

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

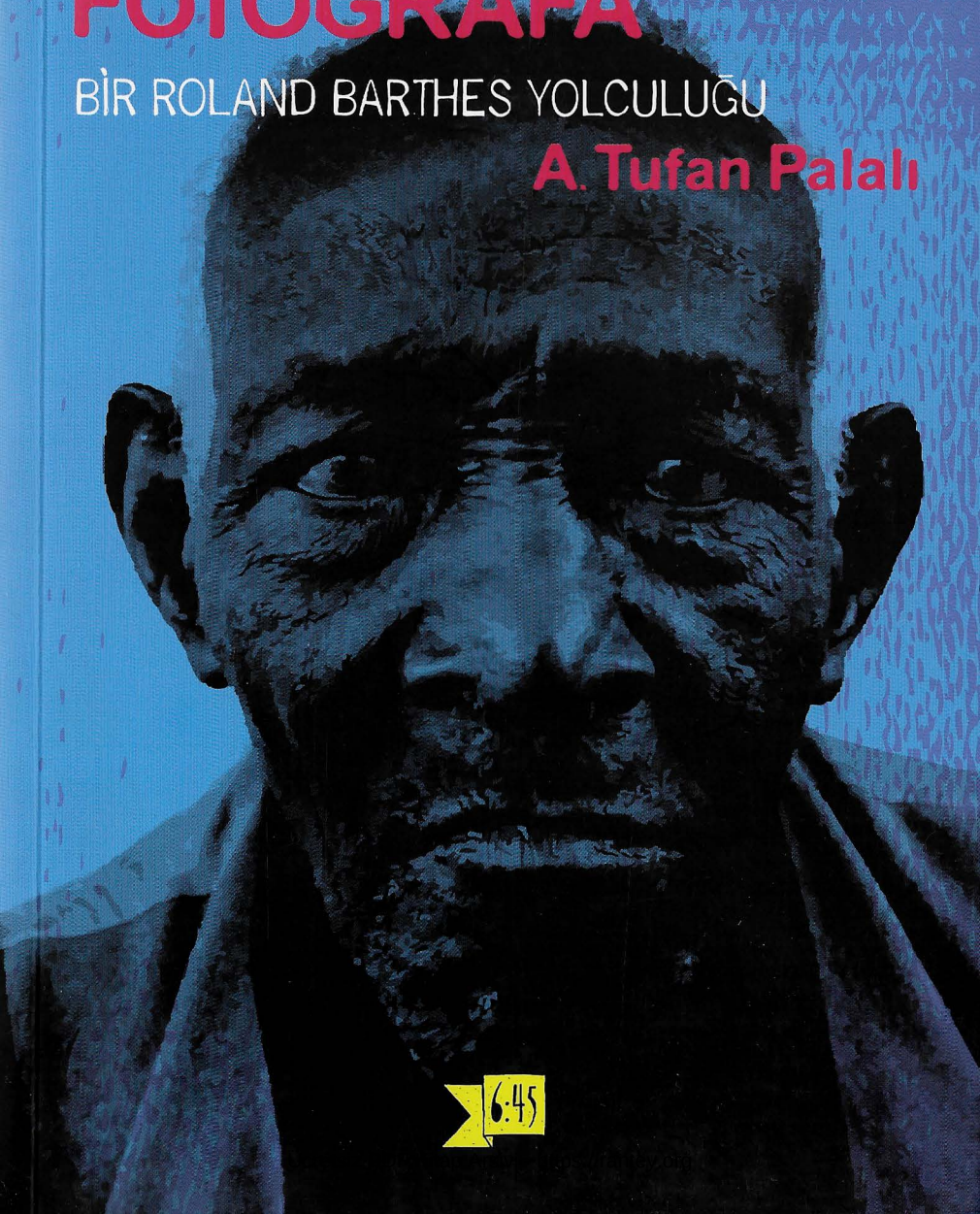
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

KIŞ BAHÇESİNDEN FOTOĞRAFA

BİR ROLAND BARTHES YOLCULUĞU

A. Tufan Palalı





KIŞ BAHÇESİNDEN FOTOĞRAFA

Bir Roland Barthes Yolculuğu

A. Tufan Palalı

1.baskı: Eylül, 2017

Yayın Yönetmeni

Kaan Çaydamlı

Kapak Tasarımı

Erol Egemen

Baskı

Umut Kağıtçılık Sn Ltd Şti

Keresteciler sitesi fatih cd yüksek'sk

No 11/1 Merter İstanbul

Sertifika no:22826

© **ALTIKIRKBEŞ YAYIN**

Sertifika no: 17613

Kadıköy'ün yağmurlu ve puslu sokaklarında hazırlanan
bu kitap sizi uçurumdan aşağı atabilecek güce sahip olabilir.

Herhangi bir şekilde ve özellikle izinsiz olarak iktibas
edildiğinde Kadıköy'ün o bilinen, serin ve rutubetli lâneti,
yıllar boyunca bunu yapanı takip eder, saçları dökülür,
rüyasında sürekli olarak Kadıköy sokaklarından
akın akın geçerek yıllık intiharlarını
gerçekleştirmeye giden lemur sürüleri
görür ve derin bir yalnızlığa gömülür.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

bir Kaybedenler Kulübü tribidir.

Alemdar mhi çağaloğlu hamamı sok no: 9

Tel: (0-212) 5270992

www.645dukkân.com

kaan@altikirkbesyayin.com

KIŞ BAHÇESİNDEN FOTOĞRAFA

BİR ROLAND BARTHES

YOLCULUĞU

A.Tufan Palalı

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

2017

Gelin.. Uysallaştırılmış görüntüleri yok edelim;
dolaysız, aracısız arzuyu kurtaralım!
Roland Barthes

Merhaba,

Okumaya başladığım andan itibaren fotoğrafa olan bakışımı etkileyen bir kitap oldu Camera Lucida.

Barthes'ın Camera Lucida içine serpiştirdiği konuları anlamaya çalışırken, küçük notlar tutmaya ve bu notları birbirleriyle benzer konu başlıkları altında birer ikişer eşleştirmeye başladım. Bir süre sonra eşleştirecek not kalmayınca, bu inceleme de kendiliğinden çıkmış oldu.

Öznel dizgisellik içeren bu incelemenin
takip edilebilmesi,
Camera Lucida'nın okunmasını talep eder.

A.Tufan Palalı

İÇİNDEKİLER

- 1.Camera Lucida Hakkında, 11
Camera Lucida'ya Genel Bakış, 11
Barthes'ın Fotoğrafa Yaklaşımı ve Camera Lucida, 13
Kitabın İsmi neden Camera Lucida?, 16
- 2.Fotoğraf Nedir?, 17
Bir kategori olarak fotoğraf, 21
Temsil, 23
Benzerlik, 25
Temsil ya da Benzerlik, 26
Gerçeklik, 27
Tarihsellik, 29
Noeme, 31
Fotoğrafın Gösterdiği, 33
Fotoğraf Kime Aittir? Çekene mi, Çekilene mi?, 36
3. Fotoğraf ve Diğer Mecralar, 39
Resim, 39
Yazın, 42
Sinema, 43
Tiyatro, 45
4. Fotoğraflanan Beden, 47
Kapalı Kuvvetler Alanı, 47
Aktif Dönüşüm, 48
Bakış, Görmek ve Fotoğrafın Doğası, 49
Sıfır Derecesi, 50
- 5.Kış Bahçesi Fotoğrafı, 53
Hatırlama ve fotoğraf, 55
Kış Bahçesi Fotoğrafının Öznel Yapısı, 57
Kış Bahçesi Fotoğrafının Nesnel Yapısı, 59
Kış Bahçesi Fotoğrafını Neden Göremiyoruz?, 60

6. Kış Bahçesi Fotoğrafı ve Ölüm, 61

İki kez Yitirmek, 62

Diyalektik Dışı Ölüm, 63

7. Fotoğraf Okuma ve Kavramsal Değİnİmeler, 65

Gösterge/Gönderge, 65

Zaman ve kaydetme birimi olarak poz, 66

İkinci Bakış, 69

Kör Alan, 71

Serüven İlkesi, 72

İkilik, Girişim, 73

Hava (Aura, Hale), 74

8. Studium / Punctum, 77

Studium, 77

Punctum, 79

Satori olarak Punctum, 83

Haiku - Punctum İlişkisi, 84

Studium ve Punctum Birlikteliği, 85

9.İyi Fotoğraf, 87

Barthes'ın iyi fotoğraf anlayışı dışındakiler (Öteki Fotoğraflar), 88

Kurgu ve tekniğin sınırları, 97

İmaj Repertuarı ve Anlam Yitimi, 99

İyi Fotoğrafın belirlenimine doğru, 100

Notlar, 102

Kaynaklar, 127

Dizin, 128

Okura Not:

(...)

Cümle, paragraf ya da dipnot sonlarındaki 'parantez içindeki numaralar', o cümle ya da paragrafın, 48 bölümden oluşan Camera Lucida'nın hangi bölümünden alıntıldığını işaret eder.

.I.

CAMERA LUCIDA HAKKINDA

CAMERA LUCIDA'YA GENEL BAKIŞ

Camera Lucida, Barthes'ın 'kış bahçesi' ismini verdiği annesinin fotoğrafını merkeze alarak, fotoğraf hakkındaki düşüncelerini aktardığı ve ele aldığı fotoğrafik konuları çözümleyene kadar sürdürdüğü 48 bölümden oluşan kişisel yolculuk anlatısıdır. Monologlar halinde ilerleyen bu anlatıda Barthes, ele aldığı konuları kuramlarla bezeli mekanik bir yaklaşımla değil; kendi öznel deneyimleri içinde, bazen bir cümlede bazen de birkaç bölümde çözüme ulaştırır.

Kitabın en önemli yazılış nedenlerinden biri olan kış bahçesi fotoğrafını ne kitabın içinde ne de başka bir mecrada göremeyiz. Adeta saklıyordur¹ fotoğrafı Barthes.

Camera Lucida iki ana bölümden oluşur. Arzunun işleyişini anlamaya çalıştığı birinci bölümde Barthes, bu işleyişin ipuçlarını yakalar; ' zevk (öznel olduğu için) yetersiz bir aracı olabilir' ve 'hazcı (hedonist) bir anlayışla işleyen zevk, evrensel değil kişiseldir'. İkinci bölümde, arzusunun uzantısındaki kişisel etkilenmelerini fotoğraf ile ilişkisi üzerinden anlamaya girişerek; kitabı, okuyucuyu nihai iki seçenekle baş başa bırakarak tamamlar:

1-Uygurluk koduyla evrilerek illüzyon haline gelen, görece-
li, estetikğin mülayimleştirdiği, günlük alışkanlıklara tabi olan
i 'Kış Bahçesi' fotoğrafını göremememize ilişkin olası sebepler için,
bakınız sayfa 44.

imaja dönüşmüş, uysal fotoğraflarla haşır neşir olmak.

2-Duyguları alt üst ederek, izleyeni yola gelmez gerçeklikle yüz yüze getirip bir tür kendinden geçmeye, esrimeye sebep olan mecnuni fotoğrafa yönelmek.

Ve Barthes'ın şu önerisiyle Camera Lucida nihayetlenir;

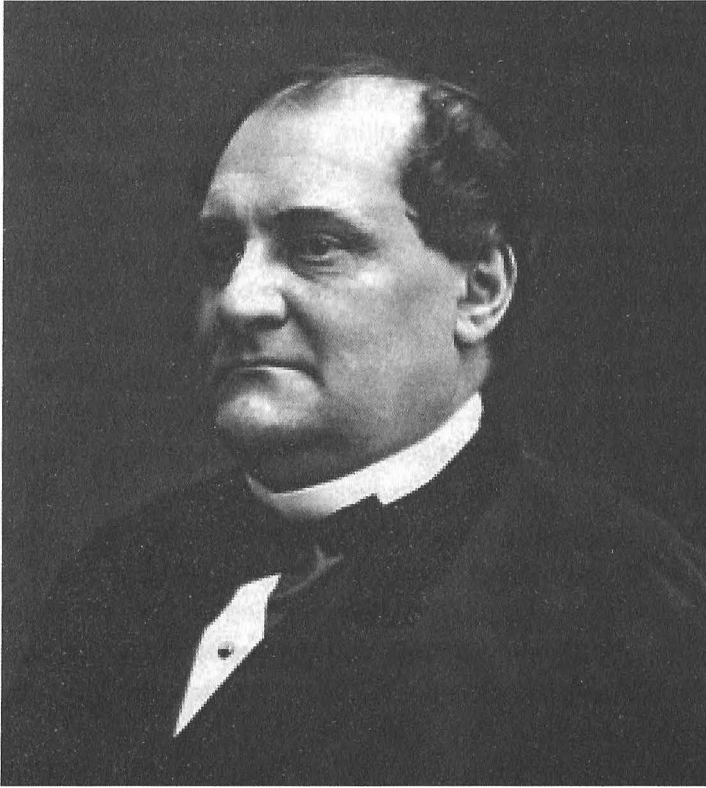
“Gelin uysallaştırılmış görüntüleri yok edelim, dolaysız aracı arzuyu kurtaralım.”

BARTHES'İN FOTOĞRAFA YAKLAŞIMI VE CAMERA LUCIDA

Edgar Morin'in insana ölüm üzerinden yaklaşması gibi, Barthes'da, fotoğraf ile 'icat edildiği ondokuzuncu yüzyıldan itibaren günümüze değin artarak yaşanan hezeyan' arasında ilişki olduğunu düşünür. Morin'e göre Sapiens ortaya çıktığında, zaten çoktan toplumsal, çalışan ve konuşandı. Sapiens'in getirdiği yenilik sanıldığı gibi teknik, mantık ya da kültür alanında değil, bugüne değin maneviyat işareti sayılmış bir fenomendi: Ölü gömmek... Eski toplumlar yaşamın yerine konan anın kalıcı olması gerektiği fikriyle anıtı kullanıyorken; savaşların, yıkımların, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların ve olgunlaşmayı yadsıyan her şeyin çağı olan günümüzse anıtın yerine fotoğrafın kullanılmaya başlandığı çağdır. Fotoğrafın keşfinden bu yana, pozitif formüllerle üretilen ve özellikle mitsel zamanı bozan salt düşünsel söylemle icat edilen tarihle artık sürenin duygusal ve simgesel³³ olarak kavranamadığı yeni bir dönemi yaşıyoruz. (38)

Günümüzde fotoğraflama eylemiyle yaşamı korumaya çalışıyor görünen fotoğrafçıların (ölüm ajanlarının) ürettikleri fotoğrafların ölümle olan ilişkisini düşünmek ve bu ilişkinin din ya da ritüelden farklı (sembolik olmayan) bir anlamı olacağını sorgulamak gerekir Barthes'a göre. (38)

Barthes bu sorgulamayı annesinin ölümünden sonra yazmaya koyulduğu Camera Lucida ile derinleştirmek düşüncesindedir. Kimilerinin yazarak düşündüğü gibi, o da annesini yakından hissetmesine sebep olan 'kış bahçesi fotoğrafında' onu etkileyen sebepleri önüne katmak, fotoğrafın özüne gi-



Nadar tarafından çekilen, Napolyon'un
en küçük kardeşi Jerome

den yolu bulmak ister. Ancak Barthes'a göre, gösterdiğine yapışık bir fenomen olan fotoğrafı (gönderge¹ ayrılmaz) anlatabilen bir kitap yazmak zordur. Fotoğraf arzulanan nesne ve sevilen bedeni gösterirken; kitaplar teknik ya da sosyolojik sınırların ötesine geçememekte ve hatta yönlendirerek yalın görüşü paralyze etmekte, duygunun değişkenliğinden uzaklaştırıp saf algının, yalın görüşün kaybolmasına sebep olmakta-

dır. Oysa Barthes duygunun sınırsız ve özgür değişkenliğinden uzaklaşmak istemiyordur. Bu rahatsızlığını, “fotoğraflara bakarken kültürsüz ve ilkel bir insan olmak istiyordum” diyerek belirtir ve derinliğini sezdiği fotoğrafı öğrenme yolculuğunda elde ettiği bulguları, kendi ifadesiyle ‘kısa’ diye nitelendirdiği Camera Lucida isimli kitabında bir araya getirir. (2)

Barthes’ın fotoğrafı anlamak için izlemek istediği yol, biçimsel bir üslubu takip etmek yerine tıpkı Napolyon’un en küçük kardeşi Jerome’nin 1852’de çekilen fotoğrafa bakarken içinden geçirdiği “imparatora bakan gözlere bakıyorum” sözündeki gibi hissettiğini açık edecek, duygulanımlara dayalı kişisel bir yönelimdir. (1)

Anlama yolculuğunda iki güzergâh üzerinden ilerleyeceğini belirtir:

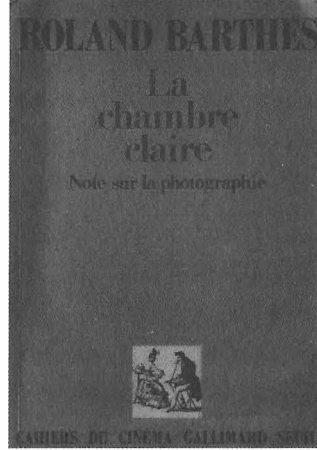
1-Matematiğe yani kesinliğe dayalı, evrensel bilim anlayışı yerine (mathesis universalis), duygulanımlara dayalı anlayışla düşünmek (mathesis singularis).

2-Fotoğrafı çeken tarafından değil; çekilen ve izleyen tarafından değerlendirmek. (4)

KİTABIN İSMİ NEDEN CAMERA LUCIDA⁶

Camera Lucida'nın 'gösterme yetisini' Camera Obscura'dan daha yakın bulur Barthes.

Fotoğrafın keşfine giden yol, Camera Obscura'da⁶ yüzeye düşen ışığın sabitlenmesi düşüncesine ilişkin olduğundan, fotoğraf Camera Obscura ismi ile ele alınmış olsa da Barthes'a göre fotoğraf Camera Lucida'ya benzer. Çünkü gözün bakış açısından görüntünün özü, Evridiki mitinde¹⁹ olduğu gibi henüz açığa çıkarılmamış olandır.



Camera Lucida gözün görüşünü de değerlendirmeye katacak çalışma prensibine sahipken, Camera Obscura, optiğin doğrudan bakış açısı ile işler.

Camera Lucida'nın ilk edisyon kapağı, 1980

Camera Lucida'da kullanıcı görüş ve bakışın her ikisini de kullanabilme özgürlüğüne sahipken, Camera Obscura'da görüntüden gelen ışık konturları, herhangi bir müdahale olmaksızın doğrudan kâğıda düştüğünden, kullanıcının görüşü optiğinⁱⁱ baskısı altındadır. (44)

ii Görüş, çıplak gözle; bakış ise optik aracılığı ile gerçekleşir (optik bakış²⁸).

.II. FOTOĞRAF NEDİR?

Fotoğraf ışık ve optiğin kesişim noktasında mutlak zamana ait, ‘bakmak, yapmak ve maruz kalmanın’ sonucunda oluşan, var olduğu kadar olmaması da muhtemel olan bir anı yansıtan olumsal², tuche³, fırsat, karşılaşma ve ‘orada olma halinin’ gerçekliğidir. (2, 4)

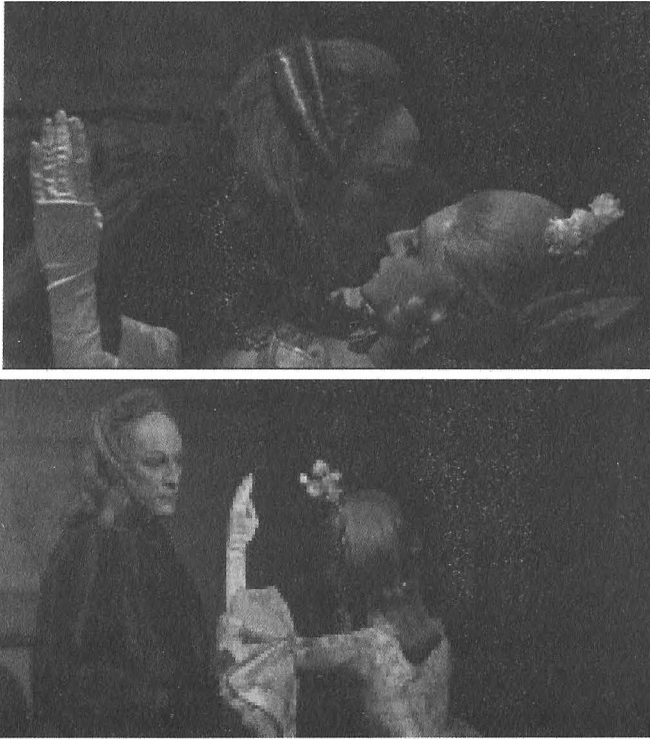
Tanıtım fotoğrafçılığı gibi alanlar dışında, bir fotoğraf ‘saf gösterdiği’ olmadığından göstergebilim içinde değerlendirilemez. Çeldirici kodlar okuma biçimimizi değiştirse de, görüntünün, yüzeye taşınmasından ibaret olan fotoğraf kodsuz bir görüntüdür. ‘Gerçekliğin özdeşliğini ifade varyasyonları’ bakımından değerlendirildiğinde sanatⁱⁱⁱ değil, geçmiş gerçekliğin yayılışını gösteren bir sihirdir. (15, 36)

Barthes’ın tekniğe özgü alanlarda yaptığı fotoğraf tanımları bile teknik olmaktan çok fenomenolojiktir^{iv}; biçim yerine anlama odaklanan Barthes fotoğrafı, sahip olduğu ikili doğası nedeniyle (biçimsel ve varoluşsal), gerçekliğe sürtünerek be-relenmiş avare bir halüsinasyon⁴⁸ olarak görür. (47)

Biçimsel temsil, algı düzeyine terkedilmiş, kötü taklit imaja^v evrilmiştir ve imaj fenomenolojisinde, görüntü hiçliği temsil eder. Varoluşsal temsile, zaman düzeyinde ulaşan fotoğraf ⁱⁱⁱ ‘kendinde olanı, öznel olarak ele alıp; onu yeni bir anlayışla ortaya koyma istdadı’

^{iv} Fenomenolojik yaklaşım: Zihin aracılığı ile tanımlanan gerçeklik mutlak olmadığından, algılamaya (anlamaya) dolaysız deneyimlerimizle yaklaşmak (Edmund Husserl).

^v İmaj: Aşırılığı ile bakılma arzusunu dayatan pornografik imge anlamında kullanılmış.



Federico Fellini'nin *Kazanova* filminden iki enstantane,
1976

gösterdiği ile doğrudan ilişki kurar; “ama gerçekten oradaydı...” Ancak, biçimin kötü taklidi diye ifade edilen bu durum nesnenin ışık aracılığı ile yüzey üzerine aktarılmasının önemsiz olduğu anlamına gelmez. Barthes’ın burada asıl vurgulamak istediği, fotoğrafın ışık aracılığı ile gösterdiği nesnesinin, varoluşsal bir ifadeye büründüğü ve bu da onun oradalığına ilişkin gerçekliği güçlendirdiği yönünde; fotoğrafın mecnun gibi oradan oraya gezinip, nerede olduğu tam kestirilemeyen biçimsel



Julia Bartet, Paul Nadar,
1885

veya varoluşsal temsil arasındaki bu ikili yüzünü deli (arzulu) bir görüntü diye tanımlar Barthes. Çünkü fotoğraf her ne kadar ışığın nesne üzerinde bıraktığı iz de olsa, biçimsel olarak temsil ediyor olmasından daha çok, varoluşa ilişkin ipuçları sunuyor olmasıdır (noeme). (47)

Bazende hafızanın eşleştirdiği diğer bir gösterendir fotoğraf, tıpkı Fellini'nin Kazanova filmindeki plastik mankene ya da Proust'un romanındaki Julia Bartet ve Duc De Guiche'in fotoğraflarına bakarken hissedilen aşk sancısı gibi... Hatta

çağrışımın da ötesine geçip ölmüş ya da ölecek olanın görüntüsüdür fotoğraf, tıpkı Nietzsche'nin de gözyaşları içinde kendini dayak yiyen ata sarılmasına benzer bir çeşit acıma⁴⁷ ya da merhamette olduğu gibi... (47)

Fotoğraf, özü olan pathos'dan^{vi} ayrılmaz diyen Barthes, aradığı anlama, hazine olarak tanımladığı 'arzusu ve hüznü' üzerinden yaklaşmak istediğini belirtiyor. Onun ilgisi fiziksel, kimyasal, optik, estetik, tarihsel^{vii} ve sosyoloji kaynaklı değil; duygusaldır. Yaklaşımını yalnızca oğlunu fotoğraflamasına olanak verdiği için fotoğrafa yönelen arkadaşına benzetir Barthes ve fotoğrafa olan ilgisinin bir tema (gövde, arka plan, leitmotif^{viii}) üzerinden değil, oğlunu fotoğraflayan babaninki gibi duyguları (yara) üzerinden şekillendiğini vurgular. Fakat aynı zamanda, fotoğrafın duygusal ve düşüncel kavranışı içinde kendisini fotoğraf-duygu ilişkisinde, birini diğeri üzerinden tanımlamak, diğerrinin dilinden konuşmak zorunda hissederken; diğerr bir taraftan da fotoğrafı arzuya, itkiye, geçmişe duyulan özleme ve nihayetinde öforiye^{ix} indirgenebileceğine dair şüphe içindedir Barthes. (8)

vi Pathos: Kişisel, patolojik, 'tutkuya' meyleden duyguları' ifade eder.

vii Pozitif formüllerle üretilen tarih!, resmi tarih! anlamında (38)

viii Leitmotif: Bir filmdeki 'fon müziği' gibi bir yapıt içerisinde tekrarlayıp yapıtı baştan sona saran düşünce, duygu, durum, biçim, motif ve temadır.

ix Öfori: Dış etken (keyif verici maddeler vb.) veya psikolojik sebeplerle hissedilen patolojik neşe; serebral hastalıkların belirtisi olabileceğinden, psikiyatrik anlamı vardır.

