

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

Walter Benjamin

Fotoğraf Yazıları

Walter Benjamin fotoğraf yazıları

Derleyen ve Sunuş **Esther Leslie**



Türkçesi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://kitapyurdu.com> - Teyfik Turan



Walter Benjamin 1892'de Berlin'de doğdu. Yahudi kökenli Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısıdır. Felsefe doktorasını "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" adlı teziyle aldı. Ernst Bloch, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht'in etkisiyle 1930'larda giderek Marksizm'e yakınlaşan Benjamin 1933'te Almanya'yı terk ederek Paris'e yerleşmek zorunda kaldı. Burada geçirdiği zor sürgün yıllarında edebiyat dergilerine ve Adorno ile Horkheimer tarafından yayımlanan *Zeitschrift für Sozialforschung*'a (Sosyal Araştırmalar Dergisi) eleştiri ve denemeler yazdı ve *Pasajlar*, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, Baudelaire ve Kafka üzerine denemeleri gibi çalışmalarını ortaya çıkardı. 1939'da bir dergide çıkan bir yazısı nedeniyle Alman vatandaşlığından çıkarıldı. 1940'ta Gestapo'ya teslim edileceği ihtimali karşısında kaçırmaya çalışırken Fransa-İspanya sınırında öldü. Frankfurt Okulu'nun estetik kuramcılarında Walter Benjamin, yirminci yüzyılın en önemli eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilir. Türkçeye *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* (YKY, 2004), *Pasajlar* (YKY, 1993), *Brecht'i Anlamak* (Metis, 1984), *Tek Yön* (YKY, 1999) dahil çok sayıda eseri çevrilmiştir.

Esther Leslie en önemli Walter Benjamin araştırmacılarından. Londra Birkbeck Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmaktadır. Estetik ve kültürel Marksist kuramlarla, özellikle Eleştirel Kuram, Frankfurt Okulu üzerine çalışmalar yürütmektedir. Birçok deneme ve makalesinin yanında Leslie'nin diğer kitapları arasında *Walter Benjamin: Konformizmi Alt Etmek* (Habitus, 2010), *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant Garde*, *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry*, Walter Benjamin yer alır.

Kolektif Kitap ~ 143

Fotoğraf Yazıları

Özgün Adı:

On Photography

● Reaktion Books, 2015 ~ ● Kolektif Kitap, 2019

Sunuş yazıları, sözlükler ● Esther Leslie, 2015

ISBN: 978-605-5029-88-3

Türkçesi: Burcu Halaç, Tefik Turan, 2018

Yayıma Hazırlayan: Eda Çaç, Mert Tanaydın

Son Okuma: Evrim Öncül

Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım

Kapak Tasarımı: Deniz Akkol

Kapak Görseli: Walter Benjamin'in Fotoğraf Arşivinden

1. Baskı, Mart 2019, İstanbul

Sertifika No: 43484

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık

Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 215-216

Topkapı, İstanbul - 0212 613 11 12

Sertifika No: 12491

kolektif.  kitap, bilişim ve tasarım ltd. şti.

Asmalımescit Mah. Tünel Meydanı Sok. Tünel Geçidi İş Hanı C B
No.2 İç Kapı No.18 Beyoğlu, İstanbul

www.kolektifkitap.com - info@kolektifkitap.com

T: 0212 243 96 39

Bu kitabın hakları AnatoliaTelif Hakları Ajansı aracılığıyla Reaktion Books'tan alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve dağıtılamaz. Tüm hakları saklıdır.

Fotoğraf Yazıları

WALTER BENJAMIN

Derleyen ve Sunuş

ESTHER LESLIE

Türkçesi Burcu Halaç, Tevfik Turan



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://www.kolektifkitap.org>

İÇİNDEKİLER

Sunuş: Walter Benjamin ve Fotoğrafın Doğuşu	7
I. Fotoğrafın Tarihçesi	73
II. "Illustrierte"ye Laf Yok!	147
III. Grete Cohn'a Mektup	155
IV. Çiçekler Hakkında Yeni Şeyler	163
V. Paris, Aynadaki Şehir. Şairlerle Sanatçıların "Dünyanın Başkentine" İlanıaşları	179
VI. Sur	195
VII. Gisèle Freund'un <i>La Photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique</i> Kitabı Üstüne İnceleme	205
Teşekkür	213
Fotoğraflar İçin Teşekkür	215



Benjamin'in çocukluğu.
Selle & Kuntze stüdyosunda çekilmiştir, 1897.

SUNUŞ

Walter Benjamin ve
Fotoğrafın Doğuşu

Walter Benjamin fotoğrafın sıradanlaşmaya başladığı bir dünyada doğdu. Benjamin'in doğduğu yıl ve şehirde, 1892'nin Berlin'inde fotoğraf burjuva ailelerin portre fotoğraflarını çektiirmek için fotoğraf stüdyolarına yaptıkları törensi ziyaretler biçiminde pek çok insanın yaşamına girmişti ve bu, Benjamin'in yazılarında birçok kez üzerine kafa yordığı bir deneyimdi. Benjamin 1930'ların başında fotoğrafa ilişkin yazdığı otobiyografik irdelemelerinde, çocukken bir stüdyoda kabaca resmedilmiş bir Alpler dekorunun önünde, elinde oğlak derisinden bir şapkayı savurur halde fotoğrafı çekilirken, perdelerin ve kaide-lerin onda yarattığı hisse değinir: "Hades'teki gölgeler kurban edilecek hayvanın kanını nasıl arzuluyorsa onlar da benim görüntümü tıpkı öyle arzuluyordu." Fotoğraf stüdyosu Benjamin'in gözünde, *boudoir** ile işkence oda-sının bir karışımı gibidir.¹ Beş yaşındayken, tek başına,

* (Fr.) Bir kadının özel oturma odası ya da yatak odası, "aşk yuvası". -çn

asker kıyafeti içinde, bir elinde kılıç bir elinde bayrak tutarken çekilmiş ve flu bir ovalin ortasına yerleştirilmiş bir fotoğrafı vardır. Benjamin stüdyo fotoğrafçılığının özneyi garip pozlar takınmaya, tiyatro kostümünden başka bir şey olmayan kıyafetler giymeye ve kırılğan insan bedenini yutan sahte, rasgele nesneler yığını içerisinde bakmaya zorladığından söz eder. Gerçekten bu deneyimin aldatıcı ve sefilane ama bir o kadar da yaygın tabiatı, Benjamin'in elindeki bir Kafka fotoğrafını tasvirinde örtük olarak dile gelir. Söz konusu fotoğraf Kafka'nın çocukluğuna aittir ama Benjamin onu sanki fotoğraftaki çocuk kendisiymiş gibi tasvir eder:

Orada başım açık, sol elimde prova edilmiş bir zarafetle salladığım devasa bir sombreroyla dikiliyorum. Sağ elimde eğri sapı ön planda görülen, ucuysa bir bahçe masasından saçılan çiçek yığını içinde gizli bir baston tutmaktayım.²

Benjamin'in yorumuna göre mekanik yeniden üretim –ya da burada fotoğraf– insanlığa saldırmakta ve insanları her geçen gün sadece birer sahne aksesuarı haline getiren, teknoloji, doğa ve toplumsal dünya arasındaki o işlevinden sapmış ilişkiyi açık seçik gösteren görüntüler ortaya koymaktadır; bu, Karl Marx ve Friedrich Engels'in 1848'de *Komünist Manifesto*'da tasvir ettikleri üzere, sadece “makinenin uzantısı” olma durumundaki işçi sınıfına münhasır bir deneyim değildir. Benjamin hali vakti yerinde

ailelerin ıvır zıvırla dolu oturma odalarının koyu cilalı büfelerindeki, sanki üzerlerine toz yığılsın diye konmuş gibi duran ağır albümlere yerleştirilmek üzere çekilen, özgüvenlerini şişirici fotoğraflar sunma amacına yönelmiş ticari fotoğrafçılık dünyasını böyle görür.

Benjamin'in çocukluğunda fotoğraf kamusal alanda daha fazla yer almaya başlamıştı. Onun büyüdüğü yıllar, bu alandaki hızlı teknik yeniliklere bağlı olarak ortaya çıkan resimli basının yaygınlaştığı dönemdi. Örneğin Benjamin'in doğduğu yıl, kapağında dikkat çekici fotoğraflara yer vererek diğer gazetelerden ayrılan *Berlin Illustrirte Zeitung*'un³ [Berlin Resimli Gazetesi] ilk sayısı yayımlanmıştı. Gravürün yerini kısa sürede fotoğraf aldı ve 1901'den başlayarak fotoğraf gazetelerin içinde de yer almaya başladı. Resimli gazetecilik böyle başladı, ardından foto muhabirliğiyle foto arşivciliği meslekleri de ortaya çıktı.

Benjamin'in büyüme çağında fotoğraf üretimi de artış gösterdi. Fotoğrafla ilişkili süreçler basitleşti; daha ucuz fotoğraf makineleri üretildi ve rulo film icat edildi. Şubat 1900'de Eastman Kodak şirketi New York'un Rochester semtinden Frank Brownell'in kendisi için tasarladığı Brownie adı verilen makineyi Amerikan pazarına sürdü; Brownie adı Palmer Cox'un popüler çocuk kitaplarındaki peri benzeri karakterlerine bir göndermeydi ve ilk zamanlarda makinenin ambalajı üzerinde bu karakterlerin çizimleri yer alıyordu. Bu yeni fotoğraf makinesi özellikle çocuklar için tasarlanmıştı. Yeni fotoğrafçılığın çocuklar için bir hobi

olması isteniyordu. Mayıs 1900'de *The Youth's Companion*'daki bir reklamda belirtildiği üzere, bu alet "okul çağındaki herhangi bir erkek ya da kız çocuk tarafından kullanılabilir"di. Ne var ki bu aleti nüfusun çok daha büyük bir kesimi benimsedi. Brownie'yle birlikte enstantane fikri başlamıştı. Diğer şirketler de hızla benzer fotoğraf makineleri üretmeye koyuldu ve bu aletler Avrupalıların da eline geçti. Gündelik hayattan anlar ya da en azından gündelik hayatın –kumsaldaki, kasabadaki, bahçedeki– neşeli anları gelecek kuşaklar için kaydediliyordu.

I. Dünya Savaşı arifesinde Almanya'da bir mikroskop tasarımcısı tarafından Leica fotoğraf makinesinin prototipinin oluşturulması fotoğrafın dünyada daha da yayılmasına katkıda bulundu. Savaş bitip de bu prototip geliştirilince görüldü ki, Leica birbiri ardınca, kısa aralıklarla 36 poz çekeabilen ve 35 milimetrelik sinema filmi kullanarak ayrıntıları göz kamaştırıcı netlikte yakalayabilen, göz hizasında kullanılabilen, filmi gün ışığında değiştirilebilen, çok yönlü, derlitoplu bir fotoğraf makinesiydi. Yüksek tempolu modern hayat bu cihazla yakalanıp çerçevelenebilirdi. Fotoğraf Benjamin'in bebeklikten yetişkinliğe geçiş döneminde gelişmiş ve daha hızlı, daha güçlü ve kimi yönleriyle fotoğrafçıdan artık daha az hüner ister hale gelmişti.

Benjamin'in yetiştiği dünyada fotoğrafla uğraşmanın özel ve kamusal, kolektif ve bireysel, etkin ve edilgen,

* *The Youth's Companion* (1827-1929) ABD'de yüzyıl boyunca yayımlanmış çocuk dergisi. –yhn

retken ve tüketim odaklı biçimlerinin hepsi geçerliydi. Fotoġraf dünyaya aracılık etme faaliyetiyile i içe geçmişti. Sadece tarihin bir aracısı olmakla kalmamış, 1920'lere gelindiġinde hem zengin bir tarihe sahip olmuş hem de geleceġini sağlama bağlamıştı. Benjamin fotoġrafa dair, dört bir yana saçılmış yazılarında ve msveddelerinde bütün bunlara kafa yormuştur. Benjamin'in düşünceleri üretim, yeniden üretim, model, bakan kişi, fotoġraftaki zamansallık, fotoġrafının ekonomik durumu ve bu durumun ressamın durumuyla karşılaştırılması, fotoġrafla bağlantılı olarak sanatın ve zanaatın statüsü, kendisinin o ilginç "aura" kategorisiyle fotoġrafın ilişkisi, fotoġrafla bellek arasındaki ilişki ve fotoġrafın bilgi ve pedagojiye yönelik potansiyellerini kapsar.

Benjamin mevcut tartışmaların ve fotoġrafa dair uygulamaların hem seyirci hem de katılımcı olarak farkındaydı. Hayatı boyunca, aralarında Sasha Stone, Gisle Freund ve Germaine Krull'un yer aldıġı birçok profesyonel fotoġrafı tanımış ve John Heartfield'la yakınlık kurmuştu.⁴ Benjamin Hollanda'da yayımlanan *International Revue i 10*'un yayımcısı Flaman anarşist Arthur Mller-Lehning üzerinden, 1927-29 arasında bu dergide fotoġraf ve film editörü olarak alışan Lszl Moholy-Nagy'yle tanışmış, Gershon Scholem'e yazdıġı 14 şubat 1929 tarihli mektupta, Moholy-Nagy'yle tanışmasından şöyle bahsetmiştir: "Belki daha önce yazmışımdır, Bauhaus'un eski fotoġraf eğitmeni Moholy-Nagy'nin gayet hoş bir fizyonomisi var."⁵ Benjamin'in fotoġrafa dair bazı fikirleri,

Moholy-Nagy'nin 1925'te Bauhaus kitap dizisine bir katkı olarak yayımlanan, *Malerei Photographie Film*'in [Resim Fotoğraf Film] bazı yönleriyle uyuşur, ki bu kitabın ikinci basımı 1927'de (*Photographie* kelimesindeki “ph” yerine daha modern-seslenen “f” harfi kullanılarak) yayımlanmıştır. Moholy-Nagy bu kitapta, kameranın görüş açısını genişletirken ürettiği “yeni görme biçiminden” edinilen “ışık kültürünün” resim sanatından gelen yenilik ilkesini benimseyeceğini ve geleceğin ifade biçimlerini hayata geçireceğini ileri sürer.⁶

Weimar Almanya'sında Fotoğraf

Walter Benjamin bir ilgi kaynağı olarak fotoğrafa yönelen tek kişi değildi. Benjamin'in, içinde yaşayıp öğrenim gördüğü, akademik kadro bulamayınca eleştirmen ve deneme yazarı olduğu, 1933'e kadar süren Weimar Cumhuriyeti döneminin Almanya'sı canlı bir fotoğraf kültürüne evsahipliği yapıyordu. 1929 yılında Stuttgart'da Gustav Stotz'un Deutscher Werkbund* için düzenlediği “Film und Foto” sergisi açıldı. Büyük yankı uyandıran bu serginin amacı, “fotoğraf makinesinin zamanımızın en uygun kompozisyon aracı olduğunu ilk fark eden ve işlerinde

* Deutscher Werkbund [Alman İşbirliği] 1907'de “sanatçılar, mimarlar, girişimciler ve bilirkişiler” tarafından ekonomik-kültürel birlik olarak Darmstadt'ta kuruldu. “Sanat, endüstri ve zanaatın eğitim, propaganda ve güncel sorulara beraberce tavır alma” amacıyla, etik temellere dayalı bir kalite kavramı doğrultusunda, uygulamalı güzel sanatlar alanında yeni bir ürün estetiği ortaya koymaya çalıştı ve “malzemeye, biçime ve işe uygunluk” ilkesini benimsedi. 1933'te Nazi yönetimi altına alındıktan sonra 1938'de tamamen kapatıldı. 1972'de Berlin'de yeniden açıldı. –çn

onu kullanan kişilerin hepsinin çalışmalarını mümkün olduğunca kapsamlı bir biçimde bir araya getirmek[ti].”⁷ Avrupa’dan ve ABD’den seçilmiş yaklaşık bin iki yüz eserin gösterildiği sergi daha sonra, biraz küçültülmüş olarak iki yıl boyunca Zürih, Berlin, Viyana, Danzig, Zagreb ve Münih’i gezdi ve hatta Japonya’ya bile gitti. “Film und Foto” teknolojik kültürün önemini vurgulayan, Almanya çıkışlı cesur bir tavidir ve son dönem Avrupa’sının fotoğrafı ile ilgili bazı eğilimlerinden örnekler sunuyordu. Kimisi sergide temsil edilen ve her biri Almanya’da uygulamaya konmuş bu eğilimler ticari fotoğrafçılıktan deneme türünde foto-röportajlara, sanat fotoğrafçılığına, avangard fotoğraf kitaplarına ve politik fotomontaja kadar uzanan bir çeşitlilik gösteriyordu. Eğilimler sanat fotoğrafçılığı alanında bile, sadece birkaç yıl içinde, *Neues Sehen*’in [Yeni Görme] garip çerçevelemeleri ve sert kontrastlarından *Neue Sachlichkeit*’in [Yeni Nesnellik] ya da ABD’de aldığı isimleriyle *New Objectivity* [Yeni Nesnellik] veya *Straight Photography*’nin [Dolaysız Fotoğraf] belgesel kesinliğine ve hipergerçekçiliğine, ayrıca imgede dadaist ve sürrealist yaklaşımlara doğru değişim göstermiştir.

Fotoğraf geniş bir kullanıcı yelpazesi tarafından benimsendi. Kökeninin mekanik bir cihaza dayanıyor olması, gerçek bir sanat biçimine dönüşmesi karşısında önemsiz kaldığı gibi, modern yaşamın konturlarını yakalayabilen, değerlendirebilen ve tekrar aktarabilen bir inceleme-araştırma aracı olarak onun nesnellik, kesinlik ve doğruluk taşıdığı söyleminin temellerini attı;



Sasha Stone, *The East* [Doğu], 1920'ler. *Schünemanns Monatshefte*'te yayımlanmıştır (Ağustos 1929).

sanatla bireysel yaratıcılık, özgünlük ve eser sahipliği arasındaki ortaklığı reddeden öncü sanat kesiminde anti-sanat ve sanat-sonrası (*post-art*) savlarının ortaya atılmasını mümkün kıldı. 1920’li yıllarda birçok deneysel fotoğraf kitabı yayımlandı, örneğin Erich Mendelsohn’un El Lissitzky, Aleksandr Rodçenko ve Bertolt Brecht’ten iyi eleştiriler alan gündüz ve gece fotoğraflarını bir araya getirdiği *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*’i [*Amerika: Bir Mimarın Albümü*] (1926), Werner Graeff’in *Es kommt der neuer Fotograf!*’ı [*Yeni Fotoğrafçı Geliyor!*] (1929) ve Jan Tschichold ile Franz Roh’un 1929’da yayımlanan *foto-augel/œil et photo/photo eye*’i [foto-göz].⁸ Bu derlemeler polemiklerle doludur. Franz Roh, “Film und Foto” sergisine bir tepki olan *foto-auge*’nin –büyük harf kullanmaktan kaçındığı– metninde, “yeni bir görme biçimi” getiren kitabını şu bağlama yerleştirir:

uzun zamandır fotoğrafçılarımız (kadife bereli Rembrandt taklitçileri ya da her şeye yumuşaklık katan izlenimci kafalar) her şeyi alacakaranlığa büründürüyordu. bugün her şey açıkça ortaya konuyor.⁹

Bu ciltte Eugène Atget, Andreas Feininger, George Grosz, Max Burchartz, Man Ray, Max Ernst, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Edward Weston ve başka fotoğrafçıların yetmiş altı fotoğrafı yer alıyordu. Kapaktaki fotoğraf, El Lissitzky’ye ait bir fotomontajdı. Ancak söz-konusu albüm montaj, fotogram, çoklu pozlama, negatif

baskı ve kolaj denemelerinden başka, fotoğrafa grafik, tipografik ya da resme dayalı unsurlar katarak çalışan isim sahibi uygulayıcıların yanı sıra gazetelerden, fotoğraf ajanslarından ve reklamcılıktan, atmosferik (hava) fotoğrafçılığından, X ışını görüntülerinden ve fotoğraf makinesinin diğer bilimsel kullanımlarının sonucu ürünlerden de örnekler içeriyordu. Bunların hepsi iç içe geçmişti ve fotoğraflara yazılar eşlik etmiyordu. *Foto-auge*'nin iletişim biçimlerinden biri yan yana yerleştirme yöntemi idi; mesela Sasha Stone'un, bir kartotekte alfabetik dizilmiş kartları gösteren "Files" [Fişler] adlı fotoğrafı, kimya firması IG Farben'e ait, kumsalda rahatça uzanmış insanları gösteren bir fotoğrafın yanına yerleştirilmişti. Her bir fotoğrafın anlamı –iş, boş zaman, kitle toplumu, bireyselliğin kaybı, kamu, mahrem, gözetim, bürokrasi– bir diğeri tarafından değişikliğe uğratılmaktaydı.



La protection des hommes

Aboutissements de la mécanique [Mekanik Bilimin Kazanımları],
Variétés'de yayımlanmıştır (15 Ocak 1930).

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

Belirli aralıklarla Paris'te yaşamış biri olarak Benjamin frankofon çevrede neye ilgi duyulduğunu en azından seziyordu. Modern fotoğraf ve filmle ilgilenen dergilere vâkıftı; özellikle sürrealist fotoğrafçılarla ilişkileri olan Fransız *Bifur* ve Belçika *Variétés* dergilerinden söz ederdi. *Bifur* gibi bir platformda ne tür malzemenin sergilendiğine dair fikir vermesi bakımından, derginin 1930'da çıkan beşinci sayısının içeriğinin bir kısmını anmak yeterli olacaktır: Claude Cahun ve Tina Modotti'nin fotoğrafları, Sergey Ayzenştayn ve Joris Ivens'ten film kareleri. *Variétés* de, bu dergi için kolajlar yapan ve aralarında Germaine Krull'un da olduğu modern fotoğrafçıların kolajlarını yayımlayan dadaist-sürrealist E. L. T. Menssens'in etkisi altında, nüshalarında fotoğraftan bolca yararlanıyordu.¹⁰

1920'lerin Avrupa'sında fotoğrafın görünüşü ve üretilişi hararetli bir tartışmanın konusuuydu. Moholy-Nagy ve Man Ray direkt pozlama yöntemiyle ve karanlık oda hileleriyle deneyler yapıyordu. Devrim sonrası Sovyetler Birliği'nde Aleksandr Rodçenko* düz perspektifli görünümü kırmakta ısrar ederek eğik açıdan fotoğraflar çekmek için yeni, hafif cihazları kullandı; bu fotoğrafların perspektiflerindeki kaymalar politik bakış açısındaki kaymayı gösterme maksadı taşıyordu. John Heartfield ve Hannah Höch resimli dergilerden kestikleri fotoğraflarda

* Aleksandr Rodçenko (1891-1956), Rus sanatçı, heykeltıraş, fotoğrafçı ve grafik tasarımcıdır. Konstrüktivizmin kurucularındandır. Rus Devrimi'nin akabinde ortaya çıkmış, çokyönlü konstrüktivistlerden biridir. Fotomontaj ve fotoğrafla uğraşmaya başlamadan önce ressam ve grafik tasarımcı olarak çalışmıştır. -çn

buldukları görünürde sıradan işaretleri gelecek zulümlere karşı uyarıcı sinyallere dönüştürdüler. Fotomontaja özgü kırılma ve çatlaklara şiddetle karşı çıkarsa, *Neue Sachlichkeit*'ın [yeni nesnellik] kadraji ve tonlamasıyla mücadelenin hararetinden ziyade mesafeli bir hava yayan pürüzsüz, cilalı fotoğraflarıydı. O dönemde yaşamış, aralarında Benjamin'in de olduğu bazı kişiler *Neue Sachlichkeit*'ı, istikrar dönemine uyum sağlamış siyasi iktidarsızlığın fotoğrafı olarak görüp gözardı ettiler. Benjamin 1924 yılında "G" grubunun dergisi *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung* [G: Temel Tasarım İçin Dergi] için "Tersyüz Fotoğraf" başlıklı kısa bir metni "huşu uyandıran bir enerjiyle"¹¹ Almancaya çevirerek "nesnel" fotoğrafın tam karşıtı bir akımı harekete geçirdi. Bu makale Tristan Tzara'nın 1922'de, Man Ray'in kamera kullanılmaksızın çektiği ve rayogram* adını alan fotoğraflarına ayrılan *Les Champs délicieux* [Nefis Alanlar] adlı fotoğraf albümüne yazdığı önsözdü. Tzara şöyle yazmıştı:

Kendisini sanat olarak adlandıran ne varsa tepeden tırnağa romatizmayla dolmuştu ki fotoğrafçı binlerce mumluk lambayı yaktı ve ışığa duyarlı kâğıt çeşitli kullanım nesnelerinin siyahlığını adım adım

* Daha önce kullanılmaya başlansa da bilhassa 1900'lerde Man Ray'in çalışmalarıyla etkisini gösteren ve bu adla anılmaya başlanan rayogram tekniği (kamarasız film olarak da anılıyor) gerçeküstü fotoğraf tekniğinin de temellerini atmıştır. Bu teknikte görüntüler kamerayla değil, ışık, gölge ve fotoğraf kâğıdından yararlanılarak elde edilir. -yhn

özümsedi. Fotoğrafçı şimşekten* gelen o hassas ve bozulmamış aydınlığın, gözlerimiz kamaşsın diye tasarlanmış bütün o takımyıldızlarından daha büyük önem taşıyan birdenbireliğini keşfetti. Kesin, benzersiz ve doğru mekanik biçimsizleşme, üzerinden ışık tıraşının geçtiği bol saçlı bir baş gibi sabittir, pürüzsüzdür, filtrelenmiştir. Bu bir su sarmalı mıdır, yoksa bir tabancanın trajik parıltısı mı, bir yumurta, bir yapının göz alıcı kemeri, yoksa aklın set kapısı mı, madeni bir ıslığın ulaştığı hassas bir kulak, yoksa cebir denklemi biçiminde bir türbin midir? Ayna nasıl hiç çaba sarf etmeden görüntüyü, yankı bize neden diye sormadan sesi gerisingeri gönderiyorsa, maddenin güzelliği de kimseye ait değildir, çünkü bu güzellik bundan böyle fiziksel-kimyasal bir üründür.¹²

Dadaist Tzara'ya göre kimya, fizik ve teknoloji nesneyi deneyime iade eder. Işığın parlaması, ki flaşlı fotoğraf çekiminin –magnezyum patlaması ya da hazır flaş ampülü biçiminde– özüdür, algılama edimine paraleldir ve sanattaki soluk taklitçilikten daha güçlü bir aydınlanma yaşatır. Bu süreç maddenin kimyasal izinin yeni ve devrimci güzelliğini bütünüyle ortaya çıkarır. Madde dile gelmiştir ve kendinden bahsetmektedir. Son derece mekanik bir edimin ürettiği şey maddi, fiziksel ve gerçek

* (Alm.) "Blitz" hem şimşek hem flaş anlamına gelir (karş. Tzara/Benjamin çevirisi). –çn

olduğu kadar, alabildiğine büyüdür de, üstelik kimse bunun sahibi değildir. Bu, mülkiyet değildir. Bu, modern sanatın ve resmin artık durduramayacağı, “tutkuyla gelişmekte” olan “aydınlık değerlerin” sanatıdır.

Bu ilerici ışık ve gölge sanatı, dadaistlerden maddenin şiirini –bu şiir, Man Ray’ın rayogram adını verdiği fotoğraflarında olduğu gibi, fotoğrafla görünür dünya arasındaki belirtisel ilişkidir– raslantının işleyişiyle birleştiren sürrealistlere geçti. Dadaist ve sürrealistlerin bu türden yenilikleri Benjamin’in ilgisini çekse de sürrealistlerin mistisizm, okültizm ve spiritüalizme yaptıkları vurguya, seanslar, hipnoz ve trans benzeri durumlara düşkünlüklerine 1929’da eleştirel gözle bakıyordu.¹³ Nitekim bu türden bir eleştirisini 1936’da, fotoğrafın sürrealist biçimde kullanılmasıyla ilgili olarak, Louis Aragon’un sürrealist süreçleri nasıl ele aldığını –bir gülden bir lokomotif kesip çıkarmak ya da fotoğrafları çizimlerle süslemek gibi– irdelerken dile getiriyordu. Kolaj 1930’da resme ve fotoğrafa yeni güç kazandırmıştı, fakat 1936’ya gelindiğinde Benjamin umutsuzluğa kapıldı. Sürrealistler “fotoğrafa sanatsal yollarla hükmetmek” uğruna, estete edilmiş fotoğrafa boyun eğmişlerdi:

Fotoğrafın toplumsal etkisinin, dolayısıyla fotoğrafta (en iyi Heartfield’da gördüğümüz üzere) eleştiri kılıcımını imaj yığınının ateşleyen fitil olan yazının önemini kavramakta yetersiz kaldılar.¹⁴

İki savaş arasındaki yıllarda peş peşe ortaya çıkan fotoğraf üslupları ve modalar, manifestolar, destekçiler ve aleyhtarlar edildi.¹⁵ Bu tarzlar üst üste uygulanırken ya da aynı Weimar fotoğraf dergilerinin sayfalarında yer almak için kapışırken kuramcılar da çeşitli fotoğraf eğilimlerindeki farklı biçimlerin politikaları üstüne tartışıyordu. Fotoğraf önemliydi. Fotoğraf yeni bakış açıları getiriyordu ve bakış açısı o dönemde politik bir meseleydi. Benjamin 1930'da, çocuklar için hazırladığı bir radyo konuşmasında fotoğrafın benimseyebileceği atmosferik (hava) perspektifin* neler ortaya çıkarabileceğine örnekler vermiştir:

Ama bunu belki binaların karşısında duran kişiden daha net biçimde, yeryüzüne sanki tepeden bakılıyormuş hissi veren kuşbakışı çekilmiş fotoğraflara bakan görecekir. Ancak o zaman, yan yana, dostça sıralanmış bahçe içindeki huzurlu müstakil evlere kıyasla kira kışlalarının** ne denli çirkin, sert, karanlık ve askeri bir görünümü olduğu fark edilir.

* Atmosferde oluşan sis ve pus gibi meteorolojik olayların fotoğrafta yarattığı uzaklık ya da derinlik duygusu. Sis ve pus havada zaten var olan ve tüm filmle-
rin aşırı duyarlı oldukları morötesi ışınları artırır. Buysa duyarkat üzerinde genel
bir yoğunluk yaratır. Sonuçta ortaya çıkan fotoğraftaki nesneler uzakta, silik,
ayrıntıdan yoksun ve belli belirsizdir. (Bkz. https://www.tfsf.org.tr/fotograf_temimleri_sozlugu.asp) -yhn

** Kira kışlası: 19. yüzyılın ortalarından sonra Almanya'da hızla büyüyen yeni şehirlerde yaygınlaşan toplu konut biçimine bu ad verilmişti. Her "kışla" caddeye paralel ve dikey olarak düzenlenmiş apartman bloklarından oluşuyor, bunların aralarında iç avlular bulunuyordu. Benjamin metnin devamında bu kelimenin askeri niteliğini vurguladığı için kavram kelimesi kelimesine çevrildi. -çn

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

Ve o zaman, bu yeni Berlin’de payı çok olan Adolf Behne’nin, bu kira kışlalarına neden “şövalye kalenin son biçimi” dediği de anlaşılır. Çünkü, der Behne, kira kışlası tek tek toprak sahiplerinin araziyi bencilce, hoyratça sahiplenme çabası sırasında, aralarında giriştikleri mücadele sonucu bölünmesi, parçalanmasıyla ortaya çıkmıştır. Kira kışlası gene bunun için, duvarlarla çevrili avlularıyla, savunmaya ve saldırmaya elverişli kalenin biçimini taşır. Her mülk sahibi kendini diğerine düşmanca bir tutum içinde kapatmıştır. Ve bu mülk sahipleri gibi, bu bloklardaki yüzlerce dairede oturanlar da genellikle içine kapalı yaşar.¹⁶

Kiralık apartman bloklarının gerçekliği, kuşbakışı görülüp fotoğraf içine alındığında, birer modern kale olarak, tarihsel-toplumsal süreçlerin ve çatışkılarının hüküm sürdüğü bir alan olarak görünürlük kazanır.

Benjamin, kendisinin de yazarı olduğu ve Moholy-Nagy, Martin Munkácsi, Albert Renger-Patzsch, Sasha Stone, Umbo (Otto Umbehr), Erich Salomon ve Yva (Else Neuländer-Simon) gibi isimlerin işlerine yer veren *Uhu* [Baykuş] dergisindeki fotoğrafları değerlendirir. Benjamin’in dikkatini çeken fotoğraflar, yeni geliştirilen toplu konutların fotoğrafları, “ya yukarı yükselmeleri için kısa kenarları üzerine oturtulmuş ya da (...) upuzun tek bir dizi bina oluşturacak şekilde uzun kenarları üzerine yatırılmış tamamen yeni bir Amerikan

gökdelen biçimi”ydi. Benjamin bu görüntüde iyimserliğe zemin bulur:

... kira kışlasından bugün nasıl kaçınıldığını görürsünüz. Bu, yüzyıllar boyunca yerinden oynatılmadan, değiştirilemeden durakalmış, kasvetli, abidevi taş binanın ortadan kaldırılmasıyla olur. Taşın yerini beton veya çelikten yapılma narin bir iskelet; yekpare, geçit vermez cephelerin yerini dev cam levhalar ve birbirinin aynı dört duvarın yerini geniş kavisli serbest merdivenler, platformlar ve çatı bahçeleri alıyor. Bu binalarda oturacak insanların sayısı zamanla çoğalacak ve bu insanlar bu binalar sayesinde yavaş yavaş değişecek. Daha serbest, daha az kaygılı, ayrıca daha az kavgacı olacaklar. Geleceğin bu şehir imgesi insanları en az uçaklar, otomobiller ve transatlantikler kadar heyecanlandıracak.¹⁷

Fotoğrafın mümkün kıldığı atmosferik perspektif inşa edilmiş yapılara yayılır ve bulutlarda yaşayan herkesi kuşbakışının hâkimi yapar.

Benjamin fotoğrafı çok çeşitli yönleriyle kavrama amacına sadık kalışıyla, içinde bulunduğu zamanı ve mekânı yakından izlemekteydi. Fotoğraftaki farklı girişimleri gözleyip bunların toplumsal ve estetik anlamlarını analiz ediyordu. Moholy-Nagy’nin, geleceğin cahillerinin okuma yazma bilmeyenler değil, fotoğrafın anlamını sökemeyenler olacağı yolundaki öngörüsüne kulak ver-

mişti.¹⁸ Ortaya koyduğu kendi çağdaş fotoğraf “ustaları” kanonu içinde Eugène Atget, Karl Blossfeldt, August Sander, Gisèle Freund ve John Heartfield vardı. Atget’in tarihe mal olmuş eserine, dikkate değer bulunmayan, unutulmuş ve akıntıya bırakılmış olanı arayan modern bir vizyonun başlatıcısı olarak derin saygı gösterilmesi gerektiğini ileri sürdü. Atget bu süreçte insanı fotoğraftan çıkarıp fotoğraf sahnesini bir *Tatort*, olay mahalli ya da daha az abartılı ifadeyle, eylemin gerçekleştiği yer haline getirerek geleneksel portre fotoğrafının atmosferini silmişti. Fotoğraf Benjamin için, Atget için ya da Atget’yi okuyan Benjamin için kanıtın bulunabileceği yerd. Nitekim, adli fotoğrafçılık Benjamin’in dünyaya gelmesiyle eşzamanlı olarak gelişmiş ve bu arada belgeleme, analiz ve hüküm süreçlerinde kullanılmaya başlamıştı. 1890’da sabıka fotoğrafı çekilmesi talimatını veren Fransız polis komiseri Alphonse Bertillon ayrıca olay mahallini sistemli biçimde fotoğraflamakta da öncüydü: Artık etrafa dağılmış nesnelerin, kurbanların bedenlerinin, silahların vb. yer seviyesinden ve “Tanrı’nın gözü” perspektifinden fotoğrafı çekiliyordu; bunlar daha sonra basının erişimine de sunulacaktı. Benjamin’in olay mahalli fotoğrafçılığına gösterdiği ilgi, alışılmış suçlu davranışını gözlemekten ziyade, toplumsal izleri taşıyan mekâna yönelikti; toplumsal hakikatlerin ve yalanların saptanması için erişilir hale gelen bu mekânları Benjamin “Fotoğrafın Tarihçesi” (1931) başlıklı yazısında “optik bilinçaltı” kavramıyla ortaya koyar.

