



# SUSAN SONTAG

ÇEVİRİ: OSMAN AKINHAY

## FOTOĞRAF ÜZERİNE



SUSAN SONTAG  
FOTOĞRAF  
ÜZERİNE

Can Modern

*Fotoğraf Üzerine*, Susan Sontag

İngilizce aslından çeviren: Osman Akınhay

*On Photography*

İlk baskı: Farrar, Straus and Giroux, 1977

Bu çeviride kaynak alınan baskı: Penguin Modern Classics, 2006

© 1963, Susan Sontag

© 2023, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Bu eserin Türkçe yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. baskı: Agora Kitaplığı, 2008

Can Yayınları'nda 1. basım: Haziran 2023, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 3 000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Şirin Etik

Düzeltili: Burçin Gönül

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Sanat yönetmeni ve kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative ([www.lom.com.tr](http://www.lom.com.tr))

Baskı ve cilt: Melisa Matbaacılık Yayıncılık San ve Dış Tic. Ltd.

Maltepe Mah. Davutpaşa Çiftelhavuzlar Sk. No: 16 Acar San. Sit.

Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 45099

ISBN 978-975-07-5746-4

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25, Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

[canyayinlari.com](http://canyayinlari.com)

[yayinevi@canyayinlari.com](mailto:yayinevi@canyayinlari.com)

Sertifika No: 43514

SUSAN SONTAG  
FOTOĞRAF  
ÜZERİNE

DENEME

İngilizce aslından çeviren

Osman Akınhay

♥can

Susan Sontag'ın Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

*Ben, Vesaire*, 1988

*Yanardağ Sevdalı*, 2000

*Amerika'da*, 2015

*Metafor Olarak Hastalık – AIDS ve Metaforları*, 2015

*Böyle Yaşıyoruz Artık*, 2020

*Başkalarının Acısına Bakmak*, 2023

*Yoruma Karşı*, 2023

SUSAN SONTAG, 1933'te New York'ta doğdu. Çocukluğu Tucson, Arizona ve Los Angeles'ta geçti. On beş yaşındayken California Üniversitesi'ne girdi. Bir yıl sonra Chicago Üniversitesi'ne geçiş yaptı ve 1951'de mezun oldu. Çalışmalarını Harvard Üniversitesi'nde sürdürdü ve felsefe doktorası yaptı. 1957-1958 yıllarında Paris Üniversitesi'nde çalıştı. Daha sonra Amerika'ya dönerek New York Koleji'nde felsefe dersleri verdi ve Columbia Üniversitesi'nde öğretimlik yaptı. 60'lı yıllar boyunca *The New York Review of Books*, *Commentary* ve *Partisan Review*'da birçok denemesi yayımlandı. Film senaryoları yazan ve yönetmenlik de yapan Susan Sontag'ın denemeleri arasında *Sanatçı: Örnek bir Çilekeş*, *Fotoğraf Üzerine* ve *Başkalarının Acısına Bakmak* sayılabilir. *Yanardağ Sevdalısı*, *Amerika'da*, *Rüyaların Esiri* ve *Ölüm Tüneli* adlı romanları dışında *Ben*, *Vesaire* adlı bir de öykü kitabı vardır. Sontag 2004'te New York'ta kanserden öldü.

OSMAN AKINHAY, 1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, yüz yirmiyi aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010), *Gezi Ruhu Bir İsyanın Halesi* (2014), *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991), Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002), *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003), *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (Mehmet Uğur'la; 2005) ve *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (Şükrü Argın'la; 2009) adlı kitapları bulunuyor. Agora Kitaplığı'nın editörü. Asyak'ın babası.





Nicole Stéphane'a...



