DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

BÜYÜYEN FOTOĞRAF KÜÇÜLEN SOSYOLOJİ

Serkan DORA

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

babil®

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Serkan Dora • **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Serkan Dora

BÜYÜYEN FOTOĞRAF KÜÇÜLEN SOSYOLOJİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Babil® Yayınları: 29
Araştırma: 7

Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji
Serkan Dora

Yayına Hazırlayan
Tarkan Karatekin

Kapak Tasarımı
İsmet Gülseçkin

Düzelti
Barış Uluocak

Birinci Basım: 2003 (1000 adet)

Teknik Hazırlık
Meryem Alper

Baskı ve Cilt
Ege Basım

ISBN:975 8480 - 59 - 6

Babil®
Rıhtım Cad. No: 16 Kadıköy-İstanbul Tel: 0216 414 12 53-414 78 28

Babil® Yayınları Seyhan Müzik Prodüksiyon San. Tic. Ltd. Şti. Tescilli markasıdır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ 13
GİRİŞ 15

1. İLKÇAĞLARDAN 17. YÜZYILA GERÇEKLİĞİN BİLİM VE SANAT 0AÇISINDAN ALGILANIŞ BİÇİMLERİ 17

1.1. Görmek ve Konuşmak 17
1.1.1.Büyülü Sanat 22
1.1.2 Gerçekliğin Sanat, Bilim ve Dinde Algılanması 28
1.1.3. Görüntü Üzerine İlk Düşünceler 37
1.1.4. Gerçekliğe Yakınlık 37
1.2. Ortaçağ 39
1.2.1. Perspektifi Bulan Giotto di Bondone 40
1.2.2. Gerçekliği Ele Geçiren Jan van Eyck 42
1.2.3. Işığın Doğrusal Hareketi ve El-Hazan 46
1.3. Rönesans 46
1.3.1. Hareketli Perspektif ve Işığın Kullanımı 48
1.3.2. Leonardo da Vinci ve Camera Obscura 50
1.3.3. Matbaa 51
1.4. Reform ve Portre Sanatı 53
1.5. Coğrafi Keşifler ve Hayali Gergedan Resmi 54

2. 17. ve 18. YÜZYILDA FOTOĞRAF VE SOSYOLOJİNİN İLK İŞARETLERİ 59

2.1. Camera Obscura 59
2.2. Karanlığın ve Işığın Gizemini Keşfedenler 61
2.2.1. Caravaggio ve Velazquez 61
2.2.2. Hollanda'da Resim 64
2.3. Sosyolojinin İlk İşaretleri 66
2.3.1. J. B. Vico ve Baron da Montesquieu 67
2.4. Fransız Devrimi Öncesi ve Sonrası 70
2.4.1. Ortaçağda İtalya ve Hollanda'da Kapitalizmin Gelişim Süreci 70
2.4.2. Amerika'nın Keşfi Sonrası İspanya ve Hollanda Kapitalizmi 72
2.4.3. İngiltere'de Endüstriyel Kapitalizme Geçiş 73
2.4.4. Sermaye Birikiminin İcatlara Katkısı 74
2.4.5. Fransa'nın Durumu ve Devrim 76

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

3. 19. YÜZYILDA SOSYOLOJİ VE FOTOĞRAFIN GELİŞİM SÜRECİ 79

3.1. Sosyolojinin İlkleri 79
3.1.1. İlk Sosyolog İlk Sosyalist: Saint-Simon 79
3.1.2. Sosyoloji'ye Adını Veren August Comte 83
3.1.3. Bilimsel Sosyalizmin Kurucusu: Karl Marx 86
3.1.3.1. Yabancılaşma 88
3.1.4. Klasik Sosyolojinin Kurucusu Emile Durkheim 90
3.1.5. Amerikan Sosyolojisinin Temellerini Atan Max Weber 91
3.2. Fotoğrafın Gelişim Süreci 92
2.1. Joseph Nicephore Niepce 93
3.2.2. Louis Jacques Mande Daguerre 95
3.2.3. Fotoğrafın İlanı 98
3.2.4. Nadar ve Portreleri 102
3.2.5. Fotoğrafın Gelişimi 109
3.2.6. Fotoğrafın Tanıklığı 111

4. BÜYÜYEN FOTOĞRAF VE KÜÇÜLEN SOSYOLOJİ 117

4.1. Kitle Dönemi 117
4.2. Fotoğraf ve Sanat 119
4.3. Fotoğrafın Artan Etkisi 130
4.4. Propaganda ve Fotoğraf 134
4.5. Fotoğrafın Belgeciliği 148
4.6. Küçülen Sosyoloji 170

5. İMGELER DÜNYASI 177

5.1. İmge Olarak Fotoğraf 177
5.2. İmgelerin En Yanıltıcı Alanı: Tükettiren Reklamlar 180
5.3. Sanal Fotoğraflar 184
5.4. Fotoğraf Öldü mü? 187
5.5. Fotoğraf ve Deneyim 189

SONUÇ 197
KAYNAKÇA 201
ŞEKİL LİSTESİ 208

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Deniz'e

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

TEŞEKKÜR

"Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji" adlı çalışmamda, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve bana yepyeni bakış açıları kazandıran değerli hocam Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu'na sonsuz teşekkür borçluyum. Hocamın içten yardımları olmasaydı bu çalışmayı gerçekleştiremezdim.

Ayrıca, çalışmamla ilgili katkılarından dolayı Doç. Dr. İsmail Coşkun'a; destekleri için Burcu Saruhan, Barış Uluocak, Bülent Mumay, Efkan Kula, Filiz Ülgüt Mumay, Göksel Aymaz, Gürkan Kula, İlker Araz, Kaan Taşbaşı, Nilgün Uzun Uluocak, Sevilen Toprak Alayoğlu, Utku Uraz Aydın ve İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi yayın kurulundaki arkadaşlarıma; beni her zaman destekleyen aileme; çalışmamın her aşamasında yanımda olan Deniz Dinçok'a; "Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji"yi yayına hazırlayan Meryem Alper, Tarkan Karatekin ve İsmet Gülseçkin'e teşekkür ederim.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

Çocukluğumuzun kentleri ele geçiren King-Kong canavarını, Gulliver Devler Ülkesinde öyküsünü, bir gözü yerde, bir gözü gökte devleri anlatan ürkütücü masalları artık hiç anımsamıyoruz. Her gün gelip-geçtiğimiz sokaklardaki çok katlı binaların yüzeylerinin "beni gör" diye bağıran devasa reklam fotoğraflarıyla donatılmasına alışmış olmalıyız. Yoksa on metrekarelik bir alana yayılmış bir insan yüzüne bakmak bizi korkuturdu, bu yüz gülümsüyor olsa bile. Gördüğümüz yüzün, aslında bize benzer bir insanın temsili bir görüntüsü olduğunu pekâla biliriz. Fotoğrafın bir an'ı dondurduğunu ve temsili olarak bize sunduğunu bildiğimiz için, boyutu ne denli devasa da olsa, hiçbir nesnenin veya canlının fotografik görüntüsü, bu dünyanın yüzeyinde (fiziksel ve zihinsel hareket halinde değil iken) hâlâ pek de büyük bir yer kapsamayan bedenimizi tehdit etmez. Giderek, görünmez olanlar tehdit eder hale gelir bizi, internetten yayılan virüsler veya adı konmamış bulaşıcı hastalıklar gibi...

İçinde bulunduğumuz dünyayla olan ilişkilerimiz, hayatta kalmakla ilgili değerlerimizle yakından bağlantılıdır. Hayatı belli bir zamanda nasıl algılıyorsak, çevremizdeki nesnelere ve canlılara yaklaşımımız da öyle olacaktır: saldırgan, savunmacı, cesur, korkak, dostça, düşmanca, rahat, tedirgin... çevremize yakından veya uzaktan bakarak, nerede olduğumuzu bulmaya çalışırız. Görüş alanımız, görmek istediklerimiz kadar, görmeyi tercih etmeyeceklerimizle de doludur. Kendilerini bize sunan görüntüleri biz de zihnimizdeki imgeler yardımıyla alımlarız. Gündelik yaşamın akışından uzak olmamakla birlikte, sanatçılar ve akademisyenler ise, hayatı kişisel deneyimlerinin yardımıyla amâ kişiselliğin ötesinde, anlayarak yaşamanın yollarını bulmaya ve bulduklarını diğer insanlarla paylaşmaya gayret gösterirler.

Akademik çalışmaların pragmatizme eğilimli olduğu, pratik faydaya yönelik olmayan entelektüel faaliyetlerin cesaretlendirilmediği,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

açıkçası, üniversite ortamlarında satış değeri olmayan araştırmaların teşvik edilmediği bir dönemde, 21. yüzyılın başında, sosyolojinin yerel ve global olanın karşılaşmasıyla, beden, bellek, göç, spor, sağlık, yaşlılık, felaketler, sibernetik, turizm, mesleki gruplar, kişisel gelişim, suç, kültür, din, kimlik vb. sorunlarla uğraşması tesadüfi değildir. Kuşkusuz, "mercek altına" alınan toplumsal temaların, yaşayan sorunlar olması, eleştirel sosyoloji zihniyetinden uzaklaşıldığı anlamına gelmez.

"Büyüyen Fotoğraf-Küçülen Sosyoloji" adlı çalışmasıyla Serkan Dora, sosyolojinin mütevazı, fotoğrafın ise cüretkâr olduğu günümüzde, eleştirel sosyolojik düşünmenin verimli bir örneğini sunuyor bize. Sosyoloji lisansı ve fotoğrafa olan ilgisi, iletişim bilimleri yüksek lisansında Serkan Dora'nın gündelik olan ile kuşatıcı olan arasındaki ilişkiyi irdelemesine yardımcı oldu. Elinizdeki çalışmada, fotoğraf ile sosyolojinin gelişim sürecini, bu iki alanın tarih, bilgilenme, gerçeklik, sanat ve düşünce yapılarımızla nasıl ilgilendiğini, farklı görüşler ve örneklerle yeniden düşünme olanağı bulacaksınız.

Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

Fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir diyor, Lewis Hine. Doğru da söylüyor. Nedeni de fotoğraf makinesinin icat edildiği 1839 yılında görülebilir. Çalışma odasının penceresini açmış ve tek amacı dışarıdaki görüntüyü alıp, başka bir düzleme taşımak olan Daguerre, belki de tarihin ilk yalancı fotoğrafçısı. O, üç boyutlu, canlı görüntüyü iki boyutlu hale getirdi. Çektiği fotoğrafta hareket eden insan yok. Ayrıca bir insanın fotoğrafa girebilmesi için uzun süre hareketsiz kalması şart. Oysa 19. yüzyıl batının hiç olmadığı kadar canlı olduğu bir dönem. Üstelik Fransız Devrimi'ni görmüş bir toplumun durağan olması isteniyor. Toplumdaki tüm renkler ortaya çıkmışken, çekip alınan suret ise siyah-beyaz. Neyse ki kısa sürede düzeltiliyor, bu yalan. Fotoğrafın hızı toplumun hızına yetiştirilmeye çalışılıyor. Ama en başta kaçırılan bu fırsat hiçbir zaman yakalanamıyor. Toplum öyle bir değişim halinde ki, içinde yaşayanlar bile bu hıza yetişemiyor. İnsanlar gerçeği algılayamıyor. Oysa 18. yüzyıl böyle değildi. 17. yüzyıl ve daha öncesi de. Gerçek ortadan kalkıyor artık. Hem de çok hızlı bir şekilde. Peki neden insanlar fotoğrafın gerçeği kaydettiğini düşünüyor?

Uygarlık tarihinin ilk topluluklarından günümüze kadar, sanatta ve bilimde gerçekliğin algılanış biçimleri sürekli olarak farklılaşmıştır. Bunun nedeni ise gerçekliğin üretim ilişkilerine bağlı olarak değişiklik göstermesidir. On dokuzuncu yüzyıl sanatta fotoğrafı, bilimde de sosyolojiyi ortaya çıkarır. Bu yüzyılda batı, dünya egemenliğini ele geçirmiştir. Bu egemenliği elinde tutması için de gerçekliğe sahip olması gerekmektedir. Toplumsal şartlar

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

fotoğraf ve sosyolojiyi doğurmuştur. Bu nedenle sosyolojinin ve fotoğrafın aynı anda ortaya çıkması rastlantı değildir. John Berger'ın belirttiği gibi, 1839'da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada Auguste Comte 'Pozitif Felsefeye Giriş' kitabını tamamlamak üzeredir. Pozitivizm ve fotoğraf birlikte büyümüştür. Her ikisinin de uygulamaya geçmesini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından gözlemlenebilir, sayılabilir gerçeklerin, günün birinde insanların doğa ve toplum hakkında, her ikisini de denetleyebileceği bütüncül bir bilgi sunacağı inancıdır.[1]

Sosyoloji makro bir bilim olarak toplumları kontrol altında tutma amacıyla yola çıkar. Aynı dönemde sosyalizm de bilimsel bir kimlik kazanır. Daguerre fotoğraf makinesini icat ettiğinde, toplumu değiştirme ve denetim altına alma iddiasına sahip değildir. Ancak fotoğraf bulunuşundan itibaren iktidarla ilişki içindedir. Bunun nedeni ise gerçeğe en yakın görüntünün fotoğrafla yakalanmasıdır. Kapitalizmin etkisiyle sosyoloji küçülüp, gerçeklikten uzaklaşırken, fotoğraf, toplumları denetim araçlarından biri haline gelir.

Bu çalışmada, karşılaştırmalı bir şekilde, fotoğrafın büyümesi ve sosyolojinin küçülerek mikro parçalara bölünmesi incelenmiştir. Kaybolan gerçekliğin yeniden ele geçirilmesi amacıyla da insanların 'deneyim'in içine girmeleri gerektiği sonucuna varılmıştır.

1- Kevin Robins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 243.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1. BÖLÜM

1. İLKÇAĞLARDAN 17. YÜZYILA GERÇEKLİĞİN BİLİM VE SANAT AÇISINDAN ALGILANIŞ BİÇİMLERİ

"Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz."
(John Berger)

"Yaşamın kendisi gerçeklik değildir. Taşa toprağa can veren bizleriz."
(Frederick Sommer)

1.1. Görmek ve Konuşmak

İlkçağlardan bugüne kadar insanlar, önce çevrelerine bakarak anlam çıkarmaya uğraşmıştır. Bugün bile -iletişim olanaklarının son derece gelişmiş olduğu düşünülürse- insanlar herhangi bir şeye, gözleriyle görmedikleri sürece şüpheyle bakarlar. Kevin Robins'e göre görmek, "dünyanın içinde olmak; 'dünyanın dokusu içinde yer almak', dünyaya açık olmak demektir."[2] Ancak gözün önünde gerçekleşen bir şey, aslında gerçeğin kendisini göstermeyebilir ya da gerçek, insanlar tarafından algılanmak istenmeyebilir. Gerçek anlamda 'görmek' için deneyimin içinde olmak gerekir. Elias Canetti,

2- Kevin Robins, a.g.e., s. 67.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

insanların, bilinçli bir 'körleşme'* ile gözlerinin önündeki gerçekliği, neden görmek istemediklerini şöyle anlatır:

> "Körlük, zamanı ve mekanı alt etmeye yarayan bir silahtır; varlığımız tek dayanağını duyularımızla, gerek yapıları, gerekse kapsamları bakımından pek yetersiz olan duyularımızla kavradığımız birkaç kırıntının dışında, sonsuzluğa dek uzanıp giden bir körlükte bulur. Evrende egemen olan kuram, körlüktür. Körlük, birbirlerini görmeleri halinde beraberlikleri düşünülmeyecek nesnelerin ve yaratıkların yanyana bulunabilmelerine olanak tanır. Zamanın artık çekilmez olduğu, taşınması olanaksız bir yüke dönüştüğü noktada koparılabilmesi, ancak körlüğün yardımıyla düşünülebilir."[3]

Aslında görmenin sosyal bir ilişki oluşturduğu söylenemez. Sosyal ilişki ve bir deneyimin içinde olmak dokunma ile başlar. Berger'a göre, "Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizde dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir."[4]

Dil de dokunma gibi, bir sosyal ilişki yoludur. Johan Huizinga, insanın ilişki kurabilmek, öğrenebilmek ve emretmek amacıyla kendisi için yarattığı ilk ve yüce araç olarak tanımladığı dili şöyle anlatır:

---

*- Elias Canetti, bu durumu 'Körleşme' adlı romanında anlatır. Romanda; yeni evlenen Kien, kurulu düzeninin bozulmasından oldukça şikayetçidir. Çevresinde olup bitenler onu, her gün biraz daha rahatsız etmekte ve hayatının büyük bir bölümünün geçtiği çalışma odasında bulunan eşyaların artması ona bıkkınlık vermektedir. Bu gidiş bilinçli bir körlüğün oluşmasına sebep olur. Çalışma masasına oturana kadar gözlerini kapatan Kien, çalışma masasına ulaşınca gözlerini açmaktadır. Böylece -Kien'in söylemiyle- etrafındaki hain nesnelerden kurtulmaktadır.

3- Elias Canetti, Körleşme, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 94-95.

4- John Berger, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 8.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"İnsan dili sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte; tek kelimeyle, adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle, şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak, maddeyle düşünülen şey arasında sürekli gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir. Böylece insanlık, doğa evrenin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır."[5]

İnsanlar gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini ve olanca düşünmeye yönlendiren her türlü şeyi dil aracılığı ile ifade eder. Varolan, önce düşüncede sonra dilde ortaya çıkar. Ancak bunun tam tersi bir durum da söz konusu olabilir. Düşünce dilde doğru bir biçimde ifade edilmeyebilir. Açıkçası 'dil' gerçekliği saptırmada bir araç olarak kullanılabilir. Ludwig Wittgenstein; "Dil düşünceyi örter. Öyle ki, örtünün dış biçiminden, örtülen düşüncenin biçimi konusunda sonuç çıkarılamaz, çünkü örtünün dış biçimi, tamamıyla başka amaçlar için kurulmuştur: gövdenin biçimini belli etmek amacıyla değil"[6] der. Ancak tarih öncesi zamanlarda da dil, bugün olduğu gibi, gerçekliği ifade ve ispatta, yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Gerçekliğe sahip olma amacıyla da sanat, dilde, 'şiir'le ortaya çıkmıştır. Şiirin gerçek ile yanılsamalar arasında gidip geldiğini belirten Octavio Paz; şiirin imgelerini dokunulabilir, görülebilir ve işitilebilir bulur. Paz'a göre, şiir; hiç kuşkusuz, yanılsamalar, çakıntılar, alacalar saçan sözcüklerin bir araya gelişinden oluşur. Ama Paz, şiirin gerçekliği mi yoksa yanılsamaları mı gösterdiğinden emin olamayacağımızı söyler.[7]

İlk toplumlarda bilim ve sanatı anlamlandırabilmek için o toplumların gerçekliği algılayış biçimleri üzerine düşünmek gerekmektedir. İlk toplumların gerçeklik anlayışları ile bugünkü toplumların

5- Johan Huizinga, Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 20-21.

6- Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, Çev. Oruç Aruoba, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 45.

7- Octavio Paz, Çifte Alev-Aşk ve Erotizm, Çev. Tomris Uyar, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2002, s. 13.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gerçeklik anlayışları çok farklıdır. Bu farklılık doğal olarak bilim ve sanata da yansır. Christopher Caudwell'e göre; ilk toplumlarda herkesçe ortak olan coşkular toplumların gelişmesiyle değişmiştir. Yiyecek toplayan ve avlanan kabileler, kendi isteklerine ulaşmak için önce doğaya yaklaşmıştır. Doğayla uyuşmak için de kendilerini toplumsal olarak değiştirmişlerdir. Dolayısıyla sanatları da doğalcı ve algısaldır. Bu sanat kendini taş devri insanının canlı mağara resimlerinde ya da Avustralya yerlilerinin kuş ve hayvan taklidi danslarında ve şarkılarında göstermiştir. Toplayıcılık ve avcılıkla geçinen kabilenin bir adım daha ilerisi, tahıl yetiştiren ve hayvan besleyen kabiledir. Onlar, doğayı kendi içine alır, ehlileştirme ve işte kullanma yoluyla kendi isteklerine uydurmak için doğayı değiştirir. Sanatı, doğadan çok geleneklerine bağlı ve etkindir. Bu sanat, cilalı taş devri insanının duvar süsü ya da Afrika ve Polinezya kabilelerinin gelişmiş ayin usulleridir.[8] Bu toplumlarda sanat, doğa ile etkileşim sonucu gerçekliğe sahip olma amacıyla ortaya çıkmıştır. Eski toplumlarda gerçeklik ile sanat birbirinden ayrı düşünülemez. Caudwell'e göre sanat, insanların yüreklerindeki ölümsüz istekleri değiştirmeksizin, yüreği yeni bir amaca uydurur. İnsanı, daha üstün bir gerçeklik dünyası olduğu için, içinde bulunduğu gerçeklikten daha yüce olan hayal dünyasına atar. Bu, henüz gerçekleşmemiş, daha önemli bir gerçekliğin dünyasıdır.[9] Bu türlü bir gerçeklik dünyası kapitalist anlamda bir toplumun başka bir toplumdan daha gelişmiş olma durumu değildir. Doğa ile mücadele halinde olan ilk toplumların bu mücadeleyi kazanma ve hayatta kalma arzusudur. Bunu, dilde, en iyi şekilde şiir aracılığıyla anlatmaktadırlar:

> "Şiir, yapısı ve doğası gereği, yarattığı gerçekliğin ötesinde bir gerçekliği gözler önüne serer ve ikinci derecede olmasına karşın yine de daha yüksek ve daha karışık bir gerçekliği doğurur, biçim olarak gösterir. Çünkü şiir, kendi somutluğu içinde tahıl, kendi olgusal (factual) özü içinde -gerçekleşme-

8- Christopher Caudwell,Yanılsama ve Gerçeklik, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1998, s. 39-40.

9- a.g.e., s. 40.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sine yardım eden ve kendi varlık koşulları olan olgusal özü içinde- hasadı değil, fakat kabilenin hasatla ilişkisi demek olan coşkusal, toplumsal ve kolektif karmaşayı anlatır, dile getirir. İnsanın hasatla ilişkisinin, içgüdüsel ve kör olmayıp ekonomik oluşuyla bir varlık kazanan yepyeni bir hakikat dünyasını -ondaki coşkuyu, dost sıcaklığını, onun tadını, onun uzun beklenişini ve mutlu sonunu- dile getirir."[10]

İlk toplumlarda şiirin böyle bir fonksiyonu varken, resim ve heykelin daha maddi işlevleri vardır. Bu objeler belli görevlere sahiptir. Gombrich'e göre; "Kimi yapıların hangi gereksinmeler sonucu dikildiğini bilmeyen birisi, bu konuda iyi bir değerlendirici olamaz. Aynı şekilde biz de, hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece, geçmişin sanatını anlayamayız."[11]

Gombrich eski toplumlar ile sanat arasında faydacı bir bağlantı olduğunu söyler; "İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar."[12] Bugünden geçmişe bakıldığında büyüsel amaç çok geride kalmıştır. Ancak Ernst Fischer geçmişteki büyücülük denemelerinin önemli olduğunu ve ciddiye alınması gerektiğini belirtir:

"Benzetme, özdeşleşme, imge, dil gücüyle, büyücülükle, toplu ritmik hareketlerle doğayı evcilleştirme çabalarına gülmek çok yanlış olur. İlkel insan doğanın yasalarını daha yeni gözlemeye başladığı, nedenselliği yeni bulduğu, toplumsal işaretlerden, sözcüklerden, kavramlardan, alışkanlıklardan bilinçli bir dünya kurmaya daha yeni başladığı için elbette sayısız yanlış sonuçlara varıyor, örnekseme yüzünden yanılmalara

10- a.g.e., s. 40-41.
11- E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 39.
12-. a.g.e., s. 39-40.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

düşüyor ve temelden yanlış düşünceler ediniyordu. (Bunların birçoğu şu veya bu biçimde dilimizde ve düşüncemizde yaşamaktadır.)"[13]

Moissej Kagan'a göre de, ilkel toplum insanının, elindeki sanatsal aracı doğanın üstünde büyüsel bir etkide bulunabilmek için kullanma çabası bir sonuç getirmemiştir. Avcının, duvara av resmini çizdiği için ya da av sahnesini dans halinde canladırdığı için, avlayacağı hayvanı yakalaması daha kolay olmamıştır ama buradan, sanatsal-büyüsel eylemlerin, kendi kendini aldatmaca olduğu ya da batıl inançlı 'vahşi insanın' anlamsız ve yararsız bir uğraşı olduğu sonucuna varmak yanlış olur.[14] Bu noktada sanatın ve büyünün gelişim sürecine bakmak gerekmektedir.

1.1.1. Büyülü Sanat

Ortak değer yargılarına ve gerçeklik anlayışına sahip olan ilk toplumların resimle ilgili düşünceleri bugüne göre oldukça farklı ve saftır. Gombrich bu durumu bir örnekle anlatır; "İmge ile gerçeklik arasındaki ayrım, ilkeller için bazen çok daha belirsizdir. Yerliler, bir keresinde, sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressama, korkuyla şu soruyu sormuşlardır: 'Bunları alıp götürürsen neyle yaşarız biz?' "[15]

Eski toplumlarda, insanlık tarihinin ilk resimlerine mağara duvarlarında (şekil 1) rastlanmaktadır. Bu resimleri çizenler de ilk ressamlar olarak görülmektedir. Bu ressamlar aynı zamanda avcıdır. Avcı-ressamlar resme konu olarak hayvanı koymuştur. Berger'a göre, bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İnsan gövdesinin tasvirinde eşdeğer bir 'gerçek-gibi'liğe ulaşılması için binyılların geçmesi gerekmiştir. İnsan, başlangıçta varolanla yüzleşmiştir. Bu nedenle ilk ressamlar, hayatları hayvanları yakından

13- Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, s. 37.
14- Moissej Kagan, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 239.
15- Gombrich, a.g.e., s. 40.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tanımaya bağlı olan avcılardır. Ancak resim yapma fiili avlanma fiili ile eşdeğer değildir. İkisinin arasındaki ilişki büyülüdür. O dönemde resim, av ve avcı arasındaki ya da daha soyut söylenirse, varolan ve insan yaratıcılığı arasındaki büyülü bir yoldaşlığı onaylamakta kullanılmaktadır. Resim, bu yoldaşlığı açığa çıkarmanın ve kalıcı kılmanın yoludur.[16] Mehmet Ergüven'e göre; tuval öncesi görsel dilin yeryüzüyle ilk kucaklaştığı yer olan duvar, resmin anayurdudur. İnsanlar milattan önce binlerce yıl öncesine kadar uzanan bu örneklerde, mağaralara bambaşka bir beklentiyle yönelmiştir. Çünkü bilinç niteliği açısından, Homo Sapiens, bu dönem boyunca suret ile gerçek arasındaki sınır çizgisine henüz tamamıyla yabancıdır. Bundan dolayı mağara duvarındaki resmin en belirgin özelliği, izleyici düşüncesini dikkate almamış olmasıdır. Büyü, seyirci ile resmin arasına bir set çekmiştir. Bu duvarlar sureti sayesinde avlanacak olanın hayvanın çizimi için bir tür karatahtadır.[17]

İlk toplumların gerçeklikle ilişkilerini bilmek mağara duvarlarındaki resimleri daha net görmemizi sağlar. Bunlar günümüze dek ulaşabilen en eski resimlerdir. Şiir gerçekliği anlamada nasıl bir yol oluyorsa mağara duvarlarındaki resimler de başka bir yoldur. "Bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı."[18] İlk insanların gerçekliği algılayışı böyle saf bir düşünceden oluşuyordu. Gerçek ile sanat birbirinden ayrılmamıştı. O dönem insanlarının düşünüş şekillerini anlayınca yapıp-ettiklerini anlamlandırmakta zorluk çekilmemektedir. "Onların bizden farklı olan tarafları zanaatsal düzeyleri değil düşünce tarzlarıdır. Ta işin başında bunun bilincinde olmamız çok önemlidir, çünkü sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir." [19]

16- John Berger, Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 30.

17- Mehmet Ergüven Görmece, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 62.

18- Gombrich, a.g.e., s. 42.

19- a.g.e., s. 44.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Şekil 1. At, M.Ö. 15000-10000 Dolayları, Mağara Resmi: Lascaux, Fransa

Kagan, mağara duvarlarındaki resimlerin, bellekten yapıldığını belirtir ve bu durumu sanatsal açıdan önemli bir aşama olarak görür:

> "Hiç kuşkusuz, imgesel düşünme yeteneği doğa vergisi değildir. Çünkü, sanatsal-imgesel şekilde bir kayıt, doğrudan doğruya görsel ya da işitsel bir algı olmayıp, insan bilincine duyumların işlemesinin karmaşık bir sürecinin sonucudur. İlkel toplumun ilk ve en çok tanınan sanat yaratımlarına dikkatle bakıldığında bunun böyle olduğu rahatlıkla görülebilir. Erken -paleolitik çağdaki mağara resimleri ile heykellerin 'doğaya bakılarak' değil, bellekten yapıldığını bilim saptamış bulunmaktadır. Demek ki, sanatçının doğrudan doğruya gözüyle gördüğü somut nesnelerin basit bir kopyasını yapması, bunları sert bir madde üstüne geçirmesi söz konusu değildir burda. Bu çizimler ile heykeller, belli bir hayvanın ya

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

da insanın tikel, yinelenemez yanıyla verilişi olmayıp, tüm sanatın temel belirtisi olarak, genelleştirilmiş tasarımlardır."[20]

Gerçeğin algılanışı, düşünce tarzının ve kuralların değişimi ile doğrudan bağlantılıdır. O dönemde insanlar kendilerini ve gerçeği resimde mağara duvarlarında varetmiş ve bunu fayda sağlamak amacı ile yapmışlardır. Faydacı bir amacı olmasına karşın Fischer bu mağaralara 'büyülü mağara' adını vermiştir:

"Burada, sık sık sorulan şu soruyu ele alalım: İnsan elinden çıkmış yapıtların biçimi yoğunlaşmış toplumsal yaşantıyı yansıttığına göre orta taş çağının mağara resimlerini, son derece gelişmemiş bir toplumun o üstün sanat yapıtlarını nasıl açıklayabiliriz? Yararlı olmayı araçların, çömleklerin, evlerin biçimini belirleyen bir özellik sayabiliriz; ama Afrika'da İskandinavya'da, Fransa'nın güneyinde taş çağından kalma kaya resimleriyle karşılaştığımız zaman, anlaşılmaz, fizikötesel, yaratıcı bir gücün, tanrısal bir esinlenişin, bir sezginin ya da düşüncenin ilkel insana böyle sanat yapıtları yarattırdığını düşünmek zorunda kalmıyor muyuz?"[21]

Tüm bu sanatsal-büyüsel faaliyetler ilk dönem insanlarının doğa karşısında ayakta kalma mücadelesi vermeleri sebebiyle olmuştur. Elini kullanmayı öğrenen insan doğa ile mücadelesini alet yaparak kazanmaya başlar. Alet yapan insan her geçen gün uygarlık çizgisinde daha ileri gitmiştir. Ama hiçbir topluluk bir önceki topluluğun yaptığını inkâr etmemiş, daima öncekinin üstüne yeni icatlar ve keşifler yaparak gelişimini sürdürmüştür.

Uygarlık tarihinin ilk buluşları Mezopotamya'da ortaya çıkmış ve sonraki icatlar bu buluşların devamı şeklinde olmuştur: "Takvim, hiyeroglif ve çivi yazısı, rakamlar sistemi, ağırlık ve uzunluk ölçüleri ilk kez Mezopotamya uygarlıkları tarafından bulunmuştur. Anadolu'da yaşayan çeşitli kavimler ve özellikle Hititler ise, insanlara ilk kez buğday üretmeyi, yaşamın denizde başladığı bilgisini,

20- Kagan, a.g.e., s. 226.

21- Fischer, a.g.e., s. 153.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

mızrak uçları ve kamalarda kullanılan sert obdisyen taşını, atla çekilen ve savaş sanatını temelinden değiştiren iki tekerlekli savaş arabasını, ilk metalurji bilgisini, parşömen üzerine yazmayı ve alışverişte gümüş ve altın para kullanmayı sunmuşlardır."[22]

Sanatın ve bilimin gelişimi de bu şekilde olmuştur. Caudwell, toplumun gelişmesine bağlı olarak şiirden dine geçildiğini yazar: "Dinlerin doğuşuna gelmiş bulunuyoruz. Toplum yapısının bir ürünü olduğu için herkesin bireysel yaşamına karışan şiirin bu kolektif fantezisi (bu yapı, işbölümüyle farklılaştıkça) daha gelişmiş, daha olgunlaşmış bir biçimde, dünyasal yaşamın maddi yapısından ayrı bir din dünyası biçiminde yeniden ortaya çıkmıştır."[23] Dinin temelinde büyüde görülür. Fischer için büyü yalnızca dine temel oluşturmaz. Sanat ve bilime de alt yapı oluşturur. Fischer büyünün temellerini şöyle açıklar: Sanat neredeyse insanla yaşıttır. İnsan doğayı değiştirerek ona üstünlük sağlar. Bundan dolayı doğa üzerinde büyü kullanmayı tasarlar. Büyü yoluyla nesnelere, nesneleri değiştirmeye ve onlara yeni biçimler vermeye çalışır. İnsan ağaçtan koparılacak bir meyveyi gördüğü zaman ona uzanmayı dener. İnsan öncesi hayvan kolu kısa geldiğinde her yolu dener, ama o meyveye ulaşamaz. Bundan dolayı vazgeçer. İnsan ise bir sırıkla meyveyi düşürmeyi başarır. Burada yeni olan nedir? Çeşitli olanaklar vardır ve insan bunlardan birini seçer. Böylece bir nesneyi bir başkası ile karşılaştırarak etkililik derecesini anlar. Araçların kullanımı ile kural olarak artık hiçbir şey olanaksız değildir. Doğa üzerinde bir güç kazanılmıştır. Ve bu güç yetisi bakımından sınırsızdır. Büyünün, dolayısıyla sanatın köklerinden biri işte bu buluşa uzanır. Sırık artık araç kullanmanın başlangıcıdır. Araç artık bir amaç uğruna kullanılır. Sırığın yeni bir tılsımı, yeni bir görevi vardır. Zamanla alet kullanımı amaç çerçevesinde artar. Aletler üzerindeki üstünlük, dili ortaya çıkarır. Bir anlatım aracından çok bildirişme aracıdır dil. Gerçekliğin hem bir imgesi hem de bir işaretidir. Zamanla insan ilk alete benzeterek ikinci bir aleti de yapar. Bu durum nesneler üzerinde bir güç kazandırır insana. Aynı zamanda bir nesneden öbürüne geçme soyutlamayı da sağlar.

22- Oral Sander, Siyasi Tarih 1, İmge Yayınları, Ankara, 1998, s. 33.
23- Caudwell, a.g.e., s. 42.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Birbiriyle ilgili alet kümelerinin tek bir adı olur. Sözcükler çalışma sürecinin içinde artarak bir dil oluşumuna katkıda bulunmuş ve insanın çevresine olan egemenliğini arttırmıştır. Böylece insanlar o güne kadar olandan farklı bir gerçeklik türü ortaya çıkarır. Hem duyusal hem de üst duyusal bir gerçeklik ortaya çıkar.[24] Fischer bu gerçekliği şu şekilde açıklar: "Gerçeklik hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut 'şey' bütün öbür somut 'şeylere' bağlıdır; nesneler arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesneler ölçüsünde gerçektir ve nesneler ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler. Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur."[25]

Kagan ise Fischer'den farklı olarak sanatın büyüden çıkmadığını aksine büyünün sanatın içinden çıktığını savunur:

> "Pek tabii, sanat, dinsel bilinçten, ilkel toplumdaki büyüden ortaya çıkmamıştır. Altpaleolitik çağ'da (insanoğlunun sürü halinde varolduğu çağ'da), dinin sanattan daha eski olduğu, dolayısıyla sanatın dinden doğduğu yargısına bizi götürecek hiçbir arkeolojik tanıta rastlanmamaktadır. Ayrıca buna hiç şaşmamak gerekir, çünkü, sanatsal yaratımın dine getireceği araçlar olmaksızın din de varolmazdı! Dünyanın dinsel-mistik bir yorumunun yapılabilmesi için, doğanın mitolojik olarak, yani sanatsal-imgesel olarak kavranmış olması gerekiyordu. Büyünün, sihirin, şaman törenlerinin yapılabilmesi için, şiirsel, ezgisel dans biçimleri kadar, sanatsal şekilde dramatikleştirilmiş, eylemsel anlatım biçimleri de gerekiyordu."[26]

Sanatın doğuşunda en önemli etken, insanın elini kullanmayı öğrenmesidir. Çünkü, elini kullanamayan insan ne büyü yapabilir ne de resim. Elin serbest kalması ise insanın doğayla mücadelesi sonucu, emekle olmuştur. Engels, bu durumu şöyle açıklar:

24- Fischer, a.g.e., s. 17-33.

25- a.g.e., s. 33.

26- Kagan, a.g.e., s. 233-234.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"İnsan eli çakmaktaşını işleyip bir bıçak yapıncaya kadar, yanında bizim bildiğimiz tarihi dönemin pek önemsiz görüneceği uzunlukta bir zaman geçmiş olmalıdır. Ama önemli adım artık atılmıştır; insanın eli serbest kalmıştı, gittikçe daha hünerli, daha usta olabiliyordu; kazanılan bu esneklik babadan oğula geçiyor ve dolayısıyla her kuşakta daha da artıyordu. İnsan eli böylelikle yalnızca çalışmanın organı olmakla kalmaz, aynı zamanda onun ürünüdür. Çalışarak, yeni işlere uyarak, kasların, kas bağlarının ve daha uzun zaman sonra kemiklerin, bu işler sonucundaki özel gelişmeleri tevarüs ederek ve tevarüs edilen bu ilerlemeleri durmaksızın, gitgide karmaşıklaşan yeni işlerde kullanarak, insan eli iyice kusursuzlaşmış, Raphael'in resimlerini, Thorwaldsen'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratmayı başarmıştır."[27]

1.1.2. Gerçekliğin Sanat, Bilim ve Dinde Algılanması

İnsanın, gerçekliğin farkına varmasında emeğin katkısı oldukça fazladır. Fischer'e göre, doğal nesnelerden dış dünyayı etkileyip değiştirebilecek aletler yapılması gibi heyecan verici bir buluş, durmadan deneyler yapan ve düşünmesini öğrenen ilk insanın kafasında yeni bir düşünceyi, büyülü aletlerle olmayacak şeylerin de başarılabileceği, doğanın emek çabası olmadan 'büyülenebileceği' düşüncesini doğurur. Benzerliğin ve benzetlemenin büyük öneminin etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin 'benzerini yapma' yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurulabileceği sonucuna varır.[28]

Büyü üzerine eski toplumların sahip olduğu düşünceler günümüzde kabul edilir şeyler değildir. Ancak tüm bu büyülerin nedeni doğaya üstünlük sağlama çabasıdır. Aynı durum sanatta da görül-

27- Karl Marx ve Friedrich Engels, Sanat ve Edebiyat Üzerine, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 23.

28- Fischer, a.g.e., s. 35.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

mektedir. Eski toplumlarda büyü ile sanat henüz birbirinden ayrılmamıştır. Sanat da tıpkı büyü gibi doğaya üstünlük sağlama amacıyla kullanılmaktadır. Fischer: "Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı -doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellikle' uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı sanat."[29] der.

Kabile halinde yaşayan bu toplumlarda insanlar gerçekliği büyü yoluyla denetimleri altına alma yanılgısına sahiptir. Ama Caudwell'e göre büyü, bilimin doğmasını sağlayan önemli bir etken olmuştur:

> " Büyü, bilimi doğurur, çünkü büyü dış gerçekliği bir takım yasalara uymaya zorlar, gerçeklik ise reddeder bunu; öyle ki, gerçekliğin başeğmez yapısını tanımak büyücüyü etkiler. Büyülü sözlerle su üstünde yürümeye kalkışmaz, yürümeye kalksa da büyülü sözler etkisiz kalır. Yağmurcular çölde değil, arasıra yağmur alan bölgelerde bulunur. Hiçbir büyücü bir kış hasatı için büyü yapmaz. Böylece gerçeklikteki daha güçlü büyüleri gerektiren bazı başeğmezlikler yavaş yavaş ortaya çıkar; bazı yasaların ancak büyük güçlerce, örneğin tanrılar tarafından, yazgı tarafından alt edilebileceği kabul edilir olur artık; giderek yazgı, bu güçlerin hiçkimse tarafından dize getirilemeyeceği yargısına dönüşür. Jüpiter bile yazgının emrindedir. Yazgı, yasadır. Büyü, kendinin tam karşıtına, bilimsel gerekircliliğe (determinizme) dönmüştür."[30]

Bilimin ortaya çıkışı tesadüfe dayalı değildir. Eski toplumların gelişmişlik düzeyleri ile bağlantılıdır. Bir toplumda bilime ihtiyaç olmadan bilimin doğması imkansızdır. Bilime duyulan ihtiyaç ise gerçekliği kontrol altına alma isteğinden kaynaklanmaktadır. Sander bu durumu şöyle açıklar; "M.Ö. 6. yüzyılda Batı Anadolu sahillerindeki İonya bölgesinde (kuzeyde İzmir ile güneyde Didim arasındaki

29- a.g.e., s. 36-37.
30- Caudwell, a.g.e., s. 44-45.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kıyı şeridi ve kıyıya yakın adalar) yeni bir kavram, insanoğlunun en önemli düşüncelerinden biri doğdu: Evrenin bilinebileceği, çünkü bir iç düzene sahip olduğu, tümüyle başına buyruk ve tahmin edilemez olmadığı ve onun bile uyacağı kuralların varlığı."[31] Böylece bilim İonya'da doğar. "Gölgelerinden piramitlerin yüksekliğini hesaplayan Thales, ilk deneyi yapan ve yıl ile mevsimin uzunluğunu hesaplayan Anaksimander, kilit ve anahtarı bulan Teoduros, tıp mesleğini kuran Hipokrat, atom sözcüğünü bugünküne yakın biçimiyle ilk kullanan Demokritus, ilk bilimsel anlamda astronom olan Anaksagoras ve dünyanın yuvarlak olduğunu ilk söyleyen Pisagor İonyalı idiler."[32]

Toplumların gelişmesi, sanat ve biliminde değişip gelişmesine sebep olmaktadır. "Toplumsal hayat ve onun içindeki insan ilişkileri,üretkenlikteki artıştan dolayı değişip gelişmeye başlayınca gerçeklik de daha karmaşıklaşmakta, algılanması için daha gelişken zihinsel süreçler gerekmektedir."[33] İlk toplumlarda gerçeklik karmaşık bir halde değildir. Onların gerçekliği algılamaları kendilerine göre ve daha kolaydır. Sanatı ve bilimi yaratan eski toplumlar, doğayı egemenlik altına alarak gerçekliğe sahip olma çabasındadır. Bu toplumlarda büyü, din, sanat ve bilim içiçedir. Fischer bu karışıklığı şöyle anlatır:

> "Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten artırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel törenler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılamaya, bireyi topluluğun bir parçası yapmaya yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü Doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu."[34]

31- Sander, a.g.e., s. 35.
32- a.g.e., s. 36.
33- Ünsal Oskay, Tek Kişilik Haclı Seferleri, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2000, s. 76.
34- Fischer, a.g.e., s. 37.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bilimin gelişimi toplumları büyünün etkisinden kurtarmıştır. Gerçekliğin yanlış algılanmasına sebep olan büyüler, bilimin gelişimi öncesinde gerçeklikle yanıltıcı bir ilişki içindedir. Tüm bunlara rağmen büyünün bilime olan etkisi, yadsınamaz bir gerçektir:

> "İnsan, ekonomi bilgisinin gelişmesiyle gerçekliğin doğası hakkında her gün biraz daha çok şey keşfettikçe, büyü daha cesaretli ve daha karmaşık görevlere atılır ve her gün biraz daha düzeltilir deneyimle. İnsana, insanın gerçekleştirdiği düşsel olasılıklar sunar. Fakat o bunları büyü yoluyla gerçekleştirmez. Şaman'ın saçma hırsları, simyacının olanaksız umutları olmasaydı, bugün bu hırsları ve umutları gerçekleştiren modern kimya bilimi olmazdı. Büyücü, 'Yazgı' tarafından, eşyalardaki amansız gerekircilik tarafından yenilip durur; bu gerekirciliğin bilincine vardığı ve büyü, bilime döndüğü zaman ancak büyünün yapar gibi göründüğü şeyleri gerçeklikte yapabilmektedir artık."[35]

Büyüden ayrılan bilim, gerçekliği bilmenin şartı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, bilimin ortaya çıkış amacıyla sanatın ortaya çıkış amacını bir tutmamak gerekmektedir. Kagan'a göre, ilk toplumlarda sanat; çok geniş, ama çok saf tasarımlar içermesine karşın, herhangi bir nesnel gerçeklik şeklinde, doğanın kendi bilgisi ya da salt estetiksel bir faaliyet değildir. Hiç kuşkusuz sanat, daha ilk anlarından başlayarak, oluşmakta olan estetiksel bilincin bir anlatımı olmaya adım adım yaklaşmıştır, ama bu, doğrudan doğruya dinsel bilinçle, etiksel bilinçle ve yararlılık bilinciyle içiçe geçmiş bir şekilde olmuştur. Bundan sonra sanat dünyayı gerçekten tanımaya başlamıştır. Bu noktada, Kagan, sanatın kökenlerini doğru değerlendirmek gerektiğini söyler. Kagan'a göre, sanat, nesnel gerçekliği bilmenin şekli ve tarzı olarak ortaya çıkmış olsaydı, o zaman, bilim sanatı bugüne kadar kendi içinde eritmiş olurdu. Çünkü, hiç kuşkusuz, gerçeklik bilgisini edinmenin çok daha etkin şeklini ve tarzını bilimin kendisi ortaya koymaktadır.[36]

35- Caudwell, a.g.e., s. 45.
36- Kagan, a.g.e., s. 232.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İlk toplumlarda -bilimde olduğu gibi- sanat ve dinde de, ayırt edilmesi zor bir içiçelik vardır. Caudwell'e göre, şiirin de, dinin de ekonomik işlevi ve toplumsal bir özü bulunmaktadır. Onları birbirinden ayırt edebilmenin yolu ise şiirin, üreticilik ve değişkenlik özellikleridir. Bir çağın şiiri öteki çağın isteklerini karşılamamakta ve her yeni kuşak (eski şiirin değerini bilmekle birlikte) kendi sorunlarını, kendi ideallerini daha kendine özgü ve daha özel olarak dile getiren şiirler istemektedir. Şiirsel yaşamın bir kendine özgülüğü olarak durmadan yeni şarkıların, hikâyelerin, mitlerin, destanların, romanların doğuş nedeni de budur. Bu, sanatın organik ve değişken bir şey olduğunu; toplum ağacının üzerinde aynı özü emdiği ve bütün bitkinin yararına bir iş gördüğü için onunla birlikte gelişen ve büyüyen bir çiçek olduğunu ortaya koyar.[37]

Bu durum sanatın her döneminde kendini göstermektedir. Kagan, sanat ile din arasındaki temel ayrımı gözden kaçırmanın yanlış olduğunu belirtir. Ona göre sanat ile din birçok asli ilişkiler bakımından birbirlerinden ayrılırlar. İmgesel bilgiden ortaya çıkmış olan din, sanatsal hayalgücünün getirdiklerini mistikleştirilmiş olarak yorumlar ve bunu gerçekten varolan şeyler üstüne düşünceler kurması gerektiği hallerde yapar. Sonuçta, bu 'gerçek' varlıklarla ilgili, aldatmaca bir tasarım ortaya çıkar; sanki insanların bu varlıklara yalvarıp yakarabileceği, saygı ve özen gösterebileceği, bunlardan bir şeyler umut edilebileceği kanaati doğar.[38]

Değişen dünya değişen gerçekliği de beraberinde getirir. Bunun sonucunda da sanatın gerçekliği algılayışı değişir. Din ilk dönemlerinde yani şiirle içiçe olduğu dönemlerde değişim içerisindedir:

> "Din, mitolojidir o zaman; mitolojinin de özelliği olan, iç zıtlaşmanın bütün kendiliğinden yaratıcılığını ve pervasızlığını dinde de görürüz. Mitoloji bu organik özelliği neden gösterir? Kendisi organiktir de ondan. Toplumla, onun her gözeneğine girmiş biçimde organik olarak hâlâ bağlıdır da ondan. Uçağı

37- Caudwell, a.g.e., s. 46.

