

okullu fotoğraflar cephesinde yeni bir şey yok

METE ÇAMDERELİ

Görünen suret görünmeyen âlemdeki surete delâlet eder, o da başka bir görünmeyen suretten vücut bulmuştur. (...) Gözün etrafı seyretmesi onun görüşünde mağlubiyetin hasıl olması içindir. (Mesnevi, C.IV: 2905-2910)



Giriş

Görünen her şey, görünmeyene aralanan bir arayüzdür ya da görünmeyenin görülebilir beyanı; deyim yerindeyse, dil dışı gerçeklik düzlemini saklayan saydam bir dilsel kılıf ya da görünürlükteki görünmeyenin görülebilir perdesidir, ışığı kaydeden fotoğrafın kurucu birimlerinin, tıpkı görünmeyen ışığı örten perdenin üzerindeki motifleri telkin etmesi gibi. Motifler derlendikçe ya da çerçevelendikçe, perdeyi tezyin edenin tasarımsal niyet ve heyecanını öteleyen görsel bir metin ortaya çıkar. Fotoğrafik metindir bu ve fotoğrafik perdeye ağırlık; çerçevelenmesi ışığa muhtaç, görselliği ışık sayesinde bir perdeye.

Vaktin zerresindeki ışıkla gün ışığına kavuşmuş fotoğrafik perde, fotoğraf görselliğinin sınırsızlığında yalın bir kesittir yalnızca, ama amaçlanmış görün-güleri hemen kolaylıkla ele vermeyen bir kesit. Fotoğrafik kesit ya da fotoğraf çerçevesi, iyi görüşünün ya da geleneksel ifadesiyle basiret sahibinin nazarına -"bakış derinliği"ne ya da "derinliğine bakış"ına- bağımlı biçimde açar kendini ve perde kıs-

men de olsa aralanır. Fotoğraf, tam da bu noktada, “âni tutamayış âni”nin kanıtıdır ve doğal olarak, noktasal bir ânin çağırıcısı olmakla birlikte, küllî bir zamansal algının çağılışıyla yorar görüşçüsünü.

Fotoğraf, inhisaf etmiş zamansal çevrim ve sükût bulmuş sonsuz evreni fotoğrafik görsel üzerinden anlamlamaya girişen görüşçüye biçareliğini ya da açık deyişle, acziyetini telmih eder aynı zamanda. Çünkü, gerek perdeyi işleyen gerekse perdeyi aralama çabası içine giren azimli ve müdrük görüşçülerin önüne serilerek, onlara yakalanmışlık yanılması ilham eden tezahürlerini dayatır, yüzeyinde taşıdığı görüntüsel gerçekliğin temsil ettiği geçmişlik/yitmişlik imgesiyle hüznendirir onları ve seyirdeki keşif keyfine hapsederek belleklerinin dehlizlerinde münzevileştirir. Bu noktadan bakıldığında, fotoğraflanan her görsel nesnenin ya da fotoğrafa sıkı bir nazar geliştiren her görsel edimin, her durumda, zamansal ve uzamsal gerçekliğin ayırında olarak perdeyi aralamaya azmetmiş mağlup aktarıcılar ürettiğini teslim etmek gerekir. Hakiki gerçeklik düzeyinden kopmuş bir malumat (enformasyon) yüzeyinden bilgi kırıntıları çektikleri için peşinen mağluptur onlar. Hangi gözle -sosyolojik, psikolojik, ekonomik, kültürel gibi- nazar ederlerse etsinler, görünmeyene tutunmuş bilgi parçacıklarından başkası değildir devşirebildikleri. Görünmeyende örtük ve şekilsiz (amorf) bir mevcudiyete nazar etmeyi hedefleyen her görsel okur, öyleyse, kendisine sunulmuş sınırlı bir ‘görsel fâş’a, salt idrak ve ifşa için nazar ederken kesinlikle deneyimsel ve deruni donanımlarını meczetmekten sakınamaz; dahası, kendisine intizar eden fotoğrafik aynayı sıradan bir eğlensel nazara mahkum edemez.

Her görsel okuma için geçerli olan mutasavvir meşakkat, mezkûr noktadan ters yüz edildiğinde neredeyse kaybolur ve neredeyse imkansız vaat eden sınırlılıklar birden görsel okur lehine bir avantaja dönüşür. Fotoğraf, bu kez, namevcut bir mevcudiyette daraltılmış ve indirgenmiş bir anlamlama alanına odaklanmayı mümkün kılar. Kısıtlanmış anlam, kendi kısıtlılığı sayesinde derinliğine fehmedilebilir ve anlamlamasının fehmindeki meşakkat mülahazaları bu sayede büyük ölçüde hafiflemiş olur.

Fotoğrafik Nazar İçin Yöntem Arayışı

Fotoğrafik görselliğe bu denli çetin ve çetrefil bir görüngü olarak hafifçe dokunduktan sonra, giriş

cümlelerinde değinmediğimiz çözümleme niyetimizi açık edelim ve önümüzde duran nazarî sorunsalı aşmaya çalışalım. Açıkçası, çözümleme ya da etkin okuma edimini duraksatmayacak, tersine geliştirecek bir yöntemi ararken, buraya dek çizmeye çalıştığımız, mümkünlük sınırlarını ihlal eden öncel resmi de öteleyelim. Ama öte yandan, fotoğraf adına, gerek yukarıda kısaca resmettiğimiz gerekse bu güne dek olagelmiş diğer çabaları es geçmeyen, esas olarak, ussal ve tümükapsayıcı bir anlamlama iklimini tebarüz ettirecek bir etkin okuma işine giri-

Fotoğraf, tam da bu noktada, “âni tutamayış âni”nin kanıtıdır ve doğal olarak, noktasal bir ânin çağırıcısı olmakla birlikte, küllî bir zamansal algının çağılışıyla yorar görüşçüsünü.

şelim. Bunu yaparken, dolambaçlı patikalarda yitip tükenmemek için erişilebilir dönemelerde soluklanmayı yeğleyelim ve seçmeci yaklaşımı yanımıza alarak yalnızca ‘okullu bir fotoğraf türü’ne odaklanmakla yetinelim.

Fotoğrafa bakışı ya da fotoğrafın bakışını içkinleştiren fotoğrafik nazar için yön ve yöntem belirlemek, fotoğrafın yukarıda eğretilmeli biçimde kabaca zikrettiğimiz kurucu birimlerini göz önünde bulundurmakla mümkündür. Rastlantısal olarak seçilmiş fotoğraflara nazar ederken yön ve yöntem sorunsalını, öyleyse, fotoğrafik anlatının¹ yapıbirimlerine yönelerek çözmek gerekir. Gelenekselleşmiş yöntem ve yordamları sıralayarak mevcut sorunsalın bir parça üzerine gitmek yerine, burada izleyeceğimiz yol ve basamakları belirlemek daha yararlı görünmektedir. Fotoğraf uzamını kuran ve kurgulayan yapısal birimleri -ki her biri birer göstergedir, tıpkı fotoğrafın kendisi gibi- sıralayıp onların yüzeye söz (lafız) işleviyle yansıyan gösterenlerden anlamsal alana (delalet) doğrudan gönderme yapan gösterilenlere² doğru seyretmek betimsel bir etkin okuma işlemi için kuşkusuz yeterlidir.