## İçindekiler

Sunuş .....	13
Platon'un Mağarasında .....	15
Fotoğraflardan Puslu Görünen Amerika .....	43
Melankoli Nesneleri .....	71
Görüştteki Kahramanlık .....	109
Fotoğrafın Getirdiği Müjdelere .....	141
Görüntü Dünyası .....	181
Kısa Bir Alıntılar Antolojisi .....	213



## SUNUŞ

Her Şey bir denemeye başladı; fotoğraflanmış görüntülere her yerde rastlamanın önümüze çıkardığı bazı estetik ve ahlaki sorunlar hakkında yazdığım bir denemeye. Ancak ben, ondan sonra fotoğrafların ne olduğu konusuna ne kadar çok kafa yorduysam, yazdığım metinler de o ölçüde karmaşık ve anlam yüklü hale geldiler. Bu suretle, yazdığım bir deneme öbürünü, öbür deneme (beni de Őařkınlık içinde bırakarak) bir diğerini doğurdu ve böylece, bu konu hakkında kaleme aldığım ilk denememde kaba hatlarıyla ortaya koyduğum, daha sonraki denemelerimde de iyi belgelerle desteklediğim ve konunun biraz da dışına çıkararak topladığım argümanı, daha teorik bir açıdan özetleyerek genişletebileceğim derecede ileri gitmemi ve sonunda bir noktada durmamı sağlayacak bir süreç (fotoğrafların anlamı ve gelişim seyri hakkında bir dizi deneme) ortaya ıktı.

Sözünü ettiğim bu denemeler ilk önce (biraz değişik bir biçimiyle) *The New York Review of Books*'ta yayımlandı ve sanırım bu derginin editörleri olan ve kafayı fotoğraf sanatına taktığımı iyi bilen yakın dostlarım Robert Silvers ile Barbara Epstein'in teşvikleri olmasaydı, onları yazmayı aklıma bile getirmezdim. Dolayısıyla, burada hem onlara hem de bana sabırla öğüt verip yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Don Eric Levin'e duyduğum minnettarlığı açıkça ifade etmek isterim.

S.S.

Mayıs 1977



## PLATON'UN MAĞARASINDA

İnsanlık, çağlar öncesine dayanan alışkanlığıyla hâlâ gerçeğin basit görüntüleriyle oyalanarak, akıl almaz bir şekilde Platon'un mağarasında oturmaya devam ediyor. Oysa fotoğraflarla eğitilmiş olmak, daha eski, daha el emeği değmiş görüntülerle eğitilmiş olmaya benzemez. Bir kere, etrafımızda bizi kendilerine dikkat etmeye zorlayan çok daha fazla miktarda görüntü var artık. Söz konusu görüntü envanteri ilk kez 1839'da oluşmaya başladı ve o zamandan beri hemen her şey fotoğraflanmış durumda (ya da bize öyle görünüyor). Fotoğraflayan gözün bu doymak bilmezliği, mağaraya –dünyamıza– hapsolmuşluğumuzun koşullarını değiştirmekte. Fotoğraflar, bize yeni bir görsel şifre öğretmek suretiyle, bakılmaya değer olan şeyler ile kendimizde onları gözlemlene hakkını bulduğumuz şeylere ilişkin görüşlerimizi değiştirip genişletiyorlar. Fotoğraflar bir dilbilgisi ve –daha da önemlisi– bir görme etiği oluşturuyorlar. Son olarak da, fotoğraf çekme girişiminin en görkemli sonucunun, bize bütün dünyayı –bir görüntüler antolojisi şeklinde– kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırmak olduğuna dikkat çekmek gerekiyor.

Fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları ve ekranları aydınla-

tır, onlara yansıyan ışıkları titreştirir ve sonra da kaybolup giderler; oysa durağan fotoğraflarda rastladığımız görüntü, aynı zamanda oldukça hafif, ucuza üretilen ve kolayca taşınıp biriktirilerek saklanabilen bir nesnedir. Godard'ın *Les Carabiniers*'inde [Jandarmalar, 1963] gördüğümüz iki miskin lümpen köylü, düşman saflarını diledikleri gibi yağmalayıp istedikleri kadınların ırzına geçebilecekleri, akıllarına estiği gibi önlerine çıkacak kişileri öldürebilecekleri ve savaştan zenginleşmiş olarak dönecekleri vaadiyle kralın ordusuna katılmaya ikna edilmiş kişilerdir. Gelgelelim, bu iki lümpen köylü Michel-Ange ile Ulyse'sin, yıllar sonra muzaffer bir havayla eşlerinin yanlarına döndüklerinde getirdikleri ganimet valizinde, tarihî anıtların, alışveriş mağazalarının, memeli hayvanların, doğa harikalarının, ulaşım vasıtalarının, sanat eserlerinin ve yeryüzünün dört bir tarafından başka hazinelerin toplanıp düzgünce tasnif edilmiş yüzlerce kartpostalından başka bir şey göremeyiz. Godard'ın gülünç hikâyesi, fotografik görüntünün (*photographic image*) çözülmesi güç büyüsunün canlı bir parodisidir. Fotoğraflar belki de, bizim modern diye bildiğimiz çevreyi oluşturan ve koyultan bütün nesnelere herhalde en esrarengiz olanlarıdır. Fotoğraflar gerçekten de zapt edilmiş deneyimlerdir; fotoğraf makinesi ise, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu.

Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme –dolayısıyla güçlenme– duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. Artık ağızlara sakız olan o ilk yabancılaşmaya sürüklenmenin, yani insanları dünyayı basılı sözcüklerle soyutlamaya alıştırmının modern, inorganik toplumların inşa edilmesi için gerek duyulan Faust'vari enerji fazlası ile ruhsal hasarın kaynağını oluşturduğu düşünül-



mektedir. Ancak baskı (*print*), onu zihinsel bir nesneye dönüştürerek dünyayı süzmenin (şimdilerde insanların, geçmişin görünüşü ile bugünün kapsamı hakkında sahip olduğu bilgilerin çoğunu oluşturan fotografik görüntü-  
re kıyasla) daha az ihanetçi bir formu olarak kendini göstermiştir. Bir kişi ya da bir olay hakkında yazıya aktarılan şeyler; resimler ve çizimler gibi elle işlenmiş görsel ifadelerde görüldüğü üzere samimi birer yorumdur. Fakat fotoğraflanmış görüntülerin de dünyayla ilgili tespitler olmaktan ziyade, dünyanın parçaları, fotoğrafa aktarılmış görüntüler, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri olduğu bellidir artık.

Dünyanın ölçeğiyle oynayan fotoğrafların kendileri de boyut olarak küçültülür, büyütülür, kenarından köşesinden kırılır, rötuşlanır, müdahaleye ve üstlerinde oynamaya tabi tutulurlar. Kâğıttan yapılmış nesnelere hepsinde genellikle olduğu gibi fotoğraflar da zaman içinde eskirler, kaybolurlar, değer kazanarak alınıp satılırlar, çoğaltılıp yeniden üretilirler. Dünyayı ambalajlayan fotoğraflar, bir bakıma ambalajlanmaya davetiye çıkarılırlar. Albümlere yapıştırılır ya da albümlerde saklanır, çerçeveye yerleştirilerek masalara konur, duvarlara asılır, slayt şeklinde perdelerle yansıtılırlar. Gazeteler ve dergiler onları basar, polisler onları arşivler, müzeler onları sergiler, yayıncılar onları derler.

On yıllar boyunca kitap, onlara (ölümsüzlük bahşetmese bile, çünkü fotoğraflar hassas nesnelere, kolaylıkla yırtılabilir ya da nereye kondukları hatırlanmayabilirler) uzun ömür garantisi sağlayarak ve daha geniş kesimlere ulaştırarak fotoğrafları düzenlemenin (ve genellikle minyatürleştirmenin) en etkili şekli olmuştur. Bir kitaba alınan fotoğraf, açıktır ki bir görüntünün görüntüsüdür. Fakat o –her şeyden önce– basılı, yüzeyi düz bir nesne olduğundan, bir kitapta yeniden basılan bir fotoğraf, asıl

