Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler

İbrahim Şamil Köroğlu

"İnsanlar fotoğrafları niçin saklar?"

"Niçin mi? Tanrı bilir! İnsanlar niçin nesneleri -çer çöp, ıvır zıvır- saklar ki? Saklarlar işte-hepsi bu!"

"Bir noktaya kadar sana katılıyorum. Bazı insanlar bir şeyleri saklarlar. Bazı insanlar da bir şeyle işleri bitti mi onu fırlatıp atarlar. Bu, evet, bir mizaç sorunudur. Ancak ben şu anda özellikle fotoğraflardan söz ediyorum. İnsanlar niçin özellikle fotoğrafları saklarlar?"

"Dediğim gibi, yalnızca bazı şeyleri atmadıkları için. Ya da onlara bir şeyler anımsattığı –"

Poirot sözcüklerin üzerine atladı.

"Kesinlikle. Onlara anımsatır. Şimdi tekrar soralım – niçin? Niçin bir kadın gençlik fotoğrafını saklar? Ve ben diyorum ki ilk neden mutlaka kendini beğenmedir. O güzel bir kızdı, ve eskiden ne kadar güzel bir kız olduğunu ona anımsatması için kendi fotoğrafını taşır. Bu fotoğraf, aynası ona pek de hoş olmayan şeyler söylediğinde onu yüreklendirir. Ve belki de bir arkadaşına 'Ben on sekizimdeyken böyleydim…' der ve iç çeker… Bana katılıyor musun?"

"Evet – evet, sanırım haklısın."

"O halde bir numaralı neden bu. Kendini beğenme. Şimdi iki numaralı neden. Duygu."

"Bu da aynı mı?"

"Hayır, hayır, pek değil. Çünkü bu seni yalnızca kendi fotoğrafını değil, bir başkasınınkini de saklamaya götürür… Evli kızının fotoğrafı – o daha bir çocukken, şöminenin önündeki halının üzerine oturmuş, çevresinde ipek tül.. Bazen fotoğrafın konusu için utandırıcı olabilir, ancak anneler bunu yapmaya bayılır. Ve oğullar ve kızlar sıklıkla annelerinin fotoğraflarını saklarlar. Özellikle de anneleri çok genç yaşta ölmüşse. 'Annem genç kızken böyleydi.'"

"Nereye varmaya çalıştığını anlamaya başlıyorum, Poirot."

"Ve belki de üçüncü bir kategori var. Kendini beğenme değil, duygu değil, aşk değil –belki nefret- ne dersin?"

"Nefret mi?"

"Evet. Öç alma tutkusunu canlı tutmak için. Seni yaralayan biri –sana onu anımsatması için bir fotoğrafını bulundurabilirsin, öyle değil mi?"*

Perspektif ya da Gönderge

"İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluk nasıl sağlanır? Sağlanmaz.. Olsa olsa dört boyutlu bir gerçekliğin üç boyutlu bir mekanda temsili sayesinde -belki- benzeştirilmiş imge mümkün olur." diyen Pavel Florenski, perspektif algısına ilişkin devrimci fikirler öne sürdüğü eserinde çok net bir tespitte bulunuyor:

"(…) Tüm bunlardan yola çıkarak Yunanistan'da perspektifin en geç İÖ 5. yüzyıldan itibaren biliniyor olduğunu söyleyebiliriz. Eğer perspektif şu ya da bu nedenle kullanılmamışsa, burada, daha farklı ve daha derinlerde yatan nedenlerin, arı sanatın *en önemli* koşullarının etkili olduğu anlaşılıyor. Bu denli ileri bir matematiksel bilgi düzeyine erişmişken ve eski ustalar böylesine gelişmiş bir geometrik gözlem gücüne ve deneyimli bir göze sahipken, onların dünyanın güya sıradan görme edimine özgü perspektifliğini fark

