave* [Köle Doğdu], *1963* başlıklı fotoğraf, *Camera Lucida* adlı kitapta, Barthes'ın metninden bir açıklama notu ile yeniden üretilmiştir: "Bütünüyle saf olduğu sürece maske anlamdır."[3] "Antik tiyatro"nun maskesi Yunandır. Maske, aktörler tarafından canlandırdıkları karakter ile oyuncuyu özdeşleştirmek için takılırdı. Modern eğretileme açısından onların saflıkları, hem geleneksel olarak bilindikleri hem de üzerinde anlaşılmış belirleyici özellikleri değişmediği için kolayca tanınmalarında yatar. Maske, ilk olarak Diane Arbus tarafından kullanılan belirsiz kimlik alanı ve kimlik kaybı, kopya, gölge ve aynadaki imge ile bazı özellikleri paylaşır. Ancak özellikle William Casby'nin fotoğrafına, Barthes'ın "köleliğin özü apaçık ortaya konmuştur burada: maske anlam demektir" tümcesiyle bakmak huzursuzluğa yol açar.

Bu fotoğraf, bir maskeyi anıştırır, çünkü bir maskeye benzer. Resmin düzlemine koşut bir uzaklıktan en küçük bir kayma bile görülemez. Bakan kişi ile karşı karşıya olan konum, adeta başın boş bir duvara göz hizasında çivi ile çakılmış olduğu izlenimini verir. Maske, köleliğin "özü"dür, çünkü Barthes'a göre, "bir toplumun ve onun tarihinin ürünü"dür. Daha basit söylemek gerekirse, "tipik" sözcüğünü kullanmak uygun düşebilir; Casby'nin fotoğraflanmış

2. a.g.y., s. 34.
3. a.g.y., s. 35'te yeniden üretilmiş.

yüz-maskesi, belli bir tipi, köleyi simgeliyor olabilirdi.

Bir portrenin benzer başka bir sunumu yine Avedon tarafından çekilen ve yine bir maskeye benzeyen Dwight Eisenhower'ın fotoğrafında gözlenir.[4] Eisenhower hakkında o kadar çok şey bilinir ki hemen şu soru akla geliverir: Fotoğrafa uygulanacak bilgi ne olabilir? Oysa "öz", başın açıklığıyla ve anlamlı eşyaların mutlak yokluğuyla kendini öne sürer. Yüz ve baş, bilinçli olarak rütbe nişanlarından, üniforma ve madalyalardan, arkaplanda bayrağıyla Oval Ofis'ten, her türlü belirleyici dışsal göstergeden yalıtılmıştır ve geriye, varlığı gözlerinin içinden bakan bir adam bırakılmıştır. Buna, yalnızca halka açık hayatıyla tanıdığımız özel adamın özü diyebiliriz. Fotoğrafın altyazısı onu adlandırır; görevini, tarihi ve yeri belirtir: *Dwight David Eisenhower, President of the United States* [Amerika Birleşik Devletleri Başkanı], *Palm Springs, California 31.01.1964*. Altyazı, yalnızca kimliğin belirlenmesi için değil, portre hakkında düşünmek için de gereken bilgiyi verir.

Her iki portrede de, burunlar adeta fotoğraf makinesinin camına yapışmış gibidir. Başlar yalıtılmış, çok yakından alınmıştır ve yuvarlak bir kürenin düzleştirilmiş yüzeyi gibi hafifçe çarpıtılmıştır. Böyle önden ve yakından fotoğraflandıkları için, başlar olduklarından daha büyük ve önemli görünmektedir; tek düzenleme, boyun ve omuzların göze çarpması için buralarda yapılmıştır. Arka plan boştur. Eisenhower'ın fotoğrafında, Casby'nin fotoğrafına oranla, başın çevresinde daha geniş bir alan vardır; Eisenhower geleneklere uygun bir biçimde, koyu renk bir takım elbise ve beyaz bir gömlek giymiş, puanlı kravat takmıştır. Onun, Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı olduğunu (fotoğraf çekildiği sırada başkandı) bilmemiz, eski bir köle olan William Casby'nin fotoğrafınınkinden tamamen farklı bir yorum gerektirir. Her iki örnekteki giysiler ve tenin durumu, ekonomik ve toplumsal statüdeki farklılıkları gös-

4. Richard Avedon, *Portraits*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, sayfalar numaralandırılmamıştır. Eisenhower'ın portresi, Harold Rosenberg tarafından yazılmış "A Meditation on Likeness" başlıklı giriş yazısının son sayfasında yer alır. Patricia Bosworth'e göre (*Diane Arbus*, New York: Avon Books, 1984, s. 221), Diane Arbus, Avedon'un çektiği Eisenhower portresine bayılmıştır, "çünkü Ike'ın ifadesi sanki daha yeni doğmuş bebek gibidir."

terir. Fotoğrafa eşlik eden tanımlayıcı betimlemeler olmadan, bilgisizlikle bundan daha ileri gidilebileceği konusunda kuşkularım var. Maske, bir durum için uygunsa, diğeri için de öyledir.

Öyleyse, her iki fotoğrafın da, öznelerini, yüzleri bir maskeymiş gibi sunduklarını varsayalım. Fotoğrafların ikisine birlikte bakmak, sunumdaki bu gözle görülür benzerliği ortaya çıkarırken, aynı zamanda da yüzler, tenin rengi, gözlerin bakış yönü ve başın merkezdeki konumu arasındaki gerçek farkları da ortaya çıkarmaktadır. Bu maskelerin verdiği kesin bilgi nedir?

Adlar verildiği sürece, spekülasyon (eleştirel açıklama) hem sınırlandırılmış hem de serbestleştirilmiş olur. Barthes, Casby'nin fotoğrafından, cömert, dâhi ve yaratıcı bir biçimde anlamlar çıkarmaktadır. Şu yorumla başlar Barthes: "Her fotoğraf olumsal (ve böylelikle anlamın dışında) olduğu için, Fotoğrafçılık bir maske takmadan işaret edemez (bir genelliği hedefleyemez)." Fotoğraf, gerçeğe bağımlı ve olumsaldır da, çünkü rastlantısal (olumsal, anlamlı olmayan) bir gerçeği kopyalar. Yapılandırılmış değildir, öyleyse genelleştiremez ya da soyutlayamaz. Eğer yapı söz konusu olursa, bu, düzenlenebilen ya da yönlendirilebilen, fakat yalnızca imgelemin ürünü olmakla kalmayan gerçeğin ve gözle görülür olanın unsurlarından oluşan bir yapıdır. Barthes'ın savını (savdan çok önermesini) başka sözcüklerle anlatırken, yaratıcılık ve özdeyişsel gücü kendi değeri ile kabul etmek yerine, akıl yürütme sürecini ayrıntılarıyla açıklayarak bu savın kulağa mantıklı gelmesini istiyorum. Barthes, sınama için, belirtici kimliğin erdem olduğu antik Yunan tiyatrosundaki maskeyi önerir. Öyleyse, ayrıntılı açıklama şu şekilde olacaktır: Fotoğraf, birey ile bireyin temsil ettiği "karakter"i (Casby'nin *William Casby, Köle Doğdu* şeklinde tanıtılması ve "köleliğin özü"nü belirtmesi gibi) ad ve sınıflandırmayla (örneğin köle, asker, melankolik) tanımlamadıkça, genel ilgiden yoksun, *yalnızca* olumsaldır ve yaratıcı yorumlar esinlemedikçe bakan kişiyi çekemez. Bu bir maske olmasaydı, ve dolayısıyla Barthes'ın ona yüklediği anlama sahip olmasaydı, gerçek görsel unsurlarla sınırlı olmaya razı herhangi bir yoruma açık olurdu. Bu da doğrusu çoğu kez son derece sınırlıdır.

Barthes "maske" sözcüğünü, bir fotoğraf yapma sürecinde doğal olarak var olan gizleme ediminin geniş anlamında kullanmaktadır. Adlandırmak gerekirse Lucretius'a kadar geri gidebileceğimiz şeyin, görüntünün dışındaki ince tabaka ya da zarın kaldırılması, kaldırma edimiyle bir maske yaratır. Fotoğraf, görüntünün dışındaki ince tabaka ya da zardır. En azından, kaldırmayla (gerçeklikten kopyalanan) bir maske olma gerçeğine dikkat çeker. Ayrıca, maskenin kaldırılması yalnızca onun varoluşuna ait "maskelik" niteliğini doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda maske, söz konusu nesnelerin gerçek resmi olarak ele alınır, çünkü tıpkı gerçek nesnelerin göründüğü gibi ya da bizim onları görmeyi öğrendiğimiz gibi görünmektedir. Bir kez daha, onu gerçek resim olarak ele almamızın nedeni, fotoğrafın, gözle görülür dünyadaki kaynağıyla sıkı ve zorunlu bir bağının olmasıdır. Maskenin bu biçimde kullanılması, fotoğrafçılık keşfedilmeden önce *peçe* sözcüğünün kullanımına çok benzer. Bu, algılamanın kusurlu olduğuna dair bir kabullenmedir; epistemolojik kesinliğin yokluğu norm olmuştur; görürken *sürekli* gözümüzde canlandırırız. Özel ya da bireysel olanın içine girilemeyeceği vurgulanır böylece. Vurgunun yer değiştirmesiyle, birey, bir tipi (örneğin, August Sander'ın ya da Sir Benjamin Stone'un çektiği fotoğraflarda) temsil edebilir.

"Maske"nin diğer kullanımı da, başın arkasında bağlanan iplerle ya da kulaklara tutturulan kancalarla yüze takıldığında ya da daha esaslı bir biçimde başın tamamını kaplayarak omuzlara dayandığında arkasındakini saklayan özel bir yüz örtüsü demek olan sözlük anlamında kullanımıdır. Eğretilemeyi genişletirsek, herhangi bir şeyi saklayan gerçek bir örtüdür. Yunan maskesi, işte bu gerçek örtüdür. Barthes maskeye hem gerçek hem de genişletilmiş eğretilemeli anlamları yüklemiştir.

Maske, fotoğrafçılık ve fotoğraflarla ilgili olarak sıklıkla kullanılan bir kavramdır; ancak açık bir biçimde sınırlandırılarak tanımlanmadıkça, olası bütün anlamları örtüktür. Walker Evans, New York metrosunun vagonlarındaki insanları yolculuk sırasında gizliden gizliye fotoğraflamıştır. Bu öznelerle ilgili olarak, James Agee şöyle der:

> Bu varlıkların en yalını ya da en güçlüsü, deneyimi ile öyle tasarlanmıştır ki, saklaması gereken bir yarası ve çıplaklığı, ayrıca bunu saklamaya yarayan koruyucuları ve kılıkları vardır. Bütün yaşamı boyunca, bu koruyucuları neredeyse hiç ortadan kalkmamıştır. Diğer her bir insanın karşısında, ne kadar yürekten bir güven ya da ne kadar duyumsamazlık söz konusu olursa olsun, *maskenin bir parçası hep oradadır*; maskenin arkasında korkudan sinen yaratığı, onu yok edebilecek bakıştan korumak için bütün aynaların karşısında dimdik ayaktadır. Yalnızca uykuda (orada bile tam olarak değil) ya da yalnızca bazı dinlence, huzur, yalnızlık dolu uyanış anlarında bu koruyucular ortadan kalkar; bu anlar çok ender olarak kişinin kendisi ya da başka bir insan tarafından görülebilir. (vurgu eklenmiştir.)[5]

Burada, dış görünüş, içteki gerçek varlığın maskesi olarak ele alınmaktadır; bu, onu sergileyen kişinin isteğiyle biçimlendirilmiş bir maske olup fotoğrafçının içine girdiği ya da Agee'nin ileri sürdüğü gibi, özne tarafından düşürülmüş bir maskedir. Fotoğrafçı Evans, niyetini saklayarak gizli fotoğraf makinesini doğrulturken, farkında olmazlık maskesini takınmıştır.

Fotoğraf, fotoğrafın kendisi olan "ince tabaka"yı kaldırıp korumaya almıştır. Barthes'ın söyleminde bu, kaldırılmış maske olarak düşünülmüştür. Bununla birlikte, çektiği metro fotoğraflarında, Evans'ın öznelerini her zamanki maskelerinden yoksun ve kendilerini bilinçli bir biçimde sunmadıkları beklenmedik bir anda yakalayabilmiş olduğu ileri sürülmektedir (bkz. Res. 24 ve 25). Fotoğraflardan kesin olarak ayırt edilebilen, öznelerinin maskesiz olmalarıdır. Eşyalardan, kişisel bağlamdan ve özel düzenlemelerden sıyrılmışlardır. Adları, geçmişleri ya da gelecekleri yoktur. Maskesiz görünüşleri, boşluğa bakan ölümcül derecede yalıtılmış bireyleri açığa vurmaktadır. Poz vermemiş olsalar bile (fotoğraf makinesinden haberleri yoktur), çetin bir bireysellikleri vardır. Şehir insanları, küçük (hayatta kalmanın dışında bireysel olarak sivrilmemiş) insanlar olarak kimlikleri vardır, ancak önemli olmadıkları için boş oldukları düşünülmemelidir. Agee'nin söylediği gibi, "Her biri. vücudu-

5. *Many Are Called*, Walker Evans'ın çektiği fotoğraflar, James Agee'nin iki sayfalık giriş yazısı, Boston: Houghton Mifflin, 1966.



24. Walker Evans, *Subway Portrait* [Metro Portresi].

nun duruşunda, ellerinde, yüzünde, gözlerinde, dünya üzerindeki bir zamanın ve yerin imzalarını taşımaktadır." İçinde metro portrelerinin yayımlandığı kitabın başlığı *Many Are Called* [Pek Çok Kişi Çağrıldı], kaçınılmaz olarak "ancak birkaçı seçildi" tümcesini çağrıştırmaktadır. Evans ve Agee'nin, pek çok kişiyle ilgili olan bir şeyin dikkat çektiği konusunda sarsılmaz bir inanışları vardı.

Çağdaş bir fotoğrafçı olan Yousuf Karsh, kendi portreleri hakkında şöyle der: "Tüm bildiğim, her erkek ve kadının kendi içinde bir gizi olduğudur. ... Bu gizin açığa çıkışı, eğer çıkarsa, saniyenin çok küçük bir parçasında, bilinçsiz bir hareketle, gözün bir ışıltısıyla, *bütün insanların* en derinlerindeki kendilerini dünyadan saklamak için *taktıkları maskelerin* kısa bir süreliğine kaldırılması ile olur (vurgu eklenmiştir).[6] Bu açıklamaya göre, Karsh'ın fotoğrafla-

6. *Karsh Portfolio*, Yousuf Karsh'ın çektiği fotoğraflar, Toronto: University of Toronto Press, 1967, s. 10.



25. Walker Evans, *Subway Portrait* [Metro Portresi].

rı arzu edilen şekilde bu gizi göstermeli, açığa vuruşu gerçekleştirmeli, maskenin kaldırıldığı anı yakalamalıdır. Ancak gerçekte açığa vurduğu, daha öznelerin seçiminde (ya da görevlendirilmesinde) kendini gösteren ve davranış tarzındaki ciddiyetle artan güç, amaç ve başarı için duyulan kültürel bir saygıdır. Özneler kısa bir süreliğine maskeleri olmadan yakalanabilirler, ama bu kez de fotoğrafçının saf hayranlığının kasıtsız maskesiyle örtünürler; bu hayranlık, her ne kadar fotoğrafçı onları fark etmiş olsa da, öznelerin örtüleri kalkınca açığa çıkmış kişilikleri için değil, öznelerin dünyadaki önemleri içindir. Karsh'ın çektiği ünlü kişilerin fotoğraflarına bakarken, onun açığa çıkışın özel anını özel olarak bırakmak yerine, halka açık bir duruma dönüştürdüğünü görürüz. Onun ünlü kişi fotoğraflarını, Man Ray, André Kertèsz ya da Richard Avedon'un çektiği ünlü kişi fotoğraflarıyla karşılaştırdığımızda, Karsh'ın hayranlık maskesinin özel bir kişinin açığa çıkışını nasıl derinden en-

gellediğini görürüz.

Karsh, böylece, ünlü kişilerin halkın karşısında taktıkları maskelerinin altına bakma gereğini anlar, fakat kendisinin diğer bir maskenin oluşmasına katkıda bulunduğunu anlamaz. Karsh'ın fotoğrafındaki Marian Anderson, bütünüyle ve açıkça hayranlık uyandırıcıdır, fakat hafiften sıkılmış gibi bakar ya da öyle baktığı düşünülebilir (Res. 26). Bu fotoğraf, baş ve omuzları alan yakın çekim bir portredir; kumaşın dokusu kadife ve kürk olmasına karşın, giysiler yalnızca bir doku olarak ve koyu renkle gösterilmiştir. Marian Anderson'ın boynunda, ince bir zincire geçirilmiş çok güzel bir mücevher vardır. Her iki kaşı da hilal biçiminde şekillendirilmiştir, fakat bir ışık oyunuyla resmin sol tarafında, gözün alt kısmındaki makyaj uygunsuz bir biçimde daha koyu görünmektedir. Bu kadar güzel ve saygın bir kadın söz konusu olmasaydı, bu ağırbaşlılık abartılı kaçabilirdi. Gerçekte, Anderson kendi kendine mırıldanmaktadır. Karsh şöyle der: "Bu, şarkı söylerken farkında olmadan açığa çıkan uyumlu bir ruhun portresidir." Ancak "görünmeyen hedefe," yani maskenin altında yakalanabilen gizeme ait bir örnek olarak fazlasıyla donuktur. Bu düşünceli bakış, yalnızca uyumlu bir ruha özgü değil, aynı zamanda evden çıkarken ocağı kapatıp kapatmadığını merak eden bir kadına da özgüdür. Portre güzeldir, ama Karsh onun bilinçsiz ruhu ortaya çıkarmasını sağlayamamıştır.

Gerçek maskeler, Diane Arbus'un yapıtlarında sık sık karşımıza çıkar. Onun çektiği fotoğraflar, gerçek maskeler söz konusu olmasa bile, tıpkı Avedon'un fotoğrafladığı cepheden çekilmiş ve yalıtılmış başlarda olduğu gibi, maskeleri çağrıştırır. Arbus'un çektiği ve *Untitled* [Başlıksız] *(1)-(7) 1970-71* olarak tanımladığı bir dizi resmin üçü maskeli figürleri içerir. İkisi anormal bir biçimde aptal bakışlı yüzleri vurgularken, diğer ikisi garip biçimde gülüp oynayan grupları resmeder. Başka bir tür maske, Arbus'un çektiği ve *A house on a hill* [Tepede bir ev] *Hollywood, Cal. 1963* başlıklı bir fotoğrafta görülür. Bu fotoğrafta, görünür bir biçimde arkadan bir yapı iskelesi payandası ile desteklenen düz bir ev cephesinin, batan güneşin aydınlattığı pamuk gibi bulutlara vuran gölgesi görülür.



26. Yousuf Karsh, *Marian Anderson.*

Gökyüzü aydınlıktır, ufuk çizgisinin altında yapı unsurları koyu renktir, pencere ayrıntıları ve yangın merdivenleri daha da koyudur, çimenler ise biraz daha solgundur. Arkasındaki boşluğu kapatan

cephe, bir maskedir. Bu, ev yanılsaması vermesi üzere yapılmış bir Hollywood yapısıdır, fakat fotoğraf arkadaki destekleri içine alarak yanılsama unsurlarını bile bile gösterir ve bir etkiyi yok ederken bir diğerini yaratır.

Arbus'un çektiği pek çok diğer fotoğrafta olduğu gibi, arkadaki alan –bu örnekte görkemli bir biçimde bulutlu ve güneşle aydınlanmış gökyüzü– ön plana çıkarılmış dikkat çekici nesnelerle karşıtlık oluşturan geniş ve uzaktaki doğal alanlara doğru sahneyi genişletir. Boş alanlar hem doğal hem de bilinemez olandır; adlandırılabilir ama gizemlidir. Arbus, doğal olanı o derece uğursuzca büyük bir hale getirmeyi başarır ki özneleri çoğu zaman özellikle anormal bir hal alır. Arbus'un diğer fotoğraflarındaki anormal öznelerin (cüceler, devler, zekâ özürlüler) bu suça ortak olmaları, onların cesaretlerinin ya da yazgılarına boyun eğmelerinin bir göstergesi olabilir. Arbus şöyle der: "Çoğu kimse, travmatik bir deneyim yaşayacağı korkusuyla yaşamını sürdürür. Hilkat garibeleri, travmaları ile doğmuşlardır. Hayatlarının sınavını çoktan geçmişlerdir. Onlar aristokrattır."[7] Arbus'un, insanların hem neden olduğu hem de acısını çektiği yaralar konusundaki mutlak kabullenişi, maske-fotoğraf ile gerçek-yara arasında bir dengesizlik yaratarak yaraları adeta bir norm gibi gösteren fotoğraflarında görülür. Fakat doğa da mı bu suça ortaktır? Peçenin bir saniye açılıp doğanın ve insanın travmasının gözler önüne serilmesi için, Arbus ile birlikte adeta pusuda beklememiz istenir. Ancak görsel etki, doğanın suç ortaklığıyla değil, aldırmazlığıyla ilgilidir. Açık havadaki arka planların büyüklüğü ve uzaklığı abartılı görünür. Birleşme noktası yoktur. Arka plan, sahnenin arka perdesidir. Doğa hem uzak hem de dehşet vericidir; yine de, doğal dünyanın kişilik dışı olduğunu ileri süreceği bir resim için hareketsiz kalması sağlanabilir.

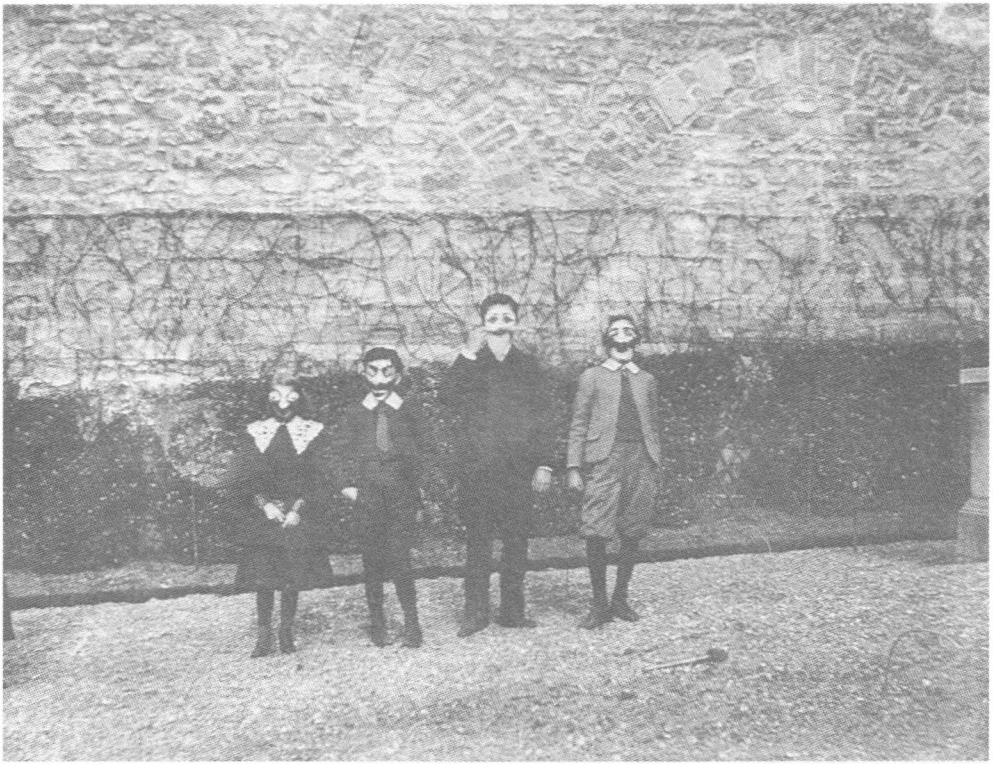
Arbus, doğayı her zaman sahnenin arka perdesi olarak kullanmaz. *Xmas tree in a living room in Levittown* [Levittown'da bir oturma odasındaki Noel ağacı] , *L.I. 1963* adlı fotoğraf genişlikten

7. *Diane Arbus*, Millerton, N.Y.: Aperture, 1972, s. 3. Sözü geçen bütün Arbus fotoğrafları aksi belirtilmedikçe bu monografide yer almaktadır. Fotoğrafların sayfaları numaralandırılmamıştır.

çok kısıtlamayı öne çıkarır. Fotoğrafın odak noktası, süslenmiş ve altındaki hediye paketleriyle desteklenen Noel ağacı olsa bile, sahnedeki diğer eşyalar, herhangi bir Noel kutlamasının anlamını değiştirir ve bozar. Boş duvarda asılı duran, her biri farklı boyda metal çivilerle çevrelenmiş saat, Beytüllahim yıldızı çizimlerine benzer, ancak öğleden sonra bire çeyrek kalayı göstermektedir. Odadaki görsel bir gezinti, sıradan, her yerde satılan cinsten mobilyaları gözler önüne serer. Vurgu, kutuya benzeyen odanın merkezindeki boşluktadır.

Levittown adı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ev açığını kapatmak için yapılan birbirinin aynı, küçük, kutu gibi evleri akla getirir. Arbus alışveriş mağazası normlarına göre belirlenmiş bir evin temizliği, boşluğu ve düşünsel yoksulluğunu vurgular. Bu evi ya da bu evin ait olduğu kişileri belirleyebilecek bir işaret bekleriz, ancak hiçbir işaret yoktur. Bu, bazı eşyaların yokluğunun gösterdiği bir şeydir: Levittown'daki diğer evlere benzeyen bir evde, Levittown'daki diğer insanlara benzeyen insanlar oturur. Farklılık işaretleri saklanmıştır. Olsa olsa, düzenlilik, uyumluluk (hediye paketleri ile simgelenmiştir), sorumluluk (saatler, kişinin programlı hareket etmesini sağlar) ve toplumun ritüellerini yerine getirme (Noel) konuları akla gelebilir. Arbus, gösterdiği şeyin değerini düşürmez, ancak fotoğrafın, hem konu olarak seçip maskelediği hem de sergilediği merkezdeki büyük boşluğu da gösterir.

Yine Arbus, boşluk ve yokluğun karışıklık ile temsil edildiğinde bile, bize bir şey anlattığını öne sürer gibidir. *A widow in her bedroom* [Yatak odasında bir dul kadın], *N.Y.C., 1963* adlı fotoğrafında, çok sayıda nesne odanın bir köşesinde görünür. Fotoğrafın başlığındaki dul kadın, eşyalarının arasında oturmaktadır. Oymalarla süslenmiş, Oryantal dinsel figürlerle kaplı bir yazı masasının altında bir radyatör ve iki çöp sepeti, bir elektrik kablosu, çöp sepetlerinden birinin içine sokuşturulmuş bir perdenin eteği görülür. Sol duvarda, ağzından iri parlak çiçeklerin fırladığı devasa Oryantal vazonun önünde, üstünde yanmakta olan kristal top lambalar, kaşığı üzerine kapatılmış bir kahve fincanı ve tabağı olan, çekmecesi açık küçük bir masa; küçük bir radyo ya da televizyonun



üstünde plastik çerçeveli gözlükler ve altındaki taburede küçük bir yorganlık kumaş parçası vardır. Tam bir yığındır bu. Düzensizlik aynı zamanda boşluktur.

Arbus, aynı zamanda, hayatta olmanın azımsanamayan basit gerçeğini, varlığın enerjisini ve itici gücünü kutlar. Bazen özellikle hayatın cinsel yanlarını seçer. Figürler, travestiler ya da simgesel olarak cinsel bir konum değişikliği yaratmak için kılıç yutan bir kişi olabilir. Bir kadın, cinsel açıdan kışkırtıcı bir şekilde bakmaktadır, ama buna karşıtlık oluşturacak şekilde ev hanımı olarak sınıflandırılmıştır. Yine de her bir figür, kendini öne çıkarmaktadır. Gösterdikleri kişi ile algılanan kişi örtüşmek zorunda değildir; bu da, herhangi bir ahlaki anıştırmadan çok rahatsızlığa neden olur. Özneler, hoşa gitmeyen bir biçimde marjinal olsalar da, varlıklarının gücü ile dikkati zorlar, adeta ona egemen olurlar.

Woman with a Veil on Fifth Avenue [Beşinci Caddedeki Peçeli Kadın], *N.Y.C. 1968*, başı kürk ve şifonla çevrelenmiş bir kadının yakın çekim fotoğrafıdır. Kadının etli, gamzeli yüzü, geniş siyah bir peçe ile örtülüdür. Abartılmış pejmürde kostümü hakkında ne denirse densin –başının iki yanında sallanan kocaman inci küpelerden daha söz etmedim bile– giysi eksiksiz, tutarlı, amaca uygun ve bir gurur kaynağıdır. Arbus'un resimlediği, işte bu amaca uygunluktur. Ancak, kadın hakkındaki tarafsız yargı ile kadının kendi yargısı arasında bir ayrılık oluşur. Kadının canlılığı gerçekten zevksizliğini vurgular. Bakan kişinin yargısı ise çekicilik ve iticilik arasında bölünür. Arbus'un çektiği bütün fotoğraflardaki dolaylı önerme, fotoğrafların hem açığa çıkarma hem de saklama olduğudur. Maske kavramı her zaman vardır.

Jacques Henri-Lartigue, Arbus'un kadın bedenini süslemesinden tamamıyla farklı bir duyarlılığa sahiptir; maske kullanımındaki cesareti bellidir.[8] Gülünç maskeler takmış üç erkek ve bir kız ço-

8. *Jacques-Henri Lartigue*, Aperture History of Photography Series, Millerton, N.Y.: Aperture, 1976, s. 19. Dört çocuğun fotoğrafı (*My cousin, Bouboutte; Lou-*

27. Jacques-Henri Lartigue, *Mardi-Gras with Bouboutte, Louis, Robert and his brother Zissou* [Bouboutte, Louis, Robert ve kardeşi Zissou ile Mardi-Gras bayramı], Paris, 1903

cuğu yan yana sıralanmış fotoğraf makinesine bakınaktadırlar (Res. 27). Çakıl taşı kaplı bir yolun üstünde, koyu renk bir çalının ve tek tarafı kafeslenmiş asmaların sıkı denetim altında büyüdükleri taş bir duvarın önünde ayakta durmaktadırlar. Taş duvarda görülen kemerlerin şekline, tek bir ayrık asma sürgünü bile karışmaz. Taşın özgün dizilişine, yalnızca belli bir yere kadar gelmesine izin verilen asmaların denetim altında büyümesine ve duvarın altındaki yeşillik sınırının düzgünlüğüne gösterilen özenin açığa vurduğu arka plandaki ciddiyet, aşağıdaki dört çocuğun gülünç ve yaratıcı maskelerini belirginleştirmektedir. Resmin gülünç yanı, ciddi arka plan ile gülünç bir şekilde poz verme arasındaki, duvarın ve çalının tasarımındaki katılık ile maskelerin müthiş coşkusu arasındaki, bu çocukların içinde büyütülecekleri denetleme kalıpları ile halihazırda var olan şakacılıkları arasındaki zıtlıklarda yatar.

Arbus'un maskeleri, sözde şakacılığı acı bir gerçeğin karşısına çıkarır. Lartigue'in maskeleri ise gülüşü saklar. Arbus'un çektiği fotoğraftaki peçeli kadının yüzü, öznenin zihninin boşluğuna dikkatimizi çekmek ister, ancak bunu kendini öne çıkaran saldırgan bir kostüm ve tavır kompozisyonu ile birleştirir. Lartigue'in kadınları peçe taktığında ise etki tamamıyla farklıdır.

Lartigue'in çektiği böyle bir fotoğrafın adı *Avenue des Acacias* [Akasyalar Caddesi], *1911*'dir (Res. 28).[9] Başın etrafında sıkıca ge-

---

lou, Bob and Zissou) da *Diary of a Century*'de yer alır, metin ve fotoğraflar Lartigue'e aittir (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1978), sayfalar numaralandırılmamıştır.

