

fotoğrafı düşünmek

VICTOR BURGİN

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN AYLİN ÜNAL



e spa s yayınları

Fotoğrafı Düşünmek

Victor Burgin



e spa s yayı nlar ı

© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi:10

Çeviri: Aylin Ünal

Editör: Hürü Kaya, Hüseyin Yılmaz

Kitap ve kapak tasarımı: Savaş Çekiç

Kapak fotoğrafı: Frederic Lezmi

ISBN: 978-605-4363-07-0

Basım Tarihi: Temmuz 2013

Baskı ve Cilt: A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.

Tel: 0212 281 64 48 Sertifika No:12168

© Akçalı Telif Ajansı Aracılığıyla,

“Bu kitap ilk defa MacmillanYayıncılık Limited’in bir bölümü olan Palgrave Macmillan tarafından Thinking Photography, Victor Burgin başlığıyla yayınlanmıştır.”



Espas Sanat Kuram Yayınları

Müeyyetzade Mah. Lülecihendez Cad. Tatarbey Sk.

No:4/1 Beyoğlu İstanbul

Tel: 0212 293 02 80

info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

*Son okumaları yapan Seçkin Tercan'a ve Kaan Kurtuluş'a
teşekkür ederiz.*

*Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı,
belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın
mekânik ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle,
hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla
fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz.
Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak
gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.*

Fotoğrafı Düşünmek

Victor Burgin

İçindekiler

Giriş / Victor Burgin

1 Üretici Olarak Yazar / Walter Benjamin

2 Görüntü Eleştirisi / Umberto Eco

3 Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı / Victor Burgin

4 Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine / Allan Sekula

5 Fotoğrafın Değeri / John Tagg

6 Fotoğraflara Bakmak / Victor Burgin

7 Yabancılaştırma: Kırılan Ayna / Simon Watney

8 Fotoğraf, Kurgu, İşlev / Victor Burgin

Seçili Bibliyografi

Yazarlar Hakkında

Giriş

Victor Burgin

Bu kitaptaki yazılar, olası bir fotoğraf kuramına ilişkin denemelerden oluşuyor. 'Olası bir fotoğraf kuramı', çünkü ortada henüz bir fotoğraf kitabı yok. Ancak bu kitaptaki denemelerde de vurgulandığı gibi, olası bir fotoğraf kuramının kimi bileşenleri zaten tanımlanmış durumda. Henüz tam olarak şekillenmemiş olan fotoğraf kuramının bugünkü hali, ona karşı daha homojen bir yaklaşımı da engelliyor. Bu nedenle kitapta toplanan makaleler, konuyu farklı yaklaşımlarla ele alıyor. Bununla birlikte; hepsi fotoğrafa ilişkin ortak bir materyalist çözümleme sunuyor. Böylece biyografik ve belirsiz bir karışım olmaksızın; önemli pek çok yazarın savunduğu en ateşli fotoğraf fikirlerinden oluşan bu derleme ortaya çıkıyor. Elinizde tuttuğunuz kitabın okumakta olduğunuz bu giriş yazısında, kitaptaki denemelerle ilgili üç konudan bahsetmek istiyorum. Birincisi; fotoğraf kuramı ifadesi, bize daha tanıdık gelen eleştiri ifadesinden ayrılıyor. İkincisi; makalelerin arka planını oluşturan kültürel çalışmalar üzerinde bugünkü çağdaş tartışmaların gelecekte 'yerleşmiş' olacaklarına inandığımı söylemek istiyorum. Son noktada, başka bir entelektüel ayırıcı etki ortaya çıkıyor: Kitaptaki denemelerin, fotoğrafın başlangıcından beri sanat kuramı tarihiyle olan ilişkileri. Açıkça söylemek gerekirse, bütün bu başlıklardan herhangi biri üzerine yapılacak tartışmanın kendisi, başlı başına ayrı bir kitabın konusu olabilir. Ancak onlardan yalnızca üstünkörü bahsetmek zorunda kalarak giriş yazımda özet olarak verdiğim için şimdiden özür diliyorum.

I.

'Fotoğraf kuramı' ifadesi, tümüyle teknolojik bir uygulamanın dışında kalan bazı açıklamalara da gerek duyuyor. Kuramın kendisi, bir dizi teknikten ibaretmiş gibi gözüken (her ne kadar teknik kuramın içinde yer alıyorsa da) fotoğrafçılıkla sınırlı değil: Fotoğrafçılık daha çok, bir anlamlandırma pratiğidir. Burada pratik kelimesiyle söylenmek istenen; belirli amaçlarla, belirli sosyal ve tarihî içeriği olan belli başlı malzemeler üzerine çalışmak. Fotoğrafın birincil özelliğini oluşturan gündelik hayatın her anında olması gerçeğine yapılan 'anlamlandırma' vurgusu, anlam üretmedeki ve yaymadaki katkısı üzerine şekillenir. Fotoğraf kuramındaki özgün yapıların göstergebilime ait olduğu görüşü ise, sanıldığıının aksine kuramı klasik göstergebilim kategorileriyle sınırlandırmaz. Her ne kadar önerilen kuramda göstergebilim gerekli ise de, fotoğrafın bir dizi kurulu hareketler, yazı, dağıtım ve tüketimden oluşan karmaşık bileşenlerini açıklamak için yeterli olmaz. Bu konuya, 'çeşitlilik bakışı' altında karşı çıkılabilir. Fotoğraf kuramının disiplinler arası olması gerektiği açık. Ancak bahsedilen, daha önce var olan bir disiplini diğeriyle basitçe yan yana koyma meselesi değil.

Örneğin; şu an için belki de kuramın en az gelişen yönü, sosyolojik içeriğidir. Sosyolojik metinlerde fotoğraf karşımıza çoğunlukla 'kanıt' olarak çıkar. Sosyolog, 'dünyaya açılan pencere' olarak fotoğrafın ortak algı sezgisini işler. Fotoğrafa bu tür bir sosyolojik yaklaşımın, temsil edilen üzerinden şekillenen temsil araçları ile ortaya konan saptamaları göz önünde tutmak zorunda kalan fotoğraf kuramı tasarısıyla ilgisi yoktur. Fotoğraf kurumlarının sosyolojik açıklamaları ise konuyla daha ilgilidir. İlgi kurma ölçütleri şu ifadede de uygulanmaktadır: Reklâm sektöründe fotoğrafçıyı yöneten yetkinin hiyerarşik yapısının kuramla ilişkisi, çalışanlarını 'reklâmcı' olarak işe alıp aralarında kademe gözetmeksizin hepsini genel bir kanaat sistemi içerisine yerleştiren kurumların söylemlerinden daha az olacaktır. Şüphesiz, karar verme aşamalarının kanaatlerle iç içe geçmesini bekleyebiliriz. Ancak, reklâmın sosyal etkilerini oluşturan şeyler de, keskin uçlu kanaatlerdir. (Bu, reklâmcıların kanaatlerinin izleyicilerin kanaatleriyle ilişkili olduğu anlamına gelmez.)

Fotoğraf kuramı, kendi örneklemini içinde gözlenebilir, sistematik bir düzen tanımlaması yaparken başvurduğu hiçbir kuramdan ayrı konumlanmaz. Bu da kuramın aslında zaten öğretilmiş olduğunu; ayrıntılarının en azından prensip olarak, eğitim sisteminin içinde yer

aldığını gösterir. Fotoğraf eğitimi hakkında konuşurken, birbirinden oldukça farklı iki pedagojik uygulamayı fark etmemiz gerekir. Birincisinde; reklâm fotoğrafçısı olarak yetiştirilen kimseler, aynı zamanda sanayi veya ticaretin herhangi bir alanında da mesleki eğitim alırlar. Bu tarz derslerdeki akademik çalışmalar pragmatik olma eğilimi gösterirler. İçerikleri, fotoğrafın kendilerine öğretilen belli bir şekline uygun olarak biçimlenir. İkincisinde ise, belirli hiçbir mesleki eğitime maruz kalınmaz. Öğrenciden fotoğrafı kendi bütünselliği içinde kültürel bir gösterge olarak alması ve amacına göre kendi yolunu çizmesi istenir. Bu ikinci çeşit dersler kapsamındaki akademik çalışmalar, buluşsal olarak sunulur. Bu durumda hedeflenen, öğrencilerin bağımsız düşünme için bilgi kapasitelerini geliştirmeleri amacıyla kullanacakları kritik araçlar ve geniş bir olgu kümesi sağlamaktır. Ortaya konan amaçlarının aksine bu kursların çoğunda, fotoğrafı sanat olarak görenler ikinci kategoriden çok birinci kategoride konumlanırlar. Ürünleri sergilerden ve kitaplardan oluşan kültür endüstrisinin bu dalı için mesleki eğitim sunarlar. Bu çeşit kursların akademik içeriği, keskin kanaatlere ve bütün sanat okullarında geçerli olan egemen değerlere karşı yorumsuz kalan bir öğretim şeklini ağırlıklı olarak benimser. Söz konusu kurslarda 'eleştiri' ve 'tarih' kuram yerine geçer.

Fotoğraf eleştirisi genellikle değerlendirici ve kural koyucudur. Kabaca, fotoğrafçının çalışması üzerine oluşan ve okuru da aynılarına ikna etmek için okura aktarılan kişisel duygu ve düşünceler bütünüdür. Fotoğrafçının yaşam öyküsüne, psikolojisine, kişiliğine ve hatta fotoğrafçının kendisine ilişkin bir eleştiriye bile serbestçe başvurulur. Eleştiride, ileri sürülen argümanlar, nadiren gerçek anlamda argümandır; genellikle fikirlerin beyanından ve varsayımların sıralanma sürecinden çok, doğruluğunun kesin olup olmadığı belli olmayan bir konuşma halidir. Fotoğraf tarihi aynı ideolojik çerçeve içerisinde işlendiği zaman, bu çeşit bir eleştiriye de ağırlıklı olarak destekler. Bu tür bir tarihte, eleştirideki tartışılmaz ve geleneksel varsayımlar tepetaklak olarak geçmişe yansıtılır. Onlar artık sadece birer varsayım değil, geçmişin tartışılmaz birer gerçeğidirler de.

İsim ve nesneler üzerine odaklanan, nesnelerin birer ürün haline gelebilmek üzere değerleri miras aldığı, başat bir çeşit fotoğraf eleştirisi tarihini şöyle tanımlıyorum: Müzayede salonuna uygun bir tarihselcilik ve eleştiricilik. Burada toplanan yazılarda ne tarih ne de eleştiricilik neden-sonuç ilişkisi bağlamında işlendi. Bununla birlikte

denemelerde tarihe ve eleştiriciliğe alternatif yaklaşım gösteren kimi işaretler var. Bu tür alternatif yaklaşımlar, tartışmaların fotoğraf teknişyenlerine veya fikirlerin estetik saltanatına daraltılmasına yönelik eğilimleri reddeder. Fotoğrafi sadece kendi kurallarını yaratmış bir çalışma alanı olarak değil, toplumla ilişkisi ile bir bütün olarak anlamayı hedeflerler. Bu bütünsel çalışma, geleneksel açıdan benim de yazının başlangıcında değindiğim ‘anlam üretimi’ konusunda yoğunlaşan marksist kültürel kuram çalışmasına dönüşmüştür. Elinizdeki kitabı oluşturan denemeler genel anlamda Marksist fikirlerden yola çıkarak yazıldığından, Marksist kültürel çalışmalar üzerine yapılan tartışmaların günümüzdeki durumunun genel bir özetini de sunduğumuzu söyleyebilirim.

II.

Bu kitaptaki makalelerin çoğunluğu 1975’ten bu yana yazıldı. Makalelerin ortak kaygısı, son yıllarda giderek, çözümleme ve tartışma konusu haline gelen ‘temsil’ başlığıyla ilgili. Kültürel çalışmalar alanında bu başlığın yeni ortaya çıkışına yol açan koşullardan biri; kültürel olgunun, ekonomik ‘temel’deki çelişkilerin belirlediği ‘üstyapılar’ olarak kuramlaştırıldığı köklü Marksist geleneğin kesintiye uğramasıydı. Bu genel üstyapı; Marx’ın kelimeleriyle ‘yasal, politik, dinî, estetik ve felsefî – kısaca ideolojik araçlara’ bağlandı. Burada ideoloji, ortak amaçlar doğrultusunda sınıf ilişkilerinin sömürücü doğasını gizleyerek sınıf toplumunun ayrık ve çelişkili bileşenlerini düzenleyen değerler ve inançlar bütününe verilen isimdir. İdeoloji, sınıf ilişkilerinin yanlış bilincidir. Bir araştırmacı tarihsel-materyalist çözümleme ile toplumun ideolojik görünümünün arkasındaki gerçek şekillerini görebilir. Ekonomik üretim biçiminin devrimsel dönüşümünden sonra, kendileri yüzünden bozulan ideolojiler ortadan kaldırılacak; tüm erkek ve kadınlar gerçekliği olduğu gibi göreceklerdir.

Yukarıdaki senaryonun basitliği, Marx’ın kendisinden çok, bazı takipçileri tarafından türetilti. Diğer Marksist yorumcular Engels’ten bu yana, ideolojinin son derece basit bir şekilde ekonomi tarafından belirlendiği görüşünü reddettiler. Son yıllarda, bu yöndeki itirazlar arasından en ilham verici olanı Louis Althusser’den geldi. İtirazlarının yer aldığı en önemli eseri ise 1970’de Fransa’da ve ertesi yıl İngiltere’de yayınlanan ‘İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları: Bir Araştırmadan Doğan Notlar’ oldu. Althusser, tüm olası üretim biçimlerini üç aşamada

yapılanmış olarak düşündü: Ekonomik, politik ve ideolojik. Bu aşamaların her biri, pratiğin 'sosyal etki' üretmek adına karmaşıkça birlikte ifade edildiği, hâlâ her biri görece bağımsız biçimler olarak ifade edildi. Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlar'ında ideolojinin işleyişini kuramlaştırmaya koyuldu. İdeolojik Aygıtlar (DİA), gerekli 'üretim ilişkilerinin yeniden üretimi'ni rıza yoluyla sağlayan, zorlayıcı olmayan kurumlar olarak tanımlandı. Althusser'e göre DİA'ların başında aile ve eğitim geliyordu. Arkasından da kültürel ideolojik aygıtlar konumlanmaktaydı. (Edebiyat, sanat, spor vb.) Çeşitli karmaşıklık düzeylerindeki kurumların kendi içlerinde ve birbirleri arasında ideolojik mücadelenin gerekliliği üzerine vurgu yapan, DİA'ların rıza üzerinden kontrolü fikri, sınıf uygulaması yönetimini toplumun üzerinde açıkça baskı kuran polis, ordu gibi kurumların üzerinden resmeden Marksist-Leninist gelenekten önemli biçimde ayrıldı. Althusser, bunu reddetmedi. Ancak ona daha geniş bir yaklaşımla katıldı. Althusser için ideolojik aygıtlar sadece birer aygıt değil, aynı zamanda sınıf mücadelesinin yer aldığı alandır.

Althusser için ideoloji, 'yanlış bilinç' değildir –devrimden sonra dağılacak yanlışsamarlar bütünüdür– pratik sosyal faaliyetlerden, gündelik hayatın ilişkilerinden ayrılamaz. Bu nedenle, her ne olursa olsun komünist toplumlar dahil bütün toplumlar için gerekli bir durumdur. İdeoloji, tarihsel yapısı olan, topluma rol veren, süreç içinde erkeklerin ve kadınların üzerinde oynayan (kendi mantığı ve zorlukları olan) bir sistemdir. Althusser, bireyin hümanistliğini reddeder. Mükemmel insandan elde edilen şey, (Marksist hümanizmde kapitalizmin altında 'yabancılaşmış' olarak tanımlanan) özdür. Bireyin, bilgiyi deney yoluyla elde ettiği fikrine karşı çıkar. Deneyimde, dünya kendisini nasıl duyular aracılığıyla öyle sunar. Althusser için özne ve deneyimleri, yansımalarında oluşturulur: DİA, öznenin kendisini yanlış tanımladığı, öznenin ayna görevini gördüğü bir resim yapar.

Son on yılda, Althusser'in denemeleri, Marksist kültürel çalışmaların, çok uzağa gittiğini düşünenler ile hâlâ yeterince genişleyemediğini savunanların yarattığı günümüz kutuplaşmasının etrafındaki tartışmaların merkezi oldu. Bu ayrımı adlandırmak için pek çok terim kullanıldı: 'Kültürolog' ve 'post Althusserci', bunlar arasında en çok tutulanlardandır. Kültüralizm, İngiltere'de 1950'lerin sonunda Yeni Sol'un belirlediği dönemlerde başladı. Yeni Sol tarihçileri ve yazınsal eleştiriler, 'kültür'ü, sosyal sınıfın 'bütün bir yaşam şekli' olarak yeni-

den tanımladılar. Bu anlam, Matthew Arnold'dan (F.R. Leavis ve I. A. Richards yoluyla) kalan, kültürün sivilleşme değerlerinin entelektüel elitler tarafından korunan ve nesilden nesile aktarılan –egemen sınıfın kültürel üretim düşüncelerinin hepsini bastırdığına ilişkin kavram– sağlam bir egemen inanç alanı olduğu fikrine ters düştü. Yeni Sol'un kültür kavramı, kültürel etkenlerin ekonomik tabanın üstyapısal yan etkileri olarak marjinalleştirildiği ya da atlandığı Marksizm'in mekanik şekline de ters düştü.

Başlıca kültürel makaleler: Richard Hoggart'ın Edebiyatın Kullanımı (1957), Raymond Williams'ın Kültür ve Toplum'u (1958) ve Uzun Devrim'i (1961) ve Edward Thompson'ın İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu (1963) olmuştur. Kültürcülüğün (culturalism), belli başlı yöntemini Richard Johnson şöyle tanımlamıştır:

Deneyimci, hatta özyaşamöyküsel: Hogart'ın kişisel anılarına ve çocukluk bakışına tanıklık, William'ın daha yoğun sorulara yaklaşıırken gösterdiği derin özyaşamöyküsel yol, hatta Thompson'ın kişiselleştirilmiş polemik ve derinden politik tarihsel partizanlığı. Bu üslup biçimleri, kişisel hisleri ve ahlâki seçimleri merkez alan popüler, demokratik, anti-elitist politik entrikalar ile birlikte ilerlemiştir.

Aslında, ahlâki seçim temelinde, Kültüralizm Althusserianizm'i reddeder. Kültüralistler, Althusser'e reddettiği hümanizm ve deney-selciliği ile sınıf (ezilen) kavramı bütünselliğini savunma temelinde kendi özgün deneyimleri doğrultusunda saldırır. Ruhsuz soyutlama tanımlarına karşı kültüralizm, var olan inançların yaşam gücü nitelemesini tercih eder. Bununla birlikte haksızlığın büyük bir kısmı, basit kategori hatasından daha saldırgan bir tavırla kışkırtılır: Hümanizmin reddi (felsefi doktrin), insanların üzerine duygusuzca bir saldırı olarak anlaşılmıştır (insanlar ya da daha özel anlamıyla, halk).

Eğer Althusser'e saldıran kültürologlar, fikirsel anlamda kuramsal olmaksızın daha ahlâki bir eğilim gösterebilirlerdi, 'post-Althusserci' eleştiri, eksikliğini tamamlayabilecekti. Althusser'in öznenin yapılandırılmasına ilişkin yaptığı açıklamaya, DİA tanımlamalarının işleyişlerine ve göreceli özerklik fikrinin belirsizliğine ilişkin eleştiriler, üç ana başlık altında toplandı. Althusser insana, 'varlığının halleriyle hayali ilişki içinde olan' tanımlamasını yaptı. Bu tanımlamayı yaparken Jacques Lacan'ın psikoanalitik kuramından açıkça esinlendi. Bununla birlikte Althusser'in tanımlaması Lacan'ın ya da Freud'un tanımlanmalarından farklıydı: Althusser'in şemasında bilinçdışı eylem bulun-

maz; Lacancı görüşte öznenin dilde yapılanması ya da dilin ideoloji ile bağlantısı üzerine hareket edilmez. Bu çeşit düşüncelerin yokluğunda, resmin öznesiyle yapışık kaldığımız, ‘Yanlış bilinç’ tanımlamasından çok da farklı olmayan Althusser tarafından ortaya konulan ‘yanlış bilinç’ kavramının geçerliliği tartışılmıştır.

Althusser’de DİA’ların işleyişi, asıl konunun içeriğinden daha fazla önem taşımaz. Basitçe söylemek gerekirse, Althusser’in ideolojiyi üretim ilişkilerinin yeniden üretimi –herhangi bir DİA’nın sabit ve tekrarlayan işi– olarak sınırlaması, DİA olarak adlandırdığı kurumlar arasındaki farkları ve kendi içlerindeki yapıların özelliklerini esaslı bir şekilde atlar. Böyle bir görüş sadece indirgemeci olmakla kalmayıp, aynı zamanda yeniden üretimin DİA’lar tarafından garanti altına alındığına işaret ederek, Althusser’in ‘ideolojinin içinde ideoloji için mücadele’ önerisinin yüksek olasılığının altını oyarak olumsuzlar. Son olarak, ideolojik olanın ‘görece özerklik’i fikrine karşı yapılan itiraz, bir mantık sorunu olarak ortaya konur.

Colin MacCabe örneğin şöyle yorumlar: “‘Görece’ özerklik bir tezattır. İdeolojik olan ya özerktir ve bu nedenle alanındaki mücadeleler de politik olarak açıklanıp haklı çıkarılmaz; ya da özerk değildir ve böylelikle politik mücadele gerçeğini savunan düşünceyle etraflıca açıklanır.”

Hümanizm ve deneysellik üzerine kültürel savunma, en duygusal hareketini Althusser üzerine yapılan tartışmalarında verir. Buna karşın, Marksist kültür yorumuna yapılan kuramsal yaklaşım ideolojinin özerkliği sorunu olur. Kültürel çalışmalardaki Marksist plan, genel anlamda kültür üretimini ve ayrıntılı olarak bağımsız kültür biçimlerini, ait oldukları daha geniş sosyal düzen açısından açıklar. Bu plan sadece basitçe ‘iş gücü’ değil; daha gelişmiş bir yorumla (Althusser bunları kabul etmez), önünde sonunda ekonomiyle ilişkilendirilecek olan açıklamaları gerektirir. Bununla birlikte Althusser ‘son aşama’daki ekonomik belirleyiciliği göz önüne alarak şöyle yorumlar: ‘Son aşamadaki yalnız saat asla gelmeyecek’

Burada Marksist yorum içinde kaybolma tehlikesi gösteren şey, en azından ideoloji kuramı açısından, Marksizm’in kendisidir. Althusser’in ideoloji kuramına en etkili yorumlardan birinde Paul Hirst, sorunun kendine özgü Marksist biçimini çıkarır. Süreç içerisinde, bilgiyi tamamen özne/nesne ikilemine bağlayan; Althusser’in Marksist söylevden tahliye etmek istediği ‘temsil’ terimini çıkarır. Hirst’in

tartışmasında, 'ideolojik' anlam –temsil yerine kullanmayı tercih ettiği terim– pratiğinde belirtilir ve üretilir. Anlamın ürünleri ile onların dışındaki herhangi bir 'gerçek' arasında gerekli bir uyuşma aranmaz. (aslında daha çok 'gerekli-olmayan uyuşma üzerinde tartışır'). Burada üzerinde konuşulan konu kadının temsili üzerine bir bahisle açıklanabilir.

Kadın hareketinin kültürel kuramda ilham verici en genel başarılarından bir tanesi, kadınların çoğunlukla temsiller üzerinden kendilerine uygulanan baskıya karşı gösterdikleri direniş olmuştur. Kadınlar, kendilerinin baskın, geleneksel, sözel ve görsel temsillerinin, kadının biyolojik olarak verilen 'dişil doğasını' (doğal; bu nedenle de değişmez) yansıtmadığını, 'temsil' etmediğini söyleyerek karşı çıkmışlardır: Karşıt olarak, –kadınların kendi 'dişiliklerine' (özellikle büyüme sürecinde) uydurmak zorunda kaldıkları şeylerin kendisi de aslında temsiller ürünüdür. Bu nedenle, temsil gerçeğe karşı o gerçek temsilin aracılığıyla gerçekleştirildiği sürece test edilemez. Temsilin gerçeğinin araştırılması ya da mücadelesi, bu noktada ilgisiz bir hal alır (her durumda, sağduyu sezgisini bozuyor); sorgulanacak olan bunun etkileridir.

Kültürel kuramdaki bütün bu tartışmalardan söz etmedeki amacım, bunları 'açıklamak' (ki, bunu burada yapabilmek imkânsız) değil, fotoğrafı kültürel üretimin genel alanıyla ilişki içinde düşünmeye yardımcı olacak herhangi bir kuram yolunda kaçınılmaz şekilde yerlerini alacak noktalara işaret etmek. Bu tartışmaların etrafında ilerleyemeyiz; bu tartışmaları aşmalıyız. Bununla birlikte, fotoğraf kuramının genel kültür kuramıyla 'karıştırıldığı' bir süreçte olmadığımıza da katılmıyorum. Yazının başlangıcına dönmem gerekirse, fotoğraf kuramı ya kendi özgünlüğüne dikkat çekerek gelişecek ya da tam anlamıyla gelişemeyecek. Fotoğraflar, örneğin, Yıldız Savaşları (Star Wars) gibi filmlerle kıyasladığımızda, duyuşsal olarak sınırlı nesneler: Sessiz ve hareketsiz, rengârenk dikdörtgenlerdir. Fotoğraflara bakmak, yine de büyük ilgiye, cazibeye, duyguya ve hayallere dalmaya ya da bunların hepsine birden neden olabiliyor. Fotoğraf açık bir şekilde, 'katalizör' görevi görüyor; sınırı aşan heyecan verici zihinsel eylemi fotoğrafın kendisi üretiyor. Bunun ardından, fotoğraf kuramı gören kişinin zihinsel sürecinin etkin paylaşımını dikkate almak zorunda. Bu anlayışın kuramın içinde kendisine önemli bir yer edinmesi gerekiyor. Psikoanalitik kuramın, fotoğraf kuramına gösterdiği kesin ilgiyi, kültürel kuramın tamamına aynı önem derecesinde vermiyor olması da, burada yazılan-

ları doğrular. Ekonominin ve sınıf kavramının genel toplum kuramının içinde belirleyiciliğini kabul etmek, bunların aynı şekilde fotoğraf kuramının içinde de böyle kabul edildiğini göstermez. Bu noktada, kuramların kendi nesnelerini 'oturup, bekleyerek' bulmadığını anlamak önem taşıyor. Kuramlar, araçlarını kendi evrim süreçlerinde oluştururlar. 'Su', kimyada ve hidrolikte aynı teorik araç değildir. Hiçbir gözlem kimyacıların ve mühendislerin aynı içerikten benzer şekilde içtiklerini ve duş aldıklarını yalanlayamaz. Benzer şekilde, fotoğraf da fotoğraf kuramında ve genel sosyal oluşum kuramında aynı şekilde görülmez. Her kuramın kendi kuramsal nesnesi, kendi kurulum öncelikleri (ak-sini iddia etmek, solda Lysenko'yu unutmaktır) bulunur. Bu kitapta toplanan yazıların önceliklerinden ve benim şu an ele almak istediğim başlıklardan biri de, fotoğrafın bir sanat uygulaması olarak göz önünde tutulmasıdır.

III.

Fotograf, 19. yüzyılın ortalarında halk sahnesinde ortaya çıktığı zaman doğal olarak 19. yüzyıl ortalarının ifadeleriyle düşünüldü. En sistemli tanımlamalarında görüntüyle olan ilişkisi, Gerçekçilik'in Romantizm'e karşı süreci olarak kabul edildi. Esas dünyayı zekayla algılayamayan, görüntülerin arkasındaki dünya olarak varsayan Kantçı deneysellik, bilim tarafından reddedilen dünyanın derin bilgisine ulaşabilmek adına estetisyenlerin sanatta duyguların önceliğine yönelmesine neden oldu. Romantizmin felsefi kurumlar üzerine saldırısı, Auguste Comte'un Pozitivizm'den geldi: Kant'ın da söylediği gibi, dış gerçekliğin üzerine kendi yapısını yükleyen zihin değil; yapısı gereği düşüncelerimize yön veren, nesnel dünyanın doğasındaki emirdi; bu nedenle ancak görebildiğimiz ve dokunabildiğimiz şeyi gerçek olarak kabul etmek zorundaydık. Romantizm, yaratıcısının önceliğini vurguladı. Delacroix, 1815'te şöyle yazdı: Resim yapmak, ressamın zihni ve gösterilen arasındaki köprüyü oluşturan 'bahane'den öte bir şey değildir. Öte yandan Gerçekçilik, dünyanın önceliğini öne sürdü. Coubert, 1861'de: 'Resim yapmak sadece gerçek ve var olan şeyleri tasvir etmektedir. Soyut olan, sadece resmin hegemonyasında değildir' diye yazdı.

Romantizm ve Gerçekçilik, benzer bir şekilde görüntüyü bir insan öznesi ile başka bir insan öznesi ya da, insan öznesiyle gerçekçilik arasında el değiştirme olarak düşündüler. Resmedilmiş yüzey –ya da yeni yeni ortaya çıkan fotoğraf– yaratıcısının ya da arkasındaki dünyanın kurduğu

tekil görüntünün bir izdüşümü olarak kabul edildi. Bu nedenle görüntü, çelişkili olarak, soyuta mevcudiyet veren olarak kavrandı. Kübizm ile bu tarz düşünce belirgin bir kırılma yaşadı: Kübizm, resmin yüzeyinin, yaratıcısının niyetine ve herhangi bir deneysel verili gerçekliğe sorunsuzca atfedilemeyeceğini vurgulayarak; görüntüyü kendince var olan; resmedilen şeyin maddi varlığı olarak tanımladı. Bu andan itibaren, çok çeşitli anlamlar ortaya çıktı; –yüzey ve işaret, sanat pratiğinin ve kuramının gelişiminde iki ayrı yöntemin başlangıç noktaları haline geldi.

Özellikle Clement Greenberg'in ve ardıllarının yazılarında konumlandığı anlamıyla, bizim modernizm olarak bildiğimiz (temelleri Clive Bell'in ve Roger Fry'nin yazılarında yer alan) bu gelişim sırasında, işaret yüzeyden tamamen silindi. Sanat yapıtı, kendi sınırları dışındaki hiçbir şeye dokunmayan, tamamen bağımsız maddi bir nesne olarak algılanmaya başlandı. Yüzeyin kendisi –renkleri, yoğunluğu, sınırları– işin tüm içeriği haline geldi. Kübizmden sonra, Modernizm eski kurallarından ve sunumlarından kurtulan bir sanat akımı oldu. Ancak, 'sunum' kavramı Kübizm'in sorguyla yaklaştığı yanılsama ve iletişim terimlerinde tanımlandı. Bununla birlikte fotoğraf, modernist bir soyutlama içinde zorlama sonuçlar doğurmadan "resim"i takip edemedi. Fotoğrafın yansıttığını göstermekteki eşsiz yeteneği, onun işleyişini belirleyen ve resimden ayrılmasını sağlayan en önemli özelliği oldu. Modern zaman içerisinde, fotografik görme kavramları üzerine şekillenen 'fotografik modernizm' biçimi açıkça ortaya çıktı. Ancak makalelerimin birinde de karşı çıktığım gibi, inatla bizim fotoğraf deneyimlerimize çok merkezde kalan bu kavram, düşüncelerin ortaya koyduğu en zayıf, en zor ürün oldu.

Buradaki denemelerin de ilgilendiği, fotoğrafı algılama yollarımız 19. yüzyılın düşünce alanından çok da uzağa taşınabilmiş değil: 'Derinlik' metaforunun egemen olduğu; fotoğraf yüzünün, görünenin arkasındakinin ya da ötesindekinin yansıması olarak algılanışı; –fotoğraf çerçevesinin daha derine girişi için davet– 'gerçeklik'in kendisinin sanatçının 'anlatımı' ya da her ikisi (gerçeklik, duygular aracılığıyla kırılır) olarak kabul edilişi. Bununla birlikte, fotoğrafın yüzeyi, kendi yüzeyselliğinin dışında hiçbir şeyi gizlemez. Sunduğu öneriye yükleyebileceğimiz anlam ve nitelikler ne olursa olsun, fotoğrafçının deneyimlerini ya da gerçekliğin doğruluğunu değiştiremezler.

Hangi bakış açısıyla yazılmış olursa olsun, bu sayfalarda yer alan denemelerin hepsi genel konu olarak fotoğrafta anlam üretimi-

ni temel alıyorlar. Ayrıca, geniş şekilde, sanat pratiğine ve kurumuna, fotografik pratiğin sürekli iletişim halinde olduğu diğer üretim alanlarına –en çok fotoğrafçılık ve reklâmcılık konusuna– değiniyorlar. Walter Benjamin’in çok yönlü ve incelikli metni (Bölüm 1), bu kitap-taki denemelerde ele alınan düşünceleri şu başlıklarla sunuyor: Sanat pratiklerini destekleyen ve içeren geniş sosyal dünyayla ilişkileri; fotoğrafin kitle iletişim araçlarında kullanımı, ‘kaygılı’ fotoğrafın estetize etkileri; sanatçının/entelektüelin politik işlevi, fotoğraf görseli ve metin arasındaki işlevsel ilişki vb. Benjamin’in fikirleri, kendisinin de iyi bildiği (bahsettiği arkadaşı Tretyakov da fotoğrafla kısmen ilgilenirdi), 1920’lerdeki Sovyet estetik tartışmaların arka planına karşı ortaya çıkar. Bu tartışmalar çerçevesinde daha önce de değindiğim ‘farklı yöntemlerin gelişimine’ bakmamız gerekecek.

Rusya’da sanat nesnesinin nesnel özerkliğinin araştırılması, 1918’de Malevich’in ‘Beyaz Üzerine Beyaz’ (White on White) resimleri ve 1920’de resmin sonunun geldiği açıklaması ve ressamı ‘geçmişin önyargısı’ olarak değerlendirmesi ile batıdakinden daha hızlı gelişme gösterir. Rus avangartları, 1917’nin toplumsal devrimini, kendi sanat devrimlerine hem politik bir karşılık hem de sanatçı olarak kendi özel ilgi alanlarını, kendi kendini canlandırma sürecinde toplumun geniş ilgi alanlarıyla kaynaştırabilecekleri bir mücadele alanı olarak algı-larlar. Bu dönemin bazı genç ressamlar için görece olarak gelenekselle sınırlanmayan ve resimsel endişelerin sosyal üretim krallığı içinde gelişmesine izin veren fotoğraf, modern teknolojinin cazibesini yansı-tır. Eleştiride Rus avantgardı batıdaki benzerlerine karşıt olarak, içerik düşüncelerine düşman olmaz. Moskova Dil Çemberi (1915’te kuruldu) merkezli Rus Formalist Okulu ve OPOYAZ (Şiirsel Dil Çalışmaları Topluluğu, 1916), Bell ve Fry’ın çağdaşlarıdır. Ancak, farklı yönde hareket ederler. Sembolizme ilk saldırı, biçimin kendi içinde algılanabilir olduğuna dair sembolist fikrin içeriğe ters düşmesi nedeniyle formalistler tarafından reddedilmesi oldu. Formalistler, biçim kavramını, emeğin bütün yönlerini kapsayacak şekilde genişlettiler.

Formalist yaklaşım, ‘saf biçim’in estetik değerlendirmesine tamamen karşı durur. Biçimi, bundan böyle bir sanat çalışmasının (normal olarak içeriğinin) herhangi bir iç parçasına karşıt olarak görmez ve emeğin çeşitli bileşenlerinin toplamı olarak düşünmeye başlar. Emeğin biçiminin yalnızca biçimsel ögesinin olmadığını; içeriğinin de eşit de-recede biçimsel olabileceğini anlamayı temel alır.

1930 başlarında, Sovyet Sosyalist formalizminin entelektüel ve sanatçı mayası etkili bir şekilde bastırılır. Dönemin fikirleri yine de batıda evrilmeye devam eder. Fransa'da, 1960'larda çiçek veren Yapısalcılık geniş bir şekilde doğudaki entelektüel akımlardan beslenir (Roman Jakobson ve Tzvetan Todorov gibi göçmenlerin en azından fiziksel varlıklarıyla). Roland Barthes'ın 'Elements de Semiology' başlangıç yazısı Communications'un dördüncü sayısında yayımlandığında (1964) bu yazıya, Barthes'ın daha sonradan, 'fotoğrafın sorunsal alanı' üzerine yazacağı uzun bir denemeye de kaynaklık eden 'Rhétorique de l'image' isimli makalesi eşlik ediyor. Bu ikinci makale, bugün daha çok İngilizce çevirisinden biliniyor (ve sadece bu nedenden ötürü, burada yer almıyor). Barthes, metnin fotoğrafla ilişki içindeki 'sabitlenme' ve 'el değiştirme' işlevlerini tanımlar. Ancak fotoğrafın kendisi, Barthes'da 'kodsuz mesaj' çelişkisi olarak kalır (son kitabı 'La Chambre Claire'de bu iddiasına geri döndü). Umberto Eco'nun film üzerine yazdığı makalesinden alınan kısa ama etkileyici bir paragraf (Bölüm 2) fotografik görselde sadece tek bir kodun olamayacağını öne sürüyor –'fotoğraf dili' homojen olmaz– yine de fotoğrafın öncesinde fotoğrafla karmaşık yollarla iletişim halinde bulunan bir kodlar kümesi var. Kendi denemem 'Fotografik Uygulama ve Sanat Kuramı' (Bölüm 3) semiyotikteki klasik çalışmalar dışında o tarihte (1975) başka nelerin fotografik görsel eklemlenebileceğine ilişkin bir sunumla birlikte Eco'nun iç görülerini Barthes'ın göstergebilimiyle birleştirmeyi amaçlıyor.

Erken göstergebilimsel eksenlerin doğasında yer alan fazlaca biçimsel yaklaşımlardaki ima, sonrasında gelen denemelerle çözülür. Bölüm 4'te, Allan Sekula, Steiglitze ve Hine'in fotoğrafları üzerinden gerçekçilik ve tanımlama arasındaki mitolojik ve monolitik karşıtlığı sorguladığı pratik eleştiri denemesinde, göstergebilim içerik çerçevesini kullanıyor. Bölüm 5'te, John Tagg, fotoğrafta gerçeklik konusunu, sosyal tarihin ve göstergebilimin iç görülerini birleştirme yöntemiyle ele alıyor. 'Fotoğraflara Bakmak' başlıklı yazı (Bölüm 6), sistemlerin göstergebiliminden sorgulanan sistemdeki (psikoanalitik) konuyu da dikkate alan bir göstergebilime geçişin fotoğraf üzerinden uygulanışını kısaca ele alıyor. Simon Watney'in makalesi (Bölüm 7), batı ve doğudaki köklerinden günümüze kadar 'yabancılaştırma'nın eleştirel kavramlarının estetik, stratejik dış dallarının, ikilemelerinin ve kontrollerinin sanat (ve) fotoğraf üzerinden ortaya çıkış izlerini sürüyor. Bu derlemede yer alan kendi denemem ise (Bölüm 8), 'Yabancılaştırma'

üzerindeki Sovyet-estetik tartışmasını, bazı yeni kuramların ışığında yeniden sorguluyor.

Tüm bu denemelerin arasında eksik olanı söylemek de yine bana düşüyor. Antolojide kadınların yazdığı hiçbir deneme yok. Bu, ne taraflı ne de önyargılı bir yaklaşımın sonucu. Daha çok var olan koşulların bir sonucu. Kadınlar tarafından yapılan sunum çalışmalarının çoğu, farklı kuramsal kayıtlardan veya burada toplanan denemelerden farklı pratik çalışmalardan oluşuyordu. Öte yandan, yazıların bir kadın/erkek sınıflamasıyla sunulması ise, burada söz edilen sanat (ve) fotoğraf tarihinin belirli bir zamanıyla ilişkilendirmek için fazla genel ve soyut kalacaktı. Oysa Jo Spence, özellikle fotoğraf üzerine bir çalışmasında fotoğrafın kendine ait farklı (her ne kadar benzer de olsa) kültürel politik çalışmaları olduğunu söylemiştir. (bkz. Jo Spence'in fotoğraf üzerine denemeler derlemesi; 'Kaynakça'da var). Bunun yanı sıra; bu kitap çalışmasında bulunması çok iyi olabilecek bazı kadın yazarların yazıları ise fotoğrafla ilgili değildi (örneğin, Laura Mulvey'in film, Griselda Pollock'ın ise resim üzerine çalışmaları). Yine de sonuç olarak, bu kitabın kendisini konumlandığı kuramsal çalışmaların temellerini, kadın hareketlerinin ilk, devamlı ve ısrarlı politik yansımasına borçlu olduğunu vurgulamak isterim.

Londra, 1980

Bölüm 1

Üretici Olarak Yazar

Walter Benjamin

‘Görev, entelektüellerin ruhsal girişimleriyle, üretici olarak konumlanmalarının özdeşliğinin farkına varmalarını sağlayarak, onları işçi sınıfına kazandırmaktır.’

(Ramon Fernandez)

Platon’un ‘Devlet’ modelinde, yazarları nasıl ele aldığını hatırlarsınız. Toplumun çıkarları için yazarlara toplum içinde yaşama hakkı tanımaz. Platon, edebiyatın gücünü elbette biliyordu. Fakat yine de onu mükemmel bir toplum için zararlı ve yersiz buluyordu. Yazarın varlığına ilişkin sorun, Platon’dan bu yana aynı derecede önem verilerek pek de sık ele alınmamıştır. Ancak; sorun bu biçimiyle çok az ortaya atılsa da hâlâ gündemdedir. Bununla birlikte hepimiz soruna şu değişik biçimiyle az ya da çok aşinasınızdır: Yazarın özerkliği, yani yalnızca istediğini yazma özgürlüğü. Siz ona bu özerkliği tanıma eğiliminde değilsiniz. Mevcut toplumsal durumun, yazarı, etkinliğini kimin hizmetine sunmak istediğine karar vermeye zorladığına inanıyorsunuz. Burjuva eğlencelik yazan böyle bir seçimi reddeder. Siz de ona, kabul etmiyor

olsa da belli bir sınıfın çıkarları doğrultusunda çalıştığını kanıtlarsınız. İlerici bir yazar ise, böyle bir seçimi görmezden gelmez. Seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtur ve proletaryanın tarafına geçer. Bu noktada özerkliği sona erer. Etkinliğini, sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olabilecek biçimde yönlendirir. Bu, çoğunlukla belli bir yöne eğilim göstermek olarak adlandırılır.

İşte, elinizde uzun süredir üzerinde tartışılmakta olan anahtar bir sözcük var. Onunla zaten tanışkınsınız bu nedenle tartışmanın ne derece kısır olduğunun da farkındasınız. İşin gerçeği, bu tartışma hiçbir zaman 'o taraftan' veya 'öteki taraftan' öteye gidemedi: O tarafta, kişi doğru eğilimi (ya da sorumluluğu) yazarın işinden talep etmek zorundayken; diğer tarafta ise kişi, kendisinde yazardan işini en iyi nitelikte yapmasını bekleme hakkını görür. Bu kural, iki etmen; eğilim ve nitelik arasındaki ilişkinin kesin doğasını anlamaktan uzak olduğumuz süreç, kesinlikle memnuniyet verici olmayacaktır. Biri çıkıp, doğru eğilimli bir işin nitelikli olması gerektiğini söyleyebilir. Ya da başka biri, doğru eğilimli bir işin iyi nitelikli olması gerektiği hükmünü verebilir.

İkinci önerme ilgisiz değil; üstelik doğru. Ben buna sahip çıkıyorum. Ancak, böyle yaparken, bunu buyurmayı reddederim. Bu sav, kanıtlanmak zorundadır. Benim de çabam, dikkatinizi çekmeye çalıştığım bu konuyu kanıtlamak yönünde. Bunun daha özel hatta zoraki bir konu olduğunu söyleyerek bana karşı çıkabilirsiniz. Böylesine bir kanıtla, faşizm çalışmasını geliştirmeyi umup ummadığımı sorabilirsiniz. Aslında benim niyetim de bu. Genellikle az önce sözünü ettiğim tartışmanın içinde beliren üstünkörü sorumluluk kavramının, politik yazınsal eleştirinin tamamen yetersiz bir aracı olduğunu size gösterebilmeyi umuyorum. Size, bir edebiyat yapıtının eğiliminin politik anlamda doğru olabilmesi için yazınsal anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani; politik anlamda doğru bir eğilimin yazınsal eğilimi de içerdiği anlamına gelir bu. Bir kere daha izninizi istiyorum: Her doğru politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu yazınsal eğilimdir bir yapıtın içeriğini oluşturan; başka hiçbir şey değildir. Bu nedenledir ki, bir yapıtın doğru politik eğilimi, onun yazınsal niteliğini de içerir: Çünkü doğru politik eğilim, doğru yazınsal eğilimi de kapsar.

Size, bu iddianın yakında netleşeceği sözünü verebilmeyi umuyorum. Bu noktada önünüze koymayı dilediğim nedenler için farklı başlangıç noktaları da seçebilirdim. Yazınsal yapıtlarının niteliği ve

eğilimi arasındaki ilişkiyi konu alan kısır bir tartışmayla başladım. Bu tartışma, haklı olarak itibarını kaybetti; yazınsal ilişkilere diyalektik dışı ve basmakalıp yaklaşımlarla yönelme girişiminde bulunan bir ders kitabı gibi görüldü. Ama ya aynı soruna diyalektik olarak yaklaşırsak?

Sorunun diyalektik çözümü için –şimdi meselenin kalbine geliyorum– katı, yalıtılmış bir nesne (çalışma, roman, kitap) her ne şekilde olursa olsun kullanılamaz. Yaşayan sosyal ilişkilerin içeriğine yerleştirilmesi gereklidir. Haklı olarak, bunun kendi arkadaşlarımız arasında ve belli bir zaman kapsamında oluşabileceğine kesinlikle dikkat çekebilirsiniz. Ancak tartışma sık sık daha geniş konulara yayıldı. Bu nedenle, bazı belirsizlikleri de beraberinde getirdi. Bildiğimiz üzere, sosyal ilişkiler, üretim ilişkileriyle meydana gelmektedir. Materyalist eleştiri bir yapıta yaklaştığında, zamanının sosyal üretim ilişkilerinin karşısında bu yapının konumu neydi sorusunu sorar. Bu, önemli bir sorudur. Ancak çok zordur. Cevap, her zaman açık değildir. Ben ise bu noktada, karar vermeniz için daha dolaysız bir soru ortaya atmak istiyorum. Bazı açılardan daha makûl, daha az uzağa giden ancak bana göre, yanıtlanma ihtimali daha yüksek olan bir soru. Zamanının sosyal üretim ilişkilerinin karşısında bu yapının konumu ne; bu, ilişkileri sağlama alır mı; gerçekten tepkisel mi; ya da onları yıkmak mı istiyor; devrimci mi gibi soruların yerine, daha değişik bir soru önermek isterim. Zamanının sosyal üretim ilişkilerinin karşısında bu yapının konumu ne diye sormadan önce, şu sorunun sorulmasını öneririm: Bunların içinde nasıl konumlanıyor? Bu soru yapının, zamanının yazınsal üretim ilişkileri içindeki işleviyle ilgilenir. Başka bir deyişle, doğrudan yazınsal teknik ile ilgilidir.

Teknikten söz ederek, yazınsal ürünlerin doğrudan toplumsal, dolayısıyla da materyalist çözümlemesini mümkün kılan bir kavrama da işaret ediyorum. Teknik kavramı aynı zamanda biçim ve içeriğin kısır ikiliğinin aşılabildiği diyalektik bir başlangıç noktasını da temsil eder. Bu teknik kavramı kendi içerisinde bizim asıl konumuzun sorusu olan eğilim ve nitelik arasındaki ilişkiyi saptayan doğru yolu da işaret eder. O halde, bir yapının doğru politik eğilimi yazınsal eğilimini, dolayısıyla yazınsal niteliğini de içerir demekle erken davrandıysak şimdi daha kesin bir dille bu yazınsal eğilimin yazınsal tekniğin ilerleyen ya da gerileyen gelişimine bağlı bulunduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktada ilgisiz gibi görünse de, onaylayacağınızı düşündüğüm tamamen somut bir dizi yazınsal ilişkiye başvurmak istiyorum:

Rus Edebiyatı. Dikkatinizi Sergey Tretyakov'a ve kendisinin tanımlayıp, kişileştirdiği 'iş görücü yazar' türüne çekmek istiyorum. Bu 'iş görücü yazar', doğru politik eğilim ve ilerici yazınsal teknik arasında her durumda var olan işlevsel bağımlılığın en açık örneğini sunar. Kuşkusuz, bu yalnızca bir örnek... Diğerlerini alıntılama hakkımı sonraya bırakıyorum. Tretyakov, iş görücü yazarı, haberdar edici yazardan ayrı tutar. İş görücü yazarın görevi bildirmek değil, mücadele etmektir; izleyici rolünü üstlenmek değil, etkin bir şekilde aracılık etmektir. Tretyakov, yazarın bu görevini, kendini çalışmalarından edindiği bilgiyle tanımlar. 1828'de Rus tarımının tümüyle kamulaştırılması döneminde, 'Yazarlar! Kolektif Tarıma!' sloganı kullanıldı. Tretyakov, 'Komünist Fener' komününe yaptığı iki uzun ziyaretinde, süregelen kimi çalışmalara da tanıklık etti: Kitle toplantıları düzenleme, traktör peşinatları için fon toplama, özel çiftçileri kolektif tarıma katılmaya ikna etme, okuma odalarını inceleme, duvar gazeteleri hazırlama, kolektif tarım gazetelerini yönetme, radyo sunumu, film gösterileri düzenleme, vb. Tretyakov'un, bu ziyaretlerini yazdığı Fed Herren ('Arazi Kumandanları')nin kolektif tarımın sonraki düzenlemeleri üzerinde önemli ölçüde etki yaratmak adına kaleme alınmış olması ise şaşırtıcı değil.

Tretyakov'a hayran olabilirsiniz, ama örnek olarak bu bağlamda pek anlamlı olmadığını da düşünebilirsiniz. Üstlendiği görevin gazetecilik ya da propagandacılık olduğunu; tüm bunların yazınsal yaratıcılıkta çok da fazla rol üstlenmediğini söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Yine de Tretyakov örneğini günümüzün teknik gerçekliklerinin ışığında yazınsal biçimlerin veya türlerin içerikleri üzerinde yeniden düşünürken ufkumuzun ne kadar geniş olması gerektiğini göstermek adına özellikle kullandım. Romanlar, her zaman geçmişte var olmazlar. Her zaman gelecekte konumlanmaları da gerekmez. Aynı şekilde tragediyaların ve büyük destanların da; yorum, çeviri gibi yazınsal biçimler ve hatta uyarılama (pastiche) bile her zaman sadece edebiyatın kenarındaki küçük alıştırmalar olarak var olmazlar; sadece felsefi olarak değil, Arap, Çin edebiyatı geleneklerinde de kendilerine yer edinirler. Retorik her zaman önemsiz bir biçim değildi: Aksine, antik edebiyatın geniş bir alanında önemli ölçüde iz bırakmıştı. Bütün bunlar, edebiyat biçimlerinin eriyip gittiği, pek çok karşıtlığın özelliğini yitirebildiğini düşünmeye alıştığımız uçsuz bucaksız bir sürecin tam ortasında olduğumuz fikrine sizi alıştırmaya çalışmak için... Bu tür tezatların ve diyalektik çözüm aşamalarının başarısızlığını bir örnekle açıklamama

izin verin. Bu, bizi bir kere daha Tretyakov'a götürecektir. Bir gazete üzerinden örnekliyorum:

'Edebiyatımızda,'² diye yazıyor solcu bir yazar, daha mutlu dönemlerdeki karşıtlıklar, artık çözümsüz zıtlıklar haline geldi. Bu nedenle, bilim ile edebiyat, eleştiri ile özgün üretim, kültür ile politika artık birbirleriyle hiçbir bağlantısı olmadan ayrı yerlerde duruyorlar. Gazeteler, bu yazınsal karışıklığın arenası durumunda. İçeriği, okurun sabırsızlığı nedeniyle herhangi bir biçimsel düzenlemeden kaçınıyor. Bu sabırsızlık sadece bilgiye ulaşmak adına politik bir bekleyiş ya da uyarı almak için spekülasyon bir bekleyiş değil: Arka planında, dışarıdakinin sabırsızlığıyla için için yanar; dışlanan kişi kendi ilgileri doğrultusunda konuşmaya hakkı olduğuna inanır. Yazı işleri, uzun zaman önce, günlük taze gıdaya ihtiyaç duyan bu türden bir sabırsızlık kadar hiçbir şeyin okuru gazetesine bağlayamayacağı gerçeğinin farkına vardı; bu gerçeği okurların soruları, fikirleri ve itirazları gibi köşelerle düzenli olarak sömürdüler. Bu nedenle, gerçeklerin seçici olmayan sindirimi, kendilerinin aniden muhabir kademesine yükseltildiğini düşünen okurların seçici olmayan sindirimiyle elden ele dolaştı. Bununla birlikte bu durumun içinde diyalektik bir etmen gizlendi: Burjuva basınında edebiyatın geri çevrilişi, Sovyet basınının yeniden oluşmasının formülünde ortaya çıktı. Genişlik kazanan edebiyatın, derinliğini kaydetmesi gibi, yazar ve halk arasındaki, burjuvazi basınının yapay anlamlarla devam ettirdiği ayırım Sovyet basınında kaybolmaya başladı. Okur, her zaman, tanımlayan, buyuran bir kişinin duygusu içinde yazar olmak üzere hazırlandı.³ Bir uzman –herhangi bir belirli zanaat için değil belki, ama bir şekilde kendi işinin uzmanı– olarak yazarlığa soyunur. Yapıt, kendisini bir kelimeye yerleştirir. Yapıt hakkında yazmak, bunu yapabilmek için gereken yeteneğin yerini alır. Yazmak için yazar olmak artık özel bir eğitim gerektirmez; çok teknik bir iş olur. Bu nedenle ortak mülk haline gelir. Kısaca, yaşam koşullarının yazıya dökülmesi, çözülemeyen çelişkilerin aksine, üstesinden gelmenin yolu haline gelir ve kelimenin değerinin en çok düşürüldüğü yer –başka bir deyişle gazete– kurtarma çalışmasının yapıldığı özel bir yer olur.

Yukarıda geçen metinle, üretici olarak yazar görüşünün her şekilde basına döndüğünü gösterebilmiş olduğumu umuyorum. Basın, en azın-

dan Sovyet basını örneğindeki uçsuz bucaksız erime süreciyle yazar ve şair; uzman ve popüler gibi yalnızca türler arasındaki değil; yazar ve okur arasındaki ticari ayırımın da birlikte yok olduğunu görürüz. Basın, bu sürecin en belirleyici bağlantı noktasıdır. Bu nedenle, üretici olarak yazar görüşünün basına genişletilmesi ve basını içermesi gerekir.

Ama burada duramaz. Bildiğimiz kadarıyla, Batı Avrupa'daki gazeteler, henüz yazarlara üretimin geçerli bir aracını sağlayamadılar. Bu araç hâlâ sermayeye ait... Gazete bir yandan teknik olarak yazarın en önemli stratejik konumuyken, diğer yandan bu konum düşmanın elinde olduğundan, yazarın toplumsal olarak koşullanmış doğasını, teknik araçlarını ve politik görevlerini kavrama girişiminin muazzam zorluklarla karşılaşması bizi şaşırtmasa gerek. Son 10 yıl boyunca Almanya'daki belirleyici gelişmelerden biri, üretken beyinlerin çoğunun, ekonomik koşulların baskısı altında kendi düşünme biçimleri açısından –aynı zamanda kendi yapıtlarını, bunların üretim araçlarıyla ilişkilerini, tekniklerini sorgulayan gerçek bir devrimsel yolu düşünebilme yeteneğinden yoksun olarak– devrimci bir değişime uğramış olmalarıydı. Gördüğünüz gibi, sözde sol aydınlar sınıfından bahsediyorum. Böyle yaparak, kendimi Almanya'da son on yıldaki önemli yazınsal –politik hareketlerin merkezinde olan burjuva sol aydınlar kesimiyle sınırılıyorum. Size bu hareketlerden ikisini örneklemek istiyorum: Aktivizm (Aktivismus) ve Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit). Böylece yazarın proletarya ile dayanışmayı üretici olarak değil de yalnızca akılda bir düşünce olarak yaşaması durumunda ne kadar devrimci görünürse görünsün politik eğilimin işlevinin aslında karşı devrimci olduğunu göstermiş olacağım.

Aktivist grubun amaçlarını özetleyen slogan 'logokrasi', yani konuşma diline çevrildiğinde aklın egemenliğidir. Bu, 'akıl adamları'nın ya da entelektüellerin kuralı olarak da anlaşılmaya uygundur. Aslında 'akıl adamları' kavramı sol kanat aydın kesimi tarafından kabul edilmiş ve Heinrich Mann'dan Döblin'e kadar politik manifestolarına egemen olmuştur. Çok açıkça bu kavram, üretim sürecindeki aydın kesimin konumunu hiç önemsemeden ortaya çıkarılmıştır. Aktivizm'in kuramcısı Hiller'in kendisi, 'akıl adamları' kavramının 'belli bir uğraşın üyeleri' gibi değil ancak 'belli karakteristik tipin temsilcileri' olarak anlaşılmasını ister. Doğal olarak bu karakteristik tip, sınıflar arası bir konum gibi ortaya çıkar. Sayısız özel kişiyi, kolektif bir düzen oluşturmalarına yönelten ufak bir temel sunmadan bünyesine alır. Hiller pek çok par-

ti liderine karşı çıkışını kesin ve açık olarak ifade ederken, bu kişilerin onun üzerinden pek çok avantaj edineceğini biliyordu; 'önemli şeyler hakkında daha bilgili' olabilirlerdi... kendisinden 'daha cesurca mücadele edebilirlerdi', ama bir tek şeyden emindi: 'Düşünce biçimleri daha yanlıştı.' Bu olabilir ama, eğer politikada önemli olan özel düşünce değil de Brecht'in bir zamanlar ortaya koyduğu gibi düşünme sanatı, başka insanların kafasının içinde düşünme sanatıysa⁴, bunun yeri nedir? Aktivizm, diyalektik materyalizmin yerine sınıf terimleriyle açıklanamayan sıradan bir sağduyu yerleştirmeye çalıştı. 'Aklın adamları' en iyi durumda, belirli bir tavrı temsil edebilir. Başka bir deyişle: Bu kolektifin temelindeki prensip, kendi içinde tepkiseldir; o halde kolektifin etkisinin hiçbir zaman devrimci olmadığı şüphesizdir.

Bununla birlikte, kolektifi şekillendiren böyle bir yöntemin arkasındaki tehlikeli prensip işlerliğini sürdürür. Döblin'in Wissen und Verändern (Bilmek ve Değiştirmek) isimli yapıtı üç yıl önce basıldığında, bunun olduğunu gördük. Hepimizin bildiği gibi bu metin, Döblin'in Bay Hocke adını verdiği genç bir adamın 'ne yapmalı?' sorusu üzerine ünlü yazarın verdiği yanıttır. Döblin Bay Hocke'ü sosyalizm davasını benimsemeye davet eder. Ama belirli kuşkuvarlı da vardır. Döblin'e göre Sosyalizm: 'Özgürlük, insan varlığının doğal ilişkisi, bütün baskıların reddi, adaletsizliğe ve kısıtlamaya karşı ayaklanma; insanlık, hoşgörü ve barış dolu niyetler'dir. Bu haliyle sosyalizmi, kökten işçi sınıfı hareketlerinin kuram ve uygulamalarının bütün hücumlarının çıkış noktası olarak alır. 'Hiçbir şey', diye yazar Döblin, 'hiçbir şey, zaten olmayan bir şeyden doğamaz: Öldürücü bir şekilde alevlenen sınıf mücadelesi belki adalete kavuşabilir ama sosyalizme ulaşamaz.' Döblin, 'Siz, sayın bayım' -diye başlayarak bu ve başka nedenlerle Bay Hocke'e verdiği tavsiyeyi bu şekilde açıklar.

'Proletarya saflarına katılmakla proleterin kavgasına ilkesel olarak verdiğiniz onaya pratik bir etki veremezsiniz. Kendinizi bu kavgayı coşkuyla ve hüznle kabul edeceğinize inandırmalısınız. Bilmelisiniz ki, daha fazlasını yaparsanız, çok büyük önem taşıyan konum, boşluğa düşecektir... bireysel insan özgürlüğünün, insanlar arasındaki kendiliğinden birliğin ve dayanışmanın ilksel komünist konumu... Bu, sayın bayım, size uygun olan tek konumdur.'

Üretim sürecinin içindeki konumuyla değil de, fikrilerine, niyetlerine ya da eğilimlerine göre tanımlanan bir tip olarak 'akıl adamı' kavramı-

nın ancak buraya vardığı açıkça netleşir. Bu adam; Der Döblin, yerini, proleterin yanında bulmalıdır. Ama ne çeşit bir yer o? İyiliksever kişinin, ideolojik patronun yeri. İmkânsız bir yer. Bu nedenle, başlangıçta ortaya attığımız tezimize geri dönüyoruz: Sınıf mücadelesi içinde, entelektüelin yeri ancak üretim süreci içindeki konumunun temeline göre belirlenmiş ya da daha doğrusu zaten seçilmiş olabilir.

Brecht, 'işlevsel dönüştürme' ifadesini (Umfunktionierung), üretim araçlarının ve biçimlerinin ilerici aydınlar tarafından dönüştürülüşünü tanımlamak için ortaya atmıştı –aydın sınıfı, üretim anlamalarını özgürleştirmek ve böylelikle sınıf mücadelesinde etkinleşmekle ilgilenmiştir. Aydın sınıfına, üretim mekanizmasını sosyalizm yönünde olabildiğince değiştirmeden sunmaması şeklindeki geniş kapsamlı talebi ilk söyleyen de Brecht olmuştur. 'Versuche'nin Yayınlanışı'nda, yazarın aynı başlık altında toplanan metinler serisine giriş yazısı 'belirli yapıtların, belirli kurumlar ve kuruluşlarca kullanılmaya (dönüştürmeye) eğilimi olduğu sürece, (bitmiş eser niteliği taşıyan) bireysel deneyimleri göstermeye çok da fazla yönelmediğine işaret eder.' Bu, manevi bir yenilenme değildir; faşistlerin de bildirdiği gibi, arzulanandır; teknik bir yeniliktir. Konuya yeniden döneceğim. Burada, üretim aygıtlarının tedariki ve değişimleri arasındaki keskin farka işaret etmekle yetinmeyi planlıyorum. Yeni Nesnecilik üzerine düşüncelerime üretim aygıtını mümkün olduğunca değiştirmeden donatmanın, donatım için kullanılan malzeme doğadan daha devrimci gözüксе bile, çokça tartışılabilir bir eylem olduğunu söyleyerek giriş yapmak istiyorum. Almanya'da –son on yılda ortaya çokça kanıt çıkan– burjuva üretim ve yayın aygıtının kendisine ve ait olduğu sınıfa sürekli mevcudiyetlerine ilişkin hiçbir ciddi sorgulamaya girmeksizin, şaşırtıcı miktarda devrimci içerikleri sindirme ve hatta yayabilme yeteneğinin olduğu gerçeğiyle yüzleştik. Bu aygıt, devrimci bile olsalar ikinci sınıf yazarlar donatıldıkça her durumda böyle kalacaktır. Bu ikinci sınıf yazarı, üretim araçlarını geliştirmeyi ilke olarak reddederek onu Sosyalizm'in yararı adına yönetici sınıftan söküp atan adam olarak tanımlıyorum. Sol kanat olarak adlandırılan edebiyatın kayda değer kısmının, halk eğlencesi için, politik durumdan sürekli olarak yeni etkiler ve sansasyonlar çıkarmaktan öte toplumsal işlevlerinin olmadığını iddia ediyorum. Bu, beni Yeni Nesnecilik'e getiriyor. Bir röportaj modası ortaya çıkarmışlar. O halde bu tekniğin kimin işine yaradığını kendimize bir soralım.

Daha açık olmak için foto-röportaj üzerine odaklanmak istiyoy-

rum. Bunun için geçerli olan edebiyat için de geçerlidir. Her ikisi de olağanüstü gelişimlerini radyo ve görsel basın gibi yayın tekniklerine borçludur. Dönüp, Dadaizm üzerine düşünelim. Dadaizm'in devrimsel gücü, sanatı kendi gerçekliğinde denemesinde yatar. Biletleri, pamuk bobinlerini, sigara izmaritlerini resimsel öğelerle birleştirerek, natürmortlar yaptılar. Yuvarlak bir bütüne çerçeve koydular. Ve bu yolla halka şunu söylediler: Bakın, resim çerçeveniz zamanı yok ediyor; günlük yaşamın en küçük gerçek parçası resimden daha fazla şey söylüyor, tıpkı katilin sayfa üzerindeki kanlı parmak izinin, üzerinde basılı olan kelimelerden daha fazla şey anlatması gibi. Bu devrimci davranışın pek çoğu, fotomontajda kendisine yer buldu. Sadece, tekniğiyle kitap kabını politik bir araca dönüştüren John Heartfield'ın çalışmalarını düşünmemiz yeterli. Ama şimdi fotoğrafın sonraki gelişimini takip edelim. 'Ne görüyoruz?' Bu, çok daha fazla incelikli, çok daha modern bir hale gelmiş ve sonuç olarak ucuz bir apartman katı veya çöp yığınının başkalaştırmadan fotoğraflamak yetersizleşmiştir. Bir nehir barajı ya da elektrik kablosu fabrikasından bahsetmeye bile değmez: bunların önünde fotoğraf sadece şunu söyleyebilir: 'Dünya ne güzel'. Dünya güzeldir –Bu, Yeni Nesnelcilik'in zirvesindeki Renger Patzsch'ın ünlü fotoğraf albümünün başlığıdır. Kitap, modaaya uygun bir şekilde geliştirilen yolla sefaleti bir eğlence nesnesi haline getirmeyi başardı. Çünkü, henüz sıyrıldığı kitle tüketimiyle bahar, ünlü kişiler, yabancı ülkeler gibi şeyleri modaaya uygun biçimde işleyerek kitlelere sunmak, fotoğrafın ekonomik bir işleviyse, var olan şekliyle dünyayı, içinden –yani modaaya uygun rötuşlayarak– yenilemek de politik işlevlerden biridir.

Burada, üretim aygıtının değişmeden donatmanın ne anlama geldiğini gösteren aşırı bir örnekle karşı karşıyayız. Değiştirmek, engellerden birini aşağı almak aydın kesimin üretim yeteneğini engelleyen çelişkilerden biriyle baş etmek anlamına gelebilirdi. Fotoğrafçıdan istememiz gereken şey, fotoğrafa modaaya uygunluğunun yıkımlardan kurtaracak bir fotoğraf altı yazısı koyabilme becerisi ve bunun devrimci kullanım değerini ona bahşetmek olmalıdır. Eğer biz yazarlar, kendimiz için fotoğraf çekmeye karar verirsek, bu isteği daha fazla öne çıkarmalıyız. Böylece, bir kere daha, üretici olarak yazar için teknik gelişim, politik gelişimin temelidir diyebiliriz. Başka bir deyişle, entelektüel üretim, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadığı müddetçe, politik kullanıma açılmaz.

Daha kesin bir ifadeyle, üretici güçleri ayırmak için yaratılmış uzmanlık engelleri, bu güçlerin ortak çabalarıyla yerle bir edilmelidir. Üretici olarak yazar, proleterle kendi dayanışmasını, o zamana dek kendisine çok az anlam ifade eden belirli başka üreticilerle doğrudan ve eş zamanlı olarak deneyimler.

Fotoğrafçı hakkında konuştum. Şimdi ise Hanns Eisler'ın müzisyen hakkındaki düşüncesinden çok kısa bir alıntı yapmama izin verin:

Müziğin gelişiminde, üretiminde ve yeniden üretiminde, rasyonelleşmenin sürekli yükselen sürecini kabullenmeyi öğrenmeliyiz... Gramafon kaydı, sesli film, müzik kutusu... dünyanın en iyi müzikal ürünlerini kutulanmış halde pazarlıyorlar. Rasyonelleşmenin bu sürecinin sonucu, müzikal yeniden üretimin gittikçe küçülen ancak aynı zamanda çok da yetenekli bir grup uzmanla sınırlanmasıdır. Konser salonlarındaki kriz, süresi dolan ve yerini yeni teknik buluşlara bırakan üretim biçimi krizidir.

Başka bir deyişle görev, konser salonu müziğinin, şu iki yolu yerine getirecek biçimde 'işlevsel dönüşümü'nden ibarettir: İlk olarak dinleyici ve sanatçının birbirinden ayrılması, ikinci olarak teknik yöntem ve içerik. Bu noktada, Eisler, şu ilginç gözlemde bulunuyor: 'Orkestral müziği gözümüzde büyütmekten ve sadece onu yüksek sanat biçimi olarak kabul etmekten kaçınmalıyız. Sözsüz müzik, büyük önemini ve tüm gelişimini sadece kapitalizm altında edinir.' Bu, konser müziğinin dönüştürülmesi görevinin, sözün yardımına ihtiyacı olduğunu ileri sürer. Eisler'e göre, konseri politik bir toplantıya sadece böyle bir yardım dönüştürebilir. Aslında böyle bir değişim gerçekten müzikal ve yazınsal tekniğin doruk başarısını temsil eder –Brecht ve Eisler, bunu didaktik oyunları 'Önlemler Alındı' ile kanıtlarlar.

Eğer bu noktada, daha önce konuştuğumuz yazınsal biçimlerin erime sürecine bakarsanız, fotoğrafın ve müziğin yeni biçimlerin dö-küleceği akkor halindeki sıvı kitleye nasıl katıldığını görerek kendinize buna benzer başka hangi öğelerin onun içine girebileceğini soracaksınız. Bütün yaşam koşullarının edebileştirilmesi, bu erime sürecinin kapsamı ile fikir verebilir. Bu erimenin (mükemmel ya da değil) hangi derecede gerçekleştiğine ise sınıf mücadelesinin durumuyla karar verilir.

Kimi bilinen moda fotoğrafçılarınsın insan sefaletini tüketim nesnesi haline hangi yollarla getirdiklerinden bahsetmiştim. Yazınsal hareket olarak Yeni Nesnecilik'e dönersek, bir adım daha öteye giderek bu akımın sefalete karşı mücadeleyi bir tüketim nesnesine dönüştür-

düğünü de söylemem gerekir. Pek çok durumda, bu akımın politik anlamı, burjuvazi içinde ortaya çıkabildiği kadarıyla devrimci refleksleri büyük şehrin kabaresine fazla zorluk çıkarmadan yerleşen eğlence ve neşe içeriklerine çevirmekten öteye gidemedi. Bu edebiyatın karakteristik özelliği, politik mücadeleyi karar vermek için zorlayıcı bir unsur olmaktan çıkarıp rahat düşünme konusuna; üretim aracı olmaktan çıkarıp tüketim nesnesi haline dönüştürmesidir. Başarılı bir eleştiri⁵ bu olguyu Erich Kastner'i örnekleyerek yorumlar:

'Bu radikal-sol aydın kesiminin işçi sınıfı hareketiyle hiçbir ilgileri yok. Bunlar daha çok Burjuvazi çöküşünün bir olgusudurlar ve Kaiser'in zamanındaki asteğmenlerde takdir edilen bir özellik olan feodal taklitçiliğe benzer. Kastner, Tucholsky veya Mehring tarzı Radikal-sol gazeteciler çökmüş burjuva katmanının proleter taklidiydiler. İşlevleri politik açıdan partiler değil, klikler; yazınsal açıdan okullar değil, modalar; ekonomik açıdan üreticiler değil, araçlar yaratmaktır. Sefaletlerini açıkça sergileyen araçlar veya ikinci sınıf yazarlar büyüyen boşluğu bir şölene çevirirler. Böyle rahatsız bir durumda, kimse bundan daha rahat olamaz.'

Bu okul, daha önce de söylediğim gibi, kendi sefaletini büyük bir gösteri haline getirdi. Böyle yaparak, günümüz yazarının en acil görevini de gözdardı etti: Bu görev, kendisinin ne kadar zavallı olduğunun farkına varmak ve tekrar başlangıçtan başlayabilmek için ne kadar zavallı olması gerektiğinin farkına varmasıdır. Gündemdeki sorun budur. Evet, Sovyet Devleti, Platon'un 'Devlet'indeki gibi yazarlarını sınır dışı etmez; ama –başlangıçta Plato'dan bahsetmemin nedeni de bu– yaratıcı kişiliklerinin uzun zamandır efsane ya da hile haline gelmiş zenginliklerini, yeni yapıtlarında sergilemelerini imkânsız kılan bir görev verir. Bu tür kişiler ve bu tür yapıtlar anlamında yenileştirmeler ummak, Yeni Neslin Görevi'nin edebiyata ayrılmış bölümünde Günther Gröndel'in ortaya attığı aptalca formüleştirmeler üreten faşizme özgü bir ayrıcalıktır. 'Günümüzün eleştirisi ve geleceğe bakış açısı... Bizim neslimizin Wilhem Meister'ının, Grüne Heinrich'inin henüz yazılmamış olduğunu söylemeden bitiremeyiz.' Bugünün üretim şartları hakkında dikkatlice düşünen bir yazar için bu tarz işlerin yazılmasını ummaktan, hatta istemekten akla daha ters gelen bir şey olamaz. O, hiçbir zaman yalnızca ürünle ilgilenmeyecek ama; her zaman üretimin araçları üzerine de çalışacaktır. Başka bir deyişle ürünleri hem bitmiş yapıtlar olma niteliğinde hem de öncesinde, örgütleyici bir işleve sahip olmalıdır. Bu örgütleyici işlev,

propogandanın işleviyle sınırlanmamalıdır. Yalnızca eğilim işe yaramaz. Muhteşem Lichtenberg, 'önemli olan insanın inançları değil; bu inançların onu nasıl biri haline getirdiğidir.' demiştir. Elbette, düşüncelerin önemi büyük ama en iyi fikir bile onları tutanlara bir yararı olmazsa, kullanışsızdır. En iyi eğilim, nasıl bir tavırla izleneceğini ortaya koymazsa, yanıltır. Bir yazar bu tavrı yalnızca etkin olduğu bir yerde; yazısında ortaya koyabilir. Eğilim, yapıtın örgütleyici işlevi için gerekli bir koşuldur ancak; asla yeterli değildir. Bunun olması için yazarların öğretene ve yol gösterene bir tutum takınmaları gerekir. Bugün bu, daha önce hiç olmadığı kadar çok istenmektedir. Diğer yazarlara bir şey öğretemeyen yazar, kimseye öğretmez. Buradaki önemli nokta, yazarın ürününün bir model niteliğine sahip olması gerekliliğidir: Diğer yazarları üretime yöneltmeli ve ikinci olarak, kullanmaları için gelişmiş araçlar sağlayabilmelidir. Bu araçlar, daha iyi olacak, daha fazla tüketicuyu üretim süreciyle iletişime sokacak –kısaca, daha fazla okuru ya da izleyiciyi işbirlikçisi yapacak. Burada bununla birlikte, hiçbir ayrıntısını konuşamayacağım böyle bir çeşit modelimiz zaten vardı. Bu, Brecht'in epik tiyatrosudur.

