

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI

**BELGESEL FOTOĞRAF VE FOTORÖPORTAJ
YÖNTEMİ BAĞLAMINDA “İSTANBUL SURLARI”**

Yüksek Lisans Eser Metni

Çağrı İşbilir

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI

**BELGESEL FOTOĞRAF VE FOTORÖPORTAJ
YÖNTEMİ BAĞLAMINDA “İSTANBUL SURLARI”**

Yüksek Lisans Eser Metni

Çağrı İŞBİLİR

Danışman: Prof. Dr. Oktay ÇOLAK

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Çağrı İşbilir

Ana Sanat Dalı : Fotoğraf

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Oktay Çolak

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Eser-Metin – Nisan 2024

Anahtar Kelimeler : Belgesel Fotoğraf, Fotoröportaj

ÖZET

Nesneden yansıyan ışığın duyarlı yüzey üzerinde sabitlenmiş fiziksel izi olan fotoğrafik kayıtlar, nesne ile kurulan bu nedenli (fiziksel) ilişkinin doğası gereği varlığa kanıt oluşturarak gerçeklik iddiasında bulunur ve doğası gereği her fotoğraf, türü ve amacı ne olursa olsun bir belge olarak kanıt işlevi üstlenir. Bu temel iddiaya dayalı bir üretim pratiği olan belgesel fotoğraflar için yaygın olan inanç, gerçek yaşamı gösteren ve bunu gösterirken onun gerçekliğini bozmayacak şekilde doğrudan aktaran fotoğraflar olduğu yönündedir. Zamanının toplumsal yapısına, insanların yaşamına yapılan tanıklık sonucu ortaya çıkan belgesel fotoğrafların güvenilir kaynaklar olarak diğer fotoğraf türlerine kıyasla gerçekliğe en yakın temsili sunması beklenir. Ancak fotoğrafik görüntülerin doğruluğundan henüz şüphe duyulmadığı ilk dönemlerden başlayarak günümüze kadar geçen süreçte kanıt niteliği taşıyacak fotoğraflar dahi çekim aşamasında sahne yönetimiyle, baskı aşamasında fotoğrafçının yorumuyla, yayınlanma aşamasında ise hangi bağlamda sunulduğuyla müdahaleye açık bir yapıdadır ve fotoğrafın anlamı tüm bu aşamalardaki öznel tercihlere bağlı olarak değiştirilebilir. Fotoğrafçının kimliğiyle sürece aktif olarak dâhil olduğu belgesel fotoğraf pratiğinde, bir amaç doğrultusunda mesaj içerme kaygısıyla anlatımcı bir işlev üstlenilir ve gerçeklik fotoğrafçının gözünde yeniden kurgulanarak sunulur.

Gerçekliğin yaratıcı bir şekilde temsili olan belgesel anlatıların, taşıdığı anlamları ve duyguyu bütünlüklü olarak ortaya çıkarabilmesi için sıklıkla başvurulan yöntem fotoröportaj oluşturmaktır. Fotoröportaj yöntemiyle ele alınan herhangi bir konu çeşitli boyutlarıyla incelenerek konunun farklı öğelerini içeren bir dizi fotoğraf, dergi veya gazete sayfalarına birbiriyle anlamsal bir bağlantı kuracak ve hikayenin devamlılığını sağlayacak şekilde yerleştirilir ve bu fotoğraflara eşlik eden metin ve altyazılarla konuya boyut kazandırılır. Bir fotoröportaj oluşturmak; sadece fotoğraf çekmekle bitmeyen, derinlemesine bir araştırmayı gerekli kılan, konuyla kurulan yakın ve uzun süreli ilişkinin sonucu olarak ele alınan hikayenin gelişimsel sürecini neden sonuç ilişkisiyle gözler önüne seren bir anlama ve anlamlandırma işidir. Bu nedenle fotoröportajlar, fotoğrafçının yaratıcı bakış açısını dâhil ederek konuya müdahil olduğu yoruma açık üretimler olarak, düşündürücü ve dönüştürücü bir potansiyele sahiptir.

Bu eser metin çalışmasına konu olan İstanbul surlarının geleceğe nasıl taşınabileceğini ve sosyo-kültürel açıdan surların İstanbul için günümüzde ne ifade ettiğini sorgulayan belgesel fotoğraf projesi, yedi yıla yayılan bir çalışmanın sonucunda, her biri kendi içinde konu bütünlüğü taşıyan on farklı fotoröportajdan oluşan bir dergi olarak tasarlanmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Çağrı İşbilir

Field : Photography

Supervisor : Prof. Dr. Oktay Çolak

Degree Awarded and Date : Master of Fine Arts – April 2024

Keywords : Documentary Photography, Photo Reportage,
Photographic Essay

ABSTRACT

Photographic records, which are the physical trace of the light reflected from the object fixed on the sensitive surface, claim reality by creating evidence of existence due to the nature of this causal (physical) relationship established with the object, and by its nature, every photograph, regardless of its type and purpose, assumes the function of evidence as a document. The prevalent belief regarding documentary photographs, which are based on this fundamental claim, is that they are images showing real life and directly conveying it without distorting its reality. Documentary photographs, which emerge as a result of witnessing the social structure of their time and the lives of people, are expected to offer the closest representation to reality compared to other types of photographs as reliable sources. However, from the early stages when there was yet no doubt about the accuracy of photographic images to the present day, even photographs that would serve as evidence have been susceptible to intervention, be it through staging during shooting, the photographer's interpretation during printing, or the context in which they are presented during publication, and the meaning of the photograph can be altered depending on subjective preferences at all these stages. In documentary photography practice, in which the photographer actively engages with the process through their identity, a narrative function is assumed with the concern of containing a message towards a purpose, and reality is presented by reconstructing it in the photographer's eyes.

In order for documentary narratives, which are creative representations of reality, to reveal the meanings and emotions they carry in their entirety, the most frequently used method is the photographic essay. With the photographic essay method, a subject is analysed in various dimensions and a series of photographs containing different elements of the subject are placed on the pages of magazines or newspapers in such a way as to establish a semantic connection with each other and ensure the continuity of the story, and the subject is given dimension with the text and subtitles accompanying these photographs. Creating a photographic essay is a work of comprehension and interpretation that does not end with just taking photographs, but requires an in-depth research, revealing the developmental process of the story that is handled as a result of the close and long-term relationship established with the subject, with a cause and effect relationship. Therefore, photographic essays, as productions open to interpretation in which the photographer's creative perspective is involved, possess thought-provoking and transformative potential.

The documentary photography project, which questions how the city walls of Istanbul, that are the subject of this thesis, can be carried into the future and what the city walls mean for Istanbul today from a socio-cultural point of view, is designed as a magazine consisting of ten different photo interviews, each of which has a subject integrity in itself, as a result of a study spread over seven years.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vi
ABSTRACT	iii
GÖRSEL LİSTESİ	vii
ÖNSÖZ.....	xv
GİRİŞ	1
2. FOTOĞRAF VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ	5
2.1. Belge Olarak Fotoğraf ve İlk Dönem Gerçeklik Algısı	6
2.2. Fotoğrafta Resimsel Etki ve ‘Doğrudan’ (Straight) Fotoğraf Yaklaşımı	15
2.3. Fotoğrafik İmgenin Belirtiselliği Ve Belirsizliği	25
2.4. Dijital Dönemde Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi	39
3. BELGESEL FOTOĞRAF	49
3.1. Kavram Olarak Belgesel Fotoğraf ve İlk Dönem Örnekler	50
3.2. Örneklerle Toplumsal Belgesel Fotoğraf Anlayışı.....	59
3.3. Belgesel Fotoğrafçılık ve Haber Fotoğrafçılığı Arasındaki Farklar.....	70
3.4. Belgesel Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi.....	73
3.5. Fotoröportaj Yöntemi ve Tarihsel Gelişim	91
3.6. W. Eugene Smith: Fotoröportajın Ustası	100
3.6.1. The Country Doctor (Köy Doktoru)	107
4. “İSTANBUL SURLARI” BELGESEL FOTOĞRAF PROJESİ.....	117
4.1. İstanbul Surları Fotoröportaj Dizisi	127
4.1.1. Kentin Zamansız Tanıkları.....	134

4.1.2. Gündelik Yaşam.....	143
4.1.3. Surlar ve Çocuklar	151
4.1.4. Kentsel Dönüşüm	159
4.1.5. Geri Dönüşüm	166
4.1.6. Tahribat ve Restorasyon	171
4.1.7. Sur Bostanları.....	177
4.1.8. Sur Dibi Sakinleri.....	184
4.1.9. Surlara Sığınmak.....	192
4.1.10. Surların Karanlık Yüzü	204
SONUÇ.....	214
KAYNAKÇA	216

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. “Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre”, Hippolyte Bayard, 1840.....	8
Görsel 2. Gaspard-Félix Tournachon (Nadar).....	11
Görsel 3. Julia Margeret Cameron.....	12
Görsel 4. Komüncüler	13
Görsel 5. “The Two Ways of Life” (Hayatın İki Yolu), Oscar Gustave Rejlander, 1857.....	16
Görsel 6. “Fading Away” (Solup Gitmek), Henry Peach Robinson, 1858.....	17
Görsel 7. “Gathering Waterlilies” (Nilüferleri Toplamak), Peter Henry Emerson, 1886	19
Görsel 8. Alfred Stieglitz.....	20
Görsel 9. “Wall Street”, Paul Strand, 1915	23
Görsel 10. Grup f/64.....	24
Görsel 11. “The Great Wave, Sète”, (Büyük Dalga), Gustave Le Gray, 1857.....	28
Görsel 12. “Animal Locomotion” (Hayvan Hareketleri), Eadweard Muybridge, 1887.....	29
Görsel 13. “Big Self-Portrait”, Chuck Close, 1967.....	31
Görsel 14. Ansel Adams.....	36
Görsel 15. “Cause of Death” (Ölüm Sebebi), John Hillard, 1974.....	38
Görsel 16. National Geographic, Vol.161, No.2	42
Görsel 17. Brian Walski dijital manipülasyon	45
Görsel 18. Ebu Garib Hapishanesi, 2003	46
Görsel 19. David Octavius Hill and Robert Adamson, Newhaven, 1843-47	54
Görsel 20. Edward Curtis	55
Görsel 21. August Sander.....	57
Görsel 22. Eugene Atget	58
Görsel 23. “Bayard Sokağı'ndaki gecekondu sakinleri”, Jacob Riis, 1889	63
Görsel 24. Lewis Hine.....	64

Görsel 25. “Göçmen Anne”, Dorothea Lange, Kaliforniya, 1936.....	66
Görsel 26. Chisso Şirketi’nin kimyasal atıkları, W. Eugene Smith, 1972 & Görsel 27. Minamata hastalığının bir kurbanı W. Eugene Smith, 1971	69
Görsel 28. Roger Fenton	74
Görsel 29. “Ölümün Gölgesi Vadisi”, Roger Fenton, 1855	75
Görsel 30. “Ölüm Hasadı”, Timothy O’Sullivan, 1863	76
Görsel 31. “Bir Asi Keskin Nişancının Yuvası”, Alexander Gardner, 1863.....	77
Görsel 32. “Kafatası”, Arthur Rothstein, Güney Dakota, 1936	79
Görsel 33. “Toz fırtınasından kaçış”, Arthur Rothstein, Oklahoma, 1936.....	80
Görsel 34. Henri Cartier Bresson	81
Görsel 35. “The Falling Soldier” (Düşen Asker), Robert Capa, 1936	83
Görsel 36. “Hotel de Ville’deki Öpücük”, Robert Doisneau, 1950.....	84
Görsel 37. “Many are Called”, Walker Evans, 1938-1941	85
Görsel 38. “D-Day çıkarması sırasında Omaha Plajı”, Robert Capa, 1944	86
Görsel 39. Robert Doisneau, Paris, 1958	88
Görsel 40. “Sel, mağdurlarını ekmek kuyruğunda bıraktı.”, Margaret Bourke-White, 1937.....	89
Görsel 41. W. Eugene Smith, Haiti, 1959	90
Görsel 42. Amerikan askeri tarafından bulunan yaralı ve ölmek üzere olan bebek, W. Eugene Smith, 1944 & Görsel 43. Pasifik Harekâtı sırasında Okinawa Muharebesi’nde ABD hava savunma topları, W. Eugene Smith, 1945	102
Görsel 44. “Cennet Bahçesine Yürüyüş”, W. Eugene Smith, 1946	103
Görsel 45. “Kremmling’den Dr. Ernest Ceriani, bakımsız bir bahçede büyüyen yabancı otların arasından geçerek bir hastasını ziyarete gidiyor.”, W. Eugene Smith, 1948	108
Görsel 46. Köy Doktoru’na ait kontakt baskı, 1948.....	109
Görsel 47. Köy Doktoru fotoröportajının ikinci ve üçüncü sayfası	110
Görsel 48. Köy Doktoru fotoröportajının dördüncü ve beşinci sayfası.....	111

Görsel 49. Köy Doktoru fotoröportajının altıncı ve yedinci sayfası	112
Görsel 50. Köy Doktoru fotoröportajının sekizinci ve dokuzuncu sayfası	114
Görsel 51. Köy Doktoru fotoröportajının onuncu ve on birinci son sayfaları.....	115
Görsel 52. Köy Doktoru’na ait kontakt baskı, 1948.....	116
Görsel 53. Dergi ön kapak.....	133
Görsel 54. Dergi arka kapak.....	133
Görsel 55. İstanbul Surları_1.....	134
Görsel 56. İstanbul Surları_2.....	135
Görsel 57. İstanbul Surları_3.....	135
Görsel 58. İstanbul Surları_4.....	136
Görsel 59. İstanbul Surları_5.....	136
Görsel 60. İstanbul Surları_6.....	137
Görsel 61. İstanbul Surları_7.....	137
Görsel 62. İstanbul Surları_8.....	138
Görsel 63. İstanbul Surları_9.....	138
Görsel 64. İstanbul Surları_10.....	139
Görsel 65. İstanbul Surları_11.....	139
Görsel 66. İstanbul Surları_12.....	139
Görsel 67. İstanbul Surları_13.....	140
Görsel 68. İstanbul Surları_14.....	140
Görsel 69. İstanbul Surları_15.....	141
Görsel 70. İstanbul Surları_16.....	141
Görsel 71. İstanbul Surları_17.....	142
Görsel 72. İstanbul Surları_18.....	142
Görsel 73. İstanbul Surları_19.....	142

Görsel 74. İstanbul Surları_20.....	143
Görsel 75. İstanbul Surları_21.....	143
Görsel 76. İstanbul Surları_22.....	144
Görsel 77. İstanbul Surları_23.....	144
Görsel 78. İstanbul Surları_24.....	144
Görsel 79. İstanbul Surları_25.....	145
Görsel 80. İstanbul Surları_26.....	145
Görsel 81, Görsel 82. İstanbul Surları_27-28.....	146
Görsel 83. İstanbul Surları_29.....	146
Görsel 84, Görsel 85. İstanbul Surları_30-31	146
Görsel 86. İstanbul Surları_32.....	147
Görsel 87. İstanbul Surları_33.....	147
Görsel 88. İstanbul Surları_34.....	148
Görsel 89. İstanbul Surları_35 & Görsel 90. İstanbul Surları_36	148
Görsel 91. İstanbul Surları_37.....	149
Görsel 92. İstanbul Surları_38.....	149
Görsel 93, Görsel 94. İstanbul Surları_39-40	149
Görsel 95. İstanbul Surları_41.....	150
Görsel 96. İstanbul Surları_42.....	150
Görsel 97. İstanbul Surları_43.....	150
Görsel 98, Görsel 99, Görsel 100, Görsel 101. İstanbul Surları_44-45-46-47	151
Görsel 102, Görsel 103, Görsel 104, Görsel 105. İstanbul Surları_48-49-50-51	152
Görsel 106. İstanbul Surları_52.....	152
Görsel 107. İstanbul Surları_53.....	153
Görsel 108. İstanbul Surları_54.....	153

Görsel 109, Görsel 110, Görsel 111. İstanbul Surları_55-56-57.....	154
Görsel 112, Görsel 113, Görsel 114. İstanbul Surları_58-59-60.....	155
Görsel 115, Görsel 116, Görsel 117. İstanbul Surları_61-62-63.....	156
Görsel 118, Görsel 119, Görsel 120. İstanbul Surları_64-65-66.....	157
Görsel 121. İstanbul Surları_67.....	158
Görsel 122. İstanbul Surları_68.....	158
Görsel 123. İstanbul Surları_69.....	159
Görsel 124. İstanbul Surları_70.....	160
Görsel 125. İstanbul Surları_71.....	160
Görsel 126. İstanbul Surları_72.....	160
Görsel 127. İstanbul Surları_73.....	161
Görsel 128. İstanbul Surları_74.....	161
Görsel 129. İstanbul Surları_75.....	162
Görsel 130. İstanbul Surları_76.....	162
Görsel 131, Görsel 132. İstanbul Surları_77-78.....	163
Görsel 133. İstanbul Surları_79.....	163
Görsel 134, Görsel 135, Görsel 136, Görsel 137, Görsel 138. İstanbul Surları_80-81-82-83-84.....	164
Görsel 139, Görsel 140, Görsel 141, Görsel 142. İstanbul Surları_85-86-87-88.....	165
Görsel 143. İstanbul Surları_89.....	166
Görsel 144. İstanbul Surları_90.....	167
Görsel 145. İstanbul Surları_91.....	167
Görsel 146. İstanbul Surları_92.....	167
Görsel 147, Görsel 148, Görsel 149. İstanbul Surları_93-94-95.....	168
Görsel 150. İstanbul Surları_96.....	169

Görsel 151. İstanbul Surları_97.....	169
Görsel 152, Görsel 153, Görsel 154. İstanbul Surları_98-99-100.....	170
Görsel 155, Görsel 156, Görsel 157. İstanbul Surları_101-102-103.....	172
Görsel 158. İstanbul Surları_104 & Görsel 159. İstanbul Surları_105.....	172
Görsel 160. İstanbul Surları_106.....	173
Görsel 161. İstanbul Surları_107.....	173
Görsel 162, Görsel 163, Görsel 164, Görsel 165. İstanbul Surları_108-109-110-111.....	174
Görsel 166. İstanbul Surları_112.....	175
Görsel 167, Görsel 168. İstanbul Surları_113-114.....	175
Görsel 169, Görsel 170. İstanbul Surları_115-116.....	176
Görsel 171, Görsel 172. İstanbul Surları_117-118.....	176
Görsel 173. İstanbul Surları_119.....	177
Görsel 174. İstanbul Surları_120.....	177
Görsel 175, Görsel 176. İstanbul Surları_121-122.....	178
Görsel 177. İstanbul Surları_123.....	179
Görsel 178. İstanbul Surları_124.....	179
Görsel 179. İstanbul Surları_125.....	179
Görsel 180, Görsel 181. İstanbul Surları_126-127.....	180
Görsel 182, Görsel 183, Görsel 184, Görsel 185. İstanbul Surları_128-129-130-131.....	181
Görsel 186. İstanbul Surları_132.....	182
Görsel 187. İstanbul Surları_133.....	183
Görsel 188. İstanbul Surları_134.....	183
Görsel 189. İstanbul Surları_135.....	183
Görsel 190. İstanbul Surları_136.....	184
Görsel 191, Görsel 192. İstanbul Surları_137-138.....	185

Görsel 193. İstanbul Surları_139.....	186
Görsel 194, Görsel 195. İstanbul Surları_140-141	186
Görsel 196. İstanbul Surları_142.....	187
Görsel 197. İstanbul Surları_143.....	187
Görsel 198, Görsel 199, Görsel 200, Görsel 201, Görsel 202. İstanbul Surları_144-145-146-147-148	188
Görsel 203. İstanbul Surları_149.....	189
Görsel 204. İstanbul Surları_150.....	189
Görsel 205, Görsel 206, Görsel 207. İstanbul Surları_151-152-153.....	190
Görsel 208, Görsel 209. İstanbul Surları_154-155	190
Görsel 210, Görsel 211, Görsel 212. İstanbul Surları_156-157-158.....	191
Görsel 213. İstanbul Surları_159.....	192
Görsel 214, Görsel 215, Görsel 216. İstanbul Surları_160-161-162.....	193
Görsel 217, Görsel 218. İstanbul Surları_163-164	194
Görsel 219. İstanbul Surları_165.....	195
Görsel 220. İstanbul Surları_166.....	195
Görsel 221, Görsel 222. İstanbul Surları_167-168	196
Görsel 223, Görsel 224. İstanbul Surları_169-170	197
Görsel 225, Görsel 226. İstanbul Surları_171-172	198
Görsel 227, Görsel 228, Görsel 229, Görsel 230, Görsel 231. İstanbul Surları_173-174-175-176-177	199
Görsel 232, Görsel 233. İstanbul Surları_178-179	200
Görsel 234. İstanbul Surları_180 & Görsel 235. İstanbul Surları_181	201
Görsel 236, Görsel 237, Görsel 238, Görsel 239, Görsel 240. İstanbul Surları_182-183-184-185-186.	202
Görsel 241, Görsel 242. İstanbul Surları_187-188	203

Görsel 243. İstanbul Surları_189.....	203
Görsel 244. İstanbul Surları_190.....	204
Görsel 245, Görsel 246, Görsel 247. İstanbul Surları_191-192-193.....	205
Görsel 248. İstanbul Surları_194.....	206
Görsel 249. İstanbul Surları_195.....	206
Görsel 250. İstanbul Surları_196.....	207
Görsel 251. İstanbul Surları_197.....	207
Görsel 252. İstanbul Surları_198.....	207
Görsel 253. İstanbul Surları_199.....	208
Görsel 254, Görsel 255. İstanbul Surları_200-201	209
Görsel 256, Görsel 257, Görsel 258. İstanbul Surları_202-203-204.....	210
Görsel 259. İstanbul Surları_205.....	211
Görsel 260. İstanbul Surları_206.....	211
Görsel 261. İstanbul Surları_207.....	212
Görsel 262. İstanbul Surları_208.....	213
Görsel 263, Görsel 264. İstanbul Surları_209-210.....	213

ÖNSÖZ

Suretlerini ve hikayelerini benimle paylaşarak projede yer alan her bir kişiye teşekkür ederim.

İstanbul surlarını odağına alan uzun soluklu ve oldukça kapsamlı bir içeriğe sahip olan belgesel fotoğraf projesini konulara bölerek farklı fotoröportajlar oluşturma fikrini veren, ayrıca tez çalışmasını birkaç sefer yapamayacağımı düşünerek her vazgeçtiğimde beni yatıştıran, motive eden ve her zaman ulaşılabilir olmasıyla bana hep güven veren tez danışmanım Prof.Dr. Oktay Çolak’a lisans ve yüksek lisans sürecinde yaptığı yol göstericiliği ve teze olan katkıları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimi boyunca fotoğrafa dair ufkumu genişleten, üzerimde emeği olan her bir hocama teşekkür ederim. Özellikle siyah-beyaz fotoğraf konusunda çok iyi bir noktaya gelmemi sağlayan Prof.Dr. Ergün Turan’a ayrıca teşekkür ederim.

Belgesel fotoğraf projesini çalıştığım yedi yıllık sürecin hemen hemen her aşamasında konuştuğum ve çılgın fikirlerine maruz kaldığım için fotoğrafçı arkadaşım Şenay Martinova’ya teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca kararlarımın hep arkasında olarak bana güvenen aileme teşekkür ederim. Tez çalışmasını gerçekleştirdiğim süreç boyunca hayatımı kolaylaştıran teyzem Serden Menekçi’ye ayrıca teşekkür ederim.

Çağrı İşbilir
İstanbul

1. GİRİŞ

İstanbul surlarını odağına alan uzun soluklu belgesel fotoğraf projesine dayanan bu eser metin çalışması, üç bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm tez çalışması kapsamında üretilen eserin kuramsal zeminini oluştururken son bölümde eserin içeriği, çalışma yöntemi ve amacı üzerinde durulmuş, ardından dergi olarak tasarımı yapılan esere yer verilmiştir.

Eser metin olarak çalışılan proje, belgesel fotoğraf pratiğine dayandığı için tezin ilk bölümünde fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinde durulmuş ve fotoğrafların mutlak doğru bilgi kaynakları olarak görülüp görülemeyeceği tartışılmıştır. Fotoğraf, insanlık tarihinde gerçeklikle olan ilişkimizi kökten değiştiren bir icat olmuştur. Fotoğrafın erken dönemine hâkim olan anlayış, üretim yöntemi gereği duyarlı bir yüzeyde ışığın bıraktığı maddi ve kalıcı bir iz olan fotoğraf ile temsil ettiği gerçeklik arasında bir özdeşlik olduğu şeklindedir. Ancak, bu algının ötesinde, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi derin ve karmaşıktır. Fotoğraf, icadıyla birlikte hem nesnel bir kayıt aracı hem de öznel bir dışavurum aracı olarak ele alınmıştır; dolayısıyla belge niteliği taşıdığı kadar, bir sanat eseri olarak da değer bulmuştur. Fotoğrafın temsil yeteneğine dair farklı söylemleri ele almak, gerçeklik kavramı ile fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihsel süreçte nasıl şekillendiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu nedenle birinci bölümde, fotoğrafta resimsel etki ve "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı gibi kavramlar üzerinde de durulmuştur. Ardından fotoğrafik imgenin belirtselliği ve belirsizliği konuları üzerinden hem fotoğraflardaki gerçeklik algısının temel dayanakları belirtilmiş hem de fotoğrafik imgelerin son derece öznel bakış açısıyla üretilmelerinden dolayı gerçeklik karşısında belirsiz kaldıkları vurgulanmıştır.

Birinci bölümün son kısmında, dijital dönemin fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Fotoğraf, dijital dönemle birlikte maddi ve kalıcı izi barındıran duyarlı yüzeyi artık yitirmiş ve dijital ortamda her türlü manipülasyona açık olan sayısal bir yapıya bürünmüş olsa da fotoğrafın gerçekliğin karşılığı olduğu yönündeki algı, günümüzde de yerleşik bir ön kabul olarak karşılığını bulmaktadır. Ancak fotoğrafların sadece mekanik yolla yapılan doğrudan kayıtlar olmaması, bu kayıtları

oluşturan bireylerin varlıklarını da yansıtan ürünler olması, izleyen için fotoğrafların belirsizliğine işaret etmektedir ve bu durum fotoğrafın icadından bugüne her dönem için geçerlidir. Tezin ikinci bölümünde üzerinde durulan belgesel fotoğraf pratiği de içinde bu belirsizliği taşıyan ve sanıldığıının aksine kesin olmaktansa esnek olan bir yapıya sahiptir.

Fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisini anlamak ve belgesel fotoğrafın bu ilişki içerisinde nasıl konumlandığını incelemek, bu tezin amaçladıkları arasındadır. Bu doğrultuda tezin ikinci bölümünde belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimine değinilirken bir yandan da kavram olarak belgesel fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişki irdelenmiştir. İnsana ve doğaya dair her türlü hikayenin ele alındığı, inandırma ve ikna etme temeline dayalı yaratıcı bir üretim pratiğine sahip olan belgesel fotoğrafçılık, toplumsal yaşam içerisinde güçlü bir anlatım aracı olarak öne çıkmaktadır. Belgesel fotoğrafların gücü, fotoğrafın gerçeklik ile doğrudan ilişkilendirilmesinde yatmaktadır. Ancak aynı dış gerçekliğin herkes tarafından farklı olarak fotoğrafik görüntülere dönüştürülebilir olması, ortaya çıkan görüntülerin görünen dünyanın birebir kopyası mı yoksa fotoğrafı çekenin gördüğü gerçeklik mi olduğu tartışmalarını beraberinde getirmektedir. Belgesel fotoğrafçı, içinde olduğu zamana ve mekana dair yaptığı gözlemlere dayalı olarak bazı çıkarımlarda bulunur ve nihayetinde bu yaşamsal gerçekliği kendine özgü bakış açısından fotoğrafları aracılığıyla yansıtır. Belgesel hikayeler, mesaj içermesi ve bilgiye dayalı iletişim sağlama işlevinin yanında, konuya dair kendi sözünü söylemek isteyen fotoğrafçının öznelliğiyle var olan gerçekliği yansıtmanın farklı bir yolunu sunarlar. Dolayısıyla belgesel hikayeler, gerçekliğin salt bir yeniden sunumu değil, onun yaratıcı bir şekilde temsilidir. Belgesel temsiller; bir yandan fotoğrafın belirtisel niteliğine dayalı güçlü bir güven duygusu vermekte, bir yandan da yaratıcı bir hikaye anlatısı taşıyarak izleyende dönüştürücü bir etki yaratma potansiyeline sahip olmaktadır.

Teze konu olan belgesel fotoğraf projesinde İstanbul surları ve çevresi ele alınırken yıllar içerisinde hem mimari açıdan hem de sosyo-kültürel açıdan yaşanan değişimler ortaya konarak bu iki alanın taşıdığı problemlere görünürlük sağlanmak istenmiştir. Ortak miras ögesi olarak tüm kent halkının sorumluluğunu taşıyan bir bölgeye dair aktif bir tanıklığın ürünü olan bu proje, toplumsal sorunların aktararak yaşanan olumsuzluklara

dikkatlerin çekildiği, böylece sorunların çözümüne dair tartışmaları başlatacak zeminin hazırlandığı toplumsal belgesel fotoğraf pratiğiyle de ilişki içerisindedir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde fotoğraf tarihinden örneklerle toplumsal belgeleri anlayışa da değinilmiştir. Ayrıca bu bölümde sık sık birbirine karıştırılsa da amaçladıkları, zamanla olan ilişkileri ve çalışma yöntemleri bakımından birbirinden ayrılmakta olan belgesel fotoğrafçılık ile haber fotoğrafçılığı arasındaki farklar vurgulanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde son olarak fotoröportaj yöntemi üzerinde durulmuştur. Yaratıcı bir hikaye anlatısı olarak ele alınan belgesel fotoğraf projesi, taşıdığı anlamı fotoröportaj yöntemiyle bütünlüklü bir şekilde görünür kılmaktadır. 1920'ler Almanya'sında haber fotoğrafçılığı disiplini ortaya çıkmış olan ve gelecek dönemlerde belgesel fotoğrafçılık pratiğinde de hikaye anlatmanın en etkili yöntemlerinden biri olarak kullanılan fotoröportaj yöntemiyle ele alınan herhangi bir konu, anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir dizi fotoğraf aracılığıyla ve bu fotoğraflara eşlik eden metin ve altyazılarla birlikte sunulur. Bu yöntem, ilerleyen dönemlerde Avrupa'dan ABD'ye taşınarak Life dergisinde yayınlanan çalışmalarla gelişimini sürdürmüş ve türün en nitelikli örnekleri burada ortaya konmuştur. Bu noktada yaptığı çalışmalarla fotoröportaj yönteminin ustası olarak kabul edilen ve türün ölçütlerini yukarıya taşıyarak yeniden şekillendiren W.Eugene Smith üzerinde durulmuş ve onun "Country Doctor" (Köy Doktoru, 1948) fotoröportajı analiz edilmiştir.

Bu tezin amaçladıklarından bir diğeri de İstanbul Surları projesi aracılığıyla, belgesel fotoğrafın ve fotoröportaj yönteminin gücünü ortaya koymak, ayrıca kent kimliği ve belleği açısından fotoğrafın sağladığı görsel hafızanın önemine vurgu yapmaktır. Bu doğrultuda; tezin üçüncü ve son bölümünde İstanbul surlarının geleceğe nasıl taşınabileceğini ve sosyo-kültürel açıdan surların İstanbul için günümüzde ne ifade ettiğini sorgulayan belgesel fotoğraf projesinin oluşum süreçleri, içeriği, çalışma pratiği, amacı gibi noktalar kapsamlı bir şekilde anlatılmıştır. Proje kapsamında ele alınan konular, surların tarihçesinden surlar ve çevresinde karşılaşılan gündelik yaşamdan anlara, kentsel dönüşüm sürecinden surların uğradığı tahribata kadar geniş bir yelpazede çeşitlilik göstermektedir. Günümüze ulaşabilen İstanbul surları, bugün için tarihin izlerini, dolayısıyla tarihsel belleği taşıyan bir kent simgesi olarak İstanbul kent

kimliğinin ayrılmaz parçalarıdır. Yüzyıllar boyunca kentin savunmasını yapan surların, günümüzde çevresindeki etki alanıyla birlikte düşünöldüğünde kent yaşamı içerisinde sosyal hayatın sürdüğü farklı birçok işleve sahip karmaşık bir yapıya sahip olduğu görölmektedir. Aynı zamanda bir dünya mirası olarak yapının mevcut durumu, korunmaya ihtiyacı olduğunu göstermektedir.

Surlar ve çevresine dair kişisel tanıklığım sonucu kafamda oluşan soru işaretlerine görünürlük kazandırmak ve böylece tartışma alanı açmak düşüncesi, “İstanbul Surları” belgesel fotoğraf projesinin oluşmasının nedenidir. Aktif bir tanıklık süreciyle yedi yıla yayılarak içerisinde birçok farklı konu başlığı oluşmaya başlayan proje, bu eser metin çalışması kapsamında içinde barındırdığı alt konu başlıklarına göre tasnif edilerek her bir konu, fotoröportaj yöntemi bağlamında ele alındı ve toplam on farklı fotoröportajı içeren bir dergi formatında tasarlandı. Fotoröportaj yöntemi, hem projenin çekim sürecinde konuya olan hakimiyeti arttırdı hem de konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak görsel bir dile evrilmesini sağladı. Ana konuya ait farklı içerikteki fotoröportajların tek bir dergi içerisinde bir araya getirilmesi ise, projeye dair bütünlüklü bir bakışa imkan tanıdı.

2. FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

Optik ve kimya biliminin birlikteliğine dayanan ve bu doğrultuda 1839'da bir icat olarak sunulan fotoğraf, ilk ortaya çıktığı zamanlarda 'gerçeklik' ve 'doğruluk' ön kabulleriyle anılan bir kayıt mekanizması olarak görülmüştür. Fotoğraf, icadını takip eden yıllarda birçok farklı alanda farklı amaçlarla kullanılarak salt bir belgeleme aracı olmaktan çıkmış hem bir iletişim aracı hem de sanatsal üretim aracı olarak yeni anlamlar kazanmıştır. Ancak fotoğrafın erken dönemine hâkim olan anlayış, fotoğraf ile temsil ettiği gerçeklik arasında bir özdeşlik olduğu şeklindedir.

Fotoğrafın keşfedilmesinden önce doğanın temsili konusunda kullanılan bütün kalıcı resmetme teknikleri, esas itibarıyla el becerisine dayanır. Resim, tüm benzetme çabalarına karşın onu resmedenin becerisi doğrultusunda nesnenin bir yorumu olarak kalmıştır. Buna karşın fotoğrafik kayıt, nesneden yansıyan ışığın duyarlı yüzey üzerinde sabitlenmiş fiziksel izidir. Nesne ile kurulan bu nedenli (fiziksel) ilişkinin doğası gereği fotoğrafik görüntü varlığına kanıt oluşturarak gerçeklik iddiasında bulunur. Ancak aynı dış gerçekliğin herkes tarafından farklı olarak fotoğrafik görüntülere dönüştürüldüğü fark edildiğinde, fotoğrafların sadece mekanik yolla yapılan kayıtlar olmadığı, bu kayıtları oluşturan bireylerin varlıklarını da yansıttığı anlaşılmış; dolayısıyla bu durum, ortaya çıkan görüntülerin görünen dünyanın birebir kopyası mı yoksa fotoğrafı çekenin gördüğü gerçeklik mi olduğu tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Fotoğrafların belirtisel gösterge nitelikleri onların gerçekçi yanını vurgularken fotoğrafların bireysel dışavurumun ürünleri olması izleyen için fotoğrafların belirsizliğine işaret eder.

Dijital dönem ile birlikte fotoğrafların sayısal bir yapıya dayanması ve bu yapının bilgisayar programlarıyla istenildiği gibi değiştirilebilir olması, yani her türlü manipülasyona açık hale gelmesi, fotoğrafik görüntünün gerçekliğin tartışmasız temsili olduğu yönündeki algıyı bir kez daha erozyona uğratarak büyük soru işaretlerine sebep olmuştur. Fotoğraf, icadından günümüze kadar geçen süreçte her zaman gerçekliğe dair sorgulamalara gebe olma hâlini sürdürmektedir.

2.1. Belge Olarak Fotoğraf ve İlk Dönem Gerçeklik Algısı

Fotoğraf, görünen dünyayı kalıcı kılma arzusuyla optik ve kimya biliminin ortak arayışlarının bir sonucudur. Optik biliminin alanına, ışık yoluyla bir yüzey üzerinde doğanın görüntüsünü oluşturma eylemi girer. Bu eylem, camera obscura'nın keşfedilmesi ve 16. yüzyılın başlarından itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanması ile gerçekleştirilmiştir. Bu icadın keşfi ile fotoğrafın ikili yapısını oluşturan ilk bölümü, bir başka deyişle; fiziksel kısmı, kabaca tamamlanmış olur. Kimya biliminin alanına ise yüzey üzerinde oluşan görüntünün sabitlenerek kalıcı hale getirilmesi yönündeki çalışmalar girer ki bu sürecin keşfi de ancak 1826 yılında Nicéphore Niepce'in helyografi yöntemi sayesinde mümkün olacaktır.

Tekniğe dayalı özellikleri ve bir icat olarak sunulması nedeniyle fotoğraf, ilk ortaya çıktığı zamanlarda 'gerçeklik' ve 'doğruluk' ön kabulleriyle anılan bir kayıt mekanizması olarak görülmüştür. Böyle bir kabul görmesinin en büyük gerekçesi ise o güne değin hiçbir sanat dalının bu nitelikte gerçeği yansıtacak sonuçlara ulaşamamasıdır. Doğanın temsilinde geleneksel sanatlardan farklı olarak insan elinin aradan çıkması fotoğrafın nesnel ve gerçekliği yansıtan bir araç olduğu görüşünü beraberinde getirmiştir. Susan Sontag'ın da belirttiği üzere; "İlk fotoğrafçılar, fotoğraf makinesinden sanki o bir kopya çıkarma cihazıymış, sanki insanlar fotoğraf makinelerini kullanırken, kendileri değil, cihazın kendisi görüyormuş gibi bahsediyorlardı."¹ Bu noktada fotoğrafik yöntemin keşfini sağlayan ve ilk uygulayıcıları olan figürlere, ayrıca dönemin sanatçı ve bilim adamlarının söylemlerine ve uygulamalarına yer vermekte fayda var.

Fransız Joseph Nicephre Niepce, 1826 yılında, yaklaşık sekiz saatlik bir pozlandırmadan sonra fotoğrafik bir görüntüyü ilk kez sabitleyen kişi olur. Evinin penceresinden kaydedilmesi nedeniyle 'Gras'taki Pencereden Bir Manzara' adıyla tanınan bu görüntü, ilk "fotoğraf" olarak kabul edilerek bir "helyograf" olarak adlandırılır. Niepce, helyografi "camera obscura'da elde edilen görüntülerin, ışığın

¹ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 106.

devinimiyle, tonlarının siyahtan beyaza sıralanmalarıyla yapılan otomatik reproduksiyonu” olarak tanımlamıştır.²

Fotoğrafik sürecin hem mekanik yolla gerçekleştiriliyor olmasına hem de ışığın etkisiyle gerçekleşen doğal bir neden-sonuç ilişkisine dayalı olduğuna dair görüş, Daguerre tarafından kendi yöntemi için de dile getirilmiştir. Daguerre’e göre, “dagerotip (daguerreotype) sadece doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir; aksine doğanın kendisini yeniden üretme gücünü veren kimyasal ve fiziksel bir süreçtir.” Daguerre, sanatın dagerotipin tamlığını ve ayrıntılardaki kusursuzluğunu taklit edemeyeceğini vurgulamıştır.³

Ağustos 1839’da Fransız Bilimler Akademisi ile Güzel Sanatlar Akademisinin ortak toplantısında fotoğrafın keşfinin ilan edilişine bakıldığında François Arago tarafından Daguerre’in buluşunun şu sözlerle açıklandığı görülür: “Doğa, ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi.”⁴ Arago, yöntemi ilk kez tanıtırken fotoğrafın bilim için ne kadar yararlı olacağına vurgu yapar. Mısır’daki hiyerogliflerin kopyalanması için harcanacak onlarca yıl ve yığınla ressam yerine, dagerotip sayesinde bir tek kişinin bu işi tek başına başarıyla tamamlayabileceğini belirtir.⁵ Daha ilk sunulduğu anda ona yüklenen bu misyon, zaman içinden bir anın görüntüsünü alıp saklayabilme, fotoğrafın özü itibarıyla birincil işlevine, belgeleme becerisine ve gücüne, yapılmış bir vurgudur diyebiliriz.

Dagerotipin duyurulmasından bir yıl sonra Edgar Allan Poe, dagerotip üzerine yazdığı yazıda bu buluşu, “modern bilimin en önemli ve en olağanüstü zaferi” olarak ilan eder ve doğanın temsilinde insan eliyle yapılmış bir resim karşısında fotoğrafın gerçekliği yakalamadaki gücünü dile getirir: “Eğer sıradan bir sanat eserini güçlü bir mikroskopla incelediğinizde, doğaya benzerliğin tüm izleri ortadan kalkacaktır. Ancak fotojenik

² Graham Clarke, Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 14-15.

³ Trachtenberg’den aktaran Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 156.

⁴ Engin Özendes, Türkiye’de Fotoğraf, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), s?

⁵ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 28.

çizimin en yakın incelemesi yalnızca daha mutlak bir gerçeği, temsil edilen şeyle daha mükemmel bir özdeşliği açığa çıkarır.”⁶

Kalotip (Calotype) adını verdiği yöntemin mucidi olan Henry Fox Talbot, tek bir negatiften sonsuz sayıda baskı alınabilmesini mümkün kılarak fotoğrafik sürece büyük bir katkıda bulunmuş, bir anlamda fotoğrafik yöntemin temeli olan çoğaltılabilirlik özelliğini geliştirmiştir. 1844 yılında kalotip çalışmalarını yayınladığı “*Doğanın Kalem*”nin (*The Pencil of Nature*) giriş bölümünde bu görüntüleri elde etme sürecinde insan elinin yoksunluğuna ama öte yandan ışığın varlığına vurgu yapar: “(...) bu çalışmadaki levhaların sadece ışığın hassas kâğıt üzerindeki etkisiyle elde edildiğini söylemek yeterli olabilir. Çizim sanatına aşina herhangi birinin yardımı olmaksızın, yalnızca optik ve kimyasal yollarla oluşturulmuş ya da tasvir edilmişlerdir.”⁷



Görsel 1. “Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre”, Hippolyte Bayard, 1840

Kaynak: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

Bir mekanik yeniden üretim biçimi olarak konumlandırılan fotoğrafın, insan müdahalesinin yokluğunda kendiliğinden bir süreç sonucunda oluştuğu varsayılır. Öte yandan fotoğrafın icadından hemen bir yıl sonrasında dönemin mucit fotoğrafçılarından Hippolyte Bayard’ın, fotoğrafla gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorguladığı görülür. Kendi geliştirdiği pozitif fotoğraf yöntemi için resmi bir destek görmeyince Daguerre’in ününü

⁶ Edgar Allan Poe, *The Daguerreotype*, (Erişim tarihi: 15 Aralık 2023), http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400008_POE_ALEX-WEEKLY_1840-01-15.pdf

⁷ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, (Erişim tarihi: 15 Aralık 2023), <https://www.thepencilofnature.com/introductory-remarks/>

yakalayamayan Bayard, 1840'ta kendisini anlaşılmamış ve intihar etmiş bir mucit-dahi olarak betimlediği kurgusal bir çalışma gerçekleştirir. Böylelikle Bayard, ilk dönem fotoğrafa egemen olan 'gerçekliğin aynası' tanımını sorgulamış olur. Fotoğrafın ilk döneminde her ne kadar fotoğrafın gerçekçilikle ilişkisine dair bu tür sorgulayıcı girişimler olsa da dönemin genel geçer söylemi fotoğraf ile gerçeklik arasında özdeşlik olduğu şeklindedir.⁸

Ünlü Fransız şair ve eleştirmen Charles Baudelaire de fotoğrafın gerçeklikle ve sanatla olan ilişkisi bağlamında fotoğrafa oldukça mesafelidir. 1859 yılında kaleme aldığı eleştirisinde fotoğrafın icadını küçümseyen bir tavır takınır ve özellikle fotoğrafın sanatla olan ilişkisinde nerede konumlanması gerektiğine dair iğneleyici yorumlarda bulunur:

“Yaşamakta olduğumuz şu acınası dönemde, imanındaki ahmaklığı Fransız anlayışında yüce olarak ne kalabildiyse, onu da batırmaktan geri durmayan, yeni bir sanayi peyda oldu. Bu tapınma tutkunu kalabalık, besbelli ortada ki, kendine yakışır ve doğasına uygun bir ülkü peşinde koşmaktaydı. Resim ve yontu alanında, ekâbirin takımının, özellikle de Fransa'da... güncel Amentüsü şu: 'Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum... Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka da bir şey olmadığına inanıyorum... Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlak sanat olacaktır.' Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: 'Mademki fotografi tıpkılılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyor, aymazlar!), sanat da fotografidir.'"⁹

Baudelaire, o döneme egemen olan gerçekçi sanat anlayışını tercih eden sanatçıları ve bunlara kanan, düşlemekten yoksun halkı sert bir şekilde eleştirir. Bu nedenle fotoğrafı da mekanik yolla gerçekleştirilen yeniden bir sunum olduğu için sanattan saymamaktadır. Fotoğrafın gerçek ödevinin “bilimlerin ve sanatın hizmetkârı” olarak belgelemenin sınırları içerisinde kalması olduğunu söyler.¹⁰

Fotoğraf, keşfiyle birlikte belgeleme aracı olarak nesneleri, kent ve doğa manzaralarını, dünyanın çeşitli egzotik noktalarının görünümünü kayıt altına alma

⁸ Koray Değirmenci, Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016), s. 42-44.

⁹ Charles Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat Mı?", çev. Turhan Ilgaz, Modernizmin Serüveni, Enis Batur (Ed.), (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 25-26.

¹⁰ A.g.e., s. 25-27.

göreviyle dünyaya açılan pencere görevini üstlenir. Dagerotip ve kalotip gibi yöntemler, Mısır ve Kutsal Topraklar başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanındaki anıtları, tarihi güzellikleri kaydetmek için kullanılır.¹¹ Edward Steichen’a göre; “Fotoğraf, doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolünde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir. Fakat belgeliği onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, deklanşöre basıldığı anda tarihsel bir belgeye dönüşür.”¹²

Paris’te 1851’de kurulan ve dünya üzerindeki ilk fotoğraf topluluğu olan Societe Heliographique (Helyografi Derneği)’nin¹³ kurucu üyelerinden ressam Eugène Delacroix, bu yeni tekniğe olan hayranlığını 1853’de, “bir dahi kullanması gerektiği gibi kullanırsa, hiçbirimizin tanımadığı bir yüceliğe erişecektir” sözleriyle ifade eder.¹⁴ Sanat eleştirmeni ve ilk kadın fotoğrafçılardan olan Leydi Elizabeth Eastlake ise 1857’de, fotoğraf makinesini, işi “gerçeklere kanıt sağlamak” olan “akıl almaz bir makine” olarak tanımlar. Dönemin genel düşüncesi fotoğrafın gerçeğin bir parçası olduğu yönündedir. Fotoğrafın gerçekliğin fiziksel bir izi olduğu düşüncesinden hareketle bilim insanları da fotoğrafı güvenilir, gözleme dayalı kayıtlar sağlayabilecek bir araç olarak görür.¹⁵

Societe Heliographique (Helyografi Derneği), fotoğrafın şehir hayatındaki dönüşümü belgeleyebilmek için en uygun mecra olduğu düşüncesiyle bir proje başlatır. 1851’de Fransız hükümetine bağlı Anıtlar Kurulu tarafından yürütülen ve türünün ilk örneği olan bu projenin amacı, Fransa genelinde önemli yapıların görüntülerini kaydetmek olur. Bu proje kapsamında yürütülen çalışmalar, fotoğrafın bilgiyi nesnel ve sistematik bir şekilde kaydetmek için ideal bir mecra olduğu düşüncesinin bir

¹¹ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 70.

¹² Edward Steichen, “Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı”, çev. Abdullah Ersoy, Fotoğraf, sayı 14, (Ocak 1984), Ek, s. 2.

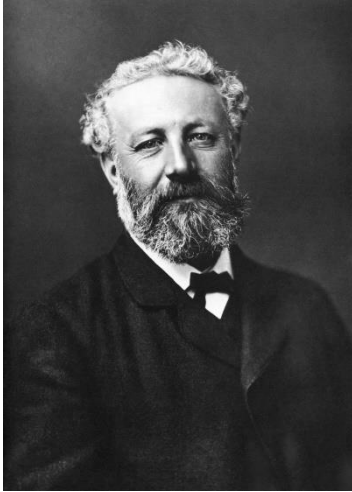
¹³ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü, s. 74.

¹⁴ Quentin Bajac, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, çev. Ali Berkay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 97.

¹⁵ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü, s. 58.

yansımasıydı. Ayrıca fotoğrafların, mimarların çalışmalarında kullandıkları gravür ve el çizimlerinden daha objektif bir kaynak sağladığı görüşü yaygınlık kazanır.¹⁶

Fotoğrafın keşfini takip eden ilk yıllarda portre fotoğrafları, geçen zaman karşısında kişilerin var olduklarına dair kendilerini ölümsüz kılmayı sağlayacak birer kanıt olarak görülür. Fotoğrafın bulunuşundan önce insanların portreleri ressamlar tarafından yapılıyordu ve pahalı olması nedeniyle de sadece soylular ve zenginler kendi görünümüne sahip olabiliyordu. Fotoğrafın kullanımının kısa sürede halkın tabanına kadar inmesi ve onun gerçekliğin bir karşılığı olarak görülmesi neticesinde herkes kendisinin bir görünümüne sahip olmak istemiştir. “O dönemlerde ‘hafızası olan ayna’ olarak anılan dagerotip portreler öylesine hatasız bir gerçeklik ortaya koyuyordu ki ‘dagerotip’ sözcüğü edebiyatta gerçeğin eşanlamlısı olarak kullanılmaya başlanır.”¹⁷



“Jules Verne”, 1878



“Sarah Bernhardt”, 1864



“Eugène Delacroix”, 1858

Görsel 2. Gaspard-Félix Tournachon (Nadar)

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nadar>

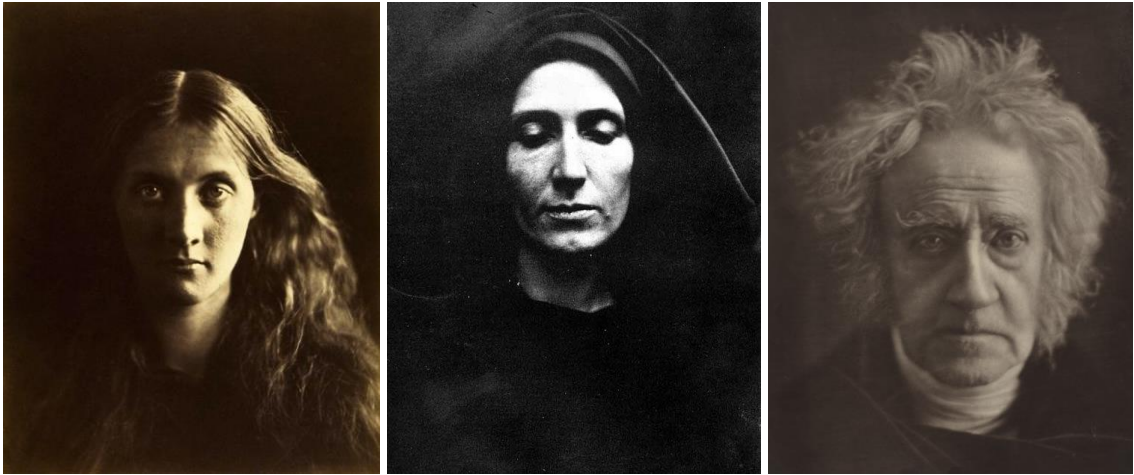
Gaspard-Félix Tournachon (Nadar)’ın 19. yüzyılın ikinci yarısında çektiği portre fotoğraflarına bakarsak Nadar, portre fotoğrafını objektif gerçeğin bir yansıması olarak görmektedir ve onun için rötuş yapmak bile onur kırıcı bir durumdur. Nadar için önemli olan, kişiler gerçekte nasıl görünüyorsa fotoğrafta da öyle görünmelidir. Gisele Freund,

¹⁶ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü, s. 74-75.

¹⁷ A.g.e., s. 37.

Nadar'ın portreleri için, “Bu yüzler, neredeyse gerçekten yaşıyormuşçasına bakıyor ve bir şeyler söylüyorlardı. Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu” yorumunda bulunur. Ayrıca Nadar'ın böylesine gerçekçi portreler çekebilmesindeki asıl önemli noktanın, modelleriyle dost olması ve kişisel ilişkilerinin bulunması olduğunu belirtir.¹⁸

19. yüzyılın önemli bir başka portre fotoğrafçısı Julia Margaret Cameron'ın fotoğraflarına baktığımızdaysa önemli olanın kişilerin gerçekte nasıl görüldüğü değil Cameron tarafından nasıl göründükleridir. Cameron, Nadar gibi keskin net fotoğraflar elde etme çabasına girmez ve fotoğraflarında yumuşak bir resimsel etki kullanır. Onun için tekniğe müdahale, ulaşmak istediği sonuç için gereklidir. Cameron'un son derece öznel bakış açısıyla çektiği ve estetik beklentilerin öne çıktığı portreleri yine de dönemin sosyo-kültürel özelliklerine dair bilgiler verir. “Julia Margeret Cameron'un 1860'larda çektiği ‘artistik fotoğraf’ örneği portreler, Victoria çağı İngiltere'sine özgü romantizm boyutlarını açıkça gösteren birer belgedir.”¹⁹ Dolayısıyla fotoğraflar belgeleme amacıyla çekilmiyor oldukları zaman bile içeriksel veya biçimsel konulara dair barındırdığı bilgiler nedeniyle belge niteliği taşımaktadır.



“Julia Jackson”, 1867

“Otoportre”, 1870'ler

“John Herschel”, 1867

Görsel 3. Julia Margeret Cameron

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Julia_Margaret_Cameron

¹⁸ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 41.

¹⁹ Atay'dan aktaran Mustafa Bilge Satkın, Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, s. 95.

Bir suçun fotoğraflarının mahkemede kanıt olarak kabul edilmesinin resimlerin ve çizimlerin kanıt olarak kabul edilme ihtimalinden daha yüksek olması, fotoğrafın gerçeklik boyutunda üstün olduğu yaygın düşünceye örnektir.²⁰ Susan Sontag için de fotoğraflar doğrulayıcı ve haklı çıkarıcı bir işleve sahiptir. Sontag, bir fotoğraf çarpıtılmış olsa da her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanı oluşturduğunu söyler. Sontag'ın ifadesiyle; “Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır.”²¹

Fotoğrafın bu belge ve kanıt olma özelliği devletler tarafından da özellikle toplumları kontrol altına almak üzere kullanılmaya başlanır. Bunun ilk ciddi örneklerinden biri 1871 Paris Komünü deneyimlerinde yaşanmıştır. Kısa süren komün süresince barikatlarda komüncülerin fotoğrafları çekilir. Komün düştüğünde ise bu fotoğraflar yetkililer tarafından komüncülerin tespit edilmesinde kullanılır ve yakalanan direnişçiler kurşuna dizilir. Böylece fotoğraf, tarihte ilk defa delil olarak kullanılmış olur.²²



Komüncüler barikatta, Paris, 1871



İdam edilen komüncüler, Paris, 1871

Görsel 4. Komüncüler

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Kom%C3%BCn%C3%BC

²⁰ Kendall L. Walton, “Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine”, çev. Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz, Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler, Caner Aydemir (Der.), (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013), s. 29-31.

²¹ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 5.

²² Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 98.

Fotoğrafın keşfi sonrası gelen bu ilk söylemlerde ve uygulamalarda gördüğümüz üzere genellikle fotoğrafın çizim ile olan temel farkı dile getirilerek onun bir aygıt olma özelliğine vurgu yapılmış ve fotoğraf ile temsil ettiği gerçeklik arasında bir özdeşlik olduğu düşünülmüştür. Karşısına geçtiği her şeyi özenle kaydeden bir yöntem olarak fotoğraf, çok geçmeden, hükümetlerin, bilim insanlarının, tarihçilerin ihtiyaçlarına cevap vererek hem doğanın hem de insan eliyle yaratılan unsurların dokümantasyonunu yapmak üzere başvurulmuş bir yöneteme dönüşür.²³ Tüm bu değerlendirmeler fotoğrafın yeni bir görme biçimini doğurduğunu gösterir niteliktedir.

Fotoğrafın getirdiği yeni gerçekçi görme biçimi en başta resim sanatı üzerinde etkisini gösterir ve büyük tartışmalara yol açar. Pek çok ressam fotoğrafın keşfini büyük bir kaygıyla karşılamıştır. Hatta bu noktadan sonra resmin artık öldüğünü söyleyenler de olmuştur. Birçoğu da fotoğrafın sanat olmadığını, resmin yerini alamayacağını söyleyerek fotoğrafı reddeder. Çünkü resimde sanatçının eseri üzerindeki etkisi açıkça görülürken mekanik yollardan üretilen fotoğrafların bu insani etkiden yoksun olması nedeniyle sanatsal değer taşımadığı söylenmiştir. Öte yandan birçok fotoğrafçı da üretimlerini resim geleneğinin biçimsel öğelerini kullanarak gerçekleştirmiş ve fotoğrafın da sanatsal anlatım amacıyla kullanılabileceğini savunmuştur.

Fotoğraf, keşfinin ilk yıllarında salt bir belgeleme aracı olarak nesneleri, kent ve doğa manzaralarını, dünyanın çeşitli egzotik noktalarının görünümünü kayıt altına almakla birlikte hemen hemen eş değer düzeyde sanatsal kaygılarla da kullanılmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkışına kadar, belgeleme misyonu ressamla aitti ve bu oldukça zahmetli bir işti; fakat fotoğraf bu çabayı çok daha kısa sürede, daha doğru ve daha ucuza gerçekleştirmektedir. Bu noktadan sonra gerçekliği aktarmak, artık fotoğrafın görevi olmuştur. Öte yandan bu durum resim sanatına özgürlük sağlayarak nesneleri gözle gördüğü gibi tasvir etmek yerine zihinde canlanan imgesini resmetmeye itmiştir ve soyutlamanın önü açılmıştır. Fotoğrafın icadıyla resim sanatının gerçekliğin temsilinden uzaklaşıp soyutlamaya gittiği gerçeğiyle birlikte çoğu ilk dönem fotoğrafçının fotoğrafı resme yaklaştırma çabaları üzerine Susan Sontag, “Birçok profesyonel fotoğrafçının

²³ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 92.

gerçekliği kayda geçirmekten oldukça farklı bir şey yaptıkları iddiası, resim sanatının fotoğraf üzerindeki muazzam boyutlu karşı-etkisinin en belirgin göstergesidir”²⁴ tespitini yaparken David Bate de “Fotoğrafın sanat üzerindeki etkisinin tarihi aynı zamanda sanatın fotoğraf üzerindeki etkisinin tarihidir”²⁵ demiştir.

Aslında görüyoruz ki fotoğraf, icadıyla birlikte hem nesnel bir kayıt aracı hem de öznel bir dışavurum aracı olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla fotoğrafın erken dönemindeki temsil yeteneğine dair farklı söylemleri ele almak, gerçeklik kavramı ile fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihsel süreçte nasıl şekillendiğinin anlaşılması açısından önemlidir.

2.2. Fotoğrafta Resimsel Etki ve “Doğrudan” (Straight) Fotoğraf Yaklaşımı

Birçok isim fotoğrafın da resim ve heykel gibi sanat olduğunu söylemiş ve çalışmalarını resimsel bir temele dayandırmıştır. Resim geleneğinin biçimsel öğeleri kullanılarak birçok fotoğraf üretilmiştir. Öte yandan fotoğrafa eleştirel bir tavırla yaklaşan çoğu kişi, mekanik bir işlem sonucunda ortaya çıkan fotoğrafın sanat olmayacağını düşünüyordu. Bu mücadelenin ürünleri olarak ortaya High-Art (Yüksek Sanat, 1850-1870) ve Piktorializm (1890-1910) akımları çıkmıştır. Söz konusu olan yıllar fotoğrafın henüz kendine ait bir dilinin oluşmadığı yıllardır.²⁶

Fotoğrafın yalnızca gerçekliği betimlemede değil, hayal edileni görsel olarak yaratmada da ne kadar yetkin olduğunu ortaya koyan en iddialı fotoğraflardan biri, O. G. Rejlander’in (1813-75) “The Two Ways of Life” (Yaşamın İki Yolu-1857) adlı yapıtıdır. Otuzdan fazla negatifin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu eser birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Oluşturulan görüntüdeki farklı unsurlar üzerinde mutlak bir hakimiyet sağlanması, bu yöntemi savunanlar tarafından sanatsal fotoğraflar yaratmak için mükemmel bir yol olarak görülürken, karşıt görüştekiler ise ortaya çıkan ürünü yapay

²⁴ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 115.