38- Kagan, a.g.e., s. 235.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

daha yeni gören ilkel ırkların mitolojisinde büyük beyaz bir kuşları vardır. Mitleşme çağı bitince yeni bir din şekli başlar. Mitoloji ele geçirilmiştir artık, ama katılaşmıştır. Din 'gerçek' din olmuştur."[39]

Dinin ortaya çıkışı ise sınıflı toplumun göstergelerindedir. "Gelişen bir şey olarak mitolojinin sonu, farklılaşmış kabile yaşamının sonudur."[40] Marx, mitolojinin ölümünü, insanın doğa güçleri karşısında egemen duruma geçmesiyle bağlantılandırmıştır. Çünkü mitoloji, doğal güçleri imgelemin içinde ve imgelem yoluyla denetler, yönetir ve biçimlendirir.[41]

Bilinen ilk uygarlıkların kurulduğu Mezopotamya'da, Fırat ve Dicle'nin düzensiz akışı, bölgede yaşayan insanları setler yapmaya ve bu setlerin bakımıyla uğraşmaya zorlar. Bu durum çok sayıda insanı düzenli çalışmaya zorlamıştır. Mezopotamya'nın zenginliğine karşı göçebe kavimlerin saldırıları da savunma ihtiyacını doğurur. Bu da düzenli ordu kurulmasını sağlamıştır. Bölgede olan sürekli savaşlar, sınırların belirsizliği ve açık olan topografya sonucunda oluşan siyasal istikrarsızlıklar güçlü bir imparatorluğun kurulmasını engellemiştir."[42]

Bütün bu uygarlık gelişimi belli bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde olmuştur. Aynı şekilde dinin bu bölgede ortaya çıkışının da çeşitli sebepleri vardır. "Bölgenin, yılın büyük bir bölümünde bulutsuz olup gökyüzü, yıldızlardan hep büyülenmiş olan insanoğlunun belki de kurnaz bir bölümünü, herkesi yakından ilgilendiren hava koşullarıyla ilgili kehanetlere iterek, din adamlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece, bazen iktidarı birlikte kullanan ama çoğu kez çatışan kral-din adamı çelişkisi yaratılmıştır. Bu çelişki, en az 19. yüzyıla kadar Avrupa tarihinin ana teması haline gelecektir."[43]

39- Caudwell, a.g.e., s. 47.
40- a.g.e., s. 49.
41- Marx ve Engels, Sanat ve Edebiyat Üzerine, s. 26.
42- Sander, a.g.e., s. 30.
43- a.g.e., s. 30.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dinin gelişimi toplumların iktisadi yapılanmaları ile bağlantılıdır. Daha doğrusu karşılıklı etkileşim ile din iktisadı, iktisat da dini etkilemiştir. Din iktisadı etkileyen tek faktör olmadığı gibi, iktisat da dini etkileyen tek etmen değildir. Dinin ortaya çıkışı gerçekliğin parçalanmasında oldukça önemlidir. Ancak bugün gördüğümüz birçok eser dinin gelişimi ile doğrudan bağlantılıdır. Mısır sanatından Antik Yunan'a, minyatürden kilise resimlerine kadar birçok eser dinin etkisi ve desteği ile yapılmıştır. Bunda da iktisat, din ve diğer unsurların karşılıklı etkileşimlerinin yansıması vardır. Marx, bu karşılıklı etkileşimleri şöyle açıklar; "Politik, hukuki, felsefi, dini, edebi, sanatsal, vb. gelişme, iktisadi gelişmeye dayanır. Ama bütün bu alanlar birbirlerine ve aynı zamanda iktisadi temele tepkide bulunurlar. Yalnız iktisadi durumun her şeye yol açtığını ve yalnız onun etkin olduğunu, başka her şeyin edilgin olduğunu söylemek doğru değildir. Aslında, sonunda her zaman kendini ortaya süren iktisadi gereklilik temeli üzerine karşılıklı etki ve tepkiler vardır."[44]

1.1.3. Görüntü Üzerine İlk Düşünceler

Görüntü fikrinin ilk kez M.Ö. 5. yüzyılda Çinli filozof Mo-Ti tarafından ortaya atıldığı düşünülür. Çinli filozof, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle başaşağı bir yansımasını meydana getirdiğini söyleyerek[45], Camera Obscura (şekil 2) fikrini ilk bulan kişi olmuştur.*

44- Marx ve Engels, Sanat ve Edebiyat Üzerine, s. 17.

45- Önder Bostancı, "Camera Obscura", http://www.fotografya.gen.tr.

* Engin Çizgen'in Türkiye'de Fotoğraf adlı çalışmasında Camera Obscura fikrini ilk bulan kişinin Aristoteles olduğu belirtilmektedir. "İ.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles'in bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğü bilinmektedir. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Tam karşısında bulunan duvarın ortasındaki delikten giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtır." (Bkz. Engin Çizgen, Türkiye'de Fotoğraf, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 8)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mo-Ti böylece gerçeğe en yakın görüntüyü sağlayan fotoğraf makinesinin temelini atmıştır.

Atinalı filozof Platon'a göre de bir şey gerçeğe ne kadar yakın olursa o kadar aydınlık olur. Platon bu durumu mağara benzetmesinde şu şekilde anlatır;

> "Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluğundan beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar... Bu alçak duvarlar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor kimi susuyor... Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler... Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar... Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olmaz ister istemez."[46]

Platon, ışık ve gölgenin kullanımı sonucunda, gerçeklikle değil, gerçeğin yansımaları ile vakit geçirmek zorunda kalan insanları anlatmıştır. Susan Sontag'a göre bugün de, "Platon'un mağarasında hâlâ iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını

46- Platon (Eflatun), Devlet, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 199-200.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor."[47]

Güven Turan, Platon'un mağarasını şu şekilde açıklar; "Mağara elbette, ne kamera, ne oda diye adlandırılır. Üstelik mağaranın ağzında mercekte yoktur ve bir odaklanma söz konusu değildir. Düşen de o nedenle, imgenin kendisi değil, gölge olmaktadır. Üstelik aldatıcı bir gölge. Gene de gölge, bütün karanlığına ve belirsizliğine karşın iki şeyin varlığını kanıtlar: ışık ve üç boyutlu bir nesne/varlık. Kısacası gölge dünyada olmanın kanıtıdır."[48]

M.Ö. 4. yüzyılda camera obscura ile ilgili bilgilere Aristoteles'te de rastlanır. Aristoteles, 'Problem' adlı çalışmasında iğne deliği de denilen küçük bir delikten elde edilen görüntünün oluşumunu yorumlamaya çalışarak: güneş tutulması ile ilgili sorularına yanıt arar ama doyurucu bir açıklama getiremez.[49]

Şekil 2. Büyük Boy Camera Obscura

47- Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 19.

48- Güven Turan, "Oda, oda, odak", Sanat Dünyamız, S. 77. (Güz, 2000) s. 5.

49- Bilim ve Teknik Dergisi, "Camera Obscura", http://www.biltek.tubitak.gov.tr/-fotograf

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sander'e göre, Grek Yarımadası'nda Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi filozofların günümüze kadar etkisini sürdüren düşüncelerinin ortaya çıkmasında ve demokrasinin oluşmasında, mızrak ve kalkanlı askerler alayının bulunması ve ekonomi, önemli bir yer tutmaktadır. Phalanx adı verilen bu askeri sistem, askerler arasındaki toplumsal statü ve zenginlik farklarının ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bunların yerine güç, cesaret ve disiplin önem kazanmıştır. Bu da askerler arasında dayanışmayı arttırarak eşitlik anlayışının oluşmasına yol açmıştır. Ayrıca, tahıl üretiminin yanında zeytinyağı ve şarap üretimi tarımın ticari bir temele oturmasını sağlamış ve çevre kavimlerle canlı bir ticaret başlamıştır. Dolayısıyla ticari tarım ilkel biçimiyle de olsa demokrasinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.[50] İşte bu koşullar altında büyük filozoflar yetişmiş ve sanat alanında önemli gelişmeler sağlanmıştır. Gombrich bu dönemi 'Güzelliğin Dünyası' olarak adlandırmaktadır:

> "Sanatın büyük uyanışı ve özgürlüğe kavuşması, yaklaşık olarak M.Ö. 520-420 yılları arasında bir sürede gerçekleşmiştir. M.Ö. 5. yüzyılın sonuna doğru, sanatçılar güçlerinin ve becerilerinin tam bilincine varmışlardır. Halk da aynı bilince ulaşmıştır. Sanatçıların hâlâ zanaatçi sayılmalarına ve olasılıkla züppelerce hor görülmelerine karşın, sayıları gittikçe artan bir sürü insan, onların çalışmalarıyla, bu çalışmaların yalnızca dinsel veya siyasal amaçları için değil, kendi değerleri için de ilgilenmeye başlamıştır."[51]

1.1.4. Gerçekliğe Yakınlık

Yunan resim ve heykelleri, gerçekliğe* yakınlık açısından çok başarılı sayılmazlardı. Bunun resimde en temel sebebi perspektifin bulunmamış olmasıdır. Heykelde ise gerçeklikten çok güzellik

50- Sander, Siyasi Tarih I, s. 37.

51- Gombrich, a.g.e., s. 99.

*- Gerçeklik, aslına benzerlik anlamında kullanılmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

hakimdir. "Yunan heykelleri kadar simetrik, düzgün yapılı ve güzel hiçbir vücut yoktur."[52]

Roma sanatı ise Yunan sanatının üstünde bir sanat anlayışına sahip olmak gayreti içerisindeydi. Yunan sanatında beğendikleri özelliği alarak ihtiyaçlarına göre yorumluyorlardı. "En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin ilkel Roma dininde görevleri olmuştu... Sanatçılar bazen belki ölünün yüzünden çıkarttıkları kalıpları kullanmışlar, böylece insan başının yapısı ve çizgilerine değgin olağanüstü bilgiler elde etmişlerdir... Ama bu Roma portrelerinde hiçbir ikinci sınıflık yoktur. Sanatçılar sıradanlığa düşmeden, gerçekçi olabilmişlerdir."[53]

Yeni dönemde büyücülük ortadan kalkmıştır. Fischer'e göre, sınıfsız toplumlarda büyücü, topluluğun gerçek bir temsilcisi ve görevlisiydi. Yeni sınıflı toplumlarda büyücünün görevi sanatçı ve rahip, daha sonra da hekim, bilgin ve düşünür arasında paylaşıldı. Sanat ve tapınma arasında yakın bağ zaman içinde gevşedi ve sonunda tümüyle ortadan kalktı.[54] Ancak 6. yüzyılda, sanatla din arasında bir yol ayrımı vardır. Bu ayrım resmin geleceğini belirleyecektir. Hemen tüm Hıristiyanlar insan boyutundaki heykellere karşıydı; buna rağmen Hıristiyanların resim konusundaki düşünceleri farklıydı:

> "Kimileri resimleri, cemaate eğitimle verilenlerin anımsanmasında ve kutsal olayları akılda canlı tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görüyordu. İmparatorluğun batı, Latin bölgelerinde kabul edilen görüş açısı bu oldu. VI. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus bu düşüncedeydi. Üyelerinden çoğunun okuması yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin çocuklara yardımcı olduğu gibi yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese anımsattı. 'Yazılar okuma-yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma

52- Gombrich, a.g.e., s. 103.
53- a.g.e., s. 121.
54. Fischer, a.g.e., s. 42.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yazma bilmeyenler için aynı şeydir,' dedi."[55]

Papanın ağzından böyle bir cümlenin çıkması, yetkili bir kimsenin resme yandaş olması anlamına gelmektedir. Bu durumu Gombrich, sanat tarihinde son derece önemli bir olay olarak değerlendirmektedir. Çünkü, kilisede kutsal imgelerin kullanılmasına karşı çıkılan her yerde, bu sözler anımsatılmıştır.

1.2. Ortaçağ

İtalyan edebiyatçıları ve tarihçileri çerçevesinde oluşan Ortaçağ terimi 15. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Server Tanilli'ye göre, İtalyan aydınları, kendi kültürlerinin, doğrudan doğruya İlkçağ kültüründen doğduğunu düşünmektedir. "İlkçağ kültürü, İtalya'da yeniden ortaya çıkmıştı onlara göre ve İlkçağ'la Rönesans arasındaki döneme, derin bir kültürel çöküş, bir 'Ortaçağ' (medium aerum) olarak bakıyorlardı."[56]

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü izleyen bu döneme, aynı zamanda karanlıklar çağı denilmektedir. Gombrich, bu dönemde net ve kararlı bir üslubun doğmadığını belirtmektedir. Elbette ortaçağ boyunca çeşitli sanat eserleri üretilmiştir. Ortaçağlı sanatçı, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen resimler veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmış değildi. Onlar kendileriyle aynı inançta olanlara kutsal öyküyü ve onun mesajlarını anlatmaya çalışıyordu. Ancak Gombrich'in belirttiği gibi; "Bu tür resimlerde ne eski Doğu sanatının ne de klasik sanatın bilmediği şeyin, yeni bir Ortaçağ üslubunun ortaya çıkışına tanık oluyoruz: Mısırlılar çoğunlukla, varolduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdir. Ortaçağlı sanatçı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir."[57]

Ortaçağlı sanatçılar 12. yüzyılda nesneleri göründükleri gibi çizme kaygısı taşımıyorlardı. Bunun sebeplerinden biri, Haçlı seferleri

55- Gombrich, a.g.e., s. 135.

56- Server Tanilli, Yüzyılların Gerceği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş 2- Ortaçağ, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, s.7.

57- Gombrich, a.g.e., s. 165.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nedeniyle doğu ile yakınlaşmadır. Bu durum batı sanatını etkilemiştir. Gombrich'e göre nesneleri göründükleri gibi gösterme hevesinden vazgeçmek, sanatçıların önüne çok büyük imkânlar açmıştır. "Nitekim başka hiçbir dönemde, Avrupa sanatı, Roman sanatın doruğa ulaştığı kadar, Doğu sanatının bu tür ideallerine aynı ölçüde yaklaşmamıştır."[58]

13. yüzyıla gelindiğinde de mimaride gotik üslup ön plana çıkmıştır. Batı sanatı durağan bir sanat değildir. Sürekli bir değişim halindedir. Doğu sanatı ise durağandır. Bu nedenle batıda, 12. yüzyılda Roman üslubu varken, 13. yüzyılda gotik üslupla karşılaşmak şaşırtıcı bir durum değildir. Ama 14. yüzyılın başlarında perspektifin bulunuşu, ortaçağın en büyük buluşlarından biri sayılmalıdır.

1.2.1. Perspektifi Bulan Giotto di Bondone

Doğa betimlemesi yapmaya çalışan bir sanatçının, eğer heykeltraş ise aynı amacı güden bir ressama göre işi daha kolaydır. Çünkü heykel, gerçek ışıkta ve gerçek mekanda yer alır. Bundan dolayı 13. yüzyılda heykeller, resmin ulaşamadığı bir gerçeklik yakalamıştır. Nesneleri göründükleri gibi bir yüzeye çizmenin yolunu ise Bizans sanatı sağlamıştır. Bu yolu kullanan kişi de Giotto di Bondone olmuştur. Gombrich'e göre; tüm katılığına karşın Bizans sanatı, Helenistik ressamların bulgularını, Batının Karanlık Çağlar'daki resimli olay anlatımlarından daha fazla korumuş ve sürdürmüştü. Giotto'nun en ünlü yapıtları duvar resimleri veya freskolardı. Giotto 1302 ve 1305 yılları arasında, Kuzey İtalya'da Padova'daki küçük bir kilisenin duvarlarını Meryem'in ve İsa'nın yaşamından öykülerle resimlemiştir. Burada çizdiği en ünlü figürü "İnanç" (şekil 3) olmuştur. Gotik heykelcilerin yapıtlarına benzeyen bu eser, kabartma yanılsaması veren bir resimdir. Bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştır. Giotto düz bir yüzeyde derinlik yanılsaması yaratma sanatını yeniden keşfeden kişi olmuştur. Bu buluş Giotto'nun ününü artırırken, resimde de yepyeni bir dönemin açılmasını sağlamıştır.[59]

58- a.g.e., s. 180.
59- a.g.e., s. 201-202.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Giotto, o güne kadar yapılan tüm resimler içerisinde gerçeğe en yakın olanlarını yapmıştır. Elbette perspektifi tek bir kişinin buluşu

Şekil 3. Giotto di Bondone, İnanç, 1305 Dolayları Ayrıntı: Cappella dell'Arena, Padova

olarak görmemek gerekir. Perspektif tüm ressamların birikiminin sonucudur. Ancak onunla özdeşleşen isim Giotto olmuştur.

Berger'a göre bugün, geçmişin sanatı, hiç kimsenin göremediği bir biçimde görülmekte ve algılanmaktadır. Bu değişiklik; perspektif geleneği aracılığıyla gösterilmektedir. Perspektif geleneğini başlatan kişi Giotto di Bondone olmuştur. Berger, Rönesansla doruğa ulaşacak olan perspektif geleneğini şöyle değerlendirir:

> "Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Yenidendoğuş'un başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlara benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünüşlere 'gerçek' denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzlukta-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlediği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir."[60]

1.2.2. Gerçekliği Ele Geçiren Jan van Eyck

Giotto'dan bir yüzyıl sonra Jan van Eyck, resimde fotoğraf gerçekliğine en çok yaklaşan ilk ressam olarak tarihe geçecektir. En ünlü resmi ise "Arnolfini'nin Evlenmesi (Düğünü)" (şekil 4) olacaktır. Huizinga, 'bu dönemin sanat yaşamı, toplumsal hayatından ayrılmamıştı. Sanat hâlâ hizmet ediyordu. Sanatın toplumsal işlevi, bağışçının veya koruyucunun ihtişamının övülmesi, kişiliğinin aşikar hale getirilmesiydi', der. Ona göre, hayat ile sanatın nasıl birleştiklerini ve birbirlerini karşılıklı olarak damgaladıklarını iyi anlayabilme konusunda, sanatın içinde geliştiği ortam hakkında çok cahiliz ve bizzat sanatın kendisi hakkındaki bilgimiz çok bölük pörçük. Kilise ve saray, bir dönemin bütün hayatını meydana getirmezler. Bu iki kürenin dışında, mahrem hayatları bize bazı şeyleri ifşa eden nadir başyapıtlar bizim için çok değerlidir. Bu konuda Jan van Eyck tarafından yapılan Jean Arnolfini ile karısının portresinin eşdeğerlisi yoktur. Huizinga, bu resmi şöyle değerlendirir:

"Burada en saf haliyle XV. yüzyıl sanatının bir örneğine sahibiz; ressamın esrarlı kişiliğine burada yaklaşıyoruz. Ne tanrısal varlıkların yüceliğini ifade etmek, ne de senyörlerin gururuna hizmet etmek zorunda olan üstat, kendi ilhamının peşine takılabilirdi: Resimlerini yaptığı, yeni evlenen dostlarıydı. Resimdeki kişi

60- Berger, Görme Biçimleri, s. 16.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

acaba gerçekten, Luccalı tüccar, Flandre'da verilen adla Jean Arnoulphin miydi? Jan van Eyck'in iki kere resmettiği fizyonomi ancak bu kadar az İtalyan olabilir. Fakat tablonun, Avusturyalı Marguerite'in 1516 envanteri vesilesiyle taşıdığı ibare bir kuşku bırakmamaktadır: "Zeki Hernoul, karısıyla bir odanın içinde". Ancak bu portreyi bir "burjuva portresi" saymayalım. Arnolfini, çeşitli kereler, üstelik güç durumlarda dükalık danışmanlığı yapmış büyük bir senyördü. Her ne olursa olsun, temsil edilen kişiler Van Eyck'in dostlarıydı. Onun, eserlerini özgün olduğu kadar duygulandırıcı da olan bir şekilde imzalama tarzı olan, aynanın üzerine koyduğu ibare buna kanıttır: Johannes de foit hic, 1434 (Jan van Eyck buradaydı). Herhalde çok yakın bir tarihte buradaydı. Bu eviçinin sessizliği içinde onun sesini duyar gibi olmaktayız. Tablo, Remrandt'ta da görülecek olan şu saf sevgiyi ve şu derin huzuru solumaktadır. Tarihinin, edebiyatının ve dinsel hayatının içinde boyuna aradığımız, ama bizim için bildik olan Orta Çağın sakin günbatımını burada bulmaktayız: hem kilise müziğinden, halk şarkılarından çıktığı haliyle, mutlu ve sade, soylu ve saf Orta Çağ."[61]

Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini ve sözlüsü Jeanne de Chenany'i evlilik anında resmetmiştir. Gombrich, Van Eyck'i düğünü belgeleyen bir tanık olarak görür. Sanatçıdan bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu nedenle Van Eyck resmin göze çarpan bir kısmında , "Jan van Eyck de buradaydı" yazar.

Bu resimde en önemli unsurlardan biri de 'ayna'nın (şekil 5) kullanımıdır. "Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi arkadan yansımış şekliyle görüyoruz. Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz. Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resimden bu yeni yararlanma şeklini düşünen kişi İtalyan tüccar mıydı, yoksa kuzeyli sanatçı mıydı bilmiyoruz... Tarihte ilk kez sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir."[62]

61- Johan Huizinga, Ortacağın Günbatımı, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 382-383.

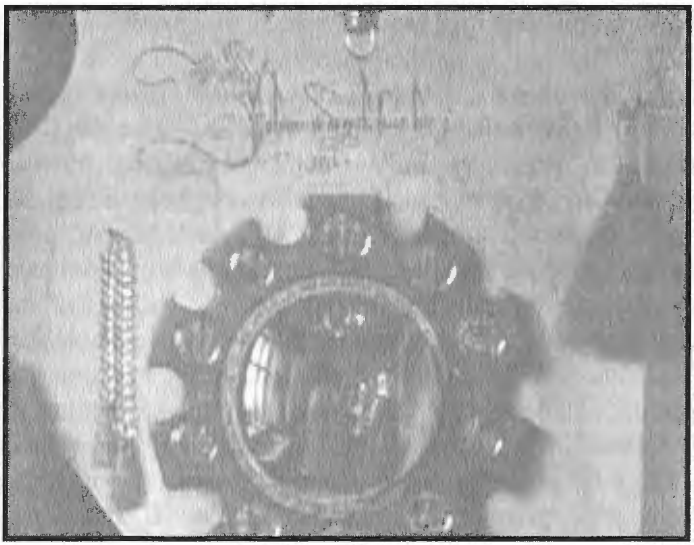
62- Gombrich, a.g.e., s. 243.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Şekil 4.Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, National Gallery, Londra

Özellikle aynadaki yansıma üzerinde duran Ergüven ise "Arnolfini'nin Düğünü"nü tuvale sığmakta zorlanan bir sahnenin tanıklığı olarak görmektedir. Suretin suretini yansıttığını belirttiği dışbükey ve yuvarlak aynayı, olağan işlevine ilaveten bir simge olarak düşünür. "Dipte duvara asılı dışbükey ayna, olayın geçtiği

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Şekil 5. Şekil 4'ten ayrıntı.

mekanı özetlerken, kendisiyle birlikte izleyiciyi de bir tanıklığa davet eder; orada olmayanı görmek ise kendiliğinden ikiye katlar bu rolü... Kısacası, herhangi bir nesne olmaktan çıkan bu ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi altüst (tersyüz?) ederek herşeye damgasını vurmaktadır... Örneğin, kadının açık elini sağ elle tutmayı öngören örf ve adeti çiğneyerek öbürüyle tutma, aynada düzeltilmiştir."[63] Her şeyi tersine çeviren ayna gerçekte bu resimde de işlevini sürdürmüştür. Burada yanlış olan ellerdir. Aynanın yaptığı ise sadece yanlışı doğruya çevirmek olmuştur. Tıpkı fotoğraf makinesindeki aynanın işlevi gibi.

Giotto di Bondone ve Jan van Eyck gibi ressamlar ortaçağın kapılarını aralayarak rönesansa giden yolu açmışlardır. Rönesans bir anda olan bir durum değildir. Geçmişin birikimleri yeni düşünceleri ortaya çıkarmıştır. Ancak unutulmaması gereken önemli bir şey de şudur. Batı ortaçağını yaşarken doğu aynı şartlar altında değildir. Rönesans'tan 500 yıl önce El-Hazan, fotoğrafın temelini oluşturan ışığın doğrusal hareketini bulmuştur.

63- Ergüven, a.g.e., s. 69-71.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1.2.3. Işığın Doğrusal Hareketi ve El-Hazan

965 yılında Basra'da doğan El-Hazan (İbni Heysem), gençliğinde kendini felsefi ve doğa-bilimsel yazılara adar ve Nil Nehri'nin akışını tarım için düzenlemenin mümkün olduğunu söyler. Bunun üzerine halife El Hakim tarafından Mısır'a davet edilir. Bir süre sonra bunun mümkün olamayacağını anlayarak büyük bir korkuya kapılır ve halifeden özür diler. Halifenin onu affetmiş olmasına rağmen, hayatının tehlikede olduğunu düşünen El-Hazan deli numarası yaparak yaşamını güvence altına alır. Mısır halkının da çok korktuğu halife, Mukattam Tepesi'ne yaptığı bir geziden dönmeyince El-Hazan deliliğinden kurtularak kendini tekrar bilime adar. Büyüteci bulur. Ancak bunu yazı okumak amaçlı değil gösteri yapmak için kullanır. Eukleides ve diğer Yunan otoritelerinin aksine, doğru olan kuramı, ışık ışınlarının nesneden göze geldiğini, gözden çıkan bir ışının çevreyi taraması diye bir şey olmadığını savunur. Her türlü ışığın yalnızca doğrusal bir yolla yayıldığını kanıtlamak için sürekli deneyler yapar. Camera obscura yöntemini bulur. Işığın doğrudan ya da dolaylı, doğrusal olarak yayıldığı saptamasıyla perspektif yasasını, yakın cisimlerin neden büyük, uzak cisimlerin neden küçük görüldüğünü araştırır.[64] Kitab-ül Menazir; Görüntüler Kitabı Latinceye çevrilen El-Hazan'ın fikri batıda hemen kabul edilmiştir.

1.3. Rönesans

Rönesansı, sanatın gelişimi sonucu oluşmuş bir durum olarak görmek yanlıştır. Rönesansın doğuşunda sanatla beraber gelişen diğer unsurları da görmek gerekir. Sander, Batı'nın yükselişi hakkında şunları söyler: Teknik gelişim Batı'nın yükselmesini sağlayan nedenlerdendir. Onuncu yüzyılda ağır saban bulunmuştur. Daha sonra sabana öküz ve at koşulması yöntemi ile hayvan gücünden

64- Gotthard Strohmaier, Çev. Mehmet Yavuz, "Halifeler Ülkesinde Düşünürler" Felsefe Dergisi, S. 32-33, (1990), s. 22-25.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yararlanılır. O güne kadar sadece insan gücü bilinmektedir. Hemen hemen aynı zamanda yel değirmeninin bulunuşu mevcut enerji kaynaklarını arttırmıştır. Sander için Batı üstünlüğünün çıktığı nokta budur. Koşulların zorladığı yaratma yeteneği ve adale gücünden başka ve daha üretken enerji kaynaklarının bulunması. Yeni buluşlar gıda maddelerini arttırmış ve dolayısıyla nüfus da çoğalmıştır. Tarım alanlarının genişliği sonucu ürün fazlası oluşmuş ve bu durum sermaye birikimine sebep olmuştur. Böylece Batı, askeri bakımdan da güçlenmeye başlamıştır. Bunun en tipik örneği "şövalye"dir. Şövalyeliğin ortaya çıkmasının bir başka nedeni de, savaş tarihini değiştiren üzenginin bulunuşudur. Şövalyelik de feodalizmin temelini oluşturmuştur. Feodalite Avrupa'yı diğer ülkelere göre geri duruma düşürürken bir yandan da çeşitli hakları bulunan, sorumluluk ve dolayısıyla yetki sahibi olan, yani kendi kendinin efendisi soyluların, din adamlarının, tüccarların ve köylülerin oluşturdukları yerleşik topluluklar Avrupa'sını kurmuştur. Böylece büyük toprak sahipleri merkezi otoriteye karşı birer direnme odağı haline gelmiştir. Bu kısmi özgürlük ve kendi kendine yönetim, Avrupa'ya dünya üstünlüğünü sağlayacak olan rönesansın doğmasında etkili olur. Yerel güvenliğin sağlanması sonucunda ise korsanlar ve haydutlar azalarak ticaret gelişmeye başlamıştır. Böylece kentlerin sayılarında artış olmuş ve bu gidiş gıda ihtiyacını arttırmıştır. Bunun üzerine de Lordlar ekin alanlarını genişletmiş ve böylece yeni, birbirine yakın köyler kurulmuştur. Bu da haberleşme ve etkileşimi hızlandırmıştır. Etkileşim sonucunda da köylülere belli bir para karşılığında özgürlükleri verilmiştir. On beşinci yüzyıl Avrupa'sında serflik fiilen olmasa bile hukuken kalkar. Eğer Avrupa'da canlı bir ticaret doğmamış ve bağımsız özelliklerde kentler kurulmamış olsaydı, Rönesans ya gerçekleşmez ya da çağımızın temellerini atan yenilikleri etkisiz ve kısa kalırdı.[65]

"'Yeniden Doğuş' anlamına gelen 'Rönesans' (renaissance) sözcüğü, eski Roma ve Grek başarılarının yeniden can-

65- Sander, a.g.e., s. 68-71.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

landırılmak istenmesi sürecini anlatır. Rönesans döneminin yaratıcılığı, yenilikçiliği ve canlılığının asıl yürütücü gücü ise kent insanları, yani bir bakıma tüccarlardır. Bunlar, ne kadar zengin olurlarsa olsunlar, geniş kitlelerin efendisi olmadıklarından, enerji ve zamanlarını bu kitlelerin yönetimine değil, en karlı ticaretin nereyle ve nasıl yapılacağına harcadılar ve bu yolla sağladıkları zenginlikleri sanat ve endüstri yeniliklerine yatırdılar. Ayrıca, Rönesans, Fransa, Alman İmparatorluğu, Rus Çarlığı ve Osmanlı Devleti gibi büyük ve despotik devletlerde değil, Floransa, Venedik, Portekiz, Hollanda, İngiltere gibi despotik olmayan küçük kent-devletlerinde ya da metropollerde doğmuştur."[66]

1.3.1. Hareketli Perspektif ve Işığın Kullanımı

Johan Huizinga için Jan van Eyck, resimde (Örn: Kuzu'ya Tapınma) konusunu ancak dinlenme halinde sunarak, kompozisyonun güçlüklerinden kaçınmaktadır; dinamik değil, statik bir uyuma ulaşmaktadır. Van Eyck'in "Arnolfini'nin Düğünü"nden yirmi sene sonra ise Andrea Mantegna (1431-1506) "Aziz Yakup'un İnfaza Götürülüşü" adlı resminde (şekil 6) 'hareket'i çizmiştir. Gombrich, Mantegna'nın resmi için şunları söyler: Bu resimde bulunan figürler heykelsi ve etkileyicidir. Perspektifin bütün imkânlarından yararlanan Mantegna daha çok, üzerinde figürlerin sanki ayakta durduğu, elle tutulabilir canlılar gibi hareket ettiği sahneyi yaratmak için perspektifi başarılı bir şekilde kullanır.

Aynı dönemde yaşayan ve perspektifi iyi kullanmasını bilen diğer sanatçı ise Pierro Dello Francesca (1416-1492) olmuştur. "Konstantin'in Düşü" adlı resminde perspektifin yanında ışığı da kullanmıştır. Yine Gombrich'e göre, Ortaçağ sanatçıları ışığa pek fazla önem vermemişti. Yaptıkları hacimsiz figürler gölge oluşturmuyordu. Masaccio, bu bakımdan öncü olmuştur. Masaccio'nun resmi-

66- a.g.e., s. 73.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lerinin yuvarlak ve üç boyutlu figürleri ışık ve gölgeyle güçlü bir şekilde hacimlendirilmişti. Ancak hiç kimse ışığın önlerine çıkardığı sonsuz yeni olanakları Pierro Dello Francesca kadar fark etmemişti. Işık Francesca'nın resminde derinlik yanılsaması yaratmada perspektif kadar önemli rol oynuyordu.[67]

Şekil 6. Andrea Mantegna, Aziz Yakup'un İnfaza Götürülüşü, 1455 Dolayları

67- Gombrich, a.g.e., s. 261.

1.3.2. Leonardo da Vinci ve Camera Obscura

Rönesansla birlikte birçok deha yetişmiştir. Bu dehalardan biri ve belki de en önemlisi Leonardo da Vinci (1452-1519) olmuştur. Ressamlığının yanında bir bilim adamı gibi çalışan Leonardo dönemin sanatçılarından farklı bir yapıya sahiptir. Bir yandan dalgaların ve akıntıların yasalarını incelerken bir yandan 'Mona Lisa'yı veya 'Son Akşam Yemeği'ni çizebilmiştir. Onun gerçekliği algılayışı da diğer sanatçılara göre farklı olmuştur. Gombrich, Leonardo'nun gerçekliği resme aktarma yöntemi hakkında şunları yazar:

> "Ressam bazı yerleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıdır. Dış hatlar çok katı çizilmez ve biçim, sanki gölgede kayboluyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun İtalyanlar tarafından sfumato adı verilen ünlü buluşu budur. Yani bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı 'erime' tekniği... Leonardo, doğanın sabırlı gözleminde, kendisinden önce gelen herhangi bir sanatçı kadar kılı kırk yarabilirdi. Ama o, sadece doğanın sadık bir tutsağı değildi artık. Çok uzun zaman önce, insanlar portrelere korkuyla bakıyorlardı, çünkü sanatçının, bir insanın benzerliğini yakalarken, bir şekilde ruhunu da yakalayıp, portrenin bünyesinde koruduğuna inanıyorlardı. Şimdi ise, koca bilgin Leonardo, imgelerin bu ilk yaratıcılarının düş ve korkularından bazılarının gerçekleşebileceğini göstermişti. Sihirli fırçasının sürdüğü renklere yaşam veren büyüyü yakalamıştı."[68]

Rönesans döneminde sanatçıların 'gerçeğe yakın resim' çizme arayışları, Camera Obscura'yı gündeme getirir. Leonardo da Vinci de Camera Obscura üzerinde çalışmıştır. 18. yüzyıl başında Leonar-

68- a,g.e., s. 303.

do da Vinci'nin ortaya çıkan defterinde şöyle yazar: "Güneşli bir günde, bir yanda açılmış bir iğne deliği dışında bütünüyle karartılmış bir odaya girerseniz, karşı duvarda ya da başka bir yüzeyde, dış dünyanın imgelerini -bir ağaç, bir insan, geçen bir araba- görürsünüz."[69]

Leonardo da Vinci'den elli yıl sonra Giovanni Battista Della Porta'nın "Doğal Büyü" adlı kitabında Camera Obscura'nın ilkeleri ile ilgili ayrıntılı bilgilere rastlanır. Marshall Mc Luhan'a göre, "Karartılmış bir odada duvardaki -karanlığı yaran bir ışık huzmesinin meydana getirdiği imgeleri seyreden bir grup insan, evde film seyreden bir grubu andırıyor olmalıydı. Bir fark vardı: Görüntü başaşağı idi. Daha sonra mercek, bir odanın duvarı yerine, bir kutunun yan tarafına yerleştirildi. Aynalar aracılığıyla imge kutudaki cam ekrana düşüyor ve düz görüntü elde ediliyordu."[70]

1.3.3. Matbaa

Matbaa'nın bulunuşu, dönemin ihtiyaçları neticesinde olmuştur. Çünkü teknoloji, neden değil bir sonuçtur. Teknolojiyi ortaya çıkartan sebepler oluşmadığı sürece icatlar gerçekleşmez. Bilgini araştırmaya sürükleyen de dönemin koşullarıdır. Leonardo da Vinci 15. yüzyılda değilde 14. yüzyılda doğmuş olsaydı, belki de yapmış olduklarının büyük bir çoğunluğunu gerçekleştiremeyecekti. Aynı şekilde, Leonardo Batı'da değil de Doğu'da yaşamış olsaydı bugün belki de Leonardo'yu tanımıyor olurduk. Düşünce hayatının zaman ve mekan içerisinde -toplumsal yapı çerçevesinde- değerlendirilmesi gerekmektedir. Sanat, bilim, icatlar, keşifler vs. belli bir zamanın ve mekanın ürünleridir. Server Tanilli 15. yüzyıl ortalarında matbaanın ortaya çıkış sebeplerini şöyle anlatır:

69- Marshall McLuhan, Gutenberg Galaksisi-Tipografik İnsanın Oluşumu, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 182.

70- a.g.e., s. 182.

"Üniversitelerin çoğalması kitapseverlerin zevki, hümanist eleştirilerinin gereksinmeleri XV. yüzyılın ortalarında, kitap isteğini alabildiğine arttırmıştı. Oysa el yazmaları, hammaddesi ve yazılmalarındaki ağırlık bakımından pek pahalıydı; gerçekten lüks bir nesneydi bu. Öğrenciler ise, onları, yaşam koşulları her yerde hayli düşük olduğu için pek sağlayamıyorlardı. Zenginlerde, özellikle de tacirlerde, güzel el yazmaları elde etme, tıpkı bir mücevher gibi, bir değerli sofra takımı almak gibi, bir yatırım biçimiydi: Eşyanın dökümü yapıldığında, mobilya ve alacaklar gibi onlar da sayılırdı"[71]

Kitap çoğaltımında ilk düşünce, 1440 yılına doğru, tahtayı oyma usulünden yararlanma ile oldu. Bunu ağaç oyma tekniği sağlıyordu. Bir tahta parçasının üzerine kabartma halinde harfler oyulmuştu. Mürekkeple sıkıştırma yoluyla, bir sayfalık metnin çoğaltımı sağlanmıştı. Zamanla elle dizilen madeni harflerin bulunması, hareket eden tablalı basımın bulunması gibi birbirini izleyen olaylar matbaanın bulunuşunu getirmiştir. Matbaanın icadı, elle dizilen harfleri bulan Harlem'li Laurent Coster'le Johannes Gutenberg'e aittir. Gutenberg, ortağı Pierre Schoefer'le, 1455 yılında ilk kitabın basımını gerçekleştirmiştir. Bu bir kutsal kitaptır. Kırk iki satırlık Kutsal Kitap ya da Mazarin Kutsal Kitabı olarak anılır.[72] 1500 yılına gelindiğinde Gutenberg'in bulduğu matbaanın yaygınlaşarak 20 milyon civarında kitap basıldığı söylenmektedir. O yıllarda her bir kitabın 500 kopya basıldığı düşünülürse bu rakamın yaklaşık 40 bin farklı kitaba denk düştüğü görülmektedir. 1529 yılında ise İngiltere Kralı 8. Henry tarafından ilk resmi sansür duyurusu açıklanmış ve yayıncılara lisans alma zorunluluğu getirilmiştir. Böylece muhalif görüşlerin yazılması ve çoğaltılması yasaklanmıştır.[73]

71- Tanilli, a.g.e., s. 600.

72- a.g.e., s. 600-601.

73- Nurçay Türkoğlu, Kitle İletişimi ve Kültür, Naos Yayınları, İstanbul, 2003, s. 116.

1.4. Reform ve Portre Sanatı

Reform hareketi Avrupa'da farklı çevrelerin değişik istekleri sonucu başlamıştır. Sander'e göre kilise, monarkların ve zenginlerin vicdanlarında sahip olduğu önemli yeri yitirmeye başlamıştı. Aynı zamanda sade vatandaşın da güven ve inancı sarsılmıştı. Monark ve zenginler kilisenin gücünden şikayet ederken, sade vatandaş güçsüzlüğünden şikayetçiydi. Monarklar ve vatandaşların dışında kilise içinde de reform isteyenler vardı. Bu üç grubun mücadelesi sonucu ortaya çıkan değişikliklere topluca 'reformasyon' adı verilir.

Reform hareketi sanatı doğrudan etkilemiştir. Bu etki Kuzey Avrupa'da resmin devam edip edemeyeceğine kadar varır. Gombrich bu durumu şöyle anlatır: "Protestanların çoğu, azizlerin kiliselerdeki resimlerine ve heykellerine karşı çıkıyor, bunları Katolik putperestliğinin bir işareti sayıyordu. Böylece Protestan bölgelerdeki ressamlar en büyük gelir kaynakları olan sunak resimleri yapma işini kaybettiler. Kalvinistlerin içinden daha katı olanları başka lükslere, evlerin biraz canlı bir dekorasyonla süslenmesine bile karşı çıkıyorlardı."[74] Böylece sanatçılara düzenli gelir kaynağı olarak kitap resimlemek ve portre yapmak kalmıştır. Portre sanatı reforma rağmen yaşayan yegane resim dalıydı. Aslında portre ortaçağda da büyük bir öneme sahipti, Huizinga'nın belirttiği gibi, ortaçağda her tür nedenle portre ısmarlanmaktaydı. Ama portreler, nadiren bir şahesere sahip olma arzusuyla yapılıyordu. Daha çok nişanlıların birbirlerini tanımalarına yardımcı oluyordu.

Reform bunalımının aşıldığı tek protestan ülke Felemenkti. Gombrich'e göre, bunalımı aşmanın yolunu Protestan kilisesinin karşı çıkamayacağı her konuda uzmanlaşmada bulmuşlardı. Böylece resmin belli konularında uzmanlaşarak yalnızca portre yapmaktan kurtulmuşlardı.

74- Gombrich, a.g.e., s. 374.

1.5. Coğrafi Keşifler ve Hayali Gergedan Resmi

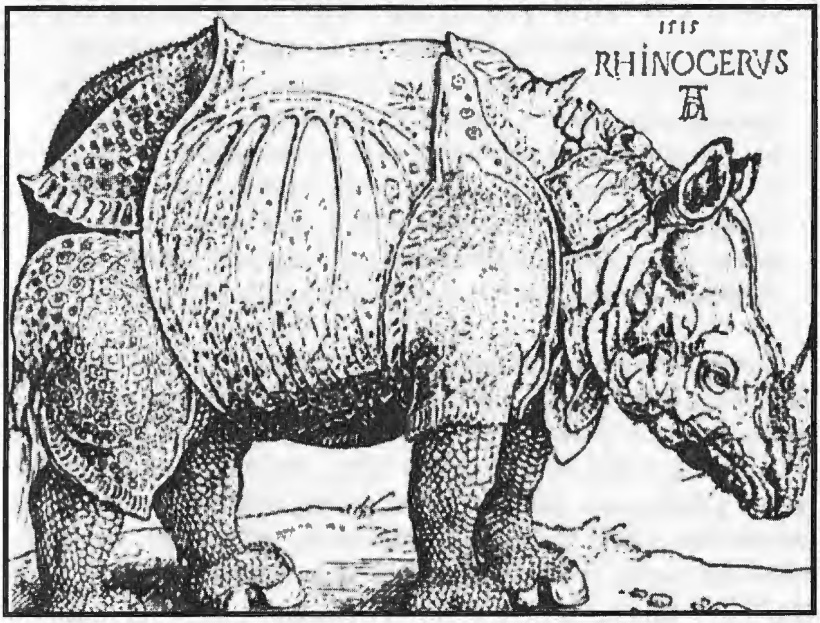
Ticaretin gelişmesi ile tüccarların zenginliğinin artması ve Doğu'nun Akdeniz'i ele geçirmesi sonucu Batı'da yeni ticaret alanları bulmak amacıyla Akdeniz dışına çıkma ve okyanuslara açılma fikri doğmuştur. Bu da devamında coğrafi keşifleri getirmiştir. Zaten, "Avrupalıları denizaşırı keşifler düşüncesine daha 11. yüzyılda Haçlı Seferleri alıştırmıştı."[75] Batı, coğrafi keşifler sonucunda yeni uygarlıklarla tanışarak ufkunu genişletirken bir yandan da yeni ticaret ve sömürge olanakları buluyordu. Batının en önemli keşfi 1492 yılında Amerika'dır. Bu keşif sonrası Batı artık hiçbir zaman eskisi gibi olmamıştır: "Sihirli anlar, sihirli tarihler yoktur, ama simgesel anlar, simgesel tarihler vardır, bir sürecin yoğunlaşma noktalarını belirleyen kavşaklar, dönemeçler vardır. İşte 1492 yılı, çok uzun bir oluşum ve mayalanma sürecinin dayattığı kökten değişimlerin artık önlenemez bir şekilde su yüzüne çıktıkları yoğunlaşma noktalarından biridir... 1492 geldiğinde batı ortaçağdan da boşanmaktadır."[76]

Coğrafi Keşiflerle beraber batı görmediği ve bilmediği pek çok şey hakkında bilgili bir hale gelmiştir. Bu bilgi akışından sanatçılar da etkilenmiştir. Ancak bunların arasında -coğrafi keşifler çerçevesinde- ön plana çıkan kişi, 'Gergedan' resmi (şekil 7) ile Albrecht Dürer (1471-1528) olmuştur. Nazif Topçuoğlu bu durumu şöyle anlatır; Antik çağlardan sonra ilk defa bir gergedanı kendi gözleriyle gören batılı, 13. yüzyılın en önemli gezgini Marco Polo'ydu. En büyük Alman sanatçılardan sayılan Dürer ise 1471 yılında doğdu. Doğumundan altı yıl sonra ise Marco Polo'nun seyahatnamesi basıldı. Matbaa daha yeni icat edilmişti. Polo, kitabında gergedanlardan da bahsediyordu. Onun seyahatinden sonra geçen zamanda Avrupa'da Çin ve Hindistan'a deniz bağlantıları keşfedilmiş ve gemilerle yapılan ticaret iyice artmıştı. Uzakdoğu hakkında anlatılan hikayeler Avrupalı sanatçıları etkiliyordu. Anlatılan öykülerle fan-

75- Sander, a.g.e., s. 79.

76- Jacques Attali, 1492, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s. 7-8. (Bkz. Çevirenin Sunuşu)

tastik bir dünyaya açılan sanatçılar duyduklarını, okuduklarını eserlerinde kullanıyordu. Mayıs 1515'te, uzun bir deniz yolculuğu sonrası ilk gergedan Avrupa'ya geldi. Portekizli kaşiflerin Hindistan'dan getirdikleri hayvanın tek resmini Valentine Ferdinand çizdi. Bu resim aynı yıl içinde Dürer'in eline geçti. O da ünlü gergedan resmini buna bakarak çizdi. Ayrıca gergedan hakkında önceden okudukları ve duyduklarından da yararlanmış ve üstün hayal gücünü ve yeteneğini kullanarak bu resmi çizmiştir.[77]



Şekil 7. Albrecht Dürer, Gergedan, 1515 Dolayları

O dönemde bir kayıt aracı olmuş olsa idi, Dürer gergedan resmini çizerken, Ferdinand'ın çizdiği resimden faydalanma ihtiyacı duymayacaktı. Ya da eğer gerçeğe yakın bir çizimi hedefliyorsa, gergedan hakkında okuduğu ve duyduğu yanlış bilgileri bir kenara

77- Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 188-190.

bırakacaktı. Belki de bu resmi çizme ihtiyacı duymayacaktı. Ama sanatçının elinde böyle bir imkan olmadığı için, yanlışlıklarla dolu 'gergedan' resmini çizmiştir.

> "Dürer'in canlısını görmeden yaptığı bu gergedan resmi 'doğru' değildi: Örneğin, resimdeki hayvanın sırtında ikinci bir boynuzcuk vardı, vücudu balık pullarıyla zırh arası, kaplumbağanınkine benzer bir kabuk ile örtülmüştü, vs. Buna karşın son derece popüler oldu. Tarif edici, tanımlayıcı gergedan görüntüsü olarak birçok yerde gerçek gibi kullanıldı. Aynı yıllarda ve daha sonra yapılan birkaç adet daha doğru, gerçeğe yakın resimle kimse ilgilenmedi. Dürer'in gergedanı, haber niteliği taşıyacağı öngörülerek, bir gazete gibi, kolaylıkla çoğaltılabilmesi için tahta baskı olarak hazırlanmıştı. Gerçekten de insanlığın muhayyilesini yakalayan bu resim, çağlar boyu elden ele dolaşarak ikonik biçimde kullanılmayı sürdürdü. Günümüzde bile bu işlevini yitirdiği söylenemez."[78]

Dürer'in bu kadar inandırıcı olmasının altında yatan sebep belki de, daha önceleri gerçeğe çok yakın resimler çizmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Dürer, doğayı mükemmel bir şekilde taklit eden bir sanatçıdır. Ayrıca, yaptığı oyma resimlerde de büyük bir başarı yakalamıştır. Gombrich'e göre; "Büyüklük ve sanatsal güç bakımından Dürer'le karşılaştırılabilecek tek Alman ressamın, adının bile kesin olarak bilinemeyecek kadar unutulmuş olması, hem tuhaf, hem şaşırtıcıdır."[79]

Bugünden bakıldığında bir gergedan resminin bile doğru çizilemediği 16. yüzyılda, 'fotoğraf makinesi' hiç kimsenin aklına gelmeyecek bir icattı. Ama Camera Obscura bulunmuş ve yaygın olmasa bile resme yardımcı bir araç olarak kullanılıyordu. Ancak daha ismi bile yoktu. Camera Obscura adı 17. yüzyılda konulacak ama fotoğrafın oluşmasını sağlayan kimyasallar 18. yüzyılda bulunacaktı.

78- a.g.e., s. 190.

79- Gombrich, a.g.e., s. 350.

17. ve 18. yüzyıllar fotoğraf makinesinin ortaya çıkışını hazırlayan dönemlerdir. Bu yüzyıllar aynı zamanda sosyolojinin de temellerini atmıştır. 16. yüzyıl nasıl, William Shakespeare (1564-1616) gibi büyük bir şairin ve Machiavelli (1469-1527) gibi bir düşünürün ortaya çıkmasını sağlamışsa, 17. ve 18. yüzyıllar da, Descartes (1596-1650), Spinoza (1632-1677), J.B. Vico (1668-1774), Montesquieu (1685-1755) ve J.J. Rousseau (1712-1778) gibi sosyolojiye büyük etkileri olan düşünürleri yaratmış ve düşünce yapılarının şekillenmesine sebep olmuştur.

2. BÖLÜM

2. 17. ve 18. YÜZYILDA FOTOĞRAF VE SOSYOLOJİNİN İLK İŞARETLERİ

"Bir şeyi güzel olarak görmek, onu zorunlu olarak yanlış görmek demektir."

(Nietzsche)

2.1. Camera Obscura

Şekil 8. Camera Obscura'nın Çalışması. Çizim: Gürkan Kula

Camera Obscura'yı (şekil 8) bularak adını koyan, Johannes Kepler olmuştur. O, aynalarla yansımanın fizik ve matematik kurallarını bulmuş ve 1620 yılında tarlaya koyduğu siyah çadırda, aynı camera obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır.[80] Marshall McLuhan, Erik Barnouw'dan aktararak, camera obscura'nın kullanımı için şunları söyler: "1600'lere gelindiğinde, birçok ülkedeki ressamlar perspektif sorunlarını çözmek için bu aygıtı kullanıyordu. Bazı sanatçılar, imgenin üç boyutluluğu ile uğraşmaktansa, camera obscuranın gelişmesi iki boyutlu gerçekliği üzerinde çalışmayı daha kolay buluyordu."[81] Camera Obscura'nın gelişmesi ile birlikte 16. yüzyıl resminde optik görüntü belirmiş ve 17. yüzyılda bu eğilim açıkça görülmüştür. Hollanda'da Fabritius, Vermeer, İspanya'da Velasquez, İtalya'da Canaletto gibi ressamlar desenlerini camera obscura ile hazırlamışlar ve hatta fotoğrafik fluluğu aynen aktarmışlardır.[82]

Camera Obscura 17. yüzyılda gelişimini tamamladığı halde ışığa duyarlı maddeler yüzyıl sonra bulunmuştur. Fotoğrafın oluşması için optik görüntüyü elde edecek bir aletin bulunması gerekmektedir. On yedinci yüzyıl buna imkan sağlamıştır. Ancak fotoğrafın ortaya çıkması için gerekli olan kimyasal gelişim henüz gerçekleşmemiştir. Mehmet Bayhan Camera Obscura'nın tarihsel gelişimi hakkında şunları söyler:

> "1550'de Milanolu fizikçi Girolama Cardona (1501-76) deliği genişletip ince kenarlı mercek takarak görüntü kalitesini yükseltir. 1568'de Venedikli araştırmacı Daniello Barbaro değişik çapta deliklerden oluşan sürgü diyafram ile ışığı denetlemeyi başarır. 1636'da Alman matematikçi Daniel Schwenter Sturm (1635-1703) kutunun arkasına koyduğu 45 derecelik aynayla görüntünün yukarıdaki buzlu cama düz olarak aktarılmasını sağlar. Cam üzerine saydamlaştırılmış kâğıt konup görüntü

80- Engin Çizgen, Türkiye'de Fotoğraf, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 10.

