

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

FOTOĞRAF VE TEMSİL: ARA GÜLER'İN İSTANBUL'A BAKIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Tuba AYTEN

Ankara/ 2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

FOTOĞRAF VE TEMSİL: ARA GÜLER'İN İSTANBUL'A BAKIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Tuba AYTEN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. M. Ayşe İNAL

Ankara/ 2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

FOTOĞRAF VE TEMSİL: ARA GÜLER'İN İSTANBUL'A BAKIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. M. Ayşe İNAL

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Doç. Dr. M. Ayşe İNAL
Doç. Dr. D. Beybin KEJANLIOĞLU
Doç. Dr. Çiler DURSUN

İmzası

.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi ..14.07.2008.....

İÇİNDEKİLER.....	i
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: FOTOĞRAF VE TEMSİL.....	7
1. Temsil Kavramı ve Bu Kavrama Farklı Yaklaşımlar.....	7
2. Bir İmge Olarak Fotoğraf ve Temsil.....	29
3. Toplumsal Bellek ve Fotoğraf.....	46
4. Bir İmge Olarak Fotoğraf ve Kent.....	55
II. BÖLÜM: ARA GÜLER'İN FOTOĞRAFLARINDA İSTANBUL.....	62
1. İstanbul'un Dönüşümü.....	63
a. Kentleşme, Kentlileşme.....	63
b. Bir Megakent Olarak İstanbul.....	74
c. İstanbul'da Gündelik Hayatın Değişimi.....	80
2. Ara Güler ve Fotoğraf	
a. Ara Güler'in Yaşamı.....	94
b. Ara Güler'in Fotoğrafa Bakışı.....	98
c. Ara Güler'in Fotoğraf Tarihindeki Yeri ve Önemi.....	104
3. Ara Güler'in Fotoğraflarında İstanbul'un Temsili.....	110

a. Geçmişe Tanıklık.....	114
b. Yoksulluk.....	123
c. Eski ve Yeni İkiliği.....	138
d. Hayat ve Ölüm İkiliği.....	140
e. Kalabalıklaşan Kent.....	142
f. Nostalji.....	145
III. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	150
IV. EKLER.....	156
EK 1.....	156
EK 2.....	163
V. KAYNAKÇA.....	164
VI. ÖZET.....	173
VII. ABSTRACT.....	174

ŞEKİLLER LİSTESİ

Fotoğraf No	Fotoğraf Altyazısı	Sayfa No
1	Sirkeci’de bir kış gününde atlı araba ve tramvay, 1956	114
2	Beyoğlu, Galatasaray köşesinde karlı bir günde tramvaylar, 1960	115
3	Bir öğle saatinde eski Galata köprüsü, 1954	116
4	Tarlabaşında bir sokak, 1965	117
5	Akşam vakti Zeyrek’te evlerine dönen karı koca, 1960	117
6	Hazzopulo pasajında köşe kahvesi, Beyoğlu, 1966	119
7	Haliçte mavnalar ve vapurlar, 1958	120
8	Eski Galata Köprüsünde Olta Balıkçıları, 1968	120
9	Kumkapı Balıkçı Köyü, 1955	121
10	Kumkapı balıkçılarının ev ve gemi barınakları, 1950	121
11	Sabahın ilk ışıklarında Kumkapı balıkçıları limana dönüyor,1950	122
12	Kumkapı’da bir balıkçı ailesi ve evi, 1955	123
13	Kumkapı’da kurumaya bırakılmış ağlar, 1950	123
14	Beyoğlu Balık Pazarında küfeciler 1954	124
15	Yağ İskelesi’nde iş bekleyen hamallar, 1954	124
16	Kalafat yerinde makine ve işçi çocuk,1969	125
17	Kalafat yerinde döküm işinde çalışan bir çocuk, 1988	125

18	Taşıtlarla'da pil fabrikasında çalışan genç, yaşlı kadınlar, 1959	125
19	Sabahçı kahvelerinden bir görünüş, 1955	126
20	Tophane'de sabahçı kahvesinde uyuyan işçi, 1956	126
21	Galatasaray meydanında kamyonun üstünde uyuyan işçi, 1956	126
22	Eski Galata Köprüsünden Vapurları seyreden taşrahılar, 1956	127
23	Bekâr Odalarında yaşayan iki kişi, 1955	128
24	Eyüp üstünde, gecekondu mahallesinde su taşıyan köylü kızlar, 1965	128
25	Eyüp'te çocuğuyla Cuma duasına gelen güneydoğulu bir kadın adak için beklerken, 1955	128
26	Bir kış günü eski Galata köprüsünden Unkapanı sahili ve Süleymaniye cami, 1955	129
27	Tophane'de koltuk meyhanesinde içki bekleyen adam, 1959	130
28	Tophane'de içki içen ihtiyar, 1959	130
29	Beyoğlu'nda sazcular, 1962	131
30	Haliç'in Eminönü yakasında eski açık hava balık lokantaları, 1965	132
31	Zengin Sofrası	132
32	Eski Galata Köprüsünde sabah ışıklarında bir salepçi, 1957	133
33	Merter'de mahalle arasında dolaşan bir yoğurtçu, 1974	133
34	Zeyrek'te elma şekeri satan adam, 1972	133
35	Kapalıçarşı'da yaşlı bir dükkân sahibi, 1965	134
36	Kapalıçarşı İç Bedesten'de eski eşya satan kadın, 1965	134
37	Tepebaşı'nda eski tip eczane ve kalfası, 1954	134

38	Kapalıçarşı İç Bedesten’de bir satıcı,1957	135
39	Yıkım Sonrası Eminönü Meydanı, 1959	136
40	Eminönü yıkımlarında yıkımdan hemen sonra tahta ve demir parçaları toplamaya gelen çapulcular, Eminönü, 1986	137
41	Eminönü yıkımlarında Buldozerin dağıttığı bir işyeri, Eminönü, 1986	137
42	Yıkımdan çıkan potrel demirlerini bekleyen çocuk Eminönü, 1986	137
43	Yıkımları yapan buldozercilerden biri ateş yakmış, ısınıyor, Eminönü, 1986	137
44	Balat’tan bir görünüm, 1978	138
45	Zeyrek’te mezar taşları, çamaşırlar ve Süleymaniye’nin iki minaresi, 1964	138
46	Haliç, 1956	139
47	Büyükdere’de kuruması için ağ seren balıkçı, 1965	139
48	Eyüp mezarlığında jimnastik yapan çocuklar, 1965	140
49	Vefa’da mezar taşları arasında bir çocuk, 1962	140
50	Eyüp mezarlığında oturanlar, 1976	141
51	Eyüp Mezarlığı, 1965	141
52	Eyüp mezarlığında bir karı koca, 1959	141
53	İstiklal Caddesi Tünel Yönü, Beyoğlu, 1992	142
54	Eski Galata Köprüsü, 1978	143
55	Karaköy Meydanı ve Galata Köprüsü, 1976	143
56	Mısır Çarşısı ve Kuşları, 1993	144

57	Bayram namazında kadınlar, 1994	144
58	Eyüp'te dua eden kadın, 1992	144
59	Ortaköy'ün eski evleri, 1976	145
60	Seyyar satıcılar ve tahta ev, 1991	145
61	Tophane'de muhabbet eden iki kişi, 1969	146
62	Kandilli'de eski bir ev ve İhtiyar adam, 1974	146
63	Zeyrek'te eski bir yokuş, 1985	146
64	Balıkpazarı'ndan bir görünüş, Beyoğlu, 1992	147
65	Kavun karpuz sergisi, Kumkapı, 1992	147
66	Eski bir İstanbul evinin penceresi, Samatya, 1984	149
67	Serencebey dolaylarında bir sokak, 1972	149
68	Çürüklüsu Yalısında sonbahar, Salacak-Üsküdar, 1993	149

GİRİŞ

“Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler’in İstanbul’a Bakışı” başlığını taşıyan bu tez çalışması, Türkiye ve dünya fotoğraf tarihinin başlıca aktörlerinden biri olan Ara Güler’in 1950–1995 arası dönemdeki fotoğraflarının İstanbul’u nasıl temsil ettiği ve hangi unsurlar aracılığıyla tanımladığı üzerine odaklanmıştır. Böyle bir çalışma yapmanın amacı, Ara Güler’in fotoğrafı “asla yalan söylemeyen” bir belgeleme aracı olarak görmesi ve İstanbul’un dönemsel olarak değişimine fotoğrafları ile tanıklığı bağlamında, fotoğraflarında İstanbul’un hangi mekânlar, insanlar ve diğer başka öğeler aracılığıyla temsil edildiğini tespit etmeye çalışmaktır.

Fotoğraf, ortaya çıkışından bu yana gerçeklikle kurduğu ilişkiye odaklanılarak tartışılmaktadır. Fotoğrafın gerçeğin bir kopyası olduğu düşüncesi, fotoğrafa bir temsil sistemi olarak bakıldığında, fotografik göstergenin “gerçeklik” ile kurduğu bağın sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Görsel bir imge olarak fotoğraf, gerçeklikle kurduğu bağ sayesinde güçlü bir etkiye sahiptir ve bu etki, fotoğrafın toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir rol almasını sağlamaktadır.

Toplumsal bellek oluşumunda, insanların zihinlerinde bir imge yaratması bakımından, Samih Rıfat’ın Ara Güler için yaptığı tespit önem taşımaktadır. Anadolu ve İstanbul imgesinin oluşmasında Ara Güler’in fotoğraflarının önemine değinen Rıfat, İstanbul imgesinin, eski İstanbul’un, bugün tanımadığımız İstanbul’un, büyük ölçüde Ara Güler’in gözünden bize kaldığını belirterek, “O’nun fotoğrafları olmasaydı bugün o imge olmayacaktı” demektedir (Rıfat, “Ara Ne Arıyor?” başlıklı paneldeki konuşması, 2005).

Bu anlamda, çalışmada Ara Güler'in İstanbul fotoğrafları üzerinden İstanbul'u temsil etme biçimlerine bakılmasının sebebi, Güler'in bilmediğimiz, eski İstanbul ve değişmekte olan İstanbul imgelerinin belleklerimizde yer etmesinde önemli bir role sahip olmasına dayandırılabilir. Ara Güler, foto-muhabirliğe başladığı 1950'li yıllardan bu yana, Türkiye'nin ve dünyanın farklı dergi, gazete ve ajanslarında çalışmış, Türk fotoğrafının en önemli fotoğrafçılarından birisidir. Belgeselci fotoğraf tarzıyla, dünya fotoğraf tarihinin önde gelen aktörlerinden biri olan Güler, İstanbul fotoğrafçısı olarak da anılmaktadır. Ara Güler, gerek Türkiye gerek dünya fotoğrafçıları arasında fotoğrafları ile belleklerde yerini günümüze kadar korumayı başarmıştır. Bu denli büyük bir yere sahip bir fotoğrafçı olarak Güler'in İstanbul'a tanıklığı da önem taşımaktadır. O, İstanbullu oluşuyla ve İstanbul'a bakışıyla dikkat çeken bir isim olmuştur ve İstanbul'un en yakın gözlemcisi, yaşanan değişimin en önemli tanıklarından birisidir. İstanbul, farklı dönemlerde farklı fotoğrafçılar tarafından çekilmesine karşın, bir kent fotoğrafçısı olarak Ara Güler'in fotoğrafları bilinmesi ve sıkça medyada yer almasıyla da ayrı bir yerde durmaktadır. Fotoğrafları gazetelerde, dergilerde ve ansiklopedilerde İstanbul kentiyle ilgili olarak sıklıkla kullanılmıştır ve kullanılmaya devam etmektedir. Sonuç olarak, İstanbul kentinin 1950–1995 arası dönemde yaşanan değişimin görsel tanığı olarak Ara Güler, Türkiye fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Bu bağlamda, bu çalışmada ngrlen Ara Güler'in fotoğraflarına bakarak bir kentin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısının gözlemlenmesinin mümkün olabilmesidir. Dolayısıyla bu çalışmada, Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsili temel araştırma problemidir. Türkiye'de 1950 sonrası başlayan ve sonraki yıllarda da gittikçe önem kazanan g olgusu, İstanbul kentinde de yarattığı

toplumsal dönüşümün başat nedenlerinden biridir. Aynı zamanda, dönemin politik uygulamaları da göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul'un değişimi kaçınılmaz olmuş, kentin görünümü dolayısıyla mekânları, evleri ile birçok şey ve insanları, gündelik hayat pratikleri farklılaşmıştır. Bu noktada İstanbul'da yaşanan bu değişimin en yakın gözlemcilerinden biri Ara Güler, tanığı ise Güler'in fotoğraf makinesi olmuştur.