Fotoğraf zamanda bir an yakalar, fakat fotoğrafın yakaladığı şey fotoğrafçının niyetini aşar. Fotoğraf Benjamin için, çıplak gözle görülemeyen katmanlardan oluşan ve sadece teknolojik yollarla algılanabilir kılınan, farklı yapıda bir gerçekliğe erişir. Olumsuzluğun kıvılcımı gelip fotoğrafın bir kenarına yerleşir. Bu mekân ve zaman parçasında, onun kenarlarında ya da daha önce görülmemiş unsurlarında, yeniden keşfedilmeyi bekleyen tarih yatar. Bu, Benjamin'in ilk yazılarındaki bazı noktaları anımsattır. 1915'te yayımlanan "Öğrencilerin Hayatı" yazısında, "tarihin, düşünürlerin ütöpik imgelerinde ezelden beri olduğu üzere, bir odak noktasında toplanmış halde durduğunu,"¹⁹ yazar. Odak noktası, fotoğraf makinesine ve fotoğrafa ait bir kavramdır, fakat etimolojisi –Almanca *Brennpunkt* [odak, yanma noktası] sözcüğünde daha belirgin olarak görüldüğü gibi– ocaktan, yanma noktasından, dikkati kendi üzerine çekmekte hiç zorlanmayan, içinde sonsuz biçimlerin görüldüğü yerden gelir.

Benjamin'in Fotoğrafları

Benjamin fotoğraf çekmezdi, fakat birçokları gibi o da fotoğrafın öznesi oluyordu. Ayrıca fotoğraf biriktirirdi ve başkalarından fotoğraf çekmelerini isterdi, mesela 1926-27 yıllarında Moskova'da kalırken eski bir Rus oyuncakları koleksiyonunun bulunduğu Kustarni bölgesel sanat müzesine gittiğinde böyle olmuştu. Benjamin bu oyuncaklardan bazılarını fotoğraflarının çekilmesi için düzenledi ve bu fotoğraflar rötuşlanmış olarak

Güneybatı Alman Radyosu dergisinde basılan “Rus Oyuncakları” konulu makalesinde yer aldı.²⁰ Benjamin fotoğrafların arkasına yazılar yazmıştı; oyuncakların adları, üretildikleri bölge ve zaman dilimi, üretim biçimleri, malzemeleri, boyutları ve ses efektleri gibi diğer özelliklerin yanı sıra bu oyuncakların dış görünüşlerinde ilgisini çekmiş garipliklerini, kùltlerden kalma niteliklerini, toplumsal kırılğanlıklarını, halka özgü basitliklerini de not etmişti.²¹

Benjamin’de şahsen tanıdığı Germaine Krull’un 1928’te çektiğı Paris fotoğrafları da vardı. Söz konusu fotoğraflar arasında hâlâ arşivinde yer alan on üç tanesi, Paris caddelerindeki kemerli kaldırımların, dükkân vitrin ve cephelerinin fotoğraflarıdır. Benjamin ayrıca yine Krull’a ait, daha kasvetli dört fotoğrafı da saklamış ya da edinmiştir: yıkık dökük bir avlu, dökülen duvarlar, birkaç yalnız insanın görüldüğü gri bir sokak.

Arkadaşı Sasha Stone (asıl adı Aleksandr Serge Steinsapir) Benjamin’e bir burjuva iç mekânının farklı açılardan çekilmiş üç fotoğrafını da vermiş, o da bunları saklamıştı. Stone (aynı zamanda Benjamin’in Julia Radt tarafından yontulmuş portre büstünü 1926’da fotoğraflayan kişidir) Benjamin’in *Tek Yön* (1928) kitabının şömizini de tasarlamıştır; bu tasarım sokak tabelaları, sokak lambalarının direkleri, bir alışveriş caddesi ve bir köpekten oluşan dinamik bir fotomontajdır. Söz konusu şömiz Benjamin tarafından, “şimdiye kadar yapılmış tasarımların en etkileyicilerinden biri”²² olarak nitelenir.

Kitabın içinde “Zadegâna Layık Şekilde Dayalı Döşeli On Odalı Daire” başlıklı kısa bir metin yer alır. Benjamin bu metinde Stone’un “her yerde *süs eşyalarının* olduğu”²³ darmadağınık ve yastıklarla dolu bir odanın fotoğraflarında görülenleri tasvir eder. Benjamin bu fotoğrafları ve diğerlerini elinde tutmuş, bunları düşünmek ve dünyayı incelemek için kullanmıştır. Bir başka deyişle Benjamin fotoğrafı Moholy-Nagy’nin kastettiği şekilde okumuş ve okunur kılmıştır.

Benjamin ayrıca kartpostal biriktirmeye de meraklıydı; bir fotoğraftan hareketle üretilmiş ilk çok renkli kartpostal Benjamin’den sadece üç yaş küçüktür. Benjamin anılarında ve denemelerine konu seçerken kendi çocukluğuna nasıl geri döndüyse, bu fotoğrafik kartpostalların ilk zamanlarına, onların “çocukluk” dönemine de aynı şekilde ilgi duyuyordu. Nitekim mektuplarından birinde “eski kartpostallar”ı “uzmanlık alanım” diye tanımlar.²⁴ Çocukluğa ilişkin bazı yazılarında bu tip şeyleri biriktirmenin kökenini ve amacını ortaya koyar:

Bazısı yazgısının anahtarını kalıtımda, yıldız falında ya da eğitiliş biçiminde bulduğunu düşünür. Ben kendi payıma, geleceğime ilişkin kimi açıklamayı resimli kartpostal koleksiyonumu bugün tekrar karıştırılabilecek olsam orada bulabileceğime inanıyorum. Bu koleksiyona en büyük katkıyı anneannem yaptı, kesinlikle girişken bir hanımefendiydi ve ben ondan iki şeyi miras aldığımı sanırım: hediye vermekten

duyduğum keyif ve seyahat aşkım. Noel tatillerinin –çocukluğumun Berlin’i onlarsız düşünülemez– bu tutkulardan ilki için taşıdığı önem şüpheli olsa da, çocukluk yıllarımın macera kitaplarından hiçbiri seyahat aşkımı anneannemin yaptığı uzun yolculuklarda benim için topladığı kartpostallar kadar etkilememiştir. Ve bir yeri belirleyen şey, o yerin dış görünüşü kadar oraya duyduğumuz özlem olduğuna göre, bu kartpostalları anlatmalıyım.²⁵

Benjamin’in çocukluk dönemi resimli kartpostal koleksiyonu diğer kıymetli şeylerle beraber üç koleksiyon albümünde, Benjamin’in en sevdiği yer olan cam kenarındaki masanın “sandalyesinin altına gizlenmiş ufak kilitli çekmecedeki”²⁶ muhafaza edilmişti. Benjamin kartpostal toplamayı bırakmadı ve San Gimignano, Volterra, Siena, İbiza, Palma de Mallorca, Moskova ve başka yerlere yaptığı pek çok yolculuk ona bolca ganimet kazandırdı. *Moskova Günlüğü*’nde (1926-27) yazdığı üzere:

Aynı gün, uzun süredir aradığım türden harika kartpostallar da buldum; Çarlık döneminden kalma, artık satılmaz olmuş şeyler, çoğunlukla karton üzerine renkli baskı, ayrıca Sibiry manzaraları.²⁷

Benjamin 1920’lerin ortalarında “resimli kartpostalın estetiği”²⁸ üzerine bir çalışma yazmaya niyetlendi. Bu fikir bir yere varmadı, gene de Haziran 1926’da, 1927

yılında fotoğrafa dair kendi çalışmasını²⁹ yazacak olan arkadaşı Siegfried Kracauer'e şunu belirtebiliyordu:

Hayaller ve arzuların küçük burjuva aşamasındaki çarpık parçalarını biraz daha kovalayacak olursan o zaman bence muhteşem keşiflerde bulunacaksın ve belki de bir senedir bütün enerjimle tartmaya çalışıp bir türlü gözünden vuramadığım bir noktada, resimli kartpostalda buluşuruz. Kim bilir belki bir gün, olurlarına bırakmak istemeden beklediğim pul koleksiyonunun kurtarılışı hakkında yazabilirsin.³⁰

Bir Tarih Oluşturmak

Benjamin'in 1931'de yayımlanan "Fotoğrafın Tarihçesi" makalesi fotoğraf tarihini birkaç sayfada hızla kateder ve o günün fotoğrafçıları arasında kimleri tercih ettiği konusuyla son bulur. Benjamin fotoğraf tarihi boyunca kullanılan kimyasallarda, kâğıtlarda, pozlama sürelerinde ve öznelerin verdikleri pozlarda gömülü toplumsal-tarihsel izlerin peşini bırakmamıştır. Fotoğrafın bir tarihi vardır ve fotoğraf tarihin bir kayıdır. Bu tarih fotoğraflardaki biçimlerde, tonlar, duruşlar, aksesuarlarda; odakta, pozlamada ve fotoğraflanmış şeyin daha geniş toplumsal tarihine ilişkin her şeyde; fotoğraf teknolojisini üretmiş dünyada; bu dünyanın sınıf mücadelelerinde, teknolojiyle arasındaki bağlarda, insanlık ve doğayla arasındaki ilişkilerde vuku bulur. Bu nedenle fotoğrafı çekilmiş ilk

kuşaktan olanlar, Benjamin'e göre, fotoğrafın insanın kendini yüceltmesi amacına ahirette bile hizmet edebileceğini henüz öğrenmemişlerdi ve ürkek ürkek, kabul salonlarının mahremiyetine çekilmekteydiler. Benjamin örnek olarak, filozof Arthur Schopenhauer'in 1850'lerde koltuğuna gömülmüş halde çekilmiş fotoğrafını hatırlatır. Bu görüntüde şaşaalı bir benlik temsili yoktur. Sözkonusu iyimser burjuvazinin yaşadığı alanlar –umut dolu, kalıcı bir dünya– pozlamanın yavaşlığında kişilerle birlikte fotoğraf levhasına ulaşır. Benjamin insanların ceketlerindeki buruşuklukların bile kalıcılık havasına sahip olduğunu belirtir.

Benjamin kendisinin de içinde bulunduğu on dokuzuncu yüzyıl sonları kuşağının emperyalist bir burjuvazinin üyesi olduğunu ve utangaçlık erdemini miras almadığını belirtir. Bu insanlar fotoğrafı kendi imgelerini, bireyselliklerini şişirmek için kullanmış, fotoğrafları hafif bir duman perdesi ve tablo ressamlığını andıracak efektlerle rötuşlamışlardı. Katı aile portreleriniyse aksesuar ve fonlarla, yani sahteliğin bütüne iyice yayılmış işaretleriyle tıka basa doldurmuşlardı. Bu, fotoğraf denen mekanizmanın sömürülmesi anlamına gelir. Fotoğrafçı ve fotoğraf mekanizması artık aynı düzlemde değildir. Üretilen görüntüler garip ve yalancıdır, yine de o gaddar toplum, gerçeğini Benjamin gibi usta bir okura açık eder.

Fakat daha sonra bir toplumsal ayaklanmalar dönemi gelmiş, Rus Devrimi kameranın önüne kendi fotoğraflarına ihtiyaç duymayan insanları geçirme fırsatını

sunmuştu. Böylece çağın fotoğrafının kendi öznelere yaklaşımı ve bu öznelere fotoğrafı yaklaşımı değişmişti. Benjamin bu yeni dünyanın sakinlerinin –Eisenstein’in filmlerindeki işçi-oyuncular gibi– anonim olduklarını belirtir.³¹ Kendi reklamlarını yapma derdinde olmayan bu kişiler fotoğraf makinesinin karşısına geçtiklerinde merak içindeydiler ve onu denemek için can atıyorlardı. Üretim ilişkilerinde yaşanan toplumsal kayma, yeniden üretim biçimlerinde gerçekleşecek değişimi zorunlu kılıyordu. Bunun etkileri Rusya sınırlarının ötesinde de hissedildi. İnsanları görüntülemeye yönelik bu yeni türler alışlagelmiş hiçbir anlamda portre değildi, kişiliklerini ya da biricikliklerini satan bireylerin tasvirleri değildi. Anonim çehrelerin izlenimliydi. Artık bu aletin kullanıcısı modern portre fotoğrafçısıdır, yani kolektiflerin, kitlelerin, tiplerin, kısacası modern insanın fotoğrafçısı.

Nesnelliğin Albenisi

Fotoğraf, ressamın öznel süslemelerinden ya da resim yapan elin yetersizliklerinden ve kendine has özelliklerinden azade bir nesnel kayıt olarak nitelendirilmiştir. Teknik bir usul olaraksa fotoğrafın dünyayla bir tür doğrudan, yansıtıcı bir ilişkisi vardır. Fotoğraf kendisine bakanlara nesnellik vaadinde bulunur; çeşitli Avrupa dillerindeki “objektif” (İngilizce: lens) sözcüğü –Almanca *Objektiv*, Fransızca *objectif*, İtalyanca *obiettivo*– “önüne veya karşısına konulmuş, atılmış” anlamına gelen Latince *objectus* sözcüğünün bir biçimidir. Teknolojik bir yan

ürün olan sözkonusu “nesnellik”, bir âna ya da mekâna tarihsel sadakatin ya da bağlılığın kefilî olarak davranır. Fotoğrafçı Wolfgang Born 1929’da şöyle yazmıştı:

Fotoğrafın görevi gerçekliği keşfetmektir. Fotoğraf çekme sürecinin, özünde, teknolojinin kullanımını içermesi tesadüfî değildir. Bu aracın tabiatı bugünkü dünya görüşümüzün yapısıyla en derinden uyumludur; fotoğrafın olguları nesnel biçimde kaydetmesi, mühendisler kuşağının düşünme biçimine tekabül eder. Günümüzde kamera en iyi erdemini –doğruculuğunu– doğrudan gözler önüne serebilmektedir.³²

Fakat bu tür nesnellik tuzığa dönüşebilir. Benjamin için fotoğrafın toplumsal gerçekliği ya da hakikati aktarma yeteneğinin sınırları vardır. Fotoğraf kimi anlarda hakikati aktarır. Başka anlarda sahteliği açığa vurur. Ancak kimi zaman, özneye dair anlamlı herhangi bir şey kaydetmekte düpedüz başarısız kalır. Fotoğraf teknik açıdan, kendi içinde aldatıcı ya da içine kapalı bir yüzeye bağlı kalma yetisine sahiptir. Benjamin bunu Brecht’in *Üç Kuruşluk Dava* (1931) kitabında yer alan, fotoğrafik, natüralist tasvirin elinden neyin gelip gelemeyeceği sorusuna ilişkin pasajdan yola çıkarak şöyle ifade eder:

Çünkü durum “gerçekliğin basit bir yeniden üretiminin” gerçeklik üzerine hiç olmadığı kadar az şey söylemesiyle çetrefilleşmiştir. Krupp fabrikaları-

nın ya da AEG'nin bir fotoğrafı bu kurumlara dair neredeyse hiçbir şey ortaya koymaz. Asıl gerçeklik işlevsel düzeye kaymıştır. Fabrikanın işaret ettiği insan ilişkilerindeki şeyleşme, artık bu ilişkilerden hareketle ortaya çıkarılamaz hale gelmiştir. Bu nedenle bilfiil bir şeylerin kurulması, yapay bir şeyin, bir kurgunun oluşturulması gerekir. Yani sahiden sanat gerekir. Fakat yaşantıya dayalı o eski sanat kavramı da artık geçerli değildir. Çünkü her kim gerçekliğin içinden sadece deneyimlenebilir olanı aktarıyorsa gerçekliğin kendisini aktarmamaktadır. Gerçeklik artık bütünlüğü içinde deneyimlenebilir olmaktan çıkmıştır.³³

Bu pasaj gerçeği yansıtır gibi görünen yeniden üretim araçları olan fotoğraf ve filmin bilişsel içeriğine karşı içimize şüphe düşürür. Brecht'in belirttiği üzere, gerçekliğin yüzeyinden alınmış bu seçki resmedilen gerçeklik hakkındaki şeyleri herhangi bir döneme kıyasla en az Weimar Cumhuriyeti'nde açığa çıkarabilecektir. Modern sanayi kapitalizmi denen toplumsal oluşumun sahip olduğu karmaşıklık, kapitalist üretimin örgütlenme biçiminin insanlar, makineler ve doğa arasındaki ilişkileri belirsizleştirmesinin bir sonucudur. Mal fetişizmi ve üretim süreci, gerçekliğin yapısına yönelik bir çözümlemeyi yalnızca zorlaştırır. Tek başına hiçbir fotoğraf, artı değerın elde edilmesine özgü süreci ya da -şeyler sanki ruhları veya tutkuları varmışçasına fetişleştirilir

ve birbirlerine muziplik yaparken– insanlar arasındaki ilişkilerin şeyler arasındaki ilişkiye dönüşümünü göstermez. Bu karmaşıklığın bir kısmını yorumlamak için yapay bir şeylerin –yani sanat eserinin– inşa edilmesi, parça parça bir araya getirilmesi gerekir. Bu sanat eseri parçalardan oluşacak ve parçalı görünümünü gizlemeyecektir. Kısmi olduğunda kısmiliğinde net olacak ve bileşimini ya da bileşik tabiatını aşikâr kılacaktır. Benjamin bunu, görüntüyü sabitlemek için hem sözcükler, fotoğrafa eşlik eden yazılar ve esprili ibarelerle birlikte hem de bunlara karşı çalışan bir fotoğraf biçimi olan fotomontajın haklılığının göstergesi olarak kabul eder. Aynı zamanda bu unsurlar birbirine yabancılaşmış parçalar arasındaki ilişkileri ifşa ederek “gerçekliğin” işlevsel açıdan şeyleştirilmesini ihlal etmekte, gerçekliği şiddetli bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Benjamin’in Paris’teki Faşizm İncelemeleri Enstitüsü’ndeki komünist gruba sunmak için yazdığı “Üretici Olarak Yazar” (1934) metnine eklediği üzere, “Fotoğrafçıdan talep edeceğimiz şey şudur: fotoğrafı son moda ticaretten çekip alan ve ona devrimci kullanım değerini kazandıran yazıyı fotoğrafa dahil etme yeteneği.”³⁴ Fotoğrafın yüzeyindeki parıltıyı kesintiye uğratan söz ya da yazının fotoğrafın alanına girişiyle birlikte fotoğraf, toplumsal doygunluk rüyası satmayı ya da tüketicileri “dünyanın güzel” olduğuna ikna etmeyi hedefleyen meta dünyasının amaçları için kullanılamaz hale getirilerek devrimci bir kullanım değeri kazanır ve isyanın parçası kılınır.

Benjamin fotoğrafa eşlik eden yazı fikrini, Kurt Tucholsky'nin düşüncelerinden yola çıkarak geliştirmiş olabilir. Tucholsky, Bağımsız Sosyal Demokrat Parti'de aktif, hicivci bir toplum eleştirmeniydi ve Weimar döneminin çeşitli ilerici dergilerine makaleler yazıyordu. 1929'da, "Deutschland, Deutschland über alles" [Almanya, Almanya Her Şeyin Üstünde] başlıklı hiciv yazısında John Heartfield'la işbirliği yaptı. Mayıs 1930'da Peter Panter takma adıyla *Die Weltbühne*'de [Dünya Sahnesi] çıkan yazısında fotoğrafın yeni bir biçimde kullanılması gerektiğine dair gözlemini aktarıyordu:

İster bir metni vurgulayacak ister mizahi bir unsur oluşturacak şekilde yan yana dizilerek, ister süsleme ister pekiştirme amacıyla kullanılsın, imge artık kendinde bir amaç olmamalıdır. Okur bizim gözlerimizle görececek şekilde eğitildiğinde, fotoğraf da artık konuşmakla kalmayıp haykıracaktır.³⁵

Benjamin için fotoğraf, taslağı 1935'te yazılmış "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda* belirttiği üzere, sosyalizmle aynı zamanda ortaya çıkan ve "gerçekten devrimci ilk yeniden üretim biçimidir".³⁶ Fakat devrim sonrası dünyanın, yani hem Rusya'daki 1917 Devrimi'nden sonra gelen dünyanın hem de -1920'lerin Almanya'sı gibi- faşizmin üstün gelmesiyle

* Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993. -çn
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

birlikte devrimin bozguna uğramış görüldüğü dünyanın görsel biçimi fotomontaj olur. John Heartfield'in eserini şekillendiren çetin savaş alanı işte budur. Örneğin Heartfield 1928'de "Zincire Vurulmuş İtalya" başlıklı bir fotoğraf yayımlar. Fotoğrafta Mussolini'nin yüzü yer alır; yüz hatlarının yerini kurukafa almaya başlamış, yüzü ve pörtlemiş çenesindeki derisi soyulmuştur. Kafatası dikkat çekecek kadar büyük, kemikleri ortadadır. Fotoğrafa eşlik eden yazı "Faşizmin Yüzü"dür. Fotomontaj teknikleri, adamın kafasının görüntüsünde, içeride saklı olanı yüzeye çıkarmak için kullanılır. Bu görüntü, tek başına yüzeyin bile bize çok az şey anlattığını ima eder. Yüzey aslında gayet aldatıcı olabilir; en azından güdüleyici güçleri açıklığa kavuşturmaya, açıklamaya yaramaz, gerçekten önem taşıyan hiçbir şeyi açığa vurmaz. Yüz söz konusu olduğunda, yüzey aslında kendisini olduğundan daha iyi –"görünüştü kurtarmak" veya "cesur bir yüz takınmak" deyimlerinde ifade edildiği üzere– ya da anlaşılmaz gösterecek şekilde terbiye edilmiş olabilir. Faşizmin gerçek yüzü hangisidir? Kendisini yüzeyde doğrudan ele vermeyen mi? Faşizmin yüzü kurukafadır.

Heartfield faşizm ve Nazizm konulu bu ikonografiyi 1920'li ve 30'lu yıllarda pek çok kez kullanacaktır. Faşizm ölümcül bir yönetimdir, ölümün, savaşın, şiddetin hükümranlığıdır. Heartfield –derinlik ile yüzeyi karşıt konumlarda kullandığı bir çalışmasında– diktatörün ardında faşizmi harekete geçiren güçleri, onun destekçilerini gösterir. Orada sermaye ve kilise, birkaç yüz, birkaç

birey ve toplu mezarlarına doğru yürüyen askerlerin, yani faşizmin kurbanlarının belirsiz yüzleri, meçhul cetseleri vardır. Görüntünün altındaki yazı Mussolini'nin bir cümlesini tekrarlamaktadır: "Önümüzdeki on beş yılda İtalya'nın yüzünü öyle bir değiştireceğim ki kimse tanıyamayacak." Mussolini'nin sözleri bu bağlama oturtulduğunda, diktatörün daha önce modernleşme ve rasyonalizasyonu yüceleştiren propagandacı methiyesinde gizli hakikati ortaya çıkarır. Görünüşte, yapacağı değişikliklerle gelenek, karanlık ilişkiler ve eşitsizliğe batmış bir ülkeye ilerleme, aydınlık ve birlik getirecektir. Gerçekteyse, Mussolini'nin sözleri bu yeni bağlama oturtulduğunda görülecektir ki, İtalya'nın yeni yüzü aslında sermayenin şiddet davranışının, insanın enerjisini ve yaşamını yiyip bitirmesinin bir sonucu olacaktır. Bu yiyip bitirmenin neticesinde her zamankinden güçlü bir İtalya'nın lideri, hiç olmadığı kadar güçlü bir Mussolini değil, bu adamın vampire, kadavraya benzeyen iç benliği, özü, faşizmin çekirdeği daha da öne çıkar. Faşizm ölümdür ve ölüm getirir. Faşizm her şeyi kendi imgesine çevirmeye çalışır.

İmgeye yaygınlık kazandırma, imgeyle gerçeklik, imgeyle ona eşlik eden yazı, yazıyla dünya arasındaki aşikâr ilişkileri kırma, Heartfield'in politik aydınlanma için özellikle kullandığı sanat stratejisidir. Burada geçerli olan, kozmetik usule, yani aldatıcı yüzeylere karşı harekete geçirilen estetik usul, yani montajdır. Fotomontaj en düz anlamıyla çelişkinin sanatıdır.

Fotoğrafın aşıkâr gücünden ya da ona eklenmiş aldatıcı etiketlerden dolayı belli bir şey söylüyor gibi görünen işaretler, sözler, imgeler kontrast yaratılarak, maskeyi düşürme amacıyla kullanılan başka etiketlerle yeniden yönlendirilir, tersine döndürülür, yolundan saptırılır. Heartfield'in kullandığı özgül kontrastlar, ideolojinin gelip geçici rüzgârıyla en belirgin biçimde savaş boyunca ve sonra şiddetini artırarak faşizm dönemlerinde karanlığa itilmiş hakikati meydana çıkarır. Heartfield belirli bir politik eleştiri adına sanat karşıtı teknikler kullanmıştır.

Tesadüfe bakın ki, Benjamin'in de fotoğrafın aldatıcılığını Mussolini özelinde gösteren kanıtları vardı. İtalyan lider 1924 yılında Capri Adası'nı ziyaret ederken Benjamin de orada kalıyordu. Benjamin bir mektubunda, etten kemikten Mussolini ile kartpostallardaki heyecan uyandıran adam arasındaki uyumsuzluğa dikkat çeker: Mussolini, Benjamin'e göre gerçekte miskin ve kibirli biriymiş, şişman bir bakkalın küflü yağa bulanmış yumruğuna benziyordu.³⁷

Yaşam Pratiğinde Fotoğraf

Fotoğraf çığır açar, toplumsal etkilerin sonucu olarak ortaya çıktığı gibi, böyle etkileri de olur. Aralıksız varoluşunu meşru göstermek için sanatı, *l'art pour l'art* [sanat için sanat] teolojisinin eline teslim eder. Temsil alanına yeni konular getirir. Gerçekçilik ve gerçeklik, yüzey ve öz konularını sorgular. Parasal ve sanatsal değere ilişkin

sorular dayatmasının yanı sıra fotoğraf ortamının parçası olmuş ve artık galerideki görsel kültürü özümsemesi beklenmeyen izleyicilerle yeni ilişkilere girer. Fotoğraf özel mülkiyetin sanatı değildir, bir çoğaltma sanatıdır. Fotoğraf değişmekte olan ve daha da değişebilecek hayatların dokusuna karışır: Benjamin bunu ileri sürer ve fotoğrafın “devrimci kullanım değerine” sahip olabileceğine, gelecekte toplumun çözülmesinde ve yeniden kurulmasında rol oynayabileceğine yönelik düşüncesi buna dayanır. Benjamin on dokuzuncu yüzyıl üstüne yazdığı çeşitli yazılarında, fotoğrafın sanayi kapitalizminin üretim koşullarında gelişen yaşama kendini nasıl vakfettiğini inceliyordu. Fotoğraf anları geleceğe taşıyarak zamanı çarpıtmıştı. Uzak yerleri –Dünya’nın diğer tarafını, Ay’ı, yıldızları, Güneş’i– kaydedilebilir kılarak her burjuva ailesinin salonunda, daha sonra da dergiler ve kartpostallar vasıtasıyla her evde ve her durumda nakledilebilir hale getirmişti. Belleğin anlamını ve işlevini değiştirmişti. Yarattığı poz ve duruşlarla bedende iz bırakmıştı. Pozlama ânının yarattığı sarsıntı gibi yeni duyumsamalarla birlikte yeni jestler yaratmıştı, örneğin makinesi üzerine eğilmiş fotoğrafçının tek edimi olan parmağını kıvrırma jesti gibi başka teknolojilerle de harekete geçirilen elin veya parmağın küçük hareketleri.

[On dokuzuncu] yüzyıl ortasında kibritin icadıyla, ani bir el hareketinin bir dizi süreci tetiklemesi şeklinde ortak bir unsura sahip bir dizi yenilik meydana

gelir. Bu gelişme pek çok alanda gerçekleşir; somut örnekleri içinde, eski telefon modellerinin manyetosunu sürekli çevirme işinin yerini ahizenin kaldırılması hareketinin alması vardır. Bir şalteri indirip kaldırma, jeton atma, düğmeye basma vb. sayısız el hareketi arasında en büyük sonuçlara yol açanı, fotoğrafçının deklanşöre basmasıdır. Parmağın bir dokunuşu bir olayı sonsuza kadar sabitlemeye yeterli olmuş, fotoğraf makinesi tabiri caizse âna kendi bitişinin sarsıntısını yaşatmıştır.^{38*}

Sarsıntı, modern varoluşun baskın kipidir: caddede kalabalıklar tarafından itilip kakılma, trafiği atlatma ya da onun hızına ayak uydurma, fabrika üretim hattında makineleştirilmiş işgücünün gürültüsüyle, gazete, dergi ve filmlerdeki görüş açısının ya da hikâyenin hızlı değişimiyle çarpışma. Hayat, her biri parçalı ve ani bir dizi ufak sarsıntıdan mürekkeptir. İkide bir ânı kesintiye uğratan fotoğraf makinesiyle zamanı da sarsmak mümkündür. Fotoğrafın gücünü zamanla ilişkisinden aldığı varsayılır. Fotoğrafın tuhaf diyalektiği, onun az çok anlık bir temsil, derhal eskimeye başlayan bir ânın izi olmasına dayanır. Fotoğrafın alınyazısı, salt tarihi belge olabilmek uğruna, en son âna dair olmaktır. Tarih şimdinin anlık görüntüsünü geride bırakır. Bellekse bir teknik desteğe kavuşur. Modern çağda bellek, arşivci olarak oynadığı rolü elinden

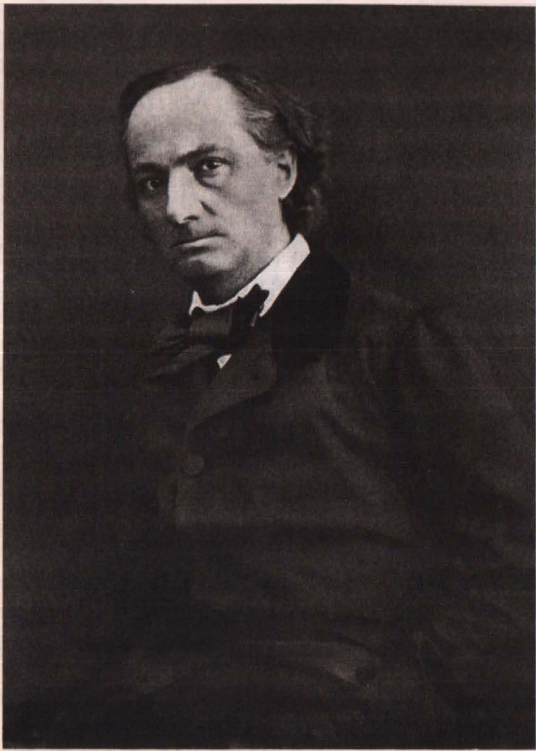
* Almanca: "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften I* içinde, Berlin, Suhrkamp Verlag, s. 630. —çn

alan teknolojilere başvurmaksızın düşünülemez. Ancak Benjamin selüloidin bellekle, onun yerine geçerek ya da her şeyi ölüme yönelterek yaptığı işbirliğine kötümser bir yerden yaklaşmaz. Benjamin'e göre yeni görüntü üretme teknolojileri –izleyicilerle orta yolda, geleneğin değil de izleyicilerin belirlediği bir konumda buluşarak– modern hayata girmiş ve kendisini vazgeçilmez kılmıştır. Fotoğraf ve film hayal gücümüzü ele geçirerek iç dünyamızın parçası haline gelmiştir.

Eğer fotoğraf ortaya çıkmış ve her şeyi değiştirmişse, Benjamin'in yazıları da sırf bu ortaya çıkışın kaydını tutmuş olmasıyla bile, bundan muaf kalamamıştır. Fotoğraf Benjamin'in eserlerinin geneline öyle yayılmıştır ki, sadece deneme ve eleştiri yazılarında, *Pasajlar*'da, Baudelaire ya da sürrealizm üzerine yazdıklarında tekrar tekrar ortaya koyduğu bir tema olmakla kalmaz, onun yazma üslubunu ve tarih felsefesini şekillendiren bir şey haline gelir.

Yazma Pratiğinde Fotoğraf

Benjamin yazılarında fotoğrafik bir üslup geliştirmiştir. Aynı zamanda fotoğrafik biçimde düşünür, yani benliğin ve belleğin işleyişini fotoğrafın kavramları çerçevesinde tasavvur eder. Benlik fotoğrafla birlikte o kadar güçlü bir biçimde yeniden kurulmuştur ki, Benjamin insan ölürken, yaşadığı hayatın gözlerinin önünden film şeridi gibi geçtiği klişesini hatırlatarak, hâlâ yaşamakta olan o kişi için hayatın fotoğrafla dile geldiğini gözlemler.



Şair Charles Baudelaire'in Nadar tarafından 1839'da Paris'te çekilmiş fotoğrafı.

Benjamin'e göre anılar kriz anlarında iflas eder.³⁹ Çocukluk anılarına ilişkin metinlerinde zaman kaymasının yaşandığı tekinsiz anlara işaret eder – bunlar ancak bir fotoğrafla erişilebilen anlardır. 1932'de yazdığı *Berliner Chronik*'in [Berlin Günlüğü] iki ayrı yerinde, unutulmuş geçmişin şimdiye hücum etmesi üzerine düşüncelerini dile getirir. Bunlardan ilki, magnezyum alevine benzer bir şeyin bir görüntü ya da durumu –Benjamin'in örneğinde bir odayı– belleğe sanki bir fotoğraf levhasıymış gibi kalıcı bir şekilde nakşettiği o açıklanamaz anları tasvir eder. Bir zaman sonra, sözkonusu görüntü bir anda bilincin görüş alanında belirir.⁴⁰ Benjamin'in zaman kaymasına ilişkin düşüncelerinden bir diğeri de *dejavu*'yla ilgilidir: Bu, Benjamin'in –bazı olayların bize sanki geçmişten gelen bir çağrının uyandırdığı yankıya benzer biçimde ulaştığını belirterek– “önceden duyulmuş” olarak hayal etmeyi tercih ettiği şeydir.

Kubbesinden bugünün sanki bir yankı gibi aksettiği o soğuk mezar odacığına bizi hazırlıksız anımızda çağırmaya yetecek güçle donatılmış geçmişin bir sözü, bir hışırtısı veya takırtısıdır bu.⁴¹

Geçmişle gelecek arasındaki bu ele avuca sığmaz, aralıksız geçişi ifade eden iki görüntü, Benjamin'i her iki durumda da bastırılmış geçmişin geri dönüşü hakkındaki tekinsiz

* *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tevfik Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, s. 50 [çeviri değiştirildi]. –yhn

bilgiyi içeren aynı anekdota götürür. Kendisi altı yaşındayken, babasının bir gece ona iyi geceler dilemek için odasına gelişini anlatır. Babası bir akrabanın öldüğünü söylemek için odada bir süre oyalanır. Küçük çocuk yaşlı bir akrabasına ilişkin bu habere kayıtsızdır. Babanın kalp kriziyle ilgili aktardığı bilgileri özümseyemeyen küçük çocuk, bunun yerine, baba konuştuğu sırada odadaki bütün ayrıntıları –fotoğrafik biçimde– belleğine nakşeder. Bunu yapmasının sebebi, bir gün yine oraya, o odaya işinin düşeceğini, o anla tekrar karşılaşacağını, unutulmuş bir şeyi yeniden canlandıracağını hissetmesidir. Öyle de olur: O an gözünün önünde, aradan yıllar geçtikten sonra (skandal niteliğinde olduğu için) bastırılmış hakikati öğrendiğinde canlanır: Sözkonusu akrabanın ölümünün gerçek nedeni frengidir.

Belleğin ve fotoğraf makinesinin ayrım gözetmeyen gözleri bilinçli olarak algılanandan daha fazlasını özümser ve bunların hepsini daha sonra incelenmek üzere kaydeder. Bir fotoğrafın zamandan bir görüntüyü koparıp sonra onu tekrar dünyaya sunması gibi, bellek de sonradan kavrayış haline gelir. Bellekte saklananlar bir sarsıntının etkisiyle gecikmeli olarak bilgiye dönüşür ve Benjamin’in başka bir yerde belirttiği üzere, şeylerin hakiki –sürrealist– yüz ifadelerini takındığı an olan “tanınabilirliğin şimdisi”nde infilak eder.⁴² Geleceğin yankıları saatli bomba gibi geçmişte gömülü durmaktadır, Benjamin de patlamış ve patlatılabilecek mayınların peşine düşer.