Opera ve tragedya hâlâ yazılmaktadır. Güvenilir bir sahne aygıtını görünüşte hizmetlerinde bulunduran bu türlerin aslında yaptıkları, köhne bir aygıtı beslemekten başka bir şey değildir. Brecht'in dediği gibi:

Müziyenler, yazarlar, eleştirmenler arasındaki bu karışıklığın çok az dikkat edilen önemli sonuçları var. Kendilerini araçlara egemen olarak düşünmeleri, gerçekte onları egemenlik altına alıyor, üzerinde artık hiçbir kontrollerinin kalmadığı, artık inanmadıkları araçları savunuyorlar, üretici için araç, üreticiye karşı kullanılan araç haline geliyor.

Karmaşık mekanizmaların bu tiyatrosu, ilave sahnelerin devasa orduları ve fazlaca iyileştirilmiş sahne etkileri, üreticiye karşı kullanılan araç haline geldi. Bunun nedeni film ve radyo tarafından dayatılan, umutsuz yarışmacı mücadelede onlara da yer vermeye çalışması gerçeği değildir. Bu tiyatro –birbirlerine yakın olduklarından kültür ya da eğlence tiyatrosu fark etmiyor– elini sürdüğü her şeyin kendisi için bir uyaran haline geldiği tok bir tabakanın tiyatrosudur. Konumu, kayıptır. Tiyatronun, iletişimin yeni araçlarına karşı rekabete girmek yerine, onları uygulamaya ve öğrenmeye çalışan –kısaca onlarla iletişim içine giren konumu. Bu iletişimde epik tiyatro, kendi nedenini benimsemiştir. Film ve radyonun bugünkü gelişiminin eşleniği, çağımızın tiyatrosudur.

Bu diyalogla ilgili olarak Brecht, tiyatronun en temel ve ilksel öğelerine geri gitti. Kendisini, orası bir podyum ya da platformmuş gibi sınırlandırdı. Olaylar dizisini, boşluğun büyük anlaşması olarak tanımladı. Böylelikle, izleyici ve sahne; metin ve üretim; üretici ve oyuncu arasındaki ilişkiyi değiştirmeyi başardı. Epik tiyatro, dedi; eylemleri geliştirmemeli; koşulları yansıtmalı. Şimdi göreceğimiz gibi, 'bu koşullarını eylemlerin kesilmesini sağlayarak elde eder'. Size, esas işlevi, eylemi kesintiye uğratmak olan şarkıları hatırlatayım. Böylece, yani kesintiye uğratma ilkesiyle epik tiyatro, son yıllarda sizin de film ve radyoyla, fotoğraf ve basınla tanışık olduğunuz bir teknik edinir. Sözümlü ettiğim, montaj tekniğidir. Monte edilen öge, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratır. İzin verin, burada bu tekniğin neden özel ve belki yüce hakları olduğunu çok kısaca açıklayayım.

Brecht'in tiyatrosunu epik olarak tanımlamasını sağlayan kesintiye uğratma tekniği, izleyici üzerinde yanılısına yaratmaya her zaman karşı çıkar. Böylesine bir yanılısamanın, gerçeğin öğelerini deneysel hazırlık gibi alan bir tiyatrodaki bir kullanımı yoktur. Sonunda durumlar, deneyin başında değil ama sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu şekilde, hayatımızın koşullarıdır. Henüz izleyicinin yakınına getirilmemişlerdir, ondan uzaktadırlar. İzleyici onları, sevinçle ve hayretle gerçekmiş gibi algılar, tabii natüralist tiyatrosundaymış gibi değil. Epik tiyatro, koşulları yeniden üretmez, bunun yerine onları meydana getirir, açığa vurur. Koşulların bu açığa vurulması, dramatik sürecin kesilmesiyle etkilenir. Ama böyle bir kesinti, uyaran etkisi yapmaz; düzenleyici bir işlev üstlenir. Eylemi orta yolda durdurur ve dolayısıyla, izleyiciyi eyleme karşı bir konum almak üzere zorlar. Oyuncuyu da kendi bölümüne karşı konum almaya zorlar. Brecht'in jestlerin seçimi ve işleyişinde –radyo ve film için de temel gereklilik olan– basit bir montaj tekniğini modaya uygun bir teknik olmaktan çıkararak insanî bir olaya çevirdiğini bir örnekle göstereyim. Kendinize bir aile kavgası çizin: Eş, kızına atmak üzere küçük bronz heykelciği eline aldı. Baba, pencereyi açıyor ve yardım çağırıyor. Bu dakikada bir yabancı içeri giriyor. Süreç, bölünüyor. Mekânda fark edilebilir hale gelen şey, yabancının gözünden gösterilen durumdur: Rahatsız olmuş yüzler, açık pencere, harap olmuş iç mekân. Bununla beraber, gündelik hayatın daha normal sahneleri, bu durumdan çok da farklı değil. Bu, epik oyun yazarının görüş açısı.

Epik tiyatrocunun, bitmiş sanat yapısının karşısına teatral laboratuvarı çıkarır. Yeni bir yolda, tiyatronun en büyük ve ezelî imkânına geri

döner: Günü sergileme imkânı. Deneyimlerinin ortasında insan durur. Günümüzün insanı: İndirgenmiş insan, bu nedenle soğuk dünyada buz kesmiştir. Ama sahip olduğumuz tek kişi olduğundan, onu bilmek bizim işimiz. Onu denemelerimize ve gözlemlerimize konu ediyoruz. Sonuç şu: Olaylar, kendi koşullarında değiştirilemez, erdem ve çözümlemeyle de değiştirilemez; sadece kendi sıradan alışlagelmiş süreçleri içerisinde akıl yürütme ve pratik aracılığıyla değiştirilebilir. Epik tiyatronun amacı, Aristocu tiyatrodan ‘eylem’ olarak adlandırılan davranışın en küçük öğelerini oluşturmaktır. Bu nedenle hedefleri gibi araçları da geleneksel tiyatrodan daha alçak gönüllüdür. İzleyiciyi –isyan duyguları bile olsa– duygularla doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara karşı kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar. Bu arada, düşünce için güldürmekten daha iyi bir başlangıç noktası olamadığını belirtmek isterim. Daha açık konuşursak, düşünce için diyaframın kısılması, kalbin kasılmalarından daha iyi fırsatlar sunar. Epik tiyatro sadece güldürü için sunduğu fırsatlar açısından savurgandır.

Sonuçlarına varmak üzere olduğumuz fikirlerin, yazardan bir tek talepte bulunduğunu fark etmişsinizdir: Düşünme talebi, üretim sürecindeki konumunu yansıtmaya talebi. Bu tür bir düşünmenin sonucunda, kim olursa olsun, yazarlar –diyelim ki kendi sanat alanlarının en iyi uygulayıcıları– er ya da geç proleterlerle işbirliğine girmeyi akla çok yakın bulacaklardır. Sonuca varırken, Paris süreli yayını Commune’den kısa bir paragrafı güncel kanıt olarak alıntılıyorum: ‘Kimin için yazıyorsunuz?’ Rene Maublanc’ın yanıtından ve Aragon’un bununla ilgili yorumlarından alıntılar yapmak istiyorum. Maublanc, diyor ki:

Özellikle burjuvazi toplumu için yazdığımı kuşku yok. Birincisi, buna mecburum (burada dilbilgisi öğretmeni olarak profesyonel görevlerinden bahsediyor). İkincisi, ben de burjuvazi kökenli olduğum için burjuvazi eğitimi aldım ve burjuvazi çevresinden geldim. Bu nedenle en iyi bildiğim ve en iyi şekilde anlayabileceğim, doğal olarak kendi ait olduğum sınıfa eğiliyorum. Ama bu, onları memnun etmek ya da onların tarafını tutmak için yazdığım anlamına gelmez. Bir yandan, proleter devrimin gerekli ve arzulanır olduğuna; diğer taraftan, burjuvazinin direnci ne kadar zayıf olursa, bu devrimin o kadar hızlı, kolay, başarılı olacağına ve o kadar az kan döküleceğine inanıyorum. 18. yüzyılda burjuvazinin feodal sınıftan müttefiklere ihtiyaç duyması gibi, bugün

de proleter, burjuvazi kampından müttefiklere ihtiyaç duyar. Bu müttefiklerden biri olmak istiyorum.

Aragon'un bu yazıya yorumu şu şekildedir:

Yoldaşımız, günümüz yazarlarının çok geniş bir kısmını ilgilendiren bir konuya dokunuyor. Hepsinin konuya bu gözle bakmaya cesareti yok... René Maublanc gibi, kendi konuları hakkında böylesine açık olanlar nadir. Ama daha fazla şey istememiz gerekenler de bunlardır. Burjuvaziyi içerden zayıflatmak yeterli değil: Proleterlerle birlikte savaşmak, gerekli. Rene Maublanc ve hâlâ kararsız olan pek çok arkadaşımız, Rus burjuvazisinden gelen kendilerinden önceki Sovyet Rus yazarlarının sosyalist yapının öncüleri olduğunu biliyorlar.

Aragon'dan bu kadar. Ama bu yazarlar nasıl öncü oldular? Çok acı kavgaların ve canhıraş çatışmaların yaşanmadığı söylenemez elbet. Önünüze koyduğum varsayımlar, bu kavgalardan olumlu bir denge çizebilme amacını taşıyorlar. Temellerini, Rus entelektüellerinin kendi çözümlerini içeren davranışlarıyla ilgili tartışmaların üzerine atıyorlar: Uzman kavramı. Uzmanın proleterle işbirliği –çözümün başlangıcı burada yatıyor– ancak dolaylı olabilir. Aktivistler ve Yeni Nesnelciler, nasıl pozlar takınırsa takınsınlar, yalnızca proleterleşmeyle bir aydının proletere dönüşemeyeceği gerçeğine karşı bile hiçbir şey yapamazlar. Neden? Çünkü burjuva sınıfının aydını donatmış olduğu üretim aracı –eğitim– eğitim ayrıcalığı zemininde, onu sınıfına ve bundan da fazla bir biçimde sınıfını ona bağlayan bir dayanışma bağı bulunur. Aragon, başka bağlamda söylediklerinde çok haklıydı: 'Devrimci entelektüel her şeyden önce ve her şeyin üzerinde, kendi sınıfsal kökeninin haini olarak ortaya çıkar.' Yazarda bu ihanet, kendisini üretim aracını besleyen biri olmaktan çıkarıp, bu aracı proleter devrimin amaçlarına hizmet eder hale getirmeyi kendisine görev sayan bir mühendise dönüştüren tavidir. Bu, dolaylı bir etkinliktir. Yine de entelektüeli Maublanc'ın ve pek çok yoldaşının kendisini onunla sınırlaması gerektiğine inandıkları salt yıkıcı görevinden kurtarır. Entelektüel, üretim araçlarının toplumsallaştırılmasının bir sonraki aşamasında başarılı olabilecek mi? Entelektüel, işçilerin kendi üretim süreçlerinde örgütlenebilecekleri yolları görebilecek mi? Romanın, dramının ya da şiirin işleyişlerini değiştirmeyi öne sürebilecek mi? Eylemini bu görevlere ne kadar yöneltirse, eğilimi o derece doğru ve eserinin teknik niteliği de zorunlu bir şekilde yüksek olacaktır. Öte yandan üretim süreci içinde-

ki konumunu ne kadar kesin saptarsa, kendisini 'akıl adamı' olarak tanıtmaya düşüncesinden o kadar uzaklaşacaktır. Kendisini faşizm adı altında duyulur kılan kalp ve akıl yok olmak zorunda. Sadece kendi sihirli gücüne inanan akıl yok olacak. Devrimci mücadele, kapitalizm ve akıl arasında değil; kapitalizmle ve proletarya arasındaki kavgadır.

Dipnotlar

1. Faşizm Çalışmaları Enstitüsü'nde yapılmış olan konuşma Paris, 27 Nisan, 1934
2. Benjamin'in kendisi
3. Benjamin burada kelime oyunu yapıyor. Schreibender (yazan kimse), Beschreibender (tanımlayan) ve Verschreibender (buyuran kimse) (çevirmenin notu).
4. Bundan sonraki cümlelerin yerine özgün el yazmasında sonradan çıkarılmış şu bölüm yer alır: Ya da Troçki'nin sözleriyle: 'Pasifist aydınlar savaşı akılcı tezlerle ortadan kaldırmaya kalkıştıklarında maskara olurlar; silahlı yığınlar aklın tezlerini savaşa karşı çıkarmaya başladığında bu, savaşın sonu demektir.'
5. Benjamin'in kendisi (Sol Melankoli [Linke Melancholie]. Die Gesellschaft, 8 (1931), C. I. s. 182'de. Erich Kästner'in yeni şiir kitabı üzerine. Bu alıntıda Benjamin özgün metni biraz değiştirmiştir.

Bölüm 2

Görüntü Eleştirisi

Umberto Eco

Fotoğrafın, temsil ettiği gerçekle olan doğal benzeşimi, görüngüsel gösterge kavramının temelini oluşturur. Bugün bu kavram yeniden gözden geçiriliyor olmakla birlikte biz burada söz konusu kavramın ana çizgilerine değineceğiz. Bunun ötesinde, konuya ilişkin mevcut çalışmalarına da değinebilirim.¹

Görüngüsel gösterge Peirce'den Morris'e kadar göstergebilim üzerine yapılan çalışmalarda temsil ettiği nesnenin kimi özelliklerine sahip olan işaret diye tanımlandı. Bugün, fotoğraf ya da resimdeki herhangi bir temsilin görüngüsel denetimi, görüntünün temsil ettiği şeyin hiçbir özelliğine sahip olmadığını gösterir. Böylece, sözel işaretin keyfiliğine karşın bize tartışılmaz görünen görüntüsel göstergenin nedenselliği, bizi görüntüsel göstergenin de tamamen rastgele seçilmiş, geleneksel ve nedensiz olduğu şüphesiyle baş başa bırakarak ortadan kalkar.

Bununla birlikte, verinin daha yakından incelenmesi, bizi ilk etapta kabule yönlendirir: Görüngüsel gösterge, normal perspektif kodlarla ilişkilendirilen algı durumlarının bazılarını yeniden üretir. Yani, görüntüyü verilen kodun mesajı olarak algılarız. Ancak bu, bilgiye ilişkin bütün hareketlerimizi kontrol eden normal, perspektif bir koddur. Simgesel işaret, algı durumlarımızı yeniden üretir ama bunu sadece aralarından bazıları için yapar: Bu noktada ise yeni bir uyarılma ve seçme sorunuyla yüzleşiriz.

Algılanmış şeylerin yeniden hatırlanmasında ve alışılmış nesnelerin tanınmasında bir ekonomi prensibi bulunur. Bu prensip, tanıma kodları olarak adlandırdığım bir alanda temellenir. Söz konusu kodlar, şeylerin hatırlanmasını sağlayan ya da gelecekteki iletişimlerinin en anlamlı özelliklerini listeler: Örneğin, bir zebrayı uzaktan başı, bacakları ve gövdesi arasında kesin bir bağlantıya sahip olmasa da tanıyabilirim. Bunun için iki özellik yeterlidir: Dört bacaklı olması ve çizgileri.

Bu benzer tanıma kodları, bizim görüntüsel göstergeye uyarlamaya karar verdiğimiz algı durumları seçimini de kontrol eder. Bu nedenle, zebrayı cinsine özgü dört bacaklı ve çizgili olarak tanımlarız. Oysa bazı Afrika kabilelerinde dört bacaklı bütün hayvanlar, her ikisi de çizgili kürke sahip olan zebra ya da sırtlan şeklinde bilinir. Onların temsili, iki simge arasında ayırım yapmak için algının diğer koşullarını vurgulamak zorundadır. Yeniden üretim koşullarında, uyarılma gerçek bir görüntüsel kod olan grafiksel kodların kurallarına göre yapılır ve bunu kullanarak bacakları ince çizgilerle, renkli noktalarla vb. istediğim gibi doldurabilirim.

Gerçekte, görüntüsel göstergelerin pek çok çeşidi bulunur. Bir taslakla, vücudun temsilini yapmayı başarabilirim (gerçek nesnenin sahip olmadığı tek özellik, onun taslağıdır) basmakalıp bir şekilde tonlarla ve ışıkla oynayarak, özneyi arka plandan ayırmak için gerekli olan algı durumlarını yaratabilirim. Bu örnek, fotoğrafa da sulu boyaya da aynı şekilde uygulanabilir; tek fark, aşamadır. Fotoğrafı gerçekliğin benzeri olarak sunan fotoğraf kuramı –her ne kadar savunucuları hâlâ varsa da– hükmünü kaybetti. Fotografik görseli tanımlamak için eğitim gerektiğini hepimiz biliyoruz. Gerçek olaylar ile gündelik bir bağlantı içinde olsa bile, duysal olayların fotografik emülsiyon üzerine, tamamıyla keyfi grafik görüntüler şeklinde uyarlandığını biliyoruz. Tabii ki, keyfiliğin ve dürtülerin farklı dereceleri var; bu noktanın daha kapsamlı ele alınması gerekiyor. Bununla birlikte her görüntünün başarılı uyarlamalar serisi olarak doğduğu gerçeği belli açılardan doğruluğunu hâlâ koruyor.

Görüntüsel göstergeden algılanan bilginin farklı cisimlerde aynı biçimde somutlaştığı gözlenebilir. Bu da, görüntüsel göstergenin, yapının öngörüsünü iki farklı olaya genelleyen aynı öngörü işleyişi temelinde şekillendiği anlamına gelir (aynı şekilde, dildeki tutum ve farklılıklar sistemi, tutum ve farklılıklar sistemine akrabalık bağında benzer olabilir). Kendimize bunu başlangıç noktası olarak alalım. Yapısal

modelin ayrıntılanması, tamamen kodun ayrıntılanmasıdır. Yapının kendi başına varlığı yoktur (ya da en azından vardır diyenlerle aynı fikirde değilim). Ama kuramsal yaratıcılık eylemi, etkin geleneklerin seçimi ile belirlenir.

Bu gelenekler, seçimler ve direnişler sisteminde dinlenir. Sihirli bir şekilde, birdenbire iki farklı şeyde beliren yapısal iskelet, çözümlemeye karşı gelen analojik (kıyaslanabilen) benzerliğin konusu değildir: İkili seçimler² kavramıyla ele alınabilir.

Barthes'ın 'Göstergebilim'in Öğeleri'nde dediği gibi, analojik ve dijital (ya da ikili), aynı sistemin içinde buluşurlar. Ama bu karşılaşma, eyleme geçirilmemiş olanı doğallaştırmak ve eyleme geçirilmiş olanı kültürleştirmek gibi çifte eğilim ile bir çember oluşturur. Çünkü temel olarak, kendi ilişkileri içinde, görünürde analojik (örneğin, algı) olan en doğal olay, bugün dijital süreçlere indirgenebilir. Örneğin, formların farklı seçimlere göre farklı taslakları beyinde oluşabilir. Piaget'in genetik yapısalcılığı bize, nörofizyoloji kuramlarının güdümbilim üzerine kurulduğunu gösterir.

Böylece, görüntülerde bize hâlâ analojik, sürekli, somut-olmayan, nedenlere dayalı, doğal ve bu yüzden 'akıldışı' gözüken her şey, sadece bilincimizin güncel halinde ve henüz soyuta, dijitale indirgeyemeyip tamamen farklılaştıramadığımız işlevsel yeteneklerimizde yer alır. Görüntünün gizemli 'gibi görünen' görüngüsünde, algı işleyişlerinde gizli bir kodlama sürecinin oluşması yeterli olabilir. Bunu temel alan kodlama varsa, daha geniş dizilimsel grup ve görüngüsel gelenek seviyesinde elde edilecek biçimsel değer dizimleri³ için daha fazla neden vardır.

Şüphesiz, görüngesel kodlar sözel dil kadar güçlü olmadığından daha güçsüz, daha geçici, daraltılmış gruplarla ya da tek kişinin kararlarıyla sınırlanır ve içlerindeki tercihe bağlı değişkenler ilgili özelliklere açıkça galip gelir. Ama bürünsel (prosodic) özellikler gibi, tercihe bağlı değişkenler (fonolojik söyleyişe fonotik düzlemde belirleyici anlam katan tonlamalar), gelenekselleştirilmeye maruz bırakılabilirler.

Görüngüsel göstergeyi temel söyleyiş öğelerine ayırmak çok zordur. Görüngüsel gösterge, daha önce de söylendiği gibi, neredeyse her zaman anlambirimciktir.⁴ Sözel dildeki kelimeye karşılık gelmese de ifade eder. Örneğin, at görseli, 'at' demek değildir ama en azından 'bir beyaz at görünümde; burada durur.' Martinet Okulu'nda (özellikle Luis Prieto'nun en son araştırmalarına atıfta bulunuyorum) gelenek-

selleştirilen anlambirimcik kodlarının küçük söyleyiş biçimlerine bölünemedikçe, var olamayacakları kabul edilir. Böylece kodlar yalnızca birinci ya da ikinci tek söyleyişte var olabilir. (Aşağıda bu noktaya geri döneceğiz). O halde göstergebilim araştırmasında, geleneksel anlambirimlerini listelemek ve o seviyede çözümlemek yeterli olacaktır. Şimdi ise her şey, başka bir neden bulunamaması halinde, daha analitik bir şekilde, olası ve tanınabilir söylem tabloları yapılamadan bir sonraki denemeye aktarılacaktır.

Kodların Özeti

1. *Algısal Kodlar*: Algı psikolojisinin çalışma alanındadır. Etkili bir algı için koşulları belirler.

2. *Tanıma Kodları*: Bizim nesneleri algılayışımıza ya da algıladığımız nesneleri hatırlayışımıza göre algının anlambirimcikler içindeki durum bloklarını oluşturur –gösterilenin blokları– (örneğin beyaz kürk üzerinde siyah çizgiler). Bu nesneler çoğunlukla bloklara göre sınıflandırılırlar. Kodlar, zeka, hafıza ya da öğrenme aygıtları psikolojisi veya kültürel antropoloji içinde çalışılır (ilkel toplumların sınıflandırılma yöntemleri).

3. *İletişim Kodları*: Bunlar, görüntü algısında, karar verme durumlarını inşa ederler –bir gazete fotoğrafının noktaları, örneğin, ya da televizyon görüntüsünü oluşturan çizgiler. Bilgi-kuramı fiziği yöntemleriyle çözümlenebilirler. Duygunun, kurmaca bir algının dışında nasıl iletileceğini tespit ederler. Belirli görüntü özelliğinin tanımlanmasında, mesajın estetik niteliğini göz ardı ederler ve bu yüzden tonal kodları, tat kodlarını, biçim kodlarını ve bilinçsiz kodları yükseltirler.

4. *Tonal Kodlar*: Bu, bizim (i) zaten gelenekselleştirilmiş seçimli değişkenler sistemine –göstergelerin belli başlı tonlamalarıyla ifade edilen ölçüsel özellikler (örneğin; ‘güç’, ‘gerilim’ vb) (ii) zaten biçimlenmiş ifadelerin doğru sistemlerine (örneğin; bağışlayıcı ya da anlaticı) verdiğimiz isimdir. Bu gelenek sistemleri, eklenmiş ya da tamamlayıcı mesaj gibi simgesel işaretlerin saf öğelerine eşlik eder.

5. *Görüngüsel Kodlar*: Genellikle kodların aktarımına göre gerçekleşen kavranabilir öğeler üzerine temellenir. Biçimlerde, işaretlerde ve anlambirimciklerde ifade edilirler.

a. *Şekiller (figures)*: Bunlar, algı (örneğin; özne, arka plan ilişkisi, ışık zıtlığı, geometrik değerler) kod kurallarına göre, grafik işaretlerine uyarlanmış koşullardır. Bu biçimler, ne sonsuz sa-

yıdadırlar ne de her zaman soyutturlar. Bu nedenle, görüngüsel kodun ikinci söyleyişi, pek çok bağımsızın belirlediği içeriğinde çözümlenebilir, kesin bir koda indirgemeyecek olasılıklar sürecidir. Aslında kod, hâlâ tanınmaz ancak; bu onun olmadığı anlamına gelmez. En azından şunu biliriz: Biçimlerin arasındaki iletişimi kesin bir sınırın ötesinde değiştirirsek, algının koşulları, belirleyiciliğini kaybeder.

b. Göstergeler: Bunlar, (i) geleneksel grafik anlamlarla tanımanın anlambirimciklerini (burun, göz, gökyüzü, bulut), ya da (ii) 'soyut modelleri', göstergeleri, nesnelerin kavramsal taslaklarını (ışıklar saçan bir çember olarak güneş) oluştururlar. Ayrık olmaları ve grafik sürecinin parçası gibi göründüklerinden, çoğunlukla anlambirimcik içinde çözümlenmeleri zordur. Sadece anlambirimcik bağlamında tanımlanabilirler.

c. Anlambirimcikler: Daha genel anlamıyla 'görüntüler' ya da 'görüngüsel göstergeler' (bir adam, at vb...) olarak bilinirler. Aslında karışık görüngüsel bir anlatım çeşidini formüleştirirler ('bu, duran bir atın profilidir' ya da en azından 'işte at'). Çok basitçe sınıflandırılmışlardır ve bir görüngüsel gösterge her zaman kendi düzeyinde çalışır. Görüngüsel göstergeler, içerikleri dahilinde tanımlanabilirler; işaretlerin iletişimde anahtar görev üstlenirler; birini ötekine karşı sıralarlar. Bu nedenle anlambirimciklerin -tanımlama işaretleri olarak- birer idiolekt olarak dikkate alınmaları gerekir.

Görüngüsel kodlar, kolaylıkla aynı kültürel modelin hatta aynı sanat eserinin içinde bile yön değiştirebilirler. Algının koşullarını, biçimlerin içinde açık seçik gösteren görsel göstergeler, ön planın öznesini oluştururlar. Bu sırada arka plan görüntüleri ise, tanımlamanın bütün anlambirimciklerini kapsarken, geride kalanları gölgede bırakır (bu anlamda eski bir resmin arka plan biçimleri, kimi modern resimlere benzemek üzere yalıtılır ve abartılır -modern figüratif sanat, algı koşullarının yeniden üretiminden daha uzağa, tanımlamanın sadece birkaç anlambirimciğini yeniden üretmek üzere adım adım ilerler).

6. Görüngüsel Kodlar: Daha karmaşık ve kültüre uyarlanmış anlambirimcikleri ('adam' yerine, 'kral', 'at' yerine 'Pegasus', 'Bucephalus' yerine 'Balaam'ın eşiği) ifade etmek için görüngüsel kodların 'göstericisi'ni, 'gösterilenine' yükseltirler. Görüngüsel kodlar, tanımlamanın her şeyi kapsayan anlambirimciklerinde temellendiklerinden, görüngüsel de-

ğişmelerle tanınabilirler. Çok karmaşık dizimsel yapılandırmaları, 'İsa'nın doğuşu', 'evrensel barış', 'kıyametin dört atlısı' gibi tanımlanabilir ve sınıflandırılabilir hale getirebilirler.

7. Tat ve Duygusal Kodları: Önceki kodların anlambirimciklerinin neden olduğu yan anlamları (çok fazla değişkenlik göstererek) kurarlar. Bir Yunan Tapınağı, 'Yunan ideali' ya da 'Antik çağ' olarak ifade edilebileceği gibi ahenkli güzellik' olarak da çağırışım yapabilir. Rüzgârda sallanan bir bayrak, 'milliyetçilik' ya da 'savaş' olarak ifade edilebilir. Bütün yan anlamlar, koşullara bağlı oluşurlar. Bu nedenle tarihin eski döneminde bir kadın oyuncu 'erdem ve güzellik' ile ifade edilirken; başka bir dönemde gülünç görünür. Duygulardan gelen ani tepkilerinin (erotik uyarıcı gibi) iletişim sürecinin üzerine eklendiği gerçeği, tepkinin kültürel olmayıp doğal olduğu anlamına gelmez. Bu, bir fiziksel türü diğerine göre daha arzulanır kılan bir gelenektir. Tat kodlamasına başka örnekler: Tek gözünün üzerinde siyah bant olan bir adam görüntüsü, taşıdığı görüngüsel kodların aracılığıyla 'korsan' olarak ifade edilirken; 'dünya adamı' benzetmesiyle, 'harika' bir kişi ifade edilir.

8. Retorik (Sözbilim) Kodlar: Henüz söylenmemiş simgesel kodların, kültüre uyarlanmasıyla doğarlar. Sonra, toplum tarafından iletişim modelleri veya kuralları olarak sindirilirler. Genel retorik kodlarda olduğu gibi, retorik biçimlere, terimlere ve görüşlere bölünebilirler.

a. **Görsel Retorik Biçimler:** Bunlar sözel, görsel biçimlere indirgenebilirler. Örneklerini metaforlarda, mecaz, deyim ve abartıda bulabiliriz.

b. **Sözel Retorik Terimler:** Belirli duygusal ya da tat anlamları yaratan görüngüsel anlambirimciklerdir. Örneğin, hiç bitmeyen ağaçlı bir yolda yürüyen adamın görüntüsü 'yalnızlık' ifadesini çağırır. Bir çocuğa sevgiyle bakan adam ve kadın görüntüsünün, görüngüsel koda göre, 'aile' ifadesini çağırıştırması, yeni bir tartışmanın çıkmasına öncülük eder: 'Hoş, mutlu bir aile, kabul gören bir şeydir.'

c. **Görsel Retorik Kanıtlar:** Kanıtsal kapasiteyle yüklenen gerçek dizimsel zincirlemelerdir. Film kurgusu çalışmalarında, birbirini takip etme/karşıtlık anlamında, farklı çerçeveler arasında, kesin karmaşık ifadelerde belirirler. Örneğin, X karakteri, suç sahnesine gelir ve şüpheli bir şekilde cesede bakar –ya suçlu olmalı ya da en azından cinayete tanıklık eden biri.'

9. Biçimsel Kodlar: Retorik tarafından kodlanan ya da sadece bir kere

gerçekleştirilmiş karar verici asıl kodlardır. Bir çeşit biçimsel sonuç ifade ederler; 'yazarın' imzası (örneğin; filmin bitişi için: 'nokta gibi görününceye kadar yol boyunca yürüyen bir adam –Chaplin'), duyu-sal durumun karakteristik gerçekleştirilmesi (örneğin; hafif meşrep bir kadının antredeki yumuşak perdelere asılması –Belle Epoque erotiz-mi) ya da estetik veya teknik-biçimsel bir idealin karakteristik gerçek-leştirilmesi.

10. Bilinçsizlik Kodları: Görüngüsel veya görüngüselleştirilmiş, biçimsel ya da retorik karar verici düzenler oluştururlar. Belirli uyarıcı tepkile-rin yansımaları ya da psikolojik ifadeleri içinde gelenekler yoluyla yer alırlar. Özellikle medyada ikna edici olarak kullanılırlar.

Dipnotlar

(Aşağıdaki notlar, Peter Wollen tarafından aktarılmaktadır. Eco'nun Cinemantics'te 1, 1970, yayımlanan makalesinin aslında yer almaktadırlar.

1. Eco, bütün işaretlerin, görüntüler de dahil olmak üzere – örn. sadece sözel şeyler değil – rastgele ve geleneksel olduğunu, bu nedenle de onları yorumlamayı bilmemiz gerektiğini savunur. Doğal olmaktan ziyade kültürel-dirler. Bununla birlikte, kimi durumlarda 'zebra' kelimesini duymak ya da okumak için bir zebranın fotoğrafına bakmak, zebranın kendisine bakmaktan daha uygun olabilir. Yine de Eco göstergebilimcilerin eylem dünyasındaki nesnenin karşılığı olarak görüntünün bakılması ve anlaşılması arasındaki farklara odaklanmaları gerektiğini vurgular.

2. Eco, tam ikilik (binary)'i kabul eder. Beynin dijital bir bilgisayar gibi; sürekli olan her şeyi süresiz alternatif seçimlere dönüştürdüğünü öne sürer. Algılama ise bir televizyon ekranı gibi çalışır. Sözel dilde, farklı sesler arasında Martinet'in tanımıyla 'güvenlik sınırı' bulunur: 'p', 'b' den ayrılır. Eğer sayısız miktarda yarım yamalak ses düzensizce dizilirse, dilin anlaşılabilirliği bozulur. Fakat görsel görüntüler için aynı şey geçerli değildir. Renkli bir atlası bakan herkes bunu anlar. Renkler birbirinin içerisine girmiştir ve bir rengin karşısına tam olarak diğerini yerleştirebilmek neredeyse imkansızdır. Hassasiyetin derecesi bir bireyden diğerine değişiklik gösterir (Örneğin, renk eşleştirme ile aynı çeşit yeteneği gerektiren çay tadımı ya da şarap tadımı). Renklerle ilgili geçerli olan şey aynı zamanda tonlarla; kıvrımlı ve eğri çizgilerle vb. ilgili de geçerlidir. Güvenlik sınırı yoktur. Bununla beraber, zamanı saat üzerinden söyleyebilmek için bütün

gerçekçi amaçlara sahibiz. Ama, ibrelerin belirsiz hareketini, iki çizginin açısını, treni yakalamamız yeterli olacak ölçüde yorumlayabiliriz.

3. Eco, Amerikan 'syntagma' (dizim) (Bloomfield ekolüne göre) kelimesinin yerine Fransızca 'syntagm' (dizim) kelimesini kullanır. İki terim de aynı kavramı içerir; farklılık sadece Amerikan ve Fransız okullarının konuya yaklaşımlarında görülür.

4. Eco, Fransızca Seme (Buyssons, Prieto'da kullanıldığı gibi) kelimesini İtalyanca Sema kelimesine çevirir.

5. Sözel dilin iki söyleyişi bulunur. İlk söyleyiş, ses birimleridir. Hjaelmslev, bunun basit bir iletişim testiyle tespit edilebileceğini göstermiştir. Eğer İngilizce pig (domuz) kelimesini big (büyük) kelimesine çevirirsek, farklı bir anlama ulaşırız. 'P' ve 'b' harflerini farklı sesler olarak tanımlarız. İkinci söyleyiş ise, anlambirimidir. Burada da yine basit bir iletişim testine başvurabiliriz. Eğer 'tam hız'ı 'yarı hız'a çevirirsek, yine farklı bir anlama ulaşırız; fakat farklı bir seviyede. Benzer bir şekilde, 'tam hız'ı 'tam geri'; 'yarı hız'ı da 'yarı geri'ye çevirebiliriz. Bu durumda dört ayrı ses birimi elde ederiz: 'Yarı', 'tam', 'hız' ve 'geri'. Sözel dilin o halde, iki söyleyişi bulunur. Eco'ya göre, görsel görüntüleri çalışmaya başladığımız zaman, üç söyleyişi kabul etmeye ihtiyacımız olduğunu fark ederiz: Anlamın etkilendiği üç seviye. İlk söyleyiş, 'biçimler'dir. Bununla Eco, renklerin, çizgi açılarının çeşitliliğini ortaya çıkarak bir soyut resmi, diğerinden ayırt edebildiğimizi ve bu nedenle de böylesi farklılıkların anlamsal değişimleri saptamakta faydalı olduklarını vurgular. İkinci söyleyiş ise 'işaretler'dir. Eco burada, belirli bir şeklin veya çizginin referans olarak, bize bir nesneyi ya da dışarıdaki herhangi bir nesneler sınıfını çağrıştırabildiğini gösterir. Bu nedenle de oval bir şeklin içerisindeki noktayı göz olarak tanımlarız. Üçüncü söyleyiş, anlambirimciklerdir. Eco, burada kabaca konuşmadan bahseder. Yani öğelerin bileşiminden bütün bir resmi çizme yöntemimizden: İki göz + burun + ağız = yüz. Eco, varsayımları kanıtlamak üzere başka bir çeşit iletişim testi önermez.

Bölüm 3

Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı¹

Victor Burgin

I.

... o halde gerçeğin basit bir yeniden üretiminin yapıldığı hiçbir an, bize gelecek hakkında hiçbir şey söylemez. Krupp'un ya da GEC ürünlerinin fotoğrafları bize bu kurumlar hakkında neredeyse hiçbir bilgi vermezler. Gerçeklik, işlevselliğin içinde sıkışıp kalır. İnsan ilişkilerinin maddeleştirilmesi ya da başka bir deyişle fabrikalaştırılması bu ilişkileri hiçbir şekilde ortaya koymaz. Dolayısıyla, aslında bir şey oluşturulmalıdır; yapay bir şey, kurulu bir şey...

Brecht bu görüşlerini Walter Benjamin 'Fotografin Kısa Tarihçesi' isimli makalesini yazmadan 50 yıl önce açıklamıştı.² Geçen zaman içinde, görüntülerden oluşturulan anlamlar ve anlamın mekanikleri üzerine yapılan çalışmalar kayda değer bir ilgi kazandı. Ancak, filmi bir kenara bırakarak sanata ilişkin ortaya atılan böylesine kuramlar, 'kavramsal' gazetecilik etiketine çok uzak kaldı. Kavramsal sanat, ortaya koyduklarıyla kuramı ön plana çıkaracağına fotoğrafı yalnızca uygulamayla sınırladı. Böylesi yönelimler sanat ve fotoğraf arasında asılsız ve ilgisiz bir kategori ayırımının yaşanmasına neden oldu. Bugün ise, sanatı çoğunluktan ayıran tek uçurum, estetiğin eşyalarıyla yüklü Romantizm ile Romantik biçimciliği (Modernizm) geriye kalandan ayırıyor.

Benjamin, resmin ve fotoğrafın değerlerine ilişkin tartışmaları 'aldatıcı ve karışık' olarak tanımlar. '...tarihsel dönüşümün bir belirtisi, rakiplerinin hiçbirisi tarafından gerçekleştirilemeyen evrensel etkidir'.³ 19. yüzyılda, resim ve heykel sanatı, içinden çıkamadığı bir krize girer. Fotoğraf tekniğinin buluş olmaktan öte, kitle üretim anlamlarıyla yüklü araç haline gelmesi, demokratikleşme sürecinde sosyal içeriklerinden gittikçe ayrılan resim ve heykel sanatının da zarar görmesine neden olur. Benjamin, 'Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri'nde, sanat eserlerinin mekanik reproduksiyonlarının kült değerlerinden ayrılması sonucu oluşan sanat eserinin işlevsel yer değiştirmesini özerk birer nesne olarak tanımlar. Fotoğrafın da belirgin şekillerde aynı nedenden zarar gördüğüne işaret eder:

Fotoğraf kuramcıları neredeyse bir yüzyıl boyunca, yavaş da olsa bir sonuca varmak için sanatın temelde teknik olmayan bu fetiş kavramıyla mücadele etti.⁴

Sanat kavramının Benjamin tarafından değinilen bu fetiş ve tamamen teknik dışı kavramı, günümüzde artık yaygın değil. Yerini, anlam üretiminin fetiş ve teknik dışı kavramı almış durumda. Fotoğrafçıların çok büyük kısmı geniş ölçüde, dünya üzerinde bulunan anlamları bayır aşağı dolaşan tavşanlar kadar bol bulup; kendilerini bunları hepsini nişan alıp vuracak kadar yetenekli sayıyor. Tanınabilen ama hiçbir zaman tahmin edilmeyen kesin bir 'Je ne sais quoi' (bir şeyi veya birini çekici yapan anlatması güç soyut nitelik ç.n.) uygulamasının dışında da sanat üretebilir. Ama parmakları deklanşörün üzerinde bekleyen fotoğraf fırsatçıları için gerçeğin bu anları, özerk yetenek kavramı kadar büyük bir şaşırtmacıdır.

Paperback'in Diane Arbus sayısının arka kapak yazısında iki uzmanın görüşlerini⁵ okuyayım. Biri bana 'Fotoğrafları... sosyal gerçeklerden çok, özel gerçeklerle ilgilidir... Asıl konusu, fotoğrafladığı özel yaşamlardan daha küçük değil' der. Öteki ise, Arbus'u, söylemek istediklerini fotoğraflarla ifade eden bir efsane olarak tanımlar: 'Güçlerinin kaynağı, aynı zamanda saygınlığının da kaynağıdır.' Romantik estetik davranışlarının özgünlüğü bizi, nesne ve kişilerin içerisinde saklanan benzersiz özlerin ancak sanatsal deha sayesinde dışarıya çıkarılabildiği fikrine inandırmaya devam eder. Bu fikirlerden beslenen 'eleştiri'nin özelliği, zaten belirsiz olandan kuşkulanma lüksüdür.

Şimdi Arbus fotoğraflarını göz önüne alalım. Örneğin, Fotoğraf 3.1(b), belki de toplumun en temel yapı birimi olan bir ailenin fotoğ-



Resim 3.1 (a) Sherry reklamı

rafıdır. Cazibe, 'yakınlık' ve ailenin neşesi, söz konusu birimi meşrulaştıran ve destekleyen en önemli kavramlardır. Ailenin basit bir yansımalarının, ilan panolarında, popüler basında, televizyonda ve ticari sinemada, yer almadığı bir gün bile geçirmek zordur. Böyle bir temsil, Fotoğraf 3.1(a)'da Diana Arbus'un objektifi üzerinden yeniden üretilir; fazla yoruma gerek yok. İkinci sıradaki dizilere bir göz atalım: Burada Arbus'un fotoğrafı (Fotoğraf 3.2(b)), resmedilen pozla geneli tamam-



Resim 3.1 (b) Diane Arbus, Westchester'da kendi bahçelerinde bir pazar günü, bir aile, New York, 1968



Resim 3.2 (a) Pin-up



Resim 3. 2 (b) Diane Arbus, Swan güneş gözlükleriyle çıplak kadın, Pa., 1965



Resim 3.3 (a) Diane Arbus, Eş İki kızlar, Roselle, N.J., 1967



Resim 3.3 (b) Merkez Basın, Kral V. George, Derby'de

lar. Bu poz, en azından prensipte, çağrışımsal olarak cinsel arzuyla bağdaşan ticari bir işareti temsil eder. Kökleri her yere uzanıyor olsa da, (Fotoğraf 3.2(a)) günümüzün 'göz kamaştıran resmi'nin görsel sözlüğüne aittir. Bu şeklin Arbus tarafından aktarımı, aykırı içeriğiyle olan bileşimi nedeniyle ironik hal alır.

Diane Arbus'un eş ikizler fotoğrafı (Fotoğraf 3.3(a)) etkisini, ana öğeler arasındaki farklılıklardan değil, yeniden üretilen basın fotoğrafı gibi geniş ölçüde bir benzerlikten alır. Bu, ne bir 'deha' meselesidir ne de 'gerçek an'ın şans eseri yakalanışı.

Üzerinde durulması gereken nokta şu: Bu fotoğrafların ileti boyunca 'mesajın' açıklığına ilişkin üretebilecekleri 'ruh hali' ya da 'hissiyat', bağımsız ve gizemli değildir; yürürlükteki sosyal gerçek ve değerlerin güncel yansımalarının ortak bilincine bağlıdır: Yani fotoğraflar, nesnelere bilğimiz aracılığıyla ideoloji iletip, nesneleri ideolojiye dönüştürerek bunların yine kendi içlerinde dönüşmesini sağlarlar. Böylesi işlemleri kavrar-ken öncelikle fotoğraf makinesinin önündeki nesnenin tarafsızlığına ilişkin herhangi bir yanılsamadan da arınmış olmamız gerekir.

II.

Fotoğraf, ancak ışık ve ışığı yansıtan içeriklerin olduğu bir yerde meydana gelebilir. Bu içerik, maddesel ortamımızın aletleridir. Birbirlerinden sert veya yumuşak, canlı veya cansız oluşlarına göre ayırt ederiz. Şüphesiz bu aletler, fotoğrafın üzerinden resimler ürettiği ancak bizim için hiçbir zaman basit olmayan şeylerdir. Kişi, fiziksel ihtiyaçlarını dışa vurarak, bununla ilgili şeylere birer kullanım değeri yükler (örneğin, yenebilir şeyin karıştı yenemeyen şey). Ayrıca, doğadaki özleri emeğiyle yeniden biçimlendirerek, çevreye müdahale eder. Başlangıçta, katı bir cisim olan taş, çekice; oradan da baltaya dönüşür. Balta ve çekicinin benzerliklerine bakılarak, onların aynı nesne sistemine ait oldukları söylenebilir; bunlar, gözlemlenebilir niteliklerine göre farklılık kazanırlar: Biri kör, diğeri keskindir. Bu nitelikler, ilk etapta, aletlerin fiili ve olası kullanımlarına ve kişilerin onlar üzerindeki eylemlerinin izlerine işaret eder. Aslında bunlar artık, bir taşın önemsiz parçalarından başka bir şey değildir. Yeterince özdeş olsalar da, artık farklılaştırılmış; anlam kazanmışlardır. Daha da ötesi, çevrede daha önceki 'suskun' taşlar, şimdi kendileri için öngörülen birer anlam edinmişlerdir. Obsidyen serttir ve balta için iyidir; granit sert ve ağırdır, çekiç için iyidir ve sünger taşı yumuşak ve tozludur, ovarak temizlemek için iyidir.

Maddi içeriklere yüklenen farklılıklar sese dönüştürülürler. Kör ve keskin değişkenler, ses çeşitliliği gelenekleri tarafından tasarlanmış hale gelir. İnsan tarafından üretilen ve kendi başlarına ilk etapta kaba fiziksel 'ses özleri' olan çığlıklar, 'kör' ve 'keskin' kelimeler haline gelirler. Hem maddi üretim hem de dil üretimi, aynı ihtiyaçtan; çevreyi düzenleme ihtiyacından gelir. İnsan emekçisinin malzemelerini nasıl birbirinden ayıracağını ve kullanacağını bilmesi; doğal olanı (taş, çığlık), kültürel olana (balta, kelime) nasıl çevireceğini öğrenmesi gerekir. Dil, çevresini düzenleyen insanın, el işleri arasındaki bir el işidir; araçların arasında bir araçtır. Etraftaki işlemlerin belli bir sınıfını yerine getirebilmek için kullanılan alettir. Bununla birlikte çift imtiyazlıdır; sadece bütün aletsel işlemlerin sosyalleşme anlamlarını üretmez aynı zamanda; bu işlemleri kültürün içerisine yerleştiren soyutlamaları inşa eden anlamları da sağlar.

Nesneler algılandıkları her anda, anlaşılır ilişki sistemlerinin içerisinde yerleştirilirler (hiçbir gerçek, kameranın önünde masum olamaz). İdeoloji olarak söylenenin içinde kendi konumlarını alırlar. İdeoloji ile demek istediğimiz, en geniş anlamıyla, genellikle belli bir toplumda dünyanın ve olaylarının, gerçekten gerekli fiili doğasını anlatmak için kabul edilen doğal ve sosyal dünyaya ait ifadeler karmaşasıdır. İdeoloji, gündelik hayatın kesin gözüyle bakılan gerçekliklerinin toplamı; bireysel bilinçlerin önceden verilmiş kararlarıdır; bireysel eylemlerin tasarımı için ortak başvuru çerçevesidir. İdeoloji sonsuz çeşitte biçim alır; temel olan ise onun bir ihtimal olması ve ihtimal olma gerçeğinin içerisinde gizlenmiş olmasıdır.

Burada doğal ve değişmez olarak verilen ideoloji Marksist görüşte, tarihsel ve olası olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda ideolojinin özü, bireyin varlığının mevcut koşullarını yansıtır. Örneğin, Marx, emeğin ücret karşılığında satın alındığı inancının hem fabrika sahibinde hem de fabrika işçisinde ortak olmasının bir şaşırtmaca olduğunu söyler. Yanılsama, emtianın değerinin onun üzerinde harcanan emeğe dayalı olduğu gerçeğini gizler. Fabrika sahibi, emekçinin hakkı olanı kâr olarak özelleştirir; kârlar ödenmemiş ücretlerdir. Böylesine bir anlayışın hâkim olduğu egemen ideoloji, dilin genel biçimlerine de egemen olacaktır. Kişinin borsada parite değerleri üzerinden 'para yapmak' kelimesini kullanması, buna verilecek genel bir örnektir. Bu kişiler doğrudan anlamıyla para yapmazlar; bu, darphanenin işidir. Üretken emek tarafından sağlanan zenginliği de yaratmazlar. Bu nedenle 'para

yapmak' tanımlaması, bir çeşit büyüyle havadan para çağırmak becerisi gibi, şaşırtmacadır. Kelimelerle anlatılması daha zor olan gerçek ise zenginliğin bir kez daha sadece özelleştirilmesidir.

Dilin biçimleri kadar, el emeği biçimleri de ideolojilerin iletilmelerine de hizmet eder. Eğer elbise basit bir şekilde sadece işlevsel olsaydı o zaman Çin'deki kişilerin elbiselerinin değişmez benzerliklerini ya da Kral Yolu elbiselerinin değişken benzerliklerini görmemiz mümkün olmayacaktı. Dünyada sözde işlevsel her madde farklı bir nesne olarak sınıflandırılıp nesne sisteminin içine kaynaştırılır. Nesne değişkenlerinin geniş alanı, daha geniş anlamsal olasılıklardır (motorlu araçlar ile batıda, doğudakinden daha çok şey söylenir). Bu, basitçe, 'durum sembolleri' meselesi; belirsiz olduğu kadar her yerde rastlanan bir kavram değildir. Toplumun tüm ideolojisi, maddi nesnelerin üretiminde ve tüketiminde kendisini var eder. Doğal yer koşulları bile, ideolojiye uygun hale getirilir; insan merkezli bir algılamayla, 'güzel', 'düşmanca' ya da 'resimsi' olarak yorumlanır.

Bütün bunlar, gerçekliği bizim için kurar, sonra ona anlam yüklerler. Bu anlamlar, tarihin olası ürünleridir ve toplamda ideolojimizi yansıtır. Bunu kuramsal yansımanın bir eylemi içinde kabul edebiliriz ancak; algılandığı anda değil. Stephen Heath'in de vurguladığı gibi:⁶

Mutlak kabul düzeyinde anlam, mantığa aykırı olarak, her yerde ve hiçbir yerde olabilir: hemen ve her zaman anlaşılır olan gerçekliğin mükemmel netliğiyle her yerde; gerçeklikle eş yapılı ve eş zamanlı olarak doğrudan, bilgi sürecini tanıma sürecine indirgeyen bir gerçeklik olarak hiçbir yerde.

Öznenin bireysel ve tarafsız gerçeklikten uzaklığı, Husserl'in tanımıyla 'doğal tutum', dünya bir objektif aracılığıyla görüldüğünde abartılır. Görünen alan tek bir düzleme sıkıştırılır, vizör tarafından düzenli dikdörtgenlere bölünür, bununla birlikte dünya uzak ve durağan bir şekilde deneyimlenir (haber kameramanları çektikleri fotoğraftaki bir askerin kendilerine doğrulttuğu silahla vurularak öldürülmüştür). Bununla birlikte, dünyanın doğallığının kamera önünde görünürdeki açıklığı bir aldatmacadır. Nesneler, fotoğraf makinesinin önünde birer üretim anlamı olarak nasıl kullanılıyorsa öyle sunulurlar. Fotoğrafın bu tür anlamları işlemek dışında bir seçeneği olmaz. Bu nedenle anlamın fotografik üretiminde, mutlaka üzerinde durulması gereken 'fotoğraf-öncesi' bir aşama bulunur.

Kişinin nesneleri anlamlandıran ve kendi açık yürekli niyetini saklayan çelişkili dürtüleri özellikle Roland Barthes'ın yazısının ana

konusunu oluşturur. Barthes, Efsaneler’de burjuvazi toplumunun fotoğraf, gösteriler, yemek pişirme, raporlama vb. kolektif temsillerinin marksist eleştirisini yapar. ‘İsimlendirilmek istenmeyen sosyal sınıf’ burjuvazi, ideolojisini sunar; burada ‘efsane’, doğanın yerini alır. Barthes, bu ‘doğa’nın sırrını sistemli bir şekilde çözmeye girişir. Sistemli bir şekilde, çünkü Barthes’a göre efsaneler, bir iletişim sistemi, biçimidir. Bu nedenle efsanevi nesneleri kendi öz tabanlarında birbirinden ayırmak onları alakasız kılabilir. ‘Efsanevi nesne’ özelliği, içinde ona hizmet eden sistem bilgisi olmadığı takdirde bulunamaz. Bu nedenle ‘efsane’nin resmi sınırları bulunur. Dünyadaki her nesne, kapalı ve sessiz varlığından, sözel hale geçerek toplum kullanımına açılabilir.’⁷

Barthes’ın mitolojik konuşmaya verdiği örneklerden bir tanesi, Paris Match’ın üzerinde, Fransız üniforması giyen, asker selâmı veren, gözleri yukarıya; ‘şüphesiz bir şekilde üç renkli bayrağa’ bakan bir zenci fotoğrafının yer aldığı kapağına ilişkindi. Zenci Fransız selâmı veriyordu. ‘Ama safça, ama değil, bana anlatılanı çok net görüyorum: ‘Fransa, büyük bir imparatorluktur; bütün evlatları, hiçbir renk farkı olmaksızın inançla bayrağının altında hizmet ederler. Sözde sömürgeci eleştirilerine bir zencinin, kendisine baskı yaptığı iddia edilen kim-selere hizmet ederken gösterdiği şevkten daha iyi bir yanıt olamaz.’⁸

Burada fotoğraftan sızan doğal bir anlam bulunur. Önemsiz, boş bir biçimden dönüştürülmüştür. Şimdi, ideolojik bir içerik almak üzere hizmet edecektir. Ancak bu örneğin içinde bile, yalın anlamın nasıl da dönüştürüldüğünü gözlemleyebiliriz. Tıpkı araba sürerken, araba ön penceresinin ötesindeki yeryüzü şekillerine eş zamanlı odaklanamama gibi, yazınsal anlamı ve onun ideolojik hareketini de eş zamanlı kavrayamaz; dönüp duran bir turnikeye takılırlar:

Anlam, tarihin enstantane bir kaydı gibi bir biçim için olacaktır, bir tür hızlı değişimde kullanılıp atılabilen uysal zenginlik... Efsaneyi tanımlayan, anlam ve biçim arasındaki süregelen bir saklambaç oyunudur.⁹

Yazınsal anlam, Barthes’a göre, efsaneye ‘gerekçe’ sunar.

‘Gerekçe’, ‘turnike’, ‘saklambaç’ gibi benzetmeler sezgiyi tanıdık bir strateji olarak baskılar. Barthes, bununla birlikte, duyunun üretimi işlemini metaforik olmayan bir anlatımla kavramak; efsane’nin özgün görüngüsünün yapısalcı ve bağımsız işleyiş şeklini anlatmak için söz konusu stratejinin ötesine gider. Bunun sonunda, bir dil bilimi şemasına geri döner.

Dilbilimi modellerine göre, sosyal olayın yapısal tanımlarının oluşumu, 'yapısalcı' strateji olarak tanımlanabilir. Ancak, Yapısalcılık'ın araştırılacağı alan burası değil. Aslında yapısalcı ifadede tanımlanan hiçbir olay, tamamen şekilsiz değildir. Yapı kelimesi üzerine yoğunlaşarak yapısalcılığa ilişkin çıkarılan çok az görüş bulunmaktadır. Yapısalcılığın sadece ona katılmayanlar için var olduğu gerçeği üzerinde hemfikir olabiliriz.¹⁰ Anlatılanın yapısalcılığın tanımı olmadığı sadece bir görüntü, biçim ya da yapısalcı çözümleme olduğunun vurgulanması gerekir. Özellikle, ana hatlarıyla Roland Barthes'la ilişkilendirilen ise, Barthes'ın Mitoloji, Göstergebilim'in Öğeleri ve 'Systeme de la mode'(Moda sistemi) olmuştur. Yapısalcılık 1960'larda en azından Fransa'da değer kazanırken, metinleri artık çoktan yazılmış ve geçmiş olduğunu düşünen kimseler için yine bu metinler daha ilgi çekici bir hal almaya başlayabilir. Herhangi bir başka bilimsel esas gibi, yapısalcı çözümlemenin klasik çerçevesi, daha çok umut vaat eden hipotez takımlarıyla yer değiştirmede süreci, tehlikeli bir şekilde var olmaya devam edecektir. Barthes'ın bizzat vurguladığı gibi:

Eğer kişi, sosyal bilimlere kapsamlı ve basit diller olarak tanımlamayı kabul ederse (Hjemselv'in ilkesi), her yeni bilim, bu tanımlamaların kökeninde yatan ve gerçeklik nesnesinin kendisi olan yeni bir dil; bir üstdil olarak ortaya çıkar. Bu nedenle sosyal bilimlerin tarihi, üstdillerin bir artzamanlılığı olarak kabul edilebilir ve dolayısıyla göstergebilim de dahil olmak üzere her bilim, kaderinde kendi ölümünün tohumlarının yazılı olan dilini içerir.¹¹

Burada alıntılanan metinler, başka mecralarda da geniş çerçevede tartışıldı. Şimdi ise göstergebilim tarihinin bir parçası. Bununla birlikte, onları bu bağlamda sunduğum için özür dilemeyeceğim. Çünkü İngiltere'deki ve Amerika'daki sanat ve fotoğraf kuramları ve pratikleri, bunlarla henüz yüzleşmedi.

III.

Roland Barthes 1966 basımında şunun altını çizer:

Dil bilimsel sorunların bugünkü erken saygınlıkları, bunları aşırı moda gören bazı kimseleri rahatsız ediyor... bununla birlikte... dili sanki uzayı keşfediyormuşuz gibi keşfetmek zorundayız. Yüzyılımız belki de bu buluşlarla damgalanacak.¹²

‘Göstergebilim’in Öğeleri’ ile Barthes, yapısal dilbilimden tanımlayıcı modellerin doğal dilin dışında; geçici olarak işaret sistemlerine genellendiğini öne sürer:

Burada sunulan, öğelerin tek amacı göstergebilimsel araştırmanın olası genel başlangıç noktası olduğunu düşündüğümüz, çözümlenebilen kavramların dil bilimlerinden çıkarımını yapmaktır.¹³ Başlangıç noktası olarak Barthes’ın ‘Genel Dilbilimi Dersleri’ isimli çalışması, ölümünden üç yıl sonra, 1916’da İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure tarafından ele alındı. ‘Saussure Dersler’inde şunları söyledi:

Toplumdaki işaretlerin hayatını araştırarak bir bilim hayal edilebilir; muhtemelen bu, sosyal psikolojinin ve buna bağlı olarak da genel psikolojinin bir parçası olur. Bunu göstergebilim olarak adlandırıyorum. (Yunanca semeion: işaret). Göstergebilim, işaretlerin ne oluşturduğunu, hangi kuralların bunları yönettiğini göstermektedir. Bilim henüz ortada yokken, kimse bunun ne olduğunu söyleyemezdi; ama önceden bahsi geçen bir yerde var olma hakkı var¹⁴

Saussure dilbilimin, işaretlerin genel biliminin bir parçası olmaya başladığını zaten söylemişti. Barthes ise Saussure’dan 50 yıl sonra şunları ileri sürdü:

Dilbilimsel olmayan bir özün başlangıcında çalışırken, dili er ya da geç bu yolda sadece bir model olarak değil; aynı zamanda dilin yerini alan veya anlamına gelen tamamlayıcı olarak değerlendirmek için (olağan anlamıyla) göstergebilime ihtiyaç duyulur: Buna rağmen böylesi bir dil, çok da fazla dilbilimsel değildir: Artık anlambirime ya da sesbirime ait olmayan ancak; anlamları dilin temelini oluşturan fakat her durumda nesnelere veya bölümlere bağımlılığı nedeniyle, söylemin daha geniş parçalar taşıyan birimleriyle ikinci dereceden bir dildir. Göstergebilim, bu nedenle dilbilimleri içerisine yedirilmiş olabilir. Aslında, burada Saussure’in bildiriminin ters çevrilmesi olasılığıyla yüzleşmek zorunda kalırız: Dilbilim, işaretlerin genel biliminin bir parçası ya da ayrıcalıklı bir parçası değildir, dilbilimin bir parçası olan göstergebilimdir.¹⁵

‘Göstergebilimin Öğeleri’, kitabın dört bölümünün de başlığı olan dört çift ikili kavramın tartışması etrafında yapılmıştır: Dil (Langue) ve Konuşma, Gösteren ve Gösterilen, Dizim ve Sistem, Anlam ve Çağırışım. İlk üç çift, Saussure’ün Dersleri’nden, son çift ise Danimarkalı

Dilbilimci Louis Hjelmslev'den gelir. Her bölümde Barthes, dilbilimsel kavramları bazı ayrıntılarıyla tanımlamış ve sonrasında dilbilimin dışına uygulanabilirlikleri üzerine öneride bulunmuştur.

Dil (Langue) ve Konuşma

Deneyimlenmiş bütünlüğü içinde, dil olgusu (a Langue), tamamen farklı temellere oturmuş olaylar karmaşasından meydana gelir: Psiko-lojik, fiziksel, sosyal vb. Saussure, dilbilimin düzgün bir şekilde oluşturulması için, öncelikle kendisini görüngüsel karışıklıktan kurtarması gerektiğini savunur. Bu nedenle, dil bilimi çalışmalarından soyutlanmış kavramlarıyla; kendi içinde herhangi dil çalışmasına öncü olabilecek genel bir dilbilimi tasarlar. Bu hedef, Saussure'de La Langue olarak adlandırılır. Langue ('la partie social du langage') (*Dilin Sosyal parçası*) saf haliyle geleneksel bir hedeftir.

Belirli bir toplumun üyelerinin konuşmayı etkin kullanmaları yoluyla doldurulan depo, her beyinde ya da daha özel olarak, bireyler grubunda olası mevcudiyeti bulunan bir dilbilgisi sistemidir. Dil, konuşmacıda tamamlanmaz, yalnızca kolektif bir yapı içerisinde mükemmel biçimde var olabilir.¹⁶

Söz, diğer yandan, tonlamanın, duraklamanın, hataların, aksanın vb. bireysel özgünlüklerini de kapsayan bir seçimin tamamen bireysel eylemidir. 'Dil konuşmadan ayrılırken, biz de aynı zamanda bir ayırım yaparız: (1) bireysel olandan sosyal olanı ve (2) az ya da çok tesadüfen eklenti olandan temel olanı ayırırız.'¹⁷

Modern dilbilimlerin büyük çoğunluğu dil ve söz arasındaki yöntembilimsel ayırımın gerekliliği konusunda hemfikirdirler. Chomsky'nin 'yetki' ve 'gösteri' kavramları bu ayırımı açık bir şekilde gerçekleştirir ancak; ayırımın hangi ölçüde yapılması gerektiği konusunda sapma gösterirler. Bu amaçlarla, bireysel ifadelerin veya konuşma eylemlerinin (söz), dilbilim açısından, toplumsal ortak anlaşılan sisteminin (dil) deneysel kanıtları olduğunun bilinmesi yeterlidir. Öğelerin, kuralların ve ilişkilerin bu sistemi, bireysel ifadelerin genel yapısal karakterine karar verip; dilbilimsel olarak açıklar.

Bu bağlamda iki önemli gerçeği vurgulamak gerekir:

(1) Sistemin öğeleri sadece sistemin başka öğeleriyle olan ilişkilerinde tanımlanabilir.

(2) Evrimsel, tarihsel ilişkiler sistem tanımından bağımsızdır.

İlk nokta, Saussure'in değer kavramıyla; ikincisi ise 'sabit' kavramı ya

da eş zamanlı tanımlamasıyla ilintilidir. Barthes, değer fikrinin anlamını 'manevi değerden uzaklaştırılıp, ekonomik değer almak' olarak vurgular. Ekonomide ve dilbilimde benzer olmayan şeylerin değiştirildiği (iş ve ücret; gösteren ve gösterilen), benzer şeylerin karşılaştırıldığı bir sistemle karşı karşıya kalırız: 5p parça, 2p ve 10p parçayla zıtlık halinde duran bir sistemin içinde yer alır.) Fransızca bir kelime olan 'moutan', hem yaşayan hayvanları hem de masada duran pişmiş eti temsil eder. Bununla birlikte, İngilizce bir kelime olan 'mutton' sadece eti temsil eder. İngilizce 'mutton' kelimesinin değeri, kısmen 'sheep' (koyun) kelimesiyle birlikte varoluşundan türer; başka bir deyişle, pişmiş/yaşayan'ın karşıtlığından.

Değer kavramının yapısalcı çözümlemede temel önemi bulunur. Bu ilke, bir sistemin öğelerini ayrı, temel varlıklar olarak almanın geçerliliğini reddeder:

Örneğin iki 8:25'in özdeşliğinden bahsedelim. Cenevre'den Paris'e 24 saat arayla tren kalkıyor. Her gün hep aynı tren; her şeyin neredeyse aynı olduğunu hissederiz –lokomotifler, kompartımanlar, insanlar– muhtemelen farklıdır. Ya da bir sokak yıkılıp yeniden yapıldığında, biz yine bunun maddesel anlamda aynı sokak olduğunu söyleriz; muhtemelen eskiye ait hiçbir şey kalmamıştır. Bir sokak nasıl tamamen yeniden yapılp, hâlâ aynı kalabilir? Çünkü tamamen maddesel bir varlık oluşturmaz; maddeden farklı belirli koşulların üzerinde temellenmiştir. Örneğin, diğer sokaklara göre konumu. Benzer şekilde, onu anlatan kalkış saati, güzergâhı ve genellikle her durumda onu diğer trenlerden ayıran şeylerdir. Aynı koşullar ne zaman yeniden gerçekleştirilse, yine aynı şeyler olur. Bu şeyler, biz bir treni ya da sokağı maddesel varlığından ayrı düşünemediğimiz müddetçe soyut değillerdir.¹⁸

Benzer şekilde, *U* harfinin biçimi, el yazısı metinlerde önemli farklılıklar gösterebilir. Önemli olan bu farklılıkların belirli sınırlar içinde kalmasıdır. Bu yüzden, örneğin *A* veya *Y* harfleri ile karıştırılamaz. *U* harfi, sadece alfabeyi oluşturan diğer biçimlerden işlevsel farklılığıyla belirlenen bir biçimdir.

Saussure, eş zamanlılık ilkesini satranç oyununa benzeterek anlatmıştır. Oyun, günler içinde gelişme gösterebilir. Ancak, ne zaman iş, oyunun durumunu her hareketi seyretmiş olan izleyiciye anlatmaya gelse, bu kişinin oyun tahtasına ilk kez bakan kişiden daha avantajlı

olduğu bir tarafı kalmaz. Oyunun durumunu tarif edebilmemiz için hareketlerin tarihini bilmemize gerek yoktur. (Bu nedenle Saussure 'etat de langue'a atıfta bulunur). Fotoğraftan örnek alırsak, tamamen teknik zorunluluklara bir cevap olarak çıkan 'yumuşak odaklı' fotoğraf biçiminin, fotoğrafın o anki anlamıyla ilgisi yoktur.

'Fotografik yetenek' kuramı, kendisiyle eş zamanlı olarak beliren fotoğrafın 'durumu'yla kısıtlıdır. Belirli bir tek fotoğraf, ancak kavranış biçimleriyle ve biçimlerin etkileşimini kanıtlayan kapsamlarıyla çekici hale gelir. Bu biçimlerin değişkenleri sistemdeki ortak karşıtlıkları kapsamında farklı açılardan biçimlenir. Kuramın amacı, anlam üretimini fotoğraf üzerinden sağlayan bu düzen sistemlerini adlandırmaktır.

Gösteren ve Gösterilen

Saussure'cü terminolojide, gösteren ve gösterilen (signifiant, signifie), göstergenin iki bileşenidir. Gösterge kavramı, dilbiliminde temel önem taşır ve ayrıca herkesin bildiği gibi, tanımlanması zordur; bununla birlikte başlangıçta şu şekilde tanımlanabilir: (1) Hissedilir olabilen bir nesne, (2) belirli bir grup kullanıcı açısından kendi içinde bir yokluğu işaret eden nesne.¹⁹ Göstergenin hissedilir olabilen kısmı, Saussure'de gösterendir. 'Yok' olan kısım ise gösterilen. Bunların arasındaki ilişki ise anlamdır.

Gösteren, kişinin düşünmeden, belki de yanlışlıkla, göstergelye adlandırdığı mevcut birimdir: Örneğin, bu sayfadaki basılı kelimeler ya da sesli okundukları zaman çıkacak olan fiziksel sesler gibi. Gösterilen, okurun bu grafik ya da fonik düzene yetki veren algısıdır (Saussure'ün deyimiyle, kişinin işbirliği içine girdiği 'kavramlar'). İşaret, bu nedenle gösterilen ve gösterenin bileşimidir (bir sayfanın arkası, önu şeklinde).²⁰

Bir bozuk para görseli Saussure'ün işaret kavramını netleştirmede yardımcı olabilir. Bir bozuk paranın hem yazı hem de tura kısmı vardır; paranın hangi kısım adlandırılabilirliğini söyleyemeyiz. Bozuk paranın eş zamanlı iki görüntüsü vardır. Benzer bir şekilde işaretin de eş zamanlı gösteren ve gösterilen olarak mevcudiyeti bulunur.

Saussure'ün işaret kavramının en büyük dezavantajı, dili birbirleriyle uyuşan kodlar seti olarak yanıltıcı bir şekilde resmetmesidir; her gösteren, kendisinin tersine kazanmış gösterilenle, olduğu gibi görünür. Bu, belki geçerli bir yol olabilir ama pasif bir şekilde çözülmeyen, ancak, yaratıcı bir şekilde yorumlanan dil için değil. Böyle bir işaret

kavramına esas eleştiriyei Derrida, 'Varlığın Metafiziği' kavramıyla getirir. Özellikle sözel konuşmanın yazı üzerindeki üstünlüğüne bağlı bulunan batı düşüncesini kullanır. Derrida, Aristo'dan alıntı yapar:

İnsan sesiyle ifade edilen sesler, ruh hallerinin sembolleridir. Sesle ifade edilen kelimelerin sembolü olan yazılı kelimelerin, (burada şunu gözlemler), temel sembollerin üreticisi olan sesin ruhla yakından temel bir ilişkisi bulunur. İlk gösterenin üreticisi, diğerlerinin arasında sadece basit bir gösteren değildir; kendisini yansıtan ya da şeyleri doğal benzerlik anlamlarıyla yansıtan 'ruh halini' gösterir. Varlık ve ruh arasında, şeyler ve bağları arasında bir aktarma ya da doğal anlamlandırma ilişkisi; ruh ve sözel konuşma (logos) arasında, geleneksel bir sembolleştirme ilişkisi vardır.²¹

Böylece sözel konuşma (logos) özneyle; iletişim anlamının tek güvenilir kaynağı olan iletişimsel varlıkla ayrıcalıklı yakınlık içine girer. Diğer taraftan Derrida yazının, sözel ileten iletişimden ayırması nedeniyle Platon tarafından tamamen ayıplanması gerçeğinin nedenini araştırmıştır. Yazılı metin, özellikle de yazınsal metin yorumlama oyununa; anlamın sürekli ertelendiği öğeler arasındaki farklılıkların oyununa neden oluşturur. Bu farklılaşma ve uyumun eş zamanlılığını Derrida'da, 'Ayrım' (differance) terimi ile açıklar.

Derrida'nın gözlemlediği gibi:

Pierce, bizden çok uzağa gitti... Soyut gösterilenin yapı-sökümü... 'şey'in kendisi' denen, her zaman zaten sezgisel olarak belirginleşen basitliğinden soyutlanmış bir temsildir. Temsil'in sadece, sonsuza kadar benzer şekilde giden, kendisinin de gösterge haline geldiği yorum-tavır'a yükseltme işlevi vardır. Gösterilenin kimliği ise, sonsuza dek gizlenmiş ve yer değiştirmiştir. (22)

Bu nedenle, görsel ya da sözel herhangi bir metinle sunulan ne olursa olsun, 'gerçek gösterilen' kavramı Derrida'nın 'Ayrım'ına ya da Pierce'ın 'Sınırsız Semiosis'ine (*Gösterge süreci, göstergeleşim*) boyun eğmek zorundadır. Metnin deneysel şeklinin tek ve gerçek içeriğinin kaynağı gibi hissedilen ve eksik 'varlığın' yeniden inşasını yapan yorumun metafiziği bir alternatif oluşturur. Hepsini de açıkça, anlam kaygısı taşıyan pek çok fotoğraf eleştirisinin ana çerçevesini oluşturan metafiziktir ('kendini adanmış' fotoğrafçı vb). Jonathan Culler bunu; 'Gerçek ve gerçeklik kavramları dil ve algı sistemlerine ihtiyaç duyulmayan, her şeyin kendisi gibi olduğu, biçim ve anlam arasında boşluğun ol-

madığı bozulmamış bir dünyayı temel alır,²³ çerçevesi üzerinden açıklar. Fotoğraf üzerine yazarların büyük çoğunluğunun gerçekliği olan 'dünyaya açılan pencere' tanımlaması da bu logosentrik özelemdir.