http://www.nasilbirkitap.com/camera-lucida-fotograf-uzerine-dusunceler-ya-da-yola-gelmez-gerceklikle-yuz-yuze-gelmek

etmediğini ya da bu olguyu elementer geometrinin teoremlerine uygun düşecek şekilde kolayca kullanabilecek durumda olmadığını söylemek hem olanaksız hem de çok saçma olurdu. Bu durumda, perspektif kurallarını yalnızca *istemedikleri*, bunu *gereksiz* buldukları, sanatsal olmadığını düşündükleri için kullanmadıkları konusunda şüphe duymak pek mümkün görünmüyor." (Florenski, 2001: 58)

Roland Barthes'in kitabını okurken, her ne kadar ilgi alanı doğrudan fotoğraf olmasa da, fotoğrafın yeni yeni yaygınlık kazandığı bir çağda yaşayan bir yazar olarak, aklımda hep Pavel Florenski'nin bu sözleri vardı. 1937′de ortadan kaybolduğunda fotoğraf onun için ne anlam ifade ediyordu bilinmez ama yaklaşımının bütüncül değerlendirilmesi fotoğraf için de çok şeyler söyleyen bir yazar olduğunu görmemizi sağlıyor.

Fotoğraf'ın hak ettiğinden fazla değer atfedilen bir 'şey' olduğu düşüncesi benim için yabana atılacak bir sav değil. Camera Lucida'nın ilk sayfasında kitap boyunca yapacağı eleştirel düşünüşün mukaddimesini yapan Roland Barthes şunları söyleyerek zihninde -bu arada okuyucuda, uyandırdığı soruları cevaplama uğraşısına girişiyor: *" 'Varlıkbilimsel' bir tutkuya kapılmıştım: ne pahasına olursa olsun Fotoğraf'ın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğundan hangi temel özelliklerle ayrıldığını öğrenmek istiyordum. Bu tutku, teknoloji ve kullanımın sağladığı kanıtların ötesinde ve Fotoğraf'ın günümüzdeki korkunç yayılışına rağmen, onun var olduğundan ve kendine özgü bir 'dehası' olduğundan emin olmadığım anlamına geliyordu."*

Barthes'in, bir fotoğrafa baktığında -belki teknik bilgiyi küçümsemesinden kaynaklanıyor bu, başka bir ayrıntıyı değil ama ***göndergeyi*** yani o görüntü içinde kendisine hoş geleni; ona hitap edeni gördüğünü söylemesi (20s.) dikkat çekici. Bu noktada yazar, teknik ya da fotoğraf olgusuna çok uzaktan bakan tarihsel-toplumbilimsel bakış açısını eleştiriyor. Ve sonuç itibariyle 'bilimsel' bir çıkmazdan dem vuruyor ki, dönemine kadarki fotoğraf literatürü içinde put kırıcı ender yorumlardan biri olmalı bu.

Fotoğraf Bir Sanat Eseri midir?

Rüştünü ispat etmiş bir etkinlik olarak fotoğraf şimdilerde bir sanat dalı olarak kabul görse de bunun böyle olduğuna ilişkin kuşkular erken Cumhuriyet Türkiye'sinde tartışma konusu olabiliyordu. Vedat Nedim Tör, bir sergi açılışında fotoğraf hakkında yaptığı konuşmada şunları söylüyor örneğin:

"Fotoğrafla güzel sanatlar arasındaki çarpışma devam ediyor. Güzel sanatlar fotoğrafı aralarına almamak için ne kadar ısrara ederse etsin, fotoğraf o guruba girmek için elinden geleni yapıyor. Bu tecrübeler gösteriyor ki o, kendi teknik malzemesine esir kaldıkça âdi zanaat, bu malzemeyi insan idrakinin emrinde kullandıkça güzel sanattır."