Fotoğraf taşınabilir resimli yapbozlar meydana getirir,

bunları kimi zaman minyatürleştirir, kimi zaman büyütür. Benjamin bu hilenin benzerini anılarıyla, gerçekliğin tasvirini resimli bir yapboza dönüştüren yoğun, küçük hikâyeler tasarlayarak sözlü biçimde yapmak ümidindeydi. Theodor Adorno 1950’de *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk*’un Almanca baskısına yazdığı son sözde, Benjamin’in anılarının bu yönünü fark etmiştir:

Berlin’de geçen çocukluğun masal fotoğrafları sadece çoktan kayıp gitmiş bir hayatın atmosferik perspektiften görülen yıkıntıları değil, aynı zamanda o hava ülkesinde dolaşan gök yolcusunun, modellerini gü-leryüzle sakın durmaya çağırarak çekiverdiği anlık pozlardır.⁴³

Benjamin’in anılar kitabı, kendini belleğe nakşetmiş kısa sahnelerden oluşan hızlı bir görüntüler silsilesidir. Ancak belleğe nakşolan sadece kişisel çağrışımlar değil, Benjamin’in André Breton’un fotoğraf-metni *Nadja*’yı (1928) okurken belirttiği gibi, politik önem taşıyan toplumsal sahnelerdir. Benjamin fotoğrafın bu kitapta “çok tuhaf biçimde araya girdiğini” söyler:

Fotoğraf şehrin sokaklarını, kapılarını, meydanlarını bayağı bir roman için hazırlanmış çizimlere dönüştürüyor; bu kadim mimarinin sıradan aşikârlığını çekip alıyor, sonra bu aşikârlığı en bozulmamış haliyle, aynı o eski hizmetçi kız kitaplarındaki kelimesi keli-

mesine, sayfa numarası verilerek nakledilen alıntılar gibi atıfta bulunulan canlı olaylara zerk ediyor. Ve Paris'in burada beliren bütün köşelerinde bu insanlar arasında olan biten her şey bir döner kapı misali hareket ediyor.⁴⁴

Breton'un seçtiği fotoğraflarda, normalde temsil amacıyla işe koşulabilecek, duygu ve kahramanlıktan mahrum bırakılmış boş şehir mekânları yer alır. Atget'nin, Benjamin'in takdir ettiği aurasız, melankolik şehir portrelerinde olduğu gibi, bu fotoğraflarda da insan yoktur. Kitapta kötü basılan bu sıradan, silik sahneler, içerikleri açısından –Jacques-André Boiffard'ın çektiği Hôtel des Grands Hommes'un cephe fotoğrafları ya da terk edilmiş Place Dauphine– öyle görülebilecek olsalar da, bayağı değildir; aksine sergilediği görüntülerle çelişen, romandan alıntılanan yazılarla desteklenerek tuhaf, düşündürücü ve rahatsız edici hale gelirler. Bunlar yabancılaşmış toplumsal ve cinsel ilişkilere yönelik acayip sahneler olduğu gibi, Nadja'nın dengesiz zihninde halüsinojenik izler bırakan, ama şimdide ya da fotoğraf üzerinde görünür hiçbir iz bırakmayan kanlı tarihsel olayların yaşandığı mekânlardır da. Yaşanmış olan geçmişte kalır ya da derinlere gömülür, fakat fotoğraflara eşlik eden yazılarla aniden alevlenir.

Fotoğrafın Kullanımları

Sanatsal ilişkiler de dahil tüm toplumsal ilişkileri dönüştüren fotoğraf, dünyanın bir gerçeğiymiş ve Benjamin için

son derece ümit vericiydi. Ancak hiçbir şey güvence altında değildi, hiçbir şey fotoğrafın kendi zamanıyla, hâkim güçlerle eleştirel olmayan biçimde iletişime geçerek ya da daha kötüsü, baskı aracı haline gelerek çığrından çıkmasını engelleyemedi. 1928 yılında Albert Renger-Patzsch süperrealist fotoğraflardan oluşan, *Die Welt ist Schön* [Dünya Güzeldir] adlı bir seçki yayımladı; söz konusu seçkide kullanılan kadrajlar ve parıltılı fotoğraf yüzeyi sayesinde herhangi bir çöp yığınınını bile çekici kılarak tüketilebilir yenilikler sunması Benjamin tarafından defalarca eleştirilecekti.⁴⁵ Renger-Patzsch'ın kitabının başlığı aslında *Die Dinge* [Şeyler] olacaktı, amacıysa doğal ve endüstriyel nesneleri, onlara içkin güzellikleri, aralarındaki biçimsel bağlantıları göstermek adına yan yana koymaktı. Yayımcı Kurt Wolff kitabın başarısının bir uzantısı olarak, ertesi yıl bir koleksiyon daha hazırladı: August Sander'ın *Antlitz der Zeit*'i [Zamanın Çehresi]. Sander'ın *bu kitabındaki* fotoğraflık tipleme –ki Benjamin bu derlemeyi “Fotoğrafın Tarihçesi”nde Eisenstein ya da Pudovkin'e layık bir “fizyonomik galeri” olarak övüyordu– devasa bir bilimsel girişimin parçası olarak modern topluma ve bu toplumdaki işbölümüne yol gösterecek bir el kitabı sağlamış görünüyordu. Bu proje iyi satmadı, çünkü kitabın yayımlanışıyla dünyadaki ekonomik buhranın başlaması bir olmuştu, fakat kitap aldığı eleştiriler açısından kesinlikle başarılıydı. Benjamin'in burjuva hümanizmine karşıtlığı, onu bir şehrin terk edilmiş sokaklarının, yeniden üretim ve kitleselleştirme bağlamında

şehir kazınan izlerinin fotoğraflanışında “yeni bir görme biçimini”, çıplaklığı, “tedavi edici bir yabancılaştırma-yı” desteklemeye teşvik ederken, Sander de Benjamin’e insanların fotoğraflarda görünmesine karşı çıkmanın o dönem için yersiz olabileceğini gösterdi. Gerçekten, yeni bir tasvir türü için toplumsal ve politik kullanımlar söz-konusu olabilirdi. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında J. J. Grandville’in hayal mahsulü taşbaskı karikatürlerinde başardığı üzere, insan hayatı fantastik tipler ve türlerin yaşadığı bir botanik bahçesi olarak temsil ediliyordu. Benjamin şunu gözlemlemişti: “Fotoğrafçı bu devasa vazifeye bilgin olarak ya da antropologlara veya toplum araştırmacılarına danışarak değil, yayınevinin belirttiği üzere, ‘doğrudan gözlem yoluyla’ girişmiştir.” Benjamin, tiplere duyduğu ilgiden ötürü, Sander’in fotoğraflarında çeşitli aksesuarları, toplumsal dünyanın kılık kıyafet gibi ufak tefek parçalarını, poz ve bakışları, tarihsel ve kültürel etkileri anlatıyor olmasının önemini kavramıştı. Bu fotoğraflar insanların kendi çevrelerinde nasıl ikamet ettiklerini, bedenlerini nasıl taşıdıklarını, kıyafetlerinin içinde kendilerini nasıl hissettiklerini, kendi başlarına ve başkalarıyla nasıl yaşadıklarını ele verir. Ayrıca fotoğraf gerçekliğin çok ufak boyutta yeniden temsilinden öte bir şey olmasa da dünyadaki ayrıntılara mercek tutuyor gibidir, bunu da bakan kişiyi delillerden anlam üretmeye davet ederek yapar, mesela sirkteki insanların ayakla-rının dibindeki boş ampul kutusu (yaklaşık 1929-30), patronuyla birlikte görülen Hintli’nin bileğindeki saat

(yaklaşık 1929-30), ortaokula giden kız çocuğunun sarıya benzeyen şapkası (1928), Demokrat milletvekilinin dimdik şemsiyesi (1927) ve militan öğrenci birliği üyesinin yüzündeki yaralarla (1925) avukatın yüzündeki, muhtemelen aynı kılıcın yol açtığı yaralar (1931). Sander “Fotoğrafa Duyulan İnancın İlanı” (1927) yazısında şunu ortaya koyuyordu: “Fotoğraf denilince anladığım, zamanımızın doğaya mutlak anlamda sadık tasvirini yakalamaktır.”⁴⁶

Sander’in tipler dosyası köylülerin, sanayi işçilerinin, memurların, entelektüellerin, sanatçıların, toplumun tüm tabakaları ve kesimlerinden anonim temsilcilerin imgelelerini bir araya topluyordu. Alfred Döblin’in projenin tanıtım broşüründe belirttiği üzere, “Sander toprağa bağlı olanlardan, köylülerden başlıyor ve izleyiciyi her tabakadan ve türden mesleklerin içinden geçirerek en yüksek medeniyetin temsilcilerine, sonra tekrar aşağıya, budalalara getiriyor”du. Döblin şöyle devam eder:

İnsanları şekillendiren şey, geçim kaynakları, içerisinde hareket ettikleri hava ve ışık, yaptıkları ya da yapmadıkları iş ve dahası, sınıflarının özgül ideolojisi ... Sınıf yapısı devrim geçiriyor, şehirler aşırı büyüdü, eski tiplerden bazıları hâlâ var ama yeni yeni tipler ortaya çıkıyor ... Gençlikle yetişkinlik arasındaki sınırlar eskiye göre daha belirsiz, apaçık ortaya çıkan eğilimler söz konusu: gençliğin başatlığı, gençleşme ve yenilenme çabası ki bunların biyolojik etki-



J. J. Grandville, "Lily" [Zambak], *Les Fleurs animées*
içinde, 1847.

leri de var. Bu fotoğrafların çoğu hakkında hikâyeler anlatılabilir; bizi hikâye anlatmaya davet ediyorlar. İşledikleri konu bakımından, birçok gazete haberinden daha uyarıcı ve verimliler. Benim düşündüklerim bunlar. Bu fotoğraflara nasıl bakacağını bilen kişi, başka yerlerde dinleyeceği derslere ve kuramlara kıyasla daha etkili biçimde aydınlanacaktır. Açık ve kesin bir dil konuşan bu fotoğraflar yoluyla kendisine ve başkalarına dair bir şeyler keşfedecektir.⁴⁷

Benjamin besbelli Döblin'in bu projeyi gerekçelendirişinden etkilenmişti. Nitekim Benjamin *Neue Sachlichkeit*'in [yeni nesnellik] yapay parıltısına karşı eleştirici bir tavır alırken, Sander'in fotoğraflarının, özellikle de 1920'li yıllara ait olanların, pürüzsüz, cilalı kâğıtları, azami ayrıntı ve tonal nüanslar arayışı bakımından ticari fotoğrafçılığın etkisinde kaldığını gözden kaçırmış olabilir. Bu fotoğrafların süssüz yalınlığı demokratik değerlere bağlılık olarak okunabilir. Keskin odakları hiçbir sırra geçit vermez. Kıyafetlerdeki her kırışıklığı, yerini şaşırmış her saç telini, ayakların yakınındaki her çakıltaşını teşhir eder gibidirler. Her şahıs keskin biçimde odakta ve kadrajın ortasındadır. Kişinin fotoğrafın içinden dosdoğru izleyiciye bakışı, izleyiciyi sahneye katılmaya çağırır, onu 1928'de tek bacaklı madencinin yürüdüğü patikaya, 1930'da mübaşirin tepesinden yukarıya uzanan dev kapıya dahil olmaya zorlar.

Fotoğrafın Kötüye Kullanımı

Tarih durmaz. Fotoğrafik biçimler yaşamaya devam eder. Sander'in fotomateryalizmi, aradan birkaç yıl geçtikten sonra Naziler tarafından değiştirilip Paul Schultze-Naumburg'un ırk temelli beden tipleri kuramına dönüşmüştü. Bu fotoğrafçının 1937 tarihli *Nordische Schönheit* [Nordik Güzellik] adlı kitabı, doğru ırktan eş seçimine yönelik resmi bir yayındı. *Nordische Schönheit* fizyonomi denen sözde bilime dayanıyordu ve ruhun ırksal olarak belirlenen niteliklerinin bedende tezahür ettiğini, fotoğrafınsa bunu açıkça gösterebileceğini iddia ediyordu. Deniyordu ki, uzuvları narin, kalçaları ve yüzleri ince olan uzun, zayıf Nordik bedenler Nordik erdemler olan mantıksal netlik ve samimiyetle düşünceli olma özellikleri sergiler. Nordik kadının göğüsleri, Doğu Asyalıların şişkin memelerinin ya da Schultze-Naumburg'un değersiz, mantıksız ve ikiyüzlü addettiği bir ırk olan "mongoloidlerin"⁴⁸ yumuşak, büyük, biçimsiz memelerinin tersine, biçimli hatlara sahip, küçük ve diktir. Sander'in toplumsal tiplere ilişkin panoramik çalışması, içinde "son insanlar", "budalalar, hastalar, deliler ve ölmekte olanlar" olarak adlandırdığı görüntülere yer vermesine rağmen, hiçbir zaman ırkçı bir sözde bilime katkı amacı taşımamış, kesinlikle bu şekilde görülmemiştir. Sander'in çalışmasında asimile edilemeyen bir şey vardı ve altı yüz toplumsal arketip fotoğrafından oluşması tasarlanan projeye Hitler son verdi. Naziler iktidara gelir gelmez *Antlitz der Zeit* [Zamanın Yüzü] fotoğrafları yasaklandı ve

kopyaları yok edildi. Naziler bu çalışmanın ve dolayısıyla örtük olarak toplumsal dünyayı yöneten ilkenin ırk değil de toplumsal konum ve mesleklerin maddi dünyasında tezahür eden sınıf olduğunu fark etmişti. Bu onlar için hoşgörölmez bir şeydi.

Fakat Üçüncü Reich'a güç katan başka fotoğraf akımları da vardı; bu akımlar parlak renklerle Nazi İmparatorluğu'nun ideal rejim olduğunu anlatıyordu. Üçüncü Reich'ın renkli fotoğraf çeken fotoğrafçıları Agfacolor'la* parlak mavi gökyüzünü, sarı saç, beyaz teni, tarlalardaki sararmış ekini, gülümseyen işçileri, ince Aryan bedenleriyle güneş ışığında gülüp oynayan kızları, şehrin bayraklara bürünmüş binalarını çerçevesliyordu. Bütün bunlar Nazi-Alman dünyasındaki uyumun gözle görülür, belgesel niteliği taşıyan, çokrenkli "hakikati" haline geliyordu. Duyarlı kâğıtlar, canlı kimyasal boyalar ve plastik ürünlerdeki ilerlemeler fotoğrafa, yaşanan zamanın ötesine uzanan ve belleğin solan tonlarının üstesinden gelen bir misyon veriyordu. Agfa'nın fotoğraf bölümlerinin -Wolfen'de film, Münih'te fotoğraf makinesi, Leverkusen'de kâğıt- sağladığı hizmet şuydu: makineleri ve filmi herkesin alabilmesi için yeterince ucuz ve herkesin kullanabilmesi için yeterince basit kılmak. Görünen o ki fotoğraf üzerine çalışan bilimciler, yüzey görüntüsünü kopyalayarak yaşamı güçlendirdiklerini

* Agfacolor, Almanya'daki Agfa şirketinin ürettiği bir dizi renkli filme verilen addı. Agfa 1936'nın sonlarına doğru, son zamanlara kadar kullanılan öncü bir renkli film olan Agfacolor Neu'u (Yeni Agfacolor'ı) piyasaya sürmüştü. -çn

düşünmüşlerdi: “Fotoğraf çeken kişi hayattan daha çok yararlanır.” Ana firma IG Farben’ın *Erzeugnisse unserer Arbeit* [Çalışmamızın Ürünleri] adlı tanıtım kitapçığının anonim metin yazarı bu cümleyi herkesin anlayabileceği, malumu ilan eden bir hakikatmiş gibi kullanır.⁴⁹ Ancak yazarın belirttiğine göre, “bütün *Volksgenossen*’i (milli yoldaşlarını) şekillendiren bir güç olarak etrafımızı saran ilahi ışığa herkesin erişmesini mümkün kılmak”, yakın zamanların kazanımıdır.⁵⁰ Plastik film, ışığın yeni niteliği olan mesihvari pırıltıya erişim sağlar. Naziler için fotoğraf çekmek, “gerçeğin” yansımalarını örgütlemek, varoluşu güçlendirmek, polis devletinin ideal niteliğine yöneltilmiş dirimselliğe iştirak etmektir (ki bu güç elbette eşitsiz dağıtılacak ve bazılarından geri alınacaktır).

Nasıl ki fotoğraf bilhassa ırk bilimi ve daha geniş anlamda Nazizm tarafından ele geçirildiyse, yine aynı dönemde fotomontaj alanında da yeniden kullanıldı. Bu durum en belirgin biçimde sürgündeki John Heartfield’ın *Arbeiter Illustrierte Zeitung*’a [Resimli İşçi Gazetesi] yaptığı çalışmada görülür. Heartfield burada, güncel siyasetin anlamına dair olağanüstü derecede çetrefil diyaloglar üretmek için, yazıyla imgeyi bir araya getiren fotomontaj tekniğini kullanarak, eleştirel bir medya estetiği geliştirmeye ve iktidarın kendini beğenmişliğini, ikiyüzlülüğünü ve aleni yalanlarını ironiyle baltalamaya devam etti. Bu çalışmalar devletin davasına hizmet etmek için yazıyla imgenin oluşturduğu dinamik görünümünden faydalanmaya devam eden Sovyetler Birliği’ndeki foto-

montajcılardan ilham alıyordu. Ancak o devlet değışmek-
teydi, fotoğraf da bu değışimin vektörlerinden biriydi.

Rus Devrimi'nin vakanüvisi Nikolay Sukhanov, Sta-
lin'in 1917'deki etkinliğini, fotoğrafik bir mecaz kulla-
narak, "arada sırada belli belirsiz görünen, ama hiç iz
bırakmayan gri bir leke"⁵¹ olarak tanımlıyordu. O döne-
mi kaydeden Sukhanov, bütün hikâyeyi bilen biri olarak
kaçınılmaz biçimde, 1931'de ve daha sonra 1939'da tek-
rar tutuklanmış ve 1940'ta Gulag kamplarında ölmüştür.
Stalin devrim kılığında karşı devrimi gerçekleştirmek
için, kendisini kahraman ve Lenin'in ortağı, onun tek
muteber varisi olarak gösteren bir mit-tarih icat etmek
zorundaydı. Ressamların tablolarında Stalin'in tarihsel
gelişmelerde oynadığı rol tam istediği gibi resmedile-
bilirdi. Mesela bu nedenle Mikhail Sokolov 1930'lar-
da, Lenin'in Rusya'ya Nisan 1917'deki tarihi dönüşünü
gösteren bir tablo yapmıştı. Lenin Rusya'ya işçilerin ve
askerlerin Çarlık rejimini devirmesinden bir ay sonra
dönmekteydi. Yanında devrimin ilerletilmesi, geçici bur-
juva hükümetinin devrilmesi ve işçi-asker şuralarıyla bir
yönetim sistemi kurulması gerektiğini ileri süren "Nisan
Tezleri"ni getiriyordu. Bu, Kasım ayında, 1917'deki ikinci
devrimde gerçekleşecekti.

Petrograd'daki Finlandiya İstasyonu'na inen Lenin
kendisini bekleyen kalabalıkları selamlar. Trenin kapı-
sında, Lenin'in arkasında ve yukarısında, film karakteri
Forrest Gump kadar mantıksızca, Stalin bekler. Sokolov,
Sukhanov'un olaya ilişkin tanıklığından yararlanmış olsa

da Stalin'in bu sahneye dahil edilmesi tamamen kurmacaydı. Sukhanov'un ki, devrimin en önemli yıllarında Stalin'in önemsizliğine tanıklık eden tek kayıt değildi. Stalin 1920'deki Komünist Enternasyonal İkinci Kongresi anısına oluşturulmuş fotoğraf albümünde, altmıştan fazla Bolşevik liderin yüzlerinin görüldüğü fotomontajda da yer almaz ve bu albümün 1917'den sonraki yılları incelendiğinde de geleceğin diktatörüne tek bir atıf bile bulunamaz.⁵² Stalin'in doldurması gereken işte bu boşluktur ve tablolar Stalin'i olmadığı yerlerde gösterebilirken fotoğraf orada olanları ve tasfiye edilmesi gerekenleri ortaya çıkarma konusunda iyi iş çıkarır. Siyasi tasfiyeler başladığında bugünün hakikati yarının hatasına dönüşür, yeni bir rötuşlama ve silme etabı başlar.

Fotomontaj Stalinizm'e de uyarlandı – Stalin'i aslında hiçbir zaman bulunmadığı yerlere koyabiliyordu. Bu tür fotomontajların Heartfield'in gazete malzemelerinden çekip aldığı çok anlama çekilebilecek şakaları ve çokkatmanlı sorgulamalarıyla pek ilişkisi yoktu. Heartfield'in montajları kimi zaman fotoğrafta makası göstererek, montaj işinin kendisini konu ederek ya da ölçek uyumsuzluklarıyla dadaistçe oynayarak manipülasyon eylemini öne çıkarırken, Stalin'in propagandacıları bir gerçeklik uydurmak için kusurları gizleme çabasındaydı. Fakat kimi zaman, yapılan sahtekârlık gün gibi ortaya çıkıyor, belki de bu yoldan, bazı fotoğrafların simgesel anlamlarıyla okunmasını telkin ediyordu. Fotomontajla fotoğraftaki işçi saflarının üzerine devasa bir Stalin

yerleştirilebilir ve şöyle denebilir: Bu adam dev, kitlelerse ufacak. O, kitlelerin üzerinde yükseliyor. Onun hükümlanlığı meşru.

Siyasi rötuşlamalarda sahtekârlar çekiciliğı artırmak ya da istenmeyen kısımları gizlemek için detayları değıştirerek ya da bir zamanlar orada bulunmuş bazı kişilerin izlerini gizlemek için netliklerini ortadan kaldırarak fotoğrafı tabloya dönüştürür. Fotoğraflar puslu birer şaheser olup çıkar ve fotoğraftaki kişiler yüzlerini aydınlatan puslu *airbrush* etkisinin olsa olsa faydasını görür. Yarı fotoğraf yarı tablo bu tür görüntüler, *Sovyetler Birliğı'nde İç Savaş'ın Tarihi* ya da *Stalin Lenin Üzerine Diyor ki* gibi başlıkları olan ve “Otokrasinin düşüşü cephele nasıl karşılandı?” gibi genelleştirici sloganlarla dolu, parti tarihi üstüne sayısız albüm kitabı doldurur.

Rötuş yapanların işi büyük oranda, sözkonusu fotoğraflarda temizlik yapmaya, büyük liderlerin net olarak görölmesini engelleyen ya da görüntüyü bozan ufak detayları silmeye adanmış gibidir. Parti bürokratlarının ayaklarının dibindeki çöp temizlenir. Dağınlık toparlanır. Enstantanenin yakaladığı bütün keyfilikleriyle güncellikten korkulur. Yeni, hızlı objektiflerle saniyenin parçacıkları kadar kısa süren pozlama, sunulan hikâyenin netliğini sağlar. 1917'deki ayaklanmalar esnasında satılan bir kartpostal Liteyni Bulvarı'nda eylem yapan askerleri göstermektedir. Arkalarında bir kuyumcu dükkânı vardır. Askerlerden biri bayrak tutar. Kartpostalın başka bir versiyonu kuyumcunun tabelasını slogana dö-

nüştürmüştür: “Haklarınız için mücadele edin!” ve bayrak da “Kahrolsun Monarşi! / Çok yaşa Cumhuriyet!” yazılı bir pankart haline gelmiştir.⁵³ Bu rötuşlama işine, dağınık ve kaotik güncelliğe açıklık getirme amacıyla girilmiş olabilir. Ama bundan çok daha önemli sonuçları olan rötuşlamalar da yapılmıştır.

Üzerinde *airbrush*’la resim yaparcasına oynanmış en meşhur fotoğraf muhtemelen Lenin’in Mayıs 1920’de Moskova’daki Bolşoy Tiyatrosu’nun önündeki ahşap podyum üzerinde çekilmiş fotoğraf dizilerinden birine aittir. Lenin, Ukrayna’yı işgal eden Mareşal Piłsudski’nin askerleriyle savaşmak için Polonya cephesine gitmek üzere olan askerlere hitap etmektedir. Podyumun basamaklarında Lev Troçki ve onun arkasında Lev Kamenev bulunur. Bu fotoğrafın muhtelif versiyonlarında Troçki ve Kamenev farklı şekillerde dışarıda bırakılmıştır. Bunlardan biri Troçki ve Kamenev’i ortadan kaldırmak için kırılıp yakınlaştırılmıştır. Bu fotoğrafın 1933’te resmedilmiş bir versiyonunda Troçki ve Kamenev’in yerinde iki gazeteci vardır; muhtemelen ressam Isaak Brodski’nin sorumlusu olduğu bu durum ironik bir yalancılık örneğidir, çünkü burada olayların sahte kayıtları için sahte olay kaydedilir. Bu fotoğrafın muhtelif yorumları gerçekliğin tesadüfiliğine ilişkin bir şeyi de açığa çıkarır. Dokunulmamış kısmında, kalabalıktaki askerler ve seyirciler farklı yönlere bakar. Aralarından bazıları kameraya bakıyor gibidir, başka bir tanesinde de sanki genç bir adam ve kadın birbirlerine bakıyordur. Bazılarının ağzı konuşmanın orta

yerinde açık kalmıştır. Orada bulunan herkesin bakışı ve dikkati Rus Devrimi'nin liderine yönelmiş değildir. Brodski'nin tablosunda bu derece bayağı bir itaatsizliğe ve başına buyrukluğa izin verilmez. Ressam tablosunda herkes kendinden geçmiş halde Lenin'e odaklanmış olarak resmedilir. Çünkü sözkonusu olan, insanların nereye baktıklarının çok önemli ve aşırı anlam yüklü olduğu bir görüntü toplumdur. Herkes aynı hizada olmalıdır, aynen Aralık 1949'da *Orgoniok* dergisinin kapağının Stalin'i mavi gökyüzündeki bir yıldız olarak, aşağıdaki kitledeki herkesin gözlerinin onunkilerle ortak bir yöne, geleceğe, bir sonraki on yıla doğru bakarken göstermesi gibi.

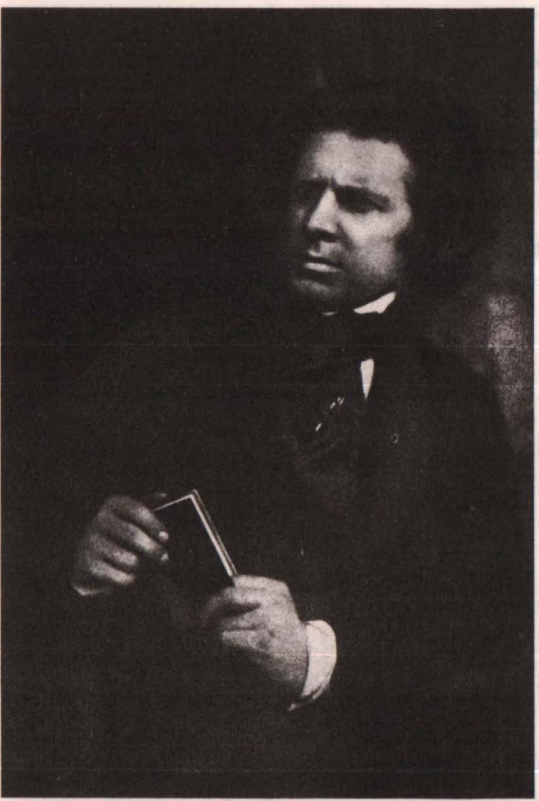
Saygınlığını yeniden elde etmeye çalışan eski "biçimci" Rodçenko bu dönem boyunca üstlendiği belge fotoğrafçılığı görevlerinde garip bir gerçekdışılık sergiler, -Beyaz Deniz, 1933- mesela Baltık Kanalı inşaatında pek çok kişi ölmüştür, ama yaşanan dehşetin izi Rodçenko'nun kadrajına girmez. Gene Rodçenko 1928'de Şahtı davasında mühendislerin yargılanmasına ilişkin raporun kapağını konstrüktivist şekillerle süsler. Tabii günah keçisi, "sabotajcılardır", kanıtlar uydurulmuş ve görülen dava gelecek yıllarda kontrolsüz biçimde hüküm sürecek Stalinci "adaletin" bir örneği olmuştur. Fotoğrafın "gerçekle" ilişkisi bahsini burada kapatabiliriz.

1930'lu yıllara gelindiğinde, Stalinizm'in köreltici etkisi altında avangardlar arasındaki hararetli tartışmalar bastırılır ve sanatçı grupları kapatılır. Bazı sanatçılar bu duruma uyum sağlar. Rodçenko'nun stüdyosunun

1930’larda çekilmiş fotoğrafları, stüdyonun tam da – toplumsal gerçekçiliğin resmi doktrin olarak ilanından bir yıl sonra– 1935’te değiştiğini gösterir. Stüdyonun duvarlarında artık fotoğraflar, posterler ve konstrüktivist tablolar yoktur. Bunların yerinde Rodçenko’nun sirk tablolarından, eşi Varvara Stepanova’nın doğa resimlerinden ve kızlarının natürmortlarından yayılan kaçınılmaz bir hava eser.

Fotoğraf ve Fotoğraf

Walter Benjamin fotoğrafı hatırlatmaktan hiç vazgeçmedi. Tarih boyunca değişen, uyum sağlayan, gelişen bir şey olarak fotoğrafın izini süren güçlü bir fotoğraf eleştirmeniydi. Fotoğrafın bir tarihi, bir hayatı olduğuna inandı. İlk dönemlerinde fotoğraf Nadar, Julia Margaret Cameron, David Octavious Hill gibi isimlerin elinde çiçeklenmiş, ancak sanat ve ticaretin çifte baskısı altında dokusu sertleşmişti. Yine de yeniden canlanan bitki toplumsal durumun taleplerine sadık kaldıkça kokusu keskinleşen meyveler, tohumlar vermeye devam eder. Benjamin’in gözlemlediği üzere fotoğraf iktidardakiler ve geleneksel sanata gereğinden fazla özlem duyanlar tarafından kötüye kullanılabilir ve kullanılmıştır da; ayrıca fotoğraf, Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”nın sonsözünde belirttiği üzere, “ritüel değerler”in ve “siyasetin estetikleştirilmesi” sürecinin üretimine dahil edilebilir. Siyasetin hizmetinde propaganda amaçlı kötüye kulla-



David Octavius Hill'in kimya asistanı Robert Adamson tarafından çekilmiş fotoğrafı.

nılır. Fotoğraf yozlaşabilir. İçinde bulunduğu zamandan ayrı düşebilir ya da (fotoğraftaki) özneleri genel olarak kötüye kullandığı gibi onu da kötüye kullanan baskıcı güçlerin güdümüne girebilir. Benjamin'in fotoğrafa dair ve fotoğrafın yörüngesindeki çeşitli yazılarıyla amaçladığı şey, panoramik bir bakışla okurunu bu aracın potansiyeli ve gerçekliği konusunda eğitmektir.

Bu kitapta Benjamin'in fotoğrafa ilişkin belli başlı bazı görüşleri sunuluyor. Bunlar arasında, 1931'de fotoğrafın tarihine dair yazdığı denemesinin yeni bir çevirisi var. Bu deneme Benjamin'in 1925-1938 yılları arasında fotoğrafın farklı yönlerini incelediği, bazıları yayımlanmış, bazıları yayımlanmamış, kimisi ilk defa çevrilmiş ve konuları bakımından fotoğrafların popüler dergilerde nasıl kullanıldığından Karl Blossfeld'in bitki fotoğrafçılığına, kartpostalların cazibesinden Paris ile fotoğraf imgesi arasındaki özel ilişkiye uzanan çeşitli yazılarıyla desteklenmiştir. Kitaba dahil edilen sözlükçeler ve bağlama dayalı sunuş yazıları, okura fotoğrafın anlamına ilişkin bu çokyönlü girişimde kılavuzluk etmektedir.

1. Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900* (Cambridge: MA, 2006), s. 132 [Türkçesi: *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tefik Turan, İstanbul,

Yapı Kredi Yayınları, 2004). Bu analogi “Fotoğrafın Tarihçesi”nde de yapılmaktadır.

2. Age.
3. Yazılışını bir süre sonra daha yerleşik olan *Berliner Illustrierte Zeitung* olarak değiştirmiştir.
4. Benjamin’in Heartfield’la fotoğrafa dair iyi bir tartışma yaptıklarını anlattığı 18 Temmuz 1935 tarihli, Alfred Cohn’a yazdığı mektup için bkz. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* (Chicago: IL, 1994), s. 494.
5. Walter Benjamin, *Gessammelte Briefe III, 1925-30* (Frankfurt, 1999), s. 441. Benjamin yanıliyordu; Walter Gropius, Moholy-Nagy’yi tipografik tasarım ve deneysel film üzerine çalışan bir usta olarak Staatliches Bauhaus Weimar’a atamıştır. Moholy-Nagy 1923-25 yılları arasında Weimar’daki giriş dersinin yöneticisi ve metal atölyesinin başındaki kişiydi. Moholy-Nagy bu görevleri 1925-28 yılları arasında Dessau’daki Bauhaus’a devretmiştir.
6. László Moholy-Nagy, *Painting Photography Film* (1927), çev. Janet Sligman, (Cambridge: MA, 1969).
7. Gustav Stotz, *Intetnationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds: Film und Foto*, sergi kataloğu, Deutscher Werkbund, Stuttgart (1929), s. 12.
8. Benjamin’in çağdaşı olan pek çok fotoğrafçıya belirgin bir şekilde atıfta bulunmaması, Herbert Moldering’in Benjamin’in 1931 yılında yazdığı fotoğraf tarihine ilişkin deneme yazısına yönelik oldukça eleştirel inceleme-

sinin temelini oluşturur. Bkz. “Photographic History in the Spirit of Constructivism: Reflections on Walter Benjamin’s ‘Little History of Photography’”, *Art in Translation* içinde, VI/3 (2014), s. 317-44. Almancası: “Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus –Gedanken zu Walter Benjamins ‘Kleine Geschichte der Photographie’”, *Die Moderne der Fotografie* içinde (Hamburg, 2008), s. 155-70. Moldering’in savı, iş fotoğrafa geldiğinde Benjamin’in ilgisinin –aynı dönemde kendi anılarını yazdığı ve sürrealizme duyduğu ilgi de hesaba katılırsa– yaşadığı dönemden sürekli olarak geri çekilip yirminci yüzyılın ilk yirmi yılına ve yakın zamanda miadı dolmuş olana –ki bu sürrealizmin estetik bir saplantısıydı– yöneldiğidir.

9. Franz Roh, “Mechanism and Expression: The Essence and Value of Photography”, *foto-augel/œil et photo/photo eye* içinde (Stuttgart, 1929).
10. Bkz. Catherine De Croës ve Paul Lebeer, “E. L. T. Mesens: L’homme des liaisons”, *L’Art en Belgique, Flandre et Wallonie au XXe siècle*, sergi kataloğu, Musée de la Ville de Paris (1991), s. 301. Ayrıca bkz. Neil Matheson, “E. L. T. Mesens: Dada Joker in the Surrealist Pack”, *Image and Narrative: Online Journal of the Visual Narrative*, XIII (Kasım 2005).
11. Bkz. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1. Ek (Frankfurt, 1999), s. 435.
12. Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (Londra, 1992), s. 100. Benjamin’in çevirisine gönderme

- şuradadır: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VII* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991), s. 481.
13. Bkz. Walter Benjamin, "Surrealism", *Selected Writings II*, 1927-1930 içinde, Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (der.), (Cambridge: MA, 1999), s. 207-21.
14. Walter Benjamin, "Second Letter from Paris", Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility and Other Writings on Media* içinde, Michael W. Jennings, Brigid Doherty ve Thomas Y. Levin (der.), çev. Jephcott vd. (Cambridge: MA, 2008), s. 305.
15. Bu belgelerin bir seçkisi şurada bulunabilir: Christopher Philips, (der.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (New York, 1989). Faydası olabilecek bir başka belge koleksiyonu için bkz. David Mellor, *Germany: The New Photography, 1927-1933* (Londra, 1978).
16. Walter Benjamin, "The Rental Barracks", *Radio Benjamin* içinde, Lecia Rosenthal (der.), çev. Jonathan Lutes (Londra, Verso, 2014), s. 61 [Türkçesi: *Radyo Benjamin*, çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, İstanbul, Metis Yayınları, 2018].
17. Age., s. 61-2.
18. Moholy-Nagy bu iddiayı bir defadan fazla dile getirmiştir. Bkz. "Die Photographie in der Reklame", *Photographische Korrespondenz*, IX içinde (Eylül 1927), s. 247-260 ve "Fotografie ist Lichtgestaltung", *Bauhaus*, II/I (Ocak 1928), s. 2-8.

19. Walter Benjamin, *Early Writings: 1910-1917* (Cambridge: MA, 2011), s. 197.
20. "Russian Toys", *Moscow Diary* içinde, Gary Smith (der.), çev. Richard Sieburth (Cambridge: MA, 1986). [Türkçesi: "Rus Oyuncakları", *Moskova Günlüğü* içinde, çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.)
21. Bkz. Ursula Marz vd., *Walter Benjamin's Archive* (Londra, 2007), s. 73.
22. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, 1925-30, s. 303.
23. Walter Benjamin, *Selected Writings II*, 1927-1930, s. 141. [Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tefik Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 15-16 -çeviri değiştirildi].
24. Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, 1925-30, s. 82.
25. Walter Benjamin, *Selected Writings II*, 1931-1934, Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (der.), (Cambridge: MA, 1999), s. 399.
26. Walter Benjamin, *Selected Writings III*, 1935-1938, Howard Eiland ve Michael W. Jennings (der.), (Cambridge: MA, 1999), s. 399.
27. Benjamin, *Moscow Diary*, s.76 [Türkçesi: *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.)
28. Bkz. Benjamin, *Gesammelte Schriften VI* (Frankfurt, 1991), s. 694.
29. Siegfried Kracauer, "Photography", *The Mass Ornament: Weimar Essays* içinde, çev. Thomas Y. Levin (Cambridge: MA, 1995), s. 47-64 [Türkçesi: "Fotoğraf", *Kitle Süsü* içinde, çev. Orhan Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 23-39].

30. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe III*, 1925-30, s. 177.
31. Walter Benjamin, "Reply to Oskar A. H. Schmitz" (1927), *Selected Writings II*, 1927-1930 içinde, s. 16-19.
32. Philips (der.), *Photography in the Modern Era*, s. 156'da alıntılanmıştır.
33. Bertolt Brecht, *Schriften I: Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hect (der.) vd, cilt 21 (Berlin, 1988), s. 469.
34. Walter Benjamin, *Selected Writings II*, 1931-1934, s. 775.
35. Peter Panter [Kurt Tucholsky], "Auf dem Nachttisch", *Die Weltbühne* içinde, XXI (20 Mayıs 1930) s. 770.
36. Walter Benjamin, *Selected Writings III*, 1935-1938, s. 105-6.
37. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe II*, s. 480.
38. Walter Benjamin, *Selected Writings IV*, 1938-1940, Howard Eiland ve Michael W. Jennings (der.), (Cambridge: MA, 1999), s. 324.
39. Bkz. Walter Benjamin, "Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten" (1932), *Gesammelte Schriften II* içinde (Frankfurt, 1991), s.106. Benjamin bu görüntüyü ayrıca radyo söylevinde de kullanır: "Toy Tour I", *Radio Benjamin* içinde, s. 37-43.
40. Walter Benjamin, *Selected Writings II*, 1931-1934, s. 632-3.
41. Age., s. 634.
42. Bu ifade "N" olarak etiketlenmiş notlar dosyasında bu-

- lunmaktadır: Benjamin, *Arcades Project*, çev. Howard Eiland (Cambridge: MA, 1999), s. 486. [Almanca orijinalinden karşılaştırılarak çevrilmiştir: "Das Passagen-Werk", *Gesammelte Schriften V* içinde, s. 579. –yhn]
43. T. W. Adorno, "Afterword", Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Frankfurt, 1950), s. 180.
44. Benjamin, *Selected Writings II*, 1927-1930, s. 212.
45. Bkz. örneğin *The Author as Producer*, *Selected Writings II* içinde, 1931-1934, s. 775.
46. August Sander: *In Photography there are No Unexplained Shadows*, sergi kataloğu, giriş yazısı Christoph Schreier, National Portrait Gallery, Londra (1997), s. 9.
47. Döblin'in Sander'in *Antlitze der Zeit* kitabına yazdığı giriş yazısından. Şurada alıntılanmıştır: Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore: MD, 1994), s. 64.
48. Bkz. Annie Richardson, "The Nazification of Women in Art", *The Nazification of Art* içinde, Brandon Taylor ve Wilfried van der Will (der.), (Winchester, 1990), s. 66.
49. IG Farben, *Erzeugnisse Unserer Arbeit* (Frankfurt, 1938), s. 143.
50. Age.
51. David King, *The Commissar Vanishes* (Edinburgh, 1997), s. 28.
52. Age., s. 76.
53. Age., s. 26.

I.

Fotoğrafın Tarihçesi
(1931)

Benjamin, özellikle fotoğraf üstüne en kapsamlı bildiri olan bu denemeyi 1931’de kaleme aldı. Yazı, (Ernst Rowohlt ve Willy Haas tarafından kurulmuş haftalık edebiyat dergisi) *Die literarische Welt*’te [Edebiyat Dünyası], o yılın 18 Eylül, 25 Eylül ve 2 Ekim tarihli sayılarında üç kısım olarak, yazıda doğrudan değinilen ya da bahsi geçen fotoğrafçıların eserlerine örnek olarak düşünülmüş sekiz fotoğrafla birlikte yayımlandı. Bu fotoğraflardan biri Karl Dauthendey’nin çektiği kendi fotoğrafı, ikisi David Octavious Hill’in, ikisi Germaine Krull’un, diğer ikisi de August Sander’in çektiği fotoğraflardı ve bir de Friedrich Schelling’in kimin tarafından çekildiği bilinmeyen bir portresi vardı. Benjamin bu metin için yaptığı araştırmada, aralarında Heinrich Schwarz’ın David Octavius Hill üzerine çalışması ve Helmut Bossert ile Heinrich Guttman’nın fotoğrafın erken dönemine ilişkin beraber yazdıkları cildin de olduğu

birtakım kaynaklardan yararlandı. Ayrıca Fritz Matthies-Masuren'in 1907'de yayımlanmış *Künstlerische Photographie: Entwicklung und Einfluss in Deutschland* [Sanatsal Fotoğraf: Almanya'daki Gelişimi ve Etkisi] kitabına da atıf yapar.

Söz konusu deneme, sadece birkaç sayfada ve belki kimi noktalarda ayrıntıları geçiştirmek pahasına, o tarihte, en azından Almanya'da hiç kimsenin yapmaya kalkışmadığı bir şey sunmuştu. Benjamin bu yazıyı kaleme aldığı anda, Almanya'da fotoğraf tarihi üzerine yazılmış bir avuç kitap vardı. Frank Heidtmann, Hans-Joachim Bresemann ve Rolf H. Krauss'un derlediği *Die deutsche Photoliteratur 1839-1978*'deki [Alman Fotoğraf Literatürü] (Münih, 1980) kaynakçada 1880-1931 yılları arasında bu türden altı çalışma yer alır. Bunların arasında en eski olanı, Avusturyalı kimyacı Josef Maria Eder'in 1905 yılında Halle şehrinde Knapp tarafından basılmış *Geschichte der Photographie* [Fotoğrafın Tarihi] (1905) kitabıdır. Benjamin bu esere atıf yapmaz. Sanat tarihçisi ve fotoğrafçı Franz Roh, 1930'da fotoğraf tarihine ilişkin yakın dönemdeki bir çalışmadan bahseder. Söz konusu çalışma 1929'da yazılmış olup koleksiyoncu ve tarihçi Erich Stenger tarafından Berlin'de basılmış *Geschichte der Photographie* [Fotoğrafın Tarihi] başlıklı 44 sayfalık bir kitapçıktır. Roh bu çalışmanın olgulara ilişkin iyi malzeme sağlamakla birlikte sanat tarihi bilgisi bakımından yetersiz olduğunu belirtmiştir. Roh'un Stenger'e gönderme yapmasının nedeni, Münih fotoğraf sergisi

“Das Lichtbild”in [Fotoğraf] kataloğunda ifade ettiği üzere, “fotoğraf üsluplarına ilişkin yazılmış bir tarihin var olmadığını” belirtmektir ve sonra kendisinin böyle bir tarih üzerinde çalıştığını söyler.¹ Benjamin yazısında ne Stenger’den ne de Roh’dan bahseder, fakat Benjamin’in de fotoğrafı salt teknik ve kimyasal süreçlerin kronolojik silsilesi olarak irdelemenin yetersiz bir yaklaşım olacağını ileri sürdüğü açıktır.

Benjamin’in yazısı fotoğrafçılığın 1839’da başlayıp dagerreyotipi*, stüdyolarda kullanılan kutu şeklindeki fotoğraf makinesi ve optikteki hızlı ilerlemelere ve göz hizasında kamera açısına dayalı gelişen enstantane gibi farklı teknik biçimlerin arasından geçerek kendi yaşadığı zamana dek gelen derlitoplu bir tarihidir. Ayrıca fotoğrafın çekildiği stüdyo ve sokak gibi farklı mekânları ve portre fotoğrafçılığı, ticari fotoğrafçılık, sanat fotoğrafçılığı ve politik fotomontaj gibi farklı türleri de irdeler. Bu teknik biçimler, mekânlar ve türler toplumsal ve politik temalarla ilişkili olarak okunur. Fotoğrafın her tezahürü, ortaya çıktığı tarihsel bağlamla mukayese edilir.

Benjamin bu yazıda, kuramcı ve fotoğrafçı László Moholy-Nagy’ye atıfla, geleceğin cahillerinin fotoğrafı okuyamayan kişiler olacağı iddia eder. Bu yazıyla aynı zamanda kendisinin konuya son derece hâkim olduğunu

* On dokuzuncu yüzyıla özgü bir fotoğraf tekniği. Fransız ressam Louis Mandé Daguerre (1787-1851) tarafından icat edilmiş ve 1839’da dünyaya sunulmuştur. Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlandıktan sonra cıva buharına tabi tutulmasıyla fotoğraf görüntüsü elde edilir. —çn

göstermektedir. Ele aldığı meselelerden biri, daha sonra başka yerde izini sürmeye devam edeceği resimle fotoğraf arasındaki ilişki konusudur. Benjamin bu sorunlu ilişkiyi estetik, ticari ve politik değer bağlamında inceler; “değer” kelimesi burada üstü kapalı biçimde Marx’ın kullanım ve değişim değeri kategorileriyle ilişkilidir, ayrıca estetik değer ve geçerlilik kavramlarını da akla getirir. Bir belge olarak fotoğrafın rolüne değer verilir; bu naif anlamda değil, fotoğrafın, obtüratörün açıldığı tarihsel ânın özgülüğünü –tekrarı belirli şartlar altında mümkün olmak üzere– belgeleme becerisi açısından dır. Üç örnek isim vermek gerekirse; Eugène Atget, Karl Blossfeldt ve August Sander fotoğrafı farklı şekillerde kullanarak, yirminci yüzyılın ilk birkaç onyılı hakkında şehirlerin, doğanın ve insanların anlamı açısından kayda değer şeyleri belgeleyebildiklerini kanıtlamışlardır. Benjamin’in yazdığı fotoğraf tarihi, deneyimin değişen konturları ve teknolojiyle iç içe geçmesi hakkında olduğu kadar, fotoğrafın ürettiği görsel görünümle de ilişkilidir. Siyasal ve toplumsal dünyanın duysal sezgi tarzlarını ve bunların teknolojik olarak nasıl etki altında bırakılabileceğini –ve iletilebileceğini– açıklama çabası olarak geliştirdiği ve anlamı muğlak kalan “aura” kavramının ortaya çıktığı yer işte burasıdır.

Benjamin 28 Ekim 1931’de Gershom Scholem’e yazdığı bir mektupta bu denemenin, on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin muazzam tarihi ya da daha iyi bir ifadeyle yirminci yüzyıl Paris’inin ön-tarihi olan *Pasajlar*’ına “giriş”² olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Benjamin bu ikinci

çalışmanın hiçbir zaman vücut bulmayacağından –haklı olarak– endişe etmiştir, ne de olsa üstüne iki yıl boyunca kesintisiz çalışması gerekecekti ama bu zamana asla sahip olamadı.

Denemenin Etkisi

Yazı, fotoğraf çevrelerinde fark edilebilir bir etki yaratmadı. Bu duruma görsel sanatlara odaklanan bir dergide değil de bir edebiyat dergisinde yayımlanması yol açmış olabilir. Fotoğrafa dair tartışmalara fotoğraf dergilerinde ya da *Die Form* [Biçim] ya da *Das neue Frankfurt* [Yeni Frankfurt] gibi tasarım dergilerinde yer veriliyordu. Fotoğrafçılığın güncel örneklerinin sergilendiği *Das Deutsche Lichtbild* [Alman Fotoğrafı] adında bir yıllık antoloji vardı. Bu antoloji Benjamin'in yazısında tartıştığı Moholy-Nagy ve Albert Renger-Patsch gibi isimlerin fotoğraflarını yayımlıyordu. Benjamin'in daha sonraki yıllarda incelediği Gisèle Freund'un doktora tezi *La Photographie en France au dix-neuvième siècle* [On Doku-zuncu Yüzyılda Fransa'da Fotoğraf] (1936) bu denemeye gönderme yapan nadir çağdaş eserlerden biridir.

Bu yazı, o vakitler ardında çok az iz bırakıp gözden kaybolmakla birlikte 1960'lı yılların öğrenci ayaklanmalarıyla eşzamanlı olarak güçlü biçimde yeniden hatırlandı. 1963'te Suhrkamp Yayınevi tarafından küçük bir ciltte, Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1935-38) yazısıyla birlikte yayımlandı. Bu çalışmaların, sanatın iddiasını

eleştiren ve yeni medyanın müdahaleci kullanımlarının devrimci olanaklarını doğrulayan materyalist bir yeni medya kuramına katkıda bulundukları düşünülmüştü. Yazı o dönemde, bir bakıma, Benjamin'in öncüsü olduğu söylenebilecek fotoğrafın toplumsal tarihine yönelik bir ilgiyle karşılaştı ve bu ilgiyi daha da canlandırdı.

İngilizce Çevirisinin Tarihçesi

Bu yazı İngilizceye birkaç kez çevrildi ve bu çevirilerde fotoğrafın küçük, ufak, özlü ve kısa tarihi olarak çeşitli şekillerde adlandırıldı. Yazı, 1972'de Stanley Mitchell'in çevirisiyle film dergisi *Screen*'de (13. sayı) yayımlandı. Daha sonra 1977'de Phil Patton'ın yeni İngilizce çevisiyle *Artforum*'da [Sanat Forumu] (cilt 15, sayı 6, Şubat 1977) tekrar yayımlandı. Bir yıl sonraysa Londra'daki New Left Books tarafından *One-way Street and Other Writings* [Tek Yön ve Başka Yazılar] başlıklı derlemede Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter'ın çevirileriyle basıldı. Bu çevirinin düzeltilmiş bir versiyonu, Harvard'ın bastığı Walter Benjamin'in *Selected Writings* [Seçilmiş Yazılar] (1999) kitabına girdi.

Denemenin İngilizce versiyonlarının –Amerika'daki sanat sahnesinin nüfuzlu dergilerinden *Artforum*'da ya-

* Türkçede bu yazı ilk olarak *Sanat Dünyamız*'da (Sayı: 50, Kış 1992) Tevfik Turan'ın çevirisiyle "Fotoğrafın Küçük Tarihi" adıyla yayımlanmıştır. Yazının yer aldığı kitaplar için bkz. *Fotoğrafın Kısa Tarihi* içinde, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Yayınları, 2012. Ayrıca bkz. *Fotoğrafın Küçük Tarihi*, çev. Barış Tanyeri, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2014 ve *Walter Benjamin Kitabı* içinde, çev. Tunç Tayanç, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018. –yhn

yımlanmasıyla işaret edilen ya da ondan kaynaklanan-
kayda değer etkilerinden biri sanat dünyasında oldu.
“Fotoğrafın Tarihçesi”, “Üretici Olarak Yazar” (1934)
ve “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda
Sanat Yapıtı” yazılarıyla birlikte, 1970’ler ve 1980’lerde
yeniden üretici medyanın sanat üretimindeki kullanı-
mının kuramsal arka planını sağladı. Benjamin’in aura
kavramı üzerine düşünceleri, çok yönden muğlak kalan
bu niteliğin resme, heykele ve geleneksel sanatlara sıkıca
bağlı bir nitelik olduğu ve yeni medyanın, özellikle de
fotoğraf ve filmin içten benimsenmesiyle ortadan kal-
dırılması gereken bir tür burjuva lekesi olduğu şeklinde
anlaşıldı. Fotoğraf ve film modern yaşamla, deneyimle
aynı düzlemde bulunan, aurası olmayan, kitlesel yeniden
üretime uygun addedilen sanat biçimleriydi. Douglas
Crimp’in 1980’de *October*’da [Ekim] yayımlanmış “The
Photographic Activity of Postmodernism” [Postmoder-
nizmin Fotoğraf Etkinliği] yazısı, Benjamin’in “Fotoğ-
rafın Tarihçesi” metninden –çevirisi Stanley Mitchell’a
ait olan– bir alıntıyla başlıyordu ve metinde irdelenen
bir konu da aura fikri ve auranın fotoğrafta (olanaklı,
ama zorunlu olmayan) tasfiyesi ya da auranın sanata
tutunmasına ve sanatın bir meta olarak varoluşuna kar-
şı çıkan uyarıcı ve ifşa edici niteliğiyle eleştirel hayalet
gibi ortalıkta dolaşan varlığıydı. Fotoğrafı, özellikle de
ona eşlik eden yazı ya da sloganla desteklenmiş olarak
kullanmak, resmin dayandığı –yaratıcılık, özgünlük,
kendiliğindenlik, ilham gibi– değerlere karşı eleştiri ge-

tirmek demektir. Sözkonusu nitelikler Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda belirttiği üzere, geleneksel sanatın estetikleştirilmiş "kült değerine" ya da "sergileme değerine" denk düşüyordu. Bu doğrultuda düşünenler, kendine mal eden (*appropriationist*), özgün olmayan, tekrar, kopya ve kopyanın kopyası olanı yeğliyordu, ama üretim aslında büyük oranda sanatçının (Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince gibilerinin) –sanal ya da gerçek– özgün imzasını taşımaya devam ediyordu.

1. Franz Roh, *Das Lichtbild: Internationale Ausstellung*, sergi kataloğu, Münchener Bund und dem Verein Ausstellungspark, Münih (1930), s. 38.
2. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (der. ve açıklamalar), çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago, IL, 1994), s. 385.

Fotoğrafın ilk adımlarının üzerini örten sis matbaanın başlangıcındaki kadar yoğun değildir; muhtemelen fotoğrafın keşif saati daha fark edilebilir biçimde gelip çatmış ve bu keşif saati her biri aynı amaç için, en azından Leonardo'dan bu yana bilinen *camera obscura*'dan çıkan görüntüleri saptamak için birbirinden bağımsız olarak uğraşmış birden fazla kişi tarafından hissedilmiştir. Niépce'in ve Daguerre'in şansı, yaklaşık beş yıllık çabalarının ardından, tam olarak aynı zamanda açılmıştı. Devlet bu mucitlerin karşı çıktığı patent hukukuyla ilişkili zorluklardan istifade ederek meselenin kontrolünü eline aldı ve mucitlere bir bedel ödeyerek bu icadı kamuya mal etti. Bu durum fotoğrafın gittikçe artacak ve uzun süre de hiçbir geri-bakışa izin vermeyecek bir ivmeyle gelişmesine uygun zemin sağladı. İşte bu nedenle fotoğrafın yükselişi ve düşüşünün beraberinde getirdiği tarihi ya da (dilerseniz) felsefi sorular onyıllar boyunca göz ardı edilmiştir. Ve

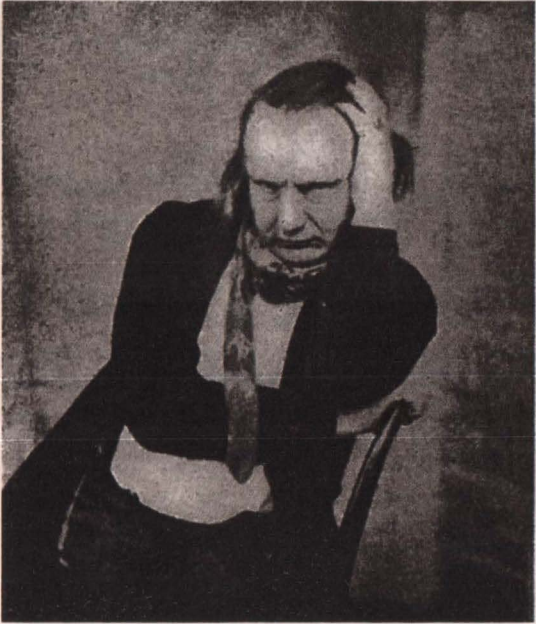


Fotoğrafçı Karl Dauthendey ve nişanlısı, St Petersburg, 1857.
Benjamin bu fotoğrafa Helmut Theodor Bossert ve Heinrich
Guttman'ın fotoğrafın ilk dönemlerini konu alan kitaplarında
rastlamıştır (*Aus der Frühzeit der Photographie*, 1840-1870, 1930).



David Octavius Hill ve Robert Adamson, *Newhaven Fishwife* [Newhavenlı Balıkçı Kadın]
(Bayan Elizabeth Johnstone Hall), 1843.

eğer bu sorular şimdi bilinç düzeyine çıkmaya başlıyorsa bunun çok açık bir nedeni vardır. Güncel literatürün rastlantı eseri bulduğu çarpıcı gerçek şudur: Fotoğrafın –Hill ve Cameron’ın, Hugo ve Nadar’ın etkisiyle– çiçeklenme dönemi, başlangıcının ilk onyılına denk gelir. Bununla birlikte sözkonusu on yıl, fotoğrafın sanayileşmesinden önceki onyıldır. Daha bu erken dönemde bile pazar çığırta kanlarıyla şarlatanlar –üstelik sürüler halinde– bu tekniği para kazanmak için kullanmışlardır. Ancak fo-



Şair Victor Hugo’nun oğlu Charles-Victor Hugo tarafından çekilmiş fotoğrafı, Jersey, 1853-55.

toğrafin bu kullanımı, günümüze dek fotoğrafin evi olan karnaval sanatlarına, endüstriye olduğundan daha yakın düşer. Endüstri bu alanı kendisi için ilk defa kartvizit fotoğraflarıyla fetheder, bu kartları üreten ilk kişinin milyonlar kazanması manidar. Bugün ilk defa dikkatimizi sanayileşme öncesi bu altın çağa yönelten fotoğraf pratikleri, kapitalist endüstrinin yarattığı sarsıntıyla alttan alta bağlantılıysa şaşmamalı. Yine de bu durum yakın geçmişte göz alıcı eski fotoğraf derlemelerinde¹ karşımıza çıkan bu fotoğrafların cazibesinden yola çıkarak onların özüne dair içgörü geliştirmeyi hiç mi hiç kolaylaştırmaz. Konuya kuramsal yönden hâkim olma çabaları son derece kısıtlı kalmıştır. Geçen yüzyılda ne kadar tartışılmış olursa olsun, bu tartışmalar esasen, şoven bir gazete müsveddesinden ibaret *Leipziger Anzeiger*'in en başından itibaren inandığı üzere, bu şeytani Fransız sanatına vakit geç olmadan karşı koyulması gerektiğini iddia eden o gülünç düşünce şemasından kopamamıştır. *Leipziger Anzeiger*'deki görüşe göre, "Anlık yansımaları saptama isteği, titiz Alman araştırmacıların ortaya koyduğu üzere, sadece imkânsız bir arayış olmakla kalmaz, buna yeltenmek başlı başına kâfirliktir. İnsan Tanrı'nın suretinde yaratılmıştır ve Tanrı'nın sureti insan yapımı herhangi bir makine tarafından yakalanamaz. En iyi ihtimalle, tanrısal ilhamla dolan tanrısal sanatçı, dehasının yüce emrine uyduğu o yoğun adanmışlık ânında ve hiçbir makineden yardım almaksızın, tanrı-insanın hususiyetlerini yeniden üretmeye cüret edebilir." Her türlü teknolojik düşünceye yabancı



Aktris Ellen Terry'nin Julia Margaret Cameron tarafından çekilmiş fotoğrafı. Fotoğraf 1864'te Wight Adası'nda, Terry 16 yaşındayken çekilmiştir (karbon baskı, takriben 1875).



Filozof Friedrich Schelling'in (1775-1854) bilinmeyen Alman bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş fotoğrafı.

kalan ve yeni tekniklerin kışkırtıcı biçimde belirmesiyle kendi sonunun geldiğini hisseden bağınaz “sanat” kavramı burada bütün hantallığıyla sahneye çıkar. Herhangi bir teknolojik düşünce bu tür bir sanat fikrine yabancıdır, fakat o yine de yeni tekniklerin kışkırtıcı biçiminde ortaya çıkarken kendi ölümünün yaklaştığını duyumsar. Bu bir tarafa, fotoğraf kuramcılarının neredeyse yüz yıl boyunca, tabii ki hiçbir yere varmayan tartışmalarının konusu bu fetişçi, temelden bilim karşıtı sanat kavramıydı. Nitekim üstlendikleri görev, fotoğrafçıyı tam da devirdiği yargıç makamının huzurunda meşru kılmak-



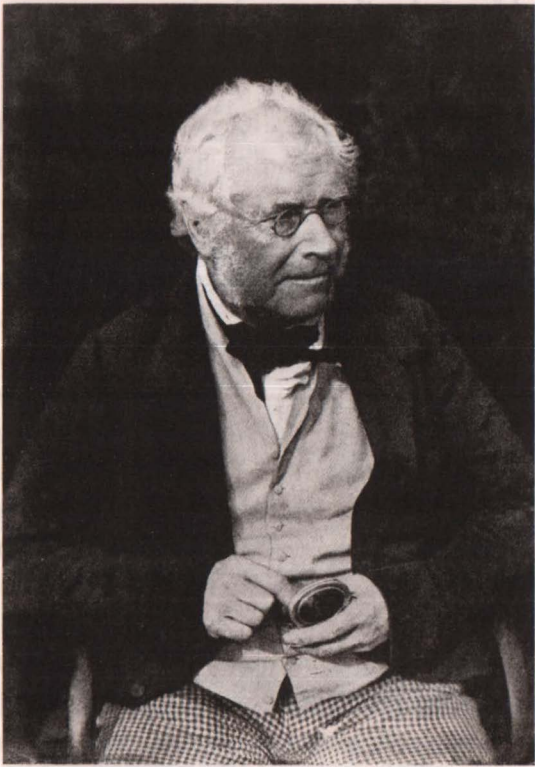
David Octavius Hill, *The Dumbarton Presbytery* [Dumbarton Papaz Evi], İskoçya, 1845. Hill bu dört din adamını portre çiziminde esas almak için fotoğraflamıştır.

tan başka bir şey değildi. Fizikçi Arago'nun 3 Temmuz 1839'da Daguerre'in icadının savunucusu olarak Temsilciler Meclisi'nde yaptığı konuşmada ise bambaşka bir hava esmekteydi. Bu konuşmanın hoş tarafı, insan etkinliğinin bütün yönleriyle bağlantı kurmasıdır. Konuşmanın ortaya koyduğu panorama, bu icadın özgün sonuçlarına ilişkin bir anlayışın daha iyi gözler önüne serilmesi için fotoğrafa resim sanatı nezdinde –ki bu da panoramaya dahildir– kazandırılmak istenen şaibeli meşruiyetin mantıksızlığını göstermeye yetecek kadar geniştir. “Eğer yeni bir aracın mucitleri bunu tabiatı gözlemlemek için kullanıyorsa,” der Arago, “o zaman onların bu icada yönelik umutları, sözkonusu araçtan kaynaklanan daha sonraki keşifler silsilesine nazaran, teferruattan ibarettir.” Bu konuşmanın kapsamı astrofizikten filolojiye dek yeni teknikleri içine alır: Yıldızların fotoğraflarının çekilebileceğine dair umudun yanında, bütün Mısır hiyerogliflerinin kaydedilebileceği fikrini de içinde barındırır.

Daguerre'in fotoğrafları, *camera obscura*'da ışığa maruz bırakılan iyotlu gümüş levhalardı ve üzerlerinde soluk gri bir görüntünün seçilebilmesi için uygun ışıktaki bir o yana bir bu yana çevrilmeleri gerekiyordu. Tek seferlik kullanım içindiler; 1839'da tek bir levhanın ortalama maliyeti 25 altın franktı. Çoğu zaman mücevher gibi kutularda saklanıyorlardı. Ancak zamanla bu levhalar bazı ressamların elinde teknik desteğe dönüştü. Nasıl ki Utrillo yetmiş yıl sonra Paris banliyölerindeki evlerin muhteşem manzaralarını yaşamı değil de kart-

postalları esas alarak üretecekse, çok takdir edilen İngiliz portre ressamı David Octavius Hill de 1834'te İskoçya Kilisesi'nin ilk Ruhani Kurulu'nun freskini çok sayıda portre fotoğrafına bakarak yapmıştı. Ama Hill bu fotoğrafları kendisi çekmişti ve ressam olarak unutulup giderken, onun tarihteki yerini garantileyen, ne kadar iddiasız olsalar da, ressamın kendi kullanımına yönelik birer yardımcı araç işlevi gören bu fotoğraflardı. Aslında Hill'in bazı çalışmaları bu portre serisiyle kıyaslandığında, yeni tekniklerin kullanımı açısından daha da ileri gider; sözkonusu çalışmalarda portreler değil, anonim şahısların fotoğrafları vardır. Bu türden anonim yüzler uzun süre boyunca resmin öznesi olmuştur. Eğer tablolar ailenin mülkiyetinde kalmışsa, insanlar zaman zaman resimde temsil edilen şahsa ilişkin sorular sorabiliyordu. Ancak iki üç kuşak sonra bu ilgi köreliyor, resimler var oldukları sürece sadece ressamın yeteneğinin kanıtı olarak kalıyordu. Fotoğraftaysa yeni ve garip bir şeyle karşılaşırız: Kayıtsız ve baştan çıkarıcı bir mahcubiyetle yere bakan Newhavenlı o balıkçı kadında, fotoğrafçı Hill'in sanatının kanıtı olarak açıklanamayacak bir şey, bir zamanlar yaşamış, fotoğrafta gerçekliğini sürdüren ve hiçbir zaman "sanata" bütünüyle girmesi sözkonusu olmayacak o kadının adını ısrarla soran, susturulamayacak bir şey kalır.

Ve sorarım: Nasıl sarmış bu saçların,
Bu bakışın süsü eski varlıkları!



David Octavius Hill ve Robert Adamson,
Robert Bryson, kalotip, yaklaşık 1843-48.

Nasıl öpmüş bu ağız, arzu alevsiz
Duman gibi tüte tüte yükselirken!*

Ya da insan, şairin fotoğrafçı babası Dauthendey'nin bir gün Moskova'daki evinin yatak odasında, altıncı çocuğunun doğumundan kısa süre sonra kesik bilekleriyle yerde yatar vaziyette bulduğu kadınla nişanlılığı zamanından kalma görüntüsüne çevirir gözlerini. Kadının burada Dauthendey'nin yanında durduğunu görürüz; adam kadını sıkıca tutarken kadının bakışı, meşum bir uzaklığa sımsıkı perçinlenmiş halde onun yanından geçip gider. İnsan böyle bir görüntüye yeterince uzun süre kendini kaptırdığında burada da karşıtların nasıl bir araya geldiğini görür: En kusursuz teknoloji, ürünlerine bizim için bir ressamın yaptığı resmin artık asla sahip olamayacağı türden, sihirli bir değer kazandırabilir. Fotoğrafa baktığımızda kendimizi böyle bir fotoğrafta karşı konulmaz biçimde, fotoğrafçının bütün maharetine ve kamera karşısına geçirdiği modelin pozunu ayarlamak için yaptığı onca planlamaya rağmen, gerçekliğin fotoğrafın karakterine tabiri caizse mührünü vurmuş olduğu bir rastlantının ufacık kıvılcımını, "burada ve şimdi"yi aramaya mecbur hissederiz. Çoktan geçip gitmiş o dakikanın özünde, geleceğin bugün hâlâ, hem de geriye baktığımızda keşfedebilelim diye, öylesine dilbaz biçimde sığındığı o göze çarpmayan

* Stefan George'nin "Standbilder: Das Sechste" adlı bu şiiri elinde bir Antik çağ vazosu tutan bir kadının vazounun üzerindeki resimler karşısında duygulanışından söz eder. Şiirin tamamı için bkz. <http://www.zeno.org/nid/20004812190>. -çn



David Octavius Hill, *Greyfriars Kirkyard*
[Greyfriars Kilise Mezarlığı], 1840'lar.

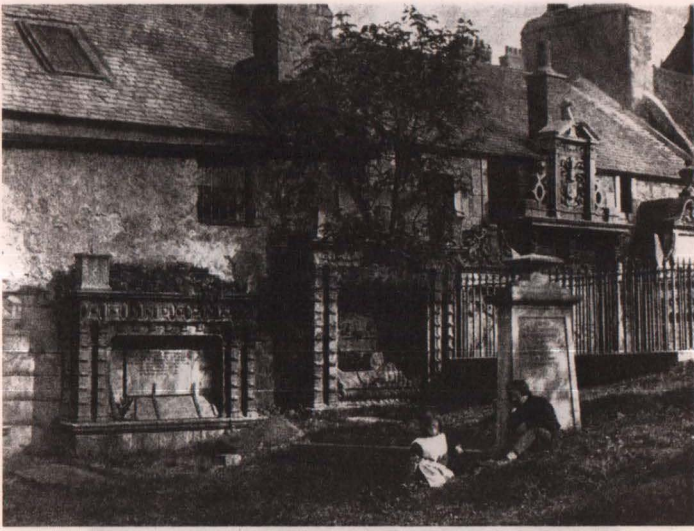
mekânı bulmaya mecbur hissederiz. Aslında fotoğraf makinesine konuşan tabiat göze konuşan tabiattan farklıdır; her şeyden evvel sözkonusu olan, bir insanın dört bir yanına bilinciyle nüfuz ettiği mekânın yerini bilinçdışı nüfuz edilmiş bir mekânın almasıdır. Mesela insanın başkalarının yürüyüş şeklini, kabaca olsa da, tasvir edebilmesi olağanken, yürüyen kişinin “adımını atarken” saniyenin binde birinde vücudunun aldığı şekli bilmesi imkânsızdır. Fotoğraf görüntüyü dondurma, büyütme gibi teknik yardımlarla bunu mümkün kılar. Nasıl ki içgüdüsel bilinçdışı psikanalizle keşfediliyorsa, bu optik bilinçaltından da sadece fotoğraf yoluyla haberdar oluruz. Yapıların kompozisyonu, hücre dokusu gibi teknoloji ve tıbbın hesabını tutmaya çalıştığı ne varsa hepsi de fotoğraf makinesiyle bir manzara ya da duyguları yansıtan bir portreye nazaran daha yakın bir ilişki içindedir. Fakat fotoğraf aynı zamanda bu malzeme içinde fizyonomik taraflarını, en ufak ayrıntıda bile mevcut, hayallerde sığınak bulacak kadar yoruma açık ve saklı olan imge dünyalarını açığa vurur. Ama bu taraflar ve dünyalar şimdi büyütülmüş ve rahatlıkla ifade edilebilir oldukları için, teknoloji ve sihir arasındaki farkın nasıl da tümüyle tarihsel bir değişken üzerinden algılanabilir olduğunu görünür kılar. İnsanı hayrete düşüren bitki fotoğraflarıyla Blossfeldt bu yoldan, atkuyruğu bitkisinde en kadim sütun biçimlerini, eğreltiotunda piskopos esasını, atkestanesi ve akçaağaç filizlerinin on kat büyütülmüş hallerinde totem direk-



David Octavius Hill, *Master Grierson* [Küçük Bey Grierson]. Hill'in fotoğraflarının Heinrich Schwarz tarafından yayımlanan Alman baskısında (1931) *Scottish Laddie* [İskoç Oğlan] olarak geçer, kalotip, yaklaşık 1843-47.

rini, feshçitarağında gotik bezemeyi ortaya çıkarır.² Tam da bu nedenle Hill'in modelleri, "fotoğraf fenomeninin" kendileri için henüz "büyük ve gizemli bir deneyim" olması bakımından, isterse bu deneyim "gözle görülür çevrenin, tabiatın kendisi kadar canlı ve gerçek görünen bir imgesini mümkün en kısa sürede üretebilen bir aletin önünde durma" bilincinden ibaret olsun, hakikatin herhalde pek uzağına düşmüyorlardı. Hill'in fotoğraf makinesinin ketum bir çekingenlik gösterdiği söylenmiştir. Ancak Hill'in modelleri de kendi paylarına daha az çekingen değildi; kameranın karşısında ürkektiler, öyle ki fotoğrafın altın çağının daha geç döneminde bir fotoğrafçının, "Kameraya bakma!" düsturu, rahatlıkla bu modellerin tavrından türetilmiş olabilirdi. Fakat bununla, hayvan, insan ya da bebek fotoğraflarında görülen ve müşteriye gayet kusurlu bir yolla işin içine dahil eden o "*sana* bakıyorlar" etkisi kastedilmez ve bu bakışa karşı bir sav olarak, yaşlı Dauthendey'nin dagerreotipi üzerine söylediği şu sözlerden iyisini bulmak zordur: "İnsanlar başlangıçta Daguerre'in fotoğraflarına uzun süre bakmaya cesaret edemiyordu. Fotoğraftaki kişilerin canlılığından tedirgin oluyor ve gördükleri o ufacık yüzlerin de kendilerini görebileceğini sanıyorlardı, ilk dagerreyotipi fotoğraflarının alışılmadık canlılığı ve doğallığının yarattığı etki işte bu kadar tekinsizdi."

Fotoğrafla çoğaltılan ilk insanların imgenin alanına attıkları ilk adım lekesizdi, daha iyi bir ifadeyle, yazıyla etiketlenmemişti. Gazeteler insanların nadiren satın al-



David Octavius Hill, Edinburgh, Greyfriars Kilise Mezarlığı'ndaki Denniston Anıtı'nda taslağı üzerine çalışırken. David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından fotoğraflanmıştır, 1848.