²⁵ David Bate, Fotoğraf Anahtar Kavramlar (2009), çev. Bahar Şimşek, (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2013), s.217.

²⁶ Ergün Turan, Siyah Beyaz Baskı, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 41.

bulmuştur.²⁷ Bütün bir fotoğrafik görüntü oluşturmak için bir dizi negatifin kullanıldığı kombine baskılar, çoğunlukla yüksek derecede tiyatral ve parodik durduğu için düzmece görünümleriyle ayırt edilirler.²⁸



Görsel 5. “The Two Ways of Life” (Hayatın İki Yolu), Oscar Gustave Rejlander, 1857

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Gustave_Rejlander

“Yaşamın İki Yolu, 1857’de Manchester Sanat Hazinesi sergisinde ilk kez sergilendiğinde, içerdği çıplaklık, ahlaki bir ‘yüksek sanat’ eseri olmaya yeltenen iddialı tavrı ve ‘gerçeklik’ten uzaklaştıran tekniği nedeniyle tartışmalara neden olmuştu. (...) Rejlander, bu kareyi, fotoğrafçılığın İngiltere’de kat ettiği yolu göstermek ve fotoğraf mecrasının potansiyelini yansıtmak amacıyla yarattığını ifade etmiştir. Hem fotoğrafta işlenen alegorik tema hem de birbirinden bağımsız parçalardan tek bir görüntü elde etme tekniği, bu çalışmanın sanatsal iddiasını ortaya koyuyor. Nü figürlerin bolluğu, o dönemki birçok izleyicinin hassasiyetlerine dokunmuştu. Nü, resim ve heykel gibi dallarda kabul edilen bir öge haline gelmiş olsa da fotoğraf gibi ‘gerçekçi’ bir mecra da çıplak figürlerin olmasını yadırgayanlar vardı.”²⁹

Çıplaklığın temsili konusundaki algılamaların farklılaşması kuşkusuz resme oranla fotoğrafik kaydın gerçeklikle kurduğu ilişkinin daha nesnel olmasının sonucudur.

²⁷ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 113.

²⁸ Graham Clarke, Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 50.

²⁹ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü, s. 116.

Resimdeki çıplaklık, her zaman onu çizenin yorumunu içerdği için fotoğrafta olduğu kadar gerçek olarak algılanmamıştır. Ergün Turan’ın da belirttiği üzere; “Nesnesiyle kurduğu fiziksel ilişkinin doğal bir sonucu olarak fotoğraflardaki nesnelerin gerçek gibi algılanmaları, fotoğrafların aynı konunun resmine kıyasla çok farklı yorumlanmalarına yol açmıştır.”³⁰ Fotoğraf ile resmin gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair yapılan bu çıkarıma, Henry Peach Robinson’ın 1858’de yaptığı kombine baskılarından biri olan “Fading Away” (Solup Gitmek) isimli çalışması örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 6. “Fading Away” (Solup Gitmek), Henry Peach Robinson, 1858

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson

Bu çalışma beş ayrı negatiften üretilmiş olan bir kombine baskıdır. Fotoğraf, ölmekte olan hasta bir genç kızı ve çevresine toplanmış aile fertlerini gösterir. Hastalık, ölüm gibi üzücü sahnelerin fotoğraflarda gösterilmesi Viktorya Dönemi İngiltere’inde ayıp karşılandığı için bu fotoğraf da huzursuz edici bulunarak büyük tepki çeker. Fakat aynı dönemde resim sanatında kanlı, dehşet verici savaş sahneleri pek çok kez konu olarak işlenmesine rağmen aynı biçimde bir etki yaratmamıştır.³¹

Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (Fotoğrafta Resimsel Etki, 1869) isimli kitabında, resim geleneğine ait temel kuralları ortaya koyarak resimsel bir etkiye sahip iyi bir fotoğrafın ortaya çıkması için karanlık odada fotoğraflara müdahale

³⁰ Ergün Turan, *Siyah Beyaz Baskı*, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 33.

³¹ A.g.e., s.34.

edilmesi gerektiğine vurgu yapar: “Her türlü hile, numara ve göz boyama fotoğrafçının emrine amade olmalı... Gerçek ile yapay olanın bir araya gelmesiyle çok fazla şey başarılabilir ve son derece güzel kareler ortaya çıkabilir.”³²

Rejlander ve Rabinson'ın çalışmalarının kökeninde bir mekanik yeniden üretim aracı olan fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması yatmaktadır. Bu fotoğrafçılar, gözle görülür dünyanın basit bir mekanik kopyasının sanat olamayacağı düşüncesiyle hareket ederek aracın sınırlarını zorlamışlar ve resim sanatına özgü bir yöntemi benimseyerek farklı parçaları bir araya getirmişlerdir. Fotoğrafi sanat olarak kabul ettirebilme arayışlarının sonucunda ortaya çıkan resimselcilik akımının bu ilk döneminde, fotoğrafik malzemeye ve fotoğraflama eylemine yapılan müdahalelerle, edebi ve mitolojik konulara olan yönelimle fotoğraf, doğallığından uzaklaştırılmaya çalışılır. Böylece fotoğrafçı da tıpkı ressam gibi işin içine elini sokarak yaratıcılığını ve hayal gücünün fotoğraftaki rolünü gösterebilecektir.

Temelde karanlık odadaki manipölasyonlara dayanan bu piktoryalist yaklaşım 1880’lerde Peter Henry Emerson tarafından eleştirilmiş ve piktoryalizmde yeni bir üslubun yolu açılmıştır. Emerson’a göre sanat yapıtı üretmek için kullanılacak fotoğrafik teknikler, gerçek hayatın temsiline zarar vermemelidir.³³ Robinson’ın kombine baskılarına karşı olan Emerson, fotoğrafta gerçekçi ve natüralist bir görüşü savunur. Onun ortaya sürdüğü “fotoğrafın kendi başına bağımsız bir sanat dalı olduğu” savı, fotoğrafın kendi kurallarını koymasının ve kendi dünyasını yaratmasının yolunu açması yönünden oldukça önemlidir.³⁴

İleride daha detaylı bir şekilde üzerinde durulacak olan “doğrudan” fotoğraf anlayışının ilk belirtileri, Emerson’ın natüralist yaklaşım çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmalarında görülmektedir. Emerson’a göre bir fotoğrafın potansiyeli, fotoğraf makinesinin önündeki şeyde yatmaktadır. Bu yaklaşımda çekim aşamasında detay, ışık

³² Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 160-161.

³³ Koray Değirmenci, Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016), s. 68.

³⁴ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü, s. 163.

ve sahnenin biçimsel kompozisyonu merkezi bir önem taşır ve karanlık odada görüntü üzerinde herhangi bir müdahaleye yer verilmez. Emerson, görüntüyü resimle ilgili bağlantılarından arındırmıştır.³⁵



Görsel 7. “Gathering Waterlilies” (Nilüferleri Toplamak), Peter Henry Emerson, 1886

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/82881>

Ancak fotoğrafik imgenin öznel ifadenin bir ürünü olarak çoğunlukla manipülasyonla oluşturulma yaklaşımı, 1920’li yıllara kadar baskınlığını korur. 1920’lerdeki modernist dönem öncesinde fotoğraf ve sanat arasındaki ilişkinin ele alınış yöntemleri, fotoğrafın gerçeklik karşısındaki konumuna dair çıkarımlarda bulunulması bakımından önemlidir. Gerçekliği temsil eden bir medyum olarak görülen fotoğraf, 19. yüzyılda piktoryalist etkilerle daha çok edebi ve tarihi sahnelerin alegorik biçimde betimlenişine sahne olur. Fotoğrafi “yüksek sanat” mertebesine ulaştırma fikrinin hayal gücüne dayandırılması onun doğa karşısında kesinlik sağlayan bir araç olarak görülmesine tepkinin bir sonucudur. 20. yüzyılda ise piktoryalizm akımında sanatsal ifade, daha çok biçimsel unsurların ön planda olduğu daha az anlatıya dayalı fotoğraflarla kendini göstermiştir.

³⁵ Graham Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 60.

“Piktoryalizm, 20. yüzyılda daha karanlık, daha sembolik ve daha kişisel bir yol izlemeye başlamıştı. Bunda, yükselişte olan modernist sanat akımlarının büyük etkisi olmuştu. Bu yeni piktoryalizm kent temelliydi.”³⁶



“Winter, Fifth Avenue” , 1892



“The Flatiron” , 1903

Görsel 8. Alfred Stieglitz

Kaynak: https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj_credit=Alfred%20Stieglitz%20Collection

Bu yeni piktoryalist dönemin en etkili isimlerinin başında gelen Alfred Stieglitz, fotoğrafın kendine özgü ifade tarzı olan sanatsal bir üretim biçimi olduğu konusunda düşünceler geliştirmiştir. 1902'de “Photo-Secession” (Foto-Sezesyon) adında bir grup kurar. Gruptakiler, fotoğraf makinesinin mekanik bir araç olmasından dolayı sanatçının ifade biçiminin kısıtlandığını düşünüyorlardı. Bu nedenle filmin veya baskının üzerine el ile yapmış oldukları müdahaleler ile görüntüyü gerçekliğinden uzaklaştıracak manipülasyonlara yönelmişlerdir. Stieglitz'in şu sözleri grubun niyetlerini açıkça ifade etmektedir: “Fotoğrafi dökümanter ve teknik sınırlamalardan kurtarmak ve fotoğraf

³⁶ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 170.

makinesini tıpkı bir ressamın boya, fırça ve tuvalini kullanışı gibi daha izlenimci ve esnek bir araç olarak kullanarak sağlam bir sanatsal ifade biçimi oluşturmak.”³⁷

Stieglitz’in kurduğu “Camera Work” dergisi 1903-1917 yılları arasında üç ayda bir olmak üzere tam 50 sayı yayınlanmış ve fotoğrafın sanatsal değerlerine sahip çıkan özgün eserlere yer verilmiştir. Foto-Sezesyon grubunun çalışmaları sanat müzelerinde sergilenmiş ve koleksiyonlara dâhil edilmiştir. Tüm bu çabalar, fotoğrafa sanat çevrelerinde itibar kazandırarak fotoğrafa olan ilgiyi arttırmıştır.³⁸

“Fotoğrafın da sanat olabileceğini gösteren resimselcilik, Camera Work’ün 1917’deki son sayısını ‘doğrudan’ fotoğrafa (straight photography) ayırmasıyla bir anlamda simgesel olarak sona ermiştir.”³⁹ Modernizm etkileriyle “doğrudan” fotoğraf yaklaşımının ön plana çıktığı görülür. Oynadığı rolle piktoryalist döneme damgasını vurmuş olan Alfred Stieglitz’in, fotoğrafın modernist dönemine geçişte de katkıları olmuş, hatta kendisi de kariyerinin geri kalanında “doğrudan” yaklaşımı benimseyerek bu yönde fotoğraflar çekmiştir.

Fotoğraf tarihçisi Newhall, “doğrudan” fotoğraf (straight photography) yaklaşımını, “kamera, lens ve emülsiyonun temel özelliklerine sıkı sıkıya bağlı kalarak, başka bir deyişle diğer sanatların estetik ilkelerine rehberlik eden esaslardan uzak durarak, sadece kameranın kendi olanak ve sınırlarının kullanılması şeklinde tanımlamaktadır.”⁴⁰ “Doğrudan” fotoğrafın ortaya çıkışı bir anlamda resimselci akıma olan tepkiyi de içinde barındırır. Duyarlı yüzeye ve baskıya yapılan elle müdahale sonucu resim sanatına öykünerek elde edilen imgeler, artık yerini aracın salt kendi teknik olanaklarından kaynaklı fotoğrafik imge üretimine bırakır. Ayrıca fotoğrafik olmayan her türlü yöntemin reddedildiği bu estetik anlayışta, fotoğrafların hayal gücüne dayalı alegorik hikayeler anlatması yerine objektifin önünde var olan gerçeklikten

³⁷ Tuna Uysal, Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, (İstanbul, 2013), s.105-106.

³⁸ A.g.e., s. 106.

³⁹ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 80.

⁴⁰ Newhall’dan aktaran Buçan, a.g.e., s. 77.

kompozisyonlar oluşturması beklenir. Kısacası, “değer atfedilen, fotoğrafık görmedir” denilebilir.

Resimselci akımı eleştiren Amerikalı fotoğrafçı Berenice Abbott, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin ne çıkarılması gerektiğini vurgular:

“Fotoğraf ortamını gölgeleyen en önemli etmen bence resimselcilik olmuştur. (...) Fotoğraf başka bir sanat ortamını taklit ettiği sürece gelişmeyecektir; tek başına yürümelidir, kendisi olmalıdır. Eğer fotoğrafın biçimlendirdiği gerçekçi görüntü fotoğrafın doğal özelliği ise, bunu bozmak için başımızın üzerinde durmaya hiçbir neden gösteremiyorum. Tam tersine bu özelliğe dört elle sarılmamız, onu kullanmamız ve tüm özelliklerini keşfetmemiz gerekmektedir.”⁴¹

“Doğrudan” fotoğrafın ortaya çıkışında resimselci akıma olan tepkinin yanında yeterince olgunlaşan fotoğrafın kendine özgü bir gramere sahip olduğunun kavranması da oldukça etkilidir. Fred Ritchin bu durumu şöyle ifade eder: “Sahneye yeni çıkan her medya başlangıçta bir önceki medyadan yklce miktarda ödünç alır. Bunun başlıca sebebi dramatik bir tekrar-keşif için gereken miktarda enerji ve hayal gücünü toplamının zaman gerektirmesidir. (...) Erken fotoğraf utangaç ve güvensiz bir şekilde, tıpkı Piktoryalizm’deki gibi, resmin dokularını taklit etti.”⁴²

“Stieglitz, Camera Work’n son iki sayısında Lewis Hine’in bir ğrencisi olan Paul Strand’a yer vermiş ve Strand’ın çalışmalarını ‘acımasızca doğrudan, saf ve hileden yoksun’, olarak takdim etmiştir.”⁴³ Fotoğrafın gücünün, kullanımının saflığında yattığını belirten Strand, başka medyumlara öykünerek yapılan manipülasyonları acizlik olarak görmüş ve buna yeltenen fotoğrafçıların da fotoğrafın olanaklarına karşı anlayış eksikliği içerisinde olduklarını belirtmiştir. Strand’a göre; diğer sanatlarda bulunmayan

⁴¹ Berenice Abbott, ‘Fotoğraf Tek Başına Yrmelidir’, ev. Kemal Cengizkan, Fotoğraf, sayı 35, (şubat 1986), s. 29.

⁴² Fred Ritchin, Fotoğraftan Sonra, ev. Yalım Keser, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 20.

⁴³ Newhall’dan aktaran Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 79.

“nesnellik” niteliği, fotoğrafın üretim sınırlarını çizmekte ve fotoğrafçılar da bu sınırların içerisinde kalmalıdır.⁴⁴



Görsel 9. “Wall Street”, Paul Strand, 1915

Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/7841>

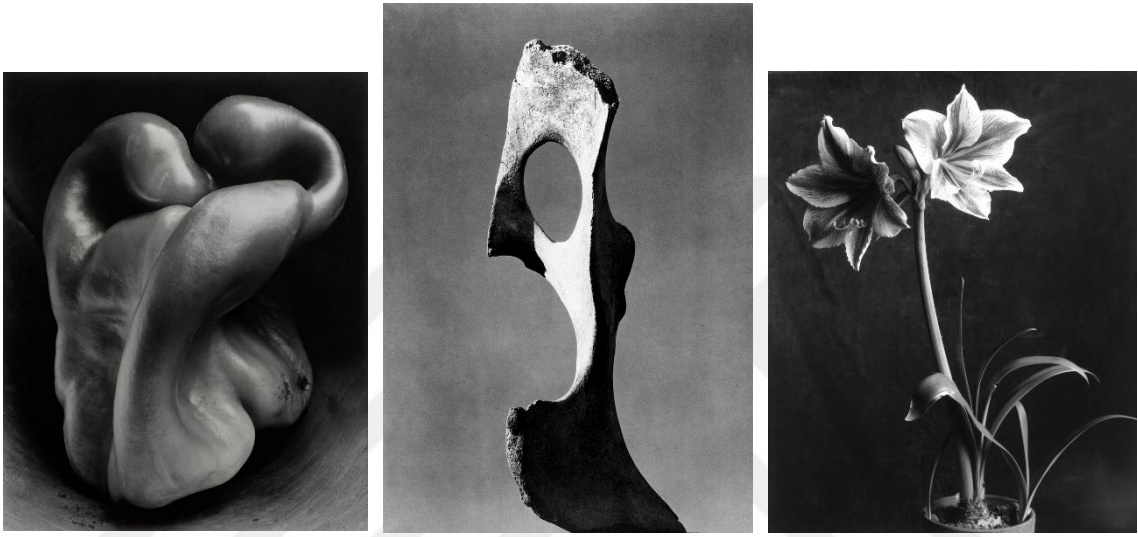
Biçimcilik ve modernizmin aracın bireyselliğine ve malzemenin benzersizliğine bir ilgi uyandırdığını ifade eden Terry Barrett, “resimsel” görsellerden kaçınıp “fotoğrafik” görseller üretmeye çaba gösteren “Group f/64”e dikkat çeker. Bu gruptaki fotoğrafçıların elle müdahalelere ve soft odağa karşı çıktıklarını, geniş bir alan derinliğiyle birlikte keskin odağa yöneldiklerini belirtir.⁴⁵

1930’lu yılların başlarında aralarında Ansel Adams, Edward Weston, Imogen Cunningham’ın da olduğu bir grup fotoğrafçı tarafından kurulan Grup f/64, “doğrudan” fotoğraf olarak niteledikleri yeni bir yaklaşımla fotoğraf tarihinde çok önemli bir yer edinirler. Grup için fotoğrafik görüntünün netliği ve anlaşılabilirliği önemlidir. Bu nedenle

⁴⁴ Trachtenberg’den aktaran Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 79-80.

⁴⁵ Terry Barrett, Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş, çev. Yeşim Harcanoğlu, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), s. 171-172.

fotoğrafın her aşamasında tekniğin mükemmelliği hedeflenir. Fotoğraf bir sanat olarak sadece fotoğrafik yöntemleri kullanmalıdır, “doğrudan” fotoğraf başka bir sanat biçiminin türevi değildir. Grup f/64’ün piktoryalist fotoğrafa tam karşı bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Onlar da piktoryalistler gibi sıradan görmenin, yani dış dünyayı olduğu gibi görmenin karşısında olmakla birlikte, sundukları yeni görme biçimi salt fotoğrafik tekniklerin mükemmelleştirilmesine dayalıdır.



“Pepper No.30”
Edward Weston, 1930

“Bone and Sky”
Willard Van Dyke, 1932

“Amaryllis”
Imogen Cunningham, 1933

Görsel 10. Grup f/64

F/64 ismi, en yüksek derecedeki netliğe ve en geniş alan derinliğine olanak tanıyan diyafram değerinden geliyordu. Ortak özelliği büyük format kameralar kullanmak olan topluluğun manifestosunda, yalnızca “fotoğrafla ilişkili olan yöntemlerin” kullanılabileceği ifade edilmişti.⁴⁶

⁴⁶ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 281.

2.3. Fotoğrafik İmgenin Belirtiselliği Ve Belirsizliği

Fotoğraf ile resim ve benzeri fotoğrafik olmayan görsel temsillerin ortaya koyduğu imgeler ile gerçeklik arasındaki ilişki birbirinden farklılaşmaktadır. Fotoğrafın keşfedilmesinden önce kullanılan bütün kalıcı resmetme teknikleri, esas itibariyle el becerisine dayanır. Resim, tüm benzetme çabalarına karşın onu resmedenin becerisi doğrultusunda nesnenin bir yorumu olarak kalmıştır. Buna karşın fotoğrafın oluşabilmesi için önkoşul olan ışık ve bu ışığın yansıdığı ortam, fotoğrafın fiziksel bir neden-sonuç ilişkisine dayandığını gösterir. Bu da fotoğrafın oluşması için çekim anında aygıtın önünde bir gerçekliğin var olmasını gerektirir. Bu gerçeklikten yansıyan ışığın duyarlı yüzey üzerinde bıraktığı maddi iz, fotoğrafik imgeye belirti niteliği kazandırır ve bu durum onun gerçekçilik iddiasının temel dayanağını oluşturur. Fotoğrafi diğer görsel temsil biçimlerinden ayırarak ona ayrıcalıklı konumunu kazandıran da budur. Ancak belirtmek gerekir ki fotoğrafik imgenin belirtisellik özelliği, onun gerçekliğin kusursuz birer temsili olduğu anlamına gelmez; öte yandan bu özellik onun bir yapıntı olmayışına da mutlak olarak işaret eder.

Charles Sanders Pierce gösterge ile nesne arasındaki ilişkiyi öne çıkaran üç tür göstergeden bahseder: ikon, belirti ve simge. Pierce, fotoğrafı belirtisel göstergelere dâhil etmiştir:

“Fotoğraflar, özellikle de anlık fotoğraflar çok öğreticidir, çünkü bazı açılardan temsil ettikleri nesnelere tıpatıp benzediklerini biliriz. Ancak bu benzerlik, fotoğrafların fiziksel olarak doğaya noktası noktasına karşılık gelmeye zorlandıkları koşullar altında üretilmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. O halde, bu yönüyle, ikinci sınıf işaretlere, fiziksel bağlantıya sahip olanlara aittirler.”⁴⁷

Belirtisel göstergeler bir neden-sonuç ilişkisine dayanır. Eğer bir yerde duman varsa, ateş de var demektir. Ateşi görmesek de var olduğunu düşünürüz; çünkü deneyimlerimiz sonucunda dumanın ateşin sonucu olduğunu öğrenmişizdir; bu doğal bir ilişkidir. Bu bakış açısını fotoğraflara da uygulamak mümkündür. Greta Garbo’nun yüzü

⁴⁷ Charles Sanders Peirce, What Is a Sign?, (Erişim tarihi: 20 Aralık 2023), <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>

öyle olduğu için, fotoğraf tekniğinin özelliklerine bağlı olarak Greta Garbo'nun fotoğrafı Greta Garbo'ya benzeyecektir. Yani, fotoğrafla gerçek kişi arasındaki benzerlik, bir neden-sonuç ilişkisidir.⁴⁸106). Duman ile ateş arasında olan neden-sonuç ilişkisinde dumanın ateşin belirtisel göstergesi olması gibi, ışık ile duyarlı yüzey arasındaki neden-sonuç ilişkisinde de duyarlı yüzeyde oluşan izler, bir nesnenin varlığının belirtisel göstergesidir. Dolayısıyla Pierce'in belirtisel gösterge olarak örneklediği fotoğraflar, varlığı kanıt oluşturarak fotoğrafik gerçekliğe işaret ederler.

Pierce'in "temsil ettikleri şeylerin fikirlerini sadece onları taklit ederek iletmeye yarayan benzerlikler"⁴⁹ olarak tanımladığı ikonlar ile belirtisel göstergelere dâhil ettiği fotoğraflar arasındaki farkı açıklamak üzere Değirmenci şu örneği verir:

“ 'burada ne kadar yaşlı çıkmışım,' ifadesinin fotoğrafik nesneyle kurduğu ilişki basitçe ikonik bir ilişki değildir. Fotoğrafta gördüğümüz şeyin kendimiz olduğunu, buradaki tezahür etme durumunun benzerlikle kurulmadığını gayet iyi biliriz ya da sezeriz. Yaşlı çıktığımız bir resimde ressamı (aslında resmin ikonikliğini) suçlayabiliriz ancak yaşlı çıktığımız bir fotoğraf, artık fotoğrafçıyla bağını yitirmiştir, bu fotoğraf ancak bizi üzer.”⁵⁰

Son kitabı *Camera Lucida*'da fotoğrafın, göndergesinden (temsil ettiği şeyden) ayırt edilemediğini, her zaman göndergesini yanında taşıdığını⁵¹ söyleyen Roland Barthes fotoğrafik göndergeyi, “görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önünde yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şey” olarak tarif eder. Barthes, resmin gerçeğe onu görmeden de öykünebileceğini söylerken “fotoğrafta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam” diyecektir ve ona göre fotoğrafın noema'sının adı ise şu olmalıdır: “Bu vardı.”⁵²

⁴⁸ Fatma Erkman Akerson, Göstergebilime Giriş, (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2016), s. 106.

⁴⁹ Charles Sanders Peirce, What Is a Sign?

⁵⁰ Koray Değirmenci, Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016), s. 92.

⁵¹ Roland Barthes, Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016), s. 17.

⁵² Roland Barthes, Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016), s. 93.

Umberto Eco ise *Görüntü Eleştirisi* adlı yazısında bunun aksi yönünde bir görüş dile getirir. Fotoğrafı gerçekliğin benzeri olarak sunan fotoğraf kuramının hükmünü kaybettiğini ifade eder:

“Bugün, fotoğraf ya da resimdeki herhangi bir temsilin görüngüsel denetimi, görüntünün temsil ettiği şeyin hiçbir özelliğine sahip olmadığını gösterir. Böylece, sözel işaretin keyfiliğine karşın bize tartışılmaz görünen görüntüsel göstergenin nedenselliği, bizi görüntüsel göstergenin de tamamen rastgele seçilmiş, geleneksel ve nedensiz olduğu şüphesiyle baş başa bırakarak ortadan kalkar... Gerçek olaylar ile gündelik bir bağlantı içinde olsa bile, duyuşal olayların fotoğrafik emülsiyon üzerine, tamamıyla keyfi grafik görüntüler şeklinde uyarlandığını biliyoruz.”⁵³

Fotoğrafın da dilsel göstergelerde olduğu gibi nedensiz yapılandığını belirten bu görüşün aksine Barthes, doğası gereği kurgusal olan dilin talihsizliğinin doğruluğunu kanıtlayamaması olduğunu söyler. “Oysa fotoğraf bütün araçlardan farklıdır: o icat etmez; onun kendisi doğrulamadır zaten.”⁵⁴ Hiçbir yazı ona bu kesinliği veremezken fotoğraf ise kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. “Fotoğrafın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır.”⁵⁵

Bu yeni gerçekçi görme biçimi, fotoğrafın keşfinin getirdiği bir sonuçtur; ancak teknik açıdan bakıldığında fotoğrafın yaşamı tam bir doğrulukla aktarmada yetersiz kaldığı görülmektedir. Fotoğraflar hiçbir zaman insan gözünün gördüğü tamlığa sahip olamamıştır. Burada ancak fotoğrafik bir gerçeklikten söz edilebilir. Fotoğrafın çekimi esnasındaki teknik değişkenler - odak uzaklığına bağlı bozulmalar, net alan derinliğine bağlı odak dışı görüntüler, pozlandırmaya bağlı ışık kontrastlığındaki farklılıklar vb. - sebebiyle, yani “fotoğrafik görme”nin devreye girmesiyle, gözün görme olanakları sınırlandırılmakta ya da bozuma uğramaktadır.

⁵³ Umberto Eco, “Görüntü Eleştirisi”, çev. Aylin Ünal, Fotoğrafı Düşünmek, Victor Burgin (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2013), s. 39-40.

⁵⁴ Roland Barthes, Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, s. 103.

⁵⁵ A.g.e., s. 103.



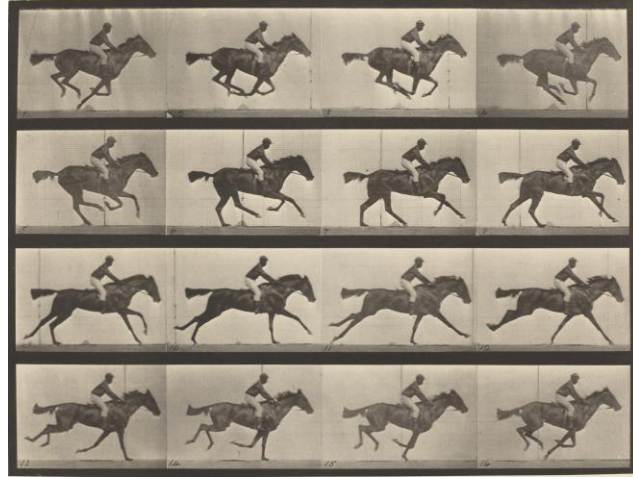
Görsel 11. “The Great Wave, Sète”, (Büyük Dalga), Gustave Le Gray, 1857

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/the-great-wave-s%C3%A8te/pwE_KqrRq8HNiw?hl=tr

Özellikle fotoğrafın ilk dönemlerinde kullanılan duyarlı malzemenin pozlama toleransının çok sınırlı oluşu ve uzun poz süresi gereksinimi, gerçekliğin saptanması konusunda fotoğrafın yetersizliğini göstermektedir. Örneğin; Gustave Le Gray, deniz manzarası fotoğraflarını ancak iki ayrı negatifi birleştirerek oluşturabiliyordu⁵⁶; çünkü gökyüzü ve yer arasındaki poz farkı, duyarlı malzemenin saptama kapasitesinin dışında kalıyordu.

Fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle paralel olarak fotoğrafın dış dünyayı görünene en yakın biçimde kaydedebilme becerisinde de artış olmuş ve bu durum yeni gerçeklik algılarını da beraberinde getirmiştir. Hareketin çok daha kısa sürelerde kayıt altına alınmasıyla birlikte hareket izlenimlerine dair algılar da değişikliğe uğrar. Örneğin; Eadweard Muybridge'in hayvan ve insan hareketlerini kaydettiği fotoğraflarına, ressamlar ilk başta bir hile veya bir hata sonucu kaydedilmiş görüntüler olarak bakmışlardır; çünkü karşılaştıkları şey daha önce hiç görmedikleri yeni bir gerçekliktir.

⁵⁶ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 99.



Görsel 12. “Animal Locomotion” (Hayvan Hareketleri), Eadweard Muybridge, 1887

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eadweard_Muybridge,_Animal_Locomotion,_Plate_626,_1887,_NGA_136536.jpg

Koray Değirmenci, Muybridge’in çalışmalarının dünyaya ilişkin bildiğimizi zannettiğimiz bazı detayları aslında bilmediğimizi ortaya koyan gözlemler olduğunu ve fotoğrafın hareketi kaydedebilme yeteneği sayesinde hem bilişsel hem de algısal düzeyde değişiklikler yaratabileceğini göstermesi açısından önemli bir olay olduğunun altını çizer.⁵⁷

Fotoğraf teknolojisindeki gelişmelerin sonucu olarak günümüzde fotoğraf makinaları pozlandırma konusunda oldukça geniş bir dinamik aralığa sahip olsa da hiçbir zaman gözün görme beceresi yakalanamamıştır. Benzer şekilde icadından bu yana fotoğraf makinalarının kullandığı objektifler de kullanılan odak uzaklığına bağlı olarak çoğunlukla normal görüş algısının dışında görüntüler sunarlar. Nesnelerin boyut ve perspektif ilişkisini bozarak olduklarından daha küçük veya daha büyük ya da daha yakında veya daha uzakta algılanmalarına sebep olurlar. Fotoğrafik görüntünün teknik süreci kapsamında içerdiği değişkenlerden ötürü her zaman bir “dönüşüm”⁵⁸ olduğuna dikkat çeken İhsan Derman, “Fotoğrafın gerçekliğinin yeniden sunumundaki en belirgin

⁵⁷ Koray Değirmenci, Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016), s. 47.

⁵⁸ İhsan Derman, Fotoğraf ve Gerçeklik, (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991), s. 106.

sınırlılığı iki boyutlu oluşudur. Üç boyutlu gerçeklik sonuç olarak iki boyutlu bir düzlem üzerine yansır”⁵⁹ demektedir.

Ancak tüm bunlar, Roland Barthes'ın fotoğrafın gerçek özü olarak ifade ettiği "Bu vardı" demenin önünde bir engel teşkil etmemektedir. Barthes, fotoğrafın teknik sınırlılıklarından kaynaklı bozulmaların, fotoğrafların kanıt teşkil etmesine engel olmadığını belirtir:

“Dediklerine bakılırsa fotoğraf dünyanın bir andıranı değildir; temsil ettiği şey yapaydır, çünkü fotoğraf optiği Albert perspektifine (tümüyle tarihsel) tabidir ve kağıt üzerindeki kayıt üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir resim haline getirir. İleri sürülen bu kanıt anlamsızdır: hiçbir şey fotoğrafın andırımsal olmasını engelleyemez. (...) Bir fotoğrafın andırımsal mı yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak pek iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır. Olaybilimsel açıdan bakıldığında fotoğrafın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkar.”⁶⁰

Gerçekçi film kuramcısı Andre Bazin de fotoğraf görüntüsünün kaydettiği nesneyle kıyaslandığında kusurlu görünümüleri olabileceğini belirtse de kaydedilenin nesnenin kendisi olduğu gerçeğini değiştirmeyeceğini iddia eder: “Görüntü bulanık, biçim bozumuna uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana geliş modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir.”⁶¹ Bu anlamda Bazin, fotoğrafçılığı ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almaya⁶² benzeterek fotoğrafların belirtisel gösterge niteliğine vurgu yapar.

Sonuç olarak eğer ki fotoğraftan bahsedeceksek o an orada olmayan bir şeyin fotoğrafını çekmek gerçek anlamda olası değildir.

Özellikle sanat felsefesi ve temsil üzerine yazan felsefe profesörü Kendall L. Walton, kameranın icadının yalnızca görüntüler yaratmaya yarayan yeni bir yöntem

⁵⁹ A.g.e., s. 98.

⁶⁰ Roland Barthes, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2016), s. 105.

⁶¹ Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, çev. Nijat Özön, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Caner Aydemir (Der.), (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013), s. 38.

⁶² A.g.e., s. 41.

getirmediğini, görmenin yeni bir biçimini sağladığını da vurgulayan “geçirgenlik” kuramını ortaya artar. “Fotoğraflar geçirgendir, Dünyayı onlar aracılığıyla görürüz” der; öte yandan resimlerin geçirgen olmadığını belirtir. Walton’a göre fotoğrafların gerçekçilik niteliğini kazanabilmesi, betimledikleri görüntüleri en sıradan detaylarına kadar olduğu gibi aktarabilmesiyle ilgili değildir; çünkü resimler de neredeyse ayırt edilemeyecek derecede en gerçekçi fotoğraflar kadar gerçekçi olabilir. Mesele, fotoğraflar ve resimlerin nasıl görüldüğü olsaydı önemli bir fark olmazdı. Asıl mesele, fotoğrafla resim arasındaki belirleyici fark, bir fotoğrafın her zaman gerçekte var olan bir şeyin fotoğrafı olmasıdır. Walton, Chuck Close’un aşırı gerçekçi oto-portresini görüp bir fotoğraf olduğunu düşünmenin ve sonra resim olduğunu öğrenmenin sarsıcı bir keşif olacağını söyler.⁶³



Görsel 13. “Big Self-Portrait”, Chuck Close, 1967

Kaynak: <https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait>

⁶³ Kendall L. Walton, “Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine”, çev. Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz, Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler, Scott Walden (Der.), (İstanbul: Espas Yayınları, 2018), s. 32-42.

Walton, çıplaklığın fotoğraf yerine resimde olduğunu bilmenin utancımızı azaltması gibi, tasvirinin fotoğrafik olmadığını öğrendiğimizde Close ile bir şekilde daha az “temas halinde” hissedeceğimizi söyler: “Başlangıçta tasvir edilen kişiyi (gerçekten) gördüğümüzü düşünürüz; sonra görmediğimizi, onu görmemizin yalnızca kurgusal olduğunu fark ederiz.”⁶⁴

Roland Barthes, çocukken, köle pazarındaki tüccarı ve köleleri gösteren bir fotoğraf gördüğünde bunun kendisini dehşete düşürdüğünü söyler; çünkü o bir gravür değildi ve fotoğraf olduğu için böyle bir şeyin var olduğu kesindi. Barthes bunun bir yaklaşıklık sorunu değil, bir gerçeklik sorunu olduğunu vurgular.⁶⁵ Doğru göründüğünü varsaysa bile hiçbir portre resminin, onu göndergesinin gerçekten var olduğuna inandıramayacağını belirtir.⁶⁶ “Fotoğraf, tam anlamıyla göndergesinin fışkırmasıdır. Oradaki gerçek bir bedenden çıkan ışınım en sonunda burada olan bana değer. (...) Bir tür göbek bağı fotoğraflanan şeyi benim bakışıma bağlar.”⁶⁷

Fotoğraf yardımıyla görmenin doğrudan görmeden algısal olarak farklılığı ortadadır. Bir şeyi dev aynası aracılığıyla görmek ya da su altında ya da garip ışıklandırma koşullarında görmek yanıltıcı olsa bile, hâlâ o şeyi görmektir ve bu değişik görme biçimlerinde görmenin de görme olduğu yadsınamaz diyen Walton için; “Fotoğrafların ‘tahripleri’ ya da ‘hataları’ fotoğraflar aracılığıyla gördüğümüzü reddetmemizin nedeni olacak şeyler değildir.”⁶⁸

Andre Bazin, bir ressamın ne kadar becerikli olursa olsun eserlerinin öznellikten kurtulamayacağını, sanatçının varlığından ötürü ortaya çıkan görüntünün kuşku uyandırdığını belirtir:

⁶⁴ Kendall L. Walton, “Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine”, çev. Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz, Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler, Scott Walden (Der.), (İstanbul: Espas Yayınları, 2018), s. 32-42.

⁶⁵ Roland Barthes, Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016), s. 96-97.

⁶⁶ A.g.e., s. 94.

⁶⁷ A.g.e., s. 98.

⁶⁸ Kendall L. Walton, “Geçirgen Fotoğraflar: Fotoğrafik Gerçekliğin Doğası Üzerine”, s. 45.

“İlk olarak, iki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekçiliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yönelimi, eğitbilimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıkta insanın yokluğundan zevk alırız.”⁶⁹

Fotoğrafın nesnelliğinin görüntüye hiçbir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü verdiğini belirterek fotoğrafın estetik ustalıklarını, gerçeğin açığa vuruluşuna bağlayan Bazin’e göre “fotoğrafçılık, Batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır.”⁷⁰

Sontag, fotoğrafları “bir ayak izi ya da ölüm maskı gibi ‘gerçek’i doğrudan çoğaltan bir şey” olarak değerlendirir:

“Bir resim –fotoğrafik benzerlik ölçülerini tutturduğu zaman bile- bir yorumun ifade edilmesinden daha öte bir şeyi temsil edemezken, bir fotoğraf hiçbir zaman yayılarak ortaya çıkan bir şeyin (nesnelerin yaydığı ışık dalgalarının) kayda geçirilmesinden daha aزیلا yetinmez –hiçbir resmin yapamayacağı şekilde, bir bakıma, konusunun maddi bir izini taşır bize.”⁷¹

Sontag’ın görüşüne katılan John Berger de çizimle fotoğraf arasındaki farka değinerek hemen hemen benzer vurgular yapar: “Öbür görsel imgelerden farklı olarak fotoğraf, konusunun icra edilmesi, taklit edilmesi ya da yorumlanması değil, o konunun gerçek bir izidir. Ne denli doğalcı olursa olsun, hiçbir yağlıboya resim ya da skeç, konusuna fotoğrafın olduğu ölçüde ait değildir.”⁷²

Berger, bir ağaç temsili üzerinden fotoğrafın iz olma meselesine açıklık getirmeye çalışır:

⁶⁹ Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Caner Aydemir (Der.), (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013), s. 37-38.

⁷⁰ A.g.e., s. 38-39.

⁷¹ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 181-182.

⁷² Jonh Berger, O Ana Adanmış, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 79.

“Fotoğrafçı ağacı, istediği görüntüyü, filmin çeşidini, odağı, filtreyi, pozlama süresini, baskı solüsyonunun kuvvetini, basılacak kağıdın cinsini, baskının açıklığını ya da koyuluğunu, baskının çerçevesini –ve buna benzer başka şeyleri- seçer. Ancak karışmadığı –ve fotoğrafın temel niteliğini değiştirmeden karışamayacağı- nokta, ağaçtan gelen ışığın mercekten geçişiyle bunun filmin üzerine bıraktığı izdir.”⁷³

Ayrıca Berger zamansal olarak bir kıyas yaparak da bu ayrımı vurgular. Berger’e göre çizimde var olan zaman tekdüze değildir. Ressam kendi değer sırasına göre çizimine bir yerden başlar ve bir yerde bitirir. Fotoğrafta ise zaman tekdüzedir. İmgenin her parçasının ortaya çıkma süreci eşittir. Yani fotoğraf imgesinin, ışığın yansımasıyla anlık olarak üretildiğini; imgenin figürasyonunun doğumuna yol açan şeyin çizimde olduğu gibi deneyim ya da bilinç olmadığını belirtir.⁷⁴

Gerçekçilik algısının temelini oluşturan fotoğrafın belirtisellik niteliği, onun doğru ve güvenilir olmasına bir işaret değildir. Barthes, fotoğrafların bir varlığın var oluşu hakkında asla yalan söylemeyeceklerini ama onun anlamı hakkında yalan söyleyebileceklerini ifade eder.⁷⁵ Fotoğraflar gerçekliğe işarettir; ancak bu, onların nesnel ve tarafsız işaretler olduğunu göstermemektedir. Burada devreye giren değişken ise fotoğrafları kaydeden bireyin öznelliğidir. Fotoğraflar salt mekanik bir yeniden-üretim (kopyalama) aracının çıktıları değildir.

John Berger de fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair bu bağlamda bir sorgulama yapar: “Fotoğraf makinesinin taşıdığı görünüm bir inşa, insan yapısı kültürel bir ürün müdür, yoksa kumdaki ayak izi gibi, geçmiş bir şeyin doğal olarak bıraktığı bir iz midir? Yanıt her ikisidir.”⁷⁶ Berger, fotoğrafçının fotoğrafını çektiği olayı seçtiğini, dolayısıyla bu seçime kültürel bir inşa gözüyle bakılabileceğini ifade eder. Fotoğraflamayı seçmediği şeyleri reddetmesi, yani olayı kendince okuyarak fotoğraflanacak ânı seçmesi, böylelikle yeni bir uzam oluşturma, fotoğrafçının inşasıdır. Bu anlamda kültürel bir ürün olduğunu belirtir. Öte yandan elde edilen imgeyle temsil

⁷³ A.g.e., s. 97-98.

⁷⁴ John Berger, O Ana Adanmış, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 98-100.

⁷⁵ Roland Barthes, Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, çev. Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016), s. 104.

⁷⁶ John Berger, O Ana Adanmış, s. 97.

ettiği şey arasında maddi ilişki halen devam etmektedir, anlaktır ve inşa edilmemiştir, bu nedenle de bir izdir.⁷⁷ Dolayısıyla Berger için fotoğrafın gerçekliğin belirtisel bir göstergesi olma özelliği değişmez. Koray Değirmenci de “Fotoğrafta öznelliğin bulunması onun ontolojik olarak nesnel bir form olmasını engellemez”⁷⁸ diyerek bu doğrultuda bir görüş belirtir.

Fotoğrafların her ne kadar nesneden yansıyan ışığın maddi bir izi olsa da hiçbir zaman nesnel bir tanıklık iddiasında bulunmadığını belirten Turan, fotoğraf çekerken yapılan tanıklığın her zaman onu çeken kişinin dünya görüşünü de içinde barındırdığı için fotoğrafların doğası gereği bir gerçeklik yorumu olduğunu vurgular.⁷⁹

Gerçekten yorum katılmaksızın kaydedilebilecek bir fotoğrafın varlığından söz edilemez mi ya da bir fotoğraf ne dereceye kadar gerçekçilik iddiasıyla üretilebilir ve ona gerçekliğin en saf kaydı olarak bakılabilir? Eğer ki fotoğrafçı bunu kendine dert edinmiş ve gördüğünü en saf haliyle kaydetmek üzere yola çıkmışsa bunu başarabilir mi?

Fotoğraf, ister analog dönemde, ister dijital dönemde üretilmiş olsun, bitmiş görüntüye ulaşana kadar, yani son baskı elde edilene kadar geçen tüm süreç fotoğrafçının yorumuna açıktır. Bu nedenle fotoğraf hiçbir zaman, fotoğrafı çekilen sahnenin doğrudan bir kaydı olmamıştır, aslında. Analog dönemde, çekim yapmadan önce kullanılacak duyarlı yüzeyin seçiminden çekim anındaki teknik değişkenlerin kararına ve sonrasında banyo aşamasından fotoğrafın kalıcı bir yüzeyde sabitlenmesine kadar her aşama fotoğrafçının kontrolündedir. Aynı şekilde dijital dönemde de seçilen makine, aydınlık odada fotoğrafın işleme süreci, baskı alınacak makinenin ve kâğıdın seçimindeki kontroller, sonuç fotoğrafın görünümünü değiştirecektir. Bir sahnenin fotoğrafı, tamamen fotoğrafçının o sahneyi nasıl görmek istediğine göre değişecektir. Bu yüzden aynı sahne farklı fotoğrafçılar tarafından başka biçimlerde görsele dönüşme esnekliğine sahiptir.

⁷⁷ Jonh Berger, O Ana Adanmış, s. 97.

⁷⁸ Koray Değirmenci, Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016), s. 18.

⁷⁹ Ergün Turan, Siyah Beyaz Baskı, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 33.

Durum bu denli değişken bir yapı arz ediyorsa, hangi görselin o sahnenin gerçekliğini göstermiş olduğu söylenebilir?



“Mount Mckinley and Wonder Lake”, 1949

“Mount Mckinley and Wonder Lake”, 1978

Görsel 14. Ansel Adams

Kaynak: Ergün Turan, Siyah Beyaz Baskı, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 64.

“Doğrudan” fotoğraf anlayışında –“yalın, saf” kelimeleriyle de sıklıkla anılır- fotoğrafçı sahnenin belirtiselliğine hiçbir şekilde müdahalede bulunmuyor olsa da son derece öznel olan tercihlerine bağlı olarak sahnenin tonal dağılımını şekillendirmekte, dolayısıyla izleyicinin gördüğü, görünen gerçek dünya değil, fotoğrafçının elde etmek istediği gerçekliktir. Analog dönemden çarpıcı bir örnek verilirse, aynı negatiften farklı fotoğrafçılar tarafından yapılan baskıların birbirinden farklı görseller oluşturabildiği görülmektedir. Hatta aynı negatiften, aynı fotoğrafçı, farklı zamanlarda baskı aldığında bile farklı görsel sonuçlar elde edebilir. Örneğin; Ansel Adams’ın 1948’de Alaska’da çektiği fotoğrafın 29 yıl arayla yapılmış iki farklı baskına bakacak olursak ikinci yapılan baskıda gökyüzünün koyulaştırıldığı, dağın kontrastlığının arttırıldığı ve zemin kısmından daha fazla detay elde edildiği görülür.⁸⁰

“Doğrudan” fotoğraf tarzını benimsemiş olan ve fotoğraf tarihinin en önemli figürlerinden biri olan Edward Weston konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Fotoğraf, gözün gördüğü gibi görmek pek değildir. Bizim görüşümüz iki göz ile ve sürekliliği vardır. Ancak makine anın sınırlandırılmış bir durumunu saptar. Ayrıca, görüşü

⁸⁰ Ergün Turan, Siyah Beyaz Baskı, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 63.

çok değiştiren değişik odak uzaklıklarında objektifler kullanırız veya rengi aşırı düzeltebiliriz. Baskıda gerçeği yeniden değiştiririz, örneğin kontrastı asıl görünümüne göre arttıracak veya azaltacak kâğıt kullanabiliriz. Bunların hepsi kabul edilebilir işlemlerdir, fakat sözlük anlamı ile görmek değildir. Belirli bir amaçla, bir nedenle görmektir.”⁸¹

Edward Steichen da Camera Work dergisinin 1903 tarihli birinci sayısındaki yazısında şunları söyler: “Aslında her fotoğraf başından sonuna sahtedir. Pratik olarak tamamıyla manipüle edilmemiş, öznellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir.”⁸²

Fotoğrafların belirtisel gösterge nitelikleri onların gerçekçi yanını vurgularken fotoğrafların bireysel dışavurumun ürünleri olması ise izleyen için fotoğrafların belirsizliğine işaret eder. John Berger fotoğrafların neyi gösterip neyi göstermedikleri ya da gösteremedikleri üzerinden fotoğrafların “belirsizliği”ne dikkat çeker. Kaydedilen an’la şimdiki fotoğrafa bakış ânı arasında bir uçurumun olmasını “süreksizlik şoku” olarak niteler. “Fotoğraflar, fotoğrafı çekilen olayın bir zamanlar içinde var olduğu zaman akışını yakalar. Bütün fotoğraflar geçmişe aittir” diyerek, fotoğraflanan anın hiçbir zaman bugüne ulaşamadığına dikkat çeker. Bu yüzden izleyici süreksizlik şoku ile karşı karşıya kalır. Berger, bütün fotoğrafların bir süreklilikten koparılmış olmaları nedeniyle aslında belirsiz olduklarını söyler.⁸³ Bu anlam belirsizliğinin ortadan kalkması için de yazının devreye girmesi gerektiğini vurgular. Berger’e göre fotoğraflar, sözcüklerle birleştiği anda artık inkârı mümkün olmayacak güçte bir kesinliğe ulaşırlar. Sözcükler fotoğraflara anlam verir, fotoğraflar da sözcüklere sahicilik kazandırır.⁸⁴

Çekim sırasında yapılan çerçeveleme ile kaydedilen anlar, bağlamlarından koparılmış görünümlerdir. Çerçeve dışının sadece fotoğrafçı tarafından biliniyor oluşu, seyirci içinse tamamen bir bilinmez oluşu, fotoğrafın gösterdiği ânın ancak fotoğrafçının söylemek istediği bilgiyle sınırlı olduğu anlamına gelir. Hatta bu bilginin daha da sınırlı

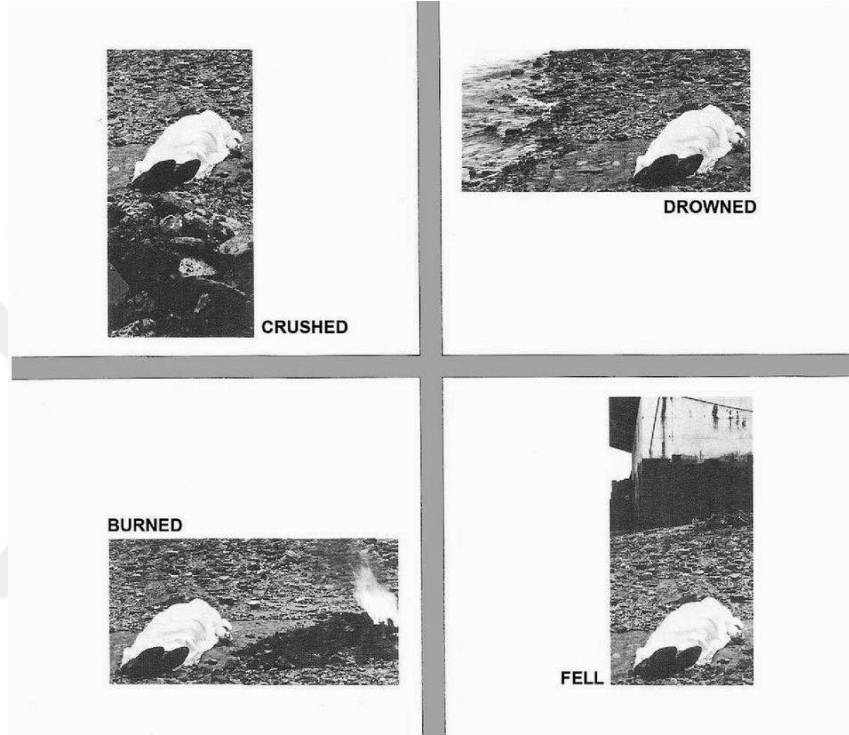
⁸¹ Edward Weston, The Flame of Recognition His Photographs accompanied by excerpts from the Daybooks Letters, (Erişim tarihi: 25 Aralık 2023), https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2502_300298320.pdf, s. 42.

⁸² Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, (İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 2010), s. 125-126.

⁸³ Jonh Berger, O Ana Adanmış, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 92.

⁸⁴ A.g.e., s. 96.

tutulmak istendiğinde fotoğrafçının baskıdan önce fotoğraftan yeni bir çerçeveleme yapması da yeni bir gerçeklik yaratmasına olanak tanır. Susan Sontag'ın ifadesiyle: “Fotoğrafik görüntü, bir kopya olduğu ölçüde bile, olmuş olan bir şeyin saydam bir yansımalarını veremez. O, her zaman için, birinin seçtiği bir görüntüdür; fotoğraf çekmek bir çerçeve çizmek, çerçeve çizmek de bazı şeyleri dışarıda bırakmaktır.”⁸⁵



Görsel 15. “Cause of Death” (Ölüm Sebebi), John Hillard, 1974

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/john-hilliard/causes-of-death-1974>

John Hillard'ın, “Cause of Death” (Ölüm Sebebi) isimli çalışması, hem bir süreklilik teşkil eden uzamdan çerçeveleme yapılarak koparılmış olan fotoğrafların seçimi yapılan çerçeve içindeki nesnelerle olan ilişkisi sonucu anlamın nasıl değiştiğini hem de sunulan fotoğrafa verilen başlıkların o fotoğrafın algılanmasında nasıl yönlendirici olabildiğini göstermesi açısından çok iyi bir örnektir. Çalışmada, çarşıya sarılmış cansız bir insan bedeninin, ölüm sebeplerini içeren dört farklı fotoğraf görülür. Cesedin içinde bulunduğu ortamda yapılan dört farklı kadraj, “Ezildi, Boğuldu, Yandı,

⁸⁵ Susan Sontag, Başkalarının Acısına Bakmak (2003), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), s. 45-46.

Düştü” başlıkları ile sunularak, yani sebep-sonuç ilişkileri değiştirilerek, farklı anlamlar içeren dört farklı fotoğraf elde edilmiştir. “John Hillard, fotoğraflardan çıkardığımız anlamların, fotoğrafın doğasında olan gerçeğe benzeme özelliğine değil, görüntülere eşlik eden metinlere, fotoğraf karelerinin kırılma şekillerine ve izleyicinin önyargılarına bağlı olduğunu hatırlatır bizlere.”⁸⁶

Graham Clarke da görüntünün çekilme anında seçilen konuyu çevreleyen her şeyi ıskartaya çıkarak görünmez kılan fotoğrafların her zaman “indirgeyici” olduğu tespitini yapar. “Fotoğrafın ‘görmemize’ izin verdiğinin ötesine geçemeyiz” der. Fotoğraf çekimi hiç bitmeyen bir seçim, düzenleme ve kontrol sürecini barındırmaktadır; bu nedenle nesnel bir gerçeklikten ziyade onu çekenin ideolojisi ve değer yargılarıyla çerçevelenmiş bir gerçekliğin kopyalanmasını yansıtır fotoğraf.⁸⁷

2.4. Dijital Dönemde Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi

Fotoğrafın ilk dönemlerinde kabul gören anlayış, fotoğrafın kuşku duyulamayacak nitelikte bir gerçekliğe sahip olmasıydı. Ancak ilerleyen dönemlerde ve özellikle dijital çağda doğada görünen ile fotoğrafta gösterilenin ne derece örtüşebildiği en çok tartışılan ve tartışılmaya devam edilen konu haline gelmiştir. Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi, analog dönemde de zaten icadının hemen sonrasında kullanılmaya başlanılan müdahale yöntemleri ile birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğrafta manipülasyonun ilk örnekleri olarak kabul edilen kompozit fotoğraf yöntemi, ilerleyen dönemlerde fotomontaj tekniği olarak dadaizm, sürrealizm, fütürizm gibi birçok sanat akımında analog yöntemle ve postmodern dönemde de dijital yöntemle birçok fotoğraf sanatçısı tarafından bir temsil biçimi olarak kullanılmıştır. Ancak asıl tartışılması gereken, tekil imajların dijital dönemde ontolojik ve epistemolojik açıdan nerede konumlandırılacağı ve nasıl tanımlanacağıdır.

⁸⁶ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 415.

⁸⁷ Graham Clarke, Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 26.

Dijital dönemde üretilen imajların fotoğraf makinesiyle elde edilip edilmediğinin yarattığı belirsizlik problemi, izleyiciye sunulan imajlara dair gerçeklik algısındaki en büyük kopuşa neden olmuştur. Bunun temel nedeni, dijital imgenin analog dönemdeki gibi fiziksel bir duyarlı yüzeyden yoksun olmasıdır. Artık ışığın bakır levha, cam levha ya da film şeridi gibi duyarlı bir yüzeyde bıraktığı gerçekliğin parmak izi somut olarak görülemez olmuştur. Bununla birlikte dijital bir imgenin fotoğraf makinesiyle doğrudan elde edildiği varsayılsa bile, daha sonrasında dijital ortamda imgenin yapısının değiştirilmiş olup olmadığı kuşkusu her zaman soru işaretidir; çünkü dijital imgeler analog döneme kıyasla çok daha hızlı ve kolay bir şekilde manipülasyona uğratılabilir bir yapıya sahiptir.

Film teknolojisinin en küçük birimi olan gren görünür bir şeydir. Işık görmüş grenler, görmüş oldukları ışık miktarına bağlı olarak kararır ve görüntüyü oluştururlar. Filmin gerçeklikle bağını, bu ışık görmüş grenler sağlar ve filmin bu yapısal özelliği, baskı esnasındaki uygulanacak karanlık oda yöntemleri ne olursa olsun kendini korur.⁸⁸ Dijital teknolojide filmin yerini “sensör”lerin almasıyla ışığa duyarlı algılayıcı yüzeyin yapısında değişim yaşanır; ışığa duyarlı en küçük görüntü birimi olan grenlerin yerini de en küçük dijital görüntü birimi olan “pikseller” alır.

Dijital fotoğraflar tıpkı geleneksel fotoğraflar gibi gerçek dünyadaki yüzeylerden yansıyan ışığa bağlı olarak oluşur. Ancak dijital fotoğrafın matematiksel bir veri tabanına (1 ya da 0) dayanan piksellerden oluşmasından dolayı Turan, dijital sürecin kolayca şekil verilebilir plastik bir karaktere sahip olduğunu vurgular: “Algılayıcının içerdiği her bir pikselin kaydettiği ışık şiddeti, sayısal bir veriye dönüştürüldükten sonra istendiği gibi eğilip bükülebilir, istenirse silinebilir ya da kopyalanıp bir başka yere taşınabilir.”⁸⁹ Bu sayede sanal imajlar üretmek mümkün hale gelir. Böylesi sonuç görüntüleri, dijital fotoğraf deyiminin açıklamadığını belirten Sabit Kalfagil, bu görüntüler için fotoğrafik illüstrasyon tanımlamasının daha uygun olacağını belirtir:

⁸⁸ Ergün Turan, *Analog ve Dijital Duyarkatların Yapısal Özellikleri*, (İstanbul: Alfa, 2013), s. 52-53.

⁸⁹ A.g.e., s. 51-53.

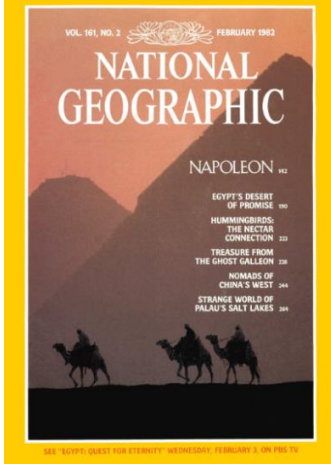
“Dijital yöntemlerle, gerçek üstü bir evren kolayca yaratılabilir. Geleneksel yöntemlere oranla çok daha hızlı ve geniş olanaklı manipölasyonlar yapılabilir. Şaşırtıcı illüstrasyonlara ulaşılabilir. Bunlar için ne düşünüyorum? Eskiden ne düşünüyordum idiysem onu düşünüyorum. Bu anlatım dilinin fotoğraftan çok resim dili olduğunu. Bu tür fotoğrafın geleneksel ıslak yöntemlerle yapılmış olanları ile dijitali arasında bir fark yok. Bunların her ikisine de fotoğrafik illüstrasyon denilmesi çok uygun olur.”⁹⁰

Buradan yola çıkarak şu benzetme yapılabilir: Fotoğrafın ortaya çıkışına kadar, belgeleme misyonu ressamın göreviydi. Fotoğrafın icadından sonra gerçekliği aktarmak, artık fotoğrafçıların görevi olmuştu. Öte yandan bu durum resim sanatına özgürlük sağlayarak nesneleri gözle görüldüğü gibi tasvir etmek yerine zihinde canlanan imgesini resmetmeye itmişti ve soyutlamanın önu açılmıştı. Dijital teknolojinin sağladığı olanak sayesinde de fotoğrafçılar (ya da Kalfagil’in benzetmesiyle illüstratörler), fiziksel gerçekliğe bağımlı olmaktan kurtulmuş, tamamen öznel gerçekliklerini hayal güçlerinin sınırlarınca yansıtabilme imkanına erişmiştir. Bu noktada tartışılması gereken problem, bu tür imajların Kalfagil’in belirttiğı gibi fotoğraf olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır.