Dizim (sentagma) ve Sistem

Söylemde, 'kelimeler dilin doğrusal doğasını temel alan ilişkiler edindir; çünkü birbirlerine zincirleme bağlanırlar. Bu kural, iki ögenin eş zamanlı olarak telaffuz edilebilme olasılığından doğar... Doğrusallık özelliği olan bileşimler, dizimlerdir.'²⁴

Dizim düzlemine karşıt olarak Saussure, 'çağrışımlar' düzlemini kullanır. Söylemin dışında, 'kelimeler, farklı şekilde ilişkiler edinirler. Ortak kimi noktaları olan bu kelimeler hafızayla işbirliği içindedirler; farklı ilişkilerle işaretlenen gruplarla sonuçlanırlar.'²⁵

Modern dilbiliminde, Saussure'ün çağrışımlar düzlemi, 'sistem' ya da 'paradigma' düzlemleriyle ilgilidir. Bir dilbilimi birimine, aslen yazılı ya da sözlü zincirle işbirliği içindeki diğer birimlerle dizimsel bir ilişki içerisine girmesi söylenir. Zincirdeki belirli bir konumda yerine geçebileceği diğer bütün birimlerle paradigmatik ilişkiler içerisine girmesi beklenir. Bu nedenle, /b/ ifade ögesi, /et/ içeriğinde bulunma olasılığına bağlı olarak /p/, /s/ ile paradigmatik, /e/, /f/ ile dizimsel ilişkide bulunur. Dahası, bu ilişkiler her seviyedeki dilbilimsel tanımlamada yer alır. Bu nedenle, 'yarım litre'nin 'bir..... süt' gibi içeriklerde bulunma potansiyeli şişe, fincan, galon gibi başka sözcüklerle paradigmatik ilişkiler, bir ve süt kelimeleriyle ise dizimsel ilişkiler kurar'²⁶

Dizim ve sistem, bu nedenle dilin iki eksenidir. Dizim düzlemi, dilbilimsel öge bileşimlerinin eklenme düzlemidir. Sistem düzlemi ise, yerine koyma düzlemidir.

Jakobson, ünlü 'Konuşma Yitimi' çalışmasında, konuşma yitiminin dilsel eksikliklerinin (dilbilimsel işleyişi etkileyen beyinsel merkezdeki hasarlar) tamamen bu dilbilimsel sınıflandırmayla ilgili olabileceğini öne sürer. Bu nedenle konuşma yitiminin başlıca iki çeşidi kendilerini gösterge kullanımının iki ana eksenine göre ayarlayabilirler: Benzerlik bozukluğunda birleştirme yeteneği nispeten zarar görmemişken öğeleri seçme ve yerine koyma yeteneği etkilenir. Bitişiklik bozukluğunda ise seçme ve yerine koyma göreceli olarak normal kalırken, bileşim gittikçe daha karmaşık bir hal alır.

Jakobsen bu çalışmasında, 'bileşimin' ve 'seçimin' boyutlarını konuşmanın 'iki kutup'una, metafor ve ad aktarımına uyarlar. Söz ko-

nusu biçimlerin bu kutuplaşmalara göre yorumlanabileceğini gösterir. Şiirin temel modeli olan metaforik modelde, öğeler benzerliklerinin etkileriyle ilişkilendirirler. Ad aktarma modeli'nde ise 'gerçekçi' düzyazının karakteristiği olan yakınlıklarıyla ilişkilendirilirler. Jakobsen, dili kendisi dışında anlamlandıran çözümlemelerinde bu ikili uygulamaya işaret eder:

Benzer salınım dil dışındaki gösterge sistemlerinde de oluşur. Resim sanatından konuya ilişkin çarpıcı bir örnek ise Kübizm'in açıkça ad aktarma merkezli oluşudur. Kübizm'de nesne, ad aktarması dizilerine dönüşür. Gerçeküstücü ressamalar ise metaforik bir davranış içindedir D.W Griffith'ten sonra açıyı, perspektifi ve çekim odağını değiştirmek için oldukça gelişkin bir kapasiteye erişen sinema sanatı, tiyatro geleneğiyle ilişkisini kesti ve eş görülmemiş çeşitlikte ad aktarımsal 'yakın çekimler' ve ad aktarmalı 'kurulumlar' sergiledi. Charlie Chaplin ve Eisensteininkiler gibi sinema filmlerinde bu mekanizmalar sırasıyla, kendi kat çözümlemeleriyle yeni bir 'metaforik montaj'la kaplanırlar – filmse gülümseyişler.²⁷

Düz Anlam ve Yan Anlam

Saussure'ün dil kavramında temel olarak biçim, göstergenin iki yönlü doğasının bir yansımasıdır. Bu nedenle dilbilim sesin ve düşüncenin birleştiği sınır bölgesinde çalışır; bileşimleri içerik değil; biçim üretir.²⁸ Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev, dilbilim (glossematic) kuramında fonolojik ve anlambilimsel gerçekliğinden ayrışmasının derecesiyle biçim üzerinden içerik geliştirir. Bu soyutlama düzeyinde doğal diller dışındaki dillere yakınladır ve Saussure'ün arzuladığı şekilde bütün dillerin genel bilimi olarak kabul eder: Göstergebilim.

Hjelmslev dili, 'anlatımlar' ve 'içerik' düzlemi olarak iki düzlemde tanımlar. İlki, gösteren düzlemine; ikincisi ise gösterilen düzlemine benzer. Biçim/içerik ikiliğini her iki düzlemde de uygular. Hjelmslev'i izleyerek,²⁹ iki düzlemin de biçimsel düzeni aynı olup sadece içerikte farklılaştıklarında (öğelerin ve ilişkilerin anlamlarıyla birleştiği matematiksel sistemlerde olduğu gibi) 'konformal bir dil' üzerine konuşabiliriz. Konformal olmayan dil, her iki düzlemin de kendi başına birer dil olmadığı gösteren dildir (doğal olarak, her gün kullanılan dil). İçerik düzlemi dil olarak kabul edildiğinde, 'üstdil'in alanına gireriz (dilbilimin doğal dili içeren teknik dilinde olduğu gibi).

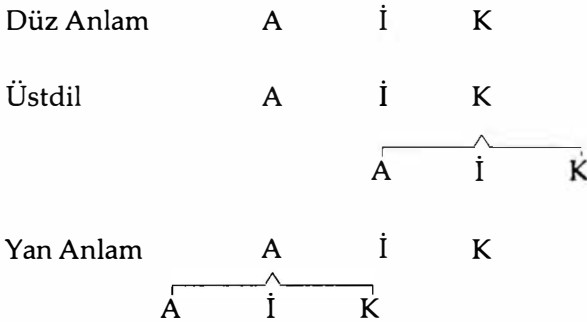
Anlatım düzleminin kendisi bir dil oluşturduğunda, 'yan anlam-
lı dil' olur (doğal dilin yazınsal kullanımı). Örneğin:

Stendhal, İtalyanca bir kelime (gösteren) kullandığında, kullanı-
lan sadece bir terim değildir. Aslında yazar belirli bir fikri açık-
lamak için İtalyanca'ya geçmeye karar vermiştir. Bu yolla 'göste-
rilen' Stendhal'ın dünyasıyla, İtalya ile ilişkilendirilen belirli bir
özgürlük ve tutku düşüncesidir.³⁰

Çağrışım durumunda, gösterenin işaret ettiği gerçek ile kullanılan ke-
lime çok da birbirlerinin karşılığı değildir.

'Lütfen kapıyı kapa' ' Kapıyı kaparken nazik ol' ve 'Kapıyı ba-
cayı açık bırakma' ifadeleri değiştirilebilir anlam düzeyinde çok farklı
yan anlamlardır.

Düz anlamın değişik oluşumları, üstdil (metalanguage) ve yan
anlam en iyi Barthes'ın önerdiği çizenecek yapısıyla anlaşılır:



Anlatım (A). İlişki (İ) ve İçerik (K) sadece, kendi karşılıklı ilişkileri kap-
samında değerlendirilirler. AİK (düz anlamsal) bir dildir. Dil, başka bir
dilin konu dili (ikinci derece) olduğunda, yani, bir dil (AİK) başka bir
dilin içeriği (K) olduğunda, ikinci derece dil bir üstdildir. Bir dil, başka
bir dilin anlatım (A) düzleminde ele alındığında, ikinci derece dil, yan
anlamsal dildir.

Barthes, bu üç oluşumun hepsinin bir tek metnin içinde bulu-
nabileceğini vurgular. Moda yazarlığı, dili (vestimentary system-giysi
söylemi), nesne olarak kullanırken üstdildir. Eş zamanlı olarak, üst-
dil metni, yan anlamsal bir dil içinde anlatım düzlemi haline gelir. Bu
nedenle moda yazarlığının çeşitleri arasında tonlama farklılıklarını gö-
rürüz (Aşağıda bunu gösteren bir örnek var).

Hjelmslev'i izleyerek ('Danish (Danca) dili, Danimarka milletini, aile-

Yukarıdaki örnek, doğal dilin parçası olmadığı halde anlam bulan bir olgunun yine de dilbilimi modelinin kuralları içinde çözümlenebileceğine ilişkin basit bir göstergedir. Bununla birlikte, daha ilginç sonuçlar için yeterince ayrıntılı bir uygulamaya girişmek, beraberinde çok büyük zorlukların da doğmasına neden olur. Dilbilgisi modeline gerçekten sıkı sıkıya bağlı bir uygulama, Barthes'ın 'Systeme de la Mode'unda bulunabilir. Barthes, *vêtement écrit*'in (yazılı kıyafetler) temelini oluşturan giysi tanımlamalarını kendisine nesne-dili olarak alır. Systeme de la Mode (moda sistemi) genel olarak yapısalcı çözümlemenin yöntembilimsel kesinliğine geniş kapsamlı bir örnek olarak kabul edilir. Bununla birlikte, bu çalışmanın önsözünde Barthes şunu belirtir: 'yazarın başladığı ve (çalışma) şeklini ortaya koyduğu andan itibaren dilbilimi artık bunu belirli araştırmacıların gözünden örneklemeyiz', çünkü kitap yayınlandığında zaten eskimiştir... artık, göstergebilim tarihinin bir parçası olmuştur.³⁴

Roland Barthes'ın öncü çalışmaları nedeniyle, 'göstergebilim' terimi bugün dilbilimin ayrılmaz bir parçası olmuş ve sistemli bir çalışma alanı haline gelmiştir. Umberto Eco şöyle yazmıştır:

'Göstergebilim hakkında konuşabilirdik... ama Barthes, Saussure'cü görüşü terse çevirdi ve göstergebilimde dilin yasalarıyla olan ilişkileri kapsamında göstergelerin her yapısını inceleyen dilbilimleri arası bir sistem gördü. Tersine bir şekilde, gösterge yapılarını dile dayalı olmak zorunda kalmayan bir yöntemle çalışmak isteseydik... göstergebilim hakkında konuşmalıydık.' Her durumda, 'göstergebilim' terimini kendimizi dilbilgisi ve göstergebilimin felsefi ve yönetsel içerimleri üzerindeki tartışmalara sokmadan benimseyebileceğimizi gözlemledi.

'Uluslararası Göstergebilim Çalışmaları Derneği'nin doğmasına neden olan ('göstergebilim' teriminin kullanımını dışarıda bırakmadan) tartışmanın altına yerleşen iki terimin bütün olası anlamlarını kapsayan Uluslararası Komite tarafından Ocak 1969'da alman Paris kararına uyuyor ve 'göstergebilim' terimini kabul ediyoruz.³⁵

Eco'nun çalışması, otoriter dilbilimsel çizgiden ayrılışın örneklerini sağlar. Fotoğrafik görseli 'çifte söyleyiş' olarak ele alır.

Göstergebilim'in Öğeleri ilk defa 'Communications' (1964) gazetesinde yayınlanırken; Barthes'ın reklâm çözümlemesi 'Görselin Retoriği'ne de yer verildi. Bu makalede Barthes, fotoğrafla resmi kıyasladı:

Bütün görsellerin arasında sadece fotoğraf, (yazınsal) bilgiyi aralıklı işaretlerin ve değişim kurallarının anlamlarıyla şekillendirmeden iletme yeteneğine sahiptir. Bu nedenle fotoğraf, kodlanmış bir mesaj olduğu ifade edildiğinde bile, resmin karşısına 'kodu olmayan bir mesaj' olarak yerleştirilmelidir.³⁶

Sanatçılar tam anlamıyla ne sundukları ve nasıl sunduklarıyla ilgili bir seçim sanatının içinde yer alırlar. Eğer sanatçı bir portre çiziyorsa ve kızın burnunun şeklini sevmemişse, o sanatçının bu görüntüyü istediği gibi değiştirerek çizme, hatta hiç kullanmama özgürlüğü vardır. Bir başın yuvarlaklığını oluştururken, dış kenarları inceltmek; gölge yaratan paralel çizgiler çekmek gibi bir dizi geleneğe; bu ikisinin bileşimine veya başka bir çeşit geleneğe başvurabilir. Diğer yandan mekanik olarak fotoğraf makinesi, tam da sunulanın bütün ayrıntılarını filmin pozlanması boyunca, sahnede gösterir. Elbette, burada hiçbir kod, nesne ve onun kâğıt üzerindeki sunumu arasında kesinlikle aracılık etmez.

Üçüncü dönem rölesini, nesnenin fiziksel görüntüsü başlığı altında işlemek artık gerekli değil. ... gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki yarı totolojiktir. ...yarı tanımlama ortaya atılır ... kod-suz bir mesajın ... çelişkisiyle uğraşırız³⁷

Kesinlikle, dil ve simgesel görüntüler arasındaki farklılık en çok fotoğrafta belirgindir. Dilsel gösterge, göndergesiyle keyfe bağlı³⁸ bir ilişki üstlenir; fotografik görsel, belki tutulur belki tutulmaz. Doğadaki 'ağaç' (ya da l'arbre veya Baum) dilsel işaretinin aslında ait olduğu şeyle işbirliği içinde olmasını dayatan hiçbir kural yoktur; bu kültürel bir gelenek konusudur. O halde fotoğraf da kendi göndergesinden kaynaklanan bir görüntüdür. Foto-hassas bir emülsiyon, pozladığı ışık dağılımını kaydeder. Fotoğrafın ışık ve gölge oyunu, 'o an'ı, pozlanan filme kopyalar: 'Her fotoğrafta' der Barthes, 'ne olduğunun ve nasıl olduğunun şaşırtıcı kanıtları vardır'³⁹

Fotoğrafa ilişkin samimi bir varsayım, nesnesini kopyaladığına dairdir. Bununla birlikte, fotografik görsel ile göndergesi arasındaki ilişki, Christopher Wren'in ölüm maskesinin Christopher Wren'i yeniden üretmesi gibi bir yeniden üretim (reprodüksiyon) işidir. Fotoğraf, gerçeği soyutlaştırır ve gerçeğe aracılık eder. Örneğin, üç kişiden oluşan bir grubun fotoğrafı gerçekte, yaşayan bir model oluşturabilir: Kesilip biçilen şeklin iki boyutlu hali balmumundan kukla olarak sunulabilir. Böyle bir grubun gerçek mevcudiyetiyle karşı karşıya kaldığımda ise, onların aslında ne olduklarını çabucak öğrenebilirim. Hiçbir

kesinlik benim fotografik bilişime eşlik etmez. Bu, tamamıyla, Eco'nun Barthes'ın 'kodlanmayan' mesaj kavramını ve 'çifte söyleyiş dogma'sını reddederken kendisine çıkış noktası olarak 'nesne ile onu algılayışımız arasındaki fark'ı alan meseledir.⁴⁰

Çifte söyleyiş, doğal dilin tanımlayıcı davranışıdır. Bu, dildeki her kelimenin küçük miktardaki seslerin farklı bileşim anlamlarıyla şekillenmesi özelliğidir. Çifte söyleyiş ilkesi, dili sadece büyük ölçüde ekonomik yapmakla kalmaz, –Barthes 21 farklı birim ve yaklaşık yüz bin belirgin birimiyle Amerikan-İspanyolcasının örneğini verir– aynı zamanda dil özerkliğinin de kökenini oluşturur. Birbirlerine karşı yalıtım halinde olan ses birimleri anlam taşımazlar. Ne kendi içlerinde anlamları vardır ne de eklendikleri kelimelerin anlamlarından etkilenirler. Bu nedenle göstergelerin gelişigüzelliğini güvence altına alırlar.

Dilsel öğelerin sınıflandırılması, iletişim testleri ile gerçekleştirildi. Bir kelimenin çeşitli şekillerde telaffuzunda dil, önemli derecede farklı birimlerin kabulü noktasına gelir. Örneğin İngilizce'deki bet, bit kelimesiyle karıştığında, yeni ses biriminin yalıtıldığı gerçeği, ifadenin anlamındaki değişikliklerle belirtilir. Bitter ve rabbit kelimelerinin İngilizce dilinin anlambirimi oldukları, fakat abbrit'in ise olmadığı gerçeği, anlam ilişkisinde açıkça kendisini var eder. 'İletişim testi', Barthes'ın tanımına göre, 'ilke olarak, git gide, birlikte dizim yaratan anlamlı birimleri seçmeye ve böylelikle bu birimleri örneklemeler şeklinde sınıflandırmaya' yönlendirir.⁴¹

Fotoğrafta ikincil özdeşleşme düzeyinin olmayışı, Metz'i ilk çalışmalarında işaretin 'sözde-kaynaşma'sına (ivmeli kurgu) ve sembolik dil olasılığını engelleyen göndergeye yöneltti. Barthes'ı takiben Mertz, sonsuz sayıdaki her görselin, indirgenemez biçimde benzersiz olduğunu iddia etti. Görüntünün değişimi olamaz ve bundan dolayı görüntünün dizinsel sistemleri de olmaz. Bu yüzden Metz'in sinema semiyolojileri, öncelikle dil diziminin semiyolojisi oldu ve gerçekçi estetiğin (şüphesiz Bazin'den beri egemen sine-ideoloji), yanılısamanın ve düz anlatım'ın ana öğelerini vurguladı.

Eco, 1967'deki denemesinde⁴², Metz'in görüntü düzeyinin 'aşağısındaki' özdeşleşmelerin belirlenebileceği görüşüne karşı çıkar. Eco'nun yöntembilimi, bilgi kuramına ve algı felsefesine göre şekillenmişti. Örneğin, çoğu 'dijital' dilin kesintili kimliklerinin aksine, görüntü analojik olan dilin devamlı doğasını temsil eder. Eco burada, fotoğrafları, analojik olanın dijital terimlere yorumlandığı bilgisayarlar ara-

cılığıyla depolayan, ileten, gösteren sistemlere atıfta bulunur. Ayrıca 'yarım ton kalıplardan televizyon görüntülerine kadar uzanan modern yeniden üretim sürecine de dikkat çeker. Ama daha da önemli olarak bize, algının kendisinin de bir kodlama işlemi olduğunu hatırlatarak; kodlanmamış bir mesajın olmayacağını vurgular.

Saussure, dilsel gösterenin bir ses-görüntüsü olduğunu söylerken sadece kaba duyulara değinmiyordu: 'insanların bizim bilmediğimiz bir dili konuştuğunu duyduğumuzda' diyor; 'sesleri algılarız ama sosyal gerçeğin dışında kalırız; çünkü onları anlamayız.'⁴³ Saussure için, gösteren 'duyularımız üzerinde yaratılan etki ...' fiziksel bir olgu değil, '... sesin psikolojik izlenimidir.'⁴⁴ Görsel kanalı dikkate aldığımızda, yalnızca fiziksel ve sosyal gerçek arasında ayırım yapabiliriz. Panofsky şöyle yazıyor:

'Bir tanıdık bana şapkasını çıkararak sokakta selam verdiğinde, biçimsel açıdan ne gördüğümün önemi yoktur; önemli olan dünya görüşümü oluşturan renklerin, çizgilerin, seslerin genel örüntüsünü şekillendiren bir yapıdaki belirli ayrıntıların değişimlerini görmemdir.'⁴⁵

Yapıyı bir nesne olarak (beyefendi), ayrıntıların değişimini ise olay olarak kimliklendirirken (şapka çıkarma), biçimsel algının sınırlarının tamamen aşıldığını ve anlam küresine girildiğini gözlemler.

Eco benzer şekilde, belirli kavrayışsal alanın kaba uyarıların alanı içinde düzenlendiğini ve öğrenilen taslaklara göre yorumlandığını belirtir:

'Algılanan şeylerin yeniden toplanmasında ve tanıdık şeylerin tanımlanmasında bir ekonomi ilkesi vardır ve 'tanımlama kodları' olarak adlandırdığım alanda temellenirler. Bu kodlar, anımsanmak üzere ya da gelecek iletişim için, en anlamlı nesnelerin belirli özelliklerini listelerler: Örneğin; bir zebrayı başının tam şeklini algılayamamış ya da gövdesiyle bacakları arasındaki iletişimi anlayamamış olsam da uzaktan tanıyabilirim. Sadece iki uygun özelliğini tanımış olmam yeterli: Dört bacak ve çizgiler.'⁴⁶

Eco, nesneye ilişkin etkin algımızı oluşturan duyu izleniminin sürecinden soyutladığımız bu tür 'ortaya çıkan özellikleri' 'göstergeler'⁴⁷ olarak tanımlar. Göstergeler üzerinden henüz düzenlenmemiş öğeler; Eco'nun 'şekiller' tanımlamasının yapısını oluşturur. Algının kendi içlerinde anlamsız olan, bazı karşıtlıklar dahilinde çözümleyebileceğimiz açık/koyu, dikey/yatay, düz/eğri, sivri/yatık gibi çeşitli

öğeleri vardır. Bunlar kodun kurallarına göre grafik işaretlere uyarlanan 'algı koşulları'dır (örneğin; özne-arka plan ilişkisi, ışık sertliği, geometrik değerler)⁴⁸. Eco'nun üç parçalı özdeşleşme sisteminde en basit şekilde kataloglanan öğeler ise, anlambirimcikler yani görüntüsel göstergelerdir.

Bir yanılsama olarak, burunları hariç –biri kalkık, biri eğri– her taraflarının tanınır olduğu iki baş silueti düşünün. Bu durumda, anlambirimcik, belki de 'işaretlere' ayrılabilir (boğaz), (çene), (dudaklar), (burun), (baş tepesi), (ense) görüntüsel göstergedir (baş). Biz, işaretleri şematik olarak, iki çizgi halinde (başka bir simgesel yorumlayışı ile) yorumlamaya alışkınsınız. Çizgilerden biri yataydır. Birinci çizginin iki katı uzunluğunda olan diğer çizgi, yatay çizginin bitiminde 60 derecelik açıyla buluşur. Böylece, örnekteki işaret (burun), 'çizgi' şekillerine ayrıştırılabilir (hatta bu ayrıştırma çizgi yönündeki ve bölümlerindeki değişikliklere göre daha iyi yapılabilir). Bu çizgilerin gerçek anlamları yoktur. 'Eğri'den 'kalkık'a giden anlam değişimi içerik düzleminde kendisinin hiçbir benzeri olmayan anlatım öğesinin değişimiyle meydana gelir. Değiştirme bir kez yaşandığında bunu, örneklemler takip eder. 'Robot resim'le resmedilen yüzün sahte şekilleri, kendi başlarına anlamı olmayan az miktardaki anlatım öğelerindeki ('biçimler', çizgiler, gölgeler ve ilişkileri) farklılıkların oluşturduğu örneklemlerden çizilen işaretlerin birleşimiyle üretilir.

Tartışma bu noktada, fotoğraftan farklı bir şeklin görüntüsel göstergelerine yönelir. Eco, görüntüsel göstergenin, nesnenin ortaya çıkan kimi özelliklerini geleneksel bir şemayla, fotoğrafla ya da gerçekçi resimle anlamlandırabileceğini söyler. Eco'ya göre görüntüsel gösterge, nesnenin algılanmasına yani; 'doğal' algı alanındaki çeşitli uyarıcıların belli bir şekle sokan psikolojik işleyişi'ne izin veren algı koşullarını uyarır.⁴⁹

Eco'nun çözümlemesi, görsel görüntüde özdeşleşmenin düzeylerini arayan fikri çerçevesinde dilbilimseldir. İçinde bu düzlemlerden birini taşıyan 'şekiller', dilbilim tarafından, içeriksel dengi olmayan anlatım öğeleri oluşturmak üzere yönlendirilebilir ('şekiller' de ses birimleri gibi, kendi başlarına anlamsızdırlar, ancak birbirleriyle iletişime geçtikleri zaman anlam üretebilirler). Bununla birlikte, Eco, bilginin dilbilimin (biri sesler için, diğeri kelimeler için) iki kutusu içinde paketlenemeyeceğini anladığında, işi sıkıştırmaktansa; üçüncü bir kutu oluşturur. Dilbilimsel model, deneysel gerçeklere dayanmadan,

rastgele yüklenemez. Sonuç, dilbilimsel atalarıyla küçük ortak alanları olan üç parçalı bir sistemdir.

Kabullenilen düşünce kalıpları, şematik olanı şematik olmaya-na karşı koymaya bizi alıştıırır. Daha yakından bakacak olursak, bu iki halin fazlaca kuramsal kaldığını; birleşik dünyanın ideal zıtlıkları olduğunu görürüz. Bu noktada işaretleri daha gerçekçi bir şekilde şema-laştırmanın ya da göstergeleştirmenin dereceleri hakkında konuşma-mız gerekir (Eco, 'keyfiliğin ve dürtünün aşamalarından' bahseder). Dahası bu ölçeğin herhangi bir noktasında, kendi başlarına bağımsız tanımlanabilecek kodların karmaşık bir etkileşimi olduğunu görürüz. Eco, görsel görüntüdeki etkileşimli 10 kodun geçici bir listesini yapar.⁵⁰ Örneğin; aktarma kodları görüntünün algılanması açısından karar ver-me koşullarını oluşturur. 'Yarım ton kalıpları' noktacıları veya TV gö-rüntüsünün belirgin çizgileri bu tür kodların açık örnekleridir. Bunlar, her ne kadar fotoğraf gerçeğinin yüksek simgeselliğine çok yakın olsa-lar da, eşit bir şekilde keyfi gelenekleri temel alırlar. Bununla birlikte fotoğraf, göndergesi ile aracı-sız bir ilişki içinde olması nedeniyle, key-filikten sıyrılmaz. Çünkü fotografik emülsiyon ve nesneden yansıyan ışık ile arasındaki ilişki, seçici olarak kontrol edilmiştir. Eco'nun tonal kodlar tanımlamasının altında yatan aktarma kodlarının bu tür mani-pülasyonlarıdır. Doğal dilin bürünsel özelliklerine eşdeğer, seçimli de-ğişkenler taşırlar.⁵¹ Örneğin, fotoğraf sert ya da yumuşak odaklı; küçük ya da büyük grenli olabilir. Dolayısıyla, kadın/erkek gibi yan anlamsal karşıtlıklar taşır.

Metz şöyle yazar:

Göstergebilim, algı psikolojisi, kültürel antropoloji ve hatta este-tikteki güncel çalışmaların, Sassure sürecindeki kadar basit bir şekilde geleneksel ve geleneksel olmayan, şematik ve şematik olmayan karşılaştırmalarının yapılması olasılığı yoktur.

Fotografik algı ve her günkü algı arasındaki belirli benzerlikler, ... birincinin doğal olması gerçeğine bağlı değildir ama ikincisi-nin doğal olmadığı gerçeğiyle yakından ilgilidir. Birinci kodlan-mıştır ama kodları ikincinin kodlarının bir parçasıdır. Umber-to Eco, analojinin temsil ve modeli arasında olmadığını, -kısmi kaldığı sürece- iki algısal durum arasında var olduğunu açıkça göstermiştir.⁵²

Dilbilim böylesine geniş bir dilbilimsel metni cümleler olarak ele alır-ken, fonolojik gerçeklere başvurmaya gerek duymaz. Yine de dilbilim-

sel işaretin keyfiliğinin ses birimleri tarafından garanti altına alındığı'nın bilgisi, yanlış varsayımlardan kaynaklanan hataların yapılmasını engeller. Benzer şekilde, fotografik metin çözümlememizde, Eco'nun görüntüye ilişkin sunduğu teknik yapıya başvurmaya genellikle gerek duymayız. Böylesi açıklamalar geçici de olsa, bizi fotoğrafın yansımasız doğalcı davranışının gizli tuzaklarından korumak için gerekli.

V.

Dilbilimsel analojinin bazı naif uygulamalarında fotografik görüntüler, kelimelerle eşdeğer görülür. Ancak yansıma eylemi, görüntünün kelimeye oranla daha karmaşık bir söyleminin olduğunu ortaya koymuştur. Bir adamın fotoğrafındaki 'adam', 'orta yaşlı, paltolu, şapka giymiş, parkta yürüyen vb.' –görüntüye dayalı başka bir tanımlama listesi de kullanabiliriz– 'bir adam'a göre daha az şey ifade eder. Etrafında fark edilebilir hiç bir ayrıntının yer almadığı, yalnızca şapkanın 'yakın çekimi'nin olduğu bir görüntü bile, 'şapka'yı ifade etmez ama 'işte yukarıdan görülen şapka,' 'şeridi kirlenmiş fötr bir şapka vb.' ifadeler şapkayı anlatır. Metz, film görüntüleri üzerinden aşağıdaki gözlemleri yapmıştır:

(1) Film görüntüleri, kelimelerin aksine ifadelere benzerler. Bu nedenle sayıca sonsuzdurlar: Kendi başlarına ayrı birimler değildir (2) İfadelere benzer, kelimelerin aksine; ilke olarak, konuşmacının (bu durumda, film yapımcısının) buluşudurlar (3) İfadelere benzer, kelimelerin aksine; alıcıya, tanımlanamayan bir miktar bilgi sağlarlar; (4) ifadelere benzer, tamamen sanal (sözlüksel) birimler olan kelimelerin aksine gerçekleştirilmiş birimlerdir; (5) Bu görüntülerin sayısı belirsiz olduğundan anlamları filmsel dizi boyunca aynı noktada ortaya çıkabilecek diğer görüntülerle örneksel karşıtlık içinde az miktarda da olsa yüklenebilir. Bu son bağlamda kelimeler her zaman anlamın dizisel ağlarına az ya da çok gömüldüklerinden, kelimelere oranla ifadelerden daha az farklılık gösterirler.⁵³

'Hali hazırda' fotografik uygulama çok keyfi bir şekilde, görüntü ideolojisinde temellenir. Bu görüntü, ilk elde yaratıcı bireyseliğin metaforik sunumuymuş gibi, tekil, ayrılmış ve estetik aldatmaca içinde işler. Aslında fotoğraf üretiminin teknik anlamları zaten, 'görüntülerin çokluğu'nu temsil eder. Bu nedenle görüntü, gizli uygulamaların olası baskısını temsil eder; bu yüzden ideolojiktir. Dengeleme yoluyla dik-

katın büyük ağırlığı, fotografik anlam üretiminde montajın işleyişini iyice değerlendirebileceğimiz 'bölünemez' görüntüye adanır.

'Üçüncü etki' olgusu, Kuleshov'un oyuncu Mozhukhin ile olan 1920'lerin başlarındaki deneyimlerinden itibaren uzun zamandır bilinen bir olgudur.

Kendisine şu sözleri söylediğimiz ünlü oyuncuyla belirli tartışmalarımız oldu: Şu sahneyi hayal et: Uzun zamandan beri hapis-hanede olan bir adam açlıktan ölüyor. Çünkü kendisine yemesi için hiçbir şey verilmiyor. Kendisine getirilen bir tabak çorbayla mutlu oluyor ve onu midesine indiriyor.

Başka bir sahneyi düşün: Hapishanedeki bir adama yemek veriliyor, iyi besleniyor, gücü yerinde. Ama özgürlüğünü; güneşin görüntüsünü, evleri, bulutları özlüyor. Kapı açılıyor. Sokaklara salınıyor ve kuşları, bulutları, güneşi, evleri görüyor; manzardan ötürü inanılmaz derecede mutlu oluyor. Oyuncuya soruyoruz: Çorbaya tepki veren yüzle, güneşe tepki veren yüz aynı şekilde mi görünür? Küçümseyerek bize cevap veriyor: Çorbaya verilen tepki ile özgürlüğe verilen tepkinin birbirinden tamamen farklı olacağı, herkes için açıktır.

Sonra, bu iki sahneyi de çekiyoruz sonra nasıl olduğuna bakmadan, bu çekimlerin yerlerini değiştiriyorum. Bunlar incelendiğinde, oyuncunun her çekimde gösterdiği oyunculuk birbirinden kesinlikle farklı olmasına rağmen, kimse oyuncunun yüzünde en ufak bir farklılık göremiyor. Oyuncunun çok farklı bir şekilde yönetildiği bir oyun uygun montajla izleyiciye yayıncının istediği gibi aktarılabilir. Çünkü izleyicinin kendisi, sahneyi tamamlayacak ve kendisine montajla sunulmuş olanı görecektir.⁵⁴

Kuleshov'un hatırası gerçekçi göstergebilimin bir örneğidir. Fotografik görüntüleri 'ruhun aynası' olarak kabul eden doğalcı eğilimi kesin bir şekilde reddeder. Ama, 'durağan' fotoğraftaki montaj sorusuna dönmek için... Üçüncü etki'nin kanıtlanmış temel gerçeğinin ötesinde, $1+1=3$ formülüyle ifade edilenden daha geniş anlam veren yapıların varlığını kabul edebilir miyiz? Bu soruya verilecek yanıtlardan biri, sözbilim biçimlerini dikkate alır.

Bilindiği gibi, görsel metafor olasılıkları Rus Sineması'nın ilk dönemlerinde yalnızca Einsenstein için önemli değildi. Bütün Rus Sineması'nın büyük ilgisini topluyordu. Bununla beraber antik retoriğin en geniş işaretlerini yaratan Rus avantgardının yazınsal kanadı, metin

çözümlemelerinin anlatıcı biçimleri ve araçları olarak hizmet etmiştir. Todorov, Rus formalisti Victor Shklovsky'nin 'Savaş ve Barış' çözümlemesinde, örneğin; kişilik çiftleri tarafından şekillenen bir karşıt-tez sunar: '1. Napoleon-Koutouzov; 2. Pierre Bezukov-Andre Bolkonsky ve aynı zamanda her iki çeşit için başvuru noktası teşkil eden Nicolos Rostov'. Burada ayrıca Kademelendirme'ye de başvurulur; ailenin pek çok üyesi aynı kişilik özelliklerini farklı derecelerde gösterirler. Bu nedenle Anna Karenina'da 'Stiva', kızkardeşiyle olan ilişkisinde alt kademede yer alır. Scholovsk'in çözümlemesinde bunları ve başka yapılanmaları dikkate alan Todorov şu şekilde yorum yapar: 'Paralellik, karşıt-tez, kademelendirme ve tekrar sadece sözbilimsel araçlardır. Kişi, Schklovsky'nin yorumunda ima edilen tezi formülleştirebilir. Bunlar sözbilimsel araçların yansıması olan öyküleme araçlarıdır.'⁵⁵

Schlovsky yazınsal biçimlerin, sözbilim biçimlerinin birer yansıması olarak görülebileceğini göstermiştir. Todorov, bu retorik biçimlerin indirgenmiş dilbilimsel biçimlere dönüşebileceğini ispatlamaya çalışmıştır. Örneğin, çift anlamlı kullanmayı, çok anlamlılıkta temellenen retorik biçimler olarak tanımlamıştır. Racine'in tanımlamasında 'Acı çekiyorum... tutuşabileceğimden çok daha fazla ateşle yanıyorum' cümlesini ele alalım. Tek başına ateş terimi iki önerme şekillendirmektedir: 'ilk önermedeki ateş, hayalidir; kişinin ruhunu yakar; bununla birlikte, ikinci önermedeki ateş gerçek alevlerle ilişkilidir.'⁵⁶

Todorov, çift anlamlı kullanımların geniş şekilde öyküde kullanıldığını fark etti. Örneklerinden birini Boccaccio'nun kısa hikâyesinden verdi:

Peronella, zavallı duvarcı kocası yokken aşığını kabul eder. Ama bir gün eve erken gelir. Peronnella aşkını fıçının içinde saklar; koca geldiğinde, ona birinin fıçıyı almak istediğini ve şu anda fıçıyı kontrol etmek üzere fıçının içinde olduğunu söyler. Koca, ona inanır ve satıştan mutlu olur. Aşık parayı öder ve fıçıyı bırakır.⁵⁷

Burada ilişkilerin tekil hali, varilin içinde olan adam, iki yorum kazanır: Metresinin kocasından saklanan adam; olası alışverişi irdeleyen adam. Todorov yorumlar: Buradaki farklı bir hareket sorunu değil; aynı hareketin farklı algılarıdır.' Benzer bir şekilde, dilde, tekil kelime bir anlamdan daha fazlasını taşıyabilir. Türkçe 'bank' kelimesi, paranın saklandığı yer ya da parklarda bulunan, oturulacak ahşap kanepelere anlamına gelebilir.

Her ne kadar burada çift anlamlı kullanımın işleyişini anlamış olsak da Racine'in örneğine geri dönmeyi amaçlayabiliriz. Ayrıca ilk önermedeki metaforun işleyişini de kabul etmek zorundayız. Biçimlerin birbirlerinden ve yan 'tanımlama' gibi yazınsal gerçeklerinden ayrılmazlığı, sadece taahhüt karmaşıklığı açısından değil, geçerliliği yönünden de bir çözümleme sorununa yol açar mı? Todorov bu itiraza değinir: Hiçbir bilim, işlevsel değerleri olduğu sürece, kuramsal kavramlarını ontolojik bir konuma yerleştirme ihtiyacı duymaz. Örneğin, derece ve ses gibi terimlerin ilişki içinde olduğu olguların birbirinden ya da 'kütle' ve 'direnç' gibi başka bir karmaşık olgudan ayrılamayacağı gerçeğine karşın, fizikteki kullanılışları birbirlerinden çok bağımsızdır. Aynı nedenden ötürü, tanımlama, hareket ve biçim kavramlarını kullanmak üzere saf 'tanımlama' ya da saf 'hareket' ya da saf 'biçim' gibi yalıtımlar yapmamız da gerekmez.

Todorov'un yorumları, gereken temel değişikliklerin yapılması koşuluyla görsel görüntünün göstergebilimsel çözümlemelerine uygulanabilir: Çözümleme alanında adlandırılan kodların bazıları yalıtımda ortaya çıkar ama bu durum, çözümlemeyi geçersiz kılmaz.

Retorik çözümlemede şekillenen fotoğrafçılık yaklaşımı olasılığı, ilk olarak Barthes'ın Görüntünün Retoriği isimli çalışmasında ortaya atılır: 'Retorik tamamen, oldukça geniş ayrıntılı bir göstergeyi temel alabilir ama bu aşamada bile bu retoriğin içinde antikler ve klasikler tarafından eski zamanlarda toplanmış pek çok biçim bulacağımızı öngörebiliriz.'⁵⁸

1965'te yazılan makaleler serisinde Jean-Louis Swiner, fotoğraf dergisi *Mise en Page*'ı,⁵⁹ retorik şeklin yorumları için bir araç olarak gördü. Swiners, 'fotoğrafın geleneksel resimleştirme kavramı' tanımına 'bir şeyler söyleme aracı' tanımıyla karşı çıktı. Resimle kıyaslandığında, fotoğrafın eksik bulunabileceğini; ancak iletişim anlamları açısından eşsiz olabileceğini gözlemledi. Swiner, fotoğrafın, mevcut en iyi konuşkan kullanımının, Life Dergisi tarafından geliştirilen foto-gazetecilik biçimi olduğunu gördü. Bu çeşit dergi fotoğraf hikâyeleri dilbilimsel çözümleme biçimine özellikle uygundular. Dizimsel düzlem, sayfaların çevrilişinde ve soldan sağa, iki sayfaya yayılan okunmalarında net bir şekilde kendisini belli eder. Paradigmatik düzlem, aşağıdan yukarıya, sayfaların dağıtımında bulunur. Resim-hikâyesi anlamında, bu iki düzlem, sırasıyla, hikâyenin artzamanlı ve eş zamanlı enstrümanlarıyla ilişki halinde bulunur. Swiners, gözlemlerinde şunları saptar:

(a) Belirli sözbilimsel biçimlerin (metafor, gülümseme, lakap takma, bağlaç kullanmama, kelime oyunu, ad aktarması vb...) kendi görsel eşdeğerleri bulunur. (b) Sözbilimin diğer belirli çeşitleri (sözcük sırasının değişmesi, fiillin iki isimle kullanılması...) henüz görsel olarak iletilmemiş olsalar da, kolaylıkla iletilebilirler ve bu nedenle fotografik konuşmanın ince yapısını imgeleyerek düzen estetiklerini yenileyebilirler.⁶⁰

VI

Fotoğrafta retoriğe daha geniş ve sistematik bir işleyiş, Jacques Durand tarafından 1970 yılındaki makalesinde verilir.⁶¹ Reklâmın görüntüsünü görsel özne olarak alan bu makale, bize bazı görüntülerde bulduğumuz sözbilimsel yapılanmaların genel varlıklarının izlerini kendi fiziksel hayatımızda da sürebileceğimizi hatırlatır. Durand, retoriği en azından özet olarak, 'sahte konuşma sanatı' olarak tanımlar. (l'art de la parole feinte). Retorik, oyuna iki kademeli dil koyar: 'Uygun dil' ve 'süslü dil'; burada kullanılan, 'süslü' üslubuyla söylenenin çok daha basit, doğrudan ve tarafsız anlatıldığı farz edilir. Durandkesin bir şekilde şunu ortaya koyar: 'Bu tez, bir parçasıyla efsanevidir. Gerçekte, 'basit bir önerme' formülleştirilmemiştir ve varlığının garantisini bize hiçbir şey sağlamaz.' Yine de ilkesel olarak, bu basit mesajı, okurun temsili örneğine veya metinsel çözümlemeye başvurarak tanımlamak olasıdır. Bu yüzden kavram, işlevsel olarak geçerli kalır.

Romantizm'in 'doğal' ve 'samimi olana değer verdiği edebiyattaki karşılığının tersine, reklâmcılık kasıtlı bir aşırılık ve kurnazlık geliştirir. Reklâmcılık, tamamen sahtedir ve halkın gerçeği yalandan ayıramaz hale gelmesinde hiçbir sorun görmez. Bu nedenle sorun bir kibir meselesi haline gelmiştir: 'Eğer bunu söylemek istiyorsak, neden başka bir şey söyleyelim?' Durand, Freudcu 'tutku' ve 'eleştiri' kavramlarının bu soruna ışık tuttuğunu fark eder. Örneğin, 'bir ayı ile evlendim' diye açıklama yapan bir sütun, kadının durumunu sosyal ve cinsel kuralları aşarak, yazınsal bir biçimde itiraf eder. Kuralların böylesine inkârının tamamen olanaksızlığı, yazınsal anlamın altta yatan varsayımlı bazı ifadelerinin lehine, yazınsal anlamın reddedilmesini gerektirir örneğin; 'Benim kocam ayı gibi bir hayvan.' Bununla birlikte, sadece iddia olmasına rağmen sınırı aşma, yasaklanan tutkuyu memnun eder. Çünkü bu yalnızca bir iddiadır; cezasız kalmış bir memnuniyet sağlar.

Durand'a göre, retoriğin bütün biçimleri kimi kuralların sahte

günahı olarak çözümlenebilir: Dilin kuralları, ahlak değerleri, toplum, mantık, fiziksel gerçeklik vb. Fotografik görüntü durumunda kırılan kuralların bütün fiziksel gerçekliğin ötesinde olduğunu ileri sürer: 'Retorikleştirilen bir görüntü, kendi anı okumasında fantastiğin, rüyanın, halusinasyonun mirasçısıdır: 'Metafor, metamorfoz olur; tekrar, çift görme, abartı, devasalık; eksilti, havaya yükselme vb.' Dolayısıyla gerçekçi 'açıklama', 'gerçekliğin elenmediği ama sadece yerinin değiştiği' görüntü için yapılıdır. Örneğin, mayo reklâmı modelinin çifte-görüntüsünün (dedoublement) içinde yer alan bölünmüş kişilik önerisi, sahildeki aynanın aykırı varlığında 'açıklanır.'

Ecole Pratique des Hautes Etudes'te (*Giyim kuşam öğretileri okulu*) 1964-65 yıllarında verilen retorik kurslarında, retorik biçimlerin öncü kısımlarını iki geniş sınıf içinde tasarlar: Bir gösterenin diğerinin yerine geçişini temel alan değişimler, ardışık işaretler arasında normal olarak bulunan ilişkilerin değişmesini temel alan mantıkça uyumlar (parataxes). Önceki sınıf, örneklem aşamasında konumlanır. Durand, örneklem ve dizim araçlarını tutar ama ikisine de herhangi bir şeklin tanımı içinde yeniden başvurur:

Retorik şekli, basit bir ifadeyle başlayan, ifadenin kimi öğelerinde değişiklik yapan bir işlem olarak tanımlanır. Biçimler, iki bo-
yutta sınıflandırılır:

-Bir tarafta, işlemin doğası

-Diğer tarafta, değişken öğeleri bütünleyen ilişkinin doğası

İşlem, temelde, dizim seviyesinde, örneklem seviyesindeki ilişkide konumlanır. Ayrıca öncekinin anlatım biçimi (gösterenler) ve sonrakinin içerik biçimi (gösterilenler)ne bağlandığını söyleyebiliriz.

Sözbilimsel (Retorik) İşlemler

Klasik biçimlerin çoğunluğu küçük miktarlarda temel işlemlere indirgenebilir.

'Söyleyim biçimleri' incelemesi, bu işlemlerin beş bölüme bölünebildiğini gösterir: Tek bir sesin tekrarı (kafiye, yarım kafiye vb), sesin eki (ön türeme, türeme), sesin bastırılması (önses düşmesi), bir sesin diğeriyle yer değiştirmesi (ses değiştirme işareti), iki ses düzeninin çevrilmesi (metatez).

Yapının biçimleri aynı işleme indirgenebilir, kelimelere uygulanabilir: Aynı kelimenin tekrarı (artgönderim), bir kelimenin ek-

lenmesi (kelime fazlalığı), bir kelimenin bastırılması (eksilti) vb... Ayrıca Freud'un gösterdiği gibi, rüyada 'mot d'esprit' vb, tekrarlama (Le mot d'esprit-kelime ruhu), bastırma (unutma), yer değiştirme (dil sürmesi) gibi analog işleyişler de kabul edilebilir.

Kısaca, iki ana işlem bulunur:

-Ekleme: Bir ya da daha fazla öge ifadeye eklenir (tekrar, özel bir durum olarak eklenir: Özdeş öğelerin eklenmesi

-Baskı: İfadenin bir ya da daha ögesi baskılanır ve iki işlem elde edilir:

-Yerine koyma, ardından bir eklenti gelen baskı olarak çözüm lenir: Bir öge, başka bir ögeyle yer değiştirmek üzere bastırılır.

-Değiştirme, iki karşılıklı yerine koymayı içerir: İfadenin iki ögesinin sırası değişir.

İlişkiler

İki ifadenin arasında bulunan ilişkiler basitçe, temel ikili yapıya göre sınıflandırılabilir: Benzeşmenin ve farklılığın 'benzeri' ve 'diğeri'. Bununla birlikte, Durand açısından; 'sorun, ilişkinin bütünleyici derecelerini tanımlamak adına bu iki kavramın nasıl kullanılacağını bilmektir'. Durand, Barthes, Greimas ve Lupasco'nun bu sorunu irdeledikleri çalışmalarını izleyerek şu sonuca varır:

Aslında bir değil ama iki ikili yapı varmış gibi görünüyor: Bir yanda benzeşme ve farklılaşma, diğer tarafta birlik ve karşıtlık. Bu iki ikili yapı arasındaki ilişkiler, değişken ve belirsiz. Kendinin ve ötekinin ayırt edildiği Ödip kompleksi öncesinde benzerlik, kendinin bir uzantısı olarak bir tek sınıfa ait olma işareti; farklılık ise ayrışmanın, dışsallığın işaretidir. Ödip kompleksinde türdeşlik ters çevrilir: cinsiyet farklılıkları, tamamlayıcılık ve tutku anlamına gelir.

Durand, örneklem kavramını temel alan daha biçimsel tanımlamalara karar verir:

İki ögenin, kendi şartlarıyla sınırlanmış bir örnekleme ait olması durumunda, bu iki öge karşıt olarak söylenir (örneğin, erkek/kadın) –eğer iki öge, diğer şartlardan oluşan bir örnekleme aitse 'diğer', – eğer öğeler, tek şarttan oluşan örnekleme aitse, 'benzer'. Eğer bu tek örneklemedeki iki şartın aynı ifadedeki biçimler olmaması gerektiğini kabul edersek, örneklem kavramından sı-

nırı aşma kavramına geçeriz: Sınırı aşma 'diğer' iki öge için zayıf (basit örtüşme), iki 'karşıt' öge için güçlü (iki düşman ögenin buluşması), 'benzer' ögeler için çok güçlüdür (tek ögenin kopyalaması).

Kendi ögelerini birleştiren ögesel bağlantılara göre, takip eden ilişkiler çerçevesinde iki ifade birbirine bağlanabilir:

Kimlik: Benzersiz bir şekilde 'benzer' ilişkiler;

Benzerlik: En azından 'benzer' ilişki ve 'diğer' ilişkiler;

Karşıtlık: En azından bir 'karşıt' ilişki;

Farklılık: Benzersiz bir şekilde 'diğer' ilişkiler.

Cümlelerin bileşen ögeleri nasıl tanımlanır?

... En basit bölüm, sadece iki öğeden meydana gelir: Biçim ve içerik... Bu bölümün reklâm görseline eklenmesi zordur. Ancak, klasik şekillerin temelidirler. Bu iki öge, zaten cümleler arasında dokuz farklı şekilde iletişim oluşturmak için yeterlidir.

Tablo 3.1

İçerik İlişkisi		Biçim İlişkileri	
Benzer		Diğer	Karşıt
Benzer	Özdeş	İçerik benzerliği	Çelişki
Diğer	Biçim benzerliği	Farklılık	Biçim karşıtlığı
Karşıt	Belirsizlik	İçerik karşıtlığı	Türdeş karşıtlık

Çelişki ve belirsizlik biçim ilişkisiyle içerik ilişkisine bulaşmaları nedeniyle ilginç biçimlerdir: İçerik ilişkisi ilk başta biçim ilişkisiyle benzer görünür, sonra daha yakın bir incelemede bu okuma, tepetaklak olur.

Biçimlerin Sınıflandırılması Tablosu

Retoriğin bütün biçimleri, biçim ilişkisiyle, yukarıda tanımlanan iki boyuta göre şekillendirilebilir. Burada tablodaki her konuma örnek olarak belirli bir biçim gösteriyoruz (bkz. Tablo 3.2).

VII

Durand, Fransa'daki reklâm kampanyalarına atfen, yukarıdaki göstergede tanımlanan 25 sınıf biçimin her birinin bulunduğu sınıftaki üyeliği üzerine tartışmaya gider. İngiliz dergilerin sayfalarından neredeyse rastgele toplanan fotoğrafların küçük örneklerini temel alarak, burada benzerliğin mekanikleriyle ilgili sınırlı bir bulgu sunabiliriz:

Klasik retorikte, benzerlik şekilleri (Tablo 3.2'de A.2) biçim benzerliği (örn. kafiye, kelime oyunu) ve içerik benzerliği (örn. laf uzatma, benzetme) arasında bölünmüştür.

Tabo 3.2

Öğeler arası ilişki	Retorik işlem			
	A Ek	B Baskı	C Yer değiştirme	D Değişim
1. Özdeşlik	Tekrar	Düşüm	Abartı	Devrikleşme
2. Benzerlik				
biçimsel benzerliği	Kafiye			
içerik benzerliği	Mecaz	Dolaylama	Metafor	Türdeşlik
3. Farklılık	Birikim	Baskı	Ad aktarımı	Bağlaçsız
4. Karşıtlık				
biçim karşıtlığı	Zeugma	Tereddüt	Dolaylı anlatım	Anakolüt
içerik karşıtlığı	Karşıt tez	Susma	Örtmece	Sözcük sırasının değişmesi
5. Yanlış homolojiler				
belirsizlik				
Çift kapsamlı yineleme	Totoloji	Cinas	Antimetabol	
çelişki	Çelişki	İhmal	Zıt anlamda kullanma	Karşıtlık

Mecazda, bir şey, kendisinden çok farklı olan başka bir şeymiş gibi söylenir. (Sevgilim kırmızı, kırmızı bir gül gibi). Şekil 3.4 (a) ve Şekil 3.4 (b) bize, sırasıyla ve görsel olarak söylenir: 'Bu sigaraların tadı krema (kadar 'tatlı') gibi ve 'Bu sigaralar, doğal içeriklerle pişirilmiş ekmek gibi (kadar sağlıklı).

Durand, benzerlik biçimini, 'bazıları benzerliğin, diğerleri ise farklılığın taşıyıcıları olan öğeler topluluğu' olarak tanımlar. Bu soyut formülleştirme, benzerlik yapılarına dayanan geniş çeşitlilikte fotografik türün tanımlanmasına olanak verir. Örneğin Şekil 3.5(a)'da, her resimdeki model, içeriğin ve pozun genel kurulumunda da olduğu gibi aynıdır (benzerlik taşıyan öğeler). Öge (giysi), farklılığın taşıyıcısıdır ve serinin amacına işaret eder: Giysi örneklemi bölümünün keşfi. Geçici ardışıklık hali, bastırılır; dizim (sentagma), tamamen çelişkisel oyuna olanak verdiği noktada, etkili bir şekilde dondurulur.

Resim 3.4 (a) Sigara reklamı



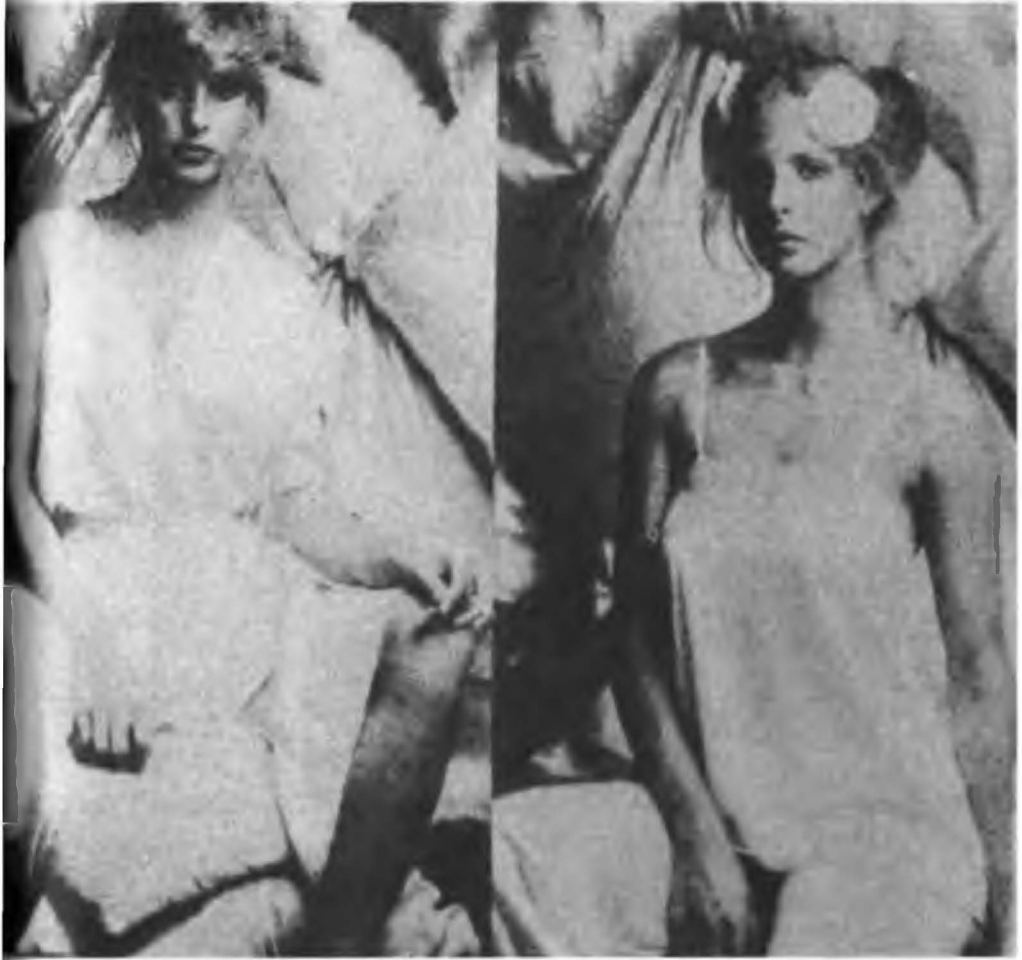
Resim 3.4 (b) Sigara reklamı



Resim 3. 5 (a) Moda reklamı

Şekil 3.5(a)'da, dizimin (sentegma) kullanımıyla, çelişkinin ürünüyle karşı karşıya kalırız. Şekil 3.5(b)'de karşıt şekilde, dizim (sentegma) olarak ürünle, geçici sürecin (ışık seviyesinin tonuyla gösterilen) içindeki sürekli öge olarak ürünle karşılaşırız.

İlk bakışta, tekrarın klasik modellerinden biri olan Şekil 3.6 bir kimlik meselesi olarak görülebilir (Tablo'da A.1). Şekil 3.6'daki görsel tekrar, onu belirsiz kılan altıyazılarla işleme tabi tutulur (Tablo'daki A.5). Belirsizliğin klasik şekillerinden biri olan 'çift kapsamlı yineleme'de (antanaclasis), aynı kelime değişik anlamlarla tekrarlanır (Yüz yaşına da gelmiş olsa yüzü, yaş bir meyve gibi tazeliğini koruyor).⁶² Şekil 3.6'da gösterilen reklâm, görsel olarak özdeş 'gösteren'lerin



altyazılarla farklı anlamlar kazandığı, sık kullanılan bir çift kapsamlı yineleme örneğidir.

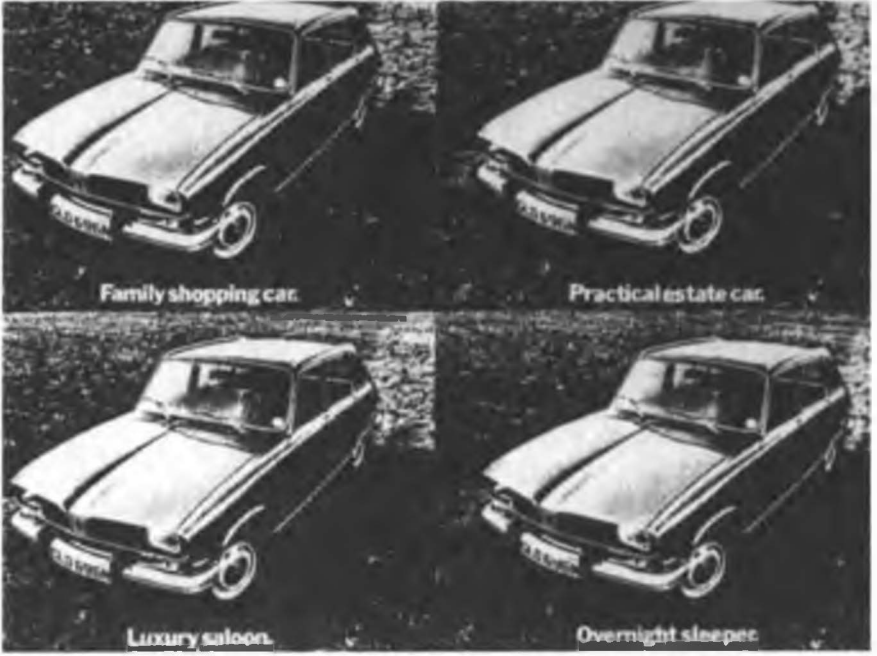
'Epitrochasm'de yığının içindeki biçimlerden bir tanesi burada (Tablo'da A3), konunun aceleye getirilmiş bir özetini sunar. Yığının içinde ilk olarak gösterilenler, çok ve düzensizdirler. Bu şeklin görsel örneğinde de olduğu gibi, (Şekil 3.7(a)'da verilen), şeyler akılcıca düzenlenmiş olmaktansa, karmaşık olarak sunulurlar. Durand'ın da gözlemlediği gibi, 'özdeşlik ve karşıtlık ilişkileri sadece 'yok' değildir; ayrıca rededilirler. İfade edilen bolluk, yığım bu nedenle romantik bir biçimdir.' Düzenin görünürdeki yokluğu bile bu nedenle, retoriğin düzeniyle uyum içinde olur.



Resim 3.5 (b) Banyo reklamı

Şekil 3.7(b)'nin de bir yığın örneği olduğunu kabul edebiliriz. Son örneğimizde olduğu gibi, yığının mevcut tek biçim olmadığını düşünmeye ara verebiliriz. Anlatımda güçsüz ama içerikte yeterince duygulu bir karşıt tez var (erkek/kadın karşıtlaması.) Bireylerin görülmeyen zevkleri, alışkanlıkları, sosyal konumları gibi kastedilen yakınlıkları, servetlerinde ve kahvaltı seçimlerinde yazılıdır. İnanırcılıkta bazı azalmalara rağmen devam edebiliriz; gösterişli yapılarıyla saatler, kelime oyununun bir parçası olurlar ve böyle devam eder.

Bir reklâm fotoğrafının iyi olmasının, ürünün hizmetine olan katkısı çok azdır (bunun nasıl ölçüldüğünü kim bilebilir?) Bu daha çok, aracın ön plana çıkmasıyla, bizi anlamın tasarlanmış içeriğine bakmaksızın belirli herhangi bir görsel veya sözel mesaja göre 'estetik' nitelmesi yapmaya yöneltebilen bu organize edilmiş zenginliğin algılanmasıdır. Bu nedenle, retorik çözümlemenin sadece reklâm görüntülerine



Resim 3.6 Araba reklamı

uygun olduğu varsayılmaz. Onu, Diane Arbus'ün seçtiğimiz fotoğraflarıyla ilgili ilk izlenimlerimizi bir arıtma aracı olarak aynı verimlilikle kullanabiliriz.

Durand, makalesini, retorığın tamamen simgelenimsel mantıksal formülleştirilmiş bir tanımıyla sonuçlandırır. Uygulamalarının yerindeliğinden emindir:

'İlham', 'fikir' efsanesi, günümüzde reklâmın yaratılışında hükümdarlık sürer. Bununla birlikte en özgün fikirler, en cesur reklâmlar, yüzlerce yıldır varlığını sürdüren retorik şekillerin yer değiştirmesiyle ortaya çıkar. Bu, 'retorik özetle, bizim içinde özgün olabileceğimiz çeşitli yolların dağarcığıdır' tanımlamasında açıklanır. Böylece yaratıcıların sezgisel olarak kullandıkları sistemi, bilinçli olarak kullanmalarıyla, yaratıcı sürecin zenginleştirilebilmesi ve kolaylaştırılabilmesi daha olası bir hal alır (italikler yazarın).

Dil olgusu ve bilinçsizlik arasındaki yakın ilişki, ilk kez Freud tarafından gözlemlenir: 'Konuşma hatalarında yerine koymaların ve kirletmelerin oluşumu... Başlangıçta, bu yoğunlaştırma çalışmasının, rüyanın oluşumundaki en önemli yeri kapsadığını bulduk.'⁶³ Son olarak,



Resim 3.7 (a) Sigara reklamı

Freud'un metinlerinde ilgilendiği konular, Lacan ve Paris Freudian Okul tarafından yeniden ele alınır. Lacan Freud tarafından tanımlanan mekanizmalarda, bilinçaltı retorliğini bulur. Bilinçaltının kendisi de aynı dil gibi yapılır. Bu nedenle; 'eğer bulgu bir metafora, bunun böyle olduğun söylemek, 'bu bir metafor değil' demekten, kişinin tutkusunun ad aktarımı olduğunu söylemekten başka bir şey değildir. Bulgu bir metafora, kişi onu sevsin ya da sevmesin, bu o fikirler dalga geçen herkes için bir ad aktarımıdır.'⁶⁴

Açıkcısı, Freud'un çalışmasının bayağılaştırmanın ve yozlaştırmanın sonucu olan ve hâlâ fotoğraf üzerine yazılarda hüküm süren gösterenin doğasına ilişkin bu belirgin kavrayış, kabul edilemez. Rüyada bir sigaranın bazen sadece bir sigara olduğunu vurgulayan, Freud'un kendisiydi.

VIII

Brecht'in düşünceleriyle fotoğrafa gerçek bir yetersizlik atfetmeye başladık. Benjamin de aynı fikirdeydi:

Bu noktada, altyazı devreye girmek ve dolayısıyla hayatın ilişkilerini edebileştiren ve fotografik yapılanma olmadan tıkanıp kalacak bir fotoğrafçılık yaratmak zorundadır. (Ve devam eder) 'geleceğin okur yazar olmayan kişisi' dendi, 'alfabeyi okuyamayan değil, fotoğraf çekemeyen kişi olacak.' Ama o zaman kendi fotoğraflarını okuyamayan bir fotoğrafçıyı da okuma yazması olmayan diye kabul etmek zorunda değil miyiz?⁶⁶

Benjamin'in vurgusu net. Şöyle sorar: 'Altyazı, fotoğraf karesinin en önemli parçası olmayacak mı?' Sözel metnin temel öneminin; onun fotoğrafla olan her yerdeki işbirliğinden kaynaklandığı hiçbir şekilde reddedilemez. Eğer burada ona ilişkin bir şey olmasaydı yine de, Benjamin için uygun olmayan ama tasarlayabileceğimiz 'görüntüyü okuma' başlığını kullanırdık. Böyle bir okumanın yokluğunda, fotoğraf aslında, altyazısı olsun ya da olmasın, 'tahmini kalacak'tır.

Hiçbir şekilde sözselsel olanın önemini azaltmadan, aksine onu vurgulayarak, göstergebilim ve bu alan etrafındaki çalışmalar, sanat kuramında ulaşması zor yerlere kadar geldi. Bu nedenle sanat uygulamasının değişme olasılığını da beraberinde getirdi. Göstergebilim çalışmaları sadece 'betimsel', 'soyut' vb. kavramların etrafında şekillenen düşüncelere ilişkin köklü bir bakıma gereksinim duymaz; daha derinlemesine olarak, 'görsel' ve 'görsel olmayan' iletişimler arasındaki oluşumu değiştirilmez bir şekilde yıkar. Aslında, sırf bu nedenle, görsel mesajın takip ettiği bütün kodlar görsel değildir. Görsel ve görsel olmayan kodlar birbirinin içine çok karmaşık ve genişleyen bir şekilde işler. Metz, bunu çok iyi bağlar:

Gerçekte, 'görsel' kavramı, son zamanlardaki bazı tartışmalar da ele alınan totoliter ve monolitik anlamda, bir hayal veya ideolojidir. Görüntü ise (en azından bu anlamıyla), aslında var olmayan bir şeydir.⁶⁷

Dipnotlar

1. 1974'te, Londra Merkez Politeknik'inde ve Slade Güzel Sanatlar Okulu'nda yapılan konuşmadan alınmıştır.
2. Walter Benjamin, 'A Short History of Photography', Screen, Bahar, 1972, s. 24
3. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', Illuminations, Fontana, 1973, s. 228
4. Benjamin, 'A Short History of Photography', s. 6
5. Diane Arbus, Aperture monograph, 1972.
6. Stephen Heath, The Nouveau Roman, Elek, 1972, s. 189.
7. Roland Barthes, Mythologies, Paladin, 1973, s. 109.
8. Ibid, s. 116
9. Ibid, s. 118
10. Jean-Marie Benoist, 'The End of Structuralism' Twentieth Century Studies, Mayıs, 1970, s. 31
11. Roland Barthes, Elements of Semiology, Jonathan Cape, 1967, s. 93
12. Roland Barthes, 'Situation du Linguiste', La Quinzaine litteraire, 15 Mayıs 1966
13. Barthes, Elements of Semiology, s.12
14. Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, Fontana, 1974, s. 16
15. Elements, s. 10-11.
16. Course, s. 13-14
17. Ibid, p. 14
18. Ibid, s. 108-9
19. Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972, s.132
20. Elements, s. 38
21. Jacques Derrida, De La Grammatologie, Editions de Minuit, 1967, s. 21
22. Ibid, s. 70-1
23. Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, 1975, s. 132
24. Saussure, Course, s. 123
25. Ibid, s. 123
26. John Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press, 1968, s. 73-4. Bkz. 'potentiality of occurrence.'
27. Roman Jakobson and Morris Halle, Fundamentals of Language, Mouton, 1971, s. 92
28. Course, s. 113
29. Louis Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language, University of Wisconsin, 1969, s. 112

30. Ducrot and Todorov, Dictionnaire, s. 41
31. Louis Hjelmslev, Language: An Introduction, University of Wisconsin, 1970, s. 136.
32. Stephen Heath, Vertige du déplacement, Fayard, 1974, s. 65
33. Cf. Barthes, Mythologies, s. 120-1 for remarks on neologism
34. Roland Barthes, Systeme de la Mode, Editions du Seuil, 1967, s. 7
35. Umberto Eco, La structure Absente, Mercure de France, 1972, s. 11
36. Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', Working Papers in Cultural Studies, University of Birmingham, Bahar, 1971, s. 45
37. Ibid, s. 41
38. Doğal dilin işaretleri Saussure tarafından 'nedensiz' ya da 'rastgele' olarak tanımlanır. Kelime ve gönderge arasındaki ilişki, tamamen gelenekseldir. Oysa 'nedenli' koddaki ilişki sadece kısmen gelenekseldir. 'Sollama yapmak yasaktır' yol işaretinde kullanılan karanlık araba resimleri gibi, burada göndergeye göre benzerliğin derecesi ya daha yüksek ya da daha alçaktır. Barthes bazen 'dijital' ve 'analojik' kelimelerini sırasıyla 'rastgele' ve 'nedenli' kelimeleri yerine kullanır.
39. Barthes, 'Rhetoric of Image', s. 46
40. Cf. La Structure Absente, s. 201
41. Elements, s. 66
42. Umberto Eco, 'Articulations of Cinematic Code', Cinematics, 1 Ocak 1970. (Critique of the Image) kitabın ikinci bölümde.
43. Course, p. 13
44. Ibid, s. 66
45. Irwin Panofsky, Study in Iconology, Harper & Row, s. 3
46. 'Critique of the Image' s. 33
47. Burada Eco'nun terminolojisi Hjelmslev'in via Priato (bkz. La Structure Absente, s. 206.) Daha sonraki çalışmasında terminolojisi değişir, işaret örneğin tanımlama anlambirimciği olur. (bkz. Introduction to a Semiotics of Iconic Signs, vol. 2, 1972).
48. Critique of The Image, s. 36
49. Eco, 'Introduction to a Semiotics of Iconic Signs' s. 5
50. 'Critique of the Image', s. 35-8
51. Bürünsel özellikler, vurgu ya da duygulanımla söylememizi sağlayan aynı kelimeyi değişik konuşmadaki ses rengi, ses perdesi, süre gibi bu çeşitlerdir. Bazı dillerde kimi bürünsel özellikler açıkça gelenekselleştirilmiş ve bir dile ait olmalıymışçasına dönüştürülebilmıştır. Çince'de örneğin belli bir sesbirimsel şekil, aşağı ya da yukarı seste söylenişine göre tamamen farklı iki anlam uyandırabilir. Avrupa dillerine göre, diğer yandan, böylesi 'sınır' özelliklerin

dile mi ya da söze mi ait olduğuna ilişkin hala dilbilimciler arasında tartışmalar vardır.

52. Christian Metz, *Language and Cinema*, Mouton, 1974, s. 26

53. Christian Metz, *Film Language*, Oxford University Press, 1974, s. 26

54. Lev Kuleshov, *Art of the Cinema*, selections in *Screen*, Kış 1971-2 s. 115-6

55. Tzvetan Todorov, 'Language and Literature', *The Structuralist Controversy*, ed. Macksey and Donato, Johns Hopkins Press, 1972, s. 127.

56. Ibid, s. 129

57. Tzvetan Todorov, 'Structual Analysis of Narratie', *Novel*, vol. 3, Sonbahar, 1969, s. 73

58. Barthes, 'Rhetoric of the Image', s. 48

59. Jean-Louis Swiners, 'Problemles de photo-journalisme contemporain', *Techniques graphiques* nos 57-9, 1965.

60. Ibid, no. 59, p.290

61. Jacques Durand, 'Rhetorique et image publicitaire', *Communications*, vol. 15, s. 70-95

62. Çift kapsamlı yinleme daha öncesinde bahsedilen çiftlemeden farklılık gösterir. Çift kapsamlı yinelemede bileşen ifadelerindeki ayrılık görülürken, çiftlemede bunlar üst üste binerler.

63. Sigmund Freud, *The Psychopathology of Everyday Life*, Macmillan, 1914.

64. Jacques Lacan, *The Insistence of the Letter in the Unconscious*, *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*, ed. De George and de George, Doubleday, 1972, s. 323

65. Jean-Marie Benoist, 'The End of Structuralism', *Twentieth Century Studies*, vol. 3, Mayıs, 1970, s. 42.

66. Benjamin, 'A Short History of Photography', s. 25

67. Metz, *Language and Cinema*, p.35



Bölüm 4

Fotografik Anlamın Keşfi Üzerine

Allan Sekula

I.

Fotoğrafın anlamı, diğer anlamlar gibi kaçınılmaz olarak kültürel tanımlama konusudur. Amacımız, 'fotografik söylem' olarak tanımlayabileceğimiz bir alan oluşturmak ve bunu eleştirel bir şekle bağlamaktır. İletişimsel eylem içinde bulunan taraflar arasındaki ilişki sistemi olarak söylem (konuşma), bilgi değişim alanı olarak tanımlanabilir. Çok önemli bir anlamda, söylem, sınırların kavramıdır. Bir uçtan diğere söylem ilişkisi, paylaşılan beklentilerin anlamla belirlenen alanını oluşturan bir sınırlama işlevi gibi görülebilir. Anlamın olasılığına karar veren, bu sınırlama işlemidir. Verili herhangi bir söylemden etkilenen kapatılmanın sınırlarını aşmak, temel olarak meta-eleştirel ilişkide, kendini söylemin mantığıyla onaylanan eleştiriciliğin dışarısına yerleştirmektir.

Konuşmanın barındırdığı bilgi değişim sistemini tanımlamak için öncelikle değişim kavramını değerlendirmek istiyorum. Her iletişim, az ya da çok, taraflıdır: Bütün mesajlar, ilgilerin göstergeleridir. Hiçbir eleştirel model, gerçek dünyanın ilgilerini reddedemez. Daha en başından, objektif bilginin 'akademik' değişiminin özgürlükçü-ütopacı kavramına yenik düşmemek adına çok dikkatli olunması gerekir.