BİR KATEGORİ OLARAK FOTOĞRAF

Barthes, fotoğrafı anlama yolunda karmaşaya sebep olan şüphelerini sadeleştirmek için -uzmanlığının da verdiği alışkanlıkla- önce fotoğrafa metodik yaklaşarak, çalışmasına bir dizi sınıflandırmayla başlar:

1-Deneyime dayalı, Profesyonel/Amatör ayrımını içeren bir sınıflandırma.

2-Doğa, nesneler, portreler ve çıplaklar gibi sözbilimsel bir sınıflandırma.

3-Gerçekçilik, resimselciliğin öne çıkardığı estetik esaslı bir sınıflandırma. (2)

Yaptığı bu ilk sınıflandırmaya getirdiği özeleştirisinde; fotoğrafı kendi öğeleri ile düşünmek yerine, diğer görsel mecraların kaidelerini dikkate alarak sınıflandırmış olmasının (resim, gravür vb.) kolaycılık olduğunu ve fotoğrafın böyle bir sınıflandırma içinde toplumbilim, göstergebilim ve ruhsal çözümleme tezleri arasında ikilemde kalıp, indirgenmeye maruz kaldığını fark ettiğini belirtir. Barthes'a göre bir sınıf ayrımına gidilecekse bu olsa olsa, fotoğrafın kendine özgü ayrı bir sınıf içerisinde değerlendirilmesi ile mümkün olur (göndergesinden¹ ayrılmayan katmanlı nesneler sınıfı gibi). Öte yandan, göndergesinin 'orada olduğunu' teslim eden fotoğrafın, göndergesinden ayırlamamasında totolojik⁴ bir yan bulur Barthes. Dolayısı ile yapmaya çalıştığı tüm bu sınıflandırma girişimlerinin onu nesnenin özünü değil, dışını esas alan temsil biçimlerine götürdüğünü görür. "Ne dünyanın sayısız fotoğrafını indirgemeye, nede bana ait birkaç fotoğrafı Fotoğrafa yükseltmeye cesaret edebiliyordum" diyerek, giriştiği her kategorizasyon

çabasında, fotoğrafın elinden kaçiverereceğini anlayarak fotoğrafı bir sınıf içerisine dahil ederek değil, kendine ait unsurlarla değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varır; Barthes'a göre, fotoğraf sınıflandırılmaya gelmez, o kendidir. (2)

f-tek bir fotoğraf
(Göndergesinden ayrılmaya direnen)



F-genel bir anlayışın ürünü olan kategorize edilmiş Fotoğraf
(Genel tarif içinde kendine yer bulan)

Bu ilk sınıflandırma girişiminden sonra, Camera Lucida boyunca fotoğrafı bir sınıflandırmanın içinde değerlendirmek yerine, fotoğrafa 'Nietzsche'nin, egonun antik egemenliği' ile yaklaşmaya karar verir. (3)

Camera Lucida'nın sonuna doğru ele aldığı tüm konuları bu öznel belirleyicilik süzgecinden geçirdikten sonra, fotoğrafı kendi dinamikleri ile değerlendirilmesi gereken yalın bir mecra olarak imajdan ayırır: Dört bir tarafımızı sarıp duymamızı görmemizi engelleyen fütursuz, kayıtsız, anlamı sürekli değişen, manipüle edilmiş, anlam kaymasına uğramış, parazit yayan, ortalığı velveleye veren, gürültülü, lüzumsuz, duygusuz imajlar ve çağrıştıran, düşündüren, kor halinde yakıcı, acıtan, sevindiren, inciten fotoğraflar... (40)

x 'meseleleri mantık ve felsefe aracılığı ile değil, Sokrates öncesi trajik dünya görüşüyle çözüme düşüncesi'

TEMSİL

Fotoğraf ve göndergesi arasındaki ilişki; pencere ve görünüm, iyi ve kötü, arzu ve nesnesi gibi kavrayabildiğimiz ama algılayamadığımız bu ikilikler üzerinedir. Fotoğraf, işte bu ikiliklerin, her iki tarafını da bozmadan ayıramayacağımız katmanlı nesneler grubuna girer ancak fotoğraf, yüzeyinde gösterdiğinin işaret karşılığı olamayacağından dil gibi göstergebilimsel bir sınıfa dahil olamaz. (2)

Belki de fotoğraf, onu bir dil olma şerefine erdirecek bir gösterge kadar ham, kesin ve soylu olmak için çırpınıyordur: ancak ortada bir gösterge olabilmesi için, dilde olduğu gibi uzlaşımın bir karşılığı olması gerekir. Bu uzlaşımın işaretten yoksun olan fotoğrafın nesnesinin temsili olduğunu varsaymak, ‘kesilmiş süte’^{xi} benzer; ne kadar karıştırırsanız karıştırın ayrılmıştır bir kere!... Göndergesine ait bir mesaja sahip olan fotoğrafı, görünür dünyanın ışıkla boyanmış izi olarak değerlendiren, onu bağlamından ayrı bir temsile zorlamak fotoğrafın doğası dışındadır. (2)

Barthes’a göre nesnenin özünü değil, dışını esas alan (bir nevi biçimci) temsil biçimlerinde fotoğraf elimizden kaçırır. Bu sebeple Barthes fotoğrafik temsili: nesnenin dışını esas olan ‘biçimsel temsil’ ve içindeki nesnenin kaydedildiği anda, orada olduğunu ifade eden ‘varoluşsal temsil’ olarak ayırır. Fotoğraf her ne kadar ışığın nesne üzerinde bıraktığı iz de olsa, bir temsilden bahsedilecekse ‘orada olma halini’ olumladığından fotoğraf biçimsel temsile değil, varoluşsal temsile

xi ‘uygun olmayan saklama koşulları ve/veya mikroorganizma bulaşlarıyla, sütteki asidik yapının değişmesi ve ısı etkisi ile süt proteininin pıhtılaşmasıyla özelliğini kaybeden süt’

yakındır (2, 47).

Dolayısıyla fotoğrafın bu ele avuca gelmeyen, yakalanamayan temsil meselesi bir maraz değil, fotoğrafın özüne ilişkin bir olgudur. Çünkü fotoğrafın nesnesinin orada olduğunu kanıtlanma gücü, temsil gücünün üzerine çıkar. (36)

BENZERLİK

Benzerlik^{xii}, bir özdeşlik değil; özdeşliğe (ayniyete) uymadır ve Barthes'a göre, gösterenin ister onu görmeden isterse de görmüş olarak benzerliğinden söz etmek onun varoluşunu, külliyatını temsil etmekten uzak, belirsiz ve hatta hayalidir.(42)

Çünkü benzerlik,

1-Objektif, aç ve fiziksel etmenler sebebi ile ortaya çıkan farklı sonuçlar ve kapalı kuvvetler alanının sebep olduğu dönüşümler sebebi ile çelişiktir.

2-Geçerli olanı (hukuku), nizamı esas alan tespitlerle doğruluğu saptamaya bağlı ortaya çıkan yanılsamalar barındırır.

3-Kanaate indirgenmiş olmanın olumsuzluklarını taşır. (42)

Bu belirsizliğe içkin sebeplerle bir fotoğrafın nesnesine uyup uymadığını söyleyemediğimiz için bir benzerlikten de bahsedemeyiz. Üstelik bu değerlendirme beklentiye uyma üzerinden yapılıyorsa, benzeme göndergenin mutlak karşılığına değil, aşırılıklarla dolu hayali andırımlara tekabül edeceğinden; fotoğraf, temsil ettiğinden başka herkese de benzeyebilir! (42)

Barthes'ın annesini hissedebildiği fotoğrafın, onu hiç bilmediği hatta son halini hiç andırmayan bir çocukluk fotoğrafı olması, Barthes'a göre fotoğrafın göndergesi ile arasında benzerlik ilişkisi kurmayı tatminsiz ve kuşku verici bırakıyor. (42)

^{xii} aygıt marifetiyle ışığın yüzeye aktarılması (leke mukayesesi) ile Barthes'ın Sartre'den alıntılanarak kullandığı 'analogon' arasındaki ayrıma dikkat!

TEMSİL YA DA BENZERLİK

Gönderen hakkında bir bilgiye sahip olmadıkça benzerlikten bahsetmek biçimsel kalır. Ancak fotoğraf ile öznesi arasında da biçimsel bir ilişki kurulacaksa, bu ilişki ‘fotoğrafın genetik yansıtıcılığı’ hakkında olabilir; bir fotoğraf (portre) benzer olmaktan daha çok, başlangıçta fark edilmeyen içe işleyen genetik özellikler barındırabilir. Proust’un romanında^{xiii} Polignac prensinin ölümü üzerine “onun yüzü bireysel ruhunun öncesindeki soyunun yüzü olarak kaldı” ya da Swann’ın karakteri Charles Haas hakkında “yaşlılığıyla birlikte parşömene dönen cildi, onun Yahudilere has kısa ve düz burnunun açığa çıkarttı” ifadelerinde de bahsedildiği gibi fotoğraf türün kalıcılığını, kalıtsal özünü açığa vurur. (43)

Barthes Kış Bahçesi fotoğrafına ulaşmak için karıştırdığı eski fotoğraf albümlerinde annesinin yüzünü, ellerini tanıyabildiği fotoğraflara rastlasa da, kendi ifadesiyle ‘birazı doğru ama tümü yanlış olan’ görüntülerde boğulur önce. Eline aldığı fotoğraflara bakarak, “neredeyse böyleydi, asla böyle değildi” diyerek yaptığı ayrıştırma giderek aradığı fotoğrafa yaklaştığını sezmış olması, zorlu arayışına devam etme cesareti verir ona; zorlu bir arayıştır bu... Artık sona yaklaşmış, elediklerinden geriye kalan birkaç fotoğraf ile baş başa kalmıştır... (27, 42)

Ve sonunda bulur o fotoğrafı... Annesinin küçüklüğüne ait, ‘Kış Bahçesi’ ismini verdiği fotoğrafı şöyle tarif eder Barthes: “yitik, çocukluğa ait olduğundan bildiğime (anneme) benzemeyen^{xiv} ama onun varoluşunu ve sonrasını kendinde taşıyan, hakikatinin yüceliğini veren.” (42)

^{xiii} Kayıp Zamanın İzinde, Marcel Proust’un annesinin ölümünden sonra (1905) yazmaya başladığı ve 51 yaşında ölene dek, 17 yıl boyunca yazdığı roman.

^{xiv} ‘andırmayan, benzeşmeyen, analogik olmayan (gönderge/leke mukayesesıyla benzemeyen anlamında)’

GERÇEKLİK

Gönderenden yansıyan ışığın hassas yüzeydeki iziyle sınırlı olan fotoğraf; bir çözümleme değil, varlığın oradalığına ilişkin bir açık etmedir. Fotoğraf, -doğası gereği- ışığın izin verdiği ölçüde gösterebildiğinden, çözümleme olarak kullanıldığında Kassandra'nın⁵² kehanetleri gibi ikircikliyen^{xv}; gösterdiklerinin varoluşu bakımından değerlendirildiğinde tüm şüpheler ortadan kalkar. Çünkü fotoğraf nesnesinin varoluşu hakkında yalan söylemez; yüzeyine kaydedilmiş olanın 'orada bulunmuşluğunu' verir. Fotoğraf, gerçekliğin bir kopyası değil, geçmiş gerçekliğin bir yayılımı, akışı, sızısidir; onun kanıtlayıcı tanıklığı, nesneye değil zamana dayanır. (36, 45)



Geleceği gören ama buna kimseyi inandıramayan Cassandra
Resim, Evelyn De Morgan imzalı,
1898

Gerçekliği, zaman kavramıyla birlikte düşünen Barthes'a göre fotoğraf, nesnenin 'orada olma' haliyle, kaydedildiği zaman diliminin çakışmasıdır; 'skandal etkisi' der buna Barthes. (32, 35, 36)

Bir olguyu oluşturan unsurların, 'orada olma halleri' fotoğrafın açık etme özelliği ile aktarılabilirken; gerçeğin aktarılma-
^{xv} 'nesnenin ışık aracılığı ile kaydedilen izi ile o nesnenin gerçekliği arasındaki ilişki'



İsa'ya inanmayan Aziz Thomas,
Caravaggio 1861

sı, ışığın yüzeye kaydedilmesi dışında çeşitli ifade biçimleriyle gerçekleşebilir. Örneğin Caravaggio tablosundaki olgu, resmi tarih ya da dikte gibi ikna yoluyla değil; izleyeni etkileyerek hissetmesini sağlamak üzerinden aktarılmıştır. Tabloda, ressam ışığı o kadar etkileyici kullanılmıştır ki, neredeyse siz de Aziz Thomas gibi parmağınızı resme dokundurmak istersiniz. Barthes buna 'deneysel kanıtlama ile gerçekliğe ulaşma' der. (33)

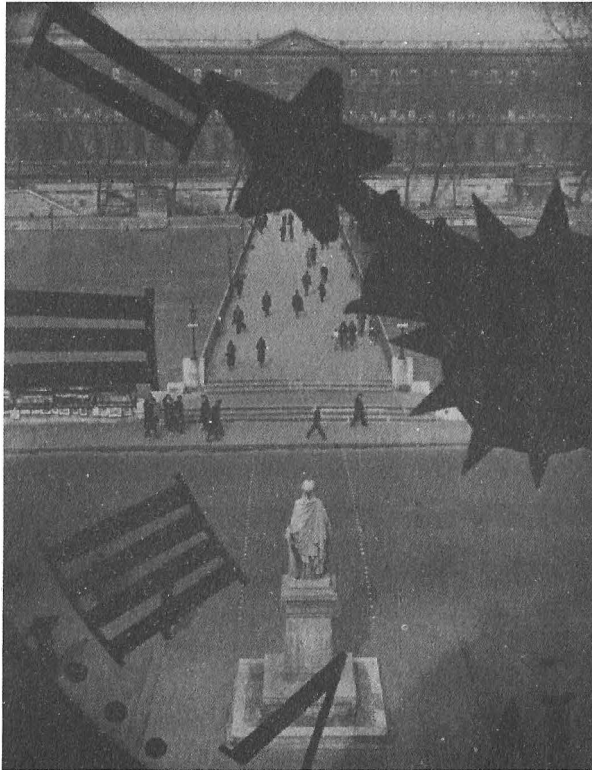
TARİHSELLİK

Barthes eline aldığı anonim bir düğün fotoğrafının tarihine bakarak, fotoğrafta yer alanların olası yaşlarını hesapladığında; çocuklar hariç, büyüklerin muhtemelen ölmüş olduklarını, çocukların da yaşlı birer yetişkine dönüşmüş olabileceklerini düşünür. Barthes'a göre yaşamı, ölümü, nesillerin acımasızca tükenişini hesaplamayı sağlayan çekim tarihi fotoğrafın bir parçasıdır. (35)



1910 yılında çekilmiş bir düğün hatırası fotoğraf

Diğer taraftan, algının (duyuşun, bilginin) bir tek kelimeyle bile değişebildiği metnin aksine, fotoğraf bilginin hammaddesini oluşturan ayrıntıları doğrudan gösterir. Biographeme¹⁶



Antre Kertesz'in çektiği Pont des Arts isimli fotoğraf, Paris, 1932

parçacıkları (studium ve punctum) nasıl yaşam ve olaylar hakkında ipuçları veriyorsa, fotoğraf da tarihsellikte aynı biçimde ilişkilidir diyor Barthes. (12)

Barthes, fotoğrafta tarihselliğinin önemini vurgulamak için örnek verdiği diğer bir fotoğraf Kertesz'in Pont Des Arts fotoğrafıdır; fotoğrafın tarihine bakarak (1932), kendisinin de köprüdekilerden biri olabileceğini düşünür. (35)

NOEME

‘Bu vardı’ anlamına gelen kavram, Barthes’a göre fotoğrafın özüdür. Noeme kameranın öylece kaydettiği, şekillendirilmeyen, yola getirilemez ve reddedilemez bir şekilde ‘orada olma halini’ ifade eder. Nesnenin oradalığının yadsınamayan gerçekliği ile geçmişinin çakışması olan noeme’den kaynaklı kanıtlama gücü, fotoğrafın temsil gücünün üzerine çıkar. Bir görüntünün fotoğraf olmadığı kanıtlanmadığı sürece görüntüdeki nesne oradadır^{xvi} ve onu görüyor oluşumuzsa kesindir. (32, 36, 44)



Ektoplazma'nın görüntülenebildiği öne sürülen bir fotoğraf.

T. Glendening Hamilton, The T'Zan Teleplasm, 1933

Barthes’a göre orada bulunmanın sertifikası olan fotoğraf görüntüler ailesine gelen yepyeni bir şaşkınlıktı. Fotoğraf, onu ilk görenlere Camera Obscura’nın verdiği alışkanlıkla ‘resim benzeri’ gibi gelmiş olsa da; ‘Yemek masasının önünde’ isimli, **xvi** Barthes, nesnenin oradalığını, fotoğrafı görür görmez zihinde beliren ve değiştirilemeyen ilk düşünce anlamındaki, ‘ur-doxa’ kelimesi ile ifade eder. (44)



Aubade Matinale, Constant Puyo, 1906

‘tarihteki ilk fotoğraf’^{xvii}, onu çeken Niepce’ye “bu vardı” olgusunun ektoplazması²² gibi her türlü andırımın dışında, gerçekliğin ulaşamayacağı yeni bir mutant’la^{xviii} yüz yüze geldiğini hissettirmişti. (36)

Işığın izi olarak kaydedilen nesnenin oradalığına ilişkin gerçekliği herhangi bir muğlaklık içermeden, doğrudan ve yalın olarak doğrulayan noeme’ye, bilginin sert uyarılarının gölgesinde olmayan ‘bir amatör’ daha yakındır. (2, 40, 42)

Fotoğraf, resim gibi kendisine benzer diğer ifade sanatlarıyla eş bir yargı üzerinden üretildiğinde ya da okunduğunda; bağlılık^{xix}, estetik kalıplar ve güncel alışkanlıklar içinde eriyerek yumuşar ve uysallaşır, başka bir şey olur. Barthes, noeme’siz fotoğrafla ilgili bu eleştirel görüşünü Puyo’nun fotoğrafları üzerinden örnekler: Barthes’a göre bu fotoğraflar noeme’den yoksundur. (48)

^{xvii} Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (36)

^{xviii} Mutant: Kalıtsal değişime uğramış yaratık.

^{xix} ‘bağlı’ kavramı, fotoğrafın bir bağlama mahkûm edilmesini ifade ediliyor.

FOTOĞRAFIN GÖSTERDİĞİ

Barthes'a göre bir fotoğrafa nüfuz edilemez, delip içine geçilemez, içindekilere erişilemez; yalnızca bakışlarla süpürülebilir. (44)

Budizm'de 'tathata'^{xx} sözcüğü, parmağını bir şeye uzatıp "İşte bak, al bakalım!, gördün mü" diyen bir çocuğun hareketidir. "İşte bak, al...!" demenin dışında, 'söze dökülemeyen'^{xxi} fotoğraf, ağırlıksız ve saydam bir kılıf gibi sardığı olumsuzluğun dengesi altındadır. Değişkenliğe hazır olan durumu ya da olayı, ışık aracılığı ile odaya koyan fotoğraf, yaşanan çoklu olabilirlikler arasından sadece biridir. (2)

Fotoğraf, mitolojide hayalet (eidolon)^{xxii} anlamına gelen ölmüşlerin dönüşü anlamındaki 'tayf' ile ifade edilir. Fotoğraflanmış nesnenin aktarıldığı yüzey üzerindeki görünümü haricinde, o nesnenin özüne ilişkin ayrıca bir tür hayaletimsi izge yayar. Fotoğraf kaydettiği ölmüşün (ki kaydedilen canlı da, nesne de olsa er geç yok olacaktır) ona bakan tarafından geri çağırılmasıdır. (4)

Bir fotoğraf, sadece kaydettiği ile ilgili değil, kaydettiğinin çevresindeki diğer şeylerle ilgili de bilgi verebilir; kaydedildiği anda içinde var olan diğer unsurları görmeye olanak sağladığından, 'Cinayeti gördüm' filminde^{xxiii} olduğu gibi o ana kadar bilmediğimiz ya da görmediğimiz diğer bir ayrıntıyı da sakla-

xx 'Tathata', Ulus Baker'in duygunun saf halini ifade eden 'haecce-

xxi 'felsefi olarak dönüştürülemeyen'

xxii Eidolon: Antik yunanda, yaşayan varlıkların ruhani ikizleri anlamına gelen, varlığın yaydığı izge, hale anlamındadır.

xxiii Michelangelo Antonioni, 1966

miş olabilir. (12, 36)

Fotoğrafın gösterdikleriyle hissedilen, satori gibi akli hülyalara sürüklemeyen ‘anlık farkediş’, akli doyuran mutlak bir bilgilendirmenin ötesinde; geçmiş ve ‘orada olma’ haline ilişkin birlikteliğin yalın gizemidir. (35)

Bir fotoğrafta,

1-Görüntüdeki nesne kendini tümüyle teslim eder (çünkü nesne kaydedildiği yüzeyde kıpırtısız duruyordur)

2-Nesneyi belirsiz ve tartışma götürür biçimde veren metin ya da öteki algılamalardan farklı olarak, onu görüşümüz kesindir

3-Fotoğrafa ne kadar bakarsak bakalım (metinde olageldiği gibi) unsurlarının ötesinde yeni bir bilgi vermez

4-Olası tüm tanımlama veya ifadelerin ötesinde, “bu vardı” ifadesinin karşılığıdır fotoğraf (diğer tanımlamalar ‘bu vardı’ ifadesinin yanında önemsizleşir, tükenip gider)

5-Bir görüntünün fotoğraf olmadığı kanıtlanana, anlaşılana ya da hissedilene dek, noeme (bu vardı düşüncesi) değişmez. (44)

Barthes’ın ışığın etkisiyle açığa çıkan (imago lucis opera expressa⁴⁴) deyişi ile tanımladığı fotoğraf, ‘Aziz Veronika’nın mendili³⁹’ gibi insan eliyle yapılmamıştır! Işıktır fotoğrafı yapan, öyle ki işletici deklanşöre bastığında ortaya çıkacak görüntü; ışığın şiddeti ve yönüne göre değişir. Bir fotoğrafta görülen ışığın izi ile yansıyor geldiği gönderen arasında gözle görülmeyen bir bağ vardır ve o fotoğraf varolduğu sürece o bağ korunur; fotoğrafta gördüğümüz ışık geldiği gönderenin bir parçasıdır. Barthes de artık yaşamda olmayan annesinin fotoğrafına bakınca, fotoğraftan çıkıp annesine uzanan bu

yolu görür ve Kış bahçesi ismini verdiği fotoğrafta ‘aktarılmakta olan ışık, maddenin akmakta olduğu ortam ve yüzey’ arasında şöyle bir ilişki kurar:

1-Işığın etkisiyle gönderge fışkırır ve ışık yayılır

2-Varlıktan çıkan ışık, geçen sürenin önemi olmaksızın yoluna devam eder ve yüzeye ulaşır, fotoğraf oluşur.