Ara Güler ile ilgili yapılmış biri Almanca olmak üzere, toplam altı tez çalışması bulunmaktadır. Ancak bu tez çalışmalarından iki tanesine ulaşma imkânı olmuştur¹. İlki, 1984 yılında İbrahim Öğretmen tarafından “Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasıdır. Örneklemini Ara Güler'in oluşturduğu bu çalışmada, temel olarak dünyada ve Türkiye'de fotoğrafçılığın tarihsel gelişimi anlatılarak, Ara Güler'in meslek yaşamı, sanatı ve yapıtlarından bahsedilmiş, Türk fotoğrafçılığındaki yeri üzerinde durulmuştur. 1998 yılında yapılmış, örneklem olarak Ara Güler'in seçildiği diğer bir çalışma, Şeyda Sever'in “Dünya’da ve Türkiye’de Belgesel ve Haber Fotoğrafının Temelleri, Örnek Olay: Ara Güler” başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu tez çalışmasında ise, fotoğrafçılığın dünyada ve Türkiye’de gelişiminin yanı sıra, belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafının temel ayrımı üzerinden fotoğrafta gerçeğin yeniden sunumu üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda, fotoğrafın varlıkbiliminden belgesel fotoğrafa kadar bir kavramsal çerçeve kabul edilmiştir. Ayrıca, Ara Güler'in meslek yaşamı, fotoğraf anlayışının örneklem olarak ele alındığı bu çalışmada, temel olarak literatür taraması yapılmıştır.

¹ Ulaşılamayan tez çalışmaları YÖK'te bulunmamaktadır.

Literatürde görsel imgelerin medyada temsiline ilişkin çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmaların bir bölümünün reklam fotoğraflarını, diğer bir bölümününse basın fotoğraflarını incelediği görülmektedir. Bu çalışma, genellikle yapıldığı üzere siyasi, ekonomik ya da sosyal olayların genelde haber fotoğraflarında nasıl yansıdığı sorusuna bir yanıt değil, bir kentin yaşadığı toplumsal değişimin kent fotoğrafçısı olarak da adlandırabileceğimiz, Türkiye fotoğraf tarihindeki en önemli isimlerden Ara Güler'in fotoğraflarındaki temsillerin hangi toplumsal tahayyül biçimlerine işaret ettiğinin çözümlenmesidir.

Sosyolojik bir bakış açısıyla da değerlendirilmesi gereken Ara Güler'in fotoğraflarında, İstanbul'un nasıl bir imge olduğu araştırma problemidir. Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un hangi bakış açısından görüldüğü, hangi insanların ve hangi mekânların yer aldığı incelenmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla, bir imge olarak fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, bu tezin kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini çizen ve seçilen fotoğrafların en temel inceleme birimi olan kavram, temsildir ve fotoğraflar bir temsil sistemi olma özellikleriyle incelenecektir.

Bu çalışmada, öncelikle fotoğraf ve temsil ilişkisinde fotoğrafın “gerçeklik” ile kurduğu bağ üzerinden bir kavramsal çerçeve oluşturulması amaçlanmıştır. Ancak fotoğrafın görsel bir imge olarak gerçekliği nasıl temsil ettiği sorunsalından önce, temsil kavramının tanımlanması ve bu kavrama farklı yaklaşımların tartışılması gerekmektedir. Dolayısıyla temsil kavramı ve farklı yaklaşımların ele alındığı ilk bölümün ardından, fotoğraf ve temsil ilişkisi değerlendirilecektir. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, aynı zamanda fotoğrafın görsel bir imge olarak

belleklerde yarattığı etki bağlamında önem taşımaktadır. Bu noktada, fotoğraf ve bellek ilişkisinde toplumsal bellek kavramı bağlamında bir tartışmanın yürütüleceği bu bölümün üçüncü kısmında, fotoğrafın toplumsal bellek oluşumunda rolüne bakılacaktır. Son kısım olan kent ve fotoğraf bağlamında ise, bir imge olarak fotoğrafın kenti nasıl temsil ettiği üzerine bir tartışma yapılacaktır. Ayrıca Ara Güler'in İstanbul'a bakışının, bir kent fotoğrafçısı olarak O'nun İstanbul ile kurduğu ilişkiden bağımsız düşünülemeyeceği göz önüne alınarak, fotoğrafçı ve kent ilişkisi tartışmanın kapsamına alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, ilk olarak 1950–1995 yılları arasında toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar içerisinde İstanbul'un dönüşümü ele alınacaktır. Bu dönüşümün esas olarak kentleşme olgusuyla bağlantısı doğrultusunda, Türkiye'nin ve İstanbul'un yaşadığı kentleşme ve kentlileşme süreçlerine bakılacak ve İstanbul'un megakent haline gelişi, gündelik hayatın değişimiyle beraber değerlendirilecektir. Bu bağlamda oluşturulan bölüm, Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsiline bakarken temel çerçeveyi oluşturacaktır.

Bölümün ikinci kısmında ise, Ara Güler ve fotoğraf bağlamında, Güler'in yaşamı, fotoğrafa bakışı ve fotoğraf tarihindeki yeri ve öneminden söz edilecektir. Bu doğrultuda bölümün alt başlıkları, fotoğrafı çeken açısından bir bakış açısının belirleyenlerini oluşturmaktadır. Son bölümde ise, Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsil edilme biçimleri belirlenirken, fotoğrafları arasından yapılan seçki sonucu, temalaştırma yoluyla inceleme yapılacaktır. Ayrıca, Ara Güler'le yaptığım ve

kendisinin İstanbul'a bakışını anlamamı kolaylaştıran söyleşi, çalışmada ek olarak yer almaktadır.

Sonuç olarak, fotoğraflar aracılığıyla ele alınacak İstanbul'un nasıl bir imge olduğu sorunsalı, farklı bakış açılarına göre değerlendirilmesi gereken bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un nasıl temsil edildiği, fotoğrafı çekenin, fotoğrafa bakanın ve sonuçta analizi yapanın bakış açıları çerçevesinde ele alınacaktır.

I. BÖLÜM: FOTOĞRAF VE TEMSİL

Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsiline bakıldığı bu tez çalışmasında, başat kuramsal tartışma fotoğraf ve temsil ilişkisidir. Fotoğraf ve temsil ilişkisi, fotoğrafın “gerçeklik” ile kurduğu bağ ile ilgili tartışmalara dayanmaktadır. Ancak bundan önce, temsil kavramı ve bu kavrama farklı yaklaşımların ele alınmasıyla kuramsal bir tartışmanın yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda ilk olarak bu bölümde, temsil kavramının tanımlanması, temsilin bir sorun olarak nasıl ele alındığı çerçevesinde bir anlatı kurularak, bir tartışma oluşturulmaya çalışılmıştır.

İkinci kısmı oluşturan fotoğraf ve temsil ilişkisi, fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana tartışılan “gerçeklik” ile kurduğu bağ temellidir. Bir imge olarak fotoğrafın “gerçeklik” ile kurduğu bu bağdan elde ettiği güç, fotoğraf ve bellek ilişkisinin de ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda, fotoğraf ve toplumsal bellek ilişkisini konu edinen üçüncü kısımda, toplumsal bellek oluşturmada belgesel fotoğrafın rolü ve önemi üzerinden bir değerlendirme söz konusudur. Son kısımda ise, Ara Güler'in İstanbul'a bakışında kentle kurduğu ilişki göz önüne alınarak, kent ve fotoğraf bağlamında bir tartışma yapılması düşünülmektedir.

1. Temsil Kavramı ve Bu Kavrama Farklı Yaklaşımlar

Eleştirel bakış açısından haber metinleri üzerine yapılan analizlerde temsil sorunu, önemli bir mesele olarak kavranmaktadır. Yapısalcılık temelli eleştirel yaklaşımın daha sonra post yapısalcılığı da içine alan bakış açısına, yazılı metinlerin yanı sıra görsel, işitsel farklı metin ve imgeler üzerine kuramsal görüşler, tartışmalar eklenmiştir. Bu bağlamda, temsil sorununa ilişkin görüşleriyle, Stuart Hall'un temsil

kavramını ayrıntılı olarak tartıştığı, “Temsilin İşleyişi” (The Work of Representation) isimli makalesi önem taşımaktadır. Hall’a göre, ‘temsil’ kavramının tanımı şu şekildedir:

Temsil, anlamlı bir şeyi söylemek ya da dünyayı anlamlı olarak başka kişilere göstermeyi ve hangi anlamların üretildiği, kültür öğeleri arasında karşılık gelen yöntemin temel bir bölümünü ifade etmektedir. Temsil, şeyleri gösteren imge, işaret ve dil kullanılışını kapsar. Dil içinde zihnimizde kavramların anlamlarının üretimi olan temsil, reel dünyadaki nesneleri, kişileri ya da olayları işaret etmeyi mümkün kılan dil ve kavramlar arasında bir bağıdır. İki temsil yönteminden söz edebiliriz: ilk olarak kavramlar seti ya da kafamızdaki zihinsel temsillerle ilişkili çeşitli olaylar, kişiler ve ikinci olarak nesnelerin oluşturduğu sistem (Hall, 1997: 15).

Öncelikle temsil kavramıyla ilgili önemli noktalardan biri, kültürden kültüre farklılığın olduğudur. Farklı kültürlerin kavramsal evrenlerine bakarken çeviriye ihtiyaç duyulmakta ve bu sayede anlam kurulmaktadır. Bu bağlamda temsil, bir kültürün üyelerinin anlam üretmede dili kullanmalarıyla ilintili bir kavramdır. Sabit, nihai ya da doğru tek bir anlamdan söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla, insanlar sayesinde anlam kazanan şeylerin, olayların anlamı, kültürden kültüre, dönemden döneme değişmektedir. Anlam, kişi, nesne ve olaylar, reel ya da imgesel dünyadaki şeyler arasındaki ilişkiye ve zihinsel temsiller olarak işleyebilmesine bağlıdır. Aynı kültüre sahip insanların benzer yollarla dünyayı yorumlamasıyla, başka bir ifadeyle aynı kavramsal haritayı paylaşmalarıyla, kültür bazen “paylaşılan anlamlar ya da paylaşılan kavramsal haritalar” şeklinde tanımlanmaktadır (Hall, 1997: 18).

Bu ‘paylaşılan kavramsal harita’, ortak bir dile çevrili olarak insanların kullanımında kolaylık sağlamaktadır. Örneğin, bazı yazılı sözcükler, konuşulan sesler ya da görsel imgelerle kavramlarımız ve fikirlerimiz arasında kurduğumuz bağlantı ile bu haritanın işlevi sağlanmaktadır. İşaret olarak işleyen herhangi bir

ses, kelime, imge ya da nesne ve anlamı ifade etmeye yeterli, sistem içinde diğer işaretlerle birlikte düzenlenmiş olan, dildir. Dolayısıyla, şeyler, kavramlar ve işaretler arasındaki ilişki, dildeki anlam üretiminde başat dinamikleri olarak görülmelidir çünkü bu üç öğenin birbirlerine bağlanmasıyla temsil oluşmaktadır (Hall, 1997: 19).