Kısacası, burada tek bir fotoğraf türüne odaklanarak yalın bir fotoğrafik okuma işlemi gerçekleştirilmiştir. Türsel olarak fotoğrafik bir birim, türe ilişkin bütüncül göndermeleri içkin olduğundan, nazar edilen her fotoğrafa özgü ortak ya da benzer yapısal bi-

rimler saptanmalı ve bu yapılırken de kuşkusuz, görsel metni biçimlendiren tüm kurucu (teknik ve gramatikal) öğeler -ışık, renk, çerçeve, poz, fon, derinlik, perspektif, dekor, nesnelere, aktörler gibi- fotoğrafik salınım ve dağılım değerlerine uygun biçimde dikkate alınmalıdır. İnceleme nesnesini oluşturan bir fotoğrafik gösterge türünü böylesi bir okuma işlemine tabi tutmakla, sonunda, genel bir çıkarıma varmak hedeflenmelidir. Ayrıca, bir fotoğraf türüne nazar edilirken seçmeci bir yol izlenmeli ama anlatıyı ören uzam, zaman ve kişilerden kesinlikle sarf-ı nazar edilmemelidir; tersine, anlatı yerlemleri üzerinde çokça duran bir çözümleme gerçekleştirilmeli ve çözümlemeci anlatıcının nazarından yeni bir anlatı kurulmalıdır.

Çözümleme sürecinde, çözümlemecinin atf-ı nazarı ile fotoğrafik görüntünün sath-ı nazarı arasında bir bağ ve bağlantı kurulması, sonuçta, tasarımlanmış³ görsel öğeleri yüzeyde belirginleştirme çabasının betimler. 'İçeriğin biçimi'ndeki anlamlama alanına gönderme yapan belirginleştirme ya da belirginlik, nesnelere tikel olarak mesafeli durmakla birlikte kesinlikle ondan uzak ve yoksun da olmayan bir imgesel ayırıcılık işlevi⁴ üstlenir.

Nazar edilen her fotoğrafa özgü ortak ya da benzer yapısal birimler saptanmalı ve bu yapılırken de kuşkusuz, görsel metni biçimlendiren tüm kurucu (teknik ve gramatikal) öğeler -ışık, renk, çerçeve, poz, fon, derinlik, perspektif, dekor, nesnelere, aktörler gibi- fotoğrafik salınım ve dağılım değerlerine uygun biçimde dikkate alınmalıdır.

Okullu Fotoğrafa Atfınazar ya da Okullu Fotoğrafın Sathınazarı

Okul fotoğrafları, tıpkı vesikalık fotoğraflar, aile fotoğrafları ve kısmen düğün fotoğrafları gibi bir çokları için fotoğraf ile tanışıklığın ilkleri arasındadır. Fotoğrafla ilk karşılaşmalar, nâzırına ayrı bir görsel deneyim kulvarı, ayrı bir kavram alanı açtığından, okullu fotoğraflar da, doğal olarak, aynı işlevi üstlenir ve fotoğrafa dönük bir görsel malumat dilimi oluştururlar. Okullu fotoğrafın göstergesel düzenliğini oluşturan muhtemel anlamlı birimler -fotoğra-

fik yüzeydeki her şey: konumlanmış ya da duruş biçimleri, çerçeveleme biçimleri, ışık ve baskı ter-cihleri gibi- fotoğrafik alımlamayı kolaylaştıran ve ilksel okuma talimini geliştiren dağdağasız öğelerdir.

Okul fotoğrafları, zorunlu eğitime zorunlu olarak katılan hemen herkesin çocukluk yıllarında bir fotoğrafik nesne (obje) olarak bir kez objektife sabırla nazar etmesi sonucu ortaya çıkan fotoğraflardır; anılara kanıt olmaları nedeniyle çoğu kez saklanan, yeniden nazar etmek isteğine bu yüzden çabuk yanıt verebilen ama nazar sırasında çoğu fotoğraf gibi nâzırını nesneleştiren bir fotoğraf türüdür. Fotoğrafa nazar eden (nâzır) en az nazar edilen (manzur) gibi nesneleş(tiril)meye matuftur. Fotoğrafik görselin nâzırını alıp bir başka gönderge alemine, kabaca başka zaman ve uzamlara götürmesi, nazar ile nâzır arasındaki nesneleş(tir)me ilişkisinin, zamandaş olmamakla birlikte karşılıklı olduğunu tanımlayıcıdır. Fotoğrafın nâzırını zımnen intizar ettiği belirtilmeye çalışılırken, okullu fotoğrafın bundan ayrı tutulmayacağını ayrıca ifade edilmesi beyhudedir. Öyleyse, nazarın nesnesini dönüştürdüğü, nazar nesnesinin de doğrudan nazar edimini biçimlendirdiği, hatta her nazarın nesneleştiği ve nesneleştirdiği açıktır. İster nesneleşsin ister nesneleştirsün hedefe yönelecek müdrük bir atfınazar sıradan bir bakış olmayı ötelemiş demektir. Seçici ve sıradışı bir bakış anlamını içkin bir çözümlemeci nazarı edinmek ve inceleme nesnesine böylesi bir donanımla teyellenmek⁵ kesinlikle elzem görünmektedir. Açıkçası, içerden ve derinliğine, yani sıradan bir bakışın, bir seyirci-bakışın, bir pasif bakışın, eğlensel ya da bilgisel bir bakışın göremediğini aktif ya da bilgisel/bilimsel bir nazarla görmeye çabalamak, gözlemci ve yetkin bir iyi görücü/çözümleyici nazarı⁶ için kaçınılmazdır.

Dural bir fotoğrafik gösterge donanımından yaşamış bir geçmişi, devingen bir şimdiyi ve meçhul bir geleceği çeşitli duygusal ve bilişsel donanım ile anlamaya ve anlamlamaya çabalamak, bu masum karşılıklı tutsaklığın, nazar tutsaklığının sonucudur. Okul fotoğraflarına bu noktadan yaklaşıncaya, bir dizi kavram alanına tanıklık edilir. Bunlar içinde öncelikle göze çarpan kuşkusuz öğrencilerin mekanik bir göz karşısında konum alış ya da 'duruş' biçimleriyle 'kılık ve kıyafet'leridir. Öğrencilerin çe-

kim için kımıltısız tutuldukları 'yerler' ve kavram alanını tümleyen zamansal olgular ise ikincil düzeyde göstergeye eklenilen ardıl birimlerdir.

Fotoğrafik algının koridorlarından anlamsal alanlara doğru açılırken, bir yandan da aşağıda yapılacak işlemin gerçekleştirilme basamaklarına ilişkin ipuçlarını vermekten ve onları olabildiğince açıklamaktan geri durmadığımızı varsayıyoruz. Yol ve yordamın sesletilmesi bağlamında buraya dek yapılan izahattan yönetsel sorunsalın izharının gerçekleştiğini vehmederek, cepheden kaydedilmiş olmaları koşuluyla ülkemiz coğrafyasından rastlantısal olarak bütüncü kapsamına aldığımız ilkökul fotoğrafılarına doğru yönelim. XX. yüzyılın başından XXI. yüzyılın başına dek yaklaşık yüzyıllık döneme yayılan fotoğrafik anlatıyı okumaya geçelim. Bunu yaparken uzam, zaman ve kişilerden oluşan anlatı yerlemlerini çözümleme işleminde izlenecek başat basamaklar olarak saptayalım ve her basamağı seçme-cil bir tutumla işleyelim.

Etkin Okuma ya da Çözümleme Basamakları

Fotoğrafik evrenden seçilen eğitim-öğretim alanına özgü görüntüsel göstergelerin (ikonalar⁷) okunmasını kolaylaştırmak için yeğlediğimiz söylem kesitlerini olabildiğince açıklamak, deyim yerindeyse hedef-görselin imgelerini yazısal bir görselleştirmeye uğratarak zihinsel bir vüsat ve imgesel bir suret oluşturmak, telaffuz ettiğimiz üçlü çözümleme basamağını -uzam, zaman, kişiler- tırmanmakla mümkündür.

Çözümleme basamaklarını tırmanırken görsel gösterenlerin bize asıl dünyayı değil, yalnızca dünyalardan bir dünyayı gösterebileceğini öngörmek gerekir. Çünkü imgeler gösterilen şeyler değil, bunların temsilidir. Temsil de yeniden sunumdur; ister fotoğraf, ister film ya da video, isterse resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şeydir, insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz parçasıdır. Öyleyse basamakları oluşturan özgül imgelerin, maden cevheri gibi çıkarılıp işlenen şeyler olmadığını, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işleve karşılık gelen şeyler olduğunu⁸ peşinen kabul etmek gerekecektir.