Germaine Krull, *İsimsiz*, Paris, 1920'ler.
Benjamin'in özel arşivinden.



Hippolyte Bayard (1801-1887), otoportre.

dığı, daha çok kahvehanelerde göz attığı lüks nesnelerdi, foto-grafik uygulamalar gazetelerin bir aracı haline gelmemiştir, gazetede isimlerini basılı olarak görebilen henüz sadece bir avuç insan vardı. İnsan çehresini bir sükût çevreliyor, bakan göz bu sükûtun içinde dinginlik buluyordu. Kısacası bu portre sanatının bütün olanakları güncellik ile fotoğraf arasındaki temasın henüz devreye girmemiş olmasına dayanmaktaydı. Hill'in portre fotoğraflarının birçoğu Edinburgh'daki Greyfriars Mezarlığı'nda çekilmişti; bu erken dönemi –modellerin orada güvende hissetmesi bir yana– hiçbir şey daha iyi karakterize edemez. Gerçekten, Hill'in çektiği bir fotoğrafa bakılacak olursa, bu mezarlığın kendisi de bir iç mekân gibi, otların arasında, yangın duvarlarına yaslanmış mezar taşlarının yükseldiği içine kapalı bir yerdir. Birer şömine gibi oyulmuş bu mezarların iç kısımlarında alevlerin yerine kitabeler görülür.

Ama bu çekim yerinin yarattığı muazzam etkinin ardında Hill'in seçiminde rol oynayan önemli teknik nedenler vardı. Erken dönemde fotoğraf levhalarının ışık duyarlılığının kısıtlı oluşu dış mekân çekimlerindeki pozlama süresini uzun tutmayı gerektiriyordu. Bu bakımdan, fotoğrafı çekilecek kişinin odaklanıp kıpırdamadan durmasına hiçbir şeyin engel olmayacağı olabildiğince ücra bir yerde konumlandırılması uygun bulunuyordu. Orlik erken dönem fotoğraflarına ilişkin, "Modelin uzun süre hareketsiz durmasıyla sağlanan sentetik yüz ifadesi bu fotoğrafların, iyi çizilmiş, iyi resmedilmiş tablolara

denk düşen sadeliklerinin yanı sıra, daha yakın zaman fotoğraflarına kıyasla, bakan kişilerde daha çarpıcı ve daha uzun süreli bir etki bırakmasının temel nedeni-
dir,” der. Sürecin kendisi, modeli ânın dışına değil içine taşıyordu; uzun süren pozlama sırasında model tabiri caizse imgeye dönüşüyor, böylece enstantanenin anlık hayaletleriyle tam bir kontrast oluşturunuyordu, bu da Kra-
cauer’in isabetle belirttiği gibi, “bir sporcunun, resimli dergiler için fotoğraflarını çekmeye degecek kadar ünlü olup olmadığının” saniyelik bir pozla belirlendiği, dönü-
şen dünyaya uymasını sağlıyordu. Bu erken dönem fotoğraflarında her şey kalıcı olmak için düzenlenmiş-
tir; sadece insanların yan yana poz verdiği –ve ortadan kayboluşları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki toplumsal boyutta meydana gelen şeyin en bariz belirtiler-
lerden biri olan– o benzersiz gruplar değil, bu fotoğraf-
lardaki bir elbisenin kırıışıklarının yarattığı etki bile daha kalıcıdır. Schelling’in redingotunu düşünün: Bu ceketin Schelling’le birlikte ölümsüzleşeceğinden emin olabiliriz; onu giyen kişinin üzerindeyken aldığı biçimler, o kişinin yüzündeki kırıışıklara yakışır durumdadır. Kısacası her şey Bernard von Brentano’nun “1850’lerin fotoğrafçısı kullandığı aletle bir tutulur” yolundaki görüşünü onaylar gibidir; oldukça uzun süre devam etmiş bu yaklaşım ilk ve son kez bu dönemde kabul görmüştür.

Bu arada, dagerreyotipinin keşfedildiği dönemdeki güçlü etkisini tam anlamıyla kavramak için, o vakit-
ler açık hava resminin usta ressamı arasında yepyeni



Adolf Zillert, SCHREIBER & FRIEDL

Tirol bölgesine özgü takım elbisesiyle Walter Benjamin'in çocukluğu, 1900.



Germaine Krull, *İsimsiz*, Paris, 1920'ler,
Benjamin'in özel arşivinden.

perspektiflerin keşfedildiği bir alan olmaya başladığını hatırlamak gerekir. Fotoğrafın tam da bu bakımdan bayrağı resimden devralması gerektiğinin farkında olan Arago, Giambattista della Porta'nın ilk denemelerini ele aldığı incelemesinde üstüne basa basa şu yorumu yapar: "Atmosferimizin mükemmel bir şeffaflıkta olmayışından (bu niteliğine yetersiz bir ifadeyle "atmosferik perspektif" adı verilmiştir) kaynaklanan etkiye gelince, en tecrübeli ressamı bile *camera obscura*'nın," (Arago burada *camera obscura*'da beliren görüntülerin kopyalanmasını kastediyor) "aynı görüntüleri kesin biçimde yeniden yaratmak konusunda faydalı olabileceğinden pek ümitli değiller." Daguerre'in *camera obscura*'nın görüntülerini sabitlemeyi başardığı noktada, ressamlarla teknisyenler yollarını ayırmış oldu. Ancak fotoğrafın asıl kurbanı manzara resmi değil minyatür portredir. İşler o kadar hızlı ilerlemiştir ki, daha 1840 gibi erken bir tarihte sayısız minyatür ressamının büyük çoğunluğunun ek iş olarak başladıkları fotoğrafçılık kısa sürede meslekleri haline gelir. Söz konusu ressamlar bu işte, eskiden geçindikleri asıl mesleklerinde edindikleri deneyimlerin faydasını görseler de, ürettikleri üst düzey fotoğrafları, eğitimlerinin sanatsal yönüne değil zanaattaki becerilerine borçluydular. Bu geçiş kuşağının gözden kayboluşu çok yavaş oldu; gerçekten de sanki bu ilk kuşak fotoğrafçılara, Tevrat'taki kişilere benzer uzun ömürler ihsan olunmuştu: Nadar, Stelzner, Pierson ve Bayard doksan yüz yaşına kadar yaşamıştır. Gerçi dört bir yandan gelen



Kafka'nın çocukluğu, 1888.
Benjamin'in özel arşivinden.

müteşebbisler sonunda profesyonel fotoğrafın saflarına sızmış, ardından negatif üzerinde rötuş işlemi –ki kötü ressam bununla fotoğraftan intikamını almıştır– yaygın bir uygulama haline geldiğinde, fotoğraf zevkinde ani bir düşüş yaşanmıştır. Fotoğraf albümleri işte bu zamanda dolmaya başlar. Bu albümler evlerin en soğuk yerlerine, misafir odalarındaki konsollara ya da köşe sehpaalarına yerleşir: içinde saçmasapan kostümlü ya da korse elbisesi kişilerin fotoğraflarının bulunduğu, parmak kalınlığında yaldız çerçeveli sayfaları olan, tehditkâr metal kilitli, kalın deri ciltler –Alex Amca ve Riekchen Hala, Trude’nin çocuk hali, üniversitedeki ilk sömestrinde babamız– ve son olarak da, utancımız tamam olsun diye çekilmiş kendi fotoğraflarımız; tuvallere çizilmiş olgun üzüm salkımları önünde şapkalarını sallayarak *jodler* nağmeleri savuran salon Tirol köylüsü ya da cilalanmış bir sütuna dayanıp ağırlığı bir bacağa vermiş, diğerini hafif kıvrımış iki dirhem bir çekirdek denizci pozunda biz çocuklar. Bu portrelerdeki kaideler, parmaklıklar, küçük oval masa gibi aksesuarlar, uzun pozlama sürelerinden dolayı modellerin kıpırdamadan durabilmek için desteğe ihtiyaç duyduğu zamanları hatırlatır. İlk zamanlarda “baş dayanakları” veya “diz kıskaçları” bunun için yeterli görülse de kısa zamanda bunları “ünlü tablolar da görülen, dolayısıyla ‘sanatsal’ olarak algılanan başka aksesuarlar izlemişti. Sütunlar ve perdeler bunların başında geliyordu”. Daha yetenekli olanlar, 1860’lar gibi erken bir zamanda bütün bu dalaverelere karşı çıktı. Ör-

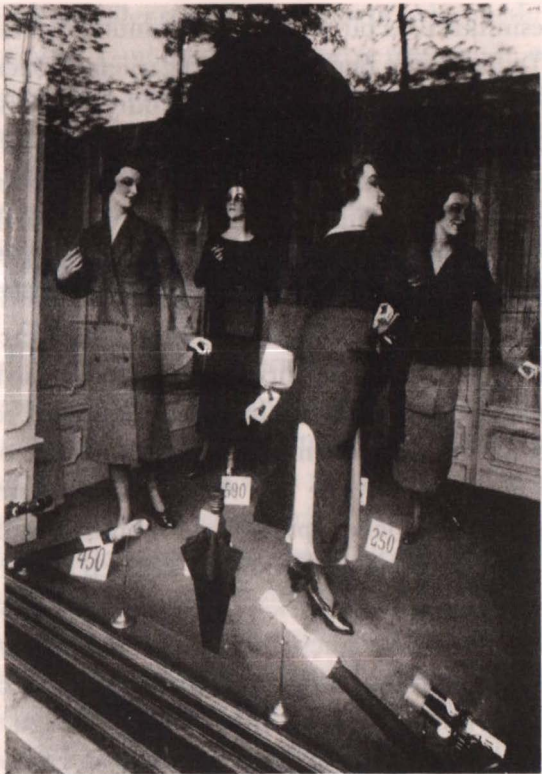
neğin bir İngiliz meslek organı şöyle diyordu: “Sütünun tabloda gösterilmesi imkân dahilinde olsa da fotoğrafta kullanılma biçimi tamamen saçmadır, çünkü genellikle bir halının üstüne yerleştirilir. Halbuki mermer ya da taş sütunların halı zemin üstüne inşa edilmediği herkesçe aşikâr olsa gerek.” O vakitlerde perdeleri ve palmiye-leriyle, goblen duvar kilimleri ve şövaleleriyle infaz ile temsil, işkence odası ile taht odası arasında gidip gelen stüdyolar ortaya çıktı. Bu stüdyoların birinden çıkma sarsıcı bir fotoğraf, Kafka’nın küçük yaştaki bir portresidir. Altı yaşlarında bir erkek çocuk şeritlerle süslü ve bir bakıma onur kırıcı daracık bir takım elbise içinde, bir tür kış bahçesi ortamında ayakta durmaktadır. Çocuğun arkası palmye yapraklarıyla kaplıdır. Ve buradaki amaç sanki bu dayalı döşeli tropikal ortamı daha da boğucu ve bunaltıcı kılmakmış gibi, model bir de sol elinde geniş siperlikli, orantısız derecede büyük, İspanyol tarzı bir şapka tutar. Küçücük hüzünlü gözleri bulunmaya yazgılı olduğu bu manzaraya baskın gelmeseydi, çocuk bu düzenlemenin içinde kesinlikle kaybolurdu.

Bu fotoğraf engin hüznüyle, insanların dünyaya bakışının henüz bu fotoğraftaki erkek çocuk gibi ıssız ve kasvetli olmadığı erken dönem fotoğraflarının bir muadilidir. Onları çevreleyen bir aura, güven veren, boşluğu dolduran, onların bakışlarını ödünç alan bir ortam vardı. Bu karşıtlığın teknolojik açıdan neye tekabül ettiği de çok açıktır; en parlak ışıktan en koyu gölgeye kadar uzanan mutlak sürekliliği içinde barındırır. Tabii bu da yine,

önceki teknolojiler sonraki başarıların habercisidir kuralını doğrular, çünkü eski usul portre ressamlığı, modası geçmeden önce, mezzotint baskının beklenmedik şekilde ortaya çıkışını kışkırtan bir unsurdur. Elbette mezzotint baskı, yeni fotoğraf teknolojileriyle ancak daha sonra birleşecek bir yeniden üretim tekniğidir. Mezzotint baskı levhalarında olduğu gibi Hill'in fotoğraflarında da ışık kendisini karanlıktan işkence eder gibi zorla çekip alır: Orlik "erken dönemdeki fotoğraflara ihtişamını" veren "ışık dağılımının" uzun pozlama süresinden kaynaklandığını belirtir. Ve icadın çağdaşları arasında bulunanlardan Delaroche "içerisinde hiçbir şeyin bütünü sükûnetini bozmadığı o eşsiz ve nefis" genel izlenimin farkına varmıştır. Auratik görünümün teknik koşullanması hakkında yeteri kadar şey söyledik. Özellikle bazı grup çekimlerinde o canlı beraberlik hissi kısa süreliğine levha üzerinde muhafaza edilir, ta ki "baskıda" yok oluncaya kadar. İşte bu bulanık hale, seçilen imgenin artık modası geçmiş oval çerçeveye güzelce ve bir şeyi telkin edencesine kopyalanmasıdır bazen. Dolayısıyla fotoğrafın ilk yıllarında basılmış bu fotoğraflarda "sanatsal mükemmeliyeti" ya da "zevki" vurguladığımızda bu ilk dönem fotoğrafları yanlış yorumlamış oluruz. Bu fotoğraflar her müşterinin öncelikle yenilikçi bir teknisyenle karşılaştığı yerlerde ortaya çıkmış, fotoğrafçıysa her müşteride yükselişte olan burjuva sınıfının bir mensubunu görmüştür ki aurası, redingotun ya da *lavalier* tarzı kabarık kravatın kıvrımlarına kadar sinmiştir. Bu

aura kesinlikle ilkel bir cihazın yan ürününden ibaret değildir. Daha ziyade, bundan sonraki gerileme döneminde nesneyle teknolojinin yolları nasıl ayrıldıysa, bu ilk günlerde de ikisinin uyumu o kadar kusursuzdur. Nitekim bundan kısa zaman sonra, ileri düzeyde bir optik teknolojisi karanlığı tamamen alt edebilecek ve görünümeleri ayna gibi kaydedebilecek araçlara sahip olacaktı. Ancak fotoğrafçılar 1880 yılından sonraki dönemde görevlerinin daha çok, tıpkı ışığa daha duyarlı objektiflerin karanlığı kovması gibi, emperyalist burjuvazinin yozlaşmasıyla gerçeklikten kovulan bu aurayı hünerli rötuşlarla, özellikle de gum baskı diye bilinen teknikle taklit etmek olduğu görüşündeydiler. Böylece hele *Art Nouveau* akımında, yapay ışık yansımaları serpiştirilmiş loş bir ton tutturmak moda oldu, ama bu alacakaranlığa rağmen poz gittikçe daha belirginleşiyor, pozun katılığı bu kuşağın teknolojik ilerleme karşısındaki güçsüzlüğünü açığa vuruyordu.

Gene de, fotoğrafçılığa dair can alıcı unsurun fotoğrafçının kullandığı teknolojiyle ilişkisi olduğu tekrar tekrar kanıtlanır. Camille Recht buna hoş bir benzetmeyle işaret ederek der ki: “Kemancı önce doğru sesi hızla arayıp bulmak zorundayken, piyanonun sesi piyanist tuşa basar basmaz çıkar. Kullandıkları enstrümanlar fotoğrafçı kadar ressamın da emrine amadedir. Ressamın eskiz yapması ve bunu renklendirmesi kemancının sesi oluşturmaya denk düşer. Fotoğrafçı da piyanist gibi, kısıtlayıcı yasalara tabi mekanik bir aracın sunduğu avantaja sahipken kemancının tabi olduğu böyle

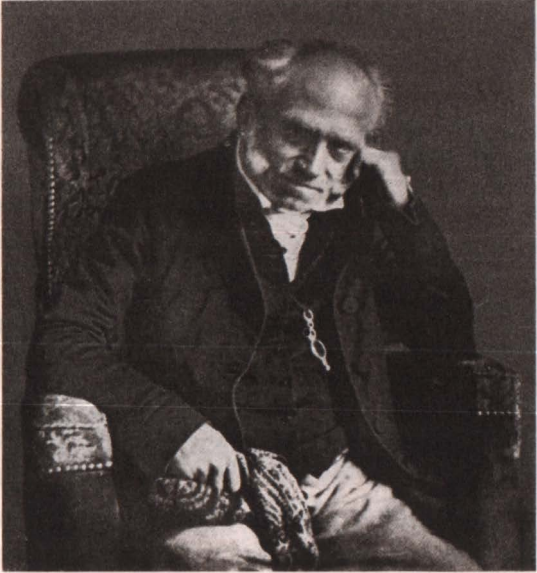


Eugène Atget, *Mannequin* [Manken], Avenue des Gobelins [Gobelins Caddesi], 1925.

kısıtlamalar yoktur. Hiçbir Paderewski, bir Paganini'nin şöhretine ulaşamayacak; hiçbir zaman onun sahip olup maharetle kullandığı, efsanevi denilebilecek sihri kullanamayacaktır." Bu benzetmede kalacak olursak, fotoğrafın bir Busoni'si vardır ve bu Atget'dir. Busoni de Atget de birer üstat ve aynı zamanda birer öncüdür. İki-
sinin ortak noktası, kendilerini azami bir titizlikle ve eşi benzeri görülmemiş biçimde işlerine vermeleriydi. Kişisel özellikleri bile birbirine benziyordu. Atget sahne oyuncusuydu ve tiyatronun ticari tarafından tiksiniş yüzünden maskesini atmış, sonra gerçekliğin de makyajını silme işine koyulmuştu. Paris'te adı sanı bilinmeden, yoksul hayatı yaşadı, fotoğraflarını en az kendisi kadar acayip hayranlarına yok pahasına sattı ve kısa süre önce ardında dört bini aşkın fotoğraf bırakarak öldü. New York'tan Berenice Abbott'ın topladığı bu fotoğraflardan yapılan bir seçki geçtiğimiz günlerde Camille Recht'in yayıma hazırladığı çarpıcı güzellikte bir ciltte toplandı.³ "1900'lerin gazeteciliği o yıllarda sık sık stüdyoları dolayıp fotoğraflarını yok pahasına, rötuşlanmış bir ayın altında gecenin laciverdine gömülmüş güzel şehir manzaralı resimli kartpostallarla aynı fiyata satan adama dair hiçbir şey bilmiyordu. Atget en yüksek ustalık düzeyine erişmiş, ama daima gölgede kalan büyük bir üstadın hayata küsmüş tevazusuyla, oraya bayrağını dikmeyi ihmal etmişti. Bu nedenle başkaları Atget'nin çoktan ulaşmış olduğu bu kutbu yeni keşfettiklerini sanıyor." Gerçekten, Atget'nin Paris fotoğrafları sürrealist fotoğ-

rafın habercisi, sürrealizmin harekete geçirebildiği sahi-
den tek kalabalık ordunun öncü koludur. Atget çöküş
döneminin geleneksel portre fotoğrafçılığından yayılan
boğucu atmosferi dezenfekte eden ilk kişidir. Atget bu
atmosferi siler, daha doğrusu arındırır; son dönemin
fotoğraf ekolünün en tartışılmaz hizmeti olan, nesne-
yi auradan özgürleştirme sürecini başlatır. Eğer *Bifur*
ya da *Variétés* gibi avangard dergiler, “Westminster”,
“Lille”, “Antwerpen” ya da “Breslau” gibi fotoğrafaftı
yazılarla bir detay (kâh bir korkuluğun bir parçası, kâh
dalları çeşitli noktalarda bir gaz fenerini kesen çıplak
bir ağaç tepesi, kâh bir yangın duvarı ya da bir sokak
lambasıyla üzerinde kasabanın adı yazılı bir can simidi
vb.) gösteriyorsa, bu Atget’nin keşfettiği motiflerin edebi
açıdan geliştirilmesinden başka bir şey değildir. Atget
kaybolmuş ya da yolunu şaşırmış şeylerin peşindeydi, bu
açıdan onun fotoğraflarındaki imgeler şehir isimlerinin
egzotik, görkemli, romantik tınlarına tezattır; bu imgeler
gerçekliğin aurasını, batan geminin suyunu emercesine
çekip alır – Sahi aura nedir? Mekân ve zamanın tuhaf
dokusu: bir uzaklığın, ne kadar yakın olsa da, bir kerelik
biricik görünüşü. Bir yaz öğleden sonrası sakın sakın,
ufuktaki bir sıradağı ya da bakan kişiye gölgesi düşen
bir dalı, an ya da saat bunların görünüşüne iştirak edene
dek seyrediş – işte o dağların, o dalın aurasını solumak
böyle bir şeydir. Günümüzde nesneleri kendine, daha
doğrusu kitlelere “yakınlaştırmak”, bugünün insanının
biricik olanı yeniden üreterek onu her durumda alt etme

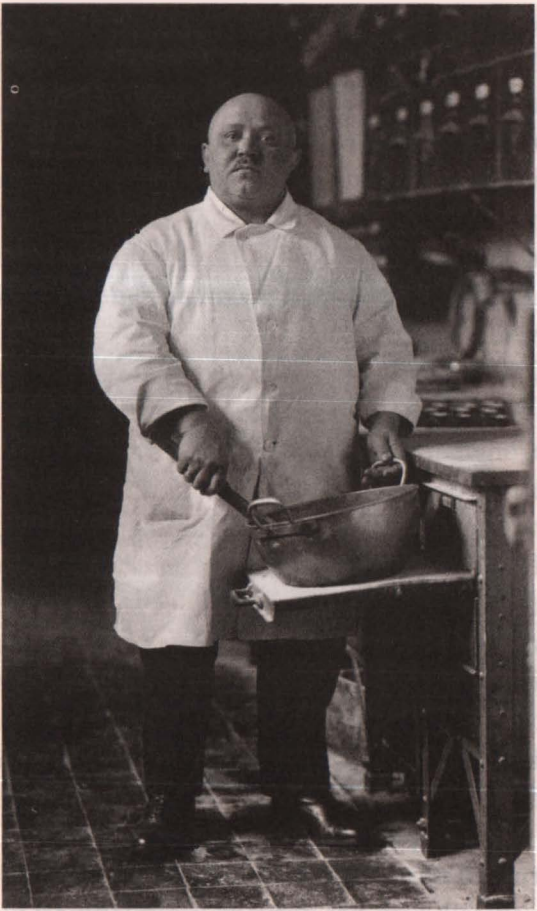
eğilimi kadar tutkulu bir eğilimdir. Bir nesneyi bir imge olarak, daha doğrusu kopyası olarak ele geçirme ihtiyacı her geçen gün ve gittikçe daha inkâr edilemez biçimde kendini gösteriyor. Ve kopya, resimli gazetelerin ve haftalık haberlerin doğruladığı gibi, kendini imgeden bariz biçimde ayırıyor. Biriciklik ve kalıcılık imgede birbirine nasıl sıkı sıkıya bağlıysa kopyada da gelip geçicilik ve tekrarlanabilirlik aynı şekilde birbirine bağlıdır. Nesnenin kabuğundan soyulup çıkarılması, auranın kırılması dünyada benzerliği görme eğilimi güçlenmiş bir algının



Filozof Arthur Schopenhauer'in (1788-1860), bilinmeyen bir Alman fotoğrafçı tarafından çekilmiş fotoğrafı.

alameti farikasıdır; bu eğilim öyle güçlüdür ki biricik olandan onun yeniden üretilmesi yoluyla haz alır. Atget şehrin “muazzam manzaralarının ve tarihsel yapılarının” neredeyse hiç üstünde durmazken, yan yana sıralanmış ayakkabı kalıplarını, Paris’in sabahtan akşama kadar el arabalarının dizili durduğu avlularını, toplanmış yemek masalarını ve aynı saatte yüz binlercesinin bulunabileceği türden bulaşığı ya da “...” sokağında, 5 numarada bulunan genelevin cephesindeki beş rakamının dört farklı noktadan muazzam boyutlarda nasıl görüldüğünü hiçbir zaman gözden kaçırmamıştır. Gariptir, bu fotoğrafların hemen hepsi boştur. Surlardaki Porte d’Arcueil boştur, ihtişamlı basamaklar boştur, avlular, kafelerin terasları, Place du Tertre –aslında olması gerektiği gibi– boştur. Buralar ıssız değildir, atmosfersizdir. Şehir bu fotoğraflarda, henüz yeni kiracı bulamamış apartman dairesi gibi boştur. Sürrealist fotoğrafçılıkta görülen insanla çevre arasındaki sağaltıcı yabancılaşma bu kazanımların sağladığı zeminde mümkün olur. Sözkonusu fotoğraflar, ayrıntıların aydınlatılması adına her türden mahremiyete son verilmesi gerektiğini savunan politik bakışın önündeki engeli kaldırır.

Açıktır ki, bu yeni bakışın kendini en az ait hissedeceği alan, insanların eşyalardan sıyrıldığı kârlı, prestijli portre fotoğrafçılığıdır. Aynı nedenle fotoğrafta insanlardan vazgeçmek, tüm vazgeçişler arasında uygulanması en zor olanıdır. Bunu bilmeyenlerse en iyi Rus filmlerinden öğrendiler ki muhitle peyzaj da yalnızca çehresindeki



August Sander, *Konditor* [Pastacı], 1928, *Menschen des 20. Jahrhunderts* [20. Yüzyıl İnsanları] içinde.

isimsiz görünümleri nasıl yorumlayacağını bilen fotoğrafçılara kendilerini açarlar. Fakat bunun ne derece olanaklı olduğu yine büyük ölçüde, fotoğrafı çekilen kişi ya da şeye bağlıdır. Fotoğraf çekirmeden ahirete göç etmemeyi kafasına koymuş olanların tersine, bu işlerle karşı karşıya geldiğinde biraz ürkekçe kendi yaşam alanına çekilen kuşak –1850 civarında, Frankfurt’ta çekilmiş fotoğrafında Schopenhauer’in koltuğunun derinliklerine çekilmesi gibi– tam da bu nedenle o yaşam alanlarının kendileriyle birlikte levhaya geçmesini sağlamıştı; bu kuşak erdemlerini ardından gelenlere aktarmadı. O dönemde, onyıllardan beri ilk defa, Rus yapımı uzun metraj bir film fotoğraf çekirme ihtiyacı duymamış kişilere kameranın önüne geçme fırsatı tanındı. Ve insan çehresi bir anlığına levha üzerinde belirirken taşıdığı anlam yeni ve sınırsızdı. Ama artık bir portre değildi bu. Peki neydi? Bir Alman fotoğrafçı bu soruyu cevaplayarak olağanüstü bir hizmette bulunmuştu. August Sander, Eisenstein ya da Pudovkin’in başlattığı o devasa fizyonomik galeriden aşağı kalır yanı olmayan bir portreler dizisi derledi⁴ ve bunu bilimsel bir bakış açısına dayandırarak yaptı. “Sander’in külliyatı mevcut toplumsal düzene karşılık gelen yedi gruptan oluşur ve her birinde on iki fotoğraf olmak üzere yaklaşık kırk beş dosyada yayımlanması planlanmıştır.” Bunlardan bugüne dek, incelemekle bitmeyecek kadar çok malzemenin yer aldığı altmış röprodüksiyondan oluşan bir antoloji yayımlanmıştır. “Sander toprağa bağlı olanlardan, köylülerden başlıyor ve izleyiciyi her



August Sander, *Abgeordneter (Demokrat)* [Meclis Üyesi (Demokrat)], 1927, *Menschen des 20. Jahrhunderts* [20. Yüzyıl İnsanları] içinde.

tabakadan ve türden mesleklerin içinden geçirerek en yüksek medeniyetin temsilcilerine, sonra tekrar aşağıya, budalalara getiriyor.” Fotoğrafçı bu devasa vazifeye bilgin olarak ya da ırk kuramcılarına veya toplum araştırmacılarına danışarak değil, yayınevinin belirttiği üzere, “doğrudan gözlem yoluyla” girişmiştir. Sözkonusu doğrudan gözlem, gayet önyargısız, hatta cesur ama aynı zamanda Goethe’nin şu ifadesindeki anlamıyla hassastır: “Burada kendisini nesneyle büsbütün özdeş kılan, böylece gerçek kuram haline gelen hassas bir ampirizm vardır.” Goethe’nin bu ifadesi düşünülecek olursa, Döblin gibi bir gözlemcinin bu çalışmanın bilimsel bileşenini yakalayarak söyledikleri tamamen yerindedir: “Nasıl ki doğayı kavramamıza ve organların tarihine ulaşmamıza olanak sağlayan karşılaştırmalı anatomi varsa bu fotoğrafçı da karşılaştırmalı fotoğrafçılığın izinden giderek ayrıntıları fotoğraflamanın ötesinde bilimsel bir bakış açısı kazanmıştır.” Ekonomik durum bu olağanüstü külliyyatın tekrar yayımlanmasını engellerse çok yazık olur. Yayımcıyı teşvik etmek üzere, sözünü ettiğimiz bu çok temel güvenceye çok net bir şey daha ekleyebiliriz. Sander’in eserleri gibi çalışmalar bugünden yarına, beklenmedik şekilde güncellik kazanabilir. Örneğin memleketimize sirayet etmiş güçlerin el değiştirmesi durumu fizyonomik algının oluşmasını, keskinleşmesini hayati bir gerekliliğe çevirebilir. İnsanlar ister sağ ister sol cenahtan gelsinler, kökenleri bakımından denetlenmeye alışmak zorunda kalacaktır. Buna karşılık onların da başkalarını dikkatle

incelemeleri gerekecektir. Sander'ın çalışması bir fotoğraf kitabı olmaktan çok bir talimler atlasıdır.

Lichtwark daha 1907'de, "Çağımızda kişinin kendisinin, en yakın akrabalarının, arkadaşlarının ve sevgilisinin portre fotoğrafından başka hiçbir sanat eserine bakarken böylesine dikkat kesilmez," diye yazıyor, böylece incelemeyi estetik ayrımlar alanından çıkarıp toplumsal işlevler alanına çekiyordu. İncelemeler ancak buradan hareketle geliştirilebilir. Aslında tartışma en çok "sanat olarak fotoğraf" estetiğine ilişkin sorulara takılıp kalırken, mesela çok daha az sorgulanabilir bir toplumsal gerçek olan "fotoğraf olarak sanatın" neredeyse hiç göz önüne alınmamış olması manidardır. Oysa sanat eserlerinin fotoğraf yoluyla yeniden üretiminin sanatın işlevi üzerindeki etkisi, bir yaşantıyı "kameranın ganimetine" dönüştüren fotoğrafın az veya çok sanat niteliği taşımasından daha önemlidir. Gerçekten, evine bir yığın sanatsal baskıyla dönen amatör, avdan dönüşünde satıcıdan başka kimseye yaramayacak bir yığın av hayvanı getiren avcıdan daha makbul değildir. Doğrusu resimli dergilerin av ve kümes hayvanı dükkânlarından daha yaygın olacağı günlerin eli kulağında. "Enstantane fotoğraf" konusuna yeterince değindik. Yine de sanat olarak fotoğraftan fotoğraf olarak sanata dönülürse vurgular tamamen tersine çevrilir. Herkes bir imgenin –özellikle de heykelin, hatta daha da çok mimarının– fotoğraf üzerinde, gerçekteki halinden çok daha kolay kavranabildiğini gözlemleyebilir. Bunu sanatsal duyarlığın azalışına,

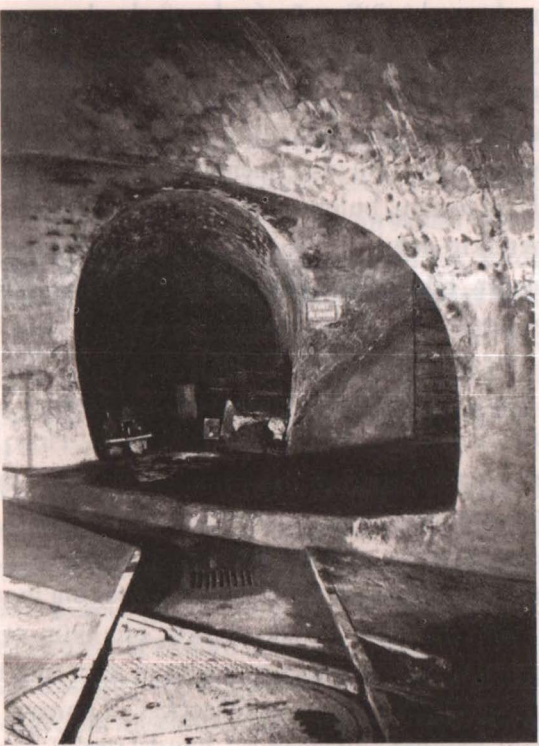
çağdaşlarımızın başarısızlığına atfetmek cazip gelse de, bu açıklama büyük eserlerin alımlanışının yeniden üretim tekniklerinin gelişmesiyle paralel olarak dönüşüme uğradığı bilgisiyle çelişir. Büyük eserler artık bireylerin yaratımları olarak görülemez; müşterek varlıklar haline gelmişlerdir ve o kadar heybetlidirler ki, özümsemeleri adeta minyatürleştirilmeleri şartına bağlıdır. Son tahlilde, mekanik yeniden üretim yöntemleri bir minyatürleşme tekniğidir ve insanlara eserler üzerinde belli bir dereceye kadar hâkimiyet tanır; öyle ki, bu hâkimiyet olmasa bu eserlere kimse başvurmayacaktır.

Günümüzde sanatla fotoğraf arasındaki ilişkileri niteleyen tek şey, ikisi arasında sanat eserlerinin fotoğraflanmasıyla ortaya çıkan çözümlenmemiş gerilim olabilir. Bu teknolojinin günümüzdeki çehresini fotoğrafçılar olarak belirleyen kişilerin çoğu ressamlıktan gelir. Bu kişiler resmin dışavurum araçlarıyla günümüz yaşamı arasında canlı ve belirgin bir bağ kurma girişimlerinden sonra resme sırt çevirmiştir. Çağın karakterini ne kadar zekice anlamış olsalar da başlangıç noktaları zaman içinde o kadar sorunlu hale gelmiştir. Seksen yıl önce olduğu gibi, fotoğraf bir kez daha bayrağı resmin elinden alır. Moholy-Nagy şöyle der: “Yeninin yaratıcı imkânları çoğunlukla sadece hazırlık aşamasındaki buluşun sonunda ortaya çıkışıyla coşkulu bir yükseliş dönemine giren eski biçimler, eski araçlar ve yaratıcılığın alanları kullanılarak yavaşça meydana çıkarılır. Bu şekilde, örneğin fütürist (durağan) resim hareketi, filmin bilinmeye başladığı an-

cak henüz hiçbir şekilde anlaşılmadığı dönemde, hareketin eşzamanlılığı, zamanda bir ânın temsili sorununu ortaya atmıştır ki bu sorun sonrasında onun yıkımını getirecektir ... Keza günümüzde temsili, nesnel araçlarla çalışan ressamaları (neoklasikler, gerçekçilik hareketinden ressamalar) yakın gelecekte sadece mekanik ve teknik araçlar kullanacak olan, yeni bir temsili optik kompozisyon biçiminin öncüleri olarak görebiliriz (yine de ihtiyatlı olmak lazım).” Tristan Tzara 1922’de şöyle demiştir: “Kendini sanat olarak adlandıran her şey gut illetiyle elden ayaktan düştüğünde, fotoğrafçı bin muhluk kandilini yaktı ve ışığa duyarlı kâğıt, kullanılan çok sayıda eşyanın karanlığını adım adım emmeye başladı. Gözle-rimizi kamaştırırsın diye yaratılmış takımyıldızlarından daha önemli olan ışığın hassas ve bozulmamış külünü keşfetti.” Güzel sanatlardan fotoğrafa fırsatçı düşünceler, tesadüf ya da tembellik dışındaki nedenlerle geçmiş olanlar, şimdi uzman meslektaşlarıyla avangard hareketi oluşturuyor. Bunu yapabilmelerinin nedeni, arkalarında bıraktıkları gelişim süreci sayesinde, günümüz fotoğra-fına yönelik en büyük tehlike olan uygulamalı güzel sanatlara kayma tehlikesinden bir ölçüde korunmalarıdır. “Sanat olarak fotoğraf,” der Sasha Stone, “çok tehlikeli bir zemindir.”