9. *The Photographs of Jacques-Henri Lartigue*, New York: Museum of Modern Art Bulletin 30, Sayı 1, 1963: kapak fotoğrafı. Lartigue'in en çok hatırlanmaya değer fotoğrafları neşeli ve çoğu kez nüktelidir. Lartigue, Proust'un Paris'iyle bağdaştırılabilecek bir Paris ve Parisliler görüntüsü sunmaz, yine de bazen aralarında bir uyum olmadan birlikte çalışırlar. Proust'un sunduğu, Akasyalar Caddesi'nde dolaşan kadınlara ait bir betimleme, Lartigue'in görsel gözlemleriyle karşılaştırılabilir, ancak Proust'un caddeyi açıklamasının şekillenmesi, Lartigue'inkinden uzak bir tutum açığa çıkarır. Söz konusu mekân gerçekten aynı bile olsa, Lartigue'in fotoğrafları hiçbir zaman Proust'un anlattıklarını resimliyormuş gibi kullanılmamalıdır. Proust mekânı canlandırır; Lartigue ise, "etrafı tavuklarla çevrilmiş altından bir sülün" gibi duran bir kadın için belirsiz bir arka plan olarak kullandığı durumlar dışında mekânı siler. Lartigue'in arka planları konusunda tüm söyleyebileceğimiz, caddenin aynı şekilde Nice'deki bir yarış alanı da olabileceğidir. Biri romancı, diğeri fotoğrafçı olarak, her ikisinin de modayı izleyen kadın-

rilmiş ve drape edilerek tepesi kubbemsi bir şekle sorulmuş kumaş şapkanın kenarlarına sımsıkı tutturulmuş ve zarifçe işlenmiş olan beyaz peçe, kadının yüzünü tamamen örter ve örttüğü için de dikkati yüze çeker. Peçenin deseni tıpkı bir dövme gibi burnun ve çenenin hatlarını izler. Ne peçe ne de dövme söz konusu olduğunda, örtü bir iffet ya da rahatlık aracına benzetilebilir. Bu, içinden jabonun bir yelken gibi salındığı ceketin modaya uygun kesimiyle devam eden, şık manşetle ve üstünde bir askeri rütbe işareti gibi üç siyah çizgi bulunan bir eldiven ve saplı gözlükle güçlenen, toplum içinde kendini gösterme aracı olarak bir maskedir. Değişik ve lüks giyinme tarzı ("high fashion"), kendi mükemmelliği ile onu alan ve giyen insanlar arasında bir aykırılık gösterme amacıyla yalıtıldığında, çoğunlukla akıl almazdır. Bununla birlikte, giysiler toplum içindeki duruşun en dışsal ve gözle görülür işaretidir. Bu duruş, hem

---

ların göründüğü sahneler konusunda güçlü duyguları vardır, ancak Proust güzel kadınlara ait duyumsal çekicilikle doğal dünyaya zevk unsurunu da katmıştır: "...ben de daha Akasyalar yoluna varmadan çok önce, akasyaların etrafa yayılan kokusunu, hem güçlü, hem de yumuşak, benzersiz bir bitkisel varlığın yakında olduğunu ta uzaktan hissettiren kokusunu duyduğumda, sonra yaklaşıp yüksek dallardaki hafif, cılız, doğal ve zarif, cilveli kesimli, ince dokulu yaprakları ve yaprakların üstüne kanatlı, titrek, değerli parazit kolonileri gibi üşüşmüş yüzlerce çiçeği gördüğümde, hatta o dişi, aylak, tatlı isimlerini işittiğimde, kalbim çarpmaya başlardı" (Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, 3 cilt, çev. C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, New York: Vintage Books, Random House, 1982, 1:452) [*Kayıp Zamanın İzinde. Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 429]. Ağaçlar, kadınlara dayanılarak betimlenmiştir. Görünüşleri Marcel'in belleğinde değerli bir yer tutan bu kadınlar, ayrıca, Lartigue'in fotoğrafladığı kadınlardan daha önceki bir zamanda yaşamışlardır. Marcel, böylece daha önceki, daha saf, daha yalın biçeme nostaljik bir şekilde bakar: "Şimdi bütün şapkalar dev gibiydi ve meyvelerle, çiçeklerle, türlü çeşitli kuşlarla kaplıydı. ...Peki ama, şapkalarına iri kuş kafesleri, sebze bahçeleri oturtulmuş bu feci yaratıkları seyreden insanların, Mme Swann'ı minik, sade, eflatun bir şapkayla veya dümdüz, tek bir süsen çiçeğiyle süslü küçük bir şapkayla görmenin büyüsünü hissetmeleri mümkün müdür?" (1:460-461) [Türkçe çeviri, s. 437]. Lartigue ise, bu kadınları dev gibi şapkaları başlarında, büyüleyici bir eğlenceyle fotoğraflar. Lartigue'den 24 yıl önce doğmuş olan Proust, dev gibi şapkalı kadınları son zamanların bayağı süslenme tarzı ile suçlar ve bu tarzı, "Tanagra plili, bazen de Direktuvar tarzı Yunan-Sakson tünikleri" içinde Mme Swann'ın "bir kraliçe edasıyla yürümesi" ile karşılaştırır (1:460) [Türkçe çeviri, s. 436]. Proust'un Akasyalar Caddesi görüsü, bir hayalin ya da karanlık bir odada görülen parlak imgelerin niteliğini taşır. Lartigue'de ise yalnızca gençliğin değil, açık havanın, güneş ışığının tazeliği vardır. Lartigue, 1912'de Bois de Boulogne'da en dokunaklı kadın fotoğraflarının birçoğunu çektiğinde on yedi yaşındaydı.



28. Jacques-Henri Lartigue, *Avenue des Acacias* [Akasyalar Caddesi], 1911.



29. Jacques-Henri Lartigue, *The Race Course at Nice* [Nice'de Yarış Alanı], 1912.

Arbus'un hem de Lartigue'in fotoğraflarında anlaşılabilir.

The Race Course at Nice [Nice'de Yarış Alanı], *1912* (Res. 29)[10] başka bir peçeli kadını göstermektedir. Şapkanın tepesi daha alçak, diklemesine duran tüy daha yüksektir; şapkanın kenarları dışa doğru kıvrılmış olmasına rağmen, peçe kenarlara tutturulmuş ve boyunda bağlanmıştır. Geniş altıgen ağın üzerindeki dörtgen desenler, genç ve güzel yüzün üzerinde dans etmektedir. Peçe, bir dövme değildir artık, Piet Mondrian'ın *Broadway Boogie-Woogie*'sidir. Kadın, elinden uzun eldivenini çıkarmış ve manşetinin içine sıkıştırmıştır; yukarı kaldırdığı eliyle peçenin altındaki ağzının hafifçe yukarı doğru olan kavisi, tahminen yarışta gerilimli bir anın seyredildiğine işaret etmektedir. Lartigue bu iki kadının dış görünüşünden aldığı zevki, her birini açık bir konsantrasyon anında (birincisini yürüyüşünün ortasında, ikincisini de yarışın sonucuyla ilgili bir bekleyiş anında) yakalayarak ifade eder. Kadınlar fotoğraf makinesine bakmamakta, kendi işleriyle ilgilenmektedirler. Ancak bu işler, oluşturdukları ve oldukça güzel bir şekilde ölçüyü aşan dış görünüşlerini de içermektedir. Buna karşın Arbus, modayı izleyen bir kadını değil, ucuz giysiler giyen ama modayı izlermiş gibi gösterilen bir kadını seçer.

Nesnel gerçekliğin varlığı ve doğası sorgulanmaz, ancak bunun nedeni sorulacak bir soru olmaması değil, yalnızca, gözle görülür olanın bir anlamda gerçek olduğu ve fotoğraflarının çekilebileceği, daha sonra da orada gördüğümüzü sandığımız ve dış dünyadan türetildiğine inandığımız bilginin fotoğraflarda okunmasının gerekli olduğuna ilişkin varsayımdır. Heinrich Böll şöyle der: "Fotoğrafçılığın en büyük aldatmacası, en baştaki 'nesnel gerçeklik' aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür." Böll, fotoğraf ve nesnel gerçeklik, somut ve soyut arasındaki bağlantıyı kabul eder, ancak her ne kadar fotoğraf aldatmak için gerçeğin aldatıcılığına dayansa da, her ikisinin de aldatıcı olduğunu söyler. Burada söz konusu olansa aldatmaca değil, yalnızca bağlantıdır.

Gerçekten de, neyi ve ne zaman fotoğraflayacağını seçen, kaos-

10. *The Photographs of Jacques-Henri Lartigue*, sayfalar numaralandırılmamıştır. Fotoğraflar yalnızca başlıklarıyla tanımlanabilir.

ta bir düzen gören ve kayıtsız gerçekliği anlama bağlayan fotoğrafçının gözüdür (aklıdır, niyetidir). Harold Rosenberg şöyle bir yorumda bulunur: "Çağımızda alışılagelmiş inanışa göre, dış görünüşler aldatıcıysa, gerçek de aldatıcılıkta onlardan aşağı kalmaz. Artık maskelere gereksinim duyulmamaktadır – yüzler yeterince anlaşılmazdır." Rosenberg, Richard Avedon'un portrelerine göndermede yapmaktadır, ancak yüzler hakkında söylediği şey, Walker Evans'ın New York metrosunda fotoğrafladığı kimliği belirsiz öznelerin portreleri için de aynı düzeyde geçerli olmalıdır; yine de Rosenberg'in görüşü Agee'ninkine ters düşer. Agee'ye göre, metro yolcuları, "yara ve çıplaklık"larının keşfedileceği korkusu olmadan, kalabalıkta ya da şehrin taşıma araçlarında kendilerinden geçmiş ve bu alışılmış olarak gözlenmedikleri durumlarda kendilerini korumasız (maskesiz) sergilemişlerdir. Yüzü bir maske olarak gören Rosenberg, yüzleri farklı bir biçimde betimler, biz de onları farklı bir biçimde görürüz. Her iki örnekte de, dışta olan (yüz), içte olandan (bilinçli bir varlık olarak kendi) ayrı düşünülmektedir.

Taine'in daha önce sözü edilen, "zaman, bir kazmanın toprakta yaptığı gibi bizde izlerini bırakıyor, bizi buruşturuyor ve ahlaki konumumuzu ortaya çıkarıyor" tümcesindeki eğretilemesi inandırıcı bir ifade olsa da, fotoğrafçı ya da fotoğraflara bakan kişi açısından pek de yararlı değildir. Zaman dışımızda oluşurken, Taine'in "ahlaki konum"u bedenin içinden gelen bir belirleyici güçtür ve içerisi, yani yüzün arkası, ancak zamanın aşındırmasıyla kişilik çizgileri açığa çıktığında dışarıdan belirgin hale gelir. Fakat hem yüzü hem de kişiliği betimlemekte kullanılan sözcükler, fotoğrafı çekilen bir yüzü betimlemez. *Nazik, zalim, cesur, neşeli, ahlaksız, alçakgönüllü* gibi davranış tarzlarını betimleyen sözcükler, görsel karşılıklarla açıkça kodlanmamıştır. Her ne kadar kabul edilmese de, bu gerçeğin tanınması, yüz için eğretileme olarak kullanılan maskenin ısrarla kullanılmasının ardında yatar (bu kullanım, ister "yara"yı kapatan önceden hazırlanmış bir ifadeyle belirtilsin, isterse her zamanki maskenin düştüğünü belirten ya da yüzün maske olduğu maske aldatmacasına tam karşılık gelen yüz durumunu işaret edecek bir çıplak ifadeyle belirtilsin).

John Berger, resmi yapılan bir öznenin isteğini (niyetini), tahminen fotoğrafı çekilen biri için geçerli olabilecek modern bir istekle karşıtlaştırır. Berger şöyle der: "Bir kişinin kendi portresinin yapılmasından aldığı haz, kişisel olarak tanınmak ve *kendi konumunun onaylanması*ndan alınan hazdı: 'kişinin gerçekte nasıl olduğu'nun tanınması yönündeki çağımızın yalnız arzusuyla hiç ilgisi yoktu." Gerçeklik, burada farklı bir biçimde betimlenmiştir. Ciltli kitapların kâğıt kılıfları üzerindeki fotoğraflar tamamıyla yazar, insan, bu ya da şu kişi olarak "bir kişinin konumunun onaylanması" içindir; çoğu kez profesyonel fotoğrafçı değil poz veren kişi tarafından ustalıkla tasarlanmıştır. Kişinin "gerçekte ne olduğu," sınıf, zenginlik (ya da fakirlik) ve yetenek ile ilgili dışsal göstergelerce belirlenmekten çok artık kişinin kendi uydurmacasıdır. Bu, kendi sorununu doğurur; Richard Avedon da bu sorunla karşılaşmıştır. "Bana fotoğraf çektirmeye gelen insanların," der Avedon, "bir doktora ya da falcıya –kendi durumlarını öğrenmeye– gider gibi geldiklerini hep hissetmişimdir."[11] Richard Avedon ve modelleri, kendilerinin *kim* olduklarını bilme eğilimindedirler. *Nasıl* oldukları ise çağdaş bir sorudur. Fotoğraflar soruların bir yanıtı olmaktan çok bir yansımasıdır; sorular üzerine düşünüp taşınmak için zamanın akışını durdurmanın bir yoludur. Sorulardan hiçbiri elenemez. Fotoğraf kategorileri –birkaçının adını vermek gerekirse, portre, manzara, moda, enstantane, haber, polisiye, vesikalık ve diğer belirleyici işlevler– amaçlı kullanıma dayanır, ancak amaçlı kullanım tek seçenek olmak durumunda değildir. Diğer kullanımlar, amaç sınırını aşabilir.

*Aura*nın kendisi de bir maske olarak düşünülebilir. Bir nesnenin bir kişinin bakışına yanıt vermesi için, bakışın nesneye yönlendirilmiş olması gerekir; bakan kişi de nesneye taşıyabileceğinden fazla bir anlam yüklemek yerine, orada görülecek şeyi görmek istemelidir. Proust'un fotoğrafı eğretileme olarak kullanmasının göstereceği gibi, Marcel'in büyükannesini "zeki ve saygılı sevgi" *aura*sı ol-

11. Avedon'un ifadesi Ed Barber'dan alıntılanmıştır, "Some Approaches to Portraiture," *Camerawork*, Londra: Half Moon Photography Workshop, 1979. Rosenberg, Avedon'dan alıntılanmıştır, *Portraits*.

madan görmesi, tıpkı bir fotoğrafa bakar gibi, çıplak, kaba ve tuhaftı. Dış görünüş, çocuğa yakışan bir bakışla değiştirilmemişti. Marcel onu tekrar örtmek için acele etti. Burada gerçeklik olarak adlandırılabilecek bir yan yoktur. Gördüğü yaşlı, bayağı kadının, –büyükanneyi hariç tutarak– gerçek olduğunu önermek yanlış olurdu. Her ikisi de, bir kişinin karmaşık varoluşundaki hayal ürünü bir kişilik (örneğin, atomik bileşim, tıp tarihi, Marcel dünyaya gelmeden önce büyükannenin kendisinin aklı ve belleği) ile burada ilgili olmayan diğer yönler gibi birbirini bütünler. Hepimiz, hayatlarımızı ve öykümüzde yer alan diğerlerinin hayatlarını kurguladığımız için, bir büyükanneyi zeki ve saygılı sevgi *aura*sıyla sarmanın iyi, onu sıradan biri gibi görmekten daha iyi olduğunu varsayarız. Marcel, sanki fotoğraflanmış gibi gördüğü büyükannesinin imgesinde, sevdiği bir figürü salt fiziksel bir dış görünüşe indirgemektedir. Bu durum dayanılmazdır. Sevgiyle kuşatma yeniden başlamalıdır.

VII
Eğretileme

Bir eğretilemenin etki derecesi onun uygun, kullanışlı olmasına ve betimleyici gücüne dayanır. Önceki bölümlerde sözü geçen Benjamin'in *aura*sı güçlü bir eğretilemedir. Benjamin tarafından daha da geliştirilen *aura* gücü artmış olarak yeniden karşımıza çıkacaktır. Fotoğrafçılık bağlamında bir diğer güçlü eğretileme de fotoğrafçılığın bir yönüyle dilin bir yönü arasında yapılan bir karşılaştırmadır. William M. Ivins, Jr., buna mükemmel bir örnek verir:

> Yarım tonun [diğer bir deyişle, klişe çıkararak elde edilen siyahla beyaz arasında kalan ara tonların] olağanüstü önemi, onu, baskı mürekkebiyle yapılan eski el emeği resim basma yöntemlerinden ayıran sözdizimsel farkında yatar. Eski yöntemlerde rapor, görülen şeyin sözdi-

zimsel çözümlemesiyle başlar, ardından da çizimlerin dilinde simgesel bir tümce gelirdi. Bu çeviri daha sonra, o yöntemin oldukça farklı çözümlemesine ve sözdizimine çevrilirdi.

Paragraf, yarın-tonun "insanoğlunun en inanılmaz keşiflerinden biri – sözdiziminden yoksun simgesel iletişimin ucuz ve kolay bir aracı"[1] olduğu tümcesiyle sona erer.

Ivins dahice açıklamasında ve kendi deyimiyle görsel iletişimin yorumunda, "sözel tanımlarımız yalnızca, onların ne anlama geldiklerini düşünmediğimiz sürece yararlıdır"[2] der. Sözel tanımlar, kullanıma bağlı olarak etkili romanlar oluşturur. Onun görsel ve sözel önermeler arasında var olduğunu söylediği ayırım, görsel önermelerin anlamlarının okunması için bir sözdizimleri olmadığıdır; Ivins böylece dolaylı bir karşılaştırma ortaya koyar, çünkü önerme, sözdizimi ve okuma öncelikle dil için geçerli olan terimlerdir.

Ivins'e göre, fotoğrafçılıktan önce bir resmin sözdizimsel çözümlemesi, özgününün simgesel bir temsili olan el yapımı yeniden üretiminden önce gelmekteydi. Yeniden üretim için başvurulan yöntemler, bir sanat yapıtını çoğaltan tahta basma kalıbı, oyma baskı ya da litografya idi. Fakat sanat yapıtının fotoğrafçılık aracılığıyla yeniden üretilmesi, herhangi bir fotoğraftaki gerçek nesnelerin

1. William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, 1953; 2. baskısı Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978, s. 128-129. Ivins'in kendi nükteli görüşleriyle karşılaştırabileceğimiz, aynen tekrarlanabilen görsel ifadeler için tek referans, Robert Musil'in *The Man Without Qualities* [Niteliksiz Adam] adlı romanından (künye bilgileri için bkz. 8. Bölüm 22. dipnot) yapılabilir: "Ancak mantık, tekrarlanabilen deneyimin varlığını gerektirir. Olayların birbirini, gidenin bir daha geri dönmediği bir girdaptaymış gibi izlediği bir yerde, A'nın A'ya eşit olduğuna dair ya da daha çok olanın daha az olmadığına dair derin keşfi hiçbir zaman formüle edemezdik.... Ahlakta ve akılda var olan bu tekrarlanabilirlik niteliği, en yüksek dereceye kadar parada da vardır" (2:251). Elbette beklenmedik biçimdeki son gülünçtür; Musil, paradan simgesel olarak söz etmeye devam eder. Buradaki konu, kâğıt paranın aynen tekrarlanabilen görsel bir ifade olduğudur; oysa işlevi, veznedar veya kalpazanlarca gerçek olup olmadığının belirlendiği durumlar dışında görsel değildir. Kullandığı araçlar oymacılık araçlarıdır. Bazı kâğıt paralar (bir barda ya da restoranda kazanılan ilk Amerikan doları) çerçevelenmiştir, yine de paralar bakılmak, bize görmeyi öğretmek veya bir düşünce aktarmak için var değildir. Gerçekten de kâğıt para, basit bir fotoğrafın kaynaklarının çok ötesinde tekrarlanabilirdir; fotoğraf, kâğıt parayla karşılaştırıldığında, kısa ömürlülüğün ta kendisidir.
2. Ivins, *Prints and Visual Communication*, s. 59.

sözdiziminden yoksun dünyasının yeniden üretimine eşdeğer anlamdadır.

İçinde her sözcüğün ayrı bir yeri, sözcüklerin sırasının bir anlamı ve her bir parçanın sözlerin tamamıyla tümce sonlanmadan anlaşılamayacak bir ilişkisi olduğu tümcenin tersine, bir resim ilk önce bütün olarak görülür ve sonra herhangi bir sırayla parça parça çözümlenir. Ivins bize, sözel önermelerin hatasız bir biçimde yinelenebileceklerini, fakat fotoğrafın bulunuşuna kadar bu durumun görsel önermeler için geçerli olmadığını anımsatır. Dilbilgisi terimi olan *sözdizimi*ni kullanması parçaların sıralanması için bir eğretilemedir.

Görsel önermelerin çözümlenmesi için kullanılan dilbilgisel model, bir eğretileme terimi olarak açıkça kabul edildiğinde yararlıdır; görsel bir "önerme" (karşılaştırma için hangi birim seçilirse seçilsin), şu ya da bu biçimde doğruluk ve yerindelik için gösterilen gerekli özen de göz önüne alındığında bir tümceye benzer. Fotoğrafçılık ile dilin karşılaştırılması böylece güçlü bir eğretileme oluşturur.

Çağdaş bir eleştirmen aynı eğretilemeden yararlanır: "İş, dünyayı bir fotoğraf içinde düzenlemeye gelince fotoğrafçının devam etmek için çok az şeyi vardır. ... Düzyazı hareketsiz fotoğrafçılık için en yakın analojidir, ancak *fotoğraf sözdiziminden yoksun bir dildir.* Bir fotoğrafçıyı sınırlandıran tek biçim onun çerçevesidir. O dört kenarın içinde yapısal geleneklere yer yoktur, yalnızca boşluk vardır" (vurgu eklenmiştir).[3] Fotoğrafçının zihninde var olan böyle yapısal gelenekler, insanın ayakları yerde, dikey olduğunu varsayan ve resmetme yoluyla kişi, yer ya da şeyleri kopyalama merakında olan tasarımsal dizgelerden türetilir. E. H. Gombrich, kültürel uzlaşımların diğer sınırlandırıcı biçimlerini ayrı tutmuştur. Ivins, "aklımızın, gözlerimizin bize söylemesine izin verdiği türden şeyler"e[4] gönderme yapar. Ustalıklı ve yaratıcı görsel canlandırıcılar, bu uzlaşımları oyunun kuralı olarak kabul edip, Man Ray'in Rayografları'yla ya da Marcel Duchamp'ın hazır nesneleriyle yaptığı gibi, ona

3. Ben Lifson, "Gary Winogrand's American Comedy," *Aperture*, Sayı 86, 1982, s. 34.
4. Ivins, *Prints and Visual Communication*, s. 134.

karşı oynarlar. Yukarıda alıntılanan paragrafta, "dil" eğretilemenin bir terimidir. "Fotoğraf sözdiziminden yoksun bir dildir" demek ise, dilbilgisi kurallarıyla işleyen dilin yapısını, dünyada gölgesi olan herhangi bir şeyin ve her şeyin keyfi bir biçimde çerçevelenmesinde imgelenen yapıdan yoksunlukla karşılaştırmak için davetiye çıkarmaktır. Bu, fotoğrafçılığın tamamıyla adlardan oluşan bir dil olduğunu söylemeye benzer.

Üzerinde durulması gereken nokta, fotoğrafçılığın dil olarak kabul edilmesinin ya bir eğretileme (bir karşılaştırma) ya da saçma bir şey olduğudur. Wittgenstein'ın şu sözlerini duymak rahatlatıcıdır: "Bu *öncelikle* dil olarak adlandırdığımız sıradan dilimizin, sözcük-dilimizin bir aygıtıdır; sonra buna benzeyen ya da bununla karşılaştırılabilen diğer şeylerdir."[5] Eğretilemenin gerçekle karıştırılmasının gerekli kılındığı bir yoldan, apaçık ortada olan şeye dikkat çekmektedir Wittgenstein. Örneğin, aşağıdaki paragrafta, "dil" ve "dilbilimsel," "iletişim kurmak" ve "kodlar" bulanık bir teze sahte bir doğruluk havası katar:

> Bir başka çağdaş hareket olan kavramsal sanat, bazı durumlarda formüllerin boş tekrarı için zemin oluşturarak günümüzün fotoğrafik gerçekçiliğini etkilemiştir. Kavramsal sanat, genel olarak öncelikle düşünsellik odaklıdır ve bu yüzden bağnaz bir avangard harekete dönüşme riski taşır. Bununla birlikte, pek çok *dilbilimsel yanlış anlamayı* düzeltmeyi başarmıştır; uzun süredir başarılı olan *kodları* kullanmadan da *iletişim kurabileceğimizi* göstererek *sanatçıların ve fotoğrafçıların kullandığı dilin* çözümlemesinin ilerlemesine katkıda bulunmuştur. ... Teknik güdümlemeler aracılığıyla yeni *dilbilimsel çözümlerin* geliştirilmesi ile bunun sonucunda elde edilen yeni görme biçimleri birleştirilebilir ve bugün kitle toplumunun artı veya eksi yöndeki kararları üzerinde egemen olan kitle iletişim araçlarına doğrudan ağır bir saldırı oluşturmak üzere kullanılabilir (vurgu eklenmiştir).[6]

---

5. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, çev. G. E. M. Auscombe, New York: Macmillan, 1968, I, par. 494.
6. Attilio Colombo'nun metni Carole Naggar tarafından uyarlanmıştır, çev.: Lydia Davis, *Fantastic Photographs*, uluslararası fotoğrafçıların çalışmalarından seçmeler, seçmeyi yapanlar Lorenzo Merlo ve Claude Nori, New York: Pantheon Books, 1979, sayfalar numaralandırılmamıştır.

Bu paragrafın yazarı, sonuçta düşünceyi açık ve net kılmak için yoğun jargon kullanmayı seçerek eğretilemeden gerçek anlama geçiş yapmaktadır. Dil bir kez bir eğretileme terimine dönüşürse, bir sonraki kullanıcı, işaretlerin kodlanmasının kodlamayı belirgin kılmak için yeterli olduğunu iddia ediyormuşçasına, tam bir akıl karışıklığı içine düşebilir.

Bir başka fotoğraf eleştirmeni John Berger da dili bir karşılaştırma terimi olarak kullanır. Berger, insanların odalarının ya da ofislerinin duvarlarına asıp üzerine her çeşit kişisel kâğıt, resim, gazete kupürü, fotoğraf, çizim iliştirdikleri panoları akıllara getirir ve şöyle der: "Bu duvarlardaki *imgeler hep aynı dili konuşurlar*; bu dilin içinde az çok eşit bir yer tutarlar; çünkü orada oturan kişinin yaşantılarına uymak, bunları anlatmak için çok kişisel bir biçimde seçilmişlerdir" (vurgu eklenmiştir).[7] Bana göre bu alıntı "bütün imgeler aynı deneyime aittir" anlamına gelir. Dile gönderme yapmak gereksiz ve akıl karıştırıcıdır.

Berger aynı zamanda eğretilemeli uç noktalar olan sessizlik (resimler) ve gürültüyü de (bilgi olarak fotoğraf) anımsatır: "Özgün resimler, bir bakıma bilginin hiçbir zaman olamayacağı ölçüde sessiz ve dingindirler." Sessizlik ve dinginlik, "asıl malzemenin, boyanın içine işler; insan, boyada ressamın resmi yaparkenki anlık hareketlerinin izlerini görebilir." Bakan kişi tahminen, fırça darbelerini yaratan o andaki itkileri alımlar; o deneyimi yeniden yaşar, kendisini çalışmakta olan ressamın yerine koyar ve resme bakarken onu boyadığını imgeler, böylece ressam ve bakan kişi arasındaki iletişim köprüsü boyama ortamı aracılığıyla tamamlanır. "Bunun, resmin boyanmasıyla insanın ona bakması arasındaki zaman aralığını kapatmak gibi bir etkisi vardır. Bu özel anlamda, tüm resimler çağdaştır."[8] Resme bakan kişi, onun özgün olarak yaratıldığı süreci yeniden üreterek resmi yaratır. Bu olabilir, ancak bir resme bakarken olanların hepsi bundan ibaret değildir. Bu şekilde bakılan bir resim, her bir fırça darbesi için yüzeyin yakından ve uygun bir bi-

7. John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Middlesex ve Londra: Penguin Books and British Broadcasting Corporation, 1972, s. 30. [*Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., 2002, s. 30]
8. a.g.y., s. 31.

çimde taranmasını gerektirir; bu da yalnızca bir yeniden üretimin önünde değil, özgün resmin önünde yaşanabilecek bir deneyimdir. Fotoğraflarda fırça darbeleri yoktur (hiçbir zaman fırça darbeleriyle *nitelenmezler*). Az çok bilgilendiricidirler. Daguerreotip (ve Polaroid) dışında biriciklik niteliği taşımazlar. Ancak resim de bilgilendirici olabilir. Sessiz ve dingin olan resim ile ima yoluyla gürültücü olan bilgi arasındaki karşıtlık yararlı bir şekilde sürdürülemez. Resme bakarak yakından gözlem sayesinde onu yeniden yaratmanın, resmin ilk kez yaratılmasıyla insanın ona bakması arasında geçen zaman aralığını kapattığı anlamında bütün resimlerin çağdaş olduğunu söylemek, oyunda öne geçmek ve aslında oyunu kazanmak için yeterlidir. Ancak bu görüş, yeniden üretimlerden resimler hakkında çok fazla şeyin öğrenilebildiği gerçeğini göz ardı etmektedir. Berger'ın vurgulamak istediğinin tersine, yeniden üretim bilgiye, yalnızca bilgiye dönüşür. Dolaysızlığın özgün deneyimini, sanat yapıtındaki dokuyu ya da boyayı ve sanatçının tam varlığını iletemez.

Berger'ın işaret ettiği nokta önemsiz değildir ve göz ardı edilmemelidir, fakat aynı zamanda yeniden üretimin bazı yanlarının yararlı olduğu da kabul edilmelidir. Resimlerin fotoğrafla yeniden üretilmelerinin kabul edilebilir ölçütleri vardır. Mükemmellik kararı, özgün renk, biçim, netlik ve büyüklüğe uygunluk derecesine göre verilir. Yeniden üretim hiçbir zaman asıl olanla eşdeğerde olmaz ve çok ender başarılıdır. Çoğu kez büyüklük ve ağırlıkta indirgemeler, özgününden önemli derecede farklı olsa da, yeniden üretimin belli başlı değerleridir. Posterler büyük ölçekli yeniden üretimleri (bazen büyütülmüş bir ayrıntıyı) barındırır; kartpostallar ise standart anlamda göreli olarak küçük ölçeklidir; kitaplardaki yeniden üretimler, kitabın boyutu ya da yerleştirme konusundaki kararlarla belirlenir. Bütün iyi yeniden üretimler, resmin birincil gerçek olduğunu kabul eder. Yeniden üretim, resmin iyi bir yeniden üretimi olarak zayıf bir varlığa sahiptir. Yeniden üretim gerçek resimden farklı bir gerçek oluşturur. Tartışma terimleri karışık ya da bulanık olabilir, ama bu konudaki gerçekler için böyle bir şey söz konusu değildir.

Yeniden üretim kavramıyla ilgili akıl karışıklığının bir başka nedeni de çeşit çeşit yeniden üretimlerin yapılabilmesidir. Kuşku yok ki fotoğraflar fotoğraf makinesinin önünde olanı kaydederler; bu nedenle kayıtları resimlerin yeniden üretimiyle sınırlandırılamaz. Görülebilen dünyanın kendi alanlarına giren her parçasını kaydederler. Görülebilen dünyayı "yeniden üretirler." Bir grup fotoğraf, resimleri yeniden üretir, böylece resimlerin yeniden üretimi olarak adlandırılırlar. Daha büyük diğer bir grup dış dünyanın çerçevelenmiş bir biçimini yeniden üretir; bu tartışmada yer almayan üçüncü bir grup da sinema filmi ya da televizyon ekranı için yapılan hareketli resimlerdir.

Şu anda fotoğrafçılık için kullanılan bazı eğretilemeler, onun bulunuşundan çok önce de vardı. İlk yansıtıcı yüzey suydu. Narsisus mitinin Ovid versiyonunda Narsisus sudaki kendi imgesine olan aşkı yüzünden ölür. Bu öyküdeki eğretileme hiçbir zaman gücünü yitirmemiştir; insanın kendi kendisini kandırması ve kendi kendisine aşık olması olgularını aydınlatmak ya da güzelliğin peşinde kolaylıkla hayatını kaybedebileceğini göstermek için kullanılabilir. Narsisus, sonunda çiçek olarak yeniden ortaya çıkmıştır.

Lucretius'ın sudaki ya da aynadaki görüntüyle ilgili açıklaması farklı bir eğretileme sağlar. Lucretius'un inancına göre, pek çok duyum görünmeyen nedenlerle (koku, ısı, havanın hareketleri) ortaya çıktığına göre, nesnelerin yüzey-tabakaları tarafından yaratılmış olmalıdır, böylelikle,

> aynalarda, suda ya da herhangi parlak bir yüzeyde gördüğümüz yansımalar, gerçek nesnelerle aynı görünürler. Dolayısıyla, o nesneler tarafından yayılan katmanlardan oluşmaları gerekir. Bu nedenle nesnelerin zayıf ancak tam kopyalarıdır; tek tek görülemezler, fakat aynaların yüzeyinden hızlı bir şekilde birbiri ardına gelen geri-yansımalar görülebilir bir imge oluşturur. Bu, söz konusu katmanların her bir nesneyle tam bir benzerlik yaratacak şekilde korunmalarının tek anlaşılır yoludur.