Sanatın tüm alanlarında at koşturan Necip Fazıl ise, Tör'ün konuşmasını alıntıladıktan sonra konuyla ilgili aşağıdaki yorumu yapıyor:

"İnsan idrakini her hangi bir makine prosedesinin üstünde tutmak noktasından doğru ve güzel söz. Fakat her hangi bir makine kabiliyetini, insana ram olur olmaz güzel sanatlara girmek hususunda her istidada malik farz ediş noktasından çürük. Makineye Allahlık izafe eden bir zümreye rağmen insanlık, idrakimizin dışında çalışan makineyi henüz keşfedemedi. Her makine bir nevi insan idraki emrinde çalışır. Vedat Nedim Tör'ün fotoğraftan tabi olmasını istediği idrak ise insandaki sanat idrakidir. Şüphesiz bu kıymet, fotoğrafı kullanan adamdan adama değişecekse de nihayet bir sınırdan sonuna erecektir. Zira fotoğrafın insana mevcut bütün idrakleri temsil etmesine imkan yoktur. (...) Fotoğraf, eşyada hiçbir şey aramayanla, bir şeyler aramak isteyen iki insan arasındaki farkı meydana çıkarmakla bir ressamın görebileceği her manayı görmek istidadını vaadetmiş değildir.(Kısakürek, 1936 : 15)

Ayrılış Olarak Duygu başlıklı bölümde ***bireysel ölçülülük*** tanımlamasıyla karşılaşıyoruz. Kitabın bütününde savunulan bir tez bu: her türlü indirgeyici sisteme karşı 'umutsuz' bir direnç. Ve bir soru: neden bir biçimde her nesne için yeni bir bilim olmasın? İşte bütünü okumak için referans(!). Bu noktada Berger'i hatırlıyorum,

"İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl göründüğünü -böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kayıtın bir parçası olarak kabul edildi. İmge, Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle gelişmesi sonucunda olmuştur." (Berger, 1993: 25)

Hernekadar yazar kitabın ortalarına doğru bir 'düzeltme' yaparak, *"Zevkimin yetersiz bir aracı olduğunu ve hazcı tasarısına indirgenmiş bir öznelliğin tümeli tanıyamayacağını kabul etmeliydim."* dese de, iki Avrupalı'nın biri diğerini onaylayan tespiti beni doğruluyor: Görselliğe dayalı bir kültürel birikimin zihniyet dünyası ile içsel bütünlüğü önceleyen bir diğeri arasında kuşkusuz derin bir algılayış farkı olacaktır. Daha önce kafa yorduğum naif doğu ile materyalist batı arasındaki felsefi eşik bir kez daha belirginleşiyor. Böylece daha bir dikkat kesilerek okumayı sürdürüyorum.

Barthes'in, göstergebilimsel şeması durumu daha anlaşılır kılıyor. Yapmak, Maruz kalmak ve bakmak, yani;

İşletici = fotoğrafçı, İzleyici = bakan (biz), Fotoğraflanan = hedef-gönderge

Bir tayftan da söz ediyor yazar: '*nesnelerin yaydığı görüntülerin hepsi'* ve kışkırtıcı bir ifade daha: *Ölmüşlerin dönüşümü*. Burada yazar fotoğrafın **çokgörünürlüğünün**önemini vurguluyor.

Öte yandan Barthes, amatör anlamda bile bir fotoğrafçı olmadığı -aslında temel olarak fotoğrafçının fonksiyonunu yadsıdığı- ve ayrıca 'fotoğrafçıya göre fotoğraf' diyen kalabalığın arasından sıyrılabilmek için gözlenen ve gözleyen öznelerin deneyine yoğunlaştığını söylüyor(24s).

İzleyenin Beklentisi

"1980-1985 yılları arasında fotoğraf, birçok bilim adamı ve fotoğraf eleştirmenin inceleme konusunu oluşturdu. Fotoğrafın incelenmesi söz konusu olduğunda karşımıza bu incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişki çıkmaktadır. Bunlardan ilki;

1) Fotoğrafik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki,

2) Fotoğrafik görüntü ile bu görüntünün oluşmasında devreye giren bireysel müdahale olgusu arasındaki ilişki,

3) Fotoğrafik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasındaki ilişkidir."