1.

Okul fotoğrafları, kuşkusuz, kişi görseli egemen görüntügöstergelerdir. Kişi gösterenlerini ise öğrenci,

öğretmen ve diğer yönetsel görevlilerden ibaret saymak işlem yapılacak başlangıç verisi olarak uygun görünmektedir. Kişi gösterenlerinin okullu bir fotoğrafta bulunmaları doğaldır ve sathınazarda belirli bir işlev yerine getirmeleri eşyanın tabiatı gereğidir. Dahası, öğrencisiz bir okulun ancak tabelasıyla varit olacağı kolaylıkla öngörülebilir.

Okul fotoğrafları, başkaca toplu çekimlerde olduğu gibi mekanik gözün karşısında disiplinli bir duruşu gerektirir. Toplu çekimlerin doğal sonucu gibi görünen bu disiplinli sıralanış biçimi okul fotoğraflarında resmîlik olgusunu da içselleştirir.

Kaçınılmaz olarak öğrenci ve öğretmenden kurulu kişi gösterenlerinin fotoğrafik kurucular arasında vazgeçilmez olunca, yapısal ve işlevsel niteliklerini açıklayabilmek önemli hale gelir. Fotoğrafa egemen nitelikleriyle söylemsel gücü yeterince elinde tutan kişiler, daha çok iki başat nitelikleriyle belirginleşir: duruş ve kıyafet.

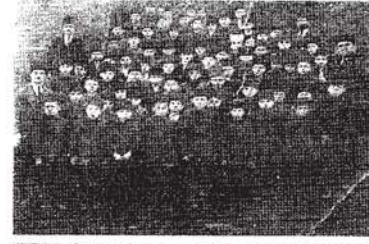
Duruş

Okul fotoğrafları, başkaca toplu çekimlerde olduğu gibi mekanik gözün karşısında disiplinli bir duruşu gerektirir. Toplu çekimlerin doğal sonucu gibi görünen bu disiplinli sıralanış biçimi okul fotoğraflarında resmîlik olgusunu da içselleştirir. Objektife duran yüz, el ya da ayaklar, örneğin, kurumsal resmîliğin esneklik imkanlarıyla ve fotoğrafik dayatmaların sınırlarıyla yetinmek zorunda olduğunu bilir. Uyulması kaçınılmaz olan kımıltısız hal aynı zamanda informel bir duruş kodunu da dışlaştırır. Sıralarda yerlerini alan öğretmen ve öğrenciler ya da fotoğrafik aktörler -kimi zaman onlara yönetici ve yönetsel hizmetler de katılır- yazılı olmayan zımnî fotoğrafik kurallar gereğince, esner gibi ağızlarını genişçe açamaz, gözlerini tastamam kapatamazlar ya da kaşıyamazlar. Elleri belirli ölçülerde tutmak şarttır. Yanındakinin ya da arkadaşının omzuna elini atma imkanı bulamayan öğrenci havaya da kaldıramaz ya da ayaklarını bacak bacak üstüne getiremez. Ellerin diz üstüne konması ve çerçeveye sığabilme çabası, kimi zaman sıkılganlıkla birlikte sınıktıyı da aktörlerin beden diline yansıtır. Mahcup

ve ürkek objektife nazar edenler, ellerini kolları ger-
gin biçimde dizlerine yaslayanlar, kucaklarında bu-
luşturanlar ya da göğüslerinde kavuşturanlar, hep
bir itaatın, fotoğrafik itaatın belirtkesi olurlar. Fo-
toğrafla(n)ma ediminin doğal olarak dayattığı toplu
ve sıralı oturma düzeni ya da kabaca fotoğrafik du-
ruş ise, 'Rahat dur!' uyarısıyla çeki düzen verilmiş
muti bir 'rahat duruş'tur. Doğal olarak, sıkı durma-
yı, sıkışıklıkta sıkıntılanmamayı, disiplin havasına
uymayı, uslu öğrenciler ya da sakin aktörler olmayı
gerektirir.

Özel alanları ihlal eden, tek ve tekil bir öğrenciyi
diğerleri arasında sıradanlaştıran sıralar, doğası ge-
reği sıralı bir duruşu gerektirir; rahat bir duruşu çok
da mümkün kılmayan, üst üste bindirilmiş aşamalı
duruşları böylece ortaya çıkarır. Oturanlar ve ayak-
takiler olarak sınıflandırılan iki başat duruş biçimi
toplu fotoğrafik duruşun temel bileşenleri arasında
yerini alır. Önceleri bağdaş kurarak sonraları diz çö-
kerek kimiltisizliğe geçen oturanların ve sıralanıla-
bilir bir yükseltide -merdiven ya da basamaklı bir
platform gibi- sıralanan ayaktakilerin var olabilmek
çabası, fotoğrafik gözün perdelendiği herhangi bir
sütreyi aşma mücadelesine dönüşür. Objektife nâzır
göz nazara karşılık vererek iletişim kuran gözdür.
İletişim köprüsü göz temasındadır.⁹ Duruş için hazır
her aktör bir biçimde (mekanik) göze gelir bir fo-
toğrafik varoluş sergilemişse temas kurulmuş, çer-
çeve kayıt altına alınma aşamasına gelmiş demektir.
Öğretmen ya da benzer aktörler, öğrenci-aktörlere
göre daha iri olduklarından görsel varoluş avantajı-
na daha fazla sahiptirler ve çoğu zaman ayaktakiler
safında ve arka sıranın ortasında yer alırlar. Bunun-
la birlikte, iktidar ya da otoritenin kimliği ile koru-
yuculuk ya da egemenlik imgesi yine bu aktörler-
den fotoğrafa yansır.

Fotoğrafik duruş, bu bakımdan, kararlı ve istençli
bir kimiltisizliktir; belirlenmiş rollerin istem dışı
olarak ortaklaşa kabulüdür. Olağan dışı doğa olay-
ları gibi -birden havanın karaması, yağmurun şid-
detlenmesi, bir fırtınanın savurması, güneşin kavur-
ması ve belki bir kuşun pislemesi gibi- öngörüle-
mez dış etkenler, meçhul engelleyiciler yoksa, role
uygun bir muti duruş fotoğrafik görüğe yüzünü dö-
ner ve intizar eder. Karşılıklı atfınazar edimi, böyle-
ce, bir muntazar ânı kayıtlayarak okullu bir görün-
tünün görüntüsünü¹⁰ şekillendirir.



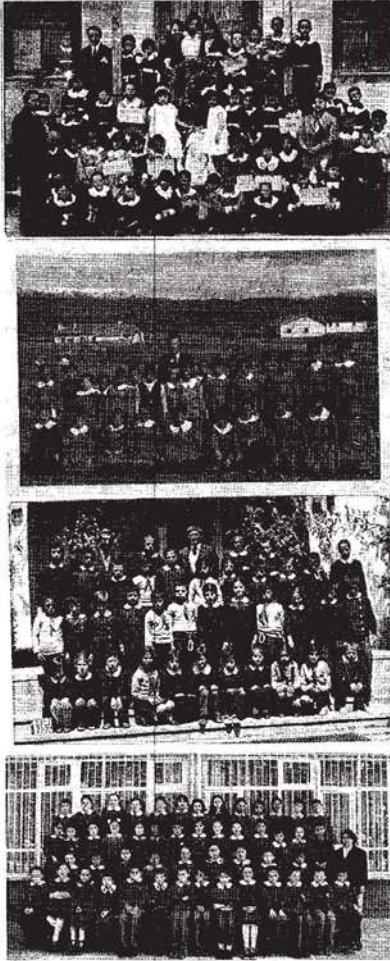
Fotoğrafik okumanın ilk adımlarında, kişiler basama-
ğındaki duruşsal belirtkelerin kimi göndermeleri -itaat,
disiplin, otorite gibi- içkinleştirdiğine tanıklık ettik.
Duruş göstereninin derin yapısından olabildiğince
kapsayıcı bir değerler dizgesi çıkardıktan sonra, onu
betimleyen bedensel dışavurumları kılık kıyafet
göndermeleriyle bütünlemek gerekir.