Bu katmanlar camın içinden geçebilirler. fakat aynaya gelince,

> aynanın içine nüfuz edemezler. ... Bu yüzden böyle yüzeyler bizim için görünür olan imgeleri yansıtırlar. Bir nesneyi aynanın önüne hangi sa-

> atte ya da ne kadar çabuk koyarsanız koyun, bir imge görünüverir. ... Nasıl güneş, dünyayı sürekli ışıkla doldurmak için çok kısa bir zaman aralığında binlerce ışık taneciği yayabiliyorsa, nesneler de genellikle aynı şekilde her an her yüzeyden her yöne doğr binlerce imge yollarlar. Aynayı hangi yöne çevirirsek çevirelim, nesneler uygun şekil ve renkte onun içinde yeniden üretilecektir.[9]

Bu paragraf, Marx Kardeşler'in *Duck Soup* [Kolay İş] filmindeki ayna sahnesini esinlemiş olabilir. "Aynayı hangi yöne çevirirsek çevirelim" sözü, bir kapı çerçevesinin iki yanında karşılıklı duran, birbirinin tıpatıp aynı giyinmiş Groucho ve Chico'nun çabuk hareketlerinin, şaşırtıcı hızlı hamlelerinin ritmidir. Groucho kapı çerçevesini ayna sanmıştır, Chico da Groucho'nun yanılgısını, onun hareketlerini taklit ederek sürdürür. Bu gülünç sahnenin başarısı, iki taraflı kapı aralığının bir ayna olup olmadığını bilmeyen ancak olmadığından şüphelenen Groucho bir gerilim yaratırken, izleyicinin Chico ile birlikte bunun bir ayna olmadığını bilmesine bağlıdır. Groucho, aralıkta bir ayna olması durumunda kaçınılmaz olacak görüntüyü izlemek için ileri atılır, görüntüdeki olası bir yanlışlığı anlayabilmek için şüphe içinde hamleler yapar, böylece aynanın varlığını art arda test eder. Ancak Chico, Groucho'nun hareketlerini neredeyse önceden sezerek hatasız bir şekilde yansıtmayı sürdürür. İki adam, sürükleyici bir oyun haline gelen bu olaya en sonunda kendilerini kaptırırlar. Her biri, kurnazlıkta karşısındakini yenme telaşı içinde, durumun gerçekliğini, o gerçeklik ne olursa olsun, unutur ve karşı tarafın bölgesine geçer. Yerlerini gerçekten değiştirirler. Hareketler kendi amaçlarından daha önemli bir duruma gelince, Chico'nun aldatma niyeti, Groucho'nun da bu aldatmacaya kanmama niyeti ortadan kaybolur. Yer değiştirdikleri anda, ilk baştaki aldatma niyeti artık işlememektedir. Bir oyunun yerini bir diğeri almıştır. Birbirlerini aldatmaya çalışmak yerine, ikisi de ortak eylemlerinin kendi içlerinde son bulduğu bir yanılsama içine düşmüşlerdir. Yaramaz Chico ile alaycı, şüpheci Groucho, yanılsamanın içine geçmişlerdir.

9. Lucretius, *On the Nature of the Universe*, çev. Ronald Latham, Baltimore: Penguin Books, 1965, s. 153, 134-135.

Balzac, Lucretius'un bilimsel merakından yoksun olsa da, onunla aynı sonuca ulaşmıştır. Romancının arkadaşı olan fotoğrafçı Nadar Balzac'ın inancından alaycı bir yolla söz eder:

> Her fiziksel beden tamamıyla katmanlar halinde hayalet benzeri imgelerden oluşur; sonsuz sayıda yaprak gibi deri katmanları birbirleri üstüne serilmiştir. Balzac insanın bir hayalden, dokunulamayan bir şeyden maddesel bir şey yapamayacağına –yoktan bir şey var edemeyeceğine– inandığı için, birisi ne zaman fotoğrafını çekse hayalete benzer katmanlarından bir tanesinin, kendi bedeninden çıkıp fotoğrafa geçtiği sonucunu çıkarmıştır.

"Katmanlarını düşünmeden çarçur etmesine olanak verecek kadar iri olan Balzac, kaybettiklerinden ancak kazanç sağlayabilirdi," diye dalga geçer Nadar.[10] Nadar aynı zamanda, ne kadar içtenlikli olursa olsun bu inancın Balzac'ı Nadar'a ait en azından bir daguerreotip karşısına oturmaktan alıkoymadığını anımsatır.

Nesneden dökülüp fotoğrafta (ya da aynada) yakalanan narin deri, başka bir güçlü eğretilemedir. Oliver Wendell Holmes, Lucretius'un inancından alıntı yaparak, bunu, eğretilemeyi daha da geliştirmek için kullanır:

> Yalnızca bir tek Colosseum ya da Pantheon vardır; fakat yapılmalarından sonra kim bilir kaç milyon negatif –milyarlarca resmin temsilcileri– dökmüşlerdir! Büyük kütlelerdeki madde her zaman sabit ve değerli olmalıdır; biçim ise ucuz ve taşınabilirdir. Yaratımın meyvesine sahibiz artık ve çekirdeği yüzünden canımızı sıkmamalıyız. Doğa'nın ve Sanat'ın algılanabilir her nesnesi pek yakında bizim için yüzeyini dökecektir. İnsanlar, Güney Amerika'da *derileri* için sığırları avladıkları gibi, bütün ilginç, güzel, görkemli nesneleri avlayıp değersiz leşleri geride bırakacaklardır.[11]

10. Nadar, "My Life as a Photographer," çev. Thomas Repensek, *October* 5, Yaz 1978:9. Balzac'ın, daguerreotipin kaynağı olarak yayılmalar konusundaki inancı üzerine yazılar, *Cousins Pons* adlı romanından alınmıştır, çev. Norman Cameron, Londra: Hamish Hamilton, 1950, s. 147-148, 150.
11. Oliver Wendell Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph" (1859), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, der. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 112; *Classic Essays on Photography*, der. Alan Trachtenberg, New Haven: Leete's Island Books, 1980, s. 81. -

Bu çok ilginç bir paragraftır. Nesnelerin yüzeyinden dökülen ya da nesnelerin kendilerinin döktükleri deri mecazını yinelemektedir. Holmes'un, gönderme yaptığı milyarlarca resim aslında Colosseum ve Pantheon'da algılanabilir bir küçülmeye neden olmadan çekilmiştir. Ancak Holmes'un derileri ganimet olarak alındıktan sonra hayvan leşleri gibi terk edileceğini ileri sürdüğü ve fotoğraflarının "deriler"i ya da "katmanlar"ı temsil ettiği özgün anıtların değerinde bir düşüş gerçekleşmemiştir. Tam tersi olmuştur. Artık yolculuk etmek Holmes'un yazdığı zamana oranla daha hızlı ve daha yaygın olsa da, modern çağdaş insanın anıtları görmesini, fotoğraflamasını ve imgelemesini, aynı zamanda da anıtla fotoğraf arasındaki ayrımı anlamasını etkileyen şey, yalnızca hız ya da olanaklar değildir. Bu anıtların kapladıkları alan, sıradan insanların yaşadığı alana yabancı ve neredeyse ondan farklı bir düzlemdedir. İnsanın kendisini böyle bir alana sokması (Woody Allen'ın daha sistemli bir biçimde *Zelig* adlı filminde yaptığı gibi), anıtlara yapılan bir ziyareti kanıtlama yollarından biridir; onların yabancılığını ya da başkalığını bastırmak için yapılan bir güç gösterisidir. Aynı zamanda, anıtla birlikte fotoğraflanmak, uygarlığın anıtlarıyla bir arada var olma iddiasını ortaya atar ve fotoğraflanan kişinin, kısa bir an için de olsa, kendi alanının tarihin alanına değdiğini imgelemesine izin verir. Roland Barthes "nesnenin yaydığı her *eidolon*"[12] diyerek daha incelikli bir yayılma imgesini akla getirir.

Oliver Wendell Holmes, daguerreotipi "belleği olan ayna" olarak adlandırmıştır. Bu mecazın ömrü, kaos ve akışın çoklu görünüşlerinin onları durdurmadan ya da etkilemeden nasıl yakalandığını (bir izlenim edinildiğini) ileri sürecek kadar uzun olmuştur. *A Tale of Genji* [Bir Genji Masalı] adlı onuncu yüzyıl Japon romanında, Prens Genji saraydan sürüldüğünde, gitmeden önce sevgilisi Prenses Murasaki ile aynanın önüne geçer ve ona kendisiyle birlikte gelemeyeceği için o uzaktayken aynadaki görüntüyü aklında tutmasını söyler. Bir görüntünün imgelenerek akılda tutulması, diğer bir deyişle belleğin devreye sokulması, gerçek görüntüyü koruma ola-

12. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, s. 9.

sılığının önüne geçmiştir.

Tıpkı aynı nehirde iki kez yıkanamayacağınız gibi, aynı nedenden ötürü aynı fotoğrafı da iki kez çekemezsiniz. Aynı olarak görülebilen şey kesin olarak farklıdır, hatta bu fark yalnızca zaman bağlamında da değildir. Benjamin nesnelerin böyle kaydedilmesine "istençli, daldan dala atlayan belleğin sürekli hazır olması" adını verir ki bu bellek "mekanik yeniden üretim tekniğiyle güç kazanarak imgelemin oyun alanını daraltır." Benjamin'in terim olarak kullandığı istençli bellek bilinçli bellektir. Fakat bu yalnızca bizim hatırlamak istediğimiz şey değil, hem geçmişimiz hem de kimliğimizdir; deneyimin ve öğrenmenin ölçüsü, kendini tanımanın sınırıdır. Özel bir duruma ait kayıt, örneğin bir fotoğraf, o durumu gösteren kanıt olarak kabul edildiğinde, esneklik indirgenir veya düzeltilir ve artık uydurma, imgeleme ya da yeniden anımsama için bile belleğe çok küçük bir oyun alanı kalır.

Benjamin'in *aura* eğretilemesinde, Benjamin ile ilgili bölümdeki alıntıların da gösterdiği gibi, bellek önemli bir rol oynar. Benjamin'in *aura* eğretilemesini derinlemesine işlemesinin görünürdeki amacı, özgün sanat yapıtlarına yeniden *aura* kazandırmak ve sonradan türeyen fotoğraftan *aura*yı soymaktır. Ben şimdi gözü pek bir şekilde, Benjamin'e karşın, *aura*nın fotoğrafa da uygulanabilecek bir kavram olduğunu öne sürmek istiyorum. Benjamin'e *karşın* yalnızca kısmen doğrudur; Benjamin fotoğraftan *aura*yı esirgese de gerçek fotoğrafları betimlerken kullandığı dil *aura*yı fotoğrafa verme eğilimindedir. Fotoğrafın *aura*sı, yüz elli yıldır tanınması, bilinmesi ve kültüre dahil edilmesine dayanır; giyim eşyalarında bile bu kadarı vardır. Fotoğrafın *aura*sı, iki özelliğin de varsayıldığı mecazi dilde açık bir hal alır. Birincisi, fotoğraf makinesi ve film aracılığıyla kaydedilen dış dünyanın varlığıdır. Diğeri ise, bu kaydın anlaşılmaz, gizemli ve büyülü olduğudur.

Daha önce gördüğümüz gibi, Benjamin için *aura*, ilkin saygı duyulan bir nesne çevresinde toplanan imgeler bulutu ya da çağrışımlardı; ikinci olarak, bir nesneyi örten atmosfer ya da hale anlamındaydı. *Aura*yı yok ederek bu atmosfer kaldırılabilirdi. *Aura*nın yok edilmesiyle, bazı durumlarda, daha önce *aura* tarafından mas-

kelenmiş olan şey açığa çıkabilirdi. Burada Benjamin kendi kavramını güçlendirmektedir: "Bakışta, bakılandan bir karşılık görme beklentisi vardır. Bu beklentinin karşılandığı yerde (ki bu düşüncede, dikkatin doğurduğu amaçlı bakış için olduğu kadar, öylesine bakış için de aynı ölçüde geçerli olabilir) en geniş anlamda *aura* deneyimi söz konusudur." Fotoğraf makinesi ölümcüldür der, çünkü suretimizi çıkarır, ancak bakışımıza karşılık vermez. Ona bakarız, fakat bu bakış geri gelen bir bakışla tamamlanmaz. Yalnızca böyle bir bakış tamamlandığında bir bağlantı kurulur. Sanat yapıtı söz konusu olduğunda, bağlantılar şekillendirilmiş ve sanat adına yeniden bulunmuştur. Benjamin'in, *nesne*'nin böyle bir bakışa karşılık vermesiyle ne demek istediğini anlamak kolay değildir. "*Aura* deneyimi," der, "insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan kişi, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün *aura*sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir."[13] Sanat yapıtı üzerine Valéry'den alıntı yapar: "Bizde uyandırdığı hiçbir fikir, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzı ... onu tüketmeye ya da yok etmeye yetmez. ...Ve hiçbir hatıra, hiçbir fikir, hiçbir davranış tarzı onun bu etkisini silemez ya da bizi üzerimizdeki iktidarından kurtaramaz."(147-148) İnsan, ilk önce nesneye görünmez bir katman ekleyen, sonra da nesneden görünmez bir katmanı alan, daha sonra ise nesnenin yetişip bakışıyla bizi kuşatmasına izin veren imgeden hafifçe uzaklaşarak da bunu kavrayabilir.

Bir nesnenin bakışa karşılık vereceğini imgelemek, unutulmuş ve bilinçten uzaklaşmış olanın anısını harekete geçirmektir, böylece Benjamin'e göre, istençli bellek belleğin tamamını oluşturmaz. Nesne ile bilinçli (istençli) ya da bilinçsiz bellek arasındaki karşılıklılık çeşitli şekillerde açıklanabilir, fakat Benjamin nesnenin *au-*

13. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Illuminations*, çev. Harry Zohn, der. Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1973, s. 188.
[Bu bölümde, Walter Benjamin'in "On Some Motifs in Baudelaire" başlıklı denemesinden yapılan alıntıların çevirisinde, Nurdan Gürbilek'in "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" başlıklı çevirisi esas alınmıştır (*Son Bakışta Aşk* , İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 149)]. (ç.n.)

ra ile yüklenmesinin ilk önce karşılık verenin bir edimi olduğu, sonra da *aura*yı oluşturan bu yüklemeden dolayı nesnenin bakışa karşılık verebilen bir varlık durumuna geldiği konusunda ısrar ederek, nesne ve karşılık verme arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Bu eğretileme karmaşıktır; bu açıklamada, *aura* ile yüklenen nesnenin kendine özgü bir değeri olmak zorunda değildir ya da kişisel karşılık vermenin yoğun ve engin gücü dışında değer dizgelerine gönderme yapmak durumunda değildir. Sanat yapıtı olması da gerekli değildir. Bunun gibi bir nesne Proust'un belleğinden salıverilen *madeleine*'dir. Onun Proust'un deneyimine özgü olan *aura*sı romanın oluşmasını sağlamıştır.

Sanat yapıtı *olan* bir nesnenin de *aura*sı vardır. Bu kez bireysel bir belleğin harekete geçiricisi olmak yerine, herkesin katılabileceği tarihsel gelenek, ya da kültürel bellektir. "Anıt ve resimler kendilerini yalnızca, yüzyıllar boyunca onlara hayranlık duymuş bu kadar çok insanın sevgi ve saygılarının çevrelerinde dokuduğu ince tülün altından gösterirler."(149) Nesne, benzer tepkiler topluluğu tarafından yönetilen ve gevşetilen bir tepkiyi çağrıştırır ve gerektirir. Böyle bir nesneye "şair tarafından bağış yapılır" ve insan ilk imgeyi "ince tülün altındaki" nesnelerden, şair tarafından giydirilen ("bağış yapılan") nesnelere kaydırır. *Aura* ile yükleme düşüncesi, *aura*nın tüm kullanımlarında sürdürülür. Dahası, Benjamin'in devam eden açıklamasında, yalnızca nesnelerin değil, sözcüklerin de bir *aura*sı vardır, bu da tartışmayı dil sorununa kesin bir şekilde geri çeker:

> Bu yetenek şiirin kaynaklarından biridir. Şairin bu yeteneği bağışladığı bir insan, hayvan ya da cansız varlık bakışa karşılık verdiğinde, onu uzaklara sürükler; böylece uyandırılan doğanın bakışı düşe dalar ve şairi bu düşün ardından sürükler. Sözcüklerin de bir *aura*sı vardır. Karl Kraus bunu şöyle betimler: "Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, size o kadar uzaktan dönüp bakacaktır."(149)

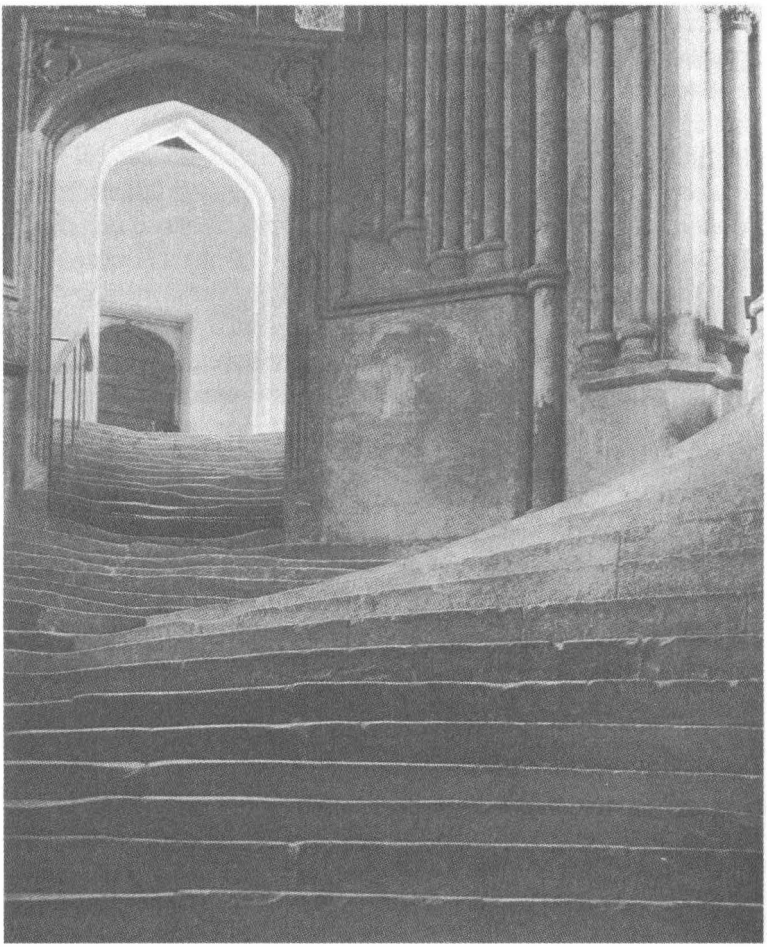
Bakışa karşılık verilmesi burada bakan tarafından yüklenmemiş, şair tarafından bağışlanmıştır. Buradaki *aura* kesin olamaz, çünkü

burada yalnızca uzaklık değil düşler de işin içine girer: "'Orada şöyle bir şey görüyorum,' dediğimde, benimle o şey arasında bir eşitlik kuruluyor anlamına gelmez. ...Oysa rüyada bir denklem söz konusudur. Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür."(149) Rüya görenin zihni, rüya sahnesindeki tüm oyuncuları içine alır, kişinin "ben" olması, "o" ya da "diğeri" olmasından daha belirleyici bir kimlik oluşturmaz. Rüyanın tüm unsurları eşit derecede rüya gören kişiye aittir.

Benjamin'in sonuç tümcesi şöyledir: "*Mémoire involontaire*'den sökün eden imgelerin ayırt edici özelliği bir *aura*ları olmasıysa eğer, fotoğrafçılığın '*aura*nın çözülüşü' olgusunda belirleyici bir payı vardır."(148) Fotoğrafın kendisinin bir *aura*sı yoktur; hiçbir geleneğe, hiçbir yere, hiçbir birliğe sahip olmayabilir ve Benjamin'in görüşü doğrultusunda tek başına bir tarihçeye ait olamaz. *Aura*yı zayıflatıyor ya da tamamıyla dağıtıyor olarak algılanan yeniden üretilebilirlik gerçeği, çağrışımların birikimi için biriciklik niteliği taşıyan nesnenin var olmadığı anlamına gelir. Benjamin'e göre fotoğraf; çağrışım, miras, yükleme ya da bağışlama biçiminde, nesne ve sözcükten yayılan olağanüstü nebulanın, yani *aura*nın çöküşüne katkıda bulunmuştur.

Olası pek çok örnek arasından neredeyse rastgele seçilmiş iki *aura* örneği, onun güçlerini göz önüne sermek için yeterlidir. İlk seçim Wells Katedrali olabilir. Lady Chapel'e doğru yükselen taş basamaklar, tapınanların dizlerini bu taşlar üzerine koymalarıyla aşınıp kıvrımlı bir hal almıştır. 1903'te bu basamakları fotoğraflayan Frederick Evans, "fotoğrafın sağında kalan basamaklardaki güzel kıvrımın, sanki birazdan kırılarak resmin tepesindekiler gibi küçük dalgalara bölünecek olan görkemli bir dalganın kabarışını andırdığını"[14] görmüştür. Evans, bu fotoğrafa hem saydamlık hem de açık anlam vermeyi başarmıştır (bkz. Res. 30). Onun gösterdiği yerde, onun görmüş olduğu şekilde görürüz, böylece Wells Katedrali'nde

14. Beaumont Newhall, *History of Photography*, 1964; 2. baskısı Londra: Secker and Warburg, 1972. Evans'tan alıntı ve yeniden üretim, s. 110. Bazı okulların taş merdivenlerinde de, nesiller boyu öğrencilerin oluşturduğu, aynı şekilde dalgaya benzer kıvrımlar vardır. Bunların *aura*sı farklıdır.



30. Frederick H. Evans, *The Sea of Steps, Wells Cathedral* [Basamaklar Denizi, Wells Katedrali], 1903.

onun görmüş olduğunun gerçekten orada olan olduğunu görmemiz sağlanır. Bir inanç geleneği, buranın *aura*sının tamlığını göster-

mektedir. Bu *aura*yı anlayabilmek için hiçbir kişisel dini inanç gerekli değildir.

İkinci örnek, şimdi *Elgin Marbles* [Elgin Mermerleri] olarak adlandırılan Parthenon heykelleridir. Heykeller, on dokuzuncu yüzyılda Yunanistan'dan İngiltere'ye Lord Elgin tarafından getirilmiştir ve bugün Londra'da British Museum'da özel olarak tasarlanmış bir odada sergilenmektedir. Melina Mercouri, Yunanistan'ın kültür bakanı iken, mermer heykellerin Yunan vatandaşlarının görmeyi, sahibi olmayı hak ettiği Yunan kültür mirasının bir parçası olduğu gerekçesiyle, bunların Yunanistan'a geri verilmesi için dava açmıştı. Bu konuda Yunanlıların korku ve saygıyla karışık duyguları, bu duygulara netlik ve sınır veren gerçek nesnelerden yoksundur. Böyle olmasının nedeni, heykellerin kökeninin ve ilk yerleştirildikleri konumlarının aslında Yunan tarihinin kapsamına girmesidir. Heykeller resmedilebilir ve betimlenebilir –bu sonuçta dünyanın büyük bir kısmının bu heykelleri öğrenme şeklidir– fakat bu, Yunan halkı için yeterli değildir; onların ataları bu heykelleri Parthenon için yapmıştır. Bu durumların düşünülmesi, ne heykellerin geri verilmesi ne de onların British Museum'da tutulması için bir sav oluşturur, ancak duyguların doğrudan nesnel bir karşılığı olmadığında bile, korku ve saygının güçlü varlığını kanıtlar yalnızca. Yine de böyle bir nesnel karşılığın bu durumda var olduğu bilinmektedir. Bu nesnel karşılık, modern Yunanlıların, atalarının Perikles soyundan geldikleri düşüncesini kuvvetlendirmek için daha güçlü bir çekiciliği kullanabilir. Parthenon mermerlerinin *aura*sı, onların Parthenon'daki eksikliklerinden ve British Museum'daki fiziksel varlıklarından doğar.

Benjamin önce *aura*nın tanımını yapılandırır, sonra da "el alışkanlığının öneminin azaldığı bir toplumda, hatırı sayılır başarılar" olarak görülen fotoğraf makinesi ve ses kaydedicilerin mekanikleştirilmiş katılımıyla *aura*nın çözülmesini tartışır. El alışkanlığı, "el alışkanlığının izleri" anlamına gelmektedir. *Aura*, yapanın izi ve aracı olarak onurlandırılan el yapımı nesnelerin çevresinde algılanır. Bu çok eski zamanlardan kalma gelenek, fotoğrafçılıkla bozulmuştur. Benjamin, Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* [Kötülük Çi-

çekleri] adlı yapıtında *aura*nın parçalanmasını kaleme aldığı gerçeğine dikkat çeker. Karşılık verilmeyen bakışın bir simge olarak yinelendiği Baudelaire'in şiirlerinden örnekler verir – "insan bakışının uyandırdığı beklentinin eli boş dönmesi."(Benjamin, 150) Kendilerine bakılan insanlar bu bakışa karşılık vermezler; bu modern bir fiyaskodur. Karşılıklı bakışların eksikliği, toplumun parçalara ayrıldığını, ilişkilerin artık güvenli bir şekilde tanımlanamadığını, beklentilerin artık güvenilir olmadığını gösterir. İki kişi arasındaki kırık bakışın, yani bir ışın gibi doğrultulan fakat hiçbir yerde karşılanmayan bakışın mecazi olarak anlatımı, Benjamin'e göre, modern toplumun özelliği olarak gördüğü toplumsal yabancılaşmayı, insanın bağlantısızlığını gösteren bir mecazdır.

Proust'tan alıntılanan bir pasajda, nesne ile bakan kişinin etkileşimi eğretilemesinde şaşırtıcı bir tersine dönüş gerçekleşir: "Sır seven bazı kişiler, nesnelerde onlara bakıp geçmiş olan bakışlardan geriye bir şeyler kaldığını söyleyerek övünürler."(149) Bir nesne görünmez bir katmanı kaybetmek yerine, bu kez de görünmez bir katmanı kazanır; bu katmanı, yine belleğin, tarihin ve geleneğin katılmasıyla, Benjamin'in deyimiyle *aura*yı oluşturur. Benjamin, aynı karşılıklılık mecazını kullanarak fotoğrafçılığı resimden ayırır:

> Baktığımız tablo, bir an içinde gözün doyasıya izleyemediği şeyi geri yansıtacaktır. Kökenine yüklenebilecek isteği gerçekleştiren şey, bu isteği hiç durmadan besleyen şeydir. ... Fotoğrafı resimden ayıran, bu yüzden her ikisine birden uygulanabilecek kapsayıcı bir "yaratma" ilkesine olanak tanımayan şey de açıktır: Aç biri için yemek yemek ya da susamış biri için su içmek neyse, bir resme doyamayan bakış için de fotoğraf odur.

Aç biri için yemek yemek ya da susamış biri için su içmek gibidir, ancak insan ne kadar acıkırsa seçiciliği de o kadar azalır. Bedenin gereksinimleri, gerçek anlamda karşılanabilen ancak eğretilemeyle karşılanamayacak olan yaşamsal bir boyuta ilişkindir. Resmin ait olduğu, yaşamın "bu arzuyu hiç durmadan besleyen" yanına ait değildir. Resim, imgelem için tükenmeyecek bir yiyecek kaynağıdır; ne kadar tatmin ederse, arzuyu da o kadar kışkırtır. Dahası, "güzel-

den alınan tadı doyumsuz kılan, Baudelaire'in nostaljinin gözyaşlarıyla örtülmüş dediği geçmiş imgesidir."(148) Sürekli olarak yenilenmesini sürdürebilmek için, geçmiş imgesi eksik bir biçimde anlaşılmalı, bulanık ve belirsiz olmalıdır; fotoğrafın varlığıyla açığa vurulan ve belirlenen geçmişin bazı görünüşlerini resimleyen fotoğraf, aynı zamanda onu çarpıtır, çünkü böyle bir saptama eksik ve sınırlayıcıdır. Çerçeve içerdiklerinden daha fazlasını dışlar.

Bugün bile *aura* mecazı tüketilmemiştir. "Baudelaire," der Benjamin, "modernliğin heyecanının bedelini gösterir: *Aura*nın, şok yaşantısında parçalanmasıdır bu."(154) Baudelaire, nesneyle bakış arasında bir kesiklik gerçekleştirir. *Aura*yı kırar ya da parçalanmasına neden olur – *aura*yı, bir nesnenin çevresi olarak yorumlamayı sürdüren yine o aynı eğretileme söz konusudur. Kırılma ya da parçalanma biçimindeki kesiklik bir şoktur. Toplumda kişi sayısı arttıkça ve alanlar karmaşık bir durum aldıkça (kent, kalabalık, montaj hattı ve burada sözünü etmeye değmeyen hem makrokozmik hem de mikrokozmik ölçekte daha sonraki keşifler), bireye ait bilinç, aniden artan ve güç kazanan kaynaklardan gelen uyarımlarla daha da büyük bir şok yaşar. Benjamin, Freudcu anlamda, bu şoklara karşı bilincin kendisiyle savunma yapılabileceğinden söz eder; böylece bilinçte var olan şey açık bir şekilde dile getirilebilir, kategorilere ayrılabilir ve özümlenebilir. Eğer şok travmatik olacak kadar ağırsa, o zaman şok deneyimi bilinçaltına itilebilir, anımsanamayacak kadar derinlere atılabilir ve buradan istençdışı bellek tarafından, tekrar bilince çıkacak şekilde tetiklenebilir.

Aura bu durumda, şoka karşıttır. *Aura* anlamlı, değerli ve her şeyin ötesinde paylaşılırdır; değerlidir *çünkü* paylaşılır ve geçmişle zenginleştirilmiş, şimdinin ışıklarıyla yıkanmış toplumsal bir deneyimi şekillendirir. *Aura*nın canlı, çarpıcı, birbiriyle çatışan unsurlardan oluşan yapısı, özellikle harfi harfine tanımlandığında en çabuk bozulabilir; eğretilemeli, yarı kapalı ve çağrışımlara açık olarak tanımlandığında ise en inandırıcı durumundadır.

Şok durumu bireysel ve yaralayıcı olup insanı yalnızlığa iter; insan artık çevresini saran dünyayı özümleyemez duruma gelir. Dünya öylesine hızlı değişir ve insanı öylesine yakından kuşatıp

öylesine çok bilgiyle hırpalar ki sürekli olarak onu nesnelerin *aura*larının olduğu eski zamanlarda kazanılmış bütünlük duygusundan uzaklaştırır. Benjamin'e göre, gazete, insanın "çevresindeki dünyanın bilgilerini kendi deneyimiyle özümleyebilme şansının gittikçe azaldığını"(119) kanıtlar. Bu, tanıdık bir yakınmadır. Bilgiler bu kadar üst üste yığılmadan önce bile, bilgi her zaman doğurgandı ve insan dünyaya aynı eski gözlerle bakıp bilgiyi aynı eski beynin içinde işliyordu. İnsanın gözü ve beyni hiçbir zaman dünyayı bütünüyle anlayamamıştır. Bu yüzden vurgulanan söz "gittikçe"dir. Bilinmesi gerekenin boyutları o derece artmış ve o derece ayrıntılandırılmıştır ki daha az şey biliyormuşuz gibi gelir bize, çünkü artık bilinmesi gereken çok fazla şey vardır.