3-Bu yitik varlığın fotoğrafı, bir yıldızın geciken ışınları gibi, ona bakana temas eder (Sontag)^{xxiv}.

4-Sonunda bakış bir tür göbek bağı ile fotoğraflanana bağlanır. (34, 35, 44)

xxiv Susan Sontag’ın ‘Fotoğraf Üzerine’ isimli eserinde bahsettiği Delacroix’in gözlemi.

FOTOĞRAF KİME AİTTİR? ÇEKENE Mİ ÇEKİLENE Mİ?

Barthes, inandığı bir fotoğrafçının çektiği fotoğrafını, bir kitabın kapağında hiç de benimsemediği meşum ve itici bir ifadeyle görüp, fotoğrafın kendisini adeta bir mülke, nesneye dönüştürmesinden rahatsız olur. Mal-mülk edinmenin insan olmakla eş tutulduğu toplumumuzda, fotoğraf da özneyi dönüştürerek,^{xxv} nesne haline getiriyor diye düşünür ve “Görüntünün kendisi yalnızca toprak sahibinin verdiği, bir tür emanet midir?” diye yönelttiği soruya, Camera Lucida boyunca cevaben yaptığı değinmeler şunlardır:

1-Gönderge olarak fotoğrafın belirsizliği, bağlanamaması:

Barthes’ın, ‘fotoğraf ne özne ne nesne, ama modelin bir nesneye dönüştüğünü hissettiği o gizli anı temsil eder’ önermesi; o gizli anın konumunu belirsiz^{xxvi} bırakmasından ötürü, fotoğrafın bağlanamamasına^{xxvii}, adeta hayalet haline gelmesine sebep olur.

2-Özel yaşantı kapsamının, fotoğrafın dışına taşması:

Barthes’ın ‘özel yaşantı, fotoğraf aracılığı ile özneye değil de nesne veya görüntüye dönüştürülemeyen belirli bir zaman dilimine tekabül ediyor’ önermesi; fotoğrafı, öznenin mutlak görüntüsü değil; bir zaman dilimindeki gösterenlerinden biri haline getiriyor.

xxv 1840’larda fotoğraf çekimi dönemin fotoğrafın teknik olanakları sebebiyle, modelin dakikalarca kıpırdamadan durmasını⁵ gerektiriyordu ve bu durum Barthes’a göre ameliyattan farksızdı (5). Günümüzde çekim sürecinin çok kısalması, nesneleşmenin fark edilmemesine yol açıyor olabilir.

xxvi ‘görüntü nesneye mi, özneye mi daha yakın sorunsalı’

xxvii Sartre’nin ‘varoluş halinden’ uzak bulduğu gazete fotoğraflarındaki insanlar gibi (7)

3-Bağlaman, farklı okumalara yol açması:

Barthes ‘aynı yüzün o kadar çok okunuşu vardır’ önermesi; mülkiyete zemin oluşturup, anlama ulaştıracak yolu yönlendirme etkisine sahip mecraların etkisini de vurgular (fotoğraf bağlamı, bakış açısı nosyonu). (5)

.III.**FOTOĞRAF VE DİĞER MECRALAR**

Camera Lucida boyunca Barthes, zaman zaman fotoğrafın resim, sinema, tiyatro ve yazın ile olan ilişkisine değinip, fotoğrafın bu diğer ifade biçimlerinden ayrılan ve benzeşen özelliklerini ortaya koyarak, arayışını derinleştirir.

RESİM

İtalyan ressam Titian (1488-1576) tarafından, 1565–1570 yılları arasında yapılan 'Allegoria della Prudenza' isimli resim

Fotoğrafı icat eden Niepce hariç, ilk fotoğrafı gören kişi ^{xxviii}çerçeveleme ve perspektif gibi özelliklerinden dolayı, onun

xxviii Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (36)

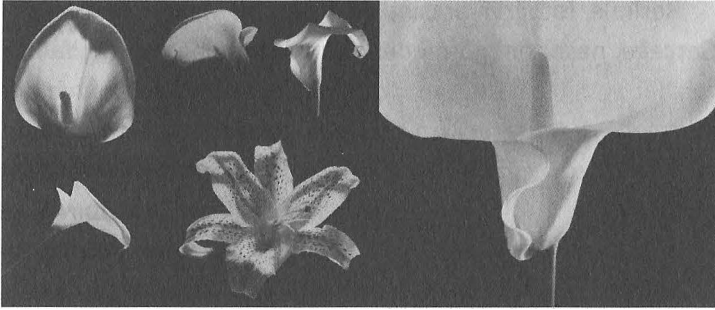


Fransız ressam Clouet (1510-1572) tarafından,
1570'de yapılan Jeanne d'Albret'in portresi

bir resim olduğunu düşünmüştür diyor Barthes ve fotoğrafın resme benzediğine ilişkin bu hayaletimsi yaftayı Camera Obscura'ya⁶ bağlıyor. Barthes'a göre ressamın Camera Obscura'sı fotoğrafın ortaya asıl çıkış sebebi değil, nedenlerinden yalnızca biriydi. (13)

Fotoğraf, 'çerçeveleme, Alberti perspektifi⁵⁰ ve Camera Obscura'nın optiğini' miras olarak bıraktığı düşünülen resmin değil; ışığın etkisiyle açığa çıkan, bir nesnenin doğrudan bir yüzey üzerine sabitlemeyi başaran kimyanın eseridir; nesne, değerli bir element aracılığı ile (gümüş) ölümsüzleştirmiştir. (34)

Resimde kontrol ressamdayken, fotoğrafta kontrol belirsiz, zor ve 'çevresel unsurlar'^{xxix} tarafından etkilenmeye açıktır. Barthes, "fotoğrafım Titian, Clouet tarafından resmediliyor-
^{xxix} 'fiziksel şartlar, işleticinin becerisi ve psikoloji'



Mapplethorpe'un zambak fotoğrafları

muşçasına fotoğraflanabilse..." diyerek, fotoğrafın onu etkileyen olumsuz unsurlardan uzaklaşıp, öznesini ressam titizliğiyle temsil edebilmesine ilişkin arzusunu vurgular. (5)

Diğer taraftan fotoğrafik ifadenin fotoğrafik unsurlar içinde kalması gerektiği hakkındaki görüşünü Mapplethorpe'un zambak fotoğrafları üzerinden verir Barthes. Mapplethorpe'nin zambak fotoğrafları teknik olarak doğru olabilir ama 'resme öykünen fotoğraflar' ^{xxx} resimden ayırt edilemiyor! (13)



Kertesz tarafından çekilen bir fotoğraf,

Polonya, 1915

xxx resimselcilik⁷

Resimle fotoğraf arasındaki diğer bir ayrım: noeme'dir; Gerçeğe, nesnesini görmeden de öykünebilen resim göndergesinin varlığı belirsizken; fotoğraf, nesnenin zorunlu izidir. Kertesz'in 1915 tarihli bu fotoğrafı gerçekçi hiçbir mecranın veremeyeceği yegâne şeyi verebilir; 'onlar oradaydı' gerçeğini. (32, 35)

YAZIN

Kurgusal olan yazının, fotoğraf gibi temsil ettiğine ilişkin kesinliği verememesi belki de onun özüdür (şehvet uyandıran tarafıdır). Oysa fotoğraf bir doğrulamadır. (36)



Etrüsk Arezzo Kimera'sı bronz heykeli
(Floransa Ulusal Arkeoloji Müzesi)

Kurgusal olsa dahi bir fotoğraf, açık ettiğinin 'orada olduğuna' ilişkin gerçekliği sunduğundan, zamansallığa bağlı bir gerçekliği olduğu iddia edilebilir; -göndergeleri olduğundan kuşku duyulmayan göstergeleri bir araya getiren- 'söylem-se'^{xxxı} kimera'ya³² benzer. (32, 39)

Belirli bir mesele hakkında yazarken, metin içindeki bir kelimenin katacağı her yeni anlamla, bambaşka bir düşünceye **xxxı** 'yazın, beyan, sunum, araştırma, karşılıklı konuşma, seminer, söyleşi, diskur, tez!, bilgi aktarımı'

meyledilebilirken; fotoğraf gösterdiğinin ayrıntılarını açık eder. (12)

Nesneyi müphem ve irdelenebilir biçimde veren metinde olduğu gibi, fotoğrafın içine girilemez; yüzey üzerindeki görüntü Sartre'nin deyişiyle kendini tümüyle teslim eder, görüntüdeki nesne oradadır ve onu görüyor oluşumuz kesindir. (44)

Yazının, görüntü kıtlığına, fotoğrafın görüntü bütünlüğü karşılık gelir. Fotoğrafik görüntü -önünde ne varsa onu aldığı için- tıka basa doludur (tek parça), yeni bir şey eklenecek yeri yoktur. (37)



Barthes, Camera Lucida'nın girişinde Sartre'yi, 1940 yılında yayımladığı kitabıyla (L'Imaginaire) anarak onurlandırır

SİNEMA

Fotoğrafı, sinemayla mukayese ederek de sorgulayan Barthes; her ikisi arasındaki benzerlik, ilişki ve ayrımlar üzerine düşünerek, fotoğrafı anlama yolculuğuna devam etti. (1)

Barthes'a göre, fotoğraf göz önüne gelir ve hafızanın derinliklerindeki bir bilinmeze doğru (dıştan-içe geriye) hayalet misali akışa geçer. Sinema ise fotoğrafik göndergenin bir bileşeni de olsa; fotoğrafın göndergesi gibi 'görüntü', bütünlüğe (tamamlanmışlığa) sahip değildir.

Çünkü Sinemadaki,

1-Akış içindeki görüntü, sürekli olarak başka görüntülere itilir, çekilir; yer değiştiren gönderge, kayıcıdır.

2-Akıp geçen gönderge, göndergesinin gerçekliği hakkında hak talep edemez.

3-Akıcı görüntünün, fotoğraftaki gibi 'izgesi'^{xxxii} olmadığından, göndergesini sıkı sıkıya tutup, onun bir temsili olduğunu iddia edemez.

4-Görüntü uzatılmıştır, deneyimin yaşam gibi belirli bir üslup içinde akıp gideceği varsayımına^{xxxiii} sahiptir; fotoğrafta ise yaşamın bu temel üslubu kırılmıştır, fotoğraf geleceksizdir^{xxxiv} ve uzamaz.

5-Sezme edimi süreyle beraber yeni ipuçları bulabilir; içindeki her bir sahne bir öncekini izleyerek devam eder, izlenen sahne bir öncekinin açıklaması gibidir.

6-Sinema perdesi fotoğrafta olduğu gibi bir çerçeve değil, saklanacak yerdir; görünen bir sonraki karede görünmeyen olur. (23, 37)

Sinema, ifadeyi doğası gereği fotoğraf gibi ikonik statü^{xxxv} ile veremez çünkü sinema fotoğraf gibi biçim ve oradılığı bir arada kapsayan halüsinasyonik⁴⁸ yapıda değil, illüzyonik bir yapıdadır. Fotoğraf uysallaşmış bile olsa noeme'si gereği gerçekliğe sürtünmüş olduğundan nesne kalmış; oyuncunun ve rolün pozunu bir araya getiren sinemada ise nesne geçmiştir. (33, 48)

Sinema akışkan olduğu için, punctum gibi ek unsurlarla yorumlama yapmaya imkân vermez. Onun karşısında gözle-

xxxii 'tayf' (Daha fazla bilgi için, bakınız sayfa 24)

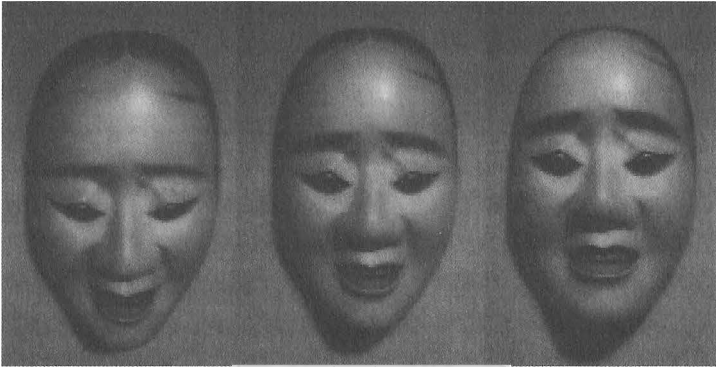
xxxiii Barthes, bu varsayımıyla Edmund Husserl'a gönderme yapıyor (37)

xxxiv fotoğrafın geleceksiz olması, onun pathos'u; melankolisidir (37)

xxxv 'iki boyutlu yüzey üzerinden (ikonik statü ile)'

ri kapatıp, düşünme özgürlüğü yoktur, aksine gözler kapatıp açıldığında aynı görüntünün yerini başka bir görüntü aldığından, uçup giden görüntü üzerinde düşünmemize imkân kalmamıştır; izleyici akış halindeki görüntüleri kaçırmamak için oburluğa mahkûm edilmiştir, fotoğram²¹ gibi kara kara düşündürmeye değil. (23)

TIYATRO



Japon No (Noh) maskesi, (13)
(Wmpearl, kendi çalışması)

Barthes'a göre, fotoğrafı diğer bir mecra ile birlikte düşünmek gerekirse, bu tiyatrodur. Canlı tablo^{xxxvi} gibi altında ölüleri gördüğümüz hareketsiz boyalı yüzün ya da maskenin temsili olan fotoğraf "ölüm üzerinden ifade bulan bir tür tiyatrodur". (13)

Fotoğraf kaybolacak olanı, ölecek olanı (adeta ölüyü) iki boyutlu bir aracıyla görünür kıldığı için, hangi fotoğrafa bakıyor olursak olalım yok olanı ya da ölüleri görüyoruzdur. (13)

^{xxxvi} tableau vivant³⁵

.IV. FOTOĞRAFLANAN BEDEN

Barthes'a göre, poz veren model varoluşunu fotoğrafçıdan alır. Bu durum her ne kadar düşünce formunda da gelişse, fotoğrafı çekilen kişi ortaya çıkacak olan kendi görüntüsü hakkında bir bilinmezlik içindedir; antipatik mi yoksa hoş mu çıkacağını bilememektedir. Fotoğrafta kendini görene kadar devam eden bu belirsizlik halini Barthes, evlatlık olduğunu bilen ama ebeveynlerini merak ettiği halde onlara ulaşamayan çocuğun hissettiği acıya benzetiyor. Öznenin 'olduğu gibi'¹⁷ fotoğraflanabilmesi^{xxxvii}, öznenin kapalı kuvvetler alanında, aktif dönüşüme uğramaması ile mümkün olur. (5, 45, 46)

KAPALI KUVVETLER ALANI

Barthes'a göre fotoğraflama anında kesişen, birbirine karşı koyan ve birbirini çarpıtan dört görüntü repertuarı vardır, 'Kapalı Kuvvetler Alanı' der buna Barthes. (5)

Fotoğrafı çekileni bir tür dolaylı ölüme götüren bu süreçte birincil derecedeki suçlu olan göz, aynı yüzün birden çok okunuşu arasından yanlış olanı seçmiştir. Kötü okuyuşlarda, yanlışlamaya sebep olan organ göz; bu cinayetten kayıtsız, hatta kurtarıcı olan uzuv ise parmaktır; pozun bu öldürücü katmandan kopuşu işaret eden deklanşör sesi, aynı anda bu gerilimi sona erdiren, modeli kendine geri veren rahatlatıcı, şehvetli bir sestir. (5)

Kapalı kuvvetler alanında kesişen dört görüntü repertuva-

xxxvii 'sıfır derecesinde'

rının ikisi model, biri fotoğrafçı kaynaklıdır:

1-Saf gösteren olarak modelin kendisi.

2-Kendi olduğunu sandığı ve/veya başkalarının olduğunu sanmalarını istediği için kendini başkalaştırdığı modelin kendisi.

3-Fotoğrafçının sandığı model.

4-Fotoğrafçının sanatını kullanmak için görmek istediği model.

Böyle bir çelişkiye ortaya çıkan fotoğraf ne özne ne nesnedir, yanlış olma halidir, ölümün bir türüdür (mikro hali belki).(5)

Hiçbir şey fotoğrafçının “gerçek gibi” etkiler yaratmak için giriştiği cambazlıklar kadar gülünç (sefil) olamaz; itilip kakılarak, poz verdirilen model kendi gerçekliği ile çıkarılır, hatta modelin bilinci özdeşliğinden ayrılarak⁸, fotoğrafın bir başkası olarak çıkmasına sebep olur. (5)

Kapalı kuvvetler alanının olumsuz etkilerine maruz kalmamış özne:

1-Kendinden ayrılmamış olur.

2-Temsili, ‘havası’^{xxxviii} ile çıkarılır.

3-Takındığı maske kalkar.

4-Havaya sahip kendi olan özne belirir (metamorfosis^{xxxix}).

5-Beliren, yaşsız ama zamansız olmayan^{xl} bir ruhtur. (45)

AKTİF DÖNÜŞÜM

Resimde, görünen yüz ve duygular (bilinç ve benlik) aynı

^{xxxviii} ‘hava (hale, aura)’ kavramı için, bakınız sayfa 54.

^{xxxix} Gregor Samsa gibi olası tüm problemleri göğüslemeyi göze alarak aslına dönüşmek (metamorphosis_en)

^{xl} Barthes, ‘yaşsız ama zamansız olmayan’ ifadesiyle, annesini temsil eden fotoğrafın çocukluk fotoğrafı da olsa annesine ait tüm zamanları kapsadığını ifade etmek istiyor.

anda tuval üzerinde aktarılabılırken^{xli}; mekanik süreci de ihtiva eden fotoğrafta bilincin özdeşlikten ayrılışı⁸ kolayca ve sezdirmeden olur. Kamera ile karşı karşıya kalan öznenin izlendiğini fark etmesiyle başlayan ayrılış süreci, öznenin ortaya çıkacak fotoğrafına ilişkin başlattığı iç konuşmayla devam edip, öznenin bambaşka bir bedene dönüşmesine kadar devam eder. Barthes'a göre bu fotoğraflananın ölümüdür; fotoğrafa ince göbek bağıyla hayat verecek olan fotoğrafçı, yeteneksizlik ya da şansızlıkla özneye bir başka deyişle saydam ruha, onun kendi parlak! gölgesini veremezse^{xlii} özne sonsuza dek -metaforik- ölüme mahkûm edilmiş olur.(5, 45)

BAKIŞ, GÖRMEK VE FOTOĞRAFIN DOĞASI

Barthes, bulunduğu bir kafeye giren çocuğun Barthes'ın olduğu tarafa doğru baktığı halde, onu fark edememesi ile Chennevieres-sur-Marne'deki^{xliii} kış bahçesi fotoğrafını çeken kasaba fotoğrafçısının annesine bakışı arasında bir bağ kuruyor. Barthes'ın asıl anlamak istediği, kış bahçesi gibi noeme'si olan bir fotoğrafın ortalama biri olduğunu düşündüğü bir kasaba fotoğrafçısı tarafından nasıl çekilmiş olabileceği. (46)

Barthes'a göre, yalnızca algıyla^{xliv} ortaya çıkarılabilecek Kış xli Resim boş bir tuval üzerine yerleştirilen unsurlarla oluşturulurken, fotoğraf kamera önündeki görüntünün doğrudan kaydedilmesi ya da ayıklaması ile oluşur.

xlii Bir İskandinav anlatısı olan 'Gölgesi olmayan kadın' masalından alınmış²⁹.

xliii Barthes'ın annesinin yaşadığı ve kış bahçesi fotoğrafının çekildiği, Paris'in yaklaşık 15 km güney doğusunda yer alan bölge.

xliv 'Burada Barthes'ın ifade ettiği 'algı', bu kitabın sonunda yer alan dizindeki bakış (bakmak)'la ilgili verilen referanslar ve Ulus Baker'in "yalnızca optik değil, clinamen'in yakalanabildiği haptik bir gözle".. diyerek ortaya koyduğu 'haptik göz' yaklaşımıyla beraber düşün-

Bahçesi fotoğrafının, yalnızca duyum³⁴ ile ortaya çıkarılmış olması istisnai anormal bir durum, noeme'siz bir 'noesis'^{xlv}, düşüncesiz bir düşünme eylemi, hedefsiz bir nişan alma. Barthes'a göre bu durum olsa olsa Andre Kertesz'nin çektiği korkusunu içinde saklayan, köpekli yoksul çocuk fotoğrafında,^{xlvi} çocuğun güçlü bakışıyla fotoğrafa kattığı etkinin, onu çeken-den bağımsız olması gibi, öznesinin ifadesini eksiksiz gösteren kış bahçesi fotoğrafının da Barthes'ın deyişile "ilgisiz bir aracı olan kasaba fotoğrafçısının" şansı ile gerçekleşmiş olduğudur. (45, 46)

SIFIR DERECE

Lewis Carol'un
sırıtkan kedisinin
(Cheshire Cat)
yapmacık gülümseyişine
sahip oyuncak bebek.
(Görsel, Cliff M.'nin,
Dailymail'de yayınlanan,
18.02.2015 tarihli,
Reedik K. haberinden)



lebilir. *Ulus Baker, Yüzeybilim Fragmanlar, 'Seyredilecek Manzara Değil, Seyreden Bir Manzara', Birikim Yayınları, 2011, Sy. 371-376.*

xlvi 'ulaşılması güç, anlamlı bilgi'

xlvi Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (46)

Barthes, kendi fotoğrafı çekilirken takındığı ve ‘ek mesaj’ olarak nitelendirdiği donuk belirsiz, yapmacık gülümseyişini (faint smile) şöyle tarif eder: “Gözlerim ve dudaklarımdan ‘tanımlanamaz’ olduğu havasını verdiğim ve doğamın tüm nitelikleri yanında, bütün fotoğraf ayinine ‘keyiflenerek bilincinde olduğumu da’ gösterecek hafif bir gülümseyiş...” (5)

“Görüntüm ağır, hareketsiz, içteki kıpırtıyı vermeyen, inatla poz takınan; dağılmış, hafif ve bölünmüş olansa kendimdir” diye tarif ettiği ortaya çıkan bu durumu ‘görüntünün-kendisiyle’ çakışması diye nitelendirir Barthes. Böyle bir gülümseyişle fotoğrafı çekilen, anlatım takınmaya mahkûm edildiğinden; fotoğraf, fotoğraflananla çakışmaz ve beden sıfır derecesini bulamaz. Barthes’a göre böylesi poz verilmiş/verdirilmiş fotoğraflar özneyi polis tarafından aranan bir suçluya dönüştürür. Ağaç gibi dallanmış ve uçucu bir ruh hali olduğundan, ele geçirilmesi zor olan bedenın sıfır derecesi, ilgisizlikle değil ancak görüntünün ağırlığını silip atabilen sevgi ile yakalanabilir. (5)

.V.**KIŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFI**

Barthes, annesinin ölümünden hemen sonra bir kasım akşamı çok özlediği annesini fotoğraflar aracılığı ile görmek, hissedebilmek için bir yandan fotoğraf albümlerini karıştırıyor, bir yandan da en azından kendi şöhretli döneminde hatırlanır, anılır diye Valery'nin annesi için yaptığına benzeyen, küçük bir derleme yazmayı düşünüyordur. (25)



Roland Barthes ve annesi, 1923'e doğru

Fotoğrafın temsil ettiğinden daha az bilgi taşıdığını ve temsil ettiğinin tümünü göstermediğini düşünen Barthes, annesini hissedebileceği bir fotoğrafa rastlayacağından ümitsiz bir

halde fotoğraf albümlerini taramaya koyulur. (25)

‘Kış bahçesi’ fotoğrafına ulaşma sürecini, Orpheus mitin-deki ölüme (geçmişe) yapılan yolculuğa benzetiyor Barthes. İsteddiği fotoğrafı bulmak için önüne yaydığı fotoğrafları annesinin son fotoğraflarından, çocukluğundakilere doğru tararken kendi ifadesiyle adeta zamanda ‘geriye doğru yolculuk^{xlvi}’ yapıyordu. (29)

Eline aldığı fotoğraflardan birinde yorgun görünüyordu annesi; “geçen yaz çekilmiş olmalı” diye geçirir aklından. Kabataslak benzerliği olan bunun gibi fotoğrafları bir bir elerken, annesinin küçüklük fotoğraflarından birine takılıp, bakakalır... “iyiliğin hâkim olduğu” diye geçirir aklından; annesi gerçekte nasılsa tıpkı öyle¹⁷ görünüyordu fotoğrafta. Nadiren gerçekleşen bir uyanıştır yaşadığı, “bu kadar ama bundan fazla değil!” sözüyle ifade edilebilen sözcüklerin anlatamadığı bir satori^{xlvi} ... Fotoğrafa daha çok bakarak annesine daha da yaklaşmak ister ama anlar ki fotoğraf yalnızca görmemize izin verir; Melisande⁵¹ gibi söylemez... Golaud gibi çaresizdir Barthes... (29, 41, 45)

Barthes, kış bahçesi ismini verdiği bu fotoğrafta gördüğü ‘çocuk anneyi’ son günlerinde iyice güçten düşerek ‘bir çocuğa dönüşen anneye’ benzetir; sanki kendisini de hasta annesine bakan oğul değil, kış bahçesindeki küçük çocuğa bakan ‘Brecht’in oyunundaki’³¹ ebeveynidir. (29)

“Eğer bir fotoğrafı seversem, beni rahatsız ederse ondan kolay kolay ayrılmaz, incelerim” diyen Barthes; gördüğünde dona kaldığı bu fotoğrafın üzerinde daha çok düşünebilmek, hislerini anlayıp dile getirebilmek ve bu sevgili yüzü düşünceleri ile kuşatarak onu yoğun bir gözlemin ‘kendine özgü biricik alanına’ sokmak üzerè zorlu bir zihinsel yolculuğa çıkar. (41)

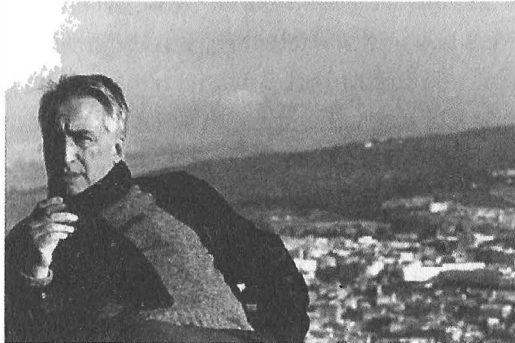
xlvi ‘ölüme tersten girmek’¹⁹

xlvi ‘Satori’ kavramı için, bakınız sayfa 62.