Fotoğraf kendini Sander, Germaine Krull, Blossfeldt ve benzerlerinin ortaya koyduğu bağlamlardan çekip çıkardığında, fizyonomik, politik, bilimsel ilintilerden kurtardığında “yaratıcı” hale gelir. Objektifin ilgisi tanı-

tımlara yönelir; piyasa fotoğrafçılığı ortaya çıkar. “Mekanığın kısıtlamalarını aşan zihin vardığı kesin sonuçları hayata dair birer kıssa olarak yeniden yorumlar.” Günümüz toplumundaki kriz yaygınlaştıkça ve bu krizin tek tek bileşenleri atıl zıt kutuplar gibi birbirleriyle daha sert biçimde karşı karşıya geldikçe, yaratıcılık da –kendisini özünde babasıyla çelişki içinde, annesini taklit eden bir yan ürün gibi sergileyen– bir fetişe dönüşür ki bu fetişin tüm özellikleri modaya uygun aydınlatmayla hayat bulur. Fotoğrafta yaratıcı olan, kendini modaya teslim edişidir. “Dünya güzeldir” – teslimiyetin sloganı tam da budur işte. Bu sloganla açığa çıkan şey, herhangi bir konserve kutusunu onun hedef kitlesine uydurabilen, ama bu konserve kutusunun ortaya çıktığı insan ilişkilerinden hiçbirini kavrayamayan ve böylece en hayali konularda bile o konunun idrakından çok satılabilirliğini müjdeleyen bir fotoğrafçı tavrıdır. Fakat bu fotoğrafik yaratıcılığın gerçek yüzü reklam ya da çağrışım olduğundan, meşru muadili de teşhir ya da kurgusal fotoğraftır. “Çünkü durum,” der Brecht, “‘gerçekliğin basit bir yeniden üretiliminin’ gerçeklik üzerine şimdiye kadar hiç olmadığı kadar az şey söylemesiyle iyice çetrefilleşmiştir. Krupp fabrikalarının ya da AEG’nin bir fotoğrafı bu kurumlara dair neredeyse hiçbir şeyi açığa çıkarmaz. Asıl gerçeklik işlevsel düzeye kaymıştır. İnsan ilişkilerinin şeyleşmesi, yani örneğin bir fabrikada olduğu gibi, artık bu ilişkilerden hareketle ortaya çıkarılamaz olmuştur. Bilfiil, ‘bir şeyi yüceltmek, ‘yapay’ bir şeyi, ‘takınılmış bir poz’



Catacombs [Yeraltı mezarları], Paris, 1861, Nadar tarafından çekilmiştir.

yüceltmek gerekir.” Fotoğrafta bu türden kurgunun öncülerini eğitmiş olmak, sürrealistlerin yaptığı bir katkıdır. Yaratıcı ve yapıcı fotoğraf arasındaki çekişmenin bir sonraki aşamasınıysa Rus filmi belirler. Şunu söyleyerek abartmış olmayız: Bu yönetmenlerin elde ettikleri büyük başarıların nedeni, bulundukları ülkede fotoğrafın büyüleme ve telkin değil, tecrübe etme ve haber verme amacı taşımasıdır. Fikirlerin kaba ressamı Antoine Wiertz’in 1855’te fotoğrafın doğuşuna övgüsü bugün hâlâ bu bakımdan ve sadece bu bakımdan anlam taşır: “Birkaç yıl kadar önce, düşüncelerimizi şaşırtan, gözümüzü korkutan –yüzyılımızın şanı– bir makine doğdu. Yüzyıl daha sona ermeden bu makine resmin fırçası, paleti, boyaları, mahareti, deneyimi, sabrı, çevikliği, isabet gücü, renkleri, cilası, modeli, mükemmeliyeti, özü olacak ... Eğer dagerreyotipinin sanatın kökünü kazıyacağına inanmazsak ... Dagerreyotipi, bu dev bebek, büyüyüp sanatını ve gücünü geliştirdiğinde, işte o zaman dâhi onu birden yakasından kavrayıp şöyle seslenecek: Gel buraya! Artık benimsin! Beraber çalışacağız.” Baudelaire’in dört sene sonra “Salon de 1859” [1859 Salonu] adlı denemesinde okurlarına bu yeni teknolojinin haberini verirken sarf ettiği sözler Wiertz’inkilere kıyasla ne kadar da temkinli, hatta karamsardır. Onun sözleri de Wiertz’inkiler gibi vurgusunun yeri biraz değiştirilmeden yorumlanamaz. Baudelaire’in söyledikleri yukarıdaki alıntıda söylenenin tam zıddı olsa da sanat fotoğrafının her türlü gasp edici tavrına karşı sert bir direniş olarak anlamını korumakta-

dır. “Bu içler acısı günlerde ... Sanatın, Doğanın bire bir aktarılmasından başka bir şey olamayacağı yönündeki inancın düpedüz aptallık olduğunu doğrulamaya epey katkıda bulunan yeni bir endüstri doğdu ... Kindar bir tanrı, kitlenin bu dualarına kulak verdi. Daguerre bu tanrının Mesih’iydi.” Ayrıca: “Fotoğrafın sanatı bazı işlevleri açısından tamamlamasına müsaade edilirse, fotoğraf da kitleyle arasında doğal olarak gelişecek ittifak sayesinde, kısa sürede ya sanatın ayağını tamamen kaydırmış ya da sanatı yozlaştırmış olacaktır. Öyleyse fotoğrafın gerçek görevine dönmesi, yeniden bilim ve sanata hizmet etmesi gerekir.”

Fakat o zamanlar ne Wiertz ne de Baudelaire’in kavrayabildiği bir nokta vardı: fotoğrafın sahiciliğinden ileri gelen talimatlar. Bu sahiciliği, klişeleriyle seyircinin aklına sadece dilsel çağrışımlar getirmekten ibaret haberlerle gözardı etmek her zaman mümkün olmayacaktır. Fotoğraf makinesi gittikçe küçülüyor ve sarsıntılarıyla seyircinin çağrışım mekanizmasını durma noktasına getiren geçici ve kaçamak görüntüleri kaydetmeye her geçen gün daha da hazır hale geliyor. Bu noktada, yaşamdaki her türlü durumun açıklanmasında fotoğrafa dahil olan ve eksik kaldığında bütün fotoğrafın anlamının tamamıyla belirsiz kalacağı unsur olan yazı işin içine girmelidir. Atget’nin fotoğrafları boş yere bir suç mahalline benzetilmemiştir. Zaten şehirlerimizin her noktası bir suç mahalli değil midir? Yoldan geçen her insan da bir fail? Fotoğrafçı –ki falcılar ve kâhinler soyundan gelir– fo-

toğraflarındaki suçı ifşa edip suçlu olanı tespit etmemeli midir? “Geleceğin cahili,” denmiştir, “okuma yazma bilmeyen değil, fotoğraf bilmeyen olacak.” Fakat kendi fotoğraflarını okuyamayan fotoğrafçı da en az o kadar kara cahil sayılmamalı mıdır? İmgeye eşlik eden yazı, fotoğrafın en temel bileşeni olmayacak mıdır? Bunlar, günümüz insanlarını dagerreyotipinin zamanından ayıran doksan yıllık mesafenin taşıdığı tarihsel gerilimleri açığa vuran sorulardır. Bu kıvılcımların aydınlığında ilk fotoğraflar, dedelerimizin günlerinden kalma karanlıktan güzelce, erişilmez bir adımla çıkacaktır.

1. Helmut Th[eodor] Bossert ve Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70. Ein Bildbuch nach 2000 Originalen* (Frankfurt, 1930); Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, mit 80 Bildtafeln* (Leipzig, 1931).
2. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Karl Nierendorf (der.), (Berlin, 1928).
3. Eugene Atget, *Lichtbilder*, Sunuş: Camille Recht (Paris ve Leipzig, 1930).
4. August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Sunuş: Alfred Döblin (Münih, 1929).

Niépcé: Joseph Niépce (1765-1833) adıyla doğmuş Nicép-hero Niépce, 1816 civarında protofotoğrafik olarak kabul edilebilecek çeşitli buluşlar yaptı. 1822 yılında Niépce'in icat ettiği ve heliyografi adını verdiği süreç dünyanın ilk kalıcı fotoğraf görüntüsü addedilen şeyi ortaya çıkardı. Niépce 1829'da Louis Daguerre'le güçlerini birleştirdi.

Daguerre: Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) 1830'larda dagerreyotipi süreci olarak bilinen, görüntüleri çok iyi ayrıntılarla kalıcı olarak kaydeden tek kullanımlık başarılı bir fotoğraf usulü geliştirdi.

Hill: David Octavius Hill (1802-1870) 1840'lı yıllarda İskoçya'da fotoğrafın öncüsüydü.

Cameron: Julia Margaret Cameron (1815-1879) 1864-1875 yılları arasında fotoğrafa odaklanmıştı. Benjamin sanki Cameron'ın çalışmalarının bu tarihlerden daha önce gerçekleştiğini düşünür, ancak işin aslı şudur ki, Cameron'ın bu dönemden önce fotoğrafla ilişkisi negatifler ve fotogramlar basma, hediye fotoğraf albümleri hazırlama, kompozisyonlar sahneleme ve fotoğraf çekiminde pozlama yapmakla sınırlıdır.

Hugo: Victor Hugo (1802-1885) 1850'lerde Jersey'de olduğu sıralarda fotoğrafla ilgilendi. Fotoğraf seansları denetleyip yönetti.

Nadar: Nadar, Gaspard-Félix Tournachon'un (1820-1910) takma adıdır. Nadar ilk fotoğraflarını 1853'te çekti ve yüz-yılın diğer yarısında da fotoğrafla deneyler yapmaya devam etti.

Arago: Dominique François Jean Arago (1786-1853) matematikçi ve optiğe ilgi duyan bir fizikçiydi; 1830'da Pyrénées-Orientales idaresinde temsilciler meclisine seçildi. Nüfuzunu, bilimsel projeleri fon vererek desteklemekte ve mucitleri ödüllendirmekte kullandı.

Utrillo: Maurice Utrillo (1883-1955), Montmartre, Paris'te doğmuş şehir manzaraları ressamı.

Newhaven: Edinburgh'da balıkçıların yaşadığı bir semttir. Alımlı çizgili kıyafetleri içinde, her türlü havada ağır yüklerini dik sokaklarda taşıyan becerikli, güçlü balıkçı kadınlarıyla ünlenmişti.

"Ve sorarım: Nasıl sarmış bu saçların": Bu şiir Stefan George'nin *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (Berlin, 1899) kitabından alınmıştır.

Dauthendey: Karl Dauthendey (1819-1896) Leipzig, St. Petersburg ve Würzburg'da çalışan bir fotoğrafçıdır. Metinde bahsi geçen fotoğrafa "Fotoğrafçı Karl Dauthendey'nin nişanlısı Bayan Friedrich'le ilk defa kiliseye birlikte gidişlerinden sonra, 1857" başlığı verilmiştir. Benjamin'in bu

fotoğraftaki kadını, Dauthendey'nin intihar etmiş ilk eşiyle karıştırdığı belirlenmiş. Bu fotoğraf aslında Dauthendey'nin ikinci eşini, varsayılan tarihten on yıl sonrasında göstermektedir. Bkz. Rolf Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie* (Ostfildern, 1998), s. 22.

Blossfeldt: Karl Blossfeldt (1865-1932) fotoğrafçı ve öğretmen. Kariyerinin geç dönemlerinde bitki fotoğraflarıyla büyük bir başarı yakaladı. Blossfeldt bu gayet detaylı baskıları elde edebilmek için kendi fotoğraf makinelerini geliştirdi. Benjamin 1928'de "Çiçekler Hakkında Yeni Şeyler" başlıklı inceleme metnini Blossfeldt'in bitki çalışmalarına ayırdı, bu yazıdan bazı ifadeler burada tekrarlanıyor.

"Fotoğraf fenomeni": Bunu takip eden cümlelerdeki alıntılar Heinrich Schwarz'ın David Octavius Hill üzerine çalışmasından alınmıştır.

"Kameraya bakma": Bu düstur on dokuzuncu yüzyıla ait bir Amerikan dergisi olan *Photographic Art Journal*'ın kurucusu ve editörü Henry H. Snelling'e aittir, alıntıyı yapan Heinrich Schwarz'tır.

"Yaşlı Dauthendey'nin dagerreotipi üzerine söylediği şu sözlerden iyisini bulmak zordur": Bu pasaj Max Dauthendey'nin *Der Geist meines Vaters* (Münih, 1912) kitabından alınmıştır.

Orlík: Emil Orlík (1870-1932), Paul Klee ve Georg Grosz’a yıllarca öğretmenlik yapmış ressam ve öğretmen. Benjamin bu yazıda ve bu kitaptaki başka bir metninde Orlík’in 1924’te yayımladığı denemeler derlemesine alınmış “Fotoğraf Üzerine” başlıklı kendi yazısından alıntı yapmaktadır.

Kracauer: Siegfried Kracauer (1889-1966), Benjamin’in bu yazısında alıntıladığı, fotoğraf üzerine bir deneme yazmıştır. Bu deneme 18 Ekim 1927’de *Frankfurter Zeitung*’da yayımlanmıştır. Kracauer sözkonusu yazıda modern dünyanın tabiatı gereği nasıl fotoğrafik olduğunu ileri sürerek der ki: “Çünkü dünya zaten ‘fotoğraflanabilir bir yüz takınmıştır’; enstantanelere boyun eğen mekânsal sürekliliğe dahil olmaya çalıştığı için fotoğraflanabilir niteliktedir.” Bu yazı İngilizcede Kracauer’in Thomas Y. Levin tarafından çevrilen ve yayıma hazırlanan yazılarından oluşan *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge, Ma, 1995) başlıklı bir derlemede yayımlanmıştır. [Türkçe’de *Kitle Süsü* olarak 1977 Almanca baskısından Orhan Kılıç çevirisiyle yayımlandı (Metis Yayınları, 2011).]

Schelling: Filozof Friedrich Wilhelm Joseph Schelling’in (1775-1854), Benjamin’in bu yazısına eşlik eden fotoğrafı Helmut Bossert ve Heinrich Guttman’ın fotoğrafın erken dönemine ilişkin kitaplarından alınmıştır ve 1848 yılına aittir.

Porta: Giambattista della Porta (yaklaşık 1535-1615) *camera obscura*'yı 1558 yılında *Magiae naturalis*'in ilk baskısında tasvir etmişti. Porta'nın perde, delik ve ekran, tepetaklak imgeler, soldan sağa tersine çevirme, *camera obscura*'nın boyutu ve mesafeyle ilişkisine dair gözlemleri, kamera teknolojisi bakımından geçerliliğini korumuş ilkelere aittir. Della Porta *camera obscura*'nın ürettiği görüntünün çizim için rehber olarak kullanılabileceğini belirtmiş, görüntü üretmek için objektiflerin ve bombeli aynaların kullanıldığı bir yöntem geliştirmişti.

Stelzner: Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894) dagerreyotipi fotoğrafçılığına 1840'larda başlamış ve Almanya'da portre fotoğrafçılığı yapmıştı. 1842'de yanmakta olan Hamburg'un fotoğraflarını çekmiştir. 1850'lerde görme yetisini yitirmeye başlamış, 1858 yılında tamamen kör olmuştur.

Pierson: Pierre-Louis Pierson (1822-1913) Paris'te elle renklendirilmiş dagerreyotipiler yapmıştır. Avrupa kraliyet ailelerinin fotoğraflarıyla tanınır.

Bayard: Hippolyte Bayard (1801-1887) fotoğrafın mucidi olduğunu ve 24 Haziran 1839'da halka açık ilk fotoğraf sergisini düzenlediğini iddia etmişti.

"Salon Tirol köylüsü": Bu ifade Benjamin'in çocukken çekilmiş bir fotoğrafına göndermedir. Benjamin bu fotoğrafta erkek kardeşiyle birlikte ve ikisi de geleneksel Tirol kıya-

fetleri içerisinde; Walter'in elinde tahta bir baston, fonda Alp Dağları görülür. Benjamin bu fotoğrafı *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta ele alır. [Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tefvik Turan, Yapı Kredi Yayınları, 2004.]

“Baş dayanakları” veya “diz kısıkaçları”: Bu gözlem için ayrıntılar, Josef Maria Eder'in *Geschichte der Photographie* (Halle, 1905) kitabından alındı.

“Başka aksesuarlar”: Bu alıntı Fritz Matthies-Masuren'in *Künstlersiche Photographie: Entwicklung und Einfluss in Deutschland* (Leipzig, 1907) kitabından alındı.

Bir İngiliz meslek organı: Benjamin bu ticaret gazetesi alıntısını Matthies-Masuren'den almaktadır. Bu alıntı 1856 yılı belirtilerek *Photographic News*'a atfedilmektedir, ancak dergi o tarihte yayımlanmamıştı. Bu izlenimleri yazan, 1868 yılında basılan “Pictorial Effect in Photography, Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers” başlıklı etkili bir denemenin de yazarı olan H. P. Robinson'dır. Bu denemede, Benjamin'in yazısında alıntılanan paragrafa benzer bir paragraf bulunmaktadır.

Kafka'nın portresi: Bu fotoğrafın hakları Benjamin'dedir, ancak yazının edebiyat dergisinde yayımlanmış versiyonunda yer almıyordu. Benjamin'in bu fotoğrafı nasıl elde ettiği net değildir, fakat 1919 yılında Bern'de Gershom

Scholem’le tanışan, Kafka’nın çocukluk arkadaşı Hugo Bergmann (1883-1975) yoluyla elde etmiş olabilir. Fotoğraf 1933 civarında *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk* adlı anılar projesinin parçası olarak yazılmış iki taslakta anılır. Benjamin “Lamba”da Kafka’nın bu fotoğrafını betimler, ama saksı palmiyesinin gölgesinde, elinde büyük bir hasır şapka tutan küçük çocuğun yerine kendisini koyar. Aynı mahzun çocuk Benjamin-Kafka, hem *boudoir* hem işkence odası hem taht odası olan “Mummerehlen”deki fotoğraf stüdyosundan da bakmaktadır. Bu fotoğraftan, “Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages” [Ölümünün Onuncu Yıldönümü Vesilesiyle] (1934) yazısında tekrar bahsedilir. “Kafka’nın bir çocukluk fotoğrafı vardır, ‘zavallı, kısa çocukluğun’ daha dokunaklı bir fotoğrafına nadiren rastlanır. Bu fotoğraf perdeleri ve palmiyele, goblen duvar kilimleri ve şövaleleriyle kaypak bir kimlik içinde işkence odasıyla taht salonu arasında bir yerde duran o on dokuzuncu yüzyıl stüdyolarından birinde çekilmiş olsa gerek ... Hüznü ölçüye sığmayan gözler kendileri için hazırlanmış manzaraya hâkimdir ve büyük bir kulak kabarmış manzaranın seslerini dinliyor gibidir.” Walter Benjamin, “Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, *Gesammelte Schriften. Band II* içinde, Suhrkamp Verlag, 1977.

Mezzotint baskı: Aydınlıktan karanlığa doğru çok geniş bir ton çeşitliliği sunan bu görece daha hızlı portre üretme yöntemi aslında on yedinci yüzyılda geliştirilmiştir. On

sekizinci yüzyılın ortalarında ve daha sonraki yıllarda İngiltere’de ikinci altın çağını yaşadı.

Delaroche: Paul Delaroche (1797-1856) tablolarında tarihsel sahnelere yer veren bir Fransız ressam. “Bugünden itibaren resim ölmüştür” sözü genellikle ona atfedilir ve bu yorumu ilk dagerreyotipleri gördüğünde yaptığı söylenir. Delaroche’un bunu söyleyip söylemediği bilinmiyor, fakat Arago’nun Fransız hükümetine verdiği raporda alıntılardığı üzere, fotoğrafı destekleyen gerekçeler ileri sürmüştü. Benjamin bu sözlerden bazılarını Schwarz’ın kitabından yararlanarak alıntılar.

Gum baskı: Gum baskı ya da gum bikromat baskı, görüntü oluşturmak için çeşitli katmanlar ve her katmana ait renk pigmentlerinin ayrı ayrı kaplanmasıyla uygulanan bir tekniktir ki tablo intibası bırakan fotoğraflarıyla bu teknik, yumuşak tonlu bir izlenimciliği harekete geçirmiştir.

Camille Recht: Bu alıntı Recht’in Eugène Atget’nin fotoğraflarının *Lichtbilder* (1930) adlı Almanca derlemesine yazdığı önsözdendir. Recht, 1931 yılında *Die alte Photographie* adında erken dönem fotoğrafıyla ilgili bir çalışma kaleme almış bir eleştirmendir.

Paderewski: Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) Polonyalı siyasetçi, piyanist ve besteci.

Busoni: Ferruccio Busoni (1866-1924) İtalyan piyanist ve besteci, yorumlanması güç eserleriyle tanınır. 1907’de “Yeni bir Müzik Estetiğinin Taslağı” başlıklı tartışmalı manifestonun yazarı.

Atget: Eugène Atget (1857-1927), 1880’lerden yirminci yüzyılın ilk yıllarına dek kendini Paris’in eski sokak ve binalarını belgelemeye adanmış bir fotoğrafçı. Atget otuz yılı aşkın bir süre boyunca, boyutları 18x24 santimetre olan yaklaşık 8500 cam levha negatifi çekmişti. Atget’nin binlerce fotoğraftan oluşan mirası Paris’in o zamana dek gelecek nesiller için kayıt altına almaya değer görülmemiş “halk mahallelerinin” bir topografyasını oluşturuyordu.

Berenice Abbott: Man Ray 1925’te Atget’yi ve Atget’nin çalışmalarını karanlık oda asistanı Berenice Abbott’la (1898-1991) tanıştırmıştı. Abbott, Atget’den fotoğraflar satın alıp bunların satışını düzenledi. 1927’de Atget’nin bir portre fotoğrafını çekmişti; bu portre, Atget öldükten sonra arşivinin büyük kısmını sanat komisyoncusu ve galeri sahibi Julien Levy’nin yardımıyla Abbott’ın elde etmeyi başarmasından sonra, fotoğraf derlemesinin kapağında yer alır (Benjamin bu kitabın Almanca baskısına gönderme yapar).

“Çarpıcı güzellikte bir cilt”: Kitabın bin adet nüshası New York’ta E. Weyhe tarafından, bin adet nüshası da Paris ve Leipzig’de Henri Jonquières tarafından yayımlanmıştı. Kitap sert kapakla, şömizsiz çıkmış ve Atget adı cilt bezi-

nin üzerine altın yıldızla basılmıştı. *Photographie de Paris* başlığı taşıyan Weyhe baskısı Pierre Mac Orlan'ın Fransızca sunuş yazısını içerir, Jonquières baskısının Almanca sunuş yazısını da Camille Recht yazmıştır.

“Yok pahasına satmak”: Recht'in sunuş yazısından alınan bu söz Atget'nin içinde yaşamış olduğu yoksulluğa işaret etmektedir. Bazı yorumcular Atget'ye atfedilen bu marjinallik tablosunu kabul etmez; Atget'nin, fotoğraflarının çoğunu birkaç fotoğraf meraklısına yok pahasına satmadığını, tam tersine, şehrin sanatçılara çalışmalarında kullanacakları birer kaynak, fotoğrafik “belgeler” olarak satmakla kazançlı bir iş kurduğu ileri sürerler. Atget'nin müşterileri arasında ressamlar, heykeltıraşlar, çizerler, tabela ressamaları, mimarlar ve özel koleksiyoncular vardı. 1892'de sanat dergisi *La Revue des beaux-arts*'da şöyle bir reklam çıkmıştı: “Okurlarımıza fotoğrafçı Bay Atget'yi tavsiye ederiz, 5 Rue de la Pitie (Paris), kendisi sanatçılara manzaralar, hayvanlar, çiçekler, anıtlar, belgeler, ressamlar için ön planlar, tablo röprodüksiyonları takdim etmektedir. Ziyareti mümkündür. Koleksiyonları dolaşımda değildir.” Yüzyılın sonuna gelinirken, 1897'de Atget işi genişleterek arşivlere, müzelere ve kütüphanelere şehir manzaraları satar olmuştur. Atget yakın geçmişte, şehre eleştirel bir bakış getirmek yerine, daha çok “eski Paris'in” pitoresk halini başarıyla belgeleyen bir fotoğrafçı olarak sunulmuştur. Atget 1901 yılına gelindiğinde özellikle eski Paris ve civarı konusunda uzman fotoğrafçı olarak isim yapmıştı. Kamuoyunda

tarihi görünümünün yıkımlarla kaybolmasının uyandırdığı ilgi Atget'nin eserlerinin önemini ve işini ticari açıdan sürdürülebilir kıldı. Atget üzerinde şu sloganın yazılı olduğu bir kartvizit bastırmıştı: "E. Atget, Eski Paris'e Fotoğrafik Bakışlar Koleksiyonunun Yaratıcısı ve Tedarikçisi." Bkz. Maria Morris Hambourg, "A Biography of Eugène Atget", J. Szarkowski ve M. Hambourg, "The Art of Old Paris", *The Work of Atget II* içinde (New York, 1982).

Bifur: Fotoğraf basan avangard bir dergiydi. Mayıs 1929 tarihli ilk sayısında Germaine Krull, André Kertész, Eli Lotar, László Moholy-Nagy ve Maurice Tabard'ın çalışmaları yer alır.

Variétés: Brüksel'de Paul-Gustave van Hecke tarafından yayımlanan bir dergiydi. Mayıs 1928'den Nisan 1930'a kadar çıktı. "Modern Ruhun Resimli Aylık Dergisi" alt-başlığıyla yayımlanıyordu ve sanat, edebiyat, moda, caz, sinema ve fotoğraf gibi konuları içeriyor, Man Ray, Lotar, Krull, Kertész, Bayer, Abbott ve Renger-Patzsch gibi sanatçıların fotoğraflarını yayımlıyordu. Krull'un camekân mankenleri *Variétés*'de çıkmıştı. *La Révolution surréaliste* kapandıktan sonra *Variétés* bazı sürrealistler için onun yerini alan dergi oldu. Derginin 1929 yılındaki bir sayısı sürrealist çalışmalara ayrılmıştı.

"Westminster', 'Lille', 'Antwerpen' ya da 'Breslau' gibi fotoğraf altı yazılar": Bu yazıların eşlik ettiği fotoğraf-

lar, *Variétés*'de (sayı 8, 15 Aralık 1929) "Mélancholie des villes" başlığı altında yayımlandı. Fotoğrafçılar arasında Krull, Abbott, Bayer ve Lux Feininger vardı.

"Şehrin muazzam manzaralarının ve tarihsel yapısının": Bu alıntı Recht'in Atget'nin *Lichtbilder*'e yazdığı sunuş yazısındandır.

Place du Tertre: Yirminci yüzyılın başında Utrillo ve Picasso'ya ev sahipliği yapmış Montmartre semtindeki bir meydan. 1920'li yıllarda buradaki köy evi tarzı binalar yıkılırken bu bölgenin yeniden imara açılmasına karşı kampanyalar başladı. Nostalji yüklü anılar savaştan önceki dönemin bohem günlerini ve kabarelerle dans salonlarının coşkunu anlatıyordu. 1920'lerin sonuna gelindiğinde, kabareler otobüslerle gelen taşralı, "Bir Gece-lik Paris" turistlerine yönelmeye başladı ve bölgeye sokak göstericileri gelir oldu. Bugün Place du Tertre, şövalelerini kurup işlerini turistlere sunan sanatçılarıyla meşhurdur.

"Sağaltıcı yabancılaştırma": Benjamin Atget'yi sürrealist fotoğrafın öncüsü olarak görüyordu. Atget'nin motiflerinden bazıları 1920'li yıllarda sürrealistlerce yeniden keşfedildi. Örneğin Krull'un mağaza camekânları, tedirgin edici oynak başları ve beden parçaları birbirinden ayrılmış mankenleri, dergilerde Atget'nin imgelerinin yanında sergilendi. Atget'yle Montparnasse'ta aynı sokakta stüdyosu olan Man Ray, Atget'nin eserlerini 1923 civarında keşfetti

ve ona ait dört fotoğrafı 1926'da *La Révolution surréaliste* dergisinde, Atget'nin ısrarı üzerine isim vermeden yayımladı.

Schopenhauer: Filozof Arthur Schopenhauer (1788-1860) yaşamının son on beş yılında birkaç kez fotoğraflanmıştı. Benjamin'in andığı fotoğraf Bossert ve Guttman'ın erken dönem fotoğraf tarihi çalışmasında bulunmaktadır.

Sander: August Sander (1876-1964) bir dönem madencilik yaptıktan sonra yüzyılın başlangıcında fotoğrafa başladı. 1910'da bir stüdyo kurdu ve yirminci yüzyılın insanların yüzlerini kaydettiği, onu kırk sene boyunca meşgul edecek projesine başladı. *Antlizer der Zeit* (Zamanın Yüzü) ve *Deutschenspiegel* (Alman Aynası) 1929'da yayımlandı ve Sander'in projesinin genel amacına ilişkin fikir verdi. *Zamanın Yüzü*'nde biçimsel olarak homojen, büyük oranda yüzün tümünün ya da dörtte üçünün görüldüğü, poz veren kişinin doğrudan kameraya baktığı, Alman toplumundan bir kesit sunan altmış levha vardı. Fotoğraflarında arka planda poz veren kişilerin alışıldık aksesuarları ve ortam seçilebiliyordu. Sander'in beş yüz kırkı aşkın portreden oluşan arşivi ancak 1980'deki ölümünden sonra, kendisinin seçmiş olduğu başlık altında yayımlandı: *Menschen des 20. Jahrhunderts* [Yirminci Yüzyılın İnsanları], Mosel Verlag, 1994.

“Sander’in külliyatı”: Bu alıntı ve sözkonusu tiplerin sınıfsal katmanını ve gözlem yöntemini betimleyen sonraki iki cümle Sander’in fotoğraflarının bulunduğu kitapta yoktur, bu nedenle Benjamin’in bu cümleleri bazı reklam malzemelerinden seçmiş olduğu varsayılmalıdır.

Goethe’nin ifadesi: Goethe bakmanın ve sezginin antidüalistik birleşimi olan bilimsel yöntemine “*zarte Empirie*” olarak atıfta bulunmuştur; bu ifade Türkçeye “narin” ya da “hassas” ampirizm olarak çevrildi.

Döblin: Alfred Döblin (1878-1957) yazar, deneme yazarı ve doktor. *Berlin, Aleksander Meydanı* romanı 1929’da yayımlandı. Sander’in fotoğraf derlemesine yazdığı sunuşun, Benjamin’in bu malzemeyi yorumlamasında etkisi olmuştur. Döblin, Sander’in ne dereceye kadar yarı bilimsel bir yaklaşımla çalışmış olduğunu ortaya çıkarıyor, toplumsal grupların fizyonomisi fikrini geliştirerek tarihsel gerilimlerin insan bedenlerinde nasıl iz bıraktığını ortaya koyuyordu; sözkonusu faaliyet bu toplumsal gruplardaki bazı kişileri birer tip –bireysellikten uzaklaşmış modern birer varlık– haline getirirken diğerleriye hâlâ birey olmakla birlikte yok olmaya yazgılı, geçip gitmiş bir çağın kalıntıları gibi görünmekteydi. Döblin, Sander’in fotoğraflarındaki görsel kesinliğin, pek çok akademik konuşmadan ya da yazılı analizden daha fazlasını öğretebileceğini iddia etmiştir.

Lichtwark: Alfred Lichtwark (1852-1914) sanat tarihçisi. Benjamin'in bu metninde alıntıladığı Fritz Matthies-Masuren'in *Künstlerische Photographie: Entwicklung und Einfluss in Deutschland* kitabındaki sunuş yazısıdır.

Moholy-Nagy: László Moholy-Nagy (1895-1946) ressam, fotoğrafçı ve Bauhaus hareketine dahil kuramcı. Benjamin bu metinde Moholy-Nagy'nin *Malerei, Fotografie, Film* kitabından alıntı yapmaktadır; bu kitap Bauhausbücher serisi içinde 1925 ve 1927'de olmak üzere iki baskı yapmıştır (Kitabın bir baskısı Janet Seligman tarafından İngilizceye çevrilmiş ve Lund Humphries tarafından basılmıştır, 1969).

Tzara: Tristan Tzara (1896-1963) Dadaist fotoğrafçı. Benjamin, Tzara'nın 1922'de Man Ray'in *Les Champs délicieux* başlıklı rayograflar ya da kamerasız fotoğraflar albümüne yazdığı önsöz "La Photographie à l'Envers"den alıntı yapar. Benjamin bu metni "G" grubunun dergisi olan *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*'un [G: Temel Biçim için Dergi] Haziran 1924'teki sayısı için Almancaya çevirmiştir, metin İngilizcede *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* içinde "Inside-out Photography" adıyla yayımlanmıştır (Londra, 1992), s. 100.

Stone: Sasha Stone (1895-1940), Aleksandr Sergeyeviç Steinsapir adıyla St. Petersburg'da doğdu, fotoğrafçı ve Benjamin'in arkadaşıydı. 1920'lerin ortasında Berlin'de "Sasha Stone daha da fazlasını görür" sloganıyla reklam yapan

fotoğraf stüdyosunun sahibiydi. Bu ifade Stone'un 1928'de *Das Kunstblatt*'da çıkan "Photo-Kunstgewerbereihen" demesinden alınmıştır. Stone Fransa'nın Perpignan şehrinde Ağustos 1940'ta, Benjamin'in de bu bölgede aynı kaderi paylaşmasından altı hafta önce, Nazilerden kaçarken öldü.

Krull: Germaine Krull 1928 yılında Paris'te fotoğraflardan oluşan dikkate değer bir çalışma yayımladı. Bu çalışmanın adı *Métal*'di ve fabrikaların, köprülerin, Eiffel Kulesi'ndeki vinçlerin ve demir kirişlerin fotoğraflarından oluşmaktaydı. Benjamin Krull'la 1926 ya da 1927 yılında tanışır ancak 1937'de yakınlaşırlar. Benjamin, Krull'dan ilk kez 1930'da "sürrealist dergiler" üzerine kısa bir metinde bahseder (Bkz. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften IV*, s. 595-6). Krull, Benjamin'in başlıca çalışma alanlarından birini oluşturan Paris pasajlarını fotoğraflamıştı. Bu imgelerden pasajların ölü doğasını çekip çıkardı. Krull'un pasajları ıssızdır ya da garip bir gölge tarafından mesken tutulmuştur, saatlerinde zaman durmuştur, tabelaları kimseye seslenmez.

"Dünya güzeldir": Bu ifade Albert Renger-Patzsch'ın Carl Georg Heise tarafından 1928'de sunuş yazısı yazılarak yayıma hazırlanan fotoğraf derlemesi *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen*'den [Dünya Güzeldir: Yüz Fotoğraf] alıntılanıyor.

"Çünkü durum', der Brecht": Bu ifade Brecht'in fotoğrafik, natüralist tasvirin neler yapıp yapamayacağı sorusu üzeri-

ne yazdığı “Üç Kuruşluk Opera”sından (1931) alınmıştır. Bertolt Brecht, *Schriften I: Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (der.), Werner Hecht vd., Cilt 21 (Berlin, 1988), s. 469.

Baudelaire: Charles Baudelaire (1821-1867), şair ve deneme yazarı. Fotoğrafa karşı beslediği olumsuz duyguları, Paris’te *Révue française*’in 10 Haziran-20 Temmuz 1859 nüshasında yayımlanan “1859 Salonu”nda dile getiriyordu. Bu metindeki alıntı söz konusu yazının İngilizce baskısından alındı: Charles Baudelaire, *The Mirror of Art*, çev. Jonathan Mayne (Londra, 1956), s. 230. [Fransızcası: *Curiosites Esthetique et Autres Ecrits Sur L’art / Collection Miroirs de L’art*, Paris: Hermann, 1968.]

“Suç mahalli”: Bu ifade Camille Recht’in, Atget’nin *Licht-bilder* kitabına yazdığı önsözden alınmış bir benzetmedir.

“Geleceğin cahili okuma yazma bilmeyen değil, fotoğraf bilmeyen olacak”: Bunu söyleyen Moholy-Nagy’ydi ve bu tezini defalarca tekrarladı. Benjamin bu sözü *Photographische Korrespondenz*’deki (Eylül 1927) “Die Photographie in der Reklame” [Reklamda Fotoğraf] makalesinde ya da 1928 tarihli *Bauhaus* dergisindeki (cilt 2, sayı. 1) “Fotografie ist Lichtgestaltung” [Fotoğraf, Işığa Biçim Vermektir] yazısında okumuş olabilir.

II.

“Illustrierte”ye Laf Yok!
(1925)

Benjamin bu yazıyı Friedrich Burschell’in 20 Kasım 1925’te, *Die literarische Welt*’te yayımlanan makalesine tepki olarak yazmıştı. Burschell ölümünün 100. yıldönümü vesilesiyle yazar Jean Paul’un anısına kaleme aldığı makalesinin son paragrafında, bu ölüm yıldönümünün popüler basında sunulma biçiminden, özellikle kullanılan fotoğraflardan şikâyetçiydi. Benjamin ise yazısında resimli basının sergilediği montajcı, *Dadavari* duyarlığın haklılığını sert bir dille savunur ve bunu yaparken “aura” kavramını kullanır. Ona göre fotoğraflar, kendi karmakarışıklıkları içinde, modern hayatın kaosunda yüzerken, nesnelerin –kültürel figürler dahil olmak üzere– teknoloji ve sermayenin biçimlendirdiği kolektif bedenden almaları beklenen değeri değil, mev-

* *Illustrierte* ile Benjamin Berliner *Illustrierte Zeitung* gazetesini kastediyor, bu nedenle çevrilmeden bırakılmıştır, ama kimi yerde ve bu derlemeyi hazırlayan Esther Leslie tarafından da *Illustrierte* “Resimli Basın” olarak çevrilmiştir. –yhn

cut toplumsal değerini kabul ederek “kendi güncelliği-
nin aurasını” yayarlar.