Fotoğraflama işleminin kimi bölümlerinin bulunması, bu önemsiz bilgi parçalarının felaket getiren doğurganlığına katkıda bulunmuştur. Fotoğraf makinesi, bir anı, bir zaman parçasını kaydeder. Fotoğraf makinesi, Benjamin'e göre, şok anını yalıtan, sürdüren ve bildiren bir etmendir. Hatta "aygıt, o ana adeta ölüm sonrası bir şok veriyordu,"(135) der. "Ölüm sonrası"dır, çünkü geçmişte kalan an bir daha geri getirilemez, bir anlamda yinelenemez, bu yüzden adeta ölü gibidir.[15] Benjamin, dünyanın artan hızına karşı direnmekte ve geleneğin yavaşlığını, saygı duyulan nesnelerin dinginliğini, her gün karşılanan beklentilerin sessizliğini övmektedir. Şok, atomik ve akıl karıştırıcı olsa da, bir biçimde –Benjamin'in onaylayamayacağı bir biçimde– enerji vericidir; bedeni devinime geçiren bir elektrik darbesi gibidir. Şok beklentisi, sinirsel olarak tetikte durma ve bilinmeyene karşı tepki vermek için sürekli hazır olma durumlarına yol açar. Bu tepkiler yeni, mekanikleşmiş, hızlanmış dünyanın bir yönünü temsil eder.

Montaj hattında yinelenen mekanik eylemler de diğer bir yönüdür. Bu montaj hatlarında, birey makine benzeri hareketlerin ustası olur. Benjamin, Poe'nun "The Man of the Crowd" ["Kalabalık İnsanı"] adlı kısa bir öyküsünden alıntı yaptığında, bu hareketin işleyişine başvurur. Poe, Londralılar hakkında "kendilerine çarpıldığında çarpan kişiyi derin bir saygıyla selamlıyorlar," der. Poe kala-

15. Roland Barthes, "her fotoğrafta bulunan o korkunç şeye, ölülerin dönüşü"ne gönderme yapar (*Camera Lucida*, s. 9).

balığın dansından bu çarpıcı ayrıntıyı seçerek, Charlie Chaplin'in *Modern Times* [Modern Zamanlar] adlı filminde mükemmelleştirmiş olduğu işten, beklenen hareketlerin (bedenin, montaj hattının, sıradan hayatın belli rollerinin) bunların saçmalıklarını gösterecek biçimde abartılmasından önce davranmıştır. Kendisine çarpılan kişinin, çarpan kişiye meydan okumak ya da geri çekilmek için çarpma ile karşılık vermesini beklerken, onun çarpan kişiyi saygıyla selamlaması, rutin bir kibarlık hareketi olan selamlamayı, kalabalık içersinde hayatta kalabilmek için gerekli hareketlere uyarlamaktaki beceriksizliğe bir örnektir. Chaplin, bu devinimleri öyle bir şekilde mekanikleştirmiştir ki onun *Modern Zamanlar* adlı filmindeki montaj hattı işçisi karakteri, anahtarıyla somunları sıkma hareketini o kadar sıklıkla, işini düzgün yapma zorunluluğu yüzünden o kadar gayretli bir biçimde yapar ki, montaj hattındaki işi bittiğinde bile bu hareketi devam eder ve bir kadının elbisesinde meme uçları üzerine gelen düğmeleri sanki metal somunlarmış gibi sıkmaya çalıştığı sahnede son bulur. Bir anda, doğasında cinsellik, beslenme ve kutsallık *aura*sı taşıyan kadının göğüsleri mecazi olarak konumunu kaybeder ve mekanikleşir. *Aura*larının parçalanması tamamlanmıştır.

Yine de bu *aura*, dramatik bir söyleyişle, adeta bir mitmiş gibi altüst edildiği ve kalıkahaymış gibi patlatıldığında, yalnızca parçalanmakla kalmaz. Parçalanma, *aura*nın önceden olduğu şekilde oluşturulmuş ve el değmemiş kalmasıyla aynı zamanda var olur; artık yalnızca, parçalanma etkisinden sonra, parçalanan imge *aura*nın imgesini örter. İmge artık tamamen değiştirilmiş ya da yok edilmiş olmaktan çok, film üzerinde bir ikinci çekim gibidir. Yanılsamalar, onları yadsıyan gerçeklerle bir arada vardır.

Benjamin yazısında *aura* sözcüğünü, kristal bir küreyi çeviriyormuş gibi çevirir. Merkezde biçimlenen imgeyle meşguldür; ancak çok çeşitli açılarından bakarak konuşur. Bu bakış açılarının hiçbiri diğerini dışlamaz, her biri sırasıyla ve sonunda eşzamanlı olarak, onları bir arada tutan merkezi aydınlatır.

Bir sonraki bölüm, Benjamin'in sanat yapıtını tanımlamaktaki değişmeyen referansıyla, diğer bir deyişle Proust ile başlayacaktır.

VIII
Proust, Lowell, Barthes, Musil

Benjamin'in mihenk taşı, fotoğrafın mucizesini ve büyüsünü geniş biçimde kullanan Proust'tur. Proust, gerçek ve hayali Albertine'de, *aura*nın eşzamanlı olarak fark edilmesine ve çözülmesine ilişkin bir imgeler örtüsü yakalar:

> Ayrıca hafıza derhal birbirinden bağımsız klişeler çıkarmaya başladığı, klişelerdeki sahneler arasında her türlü bağlantıyı ve devamlılığı yok ettiği için, teşhir ettiği koleksiyonda sonuncusunun, öncekileri ortadan kaldırması gerekmez. Benim konuştuğum sıradan ve duygulan-

dırıcı Albertine'in karşısında, denizin önündeki esrarengiz Albertine'i görüyordum.[1]

"Denizin önündeki esrarengiz Albertine" sözü, el sürülmemiş *aura*yı oluşturur; "sıradan ve duygulandırıcı Albertine" sözü ise *aura*nın çözülmesine yol açar; her biri bir fotoğrafmışçasına, iki etki de aynı anda vardır.

Fotoğraf bağlamında, Proust'un en anlamlı pasajı, Marcel'in sevgili büyükannesinin sıradan bir kırmızı yüzlü yaşlı kadına dönüşmesidir, ancak bu dönüşüm o kadar karmaşık ve anlaşılması güç bir biçimde yapılanmıştır ki eğretilemeli dönüşüm için verilecek daha basit ve çabuk anlaşılabilir bir örnek öncelikle öğretici olabilir. Marcel, arkadaşı Saint-Loup'nun bulunduğu askeri kampı ziyaret eder. Askeri alayın sıraya girdiği alana pencereden baktığında, "Yüzbaşı Borodino'nun, atını tırıs sürerek, ihtişamla geçtiğini gördü[m]; Austerlitz Savaşı'ndaymış gibi bir yanılsama içindeydi görünüşe bakılırsa. ... Atının üzerinde dimdik oturan, yüzü biraz yağ bağlamış, yanakları şahane bir dolgunluktaki, aydınlık bakışlı prens, bir sanrıya düşmüş olsa gerekti."[2] Askeri düzenlemenin her zaman kesin kuralları olmuştur, ne kadar çok törensel ise o derece titiz davranılır. Yüzbaşı, tamamıyla biçimsel hareketlere, oynadığı oyunun kurallarına öylesine dalmıştır ki kendisini savaşta Napolyon rolünde görür, rolünü sanki gerçekmiş gibi oynarken oyunun kuralları tarafından baştan çıkarılmıştır ve görkem tantanaya dönüşmüştür; işte olayın gülünç yanı buradadır. Halkın gözü önünde sahneye konan bu kibirli kendini kandırmaca, dikkatli bir gözlemci olan Marcel'i eğlendirir. Marcel'in, kendini kandırmayı gözlemleyeceği bir sonraki durum ise ölümcül bir biçimde ciddidir. Bu seferki, kendi kendini kandırmasıdır.

Telefonun bulunuşu henüz yeni bir olayken telefonda ilk kez

1. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, 3 cilt, çev. C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, New York: Vintage Books, Random House, 1982. [*Kayıp Zamanın İzinde. Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 397]
2. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde. Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 122.

konuşma deneyimi, Doncières'de bulunan Marcel'in, Paris'teki büyükannesiyle konuşması sırasında yeniden canlandırılır. Büyükannesinin telefondaki bedeninden yalıtılmış sesi, onun kendisinden ayrı olduğunu kabullenmeye zorlarken, Marcel onu "daha önce hiç tahayyül etmediğim, sesinin bir anda çağrıştırdığı" bir hayalet, "gerçekten benden ayrı, kaderine boyun eğmiş, daha önce kendisinde hiç bilmediğim bir yaşı olan ve ... boş dairede benden bir mektup almış olan bir büyükanne" olarak imgeler.[3] Pasaj, Paris'teki evde büyükannesiyle gerçek karşılaşmasının anlatımıyla devam eder:

> Heyhat! Büyükannem geleceğimi haber almadan salona girip onu kitap okurken bulduğumda gördüğüm, bu hayaletti... Benim yanımdayken hiç belli etmediği düşüncelere dalmıştı. Oradaki ben ... bir şahitten, bir gözlemciden, evden birisi olmayan bir yabancıdan, bir daha hiç görmeyeceğimiz yerlerin klişesini almaya gelen bir fotoğrafçıdan ibarettim.[4]

Normal olarak ifade edilmesi beklenen duyguların yokluğu, dönüşümün ilk belirtisidir. Marcel tanık, gözlemci, yabancı, fotoğrafçıdır. Dikkati çeker bir biçimde eksik olan torun, parlak öğrenci, evin söz dinleyen çocuğu, Marcel'in tanıklığın soğuk duruşunda bıraktığı tüm rollerdir. Pasaj şöyle devam eder:

> O anda, büyükannemi gördüğümde, gözlerimde mekanik anlamda olan şey, gerçekten bir fotoğraftı. Sevdiklerimizi daima kesintisiz sevgimizin canlı sistemi, sürekli hareketi içinde görürüz; sevgimiz, aziz varlığın çehresinin sunduğu görüntülerin bize ulaşmasına izin vermeden önce onları kasırgasının içine alır, sonra, öteden beri o insan hakkında sahip olduğumuz fikrin üzerine atar, ona yapıştırır, onunla üst üste bindirir.[5]

"Öteden beri o insan hakkında sahip olduğumuz fikir"de, gözle görülür unsurlardan çok gözle görülmeyen unsurlar vardır; hatta bu düşünce, kavranabildiği kadar uydurma da olabilen ötekinden çok

3. a.g.y., s. 123.
4. a.g.y., s. 123.
5. a.g.y., s. 123.

kişinin kendisi ile ilgilidir. Kişinin kendisi de uydurulmuş, yapılandırılmış, geliştirilmiş olmalıdır. Pasajın sonuna doğru, tanık, gözlemci, yabancı ve fotoğrafçı olmanın hareketsiz ve yalnız durmayı, kımıldamayan bir oyuncu olmayı gerektirdiği açıkça belli olur. Bu, uzun süre yapılamaz.

> Büyükannemin alnına ve yanaklarına, zihninin en ince, en yerleşik düşüncelerinin anlamını yüklediğime göre, her alışkın bakış bir ruh çağırma, sevdiğimiz her çehre de geçmişin bir aynası olduğuna göre, büyükannemde ağırlaşan, değişen şeyleri dışlamamam mümkün müydü? Hayatın en ilgisiz görüntülerinde bile düşünceyle yüklü olan gözümüz, tıpkı klasik bir trajedi gibi, olaya katkısı olmayan bütün görüntüleri eler ve sadece hedefi anlaşılır kılabilecek olan görüntüleri tutar.[6]

Gözümüz eler, çünkü düşünce ile doludur. Hem kurarak hem de gözardı ederek, öteki düşüncesini oluşturur. Görüşü denetleyen düşünceye bir katkısı olmayan ya da bu düşünceye uymayan şeyi gerçekten görmez. Klasik trajediye başvurulması, denetleyen düşüncenin imgelemin değerli bir aracı olduğunu öne sürer; bu araç, dış dünyanın gerçekliğini çarpıtmak için değil, ona anlaşılabilir bir biçim vermek için kullanılır. Yadsınamayacak bir biçimde gerçeklik çarpıtılabilir, ancak ileri sürülen fark, gerçek ile yalan arasında değil, kurmaca ile yalan arasındadır.

> Ama olaya bakan bizim gözümüz yerine tamamen maddi bir mercek, bir fotoğraf levhası olsa, o zaman mesela Fransız Enstitüsü'nün bahçesinde göreceğimiz şey, fayton çağırmaya yeltenen bir akademisyenin dışarı çıkışı yerine, sanki sarhoşmuş ya da yerler buzla kaplıymış gibi sendelemesi, arkaya devrilmemek için gayretleri, düşerken çizdiği parabol olacaktır.[7]

Aniden açığa çıkan, bir eylemi kaydetmiş fotoğraf levhası değil, Chaplin tarzı bir komedi filmidir. Akademi geleneği saygınlık, başarı, ağırbaşlılık ve bir akademisyen figüründe toplanan hayran olunası tüm özellikleri görmemizi gerektirir; bu özellikler, Yüzba-

6. a.g.y., s. 123.
7. a.g.y., s. 123.

şı Borodino'nun tören alanındaki büyüklük yanılsaması örneğinde olduğu gibi abartıldığında ya da işin içine hayaller girdiğinde, kolaylıkla anlamsız bir durum alabilir. Bir akademisyenin ya da bir askerin kendine gülebilmesi beklenemez. Bunu ancak Marcel yapabilir. Akademisyene karşı duyduğumuz saygının *aura*yı oluşturduğunu varsayalım. Adamla alay edilebileceği zaman ya da adam gülünç bir duruma düştüğü zaman, *aura* bir peçe gibi yırtılır. Kazayla düşme, sevilen bir kişiden *aura*yı soyan "talihin zalim bir hilesi" ile karşılaştırılabilir, ancak bununla aynı şey değildir. Her iki durumda da sergileme sergilemedir; ancak akademisyenin ortaya çıkardığı şey, her yargının bir parçası olarak her zaman yedekte tutulmuş ve onun gibi saygın bir şekilde giyinmiş birinin zayıflık, hata ve talihsizliğe maruz kalmayacağı inancıdır. Büyükannenin sergilenmesinde ise, Marcel soyut olarak bildiği şeyi, yaşlanan bedenin çirkinliğini, insan bedeninin bayağılığını tanımlar. İlk örnekte, akademisyen bir an için saygınlık konumundan düşer, böylece diğer insanlarla olan ortak yanı, sahip olduğu yüksek konum ve görevi dikkate alınmaksızın ya da bunlarla çarpıcı bir karşıtlık içinde, vurgulanır. Ona gülünmesi ne kadar acı olsa da, bu gerçeğin açığa çıkması tanıklar için, büyük olasılıkla da onun için iyidir. Büyükannenin fiziksel durumunun ve ötekiliğinin açığa çıkması ise farklı bir durumdur. Bu tamamıyla imgelemde yer almaktadır. Nesne ile *aura* arasındaki bir anlık uyumsuzluğun sonucudur; öyle ki nesne, *aura* olmadığında, tuhaf bir şeymiş gibi görünmektedir. Bu, büyükannenin başına gelen bir şey değildir. Olay yalnızca tanığın gözlerinde ve zihnindedir.

> Aynı şekilde, talihin zalim bir hilesi, zeki ve saygılı sevgimizin, gözlerimizin asla görmemesi gereken şeyi bakışlarımızdan gizleyebilmek için vaktinde koşup yetişmesini engellediği zaman da, sevgimiz geride kaldığında, olay yerine ilk varan ve kendi hallerine bırakılmış olan bakışlarımız, fotoğraf filmi gibi mekanik olarak işler ve uzun zamandır var olmayan, ama sevgimizin bizim ölümünden haberdar olmamızı hiç istemediği aziz varlığın yerine, sevgimizin günde yüz kere değerli ve yalancı bir benzerlikle örttüğü yeni varlığı gösterirler bize.[8]

8. a.g.y., s. 123-124.

Varoluşun katmanları, hem zamanda hem de mekânda ifade edilir. Sevilen bir insan, günlük "zeki ve saygılı sevgi" duygularının gelişmesiyle, yani sevginin ve sevginin içten kabul edilişinin *aura*sından ortaya çıkar. Zaman gerçekliği yok eder, *aura*yı değil. Zamanın değişime uğrattığı fiziksel varlık gerçekliğinin yerine görülen sevgi imgesi sayesinde *aura*, zaman tarafından ırzına geçilmiş bu varlığı sarar ve hapseder. Sevilen kişinin gerçekten göründüğü an ile bu görüntüyü genellikle "zeki ve saygılı sevgi" ile giydiren duygulara geçiş arasında bir gecikme varsa, o zaman imgelemin görüntüden bu şekilde kopması, gözlerin kısa süreliğine yalnızca mükemmel olmayan fiziksel varlığı görmesine izin verir ve imgelemi yetişip "değerli ve yalancı benzerlik"i yeniden giydirmesi ve yeniden oluşturması için geride bırakır. Bu kopuş, fotoğraf plakasına ya da filme ne olduğunu açıklamaya ilişkin büyük merak konusu olan bir olguyu tanımlar. Sevgiyle bağlı duyguların eksikliği, sanki yoklukları dış dünya gerçeğini yaratmış gibi yorumlanır. Metnin son bölümü şu şekilde devam eder:

> Tıpkı uzun zamandır kendisini görmemiş olan ve görmediği yüzü her an, kendi zihninde kendisiyle ilgili var olan ideal görüntüye uygun olarak canlandıran bir hastanın, aynada çorak ve ıssız bir çehrenin ortasında, bir Mısır piramidi kadar devasa bir burnun eğik ve pembe yükseltisini gördüğünde irkilmesi gibi, büyükannemi kendi benliğimden ayırmayan, onu sadece kendi ruhumda, hep geçmişin aynı yerinde, benzer, üst üste binmiş saydam anıların ardından görmüş olan ben de, birdenbire, yeni bir dünyanın, zamanın dünyasının, "iyi yaşlanıyor," diye sözettiğimiz yabancıların yaşadığı dünyanın bir parçası olan salonumuzda, hayatta ilk kez ve sadece bir an (çok çabuk kayboldu çünkü), kanepenin üzerinde, kırmızı, hantal ve adi lambanın altında, tanımadığım, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın gördüm.[9]

9. a.g.y., s. 124. Henri Matisse'in "Fotoğraf bizi önceki hayallerimizden kurtarabilir," önermesiyle karşılaştırın; bu tümce Matisse'in "Statement to Tériade" adlı yazısından alıntılanmıştır; söz konusu yazı, Jack D. Flam, *Matisse on Art* (New York: E. P. Dutton, 1978) adlı kitapla yeniden basılmıştır: 10. metin. Siegfried Kracauer de Proust'un pasajı üzerine yorum yapmıştır: "Proust'a göre, fotoğrafçılık, tam bir yabancılaşmanın ürünüdür." Kracauer şöyle devam eder: "Bu tanımın tek taraflılığı belirgindir.... Proust'un yabancılaşmış fotoğrafçısı bile insanın içine doğru akan izlenimleri yapılandırır....bu sayede gözle görülür hammadeyi

"Zeki ve saygılı sevgi," zamanın yıkımlarına karşı görüntüyü kapatmayı başaramadığında, her ne kadar bu andan önce yıkımlar görünmez durumda olmuş olsa da, duygular figürü yeniden giydirmeye girişmeden önce yalnızca bir an için bu görüntüye katlanılabilir.

Proust'un eğretilemesi, fotoğrafın yalnızca dış görünüşlerin bir kaydı olduğunu ve bellekte yer tutmaya gücü olmadığını ileri sürer. Fotoğraf kişinin duygusal etkisini bütünüyle ortaya çıkartır, çünkü elinde olmadan fiziksel dış görünüşlerin gerçek olgularıyla kendini sınırlandırmaktadır. Fotoğraf makinesinin gözü, yabancının gözüdür. Bu durumda duygusal bağlamı çekip çıkararak geriye yaşın çekingen, kayıtsız kemiklerini bırakır. Fotoğraf burada bir anı deposu değildir. Zamanın yeni dünyasında, fotoğraf sanki fotoğraf makinesinin mekanik doğası, "saygılı ve zeki sevgi"nin aracılık etmediği görünün imgelenmiş yoksulluğu ile eşmiş gibi ele alınır. Bu yüzden, kutsal ikona, sevgilinin imgesi, yerinden koparılmış, zalim, kaba günışığında baktldığında çatlamış, renkleri solmuş ve tozludur. Bu nedenle imge, gerçek hatalarını yok etmek ve yine *aura*sını beslemek amacıyla tasarlanmış karanlığına ve çevredeki tanınmışlığına alelacele geri teslim edilir.

---

görme edimi sırasında düzenler," "Photography," *Classic Essays on Photography*, der. Alan Trachtenberg, New Haven: Leete's Island Books, 1980, s. 258-259; *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960. Bir tanık, tanık olduğu sahneden yabancılaşır mı? Bir yabancı, bir yabancı olarak tanıklık ettiği şeyden yabancılaşır mı? Ayrı, ilgisiz, bağlantısız, daha doğrusu önyargısızdır. Yabancılaşma, düşmanlık duygusuyla lekelenir, bu da Proust'un önermediği şeydir. Kracauer'in savına göre, bir fotoğraf daha başlangıcında, beyinde ve gözde anında yapılandırılır, bu denli doğrudan ve anında yapılandırılmamışsa da kısa bir süre sonra yapılandırılacaktır; bu, tıpkı önceden ayarları yapılmış bir fotoğraf makinesiyle havadan çekilen bir fotoğrafa benzer. Kracauer'in bu görüşü, tamamen otomasyonun bir sonucu gibidir ve bu durumda "seyirciye yapılandırmayı yaptırır" tümcesi kısmen çok da yanlış değildir. Otomatik fotoğraf makinesi, daha önce yapılmış ayarlara göre olduğu kadar, pilotun arazi üzerindeki rotası, yani insan düşüncesi ve öngörüsü doğrultusunda da çalışır. Ortaya çıkan fotoğraflar, bütün fotoğraflar gibi, bu kez de fotoğrafların kullanımını belirlemek üzere bakan kişi tarafından yapılandırılır. Kracauer, böyle havadan çekilmiş fotoğraflardaki belirsiz şekillerin "seyirciyi estelik boyuta çektiğini" söyler. Böyle bir seyirci, havadan çekilmiş fotoğrafları yaptıran kişiler ya da kurum olamaz; kullanımlarının bağlamı dışında yeniden üretilen havadan çekilmiş fotoğraflar, işte bu olgu nedeniyle estetik yoruma yönelik bir eğilim taşıyacaklardır. Yine de, Kracauer'in sonucu, fotoğrafçının "gerçekçi bağlılıklar ile şekilci çabalar"ı birbirine karıştırdığı şeklindedir; ben de bu fikre aynen katılıyorum.

Marcel şöyle der: "...onu sadece kendi ruhumda, hep geçmişin aynı yerinde, benzer, üst üste binmiş saydam anıların ardından görmüş olan ben." Buradaki "ben" "büyükannemi kendi benliğimden ayırmayan ben" sözlerini söyleyen "ben"dir, öyle ki fotoğraf eğretilemesi, aynı zamanda, Marcel'in büyükannesini kendisi ile bir tutmasındaki bağlamsal karmaşıklıktan büyükannenin ayrılmasına dair bir eğretilemedir. Kadın, Marcel'in büyükannesi yerine, Marcel'in eğretilemeli fotoğrafıyla, herhangi bir "hantal ve adi" yaşlı kadın olmuştur.

Büyükanne yakında ölecektir. Kendisi de hastalığını bilmekte, ancak Marcel ve annesinin, yani kızının, unutkanlıklarını beslemek amacıyla, zayıflığını saklamak için elinden geleni yapmaktadır. Bunu, kendisini yanıltmak için değil, onları yanıltmak ve rahat ettirmek, ölümünün olasılığını gözardı etmelerini sağlamak için yapmaktadır. Romanda, bir fotoğrafın daha önceki bir açıklaması, bize, Marcel'in büyükannesinin nasıl hatırlanmak istediğinden söz eder.

> Bloch'lardaki akşam yemeğinden birkaç gün sonra, büyükannem neşe içinde, Saint-Loup'nun Balbec'den ayrılmadan onun bir fotoğrafını çekmeyi kendisine teklif ettiğini söyleyince, bu iş için en güzel kıyafetini giymiş olduğunu ve değişik saç modelleri arasında seçim yapamadığını gördüğümde, büyükannemden hiç beklemediğim bu çocukluk beni biraz sinirlendirdi. Hatta iyice aşırıya kaçıp acaba büyükannem konusunda yanılıyor muydum, onu gözümde fazla mı yücelttim, şahsına ilişkin şeylere karşı hep zannettiğim kadar ilgisiz mi gerçekten, ona çok yabancı saydığım bir şeye, yani süse meraklı mı yoksa gibi sorular sormaya başladım kendi kendime.[10]

Marcel o zaman bile büyükannesini yargılamıştı.

Saint-Loup için, büyükannenin resmini çekmek, arkadaşı Marcel'e bir iltifat sayılabilirdi. Metnin kendisi de, Marcel'in her zamanki gibi benmerkezci, yanlış algılamasının yine çarpıtmak için iş başında olduğuna inandırır bizi. Proust burada, romanında yer verdiği bir hayal ürünü, bir de gerçek fotoğraf sayesinde, hem kendini

10. *Kayıp Zamanın İzinde. Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, s. 321.

kandırmanın yararını ve hüznünü, hem de gerçeklik diye adlandırılan şeyin yararını ve hüznünü yakalar.

Marcel, sanki bir yabancının gözüyle, büyükannesinin sıradan görünüşünün tanığı ve gözlemcisi olduğunda, Proust fotoğrafı eğretilemeli bir görü aracı olarak kullanır. Marcel çok sonraları, büyükannesinin ölümünün ardından, onun Saint-Loup tarafından çekilmiş gerçek, hayal ürünü olmayan fotoğrafının görüntüsü karşısında sarsıldığında, fotoğrafın, bu yalın gerçeğin eğretilemesi olarak kullanımı daha da karmaşık bir hal alır. Bu küçük sahne, Marcel Albertine'i beklerken gerçekleşir. Marcel şöyle der: "...baka baka sonunda göremez olduğumuz bir resme bakar gibi, Saint-Loup'nun fotoğrafına dikmiştim gözlerimi; birdenbire, yine, 'Büyükannem bu, ben onun torunuyum,' diye düşündüm, hafıza kaybına uğramış birinin kendi adını hatırlaması, bir hastanın kişilik değiştirmesi gibi."[11] Kaybedilen şeyin bulunduğu ya da unutulan şeyin hatırlandığı biçimde dikkatin bir anda toplanması veya odak kayması yakından bildiğimiz bir şeydir.

Daha sonra Françoise, Albertine'in gelişini bildirmek için odaya girer ve fotoğraf hakkında, "Zavallı hanımcığım ... her şeyiyle o işte"[12] diyerek fotoğrafın çekildiği günü anımsar. Françoise'nın vermeyi sürdürdüğü, görünüşte dağınık bilgi parçalarında, büyükannenin, fotoğrafı, öldüğünde (kendisinin beklediği ancak bilgisini Marcel'e taşıtmak istemediği bir ölümdür bu) Marcel'e bir hatıra bırakmak üzere çektirdiği; Marcel'in bir kendini beğenmişlik işareti olarak görüp aşağıladığı büyük şapkayı, hastalığın yüzündeki izlerini saklamak için seçtiği; diğer bir deyişle kadının her düşüncesinin kendisi için değil, Marcel için olduğu yavaş yavaş açığa çıkar. Fotoğrafın eğretileme olarak kullanımı, yazınsal bir teknik, karakterin anlaşılmasını derinleştiren bir araçtır elbette. Ayrıca, bize fotoğrafın kullanımının onun kendi anlamını öğreteceğini gösterir.

Anlamlı bir fotoğrafın ve bu fotoğraf ile imgelenebilen bir diğeri arasındaki farkın Barthes tarafından anlaşılmasına, Proust'ta bir

11. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde. Sodom ve Gomorra*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 184.
12. a.g.y., s. 184.

ilkörnek bile bulabiliriz. Marcel, Sorbonne'da bir profesör olan Brichot ile sohbet etmektedir. Brichot, Bayan Verdurin'in önceki salonunu över, Marcel bunun üzerine kendi kendine düşünür: "Belki de o "salon"un Brichot'ya şimdikinden üstün görünmesinin sebebi, zihnimizin ihtiyar bir Proteus'a benzemesi, hiçbir şekle bağımlı kalamaması, sosyete hayatında bile, ağır ağır, zorlukla mükemmelliğe ulaşmış bir salondan ansızın kopup, onun kadar parlak olmayan bir başka salonu tercih etmesiydi," ve burada destansı benzetme başlar:

> aynı şekilde Swann da, Odette'in eteği kabarık gösterişli bir elbiseyle, Lenthéric'te kıvırtılmış saçlarla Otto'da çektirdiği "rötuşlu" fotoğraflarından pek hoşlanmaz, Nice'te çekilmiş, çuha etolü ve üstüne menekşeler işlenmiş, siyah kadife kurdeleli hasır şapkasının altından görünen biçimsiz saç modeliyle, (genellikle fotoğraf ne kadar eskiyse kadınlar da o kadar yaşlı göründüğünden) yirmi yaş genç, şık bir kadın olduğu halde, olduğundan yirmi yaş büyük bir hizmetçi izlenimi uyandırdığı küçük fotoğrafını tercih ederdi.[13]

Geçmiş zaman; fotoğraftaki kadının yaşı; fotoğrafın anlamının aldatıcı ya da beklenmeyen bir şekilde açığa çıkması; kadının kendisini sergilediği ciddi bir şekilde poz verilmiş fotoğraf ile, kadının daha gerçek olmasa da, hazırlıksız, daha özel, bakan kişinin daha güvenle kendisine aitmiş gibi algılayıp değerlendirdiği görünüşünün yer aldığı teklifsiz çekilmiş fotoğraf arasındaki karşıtlık; bütün bu unsurlar, Proust'un benzetmesinde ve Barthes'ın annesini keşfetmesinde aynıdır. Barthes, söylediği gibi, Proust'la aynı noktalarda buluştuğunun farkındadır. Barthes'ın, annesinin beş yaşındayken çekilmiş fotoğrafını, onun için annesinin şefkati, nezaketi ve masumiyeti ile dolu olan fotoğrafı olarak belirlemesinden sonraki yorumu şöyledir:

> Fotoğraf bir defa bana anımsama kadar kesin bir duygu vermişti; tıpkı bir gün Proust'un ayakkabılarını çıkarmak için eğildiğinde, "yaşayan gerçekliğini, istençdışı ve tamamlanmış bir anı halinde ilk kez dene-

13. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde. Mahpus*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 199.

yimlediği[m]" büyükannesinin gerçek yüzünü aniden görmesiyle yaşadığı deneyim gibi. [Barthes'ın annesinin çocukken fotoğrafını çeken] Chennevières-sur-Marne'ın meçhul fotoğrafçısı, en az annesinden (ya da eşinden – kimse tam olarak bilmiyor) dünyanın en güzel fotoğraflarından birini yapan Nadar kadar, bir gerçeğin aracısı olmuştu; fotoğrafçılığın teknik varlığının mantıklı olarak sunabileceğinden daha fazlasını içeren, asıl amacını aşan bir fotoğraf üretmişti Nadar. Ya da yine (bu gerçeği ifade etmeye çalıştığımdan) bu Kış Bahçesi Fotoğrafı benim için, Schumann'ın ruhsal çöküntüye girmeden önce yaptığı son beste, hem annemin varlığı hem de onun ölümünün bana verdiği kederle uyumlu olan o ilk *Gesang der Frühe* gibiydi; bu uyumu, buraya koymadığım sonsuz sayıda bir sıfatlar dizisinden başka bir şeyle anlatamazdım; oysa bu fotoğrafın, annemin varlığını oluşturan ve bastırılması ya da kısmen değiştirilmesiyle beni tam tersine, annemin doyumsuz bırakan şu fotoğraflarına geri döndüren tüm olası yüklemleri biraraya topladığından kuşkum yoktu. Görüngübilimin "sıradan nesneler" olarak adlandıracağı bu fotoğraflar yalnızca benzeşiyor, onun gerçeğinden çok kimliğini harekete geçiriyordu; ancak Kış Bahçesi Fotoğrafı gerçekten özseldi; benim için ütopik olarak biricik varlığın olanaksız bilimini ortaya çıkarmıştı.[14]

Beceri ve teknik yeterlilik uygulamada gereklidir, ancak kuramsal açıdan konu dışı olabilir. Teknik yeterliliğin noksanlığı, bu pasajlarda gerçeğe yaklaşımın eşdeğeri yapılmıştır.