Kıyafet

Toplumsallıktan kültürelliğe, tarihsellikten simge-
selliliğe dek bir dizi kavram alanıyla ilişkili olan kılık
kıyafet olgusu, 'önlük' göstergesiyle okullu fotoğ-
raflara girer ve odak gösteren olarak eğretilenir. Ay-
rıca, otorite ve resmîlik imgesini dışa vuran 'ceket
kıravat'ı da başat kıyafet söylemi arasında saymak
gerekir; önlüğün kavram alanına ulanan 'forma' ile
'ceket kıravat'ın mütemmim cüzü olarak değeren-
dirilebilecek tayyör etek'i de kuşkusuz göz ardı et-
meden.

Önlüklerin eğitim ortamına katılma tarihi ne olursa
olsun fotoğrafik göstergeler, kimi gerekçelere da-
yandırılarak okul kıyafetine ilişkin ciddi ve yaptırı-
mı yüksek kararlar alındığını sezdiriyor. Kararlar
için temel gerekçe, ekonomik gelir düzeyi bakımın-

dan güçlükler yaşayan bir ülkenin yoksullaşmış yurttaşları arasında olası gelir uçurumlarının imhası ve olası ekonomik dengesizliklerin okullara yansımalarının engellenmesi olabilir. Ya da, daha yararlı bir amaçla, öğrencilerin okulda geçirdikleri sürede çeşitli eğitsel işleri kolaylıkla yapabilecekleri 'rahat bir kıyafet'in yeğlenmesi de olabilir. Öğrenciler bu kıyafetleriyle rahatlıkla koşup oynayabilir, bir iş elbisesi gibi sakınmadan kirlenebilir ve okul dönüşü kolaylıkla çıkarıp bir kenara bırakılabilirler. Yoksulluk ile birlikte 'kullanım kolaylığı' imgesini başlangıçta anıştırmakla birlikte, herkesçe aynı şekilde kullanıldığından öğrencilerin ruh sağlığını olumlu düzeyde etkileyeceği ve başkasının kıyafetine özenmekten kaynaklanacak olumsuz etkilenmelerden bu sayede korunmuş olacakları da öngörülmüş olabilir. Ayrıca, zenginlik ve yoksulluk gibi ekonomik değerler okul dışında tutulduğundan önlük aracılığıyla, belirli bir zaman diliminde de olsa, öğrencilerde aynılık sağlanmış, birbirleriyle aynı kıyafetleri giyen öğrencilerin eşitlik ilkesine duyarlı bireyler olması hedeflenmiş de olabilir.

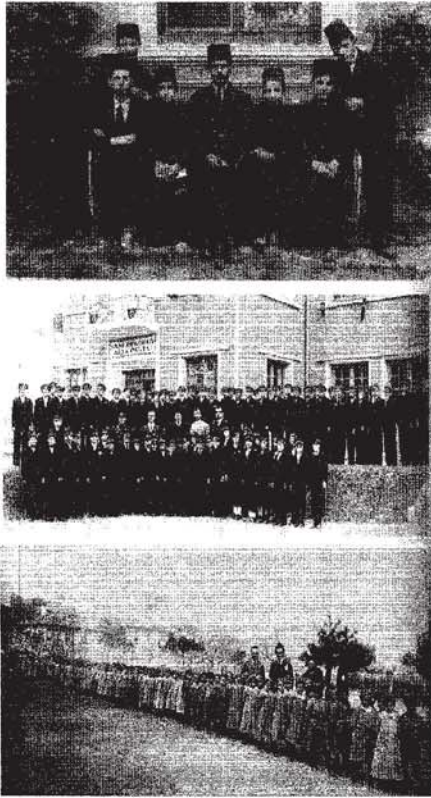


Sıradan bakışın kışkırttığı gerekçeler ne olursa olsun, fotoğrafik veriler simgesel düzeyde öngörülebilir olanın gerçeklik düzleminde bir vehim olabileceği göndermeleriyle doludur. Bir giysinin ortak kullanımıyla beliren eşitlikçi toplumsallaşma olgusu ve bu olguyu etkin biçimde okutan kıyafet tasarımı, türdeş olması gereken önlüklerin fotoğrafik görüntülerinin eşitlikten çok tektipleşmeyi öne çıkardığını gösteriyor. Birinin bir şeyler -simit, örneğin- alırken diğerinin alamaması gibi öğrenciler arasındaki eşitliği bozan görüngüsel bir olguyu görmezden gelsek ya da öznel tanıklıkları ötelese bile, önlükler tam da bu olguyu ifşa edecek görüntübirimler içerir. Tektipleş(tir)me çabalarına karşın, çerçevenmiş görüntülere atfınazar edilirse, kimi öğrencilerin yakası yokken kimisinin önlüğü olmadığı görülecek -önlüğü olmayanlar giyiniktirler!- ve bu yalın ayrımın yanı sıra, aynı sınıfta birbirinden çok farklı model ve kalitede önlük giyen başka öğrencilere de tanıklık edilecektir. Robadan büzgülü hamile elbisesini andıran, ütülü ya da kırışık, özenli ya da karışık dikişli, parlak ya da mat görünümlü, gri, siyah, mavi ve kırmızı renkli önlükler,¹¹ kolalı ya da dantelli yakalar ya da saçlara takılan çeşitli kurdele türleri, nihayet biri tırnak kontrolü için olmak üzere ceplerde -varsa çantalarda- korunan mendiller ya da değişik model ayakkabılar bir öğrenciyi diğerinden kolaylıkla farklılaştıracaktır.

Tek tip okul kıyafeti ya da okul kıyafetinde tektipleşme, ilk bakışta, öğrenciler arası eşitliği sağlıyor gibi görünmekle birlikte, zikrettiğimiz ayrıtlar ve fotoğrafların sathınazarı eşitleştirme niyetini yeterince teyit etmiyor. Öte yandan, okul kıyafeti için geliştirilen eşitlikçi anlayışın eski tarihlere dek uzandığı¹² ve fesli üniformaların sonraları yerlerini alacak olan önlük ya da diğer okul kıyafetlerine öncülük ettiği söylenebilir. Önlükten başka üniforma ya da formalarda Osmanlı'yı, Doğu'yu ve/ya da eski rejim'i eğretileyen 'fes' yerine Cumhuriyet'i, Batı'yı ve/ya da yeni rejim'i simgeleyen 'şapka'nın (ya da 'kep'in) kullanıldığını betimleyen fotoğraflar, tektip kıyafet olgusunun yeni bir tutum olmadığını gösterir; ama aynı zamanda, tektip kıyafetlerin zaman içinde dönüştürülmüş, yenilenecek yinelenmiş olduğunu teyit eder.

Kullanıldıkları günden bu yana, kendilerinden beklenen eşitlikçi yapıyı hissedemeyen tektip okul kıyafetlerinin -ister ilkokul ister lise düzeyinde ol-

sun- eşitlik sağlayıcı işlevleri yüzeysel kalmış görünmektedir. Kıyafetlerin tür ve şekillerinde yapılan küçük değişiklikler yardımıyla, doğası dışında kalması gereken ayrılık ya da farklılık imgesi tersine olarak ve ayırıcı varılmaksızın öne çıkmıştır. Milli bayramlarda, açılış ya da özel günlerde tertemiz ve aynı görünseler de felsefi ya da ideolojik düzeyde önceden tasarlanmış eşitlik imgesinin fotoğrafik gerçeklik düzleminde görünmediği aşikardır. Bununla birlikte, öğrencilerin gelir düzeyleri, köysel ya da kentsel kökenleri, ailesel aidiyetleri, kabaca tüm sosyo demografik özellikleri okullu fotoğraflardan belirgin biçimde alımlanabilmektedir.