Doğrudan fotoğraf yöntemiyle kaydedildikleri sürece dijital teknoloji, sadece kayıt yöntemindeki bir değişikliğe işaret etmektedir. Analog dönemde duyarlı yüzey olarak kullanılan levhanın veya filmin görevini, dijital fotoğraf makinelerinde sensörler devralmıştır. Fotoğraf, yine optik bir süreç sonucunda elde edilen bir görüntünün sabitlenerek kalıcılaştırılmasıyla oluşan bir kayıttır. Işığa duyarlı algılayıcı yüzeyin analog ya da dijital yapıya sahip olması fotoğrafik imgenin belirtisellik niteliğini değiştirmemektedir. Ergün Turan’ın da vurguladığı üzere; “Dün görüntü oluşturma işlemi fiziksel ve kimyasal bir süreç yoluyla gerçekleştirilirken, bugün aynı işlem fiziksel ve elektronik yolla gerçekleştirilmektedir.”⁹¹ Dolayısıyla fotoğrafın icadından bugüne kadar geçen sürede teknolojisinde pek çok değişim olsa da üzerinde uzlaşmış olan ve özü itibarıyla onu diğer tüm imaj üretimlerinden ayıran tanımı değişmemiştir. Değişen ve neredeyse kontrol edilemez bir hâl alansa dijital imgenin orijinallığıdır.

⁹⁰ Sabit Kalfagil, “Dijitale Geçtiniz Mi?”, Fotoğraf, sayı 76, (Aralık 2007-Ocak 2008), s. 108.

⁹¹ Ergün Turan, Analog ve Dijital Duyarkatların Yapısal Özellikleri, (İstanbul: Alfa, 2013), s. 29.



Fotoğraf 24. Şubat 1982



“Orijinal Fotoğraf”, Gordon Gahan

Görsel 16. National Geographic, Vol.161, No.2

Kaynak: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/editors-note-images-and-ethics>

Dijital fotoğraf makinelerinin yaygın bir şekilde kullanımı ancak 2000’li yıllarla birlikte mümkün olacaktır; ancak fotoğraflara dijital müdahalelerin tarihi daha eskiye dayanır. Fred Ritchin, dijital çağın fotoğrafa geldiği tarih için 1982’yi işaret eder. National Geographic çalışanları Gize Piramitleri’nin yatay bir fotoğrafını değiştirip derginin Şubat ayı kapağına uyacak şekilde dikey hale getirirler. Bir piramiti dijital müdahaleyle biraz daha yana kaydırarak diğer piramitin arkasında olacak şekilde manipüle ederler. Derginin basılmasından iki sene sonra kendisiyle yapılan röportajda derginin genel yayın yönetmeni, fotoğrafa yapılan müdahalenin, fotoğrafçının bir tarafa doğru birkaç metre kaydırılması suretiyle başka bir bakış açısı elde edilmesi için yapılmış geriye dönük bir müdahale olduğunu söyler.⁹²

Fotoğrafta dijital çağın başlangıcı için manipüle edilmiş 1982 tarihli bu dergi kapağını işaret eden Ritchin, şu kritik soruyu sorar: “Fotoğraf hâlâ bir fotoğrafçıya, hatta kameraya ihtiyaç duyuyor mu?”⁹³ Fotoğrafın anlık bir üretim biçimi olduğunu düşündüğümüzde kuşkusuz bu kışkırtıcı bir sorudur. Alfred Stieglitz, 1893’te çektiği ünlü “Fifth Avenue, Winter”ı (Kış, Beşinci Cadde) fotoğrafı için şiddetli bir kar fırtınasında

⁹² Fred Ritchin, *Fotoğraftan Sonra* (2009), çev. Yalım Keser, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 27.

⁹³ A.g.e., s. 30.

saatlerce yerinden kıınıldamadan ‘doğru ânı’ beklediğini gururla anlatır. Susan Sontag, herkesin baktığı şeyler ve yerlerin sıradan bakışın ötesinde görülebileceği doğru ânı aramanın, halkın zihninde fotoğrafçının alamet-i farikası haline geldiğini söyler.⁹⁴ Herkesin baktığı ama algılayamadığı bu görme biçimi, sadece fotoğraf makinesi aracılığıyla bir fotoğrafçı tarafından ortaya çıkarılabilirdi. Dijital dönemle birlikte Gize piramidi örneğinde olduğu gibi zamanda geriye dönüş mümkün kılınmış ve doğru an bilgisayar marifetiyle yeniden yaratılmıştı. Quentin Bajac’ın ifadesiyle; “dijitalin doğası, fotoğraf karesine yapılacak her müdahaleyi algılamaz kılarak, olayları ‘oldu’dan ‘belki oldu’ya çevirir.”⁹⁵

Dijital fotoğrafların manipölasyona uğradığının anlaşılması ilk bakışta çok zor bazen de imkansız olsa da günümüzde her an her yerde görüntü oluşturma, izleme, kaydetme sistemlerinin oluşu, er ya da geç bu “sahte an”ları sunan yapay imajların deşifre olmasını beraberinde getirmektedir. Bu noktada dijital teknolojinin ve yeni medyanın bir getirisi olarak yurttaş foto muhabirliği olgusundan bahsetmekte fayda var. Yurttaş foto muhabirliği; toplumsal gelişmelerin, haber değeri taşıyan olayların, durumların geleneksel medya kuruluşları dışında kalan bireylerce, genellikle cep telefonu gibi kişisel teknoloji araçlarıyla belgelenip paylaşılmasına dayalı alternatif bir habercilik pratiğidir. Yurttaş muhabirliği, genellikle tesadüfen olay yerinde bulunan sıradan vatandaşların yaptığı anlık kayıtlardan oluşur. Haber değeri taşıyan bu kayıtlar, içerdikleri bilgiler sayesinde sosyal medyada veya haber sitelerinde hızlıca paylaşarak toplumsal boyutta karşılık bulur. Sıradan bir bireyin olayın gerçekleştiği anda orada bulunması, olayı kayıt altına alabilecek teknolojiye ve hızlı bir şekilde kitlelere ulaştırabilme imkânına sahip olmasıyla artık herkes potansiyel bir habercidir denebilir. Bu bağlamıyla yurttaş muhabirliği, doğru bilgiye erişim adına demokratik bir zemin oluşturulmasına katkı sağlar. Herhangi bir habere ait manipölasyon içeren fotoğrafların yayılması sırasında doğabilecek bilgi kirliliğinin önüne geçilebilmesinde, yurttaş muhabirliğinden gelecek fotoğraflar, karşılaştırma yapabilme olanağı sunmaktadır.

⁹⁴ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 109.

⁹⁵ Quentin Bajac, Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime (2010), çev. Marş Franco, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011). s. 117.

Foto muhabiri Abdurrahman Antakyalı da artık fotoğrafla belgeleme görevinin foto muhabirlerinin tekelinde olmaktan çıktığını belirtir. Ancak Antakyalı, bu durumun hem olumlu hem olumsuz ikili bir sonucu da beraberinde getirdiğine dikkat çeker. Toplumsal olaylarla ilgili çekilen yerli yersiz fotoğrafların fazlalığı ve bu fotoğrafların çoğu zaman bağlamlarından koparılıp paylaşılmaları görsel bir kirlilik yaratmaktadır. Böyle bir durumda görsellerin güvenilirliklerinin nasıl ölçüleceği soru işareti oluşturmaktadır. Bu noktada izleyici, fotoğraflardan şüphe duymalı ve her zaman bilginin doğruluğunu denetlemelidir. Yeni medya kanallarıyla fotoğraflara ulaşan bir kişi, yine internet üzerinden görsel arama motorlarıyla bilgiyi kontrol edebilir. Manipülatif bir görüntünün karşısına anında karşıtı konabilmektedir. Ayrıca sağduyulu bir kesim tarafından bu etik dışı kullanımlar afişe edildiği sürece, bilinçli şekilde manipülatif bilgi yayan mecraların saygınlığı azalacaktır.⁹⁶

Foto muhabiri Brian Walski, Irak'taki savaşta çektiği iki ayrı kareyi dijital teknikler kullanarak manipüle eder ve gerçekliği değişen yeni bir fotoğraf üretir. 2003 yılında Los Angeles Times'ın kapağında yayınlanan bu fotoğrafın sahte olduğu anlaşıldıktan sonra Walski işten kovulur. Scott Walden, eğer fotoğraf ve gerçeklik arasında herhangi bir bağlantı olmasaydı, böyle bir yaygaranın neden koptuğunu anlamamızın zor olacağını söyler.⁹⁷

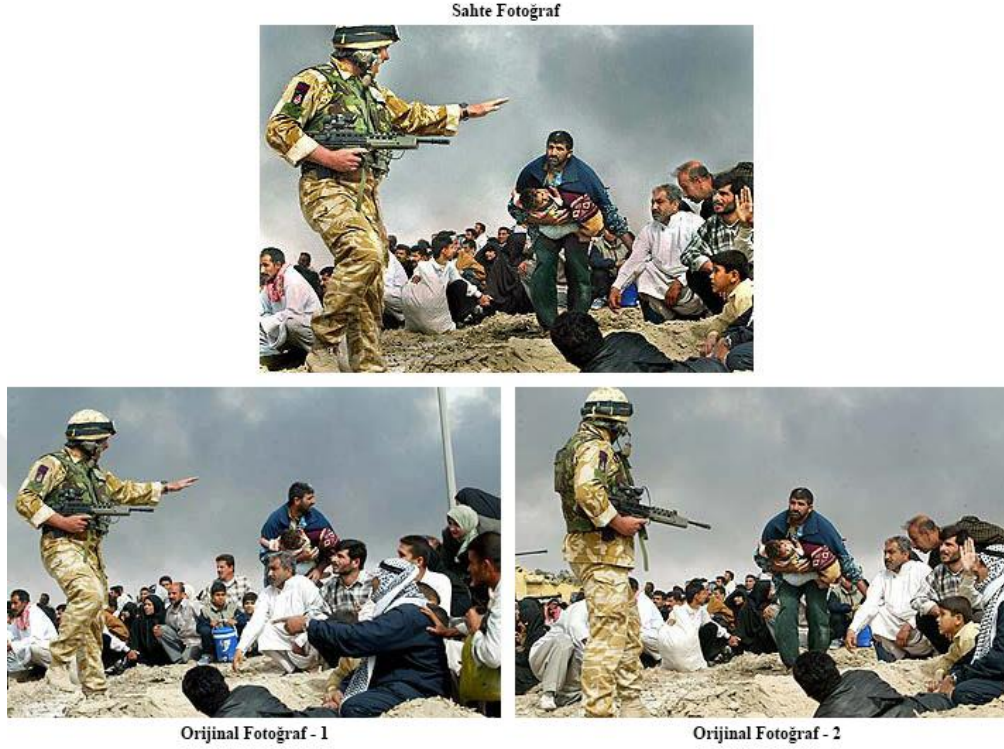
Manipüle edilmiş görüntüyle Walski, izleyicilerde, aralarında kucağında çocuk olan birinin de bulunduğu sivil gruba, İngiliz askerinin silah doğrulttuğu yönünde yanlış bir algı yaratır. Manipülasyonun fark edilmesiyle birlikte gazete, asıl görüntüleri ve birleştirilmiş görüntüleri de içeren açıklayıcı bir yazıyı editör sayfasında yayımlar ve Walski'nin işten çıkarıldığını duyurur. Walden bu süreci şu şekilde yorumlar:

“Bu, gazetede ki fotoğraflara bakıldığında doğru inanışları şekillendiren güven pratiğini sürdüren eylemin karşısına tehdit olarak konumlanan tutuma ilişkin bir cezalandırmaydı. Eğer Walski'nin örneği, enine boyuna fark edilmiş ama görünür bir şekilde

⁹⁶ Abdurrahman Antakyalı, “Fotoğrafın Gücü”, (Kontrast, Temmuz Ağustos Eylül 2015, Sayı 48), s. 18-19.

⁹⁷ Scott Walden, “Fotoğrafta Gerçeklik”, çev. Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz, Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler, (İstanbul: Espas Yayınları, 2018), s. 115.

cezalandırılmamış olsaydı, izleyicilerin geçmiş inanışlarındaki fotojurnalistik görüntülere olan güven aşınacaktı ve neticede bu geçmiş inanışlar reddedilecekti.”⁹⁸



Görsel 17. Brian Walski dijital manipülasyon

Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Brian-Walski-2003-Iraq-War-edited-photo_fig3_339107429

Walden’a göre görüntülere olan güvenin zemini dijital teknoloji nedeniyle sarsılmıştır ve sarsılmalıdır da ancak güvenin kendisi halen yerindedir. Çeşitli kurumsal baskılar, fotoğrafik nesnelliği yıkan yeni teknolojinin kullanımı üzerinde engelleyici olmuştur ve olmaya da devam edecektir; çünkü bu tür tekniklerin uygulanmasına gösterilecek direnç kolektif çıkarlarımızı içerir.⁹⁹

Walden’ın üzerinde durduğu dijital dönemdeki fotoğrafik gerçekliğe duyulan inancın kaynağı, sayısal temele dayılı bir kayıt sistemi olsa da fotoğrafın halen mekanik bir yeniden-sunum aracı olarak görülmesidir. İki yüz yıla yaklaşan fotoğrafın tarihindeki

⁹⁸ Scott Walden, “Fotoğrafta Gerçeklik”, çev. Aylin Ünal, Fotoğraf Felsefesi Doğanın Kalem Üzerine Denemeler, Scott Walden (Der.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2018), s. 135.

⁹⁹ A.g.e., s. 134.

bu gerçeklik algısı, geçerliliğini korumaktadır. Fotoğraflarda manipülasyonun yapıldığı gerçeği, yine fotoğraflar üzerinden kanıtlanmaktadır. Quentin Bajac da görüntüyü okuma anlamında hâlâ eski gerçeklik sisteminde olduğumuza dikkat çekiyor: “Fotoğrafik nesneye bağlılığı kanıtlayan kavram, söz konusu dijital bile olsa, hâlâ yerinde duruyor.”¹⁰⁰

Fotoğrafların dijital dönemde de ikna edici olma gücünün devam ettiğine dair en önemli örneklerden biri, Amerikan askerlerinin 2003 yılında Bağdat’taki Ebu Garip Hapishane’sindeki Iraklı tutsaklara uyguladıkları işkenceleri, tacizleri, aşağılamaları belgeleyen fotoğrafların deşifre olmasıdır. Bu fotoğraflar medyada yer bulunca tüm dünyada sarsıcı bir etkiye neden olur. Abigail Solomon-Godeau, bu fotoğraflar, Beyaz Saray ve silahlı kuvvetler için politik açıdan yıkıcı ve ürkütücü olmasına rağmen fotoğrafların gerçekliğinin sorgulanmadığını belirtir: “Fotoğrafların ortaya çıkışının geciktirilmesi, Amerikalı askerlerin Iraklı mahkumları cinsel açıdan aşağıladıkları ve onlara işkence ettikleri gerçeğini çürütülemez bir hakikate dönüştürdü.”¹⁰¹ Bu zalimlikle ilgili yazılı raporlar bir yıldan uzun bir süre ortalıkta dolandı, fakat ABD hükümeti fotoğraflar medyaya yansıyana dek onları yok saydı.



Görsel 18. Ebu Garib Hapishanesi, 2003

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ebu_Gureyb_Cezaevi_i%C5%9Fkenceleri

¹⁰⁰ Quentin Bajac, Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime (2010), çev. Marşa Franco, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011). s. 117.

¹⁰¹ Terry Barrett, Fotoğrafi Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş, çev. Yeşim Harcanoğlu, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), s. 207.

Belgesel fotoğraf pratiğine oldukça mesafeli olan Susan Sontag dahi bu görüntülerin kanıtlama gücünü onaylar. Amerikan silahlı güçleri tarafından yönetilen cezaevlerinde “tutuklu” ve “şüpheli teröristlere” uygulanan işkenceler hakkında bir yıldan fazla süredir Uluslararası Kızıl Haç Örgütü ve gazetecilerin düzenlediği raporlar yayınlanmakta ve insan hakları kuruluşlarınca protestolar yapılmaktaydı. Sontag’a göre Bush ve yardımcıları için her şeyi gerçek kılan fotoğraflar olur. Bu fotoğraflar yayımlanana kadar yalnızca kelimeler vardı.¹⁰² “Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında bir şey işitip de şüpheyile karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır.”¹⁰³

Bu fotoğraflar, yapılan işkenceleri kanıtlayan birer savaş suçu belgesi olmakla birlikte yaptıklarıyla gurur duyarak fotoğraflarda kendilerine yer veren askerlerin, yaşananları başkalarına ispat etmek istedikleri hatıra belgeleri olmalarıyla da dehşet vericidir. “İşkenceci askerlerin kurbanlarıyla birlikte poz vererek kayıt altına alması, yaptıklarından zevk almaları, gurur duymalarını da göstermektedir. Tıpkı avladıkları vahşi hayvanlarla poz veren avcılar gibi”¹⁰⁴ diyen Uğur Günay Yavuz, askerlerin güçlerini ve iktidarını, kendilerinden daha alt statüdeki tutsaklara hissettirme psikolojisiyle kendilerini tatmin ettiklerini, fotoğrafların da bu üstünlüklerini gösterme, ispatlama işleviyle kullanıldığını belirtir.¹⁰⁵

2004 yılında, “Inconvenient Evidence” (Uygunsuz Kanıt) başlığıyla, New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi’nde açılan sergide, Ebu Garib işkencelerini konu alan amatör dijital fotoğraflara yer verilir. Bu olay, fotoğrafların tarihe tanıklık ederek kanıt olma işlevlerini sürdürdüğünü bir kez daha onaylamış olur.¹⁰⁶

¹⁰² Terry Barrett, Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş, s.207-208.

¹⁰³ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 5.

¹⁰⁴ Uğur Günay Yavuz, “Fotoğrafik Şiddet Örneği Ebu Garib”, Haber Aracı Olarak Fotoğraf, Şebnem Soygüder Baturlar (Ed.), (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2019), s. 99.

¹⁰⁵ A.g.e., s. 100-102.

¹⁰⁶ Quentin Bajac, Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime (2010), çev. Marşa Franco, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011). s. 117.

Negatife rötuş yapma tekniğini geliştiren bir fotoğrafçı tarafından ilk rötuşlu fotoğraflar, 1855'te Fransa'da sergilenir. Aynı portrenin rötuşlu haliyle rötuşsuz hali yan yana sergilediğinde herkes hayrete düşer. Fotoğrafların da yalan söyleyebileceğine dair bir göstergedir bu. Rötuş tekniğinin, abartılması halinde gerçeğe sadık çoğaltma tekniğinin tüm ayırt edici özellikleri silinip gidiyordu ve fotoğraf gerçek değerini kaybediyordu.¹⁰⁷ Aslında dijital dönemde pikseller üzerinden yapılan manipülasyonun bir benzerinin henüz fotoğrafın emekleme dönemlerinde negatife rötuş yaparak da gerçekleştirilmiş olduğu hesaba katıldığında, fotoğrafın her zaman manipülasyona açık yapısına karşın bu tür kullanımların istisna kabul edildiğini ve fotoğrafın yarattığı gerçekçilik algısını değiştiremediği söylenebilir.

Fotoğraflar, analog veya dijital yöntemle, dış dünyadaki ışık aracılığıyla kaydedilmiş görüntüler olarak üreilmeye devam ettiği sürece gerçekliğin bir izdüşümü olarak görülmeye ve hayatlarımızı şekillendirmeye devam edecek. Öte yandan dijital teknolojinin getirdiği hızlı ve kolay müdahale yöntemleri, ister analog ister dijital dönemde üretilmiş olsun, bir fotoğrafa şüphe etmeksizin bakılamayacağını, onun gerçekliğinin mutlak suretle sorgulanması gerektiğini bir kez daha ve daha kuvvetli bir etkiyle göstermiştir. Fotoğrafların gösterdiklerine inanmak ya da inanmayı seçmek, fotoğrafı bir mekanik icat olarak görmenin getirdiği bir ön kabulden öteye gidemez. Yine de her zaman anlatıcının dürüst olduğu ve gerçekleri aktardığı kabul edilir; ta ki anlatıcı bir gün farklı bir beyanda bulunana kadar ya da görüntünün manipülasyona uğratıldığı ortaya çıkana kadar. Gerçi en nesnel olduğu söylenebilecek fotoğraflar dahi bir öznenin bakışı gereği manipüle olmuş olmuyor muydu? Yapabileceğimiz tek şey, aksi ortaya çıkana dek anlatılanların ve gösterilenlerin gerçek olduğunu varsaymak.

¹⁰⁷ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum* (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 62.

3. BELGESEL FOTOĞRAF

Fotoğraflarda görünen kişiler veya nesneler, fotoğraf çekilirken orada bulundukları gerçeğini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın gerçeğin fiziksel izi olmasından ötürü gelen belge olma gücü, fotoğrafın icadından günümüze onun birincil özelliği olarak, gerçeklik ile doğrudan ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Dış dünyadaki gerçekliğin yeniden sunumuna dair, dürüstçe üretildiği takdirde bu niteliği karşılayabilecek en etkili aracın fotoğraf olduğu söylenebilir. Bu bağlamda inandırma ve ikna etme temeline dayalı yaratıcı bir üretim pratiğine sahip olan belgesel fotoğraflar, toplumsal yaşam içerisinde güçlü bir anlatım aracı olarak öne çıkarlar.

Belgesel fotoğraf için keskin bir tanım yapmak zordur. Tarihsel süreç içerisinde farklı dönemsel etkilerle kazandığı yeni anlamlar ve yöntemler olsa da temel işlevi değişmemiştir. Genel özellikleriyle tarif edilecek olduğunda ilk başta belgesel fotoğrafların kaynağının tarihsel gerçeklik olduğunu söylemek gerekir. Belgesel fotoğrafçı, içinde olduğu zamana ve mekana dair yaptığı gözlemlere dayalı olarak bazı çıkarımlarda bulunur ve nihayetinde bu yaşamsal gerçekliği kendine özgü bakış açısından fotoğrafları aracılığıyla yansıtır. Belgesel hikayeler, mesaj içermesi ve bilgiye dayalı iletişim sağlama işlevinin yanında, öznellikleriyle var olan gerçekliği yansıtmanın farklı bir yolunu sunarlar.

Belgesel fotoğraf pratiğinde gerçekte var olan kişi ve olaylar konu edilir; ancak bu konular, aktif bir tanıklık süreci geçiren belgesel fotoğrafçı tarafından yeniden anlamlandırılır ve barındırdığı önermelerle, çağrışımlarla sorgulanmaya açık bir hikaye olarak başkalarına sunulur. Bu görsel hikaye, konuya dair kendi sözünü söylemek isteyen fotoğrafçının bakış açısından anlatılır. Belgesel hikayeler, gerçekliğin salt bir yeniden sunumu değil, onun yaratıcı bir şekilde temsilidir. Belgesel fotoğrafın belirtisel niteliğine dayalı güven duygusu sayesinde bu temsiller, izleyende dönüştürücü bir etki yaratma potansiyeline sahip olur.

Belgesel fotoğrafçılık pratiği, insana ve doğaya dair her türlü hikayenin belirli bir tema dahilinde bir dizi fotoğrafla ve bu fotoğraflara eşlik eden açıklayıcı metin ve altıyazılarla birlikte anlatıldığı uzun soluklu çalışmalardan oluşmaktadır.

3.1. Kavram Olarak Belgesel Fotoğraf ve İlk Dönem Örnekler

Fotoğrafı en genel anlamda belgesel ve belgesel dışı olarak iki türe ayırabiliriz. Belgesel fotoğrafları da en geniş anlamda gerçek yaşamı gösteren ve bunu gösterirken onun gerçekliğini bozmayacak şekilde doğrudan aktaran fotoğraflar olarak tanımlayabiliriz. Belgesel dışı fotoğraflar ise alegorik bir yapıya sahiptir ve gerçek dünya yerine fotoğrafçının hayali dünyasının ürünüdürler. Bu gruptaki fotoğrafları adlandırmak için Oktay Çolak, “deneysel fotoğraf” ve “kavramsal fotoğraf” terimlerini öne sürmektedir. Deneysel fotoğraf grubuna giren fotoğraflar her aşamada müdahaleye ve yeni bir içeriğe dönüştürülmeye açıktır. Bu içerik, bir görüntünün birtakım gerçek ya da gerçek üstü ekleme ve çıkarımlarla hem görselliğinin hem de anlamının değişmesi ile kendini var edebilir. Deneysel fotoğraf yaklaşımı kapsamında farklı ortamlarda çekilmiş birden fazla fotoğrafın, tamamı ya da bazı bölümleri bir araya getirilerek yeni bir görsel elde edilir. Bütün bu uğraş bir kurguyu gerektirir ve belli bir kavram çerçevesinde gerçekleştirilir. Kavramsal fotoğraf ise kendini hem belgesel hem de deneysel çerçevede gösterebilir. Bu türde bir fotoğraf, doğrudan yöntemle ya da deneysel olarak elde edilebilir. Kavramsal fotoğrafta amaç görsel etkiden ziyade, fotoğrafçının belirlediği bir kavrama karşılık gelecek görseli elde etmektir; dolayısıyla izleyiciyle sembolik bir dil üzerinden iletişim kurulur. Fotoğrafçının hedeflediği sonuca doğrudan fotoğraf ya da deneysel yöntemle ulaşması işin teknik boyutudur. Belirlenen kavram, doğrudan fotoğrafla da ele alınsa hedef, gerçekliği yansıtmak değil, fotoğrafçının zihninde oluşan algıyı görsel bir dile dönüştürmektir. Hangi yöntem ve tekniğin kullanılmış olmasından ziyade, kavramın ne olduğu ve ne anlatmak istediğidir önemli olan.¹⁰⁸

Belgesel fotoğraf, günümüzdeki yaygın kullanımı ve bu tez kapsamında ele alındığı anlatımcı biçimiyle tanımlanmak istenildiğinde bazı farklılaşmalar ortaya çıkmaktadır. Belge olarak fotoğrafın kanıt anlamında üstlendiği işlev ile belgesel fotoğrafın bir amaç doğrultusunda mesaj içerme kaygısıyla üstlendiği anlatımcı işlev birbirinden ayrılmaktadır. Bu nedenle her fotoğraf bir belge olmakla birlikte her belge fotoğraf,

¹⁰⁸ Oktay Çolak, “Küçük Düzeltmeler”, Photo Digital, Mayıs-Haziran 2004, sayı 33, s. 36.

belgesel fotoğraf pratiğine uygun düşmemektedir. Fotoğrafçının anlatıcı kimliğiyle sürece dâhil olması, fotoğrafik belgeden belgesel fotoğrafa geçişi sağlar.

Merter Oral da fotoğrafın icadıyla birlikte iki temelde ilerlediğini belirtir. Bunlardan biri temelde yaşamın estetize edilmesini amaçlayan kullanımı, diğeri ise, temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan ve gerçek yaşama bir tanıklık aracı olarak doğrudan kullanımıdır. Bununla birlikte Oral, fotoğrafın tanıklık aracı olarak kullanımını da yine iki farklı anlayışa sahip yaklaşımlar olarak ayırır. Bu yaklaşımlardan biri salt bir tanıklık tavrını alırken, diğeri tanıklığı aşan, tanık olunanlara dair sorunları saptayıp bunların düzeltilmesi yönünde çaba içeren nitelikte kendini gösterir. Oral’a göre tanıklık ve saptama zaten fotoğrafın doğasında var olan özelliklerdir ve salt bu özelliklerin kullanımı “belgeci fotoğraf” anlayışına karşılık gelir. Tanık olmanın ötesinde fotoğrafın sorunların saptanması ve düzeltilmesi yönünde kullanılması, “toplumsal belgeci” fotoğraf anlayışını oluşturur.¹⁰⁹

Belgesel fotoğraf kendi içinde ‘tanımlayıcı belgesel’, ‘toplumsal belgesel’, ‘özel belgesel’ gibi bazı alt türlere ayrılmakla birlikte temelde belgesel fotoğrafçılık, konusunu yaşamsal gerçeklikten alır ve amacı bu gerçekliği estetize etmek değil, onu anlamak ve anlamlandırabildiği ölçüde başkalarına aktararak iletişim kurabilmektir. Yaşamı estetize eden fotoğraflamada biçim öne çıkarken, anlatı kurma amaçlı belgesel fotoğraf yaklaşımında öne çıkan ise içeriktir.

Bu noktada anlam karışıklığı yaratabilecek bir konuya da açıklık getirmek gerekir. Belgesel fotoğraf çatısı altında üretilen görüntülerin hepsi gerçeklik iddiası taşıdığı için ‘doğrudan’ fotoğraflardır; ancak her ‘doğrudan’ fotoğraf için belgesel fotoğraftır denilemez. ‘Doğrudan’ anlayışla çekilen fotoğraflar salt belge ya da salt estetik özelliğe sahip olabilir ve bu durum belgesel fotoğraf nitelikleriyle örtüşmez. Bir anı fotoğrafı da ‘doğrudan’ fotoğraftır, bir manzara fotoğrafı da ya da haber amaçlı çekilmiş bir fotoğraf veya tanıtım amaçlı çekilmiş bir mimari fotoğraf da ‘doğrudan’ anlayışın ürünüdür. Ancak hepsi farklı bir bağlamda farklı amaçlara karşılık gelirler ve belgesel fotoğraf

¹⁰⁹ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 23-34.

pratiğinden ayrılırlar. Özcan Yurdalan, “fotoğraf tekniğinin imkanlarını zorlamak dışında, gerçeğin görünümünü değiştirici yöntemlere başvurmada yapılan fotoğrafik alıntılar” olarak tanımladığı doğrudan fotoğrafın, kamera arkasından görülen görüntünün aslına sadık bir temsili olduğunu söyler.¹¹⁰ Öte yandan ‘doğrudan’ fotoğraf yöntemiyle anlatı kurma kaygısı taşıyarak ve içeriği biçimin önüne koyarak bilgi vermek, haber iletmek gibi işlevlerle çekilen fotoğraflar belgesel fotoğraf pratiğine girerler.¹¹¹

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ‘straight photography’ (doğrudan fotoğraf) akımı doğrultusunda üretilen biçimci fotoğraflar da belgesel fotoğraf pratiğinde yer almaz. Fotoğrafın sanatsal yönünü ortaya koyan ‘straight photography’ akımı, içerik öncelikli belgesel fotoğraf anlayışından uzaklaşmaktadır. Bu konuda Merter Oral, resimselci akıma tepki olarak çıkan f/64 grubunun çektiği çok keskin, alan derinliği maksimum fotoğrafların gerçeklik algılamasının güçlendirilmesine yönelik olmadığını, bu tür görüntülerin konularına ilişkin bilgi vermek yerine konularını estetize ederek güzel duyumu uyandırmayı amaçladıklarını ifade eder. Örneğin; Weston’un ünlü biber fotoğrafı, sıradan bir nesneyken estetize edilerek netliği, ışığı, formuyla artık bir biber olmaktan çıkmış ve estetik bir nesneye dönüştürülmüştür.¹¹² Yurdalan da hayatı estetize eden fotoğraf tarzıyla gerçek hayattan yapıma alıntının, gerçeklik referansları oldukça zorlanarak yeniden var edilmiş bir güzellik sunumuna dönüştüğünü ve gerçeklik duygusunun zayıfladığını belirtir.¹¹³

Time-Life Books serisinden *Documentary Photography* (Belgesel Fotoğraf) kitabında yapılan tanıma göre her fotoğraf belgesel olarak nitelenemez. Belgesel fotoğrafın sahip olması gereken bazı nitelikler vardır:

“Onu (belgesel fotoğraf) bir manzaradan, bir portreden, bir sokak sahnesinden ayıran bir mesaj iletmelidir. Bir olayı kaydedebilir; fakat bu olayın bir haber fotoğrafının özel öneminden çok genel bir öneme sahip olması gerekir. Bir karakteri veya duyguyu

¹¹⁰ Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 63, s. 29.

¹¹¹ A.g.e., s. 38.

¹¹² Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 25.

¹¹³ Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj*, s. 31-33.

kaydedebilir; fakat yine de genel bir toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının kişilik olarak açığa vurduğundan daha fazlasıdır.”¹¹⁴

Belgesel fotoğrafçılık Time-Life editörleri tarafından “amacı önemli bir şeyi iletmek –yorumlamak- olan bir fotoğrafçının, izleyici tarafından anlaşılacak şekilde, gerçek dünyayı betimlemesi” şeklinde tanımlanmaktadır.¹¹⁵

Belgesel türü çalışmaları ilk kez gerçekleştirenler fotoğrafçılar olsa da belgesel teriminin ilk kullanılışı sinemadaki uygulamalar üzerine olmuştur. İngiliz Belgesel Film Hareketi’nin kurucusu olan film yapımcısı ve eleştirmen John Grierson, ilk belgesel sinemacı olarak kabul edilen Robert Flaherty’nin 1926 yapımı etnografik filmi “*Moana*” üzerine aynı yıl yazdığı eleştiride belgesel terimini kullanır.¹¹⁶ Terimin kullanımı yerleştikten sonra 1930’larla birlikte fotoğrafik çalışmaları tanımlamada da yaygınlık kazanır.

Belgesel terimi 1930’larda FSA fotoğrafçıların çalışmaları tanımlamak için kullanılmaya başlamadan önce bir önceki kuşağın Lewis Hine ve Jacob Riis gibi önemli figürleri kendi dönemlerinde belgesel fotoğrafçılar ya da toplumsal belgəciler olarak nitelendirilmemişlerdir. Tarihsel dönem adlandırmaları genellikle yaşanan zaman diliminde değil, tarihsel yazılımın gerçekleştiği zamanlarda verilir ve geçmişe yönelik olma özelliği taşır. Hine, kendi çalışmalarını “toplumsal fotoğrafçılık” (social photography) olarak adlandırmayı tercih etmiştir.¹¹⁷

Fotoğraf teknolojisinin henüz hareketli görüntülerin yakalanmasını sağlayacak düzeyde gelişmemesi nedeniyle, ilk belgesel fotoğraf çalışmalarına baktığımızda kaydedilen sahnelerin durağan konuların görüntüleri olduğu hemen fark edilir. Gündelik

¹¹⁴ Documentary Photography’den aktaran Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 68-69.

¹¹⁵ Documentary Photography’den aktaran Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 24.

¹¹⁶ Dave Saunders, Belgesel, çev. Ali Nejat Kaniyaş, (İstanbul: Kolektif Tasarım, 2014), s. 24.

¹¹⁷ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 68.

yaşam içerisindeki hareketli konuların fotoğraflanabilmesi ancak 1920’lerde elde taşınabilir küçük makinelerin ve hızlı filmlerin çıkmasıyla mümkün olmuştur.



Görsel 19. David Octavius Hill and Robert Adamson, Newhaven, 1843-47

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Hill+and+Adamson&sortBy=Relevance>

David Octavius Hill ve Robert Adamson, 1845’te Newhaven’lı balık satıcılarını yaklaşık yirmi saniye süren bir pozlama sonucunda görüntüleyebilmişlerdi. Newhaven’lı balık satıcılarının günlük yaşamlarından kesitler sunan bu çalışma, fotoğrafın belgesel amaçlı kullanımının belki de en erken örneği olarak kabul edilmelidir.¹¹⁸

Hill ve Adamson, balıkçı kasabası Newhaven’da yaptıkları çalışma kapsamında çektikleri fotoğraflarda geleneksel kıyafetleri içerisindeki kasaba sakinlerini ve çalışma ortamlarındayken balıkçıları görüntülemiştir. Fotoğraflar çekilirken poz veren insanların sabit kalabilmek için gösterdikleri çaba kendini belli etmektedir. Bu fotoğraflar bize, balıkçılıkla geçinen bir kasabanın yaşam koşullarına dair bilgi vermekten öte bir amaca sahip değildir. Var olan bir gerçekliğe dair yapılan tanıklığın sonucu oluşmuş kayıtlardır. Fotoğrafın icadıyla birlikte doğanın, şehirlerin, anıtların, binaların fotoğraflanmasında olan belgeci kayıttan farkı, Hill ve Adamson’ın sosyal bir içeriğe yönelerek birkaç yıl

¹¹⁸ Newhall’dan aktaran Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 93.

boyunca aynı konuyla etkileşim halinde olarak fotoğraflar üretmeleridir. Bu, belgesel fotoğrafın en temel düzeyde salt tanıklığa bağlı yapacağı bir çalışmaya örnektir.



“Çorak topraklarda bir vaha” , 1905



“Oturan Ayı Arikara” , 1908

Görsel 20. Edward Curtis

Kaynak: <https://artblart.com/2018/07/27/photographs-edward-s-curtis-the-north-american-indian-list-of-large-plates-supplementing-volume-v/>

Amerikalı fotoğrafçı Edward S. Curtis’in yirmi ciltten oluşan “*The North American Indian*” (Kuzey Amerika Yerlileri, 1907-1930) çalışması, kapsamı ve ansiklopedik düzeni açısından bilimsel bir kaynak havasına sahiptir; fakat Curtis, bu çalışmadaki çoğu fotoğrafı beyaz ve burjuva izleyicilerin beklentisine uygun düşecek şekilde idealize ederek tasvir etmiştir.¹¹⁹ Kızılderililerin gündelik yaşamlarından ve kültürlerinden kesitler sunan Curtis, kaybolmakta olan bu kültürü romantikleştirme adına modern yaşam tarzına karşılık gelen objeleri çeşitli karanlık oda müdahaleleriyle fotoğraflarından kaldırmıştır.¹²⁰

Alman portre ve belgesel fotoğrafçısı August Sander, yaşadığı zamanın Alman toplumunun kapsamlı bir portresini ortaya çıkarmak amacıyla “20. Yüzyılın İnsanları” başlıklı bir projeye başlar; ancak tamamlayamaz. Sander, 1929’da insanların mesleklerine

¹¹⁹ Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 297.

¹²⁰ Nadir Buçan, *Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 72.

ve toplumsal sınıflarına göre düzenlendiği 60 adet portreyi “*Çağımızın Yüzleri*” isimli kitapta toplar. Çiftçilerin portreleriyle başlayan kitap, Nazilerin “yozlaşmış” olarak nitelediği hastalar, fiziksel ve zihinsel engelliler, çingeneler ve dilencilerin portreleriyle sona ermektedir. Alman toplumunun bir kesitini sunan bu kitap, 1936’da Nazi rejimi tarafından yasaklanır.¹²¹ Graham Clarke, Sander’in çalışmasını “bireyin toplumsal resmedilişine adanmış bir portrecilik”¹²² olarak tanımlar. Bu kapsamlı girişim, “bireyleri kendi zamanları ve kültürleri içinde tanımlama çabaları arasında en uzun ömürlü çalışmalardan biri olarak kalmıştır. (...) Ortaya çıkan şey, farklılıklar üzerine kurulu sosyal bir tipolojidir.”¹²³ Susan Sontag da “Almanları anlatan bir fotoğraf kataloğu” diye tarif ettiği Sander’in bu projesini “bilim olarak fotoğraf’a verilecek bir örnek olarak görür.”¹²⁴

David Bate, Sander’in toplumsal ya da siyasal kampanyaların bir parçası olmayan çalışmasının fikir olarak son derece demokratik olduğuna vurgu yapar. Fotoğrafi çekilen kişiler Sander tarafından toplumsal kimliğinden bağımsız olarak aynı yöntemle fotoğraflanmıştır. Fotoğrafın özneleri herhangi bir çekinceleri olmaksızın belli bir özsaygıyla doğrudan kameraya bakmıştır.¹²⁵

John Berger, Sander’in bu portreleri üzerine şu soruları sorar: “August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söyledirdi? Ve söylediklerini nasıl söyledirdi ki hepsi de ona aynı şekilde inanırlardı?”¹²⁶ Berger, Sander’in modellerinin hepsinin objektife aynı ifadeyle baktığını ve fotoğraf makinesinin hepsi için aynı şeyi temsil ettiğini belirtir. Sander’in portrelerinin böylesi gerçekçi bir etki verebilmesini, fotoğrafını

¹²¹ Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 299-301.

¹²² Graham Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 129.

¹²³ A.g.e., s. 129-130.

¹²⁴ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* (1973), çev. Osman Akinhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 72.

¹²⁵ David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar* (2009), çev. Bahar Şimşek, (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2013), s. 84.

¹²⁶ John Berger, *O Ana Adanmış*, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 55.

çektığı her kişinin “Ben böyle görünüyordum” ifadesinin karşılığını verebilecek bir duruş sergilemesiyle olabileceğini söyler. Berger, Sander’in yaptığı bu çalışmayı çok önemli bir toplumsal ve insani belge olarak görür: “Kendi ülkesinin insanların portrelerini çeken başka hiçbir fotoğrafçıda böyle şeffaf bir belgesellik yoktur”¹²⁷ der.



“Filozof” , 1913



“Anne ve Kızı” , 1912



“Usta” , 1926

Görsel 21. August Sander

Kaynak: <https://www.moma.org/artists/5145>

August Sander, uzun yıllara yayılan projesi için yaşadığı toplum içerisinde dolaşarak insanları yaşam alanlarında, çalışma alanlarında nasıllarsa o şekilde fotoğraflamıştır. Sander’in yaptığı portre çalışması işçiler, memurlar, köylüler, bürokratlar, sanatçılar, dilenciler gibi yaşadığı toplumdaki her türlü sosyal sınıftan, kültürden, meslekten, yaştan insanları temsil eden bir nevi “zamanının insanı neye benziyordu?” sorusunun karşılığı olabilecek nitelikte ve nicelikte bir çalışmadır.

Sander’in anısına Köln’de 1911 - 1944 yılları arasında yaşamış ve çalışmış olduğu eve asılan plakette, yaptığı çalışma üzerine Sander’in söylemiş olduğu şu sözler yer almaktadır: “Bu eseri oluşturma fikrinin nereden geldiğini soruyorlar bana. Görmek, gözlemlemek ve düşünmek, işte sorunun cevabı. Hiçbir şey bana aslına mutlak surette

¹²⁷ Jonh Berger, O Ana Adanmış, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 55.

sadık fotoğrafçılık aracılığıyla zamanımızın bir resmini oluşturmaktan daha uygun gelmedi.”¹²⁸

Dönemin insanların sosyal yaşamlarına doğrudan yapılan tanıklıklar olduğu gibi, salt insan izlerine ait görünümeler üzerinden de bir dönemsel tanıklık yapılabilir. Özellikle gelişmekte olan şehirlerin hızla değişen görünümelerinin kaydedilmesine yönelik çalışmalar, bugünden bakıldığında o şehrin kent kimliğine dair okumaların yapılabileceği çok değerli başvuru kaynakları olarak değerlendirilmektedir. Her ne kadar amacı bu olmasa da belgesel fotoğraf denince akla gelen ilk isimlerden biri olan Eugene Atget (1857-1927). Onun fotoğrafları bir dönemin Paris’ini en ince ayrıntısına kadar gözler önüne sermektedir.



Paris , 1925



Paris

Görsel 22. Eugene Atget

Kaynak: <https://www.moma.org/artists/229>

Eugene Atget; müzeler, antikacılar, sanatçılar, arşivler ve kütüphanelerden oluşan müşterileri için yaklaşık kırk yıl boyunca Paris’in kaybolmakta olan çehresini fotoğraflar. Boş sokaklar, binalar, dükkanlar, vitrinler, parklar, anıtlar, mimari süslemeler gibi kent manzaraları Atget’nin fotoğraf konularını oluşturur.¹²⁹ O dönemde modası geçmiş olan körüklü ve tahta ayaklı bir makine kullanan Atget, kimi zaman da sokaktaki esnafı, seyyar

¹²⁸ Erhan Şermet, AUGUST SANDER - 20. Yüzyıl İnsanı Neye Benzer?, (Erişim tarihi: 29.12.2023), <https://erhansermet.blogspot.com/2014/12/august-sander-20-yuzyl-insan-neye-benzer.html>

¹²⁹ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 293.

satıcıları ve dilencileri görüntülemiştir; ancak fotoğraflarının büyük çoğunluğunda insan ögesi yoktur ve fotoğraflarının büyüleyici yanını bu boşluk oluşturur. İçerdikleri ayrıntılarla birlikte Atget'nin fotoğrafları birer natürmorta dönüşür.¹³⁰ Atget'nin geride bıraktığı fotoğraflar, eski Paris'i yaşatan eşsiz değere sahip bir mirası gelecek nesillere taşımaya devam ediyor.

3.2. Örneklerle Toplumsal Belgesel Fotoğraf Anlayışı

Fotoğraf aracılığıyla toplumsal sorunların aktararak yaşanan olumsuzluklara dikkatlerin çekildiği, böylece sorunların çözümüne dair tartışmaları başlatacak zeminin hazırlandığı toplumsal belgeci anlayışta, olumlu yönde sosyal değişimin gerçekleşebilmesi için aktif bir tanıklık söz konusudur. Belgesel fotoğrafçılar, tanıklıklarını yaptıkları olayların fotoğraflarını izleyiciye, özellikle de sorunu çözebilecek yetkili mercilere ulaştırarak izleyiciyi de tanık olmaya ve olayları değerlendirmeye davet eder. Mary Price, fotoğraflar için; “soruların bir yanıtı olmaktan çok bir yansımasıdır; sorular üzerine düşünüp taşınmak için zamanın akışını durdurmanın bir yoludur”¹³¹ diyerek fotoğrafçının sorunlara işaret edebilme yeteneğine de dikkat çekmiş olur.

Çeşitli bakış açıları sunarak yaşamla olan duygusal bağlantımızın derinleşmesine katkı sağlayan belgesel fotoğrafçılığı “görsel öykü anlatımı” olarak tanımlayan Sebla Selin Ok, belgesel fotoğrafın, “görünmeyen ya da göz ardı edilenlerin ortaya çıkarılmasından insan hakları ihlallerinin sorgulanmasına kadar birçok konuda iletişim olanağı sunduğunu”¹³² belirtir. Susie Linfield ise, insan haklarına fotoğraflar aracılığıyla nasıl dikkat çekilebileceği ile ilgili şunları söyler:

“İnsan haklarına dair fikirlerin temelini oluşturan felsefeler yoksunluk etrafına kuruludur. Kanımca fotoğraf, insan hakları ideallerinin temelindeki boşluğu yansıtmak için ideal mecradır. İnsan haklarını fotoğraflamak oldukça güç bir iştir, neye benzeyebilir ki? Aslında

¹³⁰ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 86.

¹³¹ Mary Price, Fotoğraf Çerçevelediği Gizem (1994), çev. Ayşenaz & Kubilay Koş, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), s. 166.

¹³² Sebla Selin Ok, Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), s. 19.

haklar hiçbir şeye benzemez. O halde insan haklarına sahip biri neye benzer? Bir insana benzer, işte hepsi bu. Ancak fotoğrafçıların yapabileceği ve oldukça iyi biçimde de yaptığı, böyle haklara sahip olmayan insanları ve bu hakların yokluğunun insana yaptıklarını göstermektir. Böylece bizlere haklarının mücadelesini veren insanların gerek galip, gerekse mağlup olarak neye benzediklerini gösterir.”¹³³

Merter Oral, fotoğrafın bilimsel ve teknik çalışmalar için ya da sanatsal ifade için bir araç olmaktan daha etkili olduğu işlevin, “insanı insana anlatma, çağdaş insanlık sorunlarına eğilme ve bu sorunlar konusunda bilinç uyandırma” olduğunu söyler.¹³⁴ Bu işlev doğrultusunda Oral’a göre toplumsal belgeci fotoğraf; “daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır.”¹³⁵ Özcan Yurdalan da sosyal belgeselcilerin çalıştıkları konuları dünya görüşlerinin sonucu olarak genellikle toplumun çeperindeki yaşantılardan seçtiklerini ve sorumluluk duygusuyla hak ihlalleri ve adaletsizliklere karşı bir eleştiriye ve itirazı dillendirdiklerini ifade eder. Ayrıca Yurdalan; “Sosyal belgeselci ele aldığı konu karşısında tarafsız kalmaz, tanıklıkla, tarihe not düşmekle yetinmez, fotoğraflarının yanı sıra iradesi ve tutumuyla birlikte o durumu değiştirmek için çaba harcar”¹³⁶ demektedir.

Toplumsal belgesel fotoğraflar aracılığıyla bahsedilen dönüştürücü etkinin alınabilmesi için bu fotoğrafların muhakkak başkalarına ulaştırılması gerekiyor ki bir tartışma ortamı başlatılabilsin. Bu noktada Merter Oral toplumsal belgesel fotoğrafçılığın kişisel kullanıma yönelik olmadığını altını çizmektedir: “Yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgesel olarak nitelenemez. (...) Kitaplar, posterler, gazete ve dergiler, broşürler, sergiler ve hatta saydam gösteriler, kartpostal ve web siteleri gibi mesajın geniş kitlelere taşınmasına olanak taşıyan tüm etkin araçlar yayın kapsamında

¹³³ Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik Şiddet* (2010), çev. Mehmet Emir Uslu, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2013), s. 51.

¹³⁴ Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, *Toplumbilim*, sayı 19, (Mart 2006), s. 23.

¹³⁵ Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 30.

¹³⁶ Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 63, s. 71.

değerlendirilmektedir.”¹³⁷ Bununla birlikte yapılan çalışmanın daha çok insana, daha doğru bir sunumla ulaşabilmesini ve böylece çalışmanın daha etkin kılınmasını sağlamak için belgeselciler genellikle örgütlü yapılarla birlikte çalışma yoluna giderler. Çalıştıkları konuda faaliyet gösteren sivil toplum örgütlerinden alacakları destek, yapılan çalışmaya farkındalık yaratma noktasında önemli bir rol oynayacaktır.

19. yüzyılın sonlarında belgesel fotoğrafın toplumsal eleştirinin bir kanalı ya da gazetecilik ürünü olarak önem kazandığı görülür. Genellikle reformcu olarak değerlendirilebilecek bu dönemim ilk belgesel projeleri, yoksulluk, çocuk emeği sömürüsü, barınma sorunu gibi toplumsal sorunları ve siyasal adaletsizlikleri işlemiştir. Bu gerçekleri gösterirken de fotoğrafı yazılı metinlerle birlikte düzenleyerek kullanmışlardır.¹³⁸ Belgeselin sanat, haber ve gazeteciliğe ait farklı teknikleri kullanabilen eklektik bir tarzının olmasını, seyirciyi daha eleştirel olmaya teşvik ettiğini¹³⁹ belirten David Bate’e göre; “Toplumsal belgesel yapıtların amacı yalnızca kaydetmek ve belgelemek değil, aynı zamanda aydınlatmak ve yaratıcı bir biçimde eğitmektir.”¹⁴⁰

Bu tür fotoğrafçılığın, tartışma başlatarak hayatı sorgulatma işlevi taşıdığını belirten Sebastiao Salgado, belgesel fotoğrafın, yabancı olunan yaşamlara, olaylara dair gerçekleri diğer insanlara ulaştırması ve bilgi akışı sağlamasını, “vektörel işlev” olarak tanımlamaktadır:

“Bir şeyi göstermek üzere fotoğraf çekerken kendinizi orada olma fırsatı bulamamış insanların yerine koyarsınız. Bu iki taraf arasında bir bağlantı kurarsınız. Sonunda belgesel fotoğrafı bir vektör olarak görürsünüz. (...) Dünyada fotoğraftan korunması gereken hiçbir insan olduğunu düşünmüyorum. Dünyada yaşanmakta olan her şey gösterilmelidir. İnsanlar dünyanın diğer yerlerinde insanların neler yaşadıklarını öğrenmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana diğerinin varlığını göstermek. İnsanlar, dünyanın diğer yerlerindeki insanların çok zor bir hayat yaşadıklarını

¹³⁷ Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, *Toplumbilim*, sayı 19, (Mart 2006), s. 19.

¹³⁸ David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar* (2009), çev. Bahar Şimşek, (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2013), s. 80

¹³⁹ A.g.e., s. 88.

¹⁴⁰ A.g.e., s. 74.

öğrendiklerinde şoka uğruyorlar. Bu insanlar gayet ciddi ve dürüst, çünkü bunu daha önce görme fırsatı bulamamışlar. Onlara bu fotoğrafları gösterip orada yaşananları anlattığınızda, bu problemle bütünleşmiş hale geliyorlar, bu sorun onların hayatlarının bir parçası haline geliyor.”¹⁴¹

Fotoğraf, modernist dönemde nesnel ve pozitivist bilgi kaynağı olarak görülmüştür. Fotoğraf ve Sosyoloji adlı makalesinde Howard S.Becker, her iki disiplinin de (fotoğraf, sosyoloji) aşağı yukarı aynı tarihlerde ortaya çıktığını ve benzer toplumsal projelere hizmet ettiklerini belirtir: “Sosyologlar gibi fotoğrafçılar da göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde, kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenir ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılır.”¹⁴² Benzer konulara olan ilgi dışında konuları üzerinde derin saha çalışmaları yapmak gibi araştırma yöntemlerinde de yakınlıkların olması nedeniyle, özellikle toplumsal belgeci fotoğrafçıların sosyologlara benzetildiği görülmektedir. Ansel Adams, tarihin en kapsamlı toplumsal belgesel fotoğraf projelerinden biri ve ilki olan FSA projesini yöneten Roy Stryker’a, “Seninle birlikte çalışanlar yalnızca birer fotoğrafçı değiller. Elleri fotoğraf makinesi bulunan birer sosyolog onlar”¹⁴³ diyerek bu konuya dikkat çekmiştir.

ABD’de İlerleme Dönemi (Progressive Era) olarak adlandırılan 1890-1920 yılları arasında yaşamın her alanında pek çok reform gerçekleştirilir. Jacob Riis ve Lewis Hine, İlerleme Dönemi’ne denk gelen reformist fotoğrafik çalışmalarıyla toplumsal belgeci fotoğrafın kurumsallaşmasında önemli bir yer edinirler.¹⁴⁴

New York Tribune’de muhabir olarak çalışmaya başlayan Jacob Riis, New York’un aşağı mahallerinde barınma sorunları yaşayan göçmenlerin yaşam koşullarını anlattığı yazılarında alacağı etkiyi güçlendirmek için fotoğraflardan faydalanır ve böylece fotoğraf, ilk defa toplumsal eleştiri amaçlı kullanılmış olur. İlk kitabı “*How The Other*

¹⁴¹ Sebastia Salgado, “İşçiler”, Ken Light (Haz.), Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor, çev. Hüseyin Yılmaz, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 120-121.

¹⁴² Howard S. Becker, “Fotoğraf ve Sosyoloji”, çev. Berrin Yanıkkaya, *Toplumbilim*, sayı 19, (Mart 2006), s. 45.

¹⁴³ Ahmet Tolungüç, “İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması”, *Fotoğraf*, sayı 30, (Eylül 1985), s. 8.

¹⁴⁴ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 16.

Half Lives?” (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?), 1890 yılında yayımlandığında kamuoyunu derinden etkiler.¹⁴⁵ Jacob Riis’in bu çalışması, birtakım reform önlemlerinin alınmasını sağlar ve fotoğraf ilk kez toplumsal olayların belgelenmesi ve bu koşulların değiştirilmesine yönelik bilinçli bir şekilde kullanılmış olur.¹⁴⁶



Görsel 23. “Bayard Sokağı'ndaki gecekondu sakinleri”, Jacob Riis, 1889

Kaynak:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Jacob_Riis,_Lodgers_in_a_Crowded_Bayard_Street_Tenement.jpg

Jacob Riis’in kitabında yayımladığı fotoğraflarından birinde (bkz. Görsel 23) daracık ve penceresiz bir odada sıkışmış bir halde yaşamaya çalışan göçmenler görülür. New York’un yoksul bir bölgesi olan Aşağı Doğu Yakası’nın kötü durumdaki kenar mahallelerinden biri olan “The Bend”de çekilen fotoğraf göçmenlerin sağlıksız barınma koşullarını gözler önüne serer. O dönemde kentin Aşağı Doğu Yakası’nda yaşayan yarım milyon kadar insanın neredeyse hepsi göçmendir ve her gün daha da fazla insan gelmeye devam etmektedir. Riis, fotoğrafı çektiği kenar mahalle üzerine olan yazısında şunları ifade eder: “Five Points bölgesinin o eski ve bitik havasının içinde, Mulberry Sokağı’nın kıvrıldığı noktada karşımıza çıkıyor ‘the Bend’, New York’un gecekondu mahallelerinin

¹⁴⁵ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum* (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 99.

¹⁴⁶ Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 38.

ortasındaki bir çürük gibi... Yeryüzünde yalnızca tek bir ‘the Bend’ var; başka da olmasının zaten.”¹⁴⁷

Aşırı kalabalık ve zorlu yaşam koşullarını değiştirme çabasıyla kaleme aldığı yazıların tek başına yeterli olmadığını gören Riis, yaşanmakta olan toplumsal mahrumiyet gerçeğine daha doğrudan dikkat çekebilmenin aracı olarak fotoğraftan yararlanır ve otoriteleri gerekli tedbirleri almak üzere ikna etmek için fotoğrafın ne kadar etkili olabileceğini göstermiş olur.

Benzer bir çaba da “Öyküyü sözcüklerle anlatabilseydim, fotoğraf makinesini peşimden sürüklemem gerekmezdi” diyecek olan sosyolog Lewis Hine’in çocuk işçi problemi üzerinde durduğu çalışmalarında görülebilir. Ulusal Çocuk Emeği Komitesi’ne (UÇEK) fotoğrafçı olarak atanan Lewis Hine, ABD’deki çocuk işçilerin mevcut durumunun araştırılması konusunda görevlendirilir. Hine, yürüttüğü çalışma boyunca şok edici görüntülerle karşılaşır. Dokuma fabrikalarında, madenlerde çalışan, soğuk havalarda sokaklarda gazete satan, çoğu zaman yaşı çok küçük olan çocukları fotoğraflarıyla belgeler.¹⁴⁸



1910



1908

Görsel 24. Lewis Hine

Kaynak: <https://time.com/4187988/colorized-photos-child-laborers-lewis-hine/>

& <https://www.theatlantic.com/photo/2015/07/child-labor-in-america-100-years-ago/397478/>

¹⁴⁷ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 155.

¹⁴⁸ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 60-62.

Hine'in çocuk işçileri belgelediği fotoğraflar belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir çocuk-emeği kanunun çıkarılmasında etkili olur.¹⁴⁹ UÇEK başkanı Owen Lovejoy, “fotoğraf makinesini toplumsal çalışma sorunlarına zekice, sempatik ve etkince netleyen ilk kişi” olarak nitelediği Hine’a yazdığı bir mektupta şunu belirtir: “Çocuk işçilerin istihdamına ilişkin gerçeklere kamuoyunun dikkatinin çekilmesinde, sizin, benim yönetimimde UÇEK için yaptıklarınız, kanaatimce tüm diğer yapılanlardan daha etkili olmuştur.”¹⁵⁰

Toplumsal reform düşüncesiyle fotoğraf çeken Jacob Riis ve Lewis Hine gibi fotoğrafçılar, fotoğrafın başka hiçbir temsil aracının sahip olmadığı bir güvenilirlik aurasına sahip olduğunun farkında olarak, fotoğrafı yazılarına inandırıcılık katmak için kullandılar. Hine şöyle diyor: “Ortalama insan örtük olarak fotoğrafın onu yanıltmayacağına inanıyor” ve ekliyor: “Siz ve ben biliyoruz ki fotoğraflar yalan söylemezler ama yalancılar fotoğraf çekebilir.”¹⁵¹

Amerika’da Büyük Buhran’ın yarattığı yıkıcı sosyal ve ekonomik etkileri ortadan kaldırmak amacıyla 1935’te Farm Security Administration / FSA (Çiftlik Güvenlik İdaresi) kurulur. FSA’nın görevleri arasında göçmen çiftçiler için kamplar kurmak ve onları yeni, daha verimli arazilere yerleştirmek, onlara verilen kredileri düzenlemek gibi çalışmalar vardı. FSA, bu çalışmalarını kayıt altına almak ve hükümetten daha fazla destek alabilmek adına kurduğu özel bir departmanın başına ekonomi uzmanı eğitmen Roy Stryker’ı getirir. FSA bünyesindeki yirmi kadar fotoğrafçının çalışmaları sonucu 1935’ten 1942’ye kadar yaklaşık 77 bin fotoğraflık bir arşiv oluşur. Bu fotoğraflar, kamuoyu oluşturmak için dergilerde, el ilanlarında, sergi gibi çeşitli ortamlarda kullanılır. Hangi konularda nasıl fotoğraf çekileceği ve fotoğrafların nasıl kadrajlanıp basılacağı gibi kararlar, departmanın başındaki Stryker’a aitti.¹⁵² Tarihin en kapsamlı toplumsal belgesel

¹⁴⁹ Pollack’tan aktaran Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 63.