İleri derecede sanayileşmiş bir toplumda kamu alanına yollanan mesajların büyük çoğunluğu, isimsiz bir otoritenin sesi tarafından konuşur ve hiçbir olasılığı engellemez; doğrular. Toplumsal eyleme katılan partilerin yapması gereken anlaşmalarından söz ettiğimizde, serbestçe katılınan sosyal sözleşme olasılığından da kaçınmamız gerekir. Bu gerekli bir niteliktir; çünkü aşağıdaki söylem, fotoğrafı hem yüksek sanatın büyüğü alanında, hem de popüler basında bir değişim jetonu yerine koyar. Sonraki kurum ise, yerleşmiş ve geri beslemeye açık olandan başka bir şey değildir.

Zihindeki taraflılığın bu kavramıyla, tartışmanın kendisi olan mesaj hakkında konuşabiliriz. Başka bir deyişle, sözbilimsel işleyişle ilgili konuşabiliriz. Böylelikle tartışma, ilgili olduğu söyleyişlerin retorikini yöneten ilişkiler dizisi gibi oldukça biçimsel ifadelerle tanımlanabilir. Söylem, en genel anlamda, söyleyişin anlamını sınırlayan ve destekleyen; anlamsal hedefini belirleyen koşulların içerisidir.

Bu genel tanım, fotoğrafın söyleyiş taşıyan bir tür ya da bir mesaj olduğunu ima eder. Bununla birlikte, fotoğrafın tamamlanmamış bir söyleyiş ve kendi okunabilirliği açısından koşulların ve ön koşulların bazı dışsal ana yapılarına dayanan bir mesaj olduğuna da işaret eder. Bu nedenle, fotografik mesajın herhangi bir anlamı kaçınılmaz olarak içerik belirleyicidir. Bu durumu aşağıdaki gibi formülleştirebiliriz: 'Bir fotoğraf, gizli ya da üstü kapalı bazı metinlerle, yani kendisini dokunurluk alanına taşıyan dilbilimsel ifadelerin saklı olduğu metin ya da sistemlerle iletişim kurar (metin kelimesini oldukça geniş anlamıyla kullanıyorum; fotoğrafların tek başlarına konuşma diline sarıldığı bir söylem hali olduğunu düşünebiliriz. 'Metin' kelimesi, göstergebilimsel sistemin belirli herhangi bir simgenin arkasında gizlenen önemli, geleneksel karakteridir).

Bir an için fotoğrafın içine karışan ilkel söylemin kuruluşu üzerinde düşünelim. Antropolog Melville Herskovits, eski kabilelerden bir kadına oğlunun fotoğrafını gösterir. Kadın, kendisine fotoğrafa ilişkin ayrıntılar aktarılınca kadar görüntüyü tanımlayamaz. Böylesine bir yetersizlik, iki boyutlu görüntüye yabancı; üç boyutlu 'gerçek' alanın örnekseleştirmesini yapmayan; gerçekçi zorlaması olmayan bir kültür içinde yaşamının mantıksal sonucu olabilir. Bu kadın için fotoğraf, antropolog tarafından dilbilimsel olarak yapılandırılmadığı müddetçe bir mesaj değildir. Eğer fotoğraf okunacaksa, 'bu bir mesajdır' ya da 'bu, senin oğlun' gibi üstdilbilimsel teklif gerekir.

Eski kabile kadını, 'okuma'nın bir parça parlak kâğıdı düşünmenin uygun sonucu olduğunu öğrendikten sonra 'okumayı öğrenir'.

Fotografik dilbilgisi öğrenilir. Gerçek dünyada, görüntünün kendisi, 'doğal' ve uygun olarak belirir; okunurluğuna karar veren varsayım, ana yapısından bağımsız bir yanıltıcı ortaya koyar gibi görünür. Hiçbir şey gazete sayfasından ya da cüzdanından bir fotoğraf çekip çıkarıp, 'bu benim köpeğim' diyen bir adamdan daha doğal olmaz. Çokça düzenli olarak, 'fotoğrafın kendine ait bir dili olduğuna'; 'konuşmanın ötesinde konumlandığına'; 'evrensel anlamın' mesajı olduğuna ilişkin bilgilendiriliriz – kısacası fotoğraf, evrensel ve bağımsız bir dil veya işaret sistemidir. Bu sözde üstü kapalı, yarı-biçimsel kavram, fotoğrafın anlamsal özelliklerini, görüntünün kendisinden kaynaklanan koşullardan edindiğine ilişkindir. Ama bilginin kültürel olarak kararlaştırılmış ilişkilerin sonucu olduğu temel öncülünü kabul edersek o zaman, fotografik görüntüye daha fazla esas ve evrensel bir anlam atfedemeyiz.

Ama burjuvazi folklörünün bu inatçı parçası –fotoğrafın esas anlamının talebi– fotografik gerçeğin kurulu efsanesinin merkezinde yatar. Fotoğraf, gerçek dünyanın aracısız kopyası olarak doğanın yenden temsili olarak görülür. Aracın kendisinin saydam olduğu düşünülür. Araç yoluyla taşınan ifadeler tarafsızdırlar; bu nedenle de doğrudurlar. 19. yüzyılın fotoğraf üzerine yazılan yazıları, tekrar tekrar doğanın tarafsız temsili kavramıyla karşılaşır. Samuel Morse tarafından kullanılan 'güneş bilimi' ve Fox Talbot'un 'doğanın kalemı' terimleri esasında, işçi olarak insanı göz ardı ederek güneşin doğrudan temsili tartışılır. Morse, 1940'da degerreyotip'i şu şekilde tanımlar: Doğanın kendisi tarafından; ellerindeki ışık kaleminin sadece izini sürebileceği ufaklık ayrıntılarla boyanmış... 'Doğanın kopyaları olarak değil, doğanın kendi bölümleri olarak adlandırılırlar.'¹ Aynı yıl Edgar Allan Poe benzer bir neden üzerine tartışmaya girer:

Gerçekte 'degerreyotip' düzlem, herhangi bir el işi resimden sonsuz derecede daha doğrudur. Eğer sıradan bir sanat eserini, güçlü bir mikroskopla incelersek, benzerliğin doğayla olan bütün işaretleri yok olur. Ama fotografik çizimin yakından incelenmesi, sadece daha mutlak bir gerçeği, görüntüyle temsil edilen şeyin daha mükemmel kimliğini ortaya koyar.²

Fotoğrafın kültürel kararlılıktan yoksun bir anlamın ilkel çekirdeğini taşıdığı düşünülür. Roland Barthes'ın fotoğrafın ifade eden işlevi ola-

rak tanımladığı bu yetki verilmemiş örnekseldir. Bağlanmış, kültürel olarak kararlaştırılmış anlamın ikinci seviyesini; yan anlam seviyesini ayırt eder. Gerçek dünyada böylesine bir ayrılık söz konusu değildir. Fotoğrafla olan herhangi bir anlamlı karşılaşma, zorunlu olarak yan anlam seviyesinde yerini almak zorundadır. Bu saf anlam folklörünün gücü, önemlidir. Fotoğrafi, resmi belge ve kanıt konumuna yükseltir. Görüntünün etrafında tarafsızlığın nefsanevi havasını yaratır. Ancak, fotoğrafı görev kavramından ayırmayı kesin bir şekilde reddediyorum. Fotografik söylem, kültürün fotoğrafı çeşitli temsili görevlerle kullandığı bir sistemdir. Fotoğraflar, araba satmak, aile gezilerini hatırlamak, patronların ofis sonrası hafızalarda yer edinen tehlikeli yüzlerini damgalamak, vatandaşların vergileriyle aslında Ay'a eş değer muhteşemlikte şeyler yapıldığına ikna etmek, neye benzediğimizi hatırlatmak, tutkularımızı yönlendirmek, düşman izleri için kırsal bölgeleri araştırmak, fotoğrafçıların kariyerlerini geliştirmek vb. için kullanıldı. Her fotografik görüntü, her ne olursa olsun, mesaj verme işlevinin dışında, bir işarettir. Her fotografik söylemin en genelleştirilmiş koşulları, retorik işleyişin ve sistemin içinde ifade edilen pek çok 'gerçek değer'in geçerliliğini reddeder. Daha önce de gördüğümüz ve göreceğimiz gibi, söylemin en genel ifadeleri bir çeşit feragat, bir tarafsızlık iddiasıdır. Kısacası, fotografik söylemin bir uçtan bir uca işleyişi, kendisini şeffaf kılmaya yöneliktir. Yine de söylem inkâr edilebilir, kendi koşullarını gözlemleyebilir ama onlardan kaçamaz.

Eldeki sorun, işaretin ortaya çıkış sorunudur. Fotografik iletişimin tamamen geleneksel doğasını sadece fotografik işaret sistemlerinin ortaya çıkışına ilişkin tarihsel bir anlayış geliştirerek kavrayabiliriz. Hem yüksek sanatın fiyatı belirlenmiş saltanatında hem de geniş anlamıyla kültürde, fotoğrafın tarihsel sosyolojisine ihtiyacımız var. Anlatılmak istenen tarihsel ifadelerin içindeki fotoğraf ve yüksek sanat arasındaki ilişkidir.

II

Burada, iki fotoğrafı değerlendirmek istiyorum. Bir tanesi, 1905 yılında Lewis Hine tarafından çekilmiş; diğeri ise Alfred Stieglitz'in 1907 tarihli fotoğrafı. Hine fotoğrafı, Immigrants Going Down Gangblank, New York (New York'ta, Sürme İskeleyden İnen Göçmenler)i gösterir; Stieglitz fotoğrafının başlığı ise The Steerage'dir (Kasara Altı). (bkz. Resim 4.1 ve 4.2) Bir anlığına Stieglitz'in fotoğrafının görkemli şöhretini unu-



Resim 4.1 Lewis Hine, Güverte iskelesinden inen göçmenler, New York, 1905

tarak; bu iki fotoğraf arasındaki naif ilişkiye değineceğim. Eğer mümkünse, sahte cehaletimin sınırlarını zorlayarak, her iki fotoğrafın da yaratıcısını ve içeriğini yok sayarak, fotoğrafların gökten düştüğünü farz edeceğim. Tamamen yanılmış olduğumu bilerek, kendimi temize çıkarmak istiyorum. Ayrı ayrı her iki fotoğraf da çok anlamlı bir şekilde dönemlerinin özellikleriyle vurgulanıyorlar. Hazır kendimi cahil konumuna yerleştirmişken ilk eğilim olarak, her iki fotoğrafı da geçen 10 yıllık bir süreç içinde çekilmiş gibi düşünüyorum. Her iki fotoğraf, birlikte oldukça dar, ikonografik bir alan sunuyor gibi gözüküyor. Hine fotoğrafında, sürme iskele, çerçeveyi çapraz bir şekilde kesiyor, kameraya doğru oluşan görüntüyü açılıyor. Bir adam, silüet bile olsa, sürme iskeleye doğru adım atmaya hazır görünüyor. Bir bohça taşıyor. Vücudu zaten fotoğrafın sağ köşesinde bölünmüş. İki kadın, sürme iskelede duran adamın önünü kesiyor. Her ikisinin de uzun eteği var. Sol öndeki kadın, geniş bir bavul taşıyor. Verilen bu bilgide, sürme iskeleyi ya da üç göçmen silüetini tanımlamak, fotoğrafın altyazısı olmadan, zor olurdu. Stieglitz'in fotoğrafında, sürme iskele, sol kenar tarafından kesiliyor; yukarı güverteyle kesişerek, oraya doğru uzanıyor. Hem yukarı güvertede hem de aşağıdaki, insan kalabalığı bulunuyor; eşarplı kadınlar, siyah şallı, Slavik bakışlı, bebeklerini taşıyan kadınlar, yakasız tişörtlü, işçi bereli adamlar. Kimi oturuyor, kimileri ise birbirleriyle konuşuyor. Yukarı güvertedeki bir adam, gözüme çar-



Resim 4.2 Alfred Stieglitz, *Kasara Altı*, 1907

pıyor, çünkü belki fötr şapkası gölgeli alanda çokça elips şekli veriyor ya da şapkası o zaman için çok da alışlagelmiş değil. Tüm izlenim, bir kalabalığa ve deniz yolculuğu yapan fakir ailelere dair... Bu seviyede, kapsamlı bir okuma yapmaya teşebbüs etmemize bile gerek yok.

Bu, oldukça ruhsuz olmakla beraber, iki fotoğrafın güç belâ masumane okunuşudur. Her iki görüntü de; sanki aynı filmde; bir göç belgeselinden çıkmışlar gibi, ortak bir söylev içinde birleşiyorlar. Ama

ben bunun yerine, her iki parçanın da kendi özerkliklerine değineceğim. Şu an, her iki fotoğrafın da sanat eseri olduğu kanısına varıyorum. O halde bu iki fotoğrafın anlam dolu sorumlulukları, onların aynı 'nitelik' ölçeğinde, birbirlerine göre yerleştirilmelerinde yatıyor. Açıkçası, böylesi bir karar 'nitelikli fotoğraf' kuramını zorluyor: Tarafsız okumaya yaklaşan her olasılık zaten yok gibi görünür.

Fotoğraf niteliğinin bir tasarım sorunu olduğuna ve fotoğrafın iki boyut içindeki tonların simgesel bir düzenlemesi olduğuna kendimden emin bir şekilde karar veriyorum. Hine'in dolambaçsız dürüstlüğü, çerçeve içindeki figürlerin gündelik ve rutin tavırlarının tek bir yönden sunumunu etkileyici buluyorum (ya da sıradan). Stieglitz'i ise Kübizm'in temellerine çağrışım yapan, yakınlaşan ve ayrılan çizgilerin karmaşık dizilişinde etkileyici (ya da sıradan) buluyorum. Öte yandan, varsayalım ki, fotografik sanatın niteliğinin, onun öyküsel yeteneğinde yattığına karar veriyorum. Peki, Hine ve Stieglitz'in sanat eserlerinin karşısında hangi temel üzerinde öyküsel nitelik hükmü kurabilirim? Stieglitz'in destansı fakirlik izlerinden hoşlanırım/hošlanmam, etkilenirim/etkilenmem. Karşılaştığım sorun, bu okuma sistemleri içerisinde yapacağım her hareketin, neredeyse aniden, eldeki eserlerle önemsiz bir ilişki üzerinden yazınsal düzenin içine geçiyor olması. Fotoğraf, ikincil bir sanat eseri nesnesi olarak, eleştirinin hayali durumundan yazınsal sanat eseri olarak ayrılır. Kendimizi tekrar sınırlarını kabullenmeyi reddeden bir söylev durumunun ortasında buluruz; fotoğraflar, doğanın hükümsüzlüğünde mesaj olarak belirirler. Son olarak, Barthes'ın fotografik görüntünün 'çok anlamlı' kişiliği olarak tanımladığı; 'gösterilenlerin yer değiştirdiği anlam zincirinin'³ 'varlığını' kabul etmeye zorlarız. Başka bir deyişle, tek başına fotoğraf, sadece anlamın olasılıklarını sunar. Fotoğraf, yalnızca somut söylem durumunun içine yerleştirilmişliğiyle tamamen anlamsal bir sonuç ortaya atabilir. Her bir fotoğraf olası şekilde metinler alanı tarafından sahiplenilmeye açıktır. Her yeni söylem, durumun kendi mesaj gruplarını yaratır. Bununla tekrar tekrar karşılaşırız, Bugün; Modern Sanat Müzesi (The Museum of Modern Art) tarafından sahiplenilmiş olan Daily News gazetesinin ön sayfasında bir zamanlar yayımlanan, şipşak çekilmiş imzasız cinayet fotoğrafları bile fotoğrafçı Weegee'nin kariyerinde önemli bir örnektir. Hine'nin aslen sosyal-işçi sınıfı gazetelerinde yayımlanan baskıları, sadece sendika broşürlerinde görünen bir sanatçı olarak kariyerine biyografik bir işleyiş katar. Dahası, eylemsel fotoğrafı bir

'serbestlik hali' içinde; onaylama ve destekleme sisteminden bağımsız bir söylem olarak düşünmek imkânsızdır. Böylesine bir halin; böylesi tarafsız bir zeminin yaratılması bile, fotoğrafa bir turist hassasiyetiyle yaklaşan burjuvazi entelektüel imtiyazının efsanevi görüşünü temel alan söylem durumunun ortaya çıkmasına neden olur. Böyle bir buluş, daha önce de belirttiğim gibi buluşun reddi; eleştirmenin sosyal bir oyuncu olarak reddidir.

Öyleyse, Hine'nin ve Stieglitz'in fotoğraflarındaki anlamsal yapılanmaların benzerlikleri ya da farklılıkları üzerine konumlanacak bir fotoğraf eleştirisini nasıl kurabiliriz? Her iki fotoğrafçının da sosyal ve tarihî içeriklerini dışta tutarak, söz konusu anlama ilişkin bir kavrayış edinmeye başlayabiliriz gibi görünüyor. Cevaplandırılacak soru şu şekilde olabilir: En geniş kapsamıyla, Stieglitz'in ve Hine'nin asıl retorik işleyişi neydi?

Stieglitz'in Steerage (Kasara Altı) eseri, ilk defa 1911'de Camera Work'de yayınlandı. Camera Work, Stieglitz tarafından kurulmuş ve 14 yıllık tarihi boyunca onun kontrolü altında kalmıştı. Camera Work'ü kendi gerçekliğinde bir sanat eseri; daha küçük, ast işler için bir çeşit anıtsal sandık olarak düşünmek faydalı olacaktır. Temel anlamda, Stieglitz, dergi sanatçısıydı; bu anlamda Hugh Hefner'den farklı değildi; bütün söylem durumunu şekillendirebilirdi. Camera Work, başka sanatlarda da fotoğrafta olduğu gibi, Amerika'daki 1903-1917 yılları arasındaki avantgard söylemi kapağına taşıdı. Bu kapaklarda yer alan ne varsa hepsi, Stieglitz'in ellerinden geçti. Bazı sanatçıların ise, çalışmalarının yayınlandığı sayılar üzerinde kimi denetimleri oldu.

Stieglitz, Camera Work ile daha önce örneği olmayan bir çalışma ortaya koydu; Dergi, fotoğrafı sanat olarak ele aldı ve yüksek sanatın bir parçası olmayı arzulayan her fotoğrafın arkasında, üstü kapalı bir metin, heykel görevi üstlendiğini öne sürdü. Camera Work, fotografik görüntünün anlamsal özerkliği efsanesine her şeyden fazla kaynak icat ederken fotoğrafı, söylemin merkezi nesnesi olarak ele aldı. Bu anlamda, Camera Work, fotoğrafı değerlendirerek kendi esas metinsel görevini kaçınılmaz bir şekilde inkâr etti.

Anıtsal çerçeveleme aracı olarak görülen Camera Work, pek çok alt girişime bölündü. Fiziksel anlamda, en belli olanlarından bir tanesi, dergiyle beraber sunuluyordu. Reprodüksiyonların kendisi çok değerliydi. Genellikle, tonları itibarıyla asıllarından daha üstün olduğu iddia edilebilirdi. Gravürlerde, Stieglitz'in kendisi bizzat görev alırdı.

Her görüntü çok nadir kâğıtların üzerine basılır; bakan kişi ancak onu koruyan ağır iki boş sayfayı ayırdığı zaman, baskıları görebilirdi. Bu kâğıtlardan bir tanesi, ayrıca yarı saydam görüntüyü destekleme görevi de üstleniyordu. Gravürler çoğunlukla tonluydu; sepya en çok rastlanan ton olmakla beraber; mor, mavi ve yeşil de zaman zaman görünüyordu. Yayınlarında böylesine baskılar yer veren dergilerin sayısı ise bir düzineyi geçmiyordu. Baskılar genellikle metin boyunca üçlü veya dördlü gruplar olarak dağıtılırdı. Ne bir yazı ne de başlık fotoğraflara eşlik ederdi; bunun yerine her biri ayrı ayrı sayafada, her bölüm için ayrı önsözle birlikte yayımlanırdı.

Bakış açıları son derece açıktı; Camera Work'teki fotoğraflar, olağanüstü bir el işçiliğinin kıymetli nesneleri olarak kabul ediliyordu. Camera Work'teki başlık, bu el işçiliğine işaret etmekteydi. Çağdaş bakış açısında, belki önemsiz bir bildiri gibi görünebilir –günümüzde çok 'ustalık'li' reproduksiyonlarla karşılaşmak mümkün. Ancak, fotografik reproduksiyona zarıflık taşıyan ve imzalı olarak yayımlayan, Camera Work'tü. İlk defa fotografik reproduksiyon, esas bir değer; kendi birincil fiziksel doğasında; kendi 'el işçiliğinde' yatan bir değer taşıdı. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl fotoğraflarının geniş ölçekteki endüstriyel reproduksiyonu ile el işçiliği arasındaki evrimleşen ilişkiyi düşünmek ise önemsiz bir durum değil. 1880'lerin sonunda, 'baskı plakasına tek yönlü paralel çizgilerle yapılan kazıma'nın bulunuşuyla, fotoğraflara ofset baskı yapılabilmeye başlandı ve fotoğraf kopyalarının hızlı mekanik reproduksiyonları da olası hale geldi. Camera Work'ün 14 yıllık hikâyesi, ana akım medyada ucuz fotografik reproduksiyonların çoğalmasıyla paralellik taşır. 1910'da 'kalitesi azaltılmış' ancak bilgilendirici reproduksiyonlar, hemen hemen her resimli gazetede ve dergide yer almaya başladı. Bu bağlamda, Camera Work, neredeyse sanayileşmenin dışlarındaki zanaatin erken Raffaelci bir kutlamasıydı. Teknolojik anlamda fotoğrafın en önemli özelliği, çoğaltılabilir olmasında yatar. 'Eşi olmayan bir nesne' olarak fotoğrafın konumu, Talbot'un pozitif-negatif süreci icadıyla sonlanır. Camera Work'ün benzeri olmayan tek bir görüntü etrafında konumlanan söylemi, dagerreyotipi kuşatan folklor içinde tarihsel olarak, önceden kavranabilir. Dagerreyotip işlemi, küçük bakır levha üzerinde tek, çoğaltılamaz, gümüş bir görüntü üretir. 1840'ların fotografik literatürü, görüntünün mücevher benzeri özelliklerine olan saplantısıyla karakterize edilir. 'Chilton'daki örnek, kendi sınıfındaki en önemli mücevherdir. Bir peri işine benzer

ve yaklaştığı nesnelerin rengine göre, bukalemun gibi renk değiştirir.⁴ Degarreyotip bir çeşit ilkel değeri, o nesneye doğa tarafından verilen değeri ortaya koyarak Aeolus'un arpına ulaşır. Degarreyotip'i saran fetişizmin, hepsi de sürece ilişkin popüler belirsizlikte kök bulan görüntüleri de oldu: Kadınlar çoğunlukla lensten içeri, süzgün bakışlarla fotoğraflandı.⁵ Degarreyotip, ölümün huzurunda çağrışım gücü üstlendi. Ölü çocuklar, uyuyormuş gibi fotoğraflandırıldı. Belgelenen bir örnekte, kameranın uzun zamandan beri gömülü olan bir çocuğun ruhunu geri çağırabildiği görüldü.⁶

Ama yalnızca Spritüalizm, 19. Yüzyıl fotografik söyleminin sadece bir kutbunu yansıtır. Fotoğraflar fetiş nesneler ve belgeler gibi anlamsal konumlara ulaşırlar. Fotoğrafın içeriğine bağlı olarak, duygusal ya da öncelikle bilgilendirici güce sahip olduğu görülür. Her iki güç de, fotoğrafın efsanevi gerçeklik değerinde yatar. Ama bu mit, bilmeden, iki ayrı gerçeği fark eder: Sihrin gerçeği ve bilimin gerçeği. Fetiş (ölü çocuğun degarreyotipi) bir kalıntı olarak hayali durumunun etkisiyle anlam uyandırır –bunu, sihrin soyut gerçeğiyle yapar. Çağrışımın, bir yandan nostaljiyle bir yandan da histeriyle sınırlanan duygusal bir alanda meydana geldiği düşünülür. Görüntü de ayrıca, görünümünün içine girip, görünürü soyutlaştıran sihirli bir güçle donatılmıştır: Örneğin insan kişiliğinin sınırlarını açığa çıkarmak...

Diğer kutbu, kanıtın yasal gücünü taşıması nedeniyle, deney-selciliği temel alan işleyişiyle fotoğrafın bilgilendirici işlevi olarak tanımlamayı tercih ettim. Bu bakış açısından fotoğraf, gerçek dünyayı basit bir yöntemle temsil eder: Fotoğraf kendi zamansal ve mekansal sınırlarıyla kısıtlı ya da içerik açısından ilgili olduğu nesneyi veya olayı temsil eder. Bir adamın yüzünün fotoğrafı, adamı temsil eder. Aynı zamanda bir grup adamı da temsil edebilir. Bu bürokratik rasyonalizm, fotoğrafa bir araç olarak el koyar. Örneğin, Paris polisi 1871 Komün'ünden sağ kalanların yüzlerini belgelediği zaman, fotoğrafı sınıf mücadelesinin bir aracı gibi sahiplendi. Bu, fotografik kimlik kartının ve fotografik 'aranıyor' afişinin ilk örneğidir. Fotoğrafın diğer eşdeğer rasyonel işleyişleri ise 19. yüzyıl boyunca icat edilir. Amerikan kızıl derilerinin soyu yok edildiği gibi, vakur portreleri de yapılır. Fransız İmparatorluğu'nun Mısır fetihleri anıldı. Yeniden üretilen bu fotoğraflar, burjuvazi sınıfının genişleyen sınırlarının ideoloji yüklü maddeleştirmesine hizmet eder. Sınırların efsanevi görüntüsü, fotoğrafların anlamlarıyla fark edilir. Etki kuramları, fotoğrafı benzersiz ve özel bir

şekilde nesnesine bağlı görürken; bilgilendirici değer, sıklıkla fotoğrafın kitlesel yeniden üretimine bağlanır. Carte-de-visite, bu yöndeki bir hareket temsil eder; her Fransız köylüsü Louis Napoleon ve ailesini portreleyen kendi ziyaret kartına sahiptir. Walter Benjamin'e göre, kitlesel yeniden üretim, fotografik mesajın niteliksel olduğu kadar niceliksel değişimini de temsil eder. Sanat Eseri'nde (The Work of Art) ve Mekanik Reprodüksiyon Çağı'nda (Age of Mechanical Reproduction, 1936), benzersiz ve değerli bir nesne olarak sanat işi ile yeniden üretilebilir birim olarak sanat işi arasında gelişen zıtlığı tanımlar. Benzersiz sanat nesnesi, içinde ideolojinin gizlendiği bir söylemin merkezinde durur; diğer taraftan fotoğraf, potansiyel okurun alanını genişleten, gündelik dünyanın imtiyazsız alanına girmesine izin verilen yeniden üretilebilirliği ve 'sergi değeri' ile tanımlanır. Politik bir tartışma aracı olarak fotoğraf, tamamen basını kontrol eden sınıfın hizmetinde çalışır.

Fransız romantik ve proto-sembolist eleştiri, gazeteciliği ve fotoğrafı, sanatın düşmanı olarak görür. Gelişmekte olan 'demokratik' medyaya karşı şikâyetler estetik koşullarda ifade edilir. Ancak, devredilerek neredeyse her zaman orta sınıf ve işçi sınıfına yönelik ümitsiz yenileme hayaliyle birleşmiş olarak şizofrenik sınıf nefretinin içine yerleştirilir. Theophile Gautier, Mademoiselle de Maupin'in önsözünü Fourier, Saint-Simon ve cumhuriyetçi gazeteciliğin gerçekçi-faydacı isteklerine saldırarak genişletir:

Bir kitap, jelatin çorba yapmaz; bir roman dikişsiz bir çift bot değildir, bir sone, devamlı püskürten bir şırınga, drama bir tren yolu değildir... Charles X... gazetelerin zapt edilmesini emrederek sanata ve medeniyete büyük hizmet etmiştir. Gazeteler, şaire ya da idareye karşı bizde yarattıkları güvensizlik ve böylelikle de dünyadaki iki mükemmel şey olan telif ücretini ve şiiri imkânsızlaştırmalarıyla ilhamı, kalbi ve zekayı öldürür... Eğer Lous-Philippe yazınsal ve politik gazeteleri baskı altına almış olsaydı, ona sonsuz şükranlarım olacaktı.⁷

Edmond ve Jules Goncourt da aynı kanal üzerinden tartışmalarını sürdürdüler (1854):

Endüstri, sanatı öldürecek. Endüstri ve sanat, aralarında hiçbir uzlaşmanın mümkün olmadığı iki düşman.... Endüstri yararlı olmak amacıyla başladı. En büyük çoğunluğa en yüksek kazancı hedefledi: İnsanların ekmeğiydi. Sanat, yararsızlıktan başladı. Çok az kimse için kabul edilebilir olanı hedefledi. Soyluların

bencil süsüydü... Sanatın insanlarla yapacağı hiçbir şeyi yoktu. Güzeli evrensel onaya teslim ettiğinde, güzele ne olur? İnsanlar sanata sadece, sanat insanlara düştüğünde ulaşabildiler.⁸

Son olarak, Baudelaire'in fotoğraf üzerine ünlü görüşü:

Aptallığın ve Fransız zihninde kutsal olana ilişkin ne kaldıysa onaylanmasına küçümsenemez katkıları olan yeni bir endüstri yükseldi. Putperest kalabalık, –tamamen anlaşılır bir şekilde– kendisinin olan ve kendi doğasına uygun ideal bir değer istedi. Resim ve heykelde, özellikle Fransa'da, günümüz bilgesinin aynısını... 'Doğaya inanırım; sadece doğaya inanırım (bunun için iyi nedenler var). Sanatın doğanın tam tamına yeniden üretiminden başka bir şey olamayacağına inanıyorum... Bu nedenle, bize doğayla özdeş ürün veren endüstri de, sanatın mutlak bir parçasıdır.' Kindar Tanrı, yığınlar oluşturan duacılarına kulak verdi. Daguerre, onun mesihiydi. Şimdi, ona inanlar kendisine şunu söylüyor: ' fotoğraf bize kusursuzluğun arzulanabileceğimiz tüm teminatlarını verdiğinden beri (buna gerçekten inanıyorlar, çılgın salaklar!), fotoğraf ve sanat aynı şeylerdir.' O andan itibaren sefil toplumumuz, metal parçasının üzerindeki kendi görüntüsünün üzerine Narsistçe aşık oldu... Bazı demokratik yazarlar, bunun halk arasında tarih ve resim üzerine ucuz bir nefret yayma yöntemi olduğunu fark ettiler.⁹

Bu retorik, estetiğin var olan bu retorisi Camera Work ile olan ilişkisinde nerede durur? Amerikan avantgard'ı Fransızca ifadelerle icat edildi. Fransız entelektüellerin ölü neslinin geleneği Stieglitz'in beynine kâbus gibi çöktü. Fotoğraf tanımı, kaçınılmaz olarak, Baudelaire'in damgasıyla başa çıkmak zorunda kaldı. Fotoğrafın yüksek sanat olarak icadı, köklerini Romantizm'in ve Sembolizm'in retorisinde bulur. Bu yükselişteki temel taktik, fotoğraf değerinin basit bir mücevher ya da bir gerçek gibi değil de Gautier'in şiirlerinde metaforu kullanması gibi, kabartma işli süs taşı gibi kullanılması oldu. Fotoğraf bu efsane-nin içinde yüksek el işçiliğinden çıkma bir değer kazandı. Bu el işçiliğinin değeri insan emeğiyle sınırlandırılırken, öncelikle şaire yüklendi.

Camera Work'ün Steerage'inin (Kasara Altı) görücüye ilk çıktığı 36. sayısı, Stieglitz'in sınıf retrospektifleriydi. 18 yıllık süreci (1892-1910) gösteren yaklaşık bir düzine fotoğraf yer alıyordu. Başka hiçbir fotoğrafçının işi ya da gravürü bu sayıda yer almıyordu. Baskıların arasında Erkek Eli (The Hand of Man), Dönem (The Terminal), Bahar Yağ-

murru (Spring Showers), New York, The Mauritania, Uçak (The Aeroplane) ve Zeplin (The Dirigible) yer alıyordu. Baskılar, ortak ikonografik zeminde bir araya geliyor, endüstriyel kültürün doğadaki izleri gibi bir çeşit kentsel vurgu taşıyorlardı. Bu zemin, Stieglitz'in kariyerinin erken dönemlerinde her iki biçimde de ürün vermiş olmasına rağmen, portreleri ve 'doğal' yeryüzü şekillerini dışarıda bırakması nedeniyle olumsuz bir şekilde değerlendirildi. Tamamlayıcı herhangi bir görüntünün çok anlamlı özelliğini sınırlandıran, görüntülerin zayıf bir şekilde birleştirilmesinde bir çeşit montaj ilkesini fark edebileceğimizi düşünüyorum. Bununla beraber, 'tematik bütünlük'teki bu görünür girişimin fotografik anlam sahnesini kurmada, derginin herhangi bir bölümünde yer alan eleştirel yazıdan daha az işlevsel olduğu konusunda hemfikir değilim. Bu özel sayıda yer alan en önemli eleştirilerden biri Benjamin de Casseres'nin 'Sanatta Bilinçsizlik' başlıklı yazısıydı. Casseres, burada Stieglitz'i okumanın genel koşullarını fotoğrafa değinmeden kuruyordu:

Bunlar, ilgili hiçbir düşüncenin, duygunun tek başına Bilinçsizlik'i uyandırmadığı ve asla beyne dokunmayan estetik duygular; belirsiz duygular, tarif edilemez, karmaşık; girdaplar ve derin deniz fırtınaları oluşturan duygular... Hayal kurma, Bilinçsizlik'in rüyasıdır. Bilinçsizlik'in acayip, muhteşem sınırlar krallığıdır. Dehanın haşhaşıdır. Tuvale yansıyan bütün güzellik, sanatçının zihninin dışında şekil alır ama hayal gücünün kökleri kişiliğinden bile daha derin yerlerde salınır. Dahinin ruhu, soyun güvenli kasası; dünyanın Bilinçsiz ruhunun hazine torbasıdır. Nesilden nesile, Sır tutan Tanrı, rüyalarda saklanıyor. Ve dahinin ürünü bizi şaşkına çeviriyor çünkü, sonsuzlukla işbirliği yapıyor.¹⁰

Modern burjuvazi estetiği gizemciliğinin daha iyi bir örneğini bulabilmek güç olurdu. Kendi zamanında bu parça elbette endüstriyel estetiğin zoraki açıklamasıydı. Ama, 'dehanın ve hayalgücünün' romantik-sembolist kateşizminin ötesine, Proto-Sürrealizm'e doğru yönelişinin öncü retoriği olarak yer aldı. Sonunda Eco'nun ve Poe'nun yankıları, fazlalılık noktasında netleşir. Casseres'nin fotoğraf söylemini temel alan 'gerçeğin mekanik dayatması' iddiası, dışarıda tutulmuştur. Bununla birlikte Camera Work'te bu metin, fotoğrafı şiir, resim, heykel konumuna yükseltir. Böylece şiddetli sınır değişikliği oluşur, fotografik söylem ve estetik söylem arasında en önemsiz koşulların dışında daha önce var olmamış bir alan kurulur. Casseres'in kibirli tartışması ge-

lişmekte olan bu söylemin oluşmasını ve şekillenmesini sağlar. Ama Üçüncü Sınıf (The Steerage) gibi bir sanat eserini çevreleyen anlamsal beklentilere yaklaşmak adına, bu tartışmadan daha önemli kanıtlara da ihtiyacımız var. 1942’de Stieglitz’in bir kısım hatırası, ‘Kasara Altı nasıl oluştu’ (How The Steerage Happened) isimli metinle birlikte yayımlandı.

1907’nin başlarında, Temmuz ayında, küçük ailem ve ben Avrupa’ya yelken açtık. Eşim ‘Kaiser Wilhelm II – zamanında Kuzey Almanya Loydu’nun moda gemisi – ile gitmemiz konusunda ısrar etti. Geminin birinci sınıfındaki havadan nasıl da nefret ederim! İnsan ‘nouveaux riches’tan (yeni zenginler) kaçamaz... Üçüncü gün, sonunda daha fazla dayanamadım. Buradan uzaklaşmak zorundaydım. Güvertede gidebileceğim kadar uzağa gittim. Güvertenin sonuna geldiğimde, tek başıma dikildim ve aşağı baktım. Kasara altının aşağı güvertesinde kadınlar, erkekler ve çocuklar vardı. Kasara altının yukarı güvertesine, geminin sağ altındaki küçük güverteye bağlanan dar bir merdiven vardı.

Solda, eğimli bir baca ve yukarı üçüncü sınıf güvertesinde yeni boyanmış haliyle pırıl pırıl parlayan bir asma iskele bağlıydı. Oldukça uzun ve beyazdı. Seyahat boyunca kimse ona dokunmamıştı.

Yukarı güvertede, korkulukların orda, fötr şapkalı genç bir adam vardı. Şapkasının şekli yuvarlaktı. Kasara altının aşağı güvertesindeki kadınları, erkekleri ve çocukları izliyordu. Yukarı güvertede sadece erkekler vardı. Sahne beni tamamen etkiledi. Çevremden kaçmaya ve bu insanlara yaklaşılmaya devam ettim... Birbirine bağlı şekiller gördüm. Şekillerin ve hayat hakkındaki hislerimin altında yatan resmi gördüm. Bu görece yeni görüntünün beni tutmasına izin vermeye devam edip etmemeye karar vermeye çalıştım – insanlar, sıradan insanlar, geminin, okyanusun ve gökyüzünün hissiyatı ve zengin olarak adlandırılan çeteden uzak olmamdan kaynaklanan kurtulmuşluk hissiyatı...

Pozlanmamış bir levham vardı. Gördüğümü ve hissettiğimi alabilecek miydim? Sonunda obtüratörü bıraktım. Kalbim çarpıyordu. Kalbimin daha önce böylesine çarptığını hiç duymamıştım. Fotoğrafıma ulaşmış mıydım? Eğer yapabildiysem, 1892’deki ‘Araba Atları’ ve benim 1902’deki ‘Erkek Eli’ işimden sonra, fo-

toğrafçılığa yeni bir görüş açısı ekleyecek olan bir kilometre taşı koymuş olacaktım. O kişilerin ötesine geçebileceğim hissi; ilgili şekilleri ve en derin insan hislerini temel alan, benim kendi evrimimde ve eş zamanlı gelişen keşfimde bir adım.

Fotoğraf makinemi odama götürdüm. Döndüğümde eşim bana 'Steward'ı sana bakması için yolladım' dedi. Ona nerede olduğumu anlattım. 'Sanki başka bir dünyaya gitmişsin gibi konuşuyorsun' dedi. Ben de öyle olduğumu söyledim. 'Birinci mevki-deki bu insanlardan nefret ettiğini nasıl söyleyebilirsin?' 'Hayır, onlardan nefret etmiyorum. Ama sadece kendimi tamamıyla bu yerin dışında hissediyorum.'¹¹

Gördüğüm kadarıyla, bu metin tamamıyla sembolist bir otobiyografi. Bununla beraber, yüzeysel bir okuyuş, Stieglitz'in kendisine bulduğu sembolist klişeleri ortaya çıkarmak için yeterli. İdeolojik bir bölme yapılır; Steiglitz, iki dünyayı önerir; kapana kısılmış ve özgür dünya. İlk dünya, eşi ve 'nouveaux riches' (yeni zenginler) ile şekillenirken; ikinci dünya 'sıradan insanlar'la konumlanır. Fotoğraf, iki dünyanın kesişiminde; olduğu gibi bakılarak çekilir. Güverte iskelesi, Stieglitz ve sahne arasında bir engel gibi durur. Fotoğrafçı izleyici olarak, fötr şapkalı genç bir erkeği; fotoğrafının öznesi olarak şekillendirdiği bu biçimi gösterir. Kaçış olasılığı, Öteki'yle olan efsanevi tanımlamanın altında yatar: 'Çevremden kaçmaya ve bu insanlara yaklaştırmaya devam ettim.' Bana, Baudelaire'in 1848 devrimi boyunca, cumhuriyetçi bir yazar olarak yazdığı kısa denemeyi hatırlatıyor. Burjuvaziden uzakta olan sembolik alanlar, açıkça tarif edilir: Hayali soylularla olan tanımlama, Hristiyanlıkla tanımlama, Rosicrucianizm ile tanımlama, Satanizm ile tanımlama, hayali proleter ile tanımlama, hayali Taiti'lilerle tanımlama vb... Ama saklanan en son simge, Hayalgücünde ve Hayalgücünün fe-tiş ürünlerindedir. Stieglitz, eşine öteki dünyadan bir negatif camıyla geri döner.

Stieglitz için Kasara Altı, bu otobiyografinin çok yüksek değer yüklenmiş bir görselleştirimidir. Bir görselleştirmeden daha fazlası, bir somutlaştırmadır; fotoğrafın, bir otobiyografiyi de barındırdığı düşünülür. Fotoğraf, karmaşık metonomik bir güçle; kavrayışsal olanı soyutlaştıran ve etkinin krallığına giren anlamla yüklüdür. Fotoğrafın, deneyimin tamamını kodladığına; Stieglitz'in o yerde bulunmasının görüngüsel eş değeri olduğuna inanılır. Bu metanomi, metafora geçecek kadar azaltılmıştır. Bu nedenle Stieglitz'in indirgemeci zorlamasının çok uçta olduğu,

görüntünün gücüne olan inancının çok yoğun olduğu, görüntünün gö-rüngüsel seviyesini reddettiği ve anlamı soyutlama üzerinden çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Olası metonomik eşitleme 'sıradan insanlar = yabancılaşmam' yerine, indirgenmiş metaforik bir eşitleme 'şekiller = yabancılaşmam' ile karşı karşıya kalırız. Son olarak, anlamsal dağılım işlemiyle, önemsiz ve saçma bir ifadeyle baş başa bırakılırız: Şekil = hisler.

Bu, Clive Bell'in anlamlı biçim kavramıdır. Biçimin özgünlüğü dışındaki bütün özgünlük, bir soyutlamaya dönüşüncüye kadar fotoğ-raftan uzakta yontulur. Ama bütün soyutlama kuramları üstdil gerekliliğini, sanatın söylem içine yerleştirilmesini reddeder. Okur sadece 'bunun simgesel bir sanat olduğu' ya da bu fotoğrafın bir metafor olduğu' yönünde bilgilendirilirse fotoğrafı Stieglitz'in beklediği gibi yorumlayabilir. Metin çerçevesinin varlığıyla otobiyografi ya da ilgili herhangi bir kurgusal metin, görüntü ekseninde tekrar okunabilir. Okurun, fotoğrafın tabanında, yabancılaşmış yaratıcı dehanın efsanesinde, yeniden oluşturma ayrıcalığı bulunur. Casseres'in 'Sanatta Bilinçsizlik' tanımı, bu modelin habercisidir.

Stieglitz'in kariyeri fotoğraf alanında, metaforun başarısını temsil eder. Kasara Altı, daha sonradan gelen belirgin metaforik iş-lerin; Eşdeğerler (Equivalents)in habercisi olur. Bu sırada Stieglitz bulut fotoğrafları ve müzik arasında tamamen görüntüden doğan bir hikâye arayışı içerisine girer: 'Ernest Bloch'un gözünden bir seri fotoğraf istedim... şöyle bağırıacaktı: Müzik! Müzik! Hey, bu neden müzik! Bunu nasıl yapabildin? Kemanları, flütleri, obuaları ve nefesli çalgıları gösterecekti.'¹² Romantik sanatçının 'müziğin koşullarına' ulaşma dürtüsü, içeriksel bütün başvuruları bırakma arzusu ve anlamı metaforik yer değiştirmeye iletmesidir. Fotoğrafta bu dürtü, görüntünün bildiri durumunun inanılmaz bir şekilde reddedilmesine ihtiyaç duyar. Bu reddediştten gelen nihai sonuç, Minor White ve Aperture dergileri tarafından sunulan söylem durumunu oluşturur. Fotoğraf, tonların düzenlenmesine indirgenir. Tam beyazdan tam siyaha uzanan gri ölçek, etkinin belirsiz dil öncesi ölçeği için bir çeşit fonolojik taşıyıcı sistem olur.

Tahmin edilebileceği gibi, Baudleaire'in duyu ikiliği; duyuların birbirini karşılaması önerisi, Aperture'de yankılanır.

Hem fotoğrafçı hem de müzisyen aynı temellerle çalışırlar. Fotoğraf baskısındaki siyahtan beyaza uzanan grinin sürekli tonları, müzikteki perdenin ve sesin bölünemez ölçeklerine benzer.

Işık yansıtan bir çatı, genel bir ses düzenine ya da gri tona karşılık gelen yüksek perde ses ya da çok yüksek bir nota olarak duyulabilir. Bu arka plan düzeni, melodik ve görsel şekiller için destekleyici bir yapı olarak hizmet eder.¹³

Minor White, Baudleaire'i haklı çıkararak, birbirine uyumlu etkileri eşleştirir; içsel durum, görüntünün anlamlarına ifade edilir:

Fotoğrafçı bize kendi eşdeğer seçimlerini gösterdiği zaman, aslında duygularını anlatır. Ancak bu duygu, fotoğrafladığı nesneye karşı taşıdığı duygu değildir. Gerçekte olan şey aslında, fotoğraflanmış görüntünün veya serinin, onları gören kişinin içinde özel ve bilinen bir hissiyat, hal veya yer yaratmasıdır.¹⁴

White ile, ikonografinin reddedilişi tamamlanır. Aperture, fetişlerin değişiminde birleşen bir gizem topluluğu önerir. Fotoğraf, kendi ilkel konumunu 'kült nesne' olarak yeniler. White'ın son Aperture baskısı Duacının Oktavı (Octave of Prayer), fotoğrafın etkisinin duanın ve meditasyonun yerini alması yönünde tartışmalı bir iddia olmuştur.

Fotografik sanatın gizemli saçmalıklara yönelmesinin, temel yakınlaştırma hareketinin bir sonucu olduğu görüşüne karşı çıkıyorum. Bu yakınlaştırma ilk aşamada, fotoğrafı sanat olarak kurmak amacıyla gerçekleşir. Fotoğraf ve sosyal niteliği arasında açık bir sınır vardır. Başka bir deyişle, fotoğrafın hastalıkları, estetizmin hastalıklarıdır. Estetizmin kendi bütünlüğünde anlamlı herhangi bir çeşit sanat olarak yerinin değiştirilmesi gerekir. Estetik düşüncenin kavramsal bilgi ve ilgiden Kantçı ayrımı, romantizm üzerinde ve romantizm aracılığıyla estetizm üzerinde derin etkisi olan felsefi bir yakınlaştırma hareketidir. Camera Work'ün ortaya çıkışıyla, idealist estetizm Benedetto Croce tarafından çok yoğun tartışmalı bir programa indirgenir:

Yaratıcılık, (sezgiyi kavramdan; sanatı felsefe ve tarihten, evrensel savdan ve olayları anlatma algısından ayıran nitelik olarak da tanımlanabilir) sanatın özüdür. Yansıma ya da yargılama bu yaratıcılık halinin dışında geliştiği zaman, sanat kaybolur ve ölür. Sanatçının kendi eleştirisine dönüşen sanat, sanatçıda ölür. Sanat, sanatın halinden memnun yorumcusuyken hayatın düşünceli gözlemcisi haline gelen dinleyicide ya da izleyicide ölür.¹⁵

Croce, ifade edenin eleştirel temsilcisidir. Sanat, gerçek estetik sezginin içinden gelen hissiyatın ve görüntünün ön sentezsel bir dönüştürmeyle tanımlanır.¹⁶ Herhangi bir fiziksel, faydacı, ahlâki, kavramsal anlam reddedilir. Estetik (Aesthetic) (1901)'te, Croce şöyle yazar:

Eğer fotoğraf tam anlamıyla bir sanat değilse, bunun nedeni kesinlikle içindeki ögenin doğasından az ya da çok ele geçirilmemiş ya da sökülmemiş olmasıdır. Kendimizi en iyi fotoğrafların bile önünde hiç tam anlamıyla memnun hissettik mi? Bir sanatçı hiç düzeltip, az ya da çok değiştirip, bir şeyler ekleyip çıkarmadı mı?¹⁷

Croce'nin Paul Strand aracılığıyla Amerikan fotoğrafçılığı üzerinde etkisi olmuştur. Strand'ın yukarıdaki tartışmaya cevabı (1922) açıktır:

Bay Croce fotoğrafçıların eksiklikleri üzerine konuşuyor ama fotoğraf üzerine konuşmuyor. Kitabını yazdığı zamanda var olması gibi çok basit bir nedenden ötürü, tamamıyla başarılı fotoğrafik anlatım görmemişti. Bu sırada fotoğrafın sınırlarına ilişkin boş laflar, Stieglitz ve Amerika'da çevremizdeki birkaç kişi tarafından, yaptıkları işlerle cevaplandı.¹⁸

Strand'ın çürütmesi aslında, idealist estetik koşullara bir boyun eğmedir. 'Doğanın ögesi', fotoğrafın temsili konumunun reddiyle, kökünden kazanmıştır.

Croce, Roger Fry ve Clive Bell erken 20. yüzyıl sanatının etrafında birlik kuran bir çeşit kayıp estetik oluşturur. Fry'ın 'hayali' ve 'eylemsel' sanat arasındaki ayırımı ve Bell'in 'anamlı biçimi' modernist sanat etrafındaki yakınlaştırmaların ilerideki göstergeleridir. Bu eleştiriler, fotoğrafın arzu ettiği bir meşruluğu temsil eder. 'Dehanın fotoğrafçısı' ancak görüntüyü oluşturanın, görüntünün sosyal yerleşkesinden koparılmasıyla mümkün olabilir. Fotoğrafın yüksek bir sanat olarak kurulması ancak, soyut fetişe, 'anamlı biçime' dönüşümüyle mümkün olabilir.

Bütün bu söylenenlerle birlikte sonunda, Lewis Hine'ye dönebiliriz. Hine, Camera Work tarafından sunulan söylem durumunun açık bir şekilde dışında durur. Kendi çalışmalarını bu söylemin koşulları içine bağlayan herhangi bir girişimin içinde hiçbir şekilde bulunmaz. Üçüncü, içerisinde indirgemeci ve gizemci kasıt taşıyan her sosyal anlam başlangıcından reddedilirken, Hine fotoğrafı sadece reddetme sahnesine uygulanabilir veya asılabilir. Hine etrafındaki asıl söylem durumu, estetik ama siyasidir. Başka bir deyişle, Stieglitz söylemi belirgin estetikler ve sadece üstü kapalı bir siyasa gösterirken; Hine söylemi belirgin siyasalar ve sadece üstü kapalı bir estetik gösterir. Kendi asıl içeriğinde, Hine fotoğrafı, belirgin siyasi bir ifadedir. Fotoğrafın

doğrudan doğruya siyasi eleştiriye sorumlu olması gibi Kasara Altı da dolaylı olarak siyasi eleştiriye sorumludur.

Hine, sosyologdur. İşi aslen önce, Charities and Cosmos ve sonra da Survey isimli liberal-reformcu gazetelerde yayımlanmıştır. Kendisi ayrıca, Ulusal Çocuk İşçi Komitesi için resimli broşürler yazmıştır. Kızıl Haç için çalışıp, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yıkılan Avrupa'yı fotoğraflamıştır. Bu noktada, Charities and Commons ve Survey'in bu yüzyılın erken dönemlerinde temsil ettikleri siyasetleri kısaca tanımlamaya çalışmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Dergiler, sermayenin kurumsal durumunun eksikliği nedeniyle sermayeye politik tehdit bakışı üstlenen reformcu bürokrasinin yardımsever ajanlarının sesini yansıttılar. Yayınlar komitesi Jane Addams, Jacob Riis ve William Guggenheim'dan meydana geliyordu. Makaleler eyalet işçi müfettişleri, rahipler, içki yasağı taraftarları, göz altı memurları, kamu sağlığı memurları, hayır kurumu dağıtıcıları ve bazı sağ kanat sosyalistler tarafından yazılıyor ve 'Sarhoşlara karşı toplum uyarısı', 'Endüstriyel Kazalar ve Sosyal Maliyetler', 'Kaçak çocuk', 'Ateş İsrafı', 'Tavuk ve Endüstriyel Parazitler', 'Hava Saldırısı ve Toplum' gibi başlıklar taşıyordu. Politik olarak dergiler açıkça sosyalist partinin sağ kanadında konumlanıyorlardı. Ara sıra reform sayılarında sosyalist tartışmalara (özellikle başyazı çizimlerinde) da yer veriyorlardı.

Güverte İskelesinden Aşağı İnen Göçmenler gibi bir fotoğraf yabancılar, ucuz iş, gettolaşma, akıl sağlığı, İngilizce öğretimi vb. oluşan akışla ilgili karmaşık politik bir tartışmaya iliştilir. Ama sanırım Hine'nin fotoğrafında anlamın iki ayrı seviyesini fark edebiliriz. İfade-nin bu iki seviyesi özgürlükçü reform retoriğinin özellikleridir. Eğer (bkz. Resim 4.3) Neil Gallagher'in Worked Two Years in Breaker, Leg Crushed Between Cars, Wikes Barre, Pennsylvania, Kasım 1909 gibi fotoğraflarına ve A Madonna of the Tenements (bkz. Resim 4.4) gibi başka bir fotoğrafına bakarsak, iki ifadeyi de fark edebiliriz. Bir çeşit anlam, birincil olarak ilk fotoğrafta; diğer çeşit anlam ise, birincil olarak ikinci fotoğrafta yer alır.

Neil Gallagher, ofis binası gibi gözüken bir binanın basamaklarının yanında durur. Sağ eli, beton kaidenin üzerinde dinlenir. Sol eli, sol bacağına destek veren değneğin üzerine yaslanır. Yaklaşık 15 yaşlarındadır. Takım elbise, şapka ve kravat giyer. Kameraya doğrudan, çerçevenin merkezinden bakar. Bu noktada, fotoğrafın ve gösterdiği-nin resmi bir belge niteliği taşıdığını söyleyebilirim. Fotoğraf ve metin



Resim 4.3 Lewis Hine, Neil Gallagher, iki yıl kırıcı olarak çalıştı. Bacağı arabaların arasında kaldı, Wiles Barre, Pennsylvania, Kasım, 1909

etki yasasının kanıtı olarak düzenlenmiştir. Altyazı, görüntünün dayanak noktasıdır; ona deneysel bir geçerlilik verir, özgünlüğün içinde istismarı işaretler. Aynı zamanda, Neil Gallagher, kurban edilen çocuk işçiler sınıfının metonomik bir temsili olarak durur. Ama fotoğrafın taşıdığı başka bir anlam seviyesi, ikincil bir yan anlamı bulunur. Neil Gallagher altyazıda isimlendirilir, sadece istatistiksel bir anonimlikten; yaralı bir çocuktan daha fazlası verilir. Hine'nin, çocuk işçileri yetişkinler gibi fotoğraflayabilmek gibi, belki de özneyle kurduğu iletişiminin gizemli üslubundan kaynaklanan bir yeteneği vardı ya da belki bu işçiler, sıklıkla 'çocuk' kişiliğiyle gösterilmiyordu. Gallagher'ın sokakta ve fotoğraf çerçevesinin içinde aldığı duruş, kendisinin kurban olarak konumunu bir zafer edasıyla kutlar. Bununla birlikte içerik tümüyle bir reformdur. Politik anlamda, Hine'nin öznesi olan herkes bir kurban rolü üstlenir. İkinci seviyede çıkan yan anlam ise 'ezilenin saygınlığı'dır. Neil Gallagher, o halde iki metonomik seviyede ifade yaratır. Her iki seviyede de 'efsane' işlevi, resmi gerçeğin bir ifadesidir ve temsil edilen kişiye itibarının verilmesidir. Bir kere altyazıyla desteklenen fotoğrafın kendisi, yaralılar ve işçi sınıfı için kendi karakteristiğinde durur. Burada öne sürdüğüm şey ise, bildiri seviyesini, deneysellikte temellenen retorik ve 'spiritüel' retorik seviyelerine ayırabileceğimizdir.



Resim 4.4 Lewis Hine, gecekonduaların Meryem Ana'sı

İkinci çeşit retorik, kendi bütünlüğünde A Madonna of the Tenement'i bilgilendirir. Bu fotoğraf Survey'in kapağında, çember şeklinde süslü bir çerçevenin içinde yer alır. Slav bakışlı bir kadın oturmuş; kucağında dört ya da beş yaşlarındaki kızını tutar. Başka bir çocuk, dokuz yaşlarında bir erkek, annesinin dizleri dibine oturmuş ve sol eli kardeşine yaslanmıştır. Kadın, dalgın görünür; kızın bakışları sanki hastaymış izlenimi verir. Oğlan, yüzündeki gülümsemeyi biz fark edinceye kadar, endişeli gibi durur. Ailenin giysisi, fakir ancak düzenlidir. Kızın ayakkabıları yoktur ama oğlan kravat takar. Netlik yapılmamış duvar kağıdı, arkada görünmez. Bütün izlenim sevgi dolu aile ilişkilerine dairdir. Bir anlamda, bu görüntüde ifade edilen, yabancı fakir bir ailenin insanın duyarlılığı üzerine yarattığı etkidir. Fotoğraf başlığındaki 'Madonna' kelimesiyle kendisini önemli ölçüde bir dini öğenin de içine önemli ölçüde yerleştirir. Bu kadın ve ailesi, yoksulun tamamen spiritüel cephesini yansıtır.

Judith Gutman'ın Hine biyografisindeki bir paragraf, Hine'nin estetik köklerinin 19. yüzyıl Gerçekçilik'ine dayandığını öne sürer:

1909'da, Buffalo'da Hayır Kurumları ve Cezalar isimli konferans-ta yaptığı konuşmasında... George Eliot'tan alıntılar... 'çalışmak-tan yorgun düşmüş; havuç söken bu yaşlı kadın elleri, bize sanat-ın saltanatından sürülmüş hiçbir estetik kuralı zorlamazlar... bu kambur sırtlar ve küreğe yaslanmış, dünyanın kaba işini yapan yanık yüzler; teneke tavalarıyla bu erkekler, kahverengi testile-ri, iri köpekleri ve soğan salkımları... Onları kendi dinimizden ve felsefemizden ayrı tutacağımıza ve yalnızca aşırı uç dünyalar için geçerli kibirli kuramlarla çerçeveleyeceğimize, onların var-lıklarını hatırlamak bizim için gerekli.¹⁹

Eğer Hine, 'Sanat Nedir' başlıklı bir makale okuyorsa idi; bu Croce'nin ya da Clive Bell'in makaleleri olmazdı ama Tolstoy'un ki olabilir:

Sanatın yerine getirmesi gereken; herkes için geleneksel olan duyguları ve güdülerini, kardeşlik ve aşk hissiyatlarını yaratma görevi şimdi sadece toplumun en iyi üyelerine yönelik bir du-ruma geldi. Aşk ve kardeşlik hissiyatlarını anımsatarak dini sa-nat, kişiyi aynı duyguları güncel hayatın benzer koşulları altında hissetmesini deneyimlemeye hazırlar, sanatın eğittiği kişilerin ruhlarında yatar ve kendi doğasında başka kanallara doğru ge-çer. Çok farklı duygular içindeki insanları, aynı duygu etrafında birleştiren evrensel sanat, kişileri bir olmaya doğru eğitecek ve onlara bir amaç uğruna değil, kendiliğinden hayatın tüm engel-lerinin ötesindeki evrensel birliğin sevincini yaşamak için çağır-acak. Hristiyan sanatın amacı, kişiler arasında kardeşçil bir birlik yaratmaktır.²⁰

Hine, Millet ve Tolstoy geleneklerini takip eden bir sanatçı; gerçekçi bir gizemcidir. Gerçekçiliği, fotoğrafı bir bildiri olarak düşünmesinde yatar. Gizemciliği ise fotoğrafı spiritüel bir anlamın yolu olarak gör-mesinden kaynaklanır. Bu iki imalı seviyenin öne sürdüğü düşünce, iki rolü paylaşan sanatçıyı öne sürer. Fotoğrafın bildiri olarak, deney-sel değerini belirleyen ilk rolü tanıklığıdır. Fotoğrafın spiritüel anlam-la bağlandığı ikinci rolü ise gören konumudur ve ifade eden bir deha kavramı şartına bağlanır. Hine'nin burjuva estetik söylemi tarafından sahiplenebilecek olan seviyesi ikinci seviyedir ve fotoğraf tarihinin içi-ne anlamlı 'ilkel' bir biçim olarak yerleşir.

III.

Oldukça şemasal bir özetle sonuçlandırmak istiyorum. Bütün fotografik iletişimler, bir çeşit ikili folklörün koşulları içinde yer alıyormuş gibi görünür. Bunlar, 'simgesel' ve 'gerçekçi' halk efsaneleridir. Bu karşıtlığın yanıltıcı ama popüler biçimleri, 'sanat fotoğrafı'na karşı 'belgesel fotoğraf'tır. Her fotoğraf, okumanın herhangi bir anında, herhangi bir içerikte anlamanın bu iki kutbundan birine doğru yönelir. Bu iki kutup arasındaki karşıtlıklar: Gören olarak fotoğrafçıya karşı tanık olarak fotoğrafçı; anlatım olarak fotoğrafa karşı röportaj olarak fotoğraf, hayalgücü kuramlarına (ve içsel gerçeğe) karşı deneysel gerçek kuramları, etkileyici değere karşı bilgilendirici değer ve son olarak metaforik anlamlandırmaya karşı metonomik anlamlandırma olur.

Özgürlükçü ve 'kaygılı' belgeseli tamamen gerçekçilikle tanımlamak hata olur. Hine'nin örneğinde de gördüğümüz gibi, en ruhsuz muhabirlerin uğraşı bile dışavurumcu yapıya bulaşmıştır. Hine'den W. Eugene Smith'e kadar dışavurumculuğun sürekli geleneği, 'gerçek'in krallığında yerini almıştır. Yüksek sanat konumuna yerleşmiş olanlar da dahil olmak üzere bütün fotoğraflar, dehanın gizemli olasılığını taşır. Temsil azalır ve sadece sanatçının saptanmış değeri kalır. Bildiriden metafora, Liberalizm'in hizmetindeki fotoğrafın (ve muhabirden dehaya fotoğrafçının) yolculuğu, fotoğraf hakkında şu ana kadar yazılmış en garip parçalardan birinde anılır. Bu, düşmandır:

(Strand) sosyal ideallerde, nezakette ve gerçekte insani değerlere inanır. Bunlar onun için basmakalıp değildir. Bu nedenle ister başıboş, ister Meksikalı piyade, İngiliz çiftçi, İtalyan köylü, Fransız sanatçı, Breton ya da Hebrides balıkçı, Mısırlı fellah, şehir salağı veya büyük Picasso olsun, hepsi aynı kahramansal nitelikle, insanlığa dokunur. Bu, Strand'ın kendi öznelerine karşı duyduğu kişisel sempati ve saygıdır. Ama bu daha çok onun, kişide insani değer çekirdeğini bulan keskin algısının ve bize bu niteliği aktaran şaşmaz fotografik değerlerinin sonucudur. Hepsi, biçim kavramının içinde yer alan sanatsal sürecin parçalarıdır. Kütle ve boşluk arasındaki, düzenden çerçeveye, dokunun zenginliğinden ayrıntı dönüşümüne, sezgi anından sabit şekle uzanan dengedir.²¹

Soyut insanlık övgüsü, herhangi bir politik durumda edilgen kurbanın saygınlığının övgüsü haline gelir. Bu, fotografik görüntünün liberal politik uçlara tahsisinin nihai sonucudur. Ezilenlere, sadece kendi içinde saklı ve kendi koşullarında var olan yapay bir ayrıcalık verilir.

Dipnotlar

1. Alıntı, Richard Rudisill, *Mirror Image: Influence of the Daguerreotype on American Society*, Albuquerque, 1971 s. 57
2. Ibid, s. 57
3. Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', *Communications*, vol.4, 1964, s. 44
4. *New York Morning Herald*, 30 Eylül 1839, Alıntı, Robert Taft, *Photography and the American Scene*, New York, 1938, s. 16
5. *Godey's Lady Book*, 1849, Alıntı, Rudisill, *Mirror Image*, s. 209
6. *Daguerreian Journal*, 15 Ocak 1851, Alıntı, Rudisill, *Mirror Image*, s. 281
7. *Mademoiselle de Maupin*, Londra, 1899, s. 28-44, asıl baskı 1834.
8. 'The Death of Art in the 19th Century', *Realism and Tradition in Art 1848-1900*, ed. Linda Nochlin, Englewood Cliffs, N. J., 1966, s. 16-18
9. Jonathan Wayne (ed.), *Art in Paris 1845-1867*, Londra, 1965, s. 153-4, asıl baskı, 1869
10. 'The Unconscious in Art', *Camera Work*, 1911
11. 'Alfred Stieglitz: Four Happenings', *Photographers on Photography*, ed. Nathan Lyons, Englewood Cliffs, N.J., 1966 s. 129-30, benim vurgum.
12. 'How I Came to Photograph Clouds', *Photographers on Photography*, ed. Lyons, s. 170
13. Eric Johnson, 'The Composer's Vision: Photographs by Ernest Bloch', *Aperture*, no. 16, 1972, s. 3
14. 'Equivalence: The Perennial Trend', *Photographers on Photography*, ed. Lyons, s. 170
15. *Guide to Aesthetics* (çeviri, Patrisk Romanell), New York, 1965, asıl baskı, 1913
16. Ibid, s. 34
17. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistics* (çeviri Douglas Ainslie), New York, 1953, s. 17
18. 'Photography and the New God', *Photographers on Photography*, ed. Lyons, s. 143, vurgum
19. Lewis W. Hine and the American Social Conscience, New York, 1967, s. 29
20. *What is Art?* Londra, 1959, s. 288
21. Milton Brown, *Paul Strand: A Retrospective Monograph, The Years 1915-1968*, Millerton, New York, 1971, s. 370.

Bölüm 5

Fotoğrafın Değeri¹

John Tagg

I.

Ekim 1951'de Berenice Abbott Colorado'daki Aspen Enstitüsü'nde düzenlenen bir konferansa katıldı. Burada, fotoğrafın yazıyla olan yüksek benzerliğine ve bunun Amerika'daki eşsiz gerçekçi yazarların olağanüstü geleneği olduğuna değindi.² Konuşması kapsamında, dinleyicilerine şunu hatırlattı: 'Jack London, güçlü eseri Martin Eden'da sadece gerçekçiliği savunmaz, aynı zamanda gerçekçiliğin coşkusu da taşır. İnsan tutkularının ve inancının, hayatın olduğu gibi, içinde bulunduğumuz gerçek dünyanın gerçek bir bireyi olarak gerçek koşulların fotoğrafını çeker.' Şöyle sordu: 'Bu, fotoğrafın lensten içeri sergilediği keskin, gerçekçi görüntüsüyle anlatmak istediği şey değil mi?' Kısa bir süre sonra cevap mahiyetinde şunu ekledi: 'Fotoğraf, gerçeği ortaya çıkarmanın ve anmanın büyük mücadelesini inkâr edemez.'³

'Proleter' ve 'devrimsel' kurgunun yazarları arasındaki kıyaslama, Man Ray'in bir asistanı ya da öğrencisi için şaşırtıcı bir yazı konusu olur. Aynı şey belki konferanstaki başka kişiler için de söylenebilir; komünist yazar Theodore Dreiser'den 'Ash Can Okulu' ressamlarından John Sloan'a ve Sloan'ın Abbot tarafından 30 yıl sonra belgelenen

1907'deki dükkân vitrinlerini konu alan 'Berberin Penceresi' isimli işine kadar. Bu, açıkça önemli... Abbott işini kasıtlı olarak Amerikan geleneğine uygun bir şekilde düzenledi; dahası, bu geleneği gerçekçi olarak tanımladı.

Burada tabii ki, Berenice Abbott'un 'gerçekçilik' derken ne kastetmek istediğini iyi anlamamız gerekir. Bu sadece bir kavram meselesi değil. Şüphesiz ki, fotografik sürecin kendi doğasında var olan ve abartılı teknik müdahalelerle görüntü üzerinde oynamayan her 'iyi fotoğrafta' yer alan gerçekçiliğe –ya da 'belgesel değere'– inanıyordu. Jack London'a olan atfında Abbott, edebiyata yönelik temaları belirliyordu: 'Gerçek karakterlere' odaklanan, hem bu gerçek karakterlerin hem de yazarın 'arzu ve inancı' ile resmedilen gerçekçilik temalarını. Bu, Abbott'un işinde belirgin olmayan bir tematik sunar. Hatta Abbott, fotoğrafçının tarafsızlığının 'makinenin tarafsızlığı olmadığını, kişisel seçimlerinin gizemiyle işin kalbini oluşturanın duyarlı insanoğlu olduğunu' yazar⁴. Ayrıca, New York'ta belgesel fotoğrafla ilgili yazısında şu şekilde ısrarda bulunur: 'Bu iş, şehrin ruhuna hassas ve nazik fotografik emülasyon yerleştiren sanatçı açısından incelikli bir şekilde yapılmalı... konunun anlam ve tasarımıyla denge içinde uyusmak zorunda olan hareketli ayrıntılarda anlamlı sonuç elde etmek için yeterli zaman harcanmalı.'⁵

O halde bu, umursamaz bir tarz ve Londra'nın değişken bir görüntüsü değil, Abbott'un 'kişisel deneyim' ve 'yaratıcı gelişme' vurgularıyla kesinlikle karşıt düşmeyen bir gerçekçilik kavramıdır. Ayrıca, önceden var olan gerçeklerin tarafsız sunumundan uzak bir fikri temsil eder. Gerçekçilik belirli temel stratejiler içermelidir. Abbott'un belirttiği gibi: 'İkinci mücadele (fotoğrafçı için) görülen şeyleri bir düzene sokmak, görsel bir içerik ve entelektüel çerçeve oluşturmaktır –bana göre fotoğraf sanatı budur.'⁶ Bu anlamda, fotoğrafta estetik etken olarak adlandırdığı şey, onun belgesel ve gerçekçi amacından uzak değildir.⁷ Bu bizi, Abbott'un gerçekçiliğinin içsel özelliklerinin karmaşıklığına inandırmak için yeterli olacaktır. Burada gerçekçiliğin genellikle, ayrıntılı yapıcı sürecin sonucu olarak anlamlandırma seviyesinde tanımlandığını görmemiz gerekir. Temsilin gerçekçiliğini basitçe temsilin bir şekilde gerçekleşmesinin öncüsü olan 'gerçekle' kıyaslayarak ölçümler yapamayız. Gerçekçi temsilin gerçekliği, bize temsilin 'öncesini' sunan hiçbir şeye doğrudan ya da basit bir şekilde uymaz. Daha çok, belli temsil anlamlarının güdülenmiş ve seçici kullanımlarını içeren karmaşık bir sürecin ürünüdür. Max Raphael'in belirttiği gibi:

Dil, bizi kendi irademize karşı bile, bitmiş bir sanat eserini, kendi doğa içindeki modeliyle kıyaslamaya zorlar. Böylelikle bizi sanat eserinin yaratıcı, şekillendirici ruh ve başlangıç için belirlenmiş durum arasındaki diyalektik etkileşimden meydana geldiği temel gerçeğine çeker. Bu nedenle, belirlenmiş durum (doğa), yöntemsel süreç (zihin) ve toplam görünüm (sanat işi) arasında kesin bir şekilde ayırım yapmak zorundayız. Belirlenmiş halin kendisi oldukça karmaşıktır. Bunun yanı sıra, doğanın tamamlayıcı öğesi olarak, kişisel fiziksel deneyim ve tek başına tarihsel bir koşul içerir: Doğa, tarih ve birey anlaşılmaya, ahenkli olmaya meyilli değildir; birbirleriyle mücadele ederler ve aralarındaki farklılıklar şiddetlidir. Sanatçı, çatışmayı değerlendirir ve dolayısıyla onu kendi eksiksiz kişiliğinden ayırarak bir soruna dönüştürür –bu üç etkeni yeni bir ilgede toplayıp, onları yeni, dahilen gerekli bir şekilde yeni bir birliğin içinde eritmek ve birleştirmekten oluşan bir göreve çevirir. Bu nedenle sadece varoluş, sürece dönüştürülebilir ve bu sürecin sonucu, başka bir varlık ve çatışan öğelerin kişi tarafından algılanıp konunun içinde vücut bulmuş yeni birliği üzerine kurulan özel bir çeşidin varlığıdır. Sanat eserine bakan kişi için bu insan-yapımı hâlâ 'özerk' (kendisine yeterli) gerçeklik, doğrudan doğruya erişilebilirdir. Sanat eserini var eden sürecin içine bakmak amacıyla bileşenlerini çözümlemeye giriştiğinde ise, bitmiş sanat eseri ve belirlenmiş model arasındaki farklılıkları kavramış olmak, onun için yeterli olmaz. Doğanın kendi veri tarihinin ve sanatçının kişiliğinin yaratıcı bir şekilde çözülen soruna nasıl uyarlandığını –böylece, sanat eserinin nasıl oluştuğunu– sadece psikolojik bir tesadüf meselesi değil; aynı zamanda kurallarla düzenlenmiş yaratıcı bir süreç olduğunu bilmesi gerekir.⁸

Rapheal'de yaratımın kurucu sürecinin ve farkındalığının genişleyen çeşitli aşamalarının, her zaman geçerli olan ve 'bilgi felsefesinde' ya da 'entelekütel yaratım kuramında' tanımlanan 'derin yapının' belli seviyesinde tarihsel olarak belirlenmiş bir temsil olduğuna inanma eğilimi vardı.⁹ Bu süreç ve aşamalar bu nedenle benzer bir şekilde tarihin 'dış tarafı' olan eleştirel bir işlemde yansıtılır. Bununla birlikte, belli bir görüntünün tarihsel içeriğine temsil anlamlarını, açılma üsluplarını ve kullanımlarının özel güdülerini yerleştirmeyi ve yöntemleştirilen görüntüyle bu anlamları yeniden oluşturmayı tarihçinin görevi sayar; an-

cak tarihçi, daha fazlasını yapmalıdır çünkü bunlar, üretimin karmaşık koşullarını, anlamlarını ve üretimini yeniden yapılandırmak için yeterli değildir. Benzer çözümleme, eserin kabul şekline de uygulanmalıdır. İzleyiciyi tarihselleştirmeliyiz ya da Berenice Abbott'un belirttiği gibi, fotografik görüntülerin kime ve hangi koşullarda 'gerçekçi' görüldüğüne ayrıca dikkat etmeliyiz.