İhsan Derman'ın aslında en az Barthes'in kitabı kadar ilgi çekici olduğunu düşündüğüm çalışmasında (Derman, 1991: 84) kategorize ettiği fotoğrafı incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişkiden, Derman'ın da tercih ettiği sonuncusunu seçiyor Camera Lucida'nın yazarı. Fotoğrafın nesnesinin fotoğraflanma anında düştüğü durumu, takındığı tavırları kısacası görüntülenme hallerini anlattığı yerler gerçekten hepimizin yaşadığı cinsten şeyler. Barthes'in yazıklanmalarına ben de katılıyorum: Yazık ki her

zaman fotoğraf tarafından bir 'anlatım' takınmaya mahkum ediliyoruz.. Burada temel bir ayrıma da dikkat çekiliyor, '*Bir portre -ne kadar benzerse benzesin fotoğraf değildir.*'

İzleyici: Tatların Karmaşası başlığını taşıyan bölümde dikkat çekilen iki nokta var. İlki, herhangi bir yerde (heterojen durum) görülen fotoğrafların görüntüden ibaret oldukları oysa belirli bir kültürel süzgeçten geçenlerin farklı tat verdikleri. İkincisi üslup denen şeyin fotoğrafçı için geçerli olmadığı iddiası. İkinci iddiasını dayandırdığı gerekçe, bir fotoğrafçının tüm eserlerini de aynı ölçüde beğenmiyor olması. Vardığı sonuç, fotoğrafın belirsiz bir sanat olduğu (32s). Bu hamur çok su götürür dedirtecek türden bir iddia..

Fotoğrafı yazar için ilginç kılan bu veya şu özelliklere sahip olması değil fakat uyanmayı bekleyen kişisel bir bilinmezi harekete geçirmesi (33s). Dolayısıyla, gerçekte hayat sahibi olmayan fotoğrafa can veren, bu 'geliverme' özelliği olup çıkıveriyor. *"(...) ama tam Fotoğraf'ın genel anlamda özüne ulaşacakken yolumu değiştirdim; biçimsel bir varlıkbilimin yolunu izlemek yerine tutku ve hüznümü bir hazineymişçesine yanımdan ayırmadan öylece kaldım. (...) İzleyici olarak Fotoğraf'la yalnız 'duygusal' nedenlerle ilgileniyordum; onu bir soru (tema) olarak değil, ama bir yara olarak derinlemesine incelemek istiyordum: görüyor hissediyor, böylece fark ediyor, gözlemliyor ve düşünüyordum. (36s)"*

Mahrem Alan: Kış Bahçesi Fotoğrafı

Yazarın ikinci kısımda, vefat etmiş annesiyle ilgili yaptığı yorumların yer aldığı sayfalar kitabın -ironik olarak en canlı yerleri bence. Bu arada kişisel tarihe dair söyledikleri ise parmak ısırtacak cinsten. Tam anlamıyla filozofça. Ve yazarın üzerinde onca yorum yaptığı -bir anlamda ızdırabını paylaştığı, Kış Bahçesi Fotoğraf'ına kitapta yer ayırmamasını izah için yaptığı şu yorum alkışı hak ediyor: *"Kış Bahçesi Fotoğrafı'nı çoğaltamam. O yalnız benim için vardır. Sizin için diğerlerinden farksız bir resim, "sıradan"ın binlerce görünüşünden biri olacaktır; o hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; sözcüğün olumlu anlamıyla bir nesnellik kuramaz; olsa olsa studium'unuzu ilgilendirir: dönem, giysiler, fotojeniklik; ancak onda sizin için yara yoktur."* (92s)