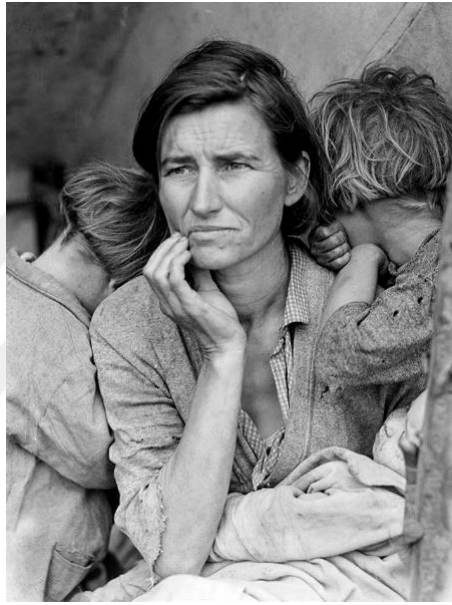
¹⁵⁰ Stange’dan aktaran Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 63.

¹⁵¹ Terry Barrett, Fotoğrafi Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş, çev. Yeşim Harcanoğlu, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), s. 205.

¹⁵² Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 304-305.

projesi olarak nitelenen FSA projesi, sonraki belgesel fotoğrafçı kuşağında büyük etkiler yaratır.

FSA'ya en sık yöneltilen eleştiriler, Stryker yönetiminde görev yapan fotoğrafçıların serbest bakış açılarıyla çalışmamış olmalarıdır. Fotoğrafçılar toplumsal bir problemin çözümü için belli bir plan dâhilinde yönetilmiştir. Biçimsel ve düşünsel olarak kategorize edilen fotoğraflar, belli bir ideolojiye ait kurgulanmış bir gerçekliği temsil etmeleri nedeniyle “gerçeklik” üzerindeki algımıza yön verebilir niteliktedir.¹⁵³



Görsel 25. “Göçmen Anne”, Dorothea Lange, Kaliforniya, 1936

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6%C3%A7men_Anne

Her şeye rağmen FSA projesi içinde bireysel bakış açısı ve yeteneğiyle yaşananlara tanıklık eden önemli isimler de vardı. Dorothea Lange'in 1936'da California'da çektiği “Göçmen Anne” isimli fotoğraf, sahip olduğu evrensel ifade gücüyle Buhran döneminde yaşanan acıların bir simgesi haline gelir ve FSA projesi kapsamında çekilen fotoğraflardan en tanınmış olarak bir ikona dönüşür. Dorothea Lange, hafızalara kazınan bu fotoğrafın çekim anı hikayesini 1960'da Popular Photography dergisinde şu şekilde anlatır:

¹⁵³ Sebla Selin Ok, Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), s. 113.

“Aç ve umutsuz anneyi görünce mıknaatla çekilmiş gibi yaklaştım. Orada bulunmamı ve kameramı ona nasıl açıkladığımı hatırlamıyorum ancak bana soru sormadığını hatırlıyorum. Aynı yönden yakından, daha yakından çalışarak beş poz çektim. Adını ya da geçmişini sormadım. Bana otuz iki yaşında olduğunu söyledi. Etraftaki tarlalarda donmuş sebzelerle, çocukların öldürdüğü kuşlarla beslediklerini söyledi. Yiyecek satın alabilmek için arabasının tekerleklerini yeni satmıştı. Fotoğraflarımın ona yardım edebileceğini biliyor gibiydi. Bu yüzden bana yardım etti. Bir tür eşitlik vardı.”¹⁵⁴

Yayımlandıktan sonra yardım kuruluşlarının harekete geçerek göçmen işçilerin kampına gıda yardımları yapması ve Lange’in çalışması üzerine 10 Mart 1936 tarihinde San Francisco News gazetesi, “Hasta, pejmürde, açlıktan bir deri bir kemik kalmış, 2.500 insan, kadın ve çocuk, bir devlet fotoğrafçısının rastlantısal ziyaretinden bir iki hafta sonra bu ıstıraplarından kurtarıldılar” diye yazar.¹⁵⁵

FSA projesi kapsamında üretilen fotoğrafların, olumsuz ekonomik ve doğal koşulların yarattığı sorunların boyutunu gözler önüne sermesi ve bunların çözümünde etkin bir rol üstlenmesiyle Amerika’daki kırsal kesim üzerinde iyileştirici sonuçları olur.

Modernist dönemin pozitivist bakış açısıyla her anlamda ilerlemenin gelişmenin yaşanacağına olan inancın bir uzantısı olarak fotoğrafın toplumsal belgeci anlayışla kullanımı, postmodernist dönemde çokça eleştiriye maruz kalmış ve toplumsal belgeci pratiğin işlevsiz olduğu, hatta olumsuz sonuçlar doğurduğu dile getirilmiştir. Susan Sontag, Stryker’in yönetiminde çalışan fotoğrafçıları açıkça yönlendirmiş olması sebebiyle, FSA projesinin örtük bir bakış açısına sahip düpedüz bir propaganda olduğunun altını çizer: “Bu, yoksulların gerçekten yoksul olduklarına ve vakarlı davranışlar sergilediklerine fiilen ikna edilmeleri gereken orta sınıftan insanlara özgü bir bakış açısıydı.”¹⁵⁶

¹⁵⁴ Rondal Partridge, “Dorothea Lange Sahada”, Ken Light (Haz.), Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor, çev. Hüseyin Yılmaz, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 211.

¹⁵⁵ Taylor’dan aktaran Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 103.

¹⁵⁶ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine (1973), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 76.

Postmodernist eleştirmenler, toplumsal belgeci çalışmalardaki temsillerin merhamet ve acıma duyguları uyandırarak hayırseverlik ve bağışçılığa yol açtığını, dolayısıyla egemen ideolojiyi onayladığı ve pekiştirdiğini belirtmişlerdir. Nadir Buçan, her zaman FSA, Riis ve Hine'in çalışmaları üzerinden yapılan genelleyici eleştirileri, yaklaşık 150 yıllık bir geçmişe sahip belgesel fotoğraf pratiğinin FSA, Riis ve Hine'in çalışmalarına indirgenmesi nedeniyle sorunlu bulmaktadır. Buçan'a göre toplumsal belgeci pratiğin aynı zamanda "bir muhalefet ve direniş geliştirebilme potansiyeli" göz ardı edilmektedir. Buçan, Susan Sontag gibi posmodernist eleştirmenlerin temsil sorununa tek boyutlu bir bakış getirdikleri ve çoklu söylem geliştirmekten uzak olduklarını belirtir.¹⁵⁷

Toplumsal belgesel fotoğrafa getirilen eleştiriler bir otorite altında veya bir kuruma bağlı olarak yapılan çalışmalar örnek gösterilerek bunların propagandacı tavrı hedef tahtasına konmuştur. Öte yandan hümanist tavırla tamamen bireysel adanmışlıkla yapılan fotoğraf çalışmaları göz ardı edilmiştir. Bu eleştirilere verilebilecek en etkili örneklerden biri, W. Eugene Smith'in 1970'li yılların başlarında gerçekleştirdiği Japonya'nın Minamata kentindeki endüstriyel cıva zehirlenmesi üzerine yaptığı çalışmadır. Foto muhabirliğinin ustalarından biri olan Smith, yaptığı uzun soluklu belgesel projesiyle Minamata'da Chisso Şirketi'nin neden olduğu endüstriyel kirliliğinin ölümcül etkilerini ortaya koyarak mağdurlara görünürlük ve adalet sağlanmasına yardımcı olur.

Chisso Şirketi'nin kimya fabrikası, endüstriyel atık sularını yıllarca Minamata Körfezi'ne salmıştır. Bunun sonucunda Minamata'daki deniz yaşamında oluşan kimyasal kirlilik, balıkçılıkla beslenen yerel halkta binlerce cıva zehirlenmesi vakasına yol açmıştır. Hükümet tarafından 1968 yılında zehirlenmeler sonucu oluşan hastalıklara endüstriyel kirliliğin neden olduğu, yayınlanan bir bildiriyle resmen tanınır. Ancak otuz yılı aşkın bir süre boyunca hükümet ve Chisso Şirketi, kirliliği önlemek için gerekli adımları atmazken mağdurların tazminat mücadelesi ise ciddi bir boyuta ulaşır. Eugene Smith ve eşi Alieen, üç yıl boyunca Chisso Şirketi'ne ve Japon hükümetine karşı verilen mahkeme sürecini, protestoları ve cıva zehirlenmesinin insanlar üzerindeki etkilerini

¹⁵⁷ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 201.

belgelerler. Smith, “dünyaya bir uyarı” olarak gördüğü bu çalışmada kurbanların sesini duyurmak için adeta hayatını ortaya koyar.¹⁵⁸



Görsel 26. Chisso Şirketi’nin kimyasal atıkları, W. Eugene Smith, 1972



Görsel 27. Minamata hastalığının bir kurbanı W. Eugene Smith, 1971

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/>

Eugene Smith, Minamata’da kaldığı süre uzadıkça bir gazeteciden ziyade komşuluk ilişkisi kurduğu insanların arkadaşı haline gelmiştir. Smith’e göre en iyi fotoğrafları çekmenin tek yolu budur. Minamata’da tartışmalar sürerken fotoğrafların birçoğu Japonya’daki televizyonlarda, kitaplarda, gazete ve dergilerde yayınlanır. Bunların etkisi o kadar büyük olur ki bunu durdurmak için Smith’e saldırı düzenlenir.¹⁵⁹ Fabrika dışında düzenlenen bir protestoyu fotoğraflayan Smith, Chisso şirketinin adamları tarafından fiziksel şiddete maruz kalır. Bu saldırıdan sonra Smith, neredeyse görme yeteneğini kaybetme noktasına gelir.¹⁶⁰ Smith’in çalışması 1972’de Life dergisinde yayımlanır,

¹⁵⁸ W. Eugene Smith, W. Eugene Smith’s Warning to the World, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024), <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/>

¹⁵⁹ Paul Hill ve Thomas Cooper, “W.Eugene Smith”, Burcu Tümkaya (Haz.), Fotoğrafla Diyalog, çev. Ayça Göçmen, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2021), s. 272.

¹⁶⁰ Russel Miller, Magnum: Tarihin Ön Cephesinde Elli Yıl - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi, (1999), çev. Tamer Tosun, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), s. 193-194.

ayrıca dünya çapında sergilerde yer alır ve 1975'te “Minamata” isimli fotoğraf kitabında kapsamlı bir şekilde bir araya getirilir.¹⁶¹ Sonuç olarak Smith çifti, fotoğraflarıyla Minamata halkının mücadelesinin yanında yer alarak kamuoyunu derinden etkilemiş ve dünyanın dikkatini Minamata hastalığına çekmeyi başarmıştır.

Toplumsal belgesel fotoğraf anlayışının olabildiğince öz olarak ifadesi Eugene Smith'in sözleriyle şöyledir: “Sesimi alıp bir sesi bile olmayanlara vermeye çalışıyorum elimden geldiğince.”¹⁶²

3.3. Belgesel Fotoğrafçılık ve Haber Fotoğrafçılığı Arasındaki Farklar

Belgesel fotoğrafın en çok karıştırıldığı tür, birbirine çok benzer konuları ele almaları ve benzer yöntemleri kullanmaları sebebiyle haber fotoğrafıdır. Her ikisinin de temel işlevi doğrudan fotoğraf yöntemiyle bilgi aktarımıdır ve her ikisi de benzer mecralarda izleyiciyle buluşur. Tarihsel süreç içerisinde hep yakın bir ilişki içinde olan bu iki tür arasında benzerlikler olduğu gibi anlamlarında ve amaçlarında belirgin birtakım farklılıklar da bulunmaktadır. Belgesel fotoğraflar ile haber fotoğraflarının oluşum süreçlerinde, belgesel fotoğrafçıların bireysel çalışma özgürlüklerinin aksine haber fotoğrafçıları editöryal yönlendirmelere maruz kalırlar. Ayrıca bu iki farklı disiplin amaçladıkları ve zamanla olan ilişkileri bakımından birbirinden ayrılmaktadır.

Ağırlıklı olarak toplumsal belgesel çalışmalar yapan Ken Light, belgesel fotoğrafçılığı, tutkulu bir ilgiyle yapılan uzun süreli ve derinlikli fotoğraf projeleri olarak tanımlamaktadır. Bu projeler, fotoğrafçının konuya bağlanmasıyla aylara hatta yıllara yayılabilmekte ve gazeteciliğin tarafsızlığından ziyade fotoğrafçının öznel duygusuyla anlatılan öykülere dönüşmektedir. Belgesel fotoğrafçının, konunun seçimi, çekim aşaması, editöryal düzenlemeler gibi projenin bütün süreçlerinde ustalaştığını belirten Light'a göre; “Basın fotoğrafçısı paralı görevlendirmeler, teslim tarihleri, editörlerin yayınlarına uygun olacak gündemleri ile yönlendirilir; görüntülerin etrafında hızla

¹⁶¹ W. Eugene Smith, W. Eugene Smith's Warning to the World

¹⁶² Paul Hill ve Thomas Cooper, “W.Eugene Smith”, Burcu Tümkaya (Haz.), Fotoğrafla Diyalog, çev. Ayça Göçmen, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2021), s. 273.

dolanmaya zorlanır ve çekimler genellikle, kendi kendine yaratılan projelerdeki gibi derinlikli ve odaklanmış değildir.”¹⁶³

Fotoğrafçı ve editör Kerry Tremain, belgeselcileri, yoksulları fotoğraflayarak onları estetize eden ve bu şekilde para kazanan röntgenciler olarak tanımlayan “her gördüğünü beğenmeyen yüksek kültür eleştirmenleri”nin, belgesel fotoğrafçıların neden ve nasıl çalıştıklarını çarpıttıklarını ifade eder. Tremain, çalıştıkları konunun özneliyle uzun zamana yayılan ilişkileri tercih eden belgeselcilerin, sansasyonel haber fotoğrafçılığından kaçındıklarını şu sözleriyle vurgular: “Çapkın bir bakış dostça bir bakıştan nasıl farklıysa, röntgencinin bakışıyla bir tanıgın bakışı da birbirinden o kadar farklıdır.”¹⁶⁴

Belgesel fotoğrafçıları röntgencilikle suçlayan eleştirmenlere aynı sertlikte bir karşılık da gazeteci ve yazar Eduardo Galeano’dan gelir. Galeano, şok fotoğrafı peşinde koşan haber fotoğrafçılarının çalışma pratiklerini eleştirirken, öte yandan uzun yıllara yayılan toplumsal belgesel çalışmalar yapan Sebastiao Salgado’nun ise içeriden bir bakışla dayanışmaya dayalı bir çalışma pratiği olduğunu vurgular:

“Tüketim toplumunun fotoğrafçıları yaklaşıyor ama içeri girmiyorlar. Çaresizlik, umutsuzluk ya da şiddet sahnelerine yaptıkları aceleci ziyaretlerde uçak veya helikopterden dışarı süzülüp, makinenin düğmesine basıp, flaşı patlatıyorlar: Fotoğrafı hızla çekiyor ve kaçıyorlar. Dehşet veya kanla kirlenmiş ödle fotoğrafları, birkaç timsah gözyaşının dökülmesine, birkaç bozukluk verilmesine, dünyanın ayrıcalıklarının dindarca bir, iki kelime etmesine yol açabilir ama bunların hiçbiri, evrenlerinin düzenini bozmaz... Hayırseverlik, dikey, aşağılar. Dayanışma, yatay, yardım eder. Salgado içeriden, dayanışma içinde fotoğraf çeker.”¹⁶⁵

Belli bir kaygıyla yapılan belgesel fotoğrafçılığın, sadece fotoğraf çekmekten farklı olarak bir dizi fotoğrafla öykü anlatmak olduğunu ifade eden Sebastiao Salgado,

¹⁶³ Ken Light, “Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine”, çev. Merter Oral, *Toplumbilim*, sayı 19, (Mart 2006), s.14-15.

¹⁶⁴ Kerry Tremain, “Görmek ve İnanmak”, çev. Hüseyin Yılmaz, *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, Ken Light (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s.18.

¹⁶⁵ Eduardo Galeano, “İsimsiz”, (çev. Mary Işın ve İdil Eser), *Sebastiao Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, Pınar Çelikel (Ed.), (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 90.

fotoğrafçının içten olabilmesi için çekmek istediği konuya karşı ideolojik yakınlık taşıması gerektiğine dikkat çeker:

“İnsanlar, ‘yoksulların güzel fotoğraflarını çekiyorsun’ derler bazen. Bunu söyleyen aslında hiçbir şey anlamamıştır, çünkü ben asla fotoğraf çekmek için gitmem. Ben güzel fotoğraf çekmeye gitmem. Güzel bir fotoğraf nedir ki ayrıca? Hayır. Ben öykümün içinde yaşamak için giderim, neler olup bittiğini anlamak için, fotoğraflarını çektiğim insanlara yakın olmak için ve başkalarına bir şeyler iletebilecek bir bilgi akışı oluşturmak için.”¹⁶⁶

Sebla Selin Ok’a göre; basına sıcak haber yetiştirme kaygısı olmayan belgesel fotoğrafçılar, “oradaki herhangi biri gibi anlamaya çalışmak fakat herhangi birinden daha etkili bir biçimde anlatmaya çalışmak için çaba gösteren öykü anlatıcılarıdır.”¹⁶⁷ Dolayısıyla bu öykü anlatıcıları çektikleri fotoğrafları, kendi bakış açılarına göre yaratıcı bir şekilde inşa etmektedir.

Foto muhabirleri, bir olayın en çarpıcı görüntüsünü yakalayabilmek için hızlı çalışmak zorundadırlar, bu nedenle çektikleri fotoğraflar ilk bakıldıklarında dikkat çekici olabilir ama derinlemesine anlam taşımaktan uzaktır. Basında yer alan görüntüler bazı istisnalar olmakla birlikte genellikle sıradan, düz ve konuyu sadece en temel düzeyde gösteren fotoğraflardır, sayfadaki işlevi salt haberi desteklemektir.¹⁶⁸

Belgesel fotoğraf ile haber fotoğrafı, izleyiciyle iletişim sağladıkları yayın türü ve yayınlanma periyotları bakımından da birbirinden ayrılmaktadır. Belgesel fotoğraflar çoğunlukla haftalık ya da aylık dergilerde veya fotokitaplarda kendilerine yer bulurken, haber fotoğrafları ise günlük gazetelerde yayınlanırlar. Günlük gazetelerin haber sayfalarında genellikle içeriği destekleyen bir ya da en fazla iki görsel kullanılırken, amacı fotoğraflarla hikaye anlatmak olan belgesel fotoğrafçılıkta fotoğraf sayısı belgeselin yayımlanacağı mecraya göre on ila otuz arasında değişiklik göstermektedir. Bu sayı, haftalık ya da aylık yayımlanan dergilerde otuzu geçmezken fotoğraf kitaplarında sayı daha fazla olmaktadır. Bununla birlikte haber fotoğrafı ile belgesel

¹⁶⁶ Sebastiao Salgado, “İşçiler”, çev. Hüseyin Yılmaz, Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor, Ken Light (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 122-123.

¹⁶⁷ Sebla Selin Ok, Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), s. 95.

¹⁶⁸ Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 64.

fotoğrafların izleyiciler üzerindeki etkileri de farklılaşmaktadır. Genellikle düz anlamlara sahip haber fotoğraflarının akılda kalıcılığı, anlık tüketilmeleri nedeniyle belgesel fotoğraflara kıyasla daha zayıftır. Belgesel fotoğraflar, barındırdıkları yan anlamların zenginliğiyle belleklerde yer ederek tekrar bakma isteği uyandırırılar.¹⁶⁹

Ayrıca haber fotoğrafları, genellikle anlık olayları konu edinmeleri nedeniyle plastik değerlerden yoksundurlar. Oysa belgesel fotoğraf, dokümantasyon kaygısı taşımakla birlikte plastik kaygılara önem veren niteliğiyle basın fotoğrafçılığından ayrılan bir görsel dile sahiptir.¹⁷⁰

Tanınmış belgeselcilerin ve foto muhabirlerinin zaman zaman her iki alanda da faaliyet göstermeleri, belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafının karıştırılmasına yol açan nedenlerden bir diğeridir.¹⁷¹

3.4. Belgesel Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi

Belgesel fotoğraflar gerçekçilik iddiasıyla doğrudan fotoğraf anlayışıyla üretilirler ve güvenilir kaynaklar olmaları adına yaygın olan inanç, bu tür fotoğraflarda herhangi bir müdahalenin yapılmadığı yönündedir. Zamanının toplumsal yapısına, yaşanan olaylara, insanların yaşamına yapılan tanıklık sonucu ortaya çıkan belgesel fotoğrafların diğer fotoğraf türlerine kıyasla gerçekliğe en yakın temsili sunması beklenir; ancak fotoğrafik görüntülerin doğruluğundan henüz şüphe duyulmadığı ilk dönemlerden başlayarak günümüze kadar kimi fotoğrafçılar, kanıt niteliği taşıyacak fotoğraflarda dramı yükseltmek adına çerçeve içine müdahale ederek, yani gerçekliği kurgulayarak yeniden sunarlar.

İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton 1855 yılında Kırım Savaşı'nı o dönemde kullanımı yaygın olan yaş kolodyum tekniği ile fotoğraflar. Tekniğin el verdiğince fotoğrafların poz

¹⁶⁹ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 86-87.

¹⁷⁰ Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkısı, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 22.

¹⁷¹ Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 64.

süresi üç - yirmi saniye arasında değişmektedir. Ayrıca Fenton, finansal destek alabilmek için savaşın korkunç yüzünü göstermemek koşuluyla Kırım'a gidebilmiştir.¹⁷² Yaş kolodyum tekniği ile pozlanan levhanın hemen sonrasında banyo edilme gerekliliği, ağır çekim ekipmanlarının taşınma problemi ve temelde uzun poz süreleri nedeniyle sıcak an fotoğrafları çekemeyen Fenton, sadece cephe gerisinde savaşın sürmediği eylemden uzak zamanların fotoğraflarını çekmekle yetinir. Bu noktadan bakınca Fenton'un fotoğraflarının savaşın gerçekliğine dair pek bir şey söylemedikleri görülür. Ama şüphesiz ki bu fotoğraflar askerlerin, atların, silahların orada olduklarının kanıtıdır.



Kırım Savaşı , 1855

Görsel 28. Roger Fenton

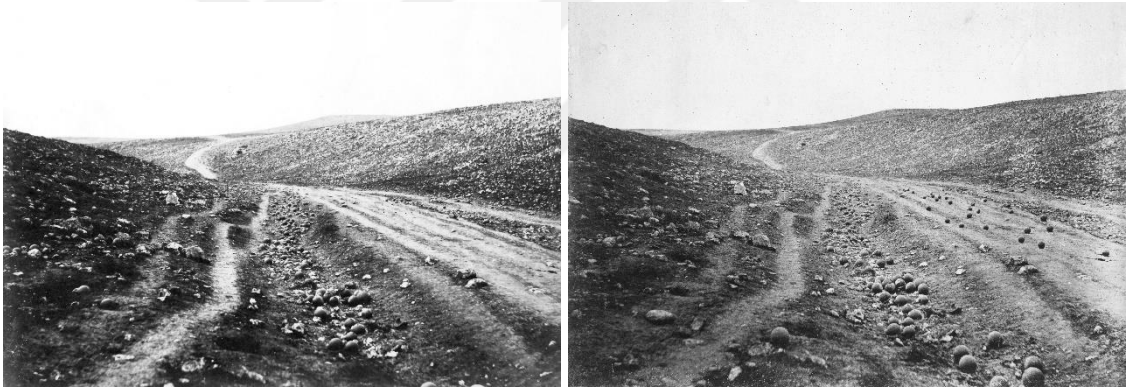
Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Roger_Fenton_-_L%27Entente_cordiale_-_Google_Art_Project.jpg & <https://tr.gov-civ-guarda.pt/crimean-war>

Ortaya çıkan görüntüler, savaşın şiddetini yansıtmayan poz verilerek çekilmiş piknik fotoğrafları gibidir. Böylesi fotoğrafların ortaya çıkmasında Fenton'ın, sansürlenmiş olmasının da etkisi vardır. Fenton'ın bugünkü bildiğimiz anlamıyla “iliştirilmiş” fotoğrafçı tanımına uyduğunu söyleyebiliriz. Bakanlık tarafından görevlendirilen Fenton, savaşta ölen ya da sakat kalan askerlerin fotoğraflanmaması

¹⁷² Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 97-98.

konusunda talimat almıştı.¹⁷³ Bu nedenle fotoğraflarda gördüklerimiz savaşın gerçekliğinden çok bir iktidarın sunmak istediği gerçekliktir.

Roger Fenton'ın Kırım Savaşı'nda çektiği fotoğraflardan biri diğer tüm fotoğraflarından ayrılır niteliktedir. “*Ölümün Gölgesi Vadisi*” isimli bu fotoğrafa ait iki adet negatif vardır. Negatiflerin ilkinde yolun sol tarafına yığılı olarak görülen top güllerinin ikinci negatifte yol üzerine dağıtılarak fotoğraflandığı görülür. Fenton bu düzenlemeyi yaparak daha çarpıcı bir görsel elde eder. Böylelikle savaşın yıkıcılığını daha iyi vurgulamış olur. Ortaya çıkan manzara, durağan ve cansız olsa da cephe gerisindeki askerlerin görünümüne nazaran yaşanan bir savaşın gerçek izleridir ve savaşın yıkıcılığını anlatabilmektedir. Fenton'un böylesi bir mesaj verme kaygısıyla, müdahaleci bir tavırla gerçeği yeniden sahnelemesi, belgesel fotoğrafın etik değerleriyle örtüşüp örtüşmediği sorusunu beraberinde getirmektedir.



Yolda gülle yok

Gülleler yolda

Görsel 29. “Ölümün Gölgesi Vadisi”, Roger Fenton, 1855

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton

Mustafa Bilge Satkın'a göre; “Belgesel fotoğrafçı, fotoğrafının her aşamasında, etik değerleri önemsemesi gerekir. Fotoğraflarında kendi yorumunu veya kişisel görüşlerini aktarırken, etik değerlerin eksikliği, izleyici için ‘fotoğrafa ve fotoğrafçıya güven’ sorununu beraberinde getirmektedir.”¹⁷⁴ Konusunu gerçeklikten alan belgesel fotoğrafın,

¹⁷³ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* (2003), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), s. 49.

¹⁷⁴ Mustafa Bilge Satkın, *Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, s. 146.

gerçekliği çarpıtacak düzenlemelerden, kurgudan, manipülatif çabalardan uzak durması gerektiğini belirten Merter Oral, belgesel fotoğrafın en önemli niteliklerinden biri olan “inandırıcılık” ögesinin, onun, kurgusal olmaması ile yakından ilgili olduğunu söyler.¹⁷⁵

Konuya dair Dorethea Lange’in görüşleri ise şu şekildedir:

“Benim için belgesel fotoğraf bir konu sorunundan çok bir yaklaşım sorunudur. Önemli olan neyin fotoğraflandığı değil nasıl fotoğraflandığıdır. Benim kişisel yaklaşımım üç düşünce üzerine temellendirilmiştir. Birincisi olanı değiştirmek yok. Neyi fotoğraflarsam fotoğraflayayım konuya dokunmam ve karışmam, düzenlemem. İkincisi yer duygusudur. Fotoğrafını çektiğim konuları çerçevenin parçası olarak temelleri olduğu duygusu vererek görüntülerim. Üçüncüsü de zaman duygusudur. Fotoğrafladığım her şeyi geçmişe ya da şimdiye ilişkin bir durum olduğu duygusu vererek fotoğraflarım.”¹⁷⁶



Görsel 30. “Ölüm Hasadı”, Timothy O'Sullivan, 1863

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_H._O%27Sullivan

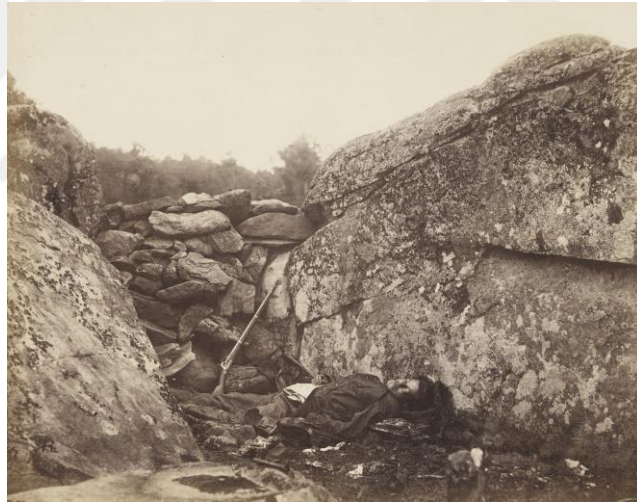
Amerikan İç Savaşı’nda çekilmiş fotoğraflarda ise ilk kez savaş alanına ait görüntülerle karşılaşılır. Fotoğraf teknolojisini imkan tanımaması nedeniyle yine eylem halindeki sıcak çatışma anları kaydedilemez; ancak bu kez görünenler savaşın dehşetini somut bir şekilde gözler önüne seren savaşa dair daha gerçekçi fotoğraflardır.

¹⁷⁵ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 25.

¹⁷⁶ Mustafa Bilge Satkın, Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, s. 145-146.

Timothy O’Sullivan’ın Gettysburg Savaşı sırasında çektiği “Ölüm Hasadı” isimli fotoğraf, ölü askerlerin toprağı kaplayan cesetlerini göstermektedir. Alexander Gardner, 1865’te yayınlanan *Gardner’s Photographic Sketch Book of the Civil War* (Gardner’ın İç Savaş Fotoğrafik Görüntüleri Kitabı)’nın önsözünde şöyle yazmaktadır: “Böyle bir fotoğraf yararlı bir ahlaka sahiptir: savaşın prestijlerine karşılık çıplak dehşeti ve savaş gerçeğini gösterir. İşte korkunç detaylar! Ulusun üzerinde başka bir felaket gelmesini önlemek için bize yardım etsinler.”¹⁷⁷

Gardner’ın yaptığı açıklamaya bakarsak, fotoğraflar acı gerçekleri ortaya koyarak bunlardan ders alınmasını sağlayacak yararlı birer belgeye dönüşürler. Fotoğrafın bunu başarabilmesinin nedeni, gerçekliğin nesnel birer yeniden-sunumu olduğu yönündeki genelgeçer düşüncedir. Ancak daha sonraları gerçekliğin aktarımında bazı fotoğrafçıların gerçeğe tam olarak sağdık kalmadıkları anlaşılır.



Görsel 31. “Bir Asi Keskin Nişancının Yuvası”, Alexander Gardner, 1863

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/86695>

Alexander Gardner’ın 1863’te çektiği “*Bir Asi Keskin Nişancının Yurdu*”, başlığıyla yayınlanan fotoğraftaki ölü asker, vurulduğu yerden alınarak daha dramatik bir noktaya taşınmış ve duvara yaslanmış olan tüfeğin yanında fotoğraflanmıştır. Fakat fotoğraf incelendiğinde söz konusu silahın bir keskin nişancının kullanacağı türden özel

¹⁷⁷ Pierre-Jean Amar, *Basın Fotoğrafçılığı* (2000), Çev. İnci Çınarlı, (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2009), s. 29.

bir tüfek olmadığı, sıradan bir piyade askerinin kullandığı türden bir tüfek olduğu tespit edilmiştir. Susan Sontag için tuhaflık, bu ve benzeri fotoğrafların düzmece olması değil, ona göre; “tuhaf olan, bizim onların kasten tasarlandıklarını öğrenince hayrete düşmemiz ve böyle her olayda derin bir hayal kırıklığına uğramamızdır.”¹⁷⁸ Söz konusu hayal kırıklığına neden olan, fotoğrafların yalan söylemeyen, hayattan doğal olarak yapılan güvenilir kayıtlar olduğu yönündeki yaygın inançtır.

Özcan Yurdalan, belgesel fotoğrafların, fotoğrafçının “gerçeğin görünümüne bağlı kalarak” hayattan yaptığı alıntılarını anlamlı bir bütünlük haline getirirken kendisini de içine katmasıyla ortaya çıktığını ifade eder:

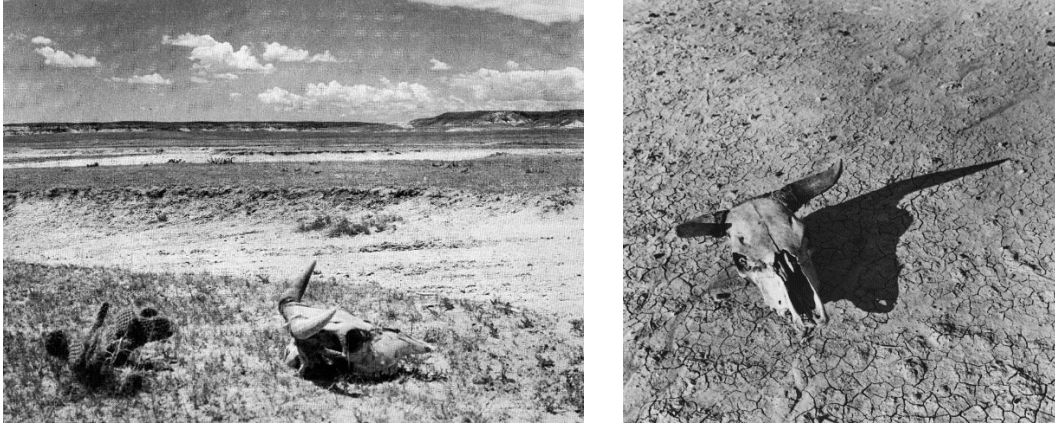
“Bir başkası aynı şeyi farklı görebilir ve gösterebilir. Dolayısıyla önümüze çıkan her fotoğraf, onu çekenin görüşünün yansıması, gördüğünün görüntüsüdür. Nesnel bir kanıt değil. O fotoğraf ancak fotoğrafçının tanıklığının kanıtı olarak bir anlam ifade eder: ‘Ben bunu böyle gördüm’ demektir. Bu nedenle her fotoğraf, gerçekliğin öznel algısının, fotoğrafçının kültürel, estetik, siyasi, etik varoluşuyla ortaya çıkan, artistik ustalığıyla belirginleşen ifadesidir.”¹⁷⁹

Fotoğraflar ona tanıklık edenin yargılarıyla şekillenmiş öznel kanıtlardır; ama her ne olursa olsun Yurdalan’ın vurguladığı üzere belgesel fotoğraflar, “gerçeğin görünümüne bağlı kalarak” hayattan yapılan alıntılardır. Var olan gerçekliğe doğrudan müdahale belgesel fotoğrafın etik değerlerine uygun düşmemektedir.

Belgesel fotoğrafçıların çerçeve içindeki özne ve nesnelerin yerlerini değiştirerek veya yeniden sahneleme yöntemini kullanarak gerçekliği manipüle etmeleri büyük bir çoğunlukla belgesel fotoğrafla bağdaşmayarak etik dışı kabul edilirken, bu düzenlemeler iyi bir amaca hizmet ettiği sürece zaman zaman meşru kılınmaya da çalışılmıştır. FSA Projesi kapsamında görevlendirilen fotoğrafçılardan biri olan Arthur Rothstein’in çektiği iki fotoğraf bu durumu açıklayan iyi birer örnek oluşturur.

¹⁷⁸ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* (2003), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), s. 54.

¹⁷⁹ Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 61-62.



Görsel 32. “Kafatası”, Arthur Rothstein, Güney Dakota, 1936

Kaynak: <https://lis471.wordpress.com/arthur-rothstein/>

FSA projesindeki amaç, kuraklığın ve ekonomik krizin tarım işçileri üzerindeki etkisini fotoğraflamak ve buna çözüm üretmektir. Rothstein, yabani otlar üzerinde bulduğu bir inek kafatasını önce bulduğu yerde fotoğraflar, sonra da kafatasını alıp güneşten kavrulmuş toprak üzerine koyarak fotoğraflar. Birbirinden farklı bu fotoğraflar basında yer alınca FSA yönetimi gerçekleri çarpıtmakla suçlanır. Yönetimin verdiği cevap ise; “Ne fark eder ki, fotoğrafın amacı kuraklığı göstermek, sığırlar ölüyor ve sakın bana fotoğrafçının üç adımda kuraklık bölgesinden çıktığını söylemeyin” şeklinde olur.¹⁸⁰

Dönemi itibariyle artık belgesel fotoğrafın geleneksel anlamda biçimsel, yöntemsel, kavramsal boyutları oturmuştur denilebilir. Ancak yine görülüyor ki fotoğrafçının niyeti doğrultusunda gerçekliğin aktarımı değişime uğrayabilmektedir. Öte yandan bu yöntemi savunanlar ise bunun var olan gerçekliği zayıflatmaktansa güçlendirmek adına yapılabileceğini belirtmektedir. Yaşanmakta olan bir kuraklık gerçeği söz konusudur ve bunun fotoğraf aracılığıyla anlatılarak kuraklığa çözüm bulunması yönünde etki uyandırması istenmektedir. Fotoğrafçının buradaki niyeti de gerçeğin zaten içerdiği anlamı güçlendirmekte, yaşanan kuraklık gerçeğine başka bir anlam katmamaktadır.

Rothstein’in diğer fotoğrafı ise bir baba ile iki oğlunun toz fırtınasına karşı zorlukla yürüyüşlerini göstermektedir. Rothstein, 1943 yılında yazdığı “Resimli Öyküde Yönlendirme” (Direction in the Picture Story) isimli makalesinde fotoğraftaki özneleri

¹⁸⁰ Ergün Turan, Siyah Beyaz Baskı, (İstanbul: Say Yayınları, 2007), s. 44.

nasıl yönlendirdiğini açıkça belirtmektedir. Rothstein, fotoğraf çekilirken babanın öne doğru eğilerek yürümesini, küçük çocuğun da elini gözlerinin üzerinde tutarak geriden gelmesini istemiştir.¹⁸¹



Görsel 33. “Toz fırtınasından kaçış”, Arthur Rothstein, Oklahoma, 1936

Kaynak: <https://lis471.wordpress.com/arthur-rothstein/>

İnek kafatası fotoğrafında olduğu gibi fotoğrafçının buradaki niyeti de zaten toz fırtınalarından olumsuz şekilde etkilenen ve zorlu mücadele içerisinde olan çiftçileri, izleyende mümkün olduğunca güçlü duygular uyandıracak şekilde fotoğraflamaktır. Gerçekliğin nesnel bir fotoğrafik kaydını tuttuğu varsayılan belgesel fotoğrafın, onu izleyen üzerindeki inandırma gücü bilinçli bir şekilde yönetilmiştir.

Negatif veya sayısal imaj üzerinde müdahale yapmadan da gerçekliğin çekim aşamasında manipüle edilebildiğini gösteren bu örnekler, belgesel fotoğrafların gerçekliğine inanmanın, fotoğrafçının dürüst olduğuna inanmaktan öte geçemeyeceğini göstermektedir; çünkü fotoğrafçının ideolojisi doğrultusunda fotoğraflarını hangi niyetle çektiği ve gün yüzüne çıkardığını bilmek, çoğu zaman mümkün değildir. Anlık olarak üretilen fotoğraflar, zamanından ve mekanından koparılmış geçmişe ait görüntüler olarak izleyiciye sunulur. Bağlamından koparılmış anlara bakan okur da fotoğraflardaki

¹⁸¹ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 231.

görünümleri fotoğrafçının beyanı doğrultusunda değerlendirir. Aksi ortaya çıkana kadar da fotoğrafçının izleyiciye söylediği gerçek, fotoğrafın gerçekliği olarak kabul edilir.

Özcan Yurdalan özellikle günümüzde fotoğrafçıya ve fotoğrafa duyulan güvenin oldukça zayıfladığına dikkat çekerek bu konun önemine vurgu yapar: “Fotoğrafçının dürüstlüğü, belgeselin güvenilirliği açısından elzemdır. (...) Toplumsal bir tasavvuru, bir sözü, bir itirazı olan fotoğrafçılar belgesel yöntemi tercih ederler. Belgesel fotoğraf, sözün ihtiyacı olan kanıttır.”¹⁸²

Belgesel fotoğrafların gerçeklikle ilişkisini kuvvetlendiren temel unsurlardan biri de doğası gereği olan fotoğrafın anlık ve çoğu zaman da habersizce üretilme biçimidir. Zaman içerisinde Henri Cartier Bresson’un kuramsallaştıracığı ve sadece doğru zamanda doğru yerde olmanın sonucu gerçekleşebilecek “karar anı” fotoğrafı, anlık olarak gerçek yaşamdan alıntılar yaptığı için fotoğraflardaki gerçeklik hissini yükselten bir algıya sahiptir ve birçok belgesel fotoğrafın oluşturulma yöntemi de bu şekildedir.



Paris , 1932



Paris , 1961

Görsel 34. Henri Cartier Bresson

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

¹⁸² Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 100.

“Tüm dışavurum biçimleri arasında, belirli ve geçici bir ânı sonsuza dek durduran yalnızca fotoğraftır. Biz fotoğrafçıların işi, durmaksızın yok olan şeylerledir ve bir kez yok oldular mı, onları geri getirecek hiçbir yöntem yoktur yeryüzünde”¹⁸³ diyen Bresson için fotoğrafçılıkta yaratıcılık, bir “an” meselesidir; kaçmakta olan her ne ise hiçbir hile olmaksızın makineye “hapsedilir.”¹⁸⁴ “Fotoğraf çekmek; insanın aklını, gözünü ve yüreğini aynı hizaya getirmesidir. Bu bir yaşam biçimidir.”¹⁸⁵ “Cartier-Bresson’un ‘karar anı’ hakkında çok şey yazılmıştır ve onu bir klişeye indirgemek kolaydır ancak tesiri bakır kalır.”¹⁸⁶

Hayatın akışı içerisinden anlık olarak yakalanan fotoğrafların sahicilik hisleri, poz verilerek ya da verdirilerek çekilmiş fotoğraflardan her zaman daha kuvvetli olmuştur. Benzer şekilde manipülasyona uğramış olan imajlar ortaya çıkarıldığında da görsel ne kadar çarpıcı olsa da artık ona aynı gözle bakılmaz ve aynı hisleri uyandırmaz. Susan Sontag, güçlü duygulara hitap eden fotoğrafların poz olarak hazırlanarak çekildiklerini öğrenince hayal kırıklığına uğranıldığını söyler. Özellikle tesadüfen çekilmiş fotoğrafların saf gerçeklik anlarını yakaladığı düşünüldüğü için bu fotoğrafların izleyici için vurucu olduğunu, o onların kamera için tasarlanmış özel bir poz olduğu anlaşıldığı takdirde de bütün değerini kaybedeceğini söyler.¹⁸⁷ Buna örnek olarak da Robert Capa’nın en ünlü fotoğrafı olduğu düşünülen 1936’da İspanya İç Savaşı sırasında çektiği “*Düşen Asker*” isimli fotoğrafını gösterir.

¹⁸³ Henri Cartier-Bresson, “İsimsiz”, çev. Hüseyin Yılmaz, Fotoğrafçının Eğitimi, Charles H. Traub, Steven Heller, Adam B. Bell (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s.38.

¹⁸⁴ İlker Maga, (Haz.), Karar Anı: Henri Cartier-Bresson, (İstanbul: YGS Yayınları, 2006), s. 37.

¹⁸⁵ Henri Cartier-Bresson, (Erişim tarihi: 27 Aralık 2023), <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

¹⁸⁶ Graham Clarke, Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 233.

¹⁸⁷ Susan Sontag, Başkalarının Acısına Bakmak (2003), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), s. 54-55.



Görsel 35. “The Falling Soldier” (Düşen Asker), Robert Capa, 1936

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Soldier

Robert Capa, “*Düşen Asker*” adlı fotoğrafıyla uluslararası üne kavuşur. Fotoğraf, vurularak yere yığılmakta olan bir askeri gösterir. Pek çok yerde yayınlanan bu fotoğraf, yalnızca İspanya İç Savaşı’nı anlatan bir simge haline gelmekle kalmamış, gelmiş geçmiş en ünlü savaş fotoğraflarından biri olmuştur. İki yıl sonra, İngiliz Picture Post dergisi bu fotoğrafla birlikte Capa’nın savaş sırasında çektiği yirmi altı fotoğrafa daha yer verir ve Capa’yı “dünyanın en önemli savaş fotoğrafçısı” ilan eder.¹⁸⁸ Bu fotoğrafın böylesi güçlü bir etki yaratabilmesi, şüphesiz yakalanması çok nadir olan bir anın gerçekliğini göstermesinden dolayıdır. Bununla birlikte David Bate’in vurguladığı üzere; “ünlü savaş fotoğraflarını genel anlamda bu denli değerli kılan şey, belirli bir tarihsel olayın tüm parçalarını tek bir imge aracılığıyla özetleyebilme yeteneği”¹⁸⁹dir.

Başka çarpıcı bir örnekte ise; Robert Doisneau’nun 1950’de Life dergisi için çektiği, kaldırırda öpüşen genç bir çiftin fotoğrafının en doğal haliyle yakalanmış bir enstantane fotoğrafı olduğu düşünülmüştür. Kırk yılı aşkın bir süre sonra fotoğrafın

¹⁸⁸ Juliet Hacking (Ed.), Fotoğrafın Tüm Öyküsü (2012), çev. Abbas Bozkurt, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), s. 191.

¹⁸⁹ David Bate, Fotoğraf Anahtar Kavramlar (2009), çev. Bahar Şimşek, (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2013), s. 93.

Doisneau tarafından iki genç oyuncuya ücret karşılığı poz verdirilerek, yani kurgulanarak çekildiği açığa çıkmıştır.



Görsel 36. “Hotel de Ville’deki Öpücük”, Robert Doisneau, 1950

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/le-basier-de-l-hotel-de-ville-paris-robert-doisneau/rgEf9FnkCCusUg?hl=fr>

Sontag, birçok kişide Paris’e, romantizme ve aşka dair imgeye dönüşmüş olan bu fotoğrafın perde arkasının öğrenilmesinin insanlarda yoğun bir keder duygusu uyandırdığını belirtir:

“Biz her zaman, fotoğrafçının aşk ve ölüm evinde bir casus olmasını, fotoğrafı çekilenlerin de kameranın farkında olmamalarını, ‘kendilerini bırakmış en doğal halleriyle’ kalmalarını arzu ederiz. Fotoğraf sanatının ne olduğu ve ne olabileceği konusundaki hiçbir derinlikli yaklaşım, uyanık bir fotoğrafçının bir hareketin / eylemin ortasında yakaladığı, beklenmedik bir anın resminin verdiği tatmin olma duygusunu zayıflatamaz.”¹⁹⁰

Fotoğrafı çekilirken poz veren kişi, kimi zaman özünde olduğu gibi görünmeyi başarabilirken kimi zaman da görüntüsünü kaydederek ölümsüzleştirecek aygıtın karşısında, olduğu gibi değil de olmak istediği gibi görünür. Bu poz verme eylemini de aslında fotoğraf sayesinde kendini başkalarına gösterebilme imkanını yakaladığı için gerçekleştirir. Dolayısıyla poz verme eylemi, fotoğrafının gerçeklikle kurduğu ilişkisi

¹⁹⁰ Susan Sontag, Başkalarının Acısına Bakmak (2003), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), s. 55.

açısından kaygan bir zemin üzerinde ilerler. “İnsanların yüzlerinde, gözlendiklerini bilmedikleri zaman bir şey olur, ki gözlendiklerini bildikleri hallerde de bu şeye asla rastlayamazsınız.”¹⁹¹ der Sontag. Walker Evans’ın 1938-1941 tarihleri arasında çektiği New York metrosundaki insanların fotoğraflarından oluşan “Many are Called” (Birçokları Çağrılır) adlı çalışması, bu konuya çok iyi bir örnek oluşturur.



Görsel 37. “Many are Called”, Walker Evans, 1938-1941

Kaynak: <https://americansuburbx.com/2013/05/walker-evans-many-are-called-1938.html>

Evans, New York metrosunda seyahat eden yolcuları, paltosunun içine sakladığı 35mm Contax kamerasıyla gizli bir şekilde fotoğraflar. Bu fotoğraflar, kentsel yalnızlığın ve ayrılığın görüntüsünü ortaya koyan doğrudan görüntülerdir. Bu çalışma, kent yaşamına dair şimdiye kadar çekilmiş en keskin fotoğraf serilerinden biridir.¹⁹² Bu fotoğrafların nasıl çekilmiş olduğu bilinmiyor olsaydı bile, yolcuların, fotoğraflarının çekildiğinden haberdar olmadıkları açıkça anlaşılırdı; yolcuların bu fotoğraflardaki yüz ifadeleri çok özeldi, bilgileri olsa kameraya yansıtmak isteyecekleri ifadelerle alakası olamazdı.¹⁹³ Hayatın akışı içerisinde en doğal halleriyle yakalanan bu insanların fotoğraflarında poz verme eylemine rastlanmamaktadır. Mary Price, poz vermemiş olsalar bile bu insanların

¹⁹¹ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* (1973), çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), s. 45.

¹⁹² Graham Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, (1997), çev. Maide Meltem Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), s. 99-100.

¹⁹³ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 45.

bir bireysellikleri olduğunu belirtir. Fotoğraflardan kesin olarak ayırt edilebilen, onların her zamanki maskelerinden yoksun olmalarıdır.¹⁹⁴

Mekanik bir kopya aracı olarak gerçeğin kusursuz görünümünü çıkarmaya aday olan fotoğraf, belki de en çok bu yönüyle görünümlere olan benzerliği, yakınlığıyla gerçeklik hissini yaşatır. Ancak fotoğraf, zamanı her daim kusursuz olarak donduramasa dahi gerçekliğe dair karşı konulamaz bir bilgiyi, hissi barındırmaya devam eder. Özellikle içerdiği dramatik anın önemi nedeniyle kimi fotoğraflar, bütün problemlerine karşın yaşanan dramın güçlü bir kanıtı olarak hafızalara kazınır. Buna verilebilecek en iyi örneklerden biri, Robert Capa'nın İkinci Dünya Savaşı'nın dönüm noktalarından olan Normandiya Çıkarması sırasında çektiği fotoğraflar olacaktır.



Görsel 38. “D-Day çıkarması sırasında Omaha Plajı”, Robert Capa, 1944

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-d-day-omaha-beach/>

Robert Capa'nın 2. Dünya Savaşı'nın en simge görüntülerinden biri olan D-Day fotoğrafı netsiz, bulanık, bol grenli bir görünüme sahiptir. Bunun nedeni ise filmin karanlık odada kurutulması sırasında yapılan hatadır. Capa bu fotoğrafı çektiği dönemde Life dergisi için çalışmaktaydı. Capa'nın çektiği fotoğraflar, çıkartmanın ilk önemli tanıkları olması nedeniyle biran önce dergideki baskıya yetiştirilmesi için karanlık oda teknisyeni süre konusunda sıkıştırılır. Psikolojik baskı altındaki teknisyen, filmlerin

¹⁹⁴ Mary Price, Fotoğraf Çerçeve'deki Gizem (1994), çev. Ayşenaz & Kubilay Koş, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), s. 154.

kurutma dolabında aşırı ısıya maruz kalmasına neden olur; bu nedenle filmlerin duyarkatları erimiştir. Sadece on bir kare basılabilecek kalitede kalmıştır.¹⁹⁵ Bu fotoğraflar teknik olarak kusurlu olsa da savaşın en gerçekçi tasvirlerinden bazılarında dönüşmüş olur. Aslında belgesel fotoğrafın doğal anların karşılığı olmasının zihinde yarattığı algı nedeniyle bu tür görüntüler herhangi bir müdahaleye, düzenlemeye, sahnelemeye maruz kalmamış, bir anda oluvermişlik halleriyle sahicilik aurasına sahip olurlar. Bu basit ve sıradan görünüşleri, onların daha doğrudan daha samimi bir fotoğraflama sonucu oluştuğu izlenimini yaratarak belgesel fotoğrafın kurgu ve yapay olmama niteliklerine karşılık gelir.

Bir fotoğrafın anlamı, sadece fotoğrafçının niyetine bağlı değildir; fotoğrafın nasıl konumlandırıldığına ve nasıl sunulduğuna bağlı olarak anlamı kolayca değiştirilebilir. Dolayısıyla fotoğraflara verilen başlıklar, fotoğraf altı yazıları ve fotoğraflarla birlikte sunulan metinler, özellikle belgesel amaçlı çekilmiş hikayede verilmek istenen mesajın doğruluğu ve güvenilirliğini sağlamak adına oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bu tür fotoğraflar, altı yazıları ya da açıklayıcı metinleri olmadan bakıldıklarında veya gerçeği çarpıtacak şekilde farklı başlık ve yazılarla kullanıldığında asıl bağlamlarından koparılıp farklı okumalarla farklı amaçlar için kullanılabilir ve kolayca sahte bir gerçeklik yaratılabilir. Fred Ritchin'e göre; "Bir belgesel fotoğraf her zaman vermeye niyetlendiği mesajı aktarmak için 'bağlamlaştırmaya' ihtiyaç duyar. Bu genelde başlıktan, dış sesten, altı yazıdan, eşlik eden makaleden ve gösterildiği ya da yayınlandığı mecradan gelir."¹⁹⁶

Fransız fotomuhabir Robert Doisneau'nun 1958'te Paris'te bir kafede çektiği fotoğraf, kafedeki barda şarap içen hoş bir kız ile ona eşlik eden yaşı biraz daha büyük bir erkeği göstermektedir. Doisneau, bu fotoğrafı onların iznini aldıktan sonra çekmiştir. Fotoğraf, Doisneau'nun çektiği başka fotoğraflarla birlikte Le Point dergisinde kafeleri konu alan bir sayıda yayınlanır. Daha sonra Doisneau, bu fotoğrafı da diğerleriyle birlikte, bağlı olduğu ajansa teslim eder. Bir süre sonra bu fotoğraf Doisneau'nun ve fotoğraftakilerin rızası olmaksızın, alkol karşıtı bir derneğin hazırladığı küçük bir dergide,

¹⁹⁵ Morris'ten aktaran Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 107.

¹⁹⁶ Fred Ritchin, Fotoğraftan Sonra (2009), çev. Yalım Keser, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 72.

alkollü içeceklerin kötü etkilerini anlatan bir yazıyla birlikte yayımlanır. Bu tamamen fotoğrafı elinde tutan ajansın inisiyatifindedir. Daha sonra, yine fotoğrafçının, fotoğraftakilerin ve bu kez ajansın da haberi olmadan fotoğrafı Le Point'dan kopyalayan başka bir dergi fotoğrafı şu altyazıyla birlikte yayımlar: “Champs-Ely-sees' de fuhuş”. Fotoğraftaki adam, dergiye, ajansa ve fotoğrafçıya dava açar. Mahkeme, dergiyi ve ajansı cezaya çarptırır. Doisneau ise sorumluluğu olmadığı için ceza almaz.¹⁹⁷



Görsel 39. Robert Doisneau, Paris, 1958

Kaynak: <https://www.filmsnotdead.com/robert-doisneau-a-pioneer-of-photojournalism/>

“Fotoğraf görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret eder. Sürekliliği olan bir bütünün içinden aldığı bir ânı yalıtır, korumaya alır ve sunar”¹⁹⁸ der John Berger. Bir fotoğrafa burada ne oluyor sorusunu sormak kaçınılmazdır. Olayın gerçek anlamını kavramak için fotoğraf dışı bir bilgiye ihtiyaç duyulur.

¹⁹⁷ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 159.

¹⁹⁸ John Berger, O Ana Adanmış, çev. Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 37.

1937’de ABD’de şiddetli yağışlar sonrası Ohio Nehri taşar ve yaşanan sel felaketinde beş eyalette 400’e yakın can kaybı yaşanırken, yaklaşık bir milyon insan da evsiz kalır. Sel felaketinden en çok etkilenen şehir olan Louisville’de felaketin yarattığı yıkımı fotoğraflayan Margaret Bourke-White’ın çektiği fotoğraflar Life Dergisi’nde yayınlanır. Haberin kapak fotoğrafı ise doğrudan sel felaketine dair hiçbir gösterge barındırmasa da son derece ironik anlamları içermesi nedeniyle Büyük Buhran döneminde yaşanan ekonomik çöküş ve sefaleti tanımlayan ikonik bir fotoğrafa dönüşür.¹⁹⁹



Görsel 40. “Sel, mağdurlarını ekmek kuyruğunda bıraktı.”, Margaret Bourke-White, 1937

Kaynak: <https://time.com/3879426/the-american-way-photos-from-the-great-ohio-river-flood-of-1937/>

Felaketin mağdurlarına yardım dağıtımı sırasında Afro-Amerikan erkek, kadın ve çocukların sırada beklediği kuyruk, Amerikan tarzı yaşam biçimini öven dev bir reklam panosunun önüne kadar uzanmaktadır. Panoda “Dünyanın En Yüksek Yaşam Standardı” sloganı altında mutlu beyaz bir ailenin arabalarıyla yolculuğa çıktıkları görülmektedir. Görüntüdeki bir diğer yazı ise “Amerikan yaşam biçimi gibisi yoktur” sloganıdır. Reklamda idealize edilmiş bir tablo ile Amerikan rüyasına davet söz konusudur. Life

¹⁹⁹ Ben Cosgrove, Behind the Picture: ‘The American Way’ and the Flood of ’37, (Erişim tarihi: 25.12.2023), <https://time.com/3879426/the-american-way-photos-from-the-great-ohio-river-flood-of-1937/>

Dergisi’nde yayınlanan bu fotoğrafın altında “Sel, mağdurlarını ekmek kuyruğunda bıraktı” açıklamasına yer verilir. Fakat fotoğraf, yıllar içerisinde bağlamı dışında birçok farklı anlamda kullanılır. Özellikle de eşitsizliği ve yoksulluğu kınamak için sıklıkla kullanılır. Çünkü fotoğraf, haber içeriğinden bağımsız tek başına okunduğunda sel felaketine dair hiçbir iz taşıyamaması nedeniyle eşitsizlik, yoksulluk, ırkçılık gibi konularda eleştirel amaçlı kullanılmıştır.

Fotoğraflar görünür olmadan önce son halini baskı aşamasında fotoğrafçının yorumuyla kazanır. Fotoğraflar analog veya dijital dönemde tekniğinden kaynaklı olarak ortaya çıkana kadar birtakım geliştirme işlemlerinden geçer. Fotoğraflar doğası gereği çekilen sahnenin doğrudan bir kaydı olma konusunda sınırlayıcıdır. Öte yandan bu sınırlılıklar, ifade biçimi olarak fotoğrafçı tarafından belirli oranlarda esnetilebilmektedir. Bu yüzden aynı sahne farklı fotoğrafçıların elinden farklı görseller olarak sunulabilme potansiyeline sahiptir.



Görsel 41. W. Eugene Smith, Haiti, 1959

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Mad-Eyes--Haiti--1958-1959/F9115A8ADE4C882CF97FF7D75C05FA32>

Örneğin; Eugene Smith’in Haiti’deki bir akıl hastanesinde çektiği fotoğrafın orijinalinde figürün içinde bulunduğu mekâna ait detaylar görünmektedir. Smith, karanlık odada figürün başı dışında kalan tüm alanı yakarak tamamen siyaha gömmüş ve sonuç fotoğrafta tek beyaz alan olarak figürün gözlerini kullanmıştır. Smith, burada kişinin durumuna ilişkin gerçeği tasvir ederken onu karanlığın içinde deli bakışlara sahip bir portre olarak sunar. Smith, fotoğrafların baskı aşamasında fotoğrafçının mutlak kontrolünde olması gerektiğini ve asıl anlamı ortaya çıkarabilmek için fotoğrafa

yorumunu katması gerektiğini ısrarla savunan bir fotomuhabirdir. Baskıda başvurulabilecek kontrol yöntemleriyle yapılacak yorumlamalar, fotoğrafçının vermek istediği duyguya veya anlama ulaşabilmek için olmakla birlikte, bu yorumlamanın ölçütü ise fotoğrafçıdan fotoğrafçıya farklılık göstermektedir ve fotoğrafçı tarafından baskı aşamasında ne ölçülerde denetim sağlanabileceği sorusu tartışma konusudur.

Sonuç olarak fotoğraflar çekim aşamasında sahne yönetimiyle, yayınlanma aşamasında ise içeriksel olarak hangi bağlama oturtulduğuyla müdahaleye açık olabildiği gibi baskı aşamasında da fotoğrafçının yorumuna açıktır ve fotoğrafın anlamı tüm bu aşamalardaki öznel tercihlere bağlı olarak değiştirilebilir.