kalitesinden (bir resme kıyasla) çok daha az şey kaybeder. Yine de kitap, fotoğrafları genel dolaşıma sokma gerekliliğini tam olarak karşılayan bir vasıta değildir. Bir kitapta fotoğrafların bakılma sırasını sayfaların düzenlenişi belirler ancak okuru bu tavsiye edilen düzene uymaya ya da her fotoğrafa harcaması gereken zamanı gösteren bir kayıt da yoktur. Her tür ve temadaki fotoğraf üzerine zekice kotarılmış bir meditasyon olan Chris Marker'ın *Si j'avais quatre dromadaires* [Dört Devem Olsaydı, 1966] filmi, durağan fotoğrafları ambalajlamanın (ve büyütmenin) daha ustaca ve daha çarpıcı bir şeklini aklımıza sokar. O filmde her fotoğrafa bakmanın sırası ve kesin süresi bize dışarıdan dayatılmıştır; bu yolla, görsel okunurluk ve duygusal etki artırılmış olur. Ancak bir filme aktarılmış olan fotoğraflar, toplanıp biriktirilebilir nesnelere olmaktan da çıkmışlardır (oysa kitaplara konan fotoğraflar, toplanıp biriktirilebilirlik özelliğini hâlâ korumaktadırlar).

Fotoğraflar bize kanıt teşkil eder. Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fotoğraf makinesinin fayda sağladığı bir diğer durum, yaptığı kayıtlarla suçlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Haziran 1871'de Komünarların canice katledilmesinde Paris polisi tarafından kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin giderek daha fazla, eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasına yarayan araçlardan biri haline gelmiştir. Bir görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır. Çekilmiş olan resmin çarpıtılmış olması mümkündür ancak her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır. Tekil bir kişi olarak bir fotoğrafçının

önündeki (amatörlükten kaynaklanan) sınırlamalar ya da (sanatsal bir kaygı gütmenin yol açtığı) abartılı yorumlar bir tarafa, bir fotoğrafın –herhangi bir fotoğrafın– gözle görülür gerçeklikle ilişkisi, diğer taklit etme nesnelere kıyasla daha masumane ve bundan dolayı daha doğrudur. Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi on yıllar boyunca çok kuvvetli etkisi olan unutulmaz fotoğraflara imza atan asil görüntü virtüözleri (tıpkı fotoğrafları elverişli, hızlı bir not alma formu olarak görüp Polaroid marka fotoğraf makinesi kullanan veya gündelik hayattan bir hatıra olsun diye şipşak görüntü alan Brownie marka makine sahibi hevesli bir amatör gibi) hâlâ öncelikle “oradaki” bir şeyi göstermenin peşindedirler.

Herhangi bir resim ya da nesir formundaki bir tasvir her zaman dar anlamıyla seçici bir yorum olmaktan ibaret kalırken, bir fotoğrafa pekâlâ dar anlamıyla seçici bir şeffaflık gözüyle bakılabilir. Gelgelelim, çekilen bütün fotoğraflara bir otorite kazandıran, onları ilgi odağı haline getiren ya da bir ayartıcılıkla donatan “gerçeklik” zannına rağmen, fotoğrafçıların yaptığı iş, sanat ile hakikat arasında olduğu düşünülen ve genellikle şaibeli alışverişe esasta bir istisna oluşturmaz. Fotoğrafçıların en çok gerçekliğe ayna tutmakla uğraştıkları durumlarda bile, beğenin ve vicdanın söze dökülmeyen buyrukları, onların üstüne bir hayalet gibi çökmüş durumdadır. 1930’lu yılların sonlarındaki Tarım Güvenliği İdaresi’nin yürüttüğü fotoğraf projesinin son derece yetenekli mensupları (ki onlar arasında Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ve Russell Lee de bulunmaktadır), “doğru bakış”ı filme kaydettiklerinden emin olana (kişinin yüzünün yoksulluğa, ışığa, vakarlı duruşa, dokuya, sömürüye ve geometriye dair kendi yaklaşımlarını destekleyen tam ifadesini yakaladıklarına inanana) dek, projeye dahil ettikleri çiftçilerin her birinin onlarca fotoğrafını çekerlerdi. Fotoğrafçılar, bir