Hall’a göre anlam, dil ve temsil, kültürel çalışmaların önemli temel öğeleridir ve asıl nokta, anlamın dünyanın ve şeylerin içinde olmadığı; üretilmekte, inşa edilmekte olduğudur. Bir başka deyişle, “şeylere anlam veren, anlamın üretilmesi pratiği, temsil etme pratiğinin bir sonucu” olmasıdır (Hall, 1997: 24). Hall’un “anlamın dilde, çeşitli temsil sistemleri içinde üretildiğine” dair önermesi, iki temsil sistemine bağlı olarak anlamın oluşmasına dayanmaktadır. Kavramlar, dünyayı anlamlı kategoriler olarak düzenleyen ve sınıflandıran zihinsel temsil sistemi gibi zihinsel olarak oluşmaktadır. Herhangi bir şey için bir kavrama sahipsek, anlamını da biliyoruz demektir ancak ikinci temsil sistemi olan dil olmaksızın bu anlamları iletmemiz mümkün gözükmemektedir. Bu noktada, dilin çeşitli ilişkiler içinde düzenlenmiş göstergeler içermesiyle ve dil içinde kavramları çevirmeye izin veren kodlara sahip olunmasıyla, işaretler anlamı iletebilmektedir. Temsil ve anlam için asıl unsur olan bu kodlar, doğal bir biçimde değil, sosyal geleneklerin bir sonucu olarak oluşmasıyla Hall’un görüşünü yansıtmaktadır (Hall, 1997: 28).

Hall, anlamın temsil sistemi tarafından, kodlar aracılığıyla üretildiğine dikkati çekmektedir. Kavramsal sistemimiz ve dilsel sistemimiz arasındaki ilişkiyi kuranın kodlar olduğunu söyleyen Hall, ağaç kavramını örnek olarak göstermektedir. Ne zaman ağacı düşünürsek, kodun İngilizcede ‘tree’ ya da Fransızcada ‘arbre’ kelimeleriyle dil aracılığıyla dolaşıma girmekte olduğunu belirten Hall’a göre, kodlar

göstergeler ve kavramlar arasındaki ilişkileri belirlemektedir. Buna ek olarak kodlar aracılığıyla, hangi dilin hangi fikri ilettiğini öğrendiğimiz gibi duyduğumuz ya da okuduğumuz kavramların hangi göstergelerle ilişkili olduğunu da kodların işaret etmesi yoluyla anlayabilmekteyiz. Kısaca, temeli yapısalcılığa dayanan bu yaklaşımla temsil, üç farklı düzen arasında bağ kurarak anlam oluşturmaktadır. Bu bağ, şeyler, insanlar, olaylar ve deneyimler dünyası ile kavramsal dünya ve bunları ileten, dil olarak düzenlenmiş işaretler arasında gerçekleşen bağıdır (Hall, 1997: 18).

Temsil kavramına üç farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki *yansıtmacı* (reflective) yaklaşım olarak adlandırılmaktadır. Bu yaklaşıma göre anlam, reel dünyadaki olaylar, fikirler, kişiler veya nesneler içinde oluşmaktadır ve dil, aynaya benzer bir işleve sahiptir ve gerçeğin dünyada bulunduğu haliyle yansıtılmaktadır. Dil, dünyada sabit bulunan gerçeğin kolayca taklit edilmesi ile işlemektedir. Ayrıca, bu yaklaşıma bazen öykünmeci, taklit eden anlamında *mimetic* de denmektedir. İkinci yaklaşım olarak yansıtmacı yaklaşımın tersini ileri süren *niyetli, kasıtlı* (intentional) yaklaşıma göre ise, konuşmacının, yazarın dünyadaki kendi biricik anlamlarını dil içine yerleştirdikleri fikri dayanak noktasıdır. Dolayısıyla bu yaklaşımda, sözcükler yazarın anlamlandırdıkları haliyle kastedilendir yani bireyin istenci ön plandadır (Hall, 1997: 24).

Temsil kavramına üçüncü yaklaşım ise inşacı (constructive) yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, maddi dünyanın varlığı kabul edilmekte ancak anlamı iletmediği düşünülmektedir. Dil sistemi veya herhangi bir sistemi, kavramlarımızı temsil etmek için kullandığımıza dikkati çeken inşacı yaklaşım, dünyayı anlamlı hale getiren ve başkalarıyla anlamlı olarak iletişim kuranın sosyal aktörler olduğunu ileri

sürmektedir. Sosyal aktörler, kendi kültürleri, dil sistemleri ve diğer temsil sistemlerinin kavramlarını kullanarak anlamı inşa etmektedir. Bu bağlamda, inşacılar, temsilde başkalarıyla anlamlıca iletişim kurabilmek için tüm diller içerisinde kendine göre düzenlenmiş göstergeler kullandığını tartışmaktadır. Sonuçta, inşacı yaklaşım, yansımacı yaklaşımın aksine dilin, dünyayı yani gerçekliği ayna gibi yansıtma işlevi olmadığını savunmaktadır (Hall, 1997: 24–25). Ayrıca inşacı yaklaşım, tüm göstergelerin keyfi olduğunu, yani gösterge ve anlamları ya da kavramlar arasındaki ilişkinin doğal olmadığını öne sürmektedir. Dolayısıyla, göstergeler kendi kendilerine anlamı sabitleyemezler. Anlam, ancak kodlar aracılığıyla sabitlenen kavram ve göstergelerle kurulabilmektedir. İnşa edilen bu anlam, kavramlar arasındaki ilişkiye bağlı olarak üretilmektedir. Böylece de ilişkisel (relational) bir anlam ortaya çıkmaktadır (Hall, 1997: 26).

Özetle, yansıtmacı (reflective) yaklaşım, kelimeler, göstergeler ve şeyler arasında taklit veya yansımanın direkt ve şeffaf ilişkisini öne sürerken; niyetçi (intentional) yaklaşım temsili yazar ya da öznenin niyeti olarak görmektedir. İnşacı (constructionist) yaklaşım ise, dünyadaki şeylerin, dildeki ve zihnimizdeki kavramların arasındaki ilişkinin aracılı olduğunu ileri sürmektedir. Bu anlamda Hall’un temsil anlayışı da “maddi nesne ve etkileri kullanan bir pratik, bir çalışma türü” olarak inşacı yaklaşım içerisinde yer almaktadır (Hall, 1997: 26).

Temsil sorununa farklı yaklaşımlardan sonra, Hall’un bahsettiği iki yapısalcılık modeli de temsil sorunsalında önem taşımaktadır. Hall, bu iki modeli, “dildeki işaretlerin kullanımının anlam üretmede nasıl çalıştığı üzerinde duran; Saussure ve Barthes’in ardından *göstergebilim* olarak adlandırılan model ve söylem

ile çok yönlü pratiklerin bilgiyi nasıl ürettiğine odaklanan Foucault'ya ait model" olarak tarif etmektedir (Hall, 1997: 18).

İlk olarak göstergebilim modeline baktığımızda, göstergebilimin temel ilgi alanının odağında gösterge yer almaktadır. Göstergeler ve çalışma biçimlerinin araştırılmasına göstergebilim denmektedir ve göstergebilimin çalışma alanı göstergenin kendisi, düzenlendiği kodlar ya da sistemlerden oluşmaktadır. Göstergebilim alanı, göstergeleri kullanan yani anlam üretenlerle ilişkisi bakımından değerlendirilmektedir. Bu anlamda göstergelerin ve kodların işlediği yer olarak göstergebilim alanı, bireyin ait olduğu kültürden de bağımsız düşünülmemelidir (Fiske, 1996: 62).

Gösterge kavramı üstüne eskiçağlardan başlayarak çeşitli görüşler öne sürülmüş, bir göstergeler dizgesi olan dil üstüne birçok düşünce ortaya atılmıştır. Bu bağlamda, Ortaçağ'da felsefe yapıtlarında anlamlandırma biçimleriyle ilgili ileri sürülen görüşler dikkat çekmektedir. Göstergeler kuramı, 17. ve 18. yüzyıllarda, usçu ve deneyimci felsefe dönemlerinde de gündeme getirilmiştir. Genel bir dil ve anlam kuramının tasarlandığı bu dönemde, İngiliz felsefecisi John Locke 1690 yılında yazdığı *İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme (An Essay Concerning Human Understanding)* adlı yapıtında, gösterge sorununa da yer vermiş ve 'göstergeler öğretisi' anlamına gelen 'semeiotike' terimini kullanmıştır (Rifat, 1990: 85). Locke'a göre göstergebilim, "zihnin nesneleri anlamak için veya bilgisini başkalarına aktarmak için kullandığı göstergelerin öz yapısını ele alan bir çaba" olarak önem taşımaktadır (Mutlu, 1998: 142).

Göstergeler kuramının Locke'tan sonraki temsilcisi ise Johann Heinrich Lambert'dir. Lambert, 1764 yılında yazdığı *Yeni Organon (Neues Organon)* isimli yapıtının bir bölümünü, düşüncelerin ve nesnelerin gösterilmesiyle ilgili öğretiyi (semiyotik) ayırmıştır. Bu bölümde, Lambert özellikle doğal dillere ilişkin bildirişim dizgeleri üstünde durmuş; müzik, koreografi, arma, amblem, tören gibi dil dışı gösterge dizgeleriyle ilgilenmiştir. Ayrıca göstergelerin dönüşümleri ve birleşim kuralları Lambert'in incelediği alanlar içerisindedir (Rifat, 1990: 85). 19. yüzyıla gelindiğinde ise göstergeler öğretisi, Locke ve Lambert'in etkisiyle yeniden gündeme gelmiştir. Özellikle matematikçi Bernhard Bolzano'nun 1837'deki *Bilim Öğretisi (Wissenschaftslehre)* adlı yapıtı ile Edmund Husserl'in 1890'da yazdığı ancak 1970'te yayımlanan *Göstergelerin Mantığı Üstüne (Göstergebilim)* (Zur Logik der Zeichen (Semiotik)) başlıklı incelemesi dilsel göstergelerle ilgili gözlemler içermektedir. Mehmet Rifat'a göre, göstergeler kuramının ilk dönemi olarak adlandırabileceğimiz bu döneme ait çalışmalarda, “‘semiotik’ sözcüğüne rastlanmaktaysa da, genel göstergeler kuramından çok, bir dil kuramının, bir dil felsefesinin geliştirildiği” dikkati çekmektedir (1990: 86).

19. yüzyılın sonlarında ise, görüşlerinin günümüze kadar uzandığı iki önemli düşünür bulunmaktadır. Göstergebilimin kurucuları arasında yer alan Amerikalı mantıkçı Charles Sandres Peirce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, göstergebilimin zorunluluğu üzerinde durmuş ve daha sonra birçok kişi tarafından benimsenecek olan genel çerçeveler sunmuşlardır (Rifat, 1990: 16).

Bu iki düşünür, göstergebilime ilişkin görüş ve kavramlarını yaklaşık aynı dönemde ama birbirlerinden habersiz olarak geliştirmişlerdir. Peirce göstergebilim

karşılığı olarak *semiotic* sözcüğünü, Saussure ise *semiology* sözcüğünü kullanmıştır. Bu farklı kullanımlar bir anlamda Peirce ile Saussure arasındaki benzerliklerin yanı sıra, farklılıkları da belirtmesi bakımından yararlı görülmektedir. Julia Kristeva gibi bazı kuramcıların “semiotic”in göstereni, “semiology”nin ise gösterileni incelemesi bakımından farklı olduklarını söylemelerine karşılık, bu iki terim genellikle birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmaktadır (Mutlu, 1998: 143).