Proust'un, fotoğrafın bir figürü çağrışımlarından arındırarak yalın bir hale getirdiği yönündeki görüşü, Robert Lowell tarafından yazılmış bir şiirde umulmadık bir şekilde pekiştirilir:

O kutsanmış yapılar, öykü ve uyak–
neden yardım etmiyorlar bana şimdi
hatırlanan değil hayal edilen
bir iş çıkarmak isterken?
Kendi sesim kulağımda yankılanıyor:
Ressamın görüsü bir objektif değil ki,
ışığı okşamak isterken titrer o.
Fakat bazen yazdığım her şey
lime lime olmuş görme yeteneğimle

14. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, s. 70-71.

bir enstantane gibi görünür,
parlak, hızlı, gözalıcı, toplu halde,
yaşamdan yükselen,
ama gerçek tarafından felce uğratılmış.
Bütün'ün uyumsuzluğu.
Ama niçin olanları gizleyelim?
Doğruluğun zarafeti için dua edelim
Vermeer'in güneş ışığına yüklediği
bir haritadaki gelgit gibi gizlice
saf arzuyla yüklü kızına.
Zavallı, gelip geçici gerçekleriz biz,
fotoğraftaki her figüre
yaşayan adlarını
vermesi tembihlenmiş.[15]

Şair, "hayal edilen bir iş"i "ressamın görüsü" ile, "hatırlanan" şeyi de fotoğraf ile eşleştirmiştir. Yine de bir muamma vardır, çünkü "hatırlanan" şey "o kutsanmış yapılar, öykü ve uyak" ile şekillenir ve bunlar, şair "hayal edilen bir iş çıkarmak isterken," ya bir işe yaramaz ya da mevcut değildir ("neden yardım etmiyorlar bana şimdi" ikisinden biri olabilir). İtalik olarak yazılmış satırlarda, yani şairin kendi sesinde, ressamın görüsünün, bakışına karşılık veren nesneyi kuşatmakta olduğunu sanırız neredeyse: görü, "ışığı okşamak isterken titrer." Enstantane, bu dizelerden daha göz alıcı bir biçimde anlatılamazdı:

parlak, hızlı, gözalıcı, toplu halde,
yaşamdan yükselen,
ama gerçek tarafından felce uğratılmış.

"Ama niçin olanları gizleyelim?" dizesinde şiir yine geriye döner. Bir "doğruluğun zarafeti" vardır. Fotoğraf, "zavallı, gelip geçici gerçekler" olarak konumumuzu somutlaştırır, ancak bu kör doğruluğun varlığı, "yaşayan ad" ile farklılaşmayı zorla kabul ettirir. Yalnızca şair yaşayan adı verir. Doğruluğun zarafeti de kesinliktir. Doğruluk *zarafetine*, Vermeer'in ışığı gibi, şair tarafından ulaşılır.

15. Robert Lowell, "Epilogue," *Day by Day*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, s. 127.

Yaşayan ad kimliği doğrular ve fotoğraf ile kişi arasında bağlantıyı sağlar. Adlandırma edimi, ister Adem'in hayvanları adlandırması gibi yeni ad verme, ister anne babanın bebeklerine ad vermesi gibi özel ad verme edimi olsun, kimliği oluşturmada son derece önemlidir. Ancak bir fotoğrafın anlamı ile ilgili tartışmanın amacı için, "zavallı, gelip geçici gerçekler"e, yani nesnelerin ve kişilerin fiziksel görünüşlerinin fotoğraftaki izlenimine de eşit ağırlık verilmelidir. Aksi halde, adlandırılacak bir şey olmazdı. Lowell, enstantaneyi, fotoğrafa atfetmeye pek alışkın olmadığınız şekilde, "yaşamdan yükselen" olarak gördüğünü de ağzından kaçırır. Ama elbette haklıdır. Toplu halde olma, bir biçim düşüncesi, bir düzenleme ifade edebilir, poz verme ya da teklifsizlik ve poz vermeme söz konusu olsun olmasın. Çabukluğu (enstantane) bu etkiyi yok saymaz.

> yaşamdan yükselen,
> ama gerçek tarafından felce uğratılmış.
> Bütün'ün uyumsuzluğu.

Birbirinden tamamıyla ayrı iki düşüncenin evliliği, uyumsuzluğa neden olur. İmgelem, bellek ile aynı şey değildir; her ne kadar birbirlerinden ayrılamaz biçimde birleşmiş olsalar da, bir ressamın görüsü bir objektif değildir; biçim olgunun karşıtıdır. "Olgu" bu anlamda, sert somut kaya, düşünce yoluyla değiştirilemeyen dışarıdaki dünya, batan ve doğan güneş, insan bedeninin belirli biçimi, rüzgar ve yağmur anlamına gelir. Fiziksel bir olgudur. Öyleyse, biçim fiziksel olguların ötesinde anlam veren ilkelere göre şekillendirir, gruplandırır, çerçeveler, oluşturur. Bu durumda uyumsuzluk nasıl olacaktır? Biçim, işlevi izlemek yerine, bir düşünceyi görünür kılmak olan kendi işlevini yaratır. Bu çetin, sürekli aykırı ama gerçek ve kalıcı olan olgu ve düşünce karşıtlığı, onları görsel olarak bir araya getirme olasılığını ilginç, dokunaklı, bazen olağanüstü kılan şeydir. Fotoğrafçılık dahil olmak üzere, çeşitli görsel temsillerde birleşme yöntemleri farklıdır, ancak bu uygunsuz çiftin cesur bir düzlemde karşılaşarak birleşmesi gereken amaçtır. Düşünce, bu geniş anlamıyla, duyguyu içine alır. Lowell'ın son dört dizesi güçlüklerin üstesinden gelmez ya da farklılıklarla uzlaşmaz, ancak onları,

her bir terime (adlandırma, zavallı gelip geçici gerçek) gereken ağırlığı vererek, denetim altına alır.

Bu anlaşılması zor kavram böyle betimlenebilirse, düşünce ve olgular arasında benzer bir uyumsuzluk, Marcel'in Albertine hakkındaki düşüncelerinin Proustvari bir şekilde üst üste yığılması örneğinde de vardır. "...içimde her saat birbirini izleyen hayali Albertine'lerin sonsuz dizisinde, plajda görülmüş olan gerçek Albertine sadece başta yer alıyordu; tıpkı bir rolü "yaratan" starın, uzun bir temsiller dizisinde, sadece ilk temsillerde rol alması gibi."[16] Ya da yine, "Benim konuştuğum sıradan ve duygulandırıcı Albertine'in karşısında, denizin önündeki esrarengiz Albertine'i görüyordum."[17] Yazar iki terimi de (sıradan gerçek Albertine ve esrarengiz Albertine) yaratmıştır, ancak aynı zamanda tutulan iki kavramın olasılığı okuyucu tarafından uygun bir şekilde kabullenilmezse –kendi başına iki kavramın bir arada tutulması düşüncesi tümden sorgulanırsa– Proust'un formülasyonu olduğundan daha tuhaf görünür. Metin içinde, düşünce tamamıyla bildik bir hal almıştır.

Fotoğraf eğretilemesiyle oynayan Proust'tan diğer bir örnek de olağanüstü ölçüde komiktir. Charlus konuşmaktadır:

> ...ailesine ait bir malikâneyi şimdi zengin maliyeci Israeller'in satın almış olduğunu anlattı ... "Doğal olarak, şerefi lekelenmiş olan bu malikânenin bahsini bile duymak istemiyorum, tıpkı kocasını terk eden yengem Clara de Chimay'nin adını duymak istemediğim gibi. Ama malikânenin henüz bozulmamışken çekilmiş bir fotoğrafını saklıyorum; aynı şekilde, prensesin, iri gözlerinin kuzenimden başka kimseyi görmediği zamanki bir fotoğrafını da saklıyorum. Fotoğraf, gerçeğin bir kopyası olmaktan çıkıp bize artık mevcut olmayan şeyleri gösterdiğinde, yoksun olduğu haysiyeti bir ölçüde kazanmış oluyor.[18]

Charlus, küçümsediği insanlara satıldığı için evin herhangi bir ayrıntısında gerçek anlamda bir değişiklik olduğunu ileri sürmemektedir, ancak bu evi kendisine hatırlatan fotoğraf onun için "gerçeğin bir kopyası" olmaktan çıkmıştır ve "artık mevcut olmayan şey-

16. *Kayıp Zamanın İzinde. Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, s. 382.
17. a.g.y., s. 397.
18. a.g.y., s. 302.

leri" göstermektedir, bir başka deyişle bu durumda, bu ev ailesinin sahip olduğu ev değildir artık. Ev eskisi gibi yerinde durmaktadır, ancak yeni sahipleri yüzünden değeri düşmüştür; eskisi gibi ve fotoğrafta göründüğü gibi ev, yalnızca bir anının resmidir. Bunun, evin haysiyet kazanması anlamına nasıl geldiği hemen anlaşılmaz. Kuzen Clara de Chimay'nin kocasına bağlı olduğu zamanlarda çekilmiş bir fotoğrafın karşılaştırmaya olanak verecek biçimde saklanması, Baron'un acımasız kendini beğenmişliğine gülünç bir yön verir. Haysiyete, onur kırıcı durumların kabulünden önce gerçeği kendi kulvarında durdurmak konusundaki ısrar yoluyla ulaşılır görünüşte.

Böylece Charlus, öyküsünün kendi kurgusuna uymayan parçalarının doğruluğunu yadsıyarak kendi fotoğraflarını gerçek olarak tanımlamaktadır. Charlus'ün kurgusuna göre, anlatılan nesnenin ya da kişinin daha sonraki ihanet eden yönleri, önceki ev ya da önceki yenge (önceki sözcüğü, aileden ve standartlarına ihanet ettikleri için Charlus'ün hayatında var olma olasılığından atıldıkları için kullanılır) gerçek değildir. Charlus onların var olduklarını yadsımaz. Ev yerinde durmakta, kuzen yaşamaktadır. Fotoğrafın gerçek kılıcı gücü sayesinde, onların *kendi* evi ve *kendi* yengesi olarak varoluşlarının, kendi günahlarıyla birlikte son bulduğunu savunur. Bir kurgu oluşturur ve tanımlar; fotoğrafı da kurgunun gerçekliğini kanıtlamak için kullanır. Pasajdaki gülünç etkinin bir parçasıdır bu. Eğer fotoğrafların bir durumdan diğerine farklılık göstermediği ileri sürülse, Charlus, fotoğraflarındaki fark olgusunun ve kronolojik doğruluğun (her bir durumda da düşüşten önce) bir ilkeyi yaratıp simgelediği konusunda ısrar ederdi, ki bu da, alçaltıcı bir duruma maruz kalan bir şeyin ilk durumunda resmedilmesinin olanaksızlığıdır. Bu durumda, Charlus baktığını değil bildiğini görmektedir.

Buna karşıt bir süreç, Marcel Paris'e büyükannesinin yanına döndüğünde ve onu ilk kez sanki bir fotoğraftaymış gibi, kendisinden uzaklaşmış, sanki hayattaki en önemli işlevi Marcel'in büyükannesi olmak değil de, ondan uzakta var olmak, hatta ölmekmiş gibi, yaşlı ve hasta olarak gördüğünde ortaya çıkar.

Roland Barthes'ın, annesinin resminin çekilmesi için poz ver-

mesini anlatması, Proust'un büyükannesinin resminin Saint-Loup tarafından çekilmesini anlatması ile karşılaştırılabilir.

> Yine de annemin bu fotoğraflarında her zaman kenara ayrılmış, saklanmış, korunmuş bir yer vardı: gözlerinin parlaklığı. O an için bu, fiziksel bir ışıltı, bir rengin, gözlerinin mavimsi yeşilinin fotoğrafik bir iziydi. Ancak bu ışık şimdiden beni özsel bir kimliğe, sevilen kişinin yüzünün üstün niteliğine götüren bir tür aracı haline gelmişti. Ve ne kadar kusurlu olsa da, bu fotoğrafların her biri, onun kendisini fotoğrafının çekilmesine "bıraktığı" zamanlarda hissettiklerini açıkça gösteriyordu: reddetmenin "tavır"a dönüşmesinden korkan annem kendini fotoğrafa "verirdi"; bu sınavdan ... *sağduyuyla* (ama yumuşak başlılığa ya da asık suratlılığa özgü o gergin gösterişçiliğin bir izi olmadan) geçmişti; çünkü o her zaman ahlaki bir değerin yerine daha üstün bir değer –bir uygarlık değeri– koyabilmişti. Benim gibi kendi imgesiyle mücadele etmemişti: kendi kendini *imgelememişti*.[19]

Proust'un pasajında, Marcel'in büyükannesi bilinçli olarak kendisinin bir imgesini yaratmakta ve bu imgenin, ölümünden sonra torunuyla kalacak kendisinin doğru bir resmi olmasını ummaktadır. Güzel giyinmekle kalmayıp, yüzünü gölgede bırakan bir şapka takarak hastalığın izlerini de gizlemektedir. (Bu ayrıntıyı daha sonra, Françoise Marcel'e bu fotoğrafın çekildiği sıradaki koşulları ayrıntılarıyla acılı bir biçimde açıklarken öğreniriz.) Büyükanne fotoğrafta belirecek olan kendi imgesini denetlemektedir. Ne Marcel'in büyükannesi ne de Barthes'ın annesi, Barthes'ın kendisi için ileri sürdüğü gibi kendi durumunu düşünerek poz vermiştir. Barthes her ne kadar kendisi poz vermeden yapamıyor olsa da, poz vermediği için annesiyle gurur duymaktadır.

Proust kendi sahnesini, Marcel başka birinin çekeceği bir resim için büyükannesinin yaptığı hazırlıkları kıskançlıkla izlerken imgeler. Büyükannenin ölümünün üzerinden ancak bir süre geçtikten sonra onun soylu niyetini öğreniriz: giyinmeye katlanmak, kendisinin ölmüş olduğu bir gelecek düşüncesine katlanmak ve kendisini temsil ettiği sıkıntı verici bir görevi benimsemek için kendini zorlamış ve bunların hepsini Marcel'i düşünerek yapmıştır. Ve bu son-

19. Barthes, *Camera Lucida*, s. 66-67.

raki zamanda, Marcel, büyükannesinin onu ne kadar düşündüğünü ve sevdiğini daha iyi anlayabilmiştir.

Fotoğrafın zamanı, çekildiği andan, Marcel'in, büyükannesinin resim çektirmekteki gerçek amacını anladığı ana uzanır, bu andan da, çekiliş anının önceki anısını değiştirmek için geriye döner.

Barthes da geçmiş zamanla şimdiki zaman arasında çalışmaktadır. Proust'tan farklı bir biçimde, Barthes'ın kitabı bir roman olarak sunulmasa da ve Barthes doğrudan fotoğrafçılığı ele alsa da, ikisi arasında bazı benzerlikler ortaya çıkmaktadır. Her iki kitapta da, sevilen bir kadın figürü (Proust'ta romanın anlatıcısı Marcel'in büyükannesi, Barthes'da ise kendi annesi) merkezde yer almaktadır. Birlikte geçirilen yılların ardından sevilen kadın ölür. Ondan geriye bir fotoğraf kalmıştır. Hayatta kalan kişi bu resmi nasıl değerlendirecektir? Barthes'a annesinden bir değil pek çok fotoğraf kalmıştır, çünkü o roman yazmamaktadır; ona göre annesini gerçekten betimleyen bir fotoğrafı bulmak için yaptığı arama onu tatmin etmeyen çok sayıdaki her günkü sıradan fotoğrafın çıkarılmasını ve dikkate alınmamasını kapsar. "Sevmiş olduğu[m] yüzün gerçeği"ni arar. Annesinin beş yaşındayken çekilmiş bir fotoğrafında bulur bunu. Barthes, Proust'un kendisiyle karşılaştırma yapar. "Fotoğraf bir defalığına bana anımsama kadar kesin bir duygu vermişti," diye yazar Barthes, "tıpkı bir gün Proust'un ayakkabılarını çıkarmak için eğildiğinde 'yaşayan gerçekliğini, istençdışı ve tamamlanmış bir anı halinde ilk kez deneyimlediği[m]' büyükannesinin gerçek yüzünü aniden görmesiyle yaşadığı deneyim gibi." Ancak Barthes'ın Proust'un metninden aldığı şey, istençdışı ve tamamlanmış anının bu yaşayan gerçekliğini, annesinin beş yaşındayken çektiği fotoğrafla eşleştirme olasılığıdır. Proust büyükannesini önce tanık ve yabancı rolünü üstlenerek gördükten sonra, "zeki ve saygılı sevgi"sine geri dönüp onun imgesini değiştirmiştir; Barthes da aynı kesinlikte, bu fotoğrafı gelecekle ve kendi sevgi duygularıyla donatmıştır. Barthes, bu sevginin *aura*sını annesinin beş yaşındayken çekilmiş bir resminde bulur; bu resim, Barthes doğmadan önce ve annesinin Barthes'ın onu ilk kez gördüğü biçimi almasından çok önce

çekilmiştir; bu alışılmamış durum görüdeki kurgusal olasılıkların bir ölçüsüdür.

Fotoğraf ne bir anıyla yüklü ayna ne de penceredir,[20] fakat bir anıya dönüşmek üzere olanın bir resmi, geçmişte kalmak üzere olan şimdide hatırlanması gerekenin bir yakalanışıdır. Bu, resmi, anının kendisi ile karıştırmak anlamına gelmez, çünkü anı tıpkı rüyalar gibi içsel, özel ve devinduyumsaldır.

Dış dünyanın, parçalar halinde de olsa, bir fotoğrafta yakalandığını söylemek yerindedir. Sorulacak soru, 'Ortaya çıkan resim ne anlama gelir?' olacaktır. Anlamın dokusu, alıntılanan pasajlardaki karmaşıklıkla örneklendirilmektedir. Proust'a göre, sevilen herhangi bir kişinin sarındığı yanılsama peçelerinden sıyrılan büyükannesinin gerçek kişiliğindeki dış dünyaydı bir fotoğraf olarak imgelediği. Bu açıdan bakarsak, fotoğraf, duygular tarafından etkilenmemiş en yalın dış görünüşü açığa çıkarır. Dış görünüş ön plana çıkarılmıştır. Hacim uzayda, kişi bedende var olur; beden gelip geçicidir, yaşlı bayan da her kadın, herhangi bir kadındır. Betimlenen imgelem edimi, etkisi açısından fotoğrafın dönüşümüne dayandığı kadar büyükannenin de dönüşümüne dayanır. Fotoğraf, bir analoji terimidir ve büyükannenin resmi kadar yanlış yönlendirici olabilir. Proust bir "sanki" formülasyonu kullanmaktadır: sevgi ya da eğilimi olmadan görülen büyükanne, bir fotoğrafın onu yabancı birine temsil etmesi kadar sıradandır. Durum sanki bir fotoğrafın, "kanepenin üzerinde, lambanın altında, kırmızı yüzlü, hantal ve adi, tanımadığım, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın"dan başka bir şey aktaramaması gibidir. Yine de bu niteliklerin pek çoğu, bir fotoğrafın tam ola-

20. "Anıyla yüklü ayna" sözü Oliver Wendell Holmes tarafından kullanılan fotoğrafın çağrışımsal ve anmaya değer betimlemesidir. *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, John Szarkowski'nin, Museum of Modern Art tarafından 1978'de New York'da basılan deneme yazısı ve fotoğraf kataloğunun başlığıdır. Ayrım, "bir kendini ifade etme aracı" (aynalar) olan fotoğraflarla "bir keşif yöntemi" (pencereler) olan fotoğraflar arasındadır (s. 11). James Merrill, "Mirror" [Ayna] başlıklı eski bir şiirinde, aynayı Magritte-vari bir imgeler karmaşası –ayna, pencere ile bağ kurarken, adeta üst üste yansıyan katmanlar– ile kullanır. Bu şiire dikkatimi çeken John Hollander, bunun hakkında yazmıştır, "A Poetry of Restitution," *Yale Review* 70, Kış 1981, s. 161-186.

rak aktaramadığı şeylerdir. "Hasta, hayallere dalıp gitmiş, bitkin" tamamıyla duygusal betimleme notlarıdır, herhangi bir derecede salt görsel değildir. Gerçekten nasıl hayallere dalıp gitmiştir? Gözlerin boş boş baktığı düşünülebilir; bu, en azından bilinen bir durumun tanıdık bir betimlemesidir, ancak burada boş boş bakan gözler söz konusu olamaz, çünkü gözler "delimsi" bakmaktadır, üstelik de tahminen aşağıya doğru bakmaktadır, çünkü bir kitabın üzerinde gezinmektedir. Yine de Proust, bunun fotoğraf makinesinin kaydettiği, bir fotoğrafta kaydedilebilecek bir şey olduğu konusunda inandırıcıdır. Ona tamamıyla inanırız. Bu inanç da, fotoğrafın ne anlama geldiğini anlamamızı sağlar. Fotoğraf, bir geştaltın birbirinden bütünüyle ayrı, optik olarak nötr unsurlarına ayrıştırılmasıdır – bunlar, isteyebileceğimiz gibi, bir ressamın elinden çıkmışa benzeyen bir olgular dizisi olsa bile: "lambanın altındaki kanepe," ya da ışık ve gölge oyunu; "kırmızı yüzlü," bir renk; "hasta, hayallere dalıp gitmiş," Bayan de Sévigné'nin mektuplarını okuyan aklı başında kadın değil; "delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen," Marcel'in okuduğu ya da onun bilmiş olduğu şekilde büyükannesinin okuduğu gibi eleştirel okuma ediminin karşıtezi; fakat son ve bitirici bir fırça darbesi olarak "tanımadığım bitkin bir yaşlı kadın."

Marcel bunu "sadece bir an (çok çabuk kayboldu çünkü)" görmüş olduğunu söylemiştir ve görüsünde simgesel olan, bu çabucak akıp giden zaman unsurudur. Fotoğraf, insanın bir andan daha fazlasına dayanabilecek cömertliği gösteremeyeceği gerçek dünyaya kısa bir bakışı kaydeden ve bir an için bile olsa gerçekliği açığa çıkarıyor gibi görünendir. İşlemin kısalığı, her ikisi de fotoğraf düşüncesi tarafından temsil edilen bir anda meydana gelme ve kısa ömürlü olma düşünceleriyle uyumludur.

Roland Barthes annesinin ölümünden sonra doğru fotoğrafı ararken, annesine ait "bir özsel kimlikten, sevilen yüzün üstün niteliği"nden söz eder. Hiçbir zaman Proust'un keşfini, yani tanık ve yabancı biri olduğu o tuhaf anı yaşamaz. Annesine karşı olan duyguları daima, Proust'un "zeki ve saygılı sevgi"si ile nitelenir. Kimliği tanıyan izleyici, adlandırma eyleminden dolayı bu kimliğin sahibidir de. Gizemli bir şekilde, Barthes annesinde var olduğunu bil-

diği nitelikler kadar, seçtiği ya da bulduğu fotoğraftaki yokluk olgusuna da dayanır. Anne, beş yaşındayken çekilmiş fotoğrafında henüz anne olmamıştır; oğlu daha doğmamıştır. Barthes, yabancı kavramının işin içine girmesine asla izin vermese de, bu ana tanık olabilir. Başka bir gerçek fotoğrafın –kitabının kapağındaki fotoğrafın– metnin anlamını değiştiren bir ek anlam ileri sürmesine engel olmayarak, varsayabileceğimiz üzere, buna izin verir. Metinde bu fotoğrafa hiçbir gönderme yapılmaz. Fotoğraf yalnızca oradadır; altyazısız ve uzantısız olarak metne eklenmiştir. Fotoğraf renklidir, ancak tek bir renk, mavimsi bir yeşil vardır; gölgeler siyah, perdedeki yarıklar, içinden ışık geçtiği için beyazdır. Fotoğraf, kumaşın kalın, siyah dikey katlarını, opak kıvrımları saymazsak içinden gün ışığının parladığı mavimsi yeşil renkte, bir çift seyrek örgülü perdeyi göstermektedir. Ortada perdelerin birleştiği yere konmuş büyük bir kanepe perdelerden birini hafifçe yana itmiştir. Fotoğrafın sağ alt köşesinden çaprazlama gelip perdeler arasındaki boşlukta son bulan kanepenin üzerinde büyük kabarık bir yastık durmaktadır. Fotoğrafın altta kalan üçte birlik bölümü yoğun bir şekilde karartılmıştır. İnsan, perdenin arkasında ışıktan başka hiçbir şey, mavimsi yeşilden başka hiçbir renk göremez. Her şey bir işaret, gizem ve özgül nesnelerin ya da insan çağrışımının hayal kırıklığı yaratan bir yokluğudur. Bir altyazıymış gibi basılmış olan tanıtma yazısında, "Daniel Boudinet. Polaroid. 1979" yazmaktadır. Barthes'ın imgeleminde, onun için algılanan ve adlandırılan bir nitelik olan yokluk, Diderot'nun baktığı resmin içinde kendisini imgelemesinden esinlenen sanat tarihçisi Michael Fried için "izleyici"nin tuttuğu yerin aynısını tutuyor gibidir. Barthes'ın bulmuş olduğu kendi yokluğuydu. Mavimsi yeşil anımsatıcı bir renktir. Şöyle der Barthes: "Annemin bu fotoğraflarında her zaman kenara ayrılmış, saklanmış ve korunmuş bir yer vardı: gözlerinin parlaklığı. O an için fiziksel bir ışıltıydı, bir rengin, gözlerinin mavimsi yeşilinin fotoğrafik bir iziydi." *Camera Lucida*, Barthes'ın annesinin ölümünden sonra yayımlanmıştı ve kapağındaki resim onun hem varlığını hem de yokluğunu incelikle akla getirmektedir.

Yokluk, negatif alan ve boşta çalışan makine kavramlarının hep-

si, bir görüş açısını anlatan eğretilemelerdir. Yazın eleştirisi sözdağarında olduğu kadar görüş sözdağarında da "negatif" kavramı önemlidir. Sanatçılar, *negatif alan* terimini, şeyler yani somut hacimler arasındaki hiçbir şeyin bulunmadığı alan için veya ana hatları yeterince kesin olan ve ancak eksik sözcüğün tamamlayabileceği bellek boşluğu gibi bir alan için kullanırlar. Yalnızca yokluğun kesin şekli dikkat edilip görülebilir. Somut maddelerin sınırları, bu maddeleri tanımlamakla kalmaz, bu maddelerin var olduğu alanı da tanımlar. Eğer gökyüzündeki bulutlar dikkati çekmek için ön plana çıkarılırsa, bulutlar arasında görülen alan negatiftir. İnsan negatif alanı da şekil olarak görmeyi öğrenebilir.

"Negatif beceri" sözü, "insan belirsizliklerde bulunabilme becerisini gösterdiğinde" oluşan bir durumu belirtmek üzere Keats tarafından üretilmiştir. Bu belirsizlikler, "olgu ve nedenden sonra herhangi bir sinir bozucu sonuca ulaşmayan gizemler, şüpheler"dir. Keats'e göre, "gizemin Penetralium'undan yakalanan, incelikle yalıtılmış gerçeğe benzerlik"e[21] erişmek, her durumda gizemli ve bilinmez olarak kalan bütünü oluşturmasına izin vermekten daha iyidir. "Olgu ve nedenden sonra sinir bozucu sonuç," bireysel ve özel olanın belirsizlikleri ve gizemi ile kesin olarak uzlaşmayan tamamlama, bağlantı kurma ve genelleme ya da soyutlama gereksinimidir. Gerçekliğin belirsizlikleri, gerçeğe benzemek üzere yapılmış modellerle karşıtlık oluşturur. Modeller gerçek olanı kaçınılmaz olarak yalınlaştırır. Keats, belirsizliklerin, gizemlerin ve şüphelerin kalmasına izin verilmesini istemektedir.

Roland Barthes, ölümünden sonra annesini ona hatırlatacak fotoğrafı alışılmamış bir biçimde ararken, annesi hayattayken onunla ilgili bildiklerinden kalan görünürde gerçekçi fotoğrafların hepsini reddetmişti. Resimden beklediği yarar ona anlamı öğrettiği için, annesinin beş yaşındaki fotoğrafını seçmişti. Bu seçme edimi, Wittgenstein'ın "boşta" çalışan makine eğretilemesini çağrıştırır; bu eğretileme, itici güç ya da levye tarafından henüz aktive edilmemiş potansiyel hareketin bir paradigması olarak kullanılır. Barthes'ın

21. *The Letters of John Keats, 1814-1821*, der. Hyder Edward Rollins, 2 cilt, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958, 1:193-194.

arayışı, bir tek resmin duygu ve anı selini tam gaz aktive etmesine kadar boşta bekleyen motora bir örnektir. Barthes, yokluğun şeklini, negatif alanı tanımıştır ve alanı dolduracak resmi aramıştır. Barthes'ın bir tek fotoğrafı araması günümüz dünyasının bir belirtisidir. Annesinin pek çok fotoğrafının olduğu gerçeğinin ötesinde, Barthes yalnızca bir fotoğrafın ona verebileceği annesinin varlığını doğrulama peşinde koşmuştur. "Yalın benzerlik"in ötesinde, yalnızca kendisinin sağlayabileceği ve varlığını ya da etkisini asla kanıtlayamayacağı bir şey istemişti Barthes. Kanıt, annesinin varlığının özgünleştirilmesiydi. Barthes için konu can alıcı derecede önemliydi. "Yalın benzerlik"in ötesindeki şey, nesnesi olmayan *aura* idi. Boşta bekleyen resmin, Barthes'ın kendi irkilmiş dikkati sayesinde harekete geçeceği önceden görülemezdi. Baktığı fotoğraflar arasında biri kendisine bunu vermeden önce, ne aradığını bilmiyordu.

Proust 1871'de doğmuş 1922'de ölmüştür. Onunla karşılaştıralabilir büyüklükte, ancak İngilizce'de Proust'tan daha az bilinen Avusturyalı romancı Robert Musil ise 1880'de doğmuş 1942'de ölmüştür. Proust'un romanındaki döngüsellikle karşılaştırılabilir bir durum ve tamamlanmamışlığın üstün niteliğini gösteren bir sonuca ulaşmama başarısı onun asla bitmemiş olan romanı *The Man Without Qualities* [Niteliksiz Adam] için de söz konusudur. Ancak ben onun yapıtının tümünü ya da sonunun olmayışını ele almadan, Musil'in fotoğrafın varlığını ve anlamını kavrayış biçimine değineceğim.

Öncelikle Musil'in, Biri ve Öteki'nin varlığı üzerinde sürekli düşündüğü ve genellikle sorunu kendi deyimiyle resim sayesinde simgelediği anlaşılmalıdır. Kahramanı, niteliksiz adam Ulrich, kimi zaman resmin içindedir, kimi zaman da dışardan resme bakmakta ya da kendini içerde imgelemektedir. "Kendileriyle olan temel ilişkilerinde," der Ulrich,

> 'çoğu insan anlatıcıdır... Hoşlarına giden, olguların düzgün bir biçimde birbirini izlemesidir, çünkü bu bir gereklilik gibi görülür ve hayatlarının bir "rota"sı olduğunu sanarak kaosun ortasında nasıl oluyorsa

kendilerini güvende hissetmeyi başarırlar.' Ve şimdi Ulrich, özel hayatın hâlâ sımsıkı tutunduğu bu temel anlatı unsurunu kaybetmiş olduğunu fark etti, bununla birlikte hayatta her şey artık anlatıyla ilgisizdi, bir "iplik"i izlemiyordu, ancak sonsuz ölçüde içiçe geçerek dokunmuş bir yüzey gibi yayılıyordu.[22]

Man Without Qualities başlığı, nitelikleri olmayan bir adamdan çok, hiçbiri sivrilmemiş, tüm niteliklere sahip adamı tanımlar. Ya da nitelik, İngilizce'deki gibi, tıpkı hepsi bir nitelik ya da nitelikler dizisi olabilecek bir huy ile öne çıkan Ben Johnson'ın karakterlerinde olduğu gibi, baskın bir özellik anlamındaysa, Ulrich'in huyu da hiçbir niteliğe sahip olmamaktır. Beyaz ışığın renginin olmaması gibi, o da nitelikleri olmayan bir adamdı; oysa beyaz ışık yalnızca görünüşte renksizdir, gerçekte bütün renklerden oluşur. Politikacı, devlet adamı, matematikçi olarak adlandırılmak için gereken tek amaçlılıktan, saplantılı bir eğilimden yoksun bir adamdır o; bu mesleklerin herhangi birinde üstünlük gösterebilirdi, eğer diğerlerini dışlayabilseydi. Artık her alanda üstünlük gösteren, ışığın bileşimi eğretilemesinde ışık tayfı ya da bir mükemmellikler gökkuşağı olarak düşünülebilecek Rönesans insanları yoktur artık. Onun yerine, alaycı bir mizah anlayışıyla Hamlet'e benzeyen Ulrich vardır. Hem Musil hem Ulrich'in görüş keskinliğini gösteren bir örnek, giysilerle ilgili pasajda yer alır:

Giysiler, şimdiki zamanın akıcılığından çıkartılıp insan figürü üzerindeki korkunç varlıklarıyla, kendi başına biçimler olarak değerlendirilirse, buruna takılan bir halka ya da dudağı uzatan bir disk gibi yüz süslemelerine eşlik etmeye uygun, tuhaf borular ve fazlalıklardır. Ancak, onları giyen kişiye kazandırdıkları niteliklerle birlikte görüldüklerinde değerleri nasıl da artar! Bu durum, bir kâğıt üzerine çizilmiş karmakarışık çizgilere birdenbire olağanüstü bir sözcüğün anlamını yüklemek-

22. Robert Musil, *The Man Without Qualities*, 3 cilt, çev. Eithne Wilkins ve Ernst Kaiser, Londra: Picador, Pan Books, 1982, 2:436. İlk olarak, 1. cilt 1930, 2. cilt 1932, 3. cilt de Musil'in ölümünden sonra (1942'den sonra) ve özel olarak basılmıştır. Tamamlanmamış dördüncü cilt ise, henüz İngilizce'ye çevrilmemiştir. Bu ciltlere daha sonra yapılacak referanslar parantez içinde belirtilecektir. [*Niteliksiz Adam 1*, çev. Ahmet Cemal, YKY, Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, İstanbul, 1999]

ten aşağı kalmaz. Şimdi bir insanın gizli iyiliğinin ve seçkin doğasının, parkta yürürken ya da bir çay partisinde tabağına sandviç koyarken, yumurta sarısı gibi altın renginde ve dolunay kadar büyük bir hale olarak (eski dinsel resimlerde olduğu gibi) kafasının arkasında belirdiğini hayal edelim; bu, yaşanabilecek en olağanüstü ve çarpıcı deneyimlerden biri olurdu şüphesiz.