resmin nasıl görünmesi, hangi pozlamanın tercih edilmesi gerektiğine karar verirlerken, daima kendi fotoğraflarının nesnesi olan kişi ve malzemelere uyulması zorunlu belli standartlar getirirler. Fotoğraf makinesinin fiilen gerçekliği yorumlamakla kalmayıp, aynı zamanda gerçekliği yakaladığı şeklinde bir anlayış söz konusuysa da fotoğraflar –en az resimler ve çizimler derecesinde– dünyanın bir yorumudurlar. Fotoğraf çekmenin pek ayırım gözetilmeden, daha rasgele yapıldığı ya da belli ölçülerde kendini silikleştirdiği hallerde de fotoğraf çekme eyleminin didaktik özelliğinden herhangi bir şey eksilmez. Nitekim, fotoğrafın “mesaj”ını, onun öne fırlayıp dikkat çeken tarafını fotografik kaydın bu edilgenliği –ve her yerde rastlanıyor olma özelliği– oluşturur.

Bir şeyi (çoğu moda ve hayvan fotoğrafında olduğu gibi) idealleştiren görüntüler, sadeliği gözeten çalışmalarından (sınıf fotoğrafları, kasvetli bir hava yayan natürmortlar ve vesikalık fotoğraflar gibi) daha az göz alıcı değildir. Fotoğraf makinesinin her türlü kullanımında örtük bir öne çıkma özelliğine rastlanır. Bu, fotoğrafın en şaşaalı on yıllarını temsil eden 1840’lar ve 1850’lerde (teknolojinin dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf olarak bakmasını sağlayan zihniyetin gün geçtikçe yaygınlaştığı daha sonraki on yıllarda olduğu gibi) çok açık biçimde görülmektedir. Fotoğraf makinesini sanki bir ressam elinden çıkmış görüntülerin bir vasıtası olarak kullanan David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi erken dönem ustalar açısından bile, fotoğraf çekmenin amacı, ressamların güttükleri amaçlardan muazzam bir farklılık gösteriyordu. Fotoğrafçılık, daha ilk çıkışından itibaren, elden geldiğince çok sayıda konunun yakalanmasını kapsamaktaydı. Oysa resmin hiçbir zaman böylesine kapsayıcı bir hedefi olmamıştı. Daha sonraki süreçte fotoğraf teknolojisinin endüstrileşmesi, en başından itibaren fotoğrafa için olan

bir vaadin (onları görüntülere dönüştürerek bütün deneyimlerin demokratikleştirilmesi vaadinin) yerine getirilmesini temsil etmekteydi.

Fotoğraf çekmenin meşakkatli ve pahalı bir aygıtı gerekli kaldığı (zeki, varlıklı ve takıntılı insanların oyuncacı olduğu) çağ, herkesi fotoğraf çekmeye davet eden cep kameraları çağından gerçekten çok uzak görünmektedir. 1840'lı yılların başlarında Fransa ve İngiltere'de imal edilen ilk fotoğraf makineleri, sadece onları çalıştırmayı bilen mucitlerin ve heveskârların elindeydi. O devirlerde henüz hiç profesyonel fotoğrafçı olmadığından, amatörlerden bahsetmek de mümkün değildi ve fotoğraf çekmenin berrak bir dille ifade edilebilecek bir toplumsal yararı söz konusu değildi; fotoğrafla ilgilenmek bir bakıma keyfi bir uğraştı; başka bir deyişle, bir sanat olduğu iddiasından çok az bahsedilebilmekle birlikte, sanatsal bir faaliyetti. Kaldı ki, fotoğrafa bir sanat olarak konumunu kazandıran etken de onun endüstrileşmesiydi. Endüstrileşme fotoğrafçının faaliyetleri açısından birtakım toplumsal faydalar ortaya koyarken, bu faydalara karşı gözlenen tepkiler de bir sanat olarak fotoğrafın kendine dönüklüğünü pekiştirmekteydi.