Ferdinand de Saussure, “açtığı tartışmalarla günümüze dek uzanan ‘işaret’ ve ‘özne’ sorununa ilişkin kavramsal tartışmalara izini bırakmıştır” (İnal, 1996: 46). Saussure, göstergebilim açısından işaret ettiği üç önemli ayrım ile önem taşımaktadır. Saussure’un birinci ayrımı, söz (parole) ve dil (la langue) ayrımıdır. Saussure’un görüşlerinin temelinde yatan bu ayrım, 19. yüzyıl sonundaki toplumbilim ile ruhbilim çerçevesinde yer almaktadır. O’na göre, dil toplumsaldır (bellek olgusu), söz ise bireyseldir (yaratma olgusu). Bireysel söz, çok sayıda değişiklik gösteren bir olgudur, yan özelliklerin temel özelliklerle karıştığı bir edimdir. Bu nedenle Saussure, bireyüstü ortak bir dizge olan dilin işleyiş kurallarına ulaşmaya çalışmıştır. Somut konuşma biçimlerinin incelenmesiyle olanaklı gözüken Saussure’un görüşü, dolayısıyla dil dizgesi olan sözü temel almaktadır (Rifat, 1990: 74).

Saussure’un dil (la langue) ve söz (parole) ayrımına dayanan inceleme alanını Jonathan Culler şu şekilde özetlemektedir:

...dilbilimde la langue (dil) incelemesi göstergelerle birleşim kurallarını yaratan ayrımların dökümünü içerirken, parole incelemesi bizi, dil kullanımının gerçek konuşmada hangi biçim ya da biçim birleşimlerinin kullanım sıklığını içerdiğini anlamaya götürecektir. Langue’ı parole’dan ayırarak Saussure dilbilime uygun bir inceleme konusu sundu ve

dilbilimcinin üstlendiği görevi çok daha açık seçik anlamasını sağladı (Culler, 1985: 36, Aktaran: İnal, 1996: 47).

Saussure'un ikinci ayrımı ise, 'gösterge' (işaret/sign) kavramına ilişkindir. Yazar, gösterge kavramını gösteren/gösterilen ikiliği içinde tanımlarken, diğer yandan nesne ile gösterge arasında da bir ikilik olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca, nedensizliği gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkide görmüştür. Saussure'un göstergebilim anlayışında, gösteren ile gösterilen arasında ve gösterge ile gönderge arasında nedensiz bir ilişki söz konusudur. Dolayısıyla yazar, gösterge kavramı üzerinde durarak, dil dizgesi içinde kavramların birbirleriyle kurdukları karşıtlıklardan oluşan ilişkinin önemine değinmiştir. Saussure'un ortaya attığı üçüncü ayrım ise, eşsüremlili ve artsüremlili analiz ayrımıdır: "Eşsüremlili dilbilim, durumlarla, dizgeyle, paradigmayla ilgilenmekte, artsüremlili dilbilim ise, dilin evrimi, değişimi ve zaman içinde geçirdiği dönüşümlerle ilgilenmektedir" (İnal, 1996: 47).

Mehmet Rifat'a göre, göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sandres Peirce'dır. Pierce, bütün olguları kapsayan bir göstergeler kuramı tasarlamış ve mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama, başka bir ifadeyle göstergelerin biçimsel öğretilisine 'semiotic' adını vermiştir. Peirce' a göre, "göstergebilim (semiotic) her çeşit bilimsel inceleme için bir başvuru çerçevesi oluşturan genel bir kuramdır" (Rifat, 1990: 86).

John Fiske, Peirce'in göstergeyi, göstergenin gönderme yaptığı şeyi ve göstergenin kullanıcılarını bir üçgenin üç köşesi olarak gördüğüne dikkati çekmektedir. Üçgenin her köşesi diğer ikisiyle yakından ilişkilidir ve ancak diğerleriyle ilişkileri açısından anlaşılabilir. Fiske, Saussure'de ise biraz daha

farklı bir yaklaşımın olduğuna dikkati çekmektedir. Saussure'un göstergesi, kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluşmaktadır ve bu kavram dış dünyanın bir kavranışı biçimindedir. Ayrıca yalnızca onu kullanan insanların kavramları aracılığıyla gösterge ve gerçeklik ilişkisi kurulabilmektedir (Fiske, 1996: 63-64).

Peirce, her biri bir gösterge ve nesnesi ya da göndermede bulunduğu şey arasındaki farklı bir ilişkiyi ortaya koyan üç gösterge kategorisi üretmiştir. Bunlardan ilki, göstergenin bazı yönlerden nesnesine benzediği, onun gibi görünür ya da ses çıkartır nitelikte oluşuyla, görüntüsel (ikonik) göstergedir. Örneğin, göstergenin nesnesiyle kurduğu ilişkiye bağlı olarak fotoğraf, bir görüntüsel göstergedir. İkinci olarak Pierce, belirtisel gösterge ayrımını yapmaktadır. Belirtisel göstergede, gösterge ile nesnesi arasında doğrudan bir bağlantı vardır, gerçekte birbirlerine bağlıdırlar. Örneğin duman, ateşin belirtisel göstergesidir. Üçüncü gösterge ise, simgedir. Bu gösterge türünde ise, gösterge ve nesne arasında ne bağlantı ne de benzerlik vardır. Simgenin iletişimde kullanılmasını sağlayan tek neden, simgenin yerine geçtiği şeyi nitelemesi konusunda insanların anlaşmış olmalarıdır. Örneğin, bir simge olarak sözcük, insanlar arasında anlaşılmış olarak kullanılmaktadır (Fiske, 1996: 70).

Mehmet Rifat, göstergebilimin iki önemli ismi Saussure ve Peirce'ın yaklaşımlarının farkını detaylı olarak ortaya koymaktadır. Rifat'a göre:

Göstergebilimin Avrupa'daki öncüsü F. De Saussure, soruna bir felsefeci, bir mantıkçı olarak değil, bir dilbilimci olarak yaklaşmıştır. Peirce, dil- dışı gösterge dizgelerinden kalkarak dilin bu dizgeler içindeki yerini kapsarken, Saussure dilden kalkarak, başka göstergelerin işleyişini araştırarak bir bilim dalının kurulmasını öngörmüştür. İlerde kurulmasını istediği ve toplum içindeki göstergelerin yaşamını inceleyecek olan bu bilim dalını da Fransızca

‘sémiologie’ terimiyle adlandırır. Saussure’e göre, göstergebilim, genel 9göstergeler bilimi olacak, doğal dillere özgü göstergeleri inceleyen dilbilim de göstergebilimin bir dalı durumuna gelecektir. Peirce, göstergebilimin temelini attığına inanırken, Saussure göstergebilimden, ilerde kurulacak bir dal diye söz etmiştir (Rifat, 1990: 87).

Saussure’un bir dilbilim kuramı geliştirmek için uğraştığı göstergebilimden gelecekte oluşacak bir alan olarak bahsetmesi önemlidir. Saussure, göstergebilim adını verdiği olası bir çalışma alanından şu şekilde söz etmektedir:

Toplumdaki göstergelerin yaşamını araştırarak bir bilim dalı düşleyebiliriz... Onu Yunanca semeion’dan (gösterge) gelen göstergebilim olarak adlandırıyoruz. Bu bilim dalı bize göstergelerin nelerden oluştuğunu ve onları hangi yasaların yönettiğini öğretecektir. Henüz var olmadığı için nasıl bir bilim olacağını söyleyemeyiz: ancak var olma hakkına sahiptir; yeri ileride temin edilecektir. Dilbilim bu genel bilimin yalnızca bir parçasıdır ve göstergebilimin keşfedeceği kurallar belki de dilbilime uygulanabilir olacaklar. Böylece dilbilim kendisini iyi tanımlanmış bir insani bilim alanına bağlanmış bulacak (Course, 16; Course,33, Aktaran: Fiske, 1996: 76).

Hall’ a göre dil, Saussure’un ısrar ettiği gibi, temelde toplumsaldır. Birey ancak kendisini dil sistemi içine yerleştirmek kaydıyla düşünebilmekte ve konuşabilmektedir. Dil sistemi, toplumsal olarak inşa edilmekte ve ayakta tutulmaktadır, yani tek başına bireyden hareketle geliştirilemez. Dilin eklemlenmesindeki temel öge, göstergedir. Göstergeler anlamın maddi kayıtlarıdır ve basitçe toplumsal fenomenler ve maddi gerçekliğin parçası olmalarından ötürü değil, parçası oldukları gerçekliği kırılmaya uğratma gibi özgül bir işleve sahip olmalarından ötürü bildirimde bulunurlar (Hall, 2005: 208). Bir gösterge tek yanlı olarak ‘gerçek dünya’daki bir nesnenin ya da olayın yerine geçerek anlam taşımaz. Bu bağlamda, gösterge, göstergenin gönderme yaptığı şey ve bu şeyin ‘anlamı’ arasında saydam, birebir ilişki yoktur. Göstergeler, özgül bir dil sistemi ya da kodlar

dizisi içinde içsel olarak birlikte örgütlenme tarzları ve nesnel toplumsal dünyadaki şeylerin birlikte ilişkilendirilme tarzını eklemlmeleri aracılığıyla anlam bildirmektedir (2005: 209).

Saussure’e göre göstergenin nedensiz oluşu, farklı dillerde başka biçimlerde karşımıza çıksa da temel bir özellik olarak gözükmemektedir:

Toplum daha bilinçli de olsa, dil tartışılmaz; çünkü bir şeyin tartışılabilmesi için usa uygun bir kurala dayanması gerekir. Nedensiz göstergeler dizgesi olan dilde böyle bir dayanak yoktur. Bundan ötürü de her türlü sağlam tartışma temeli ortadan kalkar. Fransızca *sœur* ‘kız kardeşi’ İngilizce *sister*’a, Almanca *ochs*’u Fransızca *bœuf*’ü ‘öküz’e yeğlemek için hiç bir neden yoktur (Saussure, 1998: 119).

Stuart Hall, Saussure’u dilbilim içindeki detaylı çalışmalarından dolayı değil temsille ilgili genel görüşü ve semiyolojik yaklaşımı şekillendiren dil modeli açısından önemli görmektedir. Ayrıca Hall, Saussure’un modelinin eleştirisini yapmaktadır:

Saussure’un büyük başarısı bizi dilin kendisine odaklanmamıza zorlaması ve sosyal bir olay olarak temsil yönteminin kendisinin üzerinde dilin gerçekten nasıl çalıştığı ve anlamın üretilmesinde nasıl bir rol oynadığına bakmamızı sağlamasıdır. Bunu yaparken şeyler ve anlamlar arasında yalnız transparan bir araç olma durumundan dili kurtarmıştır. Saussure temsilin bir pratik olduğunu göstermiş ancak gösteren gösterilen arasındaki ilişkinin nasıl olduğuna az önem vermiş ya da hiç vermemiştir (Hall, 1997: 34–35).

Robert Hodge ve Gunther Kress ise, *Sosyal Semiotik* isimli kitaplarının “Sosyal Semiyolojinin Kurucuları” isimli bölümünde Saussure’un kavramsallaştırmasını eleştirel olarak okumakta ve onun çalışmasını pek çok yönden değiştirme girişiminde bulunmaktadırlar. Hodge ve Kress, eleştirel okumalarını Saussure’un hem olumsuz hem de olumlu taraflarını vererek gerçekleştirmekte,

Saussure'un bakış açısı ve kavramları üzerine yaptıkları değerlendirmede bazı noktalara dikkati çekmektedirler. Yazarlara göre, bu noktalar şunlardır:

Saussure'un Genel Dilbilim dersleri ilk bakışta semiyotiği ortaya çıkaran şaşırtıcı bir metin olarak görülmektedir. Saussure'un açık olarak semiyolojiye atıfta bulunduğu sayfaların sayısı üçü geçmez. Kitabının büyük bir bölümü semiyotik olguların dar bir alanı üzerine odaklanmaktadır. Örnekler O'nun bilgi sahibi olduğu alanla, Indo- Avrupa grubu içine giren dillerdeki seslerde görülen tarihsel değişimler ile ilgilidir. Bu çelişki Saussure'den kalıt olan sorunsalın merkezinde yer almaktadır. O, bir yandan, olabilecek en geniş açığa sahip bir disiplin ortaya atmıştır, diğer yandan kendi geleneğini ikiye bölen, dilbilimini deforme eden ve semiyotiğin ortaya çıkışını on yıllarca geciktiren kuralları yerleştirmiştir (Hodge, Kress, 2001: 13).