HATIRLAMA VE FOTOĞRAF

Barthes, annesinin kendisini kucakladığı bir fotoğrafa bakıp, “onun krepdöşinin buruşuk yumuşaklığını, pirinç pudrasının kokusunu içimde uyandırabilirim” demesi istemli hatırlamayla; Kış Bahçesi fotoğrafını Proust’un romanında ayakkabılarını çıkartırken birden büyükannesini hatırlamasına benzeterek anımsama kadar kesin bir duygu veren diye tanımlaması ise istemsiz hatırlamayla (irade dışı)¹⁴ ilgilidir. (26, 28)

Barthes’a göre fotoğraf, şimdi ile bağlantılı geçmişin yâd edildiği [salt bir anı] değil, şimdi ile bağlantılı geçmiş ve geleceğin ortasından alıntılanan ve aynı zamanda karşı hafızayı³⁷ oluşturan bir aorist’tir (muzari³⁶). (37)



Roland Barthes

Eline geçen kendi fotoğrafındaki atkı ve kazağı inceleyip hafızasını zorlamasına rağmen, nerede çekildiğini hatırlayamaz Barthes. Ancak aynı fotoğrafta kesin olan şey Barthes’ın orada olduğu gerçeğidir; kesinlik ve unutma arasındaki bu çarpılma

birtür vertigo'ya^{xlix} sebep oluyordur Barthes'ın zihninde... (36)

Bir fotoğraf karşısındaki bilincimiz ister Kristeva'nın tezinde⁴¹ ortaya koyduğu gibi nesnenin hatırlattığı ilk olguya bağlı olarak başka nesnelere, olgulara ulaşsın; ister Proust'çu anlamda, zamanla ve uzaklıkla kaybolmuşa ilişkin 'belleğin nostaljik yolunu'⁴⁸ izlesin; fotoğrafın asıl temsil ettiği, hatıraları yenilemesi değil, gösterdiğinin gerçekten orada olduğuna tanıklık etmesidir. (35, 36, 48)

xlix Vertigo, denge sisteminin bozulması sonucu meydana gelen baş dönmesidir.

KIŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFININ ÖZNEL YAPISI

Barthes kış bahçesi ismini verdiği fotoğrafa bakarken, annesinde anlam veremediği bir çekince fark edip, bu durumu sorgulamaya başlıyor. Daha yakından anlamak istediği kış bahçesi fotoğrafına ne kadar uzun bakarsa baksın yeni bir ayrıntıya ulaşamıyor. Fotoğrafı büyütünce, kâğıdın greninden başka bir şey göremeyip, anlama ulaşmak uğruna görüntüyü bozduğunu; yok büyütmeyp, yalnızca incelemekle yetinirse yeni bir şeye ulaşamadığını görüyor ve sonunda bir amaç uğruna fotoğrafa böyle türlü baskılar yapmakla ortaya bir şey çıkaramayacağını anlıyor. Amansız sürdürdüğü bu uğraşına hayıflanıp, kendini hayalperestlikle yaftalayan Barthes, fotoğrafı gördüğü haliyle değerlendirmeye girişiyor. (31, 41)

Barthes, fotoğrafının çekilmesini istemeyen annesinin, çekilmeyi reddetmesinin bir tavra dönüşmesinden çekindiği için, kendini fotoğrafa vermiş olduğunu, Barthes gibi görüntüsüyle boğuşmamış olduğunu düşünüyor. Barthes’a göre annesi kendisinin yaptığı gibi ahlaki bir değer yerine daha yüksek bir başkasını -bir başka uygar değeri- koymakla uğraşıp, değişime açık olmadan neredeyse benzer fikirlerle bocalayıp avunan, kendini varsayan biri olmamış. (27)

“Gereksinme duyduğum bütün, görmekte olduğum bedene (özlediği beden) götüren” diye tanımladığı Kış Bahçesi fotoğrafı Barthes’a göre:

1-Ölümün olumsuzlamasını, yaşama (güce) dönüştüremeyeceği için diyalektik değildir. (37)

2-Ortak bir anlamlandırmaya tabi tutulursa, kişiye özel ‘yara’ ortadan kalkacağından fotoğraf olsa olsa ‘zevkin bakış

açısına' veya studium'a dahil olur. (30)

3-Kış bahçesi fotoğrafı, ütöpik olsa da 'biricik varlığın, tanımlanmışın ötesindeki tezahürünü temsil ettiğinden, nesnesini ifşa ederken taşıdığı tüm olumsuzlukları aşmış bir fotoğraf. (28)

4-Öz olan, özü veren bir görüntü. (21, 30)

5-Anneden fışkıran ışınların hazinesi (saçından, teninden, giysisinden). (34)

6-Godard'ınⁱ imajı 'yalnızca bir görüntü (eksik bilgiye haiz)' olarak tanımlamasına karşın, 'Kış Bahçesi' Barthes için doğru ve eksiksiz bir görüntü. (28)

7-Bu fotoğraf, Barthes'a özel olduğundan fotoğrafa ilişkin "iyi, doğru" gibi olumluluk taşıyan ifadeler, olumsuz olabilecek diğer kavramlarla yer değiştiremez. (30)

8-Barthes'a içten gelen bir üzüntü veriyor; fotoğraf kederi, mateme dönüştüremiyor.ⁱⁱⁱ (37)

ⁱ "Non pas une image juste, mais juste une image" Godard.²³

ⁱⁱ Kış Bahçesi fotoğrafını çeken kasaba fotoğrafçısı, Barthes'a göre olsa olsa güzel bir fotoğraf (imaj) çekmenin peşindeydi.

ⁱⁱⁱ Keder içsel, matem içsel kederin dışavurumu biçiminde yaşanır.

KIŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFININ NESNEL YAPISI

Barthes fotoğrafı paylaşmadığı için, Kış Bahçesi fotoğrafı bu güne kadar bir bilinmez, bir sır olarak kalmış ve böylece Barthes tarafından göstergebilimsel izaha kapatılmıştır. Kış Bahçesi fotoğrafı hakkında bilinenler, Barthes'ın Camera Lucida'da bahsettiği şu özelliklerden öteye geçemiyor:

- 1-Eski, soluk, sepya baskı bir fotoğraf.
- 2-Albüme sığsın diye köşeleri kesilmiş.
- 3-Fotoğrafta seçilen iki çocuk var (fotoğraf net değil).
- 4-Fotoğraftaki çocuklar 5 (Barthes'ın annesi) ve 7 yaşındaki erkek kardeş.
- 5-Fotoğraf, camlı bir limonluğun (kış bahçesi) içindeki ahşap bir köprünün başında çekilmiş.
- 6-Cepheden çekilmiş bir fotoğraf.
- 7-Fotoğraftaki erkek çocuk köprü korkuluğuna yaslanmış, kız çocuk daha geride.
- 8-Kış Bahçesi fotoğrafının çekildiği yer, 'Fransa'nın Chen-nevieres sur Marne'de' kasabası.
- 9-Fotoğrafı çeken bilinmiyor; kasaba fotoğrafçısı olduğu tahmin ediliyor. (28, 34, 46)

KİŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFINI NEDEN GÖREMİYORUZ?

Kış bahçesi fotoğrafı ne bahsinin geçtiği Camera Lucida da ne de başka bir yerde yoktur, Barthes onu görmemize izin vermez; çünkü Barthes'ın fotoğrafın genelleşebilme ihtimaline ilişkin çekincesi vardır. Barthes'a göre; her bir fotoğraf göndergesinin özel bir görünüşü olarak okunur; fakat fotoğraf çağı (1839'dan beridir) özel olanın kitle üzerine, daha doğrusu özelin genelleştirilmesi anlamına gelen yeni bir toplumsal değerin yaratılmasına denk düşmüştür; özel olan, kitle tarafından olduğu gibi tüketilir. Barthes, fotoğrafların böylesi amansız bir saldırganlıkla tüketilmesi karşısında, çok değer verdiği Kış bahçesi fotoğrafını, "onu çoğaltmam" diyerek, yığın içine terk etmek istememiş, o fotoğraf aracılığı ile düşüncelerini anlatarak özlediği annesine yaklaşmayı tercih etmiştir. (30, 40)

Kış bahçesi gibi noeme'si olan fotoğraflar şiddetin, yoğunluğun, aşırılığın, ifrat deneyiminin etkisi altındaki günlük fotoğraf seli içinde ilgisizlikle karşılanmaya mahkumdur. (32)

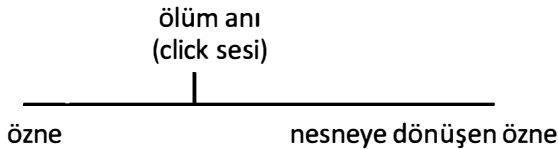
Barthes'ın bir diğer çekincesi de, fotoğraf hakkında bilgisi olanın ölümüyle, fotoğrafın temsil ettiği bağlam ve bilgi akışının kaybolmasından ötürü fotoğrafın 'anlam yitimine' uğrayacak olmasıdır. (38)

.VI.

KIŞ BAHÇESİ FOTOĞRAFI VE ÖLÜM

Yaşamla ölümün buluşması gibidir, Kış bahçesi fotoğrafında Barthes'ın hissettiği. Annesinin varlığı ve ölümünü sonsuz sıfatlar yerine, Schumann'ın 'Gesang Der Frühe' eserinde bulur Barthes; bu iki olguyu aynı anda hissettiği eseri dinlerken annesine uzanan yol aydınlanıyordur notalarla. (28)

Fotoğrafı, romantizmin aşk ve ölüme yaklaşan uzantısı üzerinden çözümlmeye girişen Barthes'a göre ölüm fotoğrafın sureti, eidos'udur⁴⁹. Fotoğraftaki klik! sesi, yaşamla ölüm arasındaki geçiş gibidir der Barthes; fotoğraf o anda var olanı kaydetmiş olsa da, yüzeyde belirmiş olan o şeye biz daha bakamadan, o ölüme doğru yürümeye başlamıştır bile... (5, 30, 38).



İster coşkulu ister neşeli, ister güzel velhasıl içeriği nasıl olursa olsun, fotoğraflar nihayetinde gösterdiklerinin gelecekteki ölümlemlerini (yok oluşlarını) sakladıklarından meydan okuyan bir gerçekliğe sahiptirler. (40)

Ölmüş birinin fotoğrafı elimize geçtiğinde, o fotoğrafın çekildiği andaki bağlamını okuyamaz, sadece ölümü hissederiz. O ölümün kuşatıcılığında kendi ölümümüzü de düşünürüz bir anlık da olsa. İki ölüm arasında beklemek gibi; fotoğrafın ölümle dolayimsız ilişkisi der buna Barthes. (38)

İKİ KEZ YİTİRMEK

Zorlu bir arayışın sonunda ulaştığı ‘kış bahçesi’ fotoğrafında annesinin görüntüsü, annesinin ölmeden önceki hasta hali kadar üzüyor Barthes’ı ve bu durumu ‘ikinci ve yeni bir kaybetme’ olarak tanımlıyor.

NASIL İKİ KEZ YİTİRİYOR?

1.YİTİRİŞ

İlk yitiriliş, annesinin bakımını üstlenip, özellikle annesinin son günlerinde onun o güçten takatten kesildiği o zor, sağlığının iyiden iyiye bozulduğu anlarda artık eskisi gibi olamayacağını anladığında... (29)

–“annem zayıf ama çok zayıf düşmüştü, ben onun zayıflığını yaşadım.”

–“son çöküşünde...” (29)

2.YİTİRİŞ

İkinci yitiriliş¹⁹ ise, annesinin hastalığı ile belirginleşen yorgun halinin aslında yeni bir durum olmadığını anladığı, Kış Bahçesi fotoğrafına bakınca gerçekleşiyor; Mallarme’nin deyişiyle ‘olduğu gibi’¹³ gördüğü annesinin bu bedbaht halinin^{lii} aslında annesinin küçüklüğünde de var olan genel haletiruhiyesi olduğunu anlıyor. (29)

lii Barthes, annesinin fotoğraflara yansıyan mutsuzluk halinden babayı (dedesini) sorumlu tutuyor. (28, 29)

DİVALEKTİK DIŞI ÖLÜM:

Barthes, annesiyle olan ilişkisini karşılıklı buyurmak, nutuk çekmek, dikte etmek gibi anlaşmayı oluşturan ‘ses ve görüntü’ olguları olarak değil; sevginin uzam ve tınılarının sarıp sarmaladığı bir beraberlik olarak tanımlıyor. Bu güçlü sevgi, annesinin yaşlanmasıyla birlikte evrilip (çocuk Barthes annesine ebeveyn oluyor), hiçbir zaman çocuğu olmayan Barthes’a annesini adeta bir çocukmuşçasına veriyor (annesini, çocuğu gibi görüyor) ve nihayetinde mecazi çocuğun (yani annesinin) ölümüyle de kendisini doğuracak annenin yitirilmiş olmasından, kendisinin de artık doğamayacağı bu dünyada mutlak yok oluş hali ile karşı karşıya kaldığını belirtiyor. (29)

.VII.

FOTOĞRAF OKUMA VE KAVRAMSAL DEĞİNİMLER

GÖSTERGE/GÖNDERGE¹

Barthes'a göre, doğası gereği göndergesine yapışık olan fotoğrafın bu eşine ender rastlanan bağıllığı, fotoğraf hakkında yoğunlaşıp, yazmayı zorlaştırır. Fotoğrafa 'gönderge, arzu-lanan nesne ve sevilen beden' üzerinden yaklaşan Barthes'a göre piyasa kitapları teknik sınırların ötesine geçememekte; üstelik okuru yönlendirerek yalın görüşü paralize etmekte, duygunun değişkenliğinden uzaklaştırıp algının kaybolmasına sebep olmaktadır. (2)

'İşleticinin fotoğrafı', duyularıyla bakaç arasında oluşurken, fotoğraf bu ilişkiden bağımsız; göndergenin üzerinden, hassas yüzeye düşen ertelenmiş ışığın tesiriyle ortaya çıkar; ertelenmiştir çünkü fotoğrafı aygıtın kaydettiğinden bir süre sonra görebiliriz; dolayısıyla izleyicinin fotoğrafı, özü bakımından nesneden yayılan ışınların aygıtı ulaşmasından sonraki süreçte belirir. Bu sebeple bir fotoğrafı okurken, fotoğrafın neleri kapsayıp kapsamadığını hakkında ipucu vereceğinden tüm bu süreleri (poz, erteleme...) dikkate almak önemlidir. (4, 33)

Fotoğrafı anlamak (görmek) teknik, gerçeklik, röportaj, sanat vb. gibi bilindik ilgilerden arınmayla sağlanacak mutlak yalınlık içinde gerçekleşir. Anlamı kavramaya yönelmek için sükûnete ermek (susmak, gözleri kapatmak) ve onu anlamamızı sağlayacak detayın kendini ele vereceği o ana odaklanmakla mümkün olur. Ancak bu kavrayış, Barthes'ın 'düşün haval kırıcı statüsü' ifadesinde, bazen bir düşte bir şeyin yerinin

yanlış olmasındaki gibi zorluk ve anlaşılması sisifos⁵³ işi çaba gerektirir; öze ulaşmak için tırmanmak, onu göremeden aşağı inmek ve her şeye baştan başlamak... (22, 27)

Göndergesi ile aynı doğaya sahip olan fotoğraf da bu çabanın derecesine göre ya herkesin gördüğü ve bildiği bayağılığın sesinden ya da özü olan yalınlığın sesinden okunacaktır. Keşfetmenin, arzu dolu beklentisidir inceleme arzusu; fotoğraf yüzeyinin derinliklerine inmek ve öteki yüzüne ulaşmaktır; bu yüzden fotoğrafa yalnızken bakılır. Odaklanmanın güç olduğu, anonimden yoksun bir fotoğraf gösterisinde, tanık olduğumuz durumların fotoğrafları bile, özelin genelleştirilmesiyle yapılan okumalara teslim olurlar; oysa her bir fotoğraf göndergesinin özel bir görünüşü olarak okunmalıdır. (32, 40, 41)

ZAMAN VE KAYDETME BİRİMİ OLARAK POZ

Barthes, fotoğraf makinesini zamanı durduran bir tür silaha benzetir. Fotoğrafın zaman unsuru olan poz ise fotoğraf doğasının temeli ve dinamik süreye bağlı olmaksızın (2 dakika-da olabilir, 1/10 saniye de...) fotoğrafın birimidir. (5, 33)

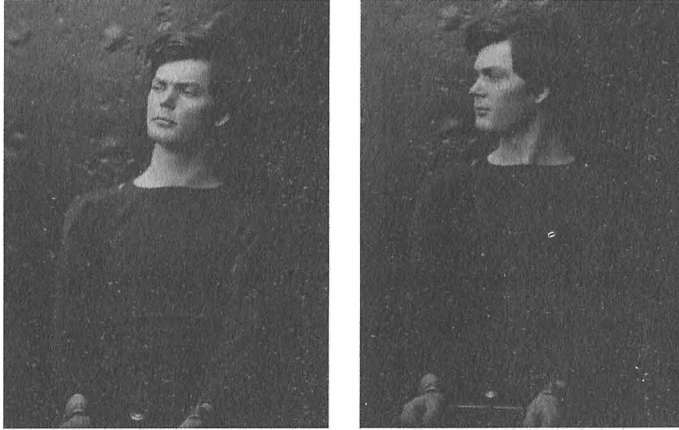
Punctum'un diğer bir unsuru olan 'zaman', fotoğraf yüzeyinde çekilmiş olanın geçmişteki görüntüsüyle, gelecekte nasıl olsa yok olacağı olgusunu aynı anda görmemize sebep olur; ucunda ölüm olan gelecekle geçmişinden kılığı!.. Geçmiş ve geleceğin fotoğrafik yüzeyde çakıştığı bu eşdeğerlik^{liv}, ayrıntı olarak beliren punctum'dan farklı olarak biçime değil duygusal bir yeğinliğe^{lv} aittir. Bu yeni punctum, noeme'nin iç parçalayıcı vurgusu ve

liv Eşdeğerlik (equivalence, aorist): Olacak ile olmuşu aynı anda okumaktır (fotoğraf çekildikten sonra gerçekleşecek olan -this will be- ile gerçekleşmiş olan -that has been-).

lv Yeğlilik: Duygularla ölçülebilen bir büyüklüğünün olması anlamındadır.

onun mutlak temsili olan zamandır ve bu punctum'un yer aldığı fotoğraflarda 'zaman yenilgisi' okunur: bu ölmüştür, bu ölecektir, bu da ölmüştür, bu da ölecektir... (5, 10, 39)

Lewis Payne portresinin studium okuması: "fotoğraf fena değil, genç de öyle" iken; punctum okumasında, 'zamansal unsur'^{lvi} devreye girer: "O ölecek". (39)



Alexander Gardner tarafından çekilmiş
Lewis Payne portreleri, 1865

Bir 'canlı tabloda'^{lvii} bulunan göndergelerin her birinin kendilerine özgü olan zamanlarının, canlı tabloyu oluştururken ortak ve tek bir zamana indirgenmelerinde olduğu gibi, fotoğrafta da zaman oburca yutulmuştur. Akışına devam eden kanın, damarın belirli bir kesitinden geçişindeki gibi; zamanın donmuş hali gibi görünen fotoğraf da yaşamın öncesi ve sonrası arasındaki bir geçiş anıdır. Fotoğraf sadece geçmişe ilişkin

lvi Aynı fotoğrafa fotoğrafın zamanından bakarsak o ölecek, aynı fotoğrafa günümüzden bakarsak, o öldü..

lvii tableau vivant³⁵

değildir; kaydedilen an, -tıpkı kan gibi- bilinmeyen bir oluşum-
la geleceğe akmaya devam eder. (37)

Fotoğraf gösterdiğini, diğer bir deyişle göndergesinin
oradalığını onayladığından, fotoğrafta görülenlerin^{lviii} varlığı
metaforik değildir. Ceset fotoğrafı da, öldükten sonra hatıra
amaçlı çekilen fotoğraf da; göndergesinin orada olmuşluğunun
gerçekliğini onaylar. Göndergenin ‘canlı mı, ölü mü?’ ol-
duğu fotoğrafın konusu değildir; fotoğraf kesinliği değil, noe-
me’yi ifşa eder. (33)

Barthes, Salzmann’ın fotoğrafı üzerinden fotoğraftaki üç
farklı zamana dikkat çeker;

1-Bu fotoğrafı çekenin zamanı

2-Bu fotoğrafa bakanın zamanı

3-Olan bitenden kayıtsız, evrenin kendi zamanı (39)



Auguste Salzmann Fotoğrafı, 1850-54

^{lviii} ‘göndergeler’ anlamında kullanılmış.

İKİNCİ BAKIŞ

Göz erimi, salt bakmayı değil aynı anda düşünebilmeyi de zorunlu kılar. Kafka da görmenin salt bir bakışla değil, zihnin de devreye sokulmasıyla gerçekleştiğini, Janouch'un "Görüntü için gerekli koşul görmedir" sözüne "Biz nesneleri aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız, öykülerim gözlerimi kapatmanın bir yoludur" diye karşılık vermişti. (22)

Fotoğraf, örtüktür; fotoğrafın içinde punctum gibi ok misali saplanmayan, ancak onun kadar önemli olmasına rağmen kodları onun kadar açık olmayan ikinci bir bakışla ortaya çıkarılabilecek kişisel bir mesaj daha olabilir. O mesajı okuyabilmek, ondan kopup başka yöne bakarak ya da gözler kapalı düşünerek mümkün olabilir.