Benjamin’in bu sert cevabı kendisi hayattayken basılmamıştı. Yazının reddedilip edilmediği ya da Benjamin’in bunu gazeteye gönderip göndermediği bilinmiyor.

Friedrich Burschell *Die Literarische Welt*’in yedinci sayısında Jean Paul için, ölümünün 100. yıldönümü vesilesiyle saygı dolu bir anma yazısı yazmış. Bir kenarda da bu adama ve anısına saygısızlık olarak gördüğü bir şeyi ifşa ediyor. Burschell *Berliner Illustrierte Zeitung*’u hedef alıyor; sözkonusu sayının “kapağındaki büyük fotoğraf gençlere ayrılmış, fotoğrafta üç şair çocuğu yer alıyor” ne var ki, bunlar arasında Thomas Mann’ın oğlu şimdiden “yazar olarak takdim olunurken, epey bir uzakta ve bu uzaklığa uygun biçimde küçültülmüş olarak, Jean Paul’un fotoğrafı en arka köşeye sıkıştırılmış, bundan başka Jean Paul son sayfada da karanlık bir davanın küçük burjuva kahramanı ve tüylere, kürklere bürünmüş iki fahişe, iki kedi, bir de maymunla karşı karşıya getirilmiş, gerçi sayfada yazarın şefkatle sevdiği sincaplar, köpekler, ötücü kuşlar ya da kelebekler de yer alabilirdi ama yoklar.” Fahişeler, kediler ve maymunların aslında *camera*

obscura'da kelebeklerle muhabbet kuşlarından daha hisli görünüp görünmediği sorusu bir tarafa, herhalde bu cümle kimseyi rahatsız etmezdi – İyi de tüm bunlar ne anlama geliyor? Demokratik gazeteciliğin içinde bulunduğu şartlar düşünüldüğünde, Batı Avrupa kıtasında *Berliner Illustrierte*'den daha iyisinin bulunmadığını bilmeyen mi var? Tam da banka memurunun, kâtibin, konfeksiyon işçisinin hovarda, dağınık dikkatini her hafta kendi aynasında toplamakta gösterdiği titizliğinden dolayı bu derginin “ilginçlikte” üzerine yok. Derginin gücü ve aynı zamanda varlık gerekçesi, onun bu belgesel niteliği. Jean Paul'un kocaman bir portresinin yer aldığı bir kapak – Bundan daha sıkıcı ne olabilirdi? “İlginç” olmasının tek nedeni portrenin küçük kalması. Nesneleri kendi güncelliğinin aurası içinde vermek, dolaylı da olsa, nihayetinde gayet küçük burjuva işi olan halkı eğitme fikirleriyle caka satmaktan daha değerli, daha verimlidir. Hele bu resimli sayfaların abartısız, gölge-bağışlayıcı güncelliğini, harcıâlem, beylik olanlardan farklı olarak yüzde yüz temel içgüdülerin reklamına değil, yüzde elli teknik kesinliklere borçluysak, o zaman edebiyatçı tarafından, ki sayfanın meydana getirilmesinde –Allah bilir!– payı yoktur, en iyi niyetlisinden bir tarafsızlıkla saygı görmeyi de hak etmiş sayılmalıdırlar.

Burschell: Friedrich Burschell (1899 - 1970) Weimar Almanya'sında ve sürgün yıllarında pek çok kültür dergisinde Ludwig van Beethoven, Johann Joachim Winkelmann, Christoph Martin Wieland, Heinrich von Kleist ve Friedrich Schlegel gibi kişiler üstüne yazıları yayımlanmıştı.

Paul: Jean Paul (1763 - 1825, asıl adı Johann Paul Friedrich Richter'dir) fragmanlardan oluşan, düşünömsel ve nüktedan roman ve hikâyeler yazdı.

Berliner Illustrierte Zeitung [Berlin Resimli Gazetesi]: 1892-1945 yılları arasında Berlin'de çıktı ve kitle piyasasına giren ilk Almanca haftalık yayın oldu. Sokakta, büfelerde ve barlarda satılıyordu ve 1928'de Avrupa'daki en yüksek tirajlı dergiydi. Dikkat çekici ve en güncel fotoğrafların yanı sıra çizimlere de yer veriliyordu.

“Üç yazar çocuğı”: *Berliner Illustrierte Zeitung*'un 1 Kasım 1925'teki kapağına gönderme. Thomas Mann'ın kızı Erika Mann, oğıu Klaus Mann ve Frank Wedekind'in kızı Pamela Wedekind'in yer aldığı fotoğraf, Klaus Mann'ın oyunu *Anja und Esther'in* (1925) Hamburg'da bir tiyatrodaki gösteriminde çekilmişti. Ayrıca üçünü gündelik kıyafetleriyle gösteren bir fotoğraf da yayımlanmıştı.

III.

Grete Cohn'a Mektup
(16 Ekim 1927)

Benjamin üretken bir mektup yazarıydı ve seyahat ettiği yıllarda, daha sonra da sürgün yıllarında, gençlik döneminden pek çok arkadaşıyla ilişkisini mektuplar aracılığıyla sürdürdü. Benjamin Grete Radt’la 1913 yılından beri yakın arkadaştı. Radt, Benjamin’in ilk nişanlısıydı, ikisi de öğrenci hareketinde faaldi ve Münih’te birlikte öğrenim görmüşlerdi. Benjamin ayrıca Grete’nin erkek kardeşi Fritz’le de arkadaştı. 1916’da Benjamin duygusal olarak Dora Pollak’la yakınlaştı, ardından Grete Radt, Benjamin’in okulda tanıştığı arkadaşı Alfred Cohn’la evlendi. Cohn’un kız kardeşi Julia da Benjamin’in gençlik arkadaşlarından ve 1920’lerin başında büyük aşklarından biriydi. Julia, 1925’te Grete’nin erkek kardeşi Fritz’le evlendi.

Grete Cohn'a Mektup
(16 Ekim 1927)

Sevgili Grete,

Hareket halindeyim. Senin burada çektiğin fotoğrafları yanıma almış olmaktan bilhassa memnunum. Çok teşekkür ederim. Onlarda neyi bulmayı istersen sana onu verdiklerini fark ettim. Biliyor musun, fotoğraf kısa zamanda son derece güncel hale geldi. *Frankfurter Zeitung* son zamanlarda bu konuyla ilgili yazılarla doluydu ve kısa süre önce burada olan Dr. Kracauer de uzun bir deneme yazacak sanki. Birkaç gün önce burada düzenlenen “uluslararası bir fotoğraf sergisinde” birtakım (şaibeli) fotoğraflara görülmemiş coşkuyla yaklaşan insanlara rastlayabilirdin, oysa Paris’in eski fotoğraflarından oluşan seçki bile beni hayal kırıklığına uğrattı. Gariptir, sanki eski dönemlere ait insan fotoğrafları, mekân fotoğraflarından daha çok şey anlatıyor, ne de olsa kıyafet modası en temel zamansal göstergedir.

Benim de yer aldığım fotoğrafları bazı tanıdıklara gösterdim, gözlerimin kapalı çıktığı fotoğrafı çok beğendiler.

Bertuch'un cilt numaralarını ilettiğin için çok teşekkür ederim. Birkaç gün içinde bendeki nüshanın buna kıyasla ne durumda olduğunu görebileceğimi umuyorum.

Son zamanlarda modern karalamalardan o kadar bunaldım ki, *Duygusal Eğitim*'i kapıverdim ve birkaç gün içinde iki cildi de okudum. O zamandan beri bu kitabın devasa ağırlığı altında sendelediğimden, son çıkan Fransızca kitaplarla ne yapacağımı şaşırdım; hiçbir şeyi sonuna kadar okuyamıyorum, Berlin'e geldiğimde, ola ki herhangi bir şey okumaya katlanabilirsem, elime Flaubert'in başka bir kitabını alacağım.

Bunu görmemiş olman ne kötü: İkiniz de ayrıldıktan iki hafta sonra, otelimin önüne bir *foire** kuruldu. Sis ve soğukla mücadele etmesi gerekti. Tam o sırada yazdan kalma birkaç gün yaşandı, tek tük dallarda yapraklar yeşerdi. Şu sıralar sizler de kışla tanışmış olacaksınız. Kolaylıkla atlatmanızı diliyorum. Umarım ikinizin de sağlığı yerindedir. Candan selamlarımı, küçük kızlara iyi dileklerimi gönderiyorum.

Senin Walter'ın

16 Ekim 1927

Paris XIV

Parc-Montsouris Caddesi No:4

* (Fr.) Panayır.

Sözlük

Dr. Kracauer'in uzun denemesi: Benjamin, Siegfried Kracauer'in "Fotoğraf" yazısını taslak halindeyken okumuştur. Bu yazı 28 Ekim 1927'de *Frankfurter Zeitung*'da yayımlandı. Bu deneme geçmiş dönemin modalarına ilişkin bir tartışma içerir.

Bertuch: Benjamin, Friedrich Justin Bertuch'un Weimar Almanya'sında 1792-1830 yılları arasında on iki cilt olarak yayımlanmış *Bilderbuch für Kinder*'inden [Çocuklar İçin Resimli Kitap] büyülenmişti; bu ciltlerde yüksek kalitede bini aşkın renkli gravür yer alıyordu ve konuları Vezüv'ün patlamasından bir İngiliz çamaşır makinesinin çizimlerine kadar uzanıyordu. Bertuch insanları, doğa tarihiyle ilgili içgörü geliştirecek şekilde eğitmek istiyordu. İyi resmin eksikliğinden şikâyetçiydi. *Über die Mittel Naturgeschichte gemeinnützig zu machen und in das practische Leben einzuführen* [Doğa Tarihini Yararlı Kılmanın ve Pratik Yaşama Dahil Etmenin Yolları Üstüne, Weimar, 1799] adlı kitabında, doğa tarihi eğitiminin anlamaya değil görmeye odaklanması gerektiğini belirtmiştir. Eğitimsiz bir kişi nesnenin özelliklerini ya nesneye baktığında ya da nesnenin resmine baktığında görebilmelidir, ancak bu sayede "ruhta bir intiba bırakır" (s. 10). Benjamin ve Dora bu gravürleri oğulları Stefan'a sıklıkla gösterirlerdi.

Duygusal Eğitim: Gustave Flaubert'in 1869'da yayımlanan romanı (*L'Éducation sentimentale - Histoire d'un jeune*

homme). [Türkçesi: *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.]

Küçük kızlar: Bahsi geçen küçük kızlar Marianne (1922-1944) ve Lisa Cohn'du (1924-1996). Marianne daha sonra Fransa'dan tehcir edilmekle tehdit edilen Yahudi çocuklarını kurtaran ve onları İsviçre'ye götüren bir direniş hareketi için çalıştı ve Mayıs 1944'te otuz kadar çocukla birlikte Gestapo'ya yakalandı. 8 Temmuz 1944'te Gestapo tarafından Ville-le-Grand, Haute Savoie'da vurularak öldürüldükten sonra cesedi yolun kenarına gömüldü. Kardeşi Lisa ve ebeveynleri savaşı sağ salim atlattı.

IV.

Çiçekler Hakkında Yeni Şeyler
(1928)

Bu deneme 23 Kasım 1928’de, *Die literarische Welt*’te çıktı. Karl Blossfeldt’in aynı yıl yayımlanan kitabı *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*’e [Sanatın Kadim Biçimleri: Bitki Fotoğrafları] ilişkin bir inceleme yazısıydı.¹ Blossfeldt’in kitabı, sözkonusu bitki fotoğraflarının galeri sahibi ve sanat eleştirmeni Karl Nierendorf’un Berlin’de düzenlediği başarılı sergisinin bir sonucu olarak oluşmuştu. Kalın sayfaları ve bol mürekkebiyle lüks bir ürün olan kitaptaki fotoğraflar büyük boyutlarda basılmıştı. Botanik örneklerin ve doğayla ilgili merak uyandırıcı bilgilerin yer aldığı çok daha eski atlasları andırıyordu, ama aynı zamanda en yeni kayıt ve baskı teknolojileri de kullanılmıştı. Benjamin’e göre hem bir bütün olarak kitapta hem de içinde yer alan her bir fotoğrafta eski ve kadim biçimler ve yapılar tasarımın teknik yönden mimarlığı andıran modern biçimlerine yakın duruyordu.

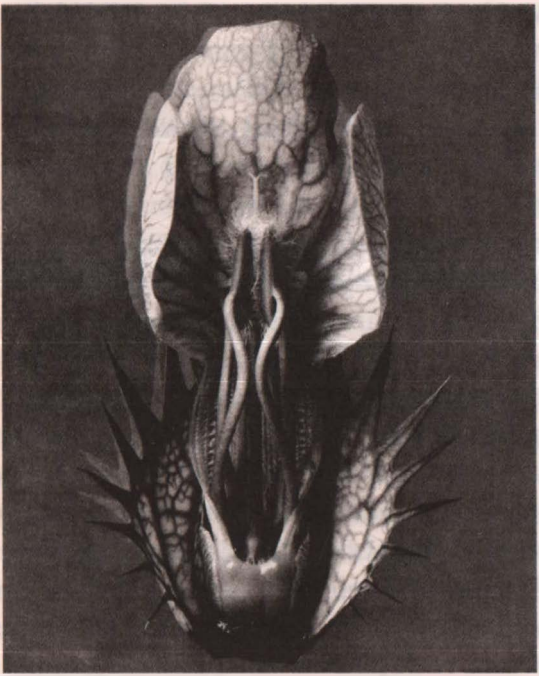
Blossfeldt bitkilerin çiçeklerini, tomurcuklarını, gövdelerini ve başka parçalarını fotoğraflamıştı. Bu fotoğraflar yakından çekilip büyütülmüştü, ayrıca çıplak, boş arka planlar kullanılmıştı. Bu fotoğraflar sanat öğrencilerine incelemelerinde yardımcı olması, heykeltıraşlara, ressamlara ve mimarlara ilham vermesi için tasarlanmıştı. Kitabın başlığındaki *Urform*, “asli biçim” fikri Goethe’nin bitkilerin başkalaşımı konulu araştırmasından gelir. Goethe kendi “narin ampirizmini” kullanarak bitkileri yakından gözlemlemiş ve mutasyon geçiren biçimlerden oluştuklarını görmüştü. Her bitkinin biçimi yapraktan çiçeğe, kökten gövdeye değişmişti. Aynı zamanda her bitki, başka bitkilerin değişmiş biçimiydi, böylece doğal biçimlerin sadece birkaç temel biçimin başkalaşımı sonucu oluştuğunu kanıtlıyordu. Yakından ve doğrudan gözlem yoluyla ve bitkilerle ilişki içinde bir yaratıcı akıl yürütmeyle, asli biçimler kendilerini aynı zamanda hem ideal, Platoncu varlıklar hem de ampirik açıdan doğrulanabilir gerçekler olarak gösterir. Blossfeldt fotoğraflarında, objektifinden görülen bitkilerin doğada görülen ama kültürel ve toplumsal açıdan da kullanım bulabilecek ve bulmuş birtakım temel biçimler sergilediğini ileri sürüyor gibidir. İnsanlar doğayı kaynak ve esin olarak kullanırken, doğanın icatlarını, onun görkemli bir biçimler yelpazesi üretmek için temel unsurları birleştirmesini örnek alır. Doğadaki atkuyruğu bitkisinden ve akçaağaçlardan kadim sütunları, eğreltiotundan piskoposun esasını kopyalar. On kat büyütülmüş atkestanesi

ve akçaağaç filizlerinde totem direklerini görürüz. Kurtboğan filizi de kendini yetenekli bir dansçının bedeni gibi açarken kültürel bir jesti, dansı icat edecektir. Objektifle gözetlenen bitki artık başka bir şeyin simgesi değildir, bizzat bir biçim meydana çıkarır. Dev boyuta getirilmiş bitki, içinden bütün biçimlerin doğduğu bir kaynaktır. Blossfeldt'in kitabının başlığı, yine olağanüstü çizimler içeren ve doğanın garip şekilde insan eliyle yapılmış olduğu hissini veren daha eski bir çalışmanın yankısı ve tersine çevrilişi gibi görünür: Biyolog Ernst Haeckel'in 1899-1904 tarihli *Kunstformen der Natur*'u [Doğanın Sanatsal Biçimleri].

Blossfeldt'in yakın mesafeden bitki, tomurcuk, çiçek, gövde ve yaprak çekimlerinde öznel uzun pozlama ve baskı sürelerinin müsaade ettiği ölçüde ayrıntılı olarak gösteriliyordu. Gerçekten, ayrıntılardan oluşan bir sanat sözkonusuydu, çünkü Blossfeldt negatif üzerinde belli alanları seçip ufak bir kısmı –ya bir filizin ucunu ya da bir dalın ayrıldığı yeri– olağanüstü boyutta görünür kılmaktaydı. Bazen seçtiği kısmı kırk beş kat büyütüyordu. Blossfeldt kimi zaman, göstermek istediği bitkileri keserek tohum keselerini açıyor ya da içindekileri meydana çıkarmak için çanakyaapraklarını soyuyordu. Bitki bu fotoğraflarda bir yapıya ve ifşaya dönüşüyordu. Benjamin bu kısa inceleme yazısında, yakın çekim ve büyütme gibi fotoğraf tekniklerinin en tanıdık, en doğal olanı bile dönüşmüş ve dönüştürülebilir bir şey olarak ortaya koyduğunu ileri sürer. Bu yazıda optik bilinçaltı

terimini kullanmasa da, Benjamin'in düşüncesinde bu fikir ve kendisini kameraya sunan yeni doğa fikri mevcuttur. Doğa objektif aracılığıyla ikinci doğa haline gelir ve aktarıldığında, çok iyi bildiğimizi sandığımız yerde, yeni dünyalar ortaya çıkar. Burada görmenin yeniden doğuşuna tanık oluruz.

1. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Karl Nierendorf (der.), Berlin, 1928.



Karl Blossfeldt, *Hogweed Blossom* [Çiçek Açmış Tavşancılotu], 1930.

Çiçekler Hakkında Yeni Şeyler (1928)

Eleştiri zevk düşkünü bir sanattır. İyi okur eleştirmenin hükmünü umursamaz. Burada onun hoşuna giden şey başkasının okuduklarından sormadan haberdar olmak gibi tatlı bir kötü alışkanlıktır. Kitap bu şekilde açıldığında bizi hazır bir sofraya gibi kendine çeker, bütün fikirlerimiz, sorularımız, kanaatlerimiz, garipliklerimiz, önyargılarımız ve düşüncelerimizle birlikte yerimizi alırız, öyle ki meclisteki birkaç yüz okur (var mıdır o kadar?) kaybolup gider ve biz tam da bu sayede iyice doyarız – işte eleştiri budur. En azından okurun iştahını artıran tek eleştiri tarzı budur.

Şimdilik bu tanımda mutabık kalabilirsek, diyebiliriz ki bu kitaptaki yüz yirmi levha, sayısız gözlem ve sayısız gözlemci için hazırlanmıştır. Gerçekten, sunduğu zenginlik kadar çok –sadece sözcükler konusunda eli sıkı– dost edinmesini dileriz. Fakat bu fotoğrafları ortaya koyan araştırmacının suskunluğuna da saygı duymak lazım.

Belki ondaki bilgi, sahibini dilsiz kılan türden bir bilgidir. Ama bu örnekte bilmekten daha önemlisi, yapabilmektir. Bu bitki fotoğraflarını ortaya koyan kişi ekmekten fazlasını hakediyor. Bu kişi, bizdeki dünya imgesini, henüz nereye varacağını bilmediğimiz açılardan değiştirecek olan algı envanterimizi yeniden gözden geçirmek gibi büyük bir işle gözümüzü ziyadesiyle doyuruyor ve yeni fotoğrafın öncüsü Moholy-Nagy'nin şu sözünde ne kadar haklı olduğunu kanıtlıyor: "Fotoğrafın sınırları şimdiden görülecek gibi değil. Bu alandaki her şey o kadar yeni ki, kolaçan etmek bile bizi yaratıcı sonuçlara götürüyor. Teknolojinin yol açıcı olduğu aşikâr. Geleceğin cahili okuma yazma bilmeyen değil, fotoğraf bilmeyen olacaktır." İster bitkinin büyümesini hızlandırılmış çekimle çabuklaştıralım ister şeklini kırk kat büyütülmüş halde gösterelim, her iki durumda da varoluşun en az umduğumuz aralıklarından dışarıya bir gayzer halinde yeni imge dünyaları fışkırır.

Bu fotoğraflar bitkilerin varlığına has benzerliklerden ve biçimlerden oluşan beklenmedik bir hazineye ulaşmamızı sağlıyor. Bunu ancak fotoğraf yapabilir. Çünkü bu biçimlerin, ataletimizin örtüsünü üzerlerinden sıyrıp atabilmeleri için son derece büyütülmüş kopyalarına ihtiyaç vardır. Örtülü haldeyken bile kendilerini açık ettikleri seyirciye ne demeli? Onun kullandığı yöntemlerin yeni nesnelliğini açıklayabileceğimiz en iyi örnek, takdir edildiği kadar anlaşılmamış da olan Grandville'in bütün evrene bitkiler dünyasından yola çıkarak varlık kazandır-

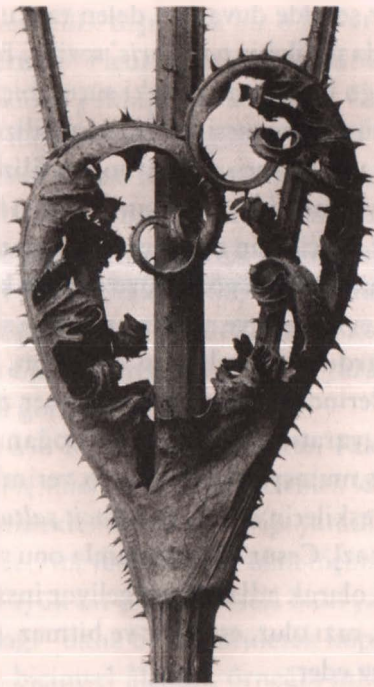
dığı o eski, nesnellik dışı, ama bir o kadar da dahiyâne yönteminin ürünü “Fleurs animées”dir. Grandville meseleye tam tersinden yaklaşır ve ne demeli, bunu yaparken hiç de kibar davranmaz. Doğanın bu saf çocuklarına, çiçeğin tam orta yerine mahkûm damgası gibi insan yüzünü basıverir. Reklamın bu büyük habercisi, reklamın temel ilkelerinden birine, grafik sadizmine pek kimse-nin olmadığı kadar hâkimdi. Şimdi burada reklamın bir başka ilkesinin, yani dev boyutlarda kopyalamanın, karikatürün bitki dünyasında açtığı yaraları şefkatle iyileştirdiğini görmek garip değil mi?

“Sanatın asli biçimleri” – elbette. Peki bu aslında doğanın asli biçimleri olabilir mi? Demek ki onlar sanata örnek teşkil etmekten ibaret olmayıp, yaratılmış her şeyde en başından beri mevcut ve etkin olan biçimlerdir. Ayrıca halihazırda büyük bir şeyin –mesela bitki ya da tomurcu-ğu veya yaprağı– daha da büyütülerek kopyalanmasıyla ortaya çıkan biçimsel âlemin, örneğin mikroskopik bir bitki hücresi gibi küçük olanın büyütülmesiyle ortaya çıkan âlemden nasıl bu kadar farklı olduğunu gören en temkinli gözlemci bile bir an durup düşünecektir. Ve Klee, ondan da çok Kandinsky gibi yeni ressamların ni-cedir mikroskobun bizi kabaca ve zorla kaçırıp götürmek istediği âlemlerle dostluk kurmamız için uğraştıklarını kabul edersek, bu büyütülmüş bitkilerde karşımıza çıkan şey aslında daha çok bitkisel “üslup biçimleri”dir. Bir piskoposun asasını temsil ediyor gibi görünen eğreltiotun-da, hezaren çiçeğinde ve katedrallerde de gülbezek olup

adına yaraşır şekilde duvarları delen taşkıran çiçeğinin tomurcuğunda gotik bir *parti pris** sezilir. Bunların yanı sıra, atkuyruğu bitkisinde en eski sütun biçimleriyle, on kat büyütülmüş atkestanesi ve akçaağaç filizlerinde totem direkleriyle karşılaşırız, kurtboğan filizinin açılışındaysa üstün yetenekli bir dansçının beden hareketlerini görürüz. Her bir çiçeğin çanağında ve yaprağında, gizli imgenin zorunlulukları gözümüze çarpar ki bunlar, yaratılanın her evresinde ve aşamasında son sözü söyleyen başkalaşımlardır. Yaratılıcılığın en derin, kavranması en zor biçimlerinden birine etki eder: her zaman ve her şeyden evvel yaratıcı kolektifin ve doğanın dehâsının niteliği olmuş mutasyon. Buluşun en verimli, diyalektik kontrastıdır; eskilerin *natura non facit saltus*'udur [doğa sıçrama yapmaz]. Cesur bir varsayımla onu yaşamın dişil, bitkisel ilkesi olarak adlandırması geliyor insanın. Mutasyon munistir, razı olur, esnektir ve bitmez, hünerlidir ve her yere nüfuz eder.

Ama biz gözlemciler bu dev bitkilerin altında Lilliput halkı gibi dolanırız. Bu çiçeklerin çanaklarından gelen tatlılığı içine çekmek, Goethe ve Herder'inkiler gibi dev kardeş ruhlara, güneşin gözlerine özgü bir iştir hâlâ.

* Bir tasarımın, özellikle mimari tasarımın kurucu ögesi ya da fikri. –çn



Karl Blossfeldt, *Dipsacus laciniatus* [Fesçitarağı],
yapraklar dallarında kurumuş, dört kat büyütülmüş,
1928.

“Fotoğrafın sınırları”: Benjamin’in Moholy-Nagy’dan yaptığı alıntı *Bauhaus* dergisinin ilk sayısındaki (cilt II, sayı 1, 1928) “Fotografie ist Lichtgestaltung” [Fotoğraf Işıkla Yaratmaktır] yazısında bulunabilir. Bu yazı fotogramlarla, bir fotoğraf negatifiyle, Irene Bayer-Hecht’e ait bir makarna reklamı görseliyle, Ulrich Klavun, Erich Consemüller, Albert Braun ve Lotte Beese’in fotoğraflarıyla zenginleştirilmiştir. Benjamin aynı duyguyu 1931’de yazdığı “Fotoğrafın Tarihçesi”nde de aktarır.

Yeni nesnellik: Benjamin o dönemler moda olmaya başlayan fotoğraf üslubuna, Yeni Nesnellik’e (*Neue Sachlichkeit*) gönderme yapmaktadır. Yeni Nesnellik dünyaya ve dünyanın nesnelere yönelik soğukkanlı, ölçülü bir bakış sunar, duygusal renklerden ya da dışavurumcu jestlerden yoksundur ve keskin bir netlik, yüksek kontrast, beklenmedik perspektifler ve güçlü bir maddilik duygusu ayırt edici özellikleridir.

Grandville: Tam adı Jean Ignace Isidore Gérard Grandville (1803-1847) olan J. J. Grandville karikatürist ve çiziyordu. Bitki ve hayvanları insan kıyafetleri ve durumları içine soktuğu çalışmalarından oluşan çeşitli derlemeler yayımlamıştır. Bunlar arasında *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [Hayvanların Mahrem ve Kamusal Yaşamlarından Sahneler], *Cent proverbes* [Yüz Atasözü] ve *Un autre monde* [Başka Bir Dünya] yer alır.

Les Fleurs animées: Grandville'in, Benjamin'in andığı bu kitabı 1847'de yayımlandı. Grandville bitkilerin yaşamını insanlarınkine uyarlar, hercaimenekşeleri ve laleleri son moda kıyafetler içinde, hayvanlar ve böcekler kendilerine hizmet eder şekilde tasavvur eder. Albümde bitkilerin, insanların simgesel dünyalarına alındıkları için çileden çıktıkları görülür. Çiçeklerden biri kraliçeleri olan Çiçek Perisi'ne şöyle der:

Burada bulunan çiçekler, size hürmetlerini kabul etmeniz ve mütevazı şikâyetlerine lütfedip kulak vermeniz için yalvarıyor. Binlerce yıldır insanoğlunun karşılaştırmalarının konusu olduk; bütün mecazlarının kaynağı olduk, hakikaten, biz olmasak şiir olmazdı. İnsanlık bize erdemlerini ve kötülüklerini, iyi ve kötü niteliklerini yakıştırdı; bizim de artık bunların neler olduğuna dair biraz deneyim kazanma vaktimiz geldi. Çiçek olarak yaşamaktan bıktık. İnsan biçimini almak ve yukarıda karakterimize ilişkin söylenenlerin gerçeğe uygun olup olmadığı konusunda kendi değerlendirmemizi yapmak için izninizi istiyoruz.

Çiçekler ayaklanmak üzere bir araya gelirken, bu konuşmayı takiben onaylayıcı bir mırıltının yükseldiği söylenir. Çiçek Perisi çok şaşırmıştır, çiçeklerin çiy pırlantalarını, kelebeklerin öpüşlerini insanların sefil yaşamıyla değiştirmeyi istediklerine inanmamaktadır. Yabangülü çiçeği yazar, Gelincik de çoban olmayı seçer. Diğer çiçeklerse okul müdürü, işportacı, piyano öğretmeni ve falcı olmak isterler. Peri izin vermesine vermiştir, ama bu vefasız çiçeklerden intikamını da alır: Sabah olduğunda bahçe, tek

başına ve durmadan çiçek açan süpürgeotu dışında, çöle dönüşmüştür.

“Reklamın bu büyük habercisi”: Benjamin’e göre Grandville meta fetişizminin yüksek sanatı olan reklamın atasıdır. *Pasajlar*’da Grandville’in çalışmalarının nasıl “*publicité*’nin kehaneti” olduğunu belirtir. “Grandville’in kalemi, bütün doğayı portföylere dönüştürür. Grandville portföylelerini, reklam –bu sözcük de o dönemde ortaya çıkar– hangi ruhla mallarını tanıtıyorsa, o ruhla sergiler.”^{***} Benjamin, Grandville ve Blossfeldt’in reklamcılık diline katkılarının ne olduğunu açıkça belirtir: Grandville’de imgenin yaraya işaret eden niteliği –doğanın insan yüzü kullanılarak çarpıtılmasıyla ihlali–, Blossfeldt’te imgenin sağaltıcı niteliği görülür ve her ikisinde de sözkonusu olan engellenmemiş görünün; normalin eski haline döndürülmesi değil, çarpıtan reklam gözünün yeniden uyarlanması, büyüünün tekrarlanması ve onun tutarsız görüşünün reklamınkine dahil edilmesidir. Bu durum, fotoğrafta *Neue Sachlichkeit*’ın kolayca metalaştırılabilen ifade tarzlarına belli bir ölçüde zorluk çıkarır.

“Üslup biçimleri”: Burada sanat tarihçisi Alois Riegl’in 1893 tarihli, Taş Devri’nden itibaren süs biçimlerinin izini süren *Stilfragen* (Üslup Meseleleri) eserine gönderme yapıl-

* (Fr.) Reklam. –çn

** Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cernal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 10. Baskı, 2013, s. 95 –çeviri değiştirildi. –yhn

mıŖa benziyor. Kitabın bölümlerinden biri, kadim Mısır sanatından geç dönem Roma sanatına dek bitkilerden yola çıkarak oluŖturulmuŖ süsleme biçimlerinin izini süren “Die Anfnge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke”ne [Bitki Sslemelerine GiriŖ ve Süslemelerde Asma Filizi Kullanımının GeliŖimi] odaklanır. Örneğın, ayıpenesi motifinin doğruca doğadan alınmayıp bir hurma yaprağı motifinden yararlanılarak oluŖturulduėu, bu nedenle sanatsal buluŖ olduğu gösterilir.

Natura non facit saltus: “Doğa sıçrama yapmaz.” Bu deyiŖ filozof G. W. Leibniz’in alıŖmalarında ve Carl Linnaeus’un *Philosophia botanica* [Botaniğin Felsefesi] (1751) eserinde yer alan bir aksiyomdur, fakat bir yandan antikçağ felsefesine, öte yandan Charles Darwin’in *Türlerin Kökeni*’ne (1859) uzanır.

V.

Paris, Aynadaki Şehir:
Şairlerle Sanatçıların
“Dünyanın Başkentine”
İlanıaşkları (1929)

Bu deneme 10 Ocak 1929'da, *Vogue*'un Almanca baskısında çıktı. Dohna Kontesi Marie-Luise'nin göz alıcı bir fotoğrafıyla İsviçre Alpleri'ndeki Engadin St. Moritz'in Almanya'daki taklidi Garmisch'te, karlar içindeki köknar ağaçları ve şık kayakçıları gösteren fotoğrafların eşlik ettiği bir makalenin arasına sıkıştırılmıştı. *Vogue* Weimar Almanya'sında sadece iki yıl tutunabildi ve Berlin'de, 1922-41 yılları arasında Ullstein Yayınları tarafından yayımlanan ve Benjamin'in eşi Dora'nın da yazdığı yaşam stili dergisi *Die Dame*'nin [Hanım] pazar payını ele geçiremedi. Dora Benjamin 1926'da yayımlanmaya başlayan *Die praktische Berliner*in [Pratik Berlinli Kadın] adlı başka bir moda dergisinin de editörlüğünü yaptı, dolayısıyla Benjamin moda yayıncılığıyla eşi üzerinden irtibat kuruyordu. Benjamin makalenin kendisindeki nüshasına düştüğü notta şöyle yazar: “Burada tahrif edilmiş halde yayımlanan makalenin asıl hali yayımlanmamış

makaleler arasında bulunabilir.” Fakat sözkonusu asıl metin kayıptır.

Yazının temel mevzusu Benjamin’in Paris hakkındaki diğer yazılarında da görülür: Ayna ve yollardaki asfalt gibi pürüzsüz, yansıtıcı yüzeyler Benjamin’in yazılarında burjuva şehrinin ve burjuva benliğinin, özellikle de kadın benliğinin önemli bir bileşeni olarak ele alınır. Bu parlak yüzeyler sayısız pencere camında ve aynada muhtelif açılardan şehri ve sakinlerini yansıtmaktadır. Şehir ve sakinleri yönünü bulamama ve kaybolmuşluk hissi duyacak şekilde parçalanmış, kopyalanmıştır. Benjamin’in Fransız Devrimi sonrası Paris’i üzerine yaptığı araştırmalarda dikkatini çeken, bu Paris’tir. Restorasyon döneminde ve burjuva monarşisinde kafeye ya da bistroya doğru yürüyen bir yaya, vitrinlerini kaplayan camları, camlı dolapları, aynaları ve (geç saatlere kadar açık olmalarını sağlayan) ışıklandırmalarıyla sıra sıra yeni, parlak dükkânların önünden geçmekte ya da dört bir yandan alışveriş tezgâhlarıyla kuşatılmış, –Palais-Royal’in *galerie*’lerinin yeni biçimi olarak ortaya çıkmış– üzeri kapalı pasajlara süzölmektedir. Şehre sinsice sokulan bu alışveriş yapıları şehrin bakmak ve bakılmak için pek çok fırsat sunan o cazip ortamını daha da zenginleştirir. Buranın sakini, görmek ve görülmekle meşgul bir varoluştur. Her biri birer ekran gibi öznelere nesneler olarak kendilerine geri yansıtan şaşıaalı mağaza vitrinlerini, içkili kafe ve bistroları, yansıtıcı cepheleri ve asfaltlanmış haliyle caddenin cam gibi pürüzsüz yüzeyini hareket halindeki

kalabalıklara taşıyarak on dokuzuncu yüzyılın görkemli Paris'i sayısız insanın gözünde kendi yansımasını bulur. Benjamin bize Paris'in "aynalar şehri" olarak adlandırıldığı bilgisini verir ve bu şehrin sınırları içinde kalabalık bir gösteriye, *flâneur* de onun izleyicisine ve vakanüvisine dönüşür. *Pasajlar*'ın dosyalarından biri aynalar temasına ayrılmıştır¹; bu makalenin bazı bölümleri *Pasajlar*'ın çeşitli notlarında farklı biçimlerde belirir.