Son dönemlerde fotoğraf, neredeyse seks ve dans kadar yaygın biçimde rastlanan bir eğlenceye dönüşmüş durumdadır (demek ki, her kitlesel sanat formu gibi fotoğraf da çoğu insan tarafından bir sanatmış gibi icra edilmemektedir). Fotoğraf esasında toplumsal bir ritüel, endişelere karşı bir savunma siperi ve bir güç sergileme aracıdır.

Aile fertlerine dahil edilen kişilerin (ve keza başka grupların mensuplarının) başarılarını anarak kaydetmek, fotoğrafın en erken rastlanmış olan popüler faydasıdır. En azından bir yüzyıl boyunca nikâh fotoğrafları, kalıplaşmış sözlü ifadeler gibi evlilik töreninin bir parça-

sı haline gelmiştir. Fotoğraf makineleri, aile hayatının olmazsa olmaz cihazlarıdır. Fransa'da yürütülen sosyolojik bir araştırmaya göre, evlerin çoğunda bir fotoğraf makinesi mutlaka bulunurken, çocuklu ailelerde en az bir fotoğraf makinesi bulunma ihtimali, çocuksuz ailelerdekine göre iki kat daha fazladır. Özellikle küçük yaşlardayken çocuklarının resmini çekmemek –bir ergenlik isyanına denk gelen mezuniyet töreni resmi çekirtmeye benzer şekilde– ebeveynler adına ciddi bir ilgisizliğe işaret eder.

Her aile, fotoğraflar vasıtasıyla kendi familyasının bir portre-tarihçesini çıkarır (aile fertlerinin birbirine bağlılığına tanıklık eden, taşınabilir bir görüntüler kutusu oluşturur). Çeşitli vesilelerle çekilip aziz bir hatıra olarak saklandıkları sürece nelerin fotoğraflandığının pek bir önemi yoktur. Avrupa ve Amerika'nın sanayileşen ülkelerinde, aile kurumunun kendisinin kökten ameliyata alınmasıyla birlikte fotoğrafın da aile hayatının bir ritüeline döndüğünü görürüz. Çekirdek aile adı verilen o klostrofobik birim çok daha büyük bir topluluğu temsil eden geniş aileden koparılıp çıkarılırken, fotoğraf da aile hayatının tehdit altındaki sürekliliğini ve süreç içinde kaybolmakta olan genişliğini hatıralandırmaya, sembolik düzlemde yeniden oluşturmaya yaramaktadır. İşte bu hayalî izler –fotoğraflar–, dört bir yana dağılmış akrabaların sembolik varlıklarının bir nişanesidir. Bir ailenin fotoğraf albümü, genellikle geniş aileyle ilgilidir ve çoğunlukla da o geniş aileden geriye kalan tek şeydir.

Fotoğraflar, insanların gerçekteki bir geçmiş hayallerinde sahip olmalarına imkân tanırken, kendilerini içinde güvenli hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olur. Bu yüzden fotoğraf sanatı, modern faaliyetlerin en karakteristik olanlarından biriyle –turizmle– yan yana geliştirecektir. Bu dönemde tarihte

ilk defa çok sayıda insan, kısa sürelerle bildikleri çevrenin dışına gezmeye çıkacaklardır. İşte, zevk için yapılan bu gezilere, yanında bir fotoğraf makinesi olmadan çıkmak kesinlikle doğal görülmeyecektir. Fotoğraflar, çıkmak istenen gezinin yapıldığının, belirlenen programın uygulandığının ve arzu edilen eğlencenin yaşandığının tartışma götürmez kanıtları işlevini görecektir. Fotoğraflar; ailenin, arkadaş ve dostların, komşuların görüş alanının dışında yapılan tüketimlerin sarıh birer belgesidir. Ne var ki, insanın tecrübe ettiği şeyleri gerçek kılmaya yarayan fotoğraf makinesine bağımlılık, insanların daha fazla yolculuğa çıkmalarıyla azalacak değildir. Fotoğraf çekmek, nasıl alt-orta sınıftan tatilciler Eyfel Kulesi'nin ya da Niagara Şelaleleri'nin şipşak fotoğraflarını çekmeye bayılıyorlarsa, kozmopolit insanların Yukarı Nil'de düzenledikleri tekne gezilerinin ya da Çin'de geçirilen iki haftanın fotoğraf-hatıralarını biriktirmeleriyle de aynı ihtiyacı karşılarlar.