81- Erik Barnouw'dan Aktaran, McLuhan, a.g.e., s. 183.

82- Mehmet Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu, Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları, s. 7.

elle çizilmektedir. Camera obscura yaygın olarak kullanılan ve çizime yardımcı bir araçtır artık."[83]

2.2. Karanlığın ve Işığın Gizemini Keşfedenler

2.2.1. Caravaggio ve Velazquez

17. yüzyılda gerçeğe çok yakın resimler yapılmıştır. Perspektif ile ışığın kullanımı adeta birbiriyle yarışır bir hale gelmiştir. Yapılan resimler ise genellikle 'güzel'den esinlenmektedir. O dönem ressamlarından Caravaggio (şekil 9) ise alışılmışın dışında, doğal resimler çizer. Gombrich, sanatçıyı şöyle anlatır:

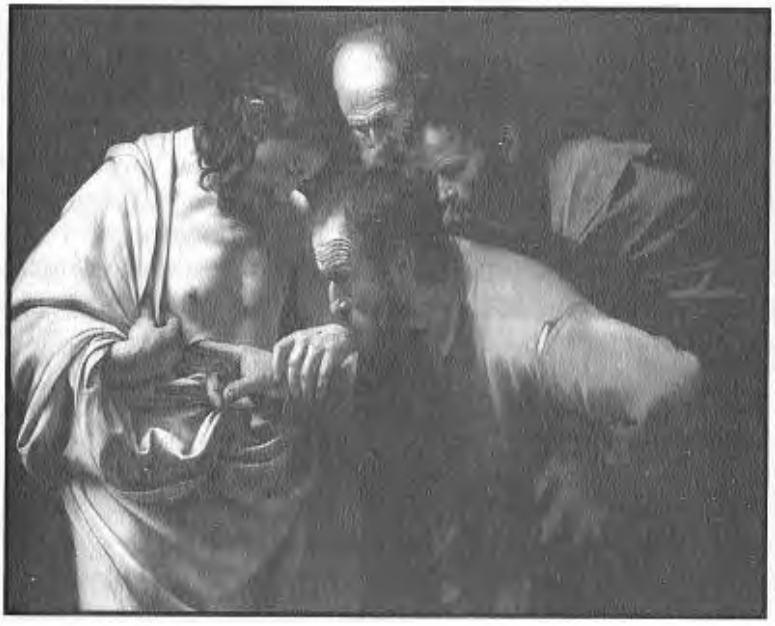
"Caravaggio'ya göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, 'ideal güzellik' kavramına saygı duymuyordu. Alışıldık yöntemlerden uzak durup, sanatı taze bir bakış açısıyla ele almak istiyordu... Birçokları Caravaggio'nun sadece seyirciyi şaşkınlığa uğratma amacı güttüğünü, güzelliğe ve geleneğe saygısı olmadığını düşündü. Caravaggio bu tür eleştirilerle karşılaşan ilk ressam oldu. Aynı şekilde Caravaggio, sanat görüşü, kendisini eleştirenler tarafından bir slogana dönüştürülen ilk ressamdı: O bir 'doğalcı' olmakla suçlanıyordu."[84]

Artık yepyeni bir döneme girilmiştir. Ressamlar, doğalcılıkla suçlanmakta ve sadece güzelliklerin değil çirkin olanın bile resmini çizmektedir. O dönemin en önemli sanat merkezi Roma'dır. İtalyan olmayan pek çok ressam Roma'da ünlenmiştir. Çok fazla ressamın yetiştiği on yedinci yüzyılın en önemli ressamlarından biri de

83- Mehmet Bayhan, Fotoğrafın Teknik Gelişimi, Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu, Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları s. 1.

84- Gombrich, a.g.e., s. 392.

Velazquez'dir. O da doğayı tarafsız bir biçimde gözlemleyenlerdendir. Gombrich'e göre sanatçının en olgun yapıtları, fırça vuruşunun etkisine ve renklerin zarif uyumuna en çok bağlı olanlardır.



Şekil 9. Carravaggio, Kuşkucu Thomas, 1602-1603 dolayları.

Buna en uygun resim de Las Meninas (şekil 10) olmuştur. Resimde, Velazquez büyük bir tuvalde çalışırken görülür. Atölyenin arkasında, duvarda duran aynadaki yansımada ise, kralla kraliçenin poz verdiği görülmektedir. Bu nedenle resimde, onların gördüğü şey, yani atölyeyi ziyarete gelen bir grup insan görülür.

"Kral ve kraliçenin küçük kızları Infanta Margarita, iki nedime arasında duruyor. Nedimelerden biri ona içecek bir şey sunarken, diğeri kral çiftine doğru saygıyla eğiliyor. Bu nedimeler gibi, insanları eğlendirmeleri için tutulan iki cücenin (biri çirkin bir kadın, diğeri köpeği dürtükleyen bir oğlan

çocuğu) de adlarını biliyoruz. Arka planda ciddi bir şekilde duran yetişkinler, ziyaretçilerin davranışlarını denetlemek için oradalar sanki. Bütün bunlar ne anlama geliyor? Bunu hiç bilemeyebiliriz, ama ben, Velazquez'in, fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce, gerçek bir anı durdurmayı başardığını düşünüyorum."[85]

Şekil 10. Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656.

85- a.g.e., s. 408.

2.2.2. Hollanda'da Resim

17. yüzyıl sanatçıları fotoğraf gerçekliğine özellikle Hollanda'da çok yaklaşmıştır. Gombrich bu döneme 'Doğanın Aynası' adını verir. Özellikle portreler, Protestanlığa uygun olarak çok gelişmiştir. Peter van den Broecke'in resimleri "... daha önce yapılmış portrelerle karşılaştırınca, neredeyse bir şipşak fotoğrafmış gibi durur."[86] Manzara resimlerinde Simon de Vieger ve Jan van Goyen doğayı adeta karşımızda duruyormuş gibi resmeder. Yaşamış tüm ressamların en ünlülerinden biri olan Rembrandt van Rijn'in resimleri Gombrich'e göre şipşak fotoğrafı vermekten öte modelinin tüm kişiliğini resme yansıtmayı başarmıştır. Ayrıca Rembrandt, ışığı kullanmada tam bir ustadır. Onun ışık oyunları fotoğrafa benzerliğin ötesindedir. Fotoğrafçılar hâlâ, 'Rembrandt Işığı'nı (şekil 10) yakalama uğraşı içindedirler.

Hollandalı sanatçılar Natürmort resimde de ustadır. Bu sanatçılar, "... bir tabloda konunun sanıldığından çok daha az önemli olduğunu göstermeye başlamışlardı. Sıradan sözcükler kullanarak güzel bir şarkı yazmanın mümkün olması gibi, sıradan konulardan da mükemmel bir tablo yapılabilirdi."[87] Hollanda resminin önemli bir özelliği de bazı sanatçıların gündelik yaşamın resmini yapmasıdır. Bunların içinde ise en önemli ressam, yine Gombrich'e göre, Vermeer van Delf'tir. O, resimlerini, "biçimlerin netliğini kaybetmeden kontrastları yumuşatan bir fotoğrafçı gibi"[88] çizmiştir.

18. yüzyıla gelindiğinde ise birçok düşünür ve sanatçı yaşadığı dönemi yansıtmaya çalışmıştır. Dünüşürler toplumlarının gerçekliğini araştırırken, sanatçılar da bu gerçekliği yapıtlarında gösterme çabasındadır. Ve bu dönemde ressamlar, bir yandan sanatta hakettikleri yere gelmeye çalışırken bir yandan da kendilerini daha fazla geliştirmeye uğraşır. Gombrich bu durumu şu şekilde yorumlar:

86- a.g.e., s. 416.
87- a.g.e., s. 430.
88- a.g.e., s. 433.

Şekil 11. Rembrandt van Rjin, Doktor Tulp'un Anatomi Dersi, 1632

"Sanatçıların, yaptıkları işin el çalışması değil, beyin çalışması olduğunda ve kendilerinin de yüksek tabakaya, şairler ve bilginler kadar uygun olduğunda ne kadar ısrar etmek zorunda olduklarını biliyoruz. Bu tartışmalar sayesinde sanatçılar, sanatta şiirsel yaratıya önem vermeye ve kafalarında yer alan daha yüksek düzeydeki konuların üzerinde durmaya yönlendirilmiş oldular. 'Kabul etmeliyiz ki', diyorlardı, 'gözün gördüğünü elin açıkça kopya ettiği bir portre ya da manzara resmi yapımının biraz el emekçiliği gibi görünen tarafı var. Ancak bu işin zanaatkarlıktan öte bir şeyler gerektirdiğine hiç kuşku yok: Bu iş bilgi ve hayal gücü gerektiriyor."[89]

89- a.g.e., s. 465.

Bu dönemde yapılan tartışmalar yüzyıl sonra fotoğrafın icadı ile farklı bir boyutta olacaktır. Çünkü fotoğraf makinesi ile dış gerçeklik olduğu gibi kaydedilecektir. Bu durum resimde yepyeni bir dönemin başlangıcı olacaktır. Ancak 18. yüzyılda fotoğraf görüntüsü henüz bulunamamıştır.

17. ve 18. yüzyıl resimleri (camera obscura aracılığıyla veya sanatçıların kendi uğraşlarıyla) fotoğraf gerçekliğine yaklaşırken, toplumsal değişimler de düşünürleri sosyolojiye yaklaştırmıştır. Descartes, Spinoza, John Locke, Thomas Hobbes gibi düşünürler toplumu ve devleti anlamdandırmaya çalışmıştır. Klasik Yunan düşüncesinde Platon'un, Aristo'nun yapmak istediğini artık yeni düşünürler gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ama felsefeden sıyrılıp, yeni bir sosyal bilimin oluşmasını sağlayacak kadar ileri gidemezler. Bu nedenle bu düşünürleri bir yandan sosyolojinin habercisi sayarken bir yandan da J.B Vico ile Montesquieu'ye haksızlık etmemek gerekmektedir. Çünkü birçok toplumbilimciye göre sosyolojinin temellerini bu iki önemli düşünür atmıştır. Ama bu temel 17. yüzyılda değil 18. yüzyılda atılmıştır.

2.3. Sosyolojinin İlk İşaretleri

Alan Swingewood, 'Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi' adlı kitabında şöyle demektedir: 'Bir sosyolojik düşünce tarihi (Vico'dan Bahtin'e kadar uzanan bir tarih), kolayca büyük isimlerden oluşan bir 'sipariş listesi' haline gelebilir."[90] Bu doğru bir sözdür. Çünkü sosyoloji tarihine bakıldığında, toplum adına çalışma yapmış herkes değerlendirmeye alınabilir. Bu durumda Miguel de Cervantes Saaverda ve William Shakespeare gibi, toplum adına doğru saptamaları olan edebiyatçıları da sosyoloji tarihine katmak gerekir. Burada sosyolojiden ne anlaşıldığına bakmak gerekir. Swingewood, sosyoloji denildiğinde ne düşünülmesi gerektiği üzerine şunları söyler:

90- Alan Swingewood, Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi, Çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 18.

" 'Sosyoloji' derken onu, kendi inceleme nesnesi olan özgün bir disiplin olarak iktisat, tarih, felsefe ve hukukla ilgili çalışmalarından açıkça farklılaştıran, sistematik bir bilgi, özgül metodoloji ve kavramsal çerçeve külliyatını kastediyorsak, on dokuzuncu yüzyıldan önce sosyoloji yoktu. Tarihsel ve ampirik bir nesne olarak toplumla ilgili incelemeler çok daha önce, özellikle on sekizinci yüzyılda Fransa ve İskoçya'da (bunlar, tarihsel ve bilimsel düşünce ve araştırma tarzlarına bağlılıkları sonucunda, egemen olan politik ve ahlaki felsefenin söylemini, evrensel ve tarihaşırı alanın geleneksel ilgilerinden uzaklaştırıp toplumsal alanın özgüllüğünü kavramaya kaydırmış olan ülkelerdi) başlamış olmasına rağmen, 'sosyoloji' terimini bulan, on dokuzuncu yüzyılın başlarında Auguste Comte'du. Tabii, on sekizinci yüzyılın toplum teorisi, politik felsefenin, tarihin, politik ekonominin ve sosyolojinin özgün biçimde içiçe geçtiği bir karışım olarak kalmıştır."[91]

2.3.1. J.B. Vico ve Baron de Montesquieu

Sosyoloji tarihini J.B. Vico (1668-1774) ile başlatmak geçmişe dair birikimleri reddetmek anlamına gelmez. Çünkü Vico, kendinden önce yaşamış olan birçok düşünürün fikirlerinden haberdardır. Ancak başlangıç noktasının o olması sosyolojik düşünceye daha yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Gouston Bouthoun'a göre Vico, 1725 yılında yayınlanan 'Yeni Bilim' adlı eseriyle tarih felsefesinin yaratıcılarından biridir. Bu yapıt Swingewood için ise, 18. yüzyıl başlarındaki toplum düşüncesinin en etkileyici çalışmalarındandır. "Vico'nun Yeni Bilim'i, tarihi, üç ayrı gelişme aşamasıyla (Tanrılar çağı, Kahramanlar çağı ve sonunda İnsanlar çağı) karakterize edilen ve böylece içkin anlamda donatılan bir süreç olarak açıklayarak anlaşılır hale getirmeye çalışmaktaydı. Bu teorinin kendisi, Vico'nun insanın tarihinin incelenmesinde bilimsel kavramları kul-

91- a.g.e., s. 21.

lanma girişimiyle kıyaslandığında herhalde daha az önemlidir."[92] Sosyoloji'nin adını koyan August Comte da 19. yüzyılda 'Üç Hal Yasası'nı ortaya atacaktır.

Hümanizmayı olumlayan bir düşünür olan Vico, geçmişteki birçok kurama da karşı çıkmıştır. Onun için sorun, "fizik bilimleri tarzında, dışsal bir gerçekliği edilgin bir biçimde kaydetme, sınıflandırma ve gözlemleme sorunu değildi, çünkü, 'insan toplumunun dünyası kesinlikle insanların elinden çıkmıştır ve dolayısıyla bu dünyanın ilkeleri, kendi insani zihnimizin geçirdiği değişimler içinde aranmalıdır'... Vico'ya göre, doğa bilimlerinin konusu, insan bilimlerinin konusundan farklıydı. Toplum teorisi, aktif bir fail olarak insan özneye, insanın deneyimlerine ve zihinsel hallerine dayanmalıdır."[93]

1744 yılında Yeni Bilim'in üçüncü baskısı yapılırken Montesquieu belki de Yasaların Ruhu'nu hazırlıyordu. Çünkü bu kitap dört yıl sonra yayınlanacaktı. Swingewood'a göre; "Bu iki yapıt, birlikte, toplumu organik bir bütün olarak teorileştirmeye ve toplumun değişik kültür, değer ve kurumlarını tarihsel gelişmenin özgül bir aşamasıyla ilişkilendirmeye yönelik ilk ciddi girişimler olarak görünmektedir"[94]

Raymond Aron, Montesquieu'yü sosyolojinin kurucusu sayar. Ona göre, "Kanunların Ruhu yazarı hem siyaset filozofu, hem sosyolog sayılabilir. Siyasal rejimleri klasik filozoflar gibi çözümler ve karşılaştırır; aynı anda toplumsalın bütün alanlarını yakalamaya ve değişkenler arasındaki çeşitli ilişkileri belirlemeye çalışır."[95]

Tabii ki, Peter Burke'ün de andığı gibi sosyolojinin kurucuları arasına Montesquieu'nün yanında, İskoç ahlak felsefecileri Adam Ferguson ve John Miller ile beraber aynı çevreden gelen ve iktisadın kurucusu sayılan Adam Smith de katılabilir. Burke 'Sosyolojinin Kurucu Babaları' olarak nitelendirilen bu isimler için şöyle der,

92- a.g.e., s. 25.

93- a.g.e., s. 26.

94- a.g.e., s. 25.

95- Raymond Aron, Sosyolojik Düşüncenin Evreleri, Çev. Korkmaz Alemdar, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1994, s. 18.

"Ama böyle bir nitelendirme, bu adamların yeni bir disiplin kurmaya giriştikleri gibi yanıltıcı bir izlenim verir; oysa hiç böyle bir niyetleri olduğunu belirtmemişlerdir... Adlarını andığımız bu kişilerin dördüne de toplumsal kuramcı demek daha doğru olabilirdi; Platon'dan Locke'a daha önceki düşünürlerin devleti tartıştıkları gibi sitematik bir biçimde, onlar da 'sivil toplum' denen şeyi tartışmışlardı."[96]

Swingewood da tıpkı Aron ve Burke gibi bu isimleri anar. Fakat Aron'dan ve Burke'ten farklı olarak Vico'yla beraber Montesquieu'yü sosyolojinin kurucuları arasında görür. Ona göre;

> "Montesquieu Venedik'e gittiği zaman Yeni Bilim'i okuması yolunda tavsiyeler almıştı herhalde, ancak onun bu yapıtı okuduğunu ya da eline geçirdiğini gösteren hiçbir kanıt yoktur. Ferguson, Smith ve Millar'ı çıkaran İskoç Okulu'nun sosyolojik yazılarını etkilemiş olan kişi, Vico değil, Montesquieu'ydü. On sekizinci yüzyılın diğer entelektüellerinin çoğu gibi Montesquieu (1689-1755) de, bir uzman değil, klasik ile felsefe eğitimi almış bir kalem ustasıydı. Onun yapıtlarında, tarih, siyaset bilimi, eleştiri, politik teori ve sosyolojiyle ilgili incelemeler birarada bulunmakla birlikte, Montesquieu, aydınlanma döneminin ilk ve en önemli sosyoloğu sayılmıştır."[97]

Toplumsal koşulların değişimi Montesquieu ve Vico gibi düşünürleri sosyolojiye yaklaştırmıştır. Fransa çalkantılı bir dönemden geçmekte ve endüstrileşme tüm hızıyla devam etmektedir. Ancak dönemin gerçekliği sosyolojinin bilimsel bir kimlik kazanmasına izin vermemiştir. Montesquieu ve Vico daha geç doğsalardı (belki de) sosyolojinin gerçek kurucuları olabilirlerdi.

96-Peter Burke, Tarih ve Toplumsal Kuram, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, s. 4.

97- Swingewood, a.g.e., s. 28.

2.4. Fransız Devrimi Öncesi ve Sonrası

Halk kitlelerinin toplumun kaderini değiştirme şansına sahip olduğunun görüldüğü, Fransız Devrimi'ni anlamlandırmak için kapitalizmin, özellikle ortaçağdan yakınçağa kadar olan, gelişim sürecini incelemek gerekmektedir. Böylece hem Fransız Devrimi'nin sebepleri hem de on sekizinci yüzyılda başlayan ve on dokuzuncu yüzyılla birlikte anılan sanayi (endüstri) devriminin nasıl oluştuğu daha iyi görülebilir.

2.4.1. Ortaçağda İtalya ve Hollanda'da Kapitalizmin Gelişim Süreci

Ortaçağ sonunda ticari kapitalizmin ilk işaretlerine bazı İtalyan şehir devletlerinde rastlanır. Leo Huberman'a göre, ticari büyümenin en önemli etkilerinden biri şehirlerin büyümesidir: "Şühpesiz bu, ticaret büyümesinden önce de bir çeşit şehir vardı; kral sarayı burada bulunur, epey gidiş geliş olurdu. Bunlar aslında kırsal kasabalardı, herhangi bir özel ayrıcalıkları veya şehir hükümetleri yoktu. Ama ticari büyümeyle büyüyen yeni şehirler ya da, ticaretin teşvikiyle yeni bir hayat tarzı edinen eski şehirler, farklı bir özellik kazandılar."[98] Haçlı Seferleri sonunda yakın ve uzak doğu seferleri ile başlayan deniz ticareti, İtalyan şehir devletlerinde büyük bir sermaye birikimine yol açar. Bu durum bir süre sonra kendini Hollanda kıyılarında göstermiştir. Bu ülkeler önemli ticaret yolları okyanuslara kayınca dünyanın belli başlı mal ambarları olur. Bu dönemde büyüyen ticaret, kapitalizmin temel kaynağı durumuna gelir.

İtalyan tüccarları doğudan ithal edilen yünlü kumaşları, çuha ve ipekli kumaşları işleyip satmaktadır. Doğu ile batı arasında aracılık yapan bu tüccarlar, kısa zamanda kapitalist karakter kazanır. Bunların çoğu toptan ticaret yapmakta ve doğuda şubeleri bulun-

98- Leo Huberman, Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, Çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 37.

maktadır. Ayrıca Fransa ve İngiltere'deki fuarlara katılmaktadır. Bu dönem tüccarlarının emrinde birçok muhasebeci, memur, zanaatkâr, boyacı, apreci, kırpıcı gibi meslek mensupları vardır. Bir süre sonra Floransa'da kendi konularında oldukça uzmanlaşmış sarraf ve bankerler ortaya çıkar. Bunlar değerli maden alım satımı, faiz muameleleri, mevduat kabulü, rehin ve ipotek karşılığı borç, poliçe ve kredi mektupları düzenlemek, birtakım kumpanya ve girişimlere ortak olmak, gemi sigortacılığı gibi işleri aynı anda yapmaktadır.[99] Huberman, bu dönemde toprağın yerini alan paranın önemi ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Eski feodal dönemde insanın zenginliğinin ölçüsü yalnızca topraktı. Ticaretin yaygınlaşmasından sonra yeni bir servet çeşidi ortaya çıktı: para serveti. Feodal dönemin başlarında para durgun, yerleşik, hareketsizdi; şimdi etkinleşmiş, canlanmış, akıcılık kazanmıştı. Feodal dönemin başlarında dua edenlerle toprağın sahibi olan savaşçılar toplumsal ölçeğin bir ucunda, toplumsal ölçeğin öteki ucunda duran serflerin emeğini yiyerek yaşıyorlardı. Şimdi yeni bir grup türemişti yeni bir biçimde alarak ve satarak yaşayan orta sınıf. Feodal dönemde, tek servet kaynağı olan toprağın mülkiyeti, yönetme gücünü de rahiplerle soylulara verirdi. Şimdi, yeni bir servet kaynağı olan para mülkiyeti yükselen orta sınıfta yönetime katılma imkânı veriyordu."[100]

İtalya'da ticari kapitalizm yavaş yavaş finans kapitale dönüşür. İtalyanlar Avrupa'da finans kapitalizmin ilk kurucuları olmuşlardır. Ancak endüstriyel kapitalizme geçemezler. Bu duruma sebep olan temel etken ise Amerika'nın keşfidir. Bu dönemde okyanus kıyısı gelişirken Akdeniz içindeki kapalı kentler dünya ticaretinin sapağında kalır. Atlas okyanusuna açılan Lizbon, Lyon gibi şehirler ile

99- Mahmut Arslan, Endüstri Sosyolojisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, 1997-1998 Ders Notları, s. 5-6.

100- Huberman, a.g.e., s. 47.

Hollanda ve Belçika gibi ülkeler gelişmeye başlar. İtalya'daki sermaye sahibi tüccarlar buralara yerleşir:[101]

> "Bu dönem Ortaçağ panayırlarının sönmeye yüz tuttuğu, yerini fuarların almaya başladığı bir dönemdir. En önemli fuar ise Champagne ve Lyon gibi ulaşım yollarının kesiştiği yerlerde, bazen de Flamand fuarı gibi büyük üretim merkezlerinin civarında olmuştur. Fakat bu fuarlara mal taşımak, o günkü yol ve ulaştırma araçlarının yetersizliği dolayısıyla çok güç oluyordu ve özellikle yollar da bu dönemde güvenli değildi. Karayollarının iyileşmesi, güvenliğin yaygınlaşması, büyük şehir merkezlerinin kurulması ve posta örgütünün gelişmesi fuarların gerilemesine neden olmuş ve zamanla, malların taşınmasına gerek duymayan borsalar fuarların yerini almıştır."[102]

2.4.2 Amerika'nın Keşfi Sonrası, İspanya ve Hollanda Kapitalizmi

Amerika'nın keşfiyle buraya yönelen İspanyol tüccarlar İnka, Maya ve Aztek uygarlıklarının altınlarını yağma edince eski kıtaya büyük oranda külçe altın gelir. Bu da önemli bir sermaye birikimine yol açar. "İngiltere, Hollanda ve Fransa tüccarları ticarette muazzam servetler yaparken İspanyollar hazinelerindeki parayı arttırmanın daha basit bir yolunu bulmuşlardı. Kaşifleri Hint Adalarına varıp ticari karlar getirmeyi başaramamışlardı ama Kuzey ve Güney Amerika kıtalarına çıkmışlardı. Ve Meksika ile Peru'da çok değerli altın ve gümüş madenleri vardı... İspanyol kalyonlarının ambarları satılacak mallarla değil, altın ve gümüşle doluydu, özellikle gümüşle."[103] Ancak İspanya ve Hollanda'nın yerini zamanla Fransa ve İngiltere alır. Fransa, Yüzyıl Savaşları'ndan etkilenerek geriler. İngiltere ise gelişmeyi başarır.

101- Arslan, a.g.e., s. 6.
102- a.g.e., s. 7.
103- Huberman, a.g.e., s. 114.

Amerika'nın keşfinden önce eski dünyadaki altın stoku bellidir ve artmamaktadır. Keşiften sonraki elli yılda İspanya'nın altın stoku eski dünyadaki altın stokunun iki katına çıkmıştır. Böylece, okyanusa yakın yerlerde bankerlik ve sarraflık artmış ve bu durum, İspanya başta olmak üzere Avrupa'daki ilk büyük enflasyonu yaratmıştır. Çünkü üretim durmuş ve Amerika'nın keşfi sonucu bollaşan altın harcanmak istendiğinde, İspanya ekonomisi bu talebe karşılık verememiştir. Bunun sonucunda da fiyatlar artmış ve komşu ülkelerin malları İspanya'ya girince altın dışarı çıkmıştır. Otuz yıl içinde İspanya'nın stokları biter. Zamanla Hollanda, kurduğu büyük çaplı kolonilerle gelişimini İspanya aleyhine arttırır; Hollanda'daki fuarlara malların tümü değil numuneleri gelmekte ve bu numuneler üzerinden anlaşma yapılmaktadır. Teslim ise depolardan olmaktadır. Bu durum finans kapitalizmin gelişimine yol açar. Çünkü bu fuarlarda ipotek, sigorta gibi değerli evrak üzerinden anlaşma yapılmaya başlanır. Evrak trafiği bugünkü kâğıt paranın öncüsüdür.[104]

2.4.3. İngiltere'de Endüstriyel Kapitalizme Geçiş

Bu dönem burjuvazi ve proletarya doğum sancısı çeker. Avrupa'daki Otuz Yıl ve Yüzyıl Savaşları Hollanda'da endüstriyel kapitalizmin oluşmasını engeller. Ticaret, bir ada devleti olan ve bu savaşlardan etkilenmeyen İngiltere'ye göç eder. İngiltere böyle bir gelişmeyi uzun süredir beklemektedir. İngiltere'nin ilk gelişen şehirleri, Hollanda'nın karşı kıyılarındakiler olur. Kara Avrupa'sında yaşanan kargaşa sonucu sermaye bu bölgeye kaçar. İngiltere bu durumdan faydalanır ve savaşan ülkelere silah ve yiyecek satar. Hollanda'da önceleri kurulmuş olan ve dünyanın başka hiçbir yerinde görülmeyen büyük anonim şirketlerin birçoğu İngiltere'ye transfer olur. İngitlere'de halka açık şirketler kurulur. Hisseli şirket, kapitalizmin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. On yedinci yüzyılın başından itibaren İngiltere koloni gücü olmaya başlar ve dünyaya

104- Arslan, a.g.e., s., 9.

açılır. İngiliz kolonileri geliştikçe, İngiltere dünya çapında sömürgecilik ve emperyalizmin sembolü olur. Artık endüstri devrimine yaklaşılmaktadır. İngiltere'nin nüfusu sanayi devrimi öncesi büyük oranda artmıştır.[105]

On sekizinci yüzyıldan itibaren tıpta ve biyolojide gelişmeler olur. Kapitalizm geliştikçe ve eldeki birikim arttıkça imkanlar da artar ve çeşitli hastalıkların tedavileri bulunur. Nüfus fazlalaşınca ucuz iş gücü ve emek de artış gösterir. Üretilen ürünün maliyeti düşer ve bunun sonucunda İngiltere, uluslararası rekabete başlar. Ulaşım yolları geliştirilir, kıtlık bölgelerine su yolları ve kanallar aracılığıyla yemek ulaştırılır. Ulaşımın kolaylaşması sonucu kapalı ekonomi, piyasa ekonomisine dönüşür. Çok geniş bir pazar açılır. Oluşan serbest piyasa koşulları, vahşi kapitalizmi oluşturur.[106] İngiltere'de ayrıca tarım devrimi ile sanayie ham madde sağlanır ve hammadde stokları güçlendikçe maliyet azalır. Tarımın yanında hayvancılık da gelişir.

2.4.4. Sermaye Birikiminin İcatlara Katkısı

Bu dönem mucitlere hükümetlerin verdiği destekler sonucunda yeni icatlar ortaya çıkar.[107] Tohum ekme makineleri gibi tarımsal icatlar, endüstri devrimini mümkün kılar. Tarım teknolojisinin gelişimiyle işsiz kalan köylü emekçi haline gelir.[108] Buharla işleyen harman makinesi de bu dönemde yapılır. Teknolojinin gelişmesi ile ürün artışı olur. Ulusal pazarlar, uluslararası pazara bu şartlarla açılmış olur. İngiltere'de yollar, köprüler, kanallar ve benzerleri özel teşebbüs tarafından yapılırken Almanya ve Fransa'da bu altyapı hizmetleri devlet eliyle gerçekleştirilmiştir. Gelişmeyle beraber İngiltere'nin her yanı tüccarla dolar ve kozmopolit bir hale gelen İngiltere zamanla pamuklu sanayie geçer. Pamuk, İngiltere dışından

105- a.g.e., s. 11-12.
106- a.g.e., s. 18.
107- Huberman, a.g.e., s. 143.
108- Arslan, a.g.e., s. 19.

sağlanmaktadır. Pamuk yetişen yerlerde koloniler kurulur. Pamuk toplamada yeni teknolojiler geliştirilir. 1731 yılında pamuk işlemek için uçan mekik icat edilir. 1748'de pamuk toplama makinesi yapılır. Tarih boyunca icat ve keşifler bir zorunluluk sonucu ortaya çıkmış ve icat edilen makineyi ilk kullanan ülke en yüksek geliri elde etmiştir. 1769'da pamuk ipliği makinesi icat edilir. Bunun neticesinde de el zanaatkarları, fabrikalarda işçi konumunu alır. Gelişen kapitalizmle zenginler daha zengin fakirler daha fakir hale gelir. İşçiler mal olarak görülmeye başlanır. İngiltere'de bir dönem, yapılan icatların dışarıya çıkarılması bile yasaklanmıştır. Liberalizmin etkisiyle yasak kalkar:[109]

> "Teknolojik icat ve keşifler üretim imkânlarını genişletir, üretim faktörlerinin bileşimini değiştirir ve yeni maliyet yapıları ortaya çıkarır. Özel girişime dayalı bir ekonomide, teknolojik yeniliğin ödülü kar olmaktadır. Bir teknolojik yeniliği uygulamaya koyan ilk girişimci, malı eski fiyata satar, fakat daha düşük bir maliyetle üretir, farkın tümünü kar olarak alır ve o rakiplerinden daha zengin olur. Onun karındaki bu fazlalık taklidi özendirir ve taklitçilerin sayısı artınca fiyatla maliyet arasındaki fark kapanmaya başlar. Bu fark hızlı bir biçimde kapanırsa girişimciler, daha başka yeniliklerin, icat ve keşiflerin peşine düşerler."[110]

On sekizinci yüzyılın sonunda teknolojide önemli değişim gösteren bir diğer İngiliz sanayi kolu demir-döküm sanayii olmuştur. 1709'da demir kok kömürü ile eritilir. 1775'de Boulton ve Watt'ın buhar makinesi ortaya çıkar. Böylece demir-dökümcüler, oduna ve suya bağımlı olmaktan kurtulup, kömür ve demir yataklarının bulunduğu bölgelere taşınarak, modern sanayiden yararlanmaya başlar. On sekizinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren demir, köprü ve bina işlerinde geniş ölçüde kullanılmaya başlanır, örneğin 1784'te

109- a.g.e., s. 25-27.
110- a.g.e., s. 26-27.

Londra'da bir un fabrikasının inşaatı tamamen dökme demirden yapılır.[111] Buhar makinesiyle mekanik güç sağlanmıştır. Bunun neticesinde metali çizen, kesen, işleyen aletler, delik açma matkapları, vida ve çivi yapma makineleri ve benzerleri icat edilir.

2.4.5. Fransa'nın Durumu ve Devrim

Kapitalizmin gelişim süreci içerisinde 18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Fransa büyük bir ekonomik bunalım yaşamaktadır. Burjuvazi feodal düzen içerisinde güçlenmiş ve 18. yüzyıla gelindiğinde egemenliği ele geçirme çabası vermektedir. Eski düzenin devam etmesi burjuvazinin hem ekonomik hem de siyasal yönden büyümesini engellemektedir. Burjuvazinin ekonomik olarak çok güçlü olabilmesi için feodal düzenin çözülmesi ve köylülerin kentlerdeki manifaktür için birer 'özgür emekçi' olması gerekmektedir. Bu şartlar altında üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasında varolan çatışma, devrimi zorunlu kılan ana etmen olmuştur.[112]

Fransız Devrimi'nin sebepleri arasında, güçlenen bir orta sınıfla (burjuva sınıfı) beraber, Amerikan Devrimi'nin, etkisi de vardır. Sander'e göre, "... liberal nitelikteki Fransız Devrimi'nin itici güçleri zaman zaman köylüleri de yanına alan bu orta sınıf ve onların önündeki Amerikan Devrimi örneğidir."[113] Devrim burjuvazinin halkı kendi yanına çekmesi sayesinde olmuştur. Halbuki halk fakir, burjuvazi zengindir. Ama artan vergiler halkı her geçen gün daha fazla fakirleştirmektedir. Bu durum da halkı burjuvazi ile işbirliği yapma yoluna iter. Huberman'a göre burjuvazi devrimi yapmak zorundadır. "Zorbaları devirmese kendisi ezilecekti. Küçük civciv gibiydi, büyümüş, kabuğunu kırması ya da ölmesi gereken noktaya varmıştı"[114] Devrim sonrasında ise halkla ters düşen burjuvazi, halkı ezerek siyasal gücünü garanti altına alır.

111- a.g.e., s. 29.
112- 1789 Büyük Fransız Devrimi", Devrimler ve Karşı-Devrimler Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975, C. 4, s. 817.
113-Sander, a.g.e., s. 145.
114- Huberman, a.g.e., s. 169.

Fransız Devrimi sanatı etkilediği gibi, sosyolojik düşünceyi de etkilemiştir. Devrim sosyolojinin ortaya çıkmasında en büyük etkenlerden biri olarak görülmüştür. Çünkü halkın kontrol edilebildiği zaman neler yapılabileceğinin farkına varılmıştır. Yüzyılın en büyük olayı olan Fransız Devrimi batıyı 19. yüzyıla taşımıştır. Bu yüzyıl bilimde sosyolojinin adının konduğu ve sanatta fotoğrafın ortaya çıktığı bir dönemi başlatmıştır. Huberman, burjuvazinin kapitalizme giden yolunu şu şekilde özetler: Ortaçağ'ı 1789'un bitirdiği söylenebilir. Dua edenler, savaşlar ve çalışanlarıyla feodal toplumun yapısı içinden bir orta sınıf doğmuştur. Bu sınıf yıllar boyu güçlenmiş ve feodalizme karşı uzun, zorlu bir savaş vermiştir. Bu savaşta üç dönüm noktası çarpışma olmuştur. İlki Protestan Reformu, ikincisi İngiltere'nin şanlı devrimi, üçüncüsü de Fransız Devrimi'dir. Burjuvazi on sekizinci yüzyılın sonunda artık eski feodal düzeni yıkacak kadar güçlenmiştir. Huberman'a göre, burjuvazi, feodalizm yerine, malların serbest mübadelesine dayanan, öncelikle kar etme amacını güden değişik bir toplum kurmuştur. Bu sisteme kapitalizm denilmektedir.[115]

115- a.g.e., s. 174.

3. BÖLÜM

3. 19. YÜZYILDA SOSYOLOJİ VE FOTOĞRAFIN GELİŞİM SÜRECİ

"Evet, bir gün bütün dünya, Paris'ten Çin'e ey ilahi Saint-Simon, baş eğdiğinde öğretine, yeniden doğacaktır Altın Çağ bütün görkemiyle..."

(Langle Et Vanderbusch)

"... Kinli bir Tanrı, kalabalıkların sesine kulak verdi. Daguerre de onun Mesih'i oldu."

(Baudelaire)

3.1. Sosyolojinin İlkleri

3.1.1. İlk Sosyolog İlk Sosyalist: Saint-Simon

On sekizinci yüzyılda Batı, dünyanın en önemli gücü olmayı başarmıştır. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde bu güç egemenliğe dönüşmüştür. Sander'e göre bu egemenliğin sebebi endüstrileşme ve emperyalizmdir. Ayrıca endüstrileşmeye ve emperyalizme büyük katkı sağlayan icatlar 18. yüzyılla sınırlı kalmayıp, 19. yüzyılda da devam etmiştir. 1828'de Nielsen körükte kullanılan havanın ısıtılması yöntemini bulmuş ve tüketilen kömür miktarını azaltırken üretimi arttırmıştır. Demir-döküm sayesinde yapılan makineler ve makine yapan makineler teknolojik gelişmenin sürekliliğini

sağlamıştır. 1820'lerde ise buharlı trenler çağı başlar.19. yüzyıl buhar enerjisinin yüzyılı olur. Denizaşırı ulaşımda da buharlı gemiler kullanılır.[116] Sander endüstri devrimini şöyle açıklar:

> "Doğa bilimlerindeki gelişme ve önemli buluşların tarihinin çok öncelere gittiği doğrudur. Ancak 19. yüzyılla birlikte, bu buluşların üretime uygulanması gerçekleşmiş ve bunun sonucu olarak artan üretim Avrupa devletlerinin ekonomik refahını çok yükseltmiştir. Ekonomik refah ise, başka şeylerin yanında, silah endüstrisinde de büyük gelişmelere yol açarak, Avrupa'nın tüm dünya halkları üzerinde egemenliğini kurmasını kolaylaştırmıştır... Kısaca yeni buluşların üretime uygulanması ve bunların en önemlisi olan buhar gücü ile çalışan makine, makineleşmiş endüstriyi doğurmuş ve bu da Avrupa'da sermaye birikimini arttırmıştır. İşte, buna 'endrüstri devrimi' deniyor."[117]

Sander, endüstri devriminin ilk aşaması olarak değerlendirdiği bu dönemi 1870'lere kadar sürdürür. Ona göre 1870'ten sonrası endüstri devriminin ikinci aşamasıdır. Fransız devrimi gibi endüstri devriminin de sosyolojinin ortaya çıkışında büyük katkıları olmuştur. Zaten 18. yüzyılda, Maurice Duverger'in belirttiği gibi, düşünürler arasında felsefi ögeler azalmış veya tamamen ortadan kalkmış ve gerçekten bilimsel nitelikteki eserler çoğalmıştır. Ayrıca sosyal bilimlerin pozitif niteliğinin tanımı ve sosyal bilimlerle moral ve metafizik arasındaki ayrım 'sosyal yasalar' tartışmaları sırasında geliştirilmiştir. [118]

Sanayi devrimiyle beraber August Comte bütün bu ilkeleri sistematize eden ve tam bir irdelemeden geçiren ilk düşünür olmuştur. Ama 18. yüzyıl düşünürlerinden Comte'a geçerken unutulmaması gereken isim Saint-Simon'dur. Comte sosyolojinin adını koymadan önce Saint-Simon birçok şeyin çerçevesini çizmiştir. Bouthon'a

116- Arslan, a.g.e., s. 30-32.
117- Sander, a.g.e., s. 186-187.
118- Maurice Duverger, Sosyal Bilimlere Giriş, Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999, s. 14-16.

göre, onun düşüncesi devrim boyunca olgunlaşmış, sonraları ise devrimi aşmıştır. Saint-Simon Fransız Devrimi'nde sadece bir başlangıç görür. Gerçek sorun, dünyanın görünüşünü değiştirmiş olan sanayi devrimiyle ortaya konmuştur: "Bundan böyle birinci sıranın insanları sanayiciler (sanayiciden, sanayie katılan herkesi anlar) ve bilginlerdir."[119]

Toplumsal düzen artık değişmiş ve eski düzenin yerini yeni bir düzen almıştır. Saint-Simon da bu yeniliğin habercilerinden biridir. "Başlangıçta, sanayiin önceliğini savunduğu ve hükümetin müdahalesine karşı olduğu için kapitalistler, liberaller ve bilhassa banker aristokratlar onu desteklediler. Fakat L'industrie (endüstri) dergisinin cildinde krallığı hafifçe tenkit konusu etmesi üzerine bu çevreler abonmanlarını iptal ettiler."[120] Saint-Simon L'industrie dergisini çıkarırken ona yardım eden kişi sekreteri ve sonradan sosyolojinin adını koyacak olan August Comte'tur. Dergide yazılan yazılar içinde Saint-Simon'u tanıtmak için en çok alıntı yapılan makale ise şudur: (Saint-Simon bu yazıdan sonra yargılanmış ve savunmasını August Comte ile beraber hazırlamıştır.)

> "Farzediniz ki Fransa, önde gelen ilim adamlarından, sanatkarlarından, mühendislerinden, bankerlerinden, müteşebbislerinden, çiftçilerinden, üç binini anında kaybetti. Ülke 'cansız bir ceset'e dönerdi. Şimdi de farzediniz ki Fransa asilzadelerinin, bürokratlarının, ruhbanlarının ve zengin toprak sahiplerinin otuz binini birdenbire kaybetti. Devlet hiçbir kötü durumla karşılaşmaz. Onların yeri kolayca doldurulur. Çünkü onlar yerlerini zaten yanlış bir propaganda sonucu sağlamış kimselerdir. Hem unutulmamalıdır ki, 'büyük insanlar her sahada, her zaman kabiliyetsiz insanlar tarafından kontrol edilir.' "[121]

119- Gaston Bouthoul, Sosyoloji Tarihi, Çev. Afşar Timuçin, Gelişim Yayın-ları, İstanbul, 1975, s. 56.

120- Steven Lukes, Çev. İhsan Sezal, "Saint-Simon", Sosyoloji Konferansları, Yirminci Kitap, İstanbul Üniversitesi Yayınları, (1984), s. 111.

121- a.g.e., s. 114

Saint-Simon'a göre bilim, pozitif niteliktedir. Swingewood, Saint-Simon'un temel argümanı, mülkiyet ile güç arasındaki zorunlu ilişki ile ilgilidir, der; "Politik anayasalar bizatihi toplumun o andaki durumunu ifade etmeli, kesinlikle toplumsal gerçekliğe uygun bir yapıda olmalıdır. Saint-Simon, Sanayi Sistemi (1821) adlı yapıtında, toplumun birbiriyle uyum içinde işleyen ekonomik ve politik sistemlerle bilimsel, pozitif ilkeler üzerinde örgütlenebileceğini ve o şekilde örgütlenmesi gerektiğini ileri sürmekteydi."[122] Cemil Meriç, Saint-Simon'u anlatan, 'İlk Sosyolog İlk Sosyalist' adlı kitabında Georges Gurvitch'ten şöyle bir alıntı yapar:

> "Saint-Simon'un en özgün yanı, toplumsal gerçeğe ve bu gerçeği inceleyen bilime yaklaşımıdır. Ona göre, toplumsal gerçeği ele alan bilime insan bilimi denilebileceği gibi, toplumsal fizyoloji ya da özgürlük bilimi de denilebilir. Toplumsal gerçeğin en önemli yanı dinamik olmasıdır. İnsanların birarada yaşaması sonucu oluşan sosyal varlık canlı bir varlıktır, biyolojik olmayan canlı bir varlık... Saint-Simon'a göre 'toplumlar iki manevi kuvvete tabidirler. Bu kuvvetler aynı yoğunluktadır ve bir toplumu sırasıyla etkisi altına alırlar. Bunlardan biri alışkanlıkların oluşturduğu kuvvettir, diğeriyse yeniyi arama özleminden kaynaklanan kuvvet. Zaman içinde alışkanlıklar yozlaşır, çünkü ortaya çıktıkları zamanki şartlarla toplumun yeni ihtiyaçları birbirinden farklıdır. O zaman da yenilik ihtiyacı kendini hissettirir ve bu gereksinim, toplumun yeniden şekilleneceği zamana kadar sürecek devrimci bir ortamı hazırlar'... Saint-Simon için sosyoloji, hareket halindeki toplumun incelenmesi olduğuna göre, yalnız alışkanlıkları, uygulamaları, rejimleri, düzenli olanı değil, dilekleri; duyguları, iradeleri, kolektif çalkalanışları da gözönünde bulundurmalı ve sosyal determinizmlerle insan özgürlüğü arasındaki karşılıklı etkileşimleri de incelemelidir."[123]

122- Swingewood, a.g.e., s. 55.

123- Georges Gurvitch'ten Aktaran, Cemil Meriç, Saint-Simon-İlk Sosyolog İlk Sosyalist, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s. 17-18.

Saint-Simon on dokuzuncu yüzyılın en önemli düşünürlerinden biridir. On sekizinci yüzyıl düşünürlerinin gözünden kaçan birçok soruna değinmiştir. O, döneminin kendine has görüşleri olan düşünürlerindendir. Ama Swingewood'a göre Saint-Simon sosyolojik bir sınıf teorisi geliştiremez. Onun temel ilgisi üretenlerle tüketenlerdir. Yalnızca yararlı şeyler üretenler toplumun değerli üyeleridir ve bu nedenle politika, üretim bilimi olarak, devrimden sonraki Avrupa'nın yıkıntılarından doğan, sanayi, teknokratik ve demokratik olmayan yeni toplum şeklinde tanımlanmaktadır.

Durkheim'e göre; 'Çoğu zaman Comte'a atfedilen şeref aslında Saint-Simon'a aittir'. Durkheim Saint-Simon'un görüşleri için şöyle der: "Saint-Simon'un düşüncesi 19. asırda gelişen bütün düşünce akımlarını kucaklayacak kadar girift. Yeni bir tarihi metot, pozitif felsefe, sosyalizm... hepsini tek kelimede toplamıştı Saint-Simon; endüstriyalizm."[124] Gurvitch, 'Sosyolojinin kurucusu Saint-Simon. Şu var ki, Saint-Simon'nun devamcısı August Comte değil, Proudhon ve bilhassa Marx'tır,' der. Steven Lukes de Saint-Simon'un kendinden sonraki düşünürlere etkileri üzerine şunları söyler: Saint-Simon, J. Stuart Mill kanalıyla, İngiliz liberalizmi üzerinde, Herzen kanalıyla Rus liberalizmi ve sosyalizmi üzerinde, Mazzini vasıtasıyla İtalyan nasyonalizmi üzerinde ve ferdi planda Marx ve Engels üzerinde ve tabiatıyla Fransız sosyalizmi üzerinde oldukça bariz bir etki yapmıştır.

3.1.2. Sosyoloji'ye Adını Veren Auguste Comte

Cemil Meriç'e göre, Saint-Simon'la August Comte 1817 ortalarında karşılaştılar. Biri altmışına yaklaşmaktadır. Ömrünü bir davaya adamış; Avrupa buhranını sona erdirmek, çöken kilisenin yerine bilimi oturtmak istiyor. Öteki ise 19 yaşlarında. İhtiyar üstat, genç şakirdi çabucak büyüler. Comte önce sekreteriydi Saint-Simon'un, sonra yazı arkadaşı oldu. Üstat, 'Endüstri'nin üçüncü cildini ve dör-

124- Emile Durkheim'den Aktaran Cemil Meriç, a.g.e., s. 67.

düncünün birinci defterini yeni sekreterine yazdırdı. Comte bu yazılarda, "... teolojik inançlar yıkılalı beri Avrupa'nın nasıl bir anarşi içinde kıvrandığını anlatıyordu. Bu keşmekeşten kurtulmanın tek yolu vardı: yeni bir felsefe kurmak. Yeni cismani kuvvetle (endrüstri), yeni manevi kuvvet (ilim) elele vermeli, iktisat her türlü müspet politikanın temeli olmalıydı. Teolojik ahlak iflas etmişti, oysa her toplum ahlaka dayanmak zorundaydı. Demek yeni bir ahlaka, gerçekçi bir ahlaka ihtiyaç vardı. Ahrete kimse inanmıyordu artık."[125]

Comte, Saint-Simon'dan daha zeki ve daha sistemli birisidir. Onun düşüncelerini geliştirip yeni fikirler ekleyerek sistemleştirmeyi ve bu düşünceleri pozitif bir bilim haline getirmeyi bilmiştir. Bir mektubunda şöyle der: "Tek başıma üç yılda alamayacağım yolun fazlasını altı ayda aldım. Kitaplardan öğrenilmeyecek neler öğrendim ondan."[126] Zamanla Saint-Simon'la araları bozulan Comte kendi yoluna devam etmeye karar verir. Ancak bu ayrılık sonucu Saint-Simon'dan hiçbir şey öğrenmediğini ilan eden Comte'un ithamları, Gurvitch'e göre, "... düşünce tarihinde yanlış değerlendirmelere yol açmıştır. Comte'un çömezi olmayan büyük tarihçiler bile kendilerini onun tesirinden kurtaramamıştır."[127] Saint-Simon'un görüşlerini değerlendirenler pozitivizmin etkisindedir. İşte bu yüzden Gurvitch, Saint-Simon düşüncesi bambaşka bir yönelişin başlangıcıdır, Saint-Simon'un devamcıları Proudhon'la Marx'tır, der.