Tektip kıyafetin tavizkar yapısını yeterince açık eden özel okul önlüklerinin ya da önlüğün yerini alan şık formaların yansıdığı fotoğraflar bu algı ortamına çekilecek olursa, yeni toplumsallaş(tır)ma düzeyindeki tektip önlük ile doğrudan karşılaşılan ve giderek iç-ötekileşen mevcut bir sınıflı toplumsal da okumak kolaylaşır.

Okullu fotoğraf evrenindeki tüm olası kıyafet değişikliği tahayyül edilince ise, gerek önlükler gerekse formaların, öğrencilere tam olarak eşitlik sunmadığı -forma ya da önlük olmadığında elbisesiz değillerdir!-, ama öte yandan, toplumsal ortamda onlara ta-

nırlık sağladığı ve öğrenci olmaklık kimliği kazandırdığı aşikardır.

2.

Okul fotoğraflarında odak görüntübirim olarak öne çıkan görsel aktörlerin söylemsel göndermelerini bütünleyen başka öğeler de anlatıya katılmaktadır kuşkusuz: uzam ve zaman. İkincil düzeyden bir değeri haiz gibi görünseler de uzamsal ve zamansal örgütleyiciler, birinin diğerinden bağımsız ya da birinin yokluğunda diğerinin işlem yapamadığı girişik bileşenlerdir. Kişi niteliği taşıyan görsel öğelere yoğunlaşırken fotoğrafik uzam ve zamanı ötelemek yeğlenebilir ya da kişiler düzeyinde değerlendirilebilirdi. Ancak, bu başat yapısal birimlere ayrı başlıklar altında yaklaşmak görsel anlatı düzeyinin bütünselliğini korumak bakımından daha uygun görünmektedir.

Çerçevesiz her fotoğraf yüzeyi, sınırlanmış gibi görünen sınırsız göndermeler bütünüdür ve uzlaşım-sal gerçeklikten tezahür etmiş kendi göndergesel gerçekliğini içkindir. Fotoğraf okuma bilgisi, diğer anlatı okumalarından ve dünya deneyiminden hiçbir biçimde kopamayacağından, ölü gibi görünen zaman ve donuk gibi görünen uzam da, aynı şekilde, nâzırın karşısına kendine özgü sınırsız göndermelerle çıkar. Bir önlüğün (düğmeler, kesim, dikiş, model, hatta terzi... gibi değişik göstergesel ve/ya söylemsel metinlerini dışarıda bırakarak) yalnızca renk göstereninin bile, alımlayıcıya, donuk uzam ile ölü zamanı canlıymışçasına yansıtması bundandır. Dönemin doğası ile çekim yerinin düzeni, kuşkusuz en az fotoğrafik aktörler kadar değerli ve fikir vericidir. Görüntülenen dönemi ve yeri kaydeden fotoğrafik imge yaşanan zamansal süreci ve yaşanıldıkça eskilemiş eskiyi kodlar, yansıtır; sonunda, uzam ve zamana ilişkin görsel dilini fotoğrafik nazarı seyri- ne sunar.

Yer ve Yerleşim

Okullu fotoğrafların uzamı kuşkusuz okul uzamıdır. Okul uzamını, 'o okul'u eğreteleyen ya da okulun kimliğini belirgin biçimde anıştıran 'ora' gösterenleri betimler. Fotoğrafik yüzey, aynı zamanda bir aidiyet göndergesi olarak 'bizim okulumuz' ya da 'onların okulu' imgesini nâzır için kurgular. Genellikle geçerli olan bu tercih, kimi zaman hedef okulun yakın çevresine yayılır ve uygun bir bahçe ya da uygun

bir alan kimi zaman formel bir okul uzamı haline gelir. Bu durum toplu çekimlerde fotoğrafın olmazsa olmazı ışığa doğru zahmetsizce yönelme isteğini gösterir. Açık uzamlar stüdyo hazırlıkları gerektirmediklerinden, zahmet ve maliyet açısından fotoğrafik uzama uygun görünmektedirler. Kapalı uzamlar, incelediğimiz çerçeve türü açısından, büyük ölçüde okullu fotoğrafın uzamı değildir.

Uzam örgütleyicilerinin kullanım ve denetimi ise, görsel havuzunun eşik bekçisi konumundaki fotoğrafçının -ve kaçınılmaz olarak, görüntüyü başkalaştıran mekanik çerçeveleme kodlarının- tercihiyle şekillenir.¹³ Fotoğraf çerçevesine girmesi istenen her uzamsal birim özenle seçilmesine rağmen okulun uzamsal kendiliğini de ister istemez dışlaştırır. Okullu bir fotoğrafın yerleşim göndermeleri, duruş ya da kıyafet gösterenlerinin dışında, uzam örgütleyicilerden de öğrenilir. Kentsel ya da köysel bir yerleşim yerine özgü coğrafi bir gönderme -dağlar, ağaçlar, bulutlar gibi- fotoğrafik yüzeye yansıyan uzamsal birimlerden kolaylıkla okunur, ama fotoğrafın gelişim ve yaygınlaşma süreci göz önüne alındığında, okullu fotoğrafı da ister istemez, tıpkı diğer fotoğraflar -düğün fotoğrafları, aile fotoğrafları,...- gibi kentleştirir. Okul fotoğrafları, bu sayede, 'büyük yerleşim yeri' eğretilmesini içselleştirir; köyese kıyasla her imkana kolay ulaşılabilme imgelemine öne çıkaran -fotoğraf çekirilebildiğine göre!- bir kentlik imgesini dışlaştırır.

Okullu fotoğraf uzamına her hangi bir yapay dekor eklenmesi çoğu kez gözlenmezken, kimi zaman kurumun ya da dönemin gösterenlerini tanımlayan birkaç tamamlayıcı öğenin yerleştirildiğine de tanıklık edilebilir. Başkaca bir dekor yerine doğal dekor ile yetinilmesi duruş ve kılık kıyafetteki standardizasyon ile uyumlu görünmektedir. Albenili ya da gösterişli olmayan doğal dekor tercihi, diğer kurucu bileşenlerle özdeş ve zamandaş olarak formellik imgesini destekleyicidir kuşkusuz -çerçeveye serpiştirilmiş dekorlar (örneğin renk renk çiçekler, turunculu sarılı fonlar,...), formelliği kısmen bozucu işlev üstlenebilir, ama bunu doğrulayıcı gösterenlere sıklıkla rastlanmaz.

Ayrıca, okullu fotoğraflar uzamında kimi zaman görülen yazısal göstergeler de, konjonktürel bir farklılaşmanın gösterenleri olarak uzamsal (ve zamansal) söylemi belirlerler. Arap harfli Türkçe ile Latin harf-

li Türkçe'nin ulandığı bu uzamlar, 'büyük bir değişim' imgelemine teyit ederken; aynı zamanda eskilik ve yenilik imgelerini de duyumsatırlar. Değişimin başat betimleyicileri olarak uzama yerleşmiş yazısal göstergeler, ulandıkları uzamlara kazandırdıkları kamu binası, devlet binası, kurum gibi keskin bir resmîlik imgesine karşın, aynı zamanda fotoğrafik aktörlerin kartviziti, aidiyetlerinin imzası ve kimliklerinin teyidi niteliğindedir.

3.