3.5. Fotoröportaj Yöntemi ve Tarihsel Gelişim

Fotoröportaj, belgesel fotoğrafçılıkta kullanılan bir anlatım yönteminin adıdır. Bu yöntemle ele alınan herhangi bir konu, anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir dizi fotoğraf aracılığıyla ve bu fotoğraflara eşlik eden metin ve altıyazılarla birlikte sunulur. Fotoröportaj yöntemini tanımlamak kolay olsa da adlandırmada terimsel olarak birlik sağlanamadığı görülmektedir. Fotoröportajın hem fotoğraf literatüründe hem de uygulama alanındaki kullanıcıları arasında farklı kelimeler ve farklı fotoğraf pratikleriyle birlikte kullanılması ve farklı anlamlara gelecek şekilde konumlandırılması nedeniyle bir kafa karışıklığı söz konusudur. Fotoröportajın ortaya çıkışı, Almanya’da 1920’li yıllarda resimli dergilerde kullanılmasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla fotoröportaj, ilk olarak Avrupa’daki yaygın kullanımıyla “fotojurnalizm” türünde gerçekleştirilen çalışmalarda başvuru bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Bu noktada üzerinde ortaklaşmanın tam olarak sağlanamadığı konu, “fotojurnalizm” ile “belegesel fotoğrafçılık” tanımlamalarının kullanım alanlarıdır. Zaman içerisinde farklı kaynaklarda farklı şekilde kullanılması nedeniyle, “fotojurnalizm” ile “belgesel fotoğrafçılık” tanımlamalarının bazen aynı anlama geldiği bazen de farklı işlevlere işaret ettiği görülmektedir.

Belgesel fotoğraf ile fotojurnalizm arasında bir fark olmadığını belirten Nadir Buçan, bu terimlerin sıklıkla hem birbirinin yerine hem de farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmalarını şu şekilde açıklar:

“Almanlar ‘fotojurnalizm’, Amerikalılar ise ‘belgesel fotoğrafçılık’ olarak adlandırmayı tercih etmiştir. (...) Bu yaklaşımlar çerçevesinde görüntü üretenlerin bir kaynakta ‘belgesel fotoğrafçı’, bir diğerinde ise ‘fotojurnalist’ olarak nitelendirilmeleri sıklıkla tanık olduğumuz bir durumdur. Ancak hâlâ tam bir oydaşım olmasa da günümüzde fotojurnalizmin sıradan insanların hayatlarını, kültürlerini ve karşılaştıkları sorunları derinlemesine araştıran çalışmalarından ziyade daha çok savaş ve çatışma yerlerinde gerçekleştirilen olay ağırlıklı fotoröportajlarla ilişkilendirildiğini belirtmekte yarar var. Bir diğer önemli husus, İngilizce ‘photojournalism’ sözcüğünün alana hâkim olmayan çevirmenler tarafından Türkçeye çoğunlukla ‘basın fotoğrafçılığı’ ya da ‘gazete fotoğrafçılığı’ olarak çevrilmesidir ki bu durum sıradan bir basın ya da haber fotoğrafçısı ile bir fotojurnalistin birbirine karıştırılmasına yol açar.”²⁰⁰

Fotojurnalizm teriminin akla ilk önce belgesel fotoğrafçılıktan ziyade haber fotoğrafçılığını getirmesinin nedenlerinden biri de kelime anlamı olarak gazeteciliği çağrıştırması ve doğal olarak basınla ilişkilendirilmesi olduğu söylenebilir. Ayrıca tarihsel bağlamda da fotojurnalizm, belli bir döneme hakimiyetini kuran resimli dergilerde belli bir yöntemle yapılan fotoğrafik bir pratiğe karşılık gelmektedir; dolayısıyla basın hayatında doğup gelişmiştir. Öte yandan bu fotoğraf pratiğinde kullanılan bir dizi fotoğrafla hikaye anlatma yönteminin ortaya çıkışı Avrupa olmakla birlikte asıl gelişimini ABD’de sürdürmüştür. Özcan Yurdalan; “Avrupa’da ‘fotoröportaj’ diye tanımlanan görüntülerle hikaye anlatma sanatına Amerika’da ‘belgesel’ dendiğini”²⁰¹ belirtir ve ekler: “Günümüzde fotoröportaj, bir belgesel çalışmada anlatılacak hikayeyi, kurulacak sözü ortaya çıkarabilmek için uygulanan yöntemdir.”²⁰²

Dilimizde “fotojurnalizm” sözcüğü ile “basın fotoğrafçılığı” sözcüğünün eş anlamlı olarak kullanılmasından kaynaklı bir anlam karışıklığı olduğunu ifade eden Merter

²⁰⁰ Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2020), s. 107.

²⁰¹ Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 165.

²⁰² A.g.e., s. 166.

Oral²⁰³, fotojurnalizmi “fotoğraf ve metnin birlikte kullanıldığı bir iletişim biçimi” olarak tanımlarken, fotoröportaj yönteminin İngilizce karşılığının fotoğraflarla makale yazmak anlamına gelen “photographic essay” olduğunu belirtir.²⁰⁴ “Photographic essay” (Fotoğrafik deneme, Foto-makale) teriminin de kaynaklarda sıklıkla kullanıldığını ve fotoröportajla eş anlamlı olduğunu belirtmek gerekir.

Haber fotoğrafçılığı disiplininde ortaya çıkmış olan ve gelecek dönemlerde belgesel fotoğrafçılık pratiğinde de hikaye anlatmanın en etkili yöntemlerinden biri olarak kullanılan fotoröportaj yöntemi için beynin, gözün ve yüreğin birlikte çalışması gerektiğini söyleyen Henri Cartier-Bresson, tek fotoğraf ve dizi fotoğrafla öykü anlatmanın farklarını ve fotoröportajın bazı özelliklerini şu şekilde açıklar:

“Kimi zaman ortada tek bir fotoğraf vardır; ama bu fotoğrafın kompozisyonu öylesine güçlü ve zengin, içeriği öylesine ıslıl ışıldır ki tek fotoğraf bile tek başına bir öykü oluşturabilir. Ama buna çok az rastlanır. Bir araya geldiklerinde bir konudan çıkartılabilecek öğeler, çoğu zaman –hem mekanda hem de zamanda- dağınıktır ve onları zorla bir araya getirmek, bir ‘sahneleme’ ve bana sorarsanız bir aldatmaca olur. Ama konunun hem ‘çekirdeğinin’ hem de aynı zamanda çıkan kıvılcımların fotoğrafları çekilebilirse bu resimli bir öykü olur; birkaç fotoğrafa dağılmış tamamlayıcı öğeleri, yeniden bir araya getirme işlevini de sayfa üstlenir. (...) Bir resimli öyküde alt yazılar, fotoğraflara sözel bir destek vermeli ve fotoğraf makinesinin gösterme gücünün ötesinde ulaşılacak anlamlı bir şeyler varsa onlara ışık tutmalıdır.”²⁰⁵

Kapsayıcı bir açıklama yapmaya çalışırsak; bir belgesel konusu, fotoröportaj yöntemiyle ele alınırken, çeşitli boyutlarıyla incelenerek genellikle on ile kırk arası değişen sayıda fotoğraf, hikayenin mesajını ve duygusunu ortaya çıkaracak şekilde sayfalara dizilir. Burada söz konusu edilen işlem, fotoğrafların arka arkaya sıralanması değil; konunun farklı öğelerini içeren her bir fotoğrafın, sayfa üzerinde birbiriyle anlamsal bir bağlantı kuracak ve hikayenin devamlılığını sağlayacak şekilde organize edilmesidir. Konunun daha ilgi çekici kılınması için görsel kompozisyona da dikkat

²⁰³ Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 21.

²⁰⁴ A.g.e., s. 72.

²⁰⁵ Henri Cartier-Bresson, “İsimsiz”, çev. Hüseyin Yılmaz, Fotoğrafçının Eğitimi, Charles H. Traub, Steven Heller, Adam B. Bell (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s.37, s.45.

edilen bu yöntemde tek fotoğraftan ziyade anlamlı bir bütün oluşturacak olan fotoğraf dizisinin gözetilmesiyle daha derinlikli bir anlatım elde edilir. Bir fotoröportajın başarısı, tek tek fotoğrafların etkileyici olmasından ziyade, birlikte bakıldığında daha güçlü bir anlama ulaşabilen bir bütünün elde edilmesiyle mümkündür. Fotoğraflara eşlik eden altyazılar ve metinler, konunun ayrıntılarına dair içerdiği bilgilerle hikayeye boyut katar. Fotoröportajlar, yayınlandığı ortama, konunun büyüklüğü ve önemine bağlı olarak genellikle sekiz ile on iki sayfa arası uzunluktaki hikayeler olarak sunulur.

Almanya’da ortaya çıkışını takip eden yıllarda Fransa ve İngiltere’de de önemli resimli dergiler fotoröportaj yönteminin gelişimine katkı sağlamış ve son olarak 1930’larda Life dergisiyle birlikte bu yöntem ABD’de en yüksek standartlarına ulaşmıştır. Fotoröportajın 1920’lerde Almanya’da ortaya çıkışı ise hem fotoğraf alanında hem de siyasi ve kültürel alanda bir dizi gelişmenin bir araya gelmesine bağlıdır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’nın Weimar kentinde temelleri atılan ve Nazilerin iktidara geldiği 1933 yılına kadar süren dönem, Weimar Cumhuriyeti olarak adlandırılır. Bu dönemde kültür sanat alanında Almanya’da hiçbir dönemde olmayacak kadar önemli gelişmeler yaşanır. Bunun başlıca nedeni de Weimar Cumhuriyeti ile gelen özgürlükçü ortamdır.²⁰⁶ Modern fotojurnalizmin oluşumunda bu alanlarda yaşanan ilerlemelerin yanı sıra, fotoğraf teknolojisinde, özellikle de optikte ve duyarkat hızlarında, yaşanan gelişmeler de önemli bir rol oynamıştır.²⁰⁷

1925 yılında, “flaşsız gece fotoğrafları ve iç mekan çekimleri” başlığıyla yeni bir fotoğraf makinesi olan ‘Ermanox’ piyasaya tanıtılır. Hem küçük ve hafif olması hem de f:2 gibi açık diyaframı ile düşük ışıktaki çekime imkân veren hızlı bir objektife sahip olması o dönem için büyük bir yenilik demektir. İnsanlara fark ettirmeden flaşsız fotoğraf çekmek artık mümkün hale gelir. Bu şekilde fotoğraf çekebilmenin artılarından biri de insanlara poz verdirmeden doğal görüntülerini elde edebilmek olduğunu belirten Gisele Freund’a

²⁰⁶ Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 29.

²⁰⁷ A.g.e., s. 58.

göre; “Bu gelişme, modern fotojurnalizmin temelini attı. Artık fotoğrafın değeri, netliğiyle değil konusu ve yaratacağı duyguyla ölçülecekti.”²⁰⁸

Fotojurnalizmin kurumlaşmasının tam olarak 1920’ler sonunda tamamlandığını belirten Merter Oral, bu gelişmede Ermanox’un rolünün Leica’dan daha fazla olduğuna dikkat çeker. Bu dönemdeki hemen hemen tüm önemli fotoğrafçılar kullandığı cam plakanın hızlı oluşu nedeniyle Ermanox’u tercih etmiştir. Leica ve diğer kameralar da kullanılmakla birlikte yaygın kullanım alanı bulan makine Ermanox olur. Piyasaya hemen hemen aynı dönemde sürülse de Leica’ya yaygın olarak 1930’dan sonra geçilmiştir ve 1930’lu yıllarla birlikte hâkimiyetin artık Leica ve diğer 35mm kameralara geçtiği görülür.²⁰⁹ 35mm formatındaki Leica’nın çokça tercih edilmeye başlanmasında, 1930 yılında, çok farklı objektiflerle kullanılabilir hale getirilmesi ve kullandığı filmin 36 poz çekme olanağına sahip olması gibi nedenler belirleyicidir. Freund’a göre; “Bu gelişme, profesyoneller için bir devrim niteliği taşıyordu.”²¹⁰

Elde taşınabilir hafif ve küçük fotoğraf makinelerinin tasarlanması, hızlı optik ve duyarkatların geliştirilmesi gibi etkenler hem hareketli görüntülerin çekilebilmesini hem de düşük ışık koşullarında çekim yapabilmeyi mümkün kılmış ve fotoğrafçının yaşamın her alanında fark edilmeden çalışabilmesini sağlamıştır. Tüm bu gelişmeler, belgesel fotoğraf pratiğinin olgunlaşmasını sağlamış ve yeni bir tür hikaye anlatıcılığının önünü açmış olur. Fotoğraf teknolojisinin yetersizliği nedeniyle belgesel fotoğrafçılığın ilk dönem örneklerinde görülen poz verdirilerek çekimlerin yapıldığı durağan konular, yerini, gerçeklik hissinin arttığı eylem halinde olan daha dinamik konulara bırakır.

Weimar Cumhuriyeti döneminde, Almanya’da yerleşen liberal anlayış sayesinde yaratıcı bir ekibin ortaya çıkmasıyla sanat ve edebiyatta yaşanan büyük gelişmelerin bir benzeri de basın alanında olur. I. Dünya Savaşı yılları boyunca yoğun bir sansür altında olan basın, liberal cumhuriyetle birlikte yükselişe geçer. Almanya’nın büyük kentlerinde

²⁰⁸ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum* (1974), çev. Şule Demirkol, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 105-106.

²⁰⁹ Merter Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 58.

²¹⁰ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s. 114.

yayımlanmaya başlayan resimli dergilerde çizimlere gittikçe az yer verilirken güncel olayları yansıtan fotoğraflara ağırlık verilmeye başlanır. Bu dergilerden en önemlileri olan Berliner Illustrierte ve Münchner Illustrierte Presse, zirvede oldukları dönemde iki milyon tiraja sahipti. Tüm bunlar, fotojurnalizmin ve geliştirdiği modern yöntemin altın çağının başlangıcının göstergesiydi.²¹¹

Bu altın çağın sonucunda dergilerin fazlalaşan fotoğraf talebini karşılayabilmek üzere fotoğraf ajanslarının sayısında da artışlar olur. Resimli dergilerin kadrosunda sınırlı sayıda fotoğrafçı bulunduğu için fotoğrafların temini için ajanslara ihtiyaç vazgeçilmez hâle gelir.²¹² Fotoğraf ajansları, kadrosunda olan fotoğrafçıların çalışmalarını belli bir komisyon karşılığında gazete, dergi, kitap gibi yayınlara dağıtmak üzere organize olmuş kurumsal yapılardır. Bu dönemde dergi ve gazetelere fotoğraf servisi yaparak hem basın fotoğrafçılığının hem de fotoğrafçıların gelişimine önemli katkıları olan ajansların arasında Dephot, Mauritius, Wide World ilk akla gelenlerdir. 1928 yılında Berlin’de kurulan Dephot (Deutscher Photodienst), Almanya’daki ilk fotoğraf ajanslarından biridir ve birçok ünlü fotoğrafçı burada çalışmıştır. Ajansta yer alanlar arasında Otto Umbehr, Felix H. Man, Kurt Hübschmann (Hutton), Andre Kertesz, Alfred Eisenstaedt, Germanie Krull ve kısa süreliğine de olsa Robert Capa gibi isimler sayılabilir. Bu isimlerin fotoğrafları Berliner Illustrierte ve Münchener Illustrierte Presse gibi dönemin en önemli resimli dergilerinde yayınlanır.²¹³

Fotoğrafın kullanımına kadar basında yer alan haberlere eşlik eden görseller resim, illüstrasyon, gravür gibi el becerisine dayalı malzemelerdi. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkideki üstünlük ve bunun izleyici üzerinde bıraktığı etki, basında da karşılık bulur ve 20. yüzyılın başından itibaren fotoğraflar, basında yaygın kullanıma sahip görsel öğeler haline gelir. Fotoğrafa ağırlık veren gazete ve dergiler, buna bağlı olarak daha çok

²¹¹ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum, s. 102-104.

²¹² Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 74.

²¹³ Zuhâl Özel Sağlamtimur, ‘‘Fotoğraf Ajanslarının Tarihsel Dönüşümleri’’, Şebnem Soygüder Baturlar (Ed.), Haber Aracı Olarak Fotoğraf, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2019), s. 6-7.

okur tarafından takip edilir. Fotoğraflı basının daha çok okura ulaşması ise fotoröportaj yönteminin getirdiği yenilikler sayesinde olur.

Daha önceki dönemde resimli basında birbirinden bağımsız tek tek fotoğrafların kullanımı söz konusuydu. Münchner Illustrierte Presse'ten Stefan Lorant'ın yenilikçi fikri sayesinde bir hikayenin bir dizi fotoğraf eşliğinde anlatılmasına dayalı fotoröportaj yöntemi geliştirilir. Hikayeye dair ana bir görüntünün etrafında, hikayenin ayrıntılarına yer veren çeşitli fotoğraflar kullanılmaya başlanır. Ayrıca Lorant'ın bir diğer önemli katkısı da fotoröportajların konusundaki çeşitliliği arttırmak olur. O zamana kadar sadece önemli kişilerin hikayelerine yer verilirken Lorant ile birlikte sıradan insanların gündelik yaşantısından hikayelere de resimli dergilerde yer verilmeye başlanır.²¹⁴

Özetlemek gerekirse; gelişen fotoğraf teknolojisiyle birlikte fotoğraflama pratiklerinde dönüşüm yaşanmış, dönemin barındırdığı sanatsal ve entelektüel hareketlilik basına da yansımış ve özgürlükçü basın ortamında çoğalan resimli dergiler sayesinde yeni bir görsel anlatım yöntemi olan fotoröportaj yaygınlaşmıştır.

Hitler'in gelişile birlikte Alman basınındaki demokratik anlayış son bulur. Baskı altına alınan basın susturulur, büyük resimli dergilerin yöneticileri değiştirilir, sanatsal ve entelektüel çevre yurtdışına kaçır. Fotojurnalizmin temellerini atan yaratıcı ekibin hepsi tecrübelerini yurtdışına taşıyarak özellikle Fransa, İngiltere ve ABD' deki resimli dergilerin üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olurlar.²¹⁵

Fransa'da da gazetecilikte yaşanan hareketlenmeyle birlikte 1928'de Lucien Vogel tarafından "Vu" isimli dergi çıkarılmaya başlanır. Vogel'e göre Vu, "bir eylem aracı, bir ifade biçimi" olmalıdır. Burada Andre Kertesz, Germaine Krull, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa gibi isimler çalışır. Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nda çektiği "Düşen Asker" isimli ünlü fotoğrafı, ilk kez Vu'da yayınlanır. Vu, ilerleyen yıllarda Londra'da

²¹⁴ Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum, s. 110-111.

²¹⁵ A.g.e., s. 117-118.

Stephan Lorant tarafından Picture Post'un, ABD'de ise Henry Luce tarafından Life'in yaratılmasında ilham kaynağı olacaktır.²¹⁶

Fotoröportaj yöntemi, dönemsel bazı gelişmelerin bir araya gelmesi sonucu Almanya'da ortaya çıkmıştır; ancak teknik olarak fotoröportajın tam anlamıyla olgunlaşması ve en yüksek standarda ulaşması ABD'de Life dergisinin yaptığı çalışmalarla gerçekleşir. 1972'de kapanana kadar Life dergisinin belgesel fotoğrafçılık için en önemli kaynak olduğu söylenebilir.

Henry Luce, 1923'te çıkarılan ve çok tutan Time ile 1930'da kurulan Fortune'ün şef redaktörlüğünü yapmıştır. Luce, 1934'de Time'e bir fotoğraf eki koyar ve çok başarılı olur; bunun üzerine özellikle fotoğrafa dayalı bir haber dergisi yayınlama fikriyle Life dergisini çıkarır. İlk sayısı 23 Kasım 1936'da çıkan Life'in başyazısında Luce, derginin ilkesini şöyle açıklar:

“Hayatı görmek, dünyayı görmek, büyük olayların görsel tanığı olmak; yoksulların yüzlerini ve güçlülerin jestlerini gözlemlemek; tuhaf olanı görmek-makinalar, ordular, kalabalıklar, ormandaki gölgeler ve ay üzerindeki gölgeler; insanın çalışmasını görmek- resimlerini, seyahatlerini ve keşiflerini; duvarların ve odaların arkalarına saklanmış şeyleri, beliren tehlikeli şeyleri görmek; görmekten zevk almak, görmek ve kuşatılmış olmak; görmek ve öğrenmek; görmek ve gösterilmek, şimdi insan neslinin yarısının dileği ve yeni beklentisi budur.”²¹⁷

Life'in çok iyi kalitede bir baskıyla çıkması fotoğrafların gücünü artırır ve derginin başarısına katkı sağlar. Başlangıç tirajı 430 bin olan dergi birkaç ay içinde bir milyon adedi geçer ve üç yılın sonunda üç milyondan fazla tirajıyla Time'ı geride bırakır. Büyük kâr sağlayarak dünya çapındaki en önemli dergilerden biri olur. 1955'te 5 milyon, 1966'da 6 milyon olan derginin tirajı 1968'de 8.5 milyonu geçer, yani bu 35-40 milyon okuyucuya ulaşmak anlamına gelmektedir.²¹⁸

²¹⁶ Pierre-Jean Amar, Basın Fotoğrafçılığı (2000), Çev. İnci Çınarlı, (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2009), s. 57.

²¹⁷ A.g.e., s. 59-60.

²¹⁸ A.g.e., s. 60.

Fotoğrafçılar ile fotoğrafı yayınlamaya yapan mecralar arasında önemli bir işlevi yerine getiren ajanslar, bazı koşullarıyla fotoğrafçılar için zaman içerisinde zorluk çıkartmaya başlar. En başta çekilen fotoğrafların sahiplerinin ajanslar olması nedeniyle yaşanan telif hakkı sorunları ile maaş ve iş güvenliği sorunları ve editöryal baskılar gibi sorunlar fotoğrafçıları zorlamaktadır. Bu gibi sorunlara tepkinin bir sonucu olarak fotoğraf tarihinde bir dönüm noktası niteliğinde sayılan Magnum fotoğraf ajansının kuruluşu 1947 yılında gerçekleşir. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour ile Life fotoğrafçısı olan William Vandivert, Rita Vandivert ile Maria Eisner tarafından kurulan Magnum Photos'un kuruluş amacı, kurumsal veya editöryal baskılar olmadan fotoğrafçıların konu tercihinde özgürce hareket edebilmelerini sağlayarak çekim süresi, fotoğraf seçimi ve dağıtımında kontrolü ele almak istemeleridir. Ayrıca fotoğrafların telif hakları, fotoğrafçının lehine olacak şekilde güvenceye alınmıştır. Magnum'un diğer fotoğraf ajanslarından en önemli farkı, kooperatif tipi bir yapılanmaya sahip olması ve üyelerinin hepsinin ajansın işleyişinde eşit haklara sahip olmasıdır.²¹⁹

Magnum'un ilk yıllarında sekreterlik ve sonradan fotoğraf editörlüğü görevini üstlenen, ilerleyen yıllardaysa başarılı bir toplumsal belgeselci olan Michelle Vignes, fotoğrafların gerçek sahibinin fotoğrafçı olduğunu belirtir. Magnum'un da bunun savaşını vererek fotoğrafçıların kendi negatiflerinin sahibi olmasını sağladığını ve bu yönüyle Magnum'un fotoğraf ajansları açısından bir dönüm noktası oluşturduğunu vurgular.²²⁰

1960'lardan itibaren, televizyonun devreye girmesi, kitlelerin gündemi takip etme pratiklerinde değişikliklere neden olur. Hareketli olmaları nedeniyle gerçeğe daha yakın görüntüler sunan televizyon, zamanla durağan görüntüye oranla daha fazla tercih edilmeye başlar. 1970'li yılların ilk yarısıyla birlikte televizyon, resimli basının karşısında üstünlük sağlar. Bunun sonucu olarak dergi satışlarında azalmalar başlar, reklam verenler de artık televizyonu tercih etmeye başlayınca reklam gelirlerinde de düşüşler yaşanır. Pazarda önemli bir yeri olan Look 1971'de kapanırken Life ise 1972'de yayın hayatına son vermek zorunda kalır. Öte yandan Quentin Bajac tablonun bütününde

²¹⁹ Zuhul Özel Sağlamtimur, "Fotoğraf Ajanslarının Tarihsel Dönüşümleri", Şebnem Soygüder Baturlar (Ed.), Haber Aracı Olarak Fotoğraf, (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2019), s. 11.

²²⁰ Michelle Vignes, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", çev. Hüseyin Yılmaz, Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor, Ken Light (Ed.), (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2012), s. 51.

durumun o kadar da kötü olmadığına dikkat çeker. Yaşanan krize rağmen, 1970'lerdeki fotoğraf miktarı 30 katına çıkmış, foto muhabirlerin sayısında da ciddi artışlar gözlenmiştir. Ayrıca televizyonun aynı oranda hâkimiyet kuramadığı Avrupa ve Japonya halen fotoğraf için elverişli bir ortama sahipti. Fransa'da Paris Match, Birleşik Krallık'ta Sunday Times, Almanya'da Stern ve İtalya'da Oggi gibi büyük haber dergileri, büyük oranda fotoğrafa yer vermeyi sürdürüyordu. Bu noktada Bajac, 1970'lerle birlikte fotojurnalizmin merkezinin Avrupa'ya, özellikle de stratejik konumu dolayısıyla fotoğrafları dünya genelinde dolaşıma sokma konusunda avantajı olan Paris'e kaydığını vurgular.²²¹

Televizyonun etkisiyle ortaya çıkan tabloda, fotoğrafın halen bir yeri olsa da bir dönemin mutlak hâkimi olan fotoröportajlar nitelik ve nicelik olarak zayıflamaya başlar. Fotoröportajların içerikleri basitleşirken ulaştığı okuyucu kitlesinde de ciddi bir daralma gerçekleşir.

3.6. W. Eugene Smith: Fotoröportajın Ustası

1918 yılında Wichita, Kansas'ta doğan William Eugene Smith, orta sınıf bir ailenin iki erkek çocuğundan küçük olanıdır. Eugene Smith'in annesi, oğlunun hayatında önemli bir role sahiptir. Fotoğraflarını sergilere de yollayan amatör bir fotoğrafçı olan bayan Smith, evde karanlık oda kurarak Eugene Smith'in küçük yaşta fotoğrafla ilk kez tanışmasını sağlayan kişi olmuştur. Lise çağındayken fotoğrafçılıkla ciddi olarak ilgilenmeye başlayan Eugene Smith, yaşadığı bölgedeki yerel gazete için fotoğraflar çekmeye başlar. Henüz on beş yaşındayken, The New York Times onun kuraklıkla ilgili bir fotoğrafını yayınlar.²²²

Smith, 1936'da Wichita'daki Notre Dame Üniversitesi'ne gider ve burada ona özel bir fotoğrafçılık bursu verilir. Bir yıl sonra üniversiteden ayrılarak New York'a gider ve New York Fotoğraf Enstitüsü'nde çalışmaya başlar. 1937 yılında ise Newsweek için

²²¹ Quentin Bajac, Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime (2010), çev. Marşa Franco, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011). s. 35-36.

²²² Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 24.

çalışmaya başlar; ancak orta formatlı kameraları kullanmayı reddettiği için kovulur ve Black Star ajansına serbest çalışan olarak katılır.²²³ 1938 ile 1942 yılları arasında Black Star fotoğraf ajansındayken çektiği birçok fotoğraf ve fotoröportajı hem Amerika'da hem de Avrupa'da çok sayıda dergi ve gazetede yayınlanan Smith, kısa sürede ünlenir.²²⁴ Smith, Life dergisindeki ilk işini ise 1939 yılında henüz yirmi bir yaşındayken alır; ancak gelecek birkaç yıl içerisinde Life dergisi tarafından verilen görevlendirmeler onu pek de tatmin etmez. 1942 yılına kadar gittiği yüz yetmişin üzerinde görevlendirmeden sadece seksen bir tanesi yayınlanır ve bu işler genellikle sıradan konulardır. İkinci Dünya Savaşı başladıktan sonra aldığı görevler giderek daha önemsiz görünmeye başlayınca 1942 yılında Life'tan istifa eder ve başka dergiler için savaşı fotoğraflarıyla takip eder.²²⁵ Smith, kariyeri boyunca Life dergisiyle birkaç sefer yollarını ayırıp tekrar çalışmaya başlayacaktır.

Life'tan ayrıldıktan sonra Ziff-Davis Publications'da savaş muhabiri olarak görev alır. Bu görevleri sırasında çektiği etkileyici fotoğrafları gören Life editörleri, Smith'e dergiye geri dönmesi için teklifte bulunurlar. Bu teklifleri tam üç sefer reddeden Smith, sonunda ikna olur ve bir Life muhabiri olarak savaşı fotoğraflamaya geri döner. Gelecek birkaç yıl boyunca dergide çıkan en güçlü savaş fotoğraflarının bazılarını çeker.²²⁶

²²³ W. Eugene Smith, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024), <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>

²²⁴ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 80.

²²⁵ Glenn Gardner Williamson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 26.

²²⁶ Russel Miller, Magnum: Tarihin Ön Cephesinde Elli Yıl - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi, (1999), çev. Tamer Tosun, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), s. 173.



Görsel 42. Amerikan askeri tarafından bulunan yaralı ve ölmek üzere olan bebek, W. Eugene Smith, 1944



Görsel 43. Pasifik Harekâtı sırasında Okinawa Muharebesi'nde ABD hava savunma topları, W. Eugene Smith, 1945

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>

Life dergisi için 1945 yılında Okinawa’da çatışmaları fotoğrafladığı sırada bir havan topu patlaması sonucu ağır yaralanır. Şarapnel parçaları sırtını ve sol elini yaralarken alt çenesinin kırılmasına neden olur. Smith’in yaraları son derece acı vericidir ve muhtemelen iki yıl süren nekahat döneminde hayatının geri kalanında yakasını bırakmayacak olan benzedrine ile alkole bağımlı hale gelir.²²⁷ Bu iki yıllık nekahat döneminin ardından Smith’in çektiği ilk fotoğraf, “Cennet Bahçesine Yürüyüş” adını verdiği ve kendi çocuklarını ağaçlık bir patikada ışıklı bir alana doğru yürürken gösterdiği fotoğraftır. Ayrıca bu fotoğraf, 1955 yılında Edward Steichen’in düzenlediği “İnsanlık Ailesi” adlı serginin barış ve umut temasını öne çıkaran kapanış fotoğrafı olmuştur ve Smith’in en çok tanınan fotoğraflarından birine dönüşmüştür.²²⁸

²²⁷ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 29.

²²⁸ A.g.e., s. 264-265.



Görsel 44. “Cennet Bahçesine Yürüyüş”, W. Eugene Smith, 1946

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>

Savaş deneyimlerinden oldukça etkilenen Smith, savaş sonrası dönemindeki fotoğrafçılığında kamerasını insanlık koşullarını iyileştirmeye yönelik kullanmaya adanmış. Hümanistlik fotoğraf tavrıyla Smith’in yeni dönem çalışmaları, fotojurnalizmin yeniden biçimlendirilmesine katkıda bulunur. Smith, daha önceden çerçevesi çizilmiş belirli bir şablona göre çekimlerin yapıldığı klasik Life anlayışı yerine, belirlenen konuyu bizzat yerinde yaşayıp deneyimleyerek daha gerçekçi ve insancıl bir yaklaşımla fotoğraflarını çekmeye başlamıştır.²²⁹ Smith, geliştirdiği yeni fotoğrafçılık pratiğiyle gerçekleştirdiği ve her biri fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahip olan dört büyük fotoröportajından “Country Doctor” (Köy Doktoru, 1948) için yirmi üç gün, “Spanish Village” (İspanyol Köyü, 1951) için altı hafta, “Nurse Midwife” (Ebe Hemşire, 1951) için iki buçuk ay ve “A Man of Mercy” (1954) için neredeyse üç ay fotoğraf çekmiştir.²³⁰ Smith, bu fotoröportajları Life’tan aldığı görevlendirmelerle gerçekleştirmiştir; ancak her bir fotoröportaja bakıldığında Smith’in kişisel bakış açısını ifade etmenin sınırlarını sonuna

²²⁹ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 81.

²³⁰ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, s. 239.

kadar zorladığı görülür. Smith'e göre fotoröportaj, fotoğrafçının çalıştığı konuya ilişkin yorumunu da ifade eden bir fotoğrafçılık pratiğidir. Haziran 1948'de yayınladığı bir manifestoda foto muhabirliği pratiği üzerine şu düşünceleri dile getirir:

*“Fotografik röportajın ‘seçici ve objektif olduğuna, ancak fotoğraflanan konuyu yorumlayamayacağına’ inananlar, bu mesleğin sorunları ve doğru işleyişi konusunda tam bir anlayış eksikliği göstermektedir. Gazeteci fotoğrafçının kişisel bir yaklaşımdan başka bir yaklaşımı olamaz ve tamamen objektif olması imkansızdır. Dürüst - evet! Tarafsız - hayır!”*²³¹

Kitle iletişim araçlarında yayınlanan fotoröportajların çok sayıda insana ulaşabilmesi nedeniyle fotoğrafçılığın diğer tüm dallarından daha fazla etkiye sahip olduğunu belirten Smith, hümanist bir fotoröportaj pratiğinin önemine vurgu yapar. Fotoğrafçının ustalığının yanı sıra güçlü bir dürüstlük duygusuna ve konusunu anlama ve sunma zekâsına sahip olması gerektiğini belirtir; çünkü yapılan çalışmalar kamuoyunu yönlendirmede oldukça belirleyici olabilmektedir. Bu nedenle fotoğrafçının konu üzerinde çarpıtma yaparak yanlış bilgiler vermesini, insanlığa karşı işlenmiş bir suç olarak görmektedir.²³² Öte yandan Smith, gerektiği durumlarda editoryal süreçte kurgulama yapmanın, gerçekliği daha etkili anlatabilme adına etik sınırlar içerisinde olduğunu belirtir:

*“Fotoğraflarda editoryal ve resimsel ahengin sağlanabilmesi için, çoğu fotoröportaj, belli bir miktarda ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimi gerektirir. Burada fotoğrafçı yaratıcılığını kullanmakta özgürdür ve bu, hakikatin özünün daha iyi aktarılması amacı ile yapılırsa tamamen etiktir. Ancak değişiklikler, salt daha dramatik ve satılabilir bir fotoğraf yaratma amacına yönelik olarak hakikatin çarpıtılmasına yol açarsa, fotoğrafçı –olmaması gereken- bir şiirsel riayetsizlik müptelası olmuş demektir.”*²³³

Eugene Smith, kariyeri boyunca fotoğraflarının teknik ve içerik olarak kusursuz olmasının arayışı içerisinde olmuştur. Öyle ki her zaman en iyisini istediği bu yolculukta,

²³¹ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 234.

²³² A.g.e., s. 235.

²³³ Chapnick’ten aktaran Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 73.

erken dönem fotoğraflarını yeterince iyi olmadıkları gerekçesiyle imha etmiştir. Açıklama olarak da bu fotoğrafların “büyük alan derinliğine karşın çok az duygu derinliğine sahip olduklarını” söylemiştir.²³⁴ Yıllar içerisinde Smith; fotoğrafların seçimi, alt yazılarının yazılması, konu başlığının belirlenmesi, mizanpaj gibi editöryal konularda fikirlerini sonuna kadar savunan ve bunun için sürekli mücadele veren oldukça zorlu bir karakter olarak da ün yapar. Mükemmeliyetçilik peşinde olan Smith, yayıncılarla hep sorunlar yaşamak zorunda kalsa da fotoğraflarının yayınlanması üzerindeki otoritesini ve etkisini mümkün olduğunca elden bırakmayan bir fotoröportaj pratiğini benimsemiştir.

Eugene Smith’in Life dergisinde kadrolu olarak çalıştığı dönemin son ürünü, Nobel ödülü sahibi Dr. Albert Schweitzer’i ve çalışmalarını merkezine alan “A Man of Mercy” (1954) adlı fotoröportajı olur. Life’ın bu fotoröportajı Smith’in istediği anlamsal bağlamda ve mizanpajda yayınlamayı reddetmesi üzerine Smith, çalışmaları üzerindeki yazarlık kontrolünü elinde tutabilmek adına 1954 yılında dergiden son kez istifa eder.²³⁵

Life dergisinden ayrıldıktan sonra Smith, 1955 yılında kendi kişisel projelerini özgürce gerçekleştirebileceği güvencesiyle efsanevi fotoğraf ajansı Magnum'a katılır ve 1955-58 yılları arasında Magnum üyesi olarak çalışmalarını sürdürür. Bu süreçte Pittsburgh şehri üzerine çalışma yapan Smith, bu projeyi bir saplantıya dönüştürür. Pittsburgh’da sadece üç hafta geçirmesi için görevlendirilen Smith, kentte üç yıl boyunca kalır ve on binlerce fotoğraf çeker. Bu proje Smith’i iflas ettirdiği gibi Magnum’a da mali açıdan sıkıntı yaşatır.²³⁶ Smith’ten istenen yaklaşık yüz fotoğraflık bir çalışmadır. Ancak Smith, kendini çalışmaya adan ve bunu kişisel bir projeye dönüştürür. Proje üzerinde üç yıl çalıştıktan sonra fotoröportaj olarak yayınlanması için Life dergisine başvurur. Derginin olumlu yanıtı sonrası bir yıldan fazla bir süreye yayılan tasarım çalışmasında birçok mizanpaj denenir; ancak Smith hepsini reddeder ve ekonomik sıkıntı çekmesine rağmen 10.000 dolarlık ücretten vazgeçer.²³⁷ Projenin dördüncü yılında Smith’in elinde

²³⁴ Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 84.

²³⁵ Glenn Gardner Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 226.

²³⁶ W. Eugene Smith, *Country Doctor*, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024), <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/>

²³⁷ Glenn Gardner Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, s. 262-263.

on binden fazla negatif ve prova baskısı vardır ve sürekli projenin hak ettiği mizanpajı oluşturmaya ve bunu yayınlamak yeri bulmaya çalışır. Devasa Pittsburgh projesi nihayet 1959 yılında Photography Annual'da biraz değişiklik yapılsa da hemen hemen Smith'in mizanpajına sağdik bir şekilde yayınlanır.²³⁸ Tam 38 sayfa olarak yayınlanan Pittsburgh fotoröportajı için Smith'e ödenen ücret 1.900 dolardır. O zamana kadar yapılan Life'ın 10 bin dolarlık, Look dergisinin ise 20 bin dolarlık teklifleri, Smith'le yaşanan anlaşmazlıklardan dolayı sonuçsuz kalmıştır.²³⁹

Pittsburgh projesi Smith'in mali kaynaklarını tüketirken duygusal sağlığını da büyük ölçüde olumsuz etkiler. Minamata projesine kadar çok önemli bir çalışması olmasa da fotoğraf çekmeye devam eder. Bu süreçte üç kez Guggenheim bursu alır, 1969'da Aperture tarafından monografisi yayınlanır ve 1971'de büyük bir retrospektif sergisi olur. Ardından Minamata projesine başlayan Smith, son büyük başarısını binlerce insanın sağlığına ve canına mâl olan Chisso şirketinin işlediği suçu fotoğraflarıyla tüm dünyaya duyurarak kazanır. Minamata'da uğradığı fiziksel şiddetin getirdiği sağlık sorunları nedeniyle fotoğrafçılık kariyeri bitme noktasına gelen Smith'in son yılları zorluklarla geçer. Smith'e 1977'de Arizona Üniversitesi'nde ders vermesi için teklif yapılır. Teklifi kabul edip üniversitede çalışmaya başlayan Smith, takip eden bir buçuk yıl boyunca bir dizi felç geçirir ve 15 Ekim 1978'de hayatını kaybeder.²⁴⁰

John Berger, Eugene Smith'in fotoğrafla hikaye anlatmanın büyük ustaları arasında belki de en özeli olduğunu düşünmektedir. Berger, Smith'i şu sözlerle tarif eder: “Görüntülerinin izleyiciyi dönüştürmesini, bu sayede gündelik hayatın yalan, kibir ve yanılsamalarının ötesini görebilmesini sağlamasını istiyordu. İçkin hakikati aramakta

²³⁸ Ben Maddow, Let Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith His Life and Photographs, (Aperture, 1985), s. 60.

²³⁹ Russel Miller, Magnum: Tarihin Ön Cephesinde Elli Yıl - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi, (1999), çev. Tamer Tosun, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), s. 189-190.

²⁴⁰ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 262-266.

gösterdiği bu derin arayış ruhundan dolayı, sanırım sanat tarihinin en imanlı fotoğrafçısıydı.”²⁴¹

3.6.1. The Country Doctor (Köy Doktoru)

W. Eugene Smith'in Life dergisi için 1948 yılında hazırladığı The Country Doctor (Köy Doktoru) adlı fotoröportaj, Rocky Dağları'ndaki küçük Kremmling kasabasında 2.000'den fazla kişiye yirmi dört saat tıbbi bakım sağlamakla görevli bir pratisyen hekim olan Dr. Ernest Guy Ceriani'nin günlük yaşamını anlatmaktadır. Life'ın tanımıyla “doktor, cerrah, doğum uzmanı, çocuk doktoru, psikiyatrist, diş hekimi, göz doktoru ve laboratuvar teknisyeni” olan Ceriani, Chicago'daki Loyola Tıp Fakültesi'nde eğitimini tamamladıktan sonra şehirde doktorluk kariyeri yapmayı tercih etmemiş ve Kremmling'deki hastane tarafından bölgenin tek doktoru olarak işe alınmıştır. Bu fotoröportaj, o dönemde ülke çapında yaşanan taşra doktoru sıkıntısına ve kırsal nüfus üzerindeki etkisine dikkat çekmesi açısından önemli bir çalışmadır. Aynı zamanda güçlü anlatı yapısıyla türün ölçütlerini yeniden belirleyen bu fotoröportaj, belgesel fotoğrafçılık tarihinde dönüm noktası niteliğinde kabul edilen bir çalışmadır.²⁴²

Köy Doktoru fotoröportajının çekimleri için editörler tarafından en fazla iki haftalık bir süre planlanır; ancak Smith, Kremmling'de tam yirmi üç gün kalır. Bu süre boyunca doktorun sürekli takipçisi olan Smith, onu sadece rutin vizitelerde değil, gece yarısı acil durumlarda da fotoğraflamıştır. Ayrıca doktorun çalışma hayatını göstermenin dışında özel hayatını da fotoğraflayarak onu baba ve koca rolleriyle bir birey olarak da gösterir. Smith, bu fotoröportaj için toplamda iki binden fazla fotoğraf çeker.²⁴³

Life'ın yayınladığı en iyi fotoröportajlardan biri olarak nitelendirilen Köy Doktoru, toplam on bir sayfa ve yirmi sekiz fotoğrafla bunlara yer yer eşlik eden kısa metinler ve

²⁴¹ Jonh Berger, Bir Fotoğrafı Anlamak, çev. Beril Eyüboğlu, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s. 130-132.

²⁴² W. Eugene Smith, Country Doctor, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024), <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/>

²⁴³ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 46.

fotoğraf altı yazılarından oluşur. Fotoröportajın açılış karesi olan fotoğrafta (bkz. Görsel 45), biraz düşünceli, biraz endişeli, biraz yorgun denebilecek bir ifadeyle henüz 32 yaşında olan Dr. Ceriani, elinde muayane çantasıyla hasta ziyaretine giderken görülür. Dr. Ceriani'nin çalışma koşullarının pek de iyi olmadığı bir bölgede sürdürdüğü hizmete tanık olunan fotoröportajda, Smith'in yirmi üç gün boyunca takip ederek çoğunlukla yaşadığı günlük zorlukları kayıt altına alacağı yorulmak bilmez doktor karakteri ile ilk kez kara bulutlar altında görevine giderken karşılaşılır. Smith, alt açıdan ve kadrajın merkezine yerleştirerek dramatik bir ışıktaki fotoğrafladığı Dr. Ceriani'yi tüm zorluklara rağmen kararlı bir şekilde işini yapmaya devam eden bir karakter olarak yüceltir.



Görsel 45. “Kremmling'den Dr. Ernest Ceriani, bakımsız bir bahçede büyüyen yabani otların arasından geçerek bir hastasını ziyarete gidiyor.”, W. Eugene Smith, 1948

Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/>

Açılış sayfasında bu dikkat çekici giriş fotoğrafından başka bir fotoğraf yoktur. Fotoğrafın altındaki metin, okuyucuya fotoğraftaki karakteri tanıtarak onun nerede ne iş yaptığı hakkında bilgiler verir ve pratisyen hekim olarak işinin zorluğuna vurgu yapar.

Ayrıca birçok alanda sağlık hizmeti vermesine rağmen tek bir alanda uzmanlaşan bir şehir doktorundan daha az geliri olsa da kendine ait bir hastanesi olmasıyla, halk tarafından sevilmesiyle ve edindiği yüksek statüyle bunu telafi ettiği söylenir. Son olarak, ülkede 22 bin tıp öğrencisi olduğu ve taşra doktorlarına duyulan ihtiyaç dile getirilerek konunun toplumsal boyutuna dikkat çekilir.



Görsel 46. Köy Doktoru'na ait kontakt baskı, 1948

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 247.

Eugene Smith, yeri geldiğinde fotoğrafların çekim aşamasındayken gerçeği ve doğruları daha iyi yansıtabilmesi adına sahne üzerinde yönlendirme yapmanın kabul edilebilir olduğunu düşünmüş ve bu yönde çektiği bazı fotoğraflar, fotoröportajlarında önemli bir yere sahip olmuştur. Köy Doktoru'nun açılış karesi, doğal akışı içerisinde yürüyen doktorun anlık olarak çekilmiş bir fotoğrafı olduğu hissini başarılı bir şekilde vermektedir; ancak Smith bu fotoğraf için istediği duyguyu en iyi verebilecek bakışı, konumlandırmayı ve atmosferi elde edebilmek için birkaç sefer deneme yapmıştır. Dr. Ceriani gerçekten de bir hastasını ziyarete gitmektedir ve bu tür anlar onun iş hayatında sıklıkla gerçekleşmektedir. Günün ne getireceği belirsiz olan yorucu ve stresli bir işi vardır. Smith bu gerçeği gözlemlemiş ve kasabada çalışan Dr. Ceriani'yi bu göstergelerle

yansıtabilmek için onu bir parça çitin gözüktüğü otlarla kaplı bir yolda yürürken çekmiştir.

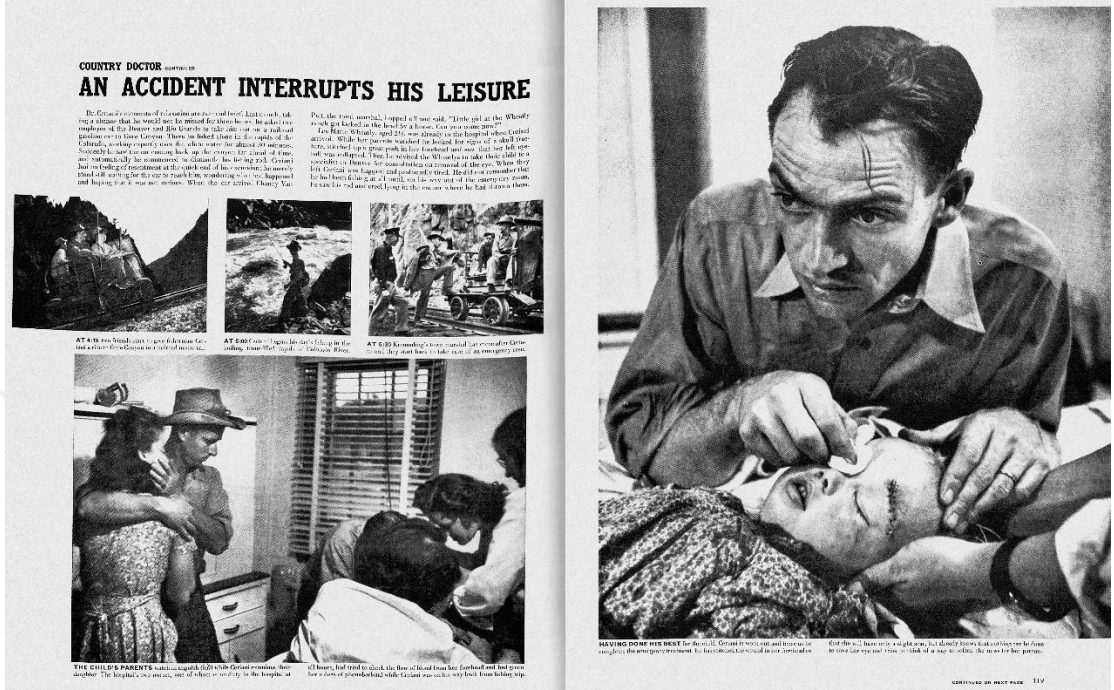


Görsel 47. Köy Doktoru fotoröportajının ikinci ve üçüncü sayfası

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 116.

Açılıştan sonra gelen ilk iki sayfaya yayılan “Bir Düzine Alanda Uzmanlaşmak Zorunda” başlığı ve ona eşlik eden fotoğrafların dağılımıyla oluşturulan çift sayfa düzeninde doktorun birçok zorluğa sahip yoğun çalışma hayatı gözler önüne serilir. Doktorun çalışkanlığını, adanmışlığını ve toplum için değerini vurgulayan bu mizanpajda Dr. Ceriani, bebeklerden yaşlılara kadar her yaştan hastaya hastane odalarında, hastaların evlerinde ve hatta bir aracın içi gibi çeşitli ortamlarda hizmet verirken görülür. Açılış sayfasında olduğu gibi ayrıca bir metin olmayan bu çift sayfada, fotoğraflara eşlik eden alt yazılar üzerinden hikaye hakkında ayrıca bilgi edinilir. Fotoğraflarda verilemeyen bazı bilgilerin alt yazılar aracılığıyla sağlanması noktasında fotoğraf ve metin ilişkisi oldukça önemlidir. Ayrıca bazı alt yazılarda sadece fotoğrafta görülen açıklanmaz; bununla

birlikte o fotoğraf üzerinden hikayeye dair ayrıntılara da yer verilerek hikayeye derinlik katılır.

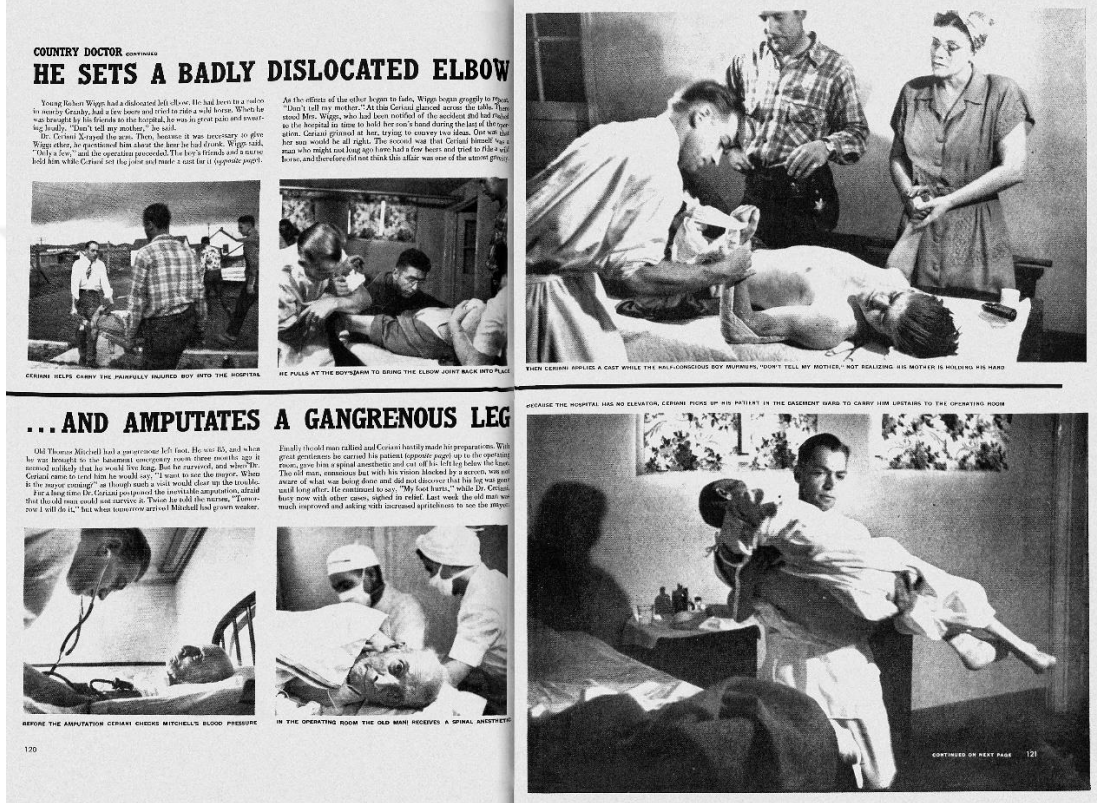


Görsel 48. Köy Doktoru fotoröportajının dördüncü ve beşinci sayfası

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 118.

Fotoröportajın dördüncü ve beşinci sayfası da yine çift sayfa ilişkisi göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Dördüncü sayfa, bir başlık ve kısa bir metinle başlar. Yaşanan bir kazanın doktorun boş zamanını böldüğü belirtilerek çoğu zaman kendine dahi vakit ayıramayacak bir pozisyonda olduğu; ancak bundan şikâyetçi olmadığı ifade edilir. Küçük boyutlu üç fotoğrafta yakınlardaki bir nehirde balık avlamaya giden doktorun çok geçmeden acil bir çağrı sonrası geri dönüşü gösterilir. İlk kez iş hayatı dışındayken görülen doktorun bu anları, nadir ve kısadır. Bir atın tepmesi sonucu başından ağır yaralanan iki buçuk yaşındaki bir kız çocuğu hastaneye getirilmiştir. Doktorun bu acil vakayı tedavi edişi tam sayfa verilerek hem olayın önemine ve kız çocuğunun acısına dikkat çekilir hem de oldukça yakından görülen Dr. Ceriani'nin yüz ifadesi ve duygularıyla yüzleşme sağlanır. Aynı vakaya ait diğer fotoğrafta ise doktor ve hemşireler küçük kız ile ilgilenirken anne ve babasının üzüntülü ve kaygılı bekleyişleri

görülür. Belirli bir olay özelinde mizanpaj edilmiş beş fotoğraflık bu çift sayfa, kısacık bir metin ve birkaç cümlelik fotoğraf altı yazılarıyla son derece güçlü bir anlatıma sahip. Bir hikayenin başlangıcı, gelişimi ve sonucu fotoğraflar üzerinden etkileyici bir şekilde izlenmekle birlikte metin ve alt yazılar, konuya dair alt okumalar yapabilmeyi sağlayarak hikayeye boyut kazandırıyor.



Görsel 49. Köy Doktoru fotoröportajının altıncı ve yedinci sayfası

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 120.

Bir fotoröportajın mizanpajı yapılırken sayfaların görsel kompozisyonunun tekrara düşmemesi beklenir. Aksi takdirde hem anlatım gücü zayıflayacak hem de okuyucu sıkılacaktır. Ayrıca hikayede vurgulanması gereken her unsur, gerekliliğine göre farklı sayıda ve farklı boyutlarda fotoğraflarla aktarılmaktadır. Dolayısıyla sayfaların düzeni, hem görsel estetiği gözeterek canlılığı sağlamalı hem de anlamlı bir hikaye akışı için fotoğrafların birbiriyle olan ilişkisini kurduracak şekilde olmalıdır. Köy Doktoru fotoröportajının altıncı ve yedinci sayfası da çift sayfaya yayılan bir düzene sahip olmakla

birlikte burada karşılıklı sayfalar birbiriyle bağlantılı olarak yatay düzlemde siyah kalın bir çizgiyle tam ortadan ikiye ayrılmıştır ve her iki yarı soldan sağa doğru okunacak şekilde kurgulanmıştır. Çift sayfaya yayılan üst yarıdaki üç fotoğraf, dirseği yerinden çıkmış bir gencin hikayesine aitken; çift sayfaya yayılan alt yarıdaki üç fotoğraf ise kangren nedeniyle bacağı kesilen yaşlı bir hastaya ait hikayenin parçalarını oluşturmaktadır.

Alkollüyken rodeo yapmaya çalıştığı sırada dirseği çıkan gencin hikayesini gösteren üç fotoğraftan ilk ikisi aynı sayfada yan yanadır. İlk fotoğrafta Dr. Ceriani, genci sedyeye taşıırken görülür. İkinci fotoğrafta ise hastanedeyken Dr. Ceriani'nin dirseği yerine oturtmaya çalıştığı anı görürüz. Alkolün de etkisiyle genç hasta, hastaneye getirilirken ve tedavi edilirken “anneme söylemeyin” diye bağırılmaktadır. Dirseği yerine oturtulurken eter ile bayıltılmış olan genç, ayıldığı sırada kolu alçıya alınmaktadır. Karşı sayfada yer alan ve ilk iki fotoğrafa göre daha büyük boyutlarda yerleştirilen üçüncü fotoğrafta Dr. Ceriani gencin kolunu alçıya alırken başucunda duran annesi oğlunun elini tutmaktadır. Yarı baygın haldeki oğlu ise annesinin varlığını fark etmeyerek Dr. Ceriani'ye dönmüş ve halen “anneme söyleme” diye mırıldanmaktadır. İlk iki fotoğrafta rutin sayılabilecek çalışma fotoğraflarının aksine hikayedeki daha dramatik bir anı gösteren bu fotoğraf büyük boy tercih edilmiş ve hikaye, yazıyla aktarılırken de bu âna yönelik bir metin kaleme alınmıştır.

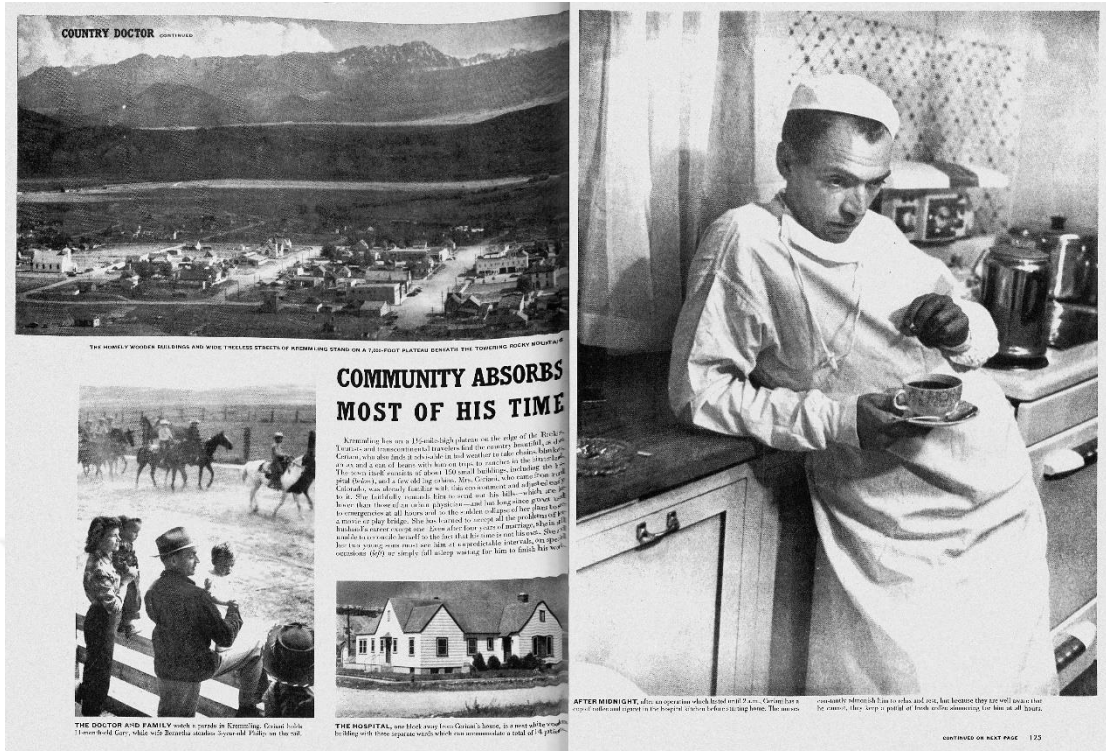
Başka bir vakada, seksen beş yaşında ve bir ayağı kangren olan hasta ölüm riski taşıdığı için Dr. Ceriani bu hastanın ameliyatını uzun süre erteler; ancak kaçınılmaz sonu nihayet gerçekleştirir ve sol bacağı diz altından kesilen yaşlı adam iyileşme sürecine girer. Bu hikayeye ait sol sayfada yer alan küçük boyutlu iki fotoğraftan ilkinde Dr. Ceriani, yaşlı adamın tansiyonunu ölçmekte, ikinci fotoğrafta ise bölgesel anestezi uygulanan hastanın ameliyatı yapılmaktadır. Bu hikayenin karşı sayfada yer alan ve daha büyük boyutta basılan üçüncü fotoğrafında ise Dr. Ceriani, hastanede asansör olmadığı için yaşlı hastasını bodrum katında yer alan acil servisten ameliyat odasına taşıırken görülür. Dramatik bir ışıktaki yakalanan bu fotoğraf, Dr. Ceriani'nin özverili çalışmasının daha vurucu bir ânını göstermesi nedeniyle daha büyük boyutta basılarak öne çıkarılmıştır.