Sonuçta Saint-Simon'un etkisiyle veya değil sosyolojinin kurucusu August Comte olmuştur. 'Pozitif Felsefe Kursları' adlı eserinin dördüncü cildindeki kırk yedinci derste Comte yeni bilime sosyoloji adını vermiş; bunu, sosyal fizik terimini moral olguların istatistiksel açıdan incelemelerini ifade için kullanan Belçikalı matematikçi Quetelet'in 'boşuna gayretlerinin' yaratacağı karışıklıklara meydan vermemek için yapmıştır.[128]

125- Auguste Comte'dan Aktaran, Meriç, a.g.e., s. 79.

126- a.g.e., s. 80.

127- Georges Gurvitch'ten Aktaran, Meriç, a.g.e., s. 88.

128- Duverger, a.g.e., s. 16.

Saint-Simon'un görüşleri ile Comte'un görüşlerinin birbirine benzerliği, aslında 19. yüzyılın özelliği ile ilgilidir. İkisi birlikte yeni bir döneme girildiğini görmüştür. Swingewood bu durumu şöyle anlatır: "Saint-Simon'un yapıtları gibi Comte'un çalışmaları da, Fransız tarihinin kritik bir döneminde, devrimden hemen sonra gelen, eski rejimin çözülüp yeni bir sanayi rejiminin oluşma sürecinde olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştı. Comte'un sosyolojik pozitivizmi, Balzac'ın, hâlâ eski aristokratik değerlerin yaygın olduğu bir Fransız kültürü içinde, sanayicilerin ve bankerlerin karşı konulamaz yükselişini roman biçiminde anlatmasıyla aynı zamanda şekillenmişti."[129]

Pozitivizm, Comte'un 'Pozitif Felsefe Kursları' kitabının girişinde şu şekilde açıklanır; "Pozitivizm, sosyolojinin yaratılmasıyla bilimleri yeniden düzenlemek ve toplumu yeniden örgütlemek için bir girişimdir."[130] Yani sosyoloji kuruluşundan itibaren büyük hedefleri olan bir bilimdir. Topluma dair söyleyecekleri vardır ve ilk sosyologlar, söylediklerinin doğru olduğuna mutlak olarak inanmaktadır. Bir yandan geçmiş düşüncelerle kavga ederken bir yandan da yeni kuramlar oluşturmaya çalışırlar.

Comte'un sosyolojinin kurucusu olmanın yanında sosyolojinin gelişimine etkileri de oldukça büyüktür: "... sanayi toplumunun kökeni ve gelişmesini açıklamaya yönelik çabaları ile işbölümünün, zenginliğin ve bireyciliğin gelişmesini artıran toplumsal etkilerini analizi ve toplumsal olguların incelenmesinde pozitif ampirik yöntemlerin lehine olarak metafiziği reddetmesi, Comte'un sosyoloji tarihi içindeki yerini kesin bir biçimde sağlamlaştırmıştır."[131]

129-Swingewood, a.g.e., s. 59.
130- Auguste Comte, Pozitif Felsefe Kursları, Çev. Erkan Ataçay, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2001, s. 14.
131- Swingewood, a.g.e., s. 60

3.1.3. Bilimsel Sosyalizmin Kurucusu: Karl Marx

Pozitivist sosyoloji işçilerin durumunu büyük bir toplumsal sorun olarak tanımlar. Ama bu kendi yaptığı sınıflandırmayı yok etme ve genel ekonomiyi bozma pahasına olmaz. Comte, kendi zamanının sosyalistleri gibi, sanayide çalışan işçi sınıfının öneminin farkındadır. Ancak sosyalistlerden ayrıldığı nokta, işçilerin eşitsiz bir toplumda da birleşeceklerini gösteren toplumsal evrimin kaçınılmaz yasalarını vurgulayan analizidir. O, evrim yasasıyla, toplumun yeniden örgütlenmesi adına, bilginin önemini ortaya atarken, bireyi de toplumsal yaşamın kaçınılmaz "gerçeklik"lerine (düzen ve ilerlemenin gerekliliklerine) bağlı kılar.[132] Swingewood'a göre, "Comte'un pozitivizmi, ilk dönemdeki kapitalist biçimiyle sanayi toplumunu, tarihin sonu olarak yüceltmektedir. İnsanlık, şeylerin doğal düzeni içindeki kendi yerini kabul etmeli ve parçalar ile bütünler arasındaki zorunlu dengeye uyum sağlamalıdır."[133]

Kapitalizmle beraber yeni bir toplum sınıfı egemenliği ortaya çıkmıştır. Bu, burjuva sınıfıdır ve kent kökenlidir. Aynı zamanda toplumu yönetmektedir. Sermaye birikimleri vardır. Diğer yanda ise çalışanlar durmaktadır. Bu kapitalistleşme kendini önce ticari kapitalizm ile göstermiş ve sonrasında sermaye birikimleri yerini sanayie bırakmıştır. Neticede kapitalizm endüstri aşamasına gelmiştir. Burjuva güçlenirken işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Şehirlerde yoğunlaşan işçi sınıfı Marx'a göre geleceği gösterir.

Fransız pozitivizmi nasıl sosyolojiyi doğurmuşsa Alman idealizmi de Marksizm'in oluşmasının temellerini atmıştır. Hegel, diyalektik anlayışa sahiptir. Bouthoul'a göre:

> "Hegel düşüncesinin özü, akli (rational) olanla, gerçek (reel) olan arasına koyduğu özdeşliktir; ona göre, varlık ve düşünce, tek bir evrensel ilke üzerine, fikir (idea) üzerine temellenirler. Tarihsel evrimin derin anlamını kavrayabilmek için 'diyalek-

132-a.g.e., s. 67-69.
133-a.g.e., s. 70.

tik'e başvurmak gerekir... Diyalektik, antitez yöntemine dayanır: Hegel'e göre, bir kavramı, karşıtını da koymadan düşünemeyiz. Burda üç zamanlı bir yönelim kendini gösterir: Tez, antitez, sentez... bu diyalektik, istenen her şeyin metafizik olarak gösterilmesini ve tercihlerimizi (kendilerine akılalmaz bir zamandan beri gören) üstün bir bilgelik olan 'fikir'e bağlayarak bu tercihlere felsefi bir yaldız sürülmesini sağlar... Hegel, iktidarı her biçimde elinde tutan kişilcri tanrılaştırmaya kadar varır... Hegelci felsefe, sonunda, sorunları aydınlatmak yerine onları bulandırmaya varır."[134]

Hegel'in kainatı açıklamaya çalışırken kullandığı diyalektik yöntemi, Marx, varolanı açıklamak için kullanmıştır. Hegel'in varolanı 'tin'dir. Marx'a göre, Hegel'in diyalektik sisteminin ayakları yere değmemektedir. Marx, diyalektiğin ayaklarını yere değdirdiğini belirtir. Marx, sanayileşmenin beraberinde getirdiği kapitalizmi değerlendirmiş ve eleştirmiştir. Ona göre alt yapı, üst yapıyı oluşturur. Alt yapı belli bir üretim faaliyeti demektir. Bu, toplumun üst yapısını belirlemektedir. Doğal olarak üst yapıda alt yapıyı belirler. Belli bir üretim biçimi de işbölümünü gerektirir. Üretici güçlerin konumu, üretim araçlarının mülkiyetine bağlıdır. Marx'a göre tarih, sınıflar arası bir mücadele tarihidir. Engels, Marx'tan önceki sosyalistleri ütopik olarak tanımlar. Marx'la beraber sosyalizm bilimsel bir hal almıştır. V.İ. Lenin, Marx'ın sosyolojiye katkısını şu şekilde açıklar:

"Toplumbilimde bu materyalizm düşüncesi başlı başına bir deha ürünüydü. Kuşkusuz, şimdilik yalnızca bir varsayımdı, ama tarihsel ve sosyal sorunlara gerçekten bilimsel bir yaklaşıma ilk kez olanak sağlayan bir varsayım. Şimdiye dek, üretim ilişkileri gibi en basit asal ilişkilere inmenin yolunu bir türlü bulamamış olan toplumbilimciler, politik ve hukuki biçimleri doğrudan doğruya araştırmaya ve incelemeye geçmişler, bu biçimlerin insanlığın belirli bir döneme ilişkin birta-

134- Bouthoul, a.g.e., s.51-54.

kım düşüncelerinden ortaya çıktığı gerçeğine bağlamışlar... ve orada durmuşlardır. Sosyal ilişkilerin bilinçli olarak insanlar tarafından kurulduğu izlenimine kapılmışlardır."[135]

3.1.3.1 Yabancılaşma

Marx'ın yaşadığımız dönemi anlatan en önemli kavramlarından biri yabancılaşmadır. Ona göre; işçi ne kadar çok servet üretse, üretimin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının değeri arttıkça doğrudan orantılı olarak insanların dünyası değersizleşir. Emeğin ürettiği nesne (ürün) emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak dikilir. Emeğin ürünü, bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir. Emeğin nesneleştirilme halidir. Emeğin gerçekleştirilmesi, emeğin nesnelleştirilmesidir. Emeğin bu gerçekleşmesi, işçiler için gerçekliğin yok olması şeklinde görülür; nesneleşme; nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik, mülk sahibi ise yabancılaşma, başkalaşma olarak ortaya çıkar. Emeğin gerçekleşmesi gerçekliğin öylesine bir yok oluşudur ki, işçi açlıktan ölme derecesinde yitirir gerçekliği. Nesneye sahip olmak öylesine bir yabancılaşma olmuştur ki işçi ne kadar fazla nesne üretirse kendisi o kadar azına sahip olabilir ve kendi ürününün, sermayenin egemenliği altına o kadar girer. Yani işçi kendi emeğinin ürününe, yabancı bir nesneyleymiş gibi bir ilişkidedir. İşçi hayatını nesneye koyar; ama artık hayatı kendine değil, nesneye aittir. İşçinin kedi ürününden dışlaştırılması, sadece emeğinin bir nesne, dışsal bir varoluş olduğu anlamına gelmez, onun dışında bağımsız, ondan başka bir şey olarak varolduğu, karşısına dikilen bağımsız bir güç olduğu anlamına da gelir; yani işçinin nesneye aktardığı hayat, yabancı ve düşman bir şey olarak karşısına çıkmaktadır. İşçi doğadan ve doğa yoluyla üretir. Doğa emeğe yaşama araçlarını sağlar, yani, işçinin kendisinin fiziksel beslenmesi için

135-V. İ. Lenin, Ütopik ve Bilimsel Sosyalizm, Çev. Şiar Yalçın, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1990, s. 13.

gerekli araçları. İşçi emeğiyle dışsal dünyaya, duygusal doğaya ne kadar çok sahip olursa, kendini iki bakımdan da yaşama araçlarından yoksun kılmış olur. İlk olarak duyusal dışsal dünya onun yaşama aracı olmaktan çıkar, sonra da, dolaysız anlamıyla yaşama aracı, fiziksel beslenme aracı olmaktan sürekli uzaklaşır. Böylece iki yoldan işçi kendi yarattığı nesnenin kölesi olur. Bu kölelik biçimi yüzünden işçi olduğu sürece fiziksel özne olarak hayatta kalabilir ve yalnız bir fiziksel özne olarak işçi olabilir. Politik iktisat, emekle üretim arasındaki dolaysız ilişkiyi göz önüne almayarak, emeğin kendi içinde yatan yabancılaşmayı gizler. Yabancılaşmanın sonucunda çalışırken mutsuz olan işçi yalnız hayvansal fonksiyonlarında; yani yerken, içerken, çocuk yaparken ve olsa olsa evinde, giyiminde vb. serbestçe etkin olabilir, insani işlevlerinde ise hayvanlaşmıştır. İnsanı doğadan ve kendinden, kendi etkin işlevlerinden, kendi hayat etkinliğinden yabancılaştırırken, yabancılaşmış emek, türü insana yabancılaştırır. İnsanın kendi emeğinin ürününden, hayat etkinliğinden, türsel varlığına yabancılaşması olgusunun dolaysız bir sonucu, insanın insana yabancılaşmasıdır. İnsan nasıl kendi kendisiyle karşı karşıya geliyorsa, öteki insanla da karşı karşıya gelmektedir. İnsanın işiyle, emeğinin ürünüyle ve kendisiyle ilişkisi için geçerli olan, insanın öbür insanla öbür insanın emeği ve emeğinin nesnesi için de geçerlidir. Aslında; insanın türsel özelliğinin kendisine yabancılaştırıldığı önermesi, bir insanın öbürüne her ikisinin insanın öz doğasına yabancılaştırıldığı anlamına gelir. İnsanın yabancılaşması ve aslında insanın kendisiyle bütün ilişkileri, insanın başka insanlarla ilişkilerinden gerçekleşir ve dile gelir. Bu yüzden yabancılaşmış emek ilişkisi içinde her insan ötekini, bir işçi olarak kendini bulduğu durum ve standartlara göre görür. Bunun nedeni de emeği ürününün işçiye ait olmaması ve yabancı bir güç olarak karşısına dikilmesidir.[136]

Marx, kapitalist üretim ilişkilerinden yola çıkarak, kendinden önceki ve sonraki birçok sosyologdan farklı olarak kapitalizmin son aşama olmadığını söyler. Bu durum devam edip, sınıfsız toplum ortaya çıkacaktır. Sınıflığı ortadan kaldıran ise komünizm olacaktır.

136- Karl Marx, 1844 El Yazıları, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 73-89.

3.1.4. Klasik Sosyolojinin Kurucusu Emile Durkheim

Alan Swingewood'a göre Durkheim, gerek öğretisinde gerekse araştırmalarında, sosyolojinin değerlendirmesini sağlayan ölçütleri ortaya koymuştur. 1895'te, sosyoloji ile ilgili ilk kapsamlı metodolojik incelemeyi yayınlamış ve bu çalışmasında, 19. yüzyıl sosyologlarından hiçbirisinin, 'toplumların doğası hakkında, toplumsal ve biyolojik alanlar arasındaki ilişkilerle ilgili genellemelerin ötesine geçemediğini ve sosyolojik araştırmanın elinin altındaki en genel kaynakları üstünkörü araştırmalarla harcadıklarını, gözlemlemiştir. Durkheim'in önüne koyduğu görev, sosyolojinin nesnesini ve ona uygun olan yöntemini saptamaktır. Onun sanayileşme, intihar, din, ahlak ve sosyolojinin metodolojisi alanlarının incelenmesine yaptığı katkılar çok büyük tartışmalara yol açmış, ancak bu çalışmaların gerek sosyolojinin gelişmesi gerekse sosyal bilimlerin diğer alanları, bilhassa antropoloji üzerindeki etkileri geniş kapsamlı olmuştur.[137]

Bouthoul, Durkheim'in görüşlerini şöyle özetler: Toplumsal olgu Durkheim'e göre dışsallık özelliği ile belirgindir. O bireyin dışında tam bir gerçeklik ortaya koyar, bireyin karşısında baskıyla kendini gösterir. Öyleyse toplumsal olgu bir eşya gibi nesnellikle incelenmelidir. Değer yargıları ile gerçeklik yargıları arasındaki ayrımda ise, gerçeklik yargıları, basit belirlemelerin sunumunu meydana getirir. Kar beyazdır, gibi. Değer yargıları, konusunu toplumsal yaşayış içinde belirleyen, toplumsal yaşayışın dışında anlamsız kalacak olan bir değerlendirme ortaya koyar. Böylece, bir ürünün iktisadi değeri, alışverişi ve pazarın varlığını gerektirir. Durkheim'in sosyolojik düşüncesinde, bir baskıyı kışkırtan her şey tam tamına toplumsaldır. Baskı etkin ya da edilgindir. Toplumun üyeleri bu baskıyı kendisinde taşır. Bu baskı içsel olarak; içten hoşnutsuzluk, tedirginlikler, kötü niyetler gibi biçimlerde ortaya çıkar. Durkheim, kutsal ile kutsal olmayan ayrımı yapar. Kutsal dışı, elimizi hiç pişmanlık duymadan dokunabildiğimiz şeydir. Onu değiştirebilir, satabilir veya yıkabiliriz. Ama kutsal olan ticaret dışı olan şeydir. Bir yasak nesnedir.

137- Swingewood, a.g.e., s. 123.

Bu iki alan arasındaki sınır değişebilir. Bunun ayrımını yapmak sosyolojinin işidir. Normal ve hastalıklı olan arasındaki ayrımı belirtirken de görecelik ve nesnellik kuralını ortaya atan Durkheim'in asıl çabası ise toplumsal ortamdaki değişmelerin insan düşüncesini bütün biçimleriyle nasıl değişikliğe uğrattığını göstermektir. Adam Smith, işbölümünü, iktisadın temel olgusu olarak görüyordu. Durkheim, işbölümünün ahlak ve hukuku da şartladığını söyler. Toplumsal yoğunluk arttıkça işbölümü de artar, bu genel kuraldır.[138]

Bouthoul, Durkheim için şöyle der, "Durkheim'in eserleri, sosyolojiyi hem teolojiden, hem felsefeden, hem siyasetten kurtarma yolunda büyük bir öğreti çabasıdır... bir yandan sosyal bilimlere bazı kesin ölçütler getirdi ve sosyolojide bilimsel nesnelliğin koşullarını gösterdi; öte yandan, en büyük sosyoloji sistemlerinden sonuncusunu kurdu."[139]

3.1.5. Amerikan Sosyolojisinin Temellerini Atan Max Weber

Max Weber, 1844-1920 yılları arasında yaşamıştır. Ancak Weber'in sosyolojisi, etkisini, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da göstermiştir. Bunun nedeni ise "... 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Anglo-Amerikan sosyal bilimcileri tarafından Marksizm'in karşısına çıkarılan başlıca yazar ve esin kaynağı olmasıdır."[140]

Raymond Aron, Weber'in çalışmalarını dört kategoride toplar: Birinci kategori: Yöntembilim, eleştiri ve felsefe incelemeleridir. Esas olarak düşünce, insan bilimlerinin konusu ve yöntemleri, tarih ve sosyoloji ile ilgili incelemelerdir. İkinci kategori: Tamamen tarihsel eserlerdir. İlkçağ tarımında üretim ilişkileri üzerine bir inceleme, genel ekonomi tarihi dersleri, Almanya'nın ya da çağdaş Avrupa'nın ekonomik sorunları üzerine özel çalışmalar, örneğin Doğu Prusya'nın ekonomik durumu, özellikle Polonya köylüleri ile Alman

138- Bouthoul, a.g.e., s. 101-102.

139- a.g.e., s. 103.

140- Max Weber, Sosyoloji Yazıları, Çev. Taha Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19, (Bkz. Çevirenin Notu)

yönetici sınıfları arasındaki ilişkiler üzerine bir incelemedir. Üçüncü kategori ise; din sosyolojisi çalışmalarıdır. Weber'in bu konuda, "Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Anlayışı" adlı tanınmış incelemesi vardır. Weber bu çalışmayı büyük dinlerin ve ekonomik koşullar, toplumsal durumlar, dinsel inançlar arasındaki ilişkilerin karşılaştırmalı bir incelemesi şeklinde sürdürmüştür. Son kategori: Weber'in temel eseri olan "Ekonomi ve Toplum" başlıklı genel sosyoloji incelemesidir. Bu eser sırasıyla ve aynı anda bir ekonomi sosyolojisi, bir hukuk sosyolojisi geliştiren genel bir sosyoloji çalışmasıdır.[141] Sosyoloji tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan Weber'in görüşleri bugün hâlâ etkisini sürdürmektedir. Şerif Mardin'e göre Weber, günümüzün sosyolojisinin önderleri arasında zirvede oturmaktadır.[142]

Stuart Mill ve Herbert Spencer gibi 19. yüzyıla ait daha pek çok sosyolog sayılabilir. Ancak, amaç bu dönem sosloyoglarının sosyolojiden çok şey beklediklerini ve bu beklentilerinin gerçekleşeceği ümidinde olmalarını göstermektir. Sosyoloji büyük bir bilim olarak ortaya çıkmıştı. Toplumların sorunlarını çözme iddiasına sahipti. 20. yüzyıldan itibaren ise küçülüp, uzmanlaşarak, büyük hedefleri olan bir bilim olmaktan ayrıldı. Öyle ki bugün, fabrikalardaki iş verimliliğini arttırma yöntemlerini bile sosyologlar buluyor. Bunun yanında fotoğraf, çıkış amacı olarak büyük hedeflere sahip değildi. Ancak, 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılda büyüyerek etkisini arttırmıştır. Bu büyüme fotoğrafın sanat olarak gelişimi anlamında olmamıştır. Fotoğrafın etkisi, kanıt oluşturucu ve belgeleyici olmasından dolayı artmıştır.

3.2. Fotoğrafın Gelişim Süreci

Sosyolojinin ortaya çıkmasını sağlayan tarihsel gelişim süreci fotoğraf için de aynı derecede önemlidir. Sosyolojide olduğu gibi fotoğrafta da bazı önemli dönüm noktaları vardır: Merceklerin yardımıyla geliştirilen camera obscura kimyasal süreçle birleşince

141- Aron, a.g.e., s. 346.

142- Weber, a.g.e., s. 9, (Bkz. Şerif Mardin, Max Weber Üzerine).

fotoğrafın önünde hiçbir engel kalmamıştır. Çünkü camera obscura ve mercekler gelişimlerini tamamlamış ve görüntünün oluşması için gerekli kimyasal sürecin bitmesini beklemektedir. Kimyasal aşama ise 19. yüzyıla girerken tamamlanmak üzeredir. Bu aşamalar şu şekilde gelişmiştir:

> "Güneş ışığının insan teni üzerindeki karartma etkisinden yola çıkan Alman fizikçi Johann Heinrich Schulze, 1725 yılında fosforla ilgili çalışmalar yaparken, tebeşiri, içinde çözünmemiş gümüş bulunan nitrik asitle karıştırır. Bir şişe içine koyduğu bu karışımın güneşe dönük yüzünün karardığını, güneş görmeyen tarafta ise, beyaz karışımda hiçbir değişikliğin olmadığını görür. Bu deney yeni araştırmaların başlangıcını oluşturur. 1798'de Thomas Wedgewood, güneş ışığı altında bir deri parçasına sürdüğü gümüş nitratın üzerine, daha karışım nemli iken bir ağaç yaprağı yerleştirir. Bu yaprağın damarları altında kalan yerler gün ışığında daha az etkilendiğinden, görüntüde açık renkli, yaprağın damarları dışında kalan bölüm ise koyu renkli olarak belirir. Ancak bu desen ışığın etkisi ile bir zaman sonra kaybolur."[143]

Fotoğrafın bulunuşuna az bir süre kalmıştır. Schulze ve Wedgewood'un yakalayamadığı kalıcı görüntüyü Niepce ve Daguerre ortaklığı sağlayacak ve bu ortaklık sayesinde insanlar gerçeğe en yakın görüntüyü görme imkânına kavuşacaktır.

3.2.1. Joseph Nicephore Niepce

Sosyolojinin kurulduğu dönemde, Paris'te, Saint-Simon ve August Comte gibi toplumun gerçekliğini bilimle değil, sanatla ortaya çıkarmaya çalışan birileri daha vardı. Simon ve Comte gibi büyük iddialara sahip ve toplumu değiştirme hevesinde değillerdi.

143- Çizgen, a.g.e., s. 11-12.

Ama toplumdaki değişimin farkındaydılar. İstekleri, dışarıdaki bir görüntüyü kâğıda indirgemekti. Niepce, Fransa'da yaşıyordu. Tıpkı Saint-Simon gibi kendini araştırmalarına adamış bir bilim adamıydı. Dönemin en önemli ismi I. Napolyon'la aynı dönemde yaşamasına rağmen ondan çok farklıydı. Deniz Roche'un belirttiği gibi Napolyon'un, iki ya da üç sadık dostuyla, her gün, uzun süren at gezintileri yapmayı, eğimlerini otların sardığı yamaçlarda saatlerce dolaşmayı, üzüntülerini alaya almayı, hoşuna giden yerlere adlar vermekten zevk almayı alışkanlık haline getirdiği 1816 yılının ilk aylarında Niepce, gemiler için bir patlamalı motor beratı almak üzere başvuru yaptığı için dar bir bilim adamları çevresinin dikkatini çekmiş bir taşra mühendisiydi. Ama yine o günlerde çalışma odasının penceresini açar ve karşısındaki masanın üzerine, karşıdaki manzaraya dönük bir 'makine' yerleştirir; bu makineyle gözünün gördüğü şeyleri yakalamaya çalışır; pencerenin, duvarların ve damların, ağaçların kesişme noktası ve ufuk, dünyaca ünlü olmasını

Şekil 12. J. N. Niepce, Yeryüzünde Çekilen İlk Fotoğraf, Fransa 1826

sağlayacak ve Chalon-Sur-Saone yakınında bulunan memleketi Gras'nın efsaneleşmesine yol açacak bu görüntüyü -sonunda- alabilmek için on yıl uğraşacaktır. Bu arada Napolyon'un ölümünün üzerinden yedi yıl geçmiştir ve Delacroix, sergisinde, bağrışmalar ve alaylar arasında "Sardanapal'in Ölümü"nü sergilemektedir. Hugo ise Romantizmin doğuşunu müjdeleyen "Cromwell'e Önsöz"ü yayımlamıştır.[144]

Niepce'in ilk kalıcı görüntüyü sağlaması on yılını alır ama dışarıdaki görüntüyü bir plaka üzerinde saptamayı başardığı gün makinesine sekiz saatlik poz verdirir.* (Şekil 12) Bu sekiz saatlik poz süresinin ardında ise on yılların emeği bulunmaktadır. Engin Çizgen'in de belirttiği gibi: "Bu görüntü ile birlikte, fotoğrafın o güne kadarki gelişmelerini oluşturan tüm zincirin halkaları birbirine bağlandı."[145]

3.2.2. Louis Jacques Mande Daguerre

Niepce'in fotoğraf elde etmeye çalıştığı günlerde Daguerre'de aynı hedefin peşindedir. Yolu Niepce ile çakışınca, çalışmalarını ortak yürütmeye karar verirler. (Niepce; araştırmalarını daha da geliştirmek üzere Paris'te tiyatro dekoratörü olarak çalışan Daguerre (1787-1851) ile on yıllık ortaklık anlaşması imzalar.) Daguerre dekorlarında, geçirgen dev perdelere çizilmiş resimlerin efektleri ile değişik görünümler kazandığı diaroma** tekniğini kullanmaktadır.

144- Denis Roche, Çev. Aykut Derman, " 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", Sanat Dünyamız, S. 84. (Yaz, 2002) s. 97.

* Niepce, yeni buluşuna Heliography (Güneşle Çizim) adını veririr.

145- Çizgen, a.g.e., s. 14.

**- Ahmet Cemal, (Panorama) Diaroma'yı şu şekilde tanımlar: Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılsamasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimlere denir. Bu etki, ön plandan arka plana gidildikçe ışıklandırmanın azaltılmasıyla ve ön planın plastik düzenlemesiyle gerçekleştirilir. Panoramanın kökenleri Barok resim sanatına, özelilkle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere uzanır. İlk panoramalar 18. yüzyılın son on yılında, Londra ve Paris'te yapılmıştır. (Bkz. Walter Benjamin, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Y.K.Y., İstanbul, 2001, s. 91).

Diaroma fotoğrafa öncülük etmiştir. Walter Benjamin'e göre; Panorama (diaroma) resimlerinin yaygınlaşmasının doruk noktası, pasajların yükseliş dönemine rastlar. Yorulmak bilmez bir çabayla ve teknik el becerileri aracılığıyla panoramaların doğanın eksiksiz taklitlerine dönüştürülmesi amaçlanır. Manzara görüntüsü içerisinde günün değişik saatlerinin, ayın yükselişinin, şelalelerin sesinin yansıtılmasına çalışılır. Betimlenen doğada yanıltıcı ölçüde birbiriyle benzeşen değişiklikler yaratmaya çalışan panoramalar, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü yapar. Sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratan panoramalar, aynı zamanda yeni bir yaşam tutkusunun da ifadesidir; taşra karşısındaki politik üstünlüğü bu yüzyıl boyunca çok yönlü olarak belirginleşen kent insanı, taşrayı kente getirme girişiminde bulunur. Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra, ince bir üslup içerisinde olmak üzere, Flaneur (düşünür-gezer) için de söz konusu olacaktır. Daguerre, atölyesi Passage des Panoramas'da bulunan panorama ressamı Prevost'un öğrencisidir. 1839'da Daguerre'in panoraması yanar. Aynı yıl buluşu Daguerreotype'i (şekil 13) ortaya çıkarır.[146]

Niepce ile Daguerre'in ortak çalışmalarında elde edilen bilgilerin son denceyleri Niepce tarafından yapılmaktadır. Bu ortaklık Saint-Simon ile Comte'un birlikteliğini anımsatır. Ancak onların ayrılığı anlaşmazlık sonucu değil, Niepce'in 1832 yılında ölümü nedeniyle olmuştur. Artık araştırmaları devam ettiren kişi Daguerre'dir. Deniz Roche'a göre Niepce'in penceresi uzun süre açık kalmıştır. O zamandan bu yana hiçbir fotoğraf, fotoğrafın bu kadar suskun olduğunu ve sürekli hareket eden, yerinde duramayan, gidip gelen, kulağı sürekli kirişte olan, kaçak, çok bilinen ve adı konmuş bir dünyada gizlilik peşinde koşan, elleri kasılmış, kendi istekleriyle, önlerinde tam kendilerine göre yarattıkları bir baş dönmesiyle beslenen insanlar için inatçı, hüzünlü ve zor bir iş olduğunu ifade etmemiştir; hiçbir fotoğraf da ifade etmeyecektir.

146- Walter Benjamin, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.91-92.

Şekil 13. J. M. Daguerre, İlk Daguerretype, 1839

Daguerre de kendi hesabına penceresini açtığında kendini, el arabalarına, faytonlara, at arabalarına, hareket eden ve bağıran bir hayvan kalabalığına teslim olmuş büyük bir kentin gürültüsü patırtısı karşısında bulur. Ne var ki fotoğrafın bir hayalet oyunu olduğunu anlamıştır; fotoğrafın içine bir insan, suskun bir oyuncu, kendinin kendinden uzakta durması gereken bir ikizini yerleştirmeye özen gösterir. Uzaktan işaret ederek onu tam olarak olması gereken yere, insanların söylemeye alıştığı deyimle 'görüş alanına' yerleştirir. Ve titizlikle, belki de acı çekerek, mermer gibi hareketsiz kalmasını sağlar. Ve insanların, hayvanların, bulvarların üzerinde dolaşan nesnelerin hareketleri, sürekli gidip gelmeler, o bitip tükenmez didişme bir anda onun isteğine göre, ağaç gölgelerinin bile kaldırımlar boyunca kara mürekkebiyle örteceği, sıkıntılı bir hayaletler ırmağına dönüşür. Bu fotoğraf yapıldıktan, yani çekildikten sonra insanların yarattığı gürültü patırtının geri dönüşünü ve çağlayanın yeniden akmaya başlayışını düşleyebiliriz.[147]

147- Denis Roche, Çev. Aykut Derman, 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", Sanat Dünyamız, S.84. (Yaz, 2002) s. 93-94.

Barthes'a göre fotoğraf özneyi nesne haline dönüştürmüştür. "Nesne olabilmek, bir ameliyattaki kadar acı çekmek demekti: derken bir cihaz, merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir protez bulunmuştu. Aslında bu baş dayanağı az sonra olacağım heykelin kaidesi, hayali özümün korsesiydi... Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım; tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim."[148]

3.2.3. Fotoğrafın İlanı

Fotoğrafın bulunuşu ile sosyolojinin adının konması aynı döneme rastlar. John Berger, 1839'da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada August Comte'un Pozitif Felsefeye Giriş kitabını tamamlamakta olduğuna dikkat çeker:

> "Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, öznelliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki de yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugün de her ay fotoğrafçılar bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopedistler'in tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar."[149]

148- Roland Barthes, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, s. 27-28.

149- Berger, O Ana Adanmış, s. 94.

Robins, pozitivistlerin fotoğraf makinesini nasıl bir amaçla kullanmak istediklerini şu şekilde belirtir: "Dünyanın fotoğrafik belgeleri onun bilişsel olarak idrak edilmesiyle ilgiliydi. Pozitivistlere göre dünyayla, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili 'doğruları' anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araç demekti. Dünyayla ilgili görsel bilgiler hiç kuşkusuz, uygulamada dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle de yakından bağlantılıydı. Bu açıdan kamera iktidar ve denetim aracıydı."[150]

Şekil 14. Arago'nun Fotoğrafın Bulunuşunu İlan Edişi

Bulunduğu andan itibaren iktidarla ilişki halinde olan fotoğraf makinesi, 19 Ağustos 1839, Pazartesi günü, Fransız fizikçi François Arago tarafından -Daguerre'in yeni buluşu Daguerreotype- Fransız Bilimler Akademisi'ne şu cümlelerle açıklanır. "Sayın baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi." (şekil 14) Bu açıkla-

150- Robins, a.g.e., s. 244.

manın etkisi büyük olur. Ertesi gün benzer çalışmalar yaptığını öne süren pek çok kişi ortaya çıkar. Arago'nun himayesindeki Daguerre'e öncelik tanımak için engellediği Hippolyte Bayard ve İngiliz W. H. Fox Talbot öncü olma onurunu paylaşan iki kişidir. Daguerre'in bulduğu, metal üzerine pozitif fotoğraftır. Bayard ise 1837'den beri kâğıt fotoğraf elde etmektedir. Talbot da negatif-pozitif yöntemiyle kağıt üzerine fotoğraf elde eder. 31 Ocak 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisi'nde yöntemini açıklar ve 1841 yılında Calotype ya da Talbotype adıyla patent alır.[151] Bir hayal gerçekleşmiştir. O güne kadar elle çizilen birçok şey bir makine ve ardındaki göz sayesinde görüntülenir hale gelir. Fotoğraf ile beraber, sanatta gerçekçilik en üst noktasına varır. Artık fırça kullanılmadan yepyeni bir resim elde edilmektedir.

Fotoğraf ismi, John Herschel tarafından bulunmuş ve Latince Photos (ışık) ve Graphi (resim) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Işıkla resim çizmek anlamına gelen 'photograph', Herschell tarafından yazılan bir mektupla Talbot'a önerilmiştir. Fotoğraf adı, ilk kez, Berlin'de yayımlanan Vossiche Zeitung'un 25 Şubat 1839 tarihli sayısında Herschell'le yazışmakta olan Johann von Maedler'in yazısında kullanılmıştır.[152] Roland Barthes'a göre fotoğrafa; ışığın etkisiyle açığa çıkan, özü çıkarılan, asılan, dışa çıkan (limon suyu gibi) görüntü anlamına gelen 'Imago lucis opera expressa' denebilirdi.[153]

Walter Benjamin 'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi' adlı makalesinde fotoğrafın bulunuşunu şöyle açıklar:

> "Fotoğrafın ortaya çıkışını saran sis perdesi aslında baskı (tekniklerinin) doğuşu çerçevesindeki kadar yoğun değil. Fotoğraf için, buluş saatinin gelip çattığı daha belirgindi herhalde, birçok insan (onun) üzerinde çalışıyordu çünkü; birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca yönelen bu insanlar, daha önceye dayanmıyorsa eğer Leonardo zamanından beri bilinen şu camera obscura (ka-

151- Bayhan, Fotoğrafın Teknik Gelisimi, s. 2.

152- a.g.e., s. 1.

153- Barthes, Camera Lucida, s. 99.

ranlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çabalıyordu. Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Niepce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında devlet, buluşçuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı ve böylece karşılığını da ödeyerek konuyu kamuya maletmiş oldu. Bu yolla koşulları hazırlanan ve ileride sürekli ivme kazanacak olan bir gelişme, uzun bir süre (kendi) genel değerlendirmesinin yapılmasını da olanaksız kılacaktı."[154]

Fotoğraf, bulunuşundan kısa bir süre sonra birçok ülke tarafından bilinir hale gelmiştir. Öyle ki batılılaşma çabası içinde olan Osmanlı Devleti, fotoğrafın bulunuşundan birkaç ay sonra (28 Ekim 1839) Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. sayısında bu buluştan bahseder: "Avrupa'da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberlerin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (satıh) ortaya çıkmış"[155] Fotoğrafın bulunuşu Osmanlı Devleti'nde duyulduktan iki yıl sonra Ceride-i Havadis'in 47. sayısında fotoğrafla ilgili bir yazı daha yayımlanır:

"Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümleme ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa'da Daguerre dedikleri zat, bir alet icadedip. Daguerre'in basması manasında Daguerreotype diye adlandırmıştır... çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tespit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seçiliyormuş."[156]

154- Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, Çev. Ali Cengizkan, Yazı Görüntü Ses Yayınları, İstanbul, 2001, s. 5.

155- Çizgen, a.g.e., s. 22.

156- a.g.e., s. 23.

Fotoğrafın bulunuşu özellikle ressamlar tarafından büyük bir ciddiyetle izlenmiştir. Öyle ki ünlü ressam Paul Delaroche, 'Bundan böyle resim sanatı ölmüştür', der. Ona göre, fotoğraf, sanatın tüm isteklerine cevap verecek güçtedir.[157] Bulunuşunun hemen ardından fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda tartışmalar başlamış ve resmin yönelişi etkilenmiştir. Benjamin bu konuda şunları söyler:

> "Fotoğraf, portre minyatürcülerinin oluşturduğu geniş meslek kesiminin yıkıma sürüklenmesine yol açar. Bu yalnızca ekonomik nedenlerden doğan bir sonuç değildir. Fotoğrafın ilk dönem ürünleri, sanatsal bakımdan portre minyatüründen üstündür. Bunun teknik nedeni, ışıklandırma süresinin portresi çekilecek olana dikkatin en yüksek düzeyde yoğunlaştırmasını gerektiren uzunluğudur. Toplumsal nedeni ise, ilk fotoğrafçıların avangard kesimden olmaları, müşterilerinin de geniş ölçüde bu kesimden gelmesi olgusundan yatar."[158]

3.2.4. Nadar ve Portreleri

İlk dönem fotoğrafçıları sanatın içinde olan kişilerdi. Bu fotoğrafçılar, ticari bir hedefleri olmadan fotoğrafın gelişimine emek harcamıştır. Özellikle Gaspard Felix Tournachon Nadar, her yolu deneyerek fotoğrafa büyük katkı sağlamıştır. (şekil 15) Benjamin'e göre, "Nadar'ın meslektaşlarından daha ileri bir noktada bulunmasının nedeni, Paris'in kanalizasyon sisteminde çekimler yapmak gibi bir girişimi gerçekleştirmiş olmasıdır. Böylece ilk kez olarak, objektiften kendi başına buluşlar yapması beklenmiş olmaktadır. Yeni teknik ve toplumsal gerçeklik karşısında resim ve grafik yoluyla iletilen bilginin öznel yanı tartışma götürür olduğu ölçüde objektifin taşıdığı önem de artar."[159] Nadar fotoğrafı yeni yönlere götüren

157- Engin Özendes, Yüzyılın Fotoğrafları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 10

158- Benjamin, Pasajlar, s.92.

159- a.g.e., s. 93

Şekil 15. Gaspard F. Tournachon Nadar

bir sanatçıydı. Roche, Nadar için şöyle der: "Nadar, yaptığı her şeyi kendisinin ikizi olarak yapmış olmalı; adı Tournachon'du ama imzasını Nadar olarak atıyordu; fotoğrafçıyken izlenimciler için sergi hazırlamıştı; karikatüristken öyküler yazdı, reklamcılık, tiyatro eleştirmenliği, politikacılık, anı yazarlığı yaptı. Ölümünden yüzyıl sonra katalogcular ve sözlükçüler onun hakkında hala çekişip duruyor. Nadar 'aeronot' muydu, 'baloncu' muydu?[160] Balonla gökyüzünden fotoğraf çeken ilk kişi Nadar olmuştur. Nadar'ın fotoğrafını çektiği Jules Verne ise 'Aya Seyahat' romanı ile onu, aya ilk gidecek insan olarak düşünmüştür. Tabii ki yanına bir fotoğraf makinesi koymayı da unutmamıştır. Hatta Nadar (Ardan) 'Ayın Etrafında' dolaşırken, ayda ilk fotoğrafı çekmeyi de denemiştir. Susan Sontag'a göre Nadar:

160- Denis Roche, Çev. Aykut Derman, " 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", Sanat Dünyamız, S. 84 (Yaz, 2002) s. 95.

"1855'te Paris üzerinde bir balondan 'Daguerre işlemini' uyguladığında fotografın gelecekte savaşanlar için sağlayacağı yararı hemen kavramıştır. Dünyadaki her şeyin fotoğraf makinesi için malzeme oluşturduğu varsayımının altında iki tavır yatar. Bunlardan biri, yeterince keskin bir gözle bakılırsa her şeyde bir güzellik ya da ilgi çekici bir şey bulunduğunu fark eder. (Ve her şeyi fotoğraf makinesine sunan o gerçekliğin estetikleştirilmesi olgusu; aynı zamanda herhangi bir fotoğrafın, hatta en işlevsel türden olanların bile, bir sanat olarak kabul edilmesine izin verir) Diğer tavırsa her şeyi bugünkü ya da gelecekteki herhangi bir kullanımın nesnesi, tahminlerin, kararların ve geleceğe dönük yorumların konusu yapar. Bir tavra göre görülmemesi gereken hiçbir şey yoktur. Fotoğraf makineleri herkese önem, ilgi ve güzellik hakkında tarafsız yargılarda bulunma olasılığını getiren bir makine-oyuncak olarak gerçekliğe estetik bir bakış getirirler."[161]

Fotoğraf ilk çıktığında onu şaşkınlıkla izleyenler ve onun gerçeğe olan yakınlığından korkanlar Nadar'a göre sadece eğitimsiz olan kişiler değillerdi. Onun deyişiyle, 'en aşağıdakilerden en yukarıdakilere kadar' herkes, gümüşlü levhaya fotoğrafları çekilirken tir tir titrerlerdi. Bu konu hakkında en yukarıda olan entelektüeller arasında bir seçim yapan Nadar, Balzac'ın fotoğraf hakkındaki görüşlerini 'Bir Fotoğrafçı Olarak Hayatım' adlı kitabında şöyle anlatır:

"Balzac'ın teorisine göre bütün fiziksel bedenler tamamen, hayalet benzeri görüntü tabakalarından, yani birbiri üzerine yığılan sonsuz sayıda yaprağımsı deriden oluşuyordu. Balzac, insanın bir görüntüden, dokunulamayan yani varolmayan bir şeyden maddesel bir şey yapma yeteneği olmadığına inandığı için, fotoğraf, her çekildiğinde, hayalet tabakalardan birinin bedeninden fotoğrafa nakledildiği sonucuna varmıştı. Ona göre, tekrar tekrar çekilen fotoğraflar hayatın özü olan hayalet tabakalarının birbiri ardına kaçınılmaz olarak kaybolmasına

161- Sontag, a.g.e., s. 193.

neden oluyordu. Her değerli tabaka sonsuza kadar mı kayboluyordu, yoksa bu zarar yeniden doğuşun anlık süreci sırasında az ya da çok telafi ediliyor muydu? Böylesi umut vaadeden bir yola çıkmış olan Balzac gibi bir insanın, yolun yarısında durmayacağını ve bu noktada bir sonuca varmasını umardım, ama bu konu aramızda hiçbir zaman açılmadı."[162]

Sontag, Balzac'ın görüşleri için şunları yazar: Bu tür bir korkuya sahip olmak Balzac için uygun düşebilir. Çünkü fotoğraf onun bir romancı olarak kullandığı yöntemde varolan en orjinal şeyin elle tutulur hale gelmesidir. "Balzac'ın yöntemi minik ayrıntıları tıpkı fotoğrafik bir düzenlemedeki gibi yan yana getirmektedir: böylece etkileyici hale getirilen her şey, başka şeylere bağlanabilir. Balzac için bütün bir çevrenin ruhu, nedenli değersiz ya da keyfi görünürse görünsün, tek bir maddi ayrıntıyla açığa çıkarılabilir. Koca bir yaşam, bir anlık görünüşle özetlenebilir."[163]

Nadar'ın portresini çektiği yazarlar arasında Benjamin'in 'fleanur' olarak gördüğü Charles Baudelaire de (şekil 16) vardır. O fotoğrafa sıcak bakmayanların başında gelir. Fotoğrafı bir sanayi olarak gören Baudelaire, 'Fotoğrafi Sanat mı?' adlı yazısında şunlara değinir:

"... Fotoğrafi sanayii, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yeteneksiz ya da tembel, bütün başarısız ressamların sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir öç almanın da rengine sahipti. İçinde, bütün diğerlerinde de olduğu gibi, kötülerin ve şaşkınların yer aldığı böylesine ahmakça bir suikast, bu kadar şaşmazcasına başarıya ulaşsın, inanmıyorum, en azından inanmak istemiyorum: Ama şuna eminim ki fotoğrafinin kötü uyarlanmış gelişmeleri, esasen bütün o salt maddi gelişmeler gibi, Fransız sanatındaki yaratıcılığın, zaten onca az olan yaratıcılığın kurumasında fazlasıyla yardımcı

162- Denis Roche, Çev. Aykut Derman, " 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", Sanat Dünyamız, S. 84. (Yaz, 2002) s. 107.

163- Sontag, a.g.e., s. 176-177.

olmuştur... Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkarı, ama fevkalede alçakgönüllü hizmetkarları olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış, ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğabilimcinin kitaplığını süslesin... Günbegün sanat özüne duyduğu saygıdan yitiriyor, dış gerçeklik önünde dize geliyor ve ressam giderek, düşlediğini değil, ama gördüğü şeyi resmetme eğilimine giriyor. Oysa ki düşlemek bir mutluluktur ve düşlenen şeyi ifade etmek de bir utkuydu: Ama neler söylüyorum! Bu mutluluğu hala tanıyor mu ki?"[164]

Fotoğrafın resme yardımcı bir öğe olarak kullanılmasının yanında resmi yeni bir yöne taşıdığını söylemek aşırıya kaçmak olmaz. Benjamin'e göre resim sanatı, fotoğrafa bir tepki olma amacıyla önce resmin renk öğelerini vurgulamıştır. İzlenimcilik yerini kübizme bıraktığı zaman, resim sanatı kendisine fotoğrafın şimdilik izleyemeyeceği genişlikte bir alan yaratmış olur. Nadar, izlenimcilere stüdyosunda sergi olanağı tanıyan ilk kişidir. İzlenimciliğin gelişimi fotoğrafla birlikte olmuştur. Resim gerçeklikten (fotoğraftan) uzaklaşmaya çalıştıkça yeni akımlar oluşmuştur. Van Gogh, (şekil 17) kardeşine yazdığı bir mektupta resmini eleştiren Serret'ye resim sanatının yeni yönelişini ispatlarcasına şöyle cevap verir:

"Serret'ye söyle, figürlerim doğru olsaydı derin umutsuzluklara kapılırdım, söyle ona, yaptıklarımın akademik ölçülere göre doğru olmasını istemiyorum, ona de ki, yani, demek istiyorum ki, insan bir kazmacının fotoğrafını çekerse, adamın o anda kazma sallamadığı kesindir. Söyle ona, Michelangelo'nun figürlerine

164- Der. Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Charles Baudelaire, Fotoğrafi Sanat mı? Çev. Turhan Ilgaz. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 25-57.

Şekil 16. Charles Baudelaire

bayılıyorum, bacakların kuşkusuz çok uzun, kalça ve kaba etlerin kesinlikle aşırı geniş olmalarına karşın. Söyle ona benim gerçek sanatçı saydığım kişiler Millet ve Lhermitte'dir. Bunun nedeni de, her şeyin resmini olduğu gibi, kuru, irdeleyici bir kopya gibi çizmeyip, kendileri -Millet, Lhermitte, Michelangelo- gördüklerini nasıl duyumsuyorlarsa öyle çizmeleridir. Söyle ona, hayattaki en büyük özlemim, aynı tür yanlışları, onlarınki gibi sapmaları, gerçekliği dönüştürmeleri öğrenmektir, ki yaptıklarım belki sizlerin deyimiyle yalan olsun ama, aynen kopyanın gerçeğinden daha gerçek olsun."[165]

165- Vincent Van Gogh, Theo'ya Mektuplar, Çev. Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s., 151.

Gombrich, bu mektupla ilgili olarak, belli ki Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir, o üç boyutlu gerçeklik denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi aynen resmedilişini pek umursamıyordu. Böylece, farklı bir yoldan da olsa, o yıllarda Cezanne'ın vardığı noktaya geldi. İkisi de önemli bir adım atarak, resimde 'doğayı taklit' amacını bıraktı[166], der. Berger'a göre de: Van Gogh'un tüm hayat öyküsü gerçekliğe duyulan bir özlemdir. Renkler, güneş, Akdeniz iklimi gerçekliğe uzanan araçlardır. Van Gogh gerçeklik batığından tek bir parça bile çıkarmadığını hissettiği zamanlar, acı dolu krizlere tutulmaktadır.[167] Van Gogh'un gerçeklik anlayışı fotoğrafın bulunuşu ile birebir bağlantılıdır. Fotoğraf, Van Gogh'ta da görülebileceği gibi resmin yeni yönelişindeki en önemli etkenlerdendir.

Şekil 17. Hasır Şapkalı Otoportre, 1887.

166- Gombrich, a.g.e., s. 548.
167- John Berger, Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü, Çev. Zafer Aracagök, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 73.