Hodge ve Kress'in yaptığı başka bir değerlendirme, Saussure'un sözcükler ve deyimler üzerine odaklanmış olmasıdır (Hodge, Kress, 2001: 16). Diğer bir eleştiri ise, Saussure'un işaretin tesadüflüğünü ele alırken bu konuya atfettiği önemdir. Saussure, işaretin tesadüflüğünün "dilsel işaretlerin ilk prensibi" olduğunu ilan etmiştir. Hodge ve Kress, Saussure'un bu vurgusunun, çok etkili ve zarar verici bir abartma olduğunun ortaya çıktığını; çok sayıda ve etkiye sahip semiyotikçinin öne sürdüğü gibi, bu önermenin, pratikte, sözcüklerin içindeki sesler için bile, kesin ve değişmez olarak doğru olmadığını ileri sürmektedirler (2001: 20).

Olumsuz eleştiriler dışında, Saussure'e yapılan olumlu değerlendirmeler de yazarların incelemesi içinde yer almaktadır. Saussure'un semiyotiğin üzerindeki olumsuz etkilerinin dışında, semiyotiğin gelişmesindeki katkılarının yadsınamazlığını kabul eden Hodge ve Kress, Saussure'un yaşamı boyunca semiyotiğe olan katkısının birçok modern semiyotikçi tarafından görmezden gelindiğini ya da aşıldığı inancına dikkati çekmektedir. Aynı zamanda, yapısalcılığın temelini oluşturan Saussure'un değer kavramına vurguda bulunan yazarlar,

Saussure'un parole'u kuramlaştırmasını veya kuramsal bir nesne olarak ele almasını reddederler. Ancak Saussure'un dil kullanımının toplumsal koşullar içinde ortaya çıkan dönüşümlerin, eşsüremlili durumundan kaynaklandığına ilişkin söylediklerinin bilinmemesine karşın önem olduğunu ortaya koyarlar (Hodge, Kress, 2001: 26–31).

Yapısalcılık ve post yapısalcılık arasında köprü oluşturduğu düşünülen Fransız Roland Barthes, çağdaş göstergebilim içerisinde görüşleri ve kavramsallaştırmalarıyla öne çıkmaktadır. Barthes, “ortaya attığı farklı yaklaşımlar, kavramlar, tipleştirdiği okuma biçimleri ile yalnız edebi metinler üzerine yapılan çözümlemeler içinde değil, iletişim ve medya çalışmalarının odaklandığı pek çok konuda referans olan araştırmacıların en önemlileri arasında yer almaktadır” (İnal, 2003: 10).

Roland Barthes'ın 1960'lardaki çalışması Hall'a göre, Saussure'un dilbilimsel modelinin geliştirilerek, temsiller ve göstergelerin çok daha geniş bir alana uygulanmış halidir. Sözcüklerin dilde işaret olarak nasıl işlediğiyle daha az ilgilidir; çalışmaları daha çok dil modelinin kültürel çalışmalara uygulanmasını içermektedir. Hall'a göre Barthes, “göstergelerin bir ve aynı zamanda iki yüzergezer krallığa bölündüğünü savunmakta ve böylece, gerçek dünyadaki olayların ve ilişkilerin basitçe göstergeler aracılığıyla dile yansıtılan tek bir doğal, zorunlu ve bariz bir anlamı olmadığını” ortaya koymaktadır (Hall, 2005: 209) .

Bir işaretler biçimi olarak göstergebilimi, yapısalcılık içerisinde, nesneler dünyasındaki işaretlerin (gösterenlerin) ve onların çağrıştırdığı kavramların (gösterilenlerin) elemanı olan bir dil olarak tanımlayan Barthes, gösterge terimini ise şu şekilde açıklamaktadır:

Semiyoloji öz ve sınırları ne olursa olsun bütün işaret sistemlerini kapsar; imgeler, jestler, müzikal sesler, nesneler ve bütün bunların ayın, görenek ve halk eğlencelerinin içeriklerini biçimlendiren karmaşık ilişkileri: Bunlar dilleri olmasa bile en azından anlamlandırma sistemlerini oluştururlar (Barthes, aktaran: Coward, Ellis, 1985: 49).

Barthes'ın göstergeyi kavramsallaştırma biçimi yazılarının çerçevesini oluşturmakla beraber, çalışmalarında gösterge kavramı hep ön plandadır. Ancak, Barthes'ın kavramsallaştırma biçimi zaman içinde kısmen de olsa farklılaşmıştır. Öyle ki, sadece söz ve yazı diline ilişkin göstergeler değil, görüntüler, müzik, jestler vb. onun çözümlemelerinde önemli bir yer tutmaktadır (İnal, 2003: 17). Ayrıca, Barthes'ın çalışmalarında egemen olan ile farklı olan arasında yaptığı ikili ayrım, ideolojinin tanımını bazen açık bazen örtük biçimde beraberinde getirmektedir:

Mitler egemen anlamlandırma biçimleri, üretime katılanların dili ise farklı olan; okunabilir olan metinler egemen okuma ve alışılagelen tüketim biçimlerini pekiştirirken, yazılabilir olan metinler üretimi ve farklılığı temsil etmektedir. Haz, egemen olan okuma pratiğine ait olan, *jouissance* ise farklı olan, banalın tekrarını kıran ve bozan olarak tanımlanmakta, *studium* basın fotoğraflarında olan, fotografik imgenin uzlaşımsal kodlama biçimi; *punctum* ise farklı olan, bizim bir fotoğrafta bulduğumuz 'o- çarpıcı şey' olarak tanımlanmaktadır (İnal, 2003: 16–17)².

Gösterge kavramına ilişkin tartışmanın doruk noktasına ulaştığı Barthes'ın *Camera Lucida* isimli yapıtı ise, bir yandan Barthes'ın farklı anlamlandırma biçimlerine yönelik ilgisinin, diğer yandan da kendini bir okur olarak metne kattığı, anlatımının örneklerinden biri olarak göstergebilim alanında başat referans olarak gösterilmektedir (İnal, 2003: 22).

² “Studium” ve “punctum” kavramları ileride, daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Barthes'a göre, söylensel yani mitsel sözün özdekleri başlangıçta ne denli farklı olurlarsa olsunlar, söylen alanına girer girmez arı bir anlamlayıcı işleve indirgenirler. Söylen onları aynı hammadde biçiminde görür; birlikleri hepsinin de basit dil koşuluna indirgenmiş olmasıdır (Barthes, 2003: 84). Mitler, günlük gerçekliği doldurmakta ve dünyanın olduğu gibi kabul edilmesinin temel ideolojik mekanizmasını oluşturmaktadır. Bu noktada Barthes, ideolojinin toplumsal boyutundan daha çok, dil içinde kurulma biçimi ile ilgilenmiştir (İnal, 1996: 55). Barthes, "Söylen hiçbir şeyi gizlemez, hiçbir şey göstermez: bozar, söylen ne bir yalandır, ne bir açılma: bir sapmadır" der (Barthes, 2003: 196).

Saussure'un takipçisi olan Barthes'ın kuramının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyi dikkat çekmektedir. Anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure'un üzerinde çalıştığı düzeydir. Bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimlemektedir. Barthes bu düzeyi, göstergenin ortak duyusal, aşıkâr anlamına gönderme yapan düz anlam olarak adlandırmaktadır. Yan anlam ise, Barthes'ın ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği bir terimdir. Yan anlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir (Fiske, 1996: 115- 116). Fiske'ye göre, "bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznelarasılığa doğru kaydığı andır: bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir" (Fiske, 1996: 116).

Barthes'ın, düzanlam ve yananlama ilişkin sorunsalını özetlerken "Fransız bayrağını selamlayan zenci" fotoğrafının görsel imgesinden yararlanması,

kavramların anlamlandırılması açısından önem taşımaktadır. Ayşe İnal'ın Barthes'ın kavramsallaştırmasına dönük belirlenimi, Barthes'ın sorunsalını anlamada faydalıdır:

Fotografik imge göstereni, Fransız bayrağını selamlayan zenci ise işareti (gösterge/sign) oluşturur. Bu dilsel bir süreçtir. Söylen ise şöyle işler; dilsel işaret yeni bir gösterene dönüşür ve sömürgecilik, milliyetçilik, militarizm gibi ideolojik kavramlar bu gösterenin gösterilenleri olur. Böylece karşımıza ikinci bir işaret çıkar. Bu da ideolojik süreci oluşturur. İkinci işarete, fotografik imgenin düz anlamı gösterene dönüşür. İkinci işaretin gösterilenleri, dilsel gösterenin yananamlarıdır. Barthes'a göre yananlam düzanlama yaslanır. Bunun sonucu olarak düzanlam ve yananlam bir bütünlük içinde karşımıza çıkar ve ideolojik olanı gözlerden siler. İşaret gerçekliğini kurar ve okuyucuya dayatır (İnal, 1996: 55).

Sonuç olarak, çağdaş göstergebilimin öncüleri arasında yer alan Roland Barthes'ın görüşleri, temsil sorunsalında hem yazınsal metin hem görsel, işitsel olmak üzere farklı imgeler üzerinden okumayı işaret etmesiyle dikkat çekmektedir. Dil sistemi temelli Saussure'un göstergebilimine dayanan Barthes'ın göstergebilim anlayışında, resim, fotoğraf gibi görsel imgeler; tören, ayin vb örnekler de dil sistemi gibi bir inceleme alanı olmuştur. Bu anlamda da Barthes'ın farklı okuma biçimiyle oluşan bu alan bir sistem olarak değerlendirilmiştir.

Hall'un yapısalcılığın ikinci modeli olarak gördüğü yaklaşım, söylemsel (discursive) yaklaşımdır. Bu yaklaşımın temel dayanak noktası, Michel Foucault'nun kavramları olarak görülmektedir. Öncelikle Foucault, söylem ve çok yönlü pratiklerin bilgiyi nasıl ürettiğine bakmaktadır. Foucault'nun çalışmalarının odağı, 'dil'den söyleme kaymıştır ve bir temsil sistemi olarak söylem üzerinde çalışmıştır. Hall, en basit tanımıyla söylemi, birbirleriyle bağlantılı yazı ya da konuşma pasajları olarak tanımlarken, Foucault'nun söylem kavramını "belli bir tarihi dönemde, belli bir konu hakkında konuşmak için bir dil ya da o konuyla ilgili bilginin temsil edilme

yolunu sağlayan bir ifadeler bütünü” olarak açıklamaktadır. Hall’a göre Foucault, ‘temsil’ i dar bir anlamda kullanmaktadır. Foucault’nun ilgilendiği, anlamlı ifadeler ve farklı tarihsel dönemlerde düzenlenmiş söylem üreten kurallar ve pratikler olarak dikkat çekmektedir (Hall, 1997: 43).

Foucault’nun sözleriyle dil, “işaretler sistemiyle işaret edilenin varlığı arasında köprü kuran bir kelimenin bu benzersiz gücü sayesinde, tepeden tırnağa *söylem*’dir” (Foucault, 2001: 151). Hall’a göre, Foucault’nun amacı tarihsel belirlenimlere daha dikkat eden bir yapıda olması ve anlam ilişkilerinin değil, güç ilişkilerinin önemli olduğunu vurgulamasıyla göstergebilimsel yaklaşımdan radikal olarak ayrılmaktadır. Kısaca, Foucault’nun temsil kavramına söylemsel yaklaşımı, söylem kavramı, güç ve bilgi meselesi ile özne sorununu ön plana çıkarmasıyla dikkat çekmektedir (Hall, 1997: 43).