Bu Vardı başlıklı 32. bölüm, metnin neredeyse fotoğraf hakkında bir kitap olmaktan uzaklaştığını düşünmeye başladığımız bir anda yazarın ustaca bir manevrasıyla bizi konunun özüne itiyor. Fotoğraf'ın göndergesinin aslında neyi ifade ettiği; diğer temsil sistemlerinin göndergeleriyle arasındaki ayrıma bu bölümde parmak basıyor yazar. Fotoğrafın realitesi bütün öteki sistemlerin aksine ***nesnesinin orada bulunmuş olduğunu*** asla yadsıyamayacağımız bir netlikte ortadadır diyor Barthes.

Şaşkınlık başlıklı bölümde yazarın fotoğrafı ressamların değil kimyacıların bulduğu yönündeki görüşüyle karşılaşıyoruz. Dahası Barthes, simyacılığın metale hayat atfeden görüşünün etkisiyle fotoğraf arasında da bir koşutluk kuruyor. Renkten pek hoşlanmadığını söyleyen yazar onu yapmacık bir şey, bir kozmetik olarak değerlendiriyor. Doğruluğu Kanıtlama başlığı altında ise yazar bir yeniden-sunum imkanı olarak fotoğrafın tedai ettiği fizik ötesi düşünceler üzerinde kafa yormakta. *"Aptal ya da yalın (karmaşık olanlar yanıtlardır) belki de hakiki metafizikten gelen sorular"*dır diyor, Fotoğraf'ın ortaya attıkları hakkında.

İnsanın Olmadığı Bir Sanat Olarak Fotoğraf

İhsan Derman fotoğrafın mekanik doğasından, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü, gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğu kanısının yaygın olduğunu belirtirken bir ruhbilimciden yaptığı alıntı üzerine yorum yapması, sanırım Barhes'deki metafizik çağrışımlar doğmasına yol açan bu genel kabulü paylaşıyor olmasındandır:

“Fotoğraf her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğim bir resimden çok farklıdır. Çünkü mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. Işte fotoğrafik görüntünün bu inanılırlığı, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından doğmaktadır.” (71s)

Yine fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken, ilk kez nesne ile benzerinin arasına insan girmediğini vurgulayan Bazin’e göre de, fotoğrafın özgünlüğü onun nesnelliğidir. Bazin;

“Tüm sanatlar insanların var olmasını gerektirirken, fotoğraf üstünlüğünü insan olmamasından alır. Fotoğraf bizi doğadaki bir görüntü gibi etkiler, güzellikleri köklerinden ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da kar tanesi gibi (…) Fotoğraf zaman ile uzamdan bağımsız olan nesnenin görüntüsüdür. Ne denli belirsiz olursa olsun, oluş sürecinden ötürü yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır, o modeldir.”der. (Büker, 1985: 56)

Gustav Janouch, Franz Kafka ile yaptığı bir konuşma ile ilgili olarak şunları naklediyor: “Daha yakınlarda yurt dışında bulunmuş olan ve aynı insanın altı, on ya da daha fazla pozunu aynı baskı üzerinde çıkaran iki otomatik fotoğraf makinesi 1921 baharında Prag’da kuruldu. Böyle bir dizi fotoğrafı Kafka’ya götürdüğümde kaygısızca ‘Birkaç krona insan kendini her açıdan fotoğraflatabiliyor. Bu cihaz mekanik bir Kendini-Bil,’ dedim. Kafka, ‘Kendini-Yanılt demek istiyorsun,’ dedi hafif bir gülümseyişle. Karşı çıktım: ‘Ne demek istiyorsun? Fotoğraf makinesi yalan söyleyemez ki!’ ‘Kim demiş bunu?’ dedi Kafka. Başını yana eğdi. ‘Fotoğraf insan gözünü yüzeysel olana yoğunlaştırır. Bu yüzden nesnelerin hatları arasından bir ışık ve gölge oyunu gibi parıldayan gizli yaşamı görmemizi engeller. En keskin mercekle bile yakalanamaz bu. Bunun hissetmeyle, yoklanarak bulunması gerekir.. Otomatik olan fotoğraf makinesi insanın gözlerini çoğaltmaz, yalnızca aşırı derecede sadeleştirilmiş bir sinek gözü görüşü kazandırır.’ (Janouch, 2000)