3.2.5 Fotoğrafın Gelişimi

Fotoğrafın resmi açıklanış tarihi olan 19 Ağustos 1839'dan bir ay önce Paris'te Hippolyte Bayard (1801-87) fotoğraf tarihindeki ilk sergiyi açmıştı. Fotoğrafın bulunuşunun açıklanmasından bir ay sonra da fotoğraf malzemesi satan dükkânlar açılır. Yüz kilodan fazla bir ağırlıkla Parisliler fotoğraflayacak konu aramaya başlar. O dönemde fotoğraf henüz ticaret konusu olmamıştır. İlk müşteriler aydınlar ve sanatçılardır.[168] Baudelaire'in deyişi ile resim yapmayı beceremeyip fotoğrafa yönelen kişilerdir. Fotoğrafın ilklerinden olan Robert Adamson ve David Octavius Hill birlikte, Talbot sistemi ile 1500 fotoğraf çekerler. Kilise adamlarının portreleri ve manzara fotoğraflarından oluşan bu çalışmalar, yapacakları resimlerin modelleri olarak çekilmiştir. Julia Margaret Cameron ise 45 yaşında fotoğrafa başlayarak portre fotoğrafçılığı yapmıştır. Benjamin fotoğrafın erken dönemleri için, "...yeni bulunan bu tekniği sırf kârları için kullanan Pazar satıcıları ve şarlatanların bulunmadığını söylemek istemiyorum; gerçekte bu gibiler çoğunluğu oluşturuyordu."[169] der. Ama Hill, Cameron, Nadar gibi isimleri bunların dışında tutar.

İlk fotoğraflar uzun poz süresi gerektirmiştir. Bu durumu Gabriel Garcia Marquez, "Yüzyıllık Yalnızlık" adlı romanında şu şekilde anlatır: Buendia'nın eşi Ursula, kendi fotoğrafının çekilmesini kabul etmediği halde fotoğrafın içe işler ve kalıcı olmasını istiyormuşçasına, "... o sabah çocuklara bayramlıklarını giydirdi, yüzlerini pudraladı." Çekim esnasında uzun süreli pozlandırma olacağı için, "... Melquedez'in o akıl almaz makinesinin karşısında aşağı yukarı iki dakika kıllarını kıpırdatmadan durabilsinler diye her birine birer kaşık ilik suyu içirdi."[170] Birkaç yıl içinde poz süresi sorun olmaktan çıkar. Teknik gelişmelerin artması ile fotoğraf fiyatları da düşer.

168- Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, s. 8.

169- Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, s.6.

170- Gabriel Garcia Marquez, Yüzyıllık Yalnızlık, Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 43.

Bunun sonunda ise geniş halk kitleleri stüdyolara akın eder. Diğer dallarda isim yapamamış ikinci-üçüncü sınıf zanaatçılar para kazanmak umuduyla portre fotoğrafçılığına başlar. Ve kısa sürede zengin olurlar. Müşteri ve fotoğrafçı düzeyi portrelerin düzeyini de düşürür. Fotoğrafın bulunuşundan on beş yıl sonra sanatçı fotoğrafçılar dönemi biter ve para ön plana çıkar. Bu durum fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasını da beraberinde getirir. 1850'lerde sosyo-ekonomik yapıdaki önemli değişiklikler sonucu yükselen yaşam düzeyi orta sınıfın, portre fotoğrafı için, yeni müşteri kitlesi olmasını sağlar. 1855 Paris Fuarı'nda fotoğrafa özel bölüm ayrılır. Halk önemli kişilerin fotoğrafları etrafında toplanır. Fotoğrafa olan ilgi daha da artar.

1852'de Andre Adolphe-Eugene Disderi (1819-89) iki şeyi fark eder. Fotoğraf hâlâ pahalıdır. Büyük boy fotoğraf emeği ve fiyatı arttırmaktadır. Disderi, fotoğrafı cart-de-visite (kartvizit) boyutuna indirir. Böylece orta sınıftan daha alt ekonomik güce sahip olanlar da fotoğraf alabilir hale gelir. 1859 yılında III. Napolyon, İtalyan savaşına giderken birliklerini bulvarda bekleterek Disderi'nin stüdyosuna çıkar ve fotoğrafını çektirir. Ertesi gün bütün Paris; Disderi'nin stüdyosunun önünde kuyruğa girer. Bunun nedeni III. Napolyon'un Disderi'nin stüdyosunda fotoğraf çektirmesidir. Ancak bu duruma Barthes'ın gözüyle de bakılabilir: (Bir gün bu ve benzeri bir fotoğrafa bakıldığında, Barthes'ın, Napolyon'un küçük kardeşi Jarome'un fotoğrafını gördüğü zaman yaşadığı şaşkınlık gibi) "Ben imparatora bakan gözlere bakıyorum."[171]

1864 yılına gelindiğinde ise 6 ülkede 25 tane fotoğraf dergisi yayımlanmaktadır. Yarışmalar düzenleyen ve üyelerinin hakkını koruyan dernekler kurulmuştur. 1888'de George Eastman, Kodak Brownie makineyi satışa çıkarır. Sloganı ise "Siz düğme-ye basın gerisini biz yaparız..." olur. O zamana kadar stüdyoya gi-diliyorken şimdi on binlerce kişi ellerinde fotoğraf makinesi ile ailesini, dostlarını, her şeyi fotoğraflar hale gelir.[172]

171- Barthes, Camera Lucida, s. 17.

172-Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, s. 8.

3.2.6. Fotoğrafın Tanıklığı

Fotoğrafın sosyal belge olarak ilk ciddi tanıklığı savaşlarda olmuştur. "1846-48 ABD- Meksika savaşında ve 1849 Roma'nın kuşatılmasında fotoğraf çekilmişti. Ancak ilk savaş fotoğrafları Roger Fenton (1819-69) ve O'nun hastalanması ile görevi sürdüren James Robertson'un Kırım çalışmalarıdır. Fenton 1855'de at koşulu araba-karanlık odası ile tekniğin elverdiği ölçüde, genellikle durağan konuları ve düzenlenmiş sahneleri fotoğraflamıştı. Poz süresi 10-15 saniye idi."[173] Engin Çizgen, Fenton'un savaş alanında üç yüz altmışın üzerinde fotoğraf çektiğini yazar. Roche, Fenton hakkında şunları söyler:

> "Fenton da tüm öteki ressamlar gibi ressamdı. Ve sonra, bir hükümet, İngiliz hükümeti tarafından savaş muhabiri olarak resmen atanan ilk fotoğrafçı oldu. İki yardımcısı, beş fotoğraf makinesi ve sayısız malzeme sandığı, bir de karanlık odayla donatılmış, atla çekilen bir karavanla Balaklava limanının rıhtımına indi. Savaştan sonra Londra'ya dönecek, avukatlığa yeniden başlayacak ve fotoğrafçılığı kesin olarak, hiçbir açıklama yapmaksızın (neden yapacaktı ki?) bırakacaktı."[174]

Amerika'da ise Mathew B. Brady (1823-96), Amerikan iç savaşını dört yıl boyunca fotoğraflar. Fotoğraflanan görüntüler yine durağandır. Fakat bu fotoğraflar Amerikan tarihinin en önemli belgeleridir. Ancak, o yıllarda savaştan bıkıldığı için beklenen ilgiyi görmez.[175]

Hiçbir resim fotoğraf kadar gerçekçi olamamıştır. Bu durum fotoğrafın kullanım alanlarının sanatın dışına çıkmasına sebep olmuştur. Fotoğraf 1871 yılında, ilk kez, tanık olduğu bir olayda 'kanıt' olarak kullanılmıştır. Ama masum bir araç olarak ortaya

173- a.g.e., s. 10.

174- Denis Roche, Çev. Aykut Derman, " 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", Sanat Dünyamız, S. 84. (Yaz, 2002) s. 94.

175- Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, s. 10.

çıkan fotoğrafın etkisi de bu şekilde artmıştır. Susan Sontag fotoğrafların kanıt olma durumu için şunları söyler: "Fotoğraf kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış olur. Kullanımının bir biçimiyle, fotoğraf makinesiyle yapılan kayıt, suçlayıcıdır. Paris polisi tarafından Haziran 1871'de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir."[176] Halbuki sosyolojinin kuruluş amacı tıpkı fotoğrafın bugünkü kullanımında olduğu gibi kitleleri kontrol altına almaktı. Aradaki fark ise şuydu: Sosyoloji olayları önceden tahmin edip müdahale etme amacı taşıyordu. Tarihe yön vermek istiyordu. Fotoğraf ise bugün, tarihe hem tanıklık hem de müdahale ediyor.

1871 yılında Paris ayaklanmasında barikattaki eylemciler fotoğraflarının çekilmesine izin vermemeyi akıllarından bile geçirmemişlerdir. Çünkü çektirdikleri fotoğrafların onların tutuklanmasına hatta ölümlerine sebep olacağını tahmin edememişlerdir. Tarihte bir ilk yaşanmış ve fotoğraf onları suçlu durumuna düşürmüştür. Bu olay fotoğrafın yerini -ilk kez- en iyi şekilde gösterir. Fotoğraf bir sanat aracı olmasının yanında belgeleyicidir. Kagan, fotoğraf, sanatsal bir niteliğe erişse bile, belgesel karakterini yitirmez; gerçek bir nesnenin dosdoğru verilişi olmaya devam eder, der. Claude Levi-Strauss, başına gelen bir olayla bağlantılı olarak fotoğrafın tanıklığı hakkında şunları söyler:

> "Daha dün, savaş ilanından birkaç ay önce Fransa'ya dönerken uğradığım Bahia'da, yukarı şehirde, sayılarının 365 olduğu söylenen -yılın her günü için bir tane-, iç süslemeleri günlerin ve mevsimlerin görüntülerinden esinlenerek gerçekleştirilmiş kiliselerin birinden çıkıp diğerine girerek geziyordum. Peşimde bir sürü yarı çıplak zenci çocuk, mimari ayrıntıların resimlerini çekiyordum. Çocuklar: Tira o retrato! Tira o

176- Sontag, a.g.e., s. 22.

retrato! ("Bir resmimizi çek!") diye yalvarıyorlardı. Bu denli ucuz bir dilenme, -birkaç kuruş yerine hiç görmeyecekleri bir fotoğraf- bana sonunda dokunaklı geldi ve çocukları sevindirmek için resimlerini çekmeyi kabul ettim. Daha yüz metre yürümemiştim ki, omuzumda bir elin ağırlığını duydum: gezintimin başından beri beni adım adım izleyen iki sivil polis, Brezilya'ya karşı düşmanca bir eylemde bulunduğumu bildirdiler: bu fotoğraf Avrupa'da görülecek olursa, şüphesiz kara derili Brezilyalıların mevcudiyeti ve Bahia'da çocukların çıplak ayaklarla dolaştıkları masalına kanıt oluştururdu. Gözaltına alındım, neyse ki gemim hareket etmek üzere olduğundan uzun sürmedi."[177]

Fotoğraf her zaman belgeleyicidir. Önemli olan bu belgeleyiciliğin doğruluğudur. Çünkü bir şey ne kadar gerçekçi olursa karşısında olan kişiyi o kadar rahat ikna eder. Fotoğraf da böylecdir, 19. yüzyıla kadar hiçbir şey gerçeğe fotoğraf kadar yakın olmamıştır. Ancak, Wittgenstein'in "dil düşünceyi örter", demesi gibi fotoğraf da gerçeği örtebilir. Nedeni ise sanayi devrimi sonrası endüstrileşen kapitalizmin gerçeği parçalamış olmasıdır. Bu parçalanmış gerçeklik içinde fotoğraf, en gerçekçi sanat olarak ortaya çıkmıştır. Fakat gerçekçilik, varolan gerçekliği içine almaz. Çünkü sınıflı toplum yapısında birçok 'gerçek' vardır. Fotoğraf bu dağılmış gerçekliği bir araya toplayarak görüntüleyemez. Fotoğraf makinesinin ardındaki kişi ise, ne kadar tarafsız davranırsa davransın, tanık olmaktan öteye geçemez. Ama bazı fotoğraflar varolan koşulları değiştirebilmiştir.

Fotoğraf tarihinde ilk kez, 19. yüzyılın sonlarında, gerçekliği değiştiren görüntüler yakalanmıştır. "New York Tribune gazetesinin polis muhabiri Jacob A. Riis (1849-1914) fotoğrafın kalemden daha etkili olacağını düşünerek fakir kesimleri ve gecekonduları fotoğraflar. İki kitabı; 'How the Other Lives- 1890' ve 'Children of the Poor-1892' toplumu sarsar. New York'da yeni yasalar çıkarılır,

177- Claude Levi-Strauss, Hüzünlü Dönenceler, Çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 28.

sosyol reformlar yapılır. Sosyolog Lewis Wickes Hine da (1874-1940) Riis'in yolundan giderek 1900'lerin başlarında göçmenleri ve çocuk işçileri fotoğraflar. Sonucu, çocuk işçilerin çalışma koşullarının yasa ile düzeltilmesi olur."[178] (şekil 18) Hine, sosyoloji öğrenimi görmüş olan ilk fotoğrafçıdır. Suat Gezgin'e göre, sosyolojinin hizmetinde fotoğrafın kurucusu Riis olmuştur. Ayrıca basın fotoğraflarının savaşlarda önemli bir rol oynayabileceğini ve oynaması gerektiğini düşünen ilk kişide Riis'tir. Lewis Hine da ilk sosyolog fotoğrafçı olarak Riis'in izleyicisi olmuştur.[179]

Şekil 18. Lewis Hine, Çocuk İşçiler

Fotoğraf makinesi, dönemini görüntülemeye, olan-biteni kaydetmeye çalışır. Sosyal bilimler de öyledir. Önce yaşanılan gerçeğin altını çizerler. Fotoğrafın bulunuşu ile sosyolojinin bir bilim olarak

178- Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, s. 10.

179- Suat Gezgin, Basında Fotoğrafçılık, Der Yayınları, İstanbul, 1994, s. 15.

ortaya çıkışının dönemsel olarak aynı olması, nasıl bir tesadüf değilse, sosyalizmin bilimsel kimliğini kazanması da aynı şekilde rastlantı değildir. Ancak zaman içinde sosyoloji büyük iddialarından uzaklaşmıştır. Fotoğraf ise etkisini genişleterek büyümeyi başarmıştır. Ama ne sosyoloji ne de fotoğraf iktidarın egemenliğinden kendini kurtarmıştır.

4. BÖLÜM

4. BÜYÜYEN FOTOĞRAF VE KÜÇÜLEN SOSYOLOJİ

" 'Geleceğin cahilleri', deniyor, 'alfabeyi sökemeyenler değil, fotoğraf çekemeyenler olacak'. Ama kendi fotoğraflarını okuyamayan fotoğrafçıyı da cahil saymak gerekmez mi?"

(Walter Benjamin)

"Tarih boyunca insanları yönetmiş olanlar, resim ve heykelleri halka vermek istedikleri duyguları yoğunlaştırmak için kullanmışlardır."

(Chevalıer Jaucourt)

4.1. Kitle Dönemi

19. yüzyıl sonları Endüstri Devrimi'nin ikinci aşamasını oluşturur. Sander'e göre, bilimsel buluşlar ve buluşların üretime uygulanması, pratik zekalı tek tek bireylerin birbirinden ayrı çalışmalarına bağlı olmaktan kurtulmuş, devletin desteklediği, gerektiğinde örgütlediği büyük ve zengin kuruluşların eline geçmiştir. Bunun neticesinde ise, doğal kaynaklar ve bilim, el ele vererek, yeni ve kitle halinde mal üretimine yönelmiştir. Endüstrileşmenin bu ikinci aşaması, birincisine göre, toplumsal etkilerden daha şiddetli, sonuçlar da daha şaşırtıcı ve halkın yaşamını değiştirmede daha etkilidir.[180]

Posta pulu, telgraf, telefon, telsiz ve radyo icat edilmiştir. Haberleşme o döneme kadar olan tüm haberleşme sistemlerinden

180- Sander, a.g.e., s. 189.

çok daha hızlı durumdadır. Artık ham ve mamul madde siparişleri, kambiyo kurları ya da hisse senedi alım-satımlarını tüm dünyaya duyurmak için birkaç saniye yetmektedir. Buharlı enerji geride kalmıştır. Yeni icatlar elektriğe dayanmaktadır. Bu icatları petrol, lastik, çimento, alüminyum, suni ipeğin icat ve kullanımı izlemiştir. Nihayet 1899'da motorlu taşıt yapılmıştır.[181] Bütün bunların sonucunda da endüstrileşme bugün görülen şeklini almıştır. 1870 sonrası döneminin her alandaki değişikliklerini ve yeni doğan modern dünyanın önemini ne kadar vurgulasak yeridir, diyen Sander, endüstrileşmenin aldığı yolu anlatmak için şu örneği verir: "Diyelim, 17. yüzyıldan Napolyon dönemine getirilen bir kişi, bu yeni dünyasında pek şaşırmadan yaşayabilir. Örneğin, Napolyon ordularının bir günde aldığı mesafe, İskender'in ordularınkinden çok daha fazla değildir. Ama, bu elli yılda, endüstri devrimi dünyayı, belki de bin yılın yapamayacağı kadar değiştirmiştir."[182]

Yirminci yüzyıla girilirken, ne kadar acımasız olursa olsun, artık endüstrileşme sürecinin durdurulamayacağı anlaşılır ve her türlü toplumsal, ekonomik ve çevresel sonuçlarıyla -bazen de kötü- kabul edilir. Endüstri devriminin doğrudan sonucu olarak, fabrikaların kentlerde yığılması sonucu, kentsel alanlar kırsal yerleşme alanlarını yutmaya başlar. Bu gelişme, tıptaki yeniliklerle ortaya çıkan nüfus artışı ve bu nüfusun ihtiyaçlarını karşılamak için gıda maddesi bulma yönündeki çabalarla birleştiğinde, yirminci yüzyılın değişmez özelliği olan 'kitle toplumu' tarihteki yerini alır.[183]

Endüstri devriminin ikinci aşamasında sanat anlayışı da değişmiştir. Güven Turan elektrik çağının sanatını şöyle açıklar: "Elektrik yalnız geceyi kısaltmamış, gölgeleri de zaafa uğratmıştır. Elektriğin aydınlığında gölgeler solar, derinliğini yitirir, yüzeyselleşir. Elektrikle aydınlama çağının resmidir kübizm."[184] Berger, fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi.

181- Arslan, a.g.e., s. 32.

182- Sander, a.g.e., s. 189-190.

183- a.g.e., s. 192.

184- Güven Turan, "Od, oda, odak", Sanat Dünyamız, S.77. (Güz, 2000) s. 5.

Görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlere yansıtıldı, der. "İzlenimciler'e göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık: verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümlerin toplamıydı."[185]

Kodak'ın yeni sloganı ile birlikte, kitlesel fotoğraf makinesi üretimi, ikinci endüstri devriminin uzantısıdır. Artık fotoğraf yepyeni bir yola girmiştir. Ellerinde fotoğraf makinesi ile yakınlarını görüntüleyen insanlar, sanat için güzelin ve gerçeğin peşinde koşanlar, toplumsal belge aracı olarak fotoğraf makinesini kullananlar yan yana fotoğraf çekmektedir. Makineler küçülmüş, poz süresi daha da kısalmış ve amatör fotoğrafçılığın yayılması malzemelerin seri üretimini mecburi hale getirmiştir. Birçok film çeşidinin yanında birçok fotoğraf makinesi üretilir olmuş ve fotoğrafın üzerindeki büyü ortadan kalkmıştır. Fotoğraf ise sanat eserinin büyüsünü yok etmiştir. Walter Benjamin mekanik-yeniden üretimle birlikte, sanatın biriciklik özelliğinin kalmadığını belirtmektedir. Bu ise Benjamin için, sanatın üzerindeki 'hale'nin ortadan kalktığı anlamına gelmektedir.

4.2. Fotoğraf ve Sanat

Benjamin, fotoğrafın yeniden-üretim özelliği nedeniyle sanat yapıtındaki etkisi üzerinde özellikle durmuştur. Ona göre sanat yapıtı fotoğraftan önce de yeniden üretilebiliyordu. Ancak bu, öğrencilerin alıştırma amacıyla, ustalarının eserlerini taklit etmeleri nedeniyle oluyor ve böylece resmin gerçek sahibi daha fazla tanınıyordu. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığı ile yeniden üretilmesi yeni bir olgudur. Benjamin için bu olgu, tarihsel süreç içerisinde zaman

185- Berger, Görme Biçimleri, s.18.

zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen; ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme gösterir:

> "Yunanlılar, sanat yapıtlarının teknik yoldan yeniden üretimi için biri döküm, biri de sikke basma olmak üzere yalnızca iki yöntem tanımaktaydılar... Tahtabaskıyla birlikte grafik, ilk kez teknik yoldan yeniden-üretilebilir oldu; bu olgu, basım tekniği aracılığıyla yazının da yeniden üretilebilir olmasından çok daha eskidir. Yazının teknik yoldan yeniden-üretimi demek olan baskının edebiyat alanında yarattığı dev değişiklikler, herkesçe bilinmektedir... Tahtabaskıya ortaçağ boyunca bakır-baskı ve gravür, On Dokuzuncu Yüzyıl'ın başında da litografi eklenir. Litografi (taşbaskı) ile birlikte yeniden-üretim tekniği bütünüyle yeni bir aşamaya vardı... Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimlemeleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandı. Ancak daha bu başlangıç evresindeyken, bulunuşundan birkaç onyıl sonra bu kez fotoğraf tekniğince aşıldı. Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çiziminden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla, yeniden-üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidecek hıza erişti."[186]

Benjamin bu hız karşısında şaşkınlığını gizlemezken, fotoğrafın sanat eserini birebir kopya etmesine şüpheyle bakar. O, en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik bir yan görür. Bu eksiklik de sanat eserinin şimdi ve burada'lığı -başka bir deyişle bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığıdır. Benjamin için, sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öğe, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Berger, Benjamin'in fikirlerinden yola çıkarak biricikliklе ilgili şunları söyler: "Her resmin biricikliği bir zamanlar bulun-

186- Benjamin, Pasajlar, s. 53.

duğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü."[187]

Bugün, istenildiği anda ulaşılabilen resimler, fotoğraftan önce yalnızca sergilendikleri yerlerde görülebiliyordu. Resmin tanışabilir özelliği fotoğrafın etkisini az da olsa azaltırken, taşınamaz sanat eserlerinin görülebilmesi ise fotoğraftan önce sadece maddi olanaklara sahip kişilere aitti. Fotoğraf sanatın görülebilirliğini halka yaymıştır. Ama hiçbir teknik yeniden-üretim, sanat eserinin bulunduğu yerin atmosferini verememiştir. Benjamin, özgün yapıtın şimdi ve buradalığı o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur, der. Hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Benjamin'e göre bunun iki nedeni vardır. İlk olarak, teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Fotoğraf, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. İkinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce fotoğraf, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. [188]

Berger, bu durumu şöyle yorumlar: "Resim her seyircinin evine girer. Seyircinin evindeki duvar kağıtları, mobilya ve hatıra eşyalarıyla çevrelenir. O ailenin havasına girer. Konuşmalarına konu olur. Kendi anlamını onların anlamına katar. Bu resim aynı anda başka milyonlarca eve de girer, bunların her birinde değişik bir

187- Berger, Görme Biçimleri, s. 19.
188- Benjamin, Pasajlar, s. 54.

bağlam içinde görülür. Fotoğraf makinesi aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır."[189] Resmin çoğalan anlamı arttıkça halesi de solmaktadır. Yeniden-üretim, yapıtın varlığını ortadan kaldırmasa da, şimdilik ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kılmaktadır. Benjamin'e göre bu olay, sanatın nesnelerinde var olan, doğanın nesnelerinde rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek sanat yapıtının hakikiliğidir:

> "Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincisinin, yani tarihsel tanıklık öğesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu öğedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir. Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir."[190]

Daguerre ilk fotoğrafını çektiğinde, ortaya çıkan görüntü de biricikti. Ancak zaman içinde, fotoğraf tekniğinin ilerlemesiyle, tek bir negatiften istenildiği kadar pozitif görüntü elde etme olanağı sağlandı. Bu da kitlesel fotoğraf üretiminin habercisi oldu. Bütün bunlar sanayi kapitalizminin gelişimiyle paralellik gösterir. Benjamin için 'hale'nin ortadan kalkması sanat eserinin tarihsizleşmesi anlamına gelir. Kapitalizmin yükselişi de yaşamın tarihsizleşmesine neden olmuştur. Unutulan geçmiş ise bugünün gerçekliklerini anlamayı zorlaştırmıştır. Sanat eserleri tarihsel ve mekansal olarak biricik

189- Berger, Görme Biçimleri, s. 20.
190- Benjamin, Pasajlar, s. 55.

kaldıklarında tarihe tanıklık ederler. "Halenin ortadan kalkması ve yok olmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Her bakımdan birbirinin aynıdır nesneler artık. Gelenekleri de yoktur, oluşamamaktadır; sonuçta, yaşamın şoklara dönüşmesi karşısında modern insana yardımcı olamamaktadır."[191] Berger geçmiş için şunları söyler: "Tarih her zaman belli bir şimdi'yle onun geçmişi arasındaki ilişkiyi kurar. Demek ki şimdi'den korkmak eskiyi bulandırmaya yol açıyor. Geçmiş içinde yaşanacak bir şey değildir. Eyleme geçerken içinden birşeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur... Geçmişte yapılmış bir sanata 'bakıyorsak' o zaman kendimizi tarihin içine koymuş oluruz. Bu sanatı görmemiz engellendiğinde aslında bizim olan tarihten yoksun bırakılmış oluruz. Bu yoksunluktan kim yarar sağlar? Sonuçta geçmişin sanatı, mutlu azınlığın kendine bir tarih yaratmaya çabalamasından dolayı bulandırılmaktadır. Bu tarih, geriye bakıldığında yönetici sınıfların oynadığı tarihsel rolü haklı gösterebilir. Böyle bir haklı çıkarmanın çağdaş dilde hiçbir anlamı yoktur. Bundan ötürü ister istemez bulandırıcıdır... Geçmişi bulandırmaktan kaçınmak için (geçmiş aynı ölçüde, sahte Marksçı bulandırmaya da uğrayabilir) öncelikle, şimdi'yle geçmiş arasındaki özel ilişkiyi resimsel imgelere bakarak inceleyelim, Şimdi'yi gereken açıklıkla görebilirsek geçmiş üzerine sorulması gereken soruları da sorabiliriz."[192]

Benjamin için de, geçmişi öğrenmemiz hem yaşam tarzımızdaki değişiklikleri anlamamıza, hem de, bu yakın geçmişimizden günümüze kadarki yaşamımızda varolan, fakat baskılanmış bulunan özgürleştirici olanakların bilincine varmamıza yardımcı olacaktır.[193] Ancak fotoğraf makinesi, sanatın üzerindeki haleyi yok ederken, sanat eserlerinin birçok kişi tarafından görülmesini de sağlamıştır. Van Gogh da bazı resimleri fotoğraflar aracılığı ile görmüş ve anlamlandırmıştır. Kardeşine yazdığı mektuplarda, yeniden-üretim resimleri sıklıkla örnek gösterir. Carlo Dolci'nin "Zeytin Bahçesi" adlı

191- Walter Benjamin, Estetize Edilmiş Yaşam-Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları, Sunan: Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 1995, s. 153.
192- Berger, Görme Biçimleri, s.11-16.
193- Benjamin, Estetize Edilmiş Yaşam, s. 152.

yapıtının bir resmini, daha doğrusu fotoğrafını gördün mü hiç? Rembrandt'ımsı bir yanı var..."[194]

Berger: Bugün, bulandırma süreci nedeniyle, özgün yapıtın değerinin onun biricik olarak söylediklerinde değil, biricik oluşundadır artık, der. Yapıt, değeri az bulunurluğuna bağlı bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Bu değer pazarda biçilen fiyata göre kararlaştırılır ve onunla ölçülür. Oysa resmin bir sanat yapıtı olduğuna inanıldığından yapıtın pazardaki fiyatının onun manevi değerlerinin bir yansıması olduğu sanılır. Bir nesnenin manevi değeri ancak büyü ya da din açısından açıklanabilir. Modern toplumda büyü ya da din canlı birer güç olarak varolmadıklarına göre, sanat nesnesi 'sanat yapıtı' bütünüyle yapay bir dinsellik havasına sokulmuş demektir. Sanat yapıtları kutsal kalıtlarmış gibi tartışılıp öyle sunulur. Her şeyden önce kendilerini saran kabuğun kanıtı olan kalıtlardır bunlar. Ortaya çıktıkları geçmiş zaman dilimi, onların gerçekten canlı kaldıklarını kanıtlamak amacıyla incelenir. Kalıtım çizgileri belirginleşince de bunların sanat yapıtı olduğu söylenir. National Gallery'ye giden bir kimse Berger'a göre, 'Kayaların Bakiresi'nin önünde dururken, resim hakkında duyduğu, okuduğu şeylerin hemen hepsinin etkisi altında şöyle bir şey duyabilir: "İşte önündeyim. O tabloyu görüyorum. Leonardo da Vinci'nin bu tablosunun bir eşi daha yok dünyada. Aslı National Gallery'de. Bu resme iyice bakarsam onun gerçekliğini duyabilirim. Leonardo da Vinci'nin 'Kayaların Bakiresi': gerçek, bu yüzden de güzel."[195]

Bugün artık resimlere satış değeri üzerinden bakılıyor ve bir resmin yeniden-üretimi orjinal resmin değeri üzerinden satılıyor. Berger şöyle der:

> "Öyleyse, özgün sanat yapıtlarını çevreleyen, aslında onların satış değerlerine bağlı olan bu yalancı dinsellik havası; fotoğraf makinesinin resimleri yeniden canlandırılabilir kılmasından sonra resimlerin yitirdiği şeyin yerini almıştır. Bu dinsellik havasının işlevi, özlem uyandırmaktır. Oligarşik,

194- Van Gogh, a.g.e., s. 38.
195- Berger, Görme Biçimleri, s. 21.

demokrasi dışı bir ekinin süregitmekte olan değerlerinin son boş direnişidir bu. İmge artık biricik, eşsiz olmasa bile sanat nesnesi olan o şey, gizemlilik katılarak biricik ve eşsiz kılınmalıdır."[196]

Berger'ın fikirlerinin temeli Benjamin'de görülmektedir. Benjamin, sanat yapıtlarının alımlanmasının değişik vurgularla gerçekleştiğini belirtir. Bu vurgulardan biri sanat yapıtının kült değeri, ikincisi ise sergileme değeridir. Sanatsal üretim, 'kült'ün hizmetindeki oluşumlarla başlar: "Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik, bir büyü aracıdır. Resmi yapan her ne kadar onu hemcinslerine sergilemiş olursa da, resim aslında ruhlar için düşünülmüştür. Bu yapısıyla kült değeri, günümüzde görünüşe bakılırsa sanat yapıtının gizli tutulmasını neredeyse zorunlu kılmaktadır."[197] Sergilenebilirlik her geçen gün daha da artmıştır. Zamanla sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretiminin çeşitli yöntemleriyle birlikte, sergilenebilirliği de dev boyutlar kazanmıştır. Benjamin, en eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmekte ve bunların içinden bilincinde olunan, yani sanatsal işlev, bugün veya yarın ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşecektir,[198] demektedir.

Fotoğraf alanında sergilenme değeri, insan yüzü dışında, kült değerini bütünüyle geri plana itmiştir. Benjamin'e göre, fotoğrafın ilk dönemlerinde portrenin odak noktasını oluşturması tesadüf değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici

196- a.g.e., s. 23.
197- Benjamin, Pasajlar, s. 59.
198- a.g.e., s. 60.

ifadesinde, son kez, el sallamaktadır. Ama insan fotoğrafın dışında tutulduğu zaman sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir;

> "1900 yıllarında Paris caddelerinin resmini, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget'nin olağanüstü önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanır. Atget'nin bu caddelerin resmini, sanki oraları bir suç mahalliymiş gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mahalli de insansızdır. Çekim, ipuçlarından ötürü gerçekleştirilir. Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönmeye başlar. Bu resimlerin gizli politik önemi de buradan kaynaklanır. Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir alımlamayı, yaklaşımı gereksinirler. Özgürce kanat çırpan bir derin düşüncelere dalma eylemi, onlara uygun düşmez."[199]

Atget'nin fotoğrafları kitlesel üretim toplumunu gösteren fotoğraflardır. (şekil 19-20) İnsanın birey olarak varolamadığı, kitle içinde kaybolup gittiğinin belgeleridir. Atget bu durumu görmüş ve görüntülemiştir. Benjamin, Atget için, meslek kendisini reddettiği halde, önce kendi maskesini yırtıp, sonra gerçekliği kamuflajından çıkarmaya çalışan bir aktördü. Gerçekten Atget'nin Paris fotoğrafları, insan ile çevresi arasında hayırlı bir yabancılaşmayı öngören sürrealist fotoğrafın başarılı örnekleridir,[200] der.

Atget'nin fotoğrafları ile eşzamanlı olarak resimli gazeteler, izleyiciye yol göstericilik yapmaya başlar. Benjamin'e göre, gösterilen yolların doğruluğu ve yanlışlığı birbirini dengeler. Bu dönemde gazetelerde alt yazılar, iik kez zorunlu olmuştur: "Ve bu altyazıların, bir tabloya konan addan çok farklı karakterde olduğu da açıktır. Resimli dergilerdeki resimlere bakan izleyicinin altyazılar aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra sinema filmlerinde daha kesin ve buyurgan bir nitelik kazanır."[201]

199- a.g.e., s. 60-61.
200- Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihcesi, s. 23-26.
201- Benjamin, Pasajlar, s. 61.

Şekil 19. Eugene Atget, Paris

Şekil 20. Eugene Atget, Paris

Berger da altyazıların, teknik yeniden-üretim ile resim altlarında görülmeye başladığını söyler. Örnek olarak da Van Gogh'un 'Ekin Tarlası ve Kargalar' resmini gösterir. Bu resim, üzerinde kuşlar uçuşan bir mısır tarlasının resmidir. Resme altyazısız bakıldığı zaman imgeye doğrudan bir anlam yüklenebiliyor. Ancak bu resmin altına eklenen, 'Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir.' sözü imgeyi değiştiriyor. Berger için artık imge, sözü aydınlatıyor. Mary Price, "... resimlerin nasıl anlaşılması gerektiği konusu genellikle tablo isimlerinden çok, bu tablolara bakan kişilerin kendi edindikleri bilgiye bağlıdır."[202] der. Price, soyut resim yapan bazı ressamların, çalışmalarını 'Yazısız' diye adlandırma eğiliminin resim altı yazılara bir tepki olduğunu belirtir. Çünkü ressamlara göre bu yazılar, görüntüyü netleştirmek yerine bulanıklaştıran aracılardır. Price'a göre, "... bir resmin içeriği temsil edilmeye uygun değilse, geleneksel tanımlamaların kullanımı resmin yorumlanmasını kısıtlar."[203] Bu yüzden, sınırlandırmayan, yeni bir eleştiri terimleri sözlüğüne ihtiyaç duyuluyordu. Yazısız başlığındaki amaç, yazıyı resimden uzaklaştırıp, sözcüklere hakkını vermektir.

Fotoğraf, sanat eserlerine bakışı kökünden değiştirmiştir. Berger bu durumu şöyle açıklar:

> "Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır. Bu da yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır... Kendi geçmişinden kopmuş bir halk ya da sınıf seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir, sınıf ya da halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için -tek neden de budur zaten- geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır."[204]

202- Mary Price, Fotoğraf: Tuhaf, Kuşatılmış Bir Alan, Çev. Nurçay Türkoğlu, Stanford University Press, Stanford, California, 1994, s. 53.

203- a.g.e., s. 53.

204- Berger, Görme Biçimleri, s. 33.

Fotoğrafın, sanatı, yalnız başına değiştirme gücü yoktur. Fotoğraf, sanayi kapitalizmi ile beraber gelişmiştir. Zaten, fotoğrafın kendisi bir sanayi ürünüdür. Teknik bir araçtır. Bu nedenle fotoğraf, sanayileşmeden ve etkilerinden ayrı düşünülemez. İkinci endüstri devrimi sonrasında yirminci yüzyıla gelindiğinde fotoğraf gelişiminin önemli aşamalarını tamamlamıştır. Artık poz süreleri kısa, objektifler çeşitli, filmler daha kullanışlı bir durumdadır. Fotoğraf, bu yüzyılın hızına yetişmiştir. Hatta fotoğrafın gelişimi 19. yüzyılın sonlarında hareketin fotoğraflanmasına da imkan tanımıştır. Eadweard Muybridge, 1880'lerde hazırladığı çok sayıda fotoğraf makinesi setiyle atın ayak hareketlerini saptar. O zamana kadar ressamlar, koşu sırasında atların dört bacağını da gerili biçimde havada tuttuğunu varsayarak resmediyorlardı. Fotoğraf aracılığıyla saptanan görüntüler ressamların yanıldıklarını ortaya çıkarmıştır.[205]

Yirminci yüzyıla girerken dünyadaki değişim de çok hızlı bir şekilde gerçekleşmekteydi. Almanya ve İtalya ulusal birliklerini kurmuş ve Batılı iki ülke olarak dünya pazarındaki yerlerini almayı umuyordu. Diğer Batılı ülkeler de, ellerindeki sömürgeleri kaybetmek istemiyorlardı. Sömürgecilik eski yüzyıllara oranla büyük bir hız kazanmıştı. "Bu yarışa, İngiltere, Fransa ve Hollanda'nın yanında Almanya, İtalya, Rusya, ABD ve Japonya da katılmışlardır."[206] Bu durum ise emperyalizmi doğurmuştur. Emperyalistleşen devletler Birinci Dünya Savaşı'nı başlatmıştır. Bu savaş esnasında Rusya'da devrim olmuş ve SSCB kurulmuştur. İtalya ve Almanya'da faşizmin yükselişi ise İkinci Dünya Savaşı'na giden yolu açmıştır. Sonuçta yüz binlerce insanın öldüğü korkunç iki dünya savaşı yaşanmıştır. Bu savaşlarda ve sonrasında olan tüm savaşlarda fotoğraf -ideolojilerin izin verdiği ölçüde- önemli bir yer tutmuştur.

205- Çizgen, a.g.e., s. 16.
206- Sander, a.g.e., s. 201.

4.3. Fotoğrafın Artan Etkisi

Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz, fotoğraf öğrenimini Berlin'de görmüştür. Ülkesine geri döndükten sonra 'Amatör Fotoğrafçılar Birliği' üyesi olur. 1892 yılında 'American Amateur Photographer' dergisini, 1897-1902 yılları arasında ise 'Camera Notes' adlı dergiyi yayımlar. 1903 yılında fotoğraf dünyasının en önemli dergilerinden biri sayılan 'Camera Work' isimli dergiyi çıkartır. 1950 yılına kadar süren dergi, elli sayı olarak yayımlanır. Camera Work fotoğrafla sanatsal olarak ilgilenenlerin ilgi odağı olur. Bugün Camera Work dergisi, yayınlanmakta olan dergiler arasında bile hala en güzel fotoğraf dergisi olarak kabul edilmektedir.

Stieglitz, iyi bir yayımcı olmasının yanında iyi bir fotoğrafçıdır. Onun döneminde yaygınlaşan ve fotoğrafın popülerleşmesine neden olan elde taşınabilen fotoğraf makineleri, birçok fotoğrafçının gözünde amatörlüğün belirtisiydi. Bu makineler fotoğrafı, kitlelerin gözünde bir eğlence haline getirmiştir. Ancak bir süre sonra bisikletin bulunuşu ile birlikte amatör fotoğrafçılık, Stieglitz'e göre, neredeyse ölüm döşeğinde yatar hale gelmiştir. Herkes makinelerini bir kenara atıp, bisiklet almıştır. Theodor W. Adorno'nun da belirttiği gibi, "Teknik ilerlemenin bir uzantısı da, dar kafalı bir kararlılıkla, revaçta olmayan hiçbir şey satın almama ve ne pahasına olursa olsun üretim sürecinin gerisinde kalmama inadıdır ürünün amacı ve niteliği önemsizdir. Başkalarından geri kalmama ve kuyruklara girme telaşı, eskinin bir ölçüde rasyonel de sayılabilecek ihtiyaçlarının yerini almaktadır."[207] Böylece fotoğraf makinesi dışında kendine yeni bir eğlence aracı bulan kitle, üretim sürecinden geri kalmayarak fotoğraf makinelerini kenara bırakmıştır. Elbette bisiklet eğlence açısından fotoğraf makinesinden daha üstündür. Ancak bu durumdan zarar görenler, fotoğrafçılar değil fotoğrafçılık malzemeleri üretip satanlar olmuştur. Önceleri çoğu fotoğrafçının aşağıladığı elde taşınan fotoğraf makineleri -popülerliği azaldıktan sonra- birçok fotoğ-

207- Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Çevirenler: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 122.

rafçının vazgeçemedeği bir hal almıştır. Fotoğrafçıların elde taşınan fotoğraf makinesine yönelmelerindeki tek sebep bisiklet olmamıştır. Üretilen fotoğraf makinelerinin ve malzemelerinin kaliteli oluşu ve ucuzluğu birçok fotoğrafçıyı elde taşınabilen makinelere yöneltmiştir.

Stieglitz de ilk çıktıklarında elde taşınan makinelere karşı olan ve daha sonra bu makineleri kullanmaya başlayan bir fotoğrafçıdır. O dönem onun gibi bir fotoğrafçının elde taşınan fotoğraf makinesi kullanması çok önemlidir. Bu durum sanat fotoğrafı çekenler ile fotoğraf sanayiinin arasının çok uzun süre bozuk olamadığı anlamına gelmektedir. Stieglitz: "Elde taşınan fotoğraf makinesi kalıcıdır. Akıllı olana tek söz yeterlidir."[208] demiştir.

Dönemin önemli fotoğrafçılarından biri de Paul Strand'dır. (şekil 21) Onun fotoğrafçılığı, Alfred Stieglitz'in yanında öğrenci olduğu 1915 tarihinde başlar. Erken dönem çalışmaları daha çok New York'taki insanları konu alır. Daha sonraki çalışmaları makine parçalarının fotoğraflarını ve çeşitli doğal formların -kökler, kayalar, otlar- yakın çekimlerini içerir. İleri dönem fotoğrafları ise yaptığı yolculuklarla ilgilidir. Bunlar Strand'i tanınmış bir fotoğrafçı yapar. Berger'a göre:

> "Strand bize, bir dizi yer ve insanın görüntüsünü, dünya görüşümüzü niteliksel olarak genişletecek şekilde sunar. Sinemadaki açık eşdeğerinin Flaherty'nin savaş öncesi filmlerinde ya da de Sica veya Rosselini'nin hemen savaş sonrası İtalyan filmlerinde bulunması açısından, Strand'in fotoğrafçılığının gerçekliğe toplumsal yaklaşımı belgesel ya da yeni-gerçekçi olarak adlandırılabilir. Bunun anlamı, Strand'in yolculuklarında pitoresk, panoramik olandan kaçması ve şehri bir sokakta, bir ulusun yaşam tarzında, bir mutfak köşesinde bulmaya çalışmasıdır."[209]

208-Alfred Stieglitz, Çev. Mehmet H. Doğan, "Elde Taşınan Fotoğraf Makinesi ve Şimdiki Önemi", Sanat Dünyamız, S. 84. (Yaz, 2002) s. 105.

209- John Berger, O Ana Adanmış, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 60.

O, sıradan olandan ilgi çekici ayrıntılar görüntülemiştir. Çektikleri önceden düşünülmüş fotoğraflardır. Anı yakalamak yerine an yaratmaya çalışmıştır. Modellerini oldukları gibi görüntüleyen Strand, takınılmış bir sahteciliğe de izin vermemiştir. Berger, bir olayın ya da bir insanın görünümünü saklayıp koruduğu için fotoğraf her zaman tarihsellik ideasıyla yakından ilgili görüle gelmiştir. Fotoğrafın ideali, estetik bir yana, 'tarihsel' bir anı yakalamak olmuştur. Ancak, Paul Strand'in bir fotoğrafçı olarak tarihsel olanla ilişkisi benzersizdir. Onun fotoğrafları benzersiz bir zaman süresi duyumu iletir,[210]der. Susan Sontag'a göre de, Strand'in 1915'te çektiği, 'Kapların Yaptığı Soyut Biçimler' adlı fotoğrafı, 1917'de makineler üzerine yaptığı yakın çekimler, 1920'ler boyunca da yakın çekim doğa çalışmaları, sınırsız görsel zevkler vaat ediyor gibidir. "Bu yöntem, evsel nesneler üzerinde, çıplak (ressamlar tarafından tam anlamıyla tüketildiği düşünülebilecek bir konu) üzerinde, doğanın minik kozmolojileri üzerinde de aynı derecede şaşırtıcı etkilerle çalıştı. Fotoğraf, sanat ve bilim arasındaki köprü olarak gözalıcı bir rol bulmuştu sanki."[211]

Strand'in görüntüleri, fotoğrafa yön verici olması açısından önemlidir. O doğal olanın peşinde koşmuş ve sahteliklere karşı gelmiş bir yeni-gerçekçidir. Küçük bir grup arasında gelişen yeni-gerçekçilik Edward Weston ve Edward Steichen gibi fotoğrafçıları da içine alır. Weston, fotoğraf hakkında şunları söylemektedir:

> "Fotoğraf makinesini yalan söylemeye zorlamak için çaba harcamak gerekir; temelde dürüst bir ortamdır; bu yüzden fotoğrafçı dünyaya kendi kendine unvan veren 'ressamların' küstah kabadayılıklarından çok bir sorgulama, bir paylaşma ruhu içinde yaklaşır. Ve çağdaş görüş, yani yeni yaşam, ister ahlak ister sanat olsun, tüm sorunlara karşı dürüst bir yaklaşım temeline dayanır. Yapılan sahte cepheleri, sahte ahlaki standartlar, her türlü kaçamak ve maskaralık bir yana atılmalıdır."[212]

210- a.g.e., s. 64.
211- Sontag, a.g.e., s. 111.
212- a.g.e., s. 205.

Şekil 21. Paul Strand, Blind

Yeni-gerçekçiler, fotoğrafın sanatsal önemini arttıran fotoğrafçılardır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmalarına girmeden çektikleri fotoğraflarla birçok fotoğrafçıyı etkilemeyi başarmışlardır. Mehmet Bayhan'a göre; "Teknik mükemmellikte aktarılan gerçekçi görünümün arkasında duygu yükünü vurgulayarak E. Weston ve oğlu Brett Weston, E. Steichen, Imogene Cunningham, Berenice Abbott gibi fotoğrafçılar uzun yılların anlayışını derinden etkilediler. E. Weston'un arkadaşı Ansel Adams aynı yorumda yoğunlaştı. Bu grup büyük boyutlu makineyi yeğliyor, teknik düzeyin yaratıcı görüş kadar gerekli olduğunu savunuyordu"[213] Aynı dönemde Tarım Güvenlik İdaresi (FSA) tarafından başlatılan bir projede dönemin en önemli Amerikan fotoğrafçıları propaganda amaçlı fotoğraflar çekiyordu.

213- Bayhan, Fotoğraf Sanatının Gelişimi, s. 12.

4.4. Propaganda ve Fotoğraf

İkna ve etkileme çabası olan propaganda; "... kamuoyunu etkilemek için gerçek, yarı gerçek, ya da yalan bilgiler yaymada simgeler aracılığıyla bireylerin, grupların inançlarını, tutumlarını ya da eylemlerini etkileme yönünde sistemli gayretlerin tümüne verilen isim olarak tanımlanabilir."[214] Daniel Lerner'in yazdığı gibi; "propaganda şartları değiştirmez, sadece, bu şartlar altındaki inançları değiştirebilir. İnsanları inançlarını değiştirmeye zorlayamaz; fakat, sadece onları böyle yapmaya ikna edebilir."[215] Propagandanın çeşitli yöntemleri vardır. Bu yöntemler içinde en etkili ve değişmeyen araçlardan biri fotoğraftır.

FSA, 1930'lu yıllarda ABD'de yaşanan büyük bunalım sonrasında ekonomik çöküşün neden olduğu uzun süreli etkilerle mücadele etmek için kurulan devlet örgütlerinden birisidir. Örgüt içerisinde, Amerika'nın tarım bölgelerinde yaşanan şartları belgelemek için 'Tarih Bölümü' kurulmuştur. Roy E. Stryker bölümün başındaki kişidir. Walker Ewans, Dorothea Lange (şekil 22), Ben Shann gibi dönemin ünlü fotoğrafçılarını bir araya getirmiştir.[216] Stryker'in projesi 'düşük gelir düzeyli gruplarla' ilgilidir. Kırsal bölgelerin ve kırsal problemlerin resimsel olarak belgelenmesi şeklinde bilinen FSA projesi Sontag'a göre, Stryker'in, takımına, problemli konular karşısında takınacakları tavır konusunda ders vermesi nedeni ile açıkça propagandacıdır. Projenin amacı fotoğraflananların değerini gözler önüne sermektir. Böylece bakış açısını da örtük bir biçimde tanımlamış olmaktadır: Yoksulun gerçekten de yoksul ve onurlu olduğuna inandırılması gereken orta sınıf bakış açısı. [217]

214- Arsev Bektaş, Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 153.

215- Ünsal Oskay, Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s. 270.

216- Der. Ayhan Aydın, "FSA-Tarım Güvenlik İdaresi", İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi, S. 131, (Temmuz, Ağustos, Eylül 2000), s. 30.

217- Sontag, a.g.e., s. 82.