Görsel 50. Köy Doktoru fotoröportajının sekizinci ve dokuzuncu sayfası

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 122.

Köy Doktoru fotoröportajının sekizinci ve dokuzuncu sayfasında çift sayfaya yayılan tek bir hikayeye ait üç adet fotoğraf yerleştirilmiştir. Bu hikaye, fotoröportajda anlatılan son hasta vakasıdır ve doktorun çalışma hayatının bir parçası olan ölüm ile yüzleşme sağlar. Bir gece çağrısı alan Dr. Ceriani, gittiği evde kalp krizi geçirmekte olan seksen iki yaşındaki adamın geceyi çıkaramayacağını anlar ve rahibe telefon ederek hastaneye gelmesini söyler. Yaşlı adam, hastaneye götürüldükten yaklaşık üç saat sonra hayatını kaybeder.



Görsel 51. Köy Doktoru fotoröportajının onuncu ve on birinci son sayfaları

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 124.

Fotoröportajın son iki sayfalık bölümü, ikiye bölünmüştür. Üç fotoğraftan oluşan sol sayfada yer alan ilk görüntü, Rocky Dağları'nın eteğindeki Kremmling kasabasının panoramasını sunarken doktorun çalıştığı bölgenin coğrafyası hakkında da bilgi vermiş olur. Diğer bir fotoğrafta Dr. Ceriani iki küçük çocuğu ve karısıyla birlikte bir geçit törenini izlerken iş hayatı dışında görülür. Sayfada yer alan metinde ise Dr. Ceriani'nin yoğun iş temposunda ailesine çok az vakit ayırabildiğine dikkat çekiliyor, dört yıllık birlikteliklerinde çiftler için en zor ve alışılmayan durumun bu olduğu belirtiliyor. Bu sayfadaki üçüncü fotoğraf ise Dr. Ceriani'nin çalıştığı hastaneye aittir.

Fotoröportajın son sayfasında yer alan kapanış karesi de tıpkı açılış karesi gibi düşündürücüdür. Yorgun olduğu her halinden belli olan doktor, düşünceli bir şekilde bir noktaya bakmaktadır. Açılış karesinde kara bulutlar altında gördüğümüz doktor, bu sefer beyazlar içinde aydınlatılmış olarak görülür. Tüm o zorluklarla dolu yorucu çalışma hayatını izlediğimiz Dr. Ceriani, bunların üstesinden gelerek umut olmaya devam etmektedir. Fotoğraf altı yazısında “gece yarısından sonra, sabah ikiye kadar süren bir

ameliyattan sonra, Ceriani eve gitmeden önce hastanenin mutfağında bir fincan kahve ve sigara içer” yazmaktadır. Köy Doktoru’nun kontak baskılarına bakıldığında Smith’in hikayeyi sonlandıracak bu fotoğrafı çekerken de açılış karesinde olduğu gibi gerekli duyguyu ortaya çıkartabilmek için Dr. Ceriani’yi yönlendirdiği görülmektedir.



Görsel 52. Köy Doktoru’na ait kontak baskı, 1948

Kontakt baskıda yer alan dokuz numaralı fotoğraf seçilmiş ve dergide basılmıştır. Smith, ameliyattan çıkmış olan doktoru taşıdığı sorumlulukların yükü altında yorgun ama her şeye rağmen işinin başında olarak göstermektedir. Kontakta yer alan diğer fotoğraflar incelendiğinde Smith’in doktorun her iki yanından da fotoğraf çektiği görülür ve doktorun yeterince bitkin gözükebilmesi için duruşunu şekillendirmiştir. Doktorun dirseğini mutfak tezgahına yasladığı duruş, onu mecazi anlamda da biraz çökmüş göstermektedir. Doktorun bu şekilde durabilmesi için bacaklarını iki yana doğru genişçe açması gerekmiştir.

Portre fotoğraflarında karaktere dair güçlü bir etki alabilmek için doğru pozun verdirilmesi portre fotoğrafını başarılı kılmaktadır. Köy Doktoru’nun açılış ve kapanış karesi birer portre olarak düşünüldüğünde Smith’in doktorun duygusunu açığa çıkaracak doğru pozu aradığını söyleyebiliriz.

Eugene Smith, bu fotoröportajda bir taşra doktorunun sadece ne yaptığıyla değil nasıl biri olduğuyla da yakından ilgilenmiştir. Onun her yönüyle bir portresini çıkarmak için 23 gün boyunca gece gündüz gözlem yapmıştır. Nihayetinde bir taşrada pratisyen hekim olarak görev yapmanın ne demek olduğunu bedelleriyle ve mükafatlarıyla gösteren etkileyici bir hikayeye imza atmıştır.

Kaynak: Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 246.

4. “İSTANBUL SURLARI” BELGESEL FOTOĞRAF PROJESİ

Belleğimiz deneyimlerimizin bir birikimidir fakat kalıcılığı kesin değildir; fotoğraf ise geçmişteki deneyimlerimize tanıklık yaparak onları ölümsüzleştirir ve geleceğe taşır. Zamanın yok ediciliği karşında direnmenin bir yolu olarak fotoğraf çekilir ve bu sayede kalıcı bellekler oluşturulur. Fotoğraf, hatırlamayı kolaylaştırmakla kalmaz gelip geçiciliğin önüne geçerek kalıcılığı sağlar. Bu bağlamda görsel tarih yazıcılığı işlevi taşıyan fotoğrafı, yaşadığım zamana ve mekana dair kendi sözümü söyleyebileceğim en etkili araçlardan biri olarak görüyorum. Fotoğraflarda gördüğümüz kişiler veya nesneler, fotoğraf çekilirken orada bulundukları gerçeğini beraberinde getirmektedir. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişkinin izleyicide özdeşleşme yaratarak fotoğrafik görüntüleri son derece güçlü kılabilmesi, beni fotoğraf çekmeye iten başlıca etken olmuştur. Gündelik hayattan yaşantıları yakalayabildiğim an fotoğraflarıyla ilgilenen biri olarak doğup büyüdüğüm ve halen yaşadığım şehir olan İstanbul’dan besleniyorum. İstanbul’un barındırdığı zenginlik, karşımıza her zaman bir hikaye çıkarabiliyor. Şehrin sokaklarında dolaşmak ve bu hikayelere ortak olmak, onlardan tek bir ânı yakalayıp bu tanıklığı kalıcı kılabilmek ve böylece fotoğrafa bakacak olanın da belki benim hissettiğim duyguyu hissetmesini belki de bambaşka bir hikaye kurmasını sağlamak, fotoğraf çekmek için yeterli bir sebepti. İstanbul surları çevresinde ilk kez fotoğraf çekmeye başlamam da bu basit gerekçeyle olmuştur.

Yaşadığım şehrin tarihi ve kültürel değerlerine karşı sorumluluk bilinciyle, aktivist bir ruhla hareket eden biri olduğumu düşünüyorum. Sanırım hızla dönüşen İstanbul’un mimarisine dair çalışmalar yapmayı ayrıca önemsiyorum. Şehir değişiyor, insanlar değişiyor, değişim sürekli devam edecek. Değişmeyecek tek şey ise fotoğrafın ölümsüzleştirdiği anların kalıcılığıdır. Fotoğrafın yaptığı, bu değişime tanıklık etmek ve bunu geleceğe aktarmak. Fotoğraflar, geçmişi hatırlamaya yarayacak bir arşiv olmanın yanında belgesel fotoğraf disiplininde fotoğrafçının zamanına ve çevresine dair sorgulamaları da içerisinde barındırır. Fotoğrafçı yaşadığı zamanı anlama ve anlamlandırma çabasının bir sonucu olarak fotoğrafik dil ile kendini ifade etmeye çalışır. Benzer yaklaşımla yaşadığım şehirle ilgili gözlemlerimde fotoğrafı, bir anlatım aracı olarak kullanmak ve görsel hikayeler oluşturmak üzerine ele alıyorum.

Tarihi yarımada'yı çevreleyen İstanbul surlarına oldukça yakın bir bölgede yaşayan biri olmam, bu tarihi dokuyla her zaman yakın bir ilişki içinde olmamı sağladı. Uzun yıllar deneyimlediğim ve gözlemlediğim bir bölge olarak surlar ve çevresinin yıllar içerisinde uğradığı dönüşeme de şahitlik ettim. Bu konuya dair fotoğraf çekmeye başlamadan önce de çeşitli zamanlarda bir şekilde güzergahımda kalan sur bölgesinden geçerken bölgenin insanlarında, peyzajında, mimarisinde olan bazı değişimleri fark ediyordum. Özellikle daha önceden bildiğiniz bir mimari yapının ortadan kalkmasıyla oluşan yeni görüntüye veya onun yerine yapılan yeni bir yapı sonrası oluşan görüntüye alışmak oldukça kısa bir zaman alıyor ve belli bir süreden sonra oranın bir önceki hâlini hatırlamakta zorluk yaşıyoruz. Değişim oldukça hızlı gerçekleşiyor ve kaçınılmaz olarak bu değişim yaşanmaya da devam edecek. Bu noktada belge olma işleviyle fotoğraf, kaydedildiği tarihe dair bilgi vererek hafızayı taze tutma yönüyle öne çıkıyor. Dolayısıyla surlar ve çevresine dair kişisel tanıklığım sonucu bu bölgenin belli bir zaman dilimine ait kalıcı bir hafızasını oluşturmak, proje konusunun ana etkenidir, diyebilirim. Ben, bu bölgedeki yaşananlara ve değişime tanıklık ederken fotoğraflar ise bu tanıklığın görsel kanıtlarına dönüşmektedir. On altı asırdır, kim bilir ne değişimler geçiren bu bölgenin, son yedi yılının yaşayan tanığı olarak, projenin geldiği son noktadan geriye dönüp baktığımda bölgede şahit olduğum değişimler gerçekten şaşırtıcı niteliktedir. Öyle ki, yedi yıla yayılan süreçte çekilen birçok fotoğrafın gösterdiklerini, bugün görebilmek artık mümkün değil. Bunun başlıca nedenleri olarak; bu süreçte bölgede gerçekleşen kentsel dönüşüm sonucu yaşanan yıkımlar, birçok noktadaki yeni peyzaj düzenlemeleri, doğal nedenlerle mimari yapıda olan çökmeler, yıkılmalar, insan eliyle gerçekleşen tahribatlar, restorasyon çalışmaları ve tabii ki surdibi sakinlerinin değişen profilleri sayılabilir. Daha şimdiden projedeki bazı fotoğraflar, bir daha görülemeyecek sahneleri kayda geçirmesiyle çalışmanın kent belleği açısından arşivsel değerini de gösterir niteliktedir.

Fonda İstanbul surlarının olduğu, gündelik yaşamdan anları fotoğraflamaya başladığım 2018 yılında, aklımda bugün ortaya çıkmış olan böylesi geniş kapsamlı bir proje, kesinlikle yoktu. Niyetim sadece yaşadığım bölgeye yakın olan Ayvansaray, Edirnekapı ve Topkapı gibi dar bir alanda kalan surların çevresinde dolanarak bu alanlarda karşılaştığım insanların orada neler yaptıklarına dair bir seri oluşturmaktı. Öyle ki, 2018 yılında sadece ilkbahar döneminde, üç aylık bir zaman aralığında çekmiş

olduğum bölgenin gündelik yaşamına dair küçük bir seri var. Bu küçük serinin uzun soluklu bir belgesel fotoğraf projesine dönüşmesi ise, bir buçuk yıl sonra konuya farklı bir açıdan yaklaştığımda gerçekleşti. Yaşadığım kente kimlik kazandıran mimari öğelere her zaman ilgi duyan ve yeri geldiğinde aktivist bir tavır sergileyebilen biri olmuşumdur. Bu bağlamda daha önceden çeşitli mekanlar için fotoğraf ve belgesel film çalışmaları yapmış biri olarak, İstanbul surlarının genel olarak mimari açıdan nasıl göründüklerine odaklanmam da kaçınılmazdı.

2019 yılının sadece son üç ayında çekilmiş olan gündelik yaşama dair fotoğraflar olmakla birlikte, mimari yapının mevcut durumuna dair fotoğrafların çekimine de başlayarak, projeye yeni bir konu başlığı eklemiş oldum. Bu başlıkta üzerinde durduğum temel problem, surların uğramış olduğu tahribata dikkat çekmektir. Avrupa'nın korunmuş en uzun antik dönem savunma yapısı olan İstanbul surları, asırlardır bu kentin tarihinde var olan ve günümüzde UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alan en önemli yapılarıdır. Tarih boyunca doğal nedenler veya insan etkileri, surların hasar görmesine veya yıkılmasına neden olmuştur. Dünya Miras Alanı olarak surlar ve çevresinin günümüzde kapsamlı bir korumaya ihtiyacı olduğu açıktır. İlgisizlik, bilinçsizlik ya da doğal koşullar nedeniyle bu tarihi doku gün geçtikçe zarar görmeye devam etmektedir. Bu mevcut koşullar altında geleceğe nasıl kalabileceği ise soru işaretidir. Bunları vurgulayarak, bu dokunun tüm tarihi ve kültürel değerleriyle bir ortak miras alanı olarak korunması gerektiğine dikkat çekebilmeyi düşündüm. Bu nedenle, yapının korunmaya ihtiyacı olduğunu gösterecek fotoğraflar ile yapının her şeye rağmen, asırlardır ayakta kalabilmiş bölümlerini de göstererek anıtsallığını vurgulayacak fotoğrafları da konuya dâhil ettim. Bu doğrultuda artık sadece yaşadığım bölgeye yakın olan alanlarda değil, sur hattının tamamında gözlem yapmayı gerekli buldum ve daha geniş bir bölgede çalıştım.

Kara Surları, Deniz Surları ve Haliç Surları olmak üzere üç ana bölümüyle tüm tarihi yarımada'yı çevreleyen İstanbul Surlarını baştan aşağı dolaşarak surların doğal yolla veya insan eliyle uğradığı tahribata dair vurgulanması gereken noktaları fotoğraflamaya başladım. Bu bağlamda surlarda oluşmuş derin çatlaklar, yarı yıkık sur dokusu, yıkılmış ve harabe olarak bırakılmış noktalar, düzensiz yeşil alanlar, denetimsiz bitki örtüsü, koruyucu sistemlerle yıkımına engel olunmaya çalışılan kuleler ve duvarlar, restorasyonu

yapılmış olan ancak orijinal dokuyla uyuşmayan noktalar, yakılan ateşlerden kaynaklı oluşan kararmalar, duvarlara yapılan karalamalar, keyfi kullanım için yapıya monte edilen yapay malzemeler, kontrolsüz yapılaşmanın sur dokusuna verdiği zarar gibi unsurlarla yapıda oluşmuş tahribatın izlerini fotoğraflamaya çalıştım. Ayrıca surların her şeye rağmen ayakta kalarak anıtsallığını koruyor olması ve kentin en önemli simgelerinin başlıcalarından biri olması da muhakkak vurgulanması gereken bir noktaydı. Bu tür fotoğrafları çekmeye çalışırken ana duvar, ön duvar ve hendekten oluşan üç katmanlı bu yapı sisteminin her alanına girmeye özen gösterdim. Bu süreç, aynı zamanda daha önce hiç farkında olmadığım sur sakinleriyle tanışmama ve bölgeyi gerçek anlamıyla anlayabilmeme olanak sağladı.

Daha önce hiç çekim yapmadığım alanlara girmeye başladıkça konunun sandığımdan daha kapsayıcı olduğunu gördüm ve konu üzerine fotoğraf çekmeye devam ettikçe karşılaştığım insanların hikayeleri, beni bölgede çalışmaya devam etme konusunda tetikleyen önemli bir unsur oldu. 2020 yılı itibarıyla gündelik yaşamı uzaktan görüntülemenin aksine, vaktini gününbirlik veya daimi olarak o bölgede geçiren insanlarla doğrudan iletişim kurarak artık daha yakından fotoğraflar çekmeye başladım. Doğal olarak bölgede yaşadığım tanıklıklar sonucu; projeye başladığım zamanki ilk düşünceler, kendime edindiğim dertler, zaman içerisinde evrildi, genişledi, başka soru işaretleri oluştu ve konu daha da derinleşti. Projeye bu noktadan sonra, İstanbul surlarının geleceğe nasıl taşınabileceğini ve sosyo-kültürel açıdan surların İstanbul için günümüzde ne ifade ettiğini sorgulayan bir çalışma olarak yaklaştım. Artık bir sınır görevi görmediği gibi kentsel alanın merkezinde yer alan İstanbul surları, günümüzde kent yaşamı içerisinde nasıl bir işleve sahip, çevresindeki yaşam alanını nasıl şekillendiriyor, çevresindeki insan yaşamı bu yapıyı nasıl şekillendiriyor gibi sorular çerçevesinde konuyu ele almaya karar verdim. Bu düşüncelerin sonucunda projenin geri kalanında ağırlıklı olarak değişen insan hikayeleri üzerinde durdum. Surlar ise bazen daha iyi görünüyordular bazen daha kötü ama hep oradaydılar. Pandemi nedeniyle 2020 yılında yeterince düzenli bir çalışma fırsatı bulamasam da 2021 yılıyla birlikte daha düzenli çalışmaya başladığım projede, 2022 ve 2023 yılları en yoğun çalıştığım dönem oldu. 2024 yılında da proje için fotoğraf çekimleri devam etmekte olup tez çalışması içerisinde 2024'ün ilk üç ayından da üretmiş olduğum fotoğraflar bulunmaktadır.

Proje kapsamında 2021 yılına kadar çektiğim fotoğrafları gündelik yaşam ve mimari olmak üzere iki ana bölümde biriktiriyordum; ancak 2021 yılı itibariyle fotoğrafları daha çeşitli alt başlıklarda sınıflandırmaya karar verdim. Bu sınıflandırmayla birlikte projenin, İstanbul surları üzerine olmaktan çok İstanbul surlarını odağına alan çok daha kapsamlı bir çalışma olduğunu net olarak görmüş oldum. Üst başlığı İstanbul Surları olan belgesel fotoğraf projesi, her biri kendi içinde konu bütünlüğü taşıyan ve kendi dinamiklerine bağlı olarak bir gelişim süreci barındıran farklı hikayelere sahipti. Fotoğrafları sınıflandırmanın sonucunda belirginleşen alt konu başlıklarını fotoröportaj yöntemi bağlamında ele almak, konuya olan hâkimiyeti arttırmakla birlikte, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak görsel bir dile evrilmesini de beraberinde getirmiş oldu. Fotoröportaj yöntemiyle çalışılan konuların her biri için yeterli bilgiye sahip olmak adına; saha araştırması ve tecrübesinin dışında konulara dair kitap, makale, tez, araştırma raporu gibi kaynakların okumasını da yapmak gerekiyordu. Projeye başladığım ilk zamanlar böyle bir endişem olmadığı için konuya dair fazla bir araştırmam olmamıştı. İlerleyen süreçte çalışma alanım genişledikçe okumalarım artmış olsa da gerçek anlamda kaynak araştırma ve konulara dair metin oluşturma sürecini, projeyi fotoröportajlara bölmeye başladıktan sonra gerçekleştirdim. Projenin barındırdığı alt başlıkların fazlalığı ve bunların birkaç yıla yayılacak olan gelişimlerini izlemek isteğiyle projedeki fotoğraf çekimlerinin ve okumaların en yoğun olduğu dönem, 2022 ve 2023 yıllarında oldu.

Benim için İstanbul surlarını fon olarak kullanıp gündelik yaşamdan fotoğraflar çekmek, ilk başta oldukça basit bir düşünceydi ve içerisinde ciddi bir meseleyi barındırmıyordu. Bu tarihi yapının mevcut durumuna dair bir çıkarım yapma isteğiyle konuya yaklaşmak ise çalışmada ilk tartışma alanını açmış oldu. Bu bakış açısıyla yaptığım gözlemler sonucunda, İstanbul'un surlarını ve çevresini her yönüyle anlayabilmek ve anlatabilmek, amacı olan bir belgesel fotoğraf projesi oluşturmayı beraberinde getirdi. Belirli bir süre koymaksızın proje kapsamında yeterli malzemeye ulaşana kadar çalışmaya devam edecektim. Öte yandan projeye devam ederken bazı önemli gelişmeler, yeni soru işaretleriyle birlikte konuya yeni çalışma alanları açarak projenin seyrini değiştirdi ve süresini uzatmış oldu. Bu gelişmelerden en belirleyici olanlardan ilki, sur hattının büyük bir çoğunluğunu sınırları içerisinde barındıran Fatih Belediyesi'nin 2020 yılında başlattığı millet bahçesi projesi oldu. Bu proje kapsamında

surların etrafında yıllar içerisinde düzensizce gelişmiş konutlar, surlara zarar veren tamirhane, imalathane gibi mekanlar ortadan kaldırılmaya başlandı ve bölgedeki tablo tamamen değişti. Yıkımlarla beraber bazı noktalarda surlar daha önce hiç görülmediği şekilde görülebilir oldu. Öte yandan bu, sur hattı boyunca yaşanan ve bazı noktalarda tamamen mahallelerin ortadan kaldırıldığı bir kentsel dönüşüm projesiydi ve birtakım sorunları beraberinde getiren bir sürecin yaşanmasına neden oldu. En başta evleri yıkılan ailelerin yaşam alanı sorunu olmak üzere, kontrolsüz yapılaşmanın sur dokusuna verdiği zararın ortaya çıkması ve bunun bürokratik süreçlerin işletilememesi nedeniyle çözümsüz kalması, yıkımlar sonrası boşalan alanların peyzaj düzenlemeleri başlayana kadar atıl halde kalması sonucunda bu alanların çeşitli gruplar tarafından işgale uğraması ve zarar görmesi gibi sorunlar sayılabilir.

Bir diğer önemli gelişme ise yine 2020 yılında gerçekleşti. İBB Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü, kısa adıyla bilinen İBB Miras, 2020 yılında yaklaşık 7 km’lik kara surlarının baştan sona elden geçirilmesini amaçlayan şimdiye kadarki en kapsamlı restorasyon projesini başlattı. Amaçlanan sadece surları korumak değil, surlar ve çevresini bir arkeoloji parkına çevirerek sosyal yaşama ve turizme açmak olan bu proje, bugüne kadar geçen süreçte genel anlamda başarılı sonuçlar vermekle birlikte bazı tartışmalı uygulamalara da sahne olmuş durumda.

Fatih Belediyesi’nin ve İBB’nin farklı siyasi partiler tarafından yönetiliyor olması ise bu iki büyük gelişmenin işleyişinde ortak hareket edilmemesi ve bazı aksaklıkların yaşanmasına neden olmakta. Sur bölgesinin farklı alanlarının idari sorumluluğunun farklı kurumlarda olması, 2020 yılında başlatılan bu iki büyük gelişmenin hem olumlu hem de olumsuz sonuçlarının olması, çalıştığım projedeki tartışma alanlarını da genişletmiş oldu. Fatih Belediyesi’nin millet bahçesi projesi 2024 yılı itibariyle büyük oranda bitmiş durumda ve tahminen 2025 yılında tamamlanmış olacak. İBB’nin restorasyon çalışmaları ise birkaç yıl daha sürecek gibi görünüyor. Belediyelerin uyguladığı çalışmalar sonrası oluşan tablonun çıktıları henüz tam olarak netleşmedi. Bölgede dönüşüm devam ediyor. Bu dönüşümü bir süre daha takip etmek ve neticelendiği zamanki tabloyu da gösterebilmek gerekiyor. Bu da bir iki yıl daha projedeki bazı konu başlıklarına dair çekimlere devam edilebileceği anlamına geliyor.

Daha önce de belirttiğim gibi 2020 yılı, projeye daha içeriden bir bakışla yaklaşmaya başladığım bir dönemin başlangıcıydı da aynı zamanda. Günümüzde surlar ve çevresi, kent yaşamıyla bütünleşmiş ve sosyal hayatın sürdüğü, farklı birçok işleve sahip tanımlı ve tanımsız alanlara dönüşmüş durumdadır. Surların tarihi ve kültürel değerleriyle salt turistik bir alan ya da yeşil alanlarıyla salt bir park alanı olmadığını, birçok farklı grubu barındırarak başka işlevlere de sahip olduğunu göstermek, surların bilinmeyen ya da görmezden gelinen öteki yüzünü göstermek, hedeflenen başlıca amaçlardan biri olmuştur. Surlar ve çevresi, büyük bir çoğunlukla orta-alt sınıfın uğrak yeridir. Kimileri için surlar gelip geçilen bir gezi güzergahı iken kimileri içinse gizlenme, korunma, barınma gibi amaçlarla kalıcı mekanlara dönüşebilmektedir. Bazen de yasadışı kullanımlar için kısa süreli işgallere uğrayan belirsiz mekanlar olarak karşımıza çıkar. Surlar, bu tür farklı amaçlarla kullanılması nedeniyle zamanla kötü bir şöhrete de sahip olmuştur. Birçok kişi tarafından buralar “gidilmemesi gereken tekinsiz yerler” olarak görülür. Özellikle akşam vakitleri surlar, kalıcı sakinlerinin veya işgalcilerin orada sürüp gitmekte olan yaşamlarıyla bambaşka bir karaktere bürünür. Sur bölgesinin bu kontrast yüzünü ortaya koyarak bu gerçekle yüzleşmeyi olanaklı kılmak, orada olabilecek her türlü sosyal yapıdan kişi veya grupların konu dahilinde gözlemlenmesi ve yeterli örneklem oluşturacak ölçüde fotoğraflanmasını beraberinde getirdi.

Proje üzerinde çalışmaya devam ettikçe her seferinde yeni hikayelerle karşılaşırıyordum. Ne kadar içeriye girersem konu o kadar farklılaşıyordu. Kimdi bu insanlar, neden oradaydılar, neler yapıyorlardı, orada olmalarını gerektiren gerçek hikayeleri neydi? Surlar onlar için ne ifade ediyordu? Surları tüm gerçekleriyle anlatmalıydım ama bunu yapabilir miydim? Bu çok fazla zaman demekti; ama bu insanları da oradan tesadüfen geçerken bir nesne gibi çekip gidemezdim. Onlarla tanışmalı, sohbet etmeli, zaman geçirmelisiniz. Bazı günler fotoğraf çekmektense sadece bunu yaparak bölgedeki insanlarla zaman geçirdim. Buna çok önem verdim, hikayenin öznelerine yabancı olamazdım. Benim onları, onların da beni anlaması gerekiyordu. Bu benim tarafımdan gerçekleşen tek taraflı bir bakış olamazdı, onların bana nasıl baktığı konusu da önemliydi. Ben onlara dürüst oldum, onlar da bana. Bunun sonucunda öyle zannediyorum ki her türlü yaştan ve sosyal gruptan insanın hikayesini dinleyebildim. Bazılarının fotoğraflarını hiç çekmesem de onlarla bölge hakkında ve oradaki insanlar

hakkında sohbet etmek hem yol gösterici oluyordu hem de benim bilinirliğim açısından faydalı oluyordu. Sizin kim olduğunuzun bilinmesi ve çevrede tanınmaya başlanmanız, daha rahat çalışabilmeniz için gerçekten önem taşıyor. Süreç içerisinde gazeteci ya da sivil polis olduğumu düşünen birçok kişi oldu. Bu kadar uzun süre aynı bölgelere para kazandırmayacak bir sebep için defalarca gidip gelmek onlar için mantıklı değildi. Bu nedenle bazı bölgelerde kabul edilmek biraz uzun zaman alsa da bunu başarabildim. Bu noktada, projenin fotoğrafçılığımıza olan en büyük katkısının iletişim becerimi geliştirmesidir diyebilirim.

Çalıştığım mekanlar ve fotoğrafını çektiğim insanlar hakkında hem kişisel çevremden hem de bizzat bölgede tanıştığım insanlar tarafından sıklıkla uyarılmak, konunun hem dışarıdan hem de içeriden problemli olarak görüldüğünün bir işaretiydi. Surlara hiç gitmemiş kişilerde dahi, bölge hakkında yerleşmiş olumsuz bir algı vardı. Öyle ki bu bölge, yıllar içerisinde birkaç sefer cinayet haberleriyle televizyon ve gazetelere manşet de olmuştu. Bu cinayetlerden sonuncusu, 15 Ekim 2023'te benim de birkaç sefer girip fotoğraf çektiğim, Topkapı surlarındaki atıl kalmış ara bir bölgede, bıçaklanmayla biten bir tartışma sonrasında gerçekleşti. Bölge insanının iddiasına göre, bu ve önceki yıllarda yaşanan birkaç cinayet haberi sadece basına yansıyanlardı. Dediklerine göre sur araları, faili meçhul birçok cesetin gömülü olduğu yerlerdi. Ayrıca son dönemde İBB ve Fatih Belediyesi tarafından sur bölgesinde hayata geçirilen projelerin kazanımları arasında, önceden suç mahalline dönüşmüş alanların kamuya kazandırılmasına vurgu yapılması, devlet tarafından da bölgenin tehlikeli ve problemli görüldüğünün göstergesidir. Bizzat bölge insanının surlardaki bazı noktalara hiç girmemem gerektiğini hatta bazı yerlerden geçerken makinemi çantamda tutmam gerektiğini söylemeleri ve bunu anlattıkları gerekçeli hikayelerle desteklemeleri, ilk başlarda zaman zaman tedirginlik yaşamama neden olmuştu. Bunları bilmek ve ilerleyen süreçte bazı sıkıntılı anlara tanık olmak, cesaretimin kırıldığı dönemlere neden olsa da bölgeyi tüm gerçekleriyle deneyimleyebilmek ve aktarabilmek isteği, bir şekilde bölgeye geri dönmemi sağladı. Bunu ne oranda başarabildiğim sorusunun cevabı elbette ki her konu başlığı için aynı seviyede olmayacaktır. Ancak en zorlu konuda da genel fikri, duyguyu ve atmosferi vermesi adına tatmin edici sonuçların ortaya çıktığını ve bazı

hikayelerin biraz örtük kalmasının aslında düşünmeye daha fazla sevk ettiğini de söylemem gerekiyor.

Projede ilerledikçe, daha içeriye girdikçe bazı bölgelerdeki nüfuzlu kimseleri tanımanın bana koruma sağlayarak hareket alanımı genişlettiğini de belirtmem gerekiyor. Gerçekten bazı zamanlar o nüfuzlu kişilerin isimlerini takma adlarıyla söylemiş olmam, peşime takılanların beni rahat bırakmasını sağladı. Gerçi bu durum, bazılarının benim gibi birinin o isimleri bilmemden ötürü sivil polis olduğumu düşünmesine de neden olmuştu. Bir keresinde ara bölgelere polis baskını yapılırken tesadüfen mekanın girişine yakın bir konumdaydım ve mekandan kaçanlar beni görmüştü ve bazıları “iyi çekebildin mi bari” gibi laflar atmıştı. Beni en çok tedirgin eden durumlardan biri olmuştu bu; çünkü ihbarcı gibi görünmeme neden olmuş olabilirdi. Başka bir sefer, Edirnekapı’nın önünde geç bir akşam saati alkol alan sarhoş bir abiyle sohbet ediyordum ve kapının yakınında uyuşturucu madde kullanılan kuytu bir köşe vardı. Bir anda oradan koşarak çıkan üç kişiyi gördüm; ikisi yanımdan geçerek kaçmaya devam ederken diğeri sarhoş abiyle benim yanıma geldi. Hemen sonra da dört Yunus polis koşarak yanıma geldi. Kaçan adamı yere yatırıp üstünü aradılar; ancak üzerinde madde bulamadıkları için bir işlem yapmadılar ama adamın uyuşturucu almış olduğu halinden belliydi. Benim o saatte neden orada olduğuma şaşırان polisler, benim de ceplerimi aradıktan sonra sarhoş abiyle beraber GBT sorgulamamızı yaptı ve tekrar koşarak olay yerine döndüler. Kimliği sorgulanan sarhoş abi ise çok öfkelenmişti ve polislerin arkasından “siz kimsiniz ulan” diye naralar atmaya başlamıştı. Sonra bana dönüp beni çok sevdiğini ve bir daha o saatte oraya gelmemem gerektiğini söyleyerek benim oradan hemen ayrılmamı öğütledi.

Dışarıdan bakıldığında kimileri için sur diplerinde alkol alan gruplar dahi yeterince endişe verici gözükebiliyor. Bazen alkolü fazla kaçırıp kontrolünü kaybedenler oluyor ve kötü bir tablo oluşturuyor; ancak şunu söylemem gerekir ki sur dibi sakinlerinin zararları sadece kendilerine ve sur dokusuna olmaktadır. Aşırı alkol kullanımına bağlı bazı noktalarda oluşan olumsuz tablo ise buraların son derece erkek egemen bir kullanım alanı olarak kalmasına neden olmaktadır. Öyle ki, projedeki sur dibi sakinleri içerisindeki en kalabalık nüfusu onlar oluşturuyor. Kamusal bir alanın özel alana dönüştürülmesi nedeniyle de surlardaki her alanın tüm kent halkı için eşitlikçi kullanıma sahne olduğunu

söylemek mümkün değil, ne yazık ki. Ayrıca bu grubun bölgeyi son derece keyfi bir şekilde kullanmaları ciddi bir çevre kirliliği yaratmakta ve ısınmak veya mangal için yakılan ateşler duvarlarda büyük işlere neden olarak surlara zarar vermektedir.

Devasa bir savunma sistemi olan surların birçok yerinde evsizleri ağırlıyor olması, onun halen savunma işlevini başka bir anlamda da olsa sürdürdüğünün göstergesiydi. Normal şartlarda hiçbir evsizin fotoğrafını durduk yere gidip çekmezdim; kaldı ki böylesi insanlara ne yazık ki İstanbul'un her yerinde rastlamak mümkün ve ben şimdiye kadar hiç fotoğraflarını çekme gereği duymamıştım. Ancak onlar, sur bölgesinin kalıcı sakinleriydi ve sayıları şaşırtıcı derecede fazlaydı. Surları odağına alan bu projede onları görmezden gelemezdim. Dolayısıyla gördüğüm her evsizle konuşup onları dinledim; ancak istemeyenlerin fotoğrafını asla çekmedim. Evsizlerin hikayelerini dinlemek benim için çok farklı bir tecrübeydi ve hayatı yeniden sorgulamama neden oldu. Ortalama bir yaşam standardına sahip ve zaten daha fazlasını da istemeyen biri olarak birçok şey bana fazla gelmeye başlamıştı. Gerçekten mağdur olup sokakta yatan da vardı; imkanı olduğu halde aile evine ya da barınma evine gitmektense sokakta yatmayı tercih eden de. Darülaceze ya da belediyelerin barınma evlerinde kalmış ama rahat edemedikleri için kendilerini sokağa atmış kimseler de vardı; bir barınma evine girebilmeyi isteyen de. Söylediklerine göre, barınma evleri çok kalabalıktı, uyumak zordu ve uyulması gereken birçok kuralı vardı. Ne yazık ki çoğu evsiz, aynı zamanda alkolikti ve bu yüzden barınma evlerinde kalamıyordu. Genellikle gün içerisinde aşevlerinde dağıtılan yemeklerle karınlarını doyuran bu gibi evsizlere, sur kapılarından giriş çıkış yapan arabalara yol gösterip dilenirken rastlamak mümkün. Bazıları da mendil satarak ya da trafik ışıklarında araba camı silerek yolunu bulmaya çalışıyor. Proje süresince evsizlerin bazılarıyla birkaç yıla yayılan diyalogumuz oldu ve bazı zamanlar fotoğraf çekmek için değil, sadece onları ziyaret etmek için bölgeye gitmeye devam ediyorum. Bazılarını da belli bir zaman sonra bir daha görmek mümkün olmadı. Onların boşluklarını ise bir süre sonra aynı noktalara sığınan başkaları dolduruyordu. İstanbul surlarını gecesi ve gündüzüyle kesintisiz olarak yaşayan bu gruba umarım bir gün rastlanmaz olur.

Gözlemlerime göre yedi yıllık süre içerisinde sur bölgesine dair söylenebilecek çoğu şeyi özetleyecek nitelikte fotoröportajlara sahip oldum. Dışarıdan tarafsız bir

gözlemci olarak başladığım projede, olabildiğince içten bir bakışla, daha yakından ama yine gerçekliği gözeterek, müdahale etmeden tanıklığımı sürdürdüm. Biliyorum ki tanık olunabilecek hikayelerin bir sonu yok. Sur bölgesinde her daim yeni hikayeler yaşanıyor. Ben fotoğraf çekmeden önce de çok ilginç hikayeler vardı; ben fotoğraf çekmeyi bıraktıktan sonra da olmaya devam etti ve edecek. Projenin geldiği son aşamada, bölgenin yedi yılına dair elde edilen bulguların birçok farklı alan için okuma sağlayabilecek yeterlilikte olduğu kanaatindeyim.

Uzun soluklu toplumsal belgesel projeler ile birtakım sorunları göstermek, gündeme getirmek ve konunun tartışılmasını, çözümüne dair düşünülmesini sağlamak, fotoğrafla olan ilişkimde kendimi yakın hissettiğim bir yol olmuştur. İstanbul surlarını odağına alan bu proje de hem mimari açıdan hem de sosyo-kültürel açıdan yaşanan değişimleri ortaya koyarak, bu iki alanın taşıdığı problemleri görünür kılmaya çalışması itibarıyla, toplumsal belgesel fotoğraf pratiği içerisinde değerlendirilebilir. Ortak miras ögesi olarak tüm kent halkının sorumluluğunu taşıyan bir bölgeye dair olan bu projenin amaçladıklarına ulaşabilmesi, mümkün olduğunca fazla kişiye ulaşarak konuya dair farkındalık yaratabilmesiyle mümkün olacaktır. Bu nedenle projeyi, içinde barındırdığı alt başlıklara dair fotoröportajları içeren bir dergi formatında tasarlandım; böylece konuya dair bütünlüklü bir bakışa olanak sağlamayı hedefledim.

4.1. İstanbul Surları Fotoröportaj Dizisi

İyi bir fotoröportajın ortaya çıkabilmesi için Yurdalan’a göre, her biri eşit düzeyde çalışma gerektiren dört dilimli bir süreçten geçilmesi gerekir. Bu sürecin dilimleri şu şekildedir: “İlk dilim konunun seçimidir. İkinci dilim seçilen konunun araştırılması, gözlemlenmesi, gerekli ilişkilerin kurulması ve çekim ağacının oluşturulmasıdır. Üçüncü dilim çekimdir. Dördüncü dilimse seçim ve hikayeyi oluşturan fotoğrafların yayınlanacağı mecraaya uygun olarak dizilmesidir.”²⁴⁴ Yurdalan, fotoğraf çekim sürecinin bu dört ana dilimden sadece birisi olduğunu belirterek sürecin her diliminin önemine

²⁴⁴ Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), s. 169.

vurgu yapar. Projedeki fotoröportajları oluşturma sürecini düşündüğümde, gerçekten her bir aşamanın eş değerde belirleyici olduğunu tecrübe ederek görmüş oldum.

Fotoğrafçının yakınlık duyduğu, iyi bildiği veya yakınında olup yapacağı gözlemlerle konuyu takip edebileceği hikayeler, konu seçiminde belirleyici olmaktadır. Bir hikayenin sahip olduğu ifade gücü, kuşkusuz fotoğrafçının konuya olan hakimiyetiyle doğru orantılı olarak değişecektir. İstanbul surlarına yakın olmam ve rahatça gözlem yapabilme imkanı bulabilmem, konunun kent belleği ve mimarisi açısından ilgi duyduğum bir alana dâhil olması, projeye olan ilgimi yüksek tutarak çalışma sürecimi geliştirip ilerletmemde oldukça önemliydi. Sonuçta, bu proje birilerinin talepte bulunduğu, ısmarlama şeklinde yapılan bir çalışma değildi ve konunun uzun zaman boyunca takip edilebilmesi benim isteğimin sürmesi sayesinde gerçekleşti.

İkinci dilimde yer alan konunun araştırılması, gözlemlenmesi, gerekli ilişkilerin kurulması sürecinin bu projede zaman zaman fotoğraf çekiminden daha önemli hale geldiğini söyleyebilirim. Surların tarihçesine ve mimarisine dair yaptığım okumalar, surları bir yapı ögesi olarak nasıl gösterebileceğim konusunda oldukça faydalı oldu. Sahada yapılan gözlemler ve gerekli kişilerle olan ilişkilerin kurulması ve ilerletilmesi, çekim sürecine zemin oluşturması açısından oldukça önemliydi. Bu süreç, hem sahada rahat çalışabilmemi hem de bilmediğim veya giremeyeceğim alanlara erişebilmemi sağladı. Çekim ağacının oluşturulması ise, belli bir noktadan sonra çektiğim fotoğrafları farklı konu başlıklarına göre sınıflandırmamla karşılığını buldu. Bu noktadan sonra, hangi konu için hangi fotoğrafı çekmem gerektiğini daha iyi görebilir oldum.

Üçüncü dilim olan çekim aşaması için söylenecek çoğu bilgiyi bir önceki bölümde dile getirmiştım. Onlara ek olarak çekim aşamasında sadece proje için değil iletişim kurduğum çoğu insan istediği için hatıra amaçlı fotoğraflar da çektim ve bunun da projenin bir parçası olduğunu söyleyebilirim. Bir kısmına fotoğrafları internet aracılığıyla yollarken bir kısmına da akıllı telefon kullanmadıkları için fotoğraf baskısı yaparak ulaştırmak zorunda kaldım. Çekilen fotoğrafları görmeleri ve onlara sahip olmaları, diyalogumuzu geliştirme yönünde önemli bir katkı sağlamış oldu.

Konuları çalışırken çektiğim fotoğrafları belli aralıklarla eleyerek içlerinden seçtiğim ve işlemiş olduğum fotoğrafların sayısı, fotoröportajlarda kullanılandan elbette ki daha fazlaydı. Fotoröportaj oluşturma sürecinin son dilimi olan hikayeyi oluşturan fotoğrafların seçimini yaparak yayınlanacağı mecraya uygun olarak dizilme sürecini ise, ilk kez bu tez çalışmasında deneyimlemiş oldum. Buradaki fotoğraf seçimi, sayfanın mizanpajı yapılırken bir fotoğrafın sayfa içerisindeki yeri, boyutu ve diğer fotoğraflarla olan ilişkisini de içeren daha zorlu bir seçimdi. Dolayısıyla fotoröportaj için sayfaya girecek en doğru kareyi seçebilmek, işlenmiş olan ve iyi olduğunu düşündüğünüz fotoğraflar arasından tekrar bir eleme yapmayı gerekli kılıyor. Bu aşamada fotoğrafçının duygusal davranıp sağlıklı karar verememesi söz konusu olabildiği için dışarıdan daha objektif değerlendirme yapabilecek bir fotoğraf editörünün katkısını almak genellikle tercih edilen bir yöntemdir. Öte yandan fotoğrafçının konuya olan hakimiyeti nedeniyle hikayeyi daha doğru aktaran fotoğrafları seçebilmesi de mantıklı gözükmektedir. Fotoğrafların sayfa içindeki düzeninin fotoğrafların kendisi kadar önemli hale geldiği fotoröportaj yönteminde, fotoğraf seçiminden ziyade mizanpajın yapılma aşamasında sanat yönetmenlerinin veya editörlerin katkıları daha fazla olmaktadır. Mizanpaj, tasarım bilgisi ve beceresini de gerektirdiği için bir tasarımcıyla çalışmayı çoğu zaman zorunlu kılmaktadır ve bu karşılıklı fikir alışverişiyle çalışma hâli, daha yaratıcı sonuçları da doğurmaktadır. Bu tez çalışması için fotoröportajları oluştururken fotoğraf seçiminde oldukça emin olarak ilerlesem de mizanpajı yaparken birçok sefer sayfa düzenini değiştirdim. Belki de en etkili olanını bulabilmek için böyle uzun bir süreçten geçmem gerekiyordu. Sonuç olarak sayfa düzenlemesi, çalışmanın masa başındaki en zorlayıcı aşaması oldu.

Eugene Smith'in Life dergisinden ayrılmasına neden olan "A Man of Mercy" (1954) fotoröportajının mizanpajı ve özellikle metinsel düzenlemesi yapılırken yaşanan tartışmalar, Smith ve Life editörleri arasında uzun mektuplaşmalara neden olur. O zamana kadar yaptığı etkileyici çalışmalarla fotoröportaj yöntemine derinlik kazandırarak türün ölçütlerinde gelişmeler sağlayan Smith, halen yeni fikirler öne sürerek fotoröportajın daha mükemmel bir anlatım diline çıkarabileceğini düşünmektedir. Smith'in bu yazışma sürecinde dile getirdiği fikirlerden biri fotoğraf altı yazılarına yöneliktir. Smith, daha özgür bir fotoröportaj dili oluşturulması adına mizanpajda yeri geldiğinde fotoğraf altı

yazısı yazılmamasını önerir. Fotoğraf altı yazılarında çoğu zaman yapılan fotoğrafta görüleni sözcüklere dökmektir. Smith, bu yazıların fotoğrafın içeriğini tekrarlamasından ziyade hikayeye dair ek anlamlar katması gerektiğini ya da fotoğrafın mizanpajdaki anlamsal bağlamına göre hiç yazılmaması gerektiğini ifade eder.²⁴⁵ Dergi tasarımını yaparken bunu da düşünerek her bir fotoröportajda fotoğraf altı yazısı olmadan hikayedeki anlamını ortaya koyabilecek sayfaların olmasına çalıştım.

Fotoğraf editörü ve çok uzun yıllar Blac Star fotoğraf ajansının başkanlığını yapmış olan Howard Chapnick, iyi bir fotoröportajın taşınması gerektiği ilkeleri şu şekilde sıralar:

“- Fotoğrafçı, görselliğe dönüşebilecek ve jurnalistlik olarak gerçekleştirilebilecek inandırıcı ve özlü bir fikirle başlamalıdır.

- Konu derinlik ve farklı durumlarda anlatılmaya uygun olmalı ve görsel tekrardan kaçınılmalıdır. Her bir fotoğraf, çekilen konuya yeni anlayış boyutları katmalıdır.

- Foto röportaj zaman gerektirir. Konunun her nüansını keşfetmeye olanak verecek zaman, hikayedeki çatışma unsurlarının kendilerini ortaya koymalarına olanak verecek zaman; fotoğrafçının konuya derinliğine eğilebilmesi için zaman.

- Foto röportajlar işbirliği gerektirir. Konu seçimi yapılırken yoğun talep yaratacak konular ve fotoğrafçının yüzeysel bir saptamanın önüne geçecek biçimde bireylerin özel yaşamına girip giremeyeceği, projenin başında değerlendirilmelidir.

- Eğer konu bir birey üzerine temellendirilmişse, dürüstlük ve gerçeklik adına yüzeyselliğe kaçmadan, tüm ayrıntılarıyla o bireyin özünü açığa çıkarmalıdır.

- Büyük foto röportajlar, fotoğrafları güçlendirmek, fotoğrafik çok anlamlılıkları yorumlayabilmek ve sözcüklerle fotoğrafların mükemmel uyuştukları jurnalistik bir bütün oluşturabilmek için sözcüklere bağımlıdır.

- Foto röportajda önyargı ve yanılsamalara yer yoktur. Foto röportajlar konunun evriminin orijinal fikre ters geliştiği keşif yolculuklarına dönüşebilir. Smith'in Dr. Albert Schweitzer'in Lamberence'deki yaşamına yaptığı yolculuk, böylesi bir yolculuktu. Smith, başlangıçta, kafasında tasarladığı azizi bulmayı beklemişti, ancak Schweitzer'ı

²⁴⁵ Glenn Gardner Willumson, W. Eugene Smith and the Photographic Essay, (ABD: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 229.

fotoğraflamakla geçirdiği aylar sonrasında, Smith, onun insan zaafalarına sahip otoriter yapılı bir kişi olduğunu anladı.

- Bir foto röportajın başarısı detaya olan dikkate bağlıdır. Röportaj ilerledikçe fotoğrafçı kafasında bir yapı oluşturmali, bir çekim listesi oluşturarak ona göre çekim yapmalı, böylece iş bittiğinde konuda ele alınmamış bir nokta kalmamalıdır.

- Bir foto röportajın oluşturulması kişisel bir iştir, bir komite tarafından yapılamaz. Bireysel bir ifadedir ve fotoğrafçı tarafından öylesine kavranmıştır ki ancak fotoğrafçı onu anlaşılabilir bir biçimde bir araya getirme yetisine sahiptir. Bu, sanat yönetmenlerinin sayfa tasarımında anlamlı katkıları olamayacağı veya yazı işleri müdürlerinin röportajın yapılandırılmasında dikkate değer anlayışlar ekleyemeyeceği anlamına gelmez. Hangi hikayenin nasıl söyleneceğine sonuçta fotoğrafçı karar vermelidir.”²⁴⁶

Yıllar boyunca elde edilmiş tecrübelerden sonra ortaya konan bu maddeler, nitelikli bir fotoröportajın elde edilebilmesi için kapsayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Projeyi fotoröportajlara ayırıp çekimlerini yaparken ve sonrasında dergi formatında mizanpajını yaparken yukarıda yer alan maddelerin karşılıklarını bulabilmek, benim için çalışmanın doğru yolda olduğunun göstergesi oldu. İstanbul surlarını odağına alan ve yedi yıla yayılarak uzun soluklu bir toplumsal belgesel fotoğraf projesine dönüşen bu çalışmayı, süreç içerisinde farklı konu başlıkları çerçevesinde takip ettim ve her bir konuyu, fotoröportaj yöntemiyle tasarlayarak içeriğinin en etkili biçimde sunulmasına çalıştım. Projeyi, on farklı konu başlığına dair fotoröportajları barındıran tek bir dergi sayısı olarak düzenledim ve fotoröportajları, dergi içinde gelişimsel olarak belli bir konu sıralamasına göre dizdim.

Proje içerisinde yer alan fotoröportajlar genel özellikleri ve sırasıyla şu şekildedir :

1- Kentin Zamansız Tanıkları: İstanbul surlarının tarihçesine ve günümüzde kentin içerisinde nasıl konumlandığına dair genel bir bakış sunuyor.

²⁴⁶ Chapnick’ten aktaran Merter Oral, Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, (İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2011), s. 72-73.

2- Gündelik Yaşam: Surlar ve çevresinin sahip olduğu yeşillik alanlar, tarihi ve kültürel değerler ile park ve turizm bölgesi olarak kamusal kullanımdaki işlevi üzerinde duruluyor.

3- Surlar ve Çocuklar: Çocuk ve gençler için surların ne ifade ettiği ve onlar için nasıl oyun ve macera alanına dönüştüğünü anlatıyor.

4- Kentsel Dönüşüm: 2020 yılında başlanan ve sur hattı boyunca yaşanan büyük dönüşümün sonuçlarını kapsıyor.

5- Geri Dönüşüm: Kentsel dönüşüm çalışmalarının açtığı yeni alanlar nedeniyle sur bölgesinin daha önce hiç olmadığı kadar geri dönüşüm işçilerine sahne olmasının etkilerini gösteriyor.

6- Tahribat ve Restorasyon: Surların uğradığı tahribata dikkat çekilmekte ve uygulanan başlıca restorasyon çalışmalarına değiniliyor.

7- Sur Bostanları: Tarihi sur bostanlarının kentsel tarım miras alanı olarak önemine vurgu yapılmakta ve bostanlar üzerindeki son dönem politikalar ele alınıyor.

8- Sur Dibi Sakinleri: Sur bölgesi, tanımlı olmayan alternatif kullanım alanlarıyla bazı farklı gruplara ev sahipliği yapıyor. Bunlardan birini, çeşitli noktalarda yoğun bir şekilde görülen alkollü sohbet ortamlarının müdavimlerini öne çıkartıyor.

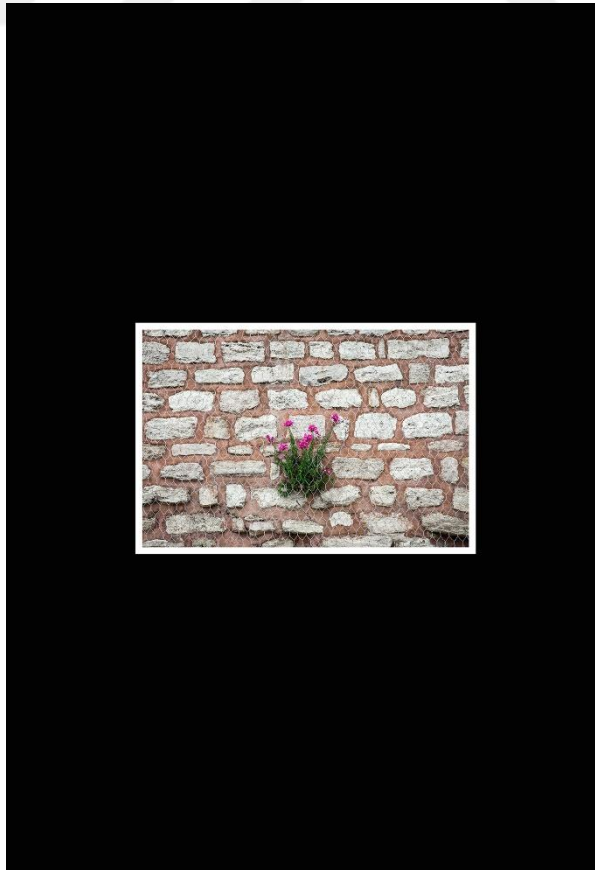
9- Surlara Sığınmak: Sur bölgesiyle en yakın teması kuran evsizlerin hayat hikayeleriyle surların kent içindeki aktif işlevine dair bir bakış açısı sunuyor.

10- Surların Karanlık Yüzü: Dışarıdan görülmeyen iç kısımlardaki ara bölgelerin uyuşturucu madde satışı ve kullanımına sahne olduğu gerçeğine tanıklık ediyor.

Dergi veya gazeteler için tasarlanan fotoröportajlarda konunun bazı bölümlerinin daha etkili ifade edilebileceği düşünüldüğünde fotoğrafların çift sayfa izlenebileceği hesaba katılarak mizanpaj yapılabilir. İstanbul Surları fotoröportaj dizisi de dergi formatında tasarlandığı için bazı bölümler, çift sayfa dikkate alınarak mizanpaj yapıldı. Ancak tez dosyasında çift sayfa akışı oluşturulamayacağı için bu bölümler tez içerisinde tek sayfa olacak şekilde yeniden düzenlendi.



Görsel 53.
Dergi ön kapak



Görsel 54.
Dergi arka kapak

4.1.1. Kentin Zamansız Tanıkları

İstanbul Surları; Bizans'tan Osmanlı'ya ve hatta 20. yüzyılın ortalarına kadar kente dışarıdan gelenlerin ilk karşılaştıkları öge olarak kentin sınırlarını belirleme ve onu savunma işlevselliğinin ötesinde kenti tanımlayan ve ona kimliğini veren, kenti bütünlüklü kılan eşsiz bir yapı sistemi idi. Yüzyıllar boyunca kentin savunmasını yapan surlar, kentleşmenin hızlanmasıyla birlikte özellikle 1950'lerden sonra kentin batı yönünde büyümesi sonucunda artık kentin sınırlarını oluşturan öğeler olmaktan çıkmıştır. Günümüzde farklı bir bağlamda varlığını sürdüren surlar ve çevresi, kent yaşamıyla bütünleşmiş ve sosyal hayatın sürdüğü, farklı birçok işleve sahip tanımlı ve tanımsız alanlara dönüşmüştür. Yaklaşık on altı asırdır kente kök salarak günümüze kadar ulaşabilen İstanbul surları, bugün için tarihin izlerini, dolayısıyla tarihsel belleği taşıyan bir kent simgesi olarak İstanbul kent kimliğinin ayrılmaz parçalarıdır.²⁴⁷



Görsel 55. İstanbul Surları_1

Yedi tepeli İstanbul'un en yüksek tepesi olan Edirnekapı'nın kuleleri, suriçini ve sur dışının ötelерini, kentin eski ve yeni yüzünü seyredebilme fırsatı veriyor. Kuleye yarı yıkık merdivenli bir yoldan güçlükle çıkılabiliyor olsa da tepeye varmak ve manzarayı seyretmek buna fazlasıyla değiyordu. Ancak kuleye çıkan yolun girişı kapatıldığı için artık buraya çıkmak mümkün değil. Hayatı Edirnekapı surlarının dibinde geçen eski Sulukule sakinlerinin anlattığına göre her üç beş yılda bir kuleden aşağıya düşüp

²⁴⁷ Tuba Sarı, Sınır(sız)-Yer(sız)-Mekân(sız):İstanbul Kara Surlarının Kentsel Dokudaki Temsil Sorunsalına İlişkin Bir Okuma, III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – IV, 2014

sakatlananlar oluyor. Bu hikayelerden birinin sonu ise ölümle sonuçlanıyor. 90'lı yıllarda kuleye çıkan turist grubunun içinden bir erkek, fotoğraf çekerken kulenin içine düşüyor ve ağır yaralı olarak hastaneye kaldırılıyor ama kurtarılamıyor. Kuleye çıkmak, bu tehlikeyi göze almak demektir.



Görsel 56. İstanbul Surları_2

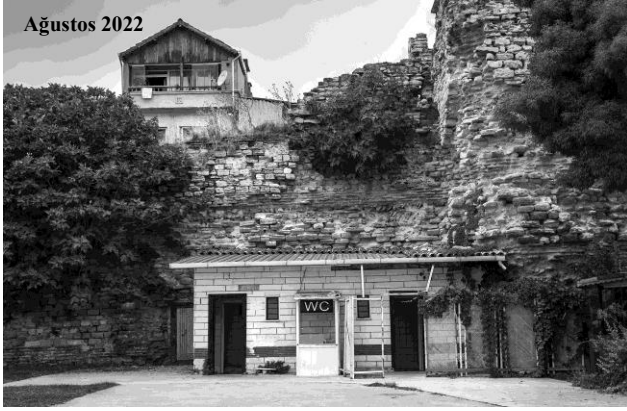
Havadan çekilen bu fotoğrafta, Tarihi Yarımada ve onu karadan çevreleyen surlar ile etkileyici bir İstanbul manzarasıyla karşılaşılıyor. Yedikule ve Topkapı arasında ana duvar, ön duvar ve hendekten oluşan üç kademe daha belirgin olarak gözlenebiliyor. Fotoğrafın solunda Topkapı surlarının yıkılmasıyla açılan geçitten Tarihi Yarımada'ya giren Millet Caddesi görülüyor. Kara surları, Yedikule'den Ayvansaray'a yaklaşık 7 km boyunca uzanıyor.



Görsel 57. İstanbul Surları_3

Mevlanakapı'daki kuleye çıkışı engelleyen demir parmaklıklar restorasyon çalışmaları sırasında kaldırıldı ve birkaç haftalığına kulenin tepesine bir iskele kondu. Şimdilerde kuleye ziyaret amaçlı çıkışlar serbest; ancak çalışmalar sırasında konan iskelenin üzerinden çekilen bu manzarayı artık görebilmek mümkün değil. Mevlanakapı'dan Belgradkapı'ya uzanan surlar rahatça görülebiliyor; oradan da kıvrılarak Yedikule'ye varışları ve nihayetinde Marmara denizi seyredilebiliyor.

Toplam uzunluğu yaklaşık 24 kilometre olan, 244 kule ve 61 kapıya sahip İstanbul surları üç ana bölümden oluşmaktadır.²⁴⁸ Bu bölümlerin başında Theodosius Surları olarak da bilinen ve kentin batı sınırını oluşturan kara surları gelmektedir. Marmara Denizi sahilinden başlayarak Edirnekapi’da bulunan Tekfur Sarayı’na kadar uzanan bölüm, İmparator II. Theodosius (408-450) tarafından inşa ettirilmiştir. Tekfur Sarayı ile Haliç sahili arasında uzanan Blakhernai Surları ise ilerleyen yüzyıllarda çeşitli dönemlerde yapılan eklemelerle inşasını 13. yüzyıla kadar sürdürür.²⁴⁹ Ayvansaray’dan Sarayburnu’na kadar ulaşan Haliç surları ve Sarayburnu’ndan sahili takip ederek Yedikule’de son bulan Marmara surları ise Deniz surlarını oluşturur. Kara surları, ayakta kalabilmiş en uzun bölümü oluştururken Marmara surları belli noktalarda bütünlüklü görülebilse de büyük çoğunluğu günümüze ulaşabilmiş değil. Haliç Surları ise günümüze en az kalan hattı oluşturuyor.²⁵⁰



Görsel 58. İstanbul Surları_4

Samatya sahilinde belli aralıklarla kaşılaşılabilen Marmara surları, denetimsiz yapılaşmalar nedeniyle hak ettiği değeri göremiyor.