Deneyimi teyit etmenin bir yolu olarak fotoğraf çekmek, (onu fotojenik pozunu aramakla sınırlayarak, deneyimi bir görüntüye dönüştürerek, hatta bir hatıra eşya düzeyine indirerek) deneyimi reddetmenin bir yoludur da. Seyahat etmek, bir fotoğraf biriktirme stratejisi haline almıştır. Fotoğraf çekmek de yatıştırıcı bir etkinliktir ve seyahatin ağırlaştırması muhtemel olan genel yönünü kaybetme duygularını dindirmeye yarar. Çoğu turistin içindeki his, karşılaştıkları kayda değer durumlar ile kendileri arasına hemen kamerayı koyuvermektir. Başka türde nasıl tepki vereceklerinden emin olmayan bir ruh haliyle deklanşöre basarlar. Bu hareket, tecrübeye bir şekil biçer: dur, çek ve yürü. Söz konusu yöntem, bilhassa, nefes aldırmayan bir çalışma etiğinin engelli kıldığı topluluklara (Almanlar, Japonlar ve Amerikalılar gibi) cazip gelmektedir. Bir fotoğraf makinesiyle dolaşmak, işe

boğulmuş insanın tatildeyken çalışmamasının ve kendisinden eğlenmesinin beklenmesinin doğurduğu kaygıyı yatıştırmaya yarar. Dolayısıyla bu tür insanlar, çalışmanın dostane bir taklidi sayılabilecek olan bir harekete meylederek, gönül ferahlığıyla fotoğraf çekebilirler.

Geçmişleri ellerinden alınmış olan kişiler, ister kendi ülkelerinde olsunlar ister başka ülkelerde bulunsunlar, fotoğraf çeken insanların herhalde en ateşlileri olmuşlardır. Sanayileşmiş bir toplumda yaşayan herkes, zaman içinde geçmişle bağlarını koparmaya mecbur bırakılır ancak –Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya gibi– bazı ülkelerde geçmişten kopmak özellikle travmatik bir nitelik taşımaktadır. 1970’li yılların başlarında, 1950’li ve 1960’lı yılların dolar zengini, dar kafalı ve küstah Amerikalı turist fablının yerini, yen’in mucizevi bir şekilde aşırısı değerlendirilmesi sayesinde ada hapishanesinden yeni tahliye edilmiş olup her arka cebinde birer tane olmak üzere genellikle iki fotoğraf makinesiyle silahlanmış olarak grup halinde hareket etme refleksine sahip Japon turistinin gizemi almıştır.

Fotoğrafla uğraşmak, bir şeyi tecrübe etmenin, bir şeye katılmış olma görüntüsü vermenin başlıca araçlarından birisi haline gelmiştir. Bir tam sayfa reklamda, biri dışında hepsi afallanmış, heyecanlı ve gergin bir şekilde bakan, iyice birbirlerine sokulmuş ve fotoğraftan kaçma telaşındaki küçük bir grubu görürüz. Grup içinde yüzünde farklı bir ifade okunan biri, fotoğraf makinesini kendi gözüne tutmakta ve o haliyle kendine hâkim görünüp handiyse gülümsemektedir. Grubun diğer mensupları edilgen, açıkça telaşa kapılmış seyirciler izlenimi verirlerken, fotoğraf makinesine sahip olmak o kişiyi etkin birine, bir dikizciye dönüştürmüştür; duruma sadece o hâkimdir. Bu insanlar neye bakarlar? Bilmeyiz. Zaten bunun pek bir önemi de yoktur. Bu bir Olay’dır: Görme-