Çok iyi bir adamı göstermek için aniden beliren "yumurta sarısı gibi altın renginde ve dolunay kadar büyük hale" imgesi elbette gülünçtür, ancak Musil henüz ısrar etmemektedir. Şöyle devam eder:

Ve gizli olanı, hatta, gerçekten de, var olmayanı görünür kılan böyle bir güç, iyi dikilmiş bir elbisenin ya da ceketin her gün yaptığı şeydir!... Bunların hepsi ["inançlar, önyargılar, kuramlar, umutlar, herhangi bir şeye duyulan inanç, düşünceler"] onlara ödünç verdiğimiz niteliklerle bize bağışta bulunarak, dünyayı bizden yayılan bir ışığa oturtma amacına hizmet eder. ... Olağanüstü, çeşitli becerilerle ve en tuhaf şeylerle yan yana yaşayabilme ve tamamen sakin kalabilme yeteneğimizin yardımıyla göz kamaştırıcı bir aldatmaca oluşturmayı başardık, çünkü evrenin bir masa ya da sandalye, bir haykırış ya da uzanmış bir kol, hız ya da kızarmış tavuk gibi bu donuk yüz buruşturmalarını tanıyoruz.... Gerçekten de insanlık tarafından üretilmiş en önemli düşünsel araçlar var olan ruhsal durumu korumaya yarar ve dünyadaki bütün duygular, bütün tutkular, insanoğlunun göklere çıkarılmış akıl huzurunu korumak için harcadığı engin fakat tamamıyla bilinçsiz çabayla karşılaştırıldığında, bir hiçtir. O kadar mükemmel şekilde işlevini yerine getirir ki bunun hakkında zaman harcamaya değmez. Ancak daha yakından bakılacak olursa, insanın yörüngeleri çevresinde dönen takımyıldızları arasında dimdik yürümesini sağlayan ve kendisini çevreleyen dünyanın neredeyse sonsuz, bilinmeyen topraklarının ortasında elini ceketinin ikinci ve üçüncü düğmeleri arasına saygınlıkla koymasına olanak veren şeyin aşırı derecede yapay bir ruh durumu olduğu görülür. (2:275-76)

Musil, süregiden sıradan yaşama ilişkin ilgisizlik mecazını –"herkesin kendine özel bir sisteminin olduğu görev"– geliştirir ve bunu kozmik boyutlara götürür; ta ki "insanın elini ceketinin ikinci ve üçüncü düğmeleri arasına saygınlıkla koymasına" olanak veren kendini beğenmişlik balonunu patlatana ve ümitleri boşa çıkarana

kadar. En vurucu satırlar, yani betimsel ayrıntılar tamamen görseldir – hale ve elin Napolyonvari duruşu gibi.

Bir adam ve annesi ile ilgili, dikkate değer başka bir pasaj daha vardır. Ulrich'in çocukken çekilmiş fotoğrafına gösterdiği tepkinin betimlenmesi şu tümceyle başlar: "Geniş sokaklar ve meydanlar, önünde anlaşılmaz bir biçimde açıldı." Bu sahne ile hem içsel zihnin hem de dış düzenlemenin anlamını çıkarmak için önceki pasajı okumak gerekir:

> Ulrich eve yürüyerek döndü. Gece güzeldi ancak karanlıktı. Yüksek ve dipdibe evler, üst tarafı açık ve sokak adı verilen tuhaf sınırlı uzamı oluşturmuştu; sokağın yukarısında, havada, bir şeyler oluyordu – daha da karanlıkta rüzgar ya da bulutlardı bunlar... Böyle bir gecede, bir tiyatrodaki gibi, olayların anlamını duyumsamak olasıydı. İnsan bu dünyada kendini bir hayalet olarak, yani gerçekte olduğundan daha büyükmüş etkisi yaratan bir şey, çalan ve yankılanan bir şey olarak duyumsardı; bu hayalet, ışıklandırılmış bir yerin önünden geçerken, gölgesi de onunla birlikte devasa ve sıçrayan bir palyaço gibi yürür, sonra gerçek boyuna ulaşıp hemen ardından yine yürüyenin ökçeleri altında aciz gibi sürünürdü.

Ulrich burada, gece sokakta yürüyen bir kişinin alışık olduğu, ölçeğin anormalliği ve gölgenin tuhaflığının yarattığı bir duyguyla, kendisini yaşamdan daha büyük zanneden "bir hayalet"tir. Walter Arnheim, Ulrich ile hem gerçekten hem de onun imgeleminde ilişkisi olan bir arkadaşı ve rakibidir; bu karakterin adına alıntının devamında değinilmektedir: "Ulrich aniden, kendi yerinde Arnheim olsaydı, burada ne kadar mutlulukla ve 'doğal görünecek biçimde kendini kontrol ederek' yürürdü diye düşündü. Ve böylece gölgesinden aldığı tüm zevki kaçtı. ... Şimdi kendini hayat dehlizinde dolaşan, içine gireceği çerçeveyi bulamadığı için korkuya kapılmış bir görüntüden başka bir şey olarak görmüyordu" (2:432-33). Ulrich, doğal görünecek biçimde kendini kontrol edememektedir. Sürekli olarak zihnini aldatmacadan temizlemeye çalışmakta ve aynı sıklıkta da aldanma durumlarına düştüğü için kendini suçlamaktadır. Kendini nasıl gördüğü, can alıcı bir kimlik sorunudur. "Haya-

let"ten, anlamı yalıtacak bir yeri ya da "çerçeve"si olmayan "görüntü"ye dönüşmektedir. Daha sonra bulduğu çerçeve, geceleyin içinden yürüdüğü "bu tuhaf sınırlandırılmış uzam"ı oluşturan sokakların etkileyici imgesinden aşağıdaki pasajda belirtilen sıradan sokaklara geçiş sayesinde yerini alır:

> Geniş sokaklar ve meydanlar, önünde anlaşılmaz bir biçimde açıldı; yapılar sıradan yapılardı, birbiri üzerine çıkmış katlar ışıltılı pencerelerle sanki huzurlu bir biçimde pırıl pırıl süslenmiş gibiydi, ancak herhangi bir albeniden yoksundu. Açık alana çıktığında, bu dinginlik duygusunu yakaladı ve nedenini tam bilmeden, kısa bir süre önce baktığı bazı çocukluk resimlerini, genç yaşta ölen annesi ile kendisinin fotoğraflarını anımsadı ve geçmişte kalmış bir devrin giysileri içindeki güzel bir kadının yanında duran ve öylesine mutlu bir şekilde gülümseyen bu küçük oğlana dikkatle baktığında duyduğu yabancılık aklına geldi. Onun iyi, sevecen, zeki bir küçük çocuk olduğu düşüncesi ağır basıyordu; kendisinin bilgisi dışında da olsa insanların onun için umutları; belli belirsiz, saygın ve parlak bir gelecek beklentileri vardı. ... Bütün bunlar, o eski günlerde gizli olsa da, on yıllar sonra bu eski fotoğraflarda, onun gözlemleyeceği kadar yalın ve açık bir şekilde duruyordu; öylesine kolaylıkla gerçek olabilecek bu görünür gizliliğin ortasından, devinimsiz durduğu için hafifçe kasılmış ifadesiyle hâlâ bir bebek gibi yumuşak ve şaşkın biçimde kendi çocuksu yüzünün, gözlerini dikerek kendisine bakmakta olduğunu gördü. Bu fotoğraflara bakarken, bu küçük çocuk için küçücük bir sevgi kırıntısı bile hissetmedi; güzel annesini bir çeşit gururla izlese de, bütün bu şeyin onda bıraktığı esas duygu korkunç bir tehlikeden güçbela kurtulmuş olduğuydu.
>
> Kendi bakışına rastlama, geçmişte kalan bir mutluluk anıyla örtülü olan kendini görme ve eski fotoğraflarda kendine bakma deneyimini yaşayan herkes Ulrich'in ne hissettiğini anlayacaktır; bu deneyimin bütünü o derece tuhaftır ki bir çeşit tutkalın kuruyup ilişkiden dökülmüş olduğunu sanırsınız. (2:433-34)

Ne Proust'un (Marcel'in) ne de Barthes'ın baktıkları ya da imgeledikleri fotoğraflarda simgelenen kişileri, özellikle de sevilen bir kadın figürünü anlatmaları, buna benzer. Bu, hayal kırıklığı bakımından, Barthes'ın gerçek fotoğrafından çok Proust'un bir fotoğrafı imgelemesine daha yakın, ancak şimdiki bir zamandan uzaklaşma

bakımından daha çok Barthes'ınki gibidir. Söz konusu anne ve çocuk fotoğrafı, "zeki ve saygılı sevgi"yle sarılmamıştır. Betimleme, tutkalın kuruyup üzerinden döküldüğü bir ilişkiye aittir. Parçalar artık bir arada değildir. Ulrich'in annesi "genç yaşta ölmüştü, tahminen o öldüğünde Ulrich de gençti, öyleyse Ulrich'in tanıdığı, yanında büyüdüğü, düşünmeden sevdiği biri değildi; Proust ve büyükannesinin durumunda olduğu gibi büyünün bozulduğu o tek an dışında ya da Barthes ve tüm hayatı boyunca büyülendiği annesinin durumunda olduğu gibi, Ulrich annesiyle kurtulma umudu olmaksızın bir ağla sarılmış değildi.

Musil'in pasajında. diğerlerinde olmayan bir yankılanma vardır. Ulrich'in kaçtığı korku verici tehlike nedir? Belki, kendinden hoşnut birine duyulan sevgi tehlikesidir, bununla birlikte fotoğrafta baktığı kişi bir çocuktur. Belki de, zeki bir çocuk için ümit edilen mantıklı ve geleneksel "saygın ve parlak bir gelecek" beklentileri, daha sonraki zamanda aileden kaynaklanan boğucu hakimiyet olarak görülmüştür; Ulrich'in babası bu hakimiyeti devam ettirmek için elbette elinden geleni yapmış olsa da. Ulrich daha bir öğrenciyken büyüklerinin küfür ya da vatanın itibarını küçük düşürücü olarak değerlendirdikleri bir kompozisyon yazmıştı. "Bu neredeyse kendisi ile hiç ilgisi olmayan çocuğun neden olduğu utançla öfkelenen baba, onu yurtdışına gönderdi. ... Bu noktada Ulrich, başkalarının ideallerini küçümsemeyi uluslararası boyutlara taşıdı" (1:15).

Önceden çekilmiş bir fotoğrafa daha sonra bakarken, insan bilerek ya da hatta bilmeyerek resim hakkındaki içten duygularından kendini ayırırsa veya bu duyguları reddederse, bu bir yabancının resmine bakmakla aynı şey olabilir. Bununla birlikte, insan böyle bir fotoğrafı daha önce hiç görmemişse ve küçükken kendisinin nasıl göründüğünü bilmiyorsa, bu fotoğrafı tanımayabilir de. Ya da insan benzerliklerin çok yakın olduğu bir aileden gelebilir ve bebekleri birbirinden ayırmak olanaksız olabilir. Bu durum Ulrich için geçerli değildir. O, fotoğrafta annesini ve kendisini tanımakla kalmamış, kendisi için öylesine güçlü bir tehlike duygusu tanımlamıştır ki bu duygunun gücünü, kendi çocukluğuna veya onu terk eden, ölen annesine olan sevgisini kabullenmeye tercih eder. Sıra-

dan sokakları geçerken de yine bu çerçeveden bakar; bir ruh dinginliği hisseder ve her ikisini de şiddetle reddeder. Tiyatro istemez, ne sokaklarda yürürken ne de fotoğrafın küçük, çerçevelenmiş sahnesini düşünürken. Dinginlik aldatmaca olabilir. Tiyatro aldatmaca olabilir. Ulrich, "zeki ve saygılı sevgi"nin tam tersini aramaktadır. O, zeki saygısızlığı aramaktadır; sevgi yoktur onda. Sonunda, fotoğrafın mutluluğuna isyan eder. Kendini bir çerçeveye sokma isteği yine de kimliğini bulmak için doğru yol değildir.

Kendileri ile birlikte bir anne figürünün yer aldığı bir fotoğrafta anlam arayan yazarlardan verdiğim bu üç örnek, bazı psikolojik yorumlamaların gerekli olduğuna işaret edebilir. Bu benim ilgi alanım değildir. Benim amaçlarım doğrultusunda, önemli olan yan, bir *fotoğraf*ın anlam çıkarmak için seçilmesidir.

Örnekler, ince ve içten yollarla ifade edilmiş ortak unsurlar içerdiği için birbirleriyle karşılaştırılabilir ya da genel anlamlara açıktır. Bu ortak unsurlara karşın, belki de biçemin içtenliği nedeniyle, fotoğraf her durumda aynı anlamlara gelmez. Proust'un yanılsamasının sıyrılıp atılmasına yabancı-tanık olan Marcel örneği, bir peçenin yırtılıp çekilmesi gibi *aura*nın soyulmasına benzer – sanki fotoğraftaki görüntü gizli bir gerçeklikmiş gibi. Barthes'ın annesinin gerçek ama okurlarca görülmeyen fotoğrafı, onun imgeleminde bir boşluğu doldurur. Öylesine özel, öylesine uzak bir zamana ait, onun tarafından öylesine anlamla yüklenmiş ve donatılmıştır ki bu fotoğraf, ona daha gerçek görünür. Musil, Ulrich karakterine daha az yorum alanı vermektedir. Bu açıdan Ulrich, sıradan bir fotoğraf izleyicisine benzer; yani tepkisi, görsel keskinlikten çok aile, çocukluk, kendisi ya da geçmişe karşı olan tutumlarına bağlıdır.

Yazınsal imgelemler üzerinde duruşum, bilinçli bir yaklaşım seçimidir. Bir önceki bölümde, pek çok fotoğrafın yorumunun, yazarların mesleklerinin (sanat tarihi, toplumbilim, politika tarihi ya da yazın kuramı gibi) sözdağarlarında yattığını belirtmiştim. Kuramsız yazınsal yaklaşım, bu yorumları kabul eder, ancak özel sözdağarlarından kaçınır ve aslında, fotoğrafla, soyut anlamda "fotoğrafçılık" olarak değil de, özellikle tek tek her bir fotoğrafla kendi mahremiyetleri içinde yüzleşmek adına özel ustalığı atlar. Kuramsal bir

yapının eksikliği nedeniyle bazı okurlar bir rahatsızlık duyabilirler. Bu da –bir fotoğrafı *aura*sız görme özgürlüğü uğruna– bilerek yapılmıştır. Yalnızca fotoğrafın kendisi tarafından esinlenip tahmin ve betimleme yapılırsa, insanlar bu fotoğrafa *aura* yükleyebilir. Bir fotoğraf üzerine ne söyleneceği, ona bakan kişinin ne algıladığına bağlıdır; fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafın amaçlanmış kullanımı doğrultusunda, "yaşamdan yükselen" ile "gerçek tarafından felce uğratılmış" arasındaki önemli gerilimi çözmeli, anlamalı ya da görmezden gelmelidir.

IX
Son, dünyevi *aura*

Kullanılan eğretilemelerin her biri, ister *aura*, ister *maske*, ister *dil* olsun, fotoğraf düşüncesini aydınlatmaktadır. Walter Benjamin'in *aura* kavramı, eğretileme olarak fotoğraf için bir anahtar olabilirdi, ancak yalnızca Benjamin'in kendi betimlemelerinin kapsamı genişletilirse, fotoğrafın da bir *aura*sının *olduğu* savı ileri sürülebilir. Dilin bir eğretileme terimi olarak kullanılması, *aura*yla karşılaştırıldığında, daha az yararlı fakat daha yaygındır. Bir betimleyici terim olarak maske, aynı zamanda bir eğretileme terimi olarak da kullanılabilir. Benjamin, Proust, Musil ve Barthes, aynı zamanda negatif becerisiyle Keats, felsefi (estetik ya da mantıksal) biçimden çok kendi şiirsel ve yaratıcı anlatım biçimleriyle, kimi algılamaların özgün olarak dolaylı ve özel olduğunu; bunların bir gizem perdesi ar-

dında yer aldığını ve imgelemin dilleriyle başkalarına aktarıldığını söylerler.

Aslında maskenin eğretileme olarak çeşitli kullanımlarına gönderme yapılabilir. Proust, Agee'nin yaralı kişilikten "korkuyla çekilen" bireye bağladığı tepkiyi ikiye ayırmıştır: bir an için tüm dikkati kendi içine dönen birey (büyükanne) ve algılayan birey (Marcel). Ancak mecazi gizi ya da açıklığı anlama biçimi Agee ve Proust için aynıdır. Agee'nin çözümlemesinde birey, koruyucu dikkatsizlikle, kendi "yara ve çıplaklığı"nı kendinden saklar. Proust bu dikkatsizliği, "zeki ve saygılı sevginin örtüsü" olarak adlandırarak çarpıcı bir biçime sokar, ancak daha sonra örtünün bir anlığına nasıl açılabileceğini gösterir; sanki bakış maskeyi aşabilirmiş gibi ve "zeki ve saygılı sevgi" örtüsü devreye girmediğinde sanki tanığın duruşu, bir an için kısaca başka bir gerçeği gören yabancı-fotoğrafçının duruşuna dönüşebilirmiş gibi. Marcel, Doncières'den haber vermeden döndüğü zaman, büyükannesini ilk gördüğü anı, "benim yanımdayken hiç belli etmediği düşüncelere dalmıştı," sözleriyle anlatır. Agee'ye göre, kadın maskesini çıkarmıştı. Marcel'in onun şok edici görünümünü, "zeki ve saygılı sevgi" örtüsüyle yeniden örtmesi, Keats'in gizemi sürdürme konusundaki ısrarını doğrular. Musil'in maskenin altında olanın sezilmesiyle ilgili vurgusu daha farklıdır: "Dünyadaki bütün tutkular, insanoğlunun göklere çıkarılmış akıl huzurunu korumak için harcadığı engin fakat tamamıyla bilinçsiz çabayla karşılaştırıldığında bir hiçtir." Bu engin çaba, rahatsız edici herhangi bir gerçeği maskelemek için harcanır.

Benjamin'in *aura* kavramı, bu tartışmada eleştirilen bir konumda olmuştur. Maske gibi, o da açığa vurma ve gizleme, hale ya da sis olanaklarına sahiptir. Benjamin'in formülasyonunda eleştirilen nokta, "görülen"in, yani görüngü dünyasının *aura* için geçerli sayılmayacağıdır. Benjamin, kutsal nesneyi saran *aura*yı ve mekanik yeniden üretim yöntemlerinin bulunmasıyla *aura*nın parçalanmasını kuramlaştırırken, kendi yaptığı fotoğraf betimlemeleri, *aura*nın imgelenen varlığı hakkındaki söylentileri daha da yüreklendirmektedir. Fotoğraftaki *aura*, tam da Benjamin'in fotoğrafçılıkta var olduğunu kabul ettiği gelip geçiciliğin *aura*sıdır; görüngü dünyasının

aurası olmadığı yolundaki ilk önermesiyle çelişen gerçekliğin *aurasıdır*.

Bu gerçekliğin *aurasıdır*. Fotoğrafçının kültürü, niyetleri, eğilimleri, hileleri ya da felsefi inançları ne olursa olsun, fotoğraf makinesi temel anlamda yalan söylemez. Doğru işleyen, optik açıdan mantıklı, anlaşılabilir bir dizgede çarpıtmalar ve hatta beceriksizlikler kaydedilir. Fotoğraf, yapının eğik bir yanını ya da olağandışı bir şekilde alt kısmı büyük ve üst kısmı küçük bir yapıyı gösterdiğinde, bu fotoğrafa bakan kişi bir an için bile yapının kıvrıldığını ya da o şekilde eğri durduğunu imgelemez, ancak fotoğraf makinesinin önünde duranın da bir yapı olduğundan bir an için bile kuşku duymaz. Film yönetmenleri tamamen stüdyoda kurulmuş küçük ölçekli bir sette çekim yaparak izleyiciyi kandırdıklarında bile, kameranın önünde gerçekten bir yapının bulunduğuna herkes inanır. Bakan kişi yorum yapacaksa, yararlı olacak biçimde, olayların aslını açığa çıkaracak yerlerde yorum yapmalıdır. Ancak film kandırmacası, izleyicinin kuşkulanmayı gönüllü olarak askıya almasına dayanır. Filmin öyküsünün kurgusuyla günlük hayattan kopmak, günlük hayatı hareketsiz fotoğraflarda saklamaktan farklıdır, çünkü birinde kuşku askıya alınırken, diğerinde inanca verilen önem vardır. İkisi de saf değildir; her ikisine de verilen tepkiler bir inanç/kuşku tayfını kaplar; fakat genellikle karşıtlık yararlıdır.

Hareketsiz fotoğraflardaki saklama edimi, nesnenin o an içinde tarihsel olarak yakalanışı, hem değere bir övgü hem de değeri oluşturmada belirleyici bir etmendir. Fotoğrafların bağlamları, toplum ve bireyler açısından işe karışmış kişiler, yerler ve durumlar ile ilgili olgusal bilgi, fotoğrafın *konularının* dünyevi *aurasını* oluşturmayı sağlayan sayısız küçük parçaya katkıda bulunurlar. Fotoğrafçının vurgulamayı ve yalıtmayı seçtiği şey, fotoğrafın içindeki biçimsel organizasyonu oluşturur. Bakan kişi için yorum zorunludur. *Aurayı* oluşturan yalnızca birikmiş belgeler değildir, çünkü olguları bir araya getirme ve sunma sürecinin ardından yorumlama dilinin kendisi gelir. Bakmak, düşünmek, ayırmak ve ifade etmek dünyevi *auranın* diline yapılan yüklemeleri niteler.

Dünyevi *aura* da, geleneksel kutsal *aura* gibi, kendisini çağrış-

tıracak gerçek bir şeye sahip olmalıdır. Duman gibi yalnızca ortalıkta uçuşamaz. Gerçek olanın somutluğundan alınan haz duygusu, hem somut bir sanat yapıtına hem de onun *aura*sına verilecek tepkinin temel bir unsurudur. Dünyayı sanatla biçimlendiren el ve aklın yaratıları, buluş ve uygulama olarak takdire değerdir, ancak dünyanın kişinin dışında gerçek ve somut olarak kavranmasıyla çelişen ya da bunu zayıflatan formülasyonlarla ilgili inatçı bir şüphe kalıntısı yine de var olmayı sürdürür. Bu şüphecilik fotoğraf için uygun değildir, çünkü fotoğrafta, fotoğraf makinesinin önünde sergilenen basılır; yalnızca engellenen ışık olarak betimlenebilse de, oradan gerçekten fiziksel bir şey alınlaması gerekir. Bu da, fotoğrafın olgusallık özelliğidir. Fotoğraf nesneleri doğrular. Nesneler de fotoğrafı doğrular. Olgusallıktan alınacak zevkler, bilgiyi edinmeye ya da tanımaya, gerçeğe benzerlik yoluyla "özgül olanın tınısı"na, "gerçeğin tınısı"na[1] ulaşmaya bağlıdır.

Özgül olanın tınısı varsa, bu daha büyük bir gönderge düzenine hizmet eder. Fotoğrafın konu malzemesinin fotoğrafçının kendi buluşu olamaması yolundaki ifade fotoğrafın sınırlayıcı koşulu olduğunda, fotoğrafçılığın sorunu, böyle bir düzenin var olduğuna dair bir tezin nasıl kanıtlanacağıdır. Burada, yine fotoğrafçılık hakkında düşünmenin bir yolu, kesin tanımlardan vazgeçip yararlı yaklaşık tanımları denemektir. Martin Price'ın anlatı biçimini yazmada gözlemlediği gibi, "somut ayrıntının iki yanı, aynı anda bir açığa çıkma durumu ve konu dışında kalma tehlikesi [olmasıdır]."[2] Fotoğrafları imgelemi biçimlendirmekten yoksun oldukları gerekçesiyle bayağı olarak nitelemek, konu dışında kalma tehlikesini vurgulamak ve olasılıklar dünyasından konu seçmenin yalnızca rastlantılara bağlı olduğu konusunda diretmektir. Bu bir uç noktadır. Sürecin diğer ucunda ise, 'bu seçimi ve ayrımı yapan fotoğrafçıdır, bu yüzden de kâğıt üzerindeki işi tamamen kurmacadır' görüşü yer alır.

1. Frank Brady, "Fact and Factuality in Literarute," *Directions in Literary Criticism*, der. Stanley Weintraub ve Philip Young, University Park: Pennsylvania State University Press, 1973, s. 93-111.
2. Martin Price, "The Irrelevant Detail and the Emergence of Form," *Literary Criticism: Idea and Fact*, der. W. K. Wimsatt, Berkeley: University of California Press, 1974, s. 526.

Böyle dile getirilmiş olsa bile, iki görüş de açık bir biçimde yanlıştır, ancak yine de fotoğraflar bu iki görüşten birine ya da diğerine yapılan üstü kapalı göndermelerle yargılanır.

Joel Snyder ve Neil Walsh Allen, fotoğrafçılığın da diğer temsil araçları gibi kendi formülleri, uzlaşımları ve standartları olduğunu ikna edici bir biçimde savunmuşlardır, ancak makalelerini kısıtlayıcı bir yaklaşımla bitirirler: "Artık fotoğraflar ve gerçeklik üzerine felsefe yapmaya, başka bir (bu sefer *kesin*) 'fotoğrafik görme' tanımına ya da fotoğrafçılığın özünü veya doğasını damıtmaya daha fazla gerek duymuyoruz. Fotoğraflardan anlam çıkarma araçları elimizde; gerçekten gerekirse ve ne zaman gerekiyorsa yenilerini de bulabiliriz." Bu araçlar "[fotoğraf] ne anlama geliyor, onu kim çekti, kimin için çekildi ve neden çekilmiş olduğu şekilde çekildi" sorularıdır.[3]

Bu sorular, John Tagg'in Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'sına itiraz ederken vurguladığı sorularla aynıdır. İmgeleme başvurmak güvensizliği artırır. Fotoğrafı kimin çektiği, onun kimin için çekildiği ve çekilirken neden bir başka türlü değil de böyle çekildiği gibi yukarıda belirtilen soruların yanıtları olmayabilir; fakat fotoğrafın ne anlama geldiği sorusu, diğer soruların yanıtlarından daha fazlasını kapsar; bu nedenle, fotoğrafın ne anlama geldiği sorusunu başka kesin bilgi olmasa bile yanıtlamaya kalkışabiliriz. Her

3. Bkz. Joel Synder ve Neil Walsh Allen, "Photography, Vision, and Representation," s. 90, 89; ayrıca Carl Chiarenza, "Notes Toward an Integrated History of Picturemaking," s. 209-236, *Reading into Photography: Selected Essays, 1959-1980*, der. Thomas F. Barrow, Shelley Armitage ve William E. Tydeman, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982. A. D. Coleman ("The Directorial Mode," *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, der. Vicki Goldberg, New York: Simon and Schuster, 1981, s. 480-491) da, görmenin bir tür ideal ya da başka şekli ile fotoğraf makinesi objektifinin tek noktalı perspektifi arasında Joel Synder'ın yaptığı ayrımı izler ve fotoğraf makinesinin nasıl gördüğü ("fotoğrafçılık, Rönesans perspektifini kurumsallaştırır") üzerinde durur. Yalnızca stereoptik çiftler, bir zamanlar inandırıcı olan uzam yanılsamasını yaratmıştır; bu, artık zayıf bir şekilde ulaşılan ve güçlükle sürdürülen bir yanılsamadır, çünkü kameradan ders alan gözlerimiz sinema filmi ya da televizyon ekranı gibi daha esaslı ve karmaşık yanılsamalar istemektedir. Uzamın, yani nesnenin değil de, nesnelerin, aralarında hayali bir fiziksel kütlenin hareket etmesini mantıklı kılacak bir biçimde birbirleriyle ilişkili olarak konumlanmasının resmedilmesi, film gibi bir anlatı ortamına göre hareketsiz fotoğrafta daha zordur, çünkü filmde uzamı imgelemeyiz, insanların gerçekten hareket ettiğini görürüz.

bilgi parçası ve anlamlı bir yorum yapmak için yapılan her deneme yararlıdır. Fakat bazı yorumlar diğerlerinden daha ilginçtir ve bence bir anlam imgeleyen yazarların yorumları en ilginçler arasında yer alır. Lowell'ın yazdığı gibi:

> Zavallı, gelip geçici gerçekleriz biz,
> Fotoğraftaki her figüre,
> Yaşayan adlarını
> Vermesi tembihlenmiş.

Fotoğraf makinesinin getirdiği araçsallık, fotoğraf makinesi ve objektifin fiziksel doğasına özgül anlamlar sunar. Resmin oluşturulma yolunun ışığın emülsiyon üzerindeki oyunu olduğuna dair basit gerçeği değiştirmeksizin, fotoğraf makinesinin perspektif görüsünün yapısını, objektiflerden herhangi birinin kullanımını gerektiren biçim çarpıtmalarını ya da düzeltmelerini, bulanıklık ve netlik kazalarını yöneten uzlaşımlar üzerinde durulabilir. Fotoğraf betimlemelerinin, yalnızca ilgili olguları üreterek değil, aynı zamanda gerçekte görülen şeyin daha keskin ve daha kapsamlı olarak algılanabilmesi için bakanın dikkatini yönlendirerek algılamamızı değiştirdiği netlik kazanmıştır. Danto'nun kırmızı kareleri söz konusu olduğunda, betimlemeler onlara verilen tepkiyi yaratır. Sıkıcı ayrıntılarıyla birlikte insanın kavrayışına sunulan betimlemelerin –daha doğru bir deyişle, "resim"in *aura*sıyla ve "resmin tarihçesi"yle donatılmış olarak ortaya çıkan resimlere ait olanlar değil de fotoğrafa ait betimlemelerin– zorlayıcı ve inandırıcı olabileceği olgusu, sözcüklerin gücüne, fakat aynı zamanda ve özellikle imgelemin gücüne yapılan bir övgüdür.

Fotoğrafçılık, özünde, dünyanın bakan kişinin bakışına yanıt vermesini sağlayan bir yoldur. Fotoğrafın çekiciliği, kısmen, bir fotoğrafa dikkatlice bakmanın veya onu yakından incelemenin, yeni düşüncelerin bulunmasına değil de, gerçeklik olarak tanımlanan şeyin geri kazanılmasına yol açacağı bilgisinde yer alır; o gerçekliği açıklamak için de düşünceler anlık bir süreçte yapılanacaktır. Düşünceler, uygun görsel biçimi kavramaya çoktan hazır, bekliyor olabilir Kim, ne, ne zaman, nerede, nasıl ve neden sorularının araş-

tırılması yararlı bilgiler sağlayabilir, fakat tıpkı Hill/Adamson fotoğraflarıyla ilgili toplumbilimsel bilgi durumunda olduğu gibi, bu olgusal soruların yanıtları fotoğrafa olan ilgiyi açıklamayabilir. Fotoğrafın dünyevi *aura*sı yükleme yle ve bağışla oluşturulur, tıpkı kutsal nesnenin *aura*sının oluşturulduğu gibi. Farklı kaynaklardan gelen iç içe geçmiş betimlemeler, dünyevi nesnenin niteliklerinin ya da özelliklerinin adlandırılmasında doğru olarak kabul edilen sözcükler, dünyevi *aura*yı oluşturacaktır. Birey, fotoğrafçı ya da bakan kişi, gözleri fal taşı gibi açılmış bir durumda aynalar ülkesine girer, ancak ne gördüğünü hemen yorumlayamaz. Fotoğraflamak, daha yakından izleyebilmemiz için zamanı yakalamanın bir yoludur.