Berenice Abbott, 'Değişen New York' isimli denemesinde – Abbott'un danışman olduğu Fotograf bölümü, İş Geliştirme Yönetimi'nin Federal Sanat Projesi'ne ışık tutmak amacıyla hazırlanan 1936'daki ulusal raporda sunulmuştur– sergilerine gösterilen halk tepkisinin, böyle bir fotografik kayıt için gerçekten popüler bir isteğin varlığına kanıt olduğunu öne sürer.¹⁰ Bu kanıtlardan biri de, dünyanın en büyük kentinin değişen görüntülerinin geleceğe saklanacak kesin, doğru ve tarihsel kayıt niteliğindeki fotoğraflarıdır.¹¹ Bu görüşün temelinde, özel teşebbüsün başarısızlığı üzerine, Abbott İş Geliştirme Yönetimi'nin devlet sponsorluğuyla desteklenen kullanışlı bir sosyal yardım sağlar. Karşılık olarak, belgesel fotoğraflarının, New York şehri müzelerinde ve benzer tarihî eser depolarında sürekli yer almasını; uzun süreli halk kullanımlarına da açılabilmesini talep eder. Baskıları, güney eyaletlerindeki sanat galerilerinde, tarihî müzelerde ve New York'un beş ilçesindeki pek çok topluluk merkezinde sergilenir.¹² Yüksekokullarda ve Wisconsin Üniversitesi'nde paylaşılır. New York şehir rehberinde, gazetelerde, devlet raporlarında; yaşam, ev, bahçe, kasaba ve ülke dergilerinde, sosyal dosyalarda, dini yayınlarda yer alır. Sergilerinin listesine bakacak olursak, New York'taki Julien Levy Galeri gibi kimi özel galerilerdeki bireysel gösterilerinin yanı sıra, New York'taki müzelerde ve görece yeni olan New York, Modern Sanat Müzesi'nde de egemen olduğunu görebiliriz. Ayrıca, katıldığı pek çok serginin herhangi bir sosyal ya da çevresel konuya değil ama sanata adandığını fark edebiliriz. Her ikisi de Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmiş olan 'Amerikan Sanatı'nda Yeni Ufuklar' (1936) ve 'Zamanımızda Sanat' (1939) sergilerini örnek gösterebiliriz. Böylesi sergilerin toplumsal önemlerini anlamak için, onları genel politikalarıyla, amaçlarıyla ve özel müze yönetimi söylemiyle birlikte düşünerek Müze'nin tanımlama ve kabul üzerindeki rolünü anlamak gerekir.

Genellikle Amerikan eserlerinin görsel sanatlar alanında ulusal ve uluslararası temsil sorumluluğu henüz Modern Sanat Müzesi'ne devredilmemiş olmasına rağmen, müze zaten kendi sergilerinde özellikle Amerikan sanatının karakteristiğini ve geleneğini belirlemeye

başlamıştı. 1930'lardaki politika, modern sanata ilgi duyulduğu sürece Amerikan soyut sanatını, 1950'lerde yönetmen Alfred H. Barr'ın totalitarizm ile eşdeğer ilan ettiği çok gerçekçi 'biçimsel' çalışmalar lehine ihmal etmek yönündeydi.¹³ Bu, Berenice Abbott'un belgesel iş seçimini ve alımını etkilemiş olmalıydı. –bu erken tarihte bile Müze, fotoğrafı sanat olarak kabul ediyordu. Walker Evans'ın 1938'deki 'One Man Show' tek kişilik gösterisi bugün Müzede hâlâ gösterilmektedir.

Bu kuramsal eğilimlerin ve Abbott'un gerçekçiliğinin ayrıntılı çözümlemesi, bu metnin konusunun dışında kalıyor. Metnin asıl amacı, gerçekçiliğin ön koşulları üzerine tartışma yaratmak. Bununla birlikte, geçmek zorunda olduğumuz zemin, kesinlikle Abbott tarafından ortaya atılan sorunlardan oluşuyor: Fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi, fotoğrafta anlamı inşa eden süreçler ve işlemler, fotoğrafın sosyal kullanımı ve fotoğrafların üretilip tüketildiği geleneksel çerçeveler. Bu sorunları üç başlık –ya da üç aşama altında ele almaya çalışacağım: Fotoğrafın değeri, gerçeğin rejimi ve gerçekçiliğin koşulları. İlki için yeterli bir açıklama yapabilirim ama diğerleri için muhtemelen bazı sınırlamalara ihtiyacım olacak.

II.

İki fotoğrafa bakarak başlayabiliriz. Görünürde bize, tarihte, kültürde ve fotografik retoriğin gelişiminde yeterince yakınlar. İki iç mekânı, iki grup insanı, iki mobilya takımını ve aksesuarları temsil ediyorlar. Her iki fotoğraftaki çifti de, eş ya da aile olarak tanımlamak; mekânı ev; mobilyaları ise sosyal gruplaşmaların izlenimleri olarak kabul etmek gayet 'doğal' görünüyor. Fotoğraflardan biri (resim 5.1), 1941 yılında, Georgia'dan orta sınıf, yaşlı, sıradan bir çifti gösteriyor. Diğeri ise (resim 5.2) Çiftçi Güvenliği İdaresi (Farm Security Administration)'nden devlet yardım alan bir çiftin, 1939'da Teksas'taki Hidalgo Country'deki evlerinin fotoğrafıdır. Tamamen aydınlık olan bu fotoğraflar, her ayrıntısıyla –bedenler, kıyafetler, duruş, kumaş, mobilya, dekorasyon– anlam yüklüdür. Fotografik görüntünün tamamının anlamı içerisinde gördüğümüz, kendi kendini oluşturan her ayrıntıyla birlikte her şeyi bir ve bütünü oluşturan parçalar olarak algılarız: Görünürdeki kusursuz ideolojik yapı yuva olarak adlandırılır. Önemli değişkenlerin farkına varırız ama bununla beraber, dikkat çekici benzerliklerin de: tekil nesneler, mal varlıkları, ilişkiler, iki görüntüde de ortak olan yapılar –aile ve yuva kavramlarıdır. Deneyimlediğimiz ise, ideolojik söyle-



Resim 5.1 Jack Delano, Birleşme Noktası, Georgia, 1941

mi simgeleyen çifte harekettir. Öte yandan, ideolojik yapılanma, özel tarihî hareketlerin içine kendisini de katarak, nesneleri ve olayları genel efsanevi bir şema somutlandırmasına yönlendirir. Aynı zamanda, nesnelerin, olayların ve efsanevi şemaların her varsayımı, aynı olayları ve nesneleri, doğal ve evrensel arketip seviyenin ideolojik bağlantısını, özellikle de ideolojik doğasını gizlemek için yerinden çıkararak, tarih-



Resim 5.2 Russell Lee, Hidalgo Ülkesi, Teksas, 1939

teki yerlerinden ayırır. Efsanevi şema somut olarak edildiğini, nesnelerin ve olayların kimi kısımları üzerindeki tarihsel özelliğini kaybederek öder.

Fotoğrafa yapılan ‘doğal ve evrensel’ nitelemesinin, fotoğrafın temsil ettiği olayların gerçekliğinin garantili tanığı olarak sahip olduğu imtiyazlı konumu nedeniyle, zorlayıcı olduğu öne sürülmüştür.¹⁴ Fotoğraf şunu beyan ediyor gibi gözükür: ‘Bu, gerçekten oldu, kamera gerçekten oradaydı. Kendin gör.’ Bununla birlikte eğer fotoğrafın bu bağlayıcı niteliği tanımı itibariyle, kısmen, ‘içsel ilişkiler’e zorlanırsa, bilimsel kuruluşlar, devlet kurumları, polis ve kanun grupları gibi ayrıca belirli, imtiyazlı, ideolojik aygıtlar üretilir ve yeniden üretilir. Otorite sağlayan bu güç ve fotografik temsiller üzerindeki imtiyaz, aynı sosyal oluşum içinde bile olsa –örneğin, amatör fotoğrafçılık veya ‘sanat’ fotoğrafçılığı– başka aygıtlara verilmez ve sadece kısmen foto-gazetecilik tarafından tutulur. Kendinize sorun, Loch Ness Gölü Canavarı’ veya ‘Tanımlanamayan Uçan Nesne’ (U.F.O) fotoğrafları hangi koşullar altında bunların varlıklarının kabul edilebilir birer kanıtı olur?

Sadece belli ideolojik aygıtların içerisinde fotoğrafın işlevinin reddedildiği yerde, imtiyazlı hal sorunu, ‘sözde gerçek’ doğaya dev-

redilebilir. Bu nedenle, olayın seçeneklerinin, görünüşünün, açısının, kompozisyonunun ve ideolojik anlamının bütün karmaşık zincirinin derin temsiline, karar verme aşamalarının kabul edildiği anda bile, fotoğrafın 'bağlama niteliği'nin ön manipülatif, ideal olarak var olan retorik seviyedeki kökleri korunmuştur. Roland Barthes, fotoğrafın 'doğal', 'saf' ve 'cennetlik' durumunu düşünür: Eğer başlangıçta (ütopik olarak bile) bir adamın görüntülediği kaba bir fotoğraf (cepheden ve net) var olduysa, bunun için belirli tekniklere ve kültürel kodlardan gelen işaretlere teşekkür etmek gerekir.¹⁵ 'Doğal' her kelime, bizi tamamen ideolojik bir kavram hakkında uyarmalı. Bu iki fotoğrafa bakarak; Atget, Abbott ve Evans'ın görüntülerini hatırlayarak, varsayımlı kaba fotoğrafın, (cepheden ve net) fotografik düzenin tarihî tipolojisi üzerine yerleştirilebileceğinin farkında olmamız gerekir: Bu, fotoğrafın resmi kâğıtlar ve belgeler üzerindeki karakteristik şeklidir. Ayrıca, cins fotoğraflarının daha saf anlatımlarında baskın bir hal alır. Pek çok eleştirmen tarafından düz fotoğrafçılığın 'varoluş', 'oluşum' ve 'hareket halindeki süreklilik' hakkındaki 'evrensel gerçekler'i somutlaştırdığı söylenir.

Kendi ideolojik söylemi içinde, 'çifte hareket' sorununa geri dönelim. Bu süreç, en açık şekilde 'İnsanlık Ailesi' (Family of Man) sergisinin 'aile yapısı' içinde görünür. Burada vurgulanan 'aile' ve 'yuva', 'kanıtlanmış' ve bu iki ayrı konum içinde ete kemiğe bürünmüşlerdir. Diğer yandan ise bu ideolojik kavramlara ilişkin kabulümüz, bizi bu 'aileleri' ve 'yuvaları' belli evrensel gerçekler yansıtan iki grup olarak görmeye yönlendirir. Bu ikili yapılanma da, etkili bir şekilde tarihten çıkartılır. İki arasında farkı artık göremez duruma geliriz. Bununla birlikte, durumu abartma tehlikesiyle de karşı karşıya kalırız. Nerede olursa olsun, ideolojinin kendisini sunduğunda ve bilincimiz üzerine, düşüncelerimizi içeren, görünürde tutarlı, çok iyi yapılanmış, uyumlu ve sistemli bir bütünlüğü konumlandığında, bu tutarlılığı bir etki olarak ürettiğini hatırlamamız gerekir. Macherey'in de söylediği gibi, 'ideoloji aslında saklamaya çalıştığı bütün çatışmalara karşıttır ve onlarla delik deşiktir. Her çeşit araç, bu çelişkileri gizlemek için inşa edilir. Ancak, onları saklasa da, onlar bir şekilde kendilerini yeniden var ederler.'¹⁶ Eğer fotoğraflanan bu iki odadaki farklılıklar, ikisi arasındaki farklılığın sadece sınıfsal olduğunu açıkça gösterirse; o zaman birinin ötekinin baskın şekli içinde kavranmış olduğu netlik kazanır. Bu baskın şekil, değerlerin, inançların ve düşünce biçimlerinin gerçekleştirimleriyle hayat olarak inşa edilen ideolojik bir biçimdir. Öteki olarak

adlandırılanın basmakalıplar içinde keskinleşen farklılıklarının –çelişkilerin– varlığıdır. Bu farklılıkları ve çelişkileri, Orta Amerika’da 1939-1941 dönemleri arasındaki sosyal dönüşümün ideolojik gerçekliğinde –ortaya çıkan ama maskesi düşürülerek değil, kendi içsel kusurlarını gizleme stratejisiyle– görebilir ve hissedebiliriz. Walter Benjamin’in de yazmış olduğu gibi,

Fotoğrafçı ne kadar yetenekli olursa olsun; modelini ne derece özenli fotoğraflarsa fotoğraflasın, izleyici şimdi ve her zaman, gerçeğin olduğu gibi resimdeki karakteri yansıttığına ilişkin minik bir olasılık parıltısı arar. Uzun zaman önce geçen zamanın yakınlığını taşıyan ve geleceğin kendisini ikna edici bir şekilde yerleştirdiği o belli belirsiz noktayı bulabilmek adına dayanılmaz bir dürtü hisseder.¹⁷

Bir an için, buzlu camın ardına yerleşmiş olan iki ayrıntıyı ayıralım. Her iki odanın karşı duvarlarında birer duvar kilimi görürüyoruz. Biri, Delacroix’nun ‘Cezayirli Kadınları’nı anımsatan Magrebi bir dansı; görüşme anını tasvir eder. Diğeri ise, 18. yüzyıl oda konserinden bir bölümdür; bize Fransız sanatını anımsatır. Figürlerin tarzları ve el hareketleri birbiriyle uyuşmaz, temsil ve kompozisyon yöntemi, hiçbir sanat eseriyle çağrışım yapmaz ve karşılaştırılmaz. Diğer fotoğrafta yer alan yastıklar ise üzerlerindeki desenleriyle, ufak birer pastoral sahne yaratırlar.

Bu tarz görüntüler fotoğraftaki gibi Amerikan çiftlere ne tür anlamlar ifade edebilir? Lüksün çarpıcı bir şekilde tüketildiği sanayi öncesi toplumda, orta sınıf toplumun arındırılmış kültürü üzerine düşünceler ortaya atar mı? Diğer fotoğraf, bazı romantik resimlerde bulabileceğimiz 19. yüzyıl Fransa’sında olduğu gibi, bir kaçış önerir mi: Artık egzotik, ilkel bir kültüre, genişleyen turizm endüstrisiyle Fransız egemenliğinin içinde ulaşılabilir. Erotik ve risk çağrıştıran herhangi bir şeye işaret eder mi? Kilimler neden resimlerle süslenmişler? Kilimin kendisi, bazı özel anlamlar mı ima ediyor: Mobilyalarla ve evle tarih içinde kurulmuş kimi gizli ilişkiler olabilir mi? Bu ima, dokumanın asıl boyutuyla azalır mı? Özel Amerikan evlerinin duvarları bu sosyal tabakaların, Amerikalılar tarafından böylesi görüntülerle tüketilmiş olan kültür hafızalarıyla mı yüklüdür? Aslında tüm bu anlamlar bir önem teşkil eder mi? Kilimler, ince işlenmiş ve değerli gibi mi görünüyor? Özenli ya da aldırılmaz bir şekilde mi yoksa, özel bakış noktalarına mı asılmışlar? Görüntüsel anlamları, işlevlerinden renkli dekorasyonlar, duvar motifleri ya da dekoratif

bir bütünün parçaları gibi ayrılabilir mi? Satın mı alınmışlar yoksa el yapımı mı? Özgünler mi yoksa kopya mı? Değerliler mi yoksa değersizler mi? Bakımlı mı, yoksa bakımsızlar mı? Bu sorulara, malzemeye yani duvara asılan kumaş parçasına çok dikkatli bir şekilde bakarak cevap verebilir miyiz? Bu görüntülerin üzerine yüklenmiş anlamları, onların sabırla sadece içsel özelliklerini yorumlayarak çözebilecek miyiz? Yoksa, bu anlamların belirli, özel sosyal uygulamaların ve geçmiş zamanın sosyal yapılanması içindeki törenlerde hangi anlamlarla inşa edildiğini mi araştırmalıyız? Burada, sanatın küçük işlerini, kendi kültürel yapılanmalarını, sosyal kullanımları içinde görebiliyoruz. Onlarla bir müzede güzel ya da dekoratif bir sanat eseri olarak karşılaştık mı? Ne kadar narin olurlarsa olsunlar, bilinmeyen bir 'yaşam-sonrası'na sadece sanat olarak girmek için işlevlerini kaybettiklerini; 'manevi' ve maddi değerleri üzerinden fiyatlarını belirleyen sosyal ilişkilerini bıraktıklarını biliriz. Peki, sonrasında sanat tarihçileri onların şekilleri, teknikleri ve resimlemeleri üzerine konuşmuşlar mıdır? Onlara tarih ve sanat hiyerarşisi içinde bir yer bulmuşlar mıdır? Hans Hess'in işaret ettiği gibi, yabancı dönüşümleri meydana gelmişti:

Bir Hadrian ya da Konstantin parasına bakacak olursak, bunu bir sanat eseri olarak görürüz. Güzelce portrenin modellendiği; sanat tarihçileri için çok kullanışlı bir belge. Enderliğin ve güzelliğin parçası. 50 kuruşluk bir bozukluğa bakarsak, bunun bir sanat eseri olduğunu düşünmeyiz çünkü hâlâ para olarak kullanılmaktadır. Oysa, kendi zamanlarının paraları olarak işlev gören Hadrian ya da Konstantin parası kadar sanat eseridirler. Bizim paramız tedavülden kalkmış olsa, Japonya'daki madeni para koleksiyona giderek işlevini kaybetse, bir objet d'art (sanat eseri) olur.¹⁸

Eğer kabartmalı metal paranın ve görüntüyü şekillendiren renkli kumaş dokumanın bir zamanlar kullanıldığını, geçerli parasal bir değerinin olduğunu, tarafsız bir sosyal geçerliliğinin bulunduğunu, kısaca parasal değerinin olduğunu anlıyorsak, o halde asıl ters çevirmemiz gereken şey, bu dönüşümdür. Marx'ın da söylediği gibi bu 'parasal değer'in sadece 'devletin zorunlu bir eylemi' olarak var olabileceğini, dolayısıyla ancak 'halkın kendi topraklarında' etkili olabileceğini de anlamamız gerekir.¹⁹

Şimdi bu parasal değer kavramını başka bir seviyeye taşıyalım. Öncelikle, kilim ya da mobilyaların gerçek halleri ile karşı karşıya ol-

madığımızı, bunların sadece iki tane fotoğraf olduğunu unutmayalım. Fotoğraf teması, her iki fotoğrafta da inceden inceye sunuluyor: Birinde çiftin baktıkları ancak bizim göremediğimiz albümle, diğerinde radyogramın üzerinde duran ve 'gerçek' şekillerin düzenlenişini yansıtan; görüntünün kalbine yerleşen, tarihî olduğu kadar temsili fotografik portrelerle. Gerçek fotoğraflar elimizde olsaydı –belirtmemiz gereken şu durumun çok açık olduğu görülürdü: iki parça özel kâğıt, semboller, tam anlamıyla kilimlere benzeyen resimler: Cisimler belirli bir üretim biçimiyle üretilerek dağıtılır, belirli sosyal ilişkiler kapsamında dolaşıma girerek tüketilirler. Elden ele geçen kâğıt parçaları belirli sosyal törenlerin içinde bir kullanım, anlam ve değer bulurlar. Üretim anında kendi bağımsız ve özel üreticilerinin seçimleriyle kısıtlanan; gerçek ve kesin seçimlere göre maddi süreç içinde oluşturulmuş görüntüleri ortaya koyan iki parça kağıdımız var. Görüntüler, üretim ilişkileri içinde anlam kazanarak anlaşılır hale gelirler; kabul edilip şekillendirildikleri pratik ve sosyal sorunlarla ilişki içinde olmak zorunda kaldıkları daha geniş bir ideolojik karmaşanın içerisine yerleştirilirler. Susan Sontag'ın da ayrıca vurguladığı gibi, fotoğraflar güdümlemenin nesneleridir:

Eskidikçe, kâğıttan yapılan diğer nesnelerin olağan hastalıklarında boğulurlar. Kaybolur veya değer kazanırlar; alınır veya satılırlar; yeniden üretilirler... Albümlere yerleştirilirler, duvarlara yapıştırılırlar, gazetelerde basılırlar, kitaplarda toplanırlar. Polisler onları alfabetik olarak sıralar; müzeler sergiler.²⁰

Kanıt olarak alınabilirler. Suçlayıcı olabilirler. Mastürbasyona veya fetih ganimetlerine yardımcı olabilirler. Benzerlik törenlerinde sembolik değişimin amblemi ya da dünyanın olası tutkularının temsili sembolü olabilirler. Emperyalizmin turizm olarak adlandırılan demokratikleştirilmiş biçimiyle, yeni deneyimleri sömürgeleştirmek için güç uygulayabilirler ve öznelere asla tahmin edilmeyen resimsel bir alanın içinden ele geçirirler. Kahvaltıda, masalarımızdadırlar. Cüzdanlarımızda, çalışma masalarımızda ve makyaj masalarımızda dururlar. Fotoğraflar ve fotografik uygulama, pek çok sosyal törenin temel içeriklerini oluştururlar –gümrük kontrolünden evlenme törenlerine, kamu suçunun hukuki kanıtından özel cinsel zevk reçetesine kadar– bu törenlerin neye benzediğini ve fotoğrafların geniş bir kullanım alanını kapsamadan önce nasıl işlediklerini tahmin etmek ise zordur. Tam anlamıyla zordur çünkü toplumun içsel dengesi tarihsel olarak üretilende, tarihselliğe karşıt özel inançların ve pratiklerin doğallaştırıldığı bir seviye-

de korunur. Fotoğrafları ve diğer pek çok fotoğraf uygulamasını bu ışık altında görmeliyiz.

Bu fotoğraflarda, öznenin düzensiz doğasına bağlı olarak; bir yanda yoksulluğun gururlu ve tutucu kısıtlılığı, diğer yandan 'iyi zevk'in seçici çıplaklığı, resimsel anlamların basitliği içinde fotografik yapıya nasıl taşınır gibi sorular sormaktan hiçbir şekilde çekinmiyorum. Işığın orta sınıf çiftin fotoğrafını nasıl yumuşattığı, iki resim arasındaki göz hizası farklılığının özneyle olan ilişkimizi nasıl değiştirdiği ve görünüşte özdeş olan görüntülerin anlamlarını nasıl dönüştürdüğü gibi soruları sormaktan da kesinlikle sakınmıyorum. Bu seviyede bir çözümleme yapmak kaçınılmaz olarak, Foucault'nun kılcal varolma biçimi olarak adlandırdığı gücün var oluşunu incelemek demektir: 'Güç bireylerin her bir zerresine geri dönüp vücutlarına dokunduğunda; kendisini davranışlarda, beden hareketlerinde, söylemde, çıraklıkta ve gündelik yaşamda var eder.'²¹ Bunu, fotoğrafların bireysel sonuçlarında görürüz. Fotoğrafçının önünde görüngüsel sistemler olarak duran ve henüz fotoğrafçı tarafından dönüştürülmemiş odaların içinde görürüz. Bu içsel ilişkileri dışsal ilişkilerin karşıtı olarak nitelediğimde, sanat tarihi yönteminin çözümlenmemiş bir aşamasını yerleştirmeye ve yeterli çözümlemenin gerekli olduğu seviyeyi belirlemeye çalışıyordum.²² Bireysel görüntüler yapısının karmaşık sürecini delmeye çalışmıyordum. Burada vurgulamaya çalıştığım şey, fotoğrafların 'değer biçimleri' ve 'değerleri'; belirgin, tarihsel özel sosyal pratiklerin içinde yükselen ve devletin nihai işleminin sonucu olan maddi varlıklarıyla ideolojik varlıklarının mutlak sürekliliğidir.

Fotoğraf, hammadde tüketen bir üretim biçimidir. Araçlarını azaltarak yeteneklerini ve işçi gücü edilgenliğini yeniden üreterek pazara müthiş miktarlarda emtia sunar. Bu üretim biçimiyle görüntüleri ya da temsilleri oluşturur; görünüş alanındaki dünyayı bir hammadde gibi tüketir. Bunlar, bireylerin ve sosyal grupların düşüncelerini taşıyan fikirlerin ve temsillerin az ya da çok uyumlu sistemlerinin içinde ve arasında yerlerini alırlar. Elde edilen ile itaatkâr işçi gücü yeniden üretilir ve ilişkiler sisteminin kabulü sağlanarak üretimin içindeki yeri oluşturulur. Bu anlamda fotoğraf, eğitim, kültür ve iletişim aygıtlarının ana aracı olarak kullanılırken, açıkça ya da belli bağlantılarla güç sahibi olan ve devlet aygıtını kullanan sınıf ideolojisinin merkezde 'uyumlaştırılmış' otoritesinin altındaki ideolojik bir aygıttır. Louis Althusser'in de söylemiş olduğu gibi: 'Kimse Devletin İdeolojik Aygıt-

ları üzerindeki ve içindeki egemenliğini kullanmadan devlet gücünü uzun bir süre elinde tutamaz.²³ Modern burjuvazide, kural koyucu sınıf tek başına baskılayıcı bir sınıf oluşturmaz. Gücün herhangi bir baskı gücü seviyesinin ötesine taşınabilmesi için gerekli olan şey, kapitalist süreçte iki katına çıkmıştır:

Kapitalizm (fiziksel olarak) popüler ellere, ham madde ve üretim anlamları şeklinde bir kez zenginlik verdi mi, bu zenginlik mutlak bir şekilde esas olur. Çünkü endüstriyel toplum, bu zenginliğin doğrudan ona sahip olanların elinde değil de; ona emek verenlerin, iş gücüne katanların elinde olmasına ihtiyaç duyar. Zenginlikten çıkacak kâra ihtiyaç duyar.²⁴

Bu nedenle devletin Gramsci'nin 'sivil toplum' olarak adlandırdığı alana ayrıntılanması gerekir.²⁵ 'Kendilerini belirli ve uzmanlaşmış kurumlar biçiminde birincil gözlemciler olarak sunan belirli bir takım gerçeklikler'i yerleştirmesi gerekir. Söz konusu kurumlar, genelde zorlayıcı devlet aygıtlarıyla üretim anlamlarındaki politik koşulları güvence altına alarak, kendilerini yeniden üretebilirler. Bu, daha belirgin baskıcı devlet aygıtıdır – hükümet, yönetim, ordu, mahkemeler, polis ve hapishaneler –bir 'kalkan'ın arkasındaymış gibi davranan ancak gerçek bir güç oluşturan ideolojik aygıtlar karmaşasının etkin çalışması için koşulları hem yaratır hem de kuşatırlar. Gramsci'nin de ortaya koyduğu gibi:

Batıda, devlet ve sivil toplum arasında gerçek bir ilişki vardır. Devlet titrediği zaman, sivil toplumun sağlam yapısı, bir kez daha ortaya çıkar. Devlet sadece arkasında kalenin ve arazinin güçlü sistemi duran dış hendedir: büyüklüğü devletten devlete değişebilir.²⁶

Yönetici sınıfın ideolojisinin ideolojik aygıtların bir parçası olduğu kavranmalı ve bunların içinden yönetici sınıfın ideolojisi ölçülerek yüzleştirilmeli. Böylelikle ideolojik aygıtlar, hem geneli ifade eder hem de toplumdaki sınıf mücadelesinin sınırlarını koyar ve nihai yankıları kendilerinin de ötesine taşınan böylesi çatışma alanlarını ayırırlar. İdeolojiler, hiç de azımsanmayacak şekilde, sadece ekonomik seviyeye göre yerleştirilmiş sınıf ilgilerini ya da güçlerini temsil etmez. Böylesi 'ilgiler' veya 'güçler', temsil seviyesinde (politika ve ideoloji), temsilin belli anlamlarıyla oluşurlar ve önceden var olmazlar. Sonuç olarak, temsiller ekonomik seviyede önceden belirlenen sınıf kimliklerine indirgenemez. Doğru anlaşılan temsil kavramının hem indirgemeci oku-

maları reddetmesi hem de sınıf ilgilerini ve güçlerini tamamen şekillenmiş ama her nasılsa temsili olmamış biçimler olarak kabul etmeyi bırakması gerekir.

Bununla birlikte bu, Paul Hirst'in, Althusser'in temsilin yansımacı kuramına karşı yaptığı eleştiride değindiği gibi, temsil edilenin, temsil edilenin kaynağı açısından bir varlığı olmadığı ya da temsil edilenin kaynağı ile temsil arasındaki ilişkinin tamamıyla keyfi olduğu²⁷ anlamına gelmez. Temsilin anlamları, temsil edilenin kaynağından farklı olabilir –'kendi göreceli özerklikleri olabilir'– ama eğer temsil yapısının karmaşık süreci, ne temsilin ve temsil edilenin kaynağının içeriğini tanımamıza izin veriyor ne de temsil ile bu kaynağı karşılaştırmamıza izin veriyorsa, bizi hiçbir şekilde temsil edilenin temsil süreci ötesinde hiçbir varlığının olmadığı görüşüne getirmez.²⁸ Bu, resmin temsil ettiğinden farklı bir çeşit varlığı olduğunu savunarak, resimi tamamen özerk kabul eden ve 'dışsal' örnekleri yabancı ve gereksiz öğelerin ihlâli olarak değerlendiren formalist ressamların ve eleştirmenlerin görüşüne çok yakındır. İdeolojik ve politik alanda kurulan ekonomik sınıflar ve sosyal sınıflar arasında basit bir uyum yer almaz. Bağlantı ne kazara ne de keyfidir. Temsil süreci, temsilin farklı ve 'görece özerk seviyelerde üretilmesi' olarak doğru bir şekilde anlaşılır.

Çok uzaklara gitmiş olabilirim. Dönmek ve gerçek vurguyu vermek istediğim nokta, fotoğrafa ideoloji olarak yaklaştığımızda, gerçekliğin 'dışında' herhangi bir şeye yaklaşıyor olduğumuzdur: Objektiften görünen dünya yansıma ve tersine çevirme kurallarıyla gerçek dünyayla ilişki kurar. Althusser'e göre: 'İdeoloji her zaman aygıtların içinde ve onların çalışmasında ya da çalışmalarında var olur. Bu var oluş maddidir'²⁹ Bu nedenle, Pierce Macherey'in belirttiği gibi; 'toplum ideolojisini savunmak, fikirler, düşünceler ve temsiller sistemini çözümlemek değildir ('fikirler tarihi' yaklaşımı). Bu, ideolojik aygıtların pek çok özel çalışmayla ilintili olan maddi işleyişini çalışmaktır.'³⁰

III

Eğer bu iki baskıyı bulmak istiyorsanız (resim 5.1 ve 5.2), onları Amerika Kongre Kütüphanesi'nde dosyalanmış ve dizinlenmiş olarak görebilirsiniz. Sadece bunların oraya nasıl geldiklerinin hikâyesi, Amerikan hükümet birimlerinin 1935-1943 yılları arasındaki tarihini kapsıyor. Eğer bu ilk ve önemli gerçek, şaşırtıcı görünüyorsa o zaman Mattheu Brady'nin İç Savaş negatiflerinin Amerikan birliklerinin mahzenlerinde depolan-

miş olduklarını hatırlamalısınız. William Henry Jackson'un Uzak Batı levhaları Reklâmasyon Ofisi'nde saklanıyordu. Timber topraklarının acımasız sömürsünü ve Birinci Dünya Savaşı öncesi tarımı belgeleyen büyük bir fotoğraf koleksiyonu Orman Hizmetleri'nin ve Genişletme Hizmetleri'nin dosyalarında çürüdü gitti. Bu malzemenin kahve masası kitaplarındaki temsili ise, son görüngüsüdür. Bu görüntülerden sorumlu fotoğrafçılar, Çiftçi Güvenliği İdaresi (Farm Security Administration – FSA)'nin tarih bölümü tarafından görevlendirilmişlerdi: Amerika Federal Hükümet bölümü 1935'te, 'Yeni Anlaşma' dairesinin bir parçası olarak, bölgedeki ve tarımsal iş gücündeki 'Depresyon'un etkilerini belgeleyerek, programa destek vermek amacıyla kuruldu. Tarih bölümü Washington D.C'deki devlet ofisi tarafından, Roy Stryker tarafından yönetiliyordu; farklı birimlerdeki Yeni Anlaşmacılara ve gelişmekte olan fotoğraf ilustrasyon dergilerine belgelemeleri ve sergilemeleri için fotoğraf tedarik ediyordu. Ancak, Styker'in anlattığına göre, bireylerin kullanımına da açıktı. Bir Walker Evans fotoğrafı (bkz. resim 5.3) basıldıktan birkaç ay sonra (Bethlehem, Pennsylvania), bir kadın Stryker'ın ofisine gelerek fotoğrafın bir kopyasını istedi:

Onu, kadına verdik. Neden bu fotoğrafı istediğini sorduğumda, 'bunu çelik ustası olan ağabeyime vermek istiyorum. Üzerine şunları



Resim 5.3 Walker Evans, Bethlehem, Pennsylvania, 1935

yazmak istiyorum; 'sizin mezarlarınız, sizin sokaklarınız, sizin binalarınız, sizin çelik atölyeleriniz ama bizim ruhlarımız. Allah belanızı versin'³¹

Dar özetlerin ötesine giderek bütün fotoğrafçılar için ayrıntılı çekim metinleri yazan; fotoğrafları düzenli bir şekilde derleyen ve 'Amerikan tarımının resimli ansiklopedisi'ni³² hazırlamaya başlayan Stryker için Jack Delano ve Russell Lee gibi fotoğrafçılar bazı açılardan sadece resimlerin yardımcı-yaratıcılarıydı. İlk olarak kontakt sayfalarını gören kimse Stryker'dı. Gelen fotoğrafları seçen, dosyalayan, bölümün sekiz yıllık mevcudiyeti süresince 270 bin fotoğraf arasından negatifleri dinerek, 'öldürülmüş' olan 100 bin fotoğrafın neredeyse bir milyon dolar tuttuğunu söyleyen de Stryker'dan başkası değildi. Bu nedenle FSA'nın bütün 'dünya görüşü', ağırlıklı olarak Stryker'ındı. Bu iki fotoğrafçıdan FSA müşterilerinin fotoğraflarını çeken Russell Lee'nin Stryker'la yakın bir ilişkisi vardı. Stryker: 'fotoğrafları içeri geldiğinde, Russell'in hep şöyle dediğini hissederdim; işte şimdi zor zamanlar başlıyor ama ufak bir yardımla, iyi olacak.' 'Bana cesaret veren de bu oluyordu.'³³ Bütün FSA fotoğrafçılarının çekim hikâyelerinin yayımlandığı 1936 tarihli eserde, Stryker'ın konu önerilerini buluyoruz: 'Nüfus yoğunluğu ile ütülu kıyafetler, boyalı ayakkabılar gibi şeylerin gelirleri arasındaki bağlantı.' Daha özel olarak, 'Evlerdeki duvar dekorasyonlarının farklı gelir gruplarına ve beklentilerine göre dağılımı'³⁴ Son fotoğrafın çekilmesinden bir yıl sonra, Pearl Harbour'u izleyen dönemde, Bölgesel ve Kongresel eleştirinin baskısı altında, Stryker çağrıldı: 'Gerçekten Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen adamların, kadınların ve çocukların fotoğrafları lazım. Azıcık ruhu olan kişileri getir. Dosyamızda Amerika'yı yaşlı bir adamın evi gibi gösteren çok fazla fotoğraf var. Bunun nedeni herkesin çalışmak için çok yaşlı olmasından ve olup bitenlerle ilgisiz görünmelerinden kaynaklanıyor.' Stryker, araştırmaya koyulur: 'Daha memnun gözüken çiftler; kadın dikiş dikiyor, erkek gazete okuyor.'³⁵ Metinlerin özel söylemlerini çözümlemeyi ve bireysel fotoğrafa ilişkin yazılı söylemleri, dosyalanmış ve isimlendirilmiş bir şekilde fotoğraflarla ilişkilendirmeyi kendimize ana amaç edinmeliyiz. Stryker'ın yazmış olduğu gibi, 'Toplamda, şaşırtıcı zenginlik ve çeşitlikteki bu dosyalar, tek başlarına konusuz fotoğraflardan elde edilemeyecek kadar zengin ve çeşitliydi.'³⁶ Bunu, ideolojik çerçevesini savaş sonrası dönemin genişleyen ve büyüyen endüstrisine bağlı olarak meydana gelen kentleşmenin etkilerinden önceki kırsal kesimin 'kayıp

Amerika'sının ideolojisinin oluşturduğu, Stryker'm özgün ideolojisine bağlayabiliriz. Dosyalanan fotoğraflar, hayatı tam anlamıyla Stryker'ın bildiği ve olmasını istediği gibi temsil ediyordu.

1941'de finansal etkilere, işten çıkarmalara, bürokratik engellere ve Çiftçi Güvenliği İdaresine yapılan kongresel saldırıya yenik düşen bölüm, Federal ve Kongresel engel sorunuyla karşı karşıya kaldı. Tarihî bölüm ihtiyacının doğmasına neden olan bu özel ekonomik ve politik süreçten daha fazlası, bir dava konusu haline geldi; dönüşümler geçirildi. Savaş ve sonrasındaki önemli ve uzun süreli değişiklikler, acıların yaşanmasına neden oldu. Bütün bunlar, Amerikan sosyal hayatında genel bir geçişin yaşanmasına neden oldu: Yalnızca politik anlamda değil; fotoğraf uygulamaları üzerinde de doğrudan etkisi olan entelektüellerin işleyişini yöneten bir geçiş değil; en genel anlamda, sosyal algının biçimlerini de içeren bir geçiş. Başka bir yerde de belirttiğim gibi, biz sadece ekonomik ve politik olaylarla ilişkilendirilmiş değiliz; ayrıca:

Sosyal deneyimin köklerinin görünür ya da görünmez şekilde yorumlandığı değişim alanlarıyla da ilişki içindeyiz. Sosyal gerçeğin anlamlarıyla çevrili bir 'mantık' dizisiyle kuşatılıp; toplumsal söylemin içine yerleşen ve egemen kurumlardan tanımlar alan sosyal algının yeni mantığıyla değişimin içine derinlemesine saplanıyoruz. Açıklamamız gereken, sosyal olarak kurulan 'görme biçimleri'nin ve gerçekleştirildikleri görüntü-yapımının özel çeşitlerinin oluşumunu ve dağılımını açıklamaktır.³⁷

IV

Erken bir dönemde fotoğrafların 'bağlayıcı nitelik'lerinden bahsetmiştim. Fotoğrafın sözümona içsel doğasına bakmaktansa, sosyal oluşum içerisindeki belirgin araçların işleyişini çözümlememiz gerektiğini de söylemiştim. Ayrıca, sadece fotoğrafın gerçek işleyişine ve Sontag'ın söylediği gibi, 'her zaman sanat ve gerçek arasında bulunan gölgeli ticaret'³⁸ sorunsalına değil; aynı zamanda gerçekçi çalışmalara; gerçek üzerine konulan ödüle istinaden, gerçek kavramına da değinmek istedim. Çözümlemelerimizin, burada tesadüfen birleştiğini görebiliriz.

Fransız filozof ve tarihçi Michel Foucault, bilginin üzerindeki gücün ve gücün üzerindeki bilginin sürekli bir eklemlenmesi olduğunu öne sürdü. Güç uygulaması, kendi başına bilginin yeni nesnelerini yaratır; onların ortaya çıkmasına neden olur ve bilgi yığınlarını birikti-

rir: 'Güç uygulaması algısal olarak bilgiyi yaratır ve tersine bir şekilde, bilgi sürekli olarak gücün etkilerine neden olur.'³⁹ Bu nedenle bu bilginin gerçeği, ne gücün dışındadır ne de güçten yoksundur. Daha çok, gücün düzenli etkilerine neden olan baskı çeşitliliğinin ürünüdür. Bu; gerçek için bir mücadele sorunu değildir. Daha çok, 'gerçek'in durumu ve oynadığı ekonomik ve politik role ilişkin bir kavgadır. Herhangi bir toplumda, 'gerçek'in tanımladığı ve yarattığı şey üretimin, düzenin, dağıtımın ve söz dolaşımlarının az ya da çok düzenli işlemlerinin oluşturduğu bir sistemdir. Bu işlemler ile 'gerçek', onu üreten ve ayakta tutan güçler sisteminin içerisine ve ona neden olan ve bu sebeple yeniden yönlendiren güçlerin etkilerine dairesel ilişkiler olarak bağlanır. Foucault'nun söylediği 'gerçeklik rejimi' kavramını inşa eden şey bu diyaletik ilişkidir.

Her toplumun kendi gerçeklik rejimi vardır. Bu, gerçekliğin 'genel politikası'dır: Gerçek olarak işlemesine neden olan ve koruyan söylem çeşitleri, yanlış sözlerden doğruyu ayırabilen işleyişler ve örnekler, her birinin onaylandığı yol, eldeki gerçeğin fiyatını tespit eden işleyişler ve teknikler, bütün bunların neyin doğru olduğunu söylemekle yükümlü konumu. Bizimki gibi toplumlarda, gerçeğin 'politik ekonomisi' beş önemli tarihsel özellikle tanımlanır: 'Gerçek', bilimsel söylemin ve bu bilimi üreten kurumların merkezinde yer alır; sürekli politik ayartmanın öznesidir (ekonomik üretim ve politik güç için gerçek isteği); değişik şekillerde bir nesnedir; büyük bir yayılım ve tüketimdir (sosyal yapının içinde, belirli otoriter sınırlamalara rağmen kapsamı görece geniş eğitim ve bilginin aygıtlarıdır): Birkaç politik ve ekonomik aygıtın ayrıcalıklı olmadığı halde baskın kontrolü altında üretilir ve iletilir (üniversite, ordu, yazı, medya...). Son olarak, bütün politik tartışmanın ve sosyal yüzleşmenin parçasıdır ('ideolojik' mücadele).⁴⁰

Bu, Foucault'yu sorunu, insanların bilincinin değişmesinde değil; gerçek üretiminin politik, ekonomik ve kurumsal değişiminde –ya da en azından yeni gerçeklik politikalarının oluşturulma olasılığının gösterilmesinde– aramaya yöneltti. Bu, gerçeği gücün her sisteminden soyutlamak anlamına gelmez; böylesi bir soyutlama asla elde edilemezdi çünkü gerçeğin kendisi zaten güçtür. Politakada amacımız, günümüzün ekonomik, sosyal, kültürel alanları biçimindeki özel egemenlik biçimlerinden ger-

çeğin gücünü ayırmak olmalıdır. Tarihçi için ise sorun, kontrol altındaki bilgi biçimlerini belirgin bir gerçeklik rejiminin ve onları 'gerçek' olarak üreten sosyal oluşumu düzenleyici kurumların içine yeniden yerine yerleştirmektir. Tabii ki, Çifti Güvenliği İdaresi'nin fotoğraflarını bu şekilde yerleştirmek çok ayrıntılı ve uzun bir çalışmayı gerektirecekti. Bu, benim burada üstlenemeyeceğim bir şeydi. Yine de verilen genel önlem kavramların doğru bir şekilde çözümlendiği yönünde bir kanıt olabilir.

Bu özgün fotoğraflar 'gerçeği'nin etrafında kesişen pek çok söylem olduğu söylenebilir: Devlet birimleri, gazetecilik, daha özel olarak, belgeselcilik, estetik: Her biri tarihsel gelişimin bir karar aşamasındadır; her biri yüksek sosyal kurumlar tarafından teşvik edilir ve sürdürülür. Zaten işaret etmiş olduğum fotoğraflar, 1930'ların sonundaki ve 1940'ların başlarındaki kırsal Amerika'nın bileşik fotoğrafı olarak, dosyanın yaygın gerçeğini paylaşırlar. Fotoğraflar, tek bir kişi tarafından anlamlandırılırlar ancak bu kişi, özel devlet kurumları tarafından yönetilip; görevlendirilen bir birliğin içinde yer alır. (Bu birimler, tarihsel değişimin konusu olarak, geçerliklerini eşit bir şekilde geri çekebilirler: Tarih Bölümü'nün hayatının sonlarına doğru, devlet tarafından bütün dosyanın; negatifler de dahil olmak üzere yok edilmesi için yoğun baskı uygulanmıştı. Fotoğraflar 1960'ların başına kadar, tekrar değerlendirilip düzenlenmedi. Bu tarihten sonra müzeler ve üniversiteler tarafından bu iş yapılmaya başlandı).

Bununla birlikte, FSA'nın altındaki fotoğraf düzeninin, gerçeğin üretimiyle ve gerçeğin dağıtımı için nasıl bir güç kanalı ve kontrol aygıtı olarak işlediğini anlamak istiyorsak, sorunu basit bir gizli anlaşma ya da bir müdahale hali olarak formülleştirmemeye dikkat etmeliyiz. Bununla beraber söz konusu fotoğraf düzeni, sosyal sorunların önceden var olan ve tanımlanan alanlarına aracılık eder. Bu sadece Tarih Bölümü üzerindeki devletin çeşitli zorlayıcı ve egemen güçlerinin uğraşı değildir. Bu, aynı zamanda, gözetimin, dönüşümün ve kontrolün çok derinlere kök salan aygıtının fotografik kaydı olarak inşası sorunudur. Nancy Wood, fotoğrafçıların Stryker'ın huzursuzluğun ve adaletsizliğin neden ve nasıl yerleştiğini soran grafik tanımlamalarına karşılık, muhabirler gibi hareket etmeye başladığını gördü. Stryker, bilginin devlet eylemi için kendisini doğru kanallara yerleştirdiğini anladı.⁴¹ Ama bunlar sadece en gözlemlenebilir belirtilerdi. Foucault bizi, 'gücün ilişkilerinin belki de toplum içinde en iyi şekilde sakla-

nan şeyler"⁴² olduğu konusunda uyardı. Sosyal yapıdaki çelişki ile bir sorun teşkil eden ve gerçek ya da olası tartışmaların eklemlendiği ya da yönettiği kendi özel aygıtları içerisinde konumlanan her bir sosyal sorunun üzerinde düşünürken 'düzenleme' ve 'güdüleme' düşüncelelerinin ötesine gitmek zorundayız. Bu, bizi yeniden temsilin doğasına ve işleyişine götürür.

FSA fotoğrafının çözümlemesinde, dikkat etmemiz gereken şey, yoksulluk ve yoksunluğun derin sosyal kriz anındaki yapılanmalarıdır. Kontrolün ve gücün zorlu araçlarında yoğun değişiklikler meydana geldikçe, Herbert Hoover'ın 'bunalım' olarak adlandırdığı durum, savaş için üretim ve seferberlik ile tarihî güçlerde yeni bir çeşit tartışmanın hedefi ve aygıtı haline gelir. Bu bunalımın gücünün nasıl FSA fotoğraflarının gerçek söylemini oluşturabildiğini kendimize sormamız gerekir. Gerçeğin politik tarihi neydi? Nasıl üretildi ve dolaştırıldı? Aynı zamanda 19. yüzyılın demokratik burjuvazi devletlerinde baskın ve eski kuşaktan ideolojiye görünür bir başkaldırı –direnç– şeklinde henüz yapılanan egemen oluşumdan beslenen Gerçekçilik'i daha geniş bir bakış açısıyla ele almamız gerekir.

'Gerçeklik'le olan bu ısrarcı ilgiyi ve bunun araştırılması için sürekli politik, ekonomik teşviki kendimize ne şekilde konu almalıyız? Gerçekçilik, güç tarafından korkutulur mu, ya da daha inceden, gücün sosyal yapıya akitilidiği bir kanal mıdır? Güç, sadece baskılama yoluyla mı işletilir? Foucault, engellenmenin, reddetmenin, yasaklamanın gücün ana şekillerinden uzak olup; engellenmiş ya da aşırı şekillerdeki gücün sadece sınırlarını oluşturduğu görüşüne karşı çıkar. Gücün ilişkileri her şeyden fazla üretimseldir.⁴³ Burjuvazi devletinde mutsuzluğun gerçekçi temsiline görevi, işleyişi nedir?

Bozulmamış 'gerçeği' ya da güdülemeyi ortaya koymakla ya da bazı gizli anlaşmaların maskesini düşürmekle ilgilenmediğimizi; daha çok, gerçeğin 'üretim biçimi'nin işleyişte olduğu özel 'politik ekonomi' çözümlemesiyle ilgilendiğimizi tekrar hatırlatırım: Gerçeğin bu üretim biçimi, kişisel alanda güdümlenmiş bir şeyle değil, sosyal yapının içinde yaygın, nüfuzu olan güçler ve ilişkilerle işlemektedir. Böylesi bir okuma, bu nedenle Arthur Rothstein'in 'Amerika'nın herhangi bir yerinde bize ilginç ve hayati görünen herhangi bir şeyi fotoğraflama özgürlüğüne sahip olmasaydık Çiftçi Güvenliği dosyasının da hayat bulamayacağı' iddiasıyla bağdaşmaz nitelikte değildir.⁴⁴

V

Gerçekçilik sorununa bir açıdan bakış getirmeye çalıştım. Sorunun ileriki süreçlerinde iddiamın son aşamasına gelmeyi umuyorum.

Bu fotoğraflardaki gerçek durum (resim 5.1 ve resim 5.2) açıkça, onların gerçekliği sorunuyla ilişkili. Fotoğraf çözümlemesini genel bir bölümlenme olarak reddettiğim gibi onu, tarihsel olarak belirlenmiş şekillerin içinde özel bir aygıt gibi düşünmem ve Foucault'nun iddiasını gerçeğin sosyal üretiminin politik, ekonomik ve kurumsal çözümlemesi içine yerleştirmem, benim gerçekçiliğe olan yaklaşımımı gösterir. 'gerçekçilik'i evrensel ve tarihsel bir kavram olarak ya da uygulama için daha önceden belirlenmiş bir tarif olarak kabul etmemiz gerektiği, benim iddiamın gidişatının bir sonucudur. Gerçekçiliğin zorunlu koşullarının, T. J. Clark'ın Coubert'in gerçekçiliğinin bileşen ve kurucu aşamaları için yaptığı gibi; belirli bir durumun içerisine yerleştirilmesi gerekir.⁴⁵ Clark, tarihsel bileşenin kurucu güçlerinin içine yerleşen şeyin sadece içerik olmadığını; çünkü kendi yolunu sanatsal görüntünün içerisinde doğrudan inşa edemediğini gösterdi. Bununla birlikte tarihsel içeriğin belirli bir düzeyin koşullarına çevrilmesi için araya girecek bir tekniğe ihtiyaç olduğu söylenemez. Elimizde olanlar, üretim anlamı inşasının devam eden sürecinin aşamalarını temsil eden seviye çeşitleri –ya da kararlılığın göstergeleri– tam anlamıyla, sosyal yapılanma evriminin belirli bir aşamasında, somut bir sanat eseri üretmek ve onu 'gerekçe' olarak üretmek için ortaya koyulan düzenlerdir.

Clark'ın görüşünde, anlamlar sabırla toplanmıştır. Popüler ikonografinin biçimleri bulunur; tarihsel gerçekçiliği açık seçik belirten ama kapitalist sermaye birikimi süreciyle kasabalarda ortaya çıkan son görünümelerini baskılamak ve gizlemek için kasabalarda yükselen burjuvazinin ihtiyaçlarını yansıtan yeni yaklaşıma maruz kalan kodlar, altkodlardır. Bunlar, geçmişin model görevi gören ancak eski içeriklerden geriye kalanları korudukları ve ifade ettikleri için tarafsız bir aracı olmaktan uzak teknikler, biçimler ve tarzlardır. Kasaba ve kırsal bölgelerin sosyo-ekonomik gelişimlerinin belirli bir anında, belirli bir tür entelektüelin yetenekleri ve güdülleri bulunur. 1848 devriminin yenilgisinin sonucunda Paris'te, belirli bir sosyal sınıf ve kırsal, muhalif 'Kırmızı Fransa', politik olarak ortaya çıkar. Son olarak, eser tarafından ve eser için tarihsel süreçte, zaten doğasında olan sınıf çatışmalarıyla birbirinden ayrılan; kendi kodlanmış tanımlarını söylemlerin sınırlı çeşitliliğinde ve davranış biçimlerinde bulan bir toplum yapılanması oluşur.

Tarihsel güçlerin kesişimiyle sadece bunlar hayat bulmadı; anlamları ve etkileri –yani, eserin izleyicilerin gözünden ‘gerçekçi’ olarak algılanıp, algılanmadığı da– bu varsayılanların benzer çapraz akışlarıyla sınırlandırıldı ve kararlaştırıldı. Olanak, araç, etki hep birlikte tek ve kırılğan tarihî anın inşasında yerlerini aldılar. Eseri birbirinden ayrı her bir malzemenin toplamı olarak görme anlamında, eserin düşünce-si ile organik, tamamlanmış ve düzenlenmiş bir bütün olarak, köklü bir kırılma yaratmak zorundayız.⁴⁶ ‘İçsel’ ve ‘dışsal’ ilişkilerin arasında tanımlanabilen her sınır, sorunun bir parçası olarak algılanır. Eseri sunulduğu tarihsel koşullara odaklayan kodların çeşitliliği için tamamen tarihsel ve ideolojik bir ‘birlik’i keşfederiz. Gerçekliğin bu çözümlemesinin ileri sonucu olarak herhangi bir basit algıya ‘dayalı’ düşüncüyü de sorgulamalıyız. Coubert örneği, artık taklit edilecek bir model olarak kabul edilemez. Bunun yerine Marx’ın ve Engels’in Balzac’ın eserine, Lenin’in Tolstoy’un eserine bakışı gibi, kendi somut tarihsel durumumuzun içinde doğal olarak yer alan benzersiz ve karmaşık yapısal olasılıklarla işlenmesi gereken bir ders gibi kabul edilir. Zaman-sız modeller fikrini ve gerçekçiliğin, belirli tarihsel koşullarda kurulan ve tarihsel dönüşümlere tabi olan maddesel dönüşümün pratik biçimi değil, ‘bir tek şey’ olduğunu ima eden ‘gerçekçilik nedir’ sorusunu reddetmek zorundayız.

Bunun, tamamen bir formül olarak kabul edilen klasik Marksist yaklaşıma ters düştüğü kabul edilebilir. Gerçekçilik terimi, Marx’ın hiçbir metninde yer almaz ve Marx’ın sıkıcı bir bale gösterisine ilişkin yazdığı övgü mektubunda kullandığı ‘... güzel her şey fotografik bir gerçeklik içinde sunulmuş’ benzetmesinden daha öteye de gidemeyiz.⁴⁷ Ancak tanımlama sorunu Engels’in iki yazara 1885’de ve 1888’de yazdığı mektuplarda ele alınır: Karl Kautsky’nin annesi, sosyal demokrat süreli yayınlarında yayımlanan pek çok romanın ve hikâyenin yazarı Mina Kautsky ile Eleanor Marx’ın arkadaşı, Sosyal Demokratik Federasyon’un üyesi, John Law takma adı altında yazan Margaret Harkness.

Engels, Mina Kautsky’e baskın ticari yalanların sarmalından sıyrılmış; burjuvazi dünyasının faydacılığını sarsan, var olanın sonsuz geçerliliğine şüphe aşılayan ‘gerçek koşulların sadık tanımlaması’nın gerçekliliği üzerine vurgu yapar.⁴⁸ Bu sadık tanımlama, yazarın ‘eğilim’inde belirgin bir öncelik taşır: Bu, Engels’in ‘sanatsal olmayan’a eşdeğer gördüğü ideolojik bir duruş değildir. Margaret Harkness’e yazdığı

gibi, yazarın gizli kalan fikirlerinin daha fazlası 'sanat eseri için daha iyidir. Benim kastettiğim gerçekçilik, yazarın fikirleri doğrultusunda kesilip atılabilir.'⁴⁹ Marx'ın Engels ile tamamen aynı görüşte olduğu yer Balzac'ın yazınsal biçimidir:

Balzac, kendi gözde asillerinin düşüşünün gerekliliğini gördüğü için, sınıfının duygularına ve politik önyargılarına ters düşmek zorunda kaldı. Onları, daha fazla inancı hak etmeyenler olarak tanımladı. İçinde bulunduğu zamanda geleceğin gerçek adamlarının gerçekliğin en büyük galipleri olacağını ilan etti.⁵⁰

Bu nedenle, Engels için gerçekçiliğin öğeleri, var olan sosyal oluşum içinde yer alırlar. Bileşen güçleri yazara bağlı kalmaktansa, ilerici ve tepkiseldir. Bununla birlikte yazar, sosyal koşulların sadece pasif yansıtıcısı değildir. Belki de konu üzerindeki tek ve en önemli kuramsal oluşumu, Engels'in yazdığı gibi 'zihnimdeki gerçekçilik, ayrıntının gerçeği yerine özgün dönüşümlerin içindeki özgün kişiliklerin gerçekçi yeniden üretimleridir.'⁵¹ Bunun en azından iki önemli sonucu bulunur. İlki, tarihin diyalektik bütünselliği anlayışı üzerine kurulan sosyal olgunun hiyerarşisinin yaratılmasında etkin bir engel olarak yazara ihtiyaç duyar. İkincisi, Brecht'in de tartıştığı gibi, gerçekçiliğin sanat eserinin belirli varoluşundan çıkarılmaması gerektiği ama Stefan Morawski'nin kelimeleriyle, 'kavramsal bir eşdeğerin tanımlanmasıdır: Özellikle belirli bir mekân ve zaman içinde sosyal olarak çatışan yaşamın baskın ve özgün özellikleri tarafından yargılanmalıdır. Özgünlük, bu nedenle anahtar düşüncedir.'⁵² Bu 'özgünlük', tarihsel anın özel, bağımsız kişiliğinde temellenmelidir. Başka bir tarihsel geçiş modeli olamaz.

Bu noktada ayrıca, Engels'in açıklaması, Roman Jakobson'ın anlamlandırma sisteminin kullanımı içinde metonomik bir önyargıya bağlı gerçekçilik tanımlamasının yeterli olmadığını gösterir.⁵³ 'Ayrıntının gerçekliği', 'synecdoche' (bir kavramın daha dar ya da geniş anlamda başka bir kavramla ifade edilmesi)'a eğilim gösterirken –metonomik kutbun tanımlayıcı özelliği– Engels'e göre yeterli olmaz. Bu, tek başına doğalcılık'ı meydana getirir. Gerçekçilik'teki özgünlüğün önemi, bir tarafta, bütünü temsil eden parçanın seçimine eğilim gösterirken diğer yandan metaforik bir eğilim olan, benzerliği tanımlama ve gerçekliğin yerini alma yeteneğini ifade eder. Bu nedenle, Engels'in tanımıyla gerçekçilik, Romantizm ve Sembolizm egemenliğinin karşıtı olan metonomik bir önyargı olarak tanımlanmamalıdır. Daha çok, me-

taforik ve metonomik kutupların etkin dengesi ve kaynaşması olarak kabul edilmelidir.

Gerçekçilik'teki 'özgünlük' sorunun ve eserin içindeki konumunun kesin miktarının Lenin'in Tolstoy üzerine 1908-1911 yılları arasında yazmış olduğu makalelerde şekillenmiş olduğu söylenebilir. 'Rus Devrimi'nin aynası olarak Lev Tolstoy' da Lenin, Tolstoy'un işlerindeki özel öğeleri anlatmak için 'en ayık gerçekçilik'⁵⁴ tanımını kullanır:

Kapitalist sömürünün amansız eleştirisi, hükümet öfkesinin açığa çıkarılması, abuk sabuk mahkemeler, devlet yönetiminin ve zenginliğin büyümesi, sivilleşme hareketleri ile yoksulluğun büyümesi arasındaki derin çelişkilerin maskelerinin çıkarılması, çalışan kitlenin alçaltılması ve mutsuzluğu.⁵⁵

Bununla birlikte bu öğeler, diğer öğelerle çatışma halinde bulunurlar.

'Tolstoy'un görüş açısı, eleştirilerinde ve doktrininde psikolojisini sunduğu ataerkil, saf köylünün görüşüdür. Tolstoy köylünün duygularını öylesine içtenlikle yansıtır ki, saflıklarını, politik hayata yabancılaşmalarını ve gizemciliklerini kendi doktrinine taşır. Dünyadan kopuk kalma arzularını, 'kötüye karşı dirençsizlik'lerini, kapitalizme ve 'paranın gücüne' karşı acizliklerini lanetler.'⁵⁶

Tolstoy'un bu karşıt öğelerin estetik bütünlük içerisinde çözümü, yazılarının ana merkezini oluşturan bu öğelerin derinlerinde yatan çelişkilere birer çözüm olarak kabul edilemez. Pierre Macheray'ın söylemiş olduğu gibi, yazınsal eserler içinde Tolstoy'un "kuvvetli' görünen' romanları, öylesine mükemmeldir ki herkes onları kabul etmek ve sevmek zorundadır. Aslında, taşıdıkları gerçeklik kendi sundukları gerçeklikle uyuşmaz.⁵⁷ Karşıt olarak, birilerinin bunları 'çok iyi işlemeyen eserler' olarak görmesi gerekir.⁵⁸ Böylelikle Lenin, 'Tolstoy'un dünya görüşünün felsefi temellerinde ya da kendi sosyo-politik doktrinlerinde bulunmayan ya da doğrusu bulunamayan her şeyin, birer sentez' olduğunu görür.⁵⁹ Bununla birlikte Lenin, Marksist gerçekçilik kuramına en yenilikçi katkılarıyla bu noktanın ötesine gider. Özellikle Tolstoy'un dönemindeki Rus yaşantısının çelişkili koşullarını 'anlatan' veya 'yansıtan' şeyin özellikle öğelerin bu çelişkisi olduğunu iddia eder.

Tolstoy'un görüşlerindeki çelişki aslında köylünün devrimimizde üstlenmek zorunda kaldığı tarihsel kısmı kapsayan bu çelişkili koşulların aynasıdır.⁶⁰

Tolstoy'un görüşündeki çelişkiler, sadece onun kişisel görüşün-

de içselleşmiş çelişkiler değildir. Aşırı derecede karmaşık, çelişkili koşulların, sosyal etkilerin, reform sonrası ve devrim öncesi dönemde Rus toplumunun çeşitli bölgelerinde ve değişik sınıfların psikolojisinde belirlenen tarihsel geleneklerin yansımasıdır.⁶¹

Tolstoy, özgündür. Çünkü görüşlerinin toplamı, bir bütün olarak alınır ve köylü burjuvazi devrimi olarak devrimimizin belirli özelliklerinin anlatılmasına yardımcı olur.⁶²

Yansıma gerçekleşir bu nedenle, 'Tolstoy'un eserlerinin bütün ayırt edici özelliklerinin yer aldığı'⁶³ yapısalcı seviyesinde dönemin gelişken doğasına denk gelir. Yansıma, tamamen Lenin'in tanımladığı Tolstoy'un 'bütünsellikten sapmaları'⁶⁴ işleyişidir. Kır-burjuvazisindeki içsel çelişkileri yansıtan ya da oluşturan bütünselliğin eksikliğidir ve sadece bu çelişkilerin gerçek olduğu tarihsel ve ekonomik koşulların içindeki eserlerin yeniden yerleştirilmesiyle tanımlanabilir. Böylesi bir tanımlamanın olasılığı, sırasıyla iki çeşit yer değişimini içeren değişim süreciyle gerçekleşir. İlk aşamada, tarihsel bir değişim bulunur: 1905,

Tolstoy'un öğretilerine yükselti kazandıran ve bu öğretileri kapris ya da heves gibi bireysel değil; milyonların kendisini belli bir dönemde içinde buldukları bir yaşam koşulunun ideolojisi olarak kabul ettikleri dönemin sonudur.⁶⁵

İkinci aşamada, ideolojik amacın bütünsellik kaybını ortaya çıkaran sınıf görüşünün değişimidir.

Tolstoy'u doğru değerlendirmenin ancak insanların özgürlük mücadelesinin merdiveni olan ve kitleleri sömürden kurtaran devrim zamanında bu çelişkilerin ilk sonucu boyunca politik görevleri ve mücadeleleriyle kanıtlanmış sınıf bakış açısıyla yapılabilmesinin nedeni budur.⁶⁶

Daha doğru bir değerlendirme ise 'sadece sosyal demokrat proleterin görüş açısıyla' yapılabilir.⁶⁷

Tolstoy'un romanları taklit edilecek modeller olarak var olmaz çünkü 'onlar, güçleri ve zayıflıkları birinci Rus Devrimi'nin belirgin bütün tarihsel özelliklerinin inanılmaz derecede koyu kabartmasında şekillendirilmişlerdir.'⁶⁸

Bütün bunlara rağmen:

'Rus insanları kendi özgürleşme hareketlerini ancak, bunun Tolstoy'dan olmadığını anladıkları zaman koruyacaklar. Tolstoy'un anlamlandırdığı ve tek başına Tolstoy'un nefret ettiği dünyayı yok etmeye yetkin olan bir sınıf anlamı içinde daha iyi

bir yaşamı kazanmayı öğrenmek zorundalar. Bu sınıf, proletaryadır.⁶⁹

Bu nedenden ötürü gerçekçiliğin klasik Marksist görüşü kesinlikle konjonktürelidir. Fotografik gerçeklik düşüncesiyle ya da 'evrensel ve sürekli insani değerlerle' ilgili yapabilecekleri hiçbir şeyleri yoktur. Çözümleme, bu akış açısından, bizi tarihin yoğun ve tamamen farklı malzemelerine geri yollar. Üretim bakış açısıyla, bizi toplum içindeki sınıf çatışmasının karmaşık ve çelişkili koşullarına ve çatışmanın ideolojik olarak var olduğu temsili seviyelerine yönlendirir. Eğer konu, T.J. Called'ın söylediği gibi kuramsallaştırılmadan bırakılırsa, 'somut hareket... yansımanın mekanik görüntüsünün arkasında saklanır'⁷⁰—eğer 'tarihsel olarak şekillenen ve tarihsel olarak değiştirilen'⁷¹ dönüşümün ve ilişkinin temsili süreçleri belirlenemezse— ne biçim için ne de 'insan malzemesi' için reçete sunabilir.

Bu belgesel gerçeklik tanımlaması, Abbott, Evans ve diğerlerinin işlerini yeniden canlandıracak kişilere bir parça rahatlık sağlamalı. Her ne kadar kitlesel işsizlik ve kökleri derinlere inen ekonomik kriz yine bizimleyse de, bazı zorunlu kararlar hâlâ konjonktürümüzde. Çeşitli şekillerde değiştirilen FSA fotoğraf dosyasının belgesel gerçekçiliği, teknikten, estetiğe, ekonomiye, politik ve sosyale kadar uzanan olaylar karmaşasından ve koşullarından doğdu. Fotoğraf bu noktada, kitle iletişiminin ana aracı gibi hızlı bir şekilde belirdi. Flaşlar ve küçük format fotoğraf makineleri daha genele yayıldı. Rotogravür, ölüyordu. İlk büyük resimli dergiler zaten böylesi bol fotoğraflı görsele alışkın olmayan bir toplumun taslağını yapmışlardı. Olası yeni araç gereçler, satış yerleri ve yeni ihtiyaçlar yaratacak yeni biçimler, teknikler ortaya çıkıyordu. Temaların ve içeriklerin bütün yeni alanı yasallaşmış konular dizisine eklendi. 'Belgesel' ayrı bir tür ve kategori olarak kabul edildi: 'Bir yıl ya da ona yakın bir zaman içinde' diye vurguluyor Stryker, 've sadece 12 yıl sonra televizyonun ortaya çıkışıyla, fotoğraf çekme ulusal bir endüstri halini aldı.'⁷² Bütün bunlar, sadece ekonomik koşulları değil, aynı zamanda ulusal ruh halini de tanımlanmayan 'bunalım'da yer aldı. Ancak buna karşı duran oluşum, Washington'daki, Stryker'ın 'her şeyin düzene girdiği; yanlışların düzeldiği; iyi niyet ve sıkı çalışmayla aşılamayacak hiçbir sorunun olmadığı hissiyatını veren' şeklinde tanımladığı 'Yeni Anlaşma' yönetiminin dahi coşkusuydu.⁷³

Düzeltilen 'yanlışlar' her ne kadar tartışmaya açık olsalar da, en azından Amerikan toplumunun yapısını yeniden dönüştürecek yeni



Resim 5.4 Walker Evans, Edwards, Mississippi, 1936

bir ekonomik yapılanma hazırlandı. Zaten belgesel kayıtların konuları, rüya halinin ve nostaljinin kaynağıydı. Stryker'ın (bkz. Resim 5.4), Walker Evans'ın küçük kasaba tren rayı fotoğrafında bahsettiği gibi:

Boş istasyon rampası, istasyon termometresi, başıboş bagaj arabaları, sessiz dükkânlar, birarada konuşan insanlar, onların ötesinde boş bırakılmış evler... Bütün bunlar bana büyüdüğüm kasabayı hatırlattı. Fotoğraflara, dünyanın daha güvenli ve barışçıl olduğu zamanlar olarak saatlerce bakabilirim. Radyo ve televizyondan önceki tüm yapılanların yolları geçip, kuşları seyretmekten ibaret olduğu günlere geri dönmek isteyebilirim.⁷⁴

Bu fotoğrafların 'gerçekliğinin' doğasında olan değerlerden masum olamayız. Bütün bu belgesel malzemenin gün ışığına çıkarılarak yeniden dolaşıma sokulması çalışmasında kullanılan araçların çözümlenmesine ilgisiz kalamayız. Stryker'ın bakışını takip edebiliriz: Yolların arasındaki kuru ve pis patikadan yukarı doğru çık, arabaları ve konuşan adamları, isimlerini göremediğimiz dükkânları, tahta ve taştan boş evleri geç. Fotoğrafın yarattığı gerçeklikte, fotoğrafın ideolojik alanında yaşayabiliriz. Fotoğraf bizi içine çektikçe, biz onun yörüngesi-

ne; onun gerçekçiliğinin yörüngesel alanına düşeriz. Burada, bugünün bize uyguladığı güç gibi, geçmiş de bizi tutabilmek için güç kullanır. Eğer fotoğrafların büyük çoğunluğu engellerini yakın denetime çıkarmış olsaydı; uzatmalı çözümlemeler aşırı görünebilirdi ve bu fotoğraflar daha yakın bir bakışı davet ederlerdi. Bir ilerideki içeri girer, biri görece daha saydam bir emülsiyonda asılı kalmış ayrıntının dakikasıyla ödüllendirilir. Kendi gerçekliğimizi kaybetmenin deneyimini yaşar gibi oluruz; fotoğraftan bize doğru gelen ışığın akışı ve bizden resme doğru akış gibi. Stryker gibi, biz de fotoğrafın ideolojik alanında bir rüyaya davet ediliz. Rüyanın gerçekten anlamları olduğunu ve uzmanların da dediği gibi, beynin parça parça eylemlerinin tanımlaması olmaktan uzak durduğunu hatırlamanın tam zamanı... Yorumlama işi tamamlandığında, rüyanın bir dileğin tanımlanması olduğunu algılayacağız.⁷⁵

Dipnotlar

1. Bu bölüm, Midland Group Gallery'de Ağustos 1977'de verilen bir konuşmadan alınmıştır. İngiltere Sanat Konseyi ve Londra Merkez Politeknik'in destekleriyle yapılan araştırmalar çerçevesinde çalışmalar yapılmıştır.
2. Berenice Abbott, 'From a Talk Given at the Aspen Institute, Conference on Photography, 6 Ekim 1951, New York in the Thirties: The Photographs of Berenice Abbott, Side Galery, Newcastle, 1977, s. 23.
3. Ibid.
4. Alıntı, Valerie Lloyd, 'Introduction', New York in the Thirties, s. 4
5. Berenice Abbott, 'Changing New York, Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project, ed. Francis V. O'Connor, New York Graphic Society, Boston, 1975, s. 161
6. Alıntı, Lloyd, 'Introduction', s. 160
7. Abbott, 'Changing New York', s. 160.
8. Max Raphael, The Demands of Art, Routledge & Kegan Paul, 1968, s. 11-12.
9. Cf. Max Raphael, Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage, Fischer Vorlag, Frankfurt am Main, 1974. Max Raphael'in Proudhon-Marx-

Picasso: *Trois etudes sur la sociologie de l'art*, Excelsior, Paris, 1933'te herkes tarafından ve her zaman sanat eseri olarak kabul edilen belirli kategori ve kanunları öne sürer: Simetri ve seriler, statikler ve dinamikler, üç boyutun ayrılıkları ve geçişmeleri. Bununla birlikte bu kategoriler ve kanunlar kimi farklı yapılandırmaların altında fark edilir. Bu yapılandırmaların çeşitliliği, insanların mücadele etmek zorunda olduğu ve bu mücadelenin içerisinde sosyal yapılanmalar meydana getirmek zorunda kaldıkları (maddesel üretim) doğal çevrenin çeşitliliğinden kaynaklanır. Hiçbirinin soyutlamayla bilinemeyecek olması ise hepsinde ortak özelliiktir. Sosyal yaşamın değişken olgusuna kıyasla doğası görece sabit olan insan bilincinin bütün biyolojik ve tarihsel oluşumunu içerir. Ancak bu görece sabitliği kurabilmek için, bilincin tarihsel evrimini ve bunun gerekliliğini reddetmek kaçınılmazdır.

10. Abbott, 'Changing New York', s. 160.

11. Alıntı, WPA/FAP, Photographic Sub-project, Ibid, s. 158

12. Ibid, s. 161.

13. Alfred H. Barr, 'Is Modern Art Communistic', New York Times Magazine,

14 Kasım 1952, s. 22-3, 28-30. Bkz. John Tagg, 'American Power and American Painting: The Development of Vanguard Painting in the US 1945', Praxis, vol. 1, no. 2, Kış 1976, s. 59-79.

14. Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image' Workin Papers in Cultural Studies, Bahar, 1971, s. 45-6. Bkz. Stuart Hall, 'The Determinations of News Photographs', Working Papers in Cultural Studies, Sonabahr, 1972, s. 84

15. Barthes, 'Rhetoric of the Image', s. 45.

16. 'An Interview with Pierre Macherey' ed. ve çeviri: Colin Mercer ve Jean Radford, Red Letters, Yaz, 1972, s. 7

17. Walter Benjamin, 'A Short History of Photoraphy', çeviri: Stanle Mitchell, Screen, vol. 13, no:1, Bahar, 1972, s.7

18. Hans Hess, 'Art as Social Function', Marxism Today, vol. 20, no:8, Ağustos, 1976, s. 247

19. Karl Marx, Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production, vol. I, çeviri: Samuel Moore ve Edward Aveiling, Allen & Unwin, 1938, s. 105

20. Susan Sontag, 'Photography', New York Review of Books 18 Ekim 1973

21. 'Prison Talk: An Interview with Michel Foucault', Radical Philosophy, Bahar, 1977, s. 10

22. Bkz. John Tagg, 'Marksizm ve Tarih', Marxism Today, vol. 21, no:6, Temmuz 1977

23. Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy, New Left Books, 1971, s. 139

24. 'An Interview with Michel Foucault' s. 11

25. Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses', s. 136
26. Quinton Hoare and Geoffrey Nowell Smith, Lawrence & Wishart, 1971, s. 238
27. Paul Q. Hirst, 'Althusser and the Theory of Ideology', Economy and Society, vol. 4, no. 5, Kasım, 1976, s. 385-412
28. Ibid, s. 407
29. Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses', s. 158
30. 'An Interview with Pierre Macherey', s. 5
31. Roy Emerson Stryker, 'The FSA Collection of Photographs', This Proud Land: America 1935-1943, As seen by the FSA Photographers, Secker & Warburg, 1973, s.7
32. Ibid
33. Alıntı, Nancy Wood, 'Portrait of Stryker', This Proud Land, s. 14
34. 'Selected Shooting Scripts', This Proud and, s. 187
35. 'From R. E. Stryker to Russell Lee, Arthur Rothstein. In particular, FSA 19 Şubat 1942, ibid, s. 188
36. Stryker, 'The FSA Collection of Photographs' s. 7
37. Bkz. John Tagg, 'The Image of America in Passage', yayımlanmamış deneme, s. 7
38. Sontag, 'Photography'
39. 'An Interview with Michel Foucault', s. 15
40. Michel Foucault, 'The Political Function of the Intellectual', Radical Philosophy, Yaz, 1977, s.13
41. Wood, 'Portrait of Stryker', s. 16
42. 'Power and Sex: An Interview with Michel Foucault' Telos, Yaz, 1977, s. 157
43. Ibid.
44. Arthur Rothstein, Just Before the War: Urban America from 1935 to 1941 as seen by the photographers of the Farm Security Administration, New Harbour Sanat Müzesi Kataloğu, Ekim, House, New York, 1968, s. 6
45. T. J. Clark, Image of the People: Gustav Courbet and the Revolution of 1848, Thames & Hudson, 1973.
46. Ibid., s. 81
47. Karl Marx, 'Letter to Nanette Philips, 24 Mart 1861, Marx and Engels, On Literature and Art, ed. Lee Baxandall and Stefan Morawski, International General, New York, 1974, s. 113.
48. Engels, 'Letter to Minna Kautsky, Londra, 26 Kasım 1885, Marx and Engels, On Literature and Art, Progress Publishers, Moskova, 1976., p.88
49. Engels, 'Letter to Margeret Harkness. Beginning of April 1888 (taslak), Marx and Engels, On Literature and Art, ed. Baxandall and Morawski, s. 116.
50. Ibid, p. 117
51. Ibid, p. 115

52. Stefan Morawski, 'Introduction', *ibid*, p. 31
53. Cf. Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances', Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Jauna Linguarum 1, Mouton, The Hague and Paris, 1971. s. 67-96.
54. V. I. Lenin, 'Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution', *Articles on Tolstoy*, Progress Publishers, Moskova, 1971, s. 6
55. *Ibid*.
56. 'L. N. Tolstoy and the Modern Labour Movement', *ibid* s. 20
57. 'An Interview with Pierre Macherey', s. 5
58. *Ibid*, s. 5
59. Lenin, 'Heroes of 'Reservation'', *Articles on Tolstoy*, s. 24
60. Lenin, 'Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution', s. 7
61. Lenin, 'L. N. Tolstoy', s. 12
62. Lenin, 'Lev Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution', s. 7 (vurgum)
63. Lenin, 'Lev Tolstoy and his Epoch' *Articles on Tolstoy*, s. 29
64. Lenin, 'Heroes of 'Reservation'', s. 27
65. Lenin, 'Lev Tolstoy and his Epoch', s. 31
66. Lenin, 'L. N. Tolstoy', s. 12
67. *Ibid*, s. 13
68. *Ibid*, s. 11
69. Lenin, 'Tolstoy and the Proletarian Struggle' *Articles on Tolstoy*, s. 22
70. Clark, *Image of the People*, s.12
71. *Ibid*.
72. Stryker, 'the FSA Collection of Photographs', s. 7
73. *Ibid*, s. 9
74. Alıntı Wood, 'Portrait of Stryker' s. 15
75. Sigmund Freud, 'The Interpretation of Dreams', çeviri: James Strachey, Penguin, 1976, s. 198-9

Bölüm 6

Fotoğrafa Bakmak

Victor Burgin

Fotoğraf görmeden bir gün bile geçirmek neredeyse yazıya bakmayı özlemek gibi alışılmadık bir şey. Fotoğrafçılar, herhangi bir kurumsal içerikte –basın, aile fotoğrafları, reklâm panoları vb.– çevreye nüfuz ederek ‘biz neyin fotoğrafını çekiyoruz’un oluşumunu/yansımasını/tonlamasını kolaylaştırırlar. Fotoğrafın, günlük bir araç olarak satmak, bilgilendirmek, kaydetmek ve keyif almak için kullandığı yeterince açık. Ancak bu açıklık sadece, fotografik temsilin kendisini, inşa etmeye yardımcı olduğu sıradan dünyanın içinde kaybettiği noktada geçerli. Son kuram, fotoğrafı ‘açıklanacak hiçbir şey’in olmadığı, işlemlerinin silindiği, fotoğrafın ötesinde izler.

Önceden (belki bunun için eğitim kurumlarımızın tutumlarını suçlayabiliriz), fotoğrafı bir ışık ‘sanatı’ –günden güne fotoğraf deneyimlerimizin büyük bir bölümünü gölgede bırakan bir aydınlanma kaynağı olarak– görmek çok genel bir kabuldü. Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte tanımlanan daha çok, ‘ustalar’ın, ‘baş yapıtlar’ın, ‘akımlar’ın bir-birini izleyen sınırları içinde öyküleştirildiği, fotoğrafçıların sosyal gerçekliklerine genellikle dokunmayan kısmi bir ‘sanat tarihi’ oldu.

Fotoğraf, durağan görüntünün resimle paylaşılması ile filmli fotoğraf makinesi arasında bir yere yerleşme eğilimindeydi. Ama, temel olarak her ikisinden de farklı bir yerde karşılık buldu. Çoğunluk için, resim ve filmler, genellikle zaman ve para tüketimine dayalı gönüllü sanatın sonuçları olarak kabul edilir. Her ne kadar fotoğraflar, sanat galerilerinde sergileniyor ve kitap şeklinde satılıyor olsalar da; pek çok fotoğraf planlanmış şekillerle görülmez, kendilerine ait özel bir zamanları ya da mekânları olmaz; görünüşte (önemli bir nitelik) bedavaya temin edilirler –fotoğraflar kendilerini kendi istekleriyle sunarlar. Oysa resimler ve filmler kendilerini eleştirel ilgiye teslim ederken, fotoğraflar daha çok çevresel algılanırlar. Anlamın serbest ve tanıdık uydurmaları gibi yayıldığı kimseler tarafından vurgulanmamış ve kuramsallaştırılmamış olan fotoğraf dilsel bir nitelik paylaşır. Bununla birlikte, her ne kadar ortak sayılabilir bir ‘fotoğraf dili’ uzun zamandır konuşuluyor olsa da, 1960’lara kadar, doğal dilin dışında konumlanan hiçbir iletişim biçiminin sistemli araştırmalarına bir dilbilim çalışması olarak dahil olmadı. Ancak bu tarihten sonra, özellikle de, erken göstergebilim çalışmaları ve arkasından gelenler ile fotoğraf kuramına köklü bir şekilde yeniden yön verdi.

Göstergebilim ya da göstergebilimsel çalışmalar, işaretler bilimidir. Anlamların oluştuğu sistematik düzenlemeleri belirleyen işaretleri konu alır. Yapısalcı göstergebilimin erken dönemlerinde, (Roland Barthes’ın Göstergebilimin Öğeleri ilk olarak, Fransa’da 1964 yılında yayınlandı)¹ doğal dil (yazma ve konuşma olgusu) ile görsel dil arasındaki benzerliğe büyük önem verildi. Bu dönemde, fotoğrafların dünyayı ifade etme şekilleriyle, anlamların ikinci sistemi gibi çalışan göstermenin çağrışım kodlarıyla, fotoğraftaki öğelerin ve farklı ama yakın fotoğrafların arasındaki öğelerin dizilişindeki ‘retorik’ kodlarla benzerliğin kodları üzerinden çalışmalar yapıldı.² Göstergebilim çalışmaları, bir fotoğraf dilinin, (teknik aygıtlara karşıt olarak) bütün fotoğrafların dayandığı (bütün İngilizce metinlerin nihai olarak İngilizce’ye dayanıyor olması gibi) tek bir anlamlandırma sisteminin olmadığını; daha çok fotoğraf tarafından çizilen kodların heterojen bir karmaşalarının olabileceğini gösterdi. Her bir fotoğraf bu kodların çoğulluğu temelinde, bir görüntüden diğerine değişiklik gösteren sayı ve biçimlerde anlam kazanır. Bunlardan bazıları (en azından ilk çözümleme için), fotoğrafa özgüdür (örn: net ve bulanık arasında yapılan çeşitli kodlar), bazıları ise değildir (örn: fiziksel hareketlerin beden dili kodları). Bun-

dan başka, önemli bir şekilde, varsayılan imtiyazlı 'fotoğraf dili' asla dilin kendi kararlarından bağımsız olamaz. Fotoğrafın altyazısız ya da başlıksız kullanıldığını çok nadiren görürüz; fotoğrafları uzun metinlere iliştilirilmiş olarak ya da üzerlerine birleştirilmiş bir kopya ile kullanmak çok daha kullanışlıdır. Etrafında veya üzerinde herhangi bir etkin yazı olmayan bir fotoğraf bile, bakan kişi tarafından görüldüğünde, dil ile çözümlenir (örn. ağırlıklı olarak karanlık tonların egemen olduğu bir fotoğrafta bütün anlamlandırmalar bu karanlık üzerinden yapılır; yorumların pek çoğu, üzgün bir kişi için kullandığımız 'iç karartıcı' metaforu gibi dilbilimine aittir.)

Fotoğrafın anlaşılabilirliği basit bir şey değildir; fotoğraflar, neyi 'fotografik söylem' olarak adlandırabiliriz koşullarına bağlı oluşan metinlerdir. Ama bu söylem, diğer herhangi biri gibi, kendi ötesindeki söylemleri de bağlar; 'fotografik metin' başka herhangi bir metin gibi, karmaşık bir 'metinler arasılık'ın içinde konumlanır; belirli bir kültürel ve tarihsel konjonktürde 'verilmek için alınmış' önceki metinlerin örtüşen serileridir. Fotoğraflar tarafından önceden varsayılan bu önsel metinler, özerktirler. Etkin bir metnin içinde görev üstlenirler ama içerisinde belirmezler; gösterilen metinde örtüktürler ve belki ancak metnin içinde 'bulgusal' olarak okunabilirler (etkide, Freud'un rüya tanımlamasında olduğu gibi, fotografik görüntü genellikle kısa ve öz-dür -reklâmda incelenen ve sömürülen bir etki). Fotoğrafı bir metin nesnesi olarak kabul eden 'klasik' göstergebilim çalışmaları 'tamamen görsel' görüntü kavramının Cennetsel bir kurmacadan başka bir şey olmadığını gösterdiler. Bununla birlikte, fotoğrafla görüntü seviyesinde ilişkilendirilmiş herhangi bir özgünlük, kaçınılmaz bir şekilde o görüntüyü ve anlamlarını tasarlayan sosyal eylemlerinin özgünlüğü içinde yakalanır. Haber fotoğrafları, tarihsel akışın ham sürecini 'haber' ürününe çevirir; tipik bir şekilde aile kurumunun ve diğer kurumların yasallaştırılmasına hizmet eder. Herhangi bir fotografik uygulama için, belirli malzemeler (tarihsel akış, aile yaşamının varoluşsal deneyimi vb) belirli bir teknik yöntem kullanan ve belirli sosyal kurumların içinde çalışan kadın ve erkek tarafından tanımlanabilir bir ürün çeşidine dönüşür. Erken göstergebilim çalışmalarının fotoğrafta bulunduğu anlamlı 'yapılar', eş zamanlı olarak kendiliğinden üretilmemişlerdir. İnsan düzenlemelerinin sınırlı biçimlerinden meydana gelmişlerdir. Anlam sorunu, bu nedenle sürekli olarak yazarın/okurun sosyal ve ruhsal oluşumlarıyla ilişkilendirilmiştir. Oluşumlar, varoluşsal biçim-

de eş zamanlı ve eşittir ama farklı söylemlerde kuramsallaşmışlardır. Marksizm ve psikoanalistler, anlam üretimindeki tarihsel saptamaları yapmak ve özneyi belirlemek için en çok göstergebilimden yararlanmışlardır.

Yapısalcı göstergebilim, metni, deneysel olarak 'içinde' hangi önemli sistemlerin işlevsel olarak tanımlanabileceği temelinde üretilmiş az ya da çok belirli anlamların tarafsız bir grubu olarak gördü. Çok kabaca tanımlamada, kodlanmış mesaj olarak kabul edildi. Bu mesajlar, adeta bu kodların 'dışında' kalırken, onları nasıl çözümleyeceğine ve kodlayacağını bilen yazar/okur tarafından kullanılıp kullanılmaması, ticarî bir araç olma özellikleriyle orantılandı. Bu yaklaşım, şu gerçekten ötürü, kısa zamanda düştü: Dili konuştuğumuz sürece, dil de bize 'konuşur.' Bütün anlam, bütün sosyal kurumlar; yasal sistemler, ahlak, sanat, din, aile vb. üzerinden bir farklılıklar ağı içerisinde, dilbilimin dilin kurucu niteliği olarak gösterdiği geleneksel anlam taşıyan özelliklerin var-yok oyununun içerisinde eklemlenmiştir. Sosyal uygulamalar, dil gibi yapılanırlar. Bebeklikten, yetişkinliğe geçen süre önemli sosyal uygulamalar karmaşasının içine doğru dil üzerine kurulan büyümedir. Bu genel simgesel düzen, zayıf hayvan insanın, sosyal birey olma, 'diğerleriyle ilişki ağında konumlanan bireyin kendisi' yolundaki kararlar grubudur. Simgesel düzende kanallarının ve kalıplarının yapısı, birey öznesinin sosyal ve ruhsal oluşumudur. Bu anlamda, dilin, geniş bir sembolik diziliş anlamında, bize konuştuğunu söyleyebiliriz. Simgesel düzene kaydedilen özne, hareketli heterojen kültürel sistemler karmaşası (iş, aile, vb.) içindeki ağırlıklı temel cinsel dürtülerin yönlendirmesinin bir ürünüdür: Bu, öznellik çoğulluğunun karmaşık etkileşimi bu sistemlerin her biriyle önceden varsayılır demektir. Bu nedenle özne, belirlenmemiştir, doğuştan değildir, klasik göstergebilimin içinde varsayılmaz ama metinsel işlemlerin oluşumu – aynı akımda, öznenin konuşmayı ve kodlar arasındaki her türlü mutlak devamsızlığı reddeden ayrıca; sanatçının tanıdık şahsiyetini özerk bir ego olarak çıkaran, onun kendi tarihini bilinçsizliğe iten bir şekli – oluşun bitmeyen sürecidir.

Bununla birlikte, 'soyut' özneyi reddetmek, öznenin veya içinde şekillendikleri kurumların basit birer mekanik gerekircilik içine yakalanmış olduğunu söylemek değildir. Fotoğraf kurumu, simgesel düzenin bir ürünüken, bu düzene katkıda da bulunur. Göstergebilimdeki bazı erken yazılar, özellikle de Barthes'ınkiler, dilin örtüsünü

açmak üzere –fotoğraflanan görüntülerin toplumdaki anlamlarını yöneten baskın mitolojilerin düzenlemesi gibi– işe koyulurlar. Daha sonradan kuram, sadece fotoğraflarda ifade edilen ideolojinin sahiplenme yapısını göz önünde bulundurmak üzere hareket etmez; aynı zamanda ifade performansının içinde yer alan ideolojik imaları da sınar. Bu sorgulama, dikkati teknik aygıtların içinde yapılan, nesneye/özneye yönlendirir.³ Fotoğrafın anlamlandırma sistemi, klasik resme benzer; bir kerede sahneyi ve izleyicinin odak alanını gösterir; nesne ve gören özne. Fotoğrafın iki boyutlu analogik işaretleri, aslında Rönesans'ın Camera Obscura'sı olan bir cihazın içinde şekillendirilir (Niepce, Camera Obscura ile 1826 yılında ilk görüntüsünü elde etti. Görüntü lens tarafından cam ekranın önündeki aynanın üzerinde şekillendirildi. Bu, modern tek lensli refleks kameranın tam bir örneğiydi). Nesne ne olursa olsun, gösteriminin anlamı, tek bir 'bakış açısı' gerektiren geometrik yansıtmanın kurallarıyla ayarlanır. Aslında fotoğraf makinesi tarafından kapsanan şey, izleyiciye bağışlanmış olan bakış açısının konumudur. Bakış açısına göre, temsil sistemi, çerçeveyi ekler (kolon geleneğindeki lento mimari yapısındaki şövale resminde, izlerin müral boyamayla aslına doğru sürülebileceği bir miras); çerçeve ile aslında eksik olan dünya ahenk içinde, bir tablolar gösterisine, 'karar anı' silsilesine doğru düzenlenir.

Temsilin yapısı –bakış açısı ve çerçeve– ideolojinin yeniden üretimini samimiyetle içine alır (zihnimizin 'bakış açısı' çerçevesi). Diğer herhangi bir metinsel sistemden daha fazla, fotoğraf kendisini 'reddedeceğiniz bir temsil' olarak takdim eder. Fotografik aygıtların özneyi konumlandırmalarının karakteristiği; fotoğraflanan nesnenin fotoğrafın metinselliğini gizlemek üzerinedir –etkin okumanın (eleştiri) yerine pasif alıcılığı yerleştirme. 'Bu nedir' çeşitliliğinin (genellikle alışılmadık açılardan çekilen tanıdık nesneler) yap-boz fotoğrafıyla yüzleştirmiş, olası seçenekler grubundan bir seçim yaparak görüntünün kendisin taşımadığı bilgiyi elde etmek üzere uyarılırız. İma edilen nesnenin ne olduğunu bir kere keşfettiğimizde, fotoğraf da birden bizim için dönüşür. Belli olmayan köşelerin ve kararsız hacimlerin hiçbir kafa karıştırıcı ışık kümesi ve karanlık tonları kalmaz, sadece tam bir kimlikle keşfettiğimiz 'şey', varlık kalır. Gördüğümüz pek çok fotoğrafla, bu çözümleme ve atama aniden, özbilinçsizce, 'doğal olarak' yerini alır. Ama, bütünlük, tutarlılık, kimlik oluşmaz. Bizim gösterilen sahneye atfettiğimiz şey bir yansımadır. Fakirleştirilmiş gerçekliğin reddi,

görsel bolluğun lehinedir. Burada, hayali nesne, kelimenin alıştığımız anlamıyla 'hayali' değildir; görülür, bir görüntüyü yansıtır. Gerçeğin analogik hayali ataması, özün; Jacques Lacan tarafından tanımlanan insan varlığının oluşumundaki 'ayna aşaması'nın, yapılanmasında erken ve önemli bir an teşkil eder: altıncı ve sekizinci aylarının ortasında vücudunu parçalı, dağınık olarak deneyimleyen çocuk, ideal özünün biçiminde; diğer vücutların üzerinde ve aynadaki kendi yansımasının üzerine olası birliğini yansıtır: Bu aşamada çocuk, kendisi ve diğerleri arasındaki ayrımı yapamaz. O, diğeridir (ayrılık, cinsel farklılık bilinci olduğu zaman meydana gelir; dünyanın diline; simgesel düzene açılır); birleştirilmiş vücut fikri, öz-kimliği kavramının biçimlenmiş olmasına ihtiyaç duyar ama; sadece gerçekliğin reddiyle (anlamsızlığın, ayrılığın reddi).

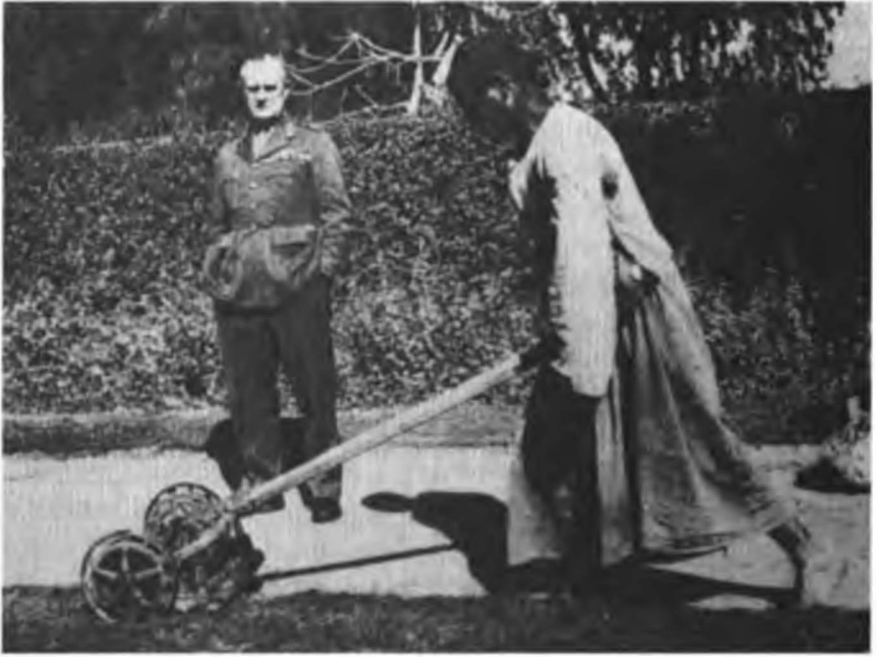
Çocuk gelişiminin ayna-aşaması bakımından iki nokta, son göstergebilim çalışmalarında özel bir anlam taşır: İlki, Lacan'ı öznelliğin oluşumundaki hayali işlev üzerine konuşmaya iten, kimliğin oluşumu ve görüntülerin oluşumu arasında gözlenen bağıntıdır (bu yaşta çocuğun görüntüleme gücü kendi fiziksel oluşum sınırlarının dışına çıkar). İkincisi, çocuğun kendisini 'hayali düzende' tanıması gerçeği, güven verici uyum açısından bir yanlış tanımadır (gözün kendisi için görebildiği, kesin olarak ihtimal dahili değildir). Böylesi varsayımların içeriğinde 'bakmak' eyleminin kendisi kuramsal ilginin bir parçası haline gelir. Örnek vermek gerekirse, General Wavell bahçıvanını çalışırken (General Wavell watches his gardener at work) seyrediyor (Resim 6. 1), James Jarcho tarafından 1941'de çekilir. Bugün için bu 35 yaşındaki fotoğrafta, ataerkil emperyalizmin dolaysız imalarını okumak ve bir altyazı eklemek yeterince kolaydır (general bahçıvanını seyrediyor.) Konu metninin ilk çözümlemesi ideolojik mesajı oluşturan imalı karşıtlıklarını çözebilir. Örneğin; öncelikle ve açıklıkla, Batılı/Doğulu, bu karşıtlıklarının kökten farklılığın işaretini küreselleştiren ikinci terimidir; ya da iki adamın kast edilen sermaye/işçi karşıtlık içinde yerleştirilmesi. Yine de, böylesi bir açıklığın varlığında bile başka bir açıklık kendisini öne sürer. Manzaranın bize sunulan her 'doğal' gelişigüzelliği aşırı bir cevabın karakterize edildiği böyle bir çözümlemeyi zararsız hale getirir. Ama aşırı üretim genellikle ideolojinin tarafında konumlanır. Fotoğrafın ideolojik gücünün kök saldıgını söyleyen tamamen kendi belirli açıksözlülüğü içinde –seçmekte özgür olduğumuz inancımız fotoğrafın her bakışımızda kuvvetlendirilen suç ortaklığını saklaması-

nı sağlar. Film kuramlarındaki son çalışmaları takiben ve terminolojisini benimseyerek; fotoğrafa bakmanın dört temel şeklini tanımlayabiliriz: Fotoğrafların 'fotografik-lehine' olaylarmış gibi olduğu kamera bakışı; fotoğrafın 'diegesis içinde' gibi görüldüğü, izleyicinin bakışı; fotoğrafta tarif edilen kimseler (oyuncular) arasındaki bakış değişir (veya, oyuncularından nesnelere bakılır ve oyuncuya bakış, kamerayı yönlendirebilir).

Jarche'nin fotoğrafının başlığıyla kastedilen okumada, general, bakışı yere doğru yönelen kendi itaatkâr bakışıyla karşılayan bahçıvana bakar. İlave bir okumada, generalin bakışının, fotoğraf makinesine; başka bir deyişle gören özneye yönelik olduğu söylenebilir (temsil, fotoğraf makinesinin bakışını öznenin bakış açısı üzerinden tanımlar).

Amatör modellerin neredeyse sürekli olarak benimsedikleri karşı cepheden bakış, aynaya bakarken kaşırıştırdığımız bakıştır. Sürekli bir kendini beğenmişlik içerisinde bu bakışa davet edilir dururuz. (fotoğraftaki 'yüz yüze' görüntüsünün değişmez alternatifi ise röntgenciliktir). General'in bakışı, bakış hattımızı General'in baktığı yöne doğru çevirir, bahçıvanın bakışı ise bu hatla kesişir. Gölgenin içinde saklı olan yüzüyle (buradaki işçilik tam olarak niteliksizdir) bahçıvan, General'i (hayali bir kimlik altında kendi gücümüz ve otoritemiz) gören özne olma durumundan çıkarırken; hareket hissiyatı, çim biçme makinesinin –kesme aracının yani; tırpan üzerine yoğunlaştırılan referanslarıyla penis– (siyah cinsiyetten duyulan beyaz korku / hadım olma korkusu) görüntüsüyle yükseltilir. Bu resmin içeriğini böylesine aşırı bir şekilde okumaya yanaşmasak bile yine de (sürekli zorunlu kaldığımız gibi), aynı içerikle yani General ve bahçesinin huzuru arasına giren işçi resmiyle, rahatsızlık veren siyah adam görüntüsüyle karşı karşıya kalırız. Burada sadece yarım yamalak gösterilen, görüntü üzerine böylesi belirlemeler büyük ihtimalle, kendi maddesel arazi tanımları içinde, bahçıvanı dışarıdan biri, tehdit veya bir işgalci olarak gösterebilmek adına, nesnenin deneysel çağırışmcılarıyla uyum içinde hareket eder. Bu şekilde ideolojinin üst belirleniminde deneyselin dışına çıkar.

Temsilin etkisi (ideolojik anlam üretiminde öznenin güçlendirilmesi) temsil edilen ortamın (özne olarak fotoğraf) temsil etme ortamıyla (öznenin görünümü) kusursuz bir birliktelik içinde karşılaşmasına ihtiyaç duyar. Böylesi bir birleşme kaydedilmiş ideolojinin kurulu merkezîyetçiliğinin özne konumundan okunduğu Jarche'nin resim sistemi içerisinde mümkün olabilir; Friedlander'ın Hillcrest, New York



Resim 6.1 James Jarche, General Wavell, bahçevanını çalışırken seyrediyor, 1941

(1970) (bkz. resim 6.2) isimli fotoğrafında bu konunun kendisi tehdit altındadır. Saldırı, iki temel kaynaktan gelir. Birincisi; burada kendisini tamamlamak adına özneyi kullanan ufuk çizgisi perspektifi, belirsiz kişi/zemin ilişkisi içinde kısmen de olsa yıkılmıştır. Fotoğrafta görülen şey, sadece belli bir çabayla uyumlu ve tekil alan/ (görüş)a çevirebilir. İkincisi; merkezde duran ayna pek çok temel anlamlılık geliştirir. İkiye bölünmüş baş ve omuz, çerçevenin alt merkezinden yükselir. Temsil sistemi bizi, bakış açımızı kameranın bakışıyla tanımlamaya alıştırmıştır. Burada, fotoğrafçının mı yoksa başka birinin yansımasına mı baktığımıza dair hiçbir kanıt yoktur –alandaki şekil (hayali) kendi/öteki konumunu ayırtırmamıştır. Friedlander’ın resminde, teknik fotoğrafik cihaz ve ham görüngüsel akışın bağlacı neredeyse kameranın öznel etkisini –bütünleştirilmiş, noktasal konunun bütünleştirici bakışı altında kurulmuş uyumu– garanti altına almakta başarısız olmuştur. Tam anlamıyla olmasa da neredeyse –resim (ve bu nedenle özne) hala ‘iyi düzenlenmiş’ olarak kalır (Jarche’nin resmiyle ilgili olarak ama yine de ondan farklı). ‘İyi kompozisyon’un ne demek olduğunu –sanat okulları bunu bize öğretir– gayet iyi biliriz. Ama niçin olduğunu bilmeyiz. Resimsel kompozisyonların ‘bilimsel’ açıklamaları, sadece farklı ta-

nımların altında ne olduğunu tekrarlamaya eğilimlidirler. (örn. Gestalt psikolojisi). Fotoğraflara bakış açımız üzerinde düşünmek bu soruyu aydınlatmamıza yardımcı olabilir. Ve başladığımız yere yani, fotoğrafları kullanma şekillerimiz başlığına geri döndürür.

Fotoğrafa belli bir zaman diliminin ötesinde bakmak, düş kırıklığı geliştirir. İlk baktığımızda bize memnuniyet veren görüntü, şimdi bizim görmeyi arzuladığımızın şeyin önünde belli derecelerde peçe haline gelmiştir. Fotoğrafların, onlara uzun süre bakmıyor olmamızı kullanması, öylesine düzenlenmiş bir gerçek değildir. Onları, sahne (görülen) yönetimimizin gelişleri ve gidişleriyle oynayarak kullanabiliriz. (ziyaretçileri elinde saatle takip eden ulusal sanat müzesinin memuru her izleyicinin her bir görüntü üzerine yaklaşık 10 saniye –klasik bir Hollywood sinemasındaki ortalama çekim uzunluğu– harcadığını saptamıştır.) Tek bir görüntü ile uzun süre baş başa kalmak, bakma üzerindeki hayali egemenliğimizi kaybetmemize –bu egemenliği kamerayı elinde tutarak hak eden o görünmeyen kimseye geçmesine– neden olur. Artık görüntü bizim bakışımızı almaz, bizim kurulu merkeziyetçiliğimizin garantisini sağlamaz. Daha çok olduğu gibi, bakışımızdan kaçır, kendi sadakatini ötekine onaylar. Yabancılaştırma, görüntü aracıyla, bakışımızı başka yöne çevirerek, ya da sayfayı çevirerek bakışımızı yeniden oluşturur. (röntgenleme güdüsü, skopofili bakmada duyulan cinsel tatminin parçalarındandır)

Fotoğraf üzerindeki aşırı beklentiye eşlik eden acemilik, sistemli bir aldanma şeklinde temsilin tekgözlü perspektif sisteminin bilicinden yükselir. Lens, bütün bilgiyi, gerçek alanla hayali bir ilişki içindeki sahnenin kaynağı olan özneyi, geometrik bir nokta olarak yansıma kurallarına göre düzenler. Ancak gerçekler nihai yanıtın çarpıtılmasına izinsizce katılır: Göz / (ben) tanımlanan bir yerde hareket edemez (kendisini böylesi bir harekete tamamıyla sunan), sadece çerçeve oluşturan noktalara doğru hareket eder. Öznenin çerçeveye olan kaçınılmaz kabulü, yine de gözü çerçevelenmiş kenarlardan ayıran kompozisyonel araçlar da dahil olmak üzere pek çok çeşit strateji tarafından ertelenir. Bu nedenle iyi kompozisyon bizim görüş açımızın, kendi kendimizi ifademizin hayali egemenliğimizin bir uzantısı olarak bir set araçtan, çerçevenin özerkliğinin ve işaret ettiği ötekinin özerkliğinin tanımını geciktirmesi için bir araçtan daha fazlası ya da daha azı değildir. Kompozisyon (ve aslında kompozisyon hakkında sonsuz tez – şekilci eleştiri) bu nedenle hayali güce uzanmayı sağlayan araçtır. Fotoğrafın



Resim 6.2 Lee Friedlander, Hillcrest, New York, 1970

sahip olduğu gerçek, memnun edici güçtür. Bu nedenle belki de çeşitli ussallaştırmaların arasında, görsel sanatta değer ölçütü olarak uzun süre ayakta kalır. Kimi yeni kuramlar, filmin işleyişini sanki bir dilek gerçekleştirme makinesiymiş gibi gördüler. Ve bu anlamda ona ayrıcalık tanıdılar. Bu çerçevede film sadece tarihsel bir anlam yarattı. Sinemanın karanlığı sanatsal 'gerilim' için bir koşul olarak gösterildi. Film, hipnozla kıyaslandı. Bununla beraber batıda Sitüasyonistlerin gösteri ismi altında kastettikleri tüm modern görünümle işbirliği içine girmek adına tutku araç olarak kullanıldı: Bakış açıları, enerjilerin karşılıklı değişimi ile dolu ancak bazı historisistlerin yalıtımı içinde asılı kalmamış, birleşik yansıtıcı bir rejimi şekillendirirler. Tutku, kendi hayali memnuniyeti yerleştirebileceği hiçbir karanlık maddeye ihtiyaç duymaz. Gündüz düşlerinin de hipnotik önerme güçleri vardır.

Hayali olanı inşaa etmedeki rolü nedeniyle ideoloji için yanlış tanımlar kesinlikle gereklidir. Fotoğrafın kendi tahsisinden bu düzene çevrilmesi daha önemlidir. Fotoğraf öğretimini ve hakkındaki yazıları büyük ölçüde hala daha etkileyen 19. yüzyıl estetiğinin aksine göstergebilim çalışmaları fotoğrafın 'saf bir şekle' ya da 'dünyanın penceresine' veya 'yazara giden yola' indirenemeyeceğini gösterir. Öncelikli sosyal önemin gerçeği şudur ki fotoğraf, bir çalışma yeri,

okurun kullandığı ve okurun anlam yaratmak üzere kullandığı tanıdık kodlar aracılığıyla oluşturulduğu ve okur için oluşturulmuş bir yerdir. Fotoğraf, aynı hareketten ideolojik özne üreten, kendi sözel içerikleriyle iletişime geçen toplumlardaki ötekiler boyunca yer alan anlamlandırma sistemidir. Bu nedenle fotoğraf kuramının, kendi kararlarının karmaşık bir bütünü olarak özneyi fotoğraflar boyunca bunu farklılaştırması ve zorunlulaştırması önemlidir.

Dipnotlar

1. İngiltere’de Jonathan Cape tarafından 1967’de yayınlandı.
2. Bu işin fotoğrafla olan bağlantısına üstten bir bakış için bkz. Victor Burgin, ‘Photographic Practise and Art Theory’, Studio International, Temmuz-Ağustos 1975 (ayrıca kitapta Bölüm 3)
3. Bkz. Jean-Louis Baudry, ‘Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus’, Film Quarterly, Kış, 1974-5
4. İngilizce’de ‘The Mirror-phase as Formative of the Function of the I’ başlığıyla, New Left Review, Eylül-Ekin 1968’de yayımlandı.
5. Son film kuramıyla ilgili olan herhangi bir kimse, burada neden vurgu yaptığımı anlayacaktır. Bu işin İngilizce olarak yayımlandığı yer, Screen Magazine (özellikle bkz. Laura Mulvey, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, Screen, vol. 16, no:3 Sonbahar, 1975).
6. Bkz. Jean-Louis Baudry, ‘The Apparatus’, Camera Obscura, Sonbahar, 1976

Bölüm 7

Yabancılaştırma: Kırılan Ayna

Simon Watney

1935'te İngiliz sanatçı Paul Nash, yaşadığı yer olan Swanage yakınlarındaki Dorset'te yeryüzü şekillerinin bir seri fotoğrafını çekti. Sıralı duran üç taş boş bir alanın ortasındaki ayak izlerini gösteriyordu. Ayak izlerinin arkasındaki böğürtlen, kişinin boyutları hakkında tahminde bulunabilmeyi sağlıyordu –iki metre ya da beş metre boyunda. Fotoğrafladığı şeylerin boyutları ise görüntünün ortasında anıtsal ve eğimli bir açıdan görülüyordu. Neden modern Avrupa fotoğrafını çok yakından tanıyan ve uluslararası üne sahip bir ressam olan Nash, böylesine bir sahneyi kaydetmeyi seçmişti?

Bir yıl sonra Country Life'da yazdığı bir yazısında 'etrafımızdaki yeryüzü şekilleri üzerine bir süredir düşünüyorum. Onların görülmemiş olması yalnızca algılanmamış olmalarından kaynaklanıyor.'¹ diye yazdı. O dönemlerde Nash'in işi ile ilgili yapılan yorumlardan en azından birinde; 'düz göbek... toprak solucanının açısından çekilmiş... yarısı bitmiş çit parmaklıklarının tuhaf, küçültülmüş bir fotoğrafı'² tanımları yapıyordu.

Bu bölümde, hem ana fikir seçimini hem de fotoğrafın 1920'lerdeki ve 1930'lardaki etkin 'bakışı'nı etkileyen bazı koşulları ortaya koymayı umuyorum. Nash'in işinin arkasındaki foto-estetik değerlerin önemli olduğunu düşünüyorum Aralarında Man Ray, Moholy-Nagy ve Andre Kertesz gibi isimlerin de olduğu pek çok fotoğrafçının da ona hayran olduğunu eklemek istiyorum. Bu dönemde Sovyetler Birliği'nden Fransa ve Amerika'ya kadar fotoğrafın genel, biçimsel geleneksel 'Sanat Tarihi'nin bölümleri içerisinde yeterince açıklanamayacak, bağdaşık ve bölgesel olarak esnek bir modeli mevcuttu. Çoğunlukla varsayım üzerinden türetilen bu konumda görme, sunma ve bilme arasında kararlaştırılmış olan; politika ve estetik arasındaki herhangi bir basit ayrımı reddeden bir ilişki söz konusuydu. Alışkanlıkları kırmak (ostranenie) veya yabancılaştırma kavramlarıyla yakından ilgili en erken ve en inandırıcı kuramsallaştırma, Rusya'da, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce meydana geldi.

Alışkanlıkları Kırma (Ostranenie)

Paul Nash'in şimdiye kadar 'görülmemiş yeryüzü şekillerini' fotoğraf makinesiyle gerçekleştirme tutkusu, bir fotoğrafçı olarak kendisinin de doğrulayabileceği kusurlu kavrayış yeteneği kavramını önceden varsayar. 1890'da Oscar Wilde, 'güzellik... bizi aşinalığın sisi ile bulanıklaştırır'³ diye yazmıştı. Aslında zihnin bir şekilde alışkanlığın boğucu etkilerinden korunacağı konusu, Romantik düşüncenin ortak alanıydı. 'Çocuğunuzu yönlendireceğimiz tek alışkanlık...' diye yazıyor Rousseau Emile'de; 'hiçbir alışkanlık edinmemesi üzerine olmalıdır.' Diderot, 1776 yılında kaleme aldığı 'Essai sur La Peinture' (Resim Üzerine Deneme)'de modern sanatı fazlasıyla şekillendiren, güzelliğin basmakalıp ve ilkel adetlerine bağlı 'suni sanat', vahşi, ilkel, çarpıcı... bir şeylere ihtiyaç duyuyor... Öncelikle hareket ettir beni, şaşırt... titret beni, ağlat, ürpert, öfkelenir, sonrasında yapabilirsen gözlerimi hoş et.⁴ Ama Romantizm bütün bu simgesel sistemlerin sanatla arasındaki gelenekler üzerine temellenen ve geleneklerden bağımsız bir şekilde, varsayımsal ayrım çerçevesinde simgeledikleri değerleri ve güçle ilişkilerini kemikleştirmeye olan eğilimlerini anlayabildi. Sanata ilişkin sınıf kodlarını ve milliyetçiliği atlatabilecek bu ikinci görüş, Rönesans'tan bu yana pek çok romantik sanatçıya ve yazara yol gösteren klasik kültürün içine yerleştirildi. Bu nedenle Romantikler, özgürleşme adına alışkanlıkların üstünü çizdiler; tıpkı resimdeki tür

saplantılarının ve yansıttıkları dünyanın hiyerarşik bakışının üstlerini çizdikleri gibi. Aşırı bir noktada bu, dil üzerine bir saldırının başlama-sına neden olabilirdi; iletişimin ve düşüncenin sözümona 'adettler' tarafından şeklinin bozulduğu ve onlara ihanet edildiği bir süreç modeli şeklinde anlaşılabilirdi.

Romantik kültür, anlamın karşısında katı bir engel olarak gör-düğü geçmişle, Saussure öncesi dil ve temsil görüşünün desteklediği anlamlandırma uygulamalarının doğasına ilişkin herhangi bir ileri çö-zümlemeyi reddeden kendiliğinden öz ifade arasına karşıtlık koyar. Bu aslında 'düşünce'nin bütün meselelerini işleme eğilimidir. Sosyal-likten aşırı derecede soyutlanmış uygulamaların algısıdır. Bu bağlam-da, Romantizm kendi çeşitli ilgilerini ideal, tekil ve sözümona evrensel izleyicisine yöneltir. Bu, bilgiyi görmeyle eşitlemenin doğrudan sonu-cudur. İnancın böylesi eksiklikleri ve çeşitleri sadece görüş seviyesinin eksikleri ve çeşitleriyle açıklanabilir. 'Göz'ün problematik metaforu ideolojinin modern kuramlarında sürer.

Bu metaforun en tanıdık biçimlerinden bir tanesi, 19. Yüzyıl bo-yunca meydana gelir ve estetizim sanatında bir standart olarak kabul edilir. Kendilerinden önceki Wordsworth ve Goethe gibi, Monet, Ce-zanne, Pissarro ve Van Gogh tamamıyla farklılaşmamış ancak; sonra-dan ve çoğunlukla 'geleneklerle' birlikte gelen deneyimlerin bozduğu çocukluk görüşünü tanımlarlar. Bütün bu sanatçılar, çocukluğun, mu-cizevi bir şekilde yeniden inşa edilecek, bozulmamış görüşüne sahip olmak için yetişkinliklerine ait görüşlerini kaybedecekleri ortak bir rüya yazarlar. Gauguin bu hayali/planı, kendi örtük sosyal imalarının sınırlarına taşır. Yozlaştırılmış olan sadece göz değildir; Avrupa kültü-rünün, görüşünün kendisidir. Bu nedenle, sanat adına eski kuşaklar-dan gelen bu arayış, zamansal olarak kendi döneminden ve toplum-dan uzak ya da mesafelidir. Romantizm, hayali Altın Gözler serisine, çağdışı bir bakışla veya estetik olmaktan uzak, neredeyse hayali pasto-rallerle yönelir.

Alman İdeolojisi'inde Marx, aynı sorunun daha net politik bir bi-çimini sunar. Bu noktada, toplumun belirli gruplarının kurulduğu 'or-tak duyu' yollarını ortaya çıkartır. Bunu; herhangi bir yönetici sınıfın kendi inançlarını ve değerlerini birer görev gibi alarak onları 'sonsuz kurallar'mışcasına sunmaları olarak tanımlar.⁵ Marx'ın sorusu, insan doğasıyla ilgili kendi fikirlerimizi yeniden nasıl düşünebileceğimiz; bilinci; tarihsel olarak belirlenmiş bir 'öz'den ziyade 'sosyal ilişkilerin

birliği' olarak nasıl resmedebileceğimiz ve bu resmi maddi hayatın geri kalan kısmıyla nasıl bağlayabileceğimiz üzerineydi. Bu soruya ilişkin erken çözümlerinden biri, Romantik düşünce yapıları içerisinde şekillenmiş olan 'yanlış bilinç' kapsamını da içinde taşıyordu. Kapitalizm, kendimize ilişkin farkındalığımızı ve dünyayla olan ilişkilerimizi gölgeleyen veya bulandıran; eşitsizliğin veya sömürünün içindeki kendi objektif koşullarımızı algılamamıza engel olan; bunları sanki doğal ve bu nedenle de değişmez olarak bize kabul ettiren bir sistem olarak görülüyordu.

Eğer bu, toplumun yasallaştırdığı belirli şekiller üzerinde, kültürün köklü bir vurgulama yapmasına neden olarsa, o halde bunları açığa vurmak ve 'gizemlerini açmak' için de kullanılabilir. Ayrıca; algının toplumsal olarak soyutlanmış kavramı üzerindeki eski vurguyu da koruyabilir. 19. Yüzyıl boyunca görülen bu iki geniş eğilim –yozlaşmış görüşün karşısında saf düşüncenin estetik ideali ve yanlış bilincin karşısında doğru bilincin Marksist resmi– dünyanın temsillerinin bilinci şekillendirebileceği hatta değiştirebileceği üzerine biçimlenen düşüncelere güçlü bir ana yapı sağlamak üzere çalıştı.

Yeni bir toplum için yeni bir kültür üzerine şekillenen Romantik rüyanın; yeni ve tamamen alışılmadık insan öznesi için, yeni ve geleneklerden bağımsız bir dil ihtiyacının belirgin bir şekilde ortaya atıldığı yer, devrim öncesi Rusya'ydı. Rus Fütürizm'i bir eğilim, okul ya da birleşik hareket değildi. Daha çok geniş sayıdaki geçici avantgardlar arasında yer değiştiren geniş anlaşmalar serisiydi; hepsi dinamik ve hatta uyumlu düşünceler, koşullar, uygulamalar seti etrafında sıralanmışlardı. Rus Fütürizm'in etrafındaki çeşitli tartışmalar, sadece bu konuya yaklaşımın faydasızlığına ve sanat tarihinin pozitivist metodolojisine işaret ediyorlardı. Bunun nesnelliğine ve doğasına ilişkin temel bir yanlış anlaşılmayı açığa çıkarıyorlardı. Sürrealist harekette olduğu gibi, Rus Fütürizm'i de bir tarih modeliyle bağlantılı bir dil kuramından türetildi. Bu, en açık şekliyle, 'budetlyane'nin yani 'Geleceğin Adamı'nın, 'Yeni Rus'un ortaya çıkması için ön koşulları inşa edebilecek yeni bir Rus dili, fonotik bir tabula rasa kurmaya girişen Şair Khlebnikov tarafından örneklendirildi.

Rus Fütürizmi, kendi hareket gücünü şiirselliğin kesin çizgisinde buldu. Hatta Dadalar'ın ve İtalyan Fütürizm'inin aksine bu şiirsellik derin devrimsel politikleri de içinde barındırıyordu. Bu nedenle, Rus yazar Sergey Tretyakov'un ve diğerlerinin Marinetti'nin keyfi fonotik

bozukluklarına sadece dili anlamsız parçalara böldüğü gerekçesiyle yaptıkları itirazlar, Rus toplumunun yeni nesli için ihtiyaç duyulan o yeni dili tekrar yapılandıramadı. Bu, Mayakovsky'nin 'üçüncü devrim' olarak dil görüşünün temelini oluşturuyordu. Sanat sadece basitçe hayatı yansıtmıyordu: Onun içinde ve üzerinde etkinleştirici olmalıydı.

Rus Fütürizmi dilde ve burjuvazinin kurumlarında yapmaya kalktığı kırılımları göstermek için pek çok strateji geliştirdi. Bunun içerisinde, kelimeleri ve görüntüleri bölmek ve yan yana koymak ve 'budetlyane'nin ruhunu ağaçtaki Ariel gibi serbest bırakan herhangi bir yerel dil yaratımı da vardı. 1913; sokak sanatının, karma medyanın ve Andre Breton'un Fransa'da 20 yıl sonraki 'Gerçeğin Takibi'ni anımsatan pek çok sanatsal yeniliğin dönemiydi. Viktor Shlovsky'nin geriye dönük olarak 1940'da yazdığı gibi, 'sanat bu dönemde henüz resim ve edebiyat olarak ayrılmamıştı... Şair, dünyayı dener, onu tepe-taklak eder; inatla 'tamburin'⁶ ismini verdiği sokağa, meydana terk eder.' Rus Fütürizmi'nin, kendi reklâm kampanyaları, sokak tiyatrosu, hayat biçimleri, kitapları, resimleri, filmleri ve politikleri arasında hiçbir süreksizlik hissetmediğini vurgulamak önemlidir. Aslında Rus Fütürizmi, sağ ve dar politik tanım alanlarına karşı devamlı ve neşeli bir saldırı olarak düşünülebilir. Bu nedenle İtalyan Fütüristlerine eleştirisi; Maeterlink'in 'Yüz kere çalan kapıdan ilham gelir' sözünden kinayeyle yola çıkan şair Kruchenykh'in 'sonsuz bir lay-lay-lom'⁷ benzetmesinden gelir.

Bununla beraber, bütün bu deneyim noktası hâlâ özelleştirilmemişti: Bu sadece erken Modernist avantgard kapitalizminin kalbi olan müzelerin ve galerilerin hatası da değildir. Bu tür kurumların görevleri, ne denetlenir, ne de vurgulanır. Bütün bu eylemlerin kalbinde, bir tutku ve yeni bir çeşit bilinç için zemin hazırlayacak açıkça güdülenmiş arzu yatar. Bu amaçla, eylemlerini Mayakovsky'nin performans sanatından Khlebnikov'un tamamıyla yeni, bilim-kurgu görüşlerine kadar uzanan bir alanda, yazarlara ve sanatçılara adar. Bu noktada Rus fonotiklerinden türetilen, evrensel sanatın koşullarını amaçlayan, Khlebnikov'un 'Esperanto gibi yapay olmayan, organik'⁸ diye nitelendirdiği önerme-karşıtı dil fikrine dayalı bir terim olan 'Zaum' konusunda fikir birliği oluşur. Zaum kavramıyla en yakın bağlantıyı kuran başka bir kavram ise 'Sdvig' olur. Bu paralel kuram, Malevich'in 1913-14 yılları arasındaki çizimlerinde de örneklendiği gibi, dilbilimsel ve resimsel çağırışımları kapsar.⁹

Bu nedenle, Shklovsky, 1914'te şöyle yazabildi: 'Eski sanat zaten öldü, yenisi de henüz doğmadı: Dünyaya olan farkındalığımızı kaybettik. Yayıncı ve tellerini kaybeden kemancılar gibi kaldık... Sadece sanatın yeni biçimlerinin yaratımı, insana dünyanın duyarlılığını yeniden verebilir.'¹⁰ Shklovsky'nin gözünde, Rus dili ölü gibi iyiydi; sadece görüntüler hâlâ canlıydı. En nihayetinde, kariyerine heykeltraş olarak başlamıştı. Bu yüzden, insanlarla arasındaki aşınmış olarak kabul edilen hayati bağı onaracak yeni bir çeşit dile ihtiyaç vardı. (Ezra Pound'un bütün anlamların varsayımsal olarak analogik ve ideogramik olduğu Çince'yi yorumlamasından farklı değil).¹¹ Bu dil kuramında, sembolik değer olarak zarar görenler, kullanılmaktan yorgun düşmüş kelimelerdi: 'Kelimelerin antik mücevherleri önceki parlaklıklarını yeniden kazandı.' Yeni 'dar' dilin yaratılışı, kaçınılmaz bir şekilde algı yönünde değil; görme yönünde yönetildi.' Sonuç olarak, 'bu yolları diğerlerinin önünde geçecek olanlar, kuramcılar değil sanatçılardır,' diye yazar Shklovsky.¹² Başka bir deyişle, Fütüristi (Rus Fütürizm'inin uygulamaları) algı seviyesinde etkili kabul edilir; bilincin başlıca şartlandırıcısı olarak görülür. Bunu görececek olan ise, mekanik 'doğrulama' değil; Geleceğin İnsanı'dır. 1913'teki Sadok Sudei manifestosunun yazarları, 'kelimelere kendi grafik ve fonik karakterlerine göre nasıl anlamlar bağladıklarını' anlattılar. Dili bir şekilde dengeleme arzusuyla; onu kimi güncel şeylerle hayali ilişkilerin içine doğru zorlamayla, kelimelerin görüntülere tamamen uygulanabileceğini savunan kuramların da varlığıyla, Rus Fütürizm'inin karakteristiği oluşturulur.

Bazı açılardan, Shlovsky, modern Avrupa estetikleriyle kimi paralellikler taşır. Örneğin, Roger Fry, 1912'de Londra'da yazdığı İkinci Empresyonist Sonrası Sergi Katoloğu'nun (Catalogue of the Second Post Impressionist Exhibition) önsözünde Naturalizm'in geleneksel görüntüleri üzerine saldırır. Picasso ve Matisse gibi ressamların 'hayali değil, gerçekliği'¹³ sunduklarını ortaya atar. Bu, 1914'teki erken modernist eleştirinin temel ilkesi olur. Bununla birlikte Rus Fütüristlerinin, görme yeteneğinin 'yalnızca' bir tanımlama olmasının aksine doğuştan imtiyazlı sınıfın, sanatın toplum içindeki sosyal işlevsel görevine yaptığı sürekli vurgusuyla, kalıtsal hediyesi olduğunu savunan Avrupalı çağdaşlarının seçkincilikleriyle nasıl karşıt düştüklerini görmek de hayli ilginçtir. Fry ve Paris'teki Apollinaire gibi Avrupalılar, görmenin değişik şekillerini fark ettiler. Ama bu, sadece 'sıradan görüş'ün engellediği düşünülen estetik değerın kimi soyut alanlarındaki inanç

temelinde oldu. Bu durum, özellikle, yeteneğin 'sıradan görüş'ün ötesine taşınıp taşınamamasıyla da çok ilgiliydi. Bununla birlikte, Avrupa Modernizm'in 'ön yargısız görüşün' 'saf şeklin' metafiziksel boyutunu algılamaya olan ihtiyacı çerçevesinde izleyicisinin üzerinde kimi eğit-sel ve faydalı egemenlikler kurduğu da hissediliyordu.¹⁴ Çok benzer bir şekilde, Rus ressamları, Kübizm'i; Zaum'un ve Sdvig'in çağrışımsal anlam kuramları açısından Burjuva Gerçekliği'ne saldırı olarak algılandılar. Bu yüzden Rus eleştirmenleri, batılı estetikleri temsili sistemlerin daha geniş sosyal anlamları içerisinde sorgulamaya yöneldiler.

1913'te yazdığı bir şiirde, Kruchenykh bunları şöyle tanımladı: 'pencereleri kaplayan ıslak perdelerin altına kim düştü, aşına olduk-ları eve gelmek için kaçakların ortalıktaki izlerini kim sildi.'¹⁵ Farklı ve tanıdık arasındaki böyle bir ilişki türü, Zaum ve Sdvig estetiklerinden türetilen stratejilerin merkezini oluşturur. Hepsi de, bir şekilden diğerine, yönelim bozukluğu (disorientation) kavramını içerir; Rus Fütürizmi kendisini, halkını dünyanın alıştırılmış görüntüsünden ve tarihinden şaşırtmaya, sersemletmeye adanmıştı. Alışkanlık, en çok da Samuel Beckett'ın 1931 yılına ait tanımıyla anlaşıldı: 'Birey ve çevresi arasında meydana gelen uzlaşma... donuk bir dokunulmazlığın garantisi... köpeği kendi kusmuğuna bağlayan safra.'¹⁶ Fütüristlerin açıkça nasıl ve niçin kendilerini alışkanlıklardan kopardıkları hiçbir zaman netlik kazanmamıştır. Shlovsky, özellikle algıların alışkanlık haline getirildiğini ve görünürdeki gerçekliğin mekanik yansımalarından başka bir şey olmadıklarını vurgulamıştı. 'Nesneleri sanki bir çantanın içine kapatılmış gibi görürüz. Ne olduğunu görünümünden anlarız. Ama sadece onun gölgesini görebiliriz.'¹⁷ Alıştırılma, Shlovsky tarafından körelmiş algıların bir sonucu; rutinle ve kültürle gölgelenmiş algılar olarak tanımlanır. Çözümlemesi bu nedenle sınıf, cinsiyet ya da üretim biçimleri düzeneği ve her günkü yaşamın ideolojik boyutu ile çok fazla ilgilidir. Bu nedenle, öngördüğü çare geleneksel alanın, söylemin ve sanatın altında yatar:

Sanat, hayata ilişkin algılarımızı açmak için var. Nesneyi tanındığı gibi değil; görüldüğü gibi algılamak, sanatın sonucudur. Sanat tekniği, şeyleri alışılmadık bir hale getirmekte, şekilleri belirsizleştirmekte ve böylelikle de algının zorluğunu ve süresini arttırmaktır. Algının sanattaki etkisi, kendisi içinde bir sondur ve uzatılmalıdır. Sanatta önemli olan, yapım sürecinin deneyimidir; bitmiş ürün değildir.¹⁸

Böylelikle 19. yüzyılda estetik, ne Avrupalı ne de Rus sembolistlerinin asla tahmin edemeyeceği kadar iyileştirildi ve yeniden yönlendirildi. Empresyonist-sonrası ve erken modernistlerin merkezini oluşturan görme ve yalnızca 'tanıma' arasındaki ayrım metafizik dürtüden, doğuştan estetik şekillerin çözümlemesine doğru kayarak sanatçı, halk ve burada biçimlenen değerler arasındaki karmaşık ilişkilere doğru sonuçlandı.

Shlovsky'nin kuramsallaştırılmasında, Formalist yazınsal eleştirinin tüm yapısını güçlü bir şekilde destekleyen 'ostranenie' ya da yabancılaştırma, hâlâ estetik boyutta dikkate alınır. Aynı zamanda, ağırlıklı olarak yer alan algının sosyal doğası, sosyal olarak öğrenilen özellikleri ve sonuçları, algının ve temsilin sânatısal ve günlük şekilleri arasında mutlak bir ayrım koymaya çalışan her hareketin sükunetini de tehdit eder. Shlovsky'nin açıkça Cezanne ve Kübistlere borçlu olduğu fikirleri, sosyal uygulamaların film ve tabii ki fotoğrafı da kapsayan çok geniş bir alanı için geçerlilik taşır. Görüşümüzü bir çeşit cennetsel saflığa taşıyabilme kavramı, özellikle de, 1917'de, Yapısalcı hareketin ortaya çıkmasının ardından, Shklovsky, Mayakovsky ve Tretyakov'un devrim ışığı altında Rus Fütürizm'inin estetiğine bir cevap olarak kullandıkları fotografik medya ile ilişkilidir. Ancak, yabancılaştırma kuramı Sovyet Sanatı'nın sonradan gelen gelişimlerinde merkezi olmuştur Bu bağlamda, 1910'dan bu yanaki dönemlerin içinde herhangi bir kopma düşünmek yanlış olacaktır. Tretyakov'un da 1923'te işaret ettiği gibi, Rus Fütürizm'i her zaman sosyo-estetik eğilim göstermiştir. Kruchenykh, Mayakovsky ve diğerleri tarafından 1912'de¹⁹ işaret edilen 'estetik zevk adına yüze vurulan tokat, kendi şekilleri içerisinde donuklaşmış gündelik rutinin yüze attığı genel geçer tokatın içindeki sadece bir dakikadır'²⁰ diyerek ortaya atılan manifestoya dayanmıştır. Tretyakov, Rus Fütüristleri'nin tamamıyla kapalı, estetik bir dogma üretmediklerini; 'insan ruhunu hareket içinde bir bütün olarak ele aldıklarını; bu ruhu 'yaratıcı bütün ölçütlerin ve mutlak değerlerin ötesinde, esnekliğin en yüksek derecesine ittiklerini' savunmuştur. Bu nedenle sanat bütün soruların ötesinde, burjuvazi değerlerinin fetiş kopyalarından ziyade, üretimin belirli bir çeşidi olarak yeniden tanımlanır. Bu, 1920'lerin başlarında Mayakovsky, Shlovsky, Tretyakov ve Alexander Rodchenko gibi bir grup düşünürün, fotoğrafçının ve sanatçının oluşturduğu prodüktivistler tarafından da savunulur. Resmi olmayan sözcüleri ise, 1923'te kurulan Lef Gazetesi olur.²¹

Lef'in ilk sayısında, Tretyakov, 1917 Devrimi olmadan, Rus Fütürizmi'nin 'yalıtılmış bireylere karşı asla anarşist kişilikler yarata-mayacağını' savunur. Sanat üretimi, insan ruhunun maddesel yeniden düzenlenmesi; Yeni Rus'un (Budetlyane) yaratılışı uğruna, Fütürizm'in kışkırtıcı görüntülerini takip etmiştir. Bunu yapmak için, Khlebnikov ve diğerleri tarafından yönlendirilen 'estetik kesinti' stratejilerini izlemiştir.

Şairin görevi artık, 'zamanın somut bir şekilde yaşayan zorunlu dilini oluşturmaktır' Kimi amaçlarından ötürü 'bu görev ütöpik olarak görülebilir: tüketim ürünü olarak değil; bir üretebilme yeteneği olarak., herkes için sanat'²² Böylelikle evrensel dilin eski Romantik rüyası, en sonunda alışkanlığı kırma kavramının içinde gizli olan alışkanlıklara karşı toptan bir saldırıyla, politik koşulların içinde değerlendirilir. Bu deneyimlerin, duyguların ve insan eyleminin karakterinin sınırlı yapısı... gündelik rutinlerin karışık şekillerine karşı kültürel bir mücadeleyi gerektirir. Üretim sanatı, 'tekrarlanmaları temelinde sosyo-ekonomik alanda otomatikleşen; alışkanlık haline gelen ve muazzam bir kararlılığa sahip olan duyguların ve eylemlerin... insanların üretim ilişkilerinin değişimiyle verilen emirleri üstlenmesini çok güçlü bir şekilde engelleyen benimsenmiş günlük rutin'i baltalar. Tretyakov, her günkü yaşamın, nesnelerin kullanılabilirlikleriyle bağlantısız fetiş ihtiyaçlarını; önünde sonunda köleleştiren ihtiyaçlarını yaratma yollarını tanımlar. Sanat din gibi, 'bir yalan' olarak reddedilir.²³

Bu noktada, yabancılaştırma, tamamıyla devrimsel mücadeleyle; kapitalist toplumun özellikle geleneksel estetiklerin içine sinmiş olan egemen güçlerinin amansız düşmanı olan kültür kuramıyla tanımlanır. Başka bir deyişle, Marksist deyişlerde yeniden düşünülür. Ne yazık ki Tretyakov, ahlakçılık hatasına düşer, insanların sokakta bile bir yerden bir yere çarpmadan mantıksal bir yol üzerinde yürüyememesi gerçeğine üzülmür! Dönemin Romantik özgürlük kökenleri, evrensel bir şekilde 'doğru' olan uygulamanın yeni tekil kuramı ve 'ostranenie'nin sorgulamaya çektiği burjuva dogmacılığı kadar sert 'doğru' insan doğası anlayışı tarafından devralınır. Serbest üretimsel yeteneğin temsilcisi olmaktan uzak düşen Geleceğin Adamı, her totaliter rejim tarafından istenen düşünmeyen 'iyi vatandaş' olarak bu sayfalardaki yerini alır.

1926'da, hem 'Opayaz'ın²⁴ hem de Lef grubunun kurucu üyelerinden olan Osip Brik, fotoğrafçılığı Avrupa ve Amerika'da kullanılan ifadelerle yakın biçimde tanımladı. Fotoğrafçılar, toplum içinde sanatçı konumuna kavuşabilmek adına yağlı boyaları taklit etmeleri gerekçe-

siyle eleştirilirler. Tipik bir prodüktivist olarak Brik, fotoğrafçıların da peşinde olduğu sanatın bütün felsefesini reddeder: Fotoğrafçı, acı içinde ve faydasız bir şekilde fotoğrafta yabancı modelleri taklit etmeye çalışarak değil; 'doğanın estetik bozukluğuna karşı savaşarak sosyal tanımlanma hakkını elde eder.²⁵ Brik, resimsel estetiğin karşısındaki en iyi dövüşçülerin eski ressamlar olduğunu savunur ve Rodchenko'ya özel bir ilgi ayırır.

Rodchenko, resimsellik akımının sınırlarını tanımlarken şöyle bir savunma yapar: 'Yeni inşa edilmiş bir fabrikanın fotoğrafı, binanın fotoğrafı olmak zorunda değildir.' Sabit şekillerin değişik açılardan tekrar tekrar çekilmesini savunur.²⁶ Brik'in etkisi altında Rodchenko, izleyiciyi kendi algılamalarından kurtaracak özel fotografik kurallar programı kurmanın arayışını içerisine girdi. Bu nedenle fotoğrafın 'açı niteliği' üzerine ilgisiyle 'tutkuları ve bizim yeni sosyalist gerçekçiliğimizin dokunaklı özelliğini fotoğrafla anlatabilecek yeni bir estetik'²⁷ formülleştirmeye girişir. Eğer onun savunduğu gibi resim kaybolsaydı, gerçek çatışma fotoğrafın kendi içinde, ortamın resimsel kullanımına ve fotoğrafların sadece belirli bir gerçeği yansıttığına olan güçlü inanca karşı yaşanırdı. Bu doğrudan Tretyakov'un 'otomatikleştirilmiş bilincinin' 'inatçı doğası'yla ve fotografik medya tarafından desteklenen yollarla aynı hat üzerinde ilerlemektedir. Benzer tartışma, çağdaş film uygulamalarında da geniş ölçüde yer alır.²⁸ Fotoğraf, sadece yeni çağı kaydetmez. Temsilin yeni biçimleri, ana konunun anlamlarından uzaklaşmadan, dünyayı nasıl algıladığımız sorgulamasıyla bağlantılı olarak bulunmaya çalışılır. Bu nedenle, 'zor' görüntüleri üretmek adına geliştirdiği pek çok strateji, tanımlamanın genellikle kendiliğinden hareketini geciktirir. Yola çıktığı nokta, 'dünyaya her açıdan bakma yeteneğini kazandırmak amacıyla dünyayı her görüş noktasından göstermek'²⁹ olur. (Örn. bkz: resim 7.1)

Bununla beraber, Rodchenko'nun fotomontajları ve fotografik uygulamalarının geri kalanı arasında ayırım yapmak, bir bütün ve yabancılaştırma olarak fotomontajın estetikleri arasında ayırım yapmak açısından önem taşır. 1923 yılında, Mayakovsky'nin 'Bunun Hakkında' (About This) isimli şiirine yaptığı foto-montaj, aslında çokça geleneksel bir şekilde metinle benzerlik içine girer. Aynı zamanda, özgün hayallerinin parçalanmış görüntüleri Rodchenko'nun Mayakovski ve Brik tarafından birinci elden deneyimlenen Alman Dada fotomontajlarına olan stilistik etkilenimini ortaya koyar.³⁰ Çeşitli fotografik kay-



Resim 7.1 Alexander Rodchenko, *Sürücü*, 1933

naklarca inşa edilen görüntülerin şaşırtma gücü, kesin bir şekilde, Rus Fütürist düşünce çerçevesinin içinde anlaşılabilirdi. Ama foto-montaj, Heartfield'ın ve diğerlerinin 1920'nin Lef grubu üyelerinden ödünç aldığı yabancılaştırma ideolojisini üstlenmek amacıyla Sovyetler Birliği'ni dolaşmak zorunda kalır. Başka bir deyişle, fotomontajın propagandacı kökleri, 10 yıllık süreci yabancılaştırmasıyla genel kuramsal bir konum olarak varsayılabilirdi. Ama fotomontaj bu genel konumun olasılıklarını tüketmez. Foto-montaj kavramının, fotoğrafı bir fotoğraf kuramının içine doğru kesme tekniğinden gelen nihai uzantısı, Heartfield tarafından Rus düşüncesinin ve uygulamasının içerisine konulmadıkça düşünülemeyecek bir şey olarak tanımlanır.³¹ 1915 gibi çok erken bir zamanda Rodchenko, tutkusunun Swiftvari bir yolla aşırı yakın çekimler ve bunun gibi teknik oyunlarla tanıdık şeyleri alışılmadık biçimlerde göstermek olduğunu söyler. Böylesi fikirler, Almanya'daki foto-montaj uygulamalarını Lef grubunun aracılığıyla bilgilendirmeye yarar. Yabancılaştırma hikâyesi bu nedenle, dünyanın anlaşılabilir olduğu kadar vahşi olan Dada komik görüntüsünden, çözümsel Marksist görüntüsüne geçişte çok önemli bir öge görevini üstlenir.

Foto-montaj böylelikle, olgunun sosyal anlamını kavramayı isteyen fotoğrafçı tarafından temel özelliklerin altını çizerek, fotoğraf makinesinin adaletli ve adaletsiz arasındaki ayrımı karşısında fotoğrafçının tarafısızlığını sağlayacak yöntem arayışındaki tekniklerden biri

haline gelir.³² 1936'ların sonuna doğru, Tretyakov, yabancılaştırmayı, tarafsızlık ideolojisinin karşısındaki bir mücadele alanı olarak görmez.

Yine de, 'ostranenie' kavramı, Almanya'da 1920'lerde ve 1930'lar-da, etkisini sürdürmeye devam eder. Bu en çok da Walter Benjamin'in ünlü Brecht tanımlamasından başka hiçbir yerde böylesine açıklık kazanmaz: Gerçekliğin basit bir yeniden üretiminden başka bize gerçeklik hakkında hiçbir şey anlatmaz. Gerçekçilik, işlevselliğin içine kaydırılır. İnsan ilişkilerinin ya da fabrikanın diyelim, maddeleştirilmesi, artık bu ilişkileri göstermez. Bu nedenle bir şey gerçekten de inşa edilmiştir; suni bir şey gerçekten oluşturulmuştur.³³ Bu, tamamen, Rodechenko'nun 1920'lerin sonuna doğru çektiği; bir olayın bütün sahnelerinin ilgili görüntülerle gösterildiği seri fotoğraflarının nedenini oluşturur. Her gazetenin, bir kişi tarafından elde tutulan saklı üretim süreci, bu örneklerden biri olarak gösterilir.³⁴ Rodchenko'nun ticari fotoğrafçılığı esasen, fotoğrafın nesneleri –insanları, haberler, mobilya, mimari– sanki bir şekilde kendilerini insan vasıtasıyla ya da ondan ilgisiz var etmişler gibi yeniden üretme eğilimiyle suç ortaklığı yapmaması inancı üzerinde temellenir.

Yabancılaştırma kuramı, hammadde olarak Brecht'in 'Galileo'da öne sürdüğü 'şüpheyle erişilen bilgi'den edinilen stratejileri kullanır.³⁵ Karmaşık görüşün bütün problematiği ise, bu içerik içerisinde değerlendirilmelidir.³⁶ Tretyakov'un sürülmesinden sonra Brecht, eski arkadaşına karşı büyük bir sorumluluk hisseder. 1939'da, 'en sıradan ve her günkü kazalar çok özel olarak sunuldukları zaman kendi monotonluklarına soyunurlar. İzleyici, artık bugünden tarihe sığınmaz: Bugün, tarih olur.'³⁷ Kelimeleri, tartışmayı ve 30 yıl evvelindeki Khlebnikov ile Mayakovskiy'e tam bir benzerlik içinde olan uygulamalar alanını devam ettirir. Almanya'da, 1930'da bu tartışma sosyal gerçekçi uçlara karşı 'burjuvaziye ve ne yazık ki pek çok proletere karşı da görünmez olan işçi dünyası'na ilişkin farkındalık yaratacak bir 'proleter göz' yaratmak amacıyla kullanılır.³⁸ Franz Roh tarafından ele alınan daha geniş bir tanımlamada, 'ağır giden geleneksel yaşamın adamı, genellikle geleneksel izlenimlerle düşünür ama nadiren gerçek anlamıyla deneyimler.'³⁹ Ama bu noktada, alışkanlığı kırma kuramı, politik gereksinimleri tamamen çözülmüş bir biçimde uygulanır. Roh'un tartışması A. Renger-Patzsh'ın 1928 antolojisi 'Dünya Güzeldir' (The World is Beautiful) ile örneklendirilebilecek bölgesel resimselci gelenek üzerine kurulur. Roh'un bunu 1928'deki Foto-Göz (Photo-Eye) Antolojisi ile ce-

vaplandırıldığı kitabın içinde: 'kitabımız sadece 'dünya güzeldir' demek istemiyor; aynı zamanda var olan dünyanın acımasız ve tuhaf olduğunu da vurguluyor' diye yazar.⁴⁰

Foto-Göz (Photo-Eye) koleksiyonu, yüzyılın başında Eugene Atget tarafından çekilen Paris'te Korse Dükkânı isimli fotoğrafla başlar. Aşırı geleneksel Fransız-dükkân vitrini görülür; bir manken dışarıda dururken, içerisi başsız ve donuk, korseli mankenlerle doludur. 1931'de Walter Benjamin, Atget'in geleneksel portre fotoğrafçılığının havasını 'temizlediğini'; insanlardan boşalan Paris'in etrafını göstererek 'kişi ve çevresi arasındaki yararlı yabancılaşmayı' keşfedebilecek olan fotoğrafın sürrealist okulu için sahneyi oluşturduğunu' yazar.⁴¹ 'Foto-Göz' antolojisinin çok büyük bir kısmı, havadan yeryüzü şekilleri, X ışınlarından geçen kadın çantaları ve çiçekler, negatif baskılar, medikal görüntüler vb. şeylerle alışkanlığı kırmanın estetiklerini sözde keşfeder. Roh'un dünyanın 'geleneksel' görüntülerine karşıt olarak, 'güncel deneyim'i yerleştiren algı kuramını geliştirirken, bunu fotoğrafın sosyal görevinin hiçbir bakış açısına bağlamaz. Yabancılaştırma bir biçim, fotoğraflara bir bakış haline gelir. Ama aynı zamanda, herhangi bir ideolojik kuramdan da bağımsız bir hal alır.