ye değer, dolayısıyla fotoğrafını çekmeye değer bir şeydir. Bir teleks makinesinden akan haberler gibi fotoğrafın alttaki koyu zeminli üçte birlik kısmında beyaz harflerle sadece altı kelimelik reklam metni okunmaktadır: "... Prag... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA." Boşa çıkmış umutlar, gençlik delilikleri, sömürge savaşları ve kış sporları; hepsi birbirine benzerdir – fotoğraf makinesi hepsini eşitlemiştir. Fotoğraf çekmek, dünyayla, her türlü olayın anlamını düzleyen, kronik dikizci bir ilişki kurmaktır.

Bir fotoğraf, bir olay ile bir fotoğrafçının karşılaşmasının sonucu değildir salt; fotoğraf çekmek başlı başına bir olaydır, üstelik daha da kati haklar (olup biten herhangi bir şeye karışmak, istila etmek ya da görmezlikten gelmek gibi) sağlayan bir olay. Bir duruma dair duygularımız, böylece fotoğraf makinesinin müdahaleleriyle belirtilmiş olmaktadır. Fotoğraf makinesinin her yerde bulunması, zamanın ilginç olaylardan –fotoğrafı çekilmeye değer olaylardan– meydana geldiği düşüncesine inanmayı kolaylaştırır. Bunun beraberinde getirdiği düşünce de, her olayın –eğer başlamışsa ve nasıl bir ahlaki nitelik taşırsa taşırsın– sonuna kadar gitmesine izin verilmesi gerektiğidir – bu suretle başka bir şey daha, yani bir fotoğraf daha dünyaya getirilebilir durumda olacaktır. Öyle ki söz konusu olay, her ne ise olup bittikten sonra da, çekilen resmin ona bir tür ölümsüzlük (ve önem) katması sayesinde varlığını korumuş olur – "sayesinde" diyorum zira çekilen o resim olmasaydı böyle bir ölümsüzlükten (ve önemden) söz etmemiz asla mümkün olmazdı. Orada gerçek insanlar kendilerini ya da yine kendileri gibi gerçek olan başka insanları öldürürlerken, fotoğrafçı, makinesinin arkasında durarak, başka bir dünyadan (ömrü hepimizinkinden daha uzun olmaya aday bir görüntü dünyasından) küçük bir kesit yaratacaktır.



*Hayat, bir an yakalanıp ebediyen sabitlenen önemli ayrıntılardan ibaret değildir. Ama fotoğraflar öyledir.*

Fotoğraf toplum, politika ve tarih hakkında çok şey anlatır. Sontag ilk olarak 1973'te yayımlanan bu kitapta fotoğrafı ne yüceltir ne de küçümser. Tarihsel ve toplumsal bakış açısıyla onun avantajlarıyla dezavantajlarını karşılaştırırken, görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi irdeler. Görüntülerin medyadaki kullanımının belirli siyasi, kültürel veya dinî amaçlara ve çıkarlara hizmet edip etmediğini sorgular, resim ile fotoğraf arasındaki ayrım üzerinde durur ve fotoğrafın bir sanat dalı olarak meşruiyetini tartışmaya açar.

Alanının kült kitaplarından biri kabul edilen ve yazarına dünya çapında büyük bir ün kazandıran *Fotoğraf Üzerine*'deki denemeler eski zamanlardan günümüze ünlü ve önemli fotoğrafçıların çalışmalarını ele alırken bir dizi estetik ve ahlaki soru da ortaya koyuyor.

“Bu konuda şimdiye dek yazılmış en mühim ve en özgün kitap...

Müreffeh kitle iletişim toplumlarında fotoğrafın rolüne ilişkin gelecekteki tüm tartışmalar yahut analizler bundan böyle muhakkak onun kitabı üzerinden ilerleyecek.”

John Berger

#amerikanedebiyatı #fotoğraf #resim #estetik #toplum #sanat #kültkitaplar

 can

 canyayinlari.com | f |  |  canyayinlari

deneme

ISBN 978-975-07-5746-4



9 789750 757464