Örneğin Barthes'a göre, Charles Clifford'un Alhambra fotoğrafı^{lix} tipik turist fotoğraflarından farklıdır; bu fotoğrafa yapılan ikinci bakış Alhambra'da yaşama isteği uyandırır. Bu yaşama isteği kendinde beliren bu arzunun doğrudan görme-ye bağlı olan düşsel ya da deneyime dayalı bir istek değil, ilerideki ütöpik bir zamandaymış ya da Freud'un deyişiyle geçmişte bulunulduğundan emin olunan anne bedenindeymiş hissi veren ikinci bakıştan kaynaklanır; Baudelarie'in, 'Yolculuğa Davet' ve 'Önceki Yaşam'²⁶ eserlerinde hissettirdiği gibi... (16)

*Karışık göklerinin
Islak güneşlerinde,
O hain gözlerinin
Bol yaşları içinde,
Daima parıltılı*

^{lix} Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (16)

*Gözlerinin esrarlı
Cazibesi var.*

*Orda ne varsa süs, sükun ve şehvet,
İntizam ve güzellikten ibaret.*

...

(Charles Baudelaire'in 'Yolculuğa
Davet' isimli eserinden bir bölüm)^{ix}

KÖR ALAN

Sinema perdesi, fotoğrafta olduğu gibi bir çerçeve değil, saklanacak yerdir. Yani, sinemada o an görülenler, fotoğrafta olduğu gibi sabit kalmaz; sinemada görünen bir sonraki karede görünmeyen olur ve bu kör alan kısmi görüşümüzü ikileştirir.^{ixi} (23)

Hareketsiz bir görüntü olarak fotoğraf, ilk bakışta sinema-daki gibi bir kör alana sahip değildir; çünkü içindekiler hareket etmez, çıkmaz (belirmez) ve ayrılmaz ancak tek bir unsur donukluğu bozar ve fotoğrafta da bir kör alan (gizli öte) oluşabilir: punctum... Örneğin, Wilson'un Kraliçe Victoria'yı 1863'de Balmoral'da çektiği fotoğrafta^{lxii} atın yanındaki dizgini tutan etekli adamın^{lxiii} statüsü bilinmese de (hizmetli mi? uşak mı? akraba mı?) ne yapmaya çalıştığı açıkça anlaşılıyor: atı kontrol altında tutmak. Öyle ya, ya 'at şaha kalkarsa, düşünün manzarayı!'... İşte Wilson'un çektiği bu fotoğrafın içinde, görünürde olmayan ama punctum olarak yer alan bu olgu, detay (kör alan) fotoğrafın durağanlığını aşmasına sebep oluyor. (23)

Erotik ile pornografik fotoğrafı ayıran da, kör alanın dinamimidir. Pornografik fotoğraf da punctum yoktur. Pornografik beden kendini gösterir ama vermez, cinsel organlar nişinden ayrılmayan heykeller gibi²⁴ birer fetiş nesnesine dönüşmüşlerdir, bu tip fotoğraflara ilk anda gösterilen o aşırı ilgi, yerini hemen bıkkınlığa bırakır. Erotik fotoğrafsa, cinsel organları merkezleyen bir anlayışa sahip olmadığından, yarattığı 'kör alan' sayesinde izleyicisini kendi çerçevesinin dışına götürür. (23)

lxi 'ikileştirir' ifadesiyle, görüşümüzün kapsamının attığı vurgulanıyor (Bazin'in çerçeve içi-dışı olgusu)³⁰

lxii Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (23)

lxiii Atı tutan etekli adam, Kraliçe Victoria'nın dış hizmetlerinde görevli İskoç kökenli John Brown (1826-1883) isimli bir uşaktı.

SERÜVEN İLKESİ

Yaşama bağlanamayan fotoğraflar varoluş halinde olmadıklarından serüven ilkesinden de yoksundur. “Serüven yoksa fotoğraf da yoktur” diyen Barthes, bu düşüncesini Sartre’ın ‘gazete fotoğrafları’ hakkındaki görüşleri üzerinden aktarır. Sartre’a göre, gazetelerde yer alan kimi fotoğraflarda görünen insanlar, belli ki fotoğraf çekildiği anda orada olmalarına rağmen, fotoğrafa aktarılırlarken Dürer’in Şövalye, Ölüm ve Şeytan gravüründeki gibi varoluş halinde değildir. (7)



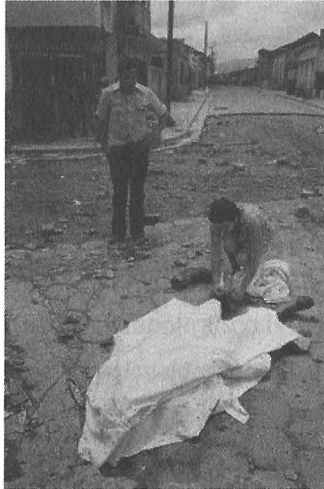
Albrecht Dürer'in 1513'de yaptığı 'Şövalye, Ölüm ve Şeytan' isimli gravür

Görüntü yerine birer nesne olarak kurulan, varoluştan yoksun unsurlar; gösterge ve imaj arasında sürüklenip durur ama her ikisine de yaklaşamazlar. (7)

İkilik, Girişim

Barthes, uzun süre bakma isteği duyduğu Koen Wessing'in fotoğraflarındaki ayrıcalıklı durumu 'ikilik' kavramı üzerinden açıklar. Yaptığı çözümlemede; aynı dünyaya ait olmayan bi-leşenlerin Wessing fotoğraflarında bir arada olduklarını fark eder; aynı coğrafyada bulunuyor olsalar da birbirinden farklı işleri ve yaşam gaillesi olan 'asker ve rahibe' aynı karededir. (9)

Barthes'ın ikiliğe benzer olarak ortaya koyduğu diğer bir kavram olan girişim, ikilikten farklı olarak fotoğraf içindeki tezatlıklar değil, fotoğraftaki anlama sızan ve onu oluşturan diğer unsurlardır. Aşağıdaki Wessing fotoğraflarında kadrage giren ayak ve ölünün üzerine örtülen kumaş parçası fotoğrafa dâhil olan, ona karışan, müdahil olan girişimlerdir. (9)



Koen Wessing tarafından, 1979 yılında Nikaragua'da çektiği diğer bir fotoğraf

HAVA (AURA^{lxiv}, HALE⁴⁶)

Barthes'a göre hava:

1-Bir şeyin yalnız kenar çizgileriyle tek renk olarak beliren görüntüsü, gölgesi, silüeti gibi şematik ya da düşünsel değildir.

2-Etki alanı arttırılarak yapılacak çıkarımlarla (büyütmek, incelemek vb.) ulaşılamaz.

3-'Bedenden ruha işleyen' bir duygu, iç kısırtısı gibi taşkın olandır.

4-Kiminde iyi kiminde kötü olan küçük, bireysel ruhtur; animuladır³⁸

5-Formüle edilemez.

6-Herhangibir önemle eşleştirip deşifre edilemez.

7-Lütuf, karşılık beklemeden belirendir.

8-Kapalı kuvvetler alanına girmediği sürece, öznde varolandır.

9-İlişik olduğu ile aynı tözden yaratılmış olandır.

10-Yaşam değerlerini^{lxv} gizemlice katıveren tinsel olgudur.

12-Bedene eşlik eden, onun ışığını yayan bir tayftır. (45)

Barthes'a göre, fotoğraftaki hava^{lxvi} çözümlenemez; çözüm-lemeye kalkışıldığında; kanıtın, kesinliğin peşine düşüldüğünden fotoğrafı da doğasından çıkarmış oluruz; çünkü fotoğraf doğası gereği çözümlenebilir değil, açık olandır. (45)

lxiv Walter Benjamin'in benzer bir yaklaşımla aura⁴⁵ olarak kavram-sallaştırdığı olguyla, Barthes da görünüş, atmosfer, ortam, hal, yayılım, ifade, anlatım, bakış anlamlarına gelen 'hava' benzeşiyor.

lxv Barthes'a göre, Richard Avedon tarafından 1976 yılında çekilen işçi partisi lideri A.Philip-Randolph yüzünde ve duruşunda iyilik halesi belirmiş.

Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (45)

lxvi 'yüzün havası'



Francisco Goya'nın 1796-97 yıllarında çizdiği
Kuyudaki kadın^{lxvii} resmi

Hava'nın olmadığı fotoğraflar anlamı değil, benzerliği verir. Hava'nın lakayıt, ilgisiz, umursamaz, aldırılmaz, gevşek, kaygısız, müstağni, sıradan, adamsendeci, fütursuz, meraksız, duy-

lxvii Gölgesi olmayan kadın mitinde²⁹, dileğinin gerçekleşmesi için kötü cadının istediği üzerine kuyuya taş atan kadının, yaşamın akışını bozduğu için gölgesini kaybedişi anlatılır.

gusuz bir aracı (mediator) tarafından ortaya çıkarılamayacağı riski iç parçalayıcı, yaralayıcı ve inciticidir. Çünkü hava'sız fotoğraflar ona bakana benzerlikten başka bir şey vermeyecektir. (45)

Hava herkesin sahip olduğu bir şey değildir; eğer varsa keşfedilmeyi talep eder, yoksa ve gölgesiz kadın mitinde²⁹ olduğu gibi bir kez parçalanıp kaybolursa geriye kalan yalnızca kısır (steril, verimsiz) bir bedendir. (45)

.VIII. STUDIUM & PUNCTUM

STUDIUM

Barthes’a göre, uysal bir erdem olan studium’la yüklenmiş bir fotoğrafla karşılaştığımızda -kaçırılmış bir enstantanenin bıraktığı akli meşgul eden o kısacık kederlenme anında olduğu gibi- fotoğrafla bir müddet oyalanıp, yolumuza devam ederiz. Bu oyalanma, okumaya karar verip vermemek arasında kaldığımız bir kitabın sayfalarını çevirmek ya da pek matah bulmadığımız bir sergide eserlere çabuk ve düzensizce göz atmak gibidir. Banal olmak için çok nedeni olan fotoğraflar sınıfına dahil ettiği studium’u, “yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır” diye tanımlayan Barthes’a göre studium içeren fotoğraflar bağırabilir (basın fotoğraflarında olduğu gibi) ama yaralayamazlar. (11, 17, 21).

Barthes’ın Camera Lucida boyunca ‘studium’ hakkında yaptığı tanımlar, sarf ettiği ifadeler ve bu ifadelerin eşdeğeri olan cümlecik, kavram ve kelimeler şunlardır:

Studium,

- 1-Bilgi ve kültürün uzantısı
- 2-Ayaklanma, harap sokaklar, cesetler, bunların sebep olduğu hüzn
- 3-Genel ve değişken ilgi, sevgi mesela ama aşk değil. Ortalama insanlara, eğlencelere, kitaplara, giysilere duyduğumuz belirsiz, kaypak, sorumsuz, sözde kibarca bir ilgi
- 4-Duyguların etik ve politik bir kültürün aracılığı ile temsili
- 5-Ortalama duygulanımların sonucunda hissedilen

6-Yaralı bir at görüp, onun yaralı olmasını insanla özdeşleştirip üzölmek gibi duygulara içkin

7-Kesinliğı olmayan, tutarsız tat ve bu tatla gelen heves

8-Severim, sevmem gibi tutarsız tadın geniş alanı

9-Katılımı sağlayan

10-Keyifli

11-Mutlu ya da mutsuz eden (ama delmeyen)

12-Yarım bir arzu

13-Kaygısız bir arzu

14-Yarım bir heves

15-“İdare eder” düşüncesi16-Şöyle böyle hoşlanılan

17-Fotoğrafçının niyetiyle karşı karşıya gelip, o niyetleri tartışmak; görüşler kabul ya da ret edilse bile sonuçlarla uyum içinde olunan

18-Fotoğrafçısı keşfedilebilir (doğa çekiyor, makrocu, soyut çalışıyor vb.)

19-Fotoğrafçısının çekim niyetleri tespit edilip, canlandırılabilir (şöyle yapmak istemiş vb.)

20-Kurgulanabilen fotoğraflara ait

21-Fotoğrafçısının mitleri (inanç, felsefe vb.) inandırıcı olmasa da okunabilen (sefalet içindeki işçileri çeken burjuva fotoğrafçı vb.)

22-Fotoğrafın çekildiğı yerin gerçekliğini ortaya koyarak, izleyicisini uzlaşmaya teşvik eden bilgilendirme, temsil, gösterme, şaşırtma ve ilgiyi harekete geçirme gibi işlevleri olan

23-İzleyicinin gerçek acı ya da sevincini değil ama duruma ilişkin farkındalığını sağlayıp onu hoşnut eden

24-Esasa ilişkin edilgen, olumsuz, istifhamlı ve empatik gibi bir dizi üretimi sunan tekil fotoğraflar

25-Pornografik olan (10, 11, 17, 21)

PUNCTUM

Barthes, punctum'ü ayrıntıya, zamana, duruşa bağlı kavrayışlarla ele alır. Nesne parçası ya da bir duygunun özü olan punctum bakışın ısrarı sonucu yinelenen bir ayrıntıdır; bu yinelenememin tezahürü olan punctum, ona baktığımızda başlayan başkalaşmada kapladığı alanın önemi olmaksızın, kat edilen boşluğun hissine tekabül eder. (18, 19, 21)

Punctum metonimik¹⁸ bir genişleme gücüne sahiptir; aktiftir (fili, canlı) ve birkaç kelime ile hemencecik ifade edilebilir: Şimşek, parıldama, yanıp sönme, başkalaşım. Tetiklemese de orada olanın katılıma, birleşme meselesidir; geçmişin ısıltısını ya da karanlığını veren, hassaslaştıran, sempati, şefkat duygusu uyandırandır punctum. (19, 21, 23)



Duane Michals tarafından 1958'de çekilen
Andy Warhol portresi

Punctum ilk bakışta göze çarpmayan bir ayrıntı olabildiği gibi, aşağıdaki Andy Warhol portresindeki gibi tüm çerçeveyi de doldurabilir; bu fotoğrafta punctum: yayvan ve düz kenarlı itici tırnaklar... (19)



Andre Kertesz tarafından 1926 yılında çekilen
Tristan Tzara portesi

Punctum'u fark etmek sadece fotoğrafçının değil, izleyicinin de marifetidir Barthes'a göre: Punctum her ne kadar aniden (apansız) ve delici olarak görülebiliyor olsa da, bir o kadar da örtük ve gizlidir. Kertesz'nin Tzara portresinde, punctum kapı pervazındaki kocaman el ve pek de temiz görünmeyen tırnaklar... (19, 22)

Punctum, fotoğrafta yer alan bir duruş, bir oluş da olabilir.

Barthes'a göre Mapplethorpe fotoğrafında^{lxviii} punctum; kodlanamayan, bıraktığı etkinin tam olarak çözülemediği, tuhaf ve çelişkili hisler bırakan Robert Wilson'un duruşudur (beyaz ayakkabılı olan). (22)

Punctum, öte'dir;^{lxix} ince, hafif, uçucu, gizli, kolayca fark edilmeyen, muğlâk, anlaşılması güç olandır. Punctum, ahlaki olmak zorunda değildir, edepsiz de olabilir. İzleyicisine fotoğrafın dışında, görülmesine izin verilenin ötesindeki bir canlılığa sebep olan arzunun tetiklenmesidir punctum.

Bu arzu;

1- Cinsel organları görmekle sonuçlanacak bir çıplaklığın devamına doğru değil

2-Çıplaklığın devamındaki bir fanteziyi göstermeye doğru değil

3-Beden ve ruhun bir arada olduğu mutlak mükemmelliğe doğru yönelen arzudur ki, bu yol arzunun kairos'una²⁵, (arzunun niteliğine) ulaştırır. (19, 23)

Zaman olarak ele alınan punctum^{lxx} da ise, zaman yenilgisi vardır; 'varolan ile yokolacak olan' aynı yüzey üzerindedir. Çağdaş fotoğrafların bolluk ve çeşitliliğiyle az çok bulanıklaşmış olan bu punctum, tarihsel fotoğraflarda belirgin bir biçimde okunabilir. (10, 39)

Önümüzdeki bir fotoğrafa yaptığımız doğrudan bakışımızla, dilini doğru tercüme edemediğimiz için punctum'ı doğru tespit edememiş olabiliriz. Dolayısıyla punctum, fotoğrafa bakılan anda değil de, fotoğrafın sonradan düşünüldüğü anda da açığa çıkabilir. Barthes da aynı sebepten dolayı, James Van der

lxviii Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (22)

lxix Gizli öte (23)

lxx Barthes, baktığı eski tarihli fotoğrafta yer alan uçağı seyreden iki kızı örnek göstererek; kızların muhtemelen şu anda ölü olduklarını, ancak yaşıyorlarken de zaten öleceklerini ifade ederek; bir fotoğrafta yer alan öğelere ilişkin zaman yenilgisini vurgular.

Zee'nin aile portresi fotoğrafına^{lxxi} ilk baktığında punctum'un dikkati çeken gözlük değil (delmiyor çünkü), kızın 'düşükçe bağladığı kemer' ve 'bağcıklı ayakkabıları' olduğunu söylese de, düşündüğünde punctum'un 'kadının taktığı kolye' olduğuna karar verir. Çünkü Van Der Zee'nin fotoğrafındaki kolye Barthes'a halasını ve onun kasvetli yaşamını hatırlatmıştır.

Barthes'a göre fotoğrafı izleyen bir başkası da fotoğraf içindeki diğer bir nesneyi geçmişindeki bir olguyla bağlantılandırabilir (hatırlama). Punctum, bağlantısı olan bu nesnenin bir uzamı da olabileceğinden, punctum'u ifade etmek kişinin kendisini, kişisel kodlarını deşifre etmesidir de bir bakıma... (19, 22)

Camera Lucida boyunca Barthes'ın 'punctum' hakkında yaptığı tanımlar, sarf ettiği ifadeler ve bu ifadelerin eşdeğeri olan kavram ve kelimeler şunlardır:

- 1-Studium'u kırar ya da deler
- 2-Studium gibi egemen bilinçle fark edilemez
- 3-Nietzsche'nin egonun antik egemenliği ilkesiyle belirir
- 4-İstem dışı hatırlamanın geçitine yaklaştırılabilir
- 5-Tanımlanamayan ama rahatsız eden
- 6-Bir ok gibi fırlar (görülür), (fotoğraftan) yükselir ve saplanır
- 7-Yara, ezik, çürük, ısırik, kesik
- 8-Diken batması, delik, delip geçen
- 9-Nokta (punto), sivri uçlu bir aletle yapılan iz, çentik
- 10-Yama
- 11-Benek, ufak leke, ben
- 12-Göz
- 13-Zehirli iğne, arı iğnesi
- 14-Oyuk, çukur
- 15-Yaralayan, yere seren
- 16-Aşk
- 17-Diğer tarafa geçiren
- 18-Acı veren bir hal, kaza
- 19-Hücre

lxxi Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (19)

SATORİ OLARAK PUNCTUM

Ezoterik öğretilerde^{lxxii}, öğretinin nihai hedefinin anlaşıldığı an ya da bir konu üzerindeki derinleşme sonundaki yeni bir fikirle gelen aydınlanma anıdır Satori. Satori'deki uyanış anı, Barthes'a göre uzun zamandır aranılan bir şeyin bulunmasındaki hislerimize benzer. Bu an, tıpkı annesinin verdiği madlenin yumuşaması için çaya batırıp "...içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim" diyen^{lxxiii} anlatıcının hisleri gibidir. (21)

Satori gibi fotoğrafın gösterdikleri ile hissedilen ama hül-yalara sürüklemeyen anlık bir fark ediş olan punctum, akli doyuran mutlak bir bilgilendirmenin ötesinde, fotoğrafın diğer öğeleri ile kurulan birlikteliğin yalın gizemidir. Andırmaktan, benzerlikten ya da temsil etmekten fazlasını veren ve punctum'u ihtiva eden bu fotoğraflar ani bir uyanış, sözcüklerin anlatamadığı bir satori, nadiren gerçekleşen, biricik olan "işte bu kadar; ne bir eksik ne bir fazla" ifadesinin karşılığını verirler. (33, 45)

^{lxxii} Uyanıp, aydınlanmayı (satori) temel amaçlarından biri olarak kabul eden, 'Zen' gibi uzak doğu öğretileri.

^{lxxiii} Kayıp Zamanın İzinde, Marcel Proust, Swann'ların Tarafı, 10. Baskı, YKY, Sy. 49-50

HAİKU-PUNCTUM İLİŞKİSİ

Barthes'a göre bazı fotoğraflar Haiku'yalıxxiv yaklaşır; bir nevi punctum olan haiku punctum gibi somut, uzun ifadelerden teknik cambazlıklardan arınmış, yalın olmakla birlikte derindir. Ses-söz sanatı olmaktan çok bir yazı-fırça sanatıdır Haiku; söylenmez yazılır, dinlenmez okunur, gözle varılır tadına. Minimal gösterenle, çok'u ifade edebilmenin dengesi olan Haiku akla değil, duylara seslenir. Ne Haiku ne de Punctum bizi düşlere, hayallere sürüklemeler aksine her ikisi de durağanlığın içindeki ayrıntıya bağlı bir patlama ya da pencereden görülen küçük bir yıldız gibidir; olan biteni uzun uzadıya anlatmak yerine, özü verirler. (21)

Ixxiv Geleneksel Japon Şiiri¹²

STUDIUM VE PUNCTUM BİRLİKTELİĞİ

Studium ile punctum arasında bir ilişki ortaya koyulamaz; bu ilişki olsa olsa ‘bir arada olma hali’ olarak tanımlanabilir. Bu birliktelik diyalektiğe özgü bir ikilik değil, dualite’ye özgü bir ikiliktir. Kaldı ki, punctum (ayrıntı), yaratıcı bir mantığa uygun olarak değil, şans eseri ve karşılık beklemeden oradadır. Bir düzenleme söz konusu değildir. Studium, uzun uzadıya anlatılabilir; punctum’da tarif kısa ve nettir. (18, 21, 22)

Studium ile punctum’u aynı karede görebileceğimiz Lewis Hine tarafından 1924’de New Jersey’de çekilen fotoğrafta^{lxxv}, studium büyük kafa ve yürek burkan çocuklar; punctum ise kendisinininkinden başka bir gözden miras almamış olan kültürü dışlayan, ilkel adamın, çocuğun, manyağın, kirlenmemiş bilincin uzantısı olan saf gözün görebildiği danton yaka ve çocuğun parmağındaki sargıdır. (21)

Studium -her zaman- kodlanmışken punctum’un algılanmasına ‘bellek’ dışında yardım edilebilecek bir unsurdan söz edilemez; gözün algılayabileceği kadar büyük olması yeterlidir. Nadar tarafından 1882 yılında çekilen Pierre Savorgnan de Brazza fotoğrafında^{lxxvi} ise, çocuğun elini Brazza’nın²⁰ bacağına koyması, sapkınlığı içeren bir yoruma sebep olduğundan (kodlanmış), bu ayrıntı punctum olarak değerlendirilmez; kodlanmış olmasının yanında, isimlendirilebilir olması da bu hareketi punctum’un dışına iter. Çünkü punctum’un özelliklerinden biri de isimlendirilemediği için rahatsızlığa yol açıyor olmasıdır. Bu fotoğrafta punctum diğer çocuğun kavuşmuş kollarıdır. (22)

^{lxxv} Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (21)

^{lxxvi} Fotoğraf için: Camera Lucida, Roland Barthes. (22)

.IX. İvi FOTOĞRAF

Benimsemediği fotoğrafları, genel fotoğraf anlayışı içinden çıkartarak kendi iyi fotoğraf anlayışını ortaya koyan Barthes’a göre fotoğrafı beğenmek, ne fotoğrafçıya ne de bir fotoğraf türüne bağlı değil; çünkü ‘severim sevmem’ türünden bir hoşlanma hali, belirli bir kurala bağlanıp sabitlenemeyeceği gibi, genelleştirilemez de. Kaldı ki, bir fotoğrafçının tüm fotoğrafları^{lxxvii} eşit dereceli bir beğeniye mazhar olamaz. (6)

Barthes fiziksel, kimyasal, optik özellikleri ya da estetiği ön plana çıkarılmış, düzenlenmiş, piyasanın sanatı bol keseden dağıttığı türden fotoğrafları ve etkisinin arttırılması çabasıyla anlamlarından koparılmış fotoğrafları benimsemediği fotoğraflar kapsamına alır. Bu şekilde şaşırtıcılığı arttırılmış fotoğraflar sebebiyle olan bitene ya da anlama ulaşmak güçleşir. Kertesz’in fotoğraflarının Life dergisi editörleri tarafından reddedilmesi buna örnektir; reddedilmişlerdi çünkü çok konuşuyor, tepki vermeye zorluyor ve asıl anlamlarından farklı bir söylem içeriyorlardı. (8, 15, 35)

Kapı aralığında arkadan aydınlatılmış çıplak, otların içinde yatan eski bir arabanın ön tarafı, limandaki şilep, çayırdaki iki bank, çiftlik evinin penceresindeki kadın poposu, çıplak bir göbek üzerindeki yumurta gibi ilginçlik, şaşırtıcılık, bilinmezlik veya kompozisyonel meydan okuma ilkeleriyle ilgi çeken fotoğrafları ‘amatörler arası yarışmalarda ödül alan fotoğraflar!’ diye nitelendiriyor Barthes. (14)

lxxvii Barthes: Kertesz, Stieglitz ve Mapplethorpe gibi fotoğrafçıların çalışmalarını beğendiğini ancak bu beğenisinin çektikleri her fotoğraf için geçerli olmadığını belirtir. (6, 14)

BARTHES'IN 'İYİ FOTOĞRAF' ANLAYIŞI DIŞINDAKİLER (ÖTEKİ FOTOĞRAFLAR)

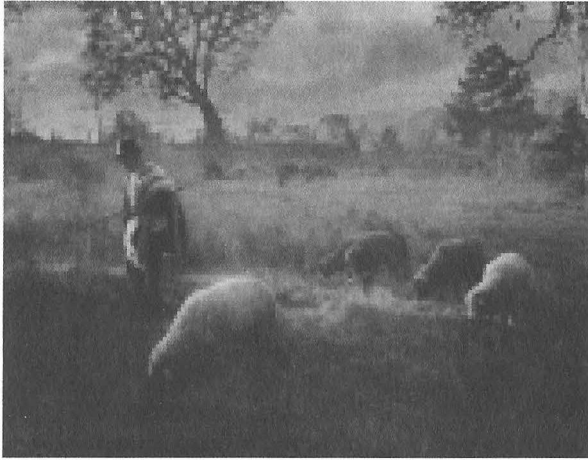
1-Atget'in⁴² insandan yoksun yaşlı ağaç gövdeleri, Pierre Boucher ile Germanie Krull'un⁴² kurgusal çıplakları ve bu fotoğrafçıların üst üste çekim gibi teknikleri uyguladıkları türden fotoğraflar. (6)



1897-1985 yılları arasında yaşamış Germanie

Krull'un bir çalışması

2-Fotoğraf, toplumsal bir eğilimin sonucuyla uysallaştırma-ya maruz kalarak varoluşundan kopabilir. Uysallaştırma, fotoğrafın diğer görsel mecralarla eş bir yargı ile icra edilmesi ya da değerlendirilmesi sonucu, fotoğrafın Constant Puyo'nun¹⁵ fotoğraflarında olduğu gibi doğasından kopup noeme'si dışındaki anlam yüklemelerine maruz kalması ya da fotoğrafın etki değerini arttırmak için onun noeme, tanıklık ve mecnuniliğinin indirgenmesi ile gerçekleşir. (32, 35, 47, 48)



1857-1933 tarihleri arasında yaşamış Constant Puyo'nun resimsi bir çalışması

3-Sürpriz ve şok fotoğraflar (basın fotoğrafları vb.)