Görsel 59. İstanbul Surları_5

Fener sahilinde Haliç surlarından geriye kalan bir bölüm. Çoğunluğu yıkılmış olan Haliç surları, yoğun bir yapılaşmayla kuşatılmış durumda.

²⁴⁸ Akyürek, Engin, İstanbul Surları Projesi Hakkında, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/page/about>

²⁴⁹ Ahunbay, Zeynep, Dünya Mirası İstanbul Kara Surları'nda Koruma Çalışmaları, (Erişim tarihi: 18 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/59/dunya-mirasi-istanbul-kara-surlari-nda-koruma-calismalari>

²⁵⁰ Nisa Semiz, Deniz Surları, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/60/deniz-surlari>



Görsel 60. İstanbul Surları_6

Kara surları üzerinde Bizans başkentinin ana caddelerine açılan ve iki büyük kapı kulesi tarafından korunan on adet ana kapı bulunmaktadır. Günümüzde bunlardan yedi tanesi suriçi ve surdışı arasındaki geçişte aktifken, sadece dört tanesi araç trafiğine açıktır. Adını günümüze ulaşmamış altın kaplama kapı kanatlarından alan Altın Kapı, kara surlarının ilk ana girişidir (üstte). İmparatorların alaylarla kente giriş çıkış yaptıkları bir zafer takı olan bu kapı, İstanbul'un fethinden sonra eklenen kulelerle Yedikule Hisarı'na entegre edilir.²⁵¹ Sulukule kapısı ise kapı kuleleri büyük ölçüde yıkılmış bir şekilde günümüze ulaşabilmiş ve sadece yaya trafiğine açıktır (altta).

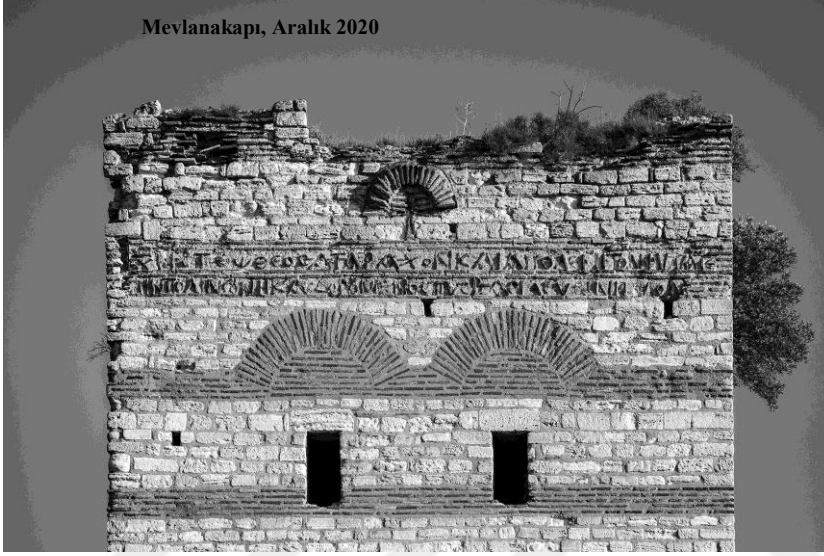


Görsel 61. İstanbul Surları_7

²⁵¹ Neslihan Asutay-Effenberger, Theodosius Surları Kapıları, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/52/theodosius-surlari-kapilari>

Sur kapı, kule ve duvarlarında yer yer kitabelere rastlanmaktadır. Bunlar, genellikle yapım ve tamir bilgileri, imparatorlara övgüler şeklinde ifadeleri içerir. Mevlanakapı’da bulunan ve bir duayı içererek biraz farklılık gösteren 54. kuledeki tuğla kitabe şöyle der:

‘Ey Mesih, Tanrı, hükümdarlarımıza zaferler bahşederek huzurlu şehrini koru ve savaştan uzak tut.’



Görsel 62. İstanbul Surları_8



Görsel 63. İstanbul Surları_9

Yapılan aydınlatmalarla Topkapı ve çevresindeki surlar, akşam vakitleri de ihtişamını gözler önüne seriyor.



Görsel 64. İstanbul Surları_10



Görsel 65. İstanbul Surları_11

Tarihi kentin kıyı sınırını belirleyen deniz surları, kara surlarından farklı olarak tek bir ana duvardan oluşur. 1950'li yılların sonlarında sahil yolunun yapımıyla surların denizle olan bağlantısı ortadan kalkar. Marmara surlarının başlangıcı olan Sarayburnu sahili, günümüzde yürüyüş ve bisiklet yoluna sahip ve kent içinde denize en çok girilen noktalardan biri.



Görsel 66. İstanbul Surları_12

Sarayburnu'ndan sonra Ahırkapı'yı takiben Kumkapı ve Samatya'dan geçerek Yedikule'ye varan Marmara surları, Sarayburnu sahilinde olduğu kadar bütünlüklü bir doku sergileyemiyor. Samatya sahilinde bulunan sur kalıntısındaki geçitten deniz kıyısına geçilebiliyor (solda).



Ayakapı, Şubat 2024

Görsel 67. İstanbul Surları_13

Birtakım yasal ve yönetsel sorunlara bağlı olarak sur hattında karşılaşılan mülkiyet sorunları, bu tarihi yapının özgün dokusuna uygun biçimde korunması önündeki başlıca engellerden biri. Osmanlı döneminde surların savunma işlevini yitirmesi nedeniyle yer yer sur çevresi ve kulelerin kiralandığı ya da satıldığı görülmekte. Günümüzde özel mülkiyete ait sur alanlarıyla karşılaşılmasının nedeni, bu geçmiş uygulamalardan kaynaklanmaktadır. Bugünün mimarisiyle iç içe geçerek Tarihi Yarımada'nın etrafında bir belirip bir kaybolursa da yüzyıllar öncesi ile günümüz arasında bağ kurmamızı sağlayan surlar, bütüne baktıkça zamansızlık hissini de beraberinde getiriyor.



Fener, Şubat 2024

Görsel 68. İstanbul Surları_14

Görsel 69. İstanbul Surları_15. Tarihi Yarımada'nın kuzeybatısında yer alan bir kuleden Haliç ve karşı kıyıda yükselen yeni kent gözüktüyor.



Kentlerin kimliğini, belleğini, kültürünü ifade eden mimari yapılar yaşatıldıkları sürece geçmiş ile bağ kurmamızı sağlayan, dolayısıyla korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken ortak miras öğeleri olarak tüm kent halkının sorumluluğunu taşımaktadır.



Görsel 70. İstanbul Surları_16. Mevlanakapı'da sadece bazı cepheleri ayakta kalabilmiş kuleler, tamamen yıkılmamak için zamana direniyor.



Görsel 71. İstanbul Surları_17. Edirnekapi'yı çevreleyen surların üzerinden suriçinin görünümü.



Görsel 72. İstanbul Surları_18. Ayvansaray'ı çevreleyen Blakhernai Sarayı'nın alt yapıları ve onlarla bütünleşen surların dışarıdan görünümü.



Görsel 73. İstanbul Surları_19. Topkapı surlarının güney yönüne doğru uzanışının dışarıdan görünümü.

4.1.2. Gündelik Yaşam

Surlar ve çevresi, çoğunlukla bu tarihi dokuya paralel uzanan mahallelerde yaşayanların gününbirlik vakit geçirdikleri kamusal alanlara dönüşmüş durumda. Özellikle yaz döneminde çevre ilçelerden gelenler de oluyor. Aile olarak gelenler daha çok piknik yapma amacıyla sur çevresindeki yeşil alanları kullanıyor. Bazen yürüyüş yapmak ya da çeşitli otları toplamak için bölgeye gelenler de olabiliyor. Genç arkadaş grupları ve çocuklar için zaman geçirme ve oyun alanı olan bölge, tek veya grup olarak takılan yetişkin erkekler içinse alkol tüketip muhabbet edilen açık hava mekanları olarak karşımıza çıkabiliyor. İstanbul'un Dünya Miras Alanı olan dört bölgesinden biri olmasına rağmen surlar oldukça az sayıda turisti ağırlıyor.



Görsel 74. İstanbul

Surları_20

Kara surlarının batı yönü boyunca uzanan çeşitli noktadaki yeşillik alanlar, peyzaj düzenlemeleriyle kent halkı için park işlevi görüyor. Surların doğu yüzü ise tarihi semtlere bakıyor.



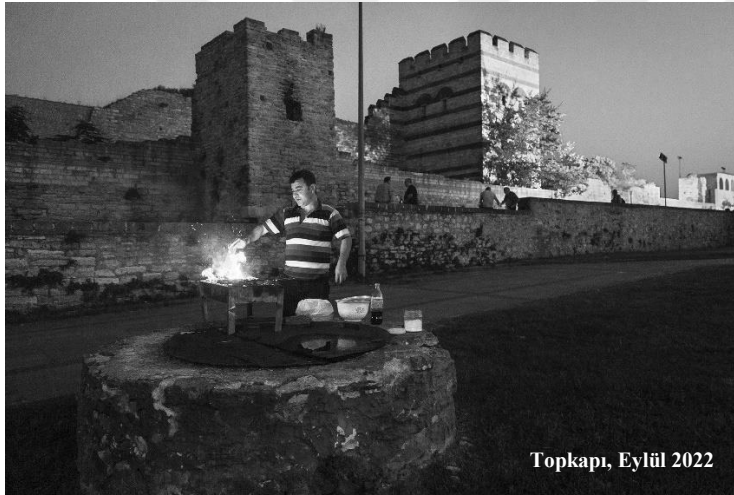
Görsel 75. İstanbul Surları_21. Araç trafiğine kapalı olan Topkapı ve çevresi, surların en iyi izlenebildiği noktalardan. Kapının her iki yanında uzanan yeşil alanlar, gün içerisinde birçok ziyaretçi ağırlarken kapının hemen yakınındaki ağacın gölgesi ise arkadaş gruplarının çokça tercih ettiği bir nokta.



Edirnekapı, Ekim 2019

Görsel 76. İstanbul Surları_22

Tarihi kentten sur dışına açılan patika yollardan biri. Yıkılmalar sonucu zamanla oluşan geçitler, suriçi ile surdışı arasında yaya trafiğine pratiklik sağlıyor.



Topkapı, Eylül 2022

Görsel 77. İstanbul Surları_23

Sur önündeki alanda mangal yapılırken arka plandaki sur hattı alkol eşliğinde yapılan sohbetlere sahne oluyor.



Ekim 2019

Görsel 78. İstanbul Surları_24. Topkapı surları önünde arabalarını yıkayan gençler



Görsel 79. İstanbul Surları_25. Kara surları; çevresindeki hem Bizans hem de Osmanlı döneminden günümüze gelen saray, kilise, cami, türbe, mezarlık gibi öğelerle zengin bir kültürel peyzaj sunmakta. 19. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olan Surp Nigoğayos Ermeni Kilisesi (üstte), Topkapı'nın hemen girişinde bulunuyor.

Görsel 80. İstanbul Surları_26. 1563-1566 yılları arasında Mimar Sinan tarafından yapılan Mihrimah Sultan Camii (altta) ise, surları geçen yüksekliğiyle Edirnekapı tepesinde bulunuyor.

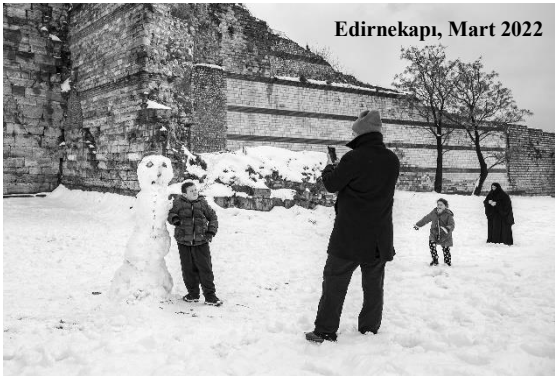




Görsel 81, Görsel 82. İstanbul Surları_27-28. Geç Bizans Devri'nde imparatorluğun merkezine dönüşen Blakhernai Sarayı'nı çevreleyen surların dışında kalan bölge, Haziran 2023'te İzmit'ten gelen Roman aileleri ağırladı. İki hafta boyunca göçebe olarak minibüslerinde ve çadırlarında yaşayan Romanlar, yapılan şikayetler sonrası zabıta tarafından bölgeden çıkarıldı. Ailenin yeni gelini hamakta poz verirken ailenin büyükleri lüks otomobillerinin önünde fotoğraflanmak istedi.



Görsel 83. İstanbul Surları_29. Bir adam güneşlenmek için surların تنها bir noktasını tercih etmiş.



Görsel 84, Görsel 85. İstanbul Surları_30-31. Sur çevresindeki alanlar yazın olduğu kadar kışın da tercih ediliyor. Aileler ve çocuklar kar yağışı sonrası soluğu surlarda alıyor. Kardan adamlar yapılıyor, soğuğa karşı semaverde demlenen çay içleri ısıtıyor ve sohbet sürüyor.



Görsel 86. İstanbul Surları_32. Fatih Çarşamba'da bulunan İsmailağa Cemaati'nden hoca ve talebesi. Havalının güzel olduğu dönemlerde cemaat üyeleri, hafta sonu bölgeye gelerek piknik yapıyorlar.

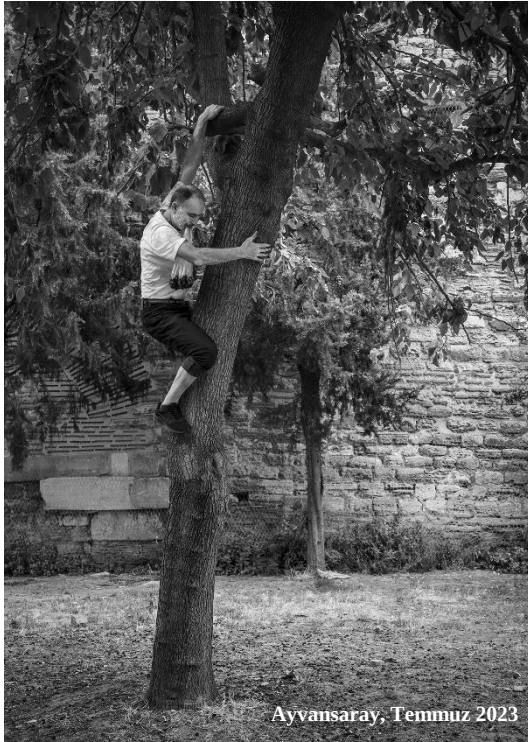


Görsel 87. İstanbul Surları_33. Namaz vaktini bekleyen adam ve sokak kedisi, bunaltıcı bir mayıs günü ağaç gölgesinde şekerleme yapıyor.



Edirnekapı, Mayıs 2020

Görsel 88. İstanbul Surları_34. Surlar ve çevresi, insanlar kadar sokak hayvanları için de büyük bir yaşam alanı oluşturuyor. Özellikle sokak köpekleri pek çok noktada varlık gösteriyor ve belli aralıklarla onları beslemeye gelenler oluyor.



Ayvansaray, Temmuz 2023

Görsel 89. İstanbul Surları_35

Sur çevresinde olan incir, dut, erik gibi meyve ağaçlarına yaz döneminde olan ilgi yüksek.



Edirnekapı, Aralık 2020

Görsel 90. İstanbul Surları_36

Bir vatandaş, evcil tavşanını otlaması için surların önündeki yeşillik alana salmış.



Görsel 91. İstanbul Surları_37. Edirnekapı önünde hatıra fotoğrafı çektiren turistler.



Görsel 92. İstanbul Surları_38. Suriçinin en yüksek tepesinde bulunan kuleden günbatımını seyreden genç.



Görsel 93, Görsel 94. İstanbul Surları_39-40. Edirnekapı'da sur dibinde Tekfur Sarayı'na komşu kurulan kuş pazarı, yaklaşık olarak 25 yıldır her pazar genç yaşlı meraklılarını ağırlıyor.



Görsel 95. İstanbul Surları_41. Serkan (49), 15 yıldır Edirnekapı minübüs durağında surdibinde çay ocağı işletiyor.

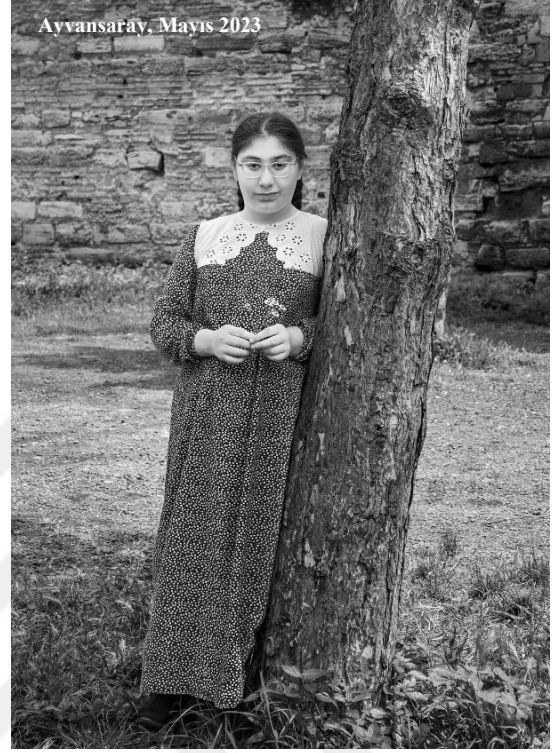


Görsel 96. İstanbul Surları_42. Erik toplayan kadın.

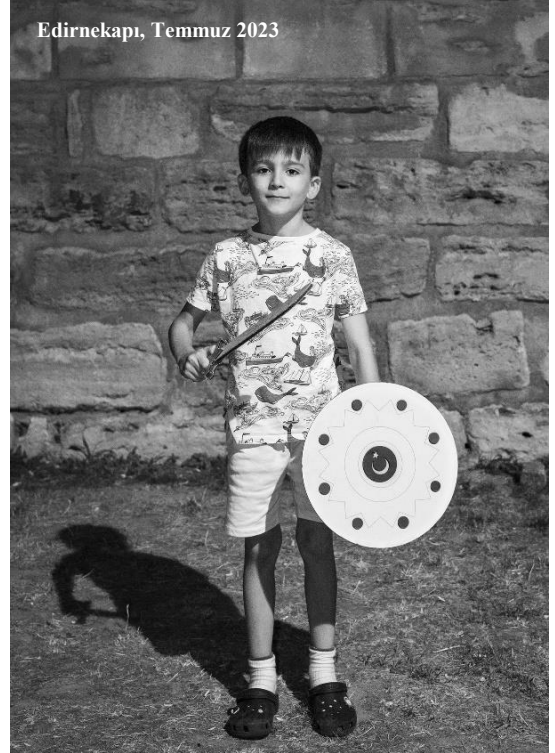
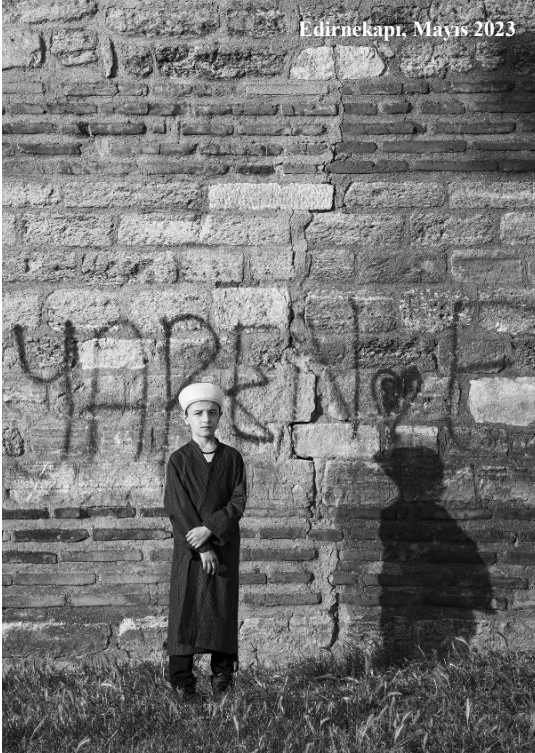


Görsel 97. İstanbul Surları_43. Kuş pazarında tespih satan adam.

4.1.3. Surlar ve Çocuklar



Görsel 98, Görsel 99, Görsel 100, Görsel 101. İstanbul Surları_44-45-46-47.





Yedikule, Kasım 2019



Edirnekapı, Şubat 2022



Edirnekapı, Mart 2023



Edirnekapı, Ekim 2019

Görsel 102, Görsel 103, Görsel 104, Görsel 105. İstanbul Surları_48-49-50-51. Çoğu noktada tehlikeli olduğu için surların üzerine çıkmak yasak; ama bu noktalar çocuklar için her zaman bir macera alanı olabiliyor. Sur bölgesinde konuştuğum orta yaşlı insanlardan hep şunu dinledim: “Çocukluğum bu kalede geçti, bu duvarların üzerinde oradan oraya geçtik durduk. İşte halen buradayız.”



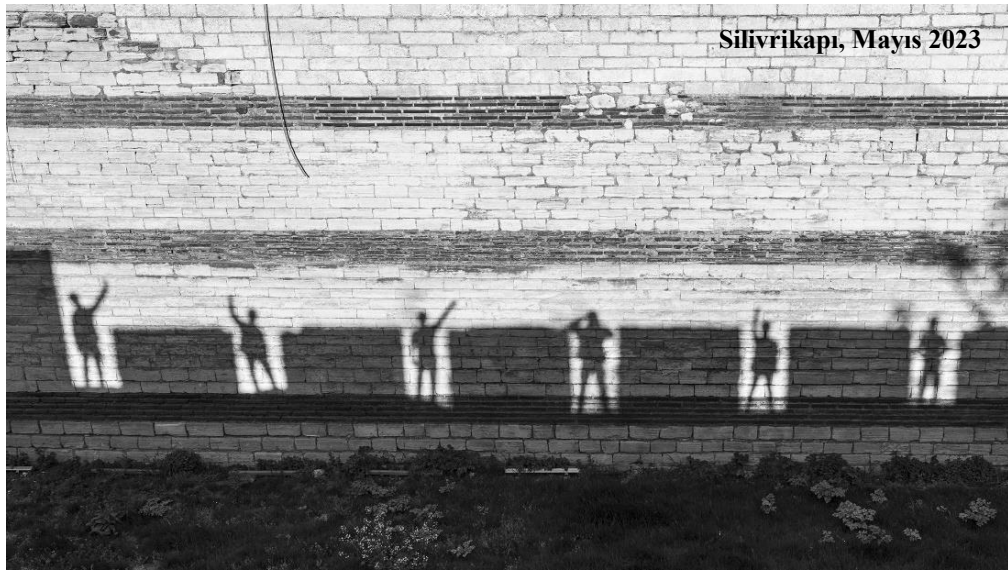
Edirnekapı, Ekim 2019

Görsel 106. İstanbul Surları_52



Görsel 107. İstanbul Surları_53. Paralarını ucu ucuna denkleştiren çocuklar, aldıkları çekirdek ve içeceklerle surlardaki en yüksek noktalardan birine çıkmıştı. İstanbul’a tepeden bakılarak muhabbet edilen bir gün olmuştu.

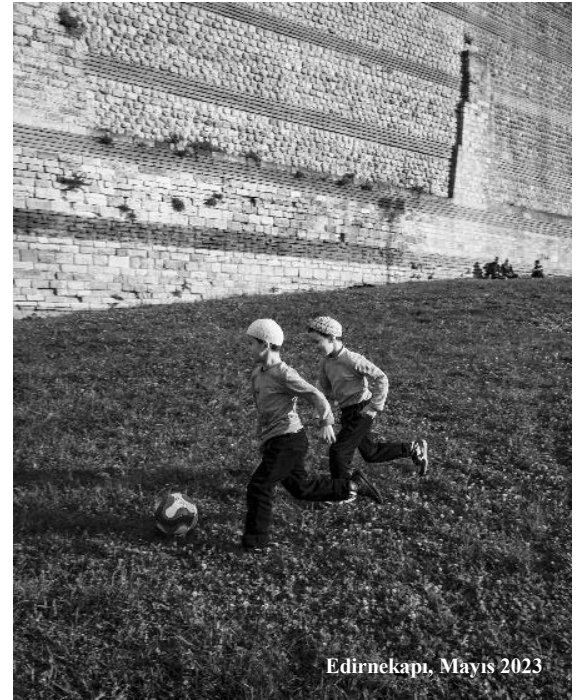
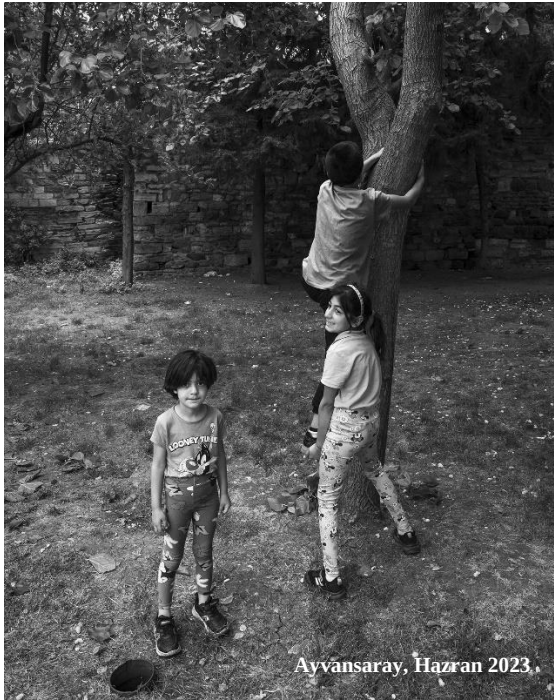
Fotoğraflarını çektiğim okul çağındaki çoğu çocuk ve genç ile iletişim kurarak surların onların gözünde ne ifade ettiğini anlamaya çalıştım. Büyük bir çoğunluğu surların kimler tarafından yapıldığını bilmiyor. Sanki surlar, şehrin doğal bir parçası olarak hep var olan bir kale idi onlar için. Öyle ki sadece çocuklar değil, bölgedeki yetişkinler de “sur” kelimesinden ziyade “kale” kelimesini kullanıyor. Onlar kaleinde doğmuştu ve kalenin tarihçesinin pek de bir önemi yoktu.



Görsel 108. İstanbul Surları_54



Görsel 109. Görsel 110, Görsel 111. İstanbul Surları_55-56-57. Özellikle yaz döneminde sur önlerindeki çimenlik bölge, çocuklar için tam bir oyun alanına dönüşüyor.





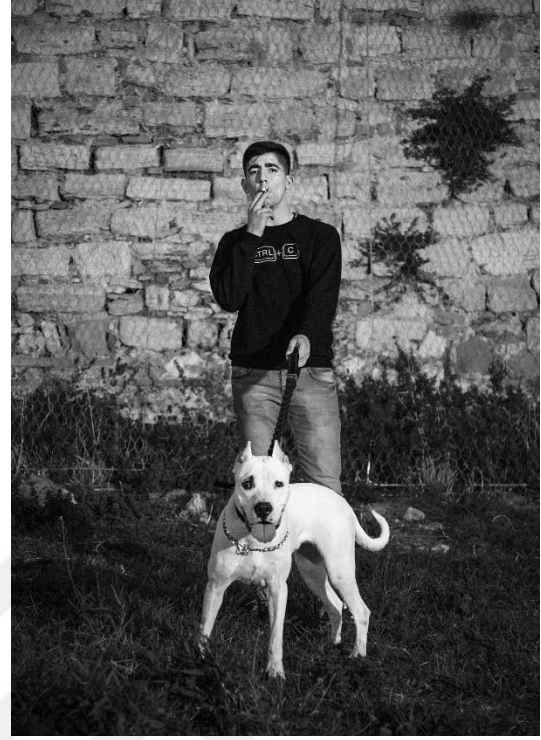
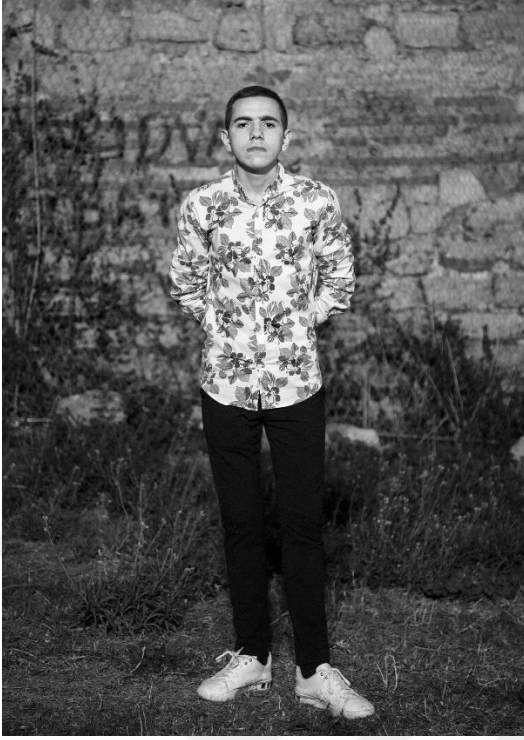
Görsel 112, Görsel 113, Görsel 114. İstanbul Surları_58-59-60. Güvercin uçurma tutkusunun, surların tepesinde de karşılık bulduğunu görmek oldukça şaşırtıcıydı. Orta okul ve lise çağındaki gençler, çıkmanın cesaret isteyeceği noktalara güvercin kümesi kondurmayı başarmıştı. Tırmanılarak zorlukla ulaşılan bu noktalara, gençler yolu göstermeseler asla ulaşamazdım. Fazla dikkat çekince İstanbul'un en güzel manzaralarından bazılarını sahip bu güvercin kümesleri ortadan kaldırıldı. Ayvansaray'da Haliç manzaralı bir kulenin üzerinde güvercin besleyen üç arkadaşın Mustafa (soldaki), okula gitmiyor ve oto tamircide çalışıyor. Liseye giden arkadaşları Üveys (ortadaki) ve Cem (sağdaki) ise okula gitmenin bir işe yaramadığını ve yaramayacağını söylüyor. Genel olarak sur bölgesi semtlerinde eğitim düzeyinin ve üniversiteye gitme oranının düşük olduğu söylenebilir.





Görsel 115, Görsel 116, Görsel 117. İstanbul Surları_61-62-63. Silivrikapılı Yağız ve arkadaşlarıyla ilk karşılaşmam Ekim 2020’de idi. Surlarda içerilere girmedikçe dışarıdan görülemeyecek bir noktada köpek besliyorlardı. Surlarda kimsenin bilmediği böylesi noktalar, çocukların vakit geçirmek için sıklıkla tercih ettikleri alanlar olabiliyor. 2020 yılında birkaç sefer yanlarına gitmiştim. Daha sonra o bölgede kentsel dönüşüm nedeniyle yıkımlar başlayınca bir daha denk gelememişim onlara. İki yıl sonra Ekim 2022’de eski mekanlarına yakın bir noktada rastlaştık. İlk başta ne ben onları tanıyabildim ne de onlar beni. Büyüme çağına oldukları için iki yıl içindeki değişimleri şaşırtıcıydı. Beni daha önce hiç çıkmadığım bir noktaya çıkardıklarında büyük bir şaşkınlık yaşamıştım. Burası, kara surlarındaki ana kapılardan biri olan Silivrikapı’nın üzeriydi ve güvercin kümesi, köpek kulübesi ve oturmak için banklar vardı. Buraya şimdiye kadar çıkmamış olmam gayet normaldi; çünkü yukarıya çıkış, demir plaka ve tel örgülerle kapalıydı. Çocukların yukarıya çıkmak için başka bir noktada kullandıkları yol adeta düz duvara tırmanmaktan farksızdı ve çok tehlikeliydi. Köpektan başka bu sefer güvercin de beslemeye başlamışlardı.





Görsel 118, Görsel 119, Görsel 120. İstanbul Surları_64-65-66. Karagümrüklü bir arkadaş grubu, içlerinden birinin doğum gününü sur dibinde mangal yaparak kutladıkları bir akşam geçirmişti.





Görsel 121. İstanbul Surları_67. Samatya sahilinde Marmara surlarından geriye kalan bütünlüklü bir parça bulunuyor. Bu parça deniz surlarının denize sıfır olarak kalan tek bölümünü oluşturuyor. Sementin gençleri akşam karanlığı çökerken biraz zaman geçirmek için burayı tercih etmiş.



Görsel 122. İstanbul Surları_68. Belli aralıklarla etkinlik alanına dönüştürülen Mermer Kule'nin önünde verilen konserde eğlenen gençler.

4.1.4. Kentsel Dönüşüm

Birkaç kuşaktır sırtı surlara yaslı yaşayan aileler, evlerinin yıkılma endişesiyle burun buruna. Fatih Belediyesi, surların etrafında yıllar içinde düzensizce gelişmiş konutları, surlara zarar veren tamirhane, imalathane gibi mekanları ortadan kaldırmayı ve buraları millet bahçesine dönüştürmeyi planlıyor. Suriçinde yıkımlar 2020 yılında başladı ve bazı noktalarda yıkımlar tamamlanırken bazı noktalarda mülk sahipleriyle olan anlaşmazlıklar uzadığı için henüz tamamlanabilmiş değil. Zamanında bu tür yapılaşmalara müsaade edilmesinin yarattığı problemin çözümü ise sancısız olamayacak. Hayatları birkaç kuşaktır suriçinde geçen kimi aileler, kendilerine kentin dışı sayılabilecek noktalarda yaşam alanı sunulmasından ya da yeterli miktarda ödemenin yapılmamasından dolayı şikayetçi. Başakşehir Kayabaşı'ndaki yeni konutlara yönlendirilen aileler için mahalle kültürü onların kimliklerinin bir parçası ve bundan kopmak istemiyorlar.



Görsel 123. İstanbul Surları_69. Mevlanakapı'da karların örttüğü alanda yakın zamana kadar var olan evler, Fatih Belediyesi'nin park projesi kapsamında yıkıldı ve sur hattı ortaya çıktı. Burayı bütünlüklü bir şekilde görebilmek önceden mümkün değildi.



Görsel 124. İstanbul Surları_70. Sura bitişik yapılar aşama aşama yıkılmakta. Süreçten memnun olmayan semt sakinleri tepkilerini gösteriyor.



Görsel 125. İstanbul Surları_71. Taksi şoförlüğü yapan Haluk (50), yıkım söylentilerinin yıllardır olduğunu söylüyor. Gün boyunca trafikte yaşadığı stresi evinin çatısında güvercin uçurarak attığını belirten Haluk, “*Burası da olmasa insan delirir*” diyor.



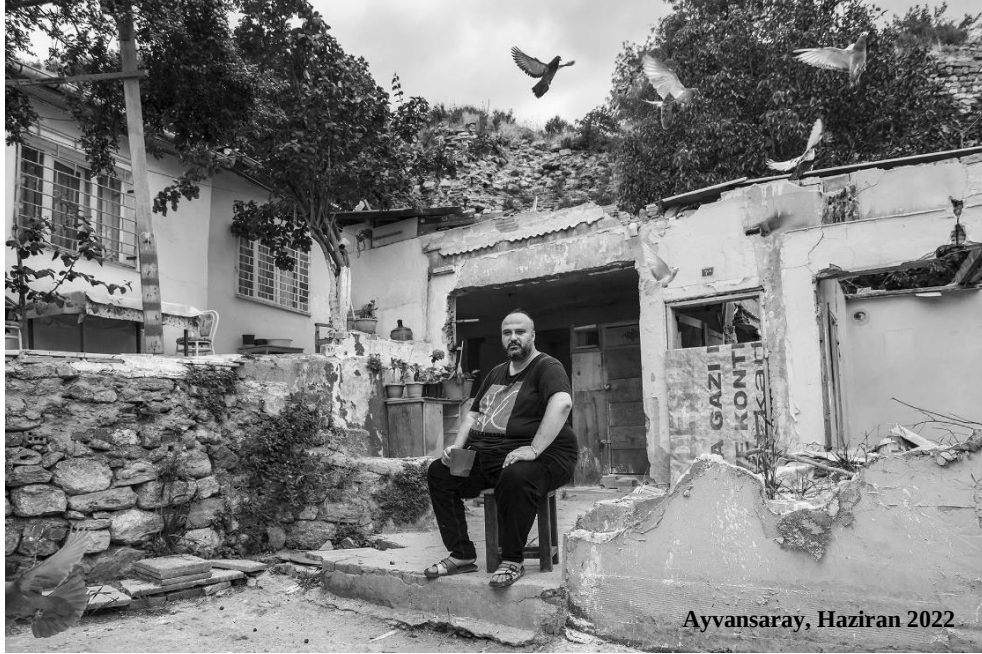
Görsel 126. İstanbul Surları_72. Yıkımına yeni başlanmış bir evin odasından hayallere ve gerçeklere açıklan farklı iki pencere.

Görsel 127. İstanbul Surları_73. Fatih Belediyesi’nin sur hattı boyunca başlattığı millet bahçesi projesi kapsamında birçok yapı yıkılmakta. Bunlardan biri de Ahmet Korkmaz’ın evi. Ahmet Amca yaklaşık 50 yıldır yaşadığı evinde artık olamayacak. Kendisine ödenen para ile yeni bir ev sahibi olması ise mümkün değil. “*Memleketime, Bolu’ya döneceğim*” diyor.

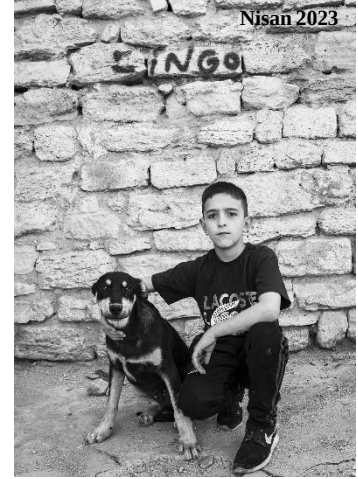


Görsel 128. İstanbul Surları_74. Yıkım sırasının henüz gelmediği evlerde yaşayan aileler, komşularıyla eskinin mahalle yaşantısını sürdürüyor. Hatice Sobacı (sağdan ikinci), “*Evlenip Güngören’e gittim ama altı yıldan sonra yine geri döndüm. İşte bu kaleyle geçti ömrümüz. İnsan büyüdüğü, güvendiği yeri nasıl bırakır? Ben apartmanda yaşayamam*” diyor.

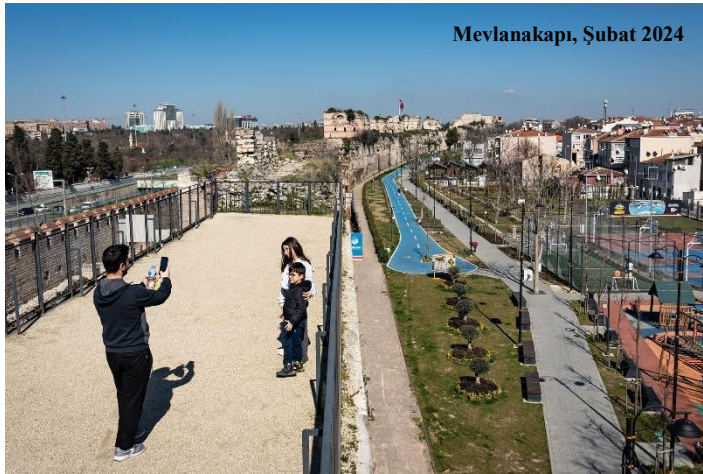
Görsel 129. İstanbul Surları_75. Düzenli bir işi olmayan Ümit (30), çocukluk yıllarının çok zorlu geçtiğini ama zaten Mevlanakapı’da çocukluğu kolay geçenin de çok az olduğunu söylüyor. Gençliğinde işlediği suçlardan dolayı sabıkası kabarık olan Ümit, son aldığı iki yıllık hapis cezasını çekmek üzere Ocak 2024’ten beri Edirne Açık Cezaevi’nde tutuklu. Bayram izninde mahalleye dönmek için gün sayıyor.



Görsel 130. İstanbul Surları_76. Evinin yarısı yıkılmış olan Serkan, şimdi bitişiğindeki baba evinde kalıyor; ancak o ev için de yıkım kapıda. Çocukluğundan beri güvercin besleyen Serkan, “35 yaşımdayım, hiç evlenmedim. Kuşlar benim çocuklarım” diyor.



Görsel 131, Görsel 132. İstanbul Surları_77-78. Yaşanan yıkımlara en çok üzülenlerden biri de Mevnanakapılı Ahmet (11). “Abi burada anılarımız geçti bizim, çocukluğumuz geçti. Mevlanakapı gidiyor yavaş yavaş” diyor. Yıkılan evlerinin kalıntıları arasında doğuran sokak köpeğinin yavrularından biriyle iyi bir ikili oldular.



Görsel 133. İstanbul Surları_79. Sur hattı boyunca olan plansız yapılaşmaların temizlenmesi hem sur dokusunun korunması hem de yaratılan alanın kamusal kullanıma kazandırılması açısından önemliydi.



Görsel 134, Görsel 135, Görsel 136, Görsel 137, Görsel 138. İstanbul Surları_80-81-82-83-84. Yıkımlardan en çok etkilenen Mevlanakapı'da üç arkadaş, yıkılan sokaklarında üç yıl boyunca her hafta sonu toplanmaya ve alışkanlıklarını sürdürmeye devam etti. Yıkımlardan geriye tek kalan bir güvercin kümesiydi. Toplanma noktası burasıydı; sohbetler burada edildi, burada eğlenildi, geçmiş burada anıldı, hüznünlendi. Sonunda kümes de yıkıldı. Son arkadaş grubu da Mevlanakapı'dan elini ayağını çekti.





Görsel 139, Görsel 140, Görsel 141, Görsel 142. İstanbul Surları_85-86-87-88

4.1.5. Geri Dönüşüm

Surlarda boş ve âtıl bırakılan çoğu alan kâğıt, plastik, metal gibi atıkların toplanıp biriktirildiği ve geri dönüşüm merkezlerine götürülmek üzere kamyonlara yüklendiği noktalar olarak kullanılıyor. Özellikle Fatih Belediyesi'nin millet bahçesi projeleri kapsamında sur hattındaki yapıların yıkıldığı noktalar, uzun süre boş bırakılınca bu noktalara geri dönüşüm işçileri yerleşmeye başladı. Bu gruplara, geçmişte de sur diplerinde rastlanıyordu; ancak 2020-24 yılları arasında hiç olmadığı kadar görünür oldular ve park yapılmak üzere yıkılan alanların peyzaj düzenlemesi başlayana kadar bu alanların geçici sahipleri onlar oldu. Bir noktada peyzaj düzenlemesi başladığında oradaki gruplar, henüz çalışmaların başlamadığı diğer noktalara dağılıyordu. Park projesi kapsamında Nisan 2024 itibarıyla tamamlanmayan çok az nokta kaldı. Öyle görünüyor ki bir yıl içerisinde sur diplerinde artık bu tür manzaralara bir daha rastlanmayacak.



Görsel 143. İstanbul Surları_89. Urfa'dan ailesiyle birlikte geldiği İstanbul'da birkaç yıl geri dönüşümde çalıştıktan sonra, 2023 yazında bir firmada kurye olarak çalışmaya başladı.



Mevlanakapı, Aralık 2022

Görsel 144. İstanbul
Surları_90

Cesur 12 yaşında, okula gitmesi gerekirken ailesinin geçimine katkı sağlamak için çekçekte çalışmak zorunda.



Mevlanakapı, Nisan 2023

Görsel 145. İstanbul
Surları_91

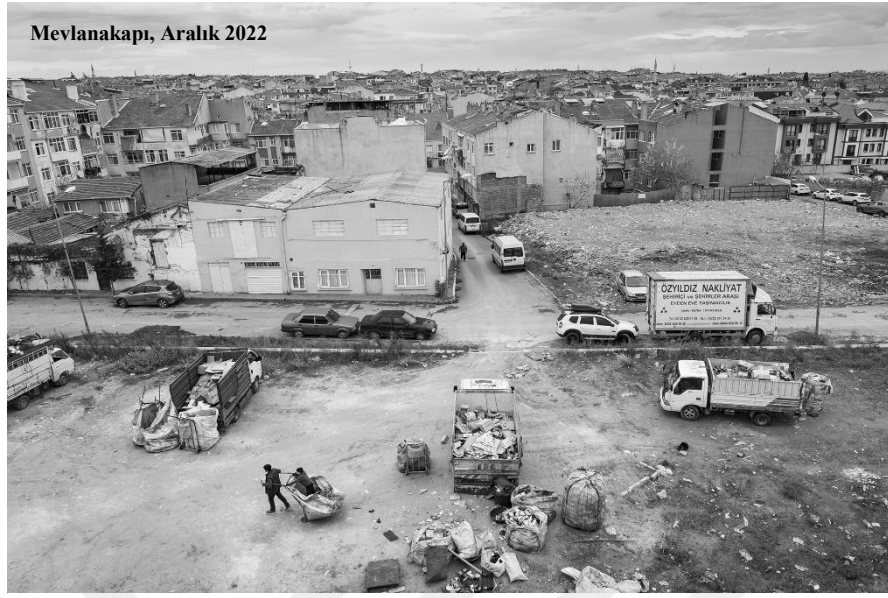
Çoğu doğu illerinden gelen aileler, Mevlanakapı ve Silivrikapı'daki mahallerde yaşıyor. İlkokul çağında olan çocuklar okula gidiyorken, yaşı daha büyük olanlar çekçekte çalışmaya başlıyor.



Mevlanakapı, Ekim 2022

Görsel 146. İstanbul
Surları_92

Karısı ve dört çocuğuyla Urfa'dan İstanbul'a gelen İzzet, eşiyle birlikte geri dönüşüm işindeler.



Görsel 147, Görsel 148, Görsel 149. İstanbul Surları_93-94-95. Suriçinin sokaklarını her gün çekçekleriyle dolaşan işçiler, şehrin atıkları arasından çıkardıkları geri dönüştürülebilir malzemeleri, zorlu ve zahmetli bir mesainin ardından surdiplerinde olan toplama noktalarına boşaltıyorlar. Ortalama 10-12 saate yayılan mesailerinde yeterli kazancı sağlayacak malzemeyi toplayabilmek için çekçeklerini dört veya beş sefer doldur boşalt yapabiliyorlar. Seferler arasında verilen molalar ise oldukça kısa. Toplanan malzemeler boşaltılırken kâğıt, plastik, metal gibi ayrılarak kilosuna göre işçiye ödemesi yapılıyor. Gün sonu bütün mal, kamyon sahibi olan saha idarecisi tarafından geri dönüşüm merkezlerine üzerine kâr konarak satılıyor.





Görsel 150. İstanbul Surları_96. On yaşında başladığı pazarcılığı 30 yıl yaptıktan sonra bıkip bırakan Şafak T., son 15 yıldır geri dönüşüm işi yapıyor. Önceden kendi deposu olan Şafak T., artan kiralardan dolayı son beş yıldır yalnız çalışıyor ve kamyonunda yaşıyor.



Görsel 151. İstanbul Surları_97. Aslen Tuncelili olan Erdost A., 93 yılında 13 yaşındayken İzmir'den kaçıp İstanbul'a geliyor ve bir daha geri dönmüyor. 13 yaşından beri Mevlanakapı'da yaşıyor ve geri dönüşüm işi yapıyor. Bir dönem aile kurduğunu, sonra dağıldığını ve çok uzun zamandır yalnız yaşadığını söylüyor.



Görsel 152, Görsel 153, Görsel 154.
İstanbul Surları_98-99-100.

Hurdaya çıkan veya çöpe atılan koltuk, yatak, dolap gibi eşyalar toplama alanlarına getirildikten sonra yakılarak içlerinden demir, bakır gibi metaller ayrıştırılıyor. Toplama alanlarında çok sık rastlanan bu uygulama, çevre kirliliği yaratmakla birlikte, kimi zaman surlara yakın noktalarda yapıldığı için sur dokusuna da zarar vermekte. Soğuk kış günlerindeyse gün sonunda biraz da olsa ısınmayı sağlıyor.

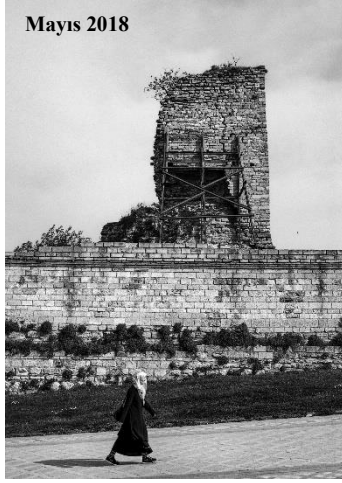


4.1.6. Tahribat ve Restorasyon

Avrupa'nın korunmuş en uzun antik dönem savunma yapısı olan İstanbul surları, asırlardır bu kentin tarihinde var olan ve günümüzde UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alan en önemli yapılardan. Tarih boyunca doğal nedenler veya insan etkileri, surların hasar görmesine veya yıkılmasına neden olmuş. Dünya Miras Alanı olarak surlar ve çevresinin günümüzde kapsamlı bir korumaya ihtiyacı olduğu açık. İlgisizlik, bilinçsizlik ya da doğal koşullar nedeniyle bu tarihi doku gün geçtikçe zarar görmeye devam etmekte. Bu mevcut koşullar altında geleceğe nasıl kalabileceği ise soru işaretleriyle dolu.

Kentin surları Osmanlı Dönemi'nde de zaman zaman kısmi onarımlar görmüş olsa da 20. yüzyıla harap bir biçimde ulaşmıştır. 1936'da hazırlanan İstanbul'un imar planında surların dışında 500 metrelik bir koruyucu yeşil alana yer verilir. Ancak kentin hızla büyümesi sonucu 1950'lerle birlikte yeni kent planlarıyla surlar büyük müdahalelere maruz kalır. Topkapı'da Vatan ve Millet caddelerinin Edirnekapı'da Fevzi Paşa Caddesi'nin açılması, Marmara kıyısına sahil yolu yapılması gibi ulaşım düzenlemeleri sonucu, kara surlarında kesintiler oluşur. Buna karşılık 1950-70 yılları arasında birkaç kulede ve yakınındaki duvarlarda onarımlar yapılır. Surlar için asıl dönüm noktası, kara surlarının 1985'te UNESCO Dünya Miras Listesi'ne alınmasıyla gerçekleşir. Bu tarihten sonra surların korunmasından sorumlu olan İBB; üniversiteler, uluslararası kurumlar, özel vakıflar gibi farklı gruplarla çeşitli çalışmalar yürütür. Bu çalışmalar, doğrusu ve yanlışıyla kimi zaman yapılan sağlamlaştırmalarla surları korumaya yönelik olurken kimi zaman da surları yeniden inşa etmek şeklinde kendini gösterir. Çoğunlukla arkeolojik alanın tarihi kimliği ve ruhuyla bağdaşmayan uygulamalar, surların özgünlüğüne zarar vermiştir.²⁵²

²⁵² Zeynep Ahunbay, Dünya Mirası İstanbul Kara Surları'nda Koruma Çalışmaları, (Erişim tarihi: 18 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/59/dunya-mirasi-istanbul-kara-surlari-nda-koruma-calismalari>



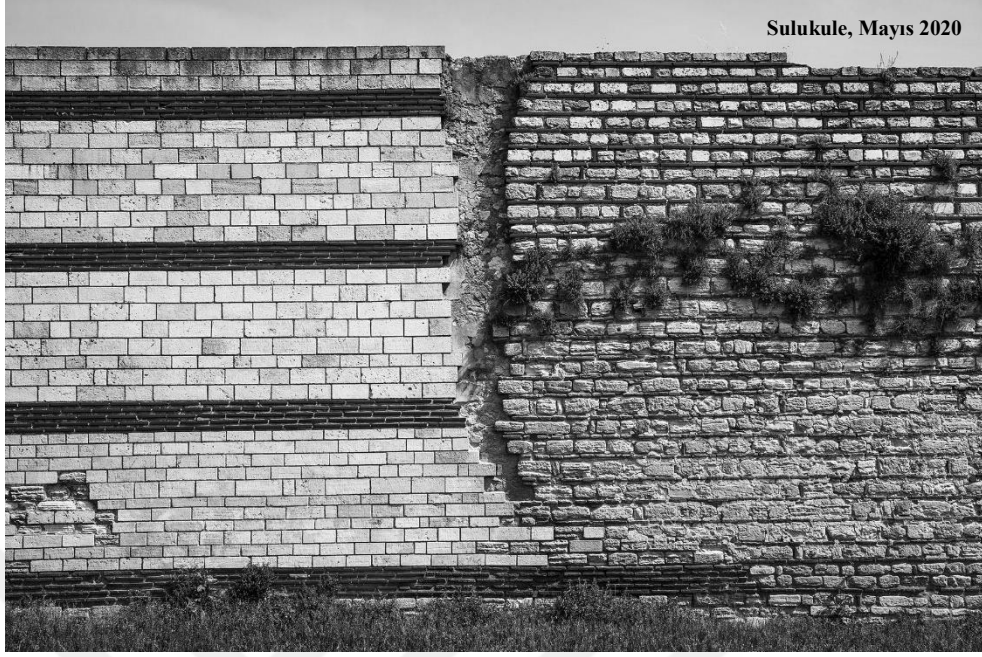
Görsel 155, Görsel 156, Görsel 157. İstanbul Surları_101-102-103. Ağır hasar görmüş ve yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya olan kimi kulelerin çökmesini engellemek için destekleyici sistemler kullanılıyor. Ancak bunlar bir süre sonra yetersiz kalabiliyor. Topkapı'da ikişer yıl arayla aynı noktadan çekilmiş üç fotoğraf, surların yıpranışına dikkat çekerken geleceğine dair de düşündürücü nitelikte.



Görsel 158. İstanbul Surları_104

Görsel 159. İstanbul Surları_105

İBB Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü, kısa adıyla bilinen İBB Miras, 2020 yılında 7 km'lik kara surlarının baştan sona elden geçirilmesini amaçlayan şimdiye kadarki en kapsamlı restorasyon projesini başlattı. Amaçlanan sadece surları korumak değil, surlar ve çevresini bir arkeoloji parkına çevirerek sosyal yaşama ve turizme açmak. Restorasyon çalışmalarının en yoğun olduğu Belgradkapı'dan bir görünüm (bkz. Görsel 158). Sadece ön cephesi yarı yıkık bir şekilde günümüze ulaşabilmiş bir kule (bkz. Görsel 159). Buna benzer ağır hasarlı yıkılma tehlikesi taşıyan kuleler için güvenlik önlemlerinin artırılması gerekiyor. Yaşanan yıkılmalar hem surlara hem de çevreye zarar vermekte, ayrıca yaralanma ve ölümlere de sebep olmakta. 2023 yılında yoğun yağışların ardından Silivrikapı'da çöken surların altında kalan bir vatandaş yaşamını yitirdi.



Görsel 160. İstanbul Surları_106. Surların 1985’te UNESCO Dünya Miras Listesi’ne alınmasından sonra 92-94 yılları arasında yapılan restorasyon çalışmasından bir örnek. Buna benzer özgün malzeme ve teknikler kullanılmadan yapılan niteliksiz ve denetimsiz restorasyon çalışmaları, çeşitli noktalarda surların özgünlüğüne zarar vermiş.



Görsel 161. İstanbul Surları_107. İBB Miras’ın 2020 yılında başlattığı restorasyon çalışmaları, ilk olarak yıkılma tehlikesindeki acil müdahale gerektiren kulelerin güvenliğini sağlamaya yönelik oldu.

Görsel 162, Görsel 163, Görsel 164, Görsel 165. İstanbul Surları_108-109-110-111. Kara surları restorasyonu toplam altı etaptan oluşuyor. Çalışmalarda ilk tamamlanan etap, Mevlanakapı Kara Surları Ziyaretçi Merkezi oldu ve 15 Eylül 2022 günü düzenlenen etkinlikle açıldı.





Görsel 166. İstanbul Surları_112. Edirnekapı’da bulunan Tekfur Sarayı’nı çevreleyen duvarlara ve devamında uzanan surlara bitişik olarak yapılmış otopark yıkıldı; ancak oluşan zararın izleri duvarlarda okunuyor ve burası halen restore edilmeyi bekliyor.

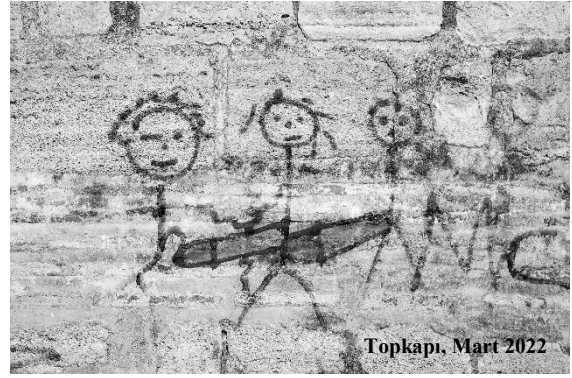
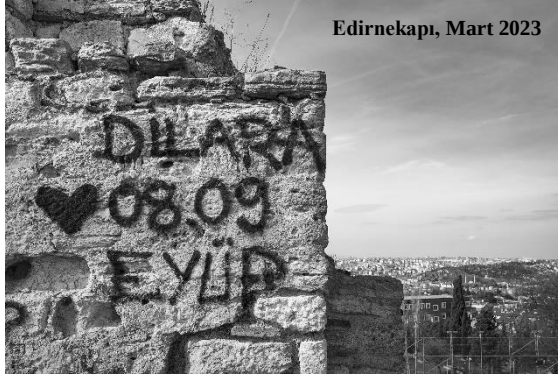


Görsel 167, Görsel 168. İstanbul Surları_113-114



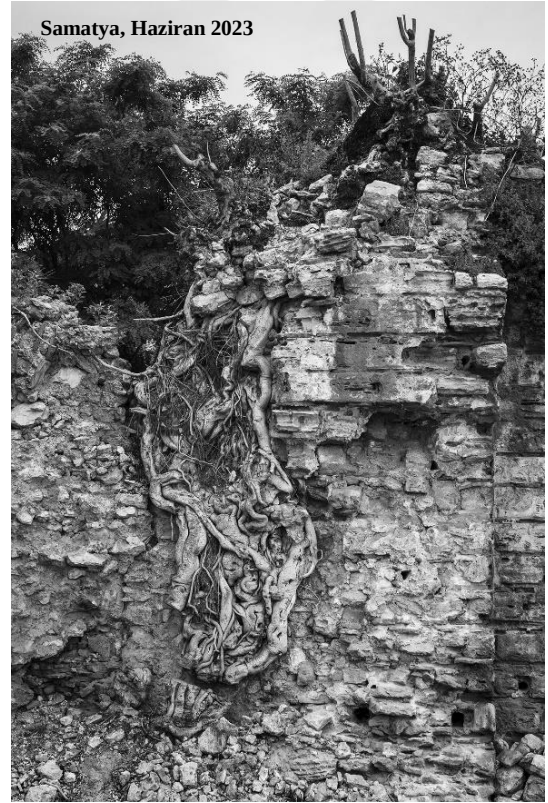
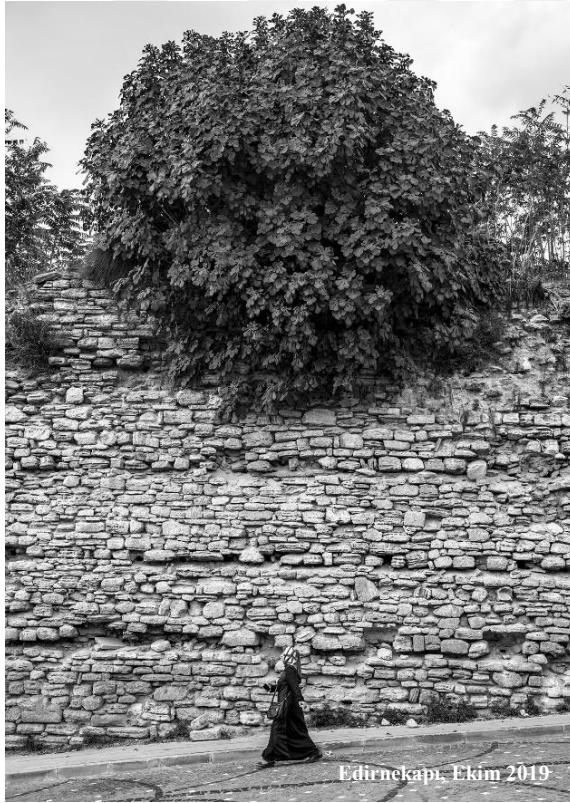
1988 yılındaki sur restorasyonu çalışmalarında keşfedilen Silivrikapı Hipojesi’nin Bizans Dönemi’ne ait bir aile mezarı olduğu düşünülüyor. MS 4. ya da 5. yüzyıla tarihlendirilen bu yeraltı mezarında bulunan beş lahit üzerinde Tevrat ve İncil’de geçen konuların işlendiği kabartma levhalar yer alıyor. Uzun süre kaderine terk edilen ve lahitlerdeki kabartmalar kaçırılan hipoje, İBB Miras’ın kara surları restorasyonu çalışmaları çerçevesinde restore edilerek 2022 yılında ziyarete açıldı.