Benjamin yaşamının son on üç yılını Paris'in tarihini inceleyerek geçirmişti. Onun için bitmek tükenmek bilmez bir çalışmaydı. *Pasajlar*'da şunu kaydeder: "İnsanlığın tarihinde, Paris kentinin tarihi kadar çok bildiğimiz pek az konu vardır. Binlerce, on binlerce cilt kitap, yalnızca yeryüzünün bu minicik parçasını araştırmak için kaleme alınmıştır." Benjamin, *Vogue*'daki makalesinde de değineceği üzere, şu gözlemi yapar: "Paris'in anacaddelerinin çoğunun kendine has literatürü var ve elimizde en göze çarpmayan cinsten binlerce binaya ilişkin yazılı kaynak bulunuyor."²

Bu kısa makalenin iddiası, kitabın Paris'le yakın bir ilişki kurduğudur. Kitap boyunca şehre eşlik edilir. Şehrin anıtları sanki kitaptaki yerlerine uygun olacak şekilde dizilmiştir. Fakat Benjamin'in sözünü ettiği çağdaş görünümü örneklendiren kitaplar bir fotoğraf kitabıyla şehir haritasını içerir. İş şehri aktarmaya geldiğinde, kelimeler fotoğraf ve diyagramla birleştirilmiştir. Belki Benjamin'in

* Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 265. -yhn

zihninde, André Breton'un fotoğraf-romanı *Nadja* (1928) yankılanmaktadır. Benjamin, Mario von Bucovich'in 1928 tarihli, Bucovich ve Krull'un fotoğraflarını içeren Paris kitabını irdelerken, fotoğrafın şehrin aynası olduğunu ileri sürer. Bucovich ve Krull tarafından hazırlanan koleksiyonunun sonunda Seine Nehri'nin bir fotoğrafının yer aldığını belirtir, ki bu fotoğraf dalgalı, karanlık ve yansıması dalgalar üzerinde kırılan bir tutam bulutla aydınlanmış su yüzeyinin yakın çekimidir. Bu yansıtıcı yüzey Benjamin'e fotoğrafın kendisinin bir yansıması olarak görünür; fotoğraf da, bütün imgeleri bir montajcı kararlılığıyla tahrip eden Seine Nehri gibi haklılık içinde orada, bakışların ve bakmanın şehrinde durmakta ve her şeyin yavaş yavaş kayboluşuna tanıklık etmektedir.

1. Walter Benjamin, *Arcades Project*, çev. Howard Eiland (Cambridge: MA, 1999), s. 537-42.
2. *Age.*, s. 83.

**Paris, Aynadaki Şehir:
Şairlerle Sanatçıların “Dünyanın Başkentine”
İlanıaşkları (1929)**

Bütün şehirler arasında kitaba bu kadar yakından bağlı Paris'ten başka bir şehir daha yoktur. Eğer Giraudoux haklıysa, nehir boyunca gezintiye çıkmak insanın hissedebileceği en büyük özgürlükse, o zaman burada aylaklıkların en mükemmeli –yani en mutlu özgürlük– kitaba ve kitabın içine ulaşır. Çünkü yüzyıllar öncesinden bugüne, âlimlerin elinden çıkmış kitaplar Seine Nehri'nin ağaçsız rıhtımları boyunca bir sarmaşık gibi uzanır; Paris, içinden Seine'in aktığı dev bir kütüphanedir.

Bu şehirde edebi bir başyapıtı ilham vermemiş tek bir anıt yoktur. Notre Dame – aklımıza Victor Hugo'nun romanı gelir. Eiffel Kulesi – Cocteau'nun *Les mariés de la tour Eiffel*'i [Eiffel Kulesi'nde Evlenenler] ve Giraudoux'nun *La prière sur la Tour Eiffel*'iyle [Eiffel Kulesi'ndeki Duacı] güncel edebiyatın baş döndürücü zirvelerindeyizdir. Opera Binası: Leroux'nun ünlü detektif romanı *Operadaki Hayalet*'le, aynı anda hem bu

binanın hem de edebiyatın bodrum katına ineriz. Zafer Takı, Raynal'ın *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*'siyle [Zafer Takının Altındaki Mezar] dünyayı kuşatır. Şehrin kendisini edebiyata böylesine nakşetmiş olması içinde taşıdığı, kitaplarla akraba bir ruhun jestidir. Şehir de deneyimli bir romancı gibi, kendi kuruluşunun en ilgi çekici motiflerini uzun uzun, önceden planlamamış mıdır? Büyük ordu yolları vardır, geçmişte Porte Maillot, Porte de Vincennes ve Porte de Versailles'dan gelen askeri birliklerin Paris'e ulaşmasını sağlamıştır. Ve birdenbire bir sabah Paris, Avrupa'nın bütün şehirleri arasında en iyi araba yollarına sahip olmakla övünür. Sonra Eiffel Kulesi –gösterişli ruhuyla teknolojiye adanmış saf, özgür bir anıt– bir gecede Avrupa'nın radyo istasyonlarından birine dönüşür. Ve alabildiğine boş meydanlar: Dünya tarihi ciltlerinin resimlerle dolu heybetli sayfaları değil midir onlar? Place de Grève'de 1789 yılı kırmızı ışıldar. Ölüm onu Place des Vosges'da, çatı pencereleriyle çevrili meydana bulur: II. Henri. Bir zamanlar kasvetli Paris'in girişi olan Place Maubert'de kararmış halde okunmaz bir yazı. Şehirle kitap arasındaki bu karşılıklı etkileşim içinde, bu meydanlardan biri kütüphanelerde gezinmektedir: Geçen yüzyılın meşhur Didot baskıları üzerinde Place du Panthéon mührü görülür.

Eğer şehrin edebi yelpazesi idrakın kusursuz prizmasından geçip yayılıyorsa, biz merkezden çeperlere ilerledikçe kitaplar gözümüzde iyice garipleşir. Bu şehrin, ikisi de artık bir kitabın sınırları içerisine girmeye

müsaade etmeyen bir morötesi, bir de kızılötesi bilgisi vardır: fotoğraf ve şehir haritası – tekilin ve bütünün en açık bilgisi. Görüş alanının bu en uç çeperleri bize örneklerin en güzelini sunar. Kim ki yabancı bir şehrin bir sokağının köşesinde, kötü havada rüzgârın her darbesiyle yelken gibi kaban, kenarlarından yırtılan ve kaşla göz arasında insana eziyet eden pis bir kâğıt yığınınına dönüşen şu kocaman haritalardan biriyle cebelleşmek zorunda kalmışsa, Plan Taride’i inceleyip bir şehir haritasının ne olabileceğini öğrenir. Ve bir şehrin ne olduğunu da. Çünkü bütün mahalleler gizlerini sokak adlarında açığa vurur. Gare St. Lazare’ın önündeki büyük meydanda kişi yarı yarıya Fransa’yla, yarı yarıya Avrupa’yla çevrelenmiştir. Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinople gibi adlar gri sokaklar boyunca gri ipekten kurdeleler gibi uzanır. Burası Avrupa Mahallesi olarak bilinir. Kişi böylece, haritadaki sokakları birer birer boydan boya katedebilir; tabii, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında III. Napoléon’un saray tarihçisi Lefeuve’nün bilinmeye değer ne varsa içinde topladığı muazzam eserindeki şehri de “sokak sokak, ev ev” gezebilir. Bu yapıt daha başlığıyla bile, bu literatüre yakın okurun, İmparatorluk Kütüphanesi kataloğunun “Paris” anahatar kelimesi altında içerdiği yüz sayfayı iyice okumaya girişmesi halinde bile neyle karşılaşacağını açık eder. Ama bu kataloğa 1867’den sonra devam edilmemiştir.

* Charles Lefeuve, *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison* [Paris’in Sokak Sokak, Ev Ev Tarihi], 1875. –yhn

Burada sadece bilimsel çalışmalara, arşive, topografiye ya da tarihe ilişkin şeyler bulacağını bekleyen yanılır. Bu koca çalışmanın hiç azımsanmayacak kısmı “dünyanın başkentine” ilanıaşka ayrılmıştır. Ayrıca böyle kitapların ekseriyetle yabancılar tarafından yazılmış olması da yeni bir şey değildir. Bu şehrin âşıkları neredeyse her zaman dışarıdan gelmiştir. Oluşturdukları zincir bütün dünyayı sarar. Nguyen Trong Hiêp vardır; Fransa’nın başkenti için yazdığı şiirini 1897 yılında Hanoi’de yayımlamıştır. Son dönemden bir örnekse, kendi seçtiği vatanını yeniden kazanmak uğruna Galiçya kalelerinden, Polonya yüksek aristokrasisinden, kocası Kont Leopolski’den kaçan Romanyalı prenses Bibesco’nun büyüleyici *Catherine-Paris*’idir. Bu Leopolski’nin gerçek hayatta Prens Adam Czartoryski olması mümkündür. Ve kitap Polonya’da pek fazla âşık bulamamıştır... Yine de şehre tapanların hepsi hayranı oldukları şehrin ayaklarının dibine mutlaka romanlar, şiirler sermiş değildir: Daha yenilerde Mario von Bucovich sevgisini fotoğraflarında güzel ve ikna edici bir biçimde göstermiş, Morand da bu fotoğraf albümüne yazdığı önsözde Bucovich’in bu sevgiyi hak ettiğini onaylamıştır.

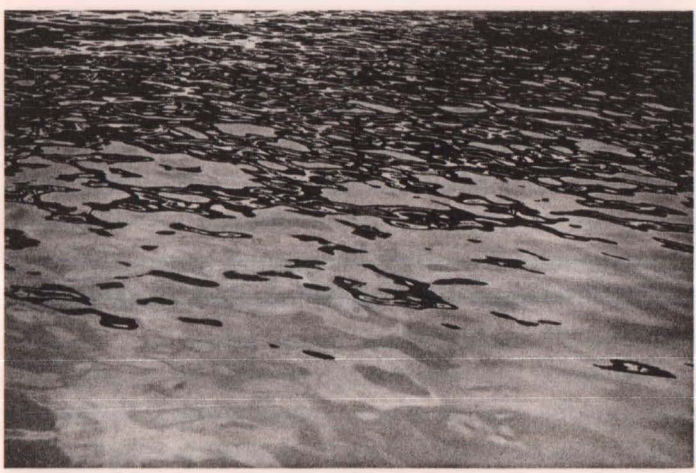
Şehir binlerce gözde, binlerce objektifte yansımaları bulur. Ne de olsa Paris’i “Ville Lumière”* haline getiren sadece gökyüzü ve atmosfer, akşam vakti bulvarları aydınlatan neonlar değildir: Paris aynalar şehridir, Paris’in yollarındaki asfalt ayna gibi kaygandır. Her bistronun

* (Fr.) Işık Şehri. -çn

dışı camla çevrilidir; kadınların kendilerine en kolay baktıkları yerlerdir buralar. Paris kadınının güzelliği bu aynalarda su yüzüne çıkar. Erkek onu keşfetmeden evvel on ayna güzelliğini sınamıştır. Aynaların bolluğu erkeklerin de etrafını sarar, bilhassa kafelerde (içeriye daha aydınlık kılmak ve Paris'in bütün o daracık, ufacık barlarına hoş bir genişlik hissi vermek için). Aynalar bu şehrin tinsel unsuru, sembolüdür, bütün şiir ekollerinin timsali onda kayıtlıdır.

Aynaların her yansımayı ters çevirip hızlıca geri döndürmesi gibi, Marivaux'nun komedilerindeki slogan tekniği de aynı şeyi yapar: Aynalar dışarının, sokağın canlılığını bir kafenin içine gölge gibi düşürür; Hugo'nun, Vigny'nin sosyal çevrelerin hikâyelerini yakalayıp "tarihi bir arka planda" sunması gibi.

Bar duvarlarındaki bulanık, bakımsız aynalar birbirlerini tükenmez diziler içinde yansıtmaları bakımından Zola'nın natüralizminin simgesidir; Marcel Proust'un kendi kaleminin emrinde hayatının başkalaştığı, sonu gelmez hatıranın hatırasının bir muadilidir. Günümüzün en yeni fotoğraf albümü *Paris*, Seine Nehri'nin bir fotoğrafıyla sona erer. Bu nehir Paris'in büyük ve hep uyanık aynasıdır. Şehir her gün sabahdan akşama, taş binalarının da bulutlu rüyalarının da imgelerini nehre atar. Nehir bu adağı nazikçe kabul eder ve hoşnutluğunu göstermek için onu binlerce parçaya böler.



Mario von Bucovich, *Seine Nehri, Paris* (1928), Bucovich ve Germaine Krull'un fotoğraf koleksiyonundan.

Giraudoux: Hippolyte Jean Giraudoux (1882-1944) Fransız romancı, deneme ve oyun yazarı, diplomat. *La Prière sur la Tour Eiffel* [Eiffel Kulesi'ndeki Duacı] kitabı 1923'te Paris'te basılmış, daha sonra 1924 yılında *Juliette aux Pays des Hommes* [Erkekler Ülkesinin Juliette'i] kitabına, roman içinde roman olarak dahil edilmiştir.

Victor Hugo'nun romanı: Benjamin *Notre Dame'ın Kamburu*'na (*Notre-Dame de Paris*, 1831) gönderme yapıyor.

Cocteau: Jean Cocteau (1889-1963) 1921 yılında sahnelenen, *Les Mariés de la Tour Eiffel* [Eiffel Kulesi'nde Evlenenler] başlıklı balenin librettosunu yazdı.

Raynal: Paul Raynal (1885-1971) Fransız oyun yazarı. Raynal'ın oyununun başlığı *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* [Zafer Takının Altındaki Mezar], 1920 yılında Zafer Takının altında toprağa verilmiş Meçhul Askerin Mezarı'na göndermedir. Oyun ilk defa 1924 yılında Paris'te sahnelendi.

Porte Maillot, Porte de Vincennes, Porte de Versailles: Şehrin kuzeybatısı, doğusu ve güneyinde bulunan bu üç kapı Paris 1860'ta genişletilirken inşa edildi.

Didot: On sekizinci yüzyılda Paris'te kurulmuş, matbaacılar, hurufat üreticileri ve yayımcılardan oluşan bir aile şirketi.

Lefeuve: Charles Lefeuve (1818-1882) 1850'lerden 1870'lere kadar yaptığı arkeolojik ve tarihi Paris çalışmalarıyla tanınır. Benjamin'in burada gönderme yaptığı çalışmalarından birinin başlığı *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*'dur [Paris'in Sokak Sokak, Ev Ev Tarihi, 1875. Benjamin'in *Pasajlar*'da yer alan göndermesi için bkz. *Pasajlar*, s. 264. –yhn]

Nyugen Trong Hiêp: Nyugen Trong Hiêp, Konfüçyüsçü âlim ve yüksek memurdur. Benjamin *Pasajlar*'da Hiêp'in 1897 tarihli bir şiirinden dizelere yer verir: "Sular masmavi, bitkiler tozpembe; izlenmesi hoş bir akşam vakti; herkes gezinmekte. Büyük hanımefendiler dolaşmaya çıkmışlar; onları küçük hanımefendiler izliyor."

Bibesco: Marthe, Prens Bibesco (1886-1973) Avrupa aristokrasisi içinde dolaşmış, aynı zamanda Marcel Proust, Jean Cocteau, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry'yle tanışıklığı olan Romanyalı yazar. *Catherine-Paris* romanını 1927'de yazmıştı. Benjamin bu romanın Almanca çevirisi üzerine 1928'de bir yazı kaleme aldı. Bu incelemesinde Bibesco'nun bir detay ustası olduğunu ve yeni bir lirizmin temsilcisi olan Giraudoux'nun güçlü etkisi altında kaldığını ifade eder. Eleştiri şurada tekrar basıldı: Walter Benjamin, *Selected Writings II*, 1927-1930, Michael W. Jennings, Howard Eilan ve Gary Smith (der.), (Cambridge: MA, 2005), s. 141-3.

* *Pasajlar*, s. 87. –yhn

Prens Adam Czartoryski: Benjamin muhtemelen, aristokrat ve sanat hamisi Prens Adam Ludwik Czartoryski'ye (1872-1937) atıfta bulunuyor.

Bucovich: Mario von Bucovich (1884-1947) Avusturya kökenli bir fotoğrafçıdır. 1928'de Berlin ve Paris üzerine fotoğraf kitapları yayımladı. Benjamin'in bahsettiği kitapta, 23 tanesi German Krull'un olmak üzere 256 tane gravür röprodüksiyon bulunur.

Morand: Paul Morand (1888-1976) I. Dünya Savaşı yılları civarında dadaizm ve imgecilik akımlarına yakın bulunan bir yazardır. Bucovich'in 1918 tarihli Paris fotoğrafları kitabına sunuş yazmıştı.

"Binlerce gözde, binlerce objektifte": Benzer bir metne 1928 ya da 1929 tarihli elyapımı kâğıtlara yazılmış bazı notlarda da rastlanır; Benjamin o sıralar "Paris Pasajları: Diyalektik bir Periler Ülkesi" başlıklı bir yazı yazmayı tasarlamaktadır; bu notlar *Pasajlar*'a dahil edilmiştir.*

Marivaux: Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) oyun yazarı.

Vigny: Alfred Victor de Vigny (1797-1863) şair, oyun yazarı ve romancı.

* *Pasajlar*, s. 256-57 –yhn

Proust: Benjamin'in, hakkında pek çok yazı yazdığı ve yapıtlarını Almancaya çevirdiği Marcel Proust (1871-1922) 1913-27 yılları arasında yayımlanan çok ciltli *Kayıp Zamanın İzinde* ile bir bellek edebiyatı oluşturmuştu.

“Günümüzün en yeni fotoğraf albümü *Paris*”: Benjamin, Bucovich'in 1928 tarihli kitabına gönderme yapıyor.

VI.

Sur
(yaklaşık 1932-34)



IBIZA (Balears) - 72

Islote de Vedrà

FOT. VIÑETS

Domingo Viñets, *Islote de Verde, Ibiza*, 1920'ler.

Bu kısa öykü 1932-34 yıllarında yazılıp *Geschichten aus der Einsamkeit* [Yalnızlık Öyküleri] başlığı altında toplanmış üç öykünün ilkidir. Bu öyküler Benjamin hayattayken yayımlanmamıştır. “Sur” Benjamin’in yaşamöyküsüne dayanıyor olabilir. Benjamin bir posta vapuruyla ulaştığı İspanyol toprağında, İbiza’da 1932 Nisan’ından Temmuz’una kadar arkadaşlarıyla birlikte San Antonio kasabasında, bozuk bir değirmenin gölgesinde vakit geçirmiştir. Uğursuz siyasi hamlelerin hazırlanmakta olduğu Almanya’dan sürülmüştür ve çok para harcamadan yaşayabileceği bir yer bulması gerekmektedir, ne de olsa gelir kaynakları kısıtlıdır. Mart 1933’te buraya tekrar, bu kez yanına hiçbir şey almadan, bir mülteci olarak gelir ve doğduğu şehre ya da ülkesine bir daha geri dönemez.

Öykü bir kartpostalın etrafında gelişir. S. ve Saint’deki [Aziz] dilsel muğlaklığa dayalı yanlış anlama;

gerçeklik ve onun yeniden üretimi, bu ikisinin eşdeğerliği ya da eşdeğerliğinin olmayışı; içinde en tanıdık olanın bile bilinmez ya da uzak görüldüğü tekinsizlik gibi konulara değinir. Ayrıca yurdundan uzakta, mekân ve zamanda kaybolmuş, yeni koşullarına ayak uyduramayan, başkalarına nasıl görüldüğüne dair korkularla dolu –yetkin görünmek isteyip her şeyi yüzüne gözüne bulaştıran– biri de ele aldığı konular arasındadır. Benjamin İbiza’daki vaktini çocukluğuna dair otobiyografik kısa metinler yazarak geçirdi. Bunun yanı sıra, çocukların yaptığı dilsel icatlara, yanlış anlamalara ve yine çocukların sahip olduğu tekinsiz bilgiye ilişkin yazılar da yazdı. Bu arada, anneannesinin hediye ettiği, uzak diyarları gösteren, kendisinde oralara seyahat etme arzusunu uyandıran kartpostallar üzerine de yazıyordu. Kendini kartpostallardaki imgelere kaptırmış bir halde, “Tabarz’a, Brindisi’ye, Madonna di Campiglio’ya” uzanan hayali yolculuklara çıkıyor, “*Westerland* gemisinin pruvası dalgaları yararken”¹ okyanusta dolaşıyordu. Sür-gündeyken, onu bir dünya görülecek yerle tanıştırmış çocukluk döneminden kartpostalları da hatırlar. Oysa şimdi o kartpostallarda gördüğü yerler arasında ya da en azından, parasının yaşamını sürdürmesine yeteceği çevrelerde yer alanlar arasında dolanıp durmak zorunda kalmıştır.

Benjamin’in kartpostal koleksiyonunda, İbiza’daki görülecek yerleri gösteren –bir değirmen, gotik bir pencere, müze, bir kasaba, gizemli kayalık adası Es Vedrà–

bazı kartpostallar yer alır. Bu fotoğrafların her biri, isim olarak bu kısa öyküde bahsi geçen kişiye benzeyen Domingo Viñets tarafından fotoğraflanmıştır.

1. Walter Benjamin, *Selected Writings II: 1931-1934*, Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (der.), (Cambridge: MA, 2005), s. 621.



IBIZA (Balears) - 36 Molino de Viento y la Ciudad #01. VIÑETS

Domingo Viñets, *İbiza'da Yel Değirmenleri*, 1920'ler.
Benjamin'in kartpostal koleksiyonundan.

Birkaç aydır İspanya'da, bir kayalığın tepesinde, kuş yuvası gibi bir yerde yaşıyordum. Bir gün, haşin dağ sırtları ve karanlık çam ormanlarının kuşattığı bu yerden çıkıp yola koyulayım diye sürekli kendi kendime karar alıyordum. Aralarda saklı köyler vardı; çoğuna bu cennet parçası araziye yerleştikleri düşünülen azizlerin adları verilmişti. Ama yaz mevsimiydi; sıcak bu kararımı her gün ertelememe yol açtı, hatta pencereden görülen, Yel Değirmenli Tepe'ye doğru o pek sevdiğim gezintiye çıkmaktan bile çekinir oldum. Böylece, insanın ağına bir kere girmeyegörsün, başladığı noktayı bir daha bulamadığı dar, gölgeli patikalardaki alışıldık gezintilerimden fazlasını yapamadım. Bunlardan birinde, bir öğleden sonra karşıma kartpostal satan bir dükkân çıktı. En azından vitrininde birkaç kartpostal vardı, içlerinde, bu çevredeki yerlerin çoğunda olduğu gibi burada da yıkılmadan kalmış şehir surlarının bir fotoğrafı vardı. Ama

böyle bir sura burada daha önce rastlamamıştım. Fotoğraf yapının bütün sihrini yakalamıştı: Sur onu çevreleyen manzaranın içinden bir ses gibi, varlığını sürdürdüğü yüzyılların ötesinden işitilen bir ilahi gibi süzülüyordu. Kendi kendime, bu kartpostalı, üzerindeki suru gözümle görmeden almayacağım diye söz verdim. Bu kararımдан hiç kimseye bahsetmedim, üstelik buna pek ihtiyaç da duymadım, çünkü kartın altındaki imzada bana rehberlik edecek şekilde “S. Vinez” yazılıydı. Gerçi St. Vinez diye bir yeri hiç bilmiyordum. Ama Fabiano diye bir azizi ya da yakınlardaki diğer kasabalara adlarını vermiş olan Romano, Symphorio gibi azizleri daha mı iyi biliyordum sanki? Gezi rehberimde bu isme yer verilmemiş olmasının illa bir anlamı olmak zorunda değildi. Buralar çiftçilerin yaşadığı, denizcilerin de nirengi noktası olarak işaretlediği yerlerdi ve her ikisi de aynı yerler için farklı isimler kullanıyordu. Bu nedenle biraz daha eski haritalara başvurdum, ama hedefime ulaşamayınca bir denizci haritası edindim. Bu araştırma kısa sürede beni büyülemeye başladı, öyle ki bu işte o kadar ilerlemişken üçüncü kişilerden yardım ya da tavsiye istersem adımı lekelemiş olacaktım. Bir gün yine haritalarıma dalmışken, oranın yerlisi bir tanıdığım akşam yürüyüşüne çağırdı. Beni hemen şehrin dışındaki, çoktandır kullanılmaz olmuş yel değirmenlerinin, çam ağaçlarının üzerinden bana sık sık selam yollayan o tepeye götürmek istiyordu. Yukarıya çıktığımızda hava kararmaya başladı, mola verip ayın çıkmasını bekledik, ilk ışıkları görününce de dönüş yolu-

na koyulduk. amlığı geçtik. İşte orada, ayışığının altında, hemen karşımda, şüphe götürmez biçimde, fotoğrafı bana günlerce eşlik etmiş olan sur ve onun koruduğı, bizim şimdi geri dönmekte olduğumuz kasaba duruyordu. Tek kelime etmedim, ama çok geçmeden arkadaşımдан ayrıldım. Ertesi gün, öğleden sonra benim taşra bakkalı beklemediğim bir anda karşıma çıktı. Resimli kartpostal hâlâ camında asılıydı. Ama kapının üzerinde, daha önceki gelişimde gözümünden kaçmış olan tabelada kırmızı harflerle “Sebastiano Vinez” yazısı okunuyordu. Ressam tabelaya bir kelle şekeriyle biraz ekmek de eklemişti.

VII.

Gisèle Freund'un

La Photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique

Kitabı Üstüne İnceleme (1938)

“Gisèle Freund’un *La Photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d’esthétique
Kitabı Üstüne İnceleme”ye Sunuş**

Benjamin’in Freund’un fotoğraf üzerine çalışmasına ilişkin bu incelemesi Kasım 1937 civarında yazılmış ve *Zeitschrift für Sozialforschung*’da [Sosyal Araştırma Dergisi] 1938 sonbaharında yayımlanmıştır.¹ Aslen Berlinli olan Gisèle Freund (1908-2000) Paris’teki sürgün yıllarında Benjamin’le temas halindeydi. İkisi de fotoğrafa ve satranca ilgi duyuyordu. Freund 1920’lerin başında fotoğraf çekmeye başlamıştı. 1932’de, Karl Mannheim ve Norbert Elias’ın da yer aldığı Frankfurt’taki Goethe Üniversitesi’nin Sosyoloji Bölümü’nde sosyoloji ve sanat tarihi öğrenimi görüyordu. Benjamin’in incelediği kitap, Freund’un doktora tezidir. Kitap 1936 yılında Freund’u Paris’te yaşayan birtakım yazar ve sanatçılarla tanıştıran Adrienne Monnier tarafından yayımlanır. Freund’un bu fotoğraflarından bazıları, o zaman için alışılmamış

* On dokuzuncu yüzyılda Fransa’da fotoğraf: Sosyoloji ve estetik üstüne denemeler.

biçimde renklidir. Benjamin'in inceleme yazısı, 1936'da komünist gazete *Das Wort* [Söz] için yazdığı, resim ve fotoğrafa değinen "Paris'ten Mektup" metnine dayanır. Benjamin bu yazısında da Freund'un resimle fotoğraf arasındaki mücadeleyi nasıl detaylandırıdığından ve fotoğrafın, resmin nihai amacı olan, bir balığın boyutlarını gerçekçi biçimde temsil etme işini kolaylıkla başardığında resmi nasıl alt ettiğinden bahseder.² Benjamin fotoğrafın ya da ilk başlarda dagerreyotipinin, geleneksel sanat kavramına yönelik meydan okumaları üzerine birçok yazı yazmış ve aralarında Baudelaire'in de bulunduğu, fotoğrafı mekanikleşme, vasıfsızlaştırma, ruhsuzluk ve benzeri endişelerle eleştirenlerin düşüncelerini, başka çalışmalarının yanı sıra, "Fotoğrafın Tarihçesi"nde (1931) irdelemiştir.

1. Gisèle Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique* (Paris, 1936).
2. Walter Benjamin, *Selected Writings III, 1935-1938*, Howard Eiland ve Michael W. Jennings (der.), (Cambridge: MA, 1999), s. 239-40.

Fotoğrafın tarihine ilişkin araştırmalar sekiz ila on yıl önce başladı. Fotoğrafın başlangıcı ve erken dönem ustaları hakkında, çoğunlukla görselli birkaç eserden haberdarız. Ancak bu konunun resmin tarihiyle ilişkisi içinde ele alındığını görebilmek için bu yeni çalışmayı beklememiz gerekmişti. Gisèle Freund'un çalışması fotoğrafın yükselişini burjuvazinin yükselişine bağlı olarak ortaya koyuyor ve bunun gerekçelerini portrenin tarihçesi üzerinden başarıyla anlaşıyor. Yazar *ancien régime** döneminde en yaygın ve pahalı portre tekniği olan fildişi minyatürden yola çıkarak portre tekniğinde 1780 civarında, yani fotoğrafın icadından altmış yıl kadar önce başlayan hızlanmayı ve ucuzlamayı, böylece portreye yönelik talebin daha da yaygınlaşmasına yol açan çeşitli yöntemleri örneklerle anlatıyor. Minyatür portre ile fo-

* (Fr.) Eski rejim, eski düzen. Fransız Devrimi'nden önceki sosyal ve politik sistemin adı. -çn

toğraf arasında bir ara yöntem olarak fizyotransın ele alınışı, teknik koşullara toplumsal açıdan nasıl şeffaflık kazandırılabilirliğini örneklerle gösteriyor. Yazar bundan başka, teknikte yaşanan gelişmenin fotoğraftaki yansımasının toplumsal asimilasyon olduğunu, böylece portrenin geniş burjuva tabakaları için harcıâlem hale geldiğini açıklıyor ve ressamlar arasında fotoğrafa ilk kurban gidenlerin minyatürcüler olduğunu anlatıyor. Son olarak da, yüzyılın ortalarında resim ile fotoğraf arasındaki teorik tartışmayı değerlendiriyor.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu o vakitler Lamartine, Delacroix ve Baudelaire arasında hararetle tartışıldı. Fakat temel soru, fotoğrafın icadıyla sanatın genel karakterinin değişip değişmediği sorusu sorulmamıştır. Yazar buradaki can alıcı noktayı çok iyi görmüş. Freund sanatsal gösterişe başvurmaksızın çalışıp işlerini sadece dar bir arkadaş çevresine göstermiş bazı erken dönem fotoğrafçıların sanatsal düzeylerinin ne kadar yüksek olduğunu gözlemleyerek der ki: “Fotoğrafın sanat olduğu yönündeki iddia, tam da fotoğrafı ticari bir iş haline getirmek isteyenlerce ortaya atılmıştır.” (s. 49) Bir başka deyişle, fotoğrafın sanat olma iddiası, meta olarak ortaya çıkışıyla aynı zamana denk gelir. Bu durum, bir yeniden üretim yöntemi olarak fotoğrafın sanat üzerinde yaptığı etkiyi destekler. Fotoğraf, sanatı anonim piyasaya ve piyasanın taleplerine yöneltmek üzere müşteriden ayırmıştır.

Kitap yöntemi bakımından materyalist diyalektiğe yönelmiştir. Kitabın tartışılması, yöntemin gelişimine kat-

kıda bulunabilir. O bakımdan, bu araştırmanın bilimsel konumunu tespit etmeye de faydası dokunabilecek bir itirazla değinmek isterim. Yazara göre, “Sanatçının yeteneği ne kadar muazzamsa eseri de, tam da sanatçının tasarımındaki özgünlüğün gücü sayesinde, içinde bulunduğu toplumun eğilimlerini o kadar iyi yansıtır.” Bu ifadenin sakıncalı tarafı, bir çalışmanın sanatsal önemini ortaya çıkıldığı dönemin toplumsal yapısına bakarak tanımlama girişimi değildir; bu yapının mahiyetinin daima aynı kaldığı varsayımdır. Gerçekte toplumsal yapının mahiyeti, bakışlarını esere çeviren çeşitli dönemlerle birlikte değişebilir. Yani sanat eserinin anlamını, ortaya çıktığı dönemin toplumsal yapısına bakarak tanımlamak daha çok eserin kendi çağdaşlarına en uzak ve yabancı dönemlere bir kapı açma, yani yarattığı etkilerin tarihçesini saptama kapasitesine denk gelir. Bu türden bir kapasiteyi on ikinci yüzyıl için Dante’nin şiiri, Elizabeth Dönemi İngiltere’si için Shakespeare’in eserleri göstermiştir.

Burada ifade edilen sorunun netleştirilmesi, Freund’un açıklamasının, en aşırı ve aynı zamanda en şüpheli ifadesini Plehanovda bulmuş bir iddiaya varma tehlikesi gösterdiği ölçüde, büyük önem taşıyor. Plehanov’un Lanson’la girdiği tartışmada söylediğine göre, “Bir yazar ne kadar büyükse eserinin karakteri de o kadar kuvvetli ve belirgin biçimde döneminin karakterine bağlıdır ya da *başka bir deyişle* (vurgu bana ait), eserinde ‘kişisel’ sayılabilecek unsurlar o kadar azdır.”

Sözlük

Fizyonotrans: Bu alet 1783-84 yıllarında Gilles-Louis Chrétien tarafından, poz veren kişinin yüzünün belirgin yanlarını, özellikle de profilinin silüetini mekanik yolla ortaya çıkarmak amacıyla icat edilmişti.

Lamartine: Alphonse de Lamartine (1790-1869) Fransız şair ve siyasetçi.

Delacroix: Eugène Delacroix (1798-1863) egzotik ve tarihi temalar kullanarak romantik üslupla büyük tablolar ve duvar resimleri yapan bir ressam.

Plehanov: Georgi Plehanov (1856-1918) Rus Marksist. Benjamin Plehanov'un, Lanson'un *Histoire de la Littérature Française* [Fransız Edebiyatı Tarihi] (1894) çalışmasına yönelik tartışmasının Fransızca çevirisini okumuştur. Bu yazı Aralık 1934'te *Commune* dergisinde çıkmıştır.

Lanson: Gustave Lanson (1857-1934) Fransız edebiyat eleştirmeni ve akademisyen.

Iris ve Mordecai'ye

**İmge dünyamız dijitalleştiğine göre,
artık o kâğıttan rulo parçalarının
ne olduğunu daha iyi bilebilirler.**

Yazar ve yayımcılar aşağıdaki resimli materyallere ulaşma ve/veya bu materyalleri kullanma izni verdikleri için teşekkürlerini sunar.

**Akademie der Künste, Berlin, Walter Benjamin Arşivi:
s. 6, 107.**

Helmut Th. Bossert ve Heinrich Guttman, *Frühzeit der Photographie 1840-70*, (Societäts-Verlag, Frankfurt am Main, 1930): s. 44, 63, 84, 86, 88, 89, 101, 115, 125.

Yazarın kendi koleksiyonundan: s. 196, 200.

J. J. Grandville, *Les fleurs animées* (George Braziller, New York, 1981): s. 52.

Heinrich Schwartz, *David Octavius Hill, Der Meister der Photographie* (Insel-Verlag, Leipzig, 1931): s. 85, 90, 93, 95, 97, 99.

Arthur Freihern Von Hubl, *Das deutsche Lichtbild: Jahreschau 1931* (Verlag Robert & Bruno Schultze, Berlin, 1930): s. 169, 174.

Nachlass Günther Anders, Sig, Öla 237/04, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Viena (LIT): s. 104.

Mario Bucovich, *Paris* (Editions Henri Jonquières et Cie, Editeurs, Paris, 1928): s. 190.

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Arşivi, Köln; DACS, Londra, 2015: s. 117, 119.

Bremen, *Schünemanns Monatshefte*, Ağustos 1929: s. 16.

Variétés: Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, 15 Ocak 1930: s. 18.

Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser, *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977), Estate Germaine Krull, Folkwang Müzesi'nin izniyle, Essen: s. 100, 105.

“Walter Benjamin fotoğrafı hatırlatmaktan hiç vazgeçmedi. Tarih boyunca değişen, uyum sağlayan, gelişen bir şey olarak fotoğrafın izini süren güçlü bir fotoğraf eleştirmeniydi. Fotoğrafın bir tarihi, bir hayatı olduğuna inandı. [...] Benjamin’in gözlemlediği üzere fotoğraf iktidar-dakiler ve geleneksel sanata gereğinden fazla özlem duyanlar tarafın-dan kötüye kullanılabilir ve kullanılmıştır da [...] Fotoğraf yozlaşabilir. İçinde bulunduğu zamandan ayrı düşebilir ya da (fotoğraftaki) özneleri genel olarak kötüye kullandığı gibi onu da kötüye kullanan baskıcı güç-lerin güdümüne girebilir. Benjamin’in fotoğrafa dair ve fotoğrafın yö-rüngesindeki çeşitli yazılarıyla amaçladığı şey, panoramik bir bakışla okurunu bu aracın potansiyeli ve gerçekliği konusunda eğitmektir.”

Walter Benjamin’in fotoğraf yazılarından oluşan bu derleme aşına ol-duğumuz fotoğrafa başka bir gözle tekrar bakma, işlevini, imkânlarını yeniden düşünme olanağı sunuyor; fotoğrafın zaman içinde kazandığı ve kazandırdığı farklı anlamların izini sürüyor. Bu derlemede yer alan tüm yazılar Leslie’nin sunuşuyla açılıyor, değinilen kişi ve kavramların açıklandığı sözlüklerle sona eriyor. Kitapta ayrıca Benjamin’in atıfta bulunduğu fotoğraflardan örnekler de yer alıyor.