Şekil 22. Dorothea Lange, "Beyaz Melek", Bedava Yemek Kuyruğu, 1933

Gruba ilk katılan fotoğrafçılardan olan Ewans, kendisine sonsuz imkanlar sunacağını düşündüğü proje kapsamında çalışmalarını güneyde yürütmüştür. Ewans: "Konularını ilahi bir konuma yerleştirmedi ve idolleştirmedi. Ewans'ın form ve insanlar üzerine yoğunlaşması fotoğraflarına ikna gücü kazandırdı. Ewans'ın fotoğrafları konularını bulundukları zaman içinde yansıtıyordu ve tüm yeteneklerini kullanarak bu insanları olduğu gibi görüntülemeye çalışıyordu."[218] Ancak Stryker'in istedikleri ile Ewans'ın çektiği fotoğraflar uyuşmayınca, FSA'daki görevi sona erdirilmiştir. Ewans propaganda amacının dışına çıkmış ve işinden atılmıştır. Lange'in fotoğrafları ise istenen şekildeydi. Fotoğraflarındaki yoksulluk

218- Der. Ayhan Aydın, a.g.e., s. 30.

görüntüleri genelde duygu yüklüydü. Bunlar FSA'nın amaçladığı propagandaya uygun fotoğraflardı.[219] Ama zaman içinde Amerika'nın koşulları değişmiş ve yeni gerçeklikler, yeni istekleri doğurmuştur. Stryker'in 1942'de elemanlarına gönderdiği bir notunda istenenler şu şekilde belirlenmiştir:

> "Derhal şuna gereksinmemiz var. Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen, erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor... Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var... Mutfaklarında ya da çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflanmış ev kadınları. Daha bir halinden memnun yaşlı çiftler."[220]

Bu fotoğraflar, propaganda amaçlı olmasına rağmen, o dönemin sosyal çöküntüsünün belki de tek kanıtını oluşturur. Aynı dönemde Almanya'da August Sander, Alman insanının profilini çıkarmaya çalışmaktadır. Sontag'a, göre, bir Amerikalı'nın August Sander'in yapmaya çalıştığı bir işe girişmesini düşünmek bile zordur. Çünkü Amerikalı fotoğrafçılar çoğunlukla gelişigüzel çalışmışlardır.[221] 1876'da doğan Sander, fotoğrafçılığa askerliğini yapmak üzere gittiği Trier'de tanıştığı Junk adındaki fotoğrafçının yanında asistan olarak başlar. Fotoğrafla ilk tanıştığı zamanlarda buzlu camın üzerine düşen görüntüden adeta büyülenir. Fotoğraf çekmeye, manzara ve endüstri fotoğrafçılığıyla başlayan Sander kısa zamanda istediği sonuca ulaşır. Çekmiş olduğu endüstri fotoğrafları sayesinde pek çok yerden ödül alır. Fakat zamanla ekonomik şartların kötülüğü nedeniyle gezici fotoğrafçılığa başlar. Gezdiği bölgelerde, yerli halkı fotoğraflar. Böylece 'Yirminci Yüzyılın İnsanları' (şekil 23) serisine

219- a.g.e., s. 30.
220- Sontag, a.g.e., s. 82.
221- a.g.e., s. 81.

başlamış olur. Sontag, "... bazı fotoğrafçılar bilim adamı, bazılarıysa ahlakçı olarak işe koyulurlar. Bilim adamları dünyanın bir envanterini yaparlar; ahlakçılarsa ağır vakalara yoğunlaşırlar. Bilim olarak fotoğrafa bir örnek, Sander'in 1911'de başladığı, Alman insanının fotoğrafik bir kataloğunu çıkarma porjesidir."[222] der.

Şekil 23. August Sander, Noter

Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiştir. Pek doğru bir biçimde fotoğraf makinesinin yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır.[223] O, Almanya'nın her sınıfa

222-a.g.e., s. 79.
223- a.g.e., s. 79.

mensup insanlarının portrelerini çekmiştir. Benjamin'in de belirttiği gibi: Sander, toprağa bağlı köylü ile başlayıp okuru tüm tabakalardan ve iş koşullarından geçirip, bir yanda uygarlığın en yüksek temsilcilerine, öte yandan ilkellere, ahmaklara kadar getirmiştir.

Bu fotoğraflar propaganda amaçlı değildi. Sander, bu durumu şu sözleriyle ifade eder: "Niyetim bu insanları ne değiştirmek, ne de betimlemektir."[224] Halbuki propagandanın belli bir amacı vardır. "... bu nedenle de önceden seçilmiş, ayıklanmış bilgileri sunar. En etkili, en kalıcı olacağına inandığı, araştırmalarla geliştirdiği simgeleri kullanır."[225] Sander de bir ayıklama yapmıştır. En etkili olanı en kalıcı olacağına inandığı fotoğrafları çekmiştir. Ancak bu fotoğrafları çekerken herkesi yerli yerine oturtmuştur. Yine Sontag'ın belirttiği gibi, kimse kaybolmuş, kısıtlanmış ya da kenara atılmış değildir. Sander'in fotoğraf makinesinde, "Bir krentele bir duvarcı ustası, bacağı olmayan birinci dünya savaşı gazisi ile sağlıklı ve üniformalı bir genç, çatık kaşlı komünist öğrencilerle gülümseyen Naziler, bir sanayici ile bir opera şarkıcısı birbiriyle aynı tarafsızlıkla fotoğraflanır."[226] Halbuki propagandada bir taraf vardır; çıkarı olan taraf, diğer tarafı çıkarları doğrultusunda değiştirmeye çalışır. Sander'in amacı ise Alman insanının fotoğrafik bir kataloğunu çıkarmak ve bu proje kapsamında, altı yüz portre çekmekti. Ancak bu fotoğraflar, Sontag'ın belirttiği gibi, toplumsal düzeni sayısız toplumsal tip halinde ufalayarak ışık tutmayı amaçlamasına rağmen Nazi dönemi baskılarından kurtulamamıştır.[227] Sander, çalışmalarının 1929'a kadar olanını 'Zamanın Yüzleri' adlı kitabında toplamıştır. Bu kitabın -basımından üç yıl sonra- satılmayan kopyaları Naziler tarafından toplanmıştır. Ama Sander arşivinin bir kısmını Nazilerden saklamayı başarmıştır. Nazi dönemi boyunca da Almanya'yı terk etmeyerek manzara fotoğrafçılığına başlamıştır.

Sander'in başlattığı projeye yöneltilen suçlama, bu projenin toplum karşıtı olduğudur. Nazilere toplum karşıtı olarak görünen

224- a.g.e., s. 81.
225- Bektaş, a.g.e., s. 159.
226- Sontag, a.g.e., s. 81.
227- a.g.e., s. 80.

Sander'in suçu, fotoğrafçıya, kaydının bütünlüğüyle her türlü yorumu ve hatta yargıyı gereksiz kılan duygusuz bir sayım memuru olarak bakmasıdır.[228] Fotoğraflamakta olduğu kişinin toplumsal düzeyini göz önüne alarak üslubunu rahatlıkla ayarlayan Sander, Alman insanını doğru aktarmadığı gerekçesiyle Nazilerce, çalışması yarım bıraktırılarak cezalandırılmıştır.

Hitler Almanyası'nda fotoğrafı bilinçli bir şekilde, 'karşı propaganda' yöntemi olarak kullanan fotoğrafçılarda vardı. John Heartfield bu fotoğrafçılardan biridir. O, nazilerle fotomontaj yöntemini kullanarak mücadele etmiştir. Fotomontaj türü çalışmalara ilk olarak 1910'larda rastlanır. 1920'lerde birçok kitap kapakları fotomontaj olarak yayınlanır. Bunlar arasında asıl adı Helmut Herzfelde olan ve çalışmalarına Heartfield ismiyle imza atan sanatçının yapıtları da vardır. Heartfield, politik afişçiliğin gelişmesinde öncü olan yapıtlar üretmiştir. 1932 yılında yaptığı bir afişte Hitler'in 'Milyonlar Arkamda' (şekil 24) lafına 'Hitler selamının anlamı: Milyonlar Arkamda' tümcesini eklemiştir. Bu fotomontajla Hitler'in arkasında hangi milyonlar olduğunu açıkça ortaya koymuştur.[229]

Heartfield fotoğrafı propaganda amaçlı kullanmasının sebebini şöyle açıklar: "Yeni politik sorunlar, yeni propaganda yöntemleri gerektiriyor. Fotoğrafın büyük bir anlatım gücü var."[230] Nazi Almanyası karşı propagandayı kabul edemiyor ve muhalif olan her şeyi yok ediyordu. Bu amaçla Heartfield'in evine baskın düzenleyerek, Heartfield'i yakalamaya çalışırlar, geldikleri sırada müzik dinleyen Heartfield, müziğin sesini yükselterek zaman kazanır. Bu süre içinde yatak örtülerini ip yapar ve pencereden sarkıtır, pencereden kaçarak, evinden ve ülkesinden ayrılmak zorunda kalır. Sürgünde de Nazilere karşı aktif mücadelesine devam eder. Afiş, kartpostal, kitap ve dergi kapakları yapar. Sergileri, gerek sürgün döneminde gerekse

228- a.g.e., s. 80.
229-Mehmet Ünal, Yaşamın Aynası: Fotoğraf, Gendaş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 57.
230- a.g.e., s. 59.

sürgünden dönüşünde dünyanın her yerine yayılır.[231] B. Brecht, Heartfield için "Avrupa'nın en ileri gelen sanatçılarından biridir. O, kendisi tarafından bulunan fotomontaj alanında çalışıyor. Bu yeni sanatsal aracın yardımıyla toplumsal eleştiri yapıyor. Weimar cumhuriyetinde savaş sözcülüğü yapanların maskesini düşürdü. Hitler'e karşı savaştı, sürgüne itildi" demiştir.[232]

Şekil 24. John Heartfield, Milyonlar Arkamda, Ekim 1932.

Heartfield'in fotoğraf anlayışı farklıydı. Fotoğrafla oynayarak, onu propaganda için uygun hale getirmeye çalışıyordu. Sander ise fotoğrafladığı kişilerin sınıfsal kimliklerini göz önünde tutarak hiçbir müdahale yapmadan fotoğraflarını çekiyordu. Bir projesi vardı ve

231- a.g.e., s. 58.
232- a.g.e., s. 64.

proje çerçevesinde Alman insanının fotoğrafik bir kataloğunu çıkarmayı amaçlıyordu. Benjamin, Sander'in, basımından üç yıl sonra Naziler tarafından toplanan kitabı için şöyle der; Sander'in kitabı bir resim kitabından öte, bir ders atlasıdır.

Şekil 25. Hitler'in Propaganda Fotoğrafı

Naziler döneminde fotoğraf en önemli propaganda araçlarından biriydi. Mehmet Ergüven'e göre, özellikle Hitler için görüntü her şeyden önemlidir. Kürsüde nasıl durduğu, ne dediğinden çok daha fazla ilgisini çeker: Hitler'in iktidara geldikten sonra tüm devlet dairelerine asılmasına öngördüğü bir fotoğrafı bu konuda hayli ipucu vermektedir. (şekil 25) Fotoğrafın altında ise, 'Bir Ulus, Bir Devlet, Bir Önder!' yazmaktadır. Mesaj kesindir; ya ben, ya ben. Aslında resim ile öngörülen 'tek adam' imgesini çok daha güçlü bir biçimde vurgulama olanağı varken, fotoğrafın seçilmesi rastlantı değildir. Hitler için ressam ne denli kişisel bir üsluptan arınmış olursa olsun, yine de fırça ve boya sanatçıdan belli bir iz bırakacaktır tuvalde.

Halbuki Führer'in görüntüsü, kendisine hiçbir şeyin müdahale etmeyeceği kadar saydam olmalıdır. O ve ulusu baş başa kalmalı ve her türlü aracı kenara çekilmelidir:

> "Görüntüsüne herhangi bir müdahale olanağı tanımayan insan, sadece kendine hayran olmakla kalmaz, baktığı her şeyde kendisinin cılız bir kopyasını görür; bu bitmeyen takıntısıdır Hitler'in. O halde öteki (halk), önderinin görüntüsünü tıpkı bir ayna gibi yansıtıncaya dek her şeye müstahaktır; çünkü üstün ulus olmanın ön koşulu, Führer'in söylediklerine harfiyen uyup, kayıtsız itaat etmektir. Böyle bir durumda fotoğraf, Hitler için sanat değil, öngördüğü pozda kendisini aynen yansıtan bir aynadır yalnızca... bu tür fotoğraflarda askeri üniformanın değişmeyen bir aksesuar olarak sunulması, özel yaşamdan yoksun Önder'in her şeyi ile kendisini yurduna adadığını gösterir bize; zirvedeki lider, en temel fizloyojik ihtiyaçlarından bile arınmıştır neredeyse; onu yemek yerken ya da tuvalette düşünemeyiz; basbayağı dinlenirken dahi çalışmaktadır -en azından resmi haberlerin yorumu hep böyledir."[233]

Portrelerin propaganda amacıyla kullanılması fotoğrafla ortaya çıkan bir durum değildir. Burke'ün belirttiği gibi, pek çok insan, bir portrenin belirli kişinin belirli bir andaki görünüşünü, bir vesikalık fotoğraf veya aynadaki yansıma gibi kusursuz biçimde yansıttığına inanmaya yatkındır. Pek çok nedenle, bu eğilime karşı konması gerekir. Öncellikle, portre tabloları da, tıpkı diğer resim türleri gibi, ancak zaman içinde yavaş yavaş değişime uğrayan bir kalıplar sistemine göre oluşturulan bir sanat türüdür. Poz verenlerin duruşları ve mimikleri ile çevrelerinde bulunan aksesuarlar belli bir kalıp içinde ve çoğu kez muhtelif anlamlarla yüklüdürler. Bu anlamda, portre simgesel bir biçimdir. [234] Bu simgesel biçim, propaganda yöntemi olarak kendini gösterebilir. Çünkü, "... bu türün kalıplarında, poz vereni belli bir şekilde, çoğu kez de olumlu bir şekilde, yansıtmak

233- Ergüven, a.g.e., s. 39.

234- Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 26.

gibi bir amacı vardır... Poz verenler genellikle resim yapılırken en güzel kıyafetlerini giyerler, bu yüzden tarihçiler portrelere günlük giyimin kanıtları gibi yaklaşırsa yanılmış olur. Özellikle 1900'den önce yapılmış portrelere poz verenler muhtemelen en iyi tavırlarını takınıyorlardı... Dolayısıyla bir portre, 'açık sözlü' makinenin her şeyi olduğu gibi çektiği fotoğrafın yağlıboya dengi olmaktan ziyade, sosyolog Erwing Goffman'ın deyişiyle 'ben'in sunumu'nun bir kaydıdır ve bu süreçte sanatçı ile poz veren danışıklı dövüş içindedirler."[235]

Propaganda amaçlı portrelere genellikle iktidar olan kişilerin portrelerinde rastlanmaktadır. Örneğin, Jacques-Louis David'in Napolyon'u çalışma odasında resmeden tablosu, iktidarın görece yeni bir yüzünü ortaya koymaktadır. Geceyi sabaha bağlayan saatlerde (bir mum yanıyor ve saat neredeyse geceyarısı dördü çeyrek geçeyi gösteriyor) bile masasının başından kalkmayan bürokrat olarak hükümdar tablosu diğer pek çok resme de örnek olmuştur:

> "Demokrasi çağına geçerken diğer bir uyarlama biçimi ise önderin erkekliğini, gençliğini ve atletikliğini vurgulamak oldu. Örneğin Mussolini ister askeri üniformasıyla, ister beline kadar çıplak olsun koşu esnasında fotoğraflanmaktan hoşlanırdı. ABD başkanlarının çoğunun golf oynarken fotoğrafları vardır. Bu tip imgeler 'halka malolmuş' hükümdarlık diyebileceğimiz bir tarzı oluşturur. Bu tarz, devlet başkanlarının fabrikaları ziyaret ederek sıradan insanlarla konuştuğu ve tokalaştığı ya da siyasetçilerin çıktıkları gezilerde bebekleri öptüğü sırada çekilen fotoğraflarda ve Vladimir Serov'un, Rusya'nın en güçlü adamını, ikisi masasında oturan üç köylüyü dikkatle dinleyerek onların gereksinimlerini özenle not alır halde resmettiği Lenin'i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar adlı eserinde olduğu gibi, hükümdarın ulaşılabilirliğini sergileyen tablolarda görülebilir."[236]

235- a.g.e., s. 28.
236- a.g.e., s. 78.

Ergüven, Tansu Çiller'in* bütün yapıp ettiklerini hatırlatarak, ara seçim dolayısıyla çektirdiği fotoğrafa bakınca içimize su serpiliyor, rahatlıyoruz; dini bütün, hanım hanımcık bu kadın hepimizin bacısı; Türkiye'yi tek başına yönettiği sürece suçlu suçsuz herkesi kollayıp şefkatle bağrına basacak -ne de olsa anacıl bir kadın, erkek gibi vahşi değil o, demektedir. Çiller'in araseçimler için kullanılan kampanya fotoğrafı için, fotoğraf değil, bir beceriksizlik anıtı sanki, değerlendirmesi yapan Ergüven'e göre Çiller, "...beceremediği bir rolü oynamaya çalışırken basbayağı hafife alıyor bizi; karşısındakinin (seçmen) ne kayda değer bir zekâ yaşı, ne de belleği var çünkü! Bu yüzden vermek istediği mesajın içeriği şaibeli olmaktan öte, inandırıcı da değil. Nitekim propaganda amacıyla çekilmiş bu fotoğrafa ilk tepki önce kadınlardan geldi. Her şey açıkça ortadaydı; kendi yaşama biçimine sahip çıkamayan Çiller'in 'tesettürdeki kadın' imgesiyle oy avcılığına kalkışması düpedüz insanca saygısızlık ve din sömürüsüydü."[237]

Tansu Çiller örneğinde de görüldüğü gibi propaganda amaçlı portre kullanımında çok dikkatli davranmak gerekmektedir. (şekil 26) İmaj Yönetimi olarak adlandırılan bu konu oldukça önemlidir. Sontag bu konuda şunları söyler:

> "Fotoğrafik portrenin normal retoriğinde yüzünü makineye dönmüş olmak ağırbaşlılığı, içtenliği, konunun esasının ortaya konuşunu simgeler. Yüzün önden görünüşünün törensel fotoğraflar (evlenmeler, mezuniyetler) için uygun olup siyaset adaylarını tanıtan panolarda kullanılan fotoğraflar için daha az uygun sayılması da işte bu yüzdendir. (Siyasetçiler için üç çeyrek bakış daha yaygındır; karşı karşıya gelmek yerine süzülerek yükselen, izleyenle ya da şimdiki zamanla kurulan bir ilişki yerine gelecekle kurulan daha yüce ve soyut bir ilişkiyi akla getiren bir bakış.)"[238]

---

*- DYP eski genel başkanı olan Tansu Çiller, 14 Haziran 1993- 06 Mart 1996 tarihleri arasında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kadın başbakanı olmuştur. 28 Haziran 1996-20 Haziran 1997 tarihleri arasında ise Dışişleri Bakanı ve Başbaşakan Yardımcısı olarak görev yapmıştır.

237- Ergüven, a.g.e., s. 42.

238- Sontag, a.g.e., s. 56.

Şekil 26. Propaganda Amacıyla Çekilen Fotoğraf

İyi hazırlanmamış bu fotoğrafta Tansu Çiller, halkın arasına karışan bir politikacı imajı çizmeye çalışmıştır. Ama fotoğraf bütün çelişkileri içinde barındırmaktadır. Ergüven'in belirttiği gibi, "solunda görünen kadının parmakları ne kadar erkeksi ve kaba ise onunki o kadar zarif; birinin eli oklavayla açılan yufkanın izini taşırken, öbürününki nemlendirici kremle beslenmiş olmanın ayrıcalığını yansıtıyor. Çiller, sözümona 'sizlerden biriyim' diyor, ama başta kendisi inanmıyor buna.' Tam tersi bir örnek ise deprem sonrası, deprem bölgesindeki bir bebeği kucağına alan Bill Clinton fotoğrafıdır. (şekil 27) Daha önceden planlandığı belli olan bu kompozisyonda Clinton, merhametli bir baba gibi gösterilmiş ve medya aracılığıyla bu görüntüden pek çok kişinin etkilenmesi sağlanmıştır. Peter Burke'e göre, 'İmaj Yönetimi' vurgulanması gereken önemli bir konudur:

"İradenin Zaferi'nde, Hitler daha uzun boylu görünmesi için alttan fotoğraflanmış ve gökyüzüne karşı gösterilmiştir. Fyodor Şurpin'in Stalin portresinde de aynı yöntem kullanılmıştır.

Kısa boylu diktatörlerden biri olan Mussolini, birliklerini denetlerken ve selamlarını alırken tabureye çıkardı. Aynı şekilde, Çavuşesku'nun fotoğrafları, Romanya Komünist Partisi gazetesi Scientia'da yayınlanma izni verilmeden önce kırışıklıklardan arındırılırdı. Çavuşesku da kısa boylu bir adamdı ve bu gerçeğin gizlenmesi için büyük emek harcanırdı. İngiliz tercümanının anlattığına göre, 'Çavuşesku'nun havalimanlarında yabancı temsilciler ile resimleri, en az diğer kişi kadar iri görünmesi için hep dar açıdan çekilirdi.' Yaşadığım ülkeye biraz yaklaşacak olursak, kraliyet ailesinin İngiltere'deki gazetelerde yayınlanan fotoğrafları ile yabancı gazetelerde yayınlananlar arasında bir karşılaştırma yapmak, oto-sansürün önemini göstermeye yetecektir."[239]

Şekil 27. ABD Eski Başkanı Bill Cliton ve Bebek.

Milan Kundera, 'İmagoloji' adlı yazısında, şunları söyler: "Siyaset adamı gazeteciye bağımlıdır. Gazeteci kime bağımlıdır peki? Kendilerine aylık ödeyenlere. Onlara aylık ödeyenler de reklamları için gazetelerde yer ya da radyolarda zaman satın alan reklam

239- Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 80.

ajanslarıdır. Ama ürünün satılması sanıldığı kadar önemli değildir."[240]

Fotoğraf, reklamlar için vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Berger'a göre: "Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz... Tarihte hiçbir toplum böylesine kalabalık imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir... Reklamlarla her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemiz önerilir." [241] Bu duruma gösterilecek bir örnek ise August Sander'in 'Dansa Giden Köylüler' (şekil 28) fotoğrafıdır. Bu fotoğraf 1914 yılında, köylülerin takım elbise giymesine neden olan yeni iletişim araçlarının etkisini ve değişen yaşamları anlatır:

> "Üç genç adam, Avrupa'nın kırsal kesiminde bu tür elbiseleri giyen olsa olsa ikinci kuşaktan geliyorlar. O tarihten 20 ya da 30 yıl öncesinde bu tür elbiseler köylülerin alabilecekleri fiyata bulunamazdı. Günümüzdeki köylerde, en azından Batı Avrupa köylerinde, gençler arasında resmi koyu renk giysiler ender görülür oldu. Ancak bu yüzyılın büyük bir kısmında çoğu köylü -ve çoğu işçi- kutlamalarda, Pazar günlerinde ve ziyafetlerde üç parçalı koyu renk elbise giyerdi... Ancak, bu hareketsiz fotoğrafta takım elbiselerin, bunları giyenlerin toplumsal sınıfını saklamak bir yana, altını çizip vurgulamasındaki temel neden, belki de hayattakinden daha canlı biçimde ortaya çıkıyor. Üstlerindeki takım elbiseler şekillerini bozuyor. Bu elbiselerin içinde bedensel özürleri varmış gibi görünüyorlar. Giysilerde geçmişte kalmış bir stil, modaya tekrar sokulana kadar genellikle garip görünür... Elleri çok kocaman, bedenleri çok ince, bacakları çok kısa görünüyor. (Bastonlarını sanki sürü güdüyorlarmış gibi tutuyorlar.)... Ama kimse köylüleri takım elbise almaya zorlamış değildir;

240- Milan Kundera, Ölümsüzlük, Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul, 1998, s. 129.
241- Berger, Görme Biçimleri, s. 129-131.

dansa gitmekte olan üçlünün giysilerinden açıkça gurur duydukları ortadadır. Takım elbisenin sınıf hegemonyasının bir klasiği, kolayca öğretilir bir örneği haline gelmesinin nedeni tam da budur."[242]

Bu elbiseleri köylülere giydiren, reklamdır. Aynı şekilde bu takım elbiseler bir ideolojinin simgesi olarak da köylüler tarafından tercih edilmektedir. Takım elbise iktidarı simgelemektedir. Tam bu noktada Kundera, biri pazarın, öteki ideolojinin hizmetinde olduğundan reklam ve propagandanın birbirinden ayrı şeyler olmadığını düşünmektedir. Günümüzde fotoğrafın artan etkisiyle reklam ve propaganda birbirine karışmış gibi görünmektedir. Nasıl propagandanın yerini reklam almış gibi görünüyorsa, demokrasinin yerini de tüketim kültürü almıştır. Berger'ın söylediği gibi: "Reklam toplumda demokratik olmayan her şeyi örtbas etmeye, bu eksikliklerin bedelini ödemeye de yardım eder. Üstelik dünyanın geri kalan kesiminde yer alan olayları da gözden siler. Dünyayı yorumlar"[243] Fotoğrafın artan etkisi sonucunda ise propaganda ve reklamlar kitlelere çok çabuk ulaşırlar. Ama yinede propagandanın yerini reklamın aldığını söylemek doğru değildir. Çünkü günümüzde propagandanın her türlü yöntemi kullanılarak, hedefe ulaşılmaya çalışılmaktadır. Reklam ise propagandanın bir parçası olabilmektedir. Bu parçanın en önemli ayaklarından biri de fotoğraftır.

4.5. Fotoğrafın Belgeciliği

Steichen, 'Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı' adlı makalesinde, fotoğrafın belgeciliği ile ilgi şunları söyler;

"İnsan, üzerinde yaşadığı dünyaya ve bu dünyanın elli milyon yıl önceki durumuna ilişkin ilk bilgiyi, kayalardaki fosil biçimindeki görüntülerden elde etmiştir. İnsanın ürettiği ilk

242- Berger, O Ana Adanmış, s. 51-57.
243- Berger, Görme Biçimleri, s. 149.

görüntüler, kullandığı ilk iletişim araçları, görüntülerin mağara duvarlarına çizildiği Taş ve Buzul çağlarına değin uzanır. İnsanın işitsel olmayan ilk ileşitim aracı, görüntülerden oluşan el yazısıdır. Bugün görüntü yaratmanın bu olağanüstü sürecine ve bu görüntüleri yaratan çok sayıda fotoğrafçıya sahibiz. Fotoğraf, doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolünde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir. Fakat belgeciliği onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, deklanşöre basıldığı anda tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı tarihçilere bağlıdır artık."[244]

Şekil 28. August Sander, Dansa Giden Köylüler.

244- Edvard Steichen, Fotoğraf İnsanlığın Tanığı Ve Kayıt Aracı, Çev. Abdullah Ersoy, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, s. 2.

Peter Burke'e göre, fotoğraf tarihinin ilk günlerinden itibaren, bu yeni medyanın, tarihin yardımcısı olduğu öne sürülmüştür. Tarihçilerin sorunu ise bu fotoğraflara güvenilip güvenilmeyeceği ve bu güvenin derecesidir. Bugün pek çok insanın, ailelerini ve gittiği tatilleri ölümsüzleştirdiği 'şipşak fotoğraf kültürü' hala tablolar ile bu fotoğrafları aynı düzeyde algılamak ve tarihçiler ile sanatçılardan da aynı gerçekçi yansımaları beklemek arzusunu barındırmaktadır.[245] Steichen, tam da Burke'ün söylediklerine uyan bir fotoğrafçıdır. Fotoğrafın tarihin tanık aracı olduğuna inanır. Her fotoğraf makinesi sahibini bir tarihçi olarak nitelendiren Steichen'in sorusu, bu olanağın nasıl kullanılacağı ile ilgilidir. O, üretilen malzeme arasından gelecek için saklanacakların nasıl çekileceği üzerine düşünmektedir. Aslında bu düşüncelerinde haklılık payı vardır. Çünkü fotoğraf ile en gerçekçi resimlere ulaşılmıştır. Ama önemli olan gerçekçilik mi, yoksa gerçeklik midir? Bu sorunun üzerinde durmak, fotoğrafın konumunun tartışılması gerektiği anlamına gelmektedir.

Fotoğraflar, özellikle tarihin dönüm noktalarında, doğru kullanıldığında önemli bir belge olmaktadır. Ancak her fotoğrafı belge olarak görmek yanlış bir tutumdur. Lewis Hine'in belirttiği gibi, fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir. Burke, gerçekten de fotoğrafçılıkla birlikte tarihsel bilgileri algılayışımızın değişime uğradığı doğru olabilir, demektedir. Ama fotoğrafın her zaman güvenilir bir tarihsel belge olarak kullanılabilirliğine şüphe ile bakmaktadır. Gazetelerin uzun zamandır fotoğrafı, gerçekliğin kanıtı olarak kullanması Burke'e göre, Barthes'ın 'gerçeklik etkisi' olarak adlandırdığı olguya kuvvetli bir katkıda bulunmaktadır. "Örneğin, şehirlerin eski fotoğrafları söz konusu olduğunda, özellikle de bunlar bir duvarı kaplayacak kadar büyütüldüğünde, izleyici fotoğrafın içine girip sokakta yürüyormuş hissine kapılabilir."[246]

Fotoğraf büyütüldükçe gerçeğe yaklaşan sadece boyutlarıdır. Aynı şekilde renkli fotoğraf bulunduğunda da gerçeğe bir adım daha yaklaşıldığı izlenimi vermiştir. Thorold Dickinson'ın, fotoğraf için de uygulanabilir olan düşüncesine göre, "Ciddi sinemacılar, seçtik-

245- Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 21.
246- a.g.e., s. 22.

leri konular kendilerini zorlamazsa renk kullanmaktan kaçınmışlardır. Yaklaşımları, nedensel olduğu gibi içgüdüseldi. Renk gerçekliğe doğru bir adımdır.[247] Bir fotoğraf renkli olduğunda, konuyu daha da gerçekçi kılabilir. Ama bu onun gerçekliği anlattığı anlamına gelmez. Geçmişte resimde de bir çok renkli boya kullanılarak yalan söylendiği olmuştur. Aynı şekilde fotoğraf, renk ile daha gerçekçi olurken, arkasındaki göz yanıltıcı olabilir. Buradan hareketle, fotoğraf asla tarihin kanıtı değildir, sürekli bir yalan içindedir gibi yargılara varmak da yanlıştır. Burke fotoğraf için; 'Diğer kanıt türleri gibi fotoğraf da hem kanıttır, hem tarihtir', der. Önemli olan fotoğrafların kanıtlığını iyi değerlendirmektir. Fotoğraf, gerçek bir görüntünün makine aracılığı ile doğrudan aktarımıdır. Barthes bu durumu şu şekilde anlatır:

> "Ben diyorum ki, 'fotografik gönderge' görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir... Burada üst üste bir çakışma vardır: gerçeklik ve geçmişin çakışması... O halde Fotoğrafın noema'sının adı şu olmalıdır; 'Bu vardı', ya da yine: Yolagelmez olan. Latincede (belli nüansları aydınlattığı için kesinlikle gerekli bir bilgiçlik) buna kuşkusuz interfuit denirdi: görmekte olduğum şey burada, sonsuz uzaklık ile özne (işletici ya da izleyici) arasında kalan bu mekanda idi; buradaydı, ancak daha şimdiden geri atıldı."[248]

Fotoğrafın, resimden farklı olarak, var olanı kaydetmesi ona belgeci bir nitelik kazandırır. Çünkü Price'ın belirttiği gibi, fotoğraf nesneler dünyasıyla nedensel bir bağlantıdadır. Fotoğraflarda, resimlerde olduğu gibi tek boynuzlu at olmaz, olsa da kimse inanmaz.[249] Fotoğrafın, resimden farklı olarak, var olanı kaydetmesi ona belgeci

247- Thorold, Dickinson, Sinemanın Evrimi, Çev. Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yayınları, İstanbul 1986, s. 77.
248- Barthes, Camera Lucida, s. 96.
249- Price, a.g.e., s. 5-6.

bir nitelik kazandırır. Ama bu belgecilik beraberinde fotoğrafın gerçekliği kaydettiği bilgisini getirmez. Burke'ün belirttiği gibi, ilk fotoğrafçıların ileri sürdükleri nesnellik düşüncesi, ışık ile temas ettiğinde nesnelerin kendilerinin fotoğraf klişesinde iz bıraktığı, bu yüzden de ortaya çıkan görüntünün insan elinden değil de 'doğanın kaleminden' çıkma bir iş olduğu savı ile desteklenmişti. 'Belgesel Fotoğrafçılık' terimi ise 1930'larda Amerika'da ('belgesel film' teriminden kısa bir süre sonra) sıradan insanların, özellikle de yoksulların günlük yaşamlarından sahneler için kullanılmaya başlanmıştı. Jacob Riis ve Dorothe Lange ile Colombia Üniverstesi'nde sosyoloji eğitimi alan ve çalışmalarını 'Toplumsal Fotoğrafçılık' olarak adlandıran Lewis Hine gibi sanatçıların objektiflerinden yansıyanlar, bu fotoğrafçılığa örnektir. Riis, Lange ve Hine'nin çalışmaları gibi ünlü örneklerde, fotoğrafların toplumsal ve siyasal bağlamı hakkında bir şeyler söylemek mümkündür. Bu fotoğraflar toplumsal reform kampanyaları için yapılan tanıtım çalışmalarının ve Yardım Dernekleri Birliği, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi ve Kaliforniya Acil Yardım İdaresi gibi kurumların hizmetine sunulmuştur. Bu yüzden de bunlar, örneğin çocuk işçi istihdamı, iş kazaları ve kenar mahallelerde yaşam üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu imgeler genelde izleyicilerin acıma duygularına hitap edecek şekilde tasarlanmıştır.

Fotoğrafın dokusu da mesaj içerir. Sarah Graham Brown, yumuşak kahverengi tonlarında bir baskı 'mazide kalanlar' ile ilgili huzurlu bir hava yaratırken, siyah beyaz bir resim 'katı gerçek' hissi verebilir, demektedir. Siegfried Kracauer, tarihçilerin de tıpkı fotoğrafçılar gibi, gerçek dünyanın yönünü ortaya koyacaklarının seçtiklerini göstermek için, nesnel tarihin simgesi olan Leopold von Ronke ile az çok çağdaşı olan Daguerre'i karşılaştırmıştır. 'Bütün büyük fotoğrafçılar motifi, açıyı, lensi, filtreyi emülsiyonu ve dokuyu kendi sağduyularına göre seçmekte serbest davranmışlardır. Rank farklı mı davranıyordu?' Stryker da 'Fotoğrafçı bir konuyu seçtiği anda, bir tarihçinin dile getirdiği önyargıya denk önyargının temeli üzerinde çalışıyor olur', demiştir.[250]

250- Siegfried Kracauer'den Aktaran, Peter Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 23.

Bazen fotoğrafçılar, çekecekleri görüntülere müdahale ederler. Tıpkı 1880'lerden önce, sehpalı fotoğraf makinelerinin ve yirmi saniyelik pozların çağında, insanlara nerede durmaları ve nasıl davranmaları gerektiğini söyledikleri gibi. Poz süresi sorununun olmadığı dönemlerde de, örneğin, O.G. Rejlander meşhur titreyen sokak çocuğu fotoğrafını çekerken 'poz vermesi için eline beş şilin tutuşturduğu Wolverhampton'lı bir çocuğu paçavralara büründürerek yüzünü çamura bulamıştır. Bazı fotoğrafçılar ise nesneleri ve insanları düzenlemek için diğerlerine oranla daha fazla müdahale etmiştir. Fortune ve Life dergileri için çalışan Margaret Bourke-White, 1930'larda ABD'deki kırsal yoksulluk konusunda çektiği resimlerde Dorothea Lange'e göre daha müdahaleci davranmıştır. Aynı şekilde Amerikan İç Savaşı fotoğraflarında görülen bazı 'cesetler' de kuşkusuz makinenin önünde rica üzerine poz veren sapasağlam askerlerdi. İspanyol İç Savaşı'nın en ünlü fotoğraflarından birinin, Robert Capa'nın ilk kez 1936'da bir Fransız dergisinde yayımlanan 'Bir Askerin Ölümü' (şekil 29) adlı fotoğrafının özgünlüğü de benzer gerekçelerle tartışılmıştır. Kaynaklara eleştirel yaklaşmak şart. Sanat eleştirmeni John Russel'in belirttiği gibi, fotoğrafların sunduğu kanıtlar 'eğer bunları çapraz incelemeye tabi tutabiliyorsanız çok işe yarar.' Bu tip çapraz-incelemeye en iyi örneklerden biri, havadan çekilen fotoğrafların (aslında Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında keşif yöntemi olarak geliştirmişti), Ortaçağ tarımı ve manastır tarihçileri başta gelmek üzere, tarihçiler tarafından kullanılmasıdır. 'Fotoğrafın verilerini plan ile birleştiren' ve toprak yüzeyinde bulunan, ancak yerdeki insanların göremedikleri farklılıkları kaydeden hava fotoğrafçılığı, değişik ailelerin işlediği arazi şeritlerini, terk edilmiş köylerin yerlerini ve manastırların planlarını ortaya çıkarmış bulunuyor. Böylece geçmişin keşfini mümkün kılıyor.[251]

Steichen, iki dünya savaşında da görev almış bir fotoğrafçıdır. Savaşların yıkıcılığını görmüş, insanların birbirinden farklı olmadıklarını anlamış ve 1955 yılında açtığı 'İnsan Ailesi' adlı sergisiyle de bunu ispatlamaya çalışmıştır. Bu sergiyi hazırlarken yardımcılarıyla

251- Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 22-26.

birlikte iki milyondan fazla fotoğrafı gözden geçiren Steichen, beş yüz fotoğraflık bir sergi hazırlamıştır. Sergide her tür fotoğrafa yer verir. Sadece amacın dışına çıkacak fotoğrafları sergilemez. Steichen bu konuda şöyle bir örnek verir: "Patlayan bombaların fotoğrafları çok güzel görüntülerden oluştuğundan, savaş fotoğraflarının çoğunun söylediği bir tür yalanı içeriyordu. Bu odada bulunduğum bir sırada, sergiyi gezmekte olan bir adamın şu sözlerini duydum: 'Güzel bir gün batımı gibi. Son gün batımı olacak'. O anda, bu fotoğrafın anlatmak istediğini verdiği izlenimini edindim."[252] Altmış sekiz ülkeden gelen iki yüz yetmiş üç fotoğrafçının çektiği beş yüz üç fotoğraftan oluşan 'İnsan Ailesi' adlı sergi için Sontag, şunları söyler:

Şekil 29. Robert Capa, Bir Askerin Ölümü

"Fotoğraflardaki insanlar tüm ırklardan, yaşlardan, sınıflardan, fiziksel tiplerden geliyordu. Bazılarının olağanüstü derecede güzel vücutları vardı; bazılarının güzel yüzleri vardı. Aynı Whitman'ın şiirlerinin, okuyucularını kendiyle ve Amerika'yla özdeşleştirmeye özendirmesi gibi, Steichen de bu sergiyi düzenlerken her izleyicinin gösterilen çok sayıdaki insan-

252- Steichen, a.g.e., s. 7.

la ve potansiyel olarak da her bir fotoğrafın konusuyla, yeni Dünya Fotoğrafının vatandaşlarıyla kendilerinin özdeşleştirmelerini amaçlamıştı."[253]

Pek çok ülkede tekrarlanan sergiyi üç buçuk milyon insan gezmiş ve İnsan Ailesi kitabının satışı 1950'li yıllarda bir milyona ulaşmıştı. Steichen'e göre; bu, fotoğrafın evrensel bir dil olduğunun, tüm insanlara seslendiğinin ve insanların böyle bir dile özlem duyduğunun kesin kanıtıdır. "Bir Japon ozanın dediği gibi, 'aynaya baktığınızda, siz yansımanızı değil, yansımanız sizi görür.' Bu insanlar yaşamın aynasına bakmakta ve yansımaları onlara bakarak gülümsemektedir."[254]

Sontag, fotoğrafın böyle büyük kalabalıkları tekrar Modern Sanat Müzesi'ne çekmesi için aradan on yedi yıl geçmesi gerekecekti, bu bekleyiş, Diana Arbus'un 1972'de açılan retrospektif sergisi içindi, der. Sontag'a göre, Arbus'un sergisinde yer alan, hepsi aynı kişi tarafından çekilmiş olan ve birbirine benzeyen yüz on iki fotoğraf, Steichen'in fotoğraflarındaki güven verici sıcaklığın tam tersi bir duygu uyandırıyordu. Hoş görünüşlü ve insanca işlerini yapan temsili insanlar yerine, Arbus sergisi, poz vermek, çoğu kez de içtenlikle ve güvenle izleyicisine bakmak için bir an duralamış olan çeşitli ucubeleri ve uç vakaları birbiri ardına sıralıyordu. Bunların çoğu çirkindi; grotesk, gurur okşayıcı olmayan giysileri vardı; iç karartıcı ya da yavan bir ortamda bulunuyorlardı. Arbus'un işleri, izleyenleri bu paryalarla ve sefil görünüşlü insanlarla kendilerini özdeşletirmeye çağırmaz. Arbus için insanlık 'tek' değildir.[255] Her dönemin kendine özgü şartları vardır. Arbus da kendi döneminin gerçekliğinin fotoğrafını çekmiştir.

Fotoğraf, gerçekçi olması nedeniyle, gerçekliğin anlaşılmasında en etkili yollardan biri olarak kullanılmıştır. Bu durum (her) fotoğrafın gerçeği yansıttığı anlamına gelmez. Çünkü endüstri toplumunda gerçeklik parçalanmış bir haldedir. Her sınıfın ayrı gerçeklik anla-

253-Sontag, a.g.e., s. 50.
254- Steichen, a.g.e., s. 7.
255- Sontag, a.g.e., s. 50-51.

yışları vardır. Bir burjuva için fakir bir mahallenin fotoğrafı -eğer güzel çekilmişse- acıma duygusu uyandırırken varolan gerçekliği değiştirme isteği uyandırmaz. Ancak yoksul bir mahallede yetişmiş fakir birisi böyle bir fotoğraf karşısında varolan koşulları değiştirmek isteyebilir. Bunun nedeni ise fotoğraf değil, yaşadığı deneyimdir. Bu nedenle fotoğrafın değiştirici gücünden söz etmek de zordur. Sadece mevcut koşulların fotoğrafı çekilir. Ayrıca çekilen her fotoğrafta fotoğrafçının yorumu vardır. Bu türlü nedenlerden dolayı, hayal edilene, fotoğraf aracılığıyla ulaşılamaz. Steinchen'ın, insanlığın aslında 'tek' olduğunu anlatmaya çalıştığı sergi, milyonlarca insan tarafından ziyaret edilmesine karşın, savaşlar, soykırımlar devam etmiştir. Ya da Arbus'un fotoğrafını çektiği insanlar hala pek çok insanın gözünde 'öteki'dir. Ama yine de fotoğraf, mevcut olana tanıklık etmeye devam eder. Çünkü görünene en yakın imge fotoğraftır.

1937 yılında sel felaketi sonrası insanların yaşadığı zorlukları gösteren Margaret Bourke-White'ın Life Dergisi* için çektiği fotoğraf (şekil 30) sınıf ayrımı gerçekliğini en iyi gösteren fotoğraflardan biridir:

> "Bourke-White Lousville'e ulaştığında kentin yarısının sular altında kalmış olduğunu gördü. Burada yaşayan insanlardan, özellikle siyahlar selden önemli ölçüde etkilenmiş ve kentte zencilerin yaşadığı kesim tümüyle sulara gömülmüştü. Kızıl Haç görevlileri bu bölgede yoğun olarak çalışıyorlardı. Bourke-White burada kazazede zencilerin yemek almak için oluşturdukları bir sırayı fotoğrafladı. Zencilerin oluşturdukları bu sıra Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği tarafından yap-

*- Life, 1936 yılında kurulmuştu ve yeni bir anlatım biçimi olan -görüntüsel anlatım- biçimini yoğun olarak kullanıyordu. "Life, basın fotoğrafı için önemli bir okuldur. Pek çoğu derginin çatısından yetişmiş ya da geçmiş Clarance White, Imogen Cunnigham, Man Ray, Alfred Eisenstaedt, Wegee (Arthur Fellig), Eliot Porter, Richard Avedon, Diane Arbus, Duane Michals, Bruce Davidson, Jerr Uelsmann gibi fotoğrafçılar son biten yüzyılın unutulmazları arasına girmiş çok önemli isimler olurlar." (Bkz. Engin Özendes, Yüzyılın Fotoğrafları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 20).

tırılan ve 'Amerikan tarzı yaşam biçimi'ni (American Way of Life) öven dev panonun önünden de geçiyor ve Bourke-White'ın çektiği fotoğrafta bu panoyu ve önündeki zencileri görüntülüyordu. Theodor M. Brown'ın dediği gibi bu, 'bir işsizlik ya da yoksullara yardım görüntüsü' değildi. Buna rağmen bu fotoğraf defalarca, eşitsizliği, yoksulluğu kınamak için kullanıldı. Başka bir deyişle bu fotoğraf özel, yerel ve geçici bir acil durumda doğmasına rağmen, çok daha genel bir anlatım yüklendi. Bu nasıl oldu acaba?"[256]

Şekil 30. M. Bourke-White, Bir Sel Felaketi Sonrası Oluşan Yemek Kuyruğu, ABD, 1937

Bir fotoğrafın farklı okumalarının olması, gerçekliğin yalın olmaması ile ilgilidir. Eski toplumlardaki gerçeklikle bugünkü gerçeklik

256- John A. Walter, Bir Fotoğraf Üzerine Notlar, Çev. Ahmet Tolungüç, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, Ankara, 1985, s. 1-2.

anlayışı arasındaki en önemli fark da budur. Bugün bir fotoğrafın gönderdiği mesaj fotoğrafı çeken kişinin amacının dışına çıkıyorsa bunda en büyük etken toplumun sınıflara ayrılmasıdır. Çünkü üreten ile yöneten arasında gerçekliği algılayışta derin farklılıklar söz konusudur. Bu nedenle Bourke-White'ın çektiği fotoğraf; eşitsizliği, yoksulluğu kınamak için kullanılmıştır. John A. Walker, Bourke-White'ın fotoğrafı hakkında şunları söyler:

> "Fotoğrafın çerçevelenişi ele alındığında iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Simgesel olarak iki görüntü vardır; üstte yer alan pano görüntüsü ve altta yer alan gerçek insanlar. Ve bu iki görüntü fotoğraf içinde bütünleştirilmiştir. Böylece birbirinden farklı konumlarda farklı anlamlar yüklenebilecek iki ayrı görüntü rastlantısal olarak ve üstüste getirilerek daha önceki iki anlamdan tümüyle farklı üçüncü bir anlamla yüklenmiştir."[257]

Bu yazıda hiçbir yorum yoktur. Fotoğrafın görünen halinin anlatımıdır. Ancak bu noktadan sonra yapılan yorum gerçekliğin algılanışı ve muhalif bir gözün gerçekliği nasıl gördüğü ile ilgilidir. Walker'a göre, panodaki görüntü resim içinde resimdir ve bundan dolayı gerçek olan insanların gerçekliğini daha da güçlendirmekte ve çarpıcılığını arttırmaktadır. Tersinden bakıldığında ise, gerçek insanların gerçek görüntüleri panonun yapaylığını vurgulamaktadır. Panodaki görüntünün yapaylığı ile fotoğrafın gerçekliği arasındaki çelişki, diğer yandan simgelenmekte olan kişilerin yüz ifadelerine de yansımaktadır. Panodaki beyaz insanlar idealize edilmiş kişiliklerdir. Halbuki zenciler içinde bulundukları koşullardan ötürü tek tip bir kişilik ortaya koymaktadır. Bu fotoğrafın üst sağ köşesinde bir tel parçası, Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği'nin sloganında (Dünyanın en yüksek yaşam düzeyi) yer alan 'yaşam' sözcüğünü adeta yalanlarcasına çizmektedir. Sonuçta bu fotoğraf iki eleştirel nokta içermektedir. İlki ırkçılık, ikincisi ise ekonomik sömürü. Walker, Bourke-White için de şunları söyler: "Bu fotoğrafı çekmek

257- a.g.e., s. 3.

için konusuna yönelttiğinde yukarıdaki anlamda siyasal bir amacı yoktu, ancak böyle bir olasılığında bilincindeydi. Kullanmakta olduğu fotoğraf makinesinin hızı, akıp gitmekte olan anı durdurabilmesi, ona bir ressam karşısında açık bir üstünlük sağlamaktadır."[258]

Bu fotoğraf farklı bir şekilde de yorumlanabilirdi ya da başka bir fotoğrafçı böyle bir gerçekliği yakalamayabilirdi. Ama bu fotoğrafın herkesin görebileceği ortak bir mesajı vardı. Life dergisine bakan birçok kişi bu fotoğrafın sel felakati sonrası çekildiğini bildiği için orada olan insanların çektiği sıkıntıyı çok rahat algılayabiliyordu. Fakat John A. Walker'in belirttiği gibi bu fotoğraf anılan çerçeveden çıkarılarak tek başına kullanıldığında taşkına ilişkin bir ipucu içermediğinden çok daha genel ve önemli bir iletiyi yüklenmiştir. "Zaten Alman Propaganda Bakanı Goebbels'in aynı fotoğraf için 'Amerikan yaşam biçimi gibisi yoktur' yerine 'Tanrıya şükür, bizim yaşam biçimimiz daha iyi' gibi bir slogan uydurmasını sağlayan işte bu özelliğidir. Başka bir deyişle fotoğrafın taşkınla ilişkisi tümüyle koparılmıştır."[259] Bir fotoğrafın anlamından çıkartılması ve başka bir amaçla kullanılmasında en büyük iki etken fotoğrafın gerçekçiliği ve toplumsal gerçekliğin parçalanmışlığıdır.

Fotoğrafın, yaşanan bir olayı anlatmada en önemli ve sakıncalı yardımcılarından birisi yazıdır. Fotoğraf altı yazılar, fotoğrafın gazetede kullanımı sonrası ortaya çıkan bir durumdur. Steinchen, "... ben fotoğrafın daha çok kullanılmasını diliyorum. Ayrıca insanların, onları yazı yoluyla anlatıma alıştıran koşullandırmadan kurtarılmasını diliyorum. Söz ve yazı değer biçilmez zenginliklerimizdir. Fakat görüntü ile sözü bütünleştirmek ve ikisinin birlikte anlatılmasını sağlamak bizim görevimizdir." demektedir. Benjamin, gazetelerdeki altyazıların bir tabloya konan addan çok farklı karakterde olduğunu ve bu altyazıların bir direktif niteliğinde olduğunu söyler.