Hipojenin bulunduğu alana 2021 yılında girdiğimde harap haldeydi. İçine girmek istediğimde içeriden bir evsiz çıktı, bir diğerini ise arkada uyurken görebiliyordum. Hipojenin içerisinde yatıp kalkan ve o alanda takılan insanlardan türlü türlü hikayeler dinledim. Alkoliklerin ve kumarbazların takıldığı, evsizlerin sığındığı, uyuşturucu kullananların saklandığı, işkencelerin yapıldığı, narkotik baskınlarının olduğu onlarca hikayeydi bunlar. Bu fotoğraflar, İBB Miras hipojeyi restore etmeden önce anlatılan hikayelerin sonuydu.



Görsel 169, Görsel 170. İstanbul Surları_115-116

Surların uğramış olduğu tahribat kimi zaman depremler, yağışlar gibi doğal nedenlerle olabildiği gibi kimi zaman da ilgisizlik, bilinçsizlik gibi nedenlerle olabiliyor. Surlara yazılama-karalama yapılması ne yazık ki çok sık rastlanan bir durum (bkz. Görsel 169-170). Sur alanının büyük çoğunluğunda karşılaşılan yabani bitki örtüsü ise kök salarak taşların düşmesine hatta duvarın yıkılmasına neden olabiliyor (bkz. Görsel 171-172). Kontrolsüzce yayılan bu bitki örtüsünün düzenli olarak temizlenmesi sur dokusunun korunması için önem arz ediyor.



Görsel 171, Görsel 172. İstanbul Surları_117-118

4.1.7. Sur Bostanları

Mevlanakapı ve Yedikule arasında uzanan tarihi sur bostanları, İstanbul'un en eski ve bilindik kentsel tarım alanlarından. Bizans döneminde de faal olduğu bilinen bostanlar, günümüzde İBB tarafından yakın çevrede yaşayan üreticilere kiralanıyor. İstanbul'daki kentsel peyzajın ve tarımın önemli parçası olan bostanlar, kaldırılması yönündeki planlarla ne yazık ki son yıllarda sık sık gündeme geliyor. Oysa ki kara surları hattında sur yapısının en bütünlüklü görülebildiği bölümler, bostanların yaygın olduğu noktalar. Bostanların varlığı, surların korunaklı bir şekilde geleceğe kalabilmesi yönünde bir işlevselliğe de sahip. Bu alanlarda yapılaşmanın olmaması ve üreticilerin varlığı ile bostan alanlarının keyfi ve yasa dışı kullanımlar karşısında denetimli hale gelişi, surların zarar görmemesi ve özgün yapısının korunmasına da katkı sağlıyor.



Görsel 173. İstanbul Surları_119. Mevlanakapı'dan Topkapı yönüne doğru uzanan surlar ve önlerindeki bostanlardan bir panorama.



Görsel 174. İstanbul Surları_120. Kara Surları, surların etrafındaki tarihi bostanlarla beraber bir kentsel tarım miras alanı oluşturmaktadır.



Görsel 175, Görsel 176. İstanbul Surları_121-122. Kıvırcık, roka, marul, maydanoz, semizotu, soğan, nane gibi türlü türlü ürünün yetiştirildiği bostanların, çok büyük bir çoğunluğu Kastamonulu aileler tarafından işletiliyor. Toplanan ürünler, kimi zaman kendileri tarafından çeşitli semt pazarlarında satılırken kimi zaman da toptancılara satılarak elden çıkarılıyor. Bazen de yetiştirilen ürünler, taze taze ilk elden bostan önlerinde sergilenerek satılıyor.





Görsel 177. İstanbul Surları_123. Rokaların ekimi bittikten sonra toprak çığnenerek sıkılaştırılıyor.



Görsel 178. İstanbul Surları_124. Bostanlardaki ürünlerin sulaması için çeşitli noktalarda bulunan kuyulardan yararlanılıyor.



Görsel 179. İstanbul Surları_125. Toplanan ürünler, kasalara konuyor ve sur dışındaki kamyonlara yüklenerek dağıtımı yapılıyor.



Görsel 180, Görsel 181. İstanbul Surları_126-127. 3 bin metrekairelik bostanında çalışan Kadir Kaplan (59), “Kıvırcık, roka, semizotu, maydanoz, ne ararsan ekiyorum” diyor (üstte). Çocuk yaşta Kastamonu’dan İstanbul’a gelen ve önceleri surlarda yatıp kalkan Kaplan, “*Sonra dayımın bostanında amele oldum, 40 yıldır da bu işi yapıyorum*” diyor. Yıllardır bostanını gübreliyor, toprağı sürüyor, kendi ürünlerinden aldığı tohumları kullanıyor. “*Burada bahçıvanlık yapmak öğretmenliktir. Okullar buraya öğrencilerini getirir, tarımı gösterir*” diyor. Kadir Kaplan’ın torunu Harun (11), yaz tatili boyunca ailesine hem ürün toplamada yardım ediyor hem de bostan önüne kurdukları tezgahta satış yapıyor (altta).





Görsel 182, Görsel 183, Görsel 184, Görsel 185. İstanbul Surları_128-129-130-131. Tarihi bostanlarda üretim devam ederken şehir, sur dışında yeni inşaatlarla büyümeye devam ediyor.



Görsel 186. İstanbul Surları_132

İstanbul kara surlarının kimliğinin bir parçası olan ve kültürel miras olarak değerlendirilen bostanların bir bölümü İBB'nin Aralık 2022'de başlattığı Belgradkapi Ziyaretçi Merkezi projesi kapsamında ortadan kaldırıldı (bkz. Görsel 186). İBB, 2020 yılında başlattığı sur restorasyonlarında başarılı çalışmalar gerçekleştirmekle birlikte ziyaretçi merkezi projesinin bostan alanlarını içine alan bölümleri ise tartışmalara yol açtı. İstanbul'un ekolojik sistemi içerisinde de önemli yeri olan bostanların taşıdığı hafızanın silinmek istenmesine karşı sivil toplum kuruluşları tarafından protestolar düzenlendi. Bunlardan birinde Yedikule Bostanları'nda eylem için bir araya gelen gruba rehberlik eden tarihçi Prof. Dr. Cemal Kafadar, bostanların muhakkak korunması gerektiğine dikkat çekti: “*Bostanlarıyla surları bir arada yaşatan İstanbul gibi bir şehir olmamıştır. İstanbul bu muazzam tecrübesiyle bütün dünyaya örnek olacağına onu yok etmekte. Toprak arşivdir. Emekle bilgiyle zanaatle işlenmiş bir toprak hafriyat değildir.*”²⁵³ (bkz. Görsel 187). Ne tuhaftır ki sur dokusunu korumayı temel aldığını söyleyen İBB tarafından çalışmalar sırasında çıkarılan hafriyat, surların üzerine yığılarak bu tarihi dokuya zarar verildi (bkz. Görsel 188-189). Yok edilen bostan alanları için, Şubat 2024'te Belgradkapi

²⁵³ bianet, Tarihçi Cemal Kafadar'dan Yedikule Bostanları'nda açık ders, (Erişim tarihi: 18.03.2024), <https://bianet.org/haber/tarihci-cemal-kafadar-dan-yedikule-bostanlari-nda-acik-ders-272769>

Ziyaretçi Merkezi'nin açılışında İBB yetkilileri tarafından yapılan “*önceden suç mahali ve çöp yığını olduğu*” yönündeki manipülatif söylemler, bu bölgede geçimini sağlayan bostancılar için utanç vericidir.



Görsel 187. İstanbul Surları_133



Görsel 188. İstanbul Surları_134



Görsel 189. İstanbul Surları_135

4.1.8. Sur Dibi Sakinleri

Kâğıt üzerinde surlar ve çevresi, kentsel ve kültürel peyzaj düzenlemeleri sonucunda gezi ve dinlenme amaçlı turistik park bölgesi olarak tanımlanabilir; ancak tanımlanmamış olan bölgesi de hayli fazladır. Bu bölge, büyük bir çoğunlukla çevresindeki semt sakinlerinin gününbirlik uğrak yeridir. Bununla birlikte kimileri için surlar gelip geçilen bir gezi güzergahı iken kimileri içinse gizlenme, korunma, barınma gibi amaçlarla kalıcı mekanlara dönüşebilmektedir. Bazen de yasadışı kullanımlar için kısa süreli işgallere uğrayan belirsiz mekanlar olarak karşımıza çıkar. Surlar, bu tür farklı amaçlarla kullanılması nedeniyle zamanla kötü bir şöhrete de sahip olmuştur. Birçok kişi tarafından buralar “gidilmemesi gereken tekinsiz yerler” olarak görülür. Özellikle akşam vakitleri surlar, kalıcı sakinlerinin veya işgalcilerin orada sürüp gitmekte olan yaşamlarıyla bambaşka bir karaktere bürünür. Surlar, tarihi ve kültürel değerleriyle salt turistik bir alan ya da yeşil alanlarıyla salt bir park alanı değil, barındırdığı birçok farklı grupta başka işlevleri de olan karmaşık bir alandır.

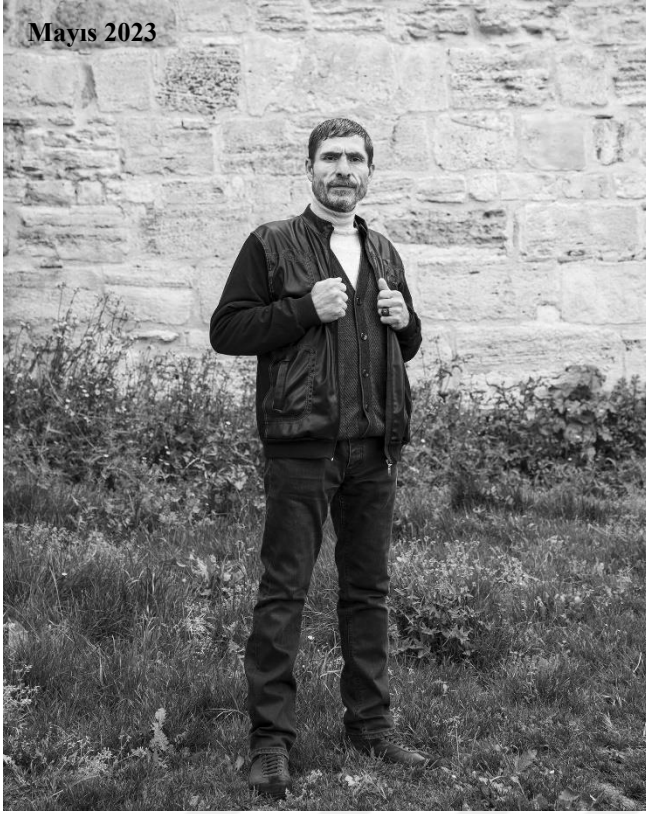


Görsel 190. İstanbul Surları_136. Topkapı surlarının Mihrimah Sultan Camisi'nin olduğu Edirnekapı'ya kadar uzanışları ve en sonda şehrin yeni yüzü olan gökdelenler görülebiliyor olsa da sur dibinin sakinleri için oldukça uzaktaki hızlı bir hayatın parçaları onlar. Sur dipleri ise onlara zamanın sanki hep aynı kaldığı, rahatsız edilmeyecekleri köşeler sunuyor.



Görsel 191, Görsel 192. İstanbul Surları_137-138. Surlarda bazı noktalar, alkollü sohbet ortamları için çevre semtlerde yaşayanların tercihi olmuş durumda. Daha uzak ilçelerden arkadaşlarının yanına gelenler de yok değil. Topkapı surlarının önü, bu anlamda popüler noktalardan biri. Kadınlar ve kız çocuklarına, genellikle aile olarak piknik yapılabilen alanlarda rastlanır. Sur çevresi alanları, son zamanlarda değişimler yaşanmaya başlasa da çoğunlukla eril bir görünüme sahiptir. Surların dışarıdan görünür ve görünür olmayan her alanında erkek egemen bir düzen söz konusudur.





Edirnekapı'nın alkol ortamının müdavimlerinden Sulukuleli Gaffur, namıdiğer Gafo, ilkokulu dahi okuyamamış. Çocukken at arabasıyla suriçinde talaş satıyor; en çok da Kazlıçeme'deki deri fabrikalarına. Askerlikten sonra hapse düşüyor. Zonguldak hapishanesinde iken ilkokul diploması alıyor. Çok kötü günleri olduğunu, kötü şeyler yaşadığını söylüyor. Delikanlılık ve sonrasındaki yıllarında Sulukule'de fedailik yapıyor. *'Bizim yaşantımız çok farklıydı. Kişiliğimden hiç ödün vermedim. Kibarlıksa kibarlık, psikopatlıksa psikopatlık, ortamına göre adamına göre muamele.'* diyerek racon atmaya devam ediyor.

Görsel 193. İstanbul Surları_139. Gençliğinde bir dönem Vefa'da kalecilik yapmış ama dikkafahlığı yüzünden futbola devam edememiş ve bundan dolayı pişmanlığı var, *"harcadık kendimizi"* diyor. Son dönemlerde uzun bir süre yine hapisteymiş, çıkalı henüz bir yıl olmamış. *"Sen abini bir tanısan hey yavrum hey!"* Beni bana sorma, sor başkaları anlatsın diyen Gafo, Aralık 2023'te adam yaralamaktan yine hapse düştü.



Görsel 194, Görsel 195. İstanbul Surları_140-141. Pandemi dönemi olsa da bir araya gelip içme alışkanlıklarından vazgeçmemişlerdi.



Görsel 196. İstanbul Surları_142. Sulukuleli Erkan, namıdiğer Ölü: “*Bu kalede büyüdük işte! Bu kalenin içinde büyüdüm ben, bu kalede de ölücez a... koyayım. Al işte, hep içiyoruz. Çocukken aşağıda ağacın altında cigara içerdik. Şimdi Sulukule olsa bizim burada ne işimiz var? Burada sen bizi sahte alkolle ne göreceksin, tıraş bu! O zaman rakı para değildi ki viski para değildi ki. Bira 75 kuruştı, ekmek 15 kuruştı ekmek!*”

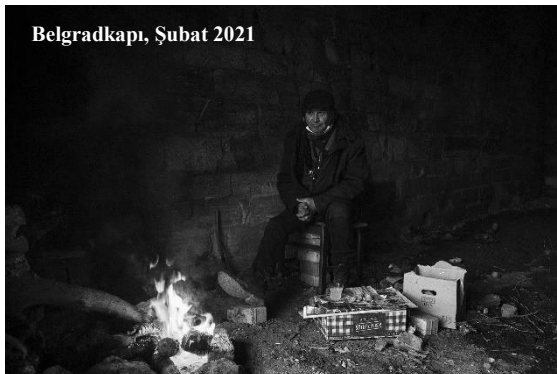


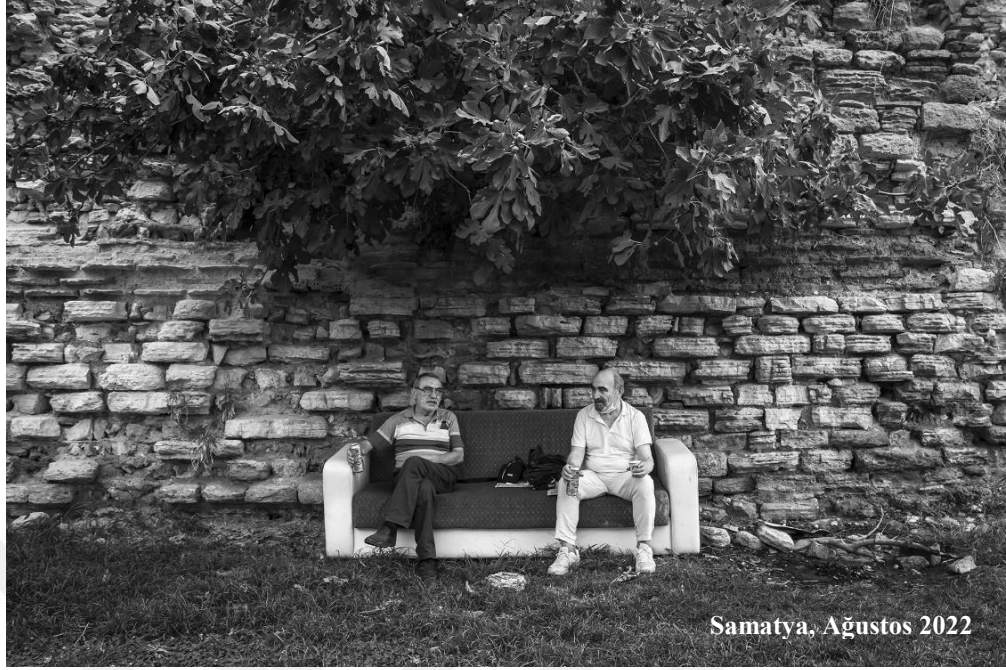
Görsel 197. İstanbul Surları_143. Sur bölgesinde hazır şarap ve bira tüketimi ile yapma votka ve rakı tüketimi hemen hemen yarı yarıya. Birahane, meyhane gibi mekanlar onlar için lüks ve kısıtlayıcı iken sur bölgesinde özgürce davranabiliyorlar. İmkânı olanlar hazır içki alırken, imkânı olmayanlar için her noktada sahte içki satışı mevcut.



Görsel 198, Görsel 199, Görsel 200, Görsel 201, Görsel 202. İstanbul Surları_144-145-146-147-148

Sur bölgesi, yaz döneminde olduğu kadar olmasa da kış mevsiminde de müdavimlerini ağırlamaya devam ediyor. Soğuk veya yağmurlu havalarda araba ve kule içleri daha çok tercih ediliyor. Sur diplerinde takılmak için gelen grupların yaktığı ateşler, duvarlarda duman isleri bırakıyor. Alkole eşlik eden mezeler ise çoğunlukla mandalina, elma, üzüm oluyor.





Görsel 203. İstanbul Surları_149. Sur dibine atılmış bir kanepede bira eşliğinde bol küfürlü bir seçim sohbeti yapan iki arkadaş, “*bu rahatlığı evde bulamazsın*” diyor.



Görsel 204. İstanbul Surları_150. Alkol ortamlarında çoğunlukla orta yaş ve üzeri kişiler olmakla birlikte daha genç yaşlarda olan arkadaş gruplarını da görmek mümkün. Siirt’ten iş için İstanbul’a gelen üç arkadaş, Yenikapı’da bir inşaatta çalışıyor.



Görsel 205, Görsel 206, Görsel 207. İstanbul Surları_151-152-153. Takılmak için çoğu zaman sur önlerindeki alanlar tercih edilirken, bazen de yalnız kalmak için daha تنها olan surların arka tarafları veya surların üstleri tercih edilebiliyor.



Görsel 208, Görsel 209. İstanbul Surları_154-155. Trans bir birey, ilk kez tanıştığı alkol alan gruba bütün akşam şarkılarıyla eşlik etti. Gruptan birinin söylediği sözler ise şunlar oldu: “Biz buyuz! Bizi seven sever, sevmeyen sevmesin.”



Topkapı, Kasım 2020



Görsel 210, Görsel 211, Görsel 212. İstanbul Surları_156-157-158

4.1.9. Surlara Sığınmak

Surlar halen sığınılacak bir alan olarak kimileri için savunma işlevini sürdürüyor. Bazen bir kulenin içinde, bazen bir hendek köprüsünün altında, bazen de duvarların aralarındaki köşe noktalarda evsizlere rastlanıyor. Çoğunlukla yere atılan kartonların veya tahtaların üzerine serilen halı, yorgan, battaniye gibi parçalar onlara yatak oluyorken bazen de hurdadan bulunan bir kanepa veya temin edilen bir çadır, yatak olabiliyor. Birtakım malzemelerle derme çatma kulübeler yapan da yok değil ama aslında hepsi günün sonunda başını taşa yaslıyor. Onlar suru değil taş bilyor. Hepsinin bambaşka bir hikayesi var. Hayat bir şekilde onları buralara sürüklemiş durumda. Henüz birkaç aydır orada olan da var, yıllardır orada yaşayan da.



Görsel 213. İstanbul Surları_159. Yaşamını burada geçiren bir sur sakini, pandemi döneminde saçlarını da burada kestiriyor.



Samatya, Haziran 2023



Samatya, Haziran 2023



Edirnekapi, Ağustos 2020

Görsel 214, Görsel 215, Görsel 216. İstanbul Surları_160-161-162.



Görsel 217, Görsel 218. İstanbul Surları_163-164. Ali ve Muhammed, birbirlerine komşu çadırlarda yaşıyordu. Muhammed (üstte), önceden bir kulenin içinde yatıyordu; ama gece uyurken üzerine taşlar düştüğü için çadıra geçmişti. İkisi de çekçekle atık topluyordu. Ali (altta), daha çok kâğıt ve plastik toplarken Muhammed bakır demir gibi hurdaları topluyordu. Ali şimdilerde nerede bilmiyorum, köpeği Karaburun da gözüküyor artık. Muhammed ise çadır komşusu Ali'yi bıçakla yaralamaktan dolayı hapse girmişti, çıktı mı bilmiyorum. Şimdilerde onların kaldığı noktalarda başka evsizler kalıyor.



Görsel 219. İstanbul Surları_165. Kendimi Yeşilçam’da bir film setinde gibi hissetmişim; ama öyle değildi. Gerçekti ve bu kule bir süreliğine de olsa onundu: “*En eski arkadaşlarım 700 yıllık; ama siz göremezsiniz.*” diyor.



Görsel 220. İstanbul Surları_166. Uyandıktan sonra çantasını ve poşetini surdibindeki çalılıkların arasına bırakacak ve o günü çıkarabilmek için kalabalıkların arasına karışacak.



Görsel 221, Görsel 222. İstanbul Surları_167-168. Sulukuleli Ata: “*Babam akrobattı, ben akrobattım. Babam telde yürürdü, ben omuzundaydım. Takla atardık makla atardık, şimdi yolda yürüyemiyoruz o ayrı. Bu da bir kader. Babam telde bisiklet üstünde, ben aşağıda, beni iple yukarı çekerdi, omzuna alırdı, bisikletle bir ileri bir geri... Yer toprak, ağ mağ yok. Bir kere düştüm telden, ayaklarım sakat kaldı, annem babamdan ayrıldı. Babam gaddardı rahmetli. Bir de üvey babam vardı benim, üvey babam nasıl biliyor musun adam gibi adamdı, adam gibi adamdı. Bana babalık yaptı. Toprağı bol mekânı cennet olsun.*”

Üvey babasından bahsederken gözleri dolan doğma büyüme Sulukuleli olan Ata ağabey, bir kızı olduğunu, o lise çağındayken eşiyle ayrıldıklarını, hatanın kendisinde olduğunu söylüyor ve pişmanlığını dile getiriyor. Sokağa nasıl düştüğünü anlatmıyor ama o ayrılıktan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmamış hayatında.



Görsel 223, Görsel 224. İstanbul Surları_169-170. Kısa bir dönem Darülaceze’de kalsa da orada rahat edemediğini, yalnız kalmak istediğini belirten Ata ağabeyi ilk kez 2021 yılında Darülaceze’den çıktığı dönemde tanıdım. Üstü başı gayet temiz, sağlığı yerindeydi. Edirnekapı’da kapıya çok yakın dampsız, harabe bir evde yatıp kalkıyordu. Her gün surların önünde eski Sulukuleli arkadaşlarıyla zaman geçirirdi. Genellikle Edirnekapı’nın çevresinde mendil satar, yeterli para biriktiğindeyse sahte alkolünü alıp günün bitmesini beklerdi. İki yılda gözle görülür şekilde sağlığını yitirdi. 2023 yazında artık ölümünü bekler gibiydi. Ölümünden önceki son üç gün kaldığı evden hiç çıkmamıştı. En yakın arkadaşlarından olan Nazım abi, belediyenin dağıttığı sabah yemeğini götürürken onu yatağında ölü olarak buldu. Ölüsü morga kaldırılırken polis tarafından kızı aranıp haber verildi; ancak kızı görmeyi ve ilgilenmeyi reddetti.



Görsel 225, Görsel 226. İstanbul Surları_171-172. Silivrikapılı Atilla, 50 yıldır bu semtte yaşıyor, bunun son 20 yılı sokaklarda geçiyor. Onu ilk tanıdığımda ikametgahı Silivrikapı hendek köprüsünün altıydı. *“Benim hikayemi yanlış yazma, seni bulurum. Beni şarapçı diye yazma”* diyor. Sen ne anlattırsan onu yazacağım diyorum. Kesik pet şişesinde rakı ikram ediyor. Atilla, sabah uyandıktan sonra akşam yatana kadar sahte alkol içiyor, alkol bulamadığında ise kolonya. Başka türlü sokakta kalamazsın diyor, düşünürsen olmaz, kafan güzel olacak, yoksa uyuyamazsın diyor.





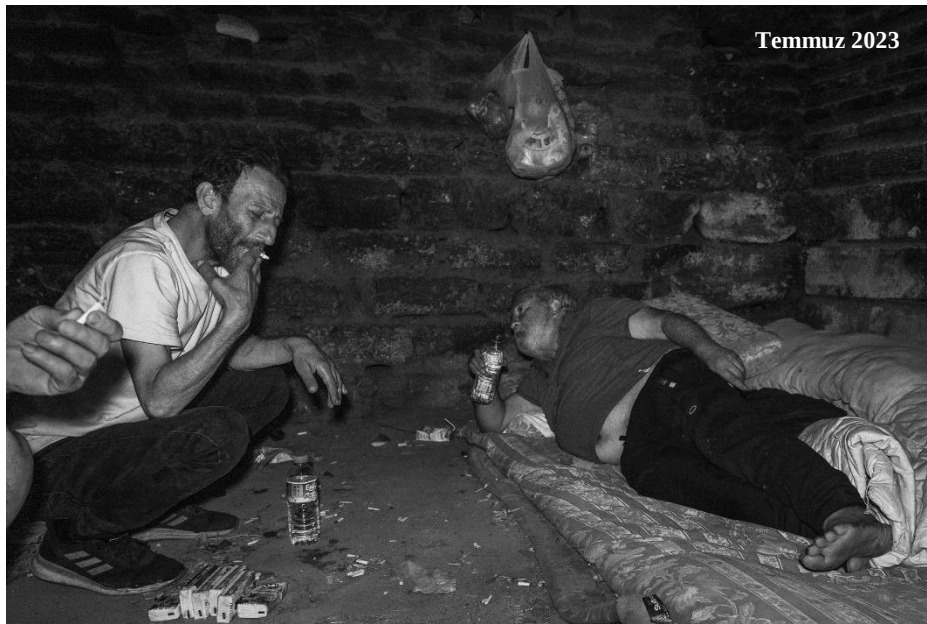
Görsel 227, Görsel 228, Görsel 229, Görsel 230, Görsel 231. İstanbul Surları_173-174-175-176-177.

Bir abisi bir de ablası olan Atilla, ablasıyla konuşmuyor, abisi ise bu semtte oturuyor ve ara ara Atilla'yı ziyarete geliyor. Atilla, çok hasta olduğunda abisinde kalmaya gittiği oluyor ama iyileşir iyileşmez kendini sokağa atıyor. “Ben artık evde yaşayamam” diyor, imkânı olsa da istemeyeceğini, sokakta istediği yerde yatıp kalkmanın özgürlük olduğunu söylüyor. Bostancıların şikâyeti üzerine belediye ekipleri tarafından Mayıs 2023'te köprü altından çıkartılmıştı. Şimdilerde surların arasındaki bir oyukta kalıyor.





Görsel 232, Görsel 233. İstanbul Surları_178-179. Silivrikapı doğumlu Ahmet D. (67) ile karşılaştığımda “*Youtube’da 900 bin takipçim var, ‘sokakta yatan koyu CHP’li adam’ yaz, gör*” demişti. Videoyu birlikte izledik, “*Allah cumhurbaşkanımızı başımızdan eksik etmesin*” diyor. “*Şimdi enflasyonun gerçek nedenlerini açıklayacağım, kaydet youtube’a koy*” diyerek sözüne devam ediyor. Bir milyon takipçiye ulaştığında para kazanacağını düşünüyordu. Ahmet D., İstanbul Menkul Kıymetler Borsası’na bağlı aracı bir kurumda kasa yetkilisi olarak uzun yıllar çalışmış. 92’de eşi vefat edince 10 yaşındaki oğluyla yalnız kalıyor ve kendini alkole veriyor, işinden istifa ediyor. 2000’lerin ortalarında bütün mal varlığını kaybettikten sonra sokağa düşüyor.





Görsel 234. İstanbul Surları_180



Görsel 235. İstanbul Surları_181

Ahmet D.: “Sokakta yatıyorum, evim barkım yok, polis dokunmaz, garibanım be abi, halimizi görüyorlar. Arkadaşlar gelir, gece gündüz boş kalmaz ki. Semtin arkadaşları gelir bira içerler, ondan sonra çekip giderler. Ben de şarap içerdim önceleri, o zaman ucuzdu. Sokaktayım ama Allah’ıma şükürler olsun. Yapma votkamı aldım. Bunu burada bir arkadaş satıyor, yapımı şu; bir kilo eczaneden etil alkol, 4 tane kesme şeker, durumuna göre su. 6 tane 50’lik şişe çıkıyor, 30 liraya alıyoruz. İçelim ulan, bir tane al be!” (2022’de 30 TL olan 50’lik şişe şu an 80 TL)

“Ben de zamanında solcuydum, yine solcuyum. Gerçek, devrimci, sosyal demokrat, düzgün, yalan söylemeyen bir solcuyum. Buralar uyuşturucu yatağı, adam nerede saklanacak, buralarda saklanacak, içecek. Mezarlıkta, orada burada. Kova yapıyorlar; bonz, met içiyorlar. Bir arkadaşım benim, met içiyor, abi ben evleri soyuyorum diyor. Sana bir şey diyim mi dedi, söyle Ayhan dedim, abi bir telefonunu ben çaldım. İbne, söyleme bari, arkadaşım olacak bu bir de...”

Ayhan (bkz. Görsel 235), Şubat 2024’te bir parkta ölü olarak bulundu, kalp krizi geçirdiğini söylediler.

Ahmet D., Silivrikapı Hipojesi için diyor ki:

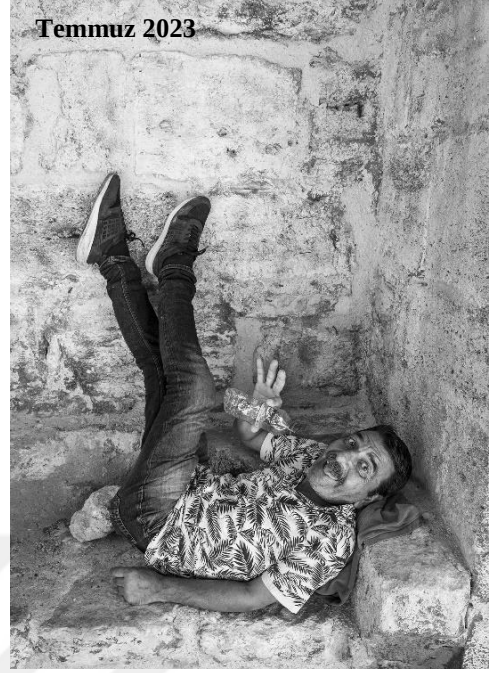
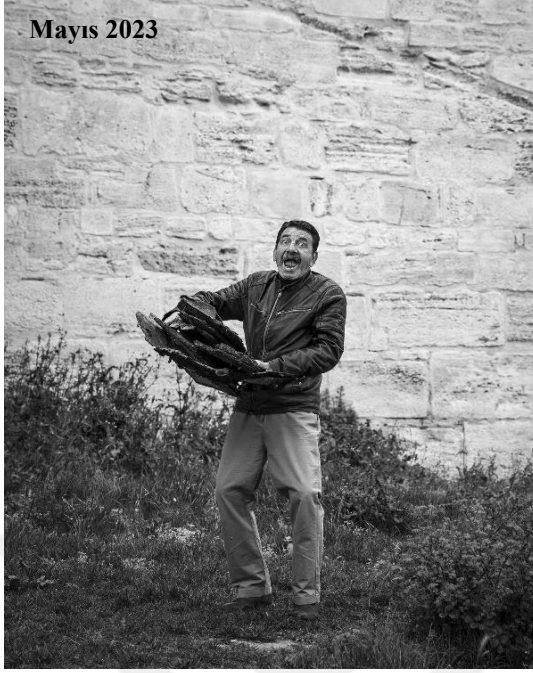
“Ben orada kaldım, bir sene yattım orada. Kumarhane yaptılar, silahlı adamlar, neler... Teşkilattan İbrahim abi bile gelir orada esrar içiyordu, ne hikayeler...”



Görsel 236, Görsel 237, Görsel 238, Görsel 239, Görsel 240. İstanbul Surları_182-183-184-185-186.

Biz üçümüz sohbet ediyorduk. Bir ara İzzet geldi, bir sigara da o yaktı, baktı muhabbet sarmadı, gitti. Şükrü ağabey susmak bilmiyordu, Silivrikapı'dan girdi Balıklı Rum'dan çıktı. Tevrat, Kuran derken Hasan ağabey üçüncü bardaktan sonra “*Tanrı diye bir şey yok*” dedi ve sızdı. Şükrü ağabeyle camera obscura, Latin istilas, Noel Baba, Mimar Sinan vesairenden de azar azar konuştuktan sonra “*Ben şu çinkoları satmaya gideyim*” dedi. Yağmur da dinmişti zaten. Hasan ağabeyi rüyasından uyandırmadan ayrı yollara gittik.





Görsel 241, Görsel 242. İstanbul Surları_187-188. Nazım ağabey, 11 yaşındayken annesi öldükten sonra babasıyla Malkara'dan Sulukule'ye geliyor. Babası keman ustası olan Nazım ağabey, babasının yanında düğünlerde, eğlencelerde darbuka çalmaya başlıyor. Sonradan cümbüş ve saza geçiyor. “*Küçük yaşta aldım sazı elime, dertli dertli vurdum sazın teline, bir daha da bırakmadım*” diyor. “*Ne paralar kazandık ne paralar yedik, Sulukule bitti biz de bittik, zaten içkiydik ama hepten alkolik olduk*” diyerek sözünü bitiriyor. Nazım ağabeyi her gün Edirnekapı'nın önünde yalnız veya arkadaşlarıyla içerken görmek mümkün. Kafası kıyak olmadan mekânı terk etmeyen Nazım ağabeyi, hayatındaki tüm zorluklara rağmen neşesini yitirmiyor. 20 Nisan 2024'te bağlanacak olan 65 yaş aylığı için gün sayıyor. “*O gün içkiler benden*” diyor.



Görsel 243. İstanbul Surları_189. Zaman geçiyor, insan hikayeleri değişiyor. Surlar ise bazen daha iyi görünüyorlardı bazen daha kötü; ama hep oradaydı ve yeni hikayelere ev sahipliği yapmak için orada olmaya devam edecekler.

4.1.10. Surların Karanlık Yüzü

İstanbul surları üzerine olan politikalarda, daha çok bu tarihi dokunun dışarıdan nasıl görüldüğüne odaklanılmış ve yapılan projeler, surların kısmen onarımı bakımı ile peyzaj düzenlemeleri üzerine şekillendirilmiştir. Öte yandan surların dışarıdan görünmeyen yüzünün sosyolojik açıdan ne tür işlevlere alan açtığı üzerine yok denecek kadar az çalışma yürütülmüştür. Farklı katmanlara sahip büyük bir yapı sistemi olan surlar, boş ve kontrol edilmeyen birçok alanı içerisinde barındırmakta ve surlardaki böylesi çeşitli noktalar, keyfi kullanımlar için kısa süreli işgallere uğramaktadır. Bunun en problemlili örneği ise, bu alanların uyuşturucu alışverişi ve tüketimi amacıyla kullanılarak bölgenin güvenliği için soru işaretleri yaratmasıdır.



Görsel 244. İstanbul Surları_190. Girişine konan demir parmaklıkların kırılarak içine girildiği bir kulede ‘kova yapan’ bir genç. Kullandığı uyuşturucunun etkisiyle uzun süre kımıldamadan durmuştu. Hareketlenmeye başladığında yanına gittim. Henüz 25 yaşındaydı ve fotoğraflarını gösterdiği iki güzel kız çocuğu vardı. Uyuşturucuya daha çocukken mahallenin abilerine esrar taşırken alıştığını söyledi. Bu tür ortamlar gözden uzakta, bazen girilmesi çok zor noktalardaydı, oralara girebilmek için tırmanmanız duvarlardan atlamanız gerekebiliyordu; olası ters bir durumda çıkabilmeniz zor olacağını göze almanız gerekiyordu. Bu alanlarda en çok tercih edilen uyuşturucu kullanım şekli ise ‘kova yapmak’. Kova yöntemiyle tek seferde alınan uyuşturucunun yoğunluğu artmış oluyor ve etkisi daha uzun sürüyor. Kova için esrar kullanan ise pek az, büyük bir çoğunluk daha ucuz olduğu için bonzai kullanmakta.



Görsel 245, Görsel 246, Görsel 247. İstanbul Surları_191-192-193



Ayvansaray, Haziran 2023

Görsel 248. İstanbul Surları_194. Kova, sırayla birkaç kişiyle yapıldığında en çok duyulanlar şu sözler oluyor: “*Hadi hadi. Çek çek. Yap yap.*” Sırası gelenin geciktiği durumlarda hadi’ler çek’ler söylenirken, kapaktaki eşya bitince de yeniden hazırlanması için yap yap’lar başlıyor.



Sulukule, Temmuz 2023

Görsel 249. İstanbul Surları_195. Madde kullanımından sonra uzun süre kendine gelemeyen bir bağımlı. Bu tür durumlar çoğunlukla bonzai kullandıktan sonra gerçekleşiyor.

Görsel 250. İstanbul Surları_196



Mevlanakapı’da surla içinde gündelik yaşam devam ederken semti çevreleyen surların içerisinde uyuşturucu alışverişi yapan iki genç. Alışveriş trafiğinin daha yoğun olduğu noktalar ise, erişimi daha zor olan arka kısımlarda yer alıyor. Belli aralıklarla bu noktalara polis baskınları düzenleniyor; ancak birkaç gün sonra aynı noktalarda uyuşturucu alışverişi ve kullanımı devam ediyor!

Edirnekapı, Temmuz 2023



Görsel 251. İstanbul Surları_197

Edirnekapı’da bulunan hendek köprüsünün altı, uğradığı uzun süreli işgalden sonra harap durumda.

Ayvansaray, Ağustos 2023



Görsel 252. İstanbul Surları_198

Bazen gün içerisinde kısa süreli kullanımlar için surdışında kalan kulelerin köşeleri, dışarıya görüntü vermemek için çeşitli malzemelerle çevrelenerek uygun ortam oluşturuluyor.

Bölgede bonzaiden sonra kullanımı en yaygın olan madde metamfetamin, kısaca met. Met'i kullanmanın yaygın yöntemlerinden biri maddeyi folyo üzerinde eriterek dumanını pipet işlevi görecektir bir şeyle çekmek. Bu maddenin kullanımından sonra sonuçlarının ne olacağı belirsiz. Çeşitli tepkilere neden olmakla birlikte bonzaide olduğu gibi kendinden geçip tepkisiz kalmak ya da uyuklamanın aksine hareketli olma, hikâye anlatma, kendi kendine konuşma ya da halüsinasyona bağlı anlamsız hareketler yapma şeklinde sonuçlar görülebiliyor. Maddenin devamlı kullanımı durumunda üç-beş gün uykusuz kalınabiliyordu.



Görsel 253. İstanbul Surları_199. Üç gündür uyumamışlardı. İçlerinden biri, bir önceki gece sabaha kadar yüzlerce tavşan tarafından Unkapanı'na kadar kovalandığını, nefessiz kalınca da kendini denize attığını söyledi. Diğeri ise madde bağımlılığı yüzünden eşinden boşanmıştı ve bir kızı vardı; birkaç yıldır evsizdi ve surdibinde çeşitli noktalarda yatıp kalkıyordu. Surdibindeki türbede yatan sahabelerin isimlerini sayarak duaya benzer bir şeyler söylüyordu. Yakında bulunan cami hocasına durumundan bahsettiğini ve yardım istediğini ama dua etmekten başka bir şey yapmadığını söyledi. Çok kötü olduğu durumlarda ablasına sığınıyor ama onun evinde kalmaya tahammül edemeyip kendini yine sokaklarda ve uyuşturucuda buluyor.



Ayvansaray, Temmuz 2023

Görsel 254, Görsel 255. İstanbul Surları_200-201. Düzenli madde kullananlar için çakmaklar çok önem taşıyor. Kova yapmak ve met içmek için kullanılan çakmakların türü ve kullanım şekli birbirinden farklı.



Ayvansaray, Temmuz 2023

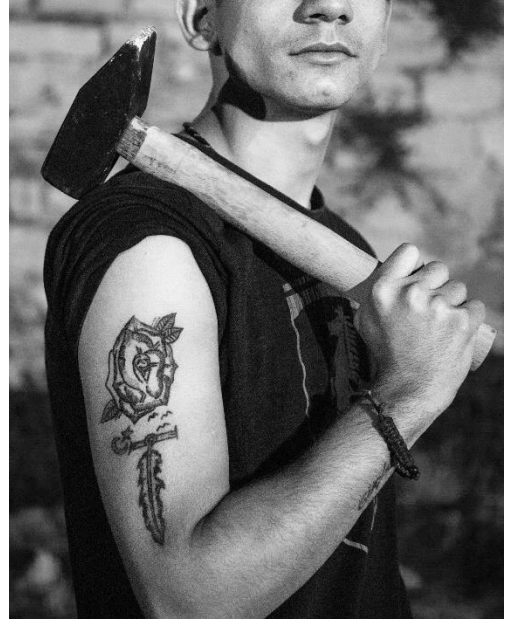


Görsel 256, Görsel 257, Görsel 258. İstanbul Surları_202-203-204. Met'i kullanmanın yaygın yöntemlerinden bir diğeri 'payp yapmak'. Bunun için en sık tercih edilen ise market ve bakkallardan kolayca alınabilen kalem parfüm şişeleri. Piknik tüpüyle ya da çakmak gazı tüpüyle şişenin alt tarafı şişirilerek pipo yapılıyor. Bu yöntemle pipo içine konarak eritilen maddeden çıkan dumandan daha fazla verim elde ediliyor. Pipo doğrudan kullanılabildiği gibi içerisinde aromalı bir sıvının olduğu küçük pet şişelerle birleştirilerek hem çekilen dumanın yoğunluğu arttırılabiliyor hem de ağızda bıraktığı tat değiştirilebiliyor (altta).

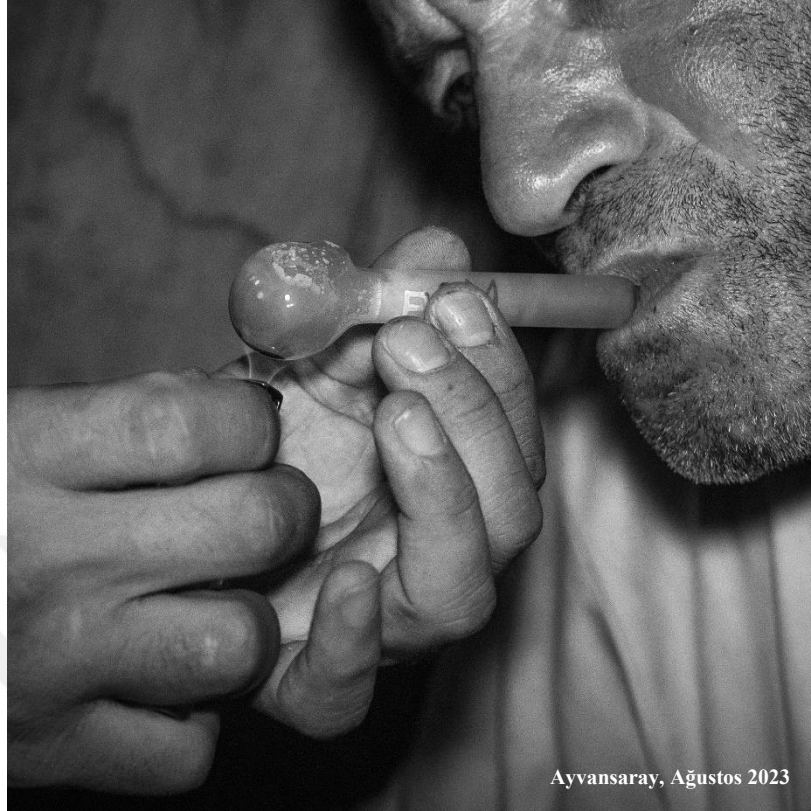




Görsel 259. İstanbul Surları_205. Surların arasında kalmış bir noktada, bir evsiz met içiyor.



Görsel 260. İstanbul Surları_206. Küçük bir el fenerinin ışığında bonzaiyi sarılı olduğu kağıdın içinde görüyoruz. Birazdan sigara tütünuyla karıştırılarak kullanılacak.



Görsel 261. İstanbul Surları_207

“Dedim, uyuşturucuyu bırak. Hepsini bıraktım. Bir tek şeye takıl Yavuz dedim. Kokain var, hap var, baz morfin var, eroin var, bin tane uyuşturucu var. Bırak dedim Yavuz bunları, içkiye takıl. Kendimi içkiye soktum. Benim uyuşturucum pis. Günde 25 gram esrar içilir mi ya! Bütün mahalleye sor. Yedi sekiz tane hap, 3 gram kokain, 25 gram kubur, her gün... İstanbul biliyor baba. Her gün 25 gram dalga içilir mi ya! Esrarın yanında bir şişe viski, bir şişe rakı, karışık...”

Kendimi vurmaya çalıştım, Allah’tan korktum. Benim kafama atacak kadar cesaretim var. Sıkarım kafama, affetmem. Ben, hayatta yaşayan hiçbir şeyi affetmem. Herkes de bilir. Kendi kafama atmaya çalıştım, Allah’ın huzuruna nasıl çıkacağım! Korktum, Allah’tan korktum. Ben Allah’ın karşısına öyle çıkamam. Ne diyeceğim? Cahildim, silahı aldım evde, kafama böyle tutup bir tane patlattım. Ali abi bir tane koydu, tavanda bu kadar delik açıldı. 357 Magnumla sıktım kafama.

On üç tane ülke gezdim, hiç birinden bir tane ihanet görmedim. Türkiye’den gördüm, Müslüman’dan ihanet gördüm. Ermeni’den Yahudi’den ihanet görmedim. Müslüman’dan ihanet gördüm, on sene yattım. Eroin kapattık, kendimize düşürdük, adamın kafasına sıktık öldürdük. Bayrampaşa Cezaevi’nde cezasını yattık. Hanımı geldi isyan etti, hanımını da maaşa bağladık.”



Mevlanakapı, Kasım 2022

Görsel 262. İstanbul Surları_208. Hayatının son 30 yılı surdiplerinde geçmiş bir tanığın ifadeleri şu şekilde: “Burada hakim yok, doktor yok, öğretmen gelmez, ressam gelmez, kim gelecek buraya? Gelen ya müptezel ya ibnedir. Kalenin üst tarafına git hep ibneler birbirini s....., alt tarafına git müptezeller içiyorlar. Gerçek bu yani, buranın kaderi bu.”



Mevlanakapı, Mayıs 2023

Görsel 263, Görsel 264. İstanbul Surları_209-210. Hapishanede yattırılmış dövmeler.



Ayvansaray, Temmuz 2023

5. SONUÇ

Gerçeklik ile onun bir temsili olan fotoğraf arasında özdeşlik olup olmadığı, izleyici ile karşılaştığı ilk günden beri fazlaca tartışılmış ve tartışılmaya devam edilmektedir. Fotoğrafa özgü üstün yön olarak görülen nesnellik düşüncesinin gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ideal olduğu ve fotoğrafçının ne kadar çabalarsa çabalasın öznellikten asla kurtulamayacağı gibi düşünceler fotoğrafın ilk döneminden itibaren tartışılmaktadır. Her fotoğrafın farklı düzeylerde de olsa kurgu içerdiği, belgesel olarak nitelendirilen imgelerin de öznel bir çabanın ürünü oldukları yönündeki görüş, belgesel nitelikli fotoğrafların da bir şekilde sahnelenmiş ve yönetilmiş olduğuna dair yapılan vurgular, fotoğrafların olsa olsa birer öznel gerçeklik sunumu oldukları düşüncesini öne çıkarmıştır. Bununla birlikte belgesel hikaye anlatıcılığı, birçok sefer görünmeyen ya da görmezden gelinen gerçekleri, tam da bu öznel bakış açısının marifetiyle gün yüzüne çıkarabilmiştir. Birtakım sorunları gösterebilmenin ve çözüm önerebilmenin en sahici yollarından biri olan belgesel fotoğraf pratiğinde bir hikaye her yönüyle ve nitelikli bir görsel dil ile anlatılmak istendiğinde fotoröportaj yöntemi en etkili yollardan biri olarak karşımıza çıkar. Bir fotoröportaj oluşturmak; sadece fotoğraf çekmekle bitmeyen, derinlemesine bir araştırmayı gerekli kılan, konuyla kurulan yakın ve uzun süreli ilişkinin sonucu olarak ele alınan hikayenin gelişimsel sürecini neden sonuç ilişkisiyle gözler önüne seren bir anlama ve anlamlandırma işidir. Bu nedenle fotoröportajlar, fotoğrafçının yaratıcı bakış açısını dahil ederek konuya müdahil olduğu yoruma açık üretimler olarak, düşündürücü ve dönüştürücü bir potansiyele sahiptir.

Bir görsel hikaye anlatıcısı olarak, mümkün olduğunca içeriden bir bakışla çalıştığım konuları tüm gerçekleriyle anlatabilmek için uzun bir döneme yayılan bir çalışma pratiğini önemsiyor ve gerekli buluyorum. Bu süreç, bir konunun katmanlarına ulaşabilmeyi sağladığı gibi fotoğrafçının da gerek sahada yaptığı gözlemler ve kurduğu ilişkilerle gerekse masa başında yaptığı araştırma ve okumalarla konu üzerindeki hakimiyetini arttırmaktadır. İstanbul surlarını odağına alarak bu doğrultuda yedi yıla yayılan bir çalışmaya sahne olan belgesel fotoğraf projesi, bu konuya dair yapılmış en kapsamlı içeriği bir araya getirerek elde ettiği bulgularla sadece fotoğraf disiplini için değil, başta kent sosyolojisi ve mimarisi olmak üzere birçok farklı alan için okuma

sağlayabilecek niteliktedir. Ana konu başlığı İstanbul Surları olmakla birlikte, her biri kendi içinde konu bütünlüğü taşıyan ve kendi dinamiklerine bağlı olarak bir gelişim süreci barındıran farklı hikayelere sahip bu projede, her bir alt konu başlığının fotoröportaj yöntemi bağlamında ele alınması, uzun soluklu ve katmanlı bir konunun çok daha rahat okunabilmesine olanak sağlamıştır. Projede izlenen bu yolun çalışılan konu üzerindeki hakimiyeti arttırması ve çalışma yöntemine pratiklik kazandırması, benzer nitelikteki belgesel fotoğraf projelerine yol gösterici olması adına önem taşımaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akerson, F. (2016). Göstergebilime giriş. Bilge Kültür Sanat.
- Amar, P.J. (2009). Basın fotoğrafçılığı (İ. Çınarlı, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Armes, R. (2009). Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme (Z. Özen Barkot, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Bajac, Q. (2009). Karanlık odanın sırları fotoğrafın icadı (A. Berktaş, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bajac, Q. (2011). Fotoğraftan sonra: Analog fotoğraftan dijital devrime (M. Franco, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barrett, T. (2012). Fotoğrafı eleştirmek: İmgeleri anlamaya giriş (Y. Harcanoğlu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Barthes, R. (2016). Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırbeş Yayıncılık.
- Bate, D. (2013). Fotoğraf: Anahtar kavramlar (B. Şimşek, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Baudelaire, C. (1997). Fotoğrafı sanat mı?. İçinde E. Batur (Haz.), *Modernizmin serüveni* (s. 25-27). (T. Ilgaz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (2013). Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi. İçinde C. Aydemir (Der.), *Fotoğraf neyi anlatır*. (N. Özön, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Berger, J. (2016). W. Eugene Smith: Belgeselci Kirk Morris'in Smith hakkındaki filmine yardımcı olmak için notlar. İçinde Geoff Dyer (Haz.), *Bir fotoğrafı anlamak*. (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Berger, J. (2018). Fotoğrafın kullanımları. İçinde Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen (Haz.), *O ana adanmış*. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.

Berger, J. (2018). Görünümler. İçinde Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen (Haz.), O ana adanmış. (M. Gürsoy Sökmen, Çev.). Metis Yayınları.

Berger, J. (2018). Takım elbise ve fotoğraf. İçinde Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen (Haz.), O ana adanmış. (S. Sökmen, Çev.). Metis Yayınları.

Buçan, N. (2020). Post belgesel fotoğraf: Belgesel fotoğrafın değişen sınırları. Espas Sanat Kuram Yayınları.

Cartier-Bresson, H. (2012). İsimiz. İçinde C. H. Traub, & S. Heller, & A. B. Bell (Ed.), Fotoğrafçının eğitimi. (H. Yılmaz, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Clarke, G. (2017). Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf. (M. M. Aydemir, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Değirmenci, K. (2016). Fotoğrafın imgeleri: Temsil, gerçeklik ve dijital çağda fotoğraf. Doğu Kitabevi.

Derman, İ. (1991). Fotoğraf ve gerçeklik. Ağaç Yayıncılık.

Eco, U. (2013). Görüntü eleştirisi. İçinde V. Burgin (Ed.), Fotoğrafi düşünmek (A. Ünal, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Freund, G. (2008). Fotoğraf ve toplum. (Ş. Demirkol, Çev.). Sel Yayıncılık.

Galeano, E. İsimsiz. (2004). P. Çelikel (Ed.), Sebastiao Salgado, Ara Güler koleksiyonu. (M. Işın, & İ. Eser, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Hacking, J. (Ed.). (2015). Fotoğrafın tüm öyküsü. (A. Bozkurt, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Hill, P., & Cooper, T. (2021). B. Tümkeya (Haz.), Fotoğrafla diyalog. (A. Göçmen, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Linfield, S. (2013). Acımasız aydınlık: Fotoğraf ve politik şiddet. (M. E. Uslu, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Maddow, B. (1985). Let truth be the prejudice: W. Eugene Smith his life and photographs. Aperture.

Maga, İ. (Haz.). (2006). Karar anı: Henri Cartier-Bresson. YGS Yayınları.

Miller, R. (2012). Magnum: Tarihin ön cephesinde elli yıl: Efsanevi fotoğraf ajansının hikayesi. (T. Tosun, Çev.). Agora Kitaplığı.

Ok, S. S. (2016). Fotoğraf belleğinde acının tasviri. Hayalperest Yayınevi.

Oral, M. (2011a). Toplumsal belgeci fotoğraf ve Fikret Otyam örneği. Espas Sanat Kuram Yayınları.

Oral, M. (2011b). Weimar cumhuriyetinden günümüze fotoğraf ajanslarının fotojurnalizme katkıları. Espas Sanat Kuram Yayınları.

Özendes, E. (1994). Türkiye’de fotoğraf. İletişim Yayınları.

Price, M. (2014). Fotoğraf çerçevedeki gizem. (A. & K. Koş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Ritchin, F. (2012). Fotoğraftan sonra. (Y. Keser, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2019). Fotoğraf ajanslarının tarihsel dönüşümleri. İçinde Ş. Soygüder Baturlar (Ed.), Haber aracı olarak fotoğraf. Kriter Yayınevi.

Salgado, S. (2012). İşçiler. İçinde K. Light (Ed.), Çağımızın tanıkları belgesel fotoğrafçılar anlatıyor. (H. Yılmaz, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Saunders, D. (2014). Belgesel. (A. N. Kaniyaş, Çev.). Kolektif Tasarım.

Sontag, S. (2011). Fotoğraf üzerine. (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Sontag, S. (2004). Başkalarının acısına bakmak. (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Topçuoğlu, N. (2010). Fotoğraf ölmedi ama tuhaf kokuyor. Yapı kredi Yayınları.

Tremain, K. (2012). Görmek ve inanmak. K. Light (Ed.), Çağımızın tanıkları belgesel fotoğrafçılar anlatıyor. (H. Yılmaz, Çev.). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Turan, E. (2013). Analog ve dijital duyarkatların yapısal özellikleri. Alfa Yayın.

Turan, E. (2007). Siyah beyaz baskı. Say Yayın.

Yavuz, U. G. (2019). Fotoğrafik şiddet örneği ebu garib. İçinde Ş. Soygüder Baturlar (Ed.), Haber aracı olarak fotoğraf. Kriter Yayınevi.

Yurdalan, Ö. (2015). Belgesel fotoğraf ve fotoröportaj. Agora Kitaplığı.

Walden, S. (2018). Fotoğrafta gerçeklik. İçinde S. Walden (Der.), Fotoğraf felsefesi: Doğanın kalemi üzerine denemeler. (A. Ünal, & H. Yılmaz, Çev.). Espas Yayınları.

Walton, K. L. (2018). Geçirgen fotoğraflar: Fotoğrafik gerçekliğin doğası üzerine. İçinde S. Walden (Der.), Fotoğraf felsefesi: Doğanın kalemi üzerine denemeler. (A. Ünal, & H. Yılmaz, Çev.). Espas Yayınları.

Willumson, G. G. (1992). W. Eugene Smith and the photographic essay. Cambridge Üniversitesi Yayınları.

Dergiler

Antakyalı, A. Fotoğrafın gücü. Kontrast. Temmuz Ağustos Eylül 2015, Sayı 48.

Becker, H. S. Fotoğraf ve sosyoloji. (B. Yanıkkaya, Çev.). Toplumbilim, sayı 19, (Mart 2006), s. 45-67.

Berenice A. Fotoğraf tek başına yürümelidir. (K. Cengizkan, Çev.). Fotoğraf dergisi. sayı 35, Şubat 1986, s. 29.

Çolak, O. Küçük düzeltmeler. Photo Digital. Mayıs-Haziran 2004, sayı 33.

Edward S. Fotoğraf insanlığın tanığı ve kayıt aracı. (A. Ersoy, Çev.). Afsad Fotoğraf Dergisi, Sayı: 14, Ocak 1984, s. 2.

Paul T. Göçmen anne. (A. Tolungüç, Çev.). Fotoğraf. sayı 30, (Eylül 1985), s. 12.

Kalfagil, S. Dijitale geçtiniz mi?. Fotoğraf dergisi. Aralık 2007-Ocak 2008, sayı 76.

Tezler

Uysal, Tuna, (2013), Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, (Danışman: Doç. Ozan BİLGİSEREN)

Satkın, Mustafa Bilge, (2011), Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, (Danışman: Yrd. Doç. Çetin ERGAND)

Bildiri

Sarı, Tuba, (2014), Sınır(sız)-Yer(siz)-Mekân(sız):İstanbul Kara Surlarının Kentsel Dokudaki Temsil Sorunsalına İlişkin Bir Okuma, III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı - IV

İnternet Kaynakları

Ahunbay, Zeynep, Dünya Mirası İstanbul Kara Surları'nda Koruma Çalışmaları, (Erişim tarihi: 18 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/59/dunya-mirasi-istanbul-kara-surlari-nda-koruma-calismalari>

Akyürek, Engin, İstanbul Surları Projesi Hakkında, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/page/about>

Asutay-Effenberger, Neslihan, Theodosius Surları Kapıları, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/52/theodosius-surlari-kapilari>

Cosgrove, Ben, Behind the Picture: ‘The American Way’ and the Flood of ’37, (Erişim tarihi: 25 Aralık 2023), <https://time.com/3879426/the-american-way-photos-from-the-great-ohio-river-flood-of-1937/>

Henri Cartier-Bresson, (Erişim tarihi: 27 Aralık 2023), <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

Newhall, Nancy, Edward Weston, the flame of recognition: his photographs, accompanied by excerpts from the daybooks & letters, (Erişim tarihi: 25 Aralık 2023), https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2502_300298320.pdf

Semiz, Nisa, Deniz Surları, (Erişim tarihi: 22 Mart 2024), <https://istanbulsurlari.ku.edu.tr/tr/essay/60/deniz-surlari>

Şermet, Erhan, Agust Sander: 20. Yüzyılın İnsanı Neye Benzer?, (Erişim tarihi: 29 Aralık 2023), <https://erhansermet.blogspot.com/2014/12/august-sander-20-yuzyl-insan-neye-benzer.html>

W. Eugene Smith, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024),
<https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>

W. Eugene Smith, Country Doctor, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024),
<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/>

W. Eugene Smith, W. Eugene Smith's Warning to the World, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2024), <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/>