Resimler

1. Peter Milton, *Daylilies* [Sarı Zambaklar]
2. David Octavius Hill ve Robert Adamson, *Mrs. Elizabeth Hall of Newhaven* [Newhaven'lı Bayan Elizabeth Hall]
3. René Magritte, *je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* [Ormanda saklı [kadını] görmüyorum], *La Révolution surréaliste* dergisinden, Sayı 12, 15 Aralık 1929. (Çerçevedeki Gerçeküstücüler: üst sıra, Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Louis Buñuel, Jean Capuenne; ikinci sıra, Salvador Dali, Paul Eluard; üçüncü sıra, Max Ernst, Marcel Fournier; dördüncü sıra, Camille Goemans, René Magritte; en alt sıra, Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Albert Valentin.
4. August Sander, *Revolutionaries* [Devrimciler], *1929*
5. August Sander, *Industrialist* [Sanayici], *1925*
6. August Sander, *Gymnasium student* [Lise öğrencisi], *1926*
7. August Sander, *Museum Director* [*Müze Müdürü*], *1932*
8. August Sander, *Young farmers on their way to a dance* [Dansa giden genç çiftçiler], *Westerwald, 1914*
9. René Magritte, *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) [İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir)]
10. Edward Weston, *Nude* [Çıplak], *1922*
11. Alinari, *Hermes with the Infant Dionysos* [Çocuk Diyonisus ile Hermes], Praxiteles, Olympia, Museum
12. Edward Weston, *Peppers* [Biberler], *1929*
13. Oscar Rejlander, *The Two Ways of Life* [Hayatın İki Yolu]
14. Alexander Gardner, *Portrait of Lewis Paine* [Lewis Paine'in Portresi], 1865
15. Julia Margaret Cameron, *My Grandchild* [Torunum], Ağustos 1865
16. Julia Margaret Cameron, *Whisper of the Muse* [Esin Perisinin Fısıldayışı], 1865
17. Rembrandt van Rijn, *The Evangelist Matthew Inspired by the Angel* [Melek Tarafından Esinlenen İncil Yazarı Matta], 1661
18. Julia Margaret Cameron, *King Arthur* [Kral Arthur]
19. Rembrandt van Rijn, *The Man with the Golden Helmet* [Altın Miğferli Adam]
20. Stephanie Gay, *At a prayer service on the New Haven Green* [New Haven Green'de dua ederken]
21. Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867
22. Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867
23. Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867
24. Walker Evans, *Subway Portrait* [Metro Portresi]
25. Walker Evans, *Subway Portrait* [Metro Portresi]
26. Yousuf Karsh, *Marian Anderson*
27. Jacques-Henri Lartigue, *Mardi-Gras with Bouboutte, Louis, Robert and his brother Zissou* [*Bouboutte, Louis, Robert ve kardeşi Zissou ile Mardi-Gras bayramı*], *Paris, 1903*
28. Jacques-Henri Lartigue. *Avenue des Acacias* [Akasyalar Caddesi], *1911*
29. Jacques-Henri Lartigue, *The Race Course at Nice* [Nice'de Yarış Alanı], *1912*
30. Frederick H. Evans, *The Sea of Steps, Wells Cathedral* [Basamaklar Denizi, Wells Katedrali], *1903*

Resim hakları

1. Peter Milton'ın izniyle yeniden üretilmiştir
2. Victoria and Albert Müzesi Mütevelli Heyeti'nin izniyle
3. Beinecke Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi'nin izniyle © 1994 C. Herscovici / ARS New York
4. © 1994 ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
5. © 1994 ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
6. © 1994 ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
7. © 1994 ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
8. © 1994 ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
9. Los Angeles County Sanat Müzesi'nin izniyle; Bay ve Bayan William Preston Harrison Koleksiyonu tarafından sağlanan fonla satın alınmıştır.
10. © 1981 Center for Creative Photography [Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi]. Arizona Vekil Heyeti
11. Alinari / Art Resource, N.Y. izniyle
12. © 1981 Center for Creative Photography [Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi], Arizona Vekil Heyeti
13. Royal Photographic Society [Royal Fotoğrafçılık Birliği], Bath izniyle
14. Congress Kütüphanesi Baskı ve Fotoğraf Bölümü'nün izniyle
15. Royal Photographic Society [Royal Fotoğrafçılık Birliği], Bath izniyle
16. Royal Photographic Society [Royal Fotoğrafçılık Birliği], Bath izniyle
17. Louvre Müzesi'nin izniyle
18. Royal Photographic Society [Royal Fotoğrafçılık Birliği], Batlı izniyle
19. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie'nin izniyle
20. © The New Haven Register
21. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston izniyle; Bayan J. D. Cameron Bradley'nin hediyesidir
22. Gemsheim Koleksiyonu, Harry Ransom Hümaniter Bilimler Araştırma Merkezi, Texas Üniversitesi, Austin izniyle
23. Gemsheim Koleksiyonu, Harry Ransom Hümaniter Bilimler Araştırma Merkezi, Texas Üniversitesi, Austin izniyle
24. © Walker Evans'ın mirasıdır
25. © Walker Evans'ın mirasıdır
26. Woodfin Camp & Associates, Inc., New York izniyle
27. Associations des Amis de Jacques-Henri Lartigue izniyle
28. Associations des Amis de Jacques-Henri Lartigue izniyle
29. Associations des Amis de Jacques-Henri Lartigue izniyle
30. George Eastman House'daki Uluslararası Fotoğrafçılık Müzesi'nin izniyle

Dizin

I. Dünya Savaşı 32, 87
II. Dünya Savaşı 31, 32, 87, 167
III. Napolyon 61
5. Henry 70

A
A Family Album 86
A house on a hill (Tepede bir ev) 164
A Tale of Genji (Bir Genji Masalı) 187
A widow in her bedroom (Yatak odasında bir dul kadın) 167
açlık 32, 33
adalet 35
Adams, Henry 39
Adamson, Robert 57, 58, 59, 60, 63, 68, 132
adlandırmak 119
Agee, James 160, 161, 162, 228
ağır işleyen parmaklar 43
ahlaki konum 175
ait 27, 28
akıl 118
akromatik 64
Albertine 198, 199, 206, 211
Alciades 38
Alexandre, Maxime 79
algılama 71, 88, 89
Alinari, *Hermes with the Infant Dionysos* (Çocuk Dionysos ile Hermes) 111
Allen, Neil Walsh 231
Allen, Woody 187
Alman toplama kampları 31
Almanya 84, 86
Alpers, Svetlana 137, 143
altyazılar 17, 84, 91, 99, 158
Amabilis, Mater 134, 135
amatörler 49
Amerika Birleşik Devletleri 33, 41
Amerikalılar 84
Amerikan İç Savaşı 91
Anderson, Marian 164
anılar 67, 215
Animals in Motion 51
anın görkemi 43
anıtla birlikte fotoğraflanmak 187
anıyla yüklü ayna 215
anlam 80
anlam kullanımdır 12
antanaclasis 25
antik tiyatro 157
antik Yunan 159
antikite 39
Antonioni, Michelangelo 103
Aperture 80
araçsallık 232
Aragon, Louis 79
Arbus, Diana 46, 102, 156, 157, 164, 166, 167, 169, 170, 174
Arcimboldo 115
ardışıklık 51, 52
arı sanat 90
Armstrong, Carol 152, 153
Arnheim, Walter 222
Artaud 29
asıl ve kopya 34, 35
Atget, Eugène 17, 69, 71, 73, 74, 87, 91,

99
Auerbach, Erich 47
aura 36, 37, 64, 65. 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 89, 90, 92, 93. 113, 126, 176, 177, 178, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 193, 194, 195, 196. 197, 198, 199, 202, 203, 204, 214, 219, 225, 226, 227, 228, 230, 232
avangard 181
Avedon, Richard 46, 106, 151, 157, 158, 163, 1643, 175, 176
Avrupalı Çingeneler 31
Avrupalı Yahudiler 31
Avenue des Acacias (Akasyalar Caddesi) 170
Avusturyalı Yahudiler 31
Avusturyalı-lık 31
ayna 185, 186, 215

B
Bakire Meryem 39, 134, 135, 136
bakış 189, 190, 194, 232
Balzac 60, 186
banyo 105
banyocu 59
Barthes, Roland 19, 21, 22, 23, 24, 27, 37, 130, 132, 155, 157, 159, 160, 161, 187, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 227, 231
basılı kitap 39
basıma uygun 30
basit ve temelsiz 39
baskı 42, 105
baskıcı 48, 59
başlık atma 17
Başlıksız 100, 119
Batı Avrupa'da sinema 91
Batı Dünyası 33
Baudelaire, Charles 46, 47, 50, 60, 126, 193, 194, 195
Beatles 102
beğeni 19
beklenen hareketler 197
belgesel (betimleyici) 13
Bell, Vanessa 125, 149
belleğimizin arşivi 127
bellek 67, 188, 204, 210
Bengalli katiller 30
Benjamin, Walter 17, 36, 39, 40, 41, 55, 56, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 113, 115, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132. 149, 178, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 228
benzerlik 34
Berger, John 176, 182, 183
beste 50
betimleme 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 36, 37, 56, 63, 67, 68, 99, 100, 103, 106, 119, 126, 152, 232
beyaz ışık 220
beyin 67, 196
biber 116, 117
biçem 19
bileşik baskı 123, 134
bilgelik benzerliği 33
bilgi 183, 96
bilgi benzerliği 33
bilimsel amaç 50
bilinçaltı 195
bilinçaltı enerji 126
bir yöne baktırmak 31
biriciklik 70
biriciklik ve süreklilik 89
Birleşmiş Milletler Çocuk Fonu 147
Birleşmiş Milletler Uluslararası Barış Yılı 147
bitmiş yapıt 47
Blossfeldt, Karl 87
Blow-Up (Cinayeti Gördüm) 103
Boiffard, Jacques 75
Bois de Boulogne 171
Book of Beauty 57
Borfolk Broads 124
Bossert 59, 60, 129
Bossert ve Guttmann 87
Bosworth, Patricia 158
boşta çalışan makine 217, 218
Boudinet, Daniel 217
boya ve emülsiyon 18
Böll, Heinrich 174
Brandt, Bill 150
Brenson, Michael 103, 104, 107
Breton, Andre 74, 76, 77, 78, 79, 73, 75
Brichot 207
British Museum 193
Broadway Boogie-Woogie 174

Brooklyn Bridge (Brooklyn Köprüsü) 100
Brooklyn, 1931 civarı; Bedroom Dresser (Yatak Odası Şifonyeri) 100
Bunce, David 125
Buñuel, Louis 79
buradalık ve şimdilik 128
Burgin, Victor 18, 25, 27, 28
büyü 21
büyülü bir türüm (emanation) 22

C-Ç

calvino 157
Camera Lucida: Reflections on Photography 21, 157, 217, 231
Cameron, Julia Margaret 58, 59, 60, 65, 125, 132, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 147, 149, 151
Cameron, Julia Margaret, *KingArthur* (Kral Arthur) 144, *Mrs. Herbert Duckworth* 148, *My Grandchild* (Torunum) 135, *Whisper of the Muse* (Esin Perisinin Fısıldayışı) 138
Capuenne, Jean 79
Caravaggio 114
Carlyle, Thomas 59
Carroll, Lewis 124
Cartier-Bresson, Henri 116
Casby, William 157, 158, 159
Cavell, Stanley 18, 20
Cebrail 141
Ceci n'est pas une pipe 102
Champfleury 60
Chandler 108
Chaplin, Charlie 197, 201
Charles Hay Cameron, 1869 149
Chennevières-sur-Marne 208
cıva zehirlenmesi 28, 29
Clark, Kenneth 113
Close, Chuck 54
Coleman, A.D. 19
Colosseum 186, 187
Connecticut Yankee 76
Critique of the Image 19
Cypress Root (Selvi Kökü) 100
çekilen 21
Çingene 31, 81
çıplak erkek figürü 110
çıplak model 123, 124
çizgi roman 35
çizim 48
çocukluğa geri dönüş 98

D

da Montefeltro, Federigo 39
Dadacılar 75
Daguerre, Louis 46, 57
daguerreotip 20, 40, 54, 57, 58, 60, 183, 186, 187
Dali, Salvador 79
dans simgeleri 50
Danto, Arthur 15, 16, 99, 232
Darwin, Charles 27, 59, 121
Dauthendey, Karl 56, 127, 128, 129, 130, 132
Daybooks (Ajanda) 108
Daylilies 52
Degas, Edgar 152, 153
Delacroix 60
Delaroche, Paul 40
Demetz, Peter 72
deri 186, 187
Desnos, Robert 78
devrimci 81
Diana and Nixon 106
Diderot 217
dikkatin dağılması 96
dil 153, 181, 190, 227
dilbilim 25
diller 46
dinginlik 182
Disdéri, André 61
dış görünüş 81
Doe, Jane 153
Doguerre, L.J.M. 40
doğanın kalemi 19, 20
doğruluğun zarafeti 209
dokunma 49
dokunsal alımlama 96
Doncières 200, 228
Doré 60
Döblin, Alfred 81
dört ayağı üzerinde yürüyen felçli çocuk 52
Duchamp, Marcel 48, 51, 75, 180
Duck Soup (Kolay İş) 185
Duckworth, Herbert 150
Duckworth, Julia 150
durum 27

duyarlık 19
dünyevi 127
dünyevi *aura* 229, 233
düşünce tarihi 17
Dwight David Eisenhower, President of the United States 158

E

Eakins, Thomas 53, 54
Eco, Umberto 18, 19
Edinburgh 57, 63, 124
eğik duruş 27
eğilim 96
eğretileme 76, 126, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 186, 190, 195, 204, 206, 218, 227, 228
eidolon 187
Eisenhower, Dwight 158
Eisenstein 98
el 48, 49, 53, 54, 105, 193
el becerisi 45
el emeği 38, 48, 105
el ve makine 52
el yapımı 43, 107, 179
el yapımı kitap 41
el yoksunluğu 49
elde edilme 89
ele geçirilen 21
eleştiri 17
Elgin Marbles (Elgin Mermerleri) 193
Elgin, Lord 193
Elizabeth Johnstone of Newhaven 63
Eluard, Paul 78, 79
elyazması 39
Emerson, Peter Henry 124, 150
enstantane 15, 33, 49, 125, 176, 210
epitochasm 25
Ernst, Max 79
erotiklik 113
eski fotoğraflar 223
estetikleştirme 29
eşikaltı önermeleri 26
Etiyopya 32, 33
ev sineması 92
Evangelist Matthew (İncil Yazarı Matta) 137
Evans, Frederick 161, 191
Evans, Frederick H., *The Sea of Steps, Wells Cathedral* (Basamaklar Denizi, Wells Katedrali) 192
Evans, Walker 13, 46, 100, 101, 160, 175
Evans, Walker, *Subway Portrait* (Metro Portresi) 162, 163

F

Face of Our Time 80
fail 33
fail ve kurban 33
farklılık 84
Faust 95
Federigo 40, 41
figürlere poz verdirmek 31
fikir 47, 50, 80, 132
film 13, 14, 47, 91, 95, 96, 97, 188
film teknolojisi 92
film yönetmenleri 229
fırça kullanımı 45
Flaman resimleri 43
Foçillon, Henri 50, 137
fotoğraf 13, 18, 20, 22, 23, 24, 30, 34, 105, 117, 159, 179, 181, 191, 194, 203, 204, 206, 209, 215, 216, 225, 229, 230
fotoğraf çekmek 49
fotoğraf ile özne 20
fotoğraf makinesi 15, 38, 44, 45, 46, 53, 55, 66, 67, 105, 188, 189, 196, 230, 232
fotoğraf öncesi 23
fotoğrafçı 18, 30, 43, 46, 59, 153
fotoğrafçı ve özne 112
fotoğrafçılığın yeri 44
fotoğrafçılık 12, 14, 17, 40, 41, 45, 46, 47, 50, 54, 66, 87, 91, 119, 120, 126, 203, 230, 232
fotoğrafçılıkta özgünlük 42
fotoğrafçının akılı 46, 55
fotoğrafçının gözü 174, 175
fotoğrafçının işi 30
fotoğrafçının kişiliği 29
fotoğrafçının niyeti 28
fotoğrafı yorumlamak 31
fotoğrafik görme 231
fotoğrafik yaratıcılık 55
fotoğrafın anlamları 21, 23, 210
fotoğrafın *aurası* 188
fotoğrafın değerini belirleme 36
Fotoğrafın Kısa Tarihçesi 58, 86, 87
fotoğrafın ucuzluğu ve çoğaltılabilirliği

14
fotoğrafın yaratı 68
fotoğrafın yorumu 225
fotoğraflar 17, 19. 51, 54
fotomontaj 123
Foucault, Michel 102
Fournier, Marcel 79
Foxe's Martyrs 32
Fraenkel, Helen E. 59
Fransa 41, 57
Freshwater 125
Freudcu 26, 195
Freudcu bilinçaltı 88
Freudcu şaka 126
Fried, Michael 217

G
galeri 15, 17
Galloway, David 86
Gardner, Alexander 130, 132
Gardner, Alexander, *Portrait of Lewis Paine* (Lewis Paine'in Portresi) 131
Gavami 60
Gay, Stephanie 147, 149, 151
Gay, Stephanie, *At a prayer service on the New Haven Green* (New Haven Green'de dua ederken) 146
gazete 15, 196
geçmiş imgesi 195
geçmiş zaman 207
geçmişte kalmış gerçeklik 21
Geçmişte Kalmış-lık 31
gelenek *aurası* 40
gelip geçicilik 70, 71, 89, 228
gerçek fotoğraflar 12
gerçek tarafından felce uğratılmış 226
gerçekçiler 21
gerçekliğin *aurası* 229
gerçekliğin maskesi 72
gerçeklik 19, 22, 71, 116
gerçeklik ile sanal 34
Gerçeküstücü 73, 75, 76, 78
Gernsheim, Helmuth 86, 134, 150
Gesang der Frühe 208
geştalt 216
Giacometti, Alberto 103
Giorgione 16
gizleme 155
Goemans. Camille 79
Goethe 95
Goffman, Ervin 27
Gombrich, E.H. 180
Gonzaga, Donna Madina 107
Goodman, Nelson 40, 41, 46
görme 106
görme biçimleri 181
görsel bilgi 102
görsel sanat yapıtı 42
görsel sanatlar 38
görsel temsiller 210
görülmeyen 127
görüngübilimsel kanıt 25
göstergebilim sözdağarı 25
göz 15, 48, 49, 55, 87, 105, 196, 201, 204
Grevin Müzesi 77
Greyfriars 132
Greyfriars Mezarlığı 124
Groucho ve Chico 185
Guggenheim Müzesi 104
güç ilişkileri 24
güdüsel-bilinçaltı 94
gürültü 182
Gymnasium student (Lise öğrencisi) 83
Gynt, Peer 31

H
haber 176
haber filmleri 70, 92
haber fotoğrafçıları 34
haber fotoğrafları 11, 18, 29, 49, 117
Hamburger, Käte 14
Hamilton, Richard 54
Hamlet 220
hareket 50, 51, 53
hareketli film 91
hareketli resim 13, 91, 184
hareketsiz fotoğraf 13, 14, 229, 231
hareketsiz fotoğrafçılık 180
Hartford Wadsworth Atheneum 114
Harvard Camera Club 67
havadan çekilmiş fotoğraf 204
hayal 47
hayalet 152, 153
Heath, Charles 57
Hein, Ruth 70
Helmut ve Alison 86
Help! 102, 103
Henri-Lartigue, Jacques 169

Herschel, Sir John 59
heykel 105
heykeltıraş 38, 49
heykeltıraşlık 48
hiçlik 35
high fashion 171
Hill, David Octavius 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 87, 124, 132
Hill, David Ovtavius ve Adamson, Robert *Mrs. Elizabeth Hall of Newhaven* 62
Hill/Adamson 64, 69, 125, 233
Hillier, Mary 134
Hillsborough 30
Hıristiyan 29
Hıristiyan tipolojisi 133
Hitler 31
Hockney, David 54
Hollywood 93, 166
Holmes, Oliver Wendell 186, 187, 215
Hugo, Charles-Victor 58, 59, 60, 65

I-İ
Idylls of the King (Kral'ın İdilleri) 143
Industrialist (Sanayici) 83
ırza geçme 33, 34
ışık 19, 23, 25, 63
Ivins, William M., Jr. 32, 178, 179, 180
iki-boyutlu 46
ikon 26
imge 12, 185, 189, 197
imgelem 47, 49, 210, 232
indeks 18, 19, 20, 22
İngiliz Basın Konseyi 30
İngiliz şairler 136
İngiltere 57, 193
intihar 128
İsa 29
İskoçya 57
İskoçya Kilisesi Genel Meclisi 61
istençdışı bellek 195
istençli bellek 188, 189
İtalyan fresk 47
İtalyan Rönesans 39
iyi fotoğraf 106

J
Jameson, Anna 132, 134, 135, 136
janr resimleri 58
Jarrell, Randall 31, 32
Jersey 59
Joachim, Joseph 59
Johnson, Ben 220

K
kadın nü 112
Kafka, Franz 64, 65, 68
kâğıt para 179
kamera 94
kamu 30
kanıt 24, 25
karanlık 65
Karsh, Yousuf 162, 163, 164
Karsh, Yousuf, *Marian Anderson* 165
kartpostal 51, 183
katman 187
kavramı 50
kavramsal sanat 181
kavramsal yorumlar 36
kaydedici 31
kaz adımları 97
Keats 218, 227,228
Kelp (Varek) 100
kenar mahalleler 28
Kertèsz, André 52, 53, 54, 163
kesin karar anı 116
Kierkegaard 16
Kierkegaard'ın Ruhsal Durumu 16, 17
kimlikler 84
King Arthur (Kral Arthur) 143
Kırmızı Kare 16, 232
Kırmızı Masa Örtüsü 16
kısa odaklı 64
Kış Balıçesi Fotoğrafı 208
kitap 15, 51, 183
kitleler 92
Kızıl Deniz'i geçen İsrailoğulları 16, 17
Kızıl Meydan 16
Kodak 49
kodlama 19
kodlanmamış 45
kodlar 24, 25, 181
kodsuz 19, 20, 21
kodsuz imge 19
kodun varlığı 26
kolaj kompozisyon 54
komedi 71
kompozitörlük 49
Komünist 81

konu ve model 28
konusuna ait 27
kopya 21, 35, 42, 43, 159
kopyalama 46
kopyanın kopyası 34
koreografi 49, 50
Korintoslular'a 2. Mektup 127
kouroi 110
Kracauer, Siegfried 203, 204
Kraliçe Viktorya 123
Kramer, Robert 80, 81, 86
Krauss, Rosalind 18, 34, 35, 36
kullanım 12, 14, 21, 24, 25, 37, 80, 84
kurban 33
kurmaca ile yalan 201
kutsal *aura* 127, 229
Kutsal Kitap 133
kutsal nesnenin *aurası* 233
kutsal tören 90, 91
kübizm 51
kült 90, 91
kültürel bellek 190

L
La Révolution surréaliste 78
Lady Chapel 191
Lartigue, Jacques-Henri 102, 170, 171, 174
Lartigue, Jacques-Henri, *Avenue des Acacias* (Akasyalar Caddesi) 172
Lartigue, Jacques-Henri, *The Race Course at Nice* (Nice'de Yarış Alanı) 173
Laskevitch, Steve 147
Legends (Efsaneler) 136
Leiris, Michel 107
Les Fleurs du Mal (Kötülük Çiçekleri) 47, 193
Levittown 167
libido artıkları 98
Lichtenstein, Roy 35
Lincoln, Abraham 130
litografya 61, 179
Loch Ness Canavarı 23, 24
Lodge, David 25, 27
Longfellow, Henry Wadsworth 59
Longhi, Pietro 156
Lowell, Robert 37, 208, 210, 232
Lucretius 160, 184

M
Maddow, Ben 112
madeleine 190
Madonna 121, 133, 134, 141
Madre Pia 135
Magritte, René 78, 79, 102
Magritte, René La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe [İmgelerin İhaneti]) 101
makas 44
makyaj 69
Malcolm, Janet 106
Mallarmé 152, 153
Man with the Golden Helmet (Altın Miğferli Adam) 143
Man Without Qualities 220
Manuel, Henry 75
Many Are Called (Pek Çok Kişi Çağrıldı) 162
manzara 12, 55, 176
Manzara 100
manzara objektifi 64
Mapplethorpe, Robert 113, 114
Marcel 177, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 216, 223, 225, 228
Mardi-Grass with Bouboutte, Louis, Robert and his brother Zissou 169
Marksist terimler 98
Marx Kardeşler 185
maske 36, 71, 72, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 171, 175, 176, 227, 228
matbaa 41
Matisse, Henri 16, 44, 76, 125, 203
Matthews, J.H. 76, 77
mekanik 45
mekanik yeniden üretim 43
mekanikleşme 44
Meksika 108
Memorial, Albert 136
Men Without Masks 80
Mephisto 95
Merck, Johann Heinrich 95
Mercouri, Melina 193
Merrill, James 215
Meryem 29, 141
metin 42, 77, 78
metin ve çizim 78
metinde sözcük 41

Meyerbeer 60
mezarlık 126
mezzotint 63, 65
Milton, Peter 52, 54
Milton, Peter, *Daylilies* (Sarı Zambaklar) 53
mimari 74, 95, 96, 97
mimarlık 49, 50, 97
Minamata 28
Mısır piramidi 117
moda 176
model 27, 125, 126, 133, 141, 218
Modern Times (Modern Zamanlar) 197
modernliğin heyecanı 195
Moholy-Nagy, László 44, 45, 46
Mondrian, Piet 174
Moore, Henry 117
Morris, Janey 150
Morse, Samuel F.B. 41
motion picture 13
motion picture photography 13
movie 91
Mrs. Elizabeth Hall of Newhaven 63, 64
Museum Director (Müze Müdürü) 83
Musil, Robert 12, 37, 179, 219, 220, 221, 224, 225, 227
Muybridge, Eadweard 50, 51, 52, 53
müdahale 30, 31, 46
müze 17
müzikal partisyon 41
müzikte nota 41
My Grandchild (Torunum) 134

N

Nadar 41, 48, 58, 59, 60, 61, 65, 132, 157, 186, 208
Nadja 73, 74, 75, 76, 77, 78
Napolyonvari 222
narsisist 92
Narsisus 46, 184
natürmort 12, 35, 55
Natürmort 100
Naziler 80, 81, 84, 86
negatif 42, 48, 57, 218
negatif alan 217, 218,219
negatif beceri 218
negatif-pozitif fotoğraf 19
Neil 108. 112
nesne 22, 69, 88, 89, 116, 132, 176, 185, 186, 188, 189, 190, 194
nesnel gerçeklik 174
nesneler 23, 230
New Haven Register 147
New Jersey 75
New York 75
New York metrosu 101
Newcastle, Maine, 1967 civarı 100
Newhall, Beaumont 80
Newhaven 68
Nice Work (İyi İş) 25
Niepce, J.N. 57
Nirvana 16
niyet 105
Nougé, Paul 79
nötr 19
Nude (Çıplak) 108, 109
Nude Descending a Staircase 51, 75
nü 110, 112, 113, 114, 117

O-Ö

O'Keeffe, Georgia 43, 112
objektif 22, 66
Oedipus kompleksleri 98
Olivier, Laurence 70
olumsal 159
On Photography 12
On the Expression of the Emotions in Man and Animals 27
optik bilim 64, 66
optik bilinçaltı 87, 88, 94
optik ve kimya 67
orijinal 42
Ortaçağ 133
otoportre 152, 153
Ovid 184
oyma baskı 54, 179
oyuncu 50
ölülerin yerlerini değiştirmek 31
öykü 129
özel video kasetler 92
özgül bir gerçeklik 19
özgün 33, 40, 41
özgün baskılar 51
özgün nesne 43
özgün olmama 15
özgün Yunan yapıtları 42
özgünleştirme 21, 22, 23,55
özgünlük ve *aura* 41

özne 88, 101, 176

P

Paine, Lewis 132
Pantheon 186, 187
paparazziler 34
Paris 17, 46, 74, 75, 76, 77, 91, 200
Parthenon heykelleri 193
partisyon 42, 50
Pavlus 127
Payne, Lewis 130
pazar yeri 60, 61
Peace and War (Barış ve Savaş) 120
peçe 160
Pelican's Wing (Pelikanın Kanadı) 100
pencere 215
Penetralium 218
Penn, Irving 35
Penrose, Roland 75
Peppers (Biberler) 117
Peret, Benjamin 78
Perikles 193
Petzval, Josef Max 64
Picasso 106
Picture Palace 84
Pictures from an Institution 31
Pietà 29
Pirandello, Luigi 93
pitoresk 133
piyasa 17
Place du Tertre 73
Platon 38
Platoncu 34, 35, 38, 67
Poe, Edgar Allan 94, 196
Polaroid 20, 183
polisiye 176
politika 96
popüler 35
pornografi 113
Porte d'Arcueil 73
Portrait of Renoir and Mallarmé (Renoir ve Mallarmé'nin Portresi) 153
portre 12, 19, 47, 55, 61, 63, 80, 86, 102, 115, 116, 134, 136, 147, 150, 153, 157, 158, 176
portre fotoğrafçılığı 151
portreleme 27
Porville 77
poster 183
Potemkin 98
Powers, Richard 84
poz 125, 137, 155, 176, 212, 213
pozlama 126
pozlama süresi 125
Price, Martin 230
profesyonel fotoğrafçı 30, 49
propaganda 97
propagandacı sanat 98
Proteus 207
Proust 12, 37, 73, 170, 171, 176, 190, 194, 197, 198, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 216, 219, 223, 224, 225, 227, 228
Proustvari 211
punctum 130

R

Raphael 121
rastlantısal 159
Rauschenberg, Robert 54
Ray, Man 75, 76, 78, 118, 124, 163, 180
Rayograflar 180
Rejlander, Oscar 115, 120, 121, 123, 124, 132
Rejlander, Oscar, *The Two Ways of Life* (Hayatın İki Yolu) 122
reklam 26
reklam fotoğrafları 27
reklam resimleri 34
Rembrandt 50, 137, 140, 141, 142, 143, 147
Renoir 152, 153
resim 14, 16, 17, 27, 45, 46, 48, 50, 54, 94, 95, 100, 105, 117, 180, 183, 194, 232
resim sanatı 40
resim ve fotoğraf 18
resimli gazete 70, 99
resimsel (sanatsal) 13
ressam 38, 40, 41, 46, 47, 49, 60, 61, 120, 125, 182
reton 75
retorik 19, 25
Revolutionaries (Devrimciler) 82
Richmond, Linda 147
Rijn, Rembrandt van, *The Evangelist Matthew Inspired by the Angel* (Melek Tarafından Esinlenen İncil Yazarı

Matta) 139, *The Man with the Golden Helmet* (Altın Miğferli Adam) 145
Robinson, Henry Peach 124
Robinson, Prens Albert 124
Rockette 97
Romalılar 42, 43
Rosenbaum, Dr. 31
Rosenberg, Harold 158, 175
Rosenfeld, Paul 43
Rossetti, D.G. 150
Rossini 60
Rönesans 39, 90
Rönesans insanları 220
Rönesans perspektifi 231
rötuşlama 66
Rubens 120, 121
Rus belgeselleri 92
Rus sineması 80, 91
Ruskin, John 45, 46
Rus-luk 31
Russell, John 44
rüya 126, 191