Fotoğraf altına konan yazılar, bazı durumlarda fotoğrafın belgeleyici niteliğinin üzerine çıkmaktadır. Bazen de fotoğrafın anlamını

258- a.g.e., s. 3.
259- a.g.e., s. 4.

Şekil 31. Nict Ut, Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar.

ve amacını saptırmaktadır. Ancak çekilen bir fotoğraf altyazı olmadan da anlaşılabiliyorsa gönderdiği mesajda çok fazla sapma olmamaktadır. Şu da bir gerçektir, her fotoğraf saptırılmaya uygundur. Bir fotoğrafın altyazısız anlaşılamaması fotoğrafçının bir hatası olabileceği gibi varolan gerçekliğin farklı yorumlanmasından veya yorumlanmak istenmesinden dolayı da olabilir. Bunun haricinde, bir fotoğraf, olmuş bir olayı doğrudan anlatmak zorunda değildir. Örneğin, bir deprem sonrası çocuğunu kaybetmiş bir anne fotoğrafı ile trafik kazası sonrası çocuğunu kaybetmiş bir annenin fotoğrafındaki acı aynıdır. Bunun için mutlaka yıkılmış binaların önünde veya çarpışmış arabaların etrafında fotoğraf çekmeye gerek yoktur. O fotoğraflar, altyazıdan kurtuldukları zamanda aynı acıyı göstereceklerdir. Barthes'ın çok doğru olarak belirttiği gibi fotoğrafların yaygaracı ol-

ması gerekmez. "Fotoğraf sessiz olmalıdır (yaygaracı fotoğraflar vardır, onları sevmem); bu bir ölçülülük sorunu değil, bir müzik sorunudur. Mutlak olan özellik ancak bir sessizlik hali ve çabası içinde sağlanabilir (gözlerimizi yummak görüntüyü sessizlikte konuşturmaktır)."[260]

Tüm bunların yanında, bir olayı belgelerken, bir çok fotoğrafçıda acıyı gösterme bencilliği vardır. Bunda karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Fotoğrafa bakan kişinin talebi de bu doğrultudadır. En etkili fotoğraflar acıyı 'en iyi' şekilde gösterenler olmuştur. Bir olayı belgeleyen fotoğrafçının bencilliğine en uygun örnek Vietnam Savaşı'nda napalm saldırısından kaçan çocukların fotoğrafıdır. (şekil 31) Bu fotoğrafta önde ağlaşarak kaçan beş küçük çocuk; arkada üç dört Amerikan askeri; daha geride koyu gri dumanlar, kapkara bir gökyüzü, yanan köyler, tarlalar; Samih Rifat'ın söylemesi ile 'cehennem' vardır. "Fotoğrafın en çarpıcı yeri tam ortasıydı; çırıpçıplak bir kız çocuğu, ağlayarak koşuyordu fotoğrafı çekene doğru. İnsanoğlunun aşağılanmasında ulaşılabilecek en uç noktalardan birini saptıyordu bu fotoğraf. İsa bir kez daha çarmıha geriliyordu sanki; bir kız çocuğunun çıplak, kemikleri sayılacak kadar zayıf bedeninde Tanrı bir kez daha öldürülüyor, saflık, iyilik, masumluk gibi şeyler ayaklar altına alınıyordu. Bir isyan kabarıyordu insanın içinde; acımayla karışık bir tiksinme duygusu. Dehşet!"[261] Rifat bu sözleriyle fotoğrafın karşısında yaşadığı duyguları anlatmaktadır. Ancak yıllar sonra, Vietnam Savaşı ile ilgili bir belgesel film izlerken, bu fotoğrafın çekim anının çekimini görür. Bunlar, o unutulmaz fotoğrafın gerçeğini birdenbire değiştiren ve kaydıran öğelerdir:

> "Her şeyden önce, fotoğrafta görünmeyen üç beş fotoğrafçı daha ve filme çeken kameraman. O beş çocuk koşarak, ağlayarak üstlerine gelirken, durup onlara sarılacak yerde geri geri yürüyen, kameralarını çalıştıran ve fotoğraf çekmeyi sürdüren

260- Barthes, Camera Lucida, s. 71.

261- Samih Rifat, Akla Kara Arası Fotoğraf Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 27.

> üç beş adam. Ve fotoğraftaki alanın sağında kalan iki seyirci; yanılmıyorsam bir iki asker daha. Ben hep tek bir fotoğrafçı, savaşın karmaşası içinde koşuşurken bu olağanüstü sahneye rastlamış ve bu ölümsüz kareyi yakalamış diye düşünmüştüm bu fotoğrafa baktığımda; fotoğrafçının görmediklerini -görmek istemediklerini-, arkasındakileri hiç aklıma getirmemiştim."[262]

Bu fotoğrafta fotoğrafçının bencilliği açıkça ortadadır. Bu bencillik fotoğrafın gerçeğini de değiştirir. Rifat, fotoğrafın saptadığı anla ilgili başka bir bilgi, fotoğrafın anlamını ve gerçeğini kolayca değiştirir, demektedir. Ama burada değişen Vietnamlı çocukların acısı değildir. Fotoğrafçının özelinde fotoğrafa duyulan güvendir. Hemen herkesin bildiği bu fotoğraf başka bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. O da fotoğrafın akılda kalıcılığıdır. Sontag'a göre; fotoğraflar bir akış değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalırlar. Her bir durağan fotoğraf saklanıp tekrar tekrar bakılabilecek ince bir nesneye dönüşmüş olan ayrıcalıklı bir andır. 1972'de dünyanın pek çok gazetesinin baş sayfasında çıkan Güney Vietnamlı çocuk fotoğrafı, kamuoyunda savaşa karşı duyulan tiksintiyi arttırmada televizyondan aktarılan yüzlerce saatlik barbarlıktan çok daha etkili olmuştur. Amerikan halkı eğer, bir bakıma on yıl sonra Vietnam'da yapılacaklardan çok daha büyük bir çevre yıkımı ve soykırım olan Kore savaşının fotoğrafik kanıtlarıyla karşılaşmış olsaydı, Kore Savaşı'na karşı suskunlukta bu denli uyuşma içinde olmazdı diye düşünülebilir.[263]

Vietnam savaşına karşı kamuoyu oluşmasında fotoğraf önemli bir etken olmuştur. Ama Kore savaşında aynı etkinliği gösterememiştir. Sontag'a göre bunun sebebi ideolojidir. Hiçbir fotoğraf kendi başına kamuoyu oluşturamaz. Ancak ideoloji ile desteklenmesi gerekmektedir:

262- a.g.e., s. 27-28.

263- Sontag, a.g.e., s. 34-35.

"Amerikalılar gerçekten de Vietnam'da acı çeken insanların fotoğraflarına ulaşabiliyordu (bunların çoğu askeri kaynaklardan geliyordu ve oldukça farklı bir kullanım için çekilmişlerdi), çünkü bu olay hiç de azımsanmayacak sayıda insan tarafından vahşi bir sömürge savaşı olarak tanımlanmış, fotoğrafçılar da bu fotoğrafları elde etme çabalarında arkalarında destek hissetmişlerdi. Kore savaşıysa bundan daha farklı anlaşılmıştı. -Özgür Dünya'nın Sovyetler Birliği ve Çin'e karşı verdiği mücadelenin bir parçası olarak- ve bu nitelendirme verildiğinde, Amerikan ateş gücünün sınırsız zulmünü gösteren fotoğraflar biraz anlamsız kaçacaktı. Bugün bir olay kesinlikle fotoğraflanmaya değer bir şey anlamına gelse de, hala o olayın nelerden oluştuğunu belirleyen tek şey (en geniş anlamıyla) ideolojidir. Bir olayın kendisi isimlendirilip tanımlanıncaya kadar, o olaya ait fotoğrafik ya da başka bir tür kanıt bulunamaz. Ve olayları oluşturabilen daha doğrusu tanımlayan şey hiçbir zaman fotoğrafik kanıt değildir; fotoğrafın katkısı her zaman olayın isimlendirilmesinden sonra gelir. Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olamayacağı, ilgili bir siyasi görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına herhalde yalnızca gerçekdışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır."[264]

Sontag, ideolojinin dışında, bir fotoğrafın toplumlarda tepki uyandırması, insanların bu tür görüntülere ne derece aşina oldukları-na bağlıdır, demektedir. Sontag'a göre fotoğraflar yeni bir şey gösterdikleri sürece şok yaratabilirler. Görüntülerin insanı uyuşturacağına inanan Sontag, "Fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olay, o olayın fotoğraflarının hiç görünmemesi durumundan daha gerçek hale gelir Vietnam savaşını düşünün. (Karşı bir örnek olarak da, hiç fotoğrafına sahip olmadığımız Gulag Takım Adaları'nı düşünün.) Ancak görüntülerle tekrar karşılaştıktan sonra o olay da giderek daha az gerçek hale gelir." der. Benzer görüntülerin birlikteliği alışkanlık nedeniyle etkisini yitirmektedir. Ancak, bugün nasıl, Vietnam Savaşı

264- a.g.e., s. 35.

denilince akla ilk gelen imge Napalm bombasından kaçan çocukların fotoğrafı oluyorsa, yıllar sonra da aynı fotoğraf aynı etkiyi yaratmaya devam edecektir. Elbette, o olayın yaşandığı dönem de oluşan ilk tepki hiçbir zaman tekrarlanmayacaktır ama, Gulag Takım Adaları örneğinde olduğu gibi, bir olayın "fotoğrafı çekilerek" belgelenmesi hiç belgelenmemesinden çok daha iyi bir durumdur. Sontag, "Nazi kamplarının ilk fotoğrafları çıktığında bunların hiçbir bayağı yanı yoktu. Otuz yıl sonraysa belki de bir doyum noktasına ulaşıldı. Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyandırdığı kadar öldürmüştür de," demektedir. Ama bugün Nazi dönemini yaşamamış bir insan o döneme ait vahşeti (yeniden canlandıran) sinemada gördüğünde, bir fotoğrafta gördüğünden daha az tepki duyar. Çünkü fotoğrafla o dönem varolan (canlı) insanlar belgelenmiştir. Berger ise bu konuda şunları söyler:

> "Fotoğraf geçmişin yadigarları, olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde varolmaya devam edecektir. Fotoğrafın, henüz toplumsal ve siyasal olarak ulaşılamamış insan belleğinin kehaneti olması mümkündür. Böyle bir bellek, geçmişten gelen her türlü imgeyi ne denli trajik, ne denli suçluluk dolu olursa olsun kendi sürekliliği içinde kucaklayacaktır... bu arada biz dünyanın bu durumunda yaşıyoruz. Gene de fotoğrafın başardığı bu kehanet olanağı fotoğrafın alternatif kullanımlarının hangi yönde gelişmesi gerektiğini gösteriyor... kapitalizmin elinde fotoğrafın nasıl kullanıldığına bakarsak, alternatif bir uygulamanın hiç değilse bazı ilkelerini belirleyebiliriz."[265]

Fotoğraf kapitalizm kültürü içinde kendi gerçekliğinin dışına çıkmıştır. Sontag belki de bu nedenle fotoğrafın sürekli görünmesi

265- Berger, O Ana Adanmış, s. 76-77.

sonucu kapitalizmin popülerleştirmesiyle, etkisinin kaybolacağına inanmaktadır. Barthes'a göre; "Fotoğraf çağı, aynı zamanda devrimlerin, savaşımların, suikastlerin, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların ve olgunlaşmayı yadsıyan her şeyin çağıdır ve kuşkusuz 'bu vardı'nın şaşırtması da gözden kaybolup gidecektir. Hatta kayboldu bile."[266]

Berger, bir fotoğraf çekilirken, fotoğrafçının kendisini dünyanın geri kalan kısmına haber ileten birisi olarak değil, fotoğraflanan olayların konusu olan insanların kayıt tutucusu olarak görmesi sonucu alternatif bir uygulama olacağını söyler ve bunu can alıcı bir ayrım olarak görür. Örnek olarak ise, İkinci Dünya Savaşı'nda çekilen, Rus Savaş Fotoğrafları'nı gösterir. Berger'a göre, "Bu fotoğrafları böylesine trajik ve olağanüstü kılan şey, onlara bakarken bunların generalleri hoşnut etmek, sivil halkın moralini yükseltmek, kahraman askerleri yüceltmek ya da dünya basınını sarsmak için çekilmediklerine inanmasıdır insanın: Bunlar acı çekenlere, gösterdikleriyle seslenen imgelerdir."[267] Bu gibi fotoğraflar daha sonra savaşta ölen yirmi milyon Rus için ve onların yasını tutanlar için anıt-belge olmuştur. Eski toplumlar yaşamın yerine konan anının ilksiz ve sonsuz olduğunu, en azından ölümü anlatan şeyin ölümsüz olması gerektiğini düşünmüştür. Bu ise Anıt'tır. Oysa fotoğrafı olmuş olanın genel ve biraz da doğal tanığı yapan modern toplum Anıt'ı terk etmiştir. Bir paradoks aynı yüzyıl hem Tarih'i hem de Fotoğraf'ı icat etmiştir. Ancak tarih pozitif formüllerle üretilen bir bellek ve mitsel zamanı bozan düşünsel bir söylemdir. Fotoğraf ise kesin ama geçici bir tanıklıktır. Artık süreyi duygusal ve simgesel olarak kavrayamıyoruz.[268]

Kapitalizm doğal olarak fotoğrafı kendine benzetir. Bu nedenle fotoğraf saf değildir. Parçalanmış bir gerçeklik ortamınındır. Yönetenin egemenliği altında, üreteni kontrol etme aracı olarak kullanılır. Bundan dolayı ideoloji fotoğrafa damgasını vurmuş ve fotoğraf gös-

266- Barthes, Camera Lucida, s. 112.
267- Berger, O Ana Adanmış, s. 79.
268- Barthes, Camera Lucida, s. 113.

teri aracı haline gelmiştir. Kapitalist toplumda fotoğrafçı salt kaydetme amacı taşımaz. Bu fotoğrafın başkaları (tüketici, yönetici v.s.) tarafından nasıl karşılanacağını da düşünür. Bu durum fotoğrafı pasifleştirir. Pasifleşen fotoğraf ise gerçek peşinde koşmaz. Ama Berger'ın belirttiği gibi, alternatif yöntemlerle çekilen fotoğraflar daha gerçektir. Çünkü bunlar tüketicinin düşünülmediği fotoğraflardır.

Yirminci yüzyılda, fotoğrafın etkinliği sürekli artmıştır. Savaşlar, katliamlar, gösteriler vb. hep fotoğraf aracılığı ile toplumların ilgisini veya tepkisini çekmiştir. Sözün ve yazının yeterli olmadığı her yerde fotoğrafa başvurulmuştur. Bazen de bir fotoğraf söze ve yazıya gerek kalmadan her şeyi anlatmıştır. Ancak fotoğrafın bir kullanım alanı daha vardır. O ise bugün hemen herkesin evinde bulunan fotoğraf makineleri ile gerçekleştirdikleri anı fotoğrafçılığıdır. Bu fotoğraflara gündelik yaşamın hemen her anında rastlanır. Ve insanlar, fotoğrafın bu popüler kullanımında, en saf halleriyle objektife gülümserler. Aile fotoğrafları, sevgili fotoğrafları, düğün fotoğrafları, tatil fotoğrafları, askerlik fotoğraflarında olduğu gibi. Sanki bu fotoğraflar çekilmese o an yaşanmamış olacaktır. Fotoğraflar yaşanan anın bir parçasını çekip almaktadır. Bu çekilen anlar ise bir albümün içinde yıllarca saklanır. Sontag'ın belirttiği gibi, fotoğraflardaki insanlara simgesel olarak sahip olunur. Sontag için, tüm fotoğraflar ölümü anımsatır. Bir fotoğraf çekmek demek bir başka kişinin ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve değişebilirliğine katılmak demektir. Yaşanan "an"ı, sözcüğün tam anlamıyla dilimleyip donduran fotoğraf, zamanın o amansız eritişine tanıklık eder. Murathan Mungan, "Albümlerimizdeki o fotoğraflar, geçmişi diriltmekte kullanılan birer büyü nesnesi gibi zamanı yeniden yaratmak için elverişli araçlardır. Bir tomar fotoğraf, bize bütün maziyi tazeler."[269] der. Ama, ne kadar safça çekilmiş olsa bile, bu fotoğraflar da günü geldiğinde bi-

269- Murathan Mungan, Paranın Cinleri, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 86.

rer belge haline dönüşebilmektedir.*

Fotoğrafa duyulan güvenin sebeplerinden biri de anı fotoğraflarıdır. Çünkü bunlar inkar edilemez. Fotoğraftaki an yaşanmış ve bir fotoğraf makinesi aracılığıyla hiçbir kötü veya iyi niyet olmadan anı amacıyla görüntülenmiştir. Birçok insan da kendi çektiği fotoğrafın saflığı nedeniyle, fotoğrafçıların çektiği fotoğrafı, kendi fotoğraflarıyla bir tutmakta ve bu nedenle fotoğrafa güvenmektedir. Anı fotoğrafları gerçeğe en yakın fotoğraflardır. Gabriel Garcia Marquez 'Bir Kayıp Denizci'adlı öyküsünde anı fotoğrafının bir gazetede belge olarak kullanımını şu şekilde anlatır: Haber 28 Şubat 1955'te öğrenildi: Kolombiya Deniz Kuvvetlerine bağlı Caldas adlı bir muhribin mürettebatından sekiz kişi, Antiller Denizi'nde fırtınaya tutulan muhripten denize düşüp kaybolmuştu. Dört günlük arama sonucunda bu sekiz denizcinin de bulunamayarak öldüğü kabul edildi. Ama bu kazazedelerden biri, bir hafta sonra, Kuzey Kolombiya'da ıssız bir kumsalda can çekişir durumda bulundu. Luis Alejandro Valesco adlı bu denizci on gün yemeden, içmeden başıboş bir salda kalmıştı. Kolombiya, o sırada Gustova Rojas Pinilla'nın askeri diktası altındaydı. Valesco iyileştikten bir süre sonra gazeteye gelir ve yaşadıklarının tüm gerçekliği ile yayınlanmasını ister. Çünkü sekiz mürettebatın gemiden düşmesinin sebebi fırtına değil, kaçak yüktür. Ancak onun söyledikleri, tahmin edilen ama belgelenemeyen şeylerdir. Bu nedenle Valesco'dan, gemide fotoğraf makinesi olan arkadaşlarının listesi istenir. Ulaşılan birkaç kişinin anı amaçlı çektikleri fotoğraflar gazete tarafından satın alınır. Bu fotoğraflarda, açık denizde fotoğraf çektiren grupların arka plan olarak kullandıkları kaçak eşya sandıkları, hatta markaları bile, kuşkuya yol açmayacak biçimde, açıkça görülür.[270] Fotoğraflar öykünün tümüyle birlikte yayınlandıktan

*- 1996 yılında meydana gelen Susurluk kazası sonrasında ortaya çıkan düğün fotoğrafı gibi. Fotoğrafta, dönemin Özel Hareket Daire Başkan Vekili İbrahim Şahin ve Özel Harekatçı Ayhan Akça, Abdullah Çatlı ile birlikte halay çekmektedir. Bu fotoğraf, polis, mafya, siyaset ilişkisini belgelemek için kanıt olarak kullanıldı.

270- Gabriel Garcia Marquez, Bir Kayıp Denizci, Çev. Tuğrul Tanyol, Can Yayınları, İstanbul, 1983, s. 5-11.

sonra, diktatörlük bunlara bir dizi sert karşılık verir. Bu karşılıkların en kötüsü ise birkaç ay sonra gazetelerin kapatılması olur.

Düğün, tatil, aile fotoğraflarının bir diğer kullanımı ise, fotomuhabirlerinin çektiği görüntülerin yayımlanmasıdır. Bu fotoğraflar gazete okurlarını (tüketicileri) kıskandırıcı ve özendirici fotoğraflardır. Ahmet Oktay'ın deyişiyle, okurların statü atlama umutları beslemelerine yol açmaktadır:

> "Toplumsal statü değişikliklerinin siyasal bir sorun olduğu, tüketim ideolojisinin fotoğraf yoluyla benimsetilmesi sayesinde algılama alanından uzaklaştırılmaktadır. Örneğin sermaye kesiminin büyük düğünleri 'rüya' başlığı altında sunulmakta, kırsal kesimin ağa düğünleri '3000 kişilik yer sofrası' gibi başlıklarla verilmektedir. Türkiye nüfusunun çoğunluğunu oluşturan emekçi sınıf ve kesimlerin ayaklarını basamayacağı tatil yöreleri 'özlenen bir dünya' diye betimlenmekte ve/iş adamları ile bazı aydınların temellük edebildiği doğa parçaları herkese aitmiş gibi gösterilmektedir."[271]

Bu fotoğraflar, televizyonlarda yayınlanan televolelerin temelini oluşturmaktadır. Ama bugün bir yandan fotoğrafın bu şekilde kullanımı devam ederken diğer yandan da televolelerin yayınlanması ideoloji bombardımanını iki katına çıkarmıştır. Bunlara bakarak parçalanmış gerçeklik çok rahat görülebilir. Yeni propaganda yöntemleri sayesinde, yönetenlerin egemenliğinde olan hayatta, üretenlere empoze edilen yaşamlar.

Fotoğrafın kullanım alanları çeşitlidir. Gök fotoğrafçılığından mikro fotoğrafa, kızılötesi fotoğraftan röntgene, x-ışını fotoğrafa kadar onlarca kullanımı vardır. İşte bu çeşitlilik nedeniyle, fotoğrafın sürekli gerçeği yansıttığı düşünülmektedir. Halbuki Berger'ın belirttiği gibi bunlar aynı gerçeklik düzleminde değildir. İleşitim aracı olarak fotoğrafla bilimsel kanıt olarak fotoğraf arasında farklılık vardır. Nüfus Cüzdanları'nda kullanılan fotoğraf da -eğer rötuş

271- Ahmet Oktay, Toplumsal Değişme ve Basın., Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1987, s.99-100.

yoksa- gerçeği gösterir. Ama bu fotoğrafın gösterdiği gerçeklik ile bir anı fotoğrafının gerçekliği ya da napalm bombasından kaçan çocukların gerçekliği ve kullanış amaçları bir değildir. Vesikalık fotoğrafların bile farklı kullanım alanları vardır. Bir yere kaydolurken verilen vesikalık ile bir gazetenin üçüncü sayfasında yer alan vesikalık -aynı kişinin aynı fotoğrafı olsa bile- aynı gerçeklik düzleminde değildir.

Fotoğrafın gerçeklik düzlemlerinin farklılığı fotoğraf makinesinin icat edildiği 1839 yılında düşünülmemiştir. Zaman içinde fotoğraf, endüstrinin büyümesiyle beraber etkinliğini artırdı. Bugün gerçeklik görüntü aracılığıyla her alanda kontrol edilebilir bir hale geldi. Berger'ın belirttiği gibi pozitivizmle aynı dönemde ortaya çıkan fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydetti:

> "Bununla birlikte pozitivist ütopyaya ulaşılamadı. Dünya da, mekanizması olduğuna inandıkları şeyin efendisi durumuna geçmiş olan uzmanlar tarafından, on dokuzuncu yüzyıla kıyasla daha az denetlenebilir durumda. Gerçekten ulaşılabilen, görülmemiş bir ölçüde bilimsel ve teknik gelişme oldu; bir de sonunda, varolan bütün değerlerin, insanlar, emekleri, hayatları ve ölümleri dahil, her şeye birer meta muamelesi yapan dünya pazarına boyun eğmesi oldu. Ulaşılamayan pozitivist ütopya da, varolan her şeyin -sadece istatistiksel bir veriye dönüştürebildiği için değil, aynı zamanda metaya indirgenmiş olduğu için- nitelenebilir olduğu geç dönem kapitalizmin global sistemine dönüştü."[272]

Sosyolojinin ortaya çıkış iddiası ile fotoğrafın iddiası farklıdır. Fakat sosyoloji küçüldükçe fotoğraf büyümüştür. Bu ters orantılı ilişkide en büyük pay sanayi kapitalizminindir. Endüstriyel kapitalizm sosyolojiyi parçalayıp küçültürken, fotoğrafı parçalayıp etkisini büyütmüştür.

272- Berger, O Ana Adanmış, s. 94.

4. 6. Küçülen Sosyoloji

Yirminci yüzyıl -özellikle ikinci yarısı- sosyolojinin uzmanlaşma ve küçülme dönemidir. Uzmanlaşma; bütün yerine parça üzerinde yoğunlaşmaya ve bütünün gözden kaçmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda ise sosyoloji pek çok parçaya bölünerek sosyolojiler[273] halini almıştır. Bu parçalanma, ilk sosyologların hedeflerini 'sosyoloji adına' bir hayale indirmiştir. Çünkü ne Comte ve Durkheim ne de diğer sosyologlar, sosyolojinin mikro parçalara bölünmesini ve geçmişten kopmayı istemiştir. Kent sosyolojisi, köy sosyolojisi, endüstri sosyolojisi, aile sosyolojisi, güç sosyolojisi, cinsiyet sosyolojisi, iletişim sosyolojisi gibi sosyolojiler beraberlerinde sosyolojiyi küçültürken, uzmanlaşmayı arttırmış, sosyolojinin etkisinin azalmasına ve geçmişten kopmasına sebep olmuşlardır. (Peter Burke'ün belirttiği gibi, Durkheim 1917'de, Weber 1920'de öldü. Çeşitli sebeplerle, onlardan sonra gelen toplum kuramcıları geçmişten yüz çevirdi.)

İlk sosyologlar çok kapsamlı savlar öne sürmüştür. Bugün bile bu savlar etkisini sürdürmektedir. Bottomore'un belirttiği şekilde:

> "İnsan toplumu, Comte'un ifade ettiği gibi, son derece karmaşık bir olgudur ve sistematik biçimde incelenmesi için de uzmanlaşmanın gerektiği apaçık gerçektir. Diğer yandan, toplumbilimin kendine köken aldığı temel düşünceler her toplumun bir bütün olarak ele alınmasını; her toplumun uygarlığını ve tarihsel devamlılığının bir bölümü olarak kabul edilmesini gerektirmektedir. Toplumbilimlerinin ilk dönemindeki uzmanlaşma, büyük ölçüde, toplumun gözlemlenmesi ve anlaşılması kolay olan yanlarına, özelliklerine göre ortaya çıkmıştır; örneğin, toplumun siyasal, ekonomik, ailesel ve dinsel kurumları arasındaki farklar gibi. Toplumbilimin oluşumu ise bu bölünmeye ve uzmanlaşmaya karşı bir oluşum

273-Kadir Cangızbay, Sosyolojiler Değil Sosyoloji, Ütopya Yayınevi, Ankara, 1999, s. 7-8.

olarak ortaya çıkmış; fakat aynı uzmanlaşma ve bölünme az sonra, toplumbilimin kendi içinde de başlamıştır."[274]

Sosyolojinin bu küçülmesinde en büyük etken büyüyen kapitalizmdir. Yaşanan toplumsal sorunlara çözüm üretmeye çalışan ve toplumsal gerçekliğin peşinde gitmeyi hedefleyen sosyoloji, kapitalizmin gelişimiyle beraber, büyük iddialarından vazgeçmiştir. Bir konu üzerinde uzmanlaşan sosyologlar, bütünü gözden kaçırarak, zaman ve mekandan uzaklaşmışlardır. Bu uzaklaşma ise toplumsal gerçeklikten kopuşu beraberinde getirmiştir.

İlk dönem sosyologlarında da -batı dışı- tarih ve mekanı yok sayma eğilimi vardır. Ancak onlar bunu evrensel bir sosyoloji kurma iddialarından dolayı yapmışlardır. Ayrıca unutulmaması gereken en önemli etken, sosyolojinin Batı'nın kendi iç dinamikleri çerçevesinde ortaya çıkmış olmasıdır. Bu nedenle Comte ortaya genel bir teori atarken Batı'yı düşünmüştür. Ayrıca 19. yüzyıl Batı'nın dünya egemenliğini ele geçirdiği bir dönemdir. Bu nedenle Comte'un genel teori isteğini bu egemenlik şartları altında düşünmek gerekmektedir.

C.W. Mills, "... çok eski bir sorun olan sosyal düzen sorununu, sosyal yapının birlik ve beraberliği sorununu açıklayabilecek evrensel bir şema; yani; tek Büyük Teori yoktur, olamaz."[275] der. Bunun nedeni ise her toplumun kendine has (zaman ve mekandan dolayı) toplumsal gerçekliğidir. Ancak bugün, bu kadar etkileşim içinde olan toplumlara bakarak, tarih ve mekanı göz ardı etmenin nedeni, kapitalizmin merkezi haline gelen Amerika'nın sosyolojisinin etkisiyle, sosyolojinin küçülme durumudur. Bu durum toplumsal gerçekliğin gözden kaçmasına neden olmaktadır. Böylece kapitalizm sosyolojiyi gerçeklikten uzaklaştırarak hedefine ulaşmaktadır.

Burke, 1950'lerin ve 1960'ların sosyologlarının, niceliksel yönte-

274- T.B. Bottomore, Toplumbilim, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, s.18.
275- C. W. Mills, Toplumbilimsel Düşün, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s. 83.

mi kullanarak, toplumsal yaşamı 12. kattan gözlemleyerek, milyonlarca kişinin yaşamlarıyla ilgilendiklerini söyler. Ama 1970'lerde bazıları teleskoptan mikroskoba döndü ve sosyal antropologların izinden giderek mikro-toplumsal çözümlemeye ağırlık verdiler,[276] der. Bugün sosyoloik araştırmalar neredeyse anket çalışması düzeyine indirilmiştir. Elbette bir araştırma için -gerekli ise- anket çalışması uygulanır. Ancak hedef bir fabrikadaki işçilerin verimini arttırmak ise bunun sosyoloiji ile ilgisi var mıdır? Giddens, makro ve mikro sosyolojinin, birisinin öbüründen daha temel olduğunu düşünerek ikisinden bir tanesini seçmek zorunda olunmasına, pek de ender olmayan bir biçimde birbirine karşıt olarak konmasına karşıdır ve bu durumu şöyle açıklar:

> "Goffman'ın büyük ölçekli toplumsal örgütlenme ve tarihi dikkate almaktan uzak durmasında, kimi zaman mikro-toplumbilim dediği şeyin toplum yaşamının temel gerçekliği olduğu düşüncesi kendini göstermektedir. Öte yandan, makro-toplumbilim yaklaşımlarının taraftarları, gündelik toplumsal etkinliği inceleyen çalışmaları önemsiz şeylerle uğraşıyor diye görme eğilimindedir -bunlara göre en anlamlı sorunlar daha geniş kapsamlı olanlardır. Ne ki böyle bir karşı karşıya getirme, eğer bir savaş olduysa, kesinlikle sahte bir savaştır. Her durumda, birisinin öbürüne önce gelip gelmediği gibi bir sorun olabileceğini düşünmüyorum."[277]

Giddens, bu ikili durumun sahte bir ayrım olduğunu belirterek sosyolojinin küçülmesini olumlamaktadır. Söyledikleri doğru olabilir. İhtiyaç olduğu zamanlarda mikro-sosyoloji uygulamaları -bütünden vazgeçilmeden- yapılabilir. Ancak burada önemli olan, sosyolojinin kapitalizmin gelişimiyle birlikte küçülmesidir. Sosyoloji ilk kuruluşunda varolan toplumsal sorunlara -kendince- çözüm getirme iddiasından vazgeçerek, mikro düzeydeki sorunlara

276- Burke, Tarih ve Toplumsal Kuram, s. 37.

277- Anthony Giddens, Toplumun Kuruluşu, Çev. Hüseyin Özel, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999. s. 196.

çözüm üretmeye çalışır hale gelmiştir. Randall Collins, "... daha yeni, daha köktenci olan mikro-toplumbilim gerek bilgi kuramı açısından gerekse de deneysel olarak önceki bütün yöntemlerden çok daha mükemmeldir."[278] demektedir.

Kapitalizm bütünün görülmesini engeller ve bu nedenle mikro-sosyolojiyi savunan sosyologlar bütünü göz ardı ederek görünen küçük parçaların peşinde koşar. Bu durum toplumsal gerçekliği anlamaya hiçbir katkıda bulunmaz. Aksine gerçeğin saklanmasına sebep olur. Bölünmüş sosyolojiler ile ilgili bir araştırmada dahi bütün görmezden gelinmemelidir. C.W Mills'in belirttiği gibi 'Toplumbilimsel Düşün'den uzaklaşılmamalıdır:

> "Bireyler kendi yaşam çevrelerinde ilişki kurmak durumunda bulundukları çeşitli küçük toplumsal ortamlarda da, çoğu kez, yapısal değişimlerin yol açtığı sorunlarla karşılaşırlar. Bu nedenle, kişisel ortamlardaki değişimleri anlamak için de, bunların ardındaki toplum yapısındaki değişimlere bakmamız gerekir. İçinde yaşadığımız kurumlar nedenli karmaşık bir yapıya geçer, bu kurumlar arasındaki bağlantı ne denli artarsa, bu tür yapısal değişimlerin sayısı da, türleri de o denli artar. Toplumsal yapının önemini kavramış olmak, toplumsal yapıya gerektiği ölçüde önem verme alışkanlığını kazanmış olmak, çok sayıda ve çok çeşitli ortamlar arasındaki bağlantıları doğru anlamlandırabilmemizi sağlar. Bu duruma gelebilmemiz için de, toplumbilimsel düşün yeteneğini kazanmış olmamız gerekir."[279]

Mikro-sosyolojik yaklaşımlar kendi araştırmaları çerçevesinde 'mikro' bir anlama sahiptir. Mikronun makro olanı temsil ettiğini düşünmek ise yanlış bir eğilimdir. M. Duverger'in belirttiği gibi, makro ile mikro arasındaki benzemezlik ve farklılık ekonomistler için çok iyi bilinen bir gerçektir. Bu farklılık genellikle sosyal bilimlerin çoğu içinde geçerlidir. Bu farklılığın önemi ABD'de küçük

278- Randall Collins'den Aktaran Giddens, Toplumun Kuruluşu, s. 197.
279- Mills, a.g.e., s. 24.

gruplar üzerinde yapılan araştırmalardan anlaşılmıştır; Bu tür araştırmalardan elde edilen sonuçların Birleşik Amerika veya büyük gruplar üzerinde uygulanması kısmen yanlışlıklara yol açmaktadır. Büyük gruplarla küçük gruplar arasında keskin ve mutlak ayrılıklar, farklılıklar olduğu ispatlanmış değildir; fakat bilinen bazı gerçekler insanı bu tür bir farklılığın olmasının olmamasından daha büyük bir olasılık taşıdığı düşüncesine yöneltmektedir.[280]

Bu tür mikro sosyolojik yöntemler, toplumun yapısının genel olarak iyi olduğunu, sadece ayrıntılarda bazı gelişmelere ihtiyaç duyulduğu faraziyesine dayanmaktadır. Böylece egemen gruplar iktidarlarını sürdürmekte ve ezilen grupların astsal bağımlılıkları devam ettirilmektedir.* Bu nedenle mikro sosyolojinin makro sosyolojiye uygulanabilirliliği, toplumsal gerçekliği görmezden gelmek anlamındadır. Bu görmezden gelme durumu Sontag'ın fotoğraflar üzerine belirttiği 'ideoloji' ile bağlantılıdır. Bir fotoğrafın gerçeği göstermesi gibi, sosyolojinin gerçeği göstermesi kapitalizmle birlikte işleyen bir süreçtir. Çünkü sosyoloji, Zygmunt Bauman'ın dediği gibi, "bildik olanı bilmedikleştirir"; yaşamın gündelik akışını masaya yatırarak "doğal" olmayan yani olabilecek yegane şey olmayan bir yaşam tarzı olarak görür ve göstermeye çalışır.[281] Tıpkı fotoğrafın yaptığı gibi bir 'an'ı dondurur, durdurur, akışı sekteye uğratır. Bunu yaparken, bütünden uzaklaşmak, bütünü kavrayamamak gibi bir zaafa da kolayca düşebilir.

Çıkış koşullarına bakıldığında sosyoloji ve fotoğraf gerçeklik kaygısından oluşmuş olsa da, büyük iddialarla ortaya çıkan sosyoloji bugün mikro alanlarla uğraşan bir duruma indirgenmeye çalışılmaktadır. Ve kapitalizmin parçaladığı toplumsal gerçekliği yakalamakta güçlük çekmektedir. Ama sosyolojiyle birlikte ortaya çıkan fotografın etkisi -toplumlar gerçeklikten uzaklaştıkça- her geçen gün daha da artmıştır. Berger'ın söylediği gibi; "Kitle fotoğrafçılığı, pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak kalmıştır. Şimdi -bu umutlar

280- Duverger, a.g.e., s. 323-324.

*- Duverger bu tanımı, yeni yöntemlerin çoğunu bulan Amerika için vermiştir.

281- Zygmunt Bauman, Sosyolojik Düşünmek, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999. s. 9-46.

öldüğü için- öksüz kalınca, tekelci kapitalizmin oportünizmi tarafından evlat edinmiştir. Fotoğrafın içkin belirsizliğinin yadsınmasının, öznelliğin toplumsal işlevinin yadsınmasıyla yakından bağlantılı olması muhtemel gözüküyor." [282]

Bu evlat edinişte fotoğrafın, kapitalizmin çerçevesinde değerlendirilebilmesi için, 'İmgelerin Gücü'nün tartışılması gerekmektedir. İmgelere verilen tepkilerin tarihini yazan David Freedberg, "İmgelerin Gücü" adlı çalışmasında, görüntüler karşısında içten gelen tepkiler ile toplumsal baskıların yol açtığı bastırılmış arzularla ilgili olarak, aslında bütün bir sanat tarihinin, insanların imgelerle, yani, görüntülerle olan klişeleşmiş toplumsal ilişkilerinden ibaret olduğunu vurgular.[283] William S. T. Mitchell'e göre de: "Dil ve imgeler dünyası artık Aydınlanmacı düşünürlerin umduğu gibi öyle gerçekliğin anlaşılması için mükemmel, şeffaf araçlar olarak hizmetimizde değil. İmgeler dünyaya açılan şeffaf bir pencere yerine; zifiri karanlık, bozucu, keyfi bir sunum mekanizmasını, ideolojik şaşırtma sürecini gizleyerek, aldatıcı bir doğallık ve şeffaflık görüntüsünü veren bir gösterge olarak ele alınmaktadır."[284] Artık ideolojilerin ciddiye alınmaması gerektiğinin öğretildiği bugünün imgeler dünyasında fotoğraf oldukça önemli bir yerdedir. Nurçay Türkoğlu'nun belirttiği gibi: "... yeni imge ya da imaj uzmanları ideolojilerin ciddiye alınmadığı son yıllarda büyük başarıya ulaşıyor, adeta ideolojiye karşı köktenci bir zafer kazanıyorlar."[285]

282- Berger, O Ana Adanmış, s. 95.

283- David Freedberg, The Power of Images, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, s. 8-11

284- W.S.T. Mitchell'den Aktaran Nurçay Türkoğlu, Görü-yorum-Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, Der Yayınları, İstanbul, 2000 s. 47.

285- Türkoğlu, Görü-yorum, s. 47.

5. BÖLÜM

5. İMGELER DÜNYASI

"Sanat görünür olanı yeniden üretmez, ancak görünür kılar."
(Paul Klee)

"Yıkılan şey, gerçekliğin ta kendisi."
(Don DeLillo)

5.1. İmge Olarak Fotoğraf

Yirmi birinci yüzyılda, imgelerin gücü tartışılamaz bir konumdadır. Öyle ki imgeler, ideolojilerin tahtını bile elinden almış görünmektedir. Aslında tahtından edilmek istenen ideoloji kavramı değil, Marksizm'dir. Bu durum yükselen kapitalizmin (kapitalizm de bir ideolojidir) Marx'ın sosyolojisine (sosyalizme) karşı olan mücadelesidir. Türkoğlu: "... günümüzde imgeler, eski putperestlerin düşlerinde bile göremeyecekleri kadar büyük bir güce sahip."[286] demektedir. Bu ise gerçekliğin bütünlüklü bir biçimde elle tutulamayacak kadar silik bir durumda olduğu anlamına gelir.

İmge (imaj), "gerçekliğin yaklaşık olarak bir görsel sunumu olup, fiziksel (bir fotoğraf ya da resimde olduğu gibi) veya hayali (edebiyat ve müzikte olduğu gibi) olabilir. Bu demektir ki bir ürün, bir genel izlenim, gerçeği yeniden üretmekten çok, izleyicilerin ilgisini çekmek için yaratılmışsa; gerçeklik -imajla nadiren çakışacağından-

286- Türkoğlu, Görü-yorum, s. 47.

bir yanılgılar yumağını yansıtır."[287] İmgelerin yanıltıcılığı öyle örtük bir biçimdedir ki, birçok insan bunun farkına bile varamaz. Bu nedenle -bir imge olması nedeniyle- fotoğrafın gerçekliği her zaman tartışılır olmuştur.

Aslında her fotoğraf tarihsel bir belge görünümündedir. Fotoğrafın güvenilirliği ise bir kayıt aracı olmasından kaynaklanır. Vesikalık fotoğrafla toplumsal bir olayın fotoğrafı aynıymış gibi düşünüldüğünde, fotoğrafın yanıltıcılığını görmek imkânsızlaşır. Böylece fotoğrafın inandırıcı işlevi daha da kolaylaşır. Bu nedenle fotoğrafların -diğer tüm imgelerde olması gerektiği gibi- doğru değerlendirilmesi gerekir. Burke, imgelere, şüpheyle bakar. Ama hiçbir zaman onları bir kenara atmaz. 'Tarihin Görgü Tanıkları' adlı çalışmasında da buna değinir:

> "Ben bu çalışmayı kaleme alırken, imgelerin ne toplumsal gerçekliğin bir yansıması, ne de toplumsal gerçeklikten kopuk bir göstergeler sistemi olmayıp, bu iki uç noktanın arasında muhtelif konumlarda yer aldıkları bakışını benimsedim. İmgeler, kalıpyargılar kadar, hayal güçlerinin dünyası da dahil olmak üzere, bireylerin veya grupların toplumsal yaşama bakışında zaman içinde meydana gelen değişimlere de ayna tutuyor."[288]

Tüm imgelere olduğu gibi fotoğrafa da şüpheyle bakmak gerekir. Ama bu her fotoğrafı yok saymak anlamına gelmemelidir. İmgelerin tanıklığı üzerine yapılan çeşitli tartışmaları Burke, şu şekilde özetler: "İmgelerin dış dünya hakkında güvenilir bilgi sağladığına inanan 'pozitivistler ile sağlamadığına inanan kuşkucular ya da yapısalcılar arasında süregelen bir çatışma vardır. İkinciler, dikkatlerini resmin

287-Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, Key Concepts In Communication And Cultural Studies, Routledge, 1994, s. 144. Aktaran İsmet Yazıcı, Kitle İletişiminde İmaj-Kuramsal bir Yaklaşım, Bilim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 12.

288- Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, s. 207.

kendisine, iç yapısına, resmin parçaları arasındaki ve bu resim ile aynı türden diğer resimler arasındaki farklara odaklar, pozitivistler ise resmin arkasındaki gerçeği görmeye çabalar."[289] Burke'e göre bu tartışma bir sağırlar diyaloğu gibidir. O, üçüncü bir yolun da mümkün olduğunu belirtir. Ancak bu üçüncü yolu seçmek yolun ortasından gitmek anlamına gelmemektedir. Bu yolu izleyenler imgeleri güvenilir ya da güvenilmez diye tanımlamak yerine, güvenilirliğin dereceleri veya biçimleri ve farklı amaçlar bağlamında güvenilirlik üzerinde dururlar. Ayrıca, bir yanda imgelere 'ayna' ya da 'enstantane' olarak bakan görüş ile diğer yandan imgeleri sadece bir göstergeler ya da kalıplar sistemi olarak gören düşünce arasındaki basit karşıtlığa karşı çıkarlar. Örneğin, 19. yüzyıldan bir gezgin ya da tarihçi okunduğunda veya aynı dönemden bir ressamın eserine bakıldığında, her üçünün de yabancı bir kültürü, mesela Çin İmparatorluğu'nu betimlemesine dayanarak teşkil eden bireysel ya da kolektif kalıpları çok açık bir şekilde algılanır. Ancak bu durum 19. yüzyıl tavırları, değerleri ve önyargıları hakkındaki bilgilerin yanı sıra imparatorluk hakkında pek çok ayrıntının da aktarılmasını engellemez. İmgelerin her zaman ekleyeceği şeyler vardır. İmgeler, geçmişin başka kaynakların ulaşamadığı yönlerine girme imkânı sağlar. Ayrıca bu kanıtlar okur ve yazar tarafından beraberce incelenebilir. Belgesel kanıt olan imgelere -tabloya veya fotoğrafa- ulaşmak da genellikle kolaydır ve içerdiği mesaja da nispeten daha süratli ulaşılır. Sonuç olarak imgeler, toplumun 'kültürel yapılandırılması'nda çoğunlukla kendilerine düşen rolü oynamıştır. Bu nedenle, imgeler geçmişin toplumsal düzenlemelerine ve her şeyden önce görüş ve düşünme biçimlerine tanıklık eder.[290] Ancak imgelerin kışkandırıcı boyutu göz ardı edilmemelidir. Fotoğraf, imgelerin kışkandırıcı boyutu en yoğun olan reklamlarda, kitleleri büyüleyerek, vazgeçilmez bir görev üstlenir.

289- a.g.e., s. 208-209.
290- a.g.e., s. 208-210.

5.2. İmgelerin En Yanıltıcı Alanı: Tükettiren Reklamlar

Gündelik hayat içerisinde karşılaştığımız imgelerin sayısı artık bilinemez bir haldedir. Bu imgelerin birçoğu ise insanların karşısına reklam olarak çıkar ve her imge taşıdığı mesajı beraberinde getirir. Berger'ın belirttiği gibi, yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka bir imgeye rastlanmaz. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir: İnsan bu mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar.[291]

Kitleler reklam imgeleri aracılığıyla gerçek olmayan bir mutluluğun peşinde koşturulur. Özellikle gazete, dergi ve bill-boardlarda görülen reklam fotoğrafları, tüketim kültürünün yaygınlaşmasında çok önemli bir yardımcı durumundadır. Kitlesel tüketimi özendirmede hiç masum olmayan reklam fotoğrafları kitleleri büyüler. Yanılsama büyüsünün etkisine giren kitleler ise tükettikçe mutlu olduklarına inanırlar. Böylece düzenin dengesi de bozulmamış olur. Türkoğlu'nun belirttiği gibi, kitlesel tüketim döneminde reklamcılık: "... kitlelerin kendi yaşamlarını yeterli bulmamalarını sağlamaya çalışır."[292] Çünkü yetersiz bulunan yaşamlar daha çok tüketim anlamına gelir. Daha çok tüketim ise kapitalizmin sorunsuz bir şekilde devam etmesini sağlar. Reklam amacıyla kullanılan fotoğraf makineleri de kapitalizmin -tüketim arttırma amacıyla kullandığı- bir propaganda aracı olmaktan başka hiçbir anlam ifade etmez.

Tüketim kültürü insanlara sahte bir özgürlük sunar. Stuart Ewen'a göre, "... Tüketici kendisine yeni özgürlükler sunulduğunu zannedebilir, oysa acımasızca aldatılmaktadır. Sunulan şey özgürlük yanılsamasından başka bir şey değildir."[293] Böyle bir kültürde özgürlükten söz etmek imkânsızdır. Çünkü, özgürlük kavramının içi bo-

291- Berger, Görme Biçimleri s. 129.
292- Türkoğlu, Görü-yorum, s. 97.
293- Stuart Ewen'dan Aktaran, Robins, a.g.e., s. 174.

şaltılmıştır. Özgür olmadıklarını bilemeyen kitleler, gerçekliğin de farkına varamaz. Böylece Zygmunt Bauman'ın vurguladığı gibi kapitalizm, tüketici ideolojide adeta felsefecinin hazinesinin sırrını bulmuş olur. Artık, tüketici için gerçeklik zevkin düşmanı değildir. Keyif almanın açgözlülüğündeki trajik an uzaklaştırılmıştır. Tüketicinin yaşadığı gerçeklik, zevk arayışının kendisidir.[294]

Reklamcılığın artan etkisini ve kitle kültürünü anlamlandırabilmek için Frankfurt Okulu'nun "Kültür Sanayi" tanımına bakmak gerekmektedir; "Burada 'tekellerin egemenliği altındaki bütün kitle kültürünün özdeş olduğu' savunulmuş, aynı zamanda 'kültür ve eğlencenin karışımının' bir sonucu olarak bu kültürün 'ifsat olduğu' belirtilmiştir. Dahası, kültür endüstrisi ve reklamcılık öylesine birbirlerine karışmışlardır ki ikisi de 'insanların yönlendirilmesi için bir işlem' haline gelmiştir."[295] Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'a göre, kültür her şeyi birbirine benzetmektedir. Sinema, radyo, dergiler bir sistem oluşturmaktadır. (Günümüzde bunlara televizyon ve internet eklenmelidir.) Bu türlü bir sistemde ise, "Sinema ile radyonun kendilerini artık sanat olarak göstermeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanmaktadırlar."[296] Kuşkusuz iktidarın elinde olan fotoğraf da kültür sanayiinin içinde yer almaktadır. Adorno ve Horkheimer'e göre: "... tekniğin toplum üzerinde otorite kazanmasını sağlayan zeminin, ekonomik yönden en güçlülerinin toplum üzerindeki iktidarı olduğu suskunlukla geçiştirilmektedir. Teknik rasyonellik bugün egemenliğin rasyonelliğidir. Bu rasyonellik kendine yabancılaşmış toplumun cebri niteliğidir."[297]

'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde belirtildiği şekilde dünya, kültür sanayiinin süzgecinden geçirilerek yönetilmektedir ama, bugün gelinen noktada sistem bu duruma karşı çıkmayı mümkün kılmaktadır.