Foucault, göstergebilimciler gibi, belirli metin ve temsilleri analiz etmektedir. Ancak O, söylemsel yapılanmanın ait olduğu, bulunduğu tüm metin veya pratikleri incelemeye yönelmesiyle farklılaşmaktadır. Foucault’nun söylem tanımı, dilden daha geniştir ve Saussure’dan farklı olarak pratiği de içine almaktadır. Foucault söylem kavramını belirli gelenek ve tarihle kökleştirerek, güç/bilgi oluşumuna bakarak açıklamaktadır. Göstergebilimdeki tarihsel olmayan yönelimin tersi olarak söylem, temsil, bilgi ve gerçek Foucault’da tarihselleştirilmektedir; böylece belirli tarihsel bağlamda şeyler, anlam kazanmaktadır. Foucault’ya göre söylem, her dönemde bilgi biçimleri ve pratikleri, nesneleri, öznelere üretmektedir. Dolayısıyla söylem içinde, temsil edildikleri yollar dışında var olamazlar. Bu yollar, bilgi içinde üretildikleri ve

söylemsel pratik, belirli toplum içinde zaman ve teknik disiplinlerce düzenlendikleri yolları ifade etmektedir (Hall, 1997: 51).

Söylemin sadece ‘dilbilimsel’ bir kavram olmaması pratik ile ilgili bir kavram olması önemli bir noktadır. Kişinin ne söylediği (dil) ile ne yaptığı (pratik) arasındaki geleneksel ayrımın üstesinden gelmeye çalışan Foucault, bilginin söylem içerisinde oluştuğunu işaret etmektedir. Dolayısıyla söylem, dil içerisinde bilginin üretimiyle ilgili bir kavramdır. Bu bağlamda Hall da, Foucault’nun “söylemden bağımsız olarak hiçbir şey var olamaz” iddiasından ziyade “söylemden bağımsız halde hiçbir şeyin anlamı yoktur” iddiasını savunmaktadır (Hall, 1997: 45).

Hall, Foucault’nun yaklaşımının, Saussure’un temsil sorununda özneyi uzak tutuşuna benzer biçimde olduğuna işaret ederek, Saussure’de öznenin konuşma davranışlarının (parole) yaratıcısı, üreticisi konumundayken, Foucault’nun da bir bakıma bu durumu paylaştığını söylemektedir. Ancak fark, Foucault’nun bilgiyi üretenin özne değil, söylem olduğunu belirtmesindedir (Hall, 1997: 54). Önemli nokta, Hall’un, Foucault’nun en radikal önermelerinden biri olarak gördüğü, “Özne, söylem içinde üretilir” önermesine dikkat çekişidir. Bu önerme bağlamında, özne sözcüğünün “başkasının kontrol ve bağımlılığına tabilik” ve “kendi kimliğine bilinç/vicdan ve kendini bilme ile bağlı olma” olarak iki anlamı bulunmaktadır. Sonuçta Foucault, her iki anlamda da tabi kılan bir tür gücü işaret etmektedir (1997: 56).

Foucault'nun İspanyol ressam Velasquez'in *Las Meninas (Nedimeler)*³ isimli tablosunu temsil ve özne açısından değerlendirmesi, söylemsel (discursive) yaklaşım açısından oldukça önemlidir. O'nun tabloyla ilgili öne sürdüğü güçlü iddiası, resmin tek bir, belirlenmiş ya da nihai anlamının olmadığıdır. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* isimli kitabının kapağında da yer alan bu resmin okumasını yaparak, özne ve temsil açısından güçlü bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Foucault'nun, temsil yöntemi ve özellikle öznenin rolü hakkında genel noktalara varmak için okuduğu Las Meninas tablosu, İspanya kral ve kraliçesini gösteren bir resim olmasının yanı sıra, aynı zamanda temsil ve öznenin nasıl işlediği hakkında önemli ipuçları vermektedir. Hall'a göre, bu tablo "kendi bilgi türünü üretmekte, temsil ve özne, resmin örtük/gizli mesajını oluşturmaktadır" (Hall, 1997: 59). Buradaki temsilin, gerçekliğin 'gerçek' bir yansıması ya da taklidiyle ilgili bir temsil olmadığı açıktır. Foucault, tabloda bir anlamda her şeyin görünür olduğunu söylemektedir fakat neyle ilgili olduğu, yani anlam bizim onu nasıl okuduğumuza bağlı oluşmaktadır. Ayrıca, önemli bir nokta anlamın, görebildiklerimiz kadar göremediklerimiz etrafında da kurulu olduğudur (Hall, 1997: 59). Foucault'nun sözleriyle anlam "varlık ile yokluk arasındaki bu karmaşık oyun aracılığıyla üretilmiştir ve temsil, gösterilmeyen kadar olanın içinden de işler gibidir" (Foucault, Aktaran: Hall, 1997: 59).

Hall'a göre Foucault'nun bu iddiası kabul edildiğinde, resmin iki öznesi ve iki merkezi bulunmaktadır. Dolayısıyla da, resmin kompozisyonu bizim hangisinde karar kılacağımızı bilemediğimiz, bu iki özne arasında gidip gelmemize neden olan

³ İspanyol Ressam Diego Rodriguez de Silva Velasquez'in *Las Meninas (Nedimeler)* isimli tablosu, çalışmanın ekler kısmında yer almaktadır.

bir durum yaratmaktadır. Sonuçta, nihai bir anlam sürekli olarak ertelenmektedir. Tablonun izleyicilerinin tabloya hem içeriden hem dışarıdan baktığını iddia eden Foucault'ya göre, aynı zamanda da resmin dışındaki bakışın, resimdeki figürlerin yaptığı bakışla özdeşleşerek bir bakma eylemi gerçekleştirmesi önemlidir. Hall'a göre, Foucault'nun iddiasının en dikkat çekici noktası, tablonun anlamının tamamlanmamış olmasıdır. Bu anlamda da, tablonun sadece ona bakan izleyiciye göre anlam kazandığını söyleyen Hall, izleyicinin, resmin önünde yer alacak şekilde bir konuma oturtulduğunu belirtmektedir. Bu konum da tablo ile izleyici arasındaki diyalogla yapılanmakta ve bu bağlamda, söylem izleyici için bir özne konumu yaratmaktadır (Hall, 1997: 60).

Foucault'ya göre, ilk anda tablonun konusunun kralın çocuklarından Kraliçe Margarita olduğu sanılmaktadır ancak daha sonra, resimde yer alan aynanın görülmesiyle, kral ve kraliçenin resme bakan kişinin bulunduğu yerde olduğu anlaşılmaktadır. Foucault'nun okumasına göre, kral ve kraliçe, yoklukları aracılığıyla temsil edilmektedir. Böylece kral ve kraliçe resmin hem nesnesi hem de öznesi konumundadır (Foucault, 2001: 27-44). Foucault'ya göre “temsil eden, temsil edilen nesne, temsil edilen şeye bakan olarak kral ve kraliçe hem izleyici, hem de resmin konusu olmuştur” (2001: 44). Foucault'ya göre, resimde yer alan ayna gerçek bir ayna olsaydı, resmin önüne geçip ona bakan bizleri yansıtmaması gerekirdi. Ancak resimde bizim yerimize kral ve kraliçe gösterilmekte bu bağlamda da, bir şekilde resmin söylemi, bizi onların yerine konumlandırmaktadır. Dolayısıyla Velasquez'in temsil etmeyi seçtiği kişiler hem ‘tablonun öznesi’ hem de ‘tablodaki özne’ olarak karşımıza çıkmaktadır (Hall, 1997: 61).

Özetle Foucault'nun söylemsel yaklaşımı, Velasquez'in Las Meninas tablosunda temsil ve özne ilişkisi temelli bir okumayla açıklık kazanmaktadır. Bu bağlamda Hall'un tablodaki temsil üzerinden konumlandırmayı değerlendirişi dikkate değerdir:

...ilk olarak, bakışıyla resimdeki farklı unsur ve ilişkileri bir araya getirip anlamlı bir bütüne oturtan biz, yani izleyici. Ancak resimde bu özne temsil edilmemektedir. İkincisi, resmi yapan ressamın konumudur, ressam iki yerde vardır: baktığımız resmi yaparkenki haliyle şimdi bizim durduğumuz yerde ve tablo içindeki resmi yapar halde görülen ressam olarak. Üçüncü konum ise, arkada merdivenlerde durup da olanlara geriden ve resim içindeki kimseye varlığını hissettirmeden bakan saray görevlisidir. Ama o da biz ve ressam gibi, bir şekilde resmin dışından bakmaktadır (Hall, 1997: 60).

Jonathan Crary, gözlemcinin farklı araçlar aracılığıyla nesneyle kurduğu ilişkiyi ayrıntılı olarak ele alan, 'özne'nin bu ilişkide konumlanmasını da sorgulayan 'Gözlemcinin Teknikleri'(2004) isimli yapıtında, fotoğrafın icadındaki ilk araç olan 'camera obscura'nın imge yaratmadaki gücünden bahsetmektedir⁴. Crary'nin, Velasquez'in 'Las Meninas' tablosunu farklı temsil okumalarıyla değerlendiren Foucault'nun özne-nesne ilişkisini 'camera obscura'nın sağladığı ilişkiyle bağdaştırması, fotoğraf-temsil kavramsallaştırmasında yol gösterici gözükmektedir. Crary'e göre bu bağlam, şu şekilde kurulmaktadır:

⁴ İngiliz dilinde iğne deliği (pinhole), fotoğraf literatüründe ise karanlık oda ya da karanlık kutu (camera obscura) adıyla anılan fotoğraf tekniği, oldukça basit bir ilkeye dayanmaktadır: Karanlık kutu fotoğrafı, objektifsiz fotoğraftır, bilinen fotoğraf makinelerindeki objektiflerin yerini, 0,25–1 mm çapındaki bir delik almakta ve ışık bu delikten geçmektedir. Böylece, karanlık ortam sağlayan kameranın içinde bulunan ışık, duyarlı yüzey üzerinde bir görüntü oluşturmaktadır. Bu teknik için kullanılan kameralar küçük ya da büyük olabilmektedir. Deniz kabuklarından, şekerleme, kola hatta kibrit kutularından ya da eski buzdolabı, karavan gibi iri hacimli nesnelerden ya da ışık geçirmezliği sağlanmış bir odadan kamera olarak yararlanmak mümkündür. Dolayısıyla, ışık geçirmeyen her kapalı ortam, bir iğne deliğinden sızan ışıkla 'camera obscura'ya dönüşebilmektedir (Bostancı, Fotoğrafya 2. sayı: 1).

Camera obscura imgenin kendini tümüyle ve bütün tutarlılığı içinde gösterdiği kısıtlanmış bir yer ya da alan dikte etmez. Bir yanda gözlemci, aygıtın saf işleyişinden ayrı bir yerdedir; nesnel dünyanın mekanik ve aşkın bir biçimde yeniden temsil edilmesinin bedensiz tanığıdır. Öte yanda ise camera'nın içindeki varlığı, insanın özneliliğiyle aygıtın nesnelliğinin hem uzamsal hem de zamansal açıdan eşzamanlı olduğunu ima eder. Dolayısıyla izleyici karanlığın içinde daha serbestçe dolaşan, temsil makinesinden bağımsız, marjinal bir ek varlıktır. Foucault'nun Velasquez'in 'Las Meninas'ını analiz ederken gösterdiği gibi, kendini hem özne hem de nesne olarak temsil edemeyen bir özne söz konusudur (Crary, 2004: 54).

Ayrıca Gombrich'in Las Meninas tablosuyla ilgili olarak "Velasquez'in fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce, gerçek bir anı durdurmaya başardığını düşündüğünü" söylemesi anlamlıdır (Gombrich, 1997: 408, Aktaran: Dora, 2003: 63).