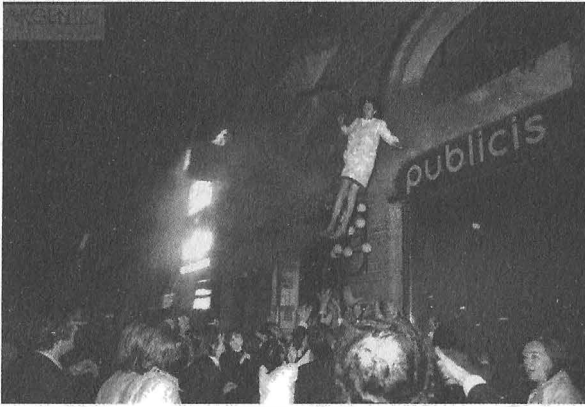
“Bir alay sürpriz!” diye hafife alarak nitelendirdiği sürpriz ve şok fotoğrafları punctum’dan ayırdığını vurgulayan Barthes’a göre punctum-örseleyici, incitici, yaralayıcı, sarsıcıyken; şok fotoğraflar tekil, punctum ihtiva etmeyen, bir anda algılanıp kolay unutilan fotoğraflardır. Bağırabilir ama yaralayamazlar. Sıradan ilgilerimiz kadar dikkat çekerler ama âşık edemezler, fotoğraf okumayı bölecek ayrıntıları yoktur. (14, 17)

Barthes sürpriz fotoğrafları iki kategoride inceliyor:

1-Fotoğrafik Canavarlar Antolojisi’ gibi taşıdığı isim, işaret ya da belirtcin nadirliği sebebiyle ender sayılan fotoğraflar. (14)

2-Resmin tarihsel numeni olarak ‘anın görkemini’ temsil eden, Antoine-Jean Gros’ın tablolarına benzeyen Francis Asperteguy’ın çektiği türden steril^{lxxviii} fotoğraflar. (14)

^{lxxviii} Barthes, ‘steril (kısır)’ kavramını, kendi içinde çoğalmadığından bakını tutamayan, bakıp geçilen fotoğraflar için kullanmış.



Francis Asperteguy'ın çektiği fotoğrafta hareket gözün durduramayacağı bir noktada durdurulmuş (Piblicis, Champs Elysees, 1972)

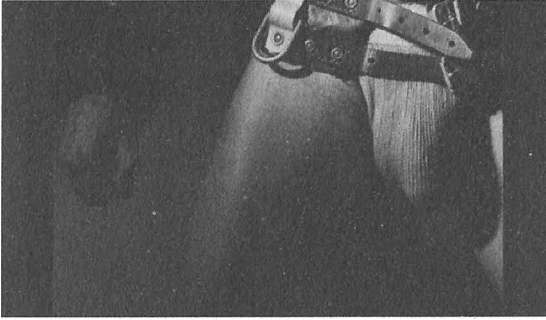


Napoleon Bonapart Yafa'da Veba Kurbanlarını Ziyaret Ederken,
Antoine-Jean Gros, 1804

4-Pornografik fotoğraflar

Erotizmden uzak taciz eden ‘pornografik fotoğraf’ homojen, tektip, düz ve sabittir; doğrudan bilinebilir, tek bir maksadı olan eylem pratikleri içindedir. Pornografik fotoğraf da punctum yoktur; cinsel organlar nişinden ayrılmayan heykeller gibi²⁴ gibi hareketsiz birer fetiş nenesidirler. Bu tip fotoğraflara gösterilen o ilk bakıştaki ilgi, yerini ‘hemencecik’ bıkkınlığa bırakır. (17, 23)

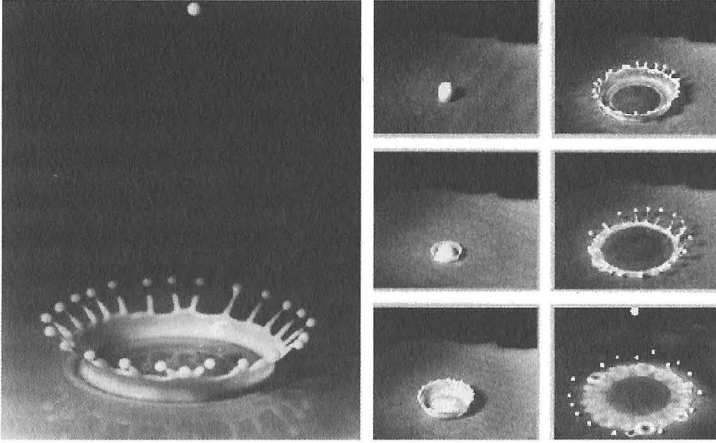
Kimi pornografik fotoğraflar, Mapplethorpe’un iç çamaşırları fotoğrafları gibi dikkati diğer bir yöne çekebilirse, punctum’a dönüşebilir. Erotik/pornografik fotoğrafı ayıran sa kör alanın dinamiğidir. Erotik fotoğraf, cinsel organları merkezleyen bir anlayışa sahip değil, yarattığı ‘kör alan’ sayesinde izleyicisini kendi çerçevesinin dışına götürür. (17, 23)



Robert Mapplethorpe’un bir fotoğraf çalışması

5-Maharet isteyen, yetenek barındıran fotoğraflar:

Harold D.Edgerton’un süt damlası fotoğrafı gibi düzenek ve yaratıcılık isteyen anlayışlarla çekilen deneysel fotoğraflar yalnızca gösterdikleri sürprizler ile dikkat çektiklerinden Bartles’in olaybilimci⁵⁰ yaklaşımı dışında kalırlar. (14)



D Harold. Edgerton tarafından çekilen 'Süt Damlası' fotoğrafları

1936



Teknik ekipmanları ile D Harold. Edgerton, 1942

1936

6-Fotoğrafçının 'tekniklerin akrobasisinde' aradığı şeyler!

Üst üste baskılar, distorsiyon, bulanıklaştırma, aldatıcı perspektifler, çerçeveleme gibi bilerek kullanılan çeşitli fotoğraf numaraları!



Maurice Tabard tarafından üst üste baskı tekniğiyle çekilen bir
fotoğraf, 1930'lar



André Kertész tarafından üretilen anamorfosis bir fotoğraf, 1930'lar

7-Kertesz'in penceredeki iki klasik büst fotoğrafı gibi şansı yakalamayı ve buluntuyu içeren fotoğrafları da "Kertesz'i severim ama komikliği değil" diyerek ilgi alanının dışına çıkarıyor Barthes. (14)



André Kertesz, Paris, 1928

8-Fotoğrafın Şiddeti, Şiddetin Fotoğrafı

Rilke'nin 'hatıralar kadar tatlı mimozalar yatak odamı dolduruyor' dizesinde mimozaların anılara benzetilmesi; hatıralarımızı renk, koku ve hatta müzikal bir atmosferden duyumsuyor olduğumuzu ifade eder. Ancak salt bir görüntü olan fotoğrafla hatıralarımıza yaklaşmak istersek, görüntünün kendisinden daha fazlasını bulamayız. Üstelik fotoğrafın içeriği reddedilip, değiştirilemez de, aksine fotoğraf zor kullanarak görüşümüze sahip olur. Bazı fotoğrafların yumuşak içerikli olması (bulutlar vb.) onu bu taviz vermezlikten kurtaramaz; "şeker" der Barthes, "bana göre şiddetlidir". (37)

Uğultulu, gürültülü, yaygaracı, şamatacı, bağırıp çağıran değil; sessiz olmalıdır fotoğraf; bağırıtı, ahengi bozarak anlamın kaybolmasına sebep olur. Burada kastedilen ahenk kavramı 'bir dizgeyi, kuralı takip etmeyi değil (kompozisyon vb.), görüntü ile anlamın keskin sınırlar olmadan iç içe geçmesini ifade eder; böylece görüntüden anlama ulaşmak kolaylaşır. (22)

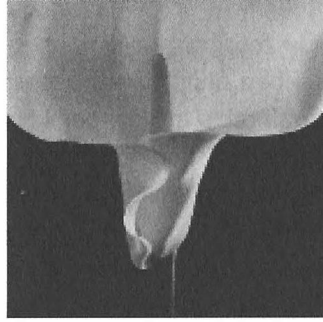
9-Tekil Fotoğraflar (Greuze işi...)

Greuze resimlerinde olduğu gibi olay tüm dehşeti, vurgusu ve sorunları ile anlatılıyor olsa da bakanı duraksatmayan, tekilliğe ait bu fotoğraflar 'Greuze işidir' diyor Barthes (9).

Tekil fotoğraf esasa ilişkin edilgen, olumsuz, istifhamlı ve empatik içeriği olan tek dizi bir üretilimdir ve basın fotoğraflarını da içine alan şok fotoğrafın ögesidir. Fotoğraf gerçeği ikiyeleştirmeden, ikircikletmeden dönüştürürse (görüntüyü, imaj haline getirirse) tekil olur; ikilik, dolaylılık, kargaşa olmadan.



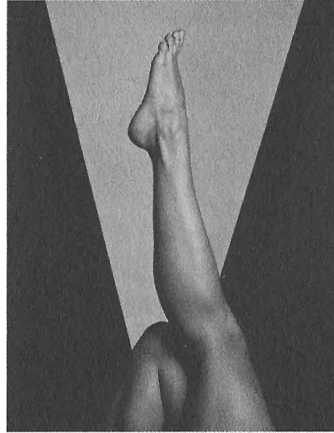
Fransız ressam Jean-Baptiste Greuze tarafından 1778 dolaylarında yapılan 'Babanın laneti: iyilikbilmez evlat' isimli tablosu



Robert Mapplethorpe'un 'zambak' çalışmalarından

Tekil fotoğrafta, kompozisyonadaki uyumdan bahsetmek, bildiğimiz bu retoriğin^{lxxix} ilk söylemidir (11, 17).

Pornografik fotoğraflar, tekil fotoğraf grubunda yer alır. Ancak, bir istisna olarak, Mapplethorpe'un çalışmasında olduğu gibi, algı kaymasıyla dikkat diğer bir yöne çekilebilirse, fotoğraf erotiğe dönüşerek tekil olmaktan çıkar. (17)



Mapplethorpe'un 1981 tarihli 'Lisa Lyon' isimli çalışması.

lxxix retorik, ikna edici söz söyleme (belagat)

KURGU VE TEKNİĞİN SINIRLARI

Boucher'in yaptığı türden kurgusal fotoğrafları olumsuzlayan Barthes'a göre, fotoğraftaki ayrıntılar doğal 'ek' gibi yer almalı; kaldı ki, bir fotoğrafta ayrıntılar delmiyorsa, fotoğrafçı onları bilerek koymuştur. (6, 20)

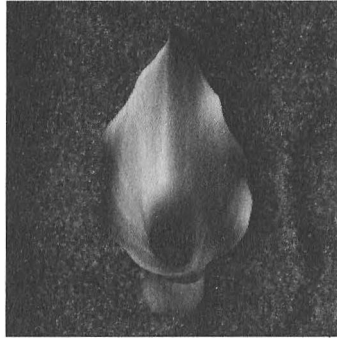


Shinoharalı dövüşçü ressam, William Klein, 1961 (20)

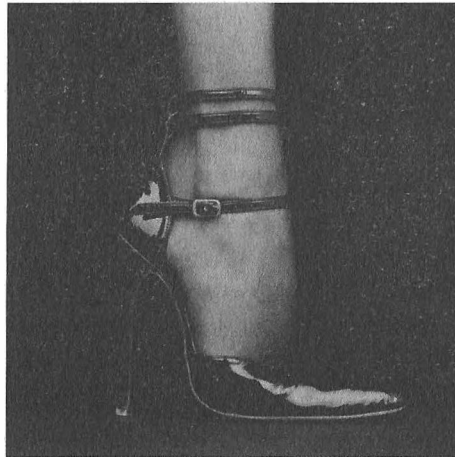
Yeraltı âleminden çıkarana kadar Sevgilisi Evridiki'nin yüzüne bakmaması koşuluyla onu kazanacak Orpheus'un¹⁹, kaygıya kapılıp sevgilisini sonsuza dek kaybetmesinde olduğu gibi; fotoğrafçı da kompozisyon veya anlam oluşturmak için William Klein gibi farklı objektif, çekim açısı, derinlik ya da kamera oyunları ile fotoğrafın özünden kopmayla sonuçlanacak bir kaygıya kapılmamalıdır. Çünkü ayrıntıların fotoğrafçının sanatına eşlik etmesi de gerekmez; bu ayrıntılar, fotoğrafçının 'ikinci bakışıyla'^{lxxx} değil, orada olduklarından belirirler. (20)

lxxx Fotoğrafçının 'ikinci bakışı' görmekten değil, orada bulunmak-

Mapplethorpe'un resme benzeyen zambak fotoğraflarını değil ama erotiğe evrilen fotoğraflarını olumlaması onun kurguya ve tekniğin kullanım sınırlarına yaklaşımının inceldiği ve kalınlaştığı bölgeleri kavramak için önemli birer ipucu. (13, 17, 36)



Robert Mapplethorpe'un 'zambak' çalışmalarından



Mapplethorpe'un 1987 tarihli 'Melody Shoe' isimli çalışması.

tan oluşur (20). Görmeye ilişkin 'ikinci bakış' kavramı için bakınız, sayfa 50.

İMAJ REPERTUVARI, ANLAM YİTİMİ

Her şeyin görüntüye dönüştürüldüğü, yalnızca görüntülerin var olduğu, üretilip, tüketildiği görüntüler sağanağı içinde yaşıyoruz (imaj repertuarı). Görüntülerin zevkin vücuda gelmesinde zorunlu bir unsur olması sonucunda, insan doğası -ve arzusu- gerçekdışı bir kavrayışa ulaşmıştır: ‘pornografikleşmiş imajlar...’ Bu kavrayışın sebebi görüntülerin fütursuz olmasından değil, artık her şeyin imajla ifade edilir olmasıyla ilgilidir. (48)

Görüntülerin temsile zorlanması, Lyotard’ın temsilin geçicilik halleri^{lxxxii} diye adlandırdığı alana dâhil olarak (kararsızlık, belirsizlik ve zoraki eşleşme), anlamın kendi olmaktan çıkıp herhangi bir şeye katılımına sebep olur. (8)

Günümüzde fotoğraf da bu görüntüler sağanağı içinde, no-me’sini yitirip başka bir şey olmaya, kaybolmaya yüz tuttu, hatta kayboldu bile. Pozitif formüllerle üretilen tarihle, mitsel zaman bozulur ve olgunlaşmayı yadsıyan sabırsızlıkların sonunda yaşanmış olan kavranamaz. Yazın dili gibi kodlardan oluşan fotoğraf da tarih gibi yaşandığı anın bağlamındaki olayların bir yansıması olduğundan, tanıklığına ait bu bağlamlarından koparılmasıyla anlam yitimine maruz kalır. (38)

Diğer bir anlam yitimi ise, fotoğrafın diğer bir mecra üzerinden değerlendirilmesidir; bu durumun tam tersi de aynı olumsuz etkiyle sonuçlanır; fotoğraf üzerinden değerlendirilen diğer mecralar da fotoğrafa tabi kılınıp sindirilirler. Bir kahvede çevresindeki müşterileri gösterip, “Bak, ne kadar iç karartıcılar, bugünlerde görüntüler (imajlar) insanlardan daha canlı” diyen adam üzerinden ifade etmeye çalıştığı bu durumu; Barthes, ‘tersine dönme’ olarak tanımlar. (48)

lxxxii Barthes, Camera Lucida’da fotoğrafların ‘bir şeye ya da bir başkasına katılırlar’ ifadesiyle; fotoğrafın nesnesini var etmesi zorunluluğu sonucunda Lyotard’ın 3 formda vukuu bulan geçicilik hali ile çakıştığını ve böylece anlamın diğer bir şeye katılımıyla sonuçlandığını vurgulamak istiyor. Bu formlar;

-Risk: Fotoğraf temsiliindeki çekince

-Belirsizlik: Fotoğrafın nesneyi temsiliindeki belirsizlik

-Tekillik: Fotoğrafın nesneyi tekil bir temsile zorlaması

İYİ FOTOĞRAFIN BELİRLENİMİNE DOĞRU

Barthes, “labirent insanı gerçeği değil, Ariadne’sini arar” diyerek, fotoğrafın özü olarak belirttiği, Kış bahçesi fotoğrafında onu neyin etkilediği sorusuna yanıt aramak üzere yaptığı zihinsel yolculuğunu Nietzsche’nin Ariadne’sine⁹ benzetir. (30)

Karşılaştığı kimi fotoğraflardan öylesine etkilenir ki Barthes, gördüğü fotoğraf karşısında “buna ne denebilir?” diye şaşırmaktan alıkoymaz kendini. Kendi ifadesiyle ‘romantizmin, aşk ve onun ölüme yaklaşan uzantısı üzerinden’ devam ettiği yolculuğunda karşılaştığı iyi fotoğraflar için şöyle diyor Barthes:

“Fotoğrafların zihnimde yarattığı çekicilik, bende uyandırdığı zihin körlüğünün¹⁰, dağınıklığının tam tersidir, daha çok içsel bir çalkantı ile dile gelmek isteyen konuşulmazın baskısıdır.” (7, 30)

Fotoğrafçının performansından kaynaklı hoşlanmayı “hafif ilgiler” olarak değerlendiren Barthes, ilgisini asıl çekenin ‘geliveren fotoğraflar’ olduğunu vurgular. (7)

Zihinsel yolculuğa çıkaran ‘geliveren’ fotoğraflar:

1-Arzu içerir. (8)

2-Serüvene kucak açar. (7)

3-Varoluşsal duruşa ve varoluşun dinamizmine sahiptir. (7)

4-Klasik sonat formundadır. (8)

5-İzleyeni canlandırır. (7)

6-Sarsıcıdır. Korkutarak, dehşete düşürerek, iğrendirerek, küçük düşürüp eleştirerek değil; derin düşüncelere sokarak altüst eder. (15)

Geliveren fotoğrafta, gerçeklik^{lxxxii} ve hakikat^{lxxxiii} olguları

lxxxii bu vardı!

lxxxiii işte bu!

çakışarak, Calvino'nun hakiki fotoğrafı gibi⁴⁰ ikna edici olur ve ona bakını aşk, şefkat, hüzn, heves, arzu, şevk, heyecan veya korkuyla sarıp, "işte bu!" diye ifade edilen o nihai noktaya taşır. (46)

NOTLAR

¹ GÖSTERGE, GÖNDERGE, GÖRÜNGÜ, GÖRÜNTÜ:

Gösterge, biçim ve içerikten oluşur, her gösterge biçimi aracılığıyla içeriğe gönderme yapar. Ağaç deyince, a-ğ-a-ç seslerinden oluşan biçim imgesi, zihnimizdeki ağaç kavramını çağırıştırır.

Görüntü, bir varlığın görme duyusuyla algılanan niteliği; görüngü ise bir varlığın sezgi yoluyla duyumsana niteliğidir. Algı, göstergeler sayesinde görüntünün algılanması iken; duyum, yorumlama ve anlama olmadan görüntünün algılanmasıdır (yanımızdan arkadaşımız geçerken onu görmüyorsak).

Gönderge, dış dünyada yer alan bir göstergenin belirttiği nesne veya varlıktır. 'Gösterge', bir nesneyi 'görüngü' ya da 'görüntü' olarak kodlayarak onu 'gönderge' haline getirir. Bu 'gönderge' görüntü ile gerçekleşti ise 'algıya ya da duyuma', 'görüngü' ile gerçekleşti ise sadece 'duyuma' dönüşebilir. Net olarak algıya dönüşebilmesi, duyuşal bilginin seçilmesi, alınması, yorumlanması ve düzenlenmesi sonucunda gerçekleşir. Pratikte bu imkânsızdır, çünkü kişi sadece bildiğini görebilir.

² 'Olumsal' kavramıyla Barthes, fotoğrafın çekildiği anda meydana gelen bileşenlerin bir nedensellik zinciri sonrası oluştuğuna gönderme yaparak, nedensellik zincirinde değişiklik ihtimalinin baki olduğu, dolayısıyla fotoğrafta gördüğümüz her şeyin belirli tesadüflerin bir araya gelmesiyle oluştuğunu ifade etmek istiyor; bu demektir ki o fotoğraf aynı anda yüzeyinde gösterdiğinin bir başkasıdır da...

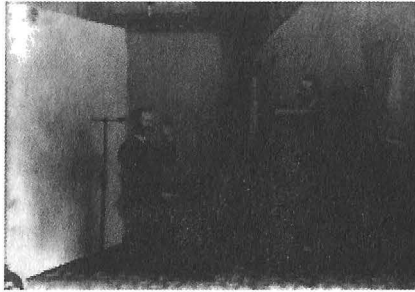
³ Tuche (bir çeşit punctum), Lacan'ın 'Unconsciousious an

Reputation (Bilinçaltı ve Tekrar)' başlıklı seminerinde, tuche: 'travmatik olanın, gerçekle ıskalanmış bir karşılaşması' olarak tanımladığı kavramdır.