294- Zygmunt Bauman'dan Aktaran Robins, a.g.e., s. 178-179.
295- Tom Bottomore, Frankfurt Okulu, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1994, s. 56.
296- Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği 2, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996, s. 8.
297- a.g.e., s. 8-9.

Ancak bu karşı çıkış beraberinde 'yabancı' olmayı getirmektedir: "Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda yabancısın."[298] Haliyle yabancı olmak yabancılaşmaya karşı tercih edilebilir bir durumdur. Kitle kültürü içerisinde yabancılaşan insanlarda bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde gerçeklikten kaçış görülmektedir. Kitlesel tüketimin verdiği haz gerçekliğin yerini almış gibidir. Robins'in belirttiği gibi bu durum, modern dünyanın şok edici ve yıpratıcı gerçekliğinden kaçıp bir yerlere sığınma arzusunu yansıtmaktadır. Sosyolog Brian Fay de, "Birisini bilmek için o mu olmalıyız?" ya da "Kendimiz olmak için başkalarına muhtaç mıyız?" "Başkalarını nesnel olarak anlayabilir miyiz?" gibi sorularla, bu parçalanmışlığı sosyolojinin inceleme malzemesi haline getirmeye çalışmaktadır.[299]

Horkheimer ve Adorno'ya göre, buradaki temel ilke; tüketicinin kendisini kültür sanayiinin nesnesi olarak görmesini sağlamaktır. Kültür sanayiine göre, birey olarak kişi yeri mutlak doldurulabilir biridir. Bu nedenle, böyle bir kültürde herkes kendini her şeyiyle teslim etmelidir. Mutlu olmak ancak mutluluk talebinden vazgeçmekle mümkündür. Böylesi bir toplum içinde sanat da, "... düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür, ama meta türü olarak satılmasından ve yine satılık olmamasından beslenen sanat, ticareti artık amaç değil biricik ilke haline getirir getirmez, ikiyüzlü bir satılık olmayana dönüşür."[300] Radyoda çalınan bir müzik parçası bir dereceye kadar satılık değildir. İnsanlar bu müziği ücret ödemeden dinlerler. Ancak araya giren reklamlar onun ne derecede satılık olduğunu gösterir. Fotoğraf da reklamcılık alanında alınıp satılmaktadır.

Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ürünleri metaya dönüşen sanat ürünleri değil; zaten daha en baştan, Pazar'da satılabilmek için imal edilmiş uydurma şeylerdir. Sanat ile reklam arasındaki farklılık

298- a.g.e., s. 24.

299- Brian Fay, Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

300- Horkheimer ve Adorno, a.g.e., s. 52.

artık ortadan kalkmış gibidir. Kültürel ürünler gerçek bir gereksinmenin karşılanmasından çok, değişim için imal edilmektedir.[301]

> "Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyselleşmiş (refied) bir kalp kültür üretmektedir. Eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve altkesimlerin kültürü (low culture) diye iki ayrı kültür de kalmamıştır, modern kitle toplumunda. Bu farklılık, bu ayrılık bile kitle kültürünün 'stilize barbarlığı' içinde erimiş, yok olup gitmiştir. Klasik sanatın en negatif örnekleri bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından 'tek-boyutlu' düzmece-sanat diye adlandırılacak olan kitle kültürü sanatının içinde özümsenmiş bulunmaktadır. Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ortada ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılamayan mesajı ile, hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden-biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir."[302]

Kültür sanayii için reklam yaşam iksiridir. Tüketiciyi büyük tekellerden ayırmayan bağı pekiştirmektedir. Reklam niteliği taşımayan her şey ise ekonomi açısından kuşkuludur.[303] Önceden olduğu gibi bugün de fotoğrafın dışında pek çok kitle ileşitim aracı, reklamlarla kitlesel tüketimi arttırmaktadır. Ama on dokuzuncu yüzyıl icadı olan fotoğrafın özellikle yirminci yüzyılda artan etkisi kitle kültürüne büyük katkı sağlamıştır. Sanatın reklamdan ayrılmaz bütünlüğü ise kitleleri gerçeklikten uzak bir noktaya düşürmüştür. Çünkü reklamla gerçeğe ulaşılamaz. Ancak sistemin düşündürttüğü hayallere ulaşılır. Yirminci yüzyılın son büyük icadı olan internetle beraber fotoğrafın etkisi daha da büyümüştür. Ama bu büyüme çift yönlüdür. Çünkü internetle bir yandan diğer kilte iletişim araçlarında bulunmayan birçok imgeye rastlanırken bir yandan da imgelerin tüketimi arttırıcı etkisi daha da yaygınlık kazanmaktadır.

301- Martin Jay, Adorno, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2001, s. 167.

302- Martin Jay, Diyalektik İmgelem, Çev. Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 312.

5.3. Sanal Fotoğraflar

Fotoğraf makinesinin teknik gelişimi oldukça hızlı ilerlemiştir. Toplumların tüketim hızı artıkça fotoğraf makinesinin teknik olanakları çoğalmış ve ilk günlerin ağır, hantal makinelerinin yerini hafif ve hızlı makineler almıştır. Gelişmiş fotoğraf makineleri, daha çok görüntüyü daha hızlı bir şekilde yayar. Ama kitle kültürü bu görüntüleri kendi içinde eritmeyi başarır. Böylece hiçbir işe yaramayan birçok görüntüden dağ gibi bir çöplük oluşur. Elbette bu görüntülerin içerisinde gerçekliği yansıtan fotoğraflara da rastlanır. Ama bu fotoğraflar gerçekliğini yitirmiş toplumlarda fazla etkili olmaz. İlginç olan, yeni fotoğraf teknolojileri sayesinde birçok gelişme (aslında) fotoğraf makinelerinin önünde olur. Ancak bu gerçekliklerin kaydedilmesi veya gösterilmesi toplumlar üzerinde büyük bir etki yaratmaz. Bunun suçlusu elbette toplum değildir. Tüketim kültürü içerisindeki imgeler dünyasında, toplumları gerçeklikten uzaklaştıran sistemdir. Bu sistemin oluşturulmasına fotoğraf da yardımcı olmuştur.

Dijital fotoğraf teknolojilerine Kevin Robins, post-fotoğrafik teknolojiler demektedir. Robins'e göre:

> "150 yıl boyunca kimyasal fotoğrafın gerçekliğin temsil edilmesinde önemli bir yeri vardı. Ama şimdi bu durum sorgulanıyor... Dijital elektroniğe dayanan yeni imaj teknolojileri, fotoğrafla kastetmek istediğimiz şeylere karşı çıkmaktadır... Bugün imajlardan söz etmek demek, bilgisayardan söz etmek demek. Dijital elektronik sinyaller biçimindeki imaj-enformasyon ürünleri artık sınırsız bir işleme, manipülasyon, depolama ve aktarma olanaklarından geçmektedir. Fotoğrafların ve diğer görsel imajların dijital enformasyon biçiminde kaydedilmesiyle, bu süreç tersine çevrilerek aslında olduğu gibi, ex nihilo (yoktan var olan, ç.n.) imajlar üretebilecek veya taklit edebilecek enformasyon biçimi ortaya çıkabilir. Matematik uyarlamalara dayanarak gerçekliği model

alan 'gerçekçi imajlar ortaya çıkartma kapasitesi, yeni post-fotoğrafçılığın en dramatik, en önemli gelişmesi oldu."[304]

Bugün fotoğraf makineleri dijital teknoloji sayesinde filmsiz, banyosuz fotoğraflar üretebilir bir haldedir. Bu görüntüleri de internet aracılığı ile bir saniye gibi kısa bir sürede bütün dünyaya, aynı anda yayma imkanı vardır. Gerçek veya yalan pek çok görüntü milyonlarca insanın ekranında görülebilmektedir. İşte bu imkanlar sayesinde internet teknolojisine güvenen birçok kişi, iktidarın -şimdiliktam olarak müdahale edemediği bu sanal dünyaya çok fazla inanmaktadır. Diğer kitle iletişim araçlarında yer bulamayan bir çok 'şey' internette olabildiği için bu alana alternatif gözü ile bakılmaktadır. Bu görüş belki toplumsal gerçekliğin farkında olan insanlarda doğru olabilir. Bunun dışında kalan, deneyimden uzak, kitle kültürüne empoze olmuş ve gerçekliğin farkında olmayan bir insan için görüntünün geliş hızının, gerçek ya da yalan olmasının hiçbir önemi yoktur. O kişi zaten kendi sanal dünyasında, gerçeklikten uzak ve sisteme zarar veremeyecek bir şekilde yaşamaktadır. Robins'in belirttiği gibi, "Yeni imaj teknolojileri Batı kültürünün belirli değerleriyle biçimlenip oluşmuştur. Rasyonalite ve denetim mantığıyla biçimlenmiş, askeri ve emperyalist emelleri olan bir kültür tarafından oluşturulmuştur. Bu açıdan bakınca kimyasal fotoğraftan elektronik imajlara geçişle ilgili tekno-devrimci iddialar gücünü yitirmeye başlar."[305]

Sanal dünya tüketim kültürünün bir parçasıdır. Böyle bir kültür içerisinde gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Dijital fotoğraflar da sanal dünyanın fotoğraflarıdır. Az sayıda insanı etkilemesi dışında, bu fotoğraflar, sanal gerçeklik içerisinde boş yere gezmekten başka hiçbir işe yaramazlar. Bugün gazetelerde de dijital fotoğraf makineleri kullanılmaktadır. Ancak bu kullanım geçmişteki fotoğraf kullanılışından farklı değildir. Gazetelere yansıyan fotoğraflar 'ideoloji' izin verdiği ölçüde gerçeği yansıtan fotoğraflardır.

304- Robins, a.g.e., s. 72.
305- a.g.e., s. 73.

Ama sanal dünyanın post-fotoğrafları, gerçekliği en iyi şekilde yansıtsa bile çok az etki uyandırır. Kaldı ki, dijital fotoğrafla gerçekmiş gibi görünen, asıl gerçek olanın üzerinde oynanmış hali olabilir. Bunun anlaşılması ise çok zordur. Çünkü bunlar kimsayal değil matematiksel görüntülerdir.

Robins'e göre, "Sanal alanın çekici olmasının nedeni aslında uzak, dokunulmaz ve kurgusal bir yer olmasıdır. Arzularımızın ve düşlerimizin içinde daha rahat edeceği alternatif bir dünya olarak görülmektedir. Sınırlılıkları ve kusurlarıyla şu anda burada olan gerçekliğin yerini alabilme potansiyelinden söz edilmektedir."[306] Sanal dünya başka bir yerdir. Gerçeklikten kaçılabilecek en tehlikesiz yer orasıdır. Bu dünya; içinde, sınırları olmadığına inanılan gerçekdışı bir dünyadır. İnsanlar orada kendilerince mutludur. Ayrıca yüz yüze olmak zorunda da değildir. Böylece deneyimle beraber gelen gerçeklikten de kaçmış olurlar. Çünkü gerçeklik her zaman mutluluk vermez. Ve mutsuzluktan kaçmanın en yeni yolu sanal gerçeğe sığınmaktır.

Dijital teknoloji nedeniyle fotoğrafın öldüğünün söylendiği ve sanal gerçekliğin hüküm sürmeye başladığı imgeler dünyasında post-fotoğraf döneminin yaşandığı inancı hakimdir. Bu, gerçekliğin tamamen ortadan kalkmaya yüz tuttuğu bir dönemdir. Artık fotoğrafa olan güven daha da azalmıştır. Aslında bu sürecin başlangıcı fotoğraf ve sosyolojinin ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıldır. Çünkü o zamana kadar gerçeklik, daha rahat görülebiliyordu. Sosyoloji ve fotoğrafın ortaya çıkış sebebi de, insanların doğa ve toplum hakkındaki gerçekleri bilecekleri ve denetleyebilecekleri inancıydı. Ancak kapitalizm her ikisini de egemenliği altına alarak kendi iktidarı için kullanmayı başarmıştır.

306- a.g.e., s. 37.

5.4. Fotoğraf Öldü mü?

Dijital ortamda imgelerle oynamak çok kolay ve çabuktur. Ama dijital öncesi fotoğrafçılıkta da görüntülerle oynanmaktaydı. Bu nedenle kimyasal fotoğraftan sonrasını gerçekliğe müdahale eden fotoğraf olarak değerlendirmek doğru değildir. Bu durumu toplumsal şartlarla değerlendirmek gerekir. Dijital fotoğrafı iki yönlü ele almaya çalışan Nazif Topçuoğlu gerçekliğe müdahale hakkında şunları söyler: 1850'lerden beri fotoğrafta manipülasyona rastlanmaktadır. Bu bağlamda, dijital (sayısal) karanlık oda olgusu geçmişin devamından başka bir şey değildir. Bunun dışında da sadece biçimsel olmayan, içeriğe önem veren müdahaleler -fotomontaj, deneysel yaklaşımlar- sayısal fotoğraf öncesinde de mevcuttur. Ayrıca propaganda, reklam ve tanıtım amaçlı fotoğraflar da, çekilmeden önce sıkı bir biçimde kurgulanmaktadır. Ticari kullanımlarda, haber ve moda dergilerinde, artist resimlerinde ve benzeri alanlarda da rötuş sıklıkla kullanılmaktadır. Günümüzdeki tartışmaların ana ekseni ise dijital fotoğrafçılıkla 'belgesel' diye tanımlanan haber ağırlıklı fotoğraların inandırıcılığını yitirdiği üzerinedir. Böyle bir durum -inandırıcılıktan uzaklık- zaten dijital fotoğrafçılıktan önce de mevcuttur. Burada söz edilmesi gereken bir başka nokta ise, fotoğraflara müdahalenin kolaylaşması ve basında olağan hale gelmesi sonucu, insan hatalarına daha sık rastlanmasıdır. Çünkü, bu işi yapanlar giderek daha az eğitilmiş ve az bilgili teknisyenler düzeyine indikçe, onların kimi zaman iyi niyetle yaptıkları düzeltmeler bile fotoğrafların asıl anlamından sapmasına neden olmaktadır. Tüm bu olan bitenin dışında ise dijital fotoğrafçılık sayesinde, eski aile fotoğraflarından, sadece çizikleri, tozları, lekeleri vs. temizlemek değil, istenirse boşanmış olunan eşin veya kayınvalidenin fotoğrafları silinerek çocuklarla baş başa bir fotoğrafa sahip olunmaktadır.

Topçuoğlu sonuç olarak, fotoğrafın sanatsal olarak, zaten şu veya bu şekilde varolan müdahalelerinin, fotoğrafçıların seçimlerinin; bilgisayar tartışmaları nedeniyle geniş kitleler tarafından iyice anlaşıp fark edilmesinin aslında olumlu bir gelişme olduğunu söyler. Çünkü,

bu sayede fotoğraflar somut ve katı belgeler olarak değerlendirilmekten kurtulacak ve onların kendi başlarına ne anlattıkları, 'ellenmiş' olup olmadıkları sorgulanmadan, tartışılabilecektir. Böylece fotoğraf hak ettiği saygıyı bulacaktır.[307] Sanatın özgürleştiriciliği düşünülecek olursa, bireylerin özgürlüğünü elinden alan dijital teknolojinin, fotoğrafa olumlu bir etkisinin olduğunu düşünmek, iyimser bir görüş olarak değerlendirilmelidir.

Belgesel fotoğrafçılıkta ise, fotoğrafların daha önce de inandırıcılıktan uzak olduğunu düşünüp, kapitalizmin geldiği noktayı göz ardı etmemek gerekir. Topçuoğlu bu konuda da şunları söyler: "... asıl tartışılması gereken fotoğrafların yalnızca sayısal yöntemlerle değişime uğratılıp uğratılmadıkları değil, onların ne amaçla kullanıldıklarıdır... Belli fotoğrafların seçilip yayımlanmaları hangi amaçlara hizmet etmektedir, böylelikle ne tür bir toplum yaratılmaktadır, bunda çıkarı olan kimdir? Aslında, belki de görüntülerin manipülasyonundan çok kitlelerin manipülasyonundan çekinmemiz gerekir."[308]

Susan Sontag'ın, John Berger'ın, Kevin Robins'in veya diğer düşünürlerin üzerinde durduğu nokta da, fotoğrafın gelişiminin kapitalizmin gelişimiyle paralel ilerlediğinin gözden kaçmaması gerektiğidir; yoksa fotoğrafa yapılan müdahaleler değildir. Robins'in, ısrarla üzerinde durduğu nokta; sanal gerçekliğin egemenlerin işine yaradığı gerçeğidir. Böylece kitleler gerçeklikten uzaklaştırılarak, sanal gerçeklikle oyalandırılmaktadır. Robins'e göre, bu yeni teknolojinin en çarpıcı özelliği, insanın ayağını yerden kesmesi ve her şeye gücü yetermiş gibi mutlak bir iktidar duygusunu uyandırmasıdır. Mike Laye'in görüşleri gibi, "Fotoğrafçılar daimi kısıtlamalardan, şeylerin gerçekliğini gerçekten olduğu gibi kaydetmek zorunda kalmaktan kurtulacaklar... Yalnızca gerçekliği kaydetmekten kurtulup yaratıcılığı dizginlerinden salıverecekler."[309]

Gerçekliğin zaten ortadan kaldırılmaya çalışıldığı böyle bir

307- Topçuoğlu, a.g.e., s. 117-121.
308- a.g.e., s. 138.
309- Aktaran, Kevin Robins, a.g.e., s. 73-74.

dönemde fotoğraf üzerine düşen görevi yapmaktadır. Ancak burada suçlu olan fotoğraf makinesi değildir. Sistemin gerçekliği ortadan kaldırma sürecidir. Sistem zaten yakalanamayan gerçeklikten insanları uzaklaştırarak, kendi sanal gerçekliğini yaratmıştır. Kuşkusuz fotoğraf ölmedi. Walter Benjamin'in çok yerinde söylediği gibi; "... Bu dev çocuk büyüdüğünde, bütün hünerleri ve gücü ortaya çıktığında, yetenek birden onu ensesinden tutup bağıracak 'Gel Buraya! Şimdi artık benimsin. Birlikte çalışacağız.'"[310] Bu birliktelik fotoğrafçıyı mutlaka 'deneyim'e götürmelidir. Çünkü gerçekliğe ancak deneyimle yaklaşılır.

5.5. Fotoğraf ve Deneyim

Yeni teknolojilerin gelişimi ile birlikte 'deneyim' oldukça genişlemiş ve zenginleşmiş bir halde görünse bile Robins'in belirttiği gibi ortaya çıkan durum görünenin tam tersidir:

> "... gerçeklikten kaçışı toplumsal olarak kurumsallaştıran teknolojik sistem içinde bu teknolojileri bir gerileme mantığı içinde ele almamız gerektiğine inanıyorum. Görsel deneyimlerin alanını genişletme iddiasına dayanan teknolojik rasyonalizasyonu bir kenara bırakıp; dünyayla kurulan görsel karşılaşmaların sonuçlarından kaçmaya çalışan soyut ve kökü çok derinlere inen güdülere bakmalıyız. Teknolojik gelişmelere yüklediğimiz yatırımlarımızın doğasını ve önemini; yasaklanan, haciz altına alınan olanaklar açısından ele almalıyız. Teknolojik kültürün gelişmesi içinde benimsenmeyenlerin aslında gerçek yaşam deneyimlerinde de benimsenmeyenlerle ilgili olduğunu düşünüyorum."[311]

310- Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, s. 35.
311- Robins, a.g.e., s. 51.

Bugün tüm gelişmiş teknolojilere rağmen gerçeklik ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Bu durum deneyimin de gerçeklikle beraber yok edilmesi anlamına gelmektedir. Oryantalizm gibi, öteki gibi birçok kavram da bu durumla bağlantılıdır. Canetti, "İnsanı, bilinmeyenin dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur. İnsan kendisine dokunan şeyi görmek ve tanımak hiç değilse sınıflandırmak ister. Yabancı herhangi bir şeyle fiziksel temastan her zaman kaçınma eğilimindedir. Karanlıkta beklenmedik bir dokunuşun sebep olduğu korku, paniğe kadar varabilir,"[312] der. Robins'e göre, yeni vizyon teknolojileri, bu türde bir görsel egemenliği sağlamak için sürekli olarak geliştirilip mükemmelleştirilmektedir. Böylece karanlığın içinde yabancı olan görünür hale getirilmiştir. Bu durum ise dokunuşa karşı görüşü ortaya çıkarmıştır. Bugün kitleler dokunmak yerine görmeyi tercih etmektedir. Çünkü görmek Canetti'nin belirttiği türde olan korkuyu ortadan kaldırmakta ve insanların etraflarında bir mesafe yaratarak deneyimden kurtulmayı sağlamaktadır. Ancak Canetti, bu dokunulma korkusundan kurtulmanın yalnızca kitle içinde olabileceğini söyler. Korkunun karşıtına dönüştüğü tek durum kitle içinde olmaktır. Bundan dolayı da insan yoğun bir kitleye ihtiyaç duyar. Böylece, yaslananın kim olduğunun farkına bile varılamayan kitle içinde olan kişi, kitlenin dokunuşundan korkmaz. Çünkü burada herkes (görünürde) eşittir ve kendisini iten her kimse, o da kendisi gibi biridir. "Kitle her bireyi dokunulma korkusundan, mümkün olduğu kadar bütünüyle kurtarmak ister. İnsanlar birbirlerine ne kadar kuvvetli yaslanırlarsa, birbirlerinden korkmadıklarından o kadar emin olurlar."[313] Bu durumun deneyimle ilgisi yoktur. İnsanlar birbirleri ile temas ettikleri sürece kitlenin kabuğunu kırabilir. Çünkü Robins'in belirttiği gibi; "Temasta bizi kuşatan dünyanın içine dalarız. Temasta yalnız olmak ya da yalnızlığın ötesinde olmak mümkün değildir. Temas etmenin karşılıklı yapısı içine girer, o karşılıklı olma hali içinde bulunuruz. Burada girişimde bulunan tek kişi biz değilizdir; Öteki tarafından dokunulmak

312- Canetti, Kitle ve İktidar, s. 15.
313- a.g.e., s. 16.

kaçınılmazdır. Duygusal ve ahlaki anlamda da Öteki'nin temasına maruz kalırız."[314]

Her yanda bol miktarda imgenin olduğu ve görüntülerin şimşek hızıyla kaydedilip aktarıldığı günümüzde, Berger'a göre, bir şey masum bir biçimde değişti; teknolojik yenilikler görüneni varolandan ayırmayı kolaylaştırdı. Görünümler kırılmalara dönüştürüldü. Bu nedenle varolan, yani gövde ortadan kayboldu. "Gövdeler yok, zorunluluk da yok. Çünkü zorunluluk varolana özgü bir durumdur. Gerçekliği gerçek yapan şeydir... Öptüğünüz ya da kafanızı çarptığınız şeydir. Bugünkü sistemin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilecek tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun."[315] Robins'e göre bu durumun can sıkıcı yanı, ötekini görebildiğimiz halde temasa geçememizdir.

Kitle kültürü içerisinde birey olmaktan çıkarak kişi haline gelen insan temasa geçmekten her zaman korkar. Türkoğlu'nun belirttiği gibi, "Kölelerin gladyatör olarak dövüştükleri arenaya bilet alarak giren Romalı özgür vatandaşlar da eğlenceyi para karşılığı satın alıyorlardı."[316] Kitle kültürü deneyimi ortadan kaldırarak adeta seyirlik bir eğlence haline getirir. Bu nedenle fotoğrafı sanatsal bağlamından ayırıp bir kitle iletişim aracı olarak düşündüğümüzde kitle ileşitim araçları karşısında izleyicinin öznel bilincini korumasının pek kolay olmadığı görülür. Gelişen teknoloji karşısında kitlelerin her an kendilerini savunmaya hazır durmaları ise kitle iletişim araçlarının rahatlatıcı özelliklerine ters düşer.[317] Türkoğlu'na göre; 'Her şeyden önce, kitle ileşitim araçlarının izleyicilerine sağladığı 'sentetik deneyimler'in, gösterilen fiziksel veya sosyal gerçekliği algılama ve yorumlama biçimini de beraberinde getirdiğini söylemeliyiz. Sentetik deneyim, kitle ileşitim araçlarının dolayımı olmadan izleyici tarafından algılanması mümkün olmayan olayları sunma yeteneğinin bir sonucudur."[318]

314- Robins, a.g.e., s. 65.
315- Berger, Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, s. 27.
316- Türkoğlu, Kitle İletişimi ve Kültür, s. 101-102.
317- a.g.e., s. 160.
318- a.g.e., s. 161.

Berger deneyimi, kendisini görünüşler ve görüntüler satıcısı olarak gördüğü rüyası aracılığıyla şu şekilde anlatır:

> "Rüyada bir sır keşfetmiştim! Kendi başıma. Kimsenin yardımı olmadan. Sır, baktığım şeyin -bir kova su, bir inek, yukarıdan görünen bir şehir (Toledo gibi), bir meşe ağacı- içine girmek ve girdikten sonra da görünümünü daha iyi hale getirecek şekilde onu yeniden düzenlemekti. Daha iyi, onu daha güzel ya da da uyumlu yapmak anlamına gelmiyordu; meşe ağacını tüm meşe yapraklarını temsil edecek şekilde daha tipik yapmak demek de değildi; yalnızca inek, şehir ya da su kovasını daha görünür bir biçimde biricik olabilsin diye, daha kendisi yapmak demekti! Bunu yapmak bana haz verdi ve içeriden yaptığım küçük değişikliklerin başkalarına da haz verdiğini hissettim."[319]

Barthes deneyimin kitle kültürü aracılığı ile çocukluktan başlayarak insanların elinden nasıl alındığını Fransız Oyuncakları aracılığı ile anlatır. Ona göre, oyuncaklar herşeyden önce ergin bir küçük evrendir; hepsi de insan nesnelerinin küçültülmüş birer kopyalarıdır. Fransız oyuncakları, çocuğun düşünmesine fırsat kalmadan onu tüm zamanlar boyunca askerler, postacılar, Vespa'lar yaratmış bir doğa kandırmacası oluşturarak bunların tümünü benimsemeye hazırlar. Erginin şaşmadığı ne varsa, hepsinin kataloğunu verir oyuncak; savaş, bürokrasi, çirkinlik, Marslılar vb. Öte yandan, öykünmeciliği de el çekme göstergesi olarak kopyacılıktan geri kalmaz. Bu sadık ve karışık nesneler önünde, çocuk ancak mal sahibi olarak, kullanıcı olarak yer alır, hiçbir zaman yaratıcı olarak değil; dünyayı icat etmez, kullanır; serüvenden, şaşkınlıktan, sevinçten yoksun edimler hazırlar kendisine. Çocuk ergin nedenselliğin düzeneklerini bulmak durumunda bile olmayan, evine düşkün bir mal sahibi yapılır. Bunlar tümüyle hazır biçimde sağlanır kendisine. Halbuki en ufak kurma oyunu bile, fazla incelmiş olmamak koşuluyla, çok fark-

319- Berger, Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, s. 28-29.

lı bir dünya çıraklığı içerir; çocuk bu oyuncaklar aracılığı ile anlamlı nesneler yaratmaz. Bir ergin adları bulunup bulunmamasının da fazla önemi yoktur. Onun yaptığı bir kullanma değil, bir yarıtanrı işidir. Çocuk bir yaşam yaratır, bir özellik değil. Ama böyle oyuncaklar enderdir. Fransız oyuncakları kullanıcı çocuklar yetiştirmek ister, yaratıcı çocuklar değil. Oyuncakların kenterleşmesi tümüyle işlevsel olan biçimlerinden belli olmaz yalnızca, tözlerinden de belli olur. Bugünkü oyuncaklar nankör bir maddeden yapılmıştır, bir doğanın değil, bir kimyanın ürünleridir. Şimdi birçokları karmaşık hamurlarla kalıba dökülüyor. Kimyasal oyuncaklar dokunmanın hazzını, yumuşaklığını insansallığını öldürüyor. Üzücü bir gösterge de tahtanın gittikçe silinmesi. Oysa sağlamlığı, yumuşaklığı, dokunuşunun doğal sıcaklığıyla tahta ülküsel maddedir; tahta, can verdiği her biçimde fazla keskin köşelerin yarasını, maddenin kimyasal soğukluğunu giderir; çocuk oynadığı ya da çarptığı zaman, ne titrer, ne gıcırdar, aynı zamanda hem boğuk hem de belirgin bir sesi vardır. Canayakın ve şiirli bir tözdür. Çocuğu ağaç, masa, döşeme ile dokunuş sürekliliği içinde bırakır. Tahta yaralamaz, bozulmaz, kırılmaz, eskir, uzun süre dayanabilir, çocukla yaşayabilir; yavaş yavaş nesne ile elin bağlantılarını değiştirebilir. Ölürse, küçülerek ölür, bozulmuş bir yayın kabarıklığı altında yok olan mekanik oyuncaklar gibi şişerek değil. Tahta temel nesneler oluşturur, her zamanın nesnelerini. Bundan böyle oyuncak tözüyle de, rengiyle de kimyasal; gereci bile bir kullanım izlenimine götürüyor, haz izlenimine değil.[320] Bu durum Benjamin'in saptadığı, mekanik yeniden üretim sürecinde sanat yapıtının 'hale'sinin ortadan kalkması durumuna benzetilebilir. Kimyasal fotoğrafla sanat yapıtı nasıl 'aura'sını yitirmişse, kimyasal oyuncaklardan sonra da tahta oyuncaklar 'aura'larını kaybetmişlerdir. Ancak bugün sanayileşmiş toplumlar kimyasaldan da uzaklaşmıştır. Teknoloji kültürü içerisinde kimyasalın yerini sayısal almıştır. Çocuklar için Türkiye'de Atari salonlarıyla başlayan bu süreç zamanla yerini Commodore'a bırakmıştır. Commodore sonrasında ise Nintendo görülmektedir. Türkoğlu'nun belirttiği gibi; "Nintendo

320- Barthes, Cagdas Söylenler, s. 53-55.

oyunlarını kullananlar günümüzde en hızlı yayılan elektronik ürünün tüketicileri oldular. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1986'daki ilk tanıtımından itibaren ilk sekiz yıl içinde 50 milyon Nintendo satıldı, bu inanılmaz bir rakam. Her üç Amerikalı aileden birinde Nintendo var ve genellikle ailenin erkek çocukları tarafından kullanılıyor. Nintendo'dan çok uzun yıllar önce satışa başlayan ev bilgisayarı ise ancak yaklaşık olarak altı evden birinde var."[321] Günümüzde ise Türkiye'de Play Station ve PC Oyunları aracılığı ile Internet Cafe'lerde devam eden bu süreç çocukların peşinden gençleri de deneyimden uzaklaştırmıştır. Artık birçok genç parklara gidip basketbol oynamak yerine Internet Cafe'ye giderek savaşmayı tercih etmektedir. Fotoğrafta da kimyasalın yerini sayısal fotoğraf makineleri almaktadır. Elbette fotoğraf ile oyuncağın işlevleri farklıdır. Ancak çocukluktan itibaren deneyimin ortadan kaldırılmaya çalışılması, fotoğrafla oyuncağı ortaklaştırabilmektedir.

Deneyim beraberinde gerçeği de getirir. Benjamin; "Dileriz ki birey, kitlelere zaman zaman biraz da insanlık bahşetsin, çünkü kitle günün birinde insanlığı ona faiziyle ve faizinin faiziyle geri ödeyecektir."[322] der. Gerçekliğin peşinde koşan fotoğrafçılar kitlelere deneyimleri aracılığı ile insanlık iletmeye çalışırlar. Ancak onların başarıları kitlelerin bilinçlenmişlikleri ile doğru orantılıdır. Çünkü fotoğraflara bakmak da deneyimden kaçmanın bir yoludur. Savaş fotoğrafı, tüm fotoğraflar içinde en çok mesaja sahip olanıdır. Çünkü savaşı başkalaştırmak, seyirlik bir şey haline getirmek fotoğrafçının elinde olan bir durumdur. Bir fotoğrafçı eğer gerçeğin peşinden gidiyorsa, savaş deneyimini fotoğraflarına yansıtmak zorundadır. Fotoğrafçı, -fotoğrafını çektiği- her askerin deneyimini, kendi deneyimi ile birleştirerek, nesnel bir şekilde verebiliyorsa eğer, sürekli değişim içerisinde olan gerçekliğe ulaşabilir. Ancak bu türlü bir fotoğrafın dönüştürücü etkiye sahip olduğu söylenemez. Evinde, satın aldığı bir gazeteden fotoğrafa bakan kişi, deneyimi aktarabilen bir fotoğraf gördüğünde; gazetesini bırakıp, evinden çıkarak, korku

321- Türkoğlu, Kitle İletişimi ve Kültür, s. 203.
322- Benjamin, Parıltılar, s. 22.

içinde, kitlenin içine karışmaktan başka hiçbir şey yapmaz. Aynı fotoğrafı sergi salonunda gören, daha bilinçli olan kişinin farkı ise serginin tamamını gördükten sonra salondan ayrılarak kitle içine karışmaktır. Deneyim karşılıklı bir etkileşimdir. Bir imgeye bakmak beraberinde deneyimi getirmez, gerektirir. 2. Körfez savaşında ölen bir askerin fotoğrafı (ancak) savaşa hayır diyerek, deneyim yaşayan bireyi harekete geçirir. Bu deneyim, savaşa hayır diyen bir insanın, dokunarak, öteki ile karşılaşarak savaşa karşı gelmesi ile olur. Onun gördüğü ve etkilendiği fotoğraf ise sadece haklılığını kanıtlayan bir imgedir.

SONUÇ

İlkçağlardan bugüne kadar insanlar gerçekliği her zaman farklı şekillerde algılamıştır. Çünkü gerçek sürekli olarak değişir. Fotoğraf ve sosyoloji ise varolan gerçekliğe sahip olmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Enis Batur'a göre, "gerçek ancak varolduğu düzlemde gerçektir, yazınsal, sanatsal düzleme geçti mi, yazınsalın, sanatsalın gerçeği olur, olsa olsa."[323] Bu durum sanata dair hiçbir şeyin gerçeğin kendisi olarak kabul edilemeyeceği anlamına gelmektedir. Fotoğraf gerçekliği en hızlı alımlayan sanatlardan biridir. Ama yaşadığımız sistemde gerçek, varolduğu düzlemde de farkına varılamaz bir haldedir. Bu nedenle fotoğrafın, gerçekliği olduğu gibi kaydetmesi neredeyse imkansızdır. Aynı durum sosyoloji için de geçerlidir. Sosyoloji, bugün mikro bir hale gelmiş ve toplumsal gerçekliği bütün halinde değil, küçük gruplar aracılığı ile göstermeye çalışmaktadır. Halbuki toplumsal gerçekliği bir bütün halinde ele almak gerekir. Bu nedenle sosyoloji, parçalanmış bir gerçekliği bulmaya çalışmaktadır.

Shakespeare, gerçekliğin sürekli değişimini, Hamlet adlı yapıtında, Polonius ve Hamlet arasındaki bir diyalog aracılığı ile şöyle dile getirir:

H- Şu buluta bak, deveye benzemiyor mu biraz?
P- Vay canına, tıpkı deve gerçekten
H- Bence sansara benziyor.
P- Evet, sırtı sansar sırtı.
H- Yoksa balina mı?
P- Çok benziyor balinaya[324]

323- Enis Batur, E/Babil Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 81.
324- William Shakespeare, Hamlet, Çev.Bülent Bozkurt, İstanbul, 2001, s. 136-137.

Dış gerçeğin gerçekliğini anlatan bu konuşmayı Batur, şu şekilde yorumlar: "İki 'meczup' ya da yaltaklayan ile yaltaklanan arasında geçen bir konuşma değildir bu: Bulutun biçimi hızla değişmekte ve aynı eğretileme düzeninde kalarak, Shakespeare, her seferinde yeni bir karşı öğeyi denemektedir. Musil'in dediği doğrudur; 'Her eğretilemede aynı anda benzer ve farklı olma büyüsü yeralır' ve 'sanat, yaşamın gerçekliğiyle uyuşmayan imgeleri tasarımlar'."[325] Ama bu durum gerçekliğin peşinde koşmamayı gerektirmez. Aksine daha fazla çaba gerektirir.

Sürekli değişim, toplumlara doğrudan etki eder. Binlerce yıl öncesinden bugüne kadar hiçbir toplum durağan olmamıştır. Az sayıda insanlardan oluşan küçük topluluklardan milyonlarca insanlardan kurulu büyük toplumlara kadar değişim her zaman varolmuştur. Ama bugün gerçeklik her zamankinden daha az algılanmaktadır. Şurası da bir gerçektir; bugünkü toplumların ömürleri geçmişe (topluluk-kabile) göre çok daha kısadır; "Bu gezegendeki insan varoluşunun, küçük bir bölümü dışındaki tümünde, insanlar, otuz ya da kırk kişiden fazla olmayan küçük topluluk ya da kabileler biçimindeki avcı ve toplayıcı toplumlarda yaşamışlardır."[326] Bu toplumlarda gerçeklik ortak bir yaşantı sonucu oluşmuştur. Oysa bugünkü toplumların durumu eskiye göre çok değişmiştir. Doğal olarak gerçeklik, eski toplumlara göre farklı bir hal almıştır. Üretim ilişkilerinin değişmesiyle beraber, insanların gerçekliği algılayışları da değişmiştir. Sınıflı toplumun ortaya çıkışı ile gerçeklik ortak yaşamın bir parçası olmaktan çıkarak parçalanmaya başlamıştır. Kapitalizm ise gerçekliği neredeyse ortadan kaldırmıştır. Bugün neyin gerçek, neyin yalan olduğu, kitlelerce fark edilemez bir haldedir. Herkes kendi gerçekliğini yaşamaktadır.

Kapitalizm insanları gerçeklikten uzaklaştırarak kitle kültürünün içine sokmuştur. Böylece istediğini elde edip, istemediğini de sistemin dışına itmiştir. Kitle kültürü gerçek olmayan mutluluklar

325- Batur, a.g.e., s. 83.

326- Anthony Giddens, Sosyoloji, Yayına Hazırlayanlar: Hüseyin Özel, Cemal Güzel, Ayraç Yayınları, 2000, s. 48.

yaratmaktadır. Bu sistemde mutlu olmak için, gerçekliğin farkında olmamak gerekmektedir. Böylece gerçek mutluluktan vazgeçirilen insanlar, kitle kültürü içinde mutluluk oyunu oynamaktadır. Bilmenin mutsuzluk getirdiği böyle bir sistemde, tüketim gerçeğin yerini almıştır. Tüketimin artışı sistemin devamını sağlamaktadır. Birey olmaktan çıkıp kişi haline getirilen insanların da en büyük deneyimi alışveriş yapmaktır. Kapitalizm gerçek deneyimi ortadan kaldırmıştır. Çünkü deneyim, beraberinde gerçekliği de getirmektedir. Gerçeğin farkına varanlar, yanlış bir yaşam içinde olduklarını anlayacaklardır. Kitlelerin, gerçeğin farkına varması sürecinde en doğru yardımcı da, her zaman olduğu gibi, sanat ve bilim olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adorno, W. Theodor, **Minima Moralia**, Çevirenler: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.

Attali, Jacques, **1492**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1999.

Aron, Raymond, **Sosyolojik Düşüncenin Evreleri**, Çev. Korkmaz Alemdar, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1994.

Barthes, Roland, **Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler,** Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000.

_____, **Çağdaş Söylenler**, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

Batur, Enis, **E/Babil Yazıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

_____, (Derleyen) **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Bektaş, Arsev, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000.

Benjamin, Walter, **Pasajlar,** Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

_____, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi,** Çev. Ali Cengizkan, Yazı Görüntü Ses Yayınları, İstanbul, 2001

_____, **Estetize Edilmiş Yaşam-Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları,** Sunan: Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 1995.

_____, **Parıltılar,** Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 1990.

Berger, John, **Görme Biçimleri,** Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

_____, **O Ana Adanmış,** Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

_____, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar,** Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

_____, **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü,** Çev. Zafer Aracagök, İstanbul, 1988.

Bauman, Zygmunt, **Sosyolojik Düşünmek,** Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Bottomore, T. B., **Toplumbilim,** Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 3. baskı

_____, **Frankfurt Okulu,** Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.

Bouthoul, Gaston, **Sosyoloji Tarihi,** Çev. Afşar Timuçin, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.

Burke, Peter, **Tarih ve Toplumsal Kuram,** Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000.

_____, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları,** Çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.

Canetti, Elias, **Körleşme,** Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.

_____, **Kitle ve İktidar,** Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Cangızbay, Kadir, **Sosyolojiler Değil Sosyoloji,** Ütopya Yayınları, Ankara, 1999.

Caudwell, Christopher, **Yanılsama ve Gerçeklik,** Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1988.

Comte, Auguste, **Pozitif Felsefe Kursları,** Çev. Erkan Ataçay, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2001.

Çizgen, Engin, **Türkiye'de Fotoğraf,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

Dickinson, Thorold, **Sinemanın Evrimi,** Çev. Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1986

Duverger, Maurice, **Sosyal Bilimlere Giriş,** Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999.

Ergüven, Mehmet, **Görmece,** Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği,** Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995.

Gezgin, Suat, **Basında Fotoğrafçılık,** Der Yayınları, İstanbul, 1994.

Giddens, Anthony, **Sosyoloji** ,Yayına Hazırlayanlar: Hüseyin Özel, Cemal Güzel, Ayraç Yayınları, Ankara, 2000

_____, **Toplumun Kuruluşu,** Çev. Hüseyin Özel, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

Gombrich, E., H., **Sanatın Öyküsü,** Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

Fay, Brian, **Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi,** Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Freedberg, David, **The Power of Images,** The University of Chicago Press, Chicago and Londan, 1989.

Horkheimer, Max, Adorno, W. Theodor, **Aydınlanmanın Diyalektiği,** Çev. Oğuz Adanır, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.

Huberman, Leo, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla,** Çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

Huizinga, Johan, **Ortaçağın Günbatımı,** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1997.

_____, **Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

Jay, Martin, **Diyalektik İmgelem-Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950,** Çev. Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.

_____, **Adorno,** Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2001.

Kagan, Moissej, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat,** Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982.

Kundera, Milan, **Ölümsüzlük,** Çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul, 1998.

Lenin, V.İ., **Ütopik ve Bilimsel Sosyalizm,** Çev. Şiar Yalçın, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1990.

Levi-Strauss, Claude, **Hüzünlü Dönenceler,** Çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

Marquez, Gabriel Garcia, **Yüzyıllık Yalnızlık,** Çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, İstanbul, 1999.

_____, **Bir Kayıp Denizci,** Çev. Tuğrul Tanyol, Can Yayınları, İstanbul, 1983.

Marx, Karl-Engels, Friedrich, **Sanat ve Edebiyat Üzerine,** Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2001.

McLuhan, Marshall, **Gutenberg Galaksisi-Tipografik İnsanın Oluşumu,** Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Meriç, Cemil, **Saint-Simon-İlk Sosyolog İlk Sosyalist,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

Mills, C. W., **Toplumbilimsel Düşün,** Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2000

Mungan, Murathan, **Paranın Cinleri,** Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

Oktay, Ahmet, **Toplumsal Değişme ve Basın,** Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1987.

Oskay Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri,** İnkılap Yayınları, İstanbul, 2000.

_____, **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş,** Der Yayınları, İstanbul, 2000.

Özendes, Engin, **Yüzyılın Fotoğrafları,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Paz, Octavio, **Çifte Alev-Aşk ve Erotizm,** Çev. Tomris Uyar, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2002.

Price, Mary, **Fotoğraf: Tuhaf, Kuşatılmış Bir Alan,** Çev. Nurçay Türkoğlu, Stanford University Press, Stanford, California, 1994.

Platon (Eflatun), **Devlet,** Çev. Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Rifat, Samih, **Akla Kara Arası Fotoğraf Yazıları,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Robins, Kevin, **İmaj-Görmenin Kültür ve Polititası,** Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Sander, Oral, **Siyasi Tarih 1,** İmge Yayınları, Ankara, 1998.

Shakespeare, William, **Hamlet,** Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, 2001.

Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine,** Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.

Swingewood, Alan, **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi,** Çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.

Tanilli, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş 2-Ortaçağ,** Cem Yayınevi, İstanbul, 1995.

Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

Türkoğlu, Nurçay, **Görü-yorum-Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü,** Der Yayınları, İstanbul, 2000.

_____, **Kitle İletişimi ve Kültür,** Naos Yayınları, İstanbul, 2003.

Ünal, Mehmet, **Yaşamın Aynası: Fotoğraf,** Gendaş Yayınları, İstanbul, 1999.

Weber, Max, **Sosyoloji Yazıları,** Çev. Taha Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Wittgenstein, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus,** Çev. Oruç Aruoba, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Van Gogh, Vincent, **Theo'ya Mektuplar,** Çev. Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Yazıcı, İsmet, **Kitle İletişiminde İmaj-Kuramsal Bir Yaklaşım,** Bilim Yayınları, İstanbul, 1997

Makaleler

Aydın, Ayhan, (Der.) "FSA-Tarım Güvenlik İdaresi", **İFSAK Fotoğraf Ve Sinema Dergisi,** S. 131 (Temmuz, Ağustos, Eylül 2000)

Lukes, Steven, Çev. İhsan Sezal, "Saint Simon", **Sosyoloji Konferansları,** Yirminci Kitap, İstanbul Üniversitesi Yayınları, (1984)

Roche, Denis, Çev. Aykut Derman, " 'Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar", **Sanat Dünyamız,** S. 84, (Yaz, 2002)

Stieglitz, Alfred, Çev. Mehmet H. Doğan, "Elde Taşınan Fotoğraf Makinesi ve Şimdiki Önemi", **Sanat Dünyamız,** S. 84. (Yaz, 2002)

Strohmaier, Gotthard, Çev. Mehmet Yavuz, "Halifeler Ülkesinde Düşünürler", **Felsefe Dergisi,** S. 32-33, (1990)

Tolungüç, Ahmet (Der), AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, Ankara, 1985.

Turan, Güven, "Od, oda, odak", **Sanat Dünyamız,** S. 77. (Güz, 2000)

Yayımlanmamış Ders Notları,

Arslan, Mahmut, **Endüstri Sosyolojisi,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, 1997-1998 Ders Notları.

Bayhan Mehmet, **Fotoğrafın Teknik Gelişimi,** Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları.

_____, **Fotoğrafın Teknik Gelişimi,** Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları.

Ansiklopedi

Devrimler ve Karşı-Devrimler Tarihi Ansiklopedisi, **1789 Büyük Fransız Devrimi,** Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975, C. 4

İnternet Kaynakları

Önder Bostancı, "Camera Obscura", http//:www.fotoğraf.gen.tr.

Bilim ve Teknik Dergisi, "Camera Obscura", http//:www.biltek.tubitak.gov.tr/fotoğraf

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1 : At, M.Ö. 15000-10000 Dolayları, Mağara Resmi, Lascaux, Fransa 24
Şekil 2 : Büyük Boy Camera Obscura 36
Şekil 3 : Giotto di Bondone, İnanç, 1305 Dolayları, Freskodan Ayrıntı: Cappella dell'Arena, Padova 41
Şekil 4 : Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Nationla Gallery, Londra 44
Şekil 5 : Şekil 4'ten Ayrıntı 45
Şekil 6 : Andrea Mantegna, Aziz Yakup'un İnfaza Götürülüşü 49
Şekil 7 : Albrecht Dürer, Gergedan, 1515 Dolayları 55
Şekil 8 : Camera Obscura'nın Çalışması 59
Şekil 9 : Carravaggio, Kuşkucu Thomas, 1602-1603 dolayları 62
Şekil 10 : Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656 63
Şekil 11 : Rembrandt van Rjin, Doktor Tulp'un Anatomi Dersi, 1632 65
Şekil 12 : J. N. Niepce, Yeryüzünde Çekilen İlk Fotoğraf, Fransa 1826 94
Şekil 13 : J. M. Daguerre, İlk Daguerretype, 1839 97
Şekil 14 : Arago'nun Fotoğrafın Bulunuşunu İlan Edişi 99
Şekil 15 : Gaspard F. Tournachon Nadar 103
Şekil 16 : Charles Baudelaire 107
Şekil 17 : Hasır Şapkalı Otoportre, 1887 108
Şekil 18 : Lewis Hine, Çocuk İşçiler 114
Şekil 19 : Eugene Atget, Paris 127
Şekil 20 : Eugene Atget, Paris 127
Şekil 21 : Paul Strand, Blind 133
Şekil 22 : Dorothea Lange, "Beyaz Melek", Bedava Yemek Kuyruğu, 1933 135
Şekil 23 : August Sander, Noter 137
Şekil 24 : John Heartfield, Milyonlar Arkamda, Ekim 1932 140
Şekil 25 : Hitler'in Propaganda Fotoğrafı 141
Şekil 26 : Propaganda Amacıyla Çekilen Fotoğraf 145
Şekil 27 : ABD Eski Başkanı Bill Cliton ve Bebek 146
Şekil 28 : August Sander, Dansa Giden Köylüler 149
Şekil 29 : Robert Capa, Bir Askerin Ölümü 154
Şekil 30 : M. Bourke-White, Bir Sel Felaketi Sonrası Oluşan Yemek Kuyruğu, ABD, 1937 157
Şekil 31 : Nict Ut, Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar 160

Fotoğrafın bir an'ı dondurduğunu ve temsili olarak bize sunduğunu bildiğimiz için, boyutu ne denli devasa da olsa, hiçbir nesnenin veya canlının fotografik görüntüsü, bu dünyanın yüzeyinde (fiziksel ve zihinsel hareket halinde değil iken) hâlâ pek de büyük bir yer kapsamayan bedenimizi tehdit etmez.

"Büyüyen Fotoğraf-Küçülen Sosyoloji" adlı çalışmasıyla Serkan Dora, sosyolojinin mütevazı, fotoğrafın ise cüretkâr olduğu günümüzde, eleştirel sosyolojik düşünmenin verimli bir örneğini sunuyor bize... Elinizdeki çalışmada, fotoğraf ile sosyolojinin gelişim sürecini, bu iki alanın tarih, bilgilenme, gerçeklik, sanat ve düşünce yapılarımızla nasıl ilgilendiğini, farklı görüşler ve örneklerle yeniden düşünme olanağı bulacaksınız.

Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu

babil® .araştırma
ISBN:9758480-59-6
9 789758 480593

babil