Fotoğrafın icadından önce yapılan bu tablo, gerek Foucault'nun okumasıyla gerekse başka yazarların bakış açısıyla ayrı bir yerde durmaktadır. Fotoğrafın bir temsil sistemi olarak nesne ile gerçeklik arasındaki ilişkisinin yanı sıra, fotoğraf çekme ediminde gözlemcinin özne olarak konumlanması da göz önünde tutulduğunda, fotoğrafın bir imge olarak gücü, vizörden bakanın ve sonuçta fotoğrafa bakan kişinin konumlarıyla bir bütünlük içerisinde görülmelidir. Bu noktada farklı özne konumlanmalarının, bir imge olarak fotoğrafta da bulunabilmesi mümkün gözükmektedir.

2. Bir İmge Olarak Fotoğraf ve Temsil

Stuart Hall'un ayrıntılı olarak ele aldığı temsil ve yaklaşımları içerisinde görsel dilin gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair tartışması, fotoğraf ve temsil ilişkisinde önemli bir kaynak niteliğindedir. Hall'un "görsel dilin dünya hakkında hâlihazırda

orada olan bir gerçeği mi yansıttığı yoksa dünya hakkında anlamlar üreterek mi temsil ettiği” sorusu temel sorun olarak gözükmektedir (Hall, 1997: 7).

Daha önce de söz edildiği gibi, geleneksel temsil biçimlerinden biri olan *yansıtmacı* (reflective) yaklaşım, dilin bir ayna işlevi görerek gerçekliği doğrudan aktardığı görüşündedir. *Niyetçi* (intentional) yaklaşıma göre ise, sözcüklerin, imgelerin anlamları yazarın ya da yaratıcısının kast ettiği anlamdadır. Hall’un sorunsalında yer alan temsil biçimi olarak *inşacı* (constructionist) yaklaşıma göre ise anlam, şeylerin kurdukları ilişkide yani şeylerin kendilerinin belirleyici olmadığı ancak bireyin istencinin de etkin olduğu bir ilişkide aranmalıdır. İnşacı yaklaşımda bireyin istenci de önemli görülmektedir çünkü bireyin istenci kültürün dili içerisinde inşa olmaktadır (Hall, 1997: 24- 25).

İmgelerin tanıklığı üzerine farklı yaklaşımların tartışmaları, fotoğraf ve “gerçeklik” ilişkisinin anlaşılmasında yol göstericidir. Örneğin, pozitivistler imgelerin dış dünya hakkında güvenilir bilgi sağladığına inanırken, yapısalcılar tersi görüşü savunmuşlardır. Pozitivistler bir resmin kendisine ya da başka aynı türden olan resimlerle arasındaki farka odaklanırken, yapısalcılar resmin ardındaki gerçeği görmeye çabalamaktadır. Diğer bir yaklaşım olarak, imgelere ‘ayna’ ya da ‘enstantane’ olarak bakan görüş ile imgeleri sadece bir göstergeler sistemi olarak gören düşünceye karşı çıkan yaklaşım dikkat çekmektedir. Bu yaklaşıma göre imgeler, metinler gibi dış dünya ile bilgileri süzgeçten geçirerek, bir temsil etme biçimine sahiptir (Burke, 2003: 208).

Fotoğrafın bir imge olarak “gerçeklik” ile kurduğu ilişkiyi anlamak için imge kavramının tanımlamalarına ve tartışmalara bakmakta fayda vardır. Bu yönde Orhan

Koçak'ın 'İmgenin Halleri' isimli yapıtında imge kavramını ve imge- gerçeklik ilişkisinin ayrıntılı tartışmasını ortaya koyduğu görüşleri dikkate değerdir. Koçak' a göre:

... ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür. Ver her görünüş de bir benzeyiştir. İmgenin Arapça karşılıkları bunu daha iyi ortaya koyar. İmge hem hayal olarak karşılanır, hem de misl olarak. Birinci karşılık, Romantizm ve modernizmin öne çıkardığı o özerk var etme yetisine bağlanır: Hayalgücü, imgelem. İkinci karşılığın türevleriyse imgenin doğasındaki asıl-suret ikiliğini daha açıkça belirten terimlerdir: Misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül... Benzemek, 'gibi olmak', bir başkasının sureti olmak ögesi vardır hepsinin içinde. Buna göre, bir varlığın sadece duysal anısı değildir imge; bizi dosdoğru gerçeğin kendisine götüren saydam bir görünüşten de ibaret değildir; aynı zamanda, varlığın kendinden ayrılmasıdır. Beliriş ve 'buraya/ şimdiye geliş' kadar, buradan uzaklaşma ve bir eksiklik düzlemine kayma da vardır imge kavramının içinde. Varlık ve varlığın eksilmesi, hakikat ve hakikatten uzaklaşma- bu iki anı da içeriyor imge kavramı (Koçak, 1995: 52).

John Berger'e göre ise imgeler, bulunmayan şeyleri zihinlerde canlandırmak için yapılmıştır ancak zamanla canlandığı şeyden daha kalıcı oluşunun anlaşılmasıyla durum değişmiştir. Dolayısıyla imge artık bir nesnenin, bir kişinin nasıl görüldüğünü de ifade eder olmuş ve sonrasında buna yaratan kişinin öznelliği yani kendine özgü görüşü de eklenerek yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edilmiştir. Sonuçta imge Berger'in ifadesiyle "Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şeye" dönüşmüştür (Berger, 1999: 10).

Tarihçi Peter Burke, herhangi bir imgenin tarihsel kanıt olarak kullanılabilirliğine vurgu yapmaktadır. Bu noktada, imgelerin görünüşünün değişime uğramasına neden olan, 15. ve 16. yüzyıllardaki basılı tasvirlerin yükselişi ile 19. ve 20. yüzyıllardaki fotografik imgenin yükselişe geçişi olarak imge üretiminde iki büyük devrim önem taşımaktadır. Örneğin basılı imgelerin, tıpkı daha sonra

fotoğraflar gibi tablolarıdan daha çabuk üretilip satılması, izleyiciye daha çabuk ulaşmasını ve belleklerde güncel olaylar henüz tazeyken sahip olunmasını sağlamıştır. Aynı zamanda her iki devrimin önemli etkisi, sıradan insanların da erişebildikleri imgelerin sayısının artış göstermesi olmuştur (Burke, 2003: 16–17).

Fotoğrafa kuramsal bir çalışma alanı olarak bakılması, bağımsız bir alan olarak ele alınması geç gerçekleşmiştir. Bu konudaki gelişmenin tarihine detaylı bir biçimde bakan Victor Burgin’in tespitleri önemlidir. Victor Burgin, ‘Looking at Photographs’ adlı makalesinde (2004), teorikleşmemiş ve söylenmemiş sözcük anlamı olarak fotoğrafın dilin (language) özelliklerini taşıdığına, fotoğrafın da dil sistemi gibi fotografik dil sistemi (language of photograph) olarak adlandırıldığına dikkati çekmektedir. Fotoğraf, iletişim biçimlerinin tüm sistematik incelemeleri gibi 1960’lara kadar doğal dil sisteminin bir parçası olarak görülmüş ve ender olarak bahsedilse de semiyotik çalışmalara ve yarattığı etkiye kadar yönelinmiş bir alan olamamıştır. Burgin’e göre bu anlamda fotoğraf öğretimi ve fotoğrafla ilgili yazılanların baskın olduğu 19. yüzyıl estetiğinden farklı olarak fotoğraf, semiyotik çalışma alanında ne saf (pure) bir biçime indirgenmekte ne de dünyanın bir aynası durumunda ya da author’un varlığının, duruşunun bir geçidi olarak tarif edilmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın sosyal açıdan önemi, öncelikle bir çalışma alanı olmasına ve okuyucunun yapısal alanlar ile aynı şekilde kodların anlaşılmasıyla yerleştirme yapmasına dayandırılmaktadır (Burgin, 2004: 130- 137).

Victor Burgin’e göre fotoğrafın anlaşılabilmesi güçtür. Fotoğraflar, ‘fotografik söylem’ olarak adlandırılmakta ve bu söylem fotoğrafın kendine bağladığı söylemler anlamında ayrılmaktadır. Bu bağlamda fotografik metin olarak

adlandırılan fotoğraf, aynı zamanda girift bir metinlerarasılığı da ifade etmektedir. Bu noktada Burgin, önemli bir nokta olarak, fotoğrafın çerçeve ve bakış açısı olmak üzere iki özelliğe sahip olduğundan bahsetmektedir. Çerçeve aracılığıyla dünya, görüntüler töreni içinde ve ‘mutlak anlar’ın sıralanmasına ihtiyaç duyan bir tutarlılığa sahip olarak düzenlenmektedir (Burgin, 2004: 137).

Modern sanat tarihçisi ve teorisyen Rosalind Krauss da, fotoğrafın, 1960’lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp, iz (trace), dizili (index) ve kalıp (stencil) yapısına katılımıyla fotoğrafın kuramsal bir nesne haline geldiğine dikkati çekmektedir. Krauss’a göre bu kuramsal nesne, “doğanın ‘mit’ olarak yeniden keşfini, kültürde doğanın tarihle politikanın işleyişlerini gözden uzak tutabilecek bir maske olarak üretimini irdelleyebileceğimiz bir kuramsal nesne” biçimindedir (Krauss, 2007: 52- 53).

Fotoğrafa konu olan nesne ve fotoğraf arasındaki “gerçeklik” ilişkisi, fotoğrafı diğer sanat türleri arasında farklı bir yere yerleştirmiştir. Fotoğrafçılar, ilk başta nesnel bir yaklaşımla dünyayı kaydetmeye, görülmemiş yerleri ve kişileri fotoğraflamaya başlamışlardır. Bu durum fotoğrafın, gerçek dünyanın yansıması olarak bazı kesimlerce düşünülmesine ve bir belge olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu anlayışa 19. yüzyılda gelişen, dönemin mevcut düşünce yapılarına ve değer yargılarına göre ortaya çıkan realizm (gerçekçilik) akımının önemli bir etkisi olmuştur (Özel, 2007: 1).

Realist akımın ortaya çıkışından itibaren, birçok dönemde sanatsal anlayış olarak kabul edildiği gözlemlenmektedir. Tarih öncesi mağara resimlerinden, Antik Yunan ve Roma sanatına kadar hâkim olan gerçekçilikten Ortaçağda uzaklaşılsa da,

Rönesans ile birlikte gerçekçi yaklaşımlar tekrar kendini göstermeye başlamıştır. Ancak realizm, Fransız Devrimi'nden sonra, bir akım olarak ortaya çıkmış ve etki yaratmıştır (Coşkun, 2003: 25, Aktaran: Özel, 2007: 2). Realizm, resim ve edebiyatta bir yöntem veya tutumu anlatan bir terim tanımıyla “önce üstün derecede doğru temsil, sonra gerçek olayları tanımlama ve nesneleri fiilen var oldukları şekilde gösterme taahhüdü”dür (Williams, 2006: 313).

Realist düşüncede en büyük gelişme olarak, mekanik yeniden üretim tekniği fotoğrafın bulunması görülmektedir. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla gerçekçilik yeni boyutlar kazanmış, dış dünyanın olduğu gibi, bir ölçüde saptandığı düşünölmeye başlanmıştır (Özel, 2007: 2). Bu anlamda realist akımdaki görüş, toplumsal yaşamdan seçilen konuların fotoğraflar aracılığıyla, gerçek dünyadakine denk biçimde aktarıldığına dayanmaktadır. Gerçeklikle fotoğraf ilişkisi, fotoğraflanan nesnenin reel dünyada da karşılığını bulduğu şekilde tanımlanmakta, dolayısıyla nesnel gerçekliği temel alan fotografik gerçekçilik, doğal gelişmesi içinde yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Fotografik akımlara gerçeklik bağlamında bakıldığında, realist akım fotoğrafın gerçekliği bir ayna gibi yansıttığı üzerine temellenmiş ve estetik kuralların da gözetilmesiyle dış dünyaya tanıklık etmiştir (2007: 9).