Bu bağlamda, Macar fotoğrafçı Moholy-Nagy, Avrupa fotoğrafçılığında güçlü bir kırılmayı temsil eder. Konumunu Yapısalcılık'tan malzemeler üzerindeki kendi yarı-gizemci vurgusuyla, Prodüktivist modele doğru çevirmesi, fiziksel olarak yetersiz insan gözü üzerine ağır bir gerilim yerleştirir⁴² (Örneğin, bkz. resim 7.2). Bu nedenle yabancılaştırma, bilginin daha kesin biçimde; teknolojiyi Vertov ve Rodchenko'nun işleri gibi doğal görüşün doğrudan uzantısı olarak önemseyen ve 1960'lardaki Marshall McLuhan'ın teknolojik faydacılığını da ele alan, bilime yönelik kurama doğru geçer. Roh ve Moholy-Naghy gibi fotoğrafçılar Avrupa Modernizmi'nin zorunluluklarına yabancılaştırmayı uyarlarken, Walter Benjamin yapılandırmacı olsun olmasın fotoğraflarla yazı dili arasındaki ilişkiyi keşfedemeyen tüm fotoğrafçıların 'ortalamaların içinde tutuklu kalmaları gerektiğini'⁴³ savunur. Walter Benjamin'in gördüğü şey, 'görenin çağrışımsal mekanizmalarını aksatmayan', fotoğrafı etkin bir şekilde yazınsal şekle dönüştüren, tasarlanabilen metinlere kendiliğinden deneyimleyen fotografik bir uygulama olur.⁴⁴ Almanya'daki foto-montaj eğilimi hakkında bilgi veren özel komünist yönelimle, dil ve görüntü arasındaki ilişkilerin üzerine dikkatli bir şekilde vurgu yapan Shlovsky/Tretyakov'un 'ost-



Resim 7.2 Laszlo Moholy Nagy, *Paris kanalizasyonu*, 1929

ranenie' tanımlaması sosyo-politik zorunluluklarını oluşturur. Stanley Mitchell, Benjamin'in 'montajı önemsemesi' üzerinde durur; örneğin, sonsuzluğu ele geçirme yeteneği, farklılıkların ani ve gizli bağlantılar kurması teknoloji çağındaki ana sanatsal hayal gücünün yapılandırıcı temel prensiplerden biri olur.⁴⁵ Bu bakış açısıyla, tek bir baskı, kameranın açısından ya da kullanılan yabancılaştırıcı stratejiden bağımsız olarak doğuştan tepkisel olarak görülebilirdi. Bu, bütün taklitçi sanatların kendi konumları ve işleyişleri üzerinde aynı değerleri her zaman taşıdıklarını kabul ederek, 'Naturalizm'i reddiyle modernist düşüncenin bir sorunu olur.

Benjamin'in montaj kuramına uygulanabilir değerde bulduğu tek şey Gerçeküstücü harekettir. Çünkü Gerçeküstücülüğün herşeyden önce bir dil kuramı olduğunu; bu kuramın sosyal değişim sorumluluğuna ve devrime bağlılığını fark eder. Gerçeküstücülük, Romantizm'in elindeki bombaları; çılgınlık, uyku ve tutku metaforlarını alarak; bunları Modernist estetiğin kalbine fırlatır. Fotoğraf ise, Gerçeküstücü uygulamanın semalarındaki nazik konumuyla eğlenceli olmayı sürdürür. Benjamin, 'sarhoşluğun doğasının yetersiz, diyalektik olmayan kavramlarının'; pek çok Gerçeküstücü'yü 'her gün anlaşılmaz; anlaşıl-

maz her gün' söylemine iten 'gizemli olanın gizemli tarafı üzerindeki tutucu baskısının' farkındadır.⁴⁶ Bu nedenle, Benjamin zararlı romantik önyargıların ağına düşürüleceğini öngördüğü sürprizin estetiklerini sonuna kadar reddeder.⁴⁷

Ana akım Avrupa fotoğrafı, alışkanlıkları kırma stratejilerini, ana konuya ve kamera tekniklerine fazlaca önem veren, dar burjuvazi toplumunun önkavramlarına yabancı, içlerinde pek çok fotoğrafçıyı da barındıran Yeni Resimsellik tarzına aşamalı olarak uydurur. Yabancılaştırma, genel Modernizmin kendi içinde bir son olarak görülen sürekli biçimsel yenilik ihtiyacı içinde çözülür. Estetikleştirilmiş bir hal alır. Bununla birlikte Sürrealizm, dramatik algısal şaşırtma fikrine daha çok ilgili kalır. Burjuvazi toplumu tarafından sözümona bastırılan kimi temel ve evrensel 'gerçeküstücülüğü' ortaya çıkarmak üzere yapılan tartışmalara bağlanır. Geçmişe bakıldığında onların, sanatçı olarak şaire kahin metaforunu yükleyen erken dönem Rus Fütüristleri kuşağını andıran Avrupalı çağdaşlarıyla sınırlarını kesin olarak çizen şey, bu sosyal güdülenme anlamıdır. Bu anlamda Gerçeküstücülük, sadece pasif ya da nötr algılama mekanizması olarak açıklanamayacak; aslında özne ile nesne arasındaki değişim olan görme sürecinin sorgulaması olarak görüşe karşı belirli bir davranışı da içerir. Bu bağlamda, diğer pek çoklarının olduğu gibi, onlar da Freud'dan etkilenirler. Bu nedenle, Sanatçının Romantik şahsiyeti üzerinde evrensel gerçekleri ortaya koyan; o gerçekler ki Andre Breton'un deyimiyle 'geleneğin çılgın canavarı'na⁴⁸ karşı yaptıkları sürekli saldırılarla ancak meydana çıkabilen bir iyileştirme yaparlar. Breton ve arkadaşları bu kelimelerle kendi sanat görüşüne tam tamına uyan; izleyiciyi kendi derinliklerine –alışıl gelmiş bilincin dışına yerleştiren Paris şehrini ortaya çıkaran Atget'in işini keşfeder ve severler.

Fotoğraf, gerçek üstünün hayal gücü tarafından kanıtlanır ve ona direnç olur. Man Ray'in fotoğrafları bunu Gerçeküstücülük'ten çok Kübist resimlerden alarak fazlasıyla yapar. Brandt'ın; Brassai'nin, Kertesz'in ve diğerlerinin olduğu gibi Man Ray'in gerçeküstü fotoğrafları da, mankenlerden pamuk çıkırıklarına, makaslardan klasik heykele kadar uzanan herhangi bir zamandaki gerçeküstücü tadın ikonografik akımının bir ilustrasyonundan biraz daha fazlasıdır (genellikle çokça edebi.) Gerçeküstücüler için doğrudan tanıdık çevreden ve içerik düzenlemelerinden doğrudan kaldırılan her şey, anlamla doldurulabilir. Bu, pek çok gerçeküstücü fotoğrafın görevidir. Sadece Boiffard'ın



Resim 7.3 J.A. Boiffard, *Büyük ayak parmağı, erkek özne, 30 yaşında*

ayak parmakları ve el parmak uçlarını devasa büyüttüğü (bkz. resim 7.3) fotoğraflarında, fotoğrafçılar sistemli ruhsal rahatsızlığın etrafı programıyla yüklü, mükemmel bir fotoğraf yaratmak adına, kendi anlamlarını şairlerinkiyle paralel bir düzlemde bulurlar. Pek çok durumda, Gerçeküstücülüğün uzun vadeli etkisi, çoğu zaman Kertesz'in ve Brandt'm kendi biçim bozmalarında yaptıkları gibi, yalnızca gariplik hissiyatının peşinde olan genişletilmiş resimsellik hissinin yaratılışından biraz daha fazlası olur.

Gerçeküstücülük stratejileri asıl sorumluluktan uzaklaşıp köklü politik bir programa geçerek burjuvazi tanımlarının içinde garip bir tat; anlık olarak bozulmuş normalliğin beklentilerini ve anlamlarını nihai bir şekilde güçlendirmek üzere hizmet eden bir tat olarak kolaylıkla belirirler. Bu, Breton ve arkadaşlarının en önemli metinlerinin geniş ölçüde erişilemez kaldığı İngilizce konuşan dünyanın içinde; Gerçeküstücülüğün genelleştirilmiş fikrinin Gerçeküstü sarsıntı ve depaysement (sarsıntı) eserleri, hareketin bariz uçlarından ayrılmış olan Dali ve Magritte'in tasvirlerine bırakılması yönünde belirli bir olgudur.

1930'ların ortalarında Man Ray'in stüdyo asistanı Berenice Abbott Amerika'ya Atget'in çok miktarda cam negatiflerini getirir. Böyle-

likle gerçeküstücülükten etkilenen fotoğraf uygulamasının tohumları, Amerikan fotoğrafındaki o tarihten beri olan yerini alır. Abbott'un New York fotoğrafları bize şehrin tamamını gerçeküstücü zevkin ölçütleri içerisinde; Gerçeküstücülüğün değerlerinden boşaltılmış olarak, bir yapım halinde gösterir. New York, yabancılaştırılır, ancak tamamıyla estetik bir biçimde. Burada her büyük şehirde bol miktarda bulunan dünyanın 'işçileri' ile herhangi bir sosyal çatışmayı göstermek üzere seçilmiş 'alışılmadık' açılardan ya da 'gizemli' öznelerin hiçbiri uygulama sorunu teşkil etmez. Karşısında, gömülü sosyal sistem ihtiyaçlarıyla otomatın mekanik hayatına indirgenen insan varlığı olarak manken metaforu, sadece estetik bir tat, tarihçiler için üzerinde düşünüp taşınabilecekleri bir ikonografik tema haline gelir. Yabancılaştırılmış hayatın ve bilincin koşullarını ortaya çıkarmak üzere geliştirilen pek çok fotografik tekniği kavramak, özellikle güçlü bir ironi yeteneğine gerek duymaz; kendiliklerinden yabancılaştırılmış estetik beklentilerin; itaatkâr bir şekilde dünyayı olmadığı gibi yansıtmaya devam eden açılıp kapanan aynanın nesneleri haline gelirler.

Sonuç

Bütün manifestolarında, yabancılaştırmanın estetikleri Romantizm'in değerlerini taşıyan bilincin resmine dayanır. Alışkanlığın ve zevkin belirli bütün biçimlerine olan karşıtlığı, kendimize ve dünyaya dair dair inançlarımızın fiziksel olarak görme eylemiyle bir şekilde ilgili olmasından kaynaklanır. Bu onların Görüş'ünün büyük metaforunda toplanan sine qua non (olmazsa olmaz) düalistik karşıtlıkları serisini –gerçeklik/hayal, bilinç/bilinçsizlik, özgürlük/baskı– oluşturur. Resme göre bu, görüntü veya kelime şeklindeki herhangi bir fikrin geçici olarak, eski bir bozuk para gibi düzeltilmek üzere hayatın akışından kaldırılması ve tekrar dağıtıma sokulmasıyla geniş ölçüde bağlantılıdır. Buna en yakın varsayım, bilginin bütün koşullandırıcı ana kapıları olan algı organlarının benzer bir şekilde şaşırtıcı ve yanıltıcı yığılmalardan temizlenmesinin bizim yozlaşma ve yozlaşan dünya deneyimimizden kaynaklanacağıdır. Bu resmin içinde belki de bireysel bir şekilde anlaşılabilenin, inancın farklı birimlerden, fikirlerden 'alışkanlıklardan' oluştuğu görülür. Henüz kuramlaşmamış kimi fikirlere ve alışkanlıklara ihtiyacı olan düşünen kişi, evrensel insan doğasının geleneksel kuramı içerisinde görülür. Bu nedenle doğrudan doğruya baştan çıkarıcı cazibesi politik bir müdahale oluşturur. Proje, ortak hiçbir sınıf, cinsi-

yet, ırk, ya da bilinç vurgusunun içine girmeyen devrimsel sosyal değişimdir. Bu bağlamda, yabancılaştırmanın bütün kuramının düşünce- nin geriye kalan bütün maddesel hayattan düşüncelerin karar verici özelliği üzerine güçlü idealist vurgusuyla gerçekleşen bir burjuvazi so- yutlamasında temellenmiş olduğu görülür. Bu, özellikle 'ideoloji'nin ya da öğrenilmiş dünyayla ilgili; sanki onlar doğanın sorgulanamaz gerçekleriymiş gibi benimsediğimiz inançların mekanik ve indirgeme- ci kavramı üzerinde yabancılaştırma bağımlılığının ölçütüdür.

En basitinde, yabancılaştırma sanatsal ana konunun dışında ka- bul edilen sosyo ekonomik çelişkilere dikkat çekmeyi araştırır. Aslında Gerçekçi estetiklerin genel geleneğinin altında yatar. Geleneği soyut- laştırmakla birlikte; Gerçekçi eğilimi biçimsel anlamdan ana konunun soyut konularına çıkararak; çağdaş göstergebilimsel çözümlemeye bir yol açar. Nihayetinde, bununla birlikte alışkanlıkları kırma kuramı güçlü bir ideolojiyi ele geçirir; sanat ve toplum arasındaki sözsüz var- sayımlar grubu. Bu, yukarıda bahsedilen bütün toplumsal çelişkileri anında ve evrensel olarak gözle görülür bir hale getirebilir. Tamamı- la kavranamaz ancak ön kavramlarımız, ideolojimizin öncelikli olarak sosyal ve tarihsel alana kadar yayılan ve değişiklik gösteren deneyim- leriyle kararlaştırılır. Kişi, ilk etapta tanıdık olmayan bir şeyi yaban- cılaştıramaz. Tanıdık olan ne tekdüzedir ne de heterojen. Bu nedenle, uygulamada 'ostranenie' araçlarının tekrarcılık noktasına geldikleri anda aslında 'doğru' olarak görünmek için somutlaşma eğilimi taşıma- sı sürpriz sayılmaz. Hem kendi hatırı için tamamıyla biçimsel anlam- da yenilikçiliğe değer veren modernist estetizme hem de bütün insani farklılıkları sanat, proleter ya da ne adına olursa olsun çözüme ulaştır- mayı araştıran Romantik geleneğin içindeki totaliter öğelere karşı sa- vunmasız hale gelirler. Böylece yabancılaştırma, belirli tarihsel durum- ların ihtiyaçlarına yanıt bulmayı durdurur ve biçimleştirmenin içine kapanır. Sonraki şartlarda, 1930'lardan itibaren daha yoğun bir şekilde Sovyet fotoğrafının retorik 'sınıf-gözü' biçimini yükseltir. Önceki şart- larda, 'benzersiz bir şekilde aykırı' ya da alternatif olarak, 'benzersiz bir şekilde anlayışlı' dünya görüşleriyle ünlenen Avrupalı ve Amerikalı her nesil fotoğrafçı için temel teşkil eder. Modern foto-estetik dogma, Ker- tesz ve vaktiyle onun öğrencisi olan Henri Cartier Bresson gibi fotoğ- rafçıların 'yarı-büyüsel' 'gören göz'leriyle ilgili olarak, bu geniş tarihsel yörüngenin içinde sabit kalır. Fotoğraf makinesinin açığa vurmaya zor- landığı, aksi halde işin aslının görülemeyeceği kavram, bu ideolojinin

merkezidir. Özel olarak oluşturulan henüz onaylanmamış tat, ortamın özü olarak çağdaş fotoğraf söyleminde baskın olmayı sürdürür.

Böylece Paul Nash önceden 'görülmemiş yeryüzü şekilleri' oluşturma tutkusunu yazar ve fotoğraf makinesini baştan çıkarıcı boş alanlara yöneltir. Walter Benjamin'in Atget'in fotoğraflarında bulduğu niteliği cevaplandırmaya; bilinen ancak daha önce fotoğrafa uymayacağı düşünüldüğünden henüz aşına olunmayan anonim nesneleri kullanmaya girişir. Uygulaması bu nedenle Moholy-Nagy ve Man Ray'in işlerine ilişkin bilgisi aracılığıyla, Susan Sontag'ın tanımladığı ve fotoğrafçıların işini Diana Arbus ve Lee Friedlander'da olduğu gibi görünürde tamamen farklı bakış açısıyla açıklayan 'genel modern fotografik hassasiyetin Gerçeküstü devriyle' yakından ilgili görülmeli.⁴⁹ Arbus'un ilkel sosyal çelişkileri ve Friedlander'ın zarif mekânsal çelişkileri, görsel bakımdan 'ilginç' ama aslında öyle olmayan, bununla birlikte Gerçeküstücülüğün çatısında gelişen bir alanı örneklendirir. Aynı zamanda Rus Fütürist estetiği ile de doğrudan sosyo-politik temelde ilgili bulunur. Bu, şüphesiz Paul Nash'i yaklaşık yarım yüzyıl önce şaşırttı. Bununla birlikte biz, bu sürprizden neredeyse hiçbir şey öğrenemeyiz. Sadece tarafsız tarihsel koşullardan anladıklarımızla yetiniriz. Yabancılaştırma kuramının ve uygulamasının anlayamadığı da budur.

Budur, çünkü alışkanlığı kırma kuramının tamamı, fotoğrafların tarafsız bir şekilde 'olanı', görüntülerin tamamen kapsamlı ve yeterli dünyasını gösterdiğini varsayan yanılının sorgulanamaz kabülünde yatar. Fotoğraflar, birer önerme olarak ele alındığında, yabancılaştırma kuramcıları ve uygulamacıları anlamın farklı birimlerde oluşturulduğunu göremez. Oysa bu, daha çok sistemli bir şekilde oluşturulan görüntüler ile tarihsel özne ve kurumlar arasındaki sonsuz diyalektiktir. Güliiver'in Gezileri'nde, okur işaretlere başvurmadan evrensel bir iletişim sistemi kurmaya çalışan Balnibarbi'nin bilgelerini okuyabilir. En nihayetinde söyleşmek için işbirliği içine girmek zorunda oldukları nesnelerin ağırlığı altında ezilirler. Swift, nesnelerin kendilerinin işaretleri olarak kullanıldığı Tribnia Krallığı bilgelerini anlatır: 'Özel meclisi gösteren bir tabure; senatoyu gösteren kaz sürüsü; istilacıyı gösteren topal köpek vb.'⁵⁰ Dil, yeniden icat edilir. Yabancılaşma, bilgilerle çok benzer bir şekilde, sosyo-politik anlaşmazlığın belirli geleneklerden kaynaklandığı düşünülen bütün engellerini kaldırmaya girişir. Ancak böylesi engeller, yalnızca eksik iletişimlerin ürünü değildir. Bir sınıf kültürünün değer taşıyan geleneklerinin diğerleri tarafından enerjik

bir şekilde kaldırılarak yerlerine başkalarının konulduğu her an, 'ost-ranenie' kuramcılarını tamamıyla doğrudan deneyimin antik kavramı ve evrensel olarak yayınlanabilecek kimi tarafsız saydam ortam görüşü tarafından aldatılırlar. Biz sadece fotoğraf sürecinin tek, evrensel, etkili, açığa vurucu bir öz olduğunu vurgulayan belirli bir grup fotografik aracı fetişlettmekten memnun kaldığımız durumda, görevlerine eşlik eden soruşturan iyimserliğe ihanet ederiz. Açılması gereken gizli bir kilit olmadığı müddetçe, bu mutlak stratejik anahtarını araştırmak için zaman kaybetmemeliyiz. Parçaları bütün yaşam görüşlerimize açıkça dağıldığından, gerçekliğin mükemmel bir fotografik aynası için Romantik yaklaşımı rahatlıkla bir kenara bırakabiliriz.

Dipnotlar

1. Country Life, vol. LXXXIII, 1938, Andrew Causey tarafından alıntı, Paul Nash's Photographs: Document and Image, Londra, Tate Gallery, 1973.
2. Conrad Aiken'den Causey tarafından alıntı, Ibid.
3. Oscar Wilde, The Critic as Artist, Londra, 1891.
4. Diderot, Essai Sur La Peinture, 1766, Anita Brookner'den alıntı, 'The Genius of the Future, Phaidon, 1971.
5. Karl Marx, The German Ideology, New World Editions, 1967.
6. Viktor Shlovsky, Mayakovsky and His Circle, Pluto Press, 1974.
7. Vladimir Markov'dan alıntı, Russian Futurism, MacGibbon & Kee, 1969
8. Ibid.
9. Bkz. 'An Englishman in Moscow', 'Musical Instrument', 'Woman at Poster Column', Trolas Anderson, Malevich, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970.
10. Viktor Shlovsky, The Resurrection of the World (1914), çeviri: Richard Sherwood, Rus Formalizmi, Academiz Press, Edinburgh, 1972.
11. Bkz. Pound and Fenollasa, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, 1919.
12. Shlovsky, The Resurrection of the Word.
13. Roger Fry, 'The French Post-Impressionists' (1912), Vision and Design, Phoenix Library, 1928
14. Bkz. Fry, Vision and Design; and Guillaume Apollinaire, The Cubuist Painters, Paris, 1913.
15. Sue Compton'dan alıntı, Russian Futurist Books, British Library, 1978.
16. Samuel Beckett, Proust, Paris, 1931.
17. Viktor Shklovsky, Theory of Prose (1929), Frederiz Jameson'dan alıntı, Structuralism in Literature, Yale, 1974.
18. Viktor Shklovsky, 'Tolstoy's Diareis', alıntı, Robert Scholes, Structuralism in Literature, Yale, 1974
19. 'A Slap in the Face of Public Taste' (1912); bkz Markov, Russian Futurism, and Compton, Russian Futurist Books.
20. Sergev Tretyakov, 'Where from: Where to?' Lef, no. 1, 1923.
21. Bkz. Victor Burgin, 'Socialist Formalism', Studio International, Mart-Nisan 1976.
22. Tretyakov: 'Where from: Where to?'
23. Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova, Productivist Manifesto (1921), reprinted in Alexander Rodchenko, ed. David Elliott, Museum of Modern Art, Oxford, 1979.
24. Osip Brik, 'Photography versus Painting', Sovetskoe Foto, no. 2, 1926, reprinted in Alexander Rodchenko, ed. Elliott.

25. Ibid.

26. Alexander Rodchenko, 'A Warning', *Novy Lef*, no. 11, 1928, A. B. Nakov'dan alıntı, 'Back to the Material: Rodchenko's Photographic Ideology', *Art Forum*, Ekim 1977

27. Alexander Rodchenko, 'Reply to Volkov-Lannit and Kuchner', *Novy Lef*, no. 11, 1928, alıntı, Nakov, 'Back to the Material: Rodchenko's Photographic Ideology'.

28. Bkz. örneğin, H. Denkin, 'Linguistic Models in Early Soviet Cinema', *Cinema Journal*, Sonbahar 1977; ve S. Crofts and O. Rose, 'Vertov: Man with a Movie Camera', *Screen*, Bahar, 1977.

29. Alexander Rodchenko, Hubertus Gassner tarafından alıntı, 'Analytic Sequences: Rodchenko's Photographic Method', Alexander Rodchenko, ed. Elliott.

30. Brik, Pasternak, Mayakovsky ve Aseev, 1922'de Berlin'i ziyaret etti. Yabancılaştırma (*Ostranenie*) kavramı Rodchenko'nun 1923'teki foto-montajlarını ve aynı yıl *Lef* için kurduğu düzenlemeleri de etkileyen Dada'nın tipografik yenilikleriyle değişime uğraştı.

31. Bkz. Heartfield'ın Tretyakov'a mektupları, alıntı, Sergey Tretyakov, John Heartfield: A Monograph, Moscow, 1936: 'A Photograph can, by the addition of an unimportant spot of colour, become a photomontage.' Başka bir deyişle, foto-montaj, fotoğrafların düşünömsel okumalarını bölen bir uygulama olarak Heartfield tarafından kuramsallaştırıldı (alıntı, John Heartfield: Photomontages, ICA, 1969).

32. Tretyakov, John Heartfield.

33. Walter Benjamin, *A Short History of Photography* (1931), reprinted in *Germany: The New Photography 1927-33*, ed. David Mellor, Arts Council of Great Britain, 1978.

34. See Here Speaks Tass, Alexander Rodchenko: *Fotografien 1920-1938*, Wiencid Verlag, Cologne, 1978, s. 35

35. Bertolt Brecht, *The Life of Galileo*, Eyre Methuen, 1963.

36. See Martin Walsh, 'The Complex Seer: Brecht and the Film', *Sight and Sound*, Sonbahar, 1974.

37. Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, Eyre Methuen, 1971.

38. Edwin Hoernie, *The Working Man's Eye* (1930), reprinted in *Germany: The New Photography 1927-33*, ed. Mellor.

39. Franz Roh, 'Mechanism and Expression: the Essence and Value of Photography' (1928), *Photo-Eye*, ed. Franz Roh and Jan Tschichold, Thames & Hudson, 1974.

40. Ibid.
41. Benjamin, A Short History of Photography.
42. Bkz. L. Moholy-Nagy, Photography (1925), reprinted in Painting, Photography, Film, Lund Humphried, 1969.
43. Benjamin, A Short History of Photography.
44. Ibid.
45. Stanley Mitchell, 'Benjamin and Brecht', New Left Review, Ocak-Şubat 1973
46. Walter Benjamin, 'On Surrealism', New Left Review, Mart-Nisan, 1978
47. Ibid.
48. Andre Breton, Surrealism and Painting (1928), Thames & Hudson, 1971
49. Susan Sontag, 'Melancholy Objects', On Photography, Allen Lane, 1978
50. Jonathan Swift, Gulliver's Travels (1726)

Bölüm 8

Fotoğraf, Kurgu ve İşlev¹

Victor Burgin

Novy Lef, Sovetskoe Foto'da² Rodchenko üzerine yapılan saldırıdan hareketle bazı eski sayılarında, Rodchenko ve Kushner arasında 'görüş açısı'nı oldukça yazınsal bir yaklaşımla ele alan bir yorum alışverişi gerçekleştirir. 1928'de Rodchenko şöyle yazar:

Fotoğrafta, eski görüş açıları bulunur; toprağın üzerinde duran bir kişinin bakış açısı ileriye doğrudan bakar ya da benim değişimle fotoğraf makinesi bel seviyesindeyken 'bel seviyesi fotoğrafı...' Ben, bu bakış açısına karşı mücadele ediyorum. Bel seviyesi konumu dışındaki yönlerden çekilen fotoğraflar için; tanınmayacak hale gelene kadar mücadele veriyorum. Bugün en ilginç açılar, 'aşağıdan yukarıya' ve 'yukarıdan aşağıya' olanlar; bu alanda yapılacak çok fazla iş var.³

Kushner, şu yorumda bulunur:

Bu, belki benim fotografik bilgimin eksikliği olabilir ama açıyı 90 dereceye ya da dikey düzleme odaklamanın ikna edici hiçbir tarafını göremiyorum. Bel seviyesi fotoğrafına karşı mücadele etme

ihtiyacı, sizin neden fotoğrafta dikey yöne öncelik tanıyarak diğer bütün olası açıları reddettiğinizi kesinlikle açıklamaz.⁴

Rodchenko cevaplar:

Eğer sanat tarihine bakacak olursanız, birkaç istisnanın dışında bütün resimlerin ya bel seviyesinden ya da göz seviyesinden çizilmiş olduğunu görürsünüz. Kimi ilkel resimlerde ve simgelerde, kuşbakışı görüş belirebilir ama bu sadece bir izlenimdir.⁵ Burada sadece, basit bir ufuk yükseltisi bulunduğundan ihtiyaç duyulan pek çok şekil resmin içerisine girebilir... Birbirlerinin üzerine yerleştirilirler, gerçekçi resimde olduğu gibi birbirlerinin arkasına değil. Aynı şey Çin resmi için de geçerli... (sonuçlandırır) Nuh tufanı öncesi, görüntüsel düşünme kuralları fotoğrafa, tepkisel görünümüleriyle resmin, gravürün ve oymacılığın alt aşaması olarak danışıldılar... Neye baktığımızı görmeyiz. Nesnelerin eğimlerinin ve boyutlarının mükemmel görünümelerini görmeyiz. Neyi görmeye alıştıysak ve bize ne öğretildiyse o şekilde görmeyi öğreniriz. Görsel algımız üzerinde devrim yapmalıyız.⁶

Eleştiriye cevap olarak Rodchenko devam eder; cevabı daha politik bir şekilde ayrıntılandırılır:

Lef'ten pek çok arkadaş bizi fotoğrafta deneye ve biçimciliğe karşı uyardılar. 'Nasıl' olduğunun değil, 'ne' olduğunun en önemli olduğunu vurguladılar... Arkadaşların gerçeğin fetişlerinin sadece gereksiz değil aynı zamanda fotoğraf için de zararlı olduğunu bilmeleri gerekir. Devrim, batı sanatının etkisiyle eski rejimdeki generallerin yerine, işçi liderlerinin fotoğraflanmasından ibaret değildir. Fotografik devrim, fotografik gerçeğin 'nasıl' nitelik taşıması gerektiğini vurgulayan güçlü ve beklenmeyen etkidir... İsa gibi fotoğraflanmış bir işçi; Meryem Ana gibi fotoğraflanmış bir kadın işçi, devrim değildir... Yeni bir estetik bulmamız gerekir... sosyalizmin gerçeklerini fotografik anlamlarla temsil edebilmek için.⁷

Kushner yanıtlar:

Novy Lef'ten arkadaşlar, A. Rodchenko'nun dergisinin 11. Sayısında yayımlanan yazısına cevap yazmamı istediler... Rodchenko'nun karmaşık estetik felsefesinden hiçbir şey anlamadım. Ama Rodchenko'nun iddia ettiği gibi, generallerin (Çarist) fotoğraflarını çekmektense işçilerin fotoğrafının çekilmesinin devrimden sayılmayacağı, benim düşünceme göre kesinlikle yanlıştır. Bu, kesinlikle devrimin nerede durduğuyla ilgilidir...

Devrimden önce kaçınılmaz bir şekilde general olmayan hiçbir lider yoktur. Devrimden sonra general oldukları düşünülemez bile. Ama liderler gereklidir ve vardılar. Her devrimci-proleter fotoğrafçıya göre, geçmiş devrimlerin özü bu değişimi temel alır.⁸

Novy Lef'in aynı, son sayısında, derginin editörleri araya girer.

Editörler, Rodchenko'nun uyarılarında ve Kushner'in cevaplarında temel bir hata görürler. Her ikisi de fotoğrafa işlevsel yaklaşımı reddederler. İşlevselciler için, ne ve nasıldan ziyade neden ve niçin önem taşır. Bir işe nedensellik taşıyan şey de budur; örneğin, kasıtlı etkinin aracı... Rodchenko, sadece estetik işlevsellikle ilgilenir. Bütün amacı zevkin kimi temel prensiplere göre yeniden eğitimine indirger... Kushner'in hataları tam tersinedir – ona göre bütün sorun gerçeklerin yansıtılmasında yatar. Gerçeklerin nasıl gösterildiği ise önemsizdir. Rodchenko, devrim liderlerini generallerle benzer şekilde fotoğraflamanın devrim yapmak, elbette fotoğrafta devrim yapmak anlamına gelmeyeceğini belirtir. Kushner yanıtlar: Kesinlikle, gerçekte o bir generaldir, şimdi ise lider – bu sadece devrimin gereklerini gösterir. Ama fotoğraf, sadece kaydetmez; aynı zamanda aydınlatır. Kayıt şekli lideri dışa vurmaya yeterlidir; bir Kızıl general olarak temsil edilse bile, kişiliği ve sosyal görevinin etrafında dönülür ve taklit edilir. Eski, otoriter, fetiş ruhlu bile olsa, çok mekanik bir şekilde işçilerin liderine aktarılır ya da kötücül bir parodi olarak belirir. Her iki durumda da karşı devrimsel bir sonuç elde edilir.

Editörlerin yorumları, bilinen hiçbir yanıt almaz. Novy Lef'in fotoğraf eleştirisini Sovestskoe Foto'ya devretmesiyle birlikte, başka sayısı yayınlanmadı. 1931'de Sovestskoe Foto, ismini Proletarskoe Foto olarak değiştirdi. Sanatsal sol fotoğrafa yönelmedi. Buna karşın, sürekli bir karşıtlığı savundu. ROPDF (Rus Proleter Foto-Gazetecilik Birliği)'nin sivil birimi şeklinde çalışmalarına devam etti. Proletarskoe Foto, ikinci sayısında, 1931'deki başlangıç manifestosunda, yeni kurulan FOPF fotografik alandaki birliğin gerekliliğini vurguladı (CPSU, beş yıllık planında daha çok, sanatçı oluşum tarikatlarını, sosyalizmin engellenen yapısı olarak görmeye başladı). ROPF, Rodchenko'nun da içinde bulunduğu solcu Oktyabr grubuna karşı 'acı bir mücadele'ye girişmek üzere çağrıda bulundu.

Novy Left'in Rodchenko ve Kushner arasındaki görüş alışveri-

şi, Oktyabr fotoğraf bölümü ve ROPDF arasında daha genel bir anlaşmazlığın temel ayrıntılarını sezdi: 'Burjuvazi kültürü' tarafından kirletilmemiş, yeni 'özellikle fotografik' biçimsel yapıların geliştirilmesine yönelik eski anlaşma, herkesin anlayabileceği hızlı ve etkili iletişim için görülen bir sonraki ihtiyaç. Ne birinin ne de ötekinin kuramları devrim-sonrasıydı: ROPF, izleri Tolstoy'da sürülebilecek olan 'duygusal bozulma'nın Proletkult kavramı yeniden canlandırılır -varsayılan problematik olmayan fotografik gerçekçiliğe benzetilirken; Rodchenko'nun 'algıda devrim' kavramı erken Fütüristik uygulamalardan ve özellikle de Shklovsky'nin erken işlerinden izler taşır. Shlovsky'nin temaları Oktyabr fotoğrafçısı Volkov-Lannit'in yazılarında (Sartorti ve Rogge'den alıntılarla) inançlı bir şekilde yankılanır.

Olağanüstü sanat eserlerinin ortaya çıkma hikâyesi, genellikle algıdaki ve alışılmış kompozisyon planlarındaki düşünce kalıplarının kırılma hikâyeleridir... Bu, görsel algının otomatikliğinin bozulması hikâyesidir. Görsel etkilerin ortaya çıkması 'yeni bakış açılarının' -yabancılaşmanın alışılmadık süreçleri kullanmasıyla gerçekleşir (vurgular, yazara ait).

Shklovsky için sanat, dünyanın gündelik algılarını yığan bir 'teknikler' grubudur. Sol fotoğraf kuramında bu kavram tek bir aracın üzerine yıkılır: Alışık olunmayan bakış açısının önceliklendirilmesi.

Çağdaş işçiler Oktyabr fotoğrafçılarının basılan eserlerine ilişkin yorumlarında fotoğrafçıları görsel 'doğru'nun kurulu ilkelerinden saptıkları için eleştirir.⁹ Eğilmiş bir çerçeve (bkz. resim 8.1), çömlek işçisinin şikâyetine neden olur: 'Neden L. Smirnov tenis oyuncusunu sanki bir tepeye tırmanıyormuş gibi fotoğrafladı?' Düşük bakış açısı (bkz. resim 8.2), bir potas işçisinin şu soruyu sormasına neden olur: 'Ne zamandan beri çay bardakları, insan kafalarından daha büyük?' Proletarskoe Foto, Langman'ın 'Kafa ile '1040'' isimli fotoğrafını (bkz. resim 8.3) şöyle tanımlar:

'Çitleri olmayan; içinde pire kadar minik bir biçerdöver bulunan büyük mısır tarlası. Doğanın insan zekası üzerindeki gücünü görürüz. İnsan iradesi makine üzerindeki kontrolü ile ifade edilir. Oktyabristçi, makineleri yöneten insanlardan hoşlanmaz.

Karşıt olarak, ROPF üyesi A. Sajchet tarafından 'Dört iş tezgahını idare eder' isimli bir fotoğraf (bkz. Resim 8.4) bu yorumu bir kilit ustasında çıkarır: 'Bu fotoğrafta her şey nettir -hiçbir açıklamaya gerek yok. Açık ve net. Kişi, çalışma tezgâhının üzerindeki her dişliyi, her



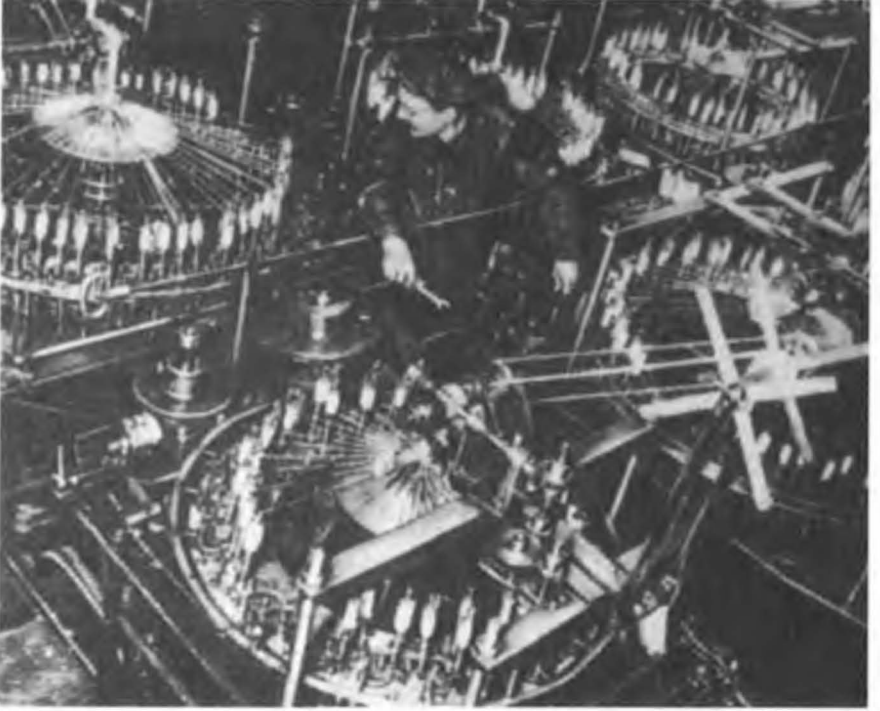
Resim 8.1 L. Smirnov, *Tenis*



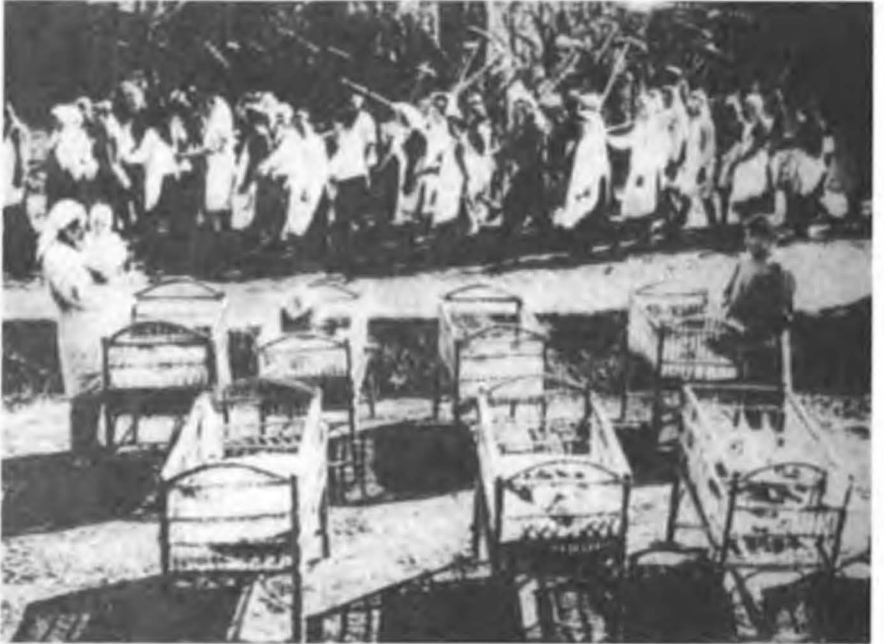
Resim 8.2 E. Langman, *'dinamo'daki genç komün*



Resim 8. 3 E. Langman, '1040' ile ileri



Resim 8.4 A. Sajchet, Dört tekerlekli tezgahı kontrol ediyor



Resim 8.5 A. Sajchet, Kolektif tarımdaki çocuk bahçesi, 'Yeni Hayat'



Resim 8.6 N. Maximov, Fabrikadaki darbe işçisi, 'Çekiç ve Orak'

çarkı kolayca fark edebilir. Yine Sajchet'in 'Yeni Hayat kolektif tarlasındaki çocuk bahçesi' (bkz. resim 8.5) isimli fotoğrafı ROPF meslektaşları S. Friedland tarafından tanımlanır:

Kolektif hayatın çeşitliliğinden ve çokluğundan, sanatçı iki öğe çıkarır: (1) Çocukların yatakları (2) İşe giden kolektif kadın çiftçiler. İki öğenin genelleştirilmesi, ne kadar farklı olursa olsun, yakın bir şekilde iç içedir –kadınlar işe gider ve çocukları emin ellerde kalır– ve herhangisi bir inandırıcı etkisi yoktur.

Sajchet'nin fotoğrafları aslında, açıklayıcı bir modeldir (bu tarz fotoğrafların yaygın bir cehalet ortamında basıldığı da hatırlanmalı). Başka bir yerde ROPF uygulaması, ağırlıklı olarak sosyalist kahraman; 'sarsılan işçi'nin geleneksel bir 'doğru' ya da benzer bir şekilde geleneksel 'sanatsal' tasvirlerini içerir (bkz. Resim 8.6) –anahatları Jdanov tarafından belirlenen Sosyalist Gerçekçilik'in beklenen ilkeleri, Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934'teki kongresinde açıklanır.

Çok açık bir şekilde, Oktyabr fraksiyonu fotoğrafçılık programının birinci Beş Yıllık Plan'ın acil propoganda ihtiyaçlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. 1930'da benimsenen amaçlar çerçevesinde, Oktyabr'ın fotoğrafik bölümü 'AkhRR uygulamasını, ölçülü bir şekilde gülen küçük yüzlerini, tüten bacalarını, işçilerin örs ve çekiçle gösterilen bayatlamış milliyetçiliklerini' 'yeni şeklin' Burjuvazi kavramını' ve bize batıdan gelen 'solcu fotoğrafı' reddettiği gibi reddeder... Mancel ve Moholy Nagy soyutlarının estetikleri "solcu" fotoğrafın, 'eski mekansal sanatın artık kullanılmayan teknikleri'nin yerini aldığını öne sürer. Rodchenko, bütün bunlara rağmen, 'proleterler üzerinde propoganda yaratmak amacıyla deforme ettiği bir önder fotoğrafının yarattığı skandal nedeniyle ve 'Proleter sanatını Batı-tarzı reklâma, estetiklere çevirdiği gerekçesiyle Oktyabr'dan kovulur. 1931'de Oktyabr'ın fotoğraf bölümünün kalan üyeleri RAPKH (Rus Proleter Sanatçılar Birliği)'ye katılabilmek amacıyla başvururlar: 'Oktyabr, Prodüktivist sanatı güçlendirmek amacıyla verdiği mücadeleden yorgun düşerek yerine konulacak soyut kuramların arayışına düştü; sanatçıları kendi uygulamalarında rehbersiz ve desteksiz bıraktı.'¹⁰ 1936'da Rodchenko, görev duygusuyla Sovestskoe Foto'ya (şimdi asıl ismini yeniden aldı) yazdı:

İlk aşamada biçimsel kararlar almayı; ikinci aşamada ise ideolojik kararlar almayı çürütmek istiyorum. Aynı zamanda fotografik dil için sürekli olarak yeni kaynaklar aramak istiyorum. Böylelikle yüksek politika üzerine sanatsal seviyede işler üretebili-

rim. Öyle işler ki, fotoğraf dili tamamıyla Sosyalist Gerçekçiliğe hizmet etmeli."¹¹

Tartışmalar artık sona erdirildi. Kuramsal konular artış göstermiş olsa da, çözümsüz kaldılar. Ancak aylar sonrasında, Novy Lef'in editörleri, 'eski, otoriter, fetiş psikoloji'ye karşı uyarıldılar. Stalin'in ilk tam sayfa portresi Pravda'da yayımlandı. Rodchenko, 'tepkisel görünüm'e mahkûm oldu. Fotoğrafın üzerinden 'solcu' girişimin geçerliliğini belirlemek için, işe fotoğrafın psikolojiyle öne sürülen bağlantısını ve görüş açısını dikkate alarak başlamalıyız.

II.

Her günkü politik söylemin içinde bol miktarda bulunan mekânsal metaforlar: 'Görünüm', 'konum', 'hat' vb... Bununla beraber Rodchenko için, 'tepkisel görünüm' üzerine konuşmak ne bir metafor; ne de solcu karşıtlarının ayırdıkları bir konu... Örneğin; Proletarskoe Foto'nun Langman'ın buğday tarlasındaki cüce biçerdöver görüntüsü politik anlamlarla yüklü bir 'oran' hatasıdır. Langman'a karşı yapılan suçlamanın köklerinin göreceli boyutlarına göre tarif edilen biçimlerin görece önemlerine göre, Rus simge resmi (ve Batı 'ilkel' adetleri) geleneğinden gelen bir okumanın karşılığı olduğu düşünülebilir. Solcuların itirazları, özellikle görsel sanatlarda benzersizlik üzerineydi: Kamera tarafından sağlanan bakış.

Temel ayrıntılarında fotoğraf temsil sistemi klasik resimle tanımlanır: her ikisi de (biri doğrudan; diğeri dolaylı olarak) camera obscura'ya dayalıdır. Camera obscura, üç boyutlu cisimden yansıyan ışığı düz bir yüzeye odaklayarak, ışığın geometrik yayılma kanuna uygun olarak bir görüntü oluşturur –görünürde doğanın kendisi tarafından onaylanan, insan ilişkilerinin öznel boyutlarından ayrılmış bir görüntü. Kameranın varsayılan tarafsızlığı üzerine tartışmalar son zamanlarda, araçların kendi başlarına oluşturdukları her bir öznel noktasında yoğunlaşmaya başladı. Herhangi bir başka uzlaştırmadan önce, kamera önündeki tasvirinin usulünü tarif eden bir nesne, görüntünün benzersiz noktasını ima eder. Kamera tarafından meşgul edilen de aslında fotoğrafın fotoğrafa bireysel bakış verdiği bu noktadır. Temsilin derinlik verilmiş sistemi her şeyden önce bakışı temsil eder.

Freud, öncelikle 1905'te, çocukların röntgencilik eylemlerini ele aldığı 'Cinsellik Kuramına Üç Deneme'¹² isimli çalışmasında, bakıştaki psikolojik tayini tanımlar (bireysel bir dürtü olarak 'gözetle-

mecilik.')

Yine aynı yıl çıkan yayınlarının birinde ise şunu vurgular: 'Bakma libidosu... herkeste iki şekilde bulunur: Aktif ve pasif... biri ya da diğeri baskındır.'¹³ Çocuklar, 'çok şekilli sapıklıklarında' basit bir nöbetleşmeyle aktif ve pasif roller benimserler: Teşhircilik ve röntgenicilik değişim halinde birbirine bağlıdır. Yetişkinlerin sosyal dünyası, belirleyici bakanın erkek; ağırlıklı bakılanın ise kadın olduğu bir çeşit 'emek bölümü'ne göre düzenlenir. Lacan'ın Freud okumaları, bakıştaki fiziksel hayatın çifte kaydını tanımlar: Esasen oto-erotik, Narsistik, ayna karşısındaki an – kişinin kendisini kendisiyle tanımlama anı; ve dışsal yönlendirilmiş tarafsız cinsel güdüyü ya da diğerini içeren bakış. Bakışın bu görünümleri birleştirilebilir; Freud, içgüdünün oto-erotik'te temellendiğini vurgular: 'Aslında gözetlemenin bir nesnesi vardır ama bu nesne öznenin kendi vücududur.' Lacan'ın bakış üzerine genişletilmiş söylemi üzerinde durarak hayali kendi tutarlılığının (diğerinden gelen bakış tarafından tehdit edilen tutarlılık) teminatı olarak bakışın bu teması üzerine kesin bir dönüş yapar.¹⁴

Bu nedenle Oktyabr solcularının fotoğraf için benimsedikleri temel öncülü onaylayabiliriz: Bakma duygusuz değildir. 'Sadece bakmak' hiçbir zaman söz konusu olamaz: Görüntü, her zaman zaten öznenin tarihine sahip bakış tarafından yapılandırılır. Ancak bu, temelinde şekillenen tartışmayı ezmek için Oktyabr'ın öncülünü tam anlamıyla bir onaylamaktır: Öznenin ideolojisi 'algıda devrim'le yıkılabilir –artık hiçbir şekilde bir öznenin ideolojisi sorunu, öznenin 'sahiplendiği' ve belki de terk ettiği fikirler yapısı değildir. Bu artık daha çok öznenin önceki formüllemeyi bilgilendiren öznenin her bir ideolojisi. İdeolojinin böylesi dakik öznesi kamera tarafından o özne aracın her bir işlevinde ve bakış eyleminin her bir tarihinde kayıtlı olduğu müddetçe devrilemez. O zaman tehlikede olan nedir? Fotoğraf öznelarının tutarlılığı nasıl korunur?

Şu an konu olan; öznenin gerçekliği haline gelen bu görüntülerin kendileri gibi deneyimlendiği özne konumlarını sunan aynı anın içine yerleştirmektir. Bunun sadece bir özne olarak, kimi hareketlerin vasıtasıyla oluşturulduğu anlaşıldığında, temsiller alanında bunun yapılmasına hiçbir önsel özne bulunmaz.¹⁵ Son tartışmaları takip ederek, söylem için öznenin bu bindirmesiyle merkezi olarak ilgili bulunan sütur kavramını ele alabiliriz. Sütur, söylemin bütün şekillerinin içinde öznenin bir yapım/birleştirme hareketi olarak, söz konusu söylem dahilinde işler: Öznenin söylemi kendisininmiş gibi tanıdığı

grubu etkiler. Kavram, psikoanalitik kuramdaki köklerinden, zaruri olarak diğer alanlarda birleşme sürecinde bir seri değişiklik geçirir. Belki en göze çarpan formülleştirme, Oudart ve Dyan tarafından geliştirilen ve belki de en iyi şekilde birazdan anlatabileceğimiz bu vis-a vis (yüz yüze) filmidir: Öznenin, filmin hayali alanına izleyicinin bakışıyla kurgusal bir karakter olarak tanımlanması, bakış açısı ve ters açılı çekim gibi kimi özel tekniklerden etkilenir. Heath, bu formülleştirmeyi kendi içinde filmlerin süturlu anlarının çeşitliliğine ve karmaşıklığına karşı yeterince duyarlı olmamakla eleştirir. Yine de çıkış noktamızı Oudart/Dyan'ın fotoğraftaki sütur hareketini sorgulama konumundan alabiliriz. Burada gerekli bir sorgulamayı de Heath yapar: 'Sütursuz bir söylem yoktur... ama benzer bir şekilde ona şeklini veren belirli bir sistemin içinde özel olarak tanımlanan bir başlangıçtan gelmeyen bir sütur da olamaz.'¹⁶

Stil fotoğrafçılığının öncelikli sütur atma örneği, kameranın konumuyla öznenin tanımının şeklini alır. Zaten gözlemlendiği gibi, bu konumdan bakış, röntgencilik ve Narsizm kutupları arasında yer değiştirir: Önceki örnekte, araştırmacı için özne olarak öteki vardır. Görmenin, görülmekten çözüldüğü gözetim kontrol edilir. Sonrakinde hem kamera hem de bireysel betimlemeyle çifte kimliklendirme etkisi olur. Kimliklendirme burada nadiren her günkü kullanımıyla, sadece bir 'özdeşleşme' meselesidir. Daha çok belki de süper egonun yarattığı bir benzerlikle, kökten bir şekilde 'öteki' bireyin davranışlarının seçici birleşmesidir. Böylesi seçicilik belki de Freud'un sözünü ettiği gibi bir röntgencilik ve narsizm birleşmesine ulaşır. Örneğin, mastürbasyon sırasında 'baskın' olan kadın görüntüsü pornografide çok sık kullanılır. Eğer böylesi bir görüntü erkek mastürbasyonuna yardımcı olmak amacıyla kullanılıyorsa, görüntülenen kadın açıkça meraklı ve sadistik röntgencilik nesnesi olur. Ama kadın da eş zamanlı olarak, fantezide ulaştığı zevkle erkeğin narsistçe kendi vücudundan tatminin olmasının ana merkezi halini alır. Bir fantezi ve bu nedenle birincil süreçlerin katılımı meselesi olarak; kimliklendirme ve nesnelleştirme arasındaki 'çelişki' cevaplanamaz. İlaveten dikkat etmeliyiz ki, bu kimliklendirme, açıkça resmedilmiş herhangi bir içerikle ya da her neyse birlikte olma gereksinimi duymaz: Eğer ayna yüzeyindeki –yüzeydeki ve sınırdaki vurgusu gestalt yönelimini göz önünde bulundurursak, narsistik kuşatmanın sıkıca resmedilmiş fotografik yüzeyin yansıtıcı parlaklığınca oluştuğunu kabul edebiliriz. Şüphesiz, 'kaliteli baskı'nın güzelliğinin

yüzeysel idrakı fotografik yetkinliğin merkezini oluşturur: 'Sanat fotoğrafı... sizin gerçekten ellerinizde tutmak istediğiniz herhangi bir şey ve aslında size yakın bir baskı olabilir. Onu, yüzünüze yakın tutmak isteyebilirsiniz ya da vücudunuza çünkü onunla birlikte kimi bilinçaltı tepkiler de vardır.'¹⁷ Böylesi 'gösterişli' bir cazibe, Freud'un hastalarından biri tarafından fetişleştirilmiş, meşhurlaştırılmış dış güzelliği anımsatabilir¹⁸; aslında fotografik bakış kaçınılmaz bir şekilde fetişizm yüzeyine bulaştırılmıştır.

Fetiş olarak fotoğraf, anlık ve sonsuza kadar 'dondurulmuş' bakışın sonucudur; uzaysal-zamansal sürecin bir parçasıdır. Freud'un fetişizm tanımı, penisin görevini alan; uyarılmış erkek çocuğun kadını 'tamamladığı' bir şeydir. Fetişin görevi, andığı her görünümü reddetmektir. Birincil sürecin işleyişini reddeden mantıksal bir anlamsızlıktır. 'İnkâr'ın bu yapısı, tam anlamıyla fetişizmin durumlarıyla sınırlı değildir hatta öylesine geniştir ki, eleştirel bir değerlendirmeye neredeyse ulaşamaz. Mannoni, inkârın çözümsel durumda kendisini her zaman ve her yerde 'çok iyi biliyorum ama yine de' şeklinde tipik bir formülle sunduğunu öne sürdü. Mannoni'ye göre, anne penisinin Verleugnung (inkâr)'ı, gerçekliğin bütün inkârlarının ilk modelini çizer ve deneyimde çelişkilerini yaşatan bütün bu inançların kaynağını oluşturur.¹⁹ Yine de Freud'a göre, patolojik fetişizmin sonucu gibi gözüken, kadın penisine olan inancın direnci erkekle sınırlı değildir -erkeklerin fotoğrafa bakışlarıyla olan ilişkileri belki kadınlarınkinden daha çok fetişizme uygun düşebilir. Amaç olarak belirlenen, fotoğraf bakışı ile fetiş bakış arasındaki yapısal türdeşliği incelemek değildir. Abartılı olarak, kendilerini görüntüyle birlikte büyülenmiş olarak bulan herkes (klinik olarak) fetiştirler. Vurgulanan şey, fotografik temsilin, bilginin, fetişin karakteristiği olan inançtan ayrılışını temsil etmesidir. Fetişizmi görüntüye ve fanteziye bağlayan, inkârın bu yaygın yapısıdır. İnkârın nedeni, öznenin etkin bölünmesi (fetişizm) pahasına / (fantezinin) karşısında, öznenin hayali birliğini sürdürebilmektir. Bir kadın Oshima'nın 'Hislerin İmparatorluğu'nda (In the Realm of Senses) filmini izlerken, düşüncelerini şu şekilde aktarır: Görüntüye dayanmak için kendimi zorlamam gerekti. Ordaydım. Koltuğumda kıvrılmış ve çokça uyarılmış bir şekilde. Gerçekten o derece uzağa gidebilmeyi istedim. En uçta deneyimleri düşledim ama aynı zamanda, bunları yapmaya yeterli olmadığımı da çok iyi biliyordum.²⁰ İnkâr, fotoğraflarda tutkuyu engelleme doğasına uyum sağlamanın kutupları

arasına yer değiştirir: Bir yanda 'Biliyorum ki fotoğraflarda sunulan (zevk) gerçeklik, sadece bir yanılsama ama yine de' ; diğer yandan 'Biliyorum ki bu (doyumsuz) gerçeklik var/vardı ama yine de buradaki sadece baskının güzelliği.

Fotoğraflarla ilgili bu (fetiş) cazibe, görülenle ima edilen aşağılık/üstünlük, suç/ahlâki mesafe vb. gibi hayali ilişkilerle ince farklara ayrılabilir. Bunlar kadrajla, bakış açısıyla, objektifin odak mesafesiyle vb. nakledilir. Ancak, hayali ilişki, uzun süre korunamaz. Bir fotoğrafa belirli bir zamanın ötesinde bakmak, engellenir: İlk başta bakılması haz veren görüntü, görmeyi arzuladığımız şeyin önündeki bir peçe haline gelir. Tek bir görüntüyle çok uzun kalmak, bakışın hayali hükmünü kaybederek kamera aracılığıyla doğrudan doğruya ait olduğu var olmayan kişiye bırakmaktır. Görüntü artık daha fazla bizim bakışımızı almaz; kurulu merkezietimize dayanak olmaz; daha çok, sanki, bizim bakışlarımızdan kaçınır. Stil fotoğrafında, bir görüntü sinemada olduğu gibi diğerinin yerine geçmez. Yabancılaşma fotoğrafla zorla himayemize girdikçe, biz sadece hayali olanı yeniden kazanabiliriz. Bakışımızı otoriteyle, göz odağımızı başka bir yere çevirerek; onu herhangi bir yerdeki başka bir görüntüye yönlendirerek yeniden yatırım yaparız. Bu nedenle fotoğrafların uzun sürelerde bakma ihtiyacımız olmayacak şekilde dağıtıldığı ve neredeyse değişmez bir şekilde başka bir fotoğrafın yer değiştiren bakışı almaya her zaman hazır olduğu rastlantısal bir gerçek deşildir.

Öznenin olmayan diğerini tanınması, onun görsel alanla ilişkisinde hayali bir 'yırtık' yaratır. Sinemada böylesi araçlar, ters açılı çekimde bu yırtığı hayali olarak kapatır. Sabitlenmiş olanın ters bir çekimi yoktur (elbette ki tek bir görüntü üzerinden konuşuyorum) ama gözlemlediği kadarıyla, tanımlama şekilleri, fetiş cazibesi, çoğaltması/tekarrarı ve 'iyi kompozisyonu' vardır.²¹ Bunların hepsi de sütur atma etkisi uyandırır. Ayrıca, en önemlisi, her zaman bir altyazısı vardır. Dilbilimsel tanımlamanın kastedilen başka şekilleri görüntüyü destekler ve çevreler. Metz, dünyanın karakteristiklerinden bir tanesini de kimse tarafından ifade edilmemiş olmasına bağlar.²² Bu nedenle doyumsuzluk daha ötede, özneye, ötekinin yokluğuyla soyulan otoriteyle yeniden yatırım yapan yazıya başvurularak önlenir. Hiç soru sorulmaz. Ama öznenen özne için çıkan sözsöl adres örneğinin; özneyi tanır. Yabancılaşma izinsiz bir şekilde, özneyi görsel kayıttan çıkarmaya çalıştıkça, özne yeniden altyazının içinde kendisine 'yer edinir' ve orada süresini

doldurduğunda, kendisini yeniden görüntüye dönmüş olarak bulur (değişmez bir şekilde gazetelerde ve dergilerde yayımlanan poster kızı fotoğraflarına eşlik eden bu kısa, dokunaklı metinler başka hangi amaçla hizmet eder ki!)

Bir fotoğrafın yazısız olarak kullanıldığını nadiren görürüz: Gazetelerde görüntü pek çok durumda metne uyarlanır. Reklâm ve illüstrasyonlu dergilerde metinlerin ve görüntülerin az ya da çok dengeli olmasına dikkat edilir. Sanatta ve amatör fotoğrafçılıkta görüntü, altyazıya üstün çıkar ve genellikle başlık eklenir. Ama dilin etkisi, görüntünün düşünülmüş bir eki olarak yazının fiziksel varlığının ötesine taşınır. Altyazısı olmayan fotoğraflar; galeri duvarında çerçevelenip yalıtılan fotoğraflar bile, bakıldıklarında dil ile işgal edilir: Anıda, çağrışımında, kelimelerin ve görüntülerin çarpışmasında durmadan birinin diğerine geçmesi ve değişmesi söz konusu olur. Öznenin 'fotoğrafta' tanıdığı anlamlı öğeler, kaçınılmaz olarak başka bir yerden tamamlanır.

III

Bilinen sinema geleneğinde öznel bilinç –yansıma, iç gözlem, hafıza-sessiz bir film karesine eşlik eden sahipsiz bir dış ses gibi yorumlanır. Böylesi bir içsel monologun bizim fotoğraflara bakışımızla benzerlik taşıdığını öne sürmeyeceğim. Fotoğrafa bakma sürecinde zihinsel olarak görüntüyü, gereksiz sözel tanımlamaya göre çevirdiğimizi de ortaya atmayacağım. Kafamdaki şey, cam bir kabın içersindeki suyun üzerine dökülmüş şeffaf mürekkep renklerine bürünmüş bir görüntüyle açıklanabilir: Mürekkepler yayılarak sınırlarına yığıldıkça, ilişkilerin sabit değişimde olduğu belirli bir anda birbirinden uzak olan alanlar bir sonraki anda çakışarak iç içe geçerler. Benzetmeler elbette yalnızca benzetmedir. Sadece olgunun akışkanlığını ileride bahsedeceğim kimi kaçınılmaz sert şemalar aracılığıyla vurgulamak istedim.

Fotoğrafı 'görsel araç' olarak tanımlamak, gelenekselleşti (Sovyet Rusya'daki rakipleri 1920'deki görüşmede bundan asla şüpheye düşmediler). Doğrudan psikolojik seviyede 'görsel'le ne demek istediğimiz çok açık: Bu, bizim nesnelerden gözümüze yansıtılan ışıktan edindiğimiz deneyimin sonucu. Bununla birlikte kendi retinal görüntülerimizi göremeyiz: Çok iyi bilindiği gibi, zaten dünyayı sağ üst şekilde görürüz, retinamız üzerindeki görüntü ters çevrilir, iki belirsiz farklı retinal görüntümüz olur ama sadece tek bir görüntüyü görürüz. Nesnenin bilinen göreceli ölçülerine ilişkin, retinamız üzerindeki gö-

rüntülerinin etkin göreceli boyutlarını geçersiz kılan zihinsel çıkarımlar yaparız. Ayrıca derinlik verilmiş etkiler için de küçültme gibi kimi çıkarımlar yaparız. Temelde, fotoğraftaki böylesi etkilere ilişkin hatalı popüler yargı, onların 'bozukluk' olduğuna dairdir. Gözlerimiz görüntüleme hareketlerinde işler. Vücudun kendisi, genellikle hareket halindedir. Bu nedenle sabit olarak gördüğümüz nesneler olgusal akıştan soyutlanmışlardır.²³ Daha da fazlası, maddi dünyada 'orada bulunan' bu tür nesnelere ilgi sürekli olarak irade dışı çağrışım içinde çözülen kasıtlı bir konsantrasyon olarak yıkılır. Bunların ayrıntısı ve diğer pek çok unsur algı psikolojisi çalışmalarında anlatılır ve farklı disiplinlerle karmaşık bir ilişki içine girer. Bu çalışmadan çıkarılacak esaslı sonuç ise yine de basitçe açıklanabilir:

Gördüğümüz... retina üzerine odaklanan ışık örneklerinin saf ve basit bir kodlaması değildir. Retina ile görsel beyin zarı arasındaki bir yerde akışan sinyaller, zaten öğrenilmiş olan bilgiye bağlanmak üzere işlenir... Görsel beyin zarının açıkça ulaştığı şey, dışsal dünya tarafından çağrılır ama bunun doğrudan ve basit bir replikası hemen hemen hiç değildir.²⁴

Görmenin basit bir mesele olmadığı gerçeği, elbette görsel sanatlar tarafından yüzyıllardan bu yana kabul ediliyor. Bu resmin gerçek mekânı sadece iki boyuta göre temsil etmesi (bir parçası olarak heykel belirli bir şekilde görsel ve devinduyumsal [Kas dokularında, sinir ve eklemlerde bulunan özel duyu alıcılarının uyarılması sonucu ağırlık, devinim ve vücut durumunun sezilmesini sağlayan duyumlara verilen ad. ç.n.] bindirmeyi; görmenin kassal ve iç organlara ait bir eylem olarak uzantısını vurgulamıştır) sorununun yarattığı ve bundan kaçınmadığı da bir gerçektir. Görsel sanatların amacının görme bilimiyle etkili bir şekilde tanımlanmaya başladığı zamanlarda; Brenson perspektif sorunlarının Rönesans kaygılarından şikâyetçiydi: 'Sanatımız bilim olma yönünde ölümcül bir eğilim gösteriyor ve biz güç bela, bölünmüş çıkarların savaş alanından izler taşımayan bir sanat eserine ulaşabiliyoruz.' Modern dönemde, en azından batıda algının deneyimsel biliminin görsel sanatın temel uygulamalarına sadece gerekli değil aynı zamanda yeterli maddi gerçekler tedarik ettiği geniş ölçüde kabul edildi. Bu nedenle bu yüzyılda ve belirli sanat eğitimin alanında, algı psikolojisi sanatla ilgili bilimsel bir disiplin olarak kabul edilmeye başlandı. Görsel sanatçılar ise kendi konularını bu disiplinin içinde tanımlamaya başladılar (buna bağlı olarak, felsefi kuramların

kullanıldığı yerde genelde görüngüsel yönelim gösterdiler). Şüphesiz böyle çalışmalar, 'tamamen retinal görüntü' saf fikrine bir doğrulama sağlamak adına, görünümler psikolojisinde gerekli. Ama eğer görme tanımlaması bu noktada takılı kalacaksa, önemli sonuçlar doğuracak bir hataya hizmet etmiş olacak: 'Görsel'de 'deneyimler krallığı' halinde bulunan inanç, aslında karşıt olarak 'sözel'den ayrılır.

Görme, bilincin geri kalanından ayrılmış bir eylem değildir: Görsel sanatın etkin deneyimimizin gerçeklerine uygun herhangi bir konusu, görüntünün düşüncenin başka şekilleriyle bindirmesine izin vermelidir. Mevcut araştırmaya genel bakışta M. J. Horowitz, düşüncenin baskın şekillerinin 'eylemsel', 'görüntü' ve 'sözlüksel' üç taraflı modelini sundu.²⁵ Eylemsel düşünce, maddesel ve duygusaldır. Bebeklikte ve çocuklukta belirgindir ve yetişkin düşüncede az ya da çok belirgin bir özellik olarak kalır. Örneğin, mutfağa gittiğimde, neden buraya geldiğimi unuttum. Zihnime hiçbir kelime ya da görüntü gelmedi. Ama elimle çatalla bir şeyler topluyor gibi yapmam bana araştırdığım alete yol gösterdi. Eylemsel görselle birleşebilir. Albert Einstein Horowitz'e 'Düşüncenin öğeleri gibi hizmet eden fiziksel öğeler, kesin işaretlerdir ve az ya da çok net görüntülerdir... görsel (öğeler) ve kimi maddi biçimler...' diye belirtir.²⁶ Eylemsel olan ayrıca sözelle kaynaşır: Horowitz, 'insanları açıkça belirtmeyi sever' cümle parçasını bir türlü bulamayan bir kişinin örneğini verir. Kişi ancak, konuşmacının bir şeyi açıkça gösteriyormuş gibi yaptığı el hareketinden sonra tanımlamayı hatırlar. Psikoanalizin nerotik semptom çeşidiyle ilgili bulgularına da ayrıca dikkat etmeliyiz. Buna göre baskılanan düşünce, sözel metaforun eylemsel kavrayışıyla tanım bulur. Freud'un vakalarından birinden örneklersek; Dora'nın histerik kusmaları, bastırılmış hafızadaki Bay K'nın cinsel zorlamalarıdır. Onu hasta eden bir düşüncedir.²⁷

Zihinsel görüntüler, bizim duyuşsal bir düzlemde özümseyebileceğimiz fiziksel olgulardır: Görsel, işitsel, dokunsal, tatsal, dokunsal. Bu bölümün amaçları doğrultusunda yine de sadece görsel görüntüden bahsetmek için 'görüntü' kelimesini kullanacağım. Eğer bir zamanlar yaşadığım evi tanımlamak, söylemek istersem, tanımlamamı, onun odalarına ve diğer bölümlerine ilişkin zihinsel görüntülerimde temellendireceğim. Görüntülendirmenin böylesi kullanımı her günkü normal düşüncenin tanıdık bir parçasıdır. Bununla birlikte, hayal edilen düşüncelerin hepsi de böyle düzenli ve kontrollü değildir. Kendimizi, önemsemediğimiz görüntülerin temelinde, şeyler arasında

bağlantılar kurarken bulabiliriz: Hiçbir bir görüntünün başkasına yol verdiği hiçbir kasti süreçten haberdar olmayabiliriz. Bağlantı gereksiz ve ani bir şekilde kurulmuş gibi görülebilir. Böylesi bir 'parlama'nın sonucu, zihnimizden bir an için çıkardığımız rahatsız edici bir fikir olabilir, mutlu bir şekilde yaptığımız şakaya dönüşebilir ya da daha genel olarak, sadece önemsiz bir şey gibi de görünebilir. Kimi zaman, bu istenmeyen kesintileri mantıksal düşünceye getiren fiziksel yolları kasıtlı olarak ararız. 'Gündüz düşü'nde örneğin, temel senaryo ve bunun ana karakterleri bilinçli bir şekilde seçilir. Kişinin düşünceleri sonradan sadece minimal bir şekilde kontrol edilebilen eğilime, çağrışımın az ya da çok özerk akımları dahilinde terk edilir. Zihinsel imgelemimizin kontrol edildiği duygusu elbette kendisini en genel olarak rüyalarda gösterir. Rüyalar bize sanki başka bir yerdenmiş gibi gelirler ve görüntülerin akışı hiçbir mantıksal dizilime hizmet etmez. Çok iyi bilindiği gibi Freud'un rüyalar üzerine çalışması onu bir çeşit, mantıksal düşünceden kökten farkları bulunan 'rüya mantığı' tanımlaması yapmaya itti: Rüya işi, bilinçaltının birincil sürecinin mantık(sız)ı. Kesin genel bir yanlış anlamada, 'insan doğasının' bütün karanlık ve gizemli doğasının emanet edildiği bilinçaltı dipsiz bir kuyuya benzetilir. Karşıt olarak, bilinçaltı süreç, 'geniş bir gün ışığında' işler. Her ne kadar yapısal ve niteliksel olarak mantıksal düşünce sürecinden ve simgelemeden ayrı olsalar da, dilsel ve felsefi mantıkta saklanırlar. Bununla beraber, normal her günlük düşünce sürecinin bir bütün olarak alınan tamamlayıcı parçasıdırlar. Açık bir şekilde rüyayı tanımlayan görünür mantıksızlık, uyanış halini dil sürçmeleri, diğer gönülsüz eylemler ve şakalar şeklinde istila eder ve kapsar. Ek olarak ve en önemlisi şu anki söylemde, birincil sürecin mantıksal düşünceyi (ikincil süreç) istilası, görsel çağrışımın mekanizmalarını geliştirir. Bu nedenle bize bir özet, aide-mémoire vermekte yardımcı olurlar.

Freud, rüya işinde dört mekanizmayı tanımlar: 'Yoğunlaşma', 'yer değiştirme', 'dönüştürme' ve 'ikincil revizyon'. Yoğunlaşmada, daha küçük bir alana paketleme süreci gerçekleşir: 'Eğer bir rüya yazılırsa belki yarım sayfalık bir alanı doldurabilir. Rüya düşüncelerini araştıran çözümlemeler ise bunların belki de altı, sekiz ya da bir düzine kadar daha fazla alan kapladıklarını belirtirler.'²⁸ Görünen herhangi bir öge için gizli öğelerin bir kümesinin (rüya düşünceleri) olabilmesiyle, karar üstünün genel özelliğini sağlayan bu süreçtir. Yer değiştirme ile Freud birbirine bağlı iki şeyden bahseder. Birincisi, açığa çıkan rüya-

daki bireysel öğelerin bir etki ilişkisiyle rüya-düşüncelerinin öğelerinin yerine geçtiği ve her ikisini birbirine bağlayan süreçtir. (Böylelikle yer değiştirme yoğunlaşma işine bulaştırılır: iki ya da daha fazla ayrı, saklı öğenin ayrı çağrışımsal yollar boyunca yer değiştirmesi, bu yolların birleştiği bir noktaya varabilir; kesişim noktasındaki yoğunlaşmayı şekillendirebilir). İkincisi, 'yer değiştirme' teriminin anlamıyla ilgili bir süreçtir. Açığa çıkan rüya, gizli düşüncelerden farklı bir duygusal merkeze sahip olabilir. Çokça önemsiz bir şey, rüyanın merkez noktasını teşkil edebilir, sanki 'duygusal sahne ışığını almış' gibi. Burada meydana gelen şey, aslında bu hislerin uyanmasından sorumlu olan duyguların ve dikkatin şeyden, kişiden ya da durumdan yer değiştirmesidir. Bu nedenle, önemsiz bir şey için rüyada beliren buz dağı, güçlü bir duygunun nesnesidir diyebiliriz.