Foster Hal, (2009), Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

⁴ Totoloji, doğru ancak yeni bir önermeye kucak açmayan standart biçim. Totolojik önermeler, kurulan mantıksal form itibarı ile doğru önermelerdir. Barthes'ın burada totoloji kavramını kullanması, göndergesinin noeme bakımından oradalığından kopmayacağını ifade etmek üzerinedir; bir fotoğraf içindekinin oradalığını sunma bakımından totolojiktir. Noeme, anlama değil orada olma haline içkindir.

⁵ Makinenin yeterince hızlı olmadığı fotoğrafçılığın ilk dönemlerinde, portre çekimlerinde modelin kafasını sabit tutmaya yarayan bir alet kullanılıyordu.

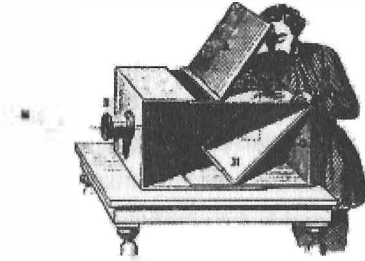


Sabitleme aygıtı ve poz veren modeli, 1893

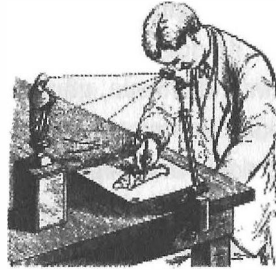
⁶CAMERA LUCIDA / CAMERA OBSCURA:

Her iki cihazda çizimde doğru perspektif yakalanmasına yardımcı olmak amacı için kullanılıyordu. Camera Lucida (aydınlatılmış oda), görüntünün yüzeye (kağıda vb.) düşen izdü-

şümü üzerinden geçerek kullanılır ve kabiliyet gerektirdiği için kullanması Camera Obscura'ya göre daha zordur. Kamera Obscura da (karanlık oda) ise görüntü, kutu içindeki küçük delikten geçerek yüzeye (kağıda vb.) düşerek, yansıdığı kaynağın perspektifini ve renklerini koruyarak ters dönmüş (180 derece, baş aşağı) görüntüsünü oluşturur.



Camera Obscura



Camera Lucida

Camera Obscura ve Camera Lucida arasındaki farklar:

-Camera Obscura, tek göze, Camera Lucida, çift göze sahiptir.

-Camera Obscura, doğrultulduğu nesneyi birebir yüzeye taşır; Camera Lucida nesneye baka baka kullanıldığı için ifade aktarımı zamana yayılır.

-Camera Obscura'da fiziksel varoluş ışığın etkisiyle değişir. Işığın azaldığı yerlerdeki nesneleri göremeyiz, ışığın düştüğü yere göre gördüğümüz nesne hakkındaki kanaatimiz değişir. Camera Lucida'da zihnin uzantısındaki gözün yetenekleri de devrededir.

⁷ RESİMSELÇİLİK (PICTORIALISM)

19 yy. sonundan, 20 yy başlarına kadar etkili olan resim-selcilik (pictorialism) anlayışının tezahürü olan resimsi fotoğraf (pictorial photograph), tıpkı dönemine denk gelen resim anlayışında olduğu gibi kompozisyona ilişkin öğeler ön plana çıkarılır (ışık-gölge, renk, denge vb..). Bunun tersi, yani ‘fotoğraf gibi resim’ tarzı olan resimler ise ‘fotorealizm’ janrı içinde yer alır.

⁸ Barthes’ın ‘bilincin benlikten ayrılığı’ yaklaşımında: bilinç (kişilik); id (itkisel), ego (normatif), süper ego (üst) benlik üçlemesinin tezahürüdür. Bilinç yüzeyde görünenken; benlik id-ego-süperego üçlüsü olarak zihnin arka tarafında çalışır.

İd: cinsellik, açlık gibi ilkel içgüdüsel isteklerle hareket eder ve şımarıktır. Süperego: normları esas alır, tabuları korur ve id ile çatışmalıdır. Ancak nihai kararı Ego verir: Çözüm için uygun bir zemin arar ve konuyu kendisi için olası en iyi optimizasyonla çözer (kimi zaman da faydacı yaklaşımla).

Barthes’a göre: mekanik süreci içeren fotoğrafın oluşumunda, öznenin (veya nesnenin) olduğu haliyle kaydedilmesi zordur ki, bilinç/benlik ayrısına varamayan kaydedici -Barthes’ın deyişiyle- ‘bilincin benlikten ayrılmasına’ sebep olabilir (a cunning dissociation of consciousness from identity) ve böyle bir durumda elde edilen görüntü; ışığın, kabaca yüzeye düşürüldüğü, boş bir levhadan başka bir şey olmayacaktır.

⁹ Ariadne, Nietzsche’nin özlem duyduğu kadındır ve ‘sırrın’ Ariadne’ye olan bu ilgisini anlamasıyla açığa çıkacağına inanır. Eğer Zebercet de, ‘gecikmeli Ankara treni ile gelen kadına’ bu anlayışla yaklaşabilme şansını yakalamış olsaydı, mutlak özgürlüğe giden ‘diğer bir yola’ meyledebilirdi; Picasso’nun yo-

luna benzer bir yol mesela...

¹⁰ Barthes'ın "başımı döndüren 'o parlak nokta'" (gerçeği görmeye engel olan, olumsuzlanan..) dediği zihin körlüğü mefhumu, Lacan'ın gerçeğin fantezi nesnesine dönüştüğü arzu parçacığı olan 'objet petit a' kavramına karşılık gelir. Bakışı öznel kılan bu arzu parçacığı ruhsal halimiz, deneyimlerimiz, beklentilerimiz ve önyargılarımızla harmanlanmıştır ve biz öznel bakışımızla 'arzu' itkimizin uzantısını, yani aslında orada olmayanı görürüz. Arzu nesnesinin yerine ne koyarsak koyalım ona ulaşmanın tek yolu onu görmemektir ancak ne var ki, objet petit a ilksel eksikliğimizin fantazmatik eşdeğeri olduğundan ona bakmamak imkânsızdır (ama görmek değil).

¹² Klasik Japon şiiri. Dünya görüşünü, varlıkları ihtişam ve sonsuzluktan uzak (ölüme yakın) bir gözle seyretmeyi gerektiren Zen'den alır. Klasik Japon şiiri nazım şekillerinden biri olan Haiku, genel olarak üç mısradan oluşan kısa şiirdir.

Kar hepsini aldı
Ne dağ, ne ova
Bir şey kalmadı.
(Cv. Joso, 1661-1704)

Bir sonbahar gecesi;
Rüyalar, horultular,
Ötüşen ağustos böcekleri...
(Suito 17yy.)

Kurbağanın biri
Nedense ekşi bir suratla

Bakıp duruyor bana.
(Kobayashi İssa, 1763-1827)

¹³ Edgar Poe'nun Mezarında
Tam kendi olunca en sonu ölümsüzlükte,
Şair, yalın kılıç, meydan okuyor çağına.
Ürkmüş dünya, şaşıyor nasıl duymadığına
Ölümün çanlar çaldığını bu garip seste.

İrkildiler duyunca, kör dev gibi, meleğin
Daha saf bir anlam kattığını kaba sözlere,
Dediler: Sarhoş, bir büyü katmıştır içine
O içtiği aşağılık kara kara içkilerin.

Yazıklar olsun! Duygusuz toprak ve buluttan
Bir heykel yağurmazsa düşüncemiz yaşayan
Pırıl pırıl donansın diye mezarı Poe'nun.

Bir gök belasından arta kalan durgun kaya,
Şu granit bari, gelecekte, karşı kosun
Sürü sürü, kara kanatlı, kör kuşlara.
Stephane Mallarme
Çeviri: S. Eyüboğlu

¹⁴ Proust'un Kayıp Zamanın İzinde isimli romanının anlatıcısı, Balbec'te kaldığı otelde ayakkabılarını çözmek için eğildiğinde, birden büyükannesini hatırlar ve hıçkırıklara boğularak ağlamaya başlar:

"hafızamda, büyükannemin, yorgunluğumla ilgilenen, şef-

katli, endişeli, hayal kırıklığıyla dolu yüzünü, otele ilk geldiğimiz akşamki haliyle görmüştüm...”

Bu ani hatırlayış, anlatıcısı büyükannesinin ölümünde bile hissetmediği kadar acıya boğmuş ve yokluğunu daha önce olmadığı kadar derin hissetmesine sebep olmuştur:

“...cenazesinin üzerinden bir yıldan fazla zaman geçmişken, olayların takvimiyle duyguların takviminin çakışmasını çoğunlukla engelleyen tarih uyumsuzluğu yüzünden, onun öldüğünü ancak anlıyordum”

(Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde Romanının dördüncü kitabı, Sodom ve Gomorra)

15



1857-1933 tarihleri arasında yaşamış fotoğrafçı Constant Puyo'nun resimsi fotoğrafları

¹⁶ Biographeme: Barthes, biographeme kavramıyla: fotoğrafın birimler halinde (parçalar halinde) yaşamsal simgeler, belirtiler, bilgiler sunan özelliğine gönderme yapıyor. Bu parçacıklar (studium ve punctum) nasıl, bir insan yaşamındaki olaylar hakkında ipucu veriyorsa (-ki, doğrudan doğruya verir), fotoğraf da tarihle aynı biçimde ilişkilidir diyerek fotoğrafın tarihselliğine (belgeleme özelliğine) gönderme yapıyor.

¹⁷ Kendinde olan şey: Kant'ın ifadesiyle numen (noume-

non), bir ‘şeyin’ gözlemci duygulardan arındıktan sonra kavranan hali ve aslında ne olduğudur. Kant’a göre, her şeyi duygularımızla ve bilгимizle anlamaya çalıştığımız için nesneleri kendinde halleri ile görmeye eksik varlıklarız, eksik bilğimizle tanımlamaya çalıştığımız nesne, bizim bu tanımlama çabamız dışında kendi olmaya devam edip ‘kendinde şey’ olarak (nūmen) olarak varlığını sürdürmeye devam eder.

Mesela, bir cenaze merasiminde, cenazeyi en yakından tanıyanlar ölen kişinin yakınları değil, belki de cenaze yakınlarının tanımadığı cenazeyi uzaktan seyreden o kişi olabilir.

¹⁸ Metafor, nesnenin doğrudan değil, bağlamsal temsilidir, uzamların kullanımı ve ayrıntılar arası geçişlerle nesneye ulaşılır. Kavramı daha iyi anlamak için metonim kavramı ile birlikte düşünülebilir. Metonim, fotoğrafik yolla ifade edilecek bir durumun, fotoğraf makinesinin direkt durumu hedeflemesiyle değil, nesnenin uzamsal bağlamda kaydedilmesi anlayışıdır; bir imgeye ideal bir anlam yüklemek (kuş-özgürlük ilişkisi) veya nesne ile tek yöllü bir bağlantı kurmak yerine, nesnenin farklı boyutlarını ortaya koyarak bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışır, yani metafor gerçeğin uzamı iken, metonim gerçeğin etrafında dolaşan ama belki de henüz ona bağlanmamış olandır, gizli ama belki de gerçeğe en yakın. Sanatçı metafor yaparken sınırları kendisi belirler, öyle ki işi soyuta vardırabilir. Metonim’de ise benzetilen olgu her ne ise eserde bir parça da olsa onu görebiliriz. Barthes, bu konuyu ‘punctum’ olgusunda ele alır; “however lightning-like it may be, the punctum has, more or less potentially, a power of expansion. this power is often metonymic.”

¹⁹ Evridiki, Yunan mitolojisinde, Orfe’nin (Orpheus) kavuş-

mak istediği sevgilisinin adıdır. Grek mitolojisinde, Orfe'nin sevgilisi Evridiki hakkındaki öykü kısaca şöyledir: Evridiki bir gün Aristaeus'tan kaçarken ayaklarına bir yılan dolanır. Sevgilisi bu yüzden ölüp yeraltına (öte-âleme) gidince, sevgilisini kaybeden Orfe de ona kavuşmak için büyük çabalar gösterir, ilahlardan yardım görme umuduyla, özlem içinde çalgısını çalıp dururken harikulade, ahenkli müzikler yaratır. Orfe'nin sevgilisine kavuşma çabalarına sonunda bir yanıt gelir. Sevgilisine kavuşacaktır, fakat bir koşul vardır: Bu da, sevgilisi yeraltı aleminin karanlıklarından ışığa çıkana kadar onun yüzüne bakmaması koşuludur. Böylece ilâhî yardımla, sevgilisi, aether (esir) katlarından çıkıp yükselmeye başlar, fakat tam ışığa çıktı çıkacakken Orfe dayanamaz, ardından gelen sevgilisini görmek için dönüp geriye bakar. Bu büyük hatasından ötürü de sevgili-



Evridiki ve elinde liriyle Orfe, Jean Baptiste Camille Corot, 1861

sine kavuşamaz, Evridiki karanlıklara geri döndürülür. Bir anda bütün çabalar boşa gitmiştir. Evridiki, geri gömüldüğü yeraltı aleminin bataklıklarından ona şöyle haykırır: "Bu ne Orfe, bu ne? Bu ne çılgınlık böyle, seni de yok eden, zavallı beni de? İşte gene geri çağırır beni zalim kader, Uykuyu kapatır kararan gözle-

rimi, Dört yanımlı saran gece götürür beni, elveda!" . (Kaynak: Wikipedia)

İki kez yitirmek:

Barthes, annesinin geçmişte çekilen fotoğraflarına bakmayı, biricik aşkı Evridiki'yi yılan sokması sonucu kaybeden Orpheus'un onu yeniden yaşama döndürme fırsatını, Evridikiyi hem özlediği hem de gelip gelmediğini kontrol etmek isterken arkasına bakarak yitirmesi mitinde olduğu gibi, Barthes da Kış Bahçesi fotoğrafı ile geçmişe (arkaya) bakıp annesini ikinci kez yitirdiğini belirtiyor.

Ölüme tersten girmek:

Barthes, tersten ifadesiyle 'yaşanılan o andan-bitmiş zamana doğru' demek isteyip, Kış bahçesine ulaşma güzergâhına ışık tutuyor.

²⁰ Pierre Savorgnan de Brazza, 1852-1905 yılları arasında yaşamış İtalyan asıllı Fransız kâşif ve sömürge yöneticisi. Afrika'daki yaşamı, kabileleri keşfedip gün yüzüne ilk çıkaran kâşif. Keşfettiği kabilelere saygılı ve onların hakları için mücadele etmesiyle tanınır.

²¹ Fotogram (Schulzegrafi): Fotoğraf kâğıdına koyulan nesnenin agrandizörde pozlanması ve normal kâğıt banyosu işlemleriyle devam edip görüntü elde etme yöntemi. Barthes'ın burada 'fotogram' kelimesini tercih etmesi, elde edilen görüntünün doğrudanlığı ve kalıcılığı üzerinden fotoğrafı olumlaması ile ilgilidir.

²² Ektoplazma: Trans haline girmiş medyumların vücutlarından yayıldığı öne sürülen oluşumlardır. Barthes'ın burada 'benzeyenin dışında' anlamına gelen ektoplazma terimini kullanmış olması, fotoğrafın özü olarak gördüğü noeme'nin

görüntüler dünyasındaki ele avuca gelmez yepyeni anlayışını vurgulamak içindir.

²³ Godard'a göre amaç "doğru bir imaj" yapmak değildir, bir imajı "dosdoğru" yapmaktır... "Doğru imaj" denen şeyleri reklamcılara bırakmak gerekiyor... Sinema, kendi tarihi ve evrimi içinde "doğru" imajların nasıl yapılacağını oldukça erken bir dönemde keşfetmişti zaten --Porter ve Griffith, sonra Kuleşov ve Eisenstein, sonuçta "tüm zamanlar" (sinema eleştirmenlerinin en hoşlandıkları lafın bu "tüm zamanların en..." olduğunu unutmayalım) için geçerli olduğu varsayılan bütün sinematografik biçimleri (montaj, kadrage, eylem, filmik kahraman vesaire vesaire) keşfetmiştiler... Oysa Godard'la birlikte, sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu "doğru imajlar"ın ötesinde, "herhanki bir imajı" nasıl güçlendireceğimizi, konvansiyonlarından ve klişe-yapılarından nasıl söküp alabileceğimi sormak zorundayız...

Not 1: "Non pas une image juste, mais juste une image" Godard sinematografisinin temel sloganı... "Doğru imaj" sinema için bugün genel hayat için "politically correct" (politik bakımdan doğru) diye önerilen yaşam biçiminin bir izdüşümüdür. Bu imajlarda şiddetin, aşırı seksin ve "doğru olmayan" görüntülerin dışlanması beklenir. Sinematografik açıdan "doğru imaj" anlatının sürekliliğini ve iç uyumunu bozmayan, kendini seyirciye yabancı kılmayacak, onun hayatta alışmış olduğu anlatı ilkelerine yabancı gelmeyecek imajların toplamından ve zincirinden başka bir şey değildir.

Not 2: "Tüm zamanların en iyi beş-on filmi" yerine "tüm zamanların en iyi iki üç fikrini" öneriyorsak ve burada Godard'la buluşuyorsak bunun nedeni kaçınmadığımız bir ayıklıktır:

"doğru" fikir ya da "imaj" yerine oturur... Yapması gereken şey önceden bellidir, istenmiş, talep edilmiştir... Genel bir "tüketici" tarafından... İmajın "dosdoğru" olması... Herhangi imaj ise hakkının verilmesini, içine sarılıp sarmalanmış olduğu klişeden kurtarılmayı, sökülüp çıkarılmayı talep eder...

Ulus Baker, 'Neden Godard'la Uğraşıyoruz?'

Beyin Ekran, Madde 2. Sy, 72-73, Birikim Yayınları, 2011.

²⁴ Niş (niche), müzelerde üzerlerine heykel koymak için yapılmış sabit duvar girintisi. Burada Barthes müze ya da sokaklarda nişler üzerine yerleştirilerek yüce havası verilen süslü, albenili, güzel ama çoğunlukla kitsch olan bu eserleri, pornografinin cinsel organları hareketsiz fetiş nesnelere çevirmesine benzetmiş.

²⁵ Kainos: Zaman, psikolojik (hissedilen) ve matematiksel (saniyelerin geçişi) olmak üzere zihin tarafından yaşanan iki ayrı süreçtir. Kainos, Antik Yunan'da, zamanla ilgili kullanılan kavramlardan biri olup, zamanın niteliğine ilişkindir; kronos ise sayılabilen yönüyle.

²⁶ Önceki Yaşam

Çok yaşadım o geniş revaklar altında ben
Ki deniz güneşleri binbir ateşle bezer,
Ve akşamüstü bazalt mağ'ralarına benzer
Kılardı görkemli, dev sütunları hep birden.

Dalgalar, suya vurmuş göğü sürüyüp gezer,
Katardı ne gizemler, yücelikler getiren
Öyle eşsiz uyumlar zengin ezgilerinden
Gün batarken gözümü saran renklere yer yer.

Dingin hazlara verdim orada zamanımı,
Görkemlerle çevrili, denizle, gökle, yerle
Ve kokular içindeki çıplak kölelerle,

Palmiye dallarıyla serinletir alnımı
Ve büyük bir özenle derinleştirirlerdi
Beni yiyip bitiren gizli, onulmaz derdi.

Charles Baudelaire, Kötülük Çiçekleri, 1855

(Çeviri: Sait Maden)

²⁷ Robert Schumann, 1810-1856 yılları arasında yaşamış romantizmin öncülerinden olan Alman besteci ve müzik eleştirmendir. Sarsıntılı yaşamı içinde (zorlu bir aşk acısı) sürdürdüğü başarılı müzik kariyeri ruhsal rahatsızlıkları sebebi ile sekteye de uğrasa, müzikten hiç vazgeçmedi. Çalkantılı yaşama daha fazla devam edemeyen ruhu pes edince, intiharın eşiğine kadar geldi ve yaşamının geri kalanı akıl hastanesinde geçirdi. Barthes, annesinin varlığı ve onun ölümünü, sonsuz sıfatlarla anlatmaya girişmek yerine, ona bu iki olguyu aynı anda hissettiren, Schumann'ın yazdığı 'Gesang Der Frühe' eseri ile ifade etmek istemiştir.

²⁸ "Fotoğrafçı optiğin verdiğiyle sınırlıdır. Optik, yüzey üzerinde yatay ve dikeyin birleşmesinde oluşan iki boyutlu bir sınırlılık içinde görüntü oluşturur. Daha doğrusu optik, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde yatay-dikey sınırlılığı olan bir görüntü olarak ortaya çıkarır." Levend Kılıç.

*Fotoğraf Kültürü, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını
No:1258, 'Optik Bakış', Sy. 5-8, 2012, Eskişehir*

²⁹ Bir İskandinav anlatısı olan 'Gölgesiz Kadın Miti'nde' yaşamın doğal akışını büyü ile bozan bir kadının gölgesini kaybetmesi anlatılır. Anlatı, karısının gölgesi olmadığını gören

kocanın, karısının lanetlenmiş olduğunu anlamasıyla başlar. Koca, karısının ne yaptığını öğrenmek için zorlar. Yaptıklarını anlatmak zorunda kalan kadın kocası tarafından kovulur ve adam karısının günahı bağışlanana kadar sundurmadaki çiçeklerin açmaması için lanet okur. Yıllar geçer, bir gün kadın dilenci kılığında eve döner ama çok bitkindir, kapı eşiğine kıvrılıp oturur, çok geçmeden de oracıkta ölür. Adam, kir pas içindeki permurde kıyafetleriyle yerde yatan kadına yaklaştığında, ölen kadının yıllar önce kovulan karısı olduğunu anlar, tam o sırada evin hizmetçisi sundurmada açmakta olan çiçekleri gösterir...

Barthes, bu anlatıyla vermek istediği kıssa; eğer bir fotoğraf içindekilere dair hava'yı (aura, hale) gösteremezse, ölüme kadar geriye kalacak olan fotoğraflananın özü değil, sadece ışığın bir izidir.

³⁰ Sinema kuramcısı Bazin'e göre çerçeveden çıkan oyuncu, izleyicinin zihninde filmin içinde var olmaya devam eder. Çerçeve, uzayı içeri doğru kutuplaştırır, ekranın bize gösterdiği her şey, tersine, evrene sonsuzca uzanır gibidir... "Çerçeve merkezci'dir, ekran merkezkaç. Diğer kuramcı Bresson'un aktardığı şu anlatı da çerçeve dışının önemini vurguluyor: "Geçen gün Notre Dame"ın bahçesinden geçerken bir adamla karşılaştım. Adam, arkamda benim görmediğim bir şey gördü ve birden gözleri parladı. Eğer onun görüp, koştuğu kadını ve çocuğu onunla aynı anda görmüş olsaydım, bu mutlu yüzü beni böylesine etkilemezdi; belki dikkate etmezdim".

Robert Bresson, Sinematograf Üzerine Notlar,

Çev.: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, Ankara, 2000

Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları,

Çev.: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.

Andre Bazin, Sinema Nedir?

Çev.: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000.

³¹ Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage Und Ihre Kinder): Alman şair Bertolt Brecht tarafından, savaşın kendilerine ekonomik refah getireceğine inanan Alman'lara, 1939'da yazdığı bir tiyatro oyunudur.

Oyunda, bir annenin kazanma hırsı uğruna kaybettiği çocuklarını anlatılır. Oyunun amacı, kendi öznel gerçekliği yüzünden gerçeği göremeyen ve çocuklarını birer birer savaşa kurban veren cesaret anayı izleyen seyircinin, ölen çocukların dramı etkisiyle kendi bakış açısı ile bağlantı kurmasıdır.

³² Kimera (Chimera, Khimaira): Yunan mitolojisinde tek vücutlu, ateş püsküren çok başlı canavar. Bu yaratığın genellikle bir başı aslan, bir başı ise keçi, kuyruğu ise yilandır.

Yunan mitolojisinde Kimera (Chimera, Khimaira), yeraltı yaratıkları olan Typhon 'la Ekhidna 'nın birleşmesinden doğar ve mitolojide şöyle anlatılır:

Khimaira'yı da doğurdu Ekhidna,
söndürülmez ateşi üfleyen Khimaira'yı,
korkunç ve büyük, hızlı ve güçlü,
Bir yerine, üç kafalı Khimaira'yı:
Biri azgın bakışlı aslan kafası,
öteki keçi, öteki yılan, ejderha kafası
Pegasos hakkından geldi bu Khimaira'nın
Koca yiğit Bellerophontes 'le birlikte.

(Hesiodos, Theog. 318 vd.)

Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 2015, Sy. 175.

³³ SİMGE, SEMBOL, İMGE:

Simge (gösteren), toplumsal bir uzlaşmaya bağlı olarak kabul edilmiş bir tür işaret; sembol, bir simge ve ya simgeler aracılığı ile bir kavramın, düşüncenin uzlaşımalsı olarak betimlenmesidir; imge ise nesnel gerçekliğin insan zihnindeki öznel yansımasıdır. “Simgesel olmayan hiçbir şey cogito nesnesi olmaz” der Lacan

³⁴ ALGI YA DA DUYUM:

Duyumsama aracılığı ile yorumlama ve anlama olmadan temsil edilen varlık, dolaysız bir zihinsel üründür. Dış dünyayı idrak etme hali olan, ‘duyum’ hayvanlarda da bulunur.

Bir duyuşun algıya dönüşebilmesi, duyuşsal bilginin alınması, seçilmesi, düzenlenmesi ve yorumlanması sonucunda gerçekleşir. Algılama olmadan, kavram oluşturma ve akıl yürütme gibi yüksek zihinsel süreçlere ulaşamaz.

³⁵ Tableau vivant (canlı tablo): Oyuncuların bir tabloda-

Adad Hannah'ın canlı tablo çalışması, 2009

ki modellermişcesine hareketsiz durdukları, çoğu zaman ışık oyunları ile güçlendirilen görsel sanat.

³⁶ Fiili Muzari, Arapça'da şimdiki zamana ya da geniş zamana tekabül eden kullanımları ifade eder. Başlayan ama henüz bitmeyen işler için şimdiki zaman kullanılırken; iş henüz başlamamışsa geniş zamanla tercüme edilirler. Türkçe'de şimdiki zaman ve geniş zaman ayrı ayrı kullanılırken, Arapça'da şimdiki zaman ve geniş zaman hatta yerine göre gelecek zaman fiili munzari ile oluşturulur.

³⁷ Michel Foucault'a göre karşı hafıza (counter-memory) tarihsel sürekliliğin resmi yapısına karşı koyan; kalıntısar, basılanmış, mitsel anlatılar bütünüdür. Metinde, fotoğrafın hatırlama esnasında akla getirdikleri ile anıya yaklaşmak yerine bilakis ondan uzaklaşma ihtimalini ifade etmek anlamında kullanılmış.

³⁸ Animula*

Tanrı elinden çıkmış nüshalar, o basit ruh
Değişen ışıkların ve sesin düz dünyasına,
Işığa, karanlığa, kuruya yahut ıslağa, soğuğa yahut sıcağa;
Sandalyelerin ve masaların bacakları arasında kımıldayan,
Yükselen yahut düşen, öpüşlerle ve oyuncaklarla avuçlanan,
Cesurca büyüyen, korku yaratacak denli ani,
Kol ve dizin köşesine geri çekilen,
Güveninin tazelenmesine hevesli, Noel ağacının
İtrili parlaklığında haz alan, rüzgârdaki keyif, günışığındaki
ve denizdeki;
Yerdeki güneşli örüntüleri inceler
Ve gümüş bir tepsi etrafında koşan geyikleri;
Karıştırır gerçekte hayali, İskambil kâğıtlarıyla ve papazlarla
ve kızlarla memnun,

Perilerin yaptıklarıyla ve hizmetçilerin dedikleriyle.
 Gelişen ruhun ağır yükü, Kurcalar aklını ve gücendirir daha da, günden güne;
 Haftadan haftaya, gücendirir ve daha da kurcalar aklını
 Emir sıygaları “-dır ve görünür” ile Ve belki ve belki değil, arzu ve hâkimiyet.

Yaşamanın acısı ve düşlerin ilacı, Kıvrılıp yığar küçük ruhu pencere makamına

Britannica Ansiklopedisi arkasında.
 Zamanın elinden çıkan nüshalar o basit ruh
 Kararsız ve bencil, biçimsiz, topal,
 İleri gitmekten ve geri çekilmekten aciz,
 Sıcak gerçeklikten, sunulan hayırdan korkarak,
 Yadsıyarak kanın tacizlerini,
 Kendi gölgelerinin gölgesi, kendi kasvetindeki hayalet,
 Bırakarak tozlu bir odada kâğıtları karmakarışık;
 Komünyon ayininden sonra yaşar sessizliğinde ilk kez.
 Dua et Guiterriez için, hızla ve güçle coşkun,
 Boudin için, üflenmiş parçalara,
 Büyük bir servet yapmış olan için, Ve kendi yoluna koyulmuş olan için.

Dua et Floret için, porsukağaçları arasında ölmüş köpeğin yanında,

Bizim için dua et şimdi ve doğum saatimizde.
 T.S.Eliot (1888-1965) / Çeviren: İsmail Haydar Aksoy
 (*) Latince bir sözcük olan “Animula”, “küçük ruh” anlamına gelmektedir.

³⁹Barthes ‘St. Veronika mendilinin insan eliyle yapılmamış’ olduğu anlatısını, ışığın marifeti ile oluşan fotoğrafla eşleştirir (ışık, nur, tanrı). Anlatıya göre; Aziz Veronica İsa’yı sırtında ası-lacağı haçı taşıırken görmüş ve ona terini silmesi için yanındaki

bezi vermiştir. İsa bunu kabul edip, yüzünü sildikten sonra bezi Veronikaya geri vermiş ve İsa'nın silüeti insan eliyle dahi yapılamayacak kadar gerçekçi, neredeyse bakıyormuşçasına beze geçmiştir.

⁴⁰ 'Hakiki fotoğraf' ifadesi, Italo Calvino'nun 'Bir Fotoğrafçı-



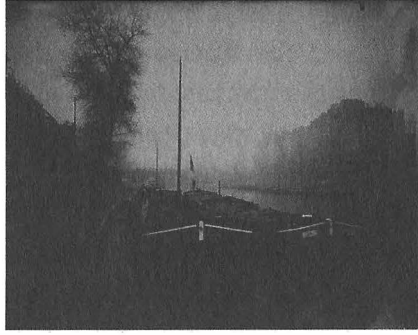
Ressam Hans Memling'in

1470-1475 tarihleri arasında yaptığı tahmin edilen

Aziz Veronica anlatsını betimleyen resmi

nın Serüveni' eserinde geçer. Eserde geçen ifadeye göre; belki de ulaşılacak 'hakiki, nihai fotoğraf'; törenlere ait (kıyım ve taç giyme) buruşturulup atılmış görüntü yığınlarından oluşan bir fon üzerine serpiştirilmiş özel görüntüler yığıdır.

⁴¹ Julia Kristeva'nın tezinde geçen 'La verite folle' kavramı, post yapısalci bir anlayışın ürünü olup; bir göndergenin farklı göstergelerle eşleşebilmesinden farklı olarak, göndergenin zihindeki nihai göstergeye ulaşıncaya kadar başkalaşmasıyla ilgilidir. Söz gelimi bir gösterge olarak beliren 'inek'; sırasıyla zekâ, zaman ve sonunda yumurta kabına sığrayarak, bu yeni anımsamayla yeni bir anlama dönüşebilir.



Eugene Atget'in fotoğraf çalışmalarından



Germaine Luise Krull'un fotoğraf çalışmalarından

⁴³ Yaşamın oluş ve beliriş halinde yakalanması, insanların oyunculuk yapmadıkları sırada maskesiz gösterilmesi, düşünceleri kamera ile okumak Rus sineması Sine-Göz akımı

kuramcısı Vertov'un (1896-1954) yaklaşımlarındandır.

⁴⁴ 'Işığın etkisiyle açığa çıkan fotoğraf', Barthes'a göre: 'çerçeveleme, Alberti perspektifi ve camera obscura'nın optiğini' miras bırakan resmin değil; nesneyi, adeta yaydığı ışınları limon sıkarak gibi açığa çıkarıp, kâğıt üzerine sabitleyerek ölüm-süzleştiren kimyanın eseridir.

⁴⁵ Walter Benjamin tarafından, 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' isimli makalesinde kullanılan 'aura' kavramı: nesneye dair doğrudan algılanamayan ayırt edici özellik olup, aura'sı olan bir nesne ile karşılaşıldığında (sanat eseri, mekân vb.), o nesne hatta öznenin yayılan görünmeyen ama hissedilen bir enerji sezilir. Benjamin'e göre; sanat eseri onu meydana getiren sanatçı yanında, içinde bulunduğu ortam ve kültürün özelliklerini de taşır ve teknolojinin gelişmesiyle eser bağlamından koparılarak aura'sını kaybeder.

⁴⁶ Barthes'ın 'hava' kavramı, Balzac'ın 'hale' kavramına benziyor:

"Ne kadar kaba olursa olsun, herhangi bir kimse güçlü, gerçek bir sevgi gösterir göstermez, yüzü değiştiren, harekete canlılık veren, sesi renklendiren özel bir haleyı çevresine saçar" (Goriot Baba, Balzac, İletişim Y., 2014, Sy. 169)

⁴⁷ Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), 3 Ocak 1889'da yaşadığı zihinsel çöküşle birlikte Turin sokaklarında çıkardığı kargaşada yanına gelen polislerce zor sakınleştirilmişti. Nietzsche'nin kendini bu kadar kaybetmesinin sebebi tam olarak anlaşılamamışsa da, dilden dile dolaşan bir söylenceye göre Nietzsche'yi böylesine sarsan durum, bir atın ölesiye kırbaçlanmasıydı.

⁴⁸ Fotoğrafın illüzyon ve halüsinasyonla Barthes'çı ilişkisi:

İllüzyonda dış etken söz konusuyken (sihirbazlık gibi), halüsinasyon ise dış etken olmadan (serap görmek gibi) ortaya çıkar. İllüzyonda var olan bir obje farklı algılanabilirken, halüsinasyonda ise olmayan bir nesne varmış gibi algılanabilir. Barthes, fotoğrafa benzettiği halüsinasyonu hastalık hali olan psikoz (sanrı) olarak değil, fotoğrafın biçimsel ve varoluşsal temsili arasında gidip getiren deli (arzulu) görüntü olarak ele alıyor. Bu benzetmeyle her fotoğraf değil ama bazı fotoğraflar, Proust'un romanında yer alan 'çay-bisküvi-hatırlama' olay örgüsündeki (istemsiz hatırlama) ya da Kristeva'nın bir nesneden, diğerine geçişi anlattığı tezindeki gibi bu deli (arzulu) yolu izleyerek, yüzeyinde olmayan nesneye ya da anlama ulaşabilir. Ancak, her fotoğraf değil, çünkü: Barthes, kişisel diyalektik sorgulamasının dışavurumu halinde ortaya koyduğu bu eserinin kapsamını, fotoğrafın 'Proust'çu yanı', 'daha az Proust'çu yanı' ve 'fotoğrafın Proust'çu olmayan yanı' ifadeleri ile çerçevelendirip, muğlaklaştırmayı tercih etmiş. (19, 22, 25, 28, 35, 47)

⁴⁹ Eidos, eski Yunanca'da idea'nın eş anlamlısı olan eidein fiilinden adlaştırılmış suret, imge, görünen şey, tür, şekil, biçim, nevi, tip, fikir anlamlarına gelen kelime; bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranılabilir yapısı.

⁵⁰ Alberti perspektifi, İtalyan heykeltıraş Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) ve Mimar Brunelleschi'den edindiği bilgileri sanatında kullanarak resimde üç boyutlu görüntünün yüzey üzerine taşınmasıyla ilgili bilgileri ve deneyimleri birleştirip, kaideler halinde ortaya koyan Leone Battista Alberti'nin adıyla anılan perspektif anlayışıdır. Bourriaud'a göre; Rönesansla birlikte insanı merkeze alarak ona ayrıcalık kazandıran

felsefi düşüncenin ortaya çıkışına katkı sağlayan sebeplerden biri de Alberti perspektifiydi.

⁵¹ Pelléas ve Mélisande, Maurice Maeterlinck'in 1892 tarihli sembolist türde icra edilen bir tiyatro oyunudur. Oyunda suyun kenarında ağlamakta olan Mélisande'yi Golaud, ne kadar ısrar ederse etsin Melisande neden ağladığını söylemez. Aralarında konuya ilişkin geçen konuşmalardan biri şöyledir:

Golaud- Size kim fenalık etti?

Melisande- Hepsil! Hepsil!

Golaud- Size ne yaptılar?

Melisande- Söylemem! Söyleyemem!

⁵² Yunan mitolojisinde, Cassandra geleceği görmek arzu-



Edmund Leighton tarafından 1910 yılında resmedilmiş, Pelleas ve Melisande

sunu gerçekleştirme sz veren Apollonun evlenme teklifini kabul eder. Kasandra Apollon ile evlenmeyi bakire kalmaktan vazgeçemediği için son anda reddedince, Apollon Kassandrayı lanetleyerek, verdiği bu gücü geri almak istese de bunu başaramaz. Uğraşlarının sonucu olarak Kasandra'ya verdiği bu gücü geri alamasa da en azından gücü zayıflatmayı başarır; Kasandra'nın inandırıcılığını elinden alır. Kasandra geleceği grebiliyordur ama kimseyi kendine inandıramaz.

⁵³ Yunan mitolojisinde, tanrılar tarafından büyük bir kayayı



Titian'ın 1548-49 tarihli Sisifos'u tasvir eden
tablosu

bir tepenin en yüksek noktasına dek taşımaya mahkûm edilen mitolojik kahraman. Sisifos taşı zirveye her ulaştırıp bıraktığında, taş yeniden aşağı düşüyor, bunu gören Sisifos sonsuza kadar sürecek bu döngüde kendisine söyleneni yapmak için taşı yeniden zirveye taşımaya koyuluyordu. Bu anlatının en dramatik yanı, Sisifos'un bin bir güçlkle zirveye taşıdığı taşın her seferinde yuvarlanacağını biliyor olmasıdır.

KAYNAKLAR

1.Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Roland Barthes, Türkçesi: Reha Akçakaya, 6.45 Yayın, 2008.

2.Camera Lucida, Reflections on Photography, Roland Barthes, Translated by Richard Howard, Hill and Wang, 1982.

3.La Chambre Claire, Note sur la photographie, Roland Barthes, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Not: Tali kaynaklar, ilgili oldukları cümle ya da paragraf sonlarında verilmiştir.

DİZİN

A

aktif dönüşüm, 47, 48
 alberti perspektifi, 40, 122, 123, 124
 algı, 14, 17, 49, 96, 102, 117
 Alhambra, 69
 anamorfosis, 93
 animula, 74, 118
 aorist, 55, 66
 Apollon, 125
 Ariadne, 100, 105
 arzu* 5, 11, 12, 19, 20, 23, 41, 66, 78, 81, 99, 100, 101, 106, 119, 123, 124, 133
 tutku 20, 133
 Asperteguy F., 89, 90
 aşk, 19, 61, 77, 82, 100, 101, 111, 114
 Atget E. , 68, 121
 Avedon R. , 74
 Aziz Veronika mendili, 34, 119

B

baba, 20, 62, 95, 122
 bağlam , 23, 32, 37, 60, 61, 99, 109, 122
 bakaç (vizör), 65

bakış, bakmak, 7, 11, 16, 17, 33, 35, 37, 49, 50, 57, 69, 71, 74, 79, 80, 81, 91, 97, 98, 106, 114, 116
 optik bakış (optik göz), 16, 114
 görmek, 48, 49, 53, 65, 97, 106, 110, 123, 124
 haptik göz, 49
 Baker U. , 33, 49, 59, 113
 Balzac H., 122
 Baudelaire C., 70, 114
 belge, belgeleme, tarihsellik, 29, 30, 108
 Benjamin W., 74, 122
 Brecht B., 54, 72, 116
 biçim, 17, 20, 44, 102, 103
 bilinç, 48, 82, 105
 biographeme, 29, 108
 Boucher P., 88, 97
 budizm, 33

C

Calvino I., 101, 120
 Camera Lucida, 7, 11, 12, 15, 16, 22, 32, 39, 43, 50, 60, 71, 74, 81, 82, 85, 99, 103, 104, 127

Camera Obscura, 16, 31, 40, **F**
103, 104

Caravaggio M., 28

Carol L., 50

Cheshire Cat, 50

Chennevieres-sur-Marne, 49

Clifford C., 69

clinamen, 49

Clouet F. , 40

Corot J., 110

D

Delacroix E., 35

diyalektik , 57, 63, 123

Donatello, 123

dualite, 85

duygulanım, 15, 77

duyum, 50, 94, 102, 117

Dürer A. , 72

E

ego, 105

egonun antik egemenliği, 22, 82

eidolon, 33

eidos, 61, 123

Eliot T.S., 119

enstantane, 18, 77

erotik, 71, 91

Evridiki, 16, 97, 109, 110, 111

Fellini F., 18, 19

fenomen (fenomenolojik), 13,
14, 17

fotogram, 111

Foucault M., 118

G

Gardner, A., 67

Gesang Der Frühe, 61, 114

gizli öte, 71, 81

Godard J.L., 58, 112, 113

Gros A.J., 89, 90

gölge, 32, 75, 76, 105, 114, 119

gölgesi olmayan kadın , 49, 75

gönderge, 14, 21, 22, 23, 25, 26,

35, 36, 42, 43, 44, 60, 65, 66, 67,

68, 102, 103, 120

görüngü, 102

gösterge, 17, 21, 25, 42, 59, 65,

72, 102, 120

göz erimi, 69

Goya, F., 75

Greuze J.B., 95

H

Haas C., 26

haecceitas, 33

hafıza, bellek, 19, 43, 55, 85,
107, 118

hatıra (anı), 29, 56, 68, 94

unutma, 55

hatırlama (istemli, istemsiz),
55, 82, 118, 123

haiku, 84, 106

Hal Foster, 103

halüsinasyon, 17, 44, 122, 123

Harold D. Edgerton, 91, 92

hava (aura, hale), 48, 51, 74, 75,
76, 113, 115, 122

hayalet, 33, 36, 40, 43, 119

Husserl E., 17, 44

I-İ-J

ışık (nur), 16, 17, 18, 23, 27, 33,
34, 35, 105, 111, 118, 119

ikilik, 23, 73, 85, 95

illüzyon, 11, 44, 122, 123

imaj, 12, 17, 22, 58, 72, 95, 99,
112, 113

imge, simge, sembol, 13, 17,
102, 108, 109, 117, 117, 123,
124

itki, 20, 105, 106

Janouch G., 69

K

Kafka F., 69

kainos, 113

Kant I., 108

Kassandra, 27, 124, 125

katılım, katılma problemi, 78,
79, 99

katmanlı nesneler, 21, 23

Kertesz A., 41, 93

Kılıç, Levend, 114

kitsch, 113

Kimera (Chimera, Khimeira),
42, 116

Klein W., 97

'Kış Bahçesi' fotoğrafı, 11, 54,
62

kompozisyon, 87, 96, 97, 105

Kristeva J., 123

Krull G., 88, 121

L

Lacan J., 102, 106, 117

Life dergisi, 82

Leighton E., 124

leitmotif, 20

Lytard J.F., 99

M

Mallarme S., 62, 107
 Mapplethorpe R., 41, 81, 87, 91, 96, 98
 mathesis, 15
 Melisande, 54, 124
 metafor, 40, 68, 109
 metamorfosis, 48
 Michelangelo A., 33
 Morin E., 13
 muzari, 55, 118

N

Nadar, 14, 19, 85
 Niepce J.N., 32, 39
 Nietzsche F., 20, 22, 82, 100, 105, 122
 noeme, 19, 31, 32, 34, 42, 44, 49, 60, 66, 68, 88, 99, 103, 111
 no-mask, 45
 numen, 89, 108, 109

O-Ö

Orpheus (Orfe), 54, 97, 109, 111
 öfori, 20
 ölüm, 13, 26, 29, 40, 45, 47, 48, 49, 53, 54, 57, 60, 61, 63, 66, 72, 100, 106, 107, 108, 111, 114, 115, 122
 yitiriş, 62

P-R

pathos, 20, 44
 Payne L., 67
 Picasso P., 105
 Poe E.A., 107
 pornografik, 17, 71, 78, 91, 96, 99,
 poz, 44, 47, 48, 51, 65, 66, 103, 111
 Proust M., 19, 26, 55, 56, 83, 107, 108, 123
 Kayıp Zamanın İzinde, 26, 107, 108
 Swann, 26
 Swann'ların Tarafı, 83
 Polignac prensi, 26
 punctum, 30, 44, 66, 67, 69, 71, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 102, 108, 109
 Puyo C., 32, 88, 89, 108
 resim, 21, 27, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 89, 95, 105, 108, 123
 Rilke R.M., 94

S-Ş

Salzmann A., 68
 sanat, sanatçı, 17, 32, 48, 84, 87, 97, 109, 118, 122, 123
 Samsa G., 48

sapiens, 13
 Sartre J.P., 25, 36, 43, 72
 satori, 34, 54, 83
 Schumann R., 61, 114
 sihir, sihirbazlık, 17, 123
 sinema, 39, 43, 44, 71, 112, 115, 116, 121
 Sisifos, Sysiphos, 66, 125, 126
 skandal etkisi, 27
 Sontag S., 35
 Spinoza B. (conatus ilkesi), 133
 steril, steril fotoğraf, 76, 89
 Stieglitz A., 87
 studium, 30, 58, 67, 77, 82, 85, 108
 süperegö, 105
 şiddet, 34, 60, 94, 112
 şok, 89, 95
 dehşet, 95, 100
 seks, 112

T-U

Tabard M., 93
 tableau vivant, 45, 117
 Tanrı, 118, 119, 125
 tayf, 33, 44, 74
 Titian, 39, 40, 125
 tiyatro, 39, 45, 116, 124

totoloji, 21, 103
 tuçe, 17, 102, 103
 ur-doxa, 31

V-W

Vertov D., 33, 122
 Sine-göz, 121
 Wessing K., 73
 Wilson R., 71, 81

Y-Z

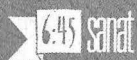
yara, 20, 57, 77, 78, 82, 89
 yolculuk, 11, 54
 zaman, 13, 17, 27, 36, 54, 55, 56, 66, 67, 68, 69, 79, 81, 85, 99, 111, 113, 118, 119, 120
 poz (pose), 44, 47, 48, 51, 65, 66, 111
 Zebercet, 105
 Zee j., 82
 Zen, 83, 106

*arzu ve tutku; her ikisi de istemeye yönelik duyguları ifade eder. Arzu (desire_en, envie_fr) konatus'un temel unsuruyken (conatus, Spinoza); tutku (passion_en, la passion_fr) irade ve yargıları aşandır.

Bu ayrımı vurgulamamın sebebi, diğer birçok düşün insanı gibi Barthes'ın de Camera Lucida'da bahsettiği konuları 'tutku' değil, 'arzu' kavramıyla örüyor olmasına dikkat çekme isteğimidir. Bu yaklaşımı çoğaltmak oldukça mümkün; örneğin, 19 Şubat 1998 tarihli seminerinde, Ulus Baker de ister beşeri, ister hayvani ya da bitkisel olsun, hiçbir şeyin arzusuz yapılamayacağını vurgulamıştı.

KITCH VE SANAT

Thomas Kulka



Uçan
Spagetti
Canavarının
Kutsal
Kitabı



Bobby Henderson



ISBN 9786054300000 > YAYIN KURUMU

ROMAN NASIL YAPILIR,
KURGU NASIL OLUŖTURULUR, ZİNCİRLEME VE
ÇERÇEVELEME TEKNİKLERİ NEDİR?

MODERN KURGU TEKNİĞİNİN İCADI

DON KİŖOT NASIL YAPILDI

VİKTOR ŖKLOVSKİ

RUSÇA ASLINDAN ÇEVİREN: ALPER ÇEKER

ROMAN TÜRÜNÜN ANATOMİSİ



“Kitabın en önemli yazılış nedenlerinden biri olan kış bahçesi fotoğrafını ne kitabın içinde ne de başka bir mecrada göremeyiz. Adeta saklıyordur fotoğrafı Barthes.”

Elinizdeki kitap işte bu fotoğrafın peşine düşüyor ve müthiş bir “Camera Lucida Anlama Kılavuzuna” dönüşüyor.

Fotoğraf yazının tartışmasız başyapıtı olan Camera Lucida, “hayat küçük yalnızlık darbelerinden oluşur” diye başlar.

Elinizdeki kitap ise ‘dokunussuz temasın’ izlerini sürüyor....



16,00 TL