Şüphesiz Kafka burada makinenin yalan söyleyebileceğini anlatmak istiyor değildir. Ona göre fotoğraf, insanın gözünü ‘yüzeysel olan’ üzerinde yoğunlaştırır. Kafka bu düşüncesiyle fotoğraf makinesinin başta kendisine atfedilen gerçeği, kendine uygun biçimde yeniden üretebilmek işlevini sanıldığı ölçüde yerine getiremeyeceğini çok önceden fark etmiştir. Bu noktada insan görsel algı üretim teknolojilerinin henüz yeni yeni neşv-ü nema bulduğu bir dönemde bu aygıtların sahiciliğine ilişkin yorumların daha sağlıklı olabildiğini düşünemeden edemiyor.

Fotoğraf Şiddetlidir!

Dünya tarihini ikiye bölenin -hep söylendiği gibi sinema değil- Fotoğraf’ın ortaya çıkışı olduğunu düşünen Barthes, “Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması, ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır. Yazar, “Olaybilimsel açıdan bakıldığında Fotoğraf’ın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkar.” (107s) dese de çağın gerçekliği bir yönüyle onu yalanlamaktadır. Günümüz hipersimülasyon evresinde, sanal gerçekliğin varlığı, sanal olmayan bir gerçeklik olmadığı yanılsamasını yaratıyor. Orijinalin çoktan kaybolduğu bu süreçte, her şey aynalar galerisinde orijinalini yitirmiş sonsuz yansımalara dönüşmüş durumda.

“Ve eğer gerçeklik oranı günden güne azalıyorsa aracın (medyum) kendisi hayatın yerine geçmiş ve olağan bir şeffaflık ayini halini almıştır. Tüm bu dijital, sosyal ve elektronik donanım insanların hayal güçlerini bu derece işgal edebiliyorsa neden, başka bir dünyada değil tam da bu hayatta bir fotosentez halinde yaşamamamızdandır.” (Baudrillard, 1996: 22)

Fotoğrafın sinema ile olan ilişkisini akışkanlık ve durağanlık olarak açıklayan yazar, öz bir tespitte de bulunuyor ve “Fotoğraf doğası gereği asla bir anı olmadığı gibi (anının dil bilgisi anlatımı geçmiş zaman

olurdu, oysa Fotoğraf'ın zamanı geniş zamandır), gerçekten de anıyı durdurur, çabucak bir karşı anı haline gelir." (109) diyor. Verdiği örnek çok açıklayıcı, "Bir gün birkaç arkadaş çocukluk anılarından söz ediyorlardı; o kadar çok anıları vardı ki; oysa daha az önce eski fotoğraflara baktıktan sonra benim hiç anım kalmamıştı.(…) Fotoğraf şiddetlidir: şiddeti gösterdiği için değil ama her seferinde görüşü zor kullanarak doldurduğu ve içindeki hiçbir şey reddedilemediği ve dönüştürülemediği için şiddetlidir." (110s)

Zamanın Yenilgisi

Düz Ölüm'de yazar sanki yaklaşan ölümünü hissetmişçesine ölüm hakkındaki felsefi yorumlarını bizimle paylaşıyor. Fotoğraf hakkındaki keskin yargıları ölüm hakkındaki düşünceleriyle açık bir paralellik arz etmekte. Bir ölüm sonrası tasarımı olmadığı anlaşılan yazarın böylesi bir 'inancın' fotoğraf üzerine kendisine katacağı zenginlikten mahrum kalmasını görmek bir okuyucu olarak üzücü. Bununla beraber ölümün aslında hakkında çok da laf sarf edilemeyecek yalınlıktaki yaşamsal(!) yavanlığının farkına varmış olması ve buradan kalkarak fotoğrafın nihilist tahliliine girişmesi ayartıcı bir zihinsel çabanın kanıtı.