Fotoğrafik görüntü tıpkı kendisi gibi temsil ettiği nesnelere kurulu sınırlı uzamını olmazsa olmaz zamansal göndermelerle besler; bunu yaparken de anlamlama işlemi tamamlanmış olur. Sınırlandırılmış bir uzamı çerçeveleyen¹⁴ fotoğrafik yüzey, öyleyse kendi başına sınırlandırılmış bir zamanı temsil eder; fotoğrafik uzamda konumlanan tüm görsel birimleri böylelikle birleştirir. Parçalandığında birebir bütünlüğü olan birimler, fotoğrafik çerçeve bağlamında yeniden ve başkaca bir anlam için bütünlenir, yeniden anlamlama alanına bırakılırlar. Bu alan fotoğrafik bağlamdır. Fotoğrafik bağlam, çoğul nitelikli anlamsal birimlerin tekil nitelikli bir anlam alanına açıldığı, başka yerlerde aldıkları anlamın dışında başka bir anlama doğru yürüdükleri alandır. Zamanı bu alanı kuran başat öğelerden biri.

Fotoğraf bir yandan gerçekliği yansıtmaya çabasına girerken bir yandan onu örter kuşkusuz, ama aynı zamanda, örttüğü şeyi açığa vurmaya da girişir.

Fotoğraf bir yandan gerçekliği yansıtmaya çabasına girerken bir yandan onu örter kuşkusuz, ama aynı zamanda, örttüğü şeyi açığa vurmaya da girişir. Fotoğrafik yüzeyin derin yapıda örtülü kalmış gerçekliği ifşa etme eğilimi, perdelediği ya da maskeleydiği uzam ve zamanı bireşimsel biçimde okutmaya dener. Bağlamsal bilginin ayırdındaki görsel okur yüzeye yayılan görsel gösterenlerin tutarlılığını uzamın yanı sıra zamana da yönelerek sağlar; sonunda, fotoğrafik gerçekliğin anlatsal göndermelerini zamansal örüntüyü açıklayarak gerçekleştirir.

Süre ve Süreç

Okullu fotoğraflardan çeşitli dönemleri dışlaştıran

süre ve süreçlerin alımlanması çok kolay değildir. Okullu fotoğraflar için, öncelikle, iki tür zaman olusundan söz edilebilir. Birincisi, fotoğrafik tekniğe özgü zamandır ve fotoğraf tekniğine bağımlı olarak doğrudan çerçevelenen tekil görüntüden algılanır; alımlanması kolay, anlamlandırılması neredeyse imkansız bir özelliktir bu. Fotoğrafik yüzeyin zamansal gösterenleri gündüzün hangi vaktini temsil ettiğini kolaylıkla dışa vuramazken, mevsimi kısmen de olsa sezdirebilir örneğin. Teknik zaman, en azından ışığın en elverişli zamanını anıttırır. İkincisi ise fo-

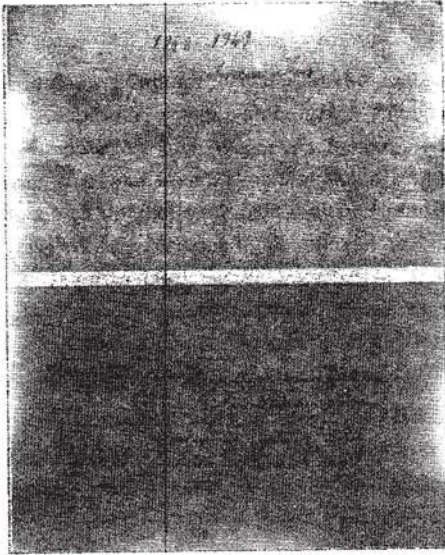
Tekil olarak okul uzamını belirleyen okul binaları ya da yakın çevreleri öğrencilere 'kurumsal bir aidiyet' giydirmekte ve 'köysellik', 'kentsellik', 'özellik', 'kamusallık' imgeleri bağlamında 'farklılık' olgusunu vurgulamaktadırlar.

toğrafların birlikte sundukları kronolojik zaman. Burada, süre akışı tahmini olmak kaydıyla algılanabilir niteliktedir. Örneğin bütüncemizi oluşturan fotoğraflar şöyle bir göz süzgecinden geçirilirse, yaklaşık yüzyılı aşkın bir dönemi betimledikleri hemen anlaşılır. Fotoğraflardaki kıyafet tasarımları ve renk düzenekleri ya da fotoğrafların renkli ya da siyah beyaz oluşları, yüzyılı adımlayan bir zamansal dilimi kanıtlamaya yeterlidir.¹⁵ Göz süzmeyi nazara çevirince, fotoğrafik aktörlerin tahmini yaşları bile saptanabilir -çocukluk ve ilk gençlik dönemleridir çoğu kez okunan. Uğraş alanı ve zamanına, öğrencilik dönemi imgesi egemendir. Öğretmenlik ve diğer yönetsel kimlikler bu dönemi bezeyen ardıl göndergeler olarak belirir yüzeyde.

Okul fotoğraflarındaki zamansal göndergeler, bilgisel ve anısal göndergeleri de sürekli yanlarında taşırlar. Örneğin, siyah beyaz fotoğrafa duruş sergileyen tüm aktörlere renkli fotoğrafa duranlara göre daha eski olmaklık nitelemesi giydirilir kolaylıkla. Ama, öte yandan, bir dersin fotoğraf çekileceği gerekçeyle iptali ve çocukların neşeyle bahçeye fırlamaları, ardından kısa bir süre sonra isteksizce derse dönmek zorunda kalmaları gibi görüngüsel çağrışımları ve yaşanmış muhayyel zamanları da öyküleştirebilir fotoğrafik zaman.

Zamansal açıdan fotoğrafın kendisi şimdidedir ama fotoğrafik zaman hiç kuşku yok ki şimdi algılanan ama şimdiye taşınamayan bir geçmiş zamandır.¹⁶ Fotoğrafik nazar, ister sıradan bir bakış ister etkin bir okuma niyeti içermiş olsun, yalnızca, geçmiş zamanın aralanma çabasını dışlaştırır; ayrıca, süresi ne olursa olsun fotoğrafik belleğin¹⁷ tanımladığı geçmiş(t)e bir yolculuğu gerektirir. Okullu fotoğrafın zaman gösterenleri ise, bu noktainazarda geçmişte kalmış okul günlerini anımsatma, eğitim öğretimin ilksel yapısı ya da eskil düzenini betimleme ve o dönem hakkında tanıklık ve bilgi üretme işini üstlenir -örneğin, önlük bir yandan kıyafet göstereni olarak öne çıkarken, öbür yandan kapsayıcı bir zaman kodunu belirginleştirir. Bunu yaparken, ayrıca, ötelenmiş ve ötekileşmiş bir görüntü olarak zamanın durdurulmadığını nazar edimi süresince nâzırın önüne koyar, deyim yerindeyse nâzırı zamanla yüzleştirmiş olur.

Geçmişini bilmek büyük oranda simgelere, kısmen de mitleşmiş olgulara tutunabilmekle olur, fotoğrafik zamana tutunmak da hiç kuşkusuz, fotoğrafik düzlemde vücut bulan yaşanmış geçmişe tutunmayı gerektirir. Yoksulluk, zenginlik, eşitlik, iktidar, itaat, sosyal değişme gibi bir dizi sosyo ekonomik ve kültürel olgu okullu fotoğraflardaki zamansal göndergeleri oluşturur ve fotoğrafik döneme tanıklığa çağırır. Şimdi mevcut olmayan geçmiş bir mevcudiyete yapılan tanıklık, anlamın demirlenmesi¹⁸ işlevi gören fotoğraf arka yüzlerindeki yazılar ile perçinlenir. "1948-49 Genç Öğretmeni iken" gibi kısa bir sözce ya da "25 Kanun-i Sani sene 338'de İstanbul Dar-ül Müallimine mühlük tatbikat son sınıf talebesine ilk defa olarak verdiğim Musahabat-ı Ahlâkiye dersi hatırası olmak üzere alınmıştır. 1)İtfah Efendi, 2)Sapip Efendi, 3)Süleyman Turan Efendi, 4)Muallim namzetlerinden Gaffar, 5)Fahrettin Efendi, 6)İshak Efendi, 7)Hilmi Efendi"¹⁹ gibi ayrıntısıyla yazılmış cümleler, özenle anılmış isimler anlamlama alanını belirginleştirir; o yılları, o zamanları ifade eder ve eğitimde yaşanan güçlükleri, idealist çabaları, çelişkileri, açmazları, fırsat eşitsizliklerini -bir yanda özel okulların konforu öbür yanda aynı derslikte beş sınıf birden eğitim veren okullar- yorgunluk, başarı, birliktelik sevinci, ayrılık hüznü, gelecek umutları gibi bir dizi gönderge önyüzdeki görsel bilgiyi pekiştirir, zamansal anlamı demirler.