Freud, 'Considerations of Representability (Temsil Edilebilirlik)'de şöyle yazar:

Diyelim ki, gazetedeki bir seri görselin eşlik ettiği politik eğilimli bir yazının yerini değiştirme görevini üstlendin... Makale insanlardan ve somut nesnelerden bahsettiği sürece, bunun yerini değiştirmek kolay olacak... Ama asıl zorluk, düşünceler arasındaki ilişkileri gösteren konuşma parçalarının soyut kelimelerinin temsiline gelindiğinde başlayacak.²⁹

Rüya Yorumları'nda Freud rüyaların ilgilendiği pek çok yoldan ima etme, ayrılma, çelişki gibi görsel ifadelerle bahseder. Soyuttan resimsele geçişte sözün görevini de dikkate almalıyız: 'Köprü kelimeler', kendilerini daha çok görüntülemeye yönlendirirler. Soyut terimden onun görsel temsili için yer değiştirme araçlarını tedarik eder. Bu nedenle örneğin, 'uzlaşma' fikri, görsel ifadelere daha kolay dönüştürebilecek olan 'savaş baltasını gömmek' açıklamasının aracılığıyla görsel bir açıklama bulabilir. Bu temsili strateji, altı çizili metinlere göre görüntüleri okuyabilme yeteneğimize bağlı olarak geniş ölçüde reklâmlarda bulunabilir. Belki böylesi okumaların zaten 'rastgele' olduğu yani; tasarlamaadığı kavranabilir.

İkincil revizyon, düzenleme eylemidir. Rüneyi daha anlaşılır hale getirebilmek amacıyla rüyanın içeriklerini gözden geçirir ve ekler. Birincil olarak, rüya gören kişi, uyanma haline ya da rüneyi anlatmaya yakın olduğunda ortaya çıkar ama buna rağmen rüyanın her anında vardır. Freud, bu sürecin doğrudan rüya-işinin bir parçası olarak kabul edilip edilmemesi üzerinde şüpheliydi. (1922'deki makalesinde bunu

kesin bir dille belirtti). Bununla beraber, bunun kararlaştırılmış olmasından ziyade burada bizim için önemli olan ikincil revizyonun dramatisasyon, hikâyeleştirme süreci olmasıdır.

Horowitz'ın zihinsel temsil şekilleri şemasına geri dönersek, lexical düşünce, 'kelimelerle düşünmedir.' Ancak, bunun olanak dahilinde gerçekleştirilmiş konuşmanın sadece sessiz bir zihinsel tekrarı olmadığını da belirtmek gerek. Lev Vygotsky, içsel konuşmayı temel olarak, dışarıdan yönlendirilen iletişimsel konuşmadan doğası gereği temel olarak farklı tanımladı. İçsel konuşma, 'bağlantısız ve tamamlanmamış olarak belirir... hep birlikte belirli bir kısaltmanın şekline doğru eğilim gösterir: Şöyle ki, yüklemi korurken bir cümlenin öznesinin ve ona bağlı bütün kelimelerin çıkarılması.'³⁰ Yetişkindeki içsel konuşma küçük çocuğun 'ben merkezci' (Piaget) konuşmasından doğar. Freud'un birincil süreci, bireyin zihinsel gelişimindeki ikincil süreci başlatan süreç olarak tanımlamasını dikkate almalıyız. Kökenlerinde sözcük öncesidirler ve bu nedenle kelimelerden çok görüntüleri işlemeyi seçerler. Kelimeler, görüntülerden mümkün olduğunca uzak işlenirler. Böylelikle Vygotsky, içsel konuşmada, tek bir kelimenin, sözlerle anlatılması zor öylesine yoğun duyularla dolu olduğunu ve bu bağlantının özellikle de Freud'un 'düşünce' çalışmasının birincil aşamasını kendisine merkez aldığını öne sürer.³¹ Freud, rüyalar da, kelimelerin ve yan cümleciklerin yalnızca görüntülerle arasındaki uyumuna bakmaz, diğerlerinin arasında anlamlı öğeler olduğunu söyler. Bunların anlamları ile uyanma konuşmasında taşıdıkları anlamlar arasında herhangi bir ilişki taşımalarına da gerek yoktur. Burada ise karşımıza 'eylemsel', 'görüntü' ve sözlük sunumlarının kendi bilinçsiz dönüşümlerindeki doğası sorunu çıkar. Bu soruya daha sonra yeniden döneceğim.

Horowitz'ın bölümlere ayrılmış düşünce modelini tarif ettiği etkin sürecin akıcılığını vurgulayarak kaynak alıyorum. Horowitz şöyle yazar:

Düşüncenin normal akımları pek çok bölümün içinde, temsilin biçimleri arasında kesin kesilmiş kısımlar olmadan eş zamanlı olarak akar. Hayalin içerisinde Devinduyumsal, 'somato estetik' ve 'vestibürel' ya da 'içgüdüsel' şekillerde bulanıklık yayar. Görüntü temsili kelimelerle, zayıf bir işitsellik şeklinde ya da dünyaların görsel görüntülerinde karışır. Kelimeler ve eylemsel biçimler, konuşmanın görüntüleri ile erirler.³²

Kaçınılmaz bir şekilde, gördüğümüz şeylerin duyusu, temsilin bu çe-

şitli kayıtlarının arasındaki değişimler karmaşası karşısında yapılır. Algısal durumların farklılaşması, tepkinin farklılaşan düzenlerini ve vurgularını ortaya çıkarmaya yönelir: Tıpkı bir heykelin görsel görüntünün eylemsel ve devinduyumsal yayılmasına öncelik vermesi gibi, fotoğraflar da ağırlıklı olarak görsel ve sözel kayıtlar arasındaki değişimler karmaşasını harekete geçirmeye yönelir. Gözlemlerime göre, fotografik uygulamanın büyük kısmı fiilen, 'yazısal görsel'dir (scripto-visual). Söz konusu gerçek ise hiçbir yerde bu reklâmda olduğu kadar belirgin olamaz. Bu reklâm bizim için belirgin bir örnek teşkil edebilir.

IV

Bu reklâm afişi (Resim 8.7), 1960'ların başında İngiltere'de yayınlanıyor. Reklâmda kullanılan başlık, o dönemin aynı isimli Alan Sillitoe'nun en çok satan romanından ve gene romandan hareketle Tony Richardson tarafından çekilen ve başrolünde Tom Courtney'in oynadığı filminden geliyor.



Resim 8.7 Radyo reklamı

Metnin asıl ismine sadık kalınıyor: Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı. Tom Courtney'in o dönemler İngiltere sinema ve tiyatrolarının parlayan yıldızlarından biri olması gerçeği, kendisinin televizyonda, gazetelerde ve dergilerde de yer edinmesini sağladı. Reklâmın yayınlandığı ayları takiben, 'uzun mesafe koşucusunun yalnızlığı' tanımlaması, 'popüler ön bilinç'inde yer edinmek üzere, sinema, televizyon ve gazetecilik aygıtları tarafından yayıldı. Makul bir şekilde desteklediğimiz sürekli yer değiştiren bu içerikler, tarihinin belli bir anındaki belirli bir toplumu oluşturan bireylerin çoğunluğu tarafından zihinimizde yer edinmeye başlar. Bu nedenle iki özellik derhal reklâma ön metin olarak hizmet eden popüler ön bilincin içerik parçası tarafından eklemlenir: Başarı ve eş zamanlılık. İlaveten, kaydedilmiş parça boyunca görsel görüntü, açıkça erotik çağırışımına da açıktır. Tutku, eş zamanlılık, erotizm görselin mevcut önceliğiyle birlikte kendi kayıtlarında, gündüz düşüdür.

1908 yılındaki 'Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşü' isimli denemesinde Freud, gündüz düşlerinin iki güdüden birine ya da her ikisine birden hizmet ettiklerini söyler: 'Ya öznenin kişiliğini yükselten tutkulu dilekler ya da, erotik olanlar.' Bu iki dileği bütün gündüz düşlerinde tanımlamak, elbette fantezilerin ortaya çıkan içeriklerinin basmakalıp ya da değiştirilemez olduğu anlamına gelmez: 'Karşıt olarak, kendilerini öznenin hayatının değişen izlenimlerine uyarlarlar. Her değişiklikte birlikte değişir, her taze etkin izlenimden 'zaman izi'³³ alırlar. Resimler üzerinde düşünürsek, 1923'teki 'Ego ve İd' isimli makalesinde, her insanda bunun ayrıcalıklı bir yöntem gibi görüldüğünü... Bazı açılardan, bilinçsiz sürece kelimelerle düşünmekten daha yakın durduğunu ve tartışmasız bir şekilde ikincisinden hem ontojenez hem de filogenetik açıdan daha eski olduğunu' vurgular.³⁴ Çocuk, kendi dil belirlemesine önsel olarak, bir düşünce biçiminde yaşar, dışsal gerçekliğe uyum sağlamaz. Onun yerine kendi dileklerini halüsinatif nesneler aracılığıyla tatmin eden hayali bir dünya yaratır. Gündüz düşü – öznenin dileği yerine getirmek adına içinde hayali bir senaryo inşa ettiği bilinçli fantezi – yetişkin yaşamının içinde böylesi çocukça düşüncenin ayakta kalma biçimidir. Bununla birlikte gündüz düşünün genellikle önbilinç-bilinç sistemi (Pcs-Cs) seviyesinde konumlanması gibi, 'şey temsillerinin' 'sözcük temsillerine aralıklı bağlanması söz konusudur.

1915'teki 'Bilinçaltı' makalesinde Freud, önbilinç-bilinç sistemi ve bilinçaltı arasında temel bir ayırım yapar (Ucs): 'Bilinç temsili bir şeyin temsilinden ve ona ait olan dünyanın temsilinden oluşur. Bilinçaltı

temsili ise sadece konunun temsilidir.³⁵ Ancak bilinçaltı şeyinin doğası nedir? 'Ego ve İd'de (1923) Pcs-cs ve Ucs arasındaki ayrım, Freud'un 'bilinçdışı fikir, bilinmeyen bir malzemeden gelir'³⁶ vurgusuyla şekillenir. Bilinçaltı biçimleri söylemleri boyunca yine de, bilinçaltını hem sözlü kelime oyunu ile hem de görüntüsel çalışıyormuş gibi düşünür. Leclaire, bilinçaltı üzerine en çok tartışılan makalesinde, hastaların rüyalarının en temel parçacıkları arasında 'hareketin hafızasının bir görüntü gibi işlediğini' (çanak eller) ve 'susadım' formülü' öne sürer. Şöyle devam eder:

Mademki, bir çözümleme parçası ile güdünün 'düşüncel temsiller'ini kavrayabiliyoruz o halde bu hareketin ya da bu cümleciklerin onların bir parçası olduğunu da kabul edebiliriz. Görüntü ve kelime, Philippe'in (hasta) fiziksel yaşamında maceralarını sürdürür (üzerinde durduğum nokta).³⁷

Leclaire, hastasının 'anısını anlatırken, el hareketleri yaptığını' vurgular ve bunu 'motor-temsili' olarak kabul eder. Görüntü burada açık bir şekilde eylemsel taraftadır. Ayrıca burada söz konusu olan 'kelime'nin alışıldık biçimde bir sözlük maddesi değil, daha çok çocuk Philippe'in tamamıyla kişisel duyusundan ayırt edilemeyecek sesçil görüntüleridir. Lyotard, makalesinin sonucunda 'kelime-şeyler'den bahseder:

'Gerçeklikleri' yoğunluklarından meydana gelir. Normal kelime dilin saydam dizilişine aittir: Anlamı hemen oluşur... Yoğunlaşma ürünü, isminin de işaret ettiği gibi, karşıt olarak, anlaşılmaz ve sıkışık, öteki tarafını, öteki taraflarını saklar.³⁸

Phillippe, Fransızca üzerinden bahsettiği yoğunlaşmayı örnekendirir. 'Moi-je (kendim ben)'in 'Je (ben)'i ve 'plage (plaj)'ın son hecesinin 'jai soif (susadım)'ın ilk hecesinde yoğunlaşması. Yoğunlaşma burada, öğelerin düşüncel temsilcinin çekimsel alanına bağlandığı bilinçaltına itme sonrasının ürünüdür. Oral güdü 'J'ai soif', gösterenin ağındaki 'güdü enerjisinin ele geçirilişinde temel olarak yüklenir. Böylece Lyotard sözel olarak konuşulamayan diğer tarafı ima eder. Freud şöyle yazar:

Bilinçaltına itme, içgüdüsel temsilcinin bilinçaltındaki varlığını ve kendisini düzenlemesini engellemez... içgüdüsel temsilci eğer bilinç etkilemesinden baskılamayla uzaklaştırılırsa, daha az engellemeye ve daha bol gelişir. Karanlıkta çoğalır ve böyleyken, tanımlamanın abartılı şekillerini alır.³⁹

Bu nedenle düşüncel temsilciler, Leclaire'in ifadesiyle 'kendi maceralarını takip etmeyi' sürdürürler – çok özel uçlara doğru.

Düşüncel temsilciler bilinçaltı çekirdeğini biçimlendiren –‘bel-
lekle ilgili izler’, ‘yazıtlar’, ‘işaretler’ dallanır ve belirli konularda birle-
şirler. Laplanche şunları yazar:

Bilinçaltının varlıkbilimsel konumu gibi... onu oluşturan kelime-
ler, hayal krallığından düşen öğelerdir –özellikle görsel hayal-
ama, gösterenin değerine yükselirler. Her nasılsa artık kullanıl-
mayan imago kelimesi, eğer geniş anlamda ele alınacak olursa,
bilinçaltı söylemin temel terimlerine çok iyi karşılık gelir... Bu
söylemde bulunan ‘cümleler’, çoğunlukla bölünmüş, döngüsel
ve tekrarlayan kısa dizilerdir. Bilinçaltı fanteziler olarak keşfetti-
ğimiz şeyler de bunlardır.⁴⁰

Laplanche ve Pontalis, Freud ‘bilinçaltı fantezi’den bahsettiğinde şunu
ortaya koydular:

Öznenin daldığı, refleks olarak farkına varabildiği veya vara-
madığı eşikaltı, bilinç öncesi düştən bahsediyor gibi (ve devam
ederler)... Freud’un çalışmalarında ele alınan fantezinin pek çok
seviyesi arasında ayırım yapmak olası: Bilinç, eşikaltı bilinçal-
tı. Freud, özellikle böylesi bir ayırım kurmaktan daha ziyade, bu
farklı görünümüler arasındaki bağlarını vurgulamakla ilgilendi.
(Vurgular yazara ait).⁴¹

Bilinçaltı içeriklerinin etkin ‘özü’ tanımsal olarak bilinmez kalmalıdır.
Freud, konu üzerine tutarsızca konuşur; Lacan ise biçimsel özellikler
paylaşıyor olmalarına rağmen bilinç ve bilinçaltı gösterenlerin birbi-
rinden çok farklı olduğunu öne sürer. Bununla birlikte, (ilk fotoğrafın
hayali bölgesindenmiş gibi konuşursak) bilinçaltına ‘ne kadar yakla-
şırsak’, düşünce biçimleri arasındaki farklılaşma da o kadar azalır: Ha-
reketler, görüntü ve kelime yoğunluğun içinde sıkışık hale gelir; çok
katmanlı bir hal alır ve birimlere ayrılır. Bunlar, sanki nihai bastırmaya
doğru yola çıkarlar: Bilinçaltının iç içe geçmiş çağrışımsal yumağında-
ki ‘dügümler’ duyunun aralıksız kayışında; *points de caption*⁴² (altyazı
noktaları)dır. ‘Fotoğrafın ortaya çıkan öğelerinden düşünce dünyamı-
zın karmaşık ağına giren çağrışımların çatallanan zincirlerinin varış
yeri nihai olması itibariyle efsanevidir’: Bilinç, eşikaltı düş, ön bilinç
düşüncesi, bilinçaltı –fantezinin yolu ve baskılamının dönüştüren de-
ğişikliklerine maruz kalan bu benzer yolla içerikler, görüntüyü donat-
mak için ‘öteki yöne’ geçebilirler. Kateksisine anlam yükleyebilirler.

O halde, bu belirli görüntüye geri dönelim. Tutku, erotizm, eş
zamanlılık –tutkunun ana konusu, reklâmın merkezindedir, bütün

bakma eylemlerimizde bir şekilde gizli olan erotizmdir. ‘Uzun mesafe koşucusunun yalnızlığı’ başarı sendromunun içinde ve başarılı bir şahsiyetle fantezi tanımlaması sunar –reklâm dilinin kullandığı belirgin, tanıdık bir biçim olarak bunu konumlandırabiliriz: ‘Tom Courtney, uzun mesafe koşucusudur. Hem anlatıda, hem de gerçekte rakiplerinin önünde, ‘yol gösteren’ kimsedir. Belirli tarihsel durumdaki bu belirli tanımlama tutkulu dileğin ‘bugünkü’ fantezi memnuniyetini de beraberinde getirir. Tutku ve erotizmin sözel birleşimine burada ‘kelimeler aracılığıyla’ ulaşılır. ‘v’ yerine ‘n’, ‘t’ yerine ‘r’ koyarak ortaya çıkan sözel metin kendi ön metnine, ön bilinçte içlenir. Bu araçla, sözel kısım bilinçaltı içeriklere (tanımlayıcı anlamda, örn: Ucs-Pcs) ve görüntünün ortaya çıkan görsel içeriklerine bakar.

Metin, Tuner’in sevimli olduğunu söyler; bu eş zamanlı olarak (kadın karakterin etrafındaki seçkin sınıfın geleneksel çağrışımlarına dayanarak) o kadının da sevimli olduğu anlamına gelir. Bu böylelikle ‘sevimli’ dünya kadınla radyo arasında bağlantı kuran çağrışımsal zincirin içinde rôle görevi üstlenir –libidinal kateksisin birinden diğerine geçmesini sağlayan metonomik bir hareket. Kadın ‘sevimlidir’ (lovely) aynı zamanda da ‘yalnızdır’ (lonely). Ön metinde bastırılan terim burada olmayan bir malzeme gibi çalışır yine de kadının duruşunun anlamına ve daha da ötesinde, resmin bütün ruh haline bağlanır. Kadının ruh hali, ayarlanmış duruşundan ayrı olarak, ağırlıklı olarak aydınlatılan sahne tarafından yansıtılır. Popüler bir şekilde ‘yakınlık’ hissiyatı veren bir çeşit aydınlatma –kelime de aynı şekilde cinsel bir anlam taşır. ‘Yakın’ kelimesine burada, tamamen serbest bir çağrışım ile ulaşılmaz. Çağrışımın geleneksel olarak, bu kelimeyle ilgili temsil edilebilirlik nedenlerinin karmaşasına ait aydınlatma etkisiyle meydana geldiğini düşünebiliriz. Bastırılan kelime ‘lonely’ (yalnız) aydınlatmanın çağrışımlarıyla bağlantı içindedir. Görüntüde aktarılan anın belirli bir çeşit öyküsel saklı anlamlarına dayanır. Zaten baştan çıkarma fantezisinin içerisine bağlanan saklı anlamlar çok genel bir şekilde reklâmlarda kullanılırlar. Bu senaryo ifade tarafında durmaz. Bununla birlikte, ifade tarafına yerleştirilmiş başka bir tarih bulunur.⁴³

Kadın/radyo ekseni boyunca, açığa çıkarmak ve gizlemek arasında çifte salınımla karşılaşırız. Birincisi, okuyan kadını gösteren görünür işaret, aynı zamanda ‘çıplak’ okumayı da varsayar – elbiseye ilişkin tek bir işaret bile bulunmaz. Bununla birlikte, pozlanan anda sunulan bakış açısında bu eklentisel okuma onaylanamaz. Ama yine

de gizlemenin anlamları üzerinde ısrar eder: Saçın yarattığı örtü, kadının çıplaklığını göstermeden ima etmek için eski ve geçerli bir gelenek (bkz. örneğin, Havva'nın geleneksel resimsel temsilleri ve Bayan Godiva metni.) İkincisi, kadının vücudu saklanır ve önlenirken, radyo tamamen görüntüleniyor – aydınlatılmış ve rölenin diğer bağlantısında reddedilen 'tam cepheden çıplaklığıyla' kendisini tamamen sunmak üzere konumlanmıştır. (Bu salınım aracılığıyla, röntgencilik ve teşhircilik ile güdülenerek kadının belirsizliğiyle hareket kazanır; ürünün kateksisi daha ileride aşırı kararlaştırılmıştır).

Mekânsal anlamlarda, kadın/radyo eksenini nesnenin gözünden üçgenin tabanını oluşturur. Başka bir üçgen yine aynı taban üzerine kurulabilir ama eksenini heykel büstünün konumuna yerleştirilmiştir. Eğer bakış bu konudan yönlendirilirse –başla ima edilen olasılık zaten mevcuttur– öznenin görsel alanında olmayan ama yine de görsel alanda mevcut bulunan kadının vücudunun görünüşüne yönelecektir (ya da 'hayalin' bir seviyesinde yok ama diğerinde var, diyebiliriz). Anlamlı bir şekilde, heykelle odaklanan bakış aslında kadın tarafından engellenir. Buna karşın donuk, sabitleştirilmiş alanı radyoyu da içerir.

Görüntünün öğeleri, söz konusu olan bu sahnenin yapılaşmalarında devam ederler. Bunlar: Kadının gizemli ve neredeyse yok gibi gösterilen vücudu, hayali ve sembolik alanlarda belirgin bir şekilde baskın bir öğe olarak ön planda duran radyo, izleyicinin kameranın konumundan bakışı; 'loveliness' yazısından çıkarak kadın ve radyo arasında salınan bakış; arka planda, kadının yarattığı bulmacayı çözebilecek bir konuma yerleştirilen ancak onun yerine abartısız bir şekilde taşlaşmış, sabitleştirilmiş – bakışın ve bilincin önlendiği taş büst ile yaratılan ayna kimlik. Bu nedenle hikâyenin bu beliri görüntünün karşısında bulgusal olarak okunacak ikincisi seviyesi bulunur. Birincil fantezilerle ilgili olarak fetişizm tarihi ve Freud'un bireysel-geçiş olarak belirttiği rahim içi yaşam (öne sürüldüğüne göre, soyaçekimle iletiliyorlar.) Birincil fanteziler, genel fantezi yaşamının bilinçaltı ucunda yatarlar. Fanteziler, ön-bilinç olabilirler; gündüz düşü biçiminde ve bilinç olabilirler. Yine de bütün fanteziler, bilinçaltı dileklerde kendilerine kök alırlar. Esasında, halüsinatif bir memnuniyeti aramaları itibarıyla tutkuların mise-en-scène (sahnelenmesi)dirler.

Bir reklâmın bu taslak çözümlemesi ortaya çıkan görsel ve sözel öğelerin birbirlerine fantezinin gizli kayıtlarıyla, hafızayla ve bilgiyle bir çarkın iç içe geçen dişlileri gibi bağlandığı gösterir: Verici, yükselti-

ci, dönüştürücü, ön ses girişi. En önemlisi böylesi etkiler silik değildir. Hafızaya kazınmışlardır. Horowitz'in yazdığı gibi:

Algılar kısa süreliğine devam eden duygusal yanıt ve kavramsal ön değerlendirmeye olanak veren görüntülerin şeklinde tutulurlar. Zaman içinde, tutulan görüntüler iki çeşit dönüşüm yaşarlar: Duyusal canlılığın reddi ve görüntülerin temsilin başka şekillerine (kelimeler gibi) çevrimi.⁴⁴ (Vurgular yazara ait).

Burada karşılaştığımız, fotoğrafın genel sosyal etkisidir. Fotografik anlamlandırmanın politik ifadesinin en önemli kısmı öznenin konumunu kimi baskın tutarsız oluşumların içinde egemen sosyal düzen adına sürekli olarak onaylaması ve ikilemesidir. Örneğin aile yaşamıyla, erotik karşılaşmalarla, rekabetçilikle vb. ilgili olanlar. Reklâmda böylesi senaryoların görevi, kullandıkları sözselin görevi gibi zaten kabullenilmiştir – yazı fiziksel olarak neredeyse bütün reklâmların içine yerleştirilir. Ama 'sanat' fotoğrafları anlamın böylesi kararlarından; yazının neredeyse hiç olmadığı bir alanda verilen kararlardan muaf değildir. Örneklerimi yine 1960'lardan seçeceğim.

1960'lar boyunca Amerika'da yükselen gerginlik ortamında, Vietnam Savaşı'na karşı protestolar, siyahların ve kadınların kendilerine uygulanan baskıya karşı ayaklanmalar süregeldi. 1965'te Watts, şiddet dışı politik mücadelenin ağırlıklı olarak güney tarafı siyah stratejisinin tükenişinde ve siyah güç kavramının ortaya çıkışında etkili oldu. 1967'de Kara Panterler, sivil silahlanmaya girip; Oakland'da üniforma giydiler ve silahlarını Sacramento'daki California Eyalet Evi'ne taşıdılar. Aynı yıl içinde Ulusal Kadın Barışı Washington'a yürüdü ve kadın özgürlük hareketlerinin başlamasında etkili oldu. Bu gibi olaylar, 1960'lar da Amerika'nın Pcs-Cs ortak girişiminin yayılması olarak değerlendirilebilir. Şimdi, bu dönemdeki bazı 'sanat' fotoğraflarına bakalım:

Gary Winogrand'ın 1976 sergisinin kataloğu,⁴⁵ sokak aşağı yürüy-en, kamera karşısında kendi aralarında jestlerle konuşan dört kadının görüntüsünü içerir. Orta yaşlarındaki kadın grubunun resmedildiği bu fotoğrafın sağ tarafında en çok dikkat çeken şekil yarısı gözüken sağ el, eşit şekilde sol tarafta dikkat çeken şey görüntünün görüntüsel olarak kadınlara 'dokunan', ağzına kadar çöple dolu bir grup büyük plastik torbadır. Bu fotoğraf bu katalogun kapağında basılır, katalogun girişinde yazar bize şunları söyler:

Orta yaşlı dört kadın dedikodu yaparken, yolları üzerindeki şişkin çöp torbalarını geçerler. Bu, onu gören gözler için güç kazanır. Eğer

o göz güler veya zevkle seyrederse, kadınları yalnızca hiç bitmeyecek bir şakanın içine girmiş olduklarından ötürü ayıplar.

Winogrand'ın katoloğunda yazdığı kendi aforizma kurgularının sonucunda, Winogrand şunu belirtir: 'Fotoğraf üzerine iki açıdan düşünmekten hoşlanıyorum. Araç açısından; yapabileceği en iyi şeyi tanımlamasına izin vererek. Özne açısından; onu olduğu gibi tanımlayarak.' Ama kadın hareketlerinin sürekli tartıştığı gibi, dünya sadece geniş ölçüde nasıl tanımlandığıyla ilgilidir. Eski bir çantanın yaşlanmış kadınla bağlantılandırıldığı bir kültürde bu onun var oluşunu sürekli tehlikeye atmaktadır. Ne fotoğrafçı, ne araç ne de özne temel olarak bu fotoğrafın anlamından sorumlu değildir. Anlam, bakma eyleminin içinde, konuşma şeklinde üretilmiştir (bu tamamen 'görsel' iletişim sanki İngilizce dışında başka bir dilde gerçekleşemezmiş gibi).

Algının önyargısız estetik biçimini korumayı ne kadar başara-bileceğimize bakmadan, görüntüye baktığımız zaman yapacağımız 'tamamen görsel' bir değerlendirme anlaktır ve bilincimizin karmaşık fiziksel ağıyla geri dönülmez bir şekilde bütünleşik ve birleşiktir. Bu içinde başka hiçbir seçeneğin olmadığı ağın görüntüye göre tamamlayıcı anlamlarının yeniden sunulması, yeniden etkinleştirilmesi ve güçlendirilmesi gerekmektedir. Bu bileşenlerin toplandığı yerde bir esneklik de oluşur (ve yine de burada istediğimizden daha az özgürlüğümüz bulunur.) Böylesi bir 'cinsellik' bu ya da başka görüntülere yüklenmiş olabilir ancak fotoğrafın 'kendisinde' değildir. Böylesi '-likler', temsil alanında popüler önbilincin fabrikasında örülmüş metinler karmaşasıdır; retoriktir, kodlardır. 'Sonu gelmeyen şaka'nın önmetinleridir. Fotoğrafçının dünyadaki olaylar akışının bölümlerine sezgisel yanıtının ön inşasıdır ve fotoğrafa ilişkin verilen 'orada bir şey var' tanımlamasını sağlamaktadır. Ne kuramsal olarak gereklidir ne de fotoğrafçının amacıyla ilgili psikolojik varsayımlar yapmak arzulanmaktadır. Söylemin ön yapılanmış alanını oluşturan 'eser sahibi' burada fotoğraf ve fotoğrafçı gibi ürünlerdir ve görme eyleminde bulunan gören kişi de aynı konuma yerleşir.

Lee Friedlander'ın kitabı 'Oto Portre'⁴⁶ isimli kitabını oluşturan çalışma 1966'da Madison, Wisconsin'de gerçekleşir. Çalışmada, fotoğrafçının başının gölgesi çerçeve içine alınan genç siyahın üzerine düşer. Portre ışıqla boyalı oval diyafram açıklığında çekilir; oval sıkı bir biçimde başın gölgesiyle sınırlanır. Ovalin yerleştirilmiş içeriği bize yüzün şemasal iskeletini çizer; Friedlander'ın kulakları saçma bir şekilde

her bir tarafta yapışıktır ama kulakların arasından bakılan yüz, siyah-tır. Modern Sanat Müzesi (MOMA)'nın Yeni Amerikan Fotoğrafçılığı⁴⁷ isimli sergisinin kataloğundaki 109 numaralı parça, Gary Winogard'ın 1967 yılında Central Park Hayvanat Bahçesi'nde çekilmiş olan fotoğrafıdır. Siyah bir adama yakın duran, beyaz genç bir kadını gösterir. İkisi de çocuk kıyafetleri giymiş birer şempanze tutmaktadır. Bu, her günkü sosyal hayatın, kimlik sorumluluğunu taşıyan yüzüdür. Bu anlamda, birinin yüzünü diğeriyle değiştirmek, toplum içerisinde ötekinin yerini almak anlamına gelebilir. Friedlander'ın fotoğrafı kimlik değişimi fikrini öne sürer; Eğer ben beyazsam bu beni, siyah olsaydım nasıl olur-dum, diye düşünmeye iter. Winogrand'ın resminde kimliğim ve sosyal konumum gizlidir. Hepimiz 'yabancı ile evliliğe' karşı duyulan saçma korkuyu biliriz: Bir yelken direği ile evlenen ve tahta bebeği olan kıza dair şakanın nispeten rahatlatıcı alayından –beyaz ve siyahın birlikteğinden maymun doğar gibi basmakalıplar ırkçı teşebbüslerden hareket ederler. Bu imaya nispeten Friedlander'ın fotoğrafının Winogrand'ın sadece yakın olmadığı aynı zamanda saldırgan davrandığı sosyal değişimle ifade edilen okumalara açık olduğu aşikârdır. 'Net olmalı' ama deneysel olarak da açıktır ki böylesi farklılıklar bu fotoğrafların aslen konumlandıkları sanat kurumunun egemen söyleminde yapılanan uygulamalarda yer almaz. Friedlander ve Winogrand aslında fotoğraf sanatçıları'nın kurulu panteonlarındaki görsel olarak değişemez konumlarla ilgilenirler. Her ikisinin de işi sanat fotoğrafının söyleminde eşit bir şekilde özümсенir. Bu söylemin kendisi sanat fotoğraflarının kabul edilen anlamı üzerinde açıkça kendi büyük kararlarını deneyimler. Sanat fotoğrafındaki egemenlik söylemi, 'modernizm'in genel geçeridir. Bununla birlikte modernist bir programın fotoğrafa uygulanışında, önemli bir tutarsızlık bulunur.

V

John Szarkowski'nin Winogrand'ın 'Central Park Hayvanat Bahçesi' fotoğraflarını da kapsayan katalog için yazdığı giriş yazısının ilk paragrafı şöyle der: 'Yeni resimler, her şeyden önce eski resimlerden elde edilir. Sanatçının çalışmasına getirdiği şey yenidir – kendi hayatına ve kendi gözlerine özel – kendi bildiği gibi olan geleneğini gözden geçirmesi için yardımcı olur.'⁴⁸ Bu paragrafın Clement Greenberg'in yazılarının biçimi ve içeriğiyle güçlü bir benzerliği vardır. Aslında fotoğrafları değerlendirirken göz önüne alınan ölçüt, Szarkowski'nin Greenberg

tarafından yapılandırılan modernist sanat programıyla neredeyse tam tamına bağlı metinlerinden ortaya çıkar. 1961 yılındaki 'Modernist Resim' denemesi Greenberg'in kendi modernizmine ilişkin belki de en etkileyici ifadesiydi ve bu nedenle de burada kullanışlı bir kontrol listesi görevi görüyor.⁴⁹ Bu denemede Greenberg, modernizmi kendi ilgilerine yönelik sanat uygulaması eğilimi olarak değerlendiriyor. Bu eğilimin içinde modernizm kimi anlamları da ön plana çıkarıyor: Uygulamanın geleneği, uygulamanın diğer (görsel sanatlar) uygulamalardan farkı, uygulamanın 'ana şekilleri', maddesel alt tabakası ya da uygulamanın 'aracı'.

Greenberg'in belirttiği gelenekle ilişkili olarak: 'Modernist sanat geçmişe bir ara vermeden, boşluksuz devam eder. Onu sonuçlandırdığında ise, geçmişin koşullarında anlaşılmaktan asla vazgeçemez.' (Szarkowski'nin bu konuma ilişkin onayı yukarıda). Farklılıkla ilgili olarak, Greenberg şunları yazar:

Her sanat kendi işleyişleri ve çalışmaları boyunca, kendisini ayrıcalıklı kılan etkilere karar vermek zorundadır... Bu çabucak bütünüle uyuşan her sanatın kendi aracının doğası itibarıyla biricik olduğunu yetkinliğinin uygun ve tek alanını ortaya koyar.⁵⁰

Szarkowski, bir söyleşisinde şunu söyler: 'Bence fotoğrafta biçimsel yaklaşım... aracın o anda anlaşıldığı gibi esas ve sakıncalı yeteneklerini keşfetmektir.'⁵¹ Greenberg, resimdeki üç boyutlu uzamın yıkımını savunur. 'Düz yüzey sadece resimsel sanata özgü ve özeldir.' Renkler üzerine, 'dokunsal çağrışımlarla düzenlenen ve değiştirilen görsel deneyime karşı... tamamen ve harfi harfine görsel yenilenen bir vurgu üzerinde durur.' 'Apreli ve boyalı doku' gibi diğer şeyler ise, Greenberg'in 'resim sanatının ana esasları'na aittir. Szarkowski, katalog giriş yazısını, Modern Sanat Müzesi'nin 1966'daki 'Fotoğrafçının Gözü' (The Photographer's Eye) sergisine,⁵² 'Şeyin Kendisi', 'Ayrıntı', 'Çerçeve', 'Zaman' ve 'Bakış Noktası' olarak isimlendirdiği fotoğrafın kimi ana esaslarını kataloglayabilmek için adar. Szarkowski'nin söyleminde bulunmayan şey ise maddesel alt tabakanın açısından tanımlanan araçtır. Greenberg, boyalı yüzün maddeselliğinin kendi içinde yanılma karşıtı önemi üzerinde ısrar eder. Fotoğraf açısından kıyaslanabilir bir ısrar yapabilmek için iluzyondan kaynaklanan kurucu özelliğini de sarsmak gerekir. Daha ileride ise, kameranın kendisini çok iyi bir şekilde sahnedan tahliye edebileceğini göz önünde bulundurmamız gerekir. Bu durumda fotoğrafa tam anlamıyla photo-grafi – ışıkla boyama

şeklinde geri dönebilecektir. Bu çıkarma, yola çıktığı amaç üzerine maceranın tamamlanması sırasındaki bu hata (Modernizm eğer tamamen içsel bir uyum değilse, hiçbir şeydir), Szarkowski'nin söyleminde hata çizgisi oluşturan bir çelişkiyi gösterir: Yanılsama, tamamen terk edilemez ama kabul edildiği tüm desteklerin sonuçlarını da dolduramaz.

Sanata adanmış resim için modernist programın tamamen kendi sınırları dışından hiçbir şeyle ilgi kurmayan özerk maddesel bir nesne olduğunu hatırlamalıyız: Boyalı yüzeyin kendisi, renkleri, yoğunluğu, sınırları, işaretleri yalnızca eserin içeriklerini oluştururlar. Kendi temsiline dışındaki herhangi bir temsil şekli, Greenberg'in kelimeleriyle 'veba gibi sakınılan bir şey haline gelir.' Bu dürtü, hem Bell ve Fry'ın bu yüzyılın başındaki sanatı kaygılardan kurtarma; hem de sadece kendi kaygılarından değil; tutkusundan gelen kökenin doğrudan etkisidir. Bell, 1913'teki yazısında: 'Bir sanat eserinin değerini bilmek için şekil hissiyatı dışında hiçbir şeye ihtiyacımız yok... temsilin diğer bütün çeşitleri ilgisizdir.' 'Yaratılan bir şekli taklit edilen bir şekil olarak; bir resmi bir fotoğrafmış gibi kabul eden' kimselerden şikâyet eder.⁵³ Aynı hareket içinde, batıda 'sanatta' temsil konusu ölü bir konu haline gelir. Fotoğrafçılık ise daha uzak bir kenara; kübizmin 19. yüzyıl ve modern zamanlar arasında açtığı yanlış tarafa bırakılır. Fotoğrafı bu uzak sahilden (tarihsel süreçte Stieglitz'in çok belirgin bir şekilde tasvir ettiği) kurtarma girişimleri kaçınılmaz bir şekilde fotoğraflar için 'resim' konumunu korumaya yöneldi. Modernizmin genel programı yolu gösterdi: fotoğraf sanatı sadece indirgenmez bir şekilde kaynağını aldığı kendisine özgü araçlarına gösterilen en yüksek özenle gerçekleşir – temsil, fotoğrafın olası basit cismi olabilir ama ruhu 'fotografik görüş'tür. Szarkowski, böylelikle yargılamalar da bulunabilir:

Winogrand... belki de benim tanıdığım en kusursuz saldırıdan biçimci. Başarmaya çalıştığı şey, makinenin en yüksek olasılıklı baskının altında en uç noktalardaki sınamalara sokularak yapacağı şeyler.⁵⁴

Bununla birlikte, fotoğrafta içerik her ne kadar reddedilmiş olsa da, bir yere de gitmeyecek. Korku belki de bunun Naturalizm'e geri kayış olacağı söylentilerinden, modern zamanda kendi delilleri ve programıyla sanat fotoğrafını ortaya atan Modernist söylemin kazançlarının kaçınılmaz bir şekilde tıkanacak olmasından kaynaklanabilir. Veya tersine, modernist tartışmayı yükselen bir zorlukla kovalamak da olabilir.

Söz konusu uygulama için modernist program indirgenemez bir şekilde uygulamaya özel bir merkez alır: Bir anlamda, öyle olmayan şeylerin elenmesinden sonra geride kalanlar. Bu özelliğin ilk tanımlaması sonraki bütün eylem biçimlerinin ve evrimin ona dayanması itibariyle çok önemlidir. 1964'te New York Review of Books'ta yayımlanan bir makalede kendisi fotoğrafın özel konumu ile ilgili hiçbir şüpheyi düşmüyordu.⁵⁵ Öncelikle, bu modernist bir resim değildir: 'Başarıları ve eserleri tamamen resimsel olmadan önce, tarihsel, kişisel anlatılara dayalı, röportaj kabilinden ve gözlemcidir.' Ama bununla birlikte 'kaba bilgi' de sanat değildir. Aslında 'Fotoğrafta sanata ilişkin korkunun neredeyse tamamen biçimsele ya da soyuta karşı duyulan korku kadar büyük olması tam anlamıyla tanımlayıcı ve bilgilendiricidir.' Greenberg sonuçlandırır:

Fotoğrafta sanat her şeyden önce tam anlamıyla sanattır... Fotoğraf eğer sanat olarak işleyecekse, bir hikâyeye anlatmak zorundadır. Bu hikâyesini seçmede ve hikâyesine yanaşmada kendi sanatı için önemli kararları alır.

Greenberg, bununla birlikte bir hikâyenin etkisinin tek bir görüntüyle nasıl verilebileceğine ilişkin herhangi bir öneride bulunmamıştır. Szarkowski, iki yıl sonraki yazılarının bazılarında fotoğrafın hiçbir şekilde hikâyeye anlatmak kadar başarılı olmadığını öne sürmeye devam etti. Aslında fotoğraf bunu çok nadiren deniyordu. Szarkowski'nin öne sürdüğüne göre, fotoğraflar 'sahnenin hikâyeye kısmını bir kenara koyarken, hissiyatını veriyorlardı.'⁵⁶ 'Öyküsel anlam' burada açık bir şekilde mahkemede görülebilecek olayın bir çeşit olgusal tarafıyla kıyaslanıyordu. Açıkça, bu sadece tek bir görüntüden sağlanamazdı. O halde Szarkowski, öne sürdüğü ancak tartışmadığı bu hikâyeye tanımlaması neden açıklayamıyordu? Greenberg'in hikâyeye ile özne kıyaslaması, cevaplardan çok soruların ortaya çıkmasına neden oluyordu. Ancak bu sorular, üretici sorulardı; 'özne' terimini çok anlamlı kullanmasından kaynaklanıyordu: Fotoğrafın öznesi (fotoğraflanmış şey); hikâyenin öznesi (hikâyeye edilen şey). Yukarıda da belirttiğim gibi, bu çok anlamlılığı ancak üçüncü terimin tanıtımıyla çözebiliriz –gören özne (bakan birey); bu özneyi tanıtmak, aynı hareket içinde onu yapılandıran, yerleştiren ve destekleyen sosyal çevreyi de tanıtmaktır.

Fotoğrafın 'duyu'sundan ve 'hikâyeye'sinden konuşmak, fotoğrafın kaçınılmaz bir şekilde çerçeveye sınırlanan parçalardan sorumlu olan eylemler dünyasını; 'önceki ve sonraki' nedenler dünyasını, 'o

halde' hikâye edilmiş bir dünyayı belirten gerçeklik etkisini kabul etmektir. Fotoğrafın elde ettiği dünyanın hikâyesi, düz bir anlamda gerçekleşmez. Daha çok, 'dikey' okumaların sabitlik, zamansızlık içinde tekrarından oluşur. Freud, bilinçaltında zamanın var olmadığını; rüyanın mantıksız bir hikâye gibi görünmesine rağmen öyle olmadığını vurgular (ikincil revizyonun dramatik ürünü budur). Bu, öge çözülmesi gereken resimli bir bilmecedir. Her öğeden bilinçaltı düşüncelerin; rüyanın ('kısası ve öz') kendisiyle benzerlik taşıyan düşüncelerin uyumlu ağına yönelen çağrışımsal zincirler yayılacak. Fotoğrafın hergünkü çevresiyle sanki rüyadan uyanıyormuşcasına karşılaşırız. Bir gündüz rüyası: Toplu olarak ele alındıklarında, belirli mantıksal bir bütünlük içinde değilmiş gibi görünür. Teker teker ele alındıklarında ise sözel içerikleri çabucak tükenir. Ama fotoğrafta da kısası ve özüdür. Anlamı, gösterdiği öğelerin ötesine gider. Fotoğrafın anlamı, birincil süreçler yoluyla, sözlü anlamlandırmasının ötesine gider: Filmsel benzerlik kullanırsak, özgün bir fotoğrafın fiziksel 'bütünler' ve 'çözümler' serisinin başlangıç noktası olarak fotoğraf sahnesini bilinçaltının⁵⁷ diğer sahnelerine aktaran kinayeler ve metaforlar ardışıklığı haline geldiğini söyleyebiliriz. Ayrıca, en önemlisi, popüler bilinç öncesinin sahnesi: Söylemin sahnesi, dilden ayrılamaz.

VI

Fotoğraf üzerine şu an artık geçmiş olan bir tartışmayla başladım. Tartışmanın koşulları yine de batıdaki sol sanat fotoğrafı üzerine anlaşmazlıklara ilham olan efsanevi bir basitlik taşır: 'Biçim' ve 'içerik' ('nasıl' ve 'ne'), ne kadar sürüldüğüne bakılmaksızın topraktaki en belirgin işaretlerdir. Takip eden dikkat çekici özellikleri inatla üzerinde tutar: Öncelikli ilgisi temsil edilenin kim olduğu ve ne yaparken gösterildikleri üzerine şekillenen estetik tutucu gerçekçilik ve insanların neye inandıklarıyla ve böylelikle de nasıl davranacaklarıyla ilgilenen solcu biçimcilik, her türlü temsil şeklinin içinde değiştirilebilir. Ortak bir paydaya yönlendirirler: Kendi güçlerini birleştirebilecekleri, zayıflıklarını yok edebilecekleri önceki ve sonraki eğilimlerin bileşimi için sahte evrensel bir dilek. Rodchenko/Kushner yorum alışverişine müdahalelerinde Novy Lef'in editörleri karşıt gruplaşmaları birleştirmeyi değil; tartışmanın her bir koşulunu yeniden yapılandırmayı ve tekrar düzenlemeyi araştırdılar. Fotoğrafa işlevsel bir yaklaşım sundular. Bu özel kritik durumun elverişli koşullarında ROPF'yi, birinci Beş Yıllık

Planın ani bilgi/teşvik ihtiyaçlarını sunmada, her bir işlevsel modelinden ötürü (etkide, Kushner'in kelimeleri eylemde) yargılayabiliriz. Solcu kapitülasyonun üretimindeki bu etkili ulusal mücadelenin kaçınılmaz olduğu görüldü. Bununla birlikte Novy Lef'in editörleri Kushner ve Rodchenko kadar eleştirildi. İki karşılıklı sorunun kaçınılmaz bir şekilde ortaklaşa özel olmadıklarını ama daha çok farklı kayıtları; göz önünde tutulması gereken olası bindirmeleri meşgul ettiklerini, daha da ötesinde 'işlev'in uygulanabileceği hiçbir belirli alan şart koşmadıklarını belirttiler. Yüzeysel yorumları bu nedenle yeni kuramın, sosyal öznenin 'metindeki özne' ile eklemlenmesi ve belirli kurumsal alanlardaki kimi politik kavgaların özgünlüğü gibi çözülmemiş bazı sorunlarına açıldı.

Yalın anlamıyla, 'amacına yönelik eylemin biçimi'nde fotoğrafın işlevi üzerine konuşmak kaçınılmaz olarak, baskın gelen tartışmaların içinde ortaya çıkan görsel öğelerin bindirme/aktarım/dönüşüm karışıklıklarıyla yüzleşmektir: Bilinçaltı tartışmaları: Önbilinç tartışmaları; fotografik uygulamanın bir sorun olarak yer aldığı belirli kurumların tartışmaları. Benim tartışmam sanat kurumunu merkezine alıyor: 'Güzel sanatlar'ın kimi kurulu kuralları tarafından fotoğrafın yaşadığı tarihsel zorluklardan zaten bahsetmiştim. Bu zorluklar aşılmadı. Bunun yerine, fotoğrafın sanatla olan ilişkisini bir kriz halinde sürdürmesine neden olan daha derine kök salan çelişkiler gelişti. Ne reklâm, sinema, gazetecilik, televizyon vb. kimi temsili uygulamalar arasındaki belirli farklılıkları küçümsemeli ne de bunların arasındaki süreksizlik derecesini abartmalıyız –ne de olsa hep beraber, bütünsel bir 'popüler hayal'e katılan birleşik yansıtıcı bir düzeni şekillendirirler. Daha önceleri resim ve heykele özgü olan, sonradan fotoğraf tarafından da uygulanan geleneksel alanlara yönelik yenilikçi baskı, sanatın diğer temsili uygulamalarla olan ilişkisini reddetmeye yönelik geleneksel anlayışı bozmaya çabaladı. Zira fotoğraf bütün bu uygulamaların pek çoğunun da merkezinde yer alıyordu.

Sanat olarak fotoğrafçılık sanatın yeniden formülleştirilmiş kavramlarını içerir. Maddesel ve biçimsel sadeliği ve aynı zamanda sanatın, asla birbirine bağlanmayacak belirgin göstergebilimsel uygulamalar gibi ticaretten ayrılışını reddeder. Fotoğraf, kendi içinde 'sanat'; filmde daha fazla hiçbir şey değildir. Ancak göstergebilimler arası ve metinler arası 'sahada' bir seçenektir.⁵⁸

Açıkça, sanat terimini destekleyen tartışmacı oluşum, herhangi bir

alanı geçer ve kurumlar, uygulamalar ve temsiller karmaşası bağlamında kullanılır: Sanat müzeleri, sanat dergileri, sanat okulları, resim, fotoğraf, heykel, sanat tarihi, sanat kuramı, sanat eleştirmenliği, popüler medyada sanatçıların temsilleri: Kirk Douglas'ın Van Gogh'u; Anthony Quinn'in Gauguin'i; Charlton Heston'ın Michelangelo'su vb. Bu karmaşada sanat yönetimi daha az karar verici değildir. Fotografik hayalin kurumsal belirleyicileri üzerine yazdığı bir denemesinde Barbara Rosenblum, güzel sanatlar fotoğrafçılığının 'hayalin bütün biçimlerini içine almak üzere sahip olduğu kabiliyetinin sınırsız olmadığını' vurgular; hayal üzerine şekillenen bu belirleyiciler üzerinden ayrılan haber ve reklâm fotoğrafları 'üretim organizasyonundan ziyade, öncelikle dağıtım sistemleri üzerinden üretilir.'⁵⁹ Sanat fotoğrafının dağıtım sistemlerini düzenleyen modernist söylem, John Szarkowski'nin fotoğraf bölümü yöneticiliğini yaptığı New York, Modern Sanat Müzesi'nden de geniş çapta yardım alır. Kurum, 'sanat fotoğrafı'nın yayılımında birincil güç merkezi ve ideolojik referans noktası, hatta 1955'de Szarkowski'nin önceki kuşağı Edward Steichen'in 'İnsanlık Ailesi' (Family of Man) isimli sergisine ev sahipliği yaptığından beri de öncü olarak hizmet eder. İnsanlık Ailesi'nde içerik, tarih ön plana çıkarılır. Aslında tamamen kusursuz bir biçimde tek hümanist efsanenin üzerine çökmüştür.⁶⁰ Bugünün yüzeysel hatları önünde sonunda aynı hümanist perspektife yaklaşan çok farklı bir 'biçimcilik'tir.

E. H. Gombrich, görsel görüntünün betimlenemez saflığına olan inancın kökenlerinin izini sürer. Sokrates Platon'un iki dünyalı doktrininin peşinde gider: Ölümlü duyularımız tarafından algılanan kusurlu ve bulanık dünya ile kusursuzluğun ve ışığın 'yüksek dünyası'. İlk söylediğimizdeki söyleysel konuşma, karışık ve yersiz bir araç; ikincisindeki ise, bütün her şey kelimelere gerek olmadan, görsel olarak saf ve doğrudan anlaşılabilir. Ortaya atılan fikirde, kelimeler ve görüntüler olmak üzere iki farklı iletişim biçiminden bahsedilir. Görüntülerin egemen olduğu iletişim biçimi daha doğrudandır ve Yeni Platonculuk aracılığıyla Hristiyan geleneklerinde yerini alır. Burada kelimelerin dilinden daha zengin olan şeylerin kutsal dili vardır. Şeylerin içinde saklı zor ama kutsal gerçekleri kavrayanlar, kelimelere ve tartışmalara gerek duymadan, ışık gibi parlarlar. Gombrich'in belirttiği gibi, böylesi gelenekler, 'antika ilgilerden çok daha fazlası. Hâlâ sanat ve zamanımızla ilgili konuşmalarımızı ve düşüncelerimizi etkiliyorlar.'⁶¹ Foucault ise ilgimizi ana kurumlarımızın içindeki ve karşısındaki 'konuşma

ve düşünme şeklimizin' gerçek-etkisinin eylem gücüne yönlendiriyor: Toplum, gerçek olarak kabul ettiği şeyin temelinde düzenlenir. Gerçek, söylemin dışında durmaz; onun tarafından 'açıklanmayı' bekler. Gerçek, somut uygulamaların içinde yer alan söylemin maddesel biçimleriyle üretilir. Sürekli yenilenişi sanatın söylevsel oluşumu tarafından garanti altına alınan küresel 'gerçek', egemen bireyin soyut özgürlüğüdür – (doğal krallığı ışık, saf görüş olan spiritüellik) vücut bağımlılığının yerini gücün mevcut yapılarının alacağına bizi temin eden 'ruhun özgürlüğü'dür.

'Sanatçı', zihne karışmış görünümelerde gerçeği, kendi başına göremeyenler için keşfeder. 'Sol' görüşte sanatçının yüceltilmiş yeri, Foucault'nun herkes için bilinçli/inançlı olan 'evrensel' sol entelektüeli⁶² tanımlamasında konumlanır. Bu yine, diğer tarafta duranların adına da tek bir yerden ifade edilen bir söylem meselesidir – politik, sanki belli bir düzen için güç, baskı, sömürü, bağımlılık kendisini sanat geleneklerinde ve kurumlarında ima etmiyormuş gibi sürekli başka bir yere yerleştirilir (politik sorumluluk sadece uzakta oynanabilen bir bağlantıymış gibi.) Bu solcu hümanizmin iki ana sonucu bulunur: Bir tarafta sanat üretiminden politik düşüncelerin çıkarılması –insan doğasındaki her şeyin 'zamansız' ve 'biyolojik' haznesi haline gelmesi. Diğer yanda, sanat kurumlarının egemen kesimlerinin; popüler sanatın poster, afiş ve mürallarının yararına tamamen terk edilmesi⁶³ (kesinlikle zor ve muhalif bir çevre). Bu egemen eğilimler tarafından kabul edilen zemini oluşturmak için 'her şey politiktir' tanıdık beyanının; bir tarafta duran ırkçı davranışlar tarafından kullanılmasındansa kesin bir şekilde kelimelere dökülmesi gerekir (örn: 'sanat politiktir –kitlelere karşı bir burjuvazi silahıdır'). Bu nedenle Foucault şöyle yazar:

'Her şey politiktir' demek, güç ilişkilerinin her yerde olan varlığını ve politik alandaki içkinliklerini kabul etmektir. Ama bu, kişiyi bu tanımsız karışık yumağı çözme görevine yerleştirir... Sorun çok da fazla politik bir 'konum' tanımlama (bizi yarı-tamamlanmış satranç tahtası üzerinde hareket etmeye bizi götüren) sorunu değil; politikleştirmenin yeni şemalarını düşünmek ve yerine getirmektir. Gücün (çok uluslu ekonomilere ya da bürokratik yapılanmalara bağlı olan) yeni büyük tekniklerine, politikleştirmenin yeni şekilleriyle karşı çıkılmalıdır.⁶⁴

Zaten var olan bu biçimleri terk etmeden, kabullenme ile başlamak zorunda olan sanat kurumları (ve) fotoğraf içindeki 'politikleştirmenin

yeni şekilleri' sürekli olarak görüntüden onu aşan ve içeren söylem biçimlerine yerleştirilecek. Burada ne kendi içlerinde ilerleyici 'içerikler' ya da 'biçimler' olabilir ne de ideal olarak ikisinin 'etkili' bileşimi. Özel tarihsel/kurumsal/söylemsel duruma örnek hiçbir çeşit politik sanat (ve) fotoğraf olamaz. 'Herkes için sanat' ya da 'bütün zamanlar için sanat'ın da olamayacağı gibi. Sol sanat düşüncesinin bu ve karşılıksız diğer kuruntuları, artık terk edildi. Buradaki amacımız, bütün soruları cevaplandırmak değil; yenilerini tanımlamak. Bu bağlamda ise böyle- si bir politikleştirmenin sorudaki söylemsel biçimlendirmeyi de göz önüne alarak 'eleştirel-söylemsel' olması gerekir. Kuramın kaydında, Foucault'nun da öne sürdüğü gibi arkeolojiye hâlâ gerek var:

Resmin kelimeler tarafından gerçekleştirilen has bir 'anlamlandırma' ya 'söyleme' yolu olduğunu iddia etmeye girişmeyeceğim. En azından tekniklere ve etkilere bürünmüş boyutlarından biriyle söylemsel bir uygulama olduğunu göstermeye çalışıyorum.⁶⁵

Uygulamanın kaydından hareketle, Benjamin, yazarlar olarak kendimiz için fotoğraf çekmeye başladığımız özne konumlarının yozlaşmasında 'pan-söylemsellik'in gereğini gördü... teknik ilerleme, yazar ya da yapımcı için bu politik ilerlemenin temelini oluşturuyor.

Dipnotlar

1. Bu bölüm iki dersten oluşuyor: Biri, Mayıs 1978'de, Centre Universitaire American du Cinema à Paris'te verildi. Diğeri ise, Princeton Üniversitesi'nde, Şubat 1970'de, Avrupa Kültürel Çalışmaları tarafından sunulan bir sempozyumda verildi.
2. Rodchenko/Kushner arasında yazılmış olan bütün metinler, Rosalind Sartori ve Henning Rogge'da bulunabilir: Sowjetische Fotografie 1928-1932, Carl Hanser, Munich, 1975 Bu bağlantıdan önemli alıntılar, çeviriler ve Rodechenko'nun diğer yazılarıyla birlikte, Colin Osman'da (ed.), Camera International Yearbook 1978, Gordon Fraser, Londra, bulunuyor. Her iki kaynağı da burada belirtiyorum.
3. Novy Lef, no. 6, 1928
4. Novy Lef, no. 8. Nov Lef'in bu edisyonu, 'Photo-issue' altbaşlığıyla yayımlandı. Editörü ise Tretyakov'du.
5. Dini resimlerin, rönesanstaki gözlemcinin dışarıdan içeriye doğru bakışına zıt bir şekilde, resmin içerisinden bir bakış açısı ile çizilmiş olmaları şaşırtıcı bir nokta. Bkz. B. A. Uspensky, 'Left' and 'Right' in Icon Painting, Semiotica, vol. 13, no. 1, 1975
6. Novy Lef, no. 9
7. Novy Lef, no. 11
8. Novy Lef, no. 12
9. Bkz. Contemporary commentaries in Sartorti and Rogge, Sowjetische Fotografie, s. 56
10. G. Karginov, Rodchenko, Thames & Hudson, 1979, s. 258.
11. Osman (ed.), Creative Camera International Year Book, 1978, s. 190.
12. S. Freud, 'Three Essays on the Theory of Sexuality', The Standasrt Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (24 vols), London, Hogart Press, 1953-74, vol II.
13. S. Freud, 'Jokes and their Relation to Unconscious', Standart Edition, vol. VIII, p. 98
14. J. Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Hogarth, 1977, s. 67
15. Lacan: 'Kişinin, hiçbir yerde en azından bu etiket tarafından belli belirsiz tanımlanan bir alanda, öznenin olumsuzlamasıyla ilgili olduğunu düşünmüyorum. Kişi, tamamen farklı olan ve özellikle de Freud'a döndüğümüzde, gerçekten temel bir yer teşkil eden, 'gösteren' kelimesi altında yalıtılan, öznenin vis-a vis (yüz yüze) bağımlılığıyla ilgilidir. (Discussion of M. Foucault, 'What is an Author', Screen, vol. 20, no.1 Spring 1979, s.33)
16. Stephen Heath, 'Notes on Suture', Screen, vol. 18, no. 4, Kış, 1977-8, s. 69
17. S. Freud, 'Fetishism', Standart Edition, vol. XXI, s. 152

18. Bill Gaskins, interview in *Camera Work*, no. 5, 1976, s.3
19. O Mannoni, *Je sais bien, mais quan même, Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene*, Editions Seuil, Paris, 1969, s. 12
20. Marie-Françoise Hans and Gilles Lapouge, *Les femmes la pornographie, l'erotisme*, Editions Seuil, Paris, s. 245
21. 'İyi bir kompozisyonun' iyi bir dikiş etkisini yaratmak için bu kitapta bkz., 'Looking at Photographs' (bölüm 6)
22. C. Metz, 'Notes towards a Phenomonology of the Narrative', *Film Language*, Oxford University Press, New York, 1944, s. 20
23. Bkz. James J. Gibson, 'Constancy and Invariance in Perception', *The Nature and Art of Motion* ed. Gyorgy Kepes, Studio Vista, 1967.
24. Karl H. Pribram, 'The Neurohyiology of Remembering', *Scientific American*, Ocak 1969
25. M. J. Horowitz, *Image Formation and Cognition*, Meredith, 1970.
26. In Brewster Ghiselin, *The Creative Process*, Mentor, 1955, alıntı, Dan I. Slobin, *Psycholinguistics*, Scott, Foresman, 1974, s. 101
27. Freud, 'Fragment of an Anaysisi of a Case of Hysteria', *Standart Edition*, vol. VII
28. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, *Standart Edition*, vol. IV.
29. S. Freud, *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, *Standar Editions*, vol. Xv, s. 175.
30. Lev Vygotsky, *Thought and Language*, MIT Press, 1977, s. 139.
31. Ibid, p. 148.
32. Horowitz, *Image Formation adn Cognition*, s. 77
33. S. Freud, 'Creative Writers and Day Dreaming', *Standart Edition*, vol. ix, s. 147
34. S. Freud, 'The Ego and the Id', *Standart Edition*, vol. xix, p. 21
35. S. Freud, 'The Unconscious', *Standart Edition* vol. xiv, s. 201
36. S. Freud, 'The Ego and Id', *Standart Edition*, vol. xix, s. 20
37. J. Laplanche and S. Leclaire, 'The Unconscious: A Psychoanalytic Study', *Yale French Studies*, no. 48, 1972, s. 145
38. J-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Editions Klincksieck, Paris, s. 244.
39. S. Freud, 'Repression', *Standart Edition*, vol. xiv, s. 149
40. Laplanche and Leclaire, 'The Unconscious', s. 162-3
41. J. Laplanche and J. – B Pontails, *The Language of Psycho-Analysis*, Hogarth, 1973, s. 316.
42. Görüntü, burada Lacan'ındır ama bilinçli olduğu kadar bilinçsiz uzantısı olan düşünce Laplanche'ındır. Lacan, Pcs-Cs arasında böyle bir akış bulaştırmayı reddeder ve 'çifte kayıt'ın 'önlü arkalı' görüntüsünü – karşılıksız yazışma - tercih eder. (Bkz. 'The System and the Speaking Subject', *The Times Literary Supplement*, 12 Ekim 1973)

43. Birincil ve ikincil süreçler arasında radikal bir devamsızlık bulunmaz: Her ikisi de dilin her daim var olan görünümleridir. Kristeva, anlam terimini iki kaydın eş zamanlı varlığını göstermek amacıyla kullanmıştır (terminolojisinde, semiyotik ve sembolik) – anlam, bilinçli konuşmanın sözdizimsel sıralanmasıyla göstereni ve gösterileni birleştiren anlamlandırmayı aşar. (Bkz. 'The System and the Speaking Subject', The Times Literary, Supplement, 12 Ekim 1973)
44. Horowitz, Image Formation and Cognition, s. 78
45. Gary Winogrand, Grossmont College Gallery, El Cajon, California, 1976.
46. Lee Friedlander, Self Portrait, Haywire Press, 1970.
47. John Szarkowski, A. C. Quintavalle and M. Mussini, New Photography USA, Universita Di Parma/Museum of Modern Art, New York, 1971.
48. Ibid, s. 15
49. C. Greenberg, 'Modernist Painting', Arts Year Book, no.4, 1961.
50. Ibid, s. 15
51. Maren Stange, 'Szarkowski at the Modern' Photography: Current Perspectives, Light Impressions, 1978, s.74
52. John Szarkowski, The Photographers's eye, Museum of Modern Art, New York, 1966.
53. Clive Bell, Art, Capricorn, 1958, s. 29
54. Stange, 'Szarkowski at the Modern', s. 74
55. C. Greenberg, 'Four Photographers', New York Review of Books, 23 January 1964
56. Szarkowski, The Photographer's Eye
57. Fotoğrafların ideolojik gücünün büyük kısmı, şüphe yok ki, buradan gelir – fotografik görüntünün içinde, zaten biliyor olduğumuz şeyin ötesinde başka bir şey göremeyiz. Her ne kadar bilgi bastırılmış ya da inkar edilmiş olsa da bu aslında sadece, pek çoklarının fotoğraf deneyimlerinde yaşamış olduğu bir de javu duygusudur (Cf. S. Freud, 'Fausse Reconnaissance (Dega Raconte) in Psycho-Analytic Treatment', Standart Edition, vol. XIII, s. 201-7)
58. P. Wollen, 'Photography and Aesthetics', Screen, vol. 19, no. 4, Kış, 1978-9, s. 28.
59. B. Rosenblum, 'Style as Social Process', American Sociological Review, vol. 43, 1978, s. 435.
60. Bkz. R. Barthes, 'The Great Family of Man', Mythologies, Palasin, 1973, s. 100
61. E. H. Gombrich, Icones Symbolicae', in Symbolic Images, Phadion, 1972.
62. M. Foucault, 'The Political Function of the Intellectual', Radical Philosophy, vol. 17, 1977, s. 12
63. Time Out, New Statesman ve Village Voice gibi 'radikal' sanatçılar üzerine eğilen kimi sol eğilimli haftalık periyodik yayınlar (fotoğrafın 'sanatçı ve işi'

olarak temsil edildiği) sanatın genel geçerlerini kırmadıkları müddetçe, burjuvazi basınından ayırt edilemezler.

64. M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock, 1974, s. 194.

65. W. Benjamin, 'The Author as Producer', *Understanding Brecht*, New Left Books, 1973, s. 95 (Bu kitabın birinci bölümü)



Seçilmiş Bibliyografi

Bu bibliyografinin amacı, kitapta yer alan makalelerin başvurduğu ve okurların yabancı olabileceği görece az miktardaki kitapları ve makaleleri listelemektir. Freud'un ve Marx'ın genişletilmiş yazılarından aldığım kimi referansları makalelerin içerisinde zaten belirttim. Çok sayıdaki bu makaleler, Screen ve Screen Education dergilerinde yayımlanmıştır. Basım yeri ise Londra'dır.

ALTHUSSER, L. 'Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an investigation', Lenin and Philosophy and other essays, New Left Books, 1971.

BARTHES, R., Mythologies, Paladin, 1973.

BARTHES, R. Elements of Semiology, Jonathan Cape, 1976

BARTHES, R., Image-Music-Text, Fontana, 1977

BENJAMIN, W., 'A Short History of Photography', Screen, vol: 13, no 1, Bahar, 1972.

BENJAMIN W., 'The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction', Illuminations, Fontana, 1973

BOURDIEU, P. 'The Aristocracy of Culture' ve 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods', Media, Culture and Society, vol. 2, no. 3, Temmuz 1980.

BURGIN, V. 'Art, Common Sense and Photography', Camerawork, 3, 1976

BURGIN, V., 'Modernism in the Work of Art', 20th Century Studies, 15-16, Canterbury, 1976

COWARD, R. Ve ELLIS, J. 'Language and Materialism', Routledge & Kegan Paul, 1977

ECO, U., A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976

ERLICH, V., Russian Formalism: History, Doctrine, Mouton, The Hague, 1965.

- FOUCAULT, M., 'Las Meninas' The Order of Things, Tavistock, 1970.
- FOUCAULT, M., 'What is an Author?', Language, Conuter Memory, Practive, Blackwell, Oxford, 1977
- FOUCAULT, M., 'The Eye of Power', Power/Knowledge, Harvester, Brighton, 1980
- FREUD, S., 'The Standart Edition of the Complete Pschological Works of Sigmund Freud, 24 vols. Hogarth Press, 1953-74. Bunun için yararlı bir kaynak, ROTHGEB, C. L., (ed.) Abstracts of the Standart Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, International Universities Press, New York, 1973. Standart baskıdaki başlıca işler, Pelican Freud Library'de yeniden basıldı. Özellikle sayı 1., Introductory Lectures on Psychoanalysis, 1973; sayı 4, The Interpretation of Dreams, 1976, (bölüm 6) ve sayı 7, On Sexuality, 1977 (özellikle 'Three Essays on The Theory of Sexuality and Fethishism'). Freud temelli kavramlara ilişkin zengin kaynak için bkz. Laplanche and Pontails. Freud entelektüel biyografisi için bkz. Manoni
- HALL, S., 'The Social Eye of Picture Post', Working Papers in Cultural Studies, vol. 2, Birmingham University, Bahar, 1972
- HIRST, P. Q., 'Althusser and The Theory of Ideology', 'Economy and Society, vol. 5, no.4, Kasım 1976.
- LAING, D., The Marxist Theory of Art, Harvester, Brighton, 1978.
- LAPLANCHE, J. And PONTAILS, J-B, The Language of Psycho-Analysis, Hogarth Press, 1973.
- MacCABE, C., Godard: Images, Sounds, Politics, Macmillan, 1980.
- McLELLAND, D., Marx, Fontana, 1975.
- MANNONI, O., Freud: The Theory of The Unconscious, New Left Books, 1971.
- MARX, K. and ENGELS, F., Collected Works, vol. 5, Lawrence & Wishart, 1976. Marx'ın ve Engels'in ideoloji üzerine vurgularının büyük kısmı, The German Ideology, Bölüm 1, Kısım 4'ten alınmıştır.
- MARX, K., vol. 1, Lawrence & Wishart, 1954. Marx'ın ideoloji kuramında yer alan ikinci önemli kavram olan Fetişizm, Bölüm 1, Kısım 4'te anlatılır. (Marx'ın çalışmalarına genel özet bir bakış için bkz. McLellan and Singer)
- MITCHELL, J., Psychoanaylsis and Feminism, Penguin, Harmondsworth, 1975.
- MULVEY, L., 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', Screen, vol. 16, no. 3, Sonbahar 1975.

- ROSENBLUM, B., Photographers at Work, Holmes & Meier, New York, 1978.
- SEKULA, A., 'The Instrumental Image: Steichen at War', Artforum, vol. 14, no. 4, Kasım, 1975.
- SINGER, P., Marx, Oxford University Press, 1980.
- SOCIETY FOR EDUCATION IN FILM AND TELEVISION, Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics, 1977.
- SPENCE, J., DENNETT, T. Et al., Photography/Politics: One, Photography Workshop, 1979.
- STURROCK, J. (ed.), Structuralism and Since, Oxford University Press, 1979.
- TAGG, J., 'Power and Photography', Screen Edition, no. 36, Sonbahar, 1980.
- WALTON, P. and DAVIS, H., Language, Image and the Media, Blackwell, Oxford, 1981.
- WILLIAMS, R., Problems in Materialism and Culture, Verso, 1980.
- WILLIAMS, R., Culture, Fontana, 1981.
- WILLIAMS, R., Culture, Fontana, 1981.
- WILLIAMSON, J., Decoding Advertisements, Marion Boyars, 1978.
- WOLLEN, P., 'The Two Avant-Gardes', Studio International, vol. 190, no. 978, Kasım-Aralık 1975.

Yazarlar Hakkında

Walter Benjamin, yazınsal eleştirmen, kültür çözümlemecisi, Brecht'in arkadaşı ve destekleyicisidir. 1940 yılında Fransa işgal altına alındığında, Gestapo tarafından yakalanmamak için intihar etti. Çalışmaları arasında, Understanding Brecht ve Illuminations yer almaktadır.

Victor Burgin, Londra Merkez Teknik Okulu'nda Edebiyat Fakültesi'nde uzman okutman olarak çalışmaktadır. Çalışmaları arasında Work and Commentary bulunmaktadır.

Umberto Eco, Bolonya Üniversitesi Edebiyat ve Felsefe Fakülteleri'nde Göstergebilim dersleri vermektedir. Pek çok önemli işinin yanı sıra A Theory of Semiotics kitabının da yazarıdır.

John Tagg, Leeds Üniversitesi'nde Sanat Tarihi'nde dersler vermektedir.. Mac Raphael'in hazırladığı Proudhon, Marx, Picasso denemeleri koleksiyonunun editörüdür.

Simon Watney, Londra Merkez Teknik Okulu'nda, Görsel Sanatlar Tarihi ve Kuramı bölümünde dersler vermektedir. English Post-Impressionism kitabının da yazarıdır.

Fotoğrafı Düşünmek, seriyi oluşturan diğer kitaplar gibi, iletişim ve kültür alanında süregelen kuram ve uygulama tartışmalarına ve bu tartışmalar çerçevesinde daha geniş bir izleyici etrafında, fotoğraf ve fotoğraf eleştirisi, konularına odaklanıyor. Victor Burgin'in kitabı, fotoğrafta anlam üretimi üzerine şekilleniyor. (Kitabın fotoğrafı olmasının başlıca nedeni bu).

Fotoğraf geleneksel olarak, fotoğrafçının kişiliğini açıklama yolu; gerçekliğin şeffaf sunumu ya da daha modernist bir ifadeyle, sadece biçimsel bir eleştiri konusu olarak anlaşılmıştır.

Victor Burgin ile Umberto Eco, Allan Sekla, John Tagg ve Simon Watney; Walter Benjamin'in bu kitapta da yer alan 'Üretici Olarak Yazar' metninden yola çıkarak geniş anlamıyla fotoğrafın kendisi, özerklik kavramının karmaşası, kendiliğinden yaratıcı sanatçı, fotoğrafta belgesel gerçekçilik fikri ve tüm görsel dil kavramları üzerinde çalışmalarını yapıyorlar. Reklamcılık, gazetecilik, sanat gibi sosyal kurumlar aracılığıyla -tarihi olan ancak, bilinçsiz bir toplumun içerisinden fotoğrafta anlam üretimi konusunu inceleyip, geliştiriyorlar. Victor Burgin, Londra Üniversitesi Görsel Sanatlar Tarihi ve Kuramı Bölümü'nde uzman okutman. Kraliyet Sanat Akademisi'nde ve Yale'de öğrenim gördü. New York'ta, Berlin'de sanat bursu kazandı. 1980'de New York'taki Colgate Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde seçici öğretmen oldu. İlk kitabı *İş ve Yorum*'dur. En bilinen fotografik çalışması Victoria & Albert Müzesi, Tate Galerisi'nde, Oxford Modern Sanatlar Müzesi'nde, Pompidou Georges Merkezi'nde, Paris Modern Sanat Müzesi'nde, New York Guggenheim Müzesi ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde sergilenmiştir.

Kapak fotoğrafı: Frederic Lezmi

Kitap ve kapak tasarımı: Savaş Çekiç