S-Ş

Sacred and Legendary Art (Kutsal ve Efsanevi Sanat) 132
Sader 80
Sadoul, Georges 79
sahiplenme 33
sahtecilik 55
sahtelik 71
Sainte-Beuve, Charles 60
Saint-Loup 199, 205, 206, 213
sanat 17, 40, 50, 96, 97, 98
sanat tarihi 17, 34
sanat ve yanılsama 116
sanat yapıtı 40, 41, 90, 91, 97, 103, 149, 189, 190
sanatçılar 38, 44
sanatın içinde kaybolma 64
sanatın işlevi 67, 90
sanatlar 50
sanayi çılgınlığı 47
Sander, August 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 157, 160
Santayana, George 66, 67, 68, 69
savaş 31
savaşa karşı 33
Schneider, Pierre 125
School of Athens (Atina Okulu) 121
Schumann 208
Schwarz, Heinrich 59, 63, 64, 87
Self Portrait 76
sessizlik 135, 182
sevgi 202, 203, 204, 214
Seward, W.H. 130
Shaw, George Bernard 43, 44, 66
Sherman, Cindy 35
Siddal, Elizabeth 150
Silk Cut 26, 27
simge dizgeleri 45, 46
simya 22
sinema 93, 94, 95, 184
sinema filmi 91, 231
sinema fotoğrafları 34
sinematografi 13, 14
sınıf savaşları 98
sinopie 47
Sir John Herschel, 1867 149
Siskind, Aaron 13, 46
Smith, Eugene 28, 29
Snyder, Joel 231
Sontag, Susan 12, 28, 29, 33, 32, 34
sosyalizm 90
sözcük ve imge 78
sözcüklerin *aurası* 190
sözdizimi 180, 181
sözel önerme 180
sözel tanımlar 179
St. Sebastian 17
Stanford, Leland 50
Starr, Ringo 102
Steiner, Wendy 77
Stephen, Leslie 150
Stieglitz, Alfred 43, 112, 114, 115
Stone, Sir Benjamin 160
Store Window (Mağaza Vitrini) 100
studium 130, 156
Subway Portrait (Metro Portresi) 101
Sutcliffe, Frank 124
süreklilik 70
Swann 207
Szarkowski, John 215
şair 209
şaka 126
şiddet 33
şiir 190
şok anı 196

şok deneyimi 195

T

Tagg, John 18, 21. 22, 23, 24, 27, 28, 231
tahta basma kalıbı 179
Taine, Hippolyte 81, 175
taklit 35, 40, 46
taklit dünyası 34
taklit kopyalar 35
Talbot, William Henry Fox 19, 20, 57
Tanguy, Yves 79
tanıdıklık 37
tanık 31, 33
tarih ve bilim 27
tasarım ve uygulama 105
tek başına fotoğrafçı 30
Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı 58, 88
teknik ressam 47, 121
teknik ressam ve fotoğrafçı 48
televizyon 184, 231
temsil 21
Tennyson 136, 143
Terry, Ellen 133
The Dream (Hayal) 123
The Evangelist Matthew Inspired by the Angel 137
The Expression of Emotions (Duyguların İfadesi) 121
The Grip of the Octopus 77
The Man of the Crowd (Kalabalık İnsanı) 196
The Man Without Qualities (Niteliksiz Adam) 179, 219
The Race Course at Nice (Nice'de Yarış Alanı) 174
The Two Ways of Life 120, 121, 123, 124
The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction 39
Théâtre Moderne 77
Theroux. Paul 84
The Transfiguration of the Commonplace 15
Thirion, André 79
This Is Not a Pipe 102
Three Farmers on Their Way to a Dance 84
tipolojik 136
Titian 120, 121
Titus 137, 140, 141
tiyatro 14, 49, 50
To the Lighthouse (Deniz Feneri) 150
toplama kampları 32
topografik temsil 58
trajedi 71
transkripsiyon 18, 19, 20, 22, 23, 47, 48, 116, 125, 140, 156
Turner, J.M.W. 45
türdeşlik 71
türler 81
Two Ways of Life 115

U-Ü

ucuz romanlar 76
uğursuz uzaklık 128
Ulrich 219, 220, 222, 224, 225
Untitled (Başlıksız) 164
Urbino 39
uydurma fotoğraflar 12
uygulama 50
uzaklık 88, 115
uzaklık duygusu 113
uzaklık ve yakınlık 89
üç-boyutlu 46
ünlü kişi 163, 164

V

Vacquerie, Auguste 59
Valentin, Albert 79
Valéry, Paul 152, 153, 189
Venedik 156
Venus and Adonis (Venüs ve Adonis) 120
vesikalık 176
Vietnam 33
Viktorya dönemi 121, 125, 133, 136

W

Wagner 60
Watts, G.F. 132, 142
Weaver, Mike 132, 134, 137, 143
Weimar 95
Wells Katedrali 191
Westerwald, 1914 84
Weston, Cole 42, 110, 112, 114, 115, 117
Weston, Edward 42, 46, 100, 108, 109, 116
Weston, Edward, *Peppers* 118

Whisper of the Muse (Esin Perisinin Fısıldayışı) 137, 140, 142
Whitby 124
Wight Adası 136
William Casby, Köle Doğdu 157, 159
Wind, Edgar 39
Witt, Sol Le 47
Wittgenstein 181, 218
Wittkower, Margaret 39
Wittkower, Rudolf 38
Wollheim, Richard 117
Woman with a Veil on Fifth Avenue (Beşinci Caddedeki Peçeli Kadın) 169
Woman with Her Throat Cut 103, 104, 107
Woolf, Virginia 125, 149, 150

XY

Xmas tree in a living room in Levittown (Levittown'da bir oturma odasındaki Noel ağacı) 166
Yahudi 81
Yahudi Soykırımı 32
yakalanan 21
yakınlık 88
yalancı kopya 34
yalın benzerlik 219
yansıtıcı imgeler 36
yaratıcılık 44, 55
yarım ton 178, 179
yasa 24
yasal kanıt 25
yasanın uygulanması 24
yaşam 30
yayılma 186, 187
yazınsal imgelemler 225
yeniden üretilebilirlik 70, 71, 89, 179
yeniden üretim 41, 42, 89, 90, 92, 183, 184
yıldız kültü 93
yıldızlık 93
Yirminci Yüzyılın Adamı 80
yokluk 217, 218, 219
yorum 23, 25, 37, 68, 119, 126, 229
yorumlama 16, 20, 26, 46, 48
Young farmers on their way to a dance (Dansa giden genç çiftçiler) 84, 85
yönetmen 50
Yunan 41, 43
Yunan maskesi 160
Yunanistan 193
yüksek sanat 43
yürüme 51
yüz 175

Z

Zalimlik Tiyatrosu 29
zaman 81, 175, 203, 216
zanaat 50
zeki ve saygılı sevginin örtüsü 228
Zelig 187
Zenci 81
zihinsel imge 67

Georges Bataille
Edebiyat ve Kötülük

İnceleme/Çev.: Ayşegül Sönmezay/205 sayfa/ISBN 975-539-166-5

Çağımızın yalnızca edebiyatını değil, düşünce alanını da derinden etkileyen; Derrida, Foucault, Barthes gibi yazarları sarsan; Breton ve Sartre ile yaptığı polemiklerde sözünü sakınmayan Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*'te, hayatımızın en önemli gerçeklerinden birini, Kötülüğü ele alıyor. Hem de, Kötülüğün ahlâk yoksunluğunu değil, tam tersine ahlâkı hiçe sayan "yüksek ahlâkı" şart koştuğunu öne sürerek. Başta şehvet ve ölüm olmak üzere yasakları aşmanın, kuralları ihlâl etmenin "yüksek ahlâkı" gerektirdiğini, yaşamı kışkırtmanın ve aşmanın da böyle mümkün olabileceğini ortaya koyuyor. Ona göre, Kötülük özgürlüğü, değerin aşırı biçimlerine ulaşmamızı sağlayabilir ve hiç kimse bundan 'daha uzağa' gidemez. Özgürlük daima isyana açılan kapıdır. Gerçek özgürlük yaşamı kışkırtmak ve aşmaktır. Özgürlüğün içindeki Kötülüğü ortaya koymak uzlaşmacı, konformist düşünce tarzına karşı çıkmak demektir. İyiliğin tuttuğu taraf boyun eğmenin, itaatin safıdır. Kötülük özgürlüğünde dehşeti buluruz: Tutkuyla işlenen bir cinayet, kurban etme, savaş, kıyımlar ve ayaklanmalar, yalan ve kara büyü; evrensel katlanabilirin sınandığı, suçluluk duygusuyla tutkunun temellendirdiği haz arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir tür tinsel sarhoşluk durumu içinde, sadistin bir erdemli gibi göründüğü eylemlerdir. Bataille bununla da yetinmeyerek edebiyatın masum olmadığını, suçlu olduğunu öne sürüyor. Edebiyatın suçluluğunu artık kabul etmesi gerektiğini söyleyerek asıl yaratıcılığın masumiyet değil günahkârlık olduğunu savunuyor. Edebiyatın bireyin egemenliğini sınırlayan iletişimden başka bir şey olmadığını ortaya koyuyor ve Kötülük bilgisine ortak olmanın da yoğun iletişimi yarattığını öne sürüyor. Ancak, tehlikeyi göze almadan yoğunluğu artırmanın imkânsızlığını da belirtiyor.

Başka bir tezi daha var Bataille'ın; ona göre edebiyatta iletişim şiirseldir ve şiirsel değilse bir hiçtir. Bütün bu kavramları tartışırken başköşeye egemenliği oturtuyor Bataille. İnsanın egemen olabilmesinin bir koşulunu yasaklar koymaya bağlarken, antropolojiden verdiği örneklerle diğer koşulun da bu yasakların ihlali olduğunu kanıtlıyor. Bütün bunları yaparken, Edebiyatı Kötülük'ten ayırmayan sekiz tutkunu; Brontë'yi, Baudelaire'i, Michelet'yi, Blake'i, Sade'ı, Proust'u, Kafka'yı, Genet'yi; ürkerek okuduğumuz, kimi kez çekindiğimiz "lanetli" yazarları ve şairleri farklı yönleriyle tanıştırıyor bize.

Kötülükteki, günahkârlıktaki, yasaktaki yaratıcılığı keşfetmeye cesareti olanlar için...

Florence Dupont
Edebiyatın Yaratılışı
YUNAN SARHOŞLUĞUNDAN LATİN KİTABINA

İnceleme/Çeviren: Necmettin Sevil/330 sayfa/ISBN 975-539-294-7

Antik dönemde Yunan ve Romalılar edebiyatı çağdaşlarımız gibi mi algılıyordu? *Illiada* ve *Odysseia*'yı ezberden okuyan eski Yunanlılar ile yazıdan okuyan bizler aynı edebi hazzı mı alıyoruz? Soğuk mermerler üzerine kazınan ve şimdi büyük bir hayranlıkla seyrettiğimiz şekil ve metinler 2500 yıl önce nasıl bir coşkunun ifadesiydi? Bildiğimiz anlamda edebiyat nasıl oluştu?

Edebiyatın Yaratılışı, bu ve benzeri birçok sorunun yanıtını ararken eski Yunan ve Roma'da gündelik hayata, kurumlara ve toplumsal yapıya yönelik birçok pencere açıyor. Edebiyatın geçmişine doğru çıkılan bu zevkli yolculuk esnasında şölenlerin, törenlerin, kişi, aile ve toplumsal ilişkilerin bilmediğimiz birçok ayrıntısına rastlıyoruz. Üstelik Florence Dupont "XX. yüzyılın bu son döneminde, coğrafi yolculukların bizi ulaştırabileceği başka yerler pek kalmadı. Ben'in bir Başkası olduğunu gözlemlememiz için, bir süre sonra, zamanda yapılacak yolculuklardan başka bir şey kalmayacak elimizde" diyerek bu yolculuğa mecbur olduğumuzu, böylesi yolculuklar aracılığıyla Avrupa kültürünü oluşturan yazı ve *ayin şiiri* geleneklerinin kökenlerine inebileceğimizi gösteriyor.

Edebiyatın Yaratılışı, pek çok edebiyat kuramcısının dile getirmeye cesaret edemeyeceği bir iddiaya dayanıyor: Edebiyat gündelik hayat etkinlikleri içinden doğmuştur; bugün kitaplarda sözü mumyalaştıran "yazılı kültür"ün, "soğuk kültür"ün değil, her gün sıradan bir biçimde yaşanan, bedenin ve müziğin hazlarına açık olan "sözlü kültür"ün, "sıcak kültür"ün bir ürünüdür. Eski Yunan'da sarhoşluk, uyuşturucu kullanımı, eşcinsellik, aşk ve sarhoşluk çağrısı olarak söylenen Anakreon şarkıları; bir soluk alışverişi olan Roma öpücüğü ve ruhu ateşleyen şölenler "sıcak kültür"ün parçalarıydı. Roma'da aydın olmak çok kitap okumakla değil, şölen sofrasında yerini koruyabilmekle ölçülüyordu. Romalılar umudu kusur olarak görüyor, deniz kazasında kurtulmayı değil, batmayı kahramanlık olarak adlandırıyorlardı. Eski Yunan'da felsefe sözlü olarak öğretiliyor; Sokrates yazmıyor, konuşuyordu. Şiir şarkıcıların ve dinleyicilerin katılımıyla çoğalıyor, ayine dönüşüyordu. Yazı, tüccarların depo sayımı için gerekli olan bir araç olarak görülüp önemsenmiyordu... Edebiyat okunan değil, yaşanan bir şeydi.

"Sıcak kültür"ün yerini yazılı edebiyatın "soğuk kültür"üne bıraktığı günümüzde, Dupont, flamenko, rebetiko ve festival kültürüne bakarak edebiyat üzerine düşünmeyi öneriyor. Böylece, sözü yeniden bularak, geçmişimizle olan bağlantılarımızı kopamadan kendimizi geleceğe yansıtabileceğimizi; yazıyı müzik ve dansla yeniden buluşturabileceğimizi; geçmişimize gömülü dünyaları keşfedebileceğimizi gösteriyor.

Niall Lucy
Postmodern Edebiyat Kuramı
GİRİŞ

Sanat ve kuram/Çeviren: Aslıhan Aksoy/368 sayfa/ISBN 975-539-387-0

Elinizdeki kitap şu temel görüş üzerine oturuyor: Postmodern edebiyat kuramı XVIII. yüzyıl sonu Romantik geleneğinden beslenir. İki akımın kesiştiği en önemli nokta, edebiyatla edebiyat kuramının iç içe geçmiş, giderek birbirine dönüşmüş olmasıdır. Tıpkı romantiklerin yaptığı gibi postmodern edebiyatçılar da sürekli edebiyat meselesinin bizatihi kendisiyle uğraşırlar. Bu da bizi "edebi mutlak" kavramına götürür. Edebi yaratılar hakkında yargıda bulunmaya soyunan edebiyat eleştirisiyle, edebiyatın ne olduğuna dair sorular soran edebiyat kuramı arasındaki ayrım ortadan kalkarken edebiyatın kendisi de "edebi mutlak"ın içinde erir. Ancak Romantik edebi mutlağın ayırt edici özelliği henüz düşünülmemiş olana, olasılıklara, var olanların antitezlerine açık oluşudur, kısacası devrimci bir yönü vardır. Postmodern edebiyattan ayrıldığı nokta da budur.

Bu temel sav etrafında gelişen kitap alışılagelmiş giriş kitapları gibi belli bir dönemselleştirme üzerinden, birbirini takip eden akımlar ya da kişileri izleyerek örgütlenmiyor. Onun yerine bu sav ile buna eklemlenen başka temalar etrafında, metinler üzerinden gelişiyor ve eleştirel bir yaklaşım benimsiyor. Yazar Hobbes, Johnson, Rousseau, Kant, Nietzsche, Freud ve Heidegger'in düşüncelerini izleyerek çalışmasını tarihselleştiriyor; Lévi-Strauss, Barthes, Baudrillard, Derrida, Kristeva, Lyotard, Deleuze ve Guattari'yi izleyerek, bu düşünürlerin düşüncelerini birbirleriyle çarpıştırarak savını kuramsallaştırıyor. Sadece kuramcıların değil, Acker, Auster, Barth, Pynchon gibi postmodern yazarların metinlerinin de derinlemesine çözümlemelerini yapıyor. Karşımıza zevkle ve kolay okunan bir kitap çıkıyor.

Edebiyat alanında büyük bir eksikliği kapatacak kışkırtıcı, bilgilendirici ve düşündürücü bir kitap *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Sadece edebiyatla ilgilenenlere değil, politika ve kültürel meselelerle ilgilenen kişilere de söyleyecek sözü var.

Dick Hebdige
Kes Yapıştır
KÜLTÜR, KİMLİK VE KARAYİP MÜZİĞİ

Sanat ve kuram/Çeviren: Çağatay Gülabioğlu/240 sayfa/ISBN 975-539-386-2

Kes Yapıştır-Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği ritimlerin, herkesin kullanımına açık olduğu ve istenildiği gibi bir araya getirilebildiği müzik türlerini anlatıyor: Reggae, kalipso, ska, blues, soul, rock, punk, bluebeat, rap, hip hop...

Dick Hebdige, bu müzik türleriyle Afrika müzikleri arasındaki geçişler ve değişimleri kölelerin günlük yaşam pratikleri, ritimler, çalgılar ve danslardan örneklerle gösterirken XX. yüzyıl popüler müzik tarihinin Afrika ve Karayip eksenli bir versiyonunu sunuyor. Afrika'dan koparılıp köle olarak satılan Kunta Kinte'den Jamaika'daki Rastafaryanlara, ses sistemlerine, soru-cevap örüntüsünü kullanan dj'lerin *dub* ve *talkover*larına, müziğin yanı sıra bir giyim kuşam modası da yaratan rap ve hip hop'un ortaya çıktığı İngiltere ve Amerika'ya uzanan bir tarih bu...

Reggae müziğinin dinsel ayin ve vaazlardan, İncil'deki anlatılardan neleri ödünç aldığını; Rastafaryanların hangi koşullarda ortaya çıktığını; ses sistemi, kayıt ve radyo teknolojisindeki değişikliklerin müziğin üretim ve alımlanışını nasıl değiştirdiğini; Clash, Slits, Eric Clapton gibi grup ve şarkıcıların reggae gibi siyahların müzikleriyle nasıl buluştuğunu gözler önüne seriyor.

Hebdige, bu müzik türleri arasındaki ilişkileri anlatırken metinlerarası bir yolculuğa çıkarıyor okuyucuyu. Bir "hipertext"i andıran kitabında, bir "merkez" olamayacağını göstermek istercesine gazete ilanlarından, turizm broşürlerinden, şarkı sözlerinden, müzisyen ve prodüktörlerle yapılan söyleşilerden ve daha bir sürü kaynaktan yararlanıyor.

Bu müzik türlerinin yalnızca eğlence mekânlarında tüketilen bir meta değil aynı zamanda azınlıklar için bir kendini ifade aracı olduğunu, hayatta kalma mücadelesi verenlerin dilinde eşsiz bir silaha dönüştüğünü, "büyük-resmi anlatılar"a karşı bir "karşı-anlatı" özelliği taşıdığını gösteriyor Dick Hebdige.

Silahınız olmayabilir ama tükürebilirsiniz...

Luther Link
Şeytan
YÜZÜ OLMAYAN MASKE

Sanat ve kuramı/Çeviren: Emek Ergün/272 sayfa/ISBN 975-539-385-4

Bugün Şeytan denince, korkunç bir yaratık geliyor gözümüzün önüne. Oysa Rönesans sanatçıları onu çok farklı görüyorlardı. Şeytan, boynuzları, kuyruğu ve tırmığıyla sanatçının imgelemine düşmeden önce tebdili kıyafet geziyordu. Ancak VI. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar resimlenmiş el yazması kitaplarda, resimlerde ve heykellerdeki Şeytan temsili, zamanın teolojik ve politik tartışmalarına bağlı olarak değişikliğe uğradı. Resimlerde belli bir Şeytan modelinin olmayışı, Mezopotamya'ya ait ve klasik figürlerin yanlış yorumlanması, kilisenin sapkınlara karşı değişen tutumu, Şeytan'ın temsil ediliş biçiminde belirleyici oldu.

Peki ama kılıktan kılığa giren bu yaratık kimdir gerçekte? Neden hep erkek olarak çiziliyor? Tanrı'nın düşmanı mı, vekili mi? Tanrı'nın evrensel ceza sistemini yöneten etkili bir hizmetçisi olmasın? Neden hiçbir zaman cehennemde acı çekerken resmedilmemiştir? Belirleyici özelliği olan alev alev saçlarının ve işkence aletlerinin kaynağı nedir? Şeytan, ortaçağ ve Rönesans sanatında bir gösterge olarak kalmıştır, hiçbir zaman sanatsal bir simge olmamıştır, diyor Luther Link bu kitabında. Soljenitsin ise, Shakespeare'de kötü karakterleri frenleyen, ideolojilerinin olmayışıdır, diyor. Tıpkı ideoloji yoksunluğunun şiddeti meşrulaştırması, dehşetengiz olayların insana doğal gelmesi gibi, Şeytan da Hıristiyan kiliselerinin Haçlı seferlerini haklı göstermiştir. Yoksa Şeytan kilisenin ideolojik bir silah olarak ürettiği bir figürden mi ibarettir? Hayır, o gerçek. Batı uygarlığının bir parçası. Belki de Şeytan'ın bizi bu denli ilgilendirmesinin nedeni, Tanrı'yı, Tanrı'nın onu tanımladığı gibi, aynı kesinlikte tanımlaması. Ya da Joseph Conrad'a kulak verecek olursak: "Doğaüstü bir kötülük kaynağına duyulan inanç gereksizdir, zira insanlar kendi başlarına her türlü kötülüğü yapmaya muktedirdir."

Kötülüğün çağlar boyu sanat ve edebiyattaki tezahürleriyle ilgilenenler için kapsamlı bir rehber kitap.

The Herald

Son derece eğlenceli ve bilgilendirici... Okurun ilgisini sürekli canlı tutan, nüktedanlık ve tutkuyla yazılmış bir kitap.

The Spectator

Michel Tournier
Kutsal Ruh

Sanat ve kuram/Çeviren: Yaşar Avunç/240 sayfa/ISBN 975-539-376-5

Kutsal Ruh, yıkıcı bir zekânın ürünü; üstelik yıkıcılığını ideolojik kışkırtmalardan değil yalınlık ve doğallıktan alıyor...

Günümüzün en yaratıcı yazarları arasında yer alan Michel Tournier, bu kitapta romancı olarak iç dünyasını gözler önüne sererken *Cuma, Kızılağaçlar Kralı, Meteorlar, Veda Yemeği, Kaynak ve Çalı, Altın Damla* ve *Anahtarlar ve Kilitler*'in yaratım süreçlerinin dinamiklerini de açıklıyor. Zihinsel yolculuklarının duraklarına işaretler koyuyor.

Tournier, yazılan ile yetinmeyen okurlarını kendi kaynaklarına doğru bir yolculuğa çağırıyor. Göç, yalnızlık, cinsellik gibi konuları, İncil'den modern romana uzanan çeşitli kaynaklardan esinlenerek nasıl simgeleştirdiğini, romanlarına mitolojik öğeleri nasıl yerleştirdiğini anlatıyor. Böylece, *Kızılağaçlar Kralı*'nda "çocukları yiyen dev" imgesinin Nazi rejimi aracılığıyla çağdaş bir simgeye dönüşmesine; Cuma'da "Robinson" imgesiyle çağdaş bireyin kendi yalnızlığının yalnızca kurbanı değil aynı zamanda kahramanı da oluşuna tanıklık ediyoruz.

Tournier, insanlığın ortak bilinçaltına yerleşmiş düşünceler olarak gördüğü mitlerin, aslında çağdaş edebiyatın bir parçası olduğunu savunarak, *Kutsal Ruh*'ta roman kahramanlarının kendi kişisel mitlerini oluşturma süreçlerini gözler önüne seriyor. Bir yandan "Daniel Defoe, Alexandre Selkirk ile karşılaştı mı?" türünden tarihsel olayların izini sürerken, öte yandan "Batı'nın tüketim toplumu Cuma'ların üzerine kurulmuştur" gibi yargılarla romanlarının felsefi boyutunu da okurun yargısına sunuyor. Günümüzde artık bir "felakete" dönüştüğünü savunduğu cinsellik olgusunu da her yönüyle irdeliyor.

Kutsal Ruh, bizleri Tournier romanlarının oluşum sürecinin tanıkları yaparken, yaratıcılığa dair son derece yaratıcı örnekler veriyor.

"Kışkırtıcı, rahat, zarif... Bilgece yazılmış bir kitap."

Catherine David

"Uzun süredir bu derece uyarıcı, zekice yazılmış bir kitap okumamıştım. Tournier, okuması çok çaba isteyebilecek bir konuyu sürükleyici ve coşkulu bir metne dönüştürmüş. (...) Okurlarını zeki olmaya çağırıyor."

François Nourissier

Luther Link
Blues Tarihi
ŞEYTAN'IN MÜZİĞİ

Sanat ve kuram/Çeviren: Aydemir Özügül/368 sayfa/ISBN 975-539-388-9

Bireyin ve dolayısıyla toplumun kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak müzik, belki de en doğrudan etkiye sahip olan sanat dalıdır. Giles Oakley'nin ***Blues Tarihi-Şeytanın Müziği*** adlı çalışması da kendini ifade etme biçimi olarak müziğin en ilginç öykülerinden birini anlatıyor. Amerika'da en büyük "öteki" grubu olarak algılanan siyah kölelerin arasında doğan blues zamanla, ötekinin "ötekiliği"ni daha da vurgulayarak yansıtan etkili bir müzik türü haline gelmiştir. Oakley'nin anlattığı öykünün ilginç yanı ise, "ötekiliği" şeytanla özdeşleştirilen bir halkın bu "şeytansı" müziğinin, neredeyse doğar doğmaz büyük bir popülarite kazanması ve birçok beyazın da bu müzik türünü hayranlık derecesinde benimsemesidir. Oakley'nin anlattığı bu paradoks, ***Blues Tarihi***'ni bir müzik kitabının ötesine taşıyarak toplumsal, kültürel ve tarihsel bir öyküye dönüştürüyor.

Kitapta, blues'un ve sanatçılarının öyküleri, Amerikan tarihinin ayrıntılarıyla birlikte ele alınıyor. Afro-Amerikalı blues sanatçılarının geçmişini özenli ve dikkatli bir tarihçi gibi inceleyen Oakley, daha önce belgelenmemiş bir tarihi de gün ışığına çıkartıyor. Blues'un tarihini yazarken, şarkı sözleri kadar, farklı müzik biçimlerinin analizine, müzik tekniklerine ve aletlerine de eğiliyor. Aynı zamanda, blues müziğinin tüm farklı tür ve dönemlerini, anlaşılır bir neden-sonuç ve etki ilişkisiyle birbirine bağlamayı da ihmal etmiyor.

Oakley'nin çizdiği blues panoraması, hem genel olarak müzik tarihi hem de toplumsal ve kültürel tarih açısından, blues'un gelişiminde etkin olan toplumsal gelişmelere de değinerek, sağlam bir bakış açısı sunmaktadır. Kitap, blues konusunda uzman olanların yanı sıra, bu müzik türü hakkında temel bir bilgi edinmek isteyen meraklılara da yönelik temel bir kaynak olarak hazırlanmıştır.

Şeytan'ın Müziği, blues'un tarihsel gelişimi konusunda önemli bir kaynak. Yerinde örnekler ve özgün şarkı sözlerini bolca alıntılamasıyla, blues müziğinin ruhunu yansıtıyor."

The New York Times

"... bu alandaki literatüre önemli bir katkı. Oakley'nin özenli araştırması, ortaya derinlikli ve sağlam bir blues tarihi çıkarmış."

American Historical Review

Marta E. Savigliano
Tango
TUTKU'NUN EKONOMİ POLİTİĞİ

Sanat ve kuram/Çeviren: Serdar Aygün/416 sayfa/ISBN 975-539-400-1

Tango nedir? Tehlikeli yakınlaşmaların ve inatçı karşılaşmaların dans, müzik ve şarkı sözleri eşliğindeki tarihidir. Öfkeli ve kavgacıdır. Ama aynı zamanda bir felsefe, bir strateji, duyguların emperyalist dolaşımında egzotik ve tutkulu bir meta, hatta bir hastalıktır.

Bu kitap, tangonun Buenos Aires'in genelevlerinden, Paris'in kabarelerine, oradan Tokyo'nun kulüplerine uzanan yolculuğunu izlerken aynı zamanda tangonun politik karakterine bakıyor. Yol boyunca maçoluk ve kolonyalizm, postmodernizm ve ataerkillik, egzotizm ve metalaştırma arasındaki ilişkileri çözümlüyor. Egzotik olanın sadece emperyal Batı'nın zevk nesnesi değil, aynı zamanda kolonileştirilmiş ambalajında satılan "tutku paketi"ne dönüştüğünü gösteriyor. Yazar, birbirinin içine girmiş cinsellik, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ulusal kimlik öykülerini anlatmak için kendi "tango dilini", "kişisel ve politik" sesini yaratıyor. Aynı anda hem tangonun egzotikleştirilmesine, hem bir Üçüncü Dünya kadın entelektüeli olarak kendi yazgısına bakıyor, hem de okurun önünde tango yapıyor: "Tango benim rahmim, dilim, 'evrenselciliğin' kolonyal davetlerine karşı durabileceğim, sığınabileceğim bir siper." Üstelik bunu yaparken, Latin Amerika'nın direnişçi tarihinden, özellikle de Che'den ilham alıyor: "Che gibi ben de, amacımın galibiyet olduğunu açıkça söylüyorum. Kendi örneğimde bunu, bozguncu ezgilerin tangosunu yaparak ve akademik sessizliklerin ritmini kırarak gerçekleştiriyorum" diyor. Sonunda "öğrendiklerini terk eden, unutan" bir entelektüel olarak dekolonileştirici bir söyleme ulaşıyor.

Savigliano, bir kadın, bir feminist ve bir tango dansçısı olarak, tangonun insanları hem cezbeden hem de rahatsız eden yönlerini cesurca ortaya koyuyor. Onun anlattığı biçimiyle tango tarihi, kolonileştirilmiş bir ülkenin tarihi olmanın yanı sıra, 'Öteki' olarak tanımlanmış kadınların da tarihi.

Yazar bizi, dans çalışmalarından, feminist, postkolonyal ve iktisadi kuramlara kadar pek çok alanın kesiştiği disiplinlerarası bir ortama buyur ediyor. Tangonun nasıl dans ettiğini, iktidarın kendi koreografisini nasıl yaptığını hissediyoruz. Savigliano'nun karmaşık ve ustaca kolardığı melinsel performansı, dans denilen olayın yazılı temsilinde yeni bir evreye işaret ediyor.

Susan Leigh Foster

Görülen her şey fotoğraflanabilir ve farklı bağlamlarda farklı anlamlar yüklenerek sonsuz sayıda çoğaltılabilir. Günlük gazetede yer almış bir haber fotoğrafı daha sonra bir müzenin duvarında sergilenebilir. Ancak görsel içeriği değişmediği halde artık haber olarak görülmek yerine tarihsel, toplumbilimsel veya sanatsal açıdan betimlenecek ve öyle görülecektir. Bunun da ötesinde aslında hiç var olmamış fotoğraflar romanlarda betimlenir ve yazarın istediği şekilde görülür. Bir fotoğrafın anlamını tamamlamak, fotoğrafı görsel bakımdan yorumlayabilmek için betimleme gerekir. Betimlemeyi yapacak olan ise fotoğrafa bakan kişidir. Görme edimini sağlayan betimleme edimidir.

Fotoğraf makinesi göz ile karşılaştırılabilir. Ancak fotoğraf makinesi düşünmez. Yargılama, seçme, düzenleme, dahil etme, dışlama ve yakalama ile ilgili her şey fotoğrafçı aracılığıyla olmak zorundadır. Düşünen ve gören fotoğrafçıyla, kaydetme aracı olan fotoğraf makinesi arasındaki ayrışımdan dolayı, fotoğrafa bakan kişi için herhangi bir fotoğrafçıyı yaratıcı olarak nitelendirmek, diğer görsel sanat dallarıyla uğraşanları nitelendirmekten daha zordur.

Fotoğraf üzerine yoğun düşüncelerden oluşan bu kitapta Price, fotoğrafı, tarih, toplumbilim, göstergebilim, ahlâkçılık açılarından ele alırken edebiyat yapıtlarında da fotoğrafın kullanımını inceliyor. Bütün bu süreç boyunca W. Benjamin, S. Sontag, R. Barthes, M. Proust, R. Lowel ve R. Musil gibi yazar ve düşünürlerin görüşlerine de yer veriyor, hatta bu serüvende onlarla tartışmaktan kaçınmıyor. *Fotoğraf-Çerçevedeki Gizem* konusunda hem kuramsal hem de uygulamaya ilişkin düşündürücü, fotoğrafla doğrudan ilgisi olmayan okurların da büyük ölçüde ilgisini çekecek bir kitap. Hayatımızda çokça yeri olan fotoğraflara bakışımıza derinlik kazandıracak bilgi ve çağrışımlarla yüklü, benzerlerinden bir adım öne çıkan son derece özel bir çalışma.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-405-2
9 789755 394053