Fotoğrafik zaman, tüm bunları yaparken bir bakıma tarih yapar, tarih yazar ve tarihsel süreç belirlemede öncül işlev üstlenir. Okullu fotoğraflardaki tüm zamansal veriler de kuşkusuz 'okul ve okul olgusu'nun tarihini öyküler.

Sonuç

Bir görsellik kurucusu olarak fotoğrafı ve fotoğrafik nazarı, giriş bilgileri olarak betimledikten sonra, okullu fotoğrafların söylemsel göndermelerini bir fotoğrafik türden hareketle saptamaya çalıştık. Üç düzeyli bir etkin okuma işleminden sonra elde ettiğimiz veriler sonul bir çıkarsama amacıyla derlenecek olursa, öncelikle, onların yalnızca anısal bir değer taşımadıkları, aynı zamanda psiko-sosyo-kültürel iletileri de içkinleştirdikleri ifade edilmelidir. Bu yapıldıktan sonra, fotoğrafik anlatının anlamsal yapısını belirleyen fotoğrafik kişilerin, fotoğrafik uzamın ve fotoğrafik zamanın ortaklaşa olarak ürettiği söylemi sonuçta kabaca değerlendirmek ve sonul bir çıkarsamaya varmak mümkündür:

- Okullu fotoğraflarda öğrenciler, başat fotoğrafik aktör olarak öne çıkarken, duruşlarıyla 'itaat', 'disiplin', 'resmilik', 'formellik', 'otorite' gibi bir dizi imgeyi görsel metne taşımaktadırlar. Kıyafetleriye, duruşlarını destekleyici niteliktedir ve 'sıradanlık', 'aynılık', 'tektipleşme', 'eşitlik', 'bathlaşma', 'kimlik üretimi' gibi imgelerle betimlenmektedirler;
- Okullu fotoğraflarda zamansal yapı oldukça yalın bir görünüm sunmaktadır. Tekil olarak okul uzamını belirleyen okul binaları ya da yakın çevreleri öğrenicilere 'kurumsal bir aidiyet' giydirmekte ve 'köysel-

lik', 'kentsellik', 'özellik', 'kamusallık' imgeleri bağlamında 'farklılık' olgusunu vurgulamaktadırlar. Ayrıca, okul uzamı, 'resmilik' olgusu bağlamında fotoğrafik aktörlerle dayanışktır;

- Okullu fotoğrafların zamansal göndermeleri bir yüzyıla sınırlı gibi görünmekle birlikte tüm zamanların değişim serüvenini anıştırması bakımından sınırsız kabul edilmelidir. Ancak yalnızca sınırlar içinde bile 'büyük bir değişim'in kanıtı, eskilik ve yenilik bağlamında 'eğitim öğretim kararlar'ını betimleyicidir. Yüzyıllık bir geçmişte yaşanan sosyo kültürel ve siyasal değişimin zamansal süreçte gerçekleştiğini vurgularken 'değişen'i de belirginleştirir. 'Resmilik' bu kez zamansal göndermelere katışır ve 'değişen görüş'ü tavsif eder. Zamansal göndermeler en yalın düzeyde, 'çocukluk dönemi' ile 'zamanın tutulamayışı' gibi imgeleri de içselleştirir.

Tam anlamıyla göndermenin fıskırması²⁰ olan okullu fotoğraflar, diğer fotoğraflar gibi neyin artık olmadığını söylemez, o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayırım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimiz, belleğin nostaljik yolunu değil, bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğin yolunu izler; fotoğrafın özü, temsil ettiği nesneyi açıklamasıdır çünkü,²¹ suya düşen taş eğretilemesinde olduğu gibi. Taş suya atılsa da atılmasa da su vardır. Taş yalnızca suyun halini değiştirir, dalga yapar. Dalga suyundur, görselin olduğu kadar.²² Dalgaya nazar suya nazardır. Fotoğraf da istenilen doğrultuda tasarrufta bulunulabilecek iletileri serbest ve deneyimlenmiş nazara böyle bırakır –donanımlı nazar da, fotoğrafın asla yansız olmadığını²³ ve hem fotoğrafik kurucuların iletilerinin hem de biz-zat fotoğrafın doğasına özgü iletilerin muhatabı olduğunu bilir.

Okullu fotoğraflara atfınazar ederken, okul ve okul olgusuna ilişkin tümükapsayıcı bulguları bu yaklaşımın izinde ve (yaşanmış) nesnel gerçeklikten kopmadan irdeledik; ve bütünceden hareketle kişiler, uzam ve zamandan oluşan anlatı evrelerine tanıklık ettik. Sıradan bir fotoğraf karesinin ne denli güçlü bir bilgi dağarıyla yüklü olduğunu sezdirirken, onun kendi gerçekliğinin dışında engin bir görsel gerçekliği de içkin olduğunu ayımsadık. Okullu bir fotoğraf bu noktainazarda artık bir fotoğraf değil, 'çocukluk', 'resmilik', 'değişim', 'itaat', 'eşitlik', 'zenginlik', 'yoksulluk',... imgelerinin taşıyıcısı ve sonun-