Kitabın başlarında söz ettiği (41s) Studium ve Punctum kavramının yanına Punctum olarak Zaman'ı da katan yazar (114s) Suikastçı Lewis Payne'in fotoğrafı üzerine derin bir tahlil yapıyor ve böyle bir olanağın mevcudiyetinden bizi haberdar ediyor: *"Çağdaş fotoğrafların bolluk ve çeşitliliğiyle az çok bulanıklaşmış olan bu punctum, tarihsel fotoğraflarda çok berrak bir biçimde okunabilir: bunlarda hep Zaman'ın bir yenilgisi vardır: bu ölmüştür, bu ölecektir."*

Metnin sonuna yaklaşırken yazar bir kez daha bu kez toparlayarak fotoğraf hakkındaki görüşünü veriyor: *"Fotoğrafın yazgısı belki de budur: o beni "hakiki bütün fotoğraf'ı bulduğuma inanmaya yönelterek (kaç kez de bir doğrudur bu), gerçekliği ("bu vardı") hakikat ("işte O!") ile duyulmamış biçimde özdeşleştirmeyi başarır; bir anda kalıtsal ve haykırışlı oluverir; duygunun (aşk, şefkat, hüzün, heves, tutku) Varlık'ın bir garantisi olduğu o çılgın noktaya kadar görüntüyü taşır. Derken tüm kasıtlara ve deliliğe yaklaşır; "deli gerçek"le birleşir."* (135s)

Kitabın bütününde göze çarpan edebiyatçı duyuşu her bir paragrafta kendini ele veriyor. Sıradan bir ruhun ancak yaşarken farkına varabildiği ve çoğu zaman hissetmeden yaşadığı içsel devinimi fotoğraf bağlamında satırlara işlemek ancak edebi dehayla izah edilebilir, Berger'de buna yeterince sahip. Düşüncelerini bir dantel gibi işleyerek yüksek bir mantık çerçevesinde anlatan yazarı kendi dilinden okumak herhalde daha iyi olurdu demekten de kendimi alamıyorum. Böylece kitabı, önce İngilizce'ye sonra Türkçe'ye çevrilmiş olmasından kaynaklandığını düşündüğüm kimi pürüzleri olmaksızın, metnin tadına daha bir vararak okumak mümkün olabilirdi. Son söz olarak şu söylenebilir, Berger'in Camera Lucida'sı, fotoğraf sanatı üzerinde teknik okumalardan sıkılan veya bu işin felsefesi de olur muymuş diyenler için iyi bir başlangıç okuması olabilir.

*Agatha Christie, Mrs. McGinty's Dead (1951)'den alıntılayan Susan Sontag, On Photography, 1977

Kaynaklar:

Baudrillard, Jean; "Sanat, Yanılsama ya da Dünyanın Otantik Yazısı", Hayalet Gemi, 1996. Sayı: 3
Berger, John; Görme Biçimleri; Metis Yayınları, İstanbul 1993 (2. bsm.)
Derman, İhsan; Fotoğraf ve Gerçeklik; Ağaç Yayınları, İstanbul 1991
Florenski, Pavel; Tersten Perspektif; Metis Yayınları, İstanbul 2001
Janouch, Gustav; Kafka ile Söyleşiler, Cem Yayınları, İstanbul 2000
Kısakürek, Necip Fazıl, Ağaç Dergisi, Mart 1936, Sayı: 2
Seçil Büker, Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi, 1985

http://www.nasilbirkitap.com/camera-lucida-fotograf-uzerine-dusunceler-ya-da-yola-gelmez-gerceklikle-yuz-yuze-gelmek