da bütüncül bir eğitim öğretim serüveninin görsel ifadesidir. ■

dipnotlar

- ¹ Anlatı'dan, kabaca, olay örgüsünü oluşturan ve eyleme katılan işlevsel birimlerin aralarındaki ilişkileri ve bu ilişkilerin yarattığı anlam evreni (anlatının anlam boyutu) ile öyküleme zincirini (anlatının görsel sözdizim boyutu) anlamak gerekir. Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, İstanbul, Kaf Yayıncılık, 1999, s.28.
- ² Güncel terimlerin algılanmasını kolaylaştırmak için ayrıca aldığımız 'lafız' ve 'delalet'in, Saussure'ün XX. yüzyılın başlarında dilbilim alanına kazandırdığı 'gösteren' ve 'gösterilen' terimlerine benzeşik biçimde yüzyıllar öncesinde İbn Sina tarafından kullanılıyor olması ilginçtir. Bkz. İbn Sina, *Kitâbu 'ş-Şifa Yorum Üzerine*, Çeviri: Ömer Türker, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2006, s.4.
- ³ Fotoğrafik tasarım, bakaçtan (vizör) bakıldığı zaman karışık olarak duran objelerin belli bir düzene sokulmasıdır. Güler Ertan, *Fotoğraf Sözlüğü*, İstanbul, Afa Yayıncılık, 1994, s.77-79.
- ⁴ Görsel de dahil olmak üzere, "bir metni okumak, çözmek, o metnin ayırıcı bir özelliği varsa 'anamlı'dır". Mehmet Rifat, *Homosemioticus*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.27.
- ⁵ *Teyellenme* (suture) terimi J.A. Miller'ındır ve özdeşleşmeden farklı olarak, kurgulanmış bir dil içinde kendini yalnızca temsili olarak var eden öznenin söz ya da söylem zinciriyle ister istemez ilişki kurmasını ifade eder. Jacques Alain Miller, "Suture (elements of the logic of the signifier)", Screen, Sayı 18, 1978, in www.lacan.com/symptom8_articles/miller8.html, 13.08.2008; ayrıca bkz. Orhan Tekelioğlu, "Bir Lacan Okuması", *Yazko Felsefe Yazıları*, Sayı 7, 1982, in www.felsefelik.com/yazkofelsefe/7/yf_099.pdf, 13.08.2008.
- ⁶ Crary bu ayrımı izleyici (spectator) bakışı ile gözlemci (observer) bakışı biçiminde tavsif eder. Bu ayrıma nüfuz edebilmek için bkz. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, Çeviri: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.18,19.
- ⁷ Görünen ile görünmeyen arasında salınan bir varlıktır ikona; görünmeyenin gösterenidir. Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.8
- ⁸ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çeviri: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.14.
- ⁹ Göz teması, kendini görme için olmazsa olmazdır; görüş dilinin teyidi ve görüş sahibinin varoluşsal tespiti için kaçınılmaz gerekliliktir. Göz kendine nazar edemediğinden, kendini göremez ve kendi nazarının doğrudan nesnesi de olamaz. Kendini görememe aciziyeti, içe nazar ya da içi görme bağlamında 'gönül gözü' ya da 'kalp gözü' gibi terimleri doğurur. Benzer görüşlerin ayrıntısı için Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkisos Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak* Yüz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s.64-80.
- ¹⁰ Daha sonra tanıklık edilecek fotoğrafik görüntü asla başlangıçtaki kaynak-görüntü olmayacak; ortamın tüm sınırlamalarıyla sadece bir temsil, kaynak-görüntünün temsili olacaktır. Hatta alımlayıcı yalnızca fotoğrafik imgeyi gördüğünden çevrenin toplam kuşatıcılığını da deneyimleyemeyecektir. Örneğin, kayıt anındaki olası rüzgarı, yağmuru, güneşi hissedemeyecek ve çiçeklerden yayılan kokuyu yakalayamayacaktır. Darlly Jones, "Görmeden Kavrayışa Fotoğraf Felsefesi Üzerine", *Makalat*, Sayı 2, 1999, s.100.
- ¹¹ 1940'lı yıllarda önlükler önce gri idi, sonra siyahlaştı. Bu durum 1970'li yılların sonlarına dek sürdü. 80'li yıllarda maviye dönüştü. Ana sınıflarına kırmızı uygun görüldü. Gri, siyah, mavi ve kırmızı renklerin öğrencilerin üzerinde bıraktığı etki ise ayrıca incelenmek değerindedir.
- ¹² II. Meşrutiyet'ten sonra 'hürriyet, müsavat, uhuvvet (özgürlük, eşitlik, kardeşlik)'in okullu fotoğraflarda da dillendirildiğine tanıklık ediyoruz. Necdet Sakaoglu, *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s.137.
- ¹³ Fotoğraf makinesi düşünemez çünkü. Yargılama, seçme, düzenleme, dahil etme, dışlama ve yakalama ile ilgili her şey fotoğrafçı aracılığıyla gerçekleşmek zorundadır. Mary Price, *Fotoğraf Çerçevedeki Gizem*, Çeviri: Ayşenaz ve Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.15; Ancak, öte yandan, fotoğrafçı ne kadar usta olursa olsun ve modeline ne kadar dikkatli poz verdirirse verdirsin, fotoğraf makinesine seslenen dünya yine de gözümüze seslenenden farklı olacaktır. Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çeviri: Ali Cengizkan, İstanbul, YGS Yayınları, 2002, s.11.
- ¹⁴ Sınırlı çerçeve, görüntüyü görüntü olmayan şeyden ayıran, görüntünün alanını belirleyerek görüntüyü durduran ve 'çerçeve dışı'nı var eden şeydir. Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Editions Nathan, 1990, s.108.
- ¹⁵ Çünkü fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf belli bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilemez kanıtıdır. Fotoğraf hep "oradaki" bir şeyi göstermek ister. Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çeviri: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1999, s.22.
- ¹⁶ "Bütün fotoğraflar geçmişe dairdir, yine de onlarda geçmişin bir kesitinin âni öyle bir yakalanmıştır ki canlı bir geçmişten farklı olarak onu şimdiki zamana taşımanın hiçbir yolu yoktur. Her fotoğraf bize iki mesaj taşır: Fotoğrafi çekilen olayla ilgili bir mesaj ve bir süreksizlik şokunu yansıtan bir mesaj". John Berger ve Jean Mohr, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, Çeviri: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, s.78.
- ¹⁷ Fotoğrafik bellek, hiçbirşeyi unutmayan, görsel deneyimimizin mükemmel, kalıcı bir kaydını içeren bir belleği ima eder. Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, Çeviri: Gürol Koca, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.166.

¹⁸ Demirleme (ancrage) terimi Barthes'indir.

¹⁹ Bir öğretmenin öğrencilerine, gıyaplarında, 'efendi' biçimindeki hitabı -yüzlerine karşı da böyle bir hitap muhtemeldir, dönemin nezaket anlayışını serd eden zarif bir sosyo kültürel örnek niteliğindedir.

²⁰ Roland Barthes, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çeviri: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1996, s.77

²¹ agy., s.81.

²² Ancak hemen hatırlamak gerekir ki, fotoğrafik görsel, nesnel gerçekliğin hakiki karşılığı değildir ve gerçekliğin yalnızca ipuçlarını verir, kendisini değil. Ayrıca, "imge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir". Görüşün açılımı ve eleştirisi için bkz., Zeynep Sayın, agy., s.14.

²³ Laurent Gervereau, *Voür Comprendre Analyser les Images*, Paris, Editions La Decouverte, 1994, s.135.

kaynakça

Darlıy Jones, "Görmeden Kavrayışa Fotoğraf Felsefesi Üzerine", Makâlât, Sayı 2, 1999.

Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, Çeviri: Gürol Koca, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkisos Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

Güler Ertan, *Fotoğraf Sözlüğü*, İstanbul, Afa Yayıncılık, 1994.

İbn Sina, *Kitâbu's-Şifa Yorum Üzerine*, Çeviri: Ömer Türker, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2006.

Jacques Alain Miller, "Suture (elements of the logic of the signifier)", *Screen*, Sayı 18, 1978, in www.lacan.com/symptom8_articles/miller8.html, 13.08.2008.

Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Editions Nathan, 1990.

John Berger ve Jean Mohr, *Anlatmanın Başka bir Biçimi*, Çeviri: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, Çeviri: Elif Dal-deniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

Laurent Gervereau, *Voür Comprendre Analyser les Images*, Paris, Editions La Decouverte, 1994.

Mary Price, *Fotoğraf Çerçevdeki Gizem*, Çeviri: Ayşenaz ve Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Mehmet Rifat, *Homosemioticus*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, İstanbul, Kaf Yayıncılık, 1999.

Necdet Sakaoğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.

Orhan Tekelioğlu, "Bir Lacan Okuması", *Yazko Felsefe*

Yazıları, Sayı 7, 1982, in www.felsefelik.com/yazkofelsefe/7/yf_7_099.pdf, 13.08.2008.

Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çeviri: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.

Roland Barthes, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çeviri: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1996.

Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çeviri: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1999.

Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, Çeviri: Ali Cengizkan, İstanbul, YGS Yayınları, 2002.

Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Görseller,

- Necdet Sakaoğlu, *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*, s. 109, 133, 161, 226 ve 252'den,
- Adapazarı Büyükşehir Belediyesi, *Dünden Bugüne Adapazarı Belediyesi*, Adapazarı, ABB Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2004, s.143 ve 150'den,
- Fikret Hakan, kişisel arşiv'den,
- Mete Çamdereli, kişisel arşiv'den, alınmış ve metne tarihsel öncelikleri gözetilerek sıralanmışlardır.