Gisèle Freund'un sözleriyle “bilimin ve yeni sanatsal anlatım biçimleri gereksiniminin bir araya gelmesi sonucunda doğan” fotoğraf, birçok şiddetli tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf makinesinin çoğaltma olanağı veren yalnızca teknik bir araç mı yoksa bireyin sanatsal ifadesini anlatmaya yarayan bir araç mı olduğu, eleştirmenlerin, fotoğrafçıların merak ettiği bir soru olmuştur

(Freund, 2007: 67). Fotoğrafa olan bu ilgi ve tartışmalar, zıt yaklaşımların oluşmasına da sebep olmuştur. Öncelikle, fotoğrafın da yeni bir sanat biçimi olduğunu savunanlar, fotoğrafı çekme işinin makine tarafından yapılmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin beğenisinin ve fotoğrafın nesnesiyle kurduğu ilişkinin de önemine değinmişlerdir. Karşıt görüşü savunanlar ise, fotoğrafın sadece mekanik bir iş olduğunu vurgulayarak, sanat olarak kabul edilemeyeceğini ileri sürmüşlerdir (2007: 68).

Fotoğrafın ortaya çıkışında fotoğraf makinesi, matbaa makinesine benzer bir yeniden üretim aracı olması sebebiyle yararlı bulunmuş aynı zamanda bir tehdit olarak da algılanmıştır. 7 Ocak 1839 tarihinde François Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nde Louis Daguerre'in fotoğrafı keşfettiğini bildirmiştir. Ancak dönemin ressamı Paul Delaroche, fotoğrafın icadının yarattığı şaşkınlık ve endişeyi “Bugünden itibaren resim sanatı ölmüştür” diyerek yansıtmıştır (Price, 2004: 40). Quentin Bajac da başka bir ifadeyle, fotoğrafın icadına verilen tepkiyi “hayranlıkla karşılanan, bütün izleri koruyan bu kalıcı ayna, gerçeğe bağlılığı, doğruluğu ve ayrıntıların dikkat çekici niteliği nedeniyle toplu düş gücünü baştan çıkarmıştır” diyerek tarif etmektedir (Bajac, 2004: 31). Bu bağlamda dönemin ilk fotoğrafçıların görüşleri, fotoğrafın gerçeğe bağlılığını desteklemektedir. Ortaya çıkan görüntünün insan elinden değil de ‘doğanın kaleminden’ çıkma bir iş olduğu düşüncesi ile ileri sürdükleri nesnellik düşüncesine dayanak oluşturmuşlardır (Burke, 2003: 22).

Fotoğrafın ortaya çıkış zamanıyla ilgili görüşler ise, fotoğrafın gerçeklikle olan bağımlı daha görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Jean Baudrillard'ın fotoğrafın

bulunuşuyla zaman ilişkisine bakışı dikkate değerdir. Baudrillard’a göre “fotoğrafın sanayi çağında teknik bir aracı olarak ortaya çıkması şaşırtıcı sayılmamalıdır; gerçeğin yok olduğu bu dönemde, belki de gerçeğin yok oluşu kendini imgeye dönüştürme imkânını ona veren bu teknik biçime yol açmıştır” (Baudrillard, 1999: 153). Jonathan Crary de, Baurillard’ın zaman vurgusuna benzer biçimde “fotoğrafın 19. yüzyılda etkisini kavramak için fotoğrafı, görsel temsilin kesintisiz tarihinin bir parçası olarak değil, yeni bir kültürel ekonominin temel parçalarından biri olarak görmek gerektiğini” vurgulamıştır (Crary, 2004: 25).

Gisèle Freund, fotoğrafın ortaya çıktığı dönemin, yaşanan toplumsal ve ekonomik koşullara bakarak değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. Freund’a göre;

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de yer değiştirmesine neden oldu. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilim alanında büyük gelişmelere destek olması, ekonomideki rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılıyordu. Bunun sonucunda doğanın temsil etme biçimi değişti ve bu değişiklik her alana yansdı. Yeni bir gerçeklik bilinci yeşeriyor, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer veriliyordu. Bunun sonucunda sanatta nesnelliğe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştü (Freund, 2007: 67–68).

Dolayısıyla Freund, bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimlerin güçlü etkisine değinmektedir. Freund’un iddiası, yeni yönelimlerin ortaya çıkmasıyla fotoğraf, dönemin sanat ortamlarında dikkatleri çekebilmiştir. Bu bağlamda, 1848 devrimiyle oluşan toplumsal hareketlilik ortamının sanatsal üretimler üzerinde güçlü etkisi bulunmaktadır (Freund, 2007: 68).

Fotoğrafın kısa tarihine bakıldığında, fotoğrafın ilk ilişki kurduğu alanın başından beri resim sanatı olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda resim sanatı ile fotoğrafçılık arasında bir etkileşim olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla da 19. yüzyıl boyunca fotoğraf üzerine tartışmalar, resim sanatıyla olan ilişkisi üzerine olmuştur. Resimle fotoğraf karşılaştırıldığında resmin önünde daha uzun bir kariyer vardır ancak fotoğrafın icadının duyurulmasından sonraki ilk tepkiler değişmiş, zaafıları dikkat çekmeye başlamıştır. Örneğin Delaroche ve Delacroix gibi ressamlar, fotoğrafa resmin yerini alacak bir sanat olarak değil, ancak canlı modellerin zor pozlarını kaydetme gibi işlerde resamlara destek olabilecek yararlı bir araç olarak önem atfetmişlerdir (Larry, 2004: 347).

Resim ile fotoğrafın arasındaki etkileşimin nedenlerine baktığımızda ise, fotografik görüntünün en yakın olduğu sanat türünün resim ve ilk fotoğrafçıların çoğunlukla dönemin ressamları olması dikkate değerdir. Dolayısıyla bu iki alan, hem biçimsel dil hem de üretim açısından ortak bir platformda buluşmuşlardır. Bununla beraber, fotoğrafın sanatsal meşruluk sorunu uzun süre sanat eleştirisini meşgul etmiş, fotoğraf üzerine tartışmalar başlamıştır. Bu konuda en etkili eleştiriyi geliştiren ve daha sonraki fotoğraf üzerine kuramsal tartışmalara esin kaynağı olanların başında Walter Benjamin gelmektedir (Su, 2007: 227).

Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* (1931) ve *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* (1936) isimli metinleri fotoğraf üzerine düşüncelerini sergilediği, fotoğrafın tarihine bakılan temel metinler arasındadır. *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* en yalın ifadesiyle Benjamin'in fotoğrafın kazıbilimine giriştiği metin olarak önem taşımaktadır. Benjamin, 19. yüzyılın ilk yarısında giderek gelişerek

burjuva toplumunu saran idari denetim sürecine teknik önlemlerin destek olduğuna ve kişilerin kimliklerinin izinin sürülmesi için, imza, fotoğraf ve parmak izi yöntemleri geliştirildiğine dikkat çekmektedir. Benjamin'in bu gelişmeyle ilgili olarak düşünceleri şu şekildedir:

Yazı için baskı tekniğinin bulunması ne ise, suçluların saptanması bakımından fotoğrafın bulunması odur. İlk kez fotoğraf, bir insanın izlerinin sürekli ve kesin biçimde saptanmasına olanak sağlamıştır (...) O zamandan bu yana, kimliğini saklayan kişiyi konuşmaları ve eylemleri aracılığıyla ortaya çıkarma çabalarının sonunu kestirebilmek, artık olası değildir (Benjamin, 1992: 124).

Meral Özbek'in değerlendirmesi, Walter Benjamin'in fotoğrafa dair kavramsallaştırmalarını ve kendi içinde farklılıkları belirlemesi açısından toparlayıcı ve açıklayıcı gözükmektedir:

Mekanik yeniden üretim çağından önce sanat eserlerinin en önemli özelliği, Benjamin'in deyimiyle biricik olmalarıdır. Biriciklik niteliği, sanat eserini hakiki yapan şeydir. Hakikilik, sanat eserinin orijinal fiziksel varlığının tarihsel tanıklığına dayanır. İlk, bir sanat eserinin fiziksel varlığı zaman içinde belli bir değişime uğrar. Örneğin bu bir resimse, boyaları zamanla solar ya da dökülür, vb; böylece resim malzemesi incelenerek hangi zaman diliminde yapıldığı anlaşılabilir. İkinci olarak, sanat eseri yapıldığı bağlamdan zaman içinde belirli toplumsal gelenekler içinde seyahat etmiş, sahipler değiştirmiş; böylece dönemden döneme değişen karmaşık bir gelenekle, bir hakikat muhtevasıyla yüklenmiştir. O nedenle, orijinal olan kıymetlidir ve değerini zamana rağmen ve ona tanıklığı sayesinde sürdürür. İşte, sanat eserinin bu biriciklik özelliğinden kaynaklanan tarihsel tanıklığı, gelenek taşıyıcı hakikiliği, sanat eserinin halesini, etrafındaki atmosferi oluşturur. Tekniğin olanaklarıyla üretim ve çoğaltım ise, sanat eserinin halesini parçalar. Çünkü kopyaların tarihsel tanıklığı bulunmaz. Benjamin, mekanik yeniden üretim çağı ve ondan önceki çağlarda, sanat eseri ve üretilmesine ilişkin farkları şöyle anlatır: Kapitalizmin gelişmesinden önceki eski çağlarda bütünlüklü gelenekler ve çok uzun dönemler boyu değişmeyen insan ilişkileri içinde sanatın bir tapınma (ritüel) değeri vardır. Sanat eserinin 'tapınma' değeri, yeniçağda 'güzellik' değeriyle yer değiştirir. Tekniğin olanaklarıyla üretildiği çağdaki kopyada ise, 'sergileme değeri' öne çıkar. Bu değişim, sanat eserinin algılanma tarzını da değiştirecektir. Eski sanat eserleri, orijinal eserin ancak derin bir bakışla (tefekkür ederek), yoğunlaşarak algılanmasını gerektirir. Halbuki yeni teknolojik ürünler, kitlesel olarak ve

alışkanlık içinde algılanırlar. Kitle kültürünün bir parçasıdır ve insanların bir yığın şey yaptığı gündelik hayat içinde bakıp geçtiği, başka şeyler yaparken de izlediği nesne ve olaylardır (Özbek, 2000: 122).

Benjamin'in aura (hale) kavramı, sanat yapıtının ve bir imge olarak fotoğrafın biricikliği ile ilgilidir. Bir başka deyişle hakikat açısından bir büyü olarak tarif edebileceğimiz, fotoğrafı 'özgü', 'tek', 'orijinal' kılandır. Benjamin, ilk fotoğraflara yüklediği anlam olarak 'aura' kavramını şu şekilde tarif etmektedir:

Yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü: Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey. Bir yaz öğlesinde sırtüstü uzanmışken, ufukta bir dağ sırasının verdiği hatlar ya da varlıklarının bir çeşnisi olacağı an'a ya da saate dek gözlemci üzerine gölgesini düşüren dal –işte bunla, şu dağların havasını (aura'sını), şu dalın havasını (aura'sını) solumaktır (Benjamin, 2002: 24).

Benjamin'in aura kavramı, "biricikliği, şimdiliği ve buradalığı, hakikiliği içinde sanatın, sanat yapıtının otoritesini anlatan kavramdır" (Kejanlıoğlu, 2005: 143). Benjamin'e göre, sanat yapıtının üretimi açısından biricik, orijinal yapıtın yerini, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabilmesi sonucu yapıtın kopyaları almıştır. Böylece, orijinal yapıtlara ait kült değeri, sergilenme değerinin gerisinde kalmıştır. Artık, yapıtın kendisi değil, yapıt ile ona bakan arasındaki ilişki önemlidir, nicelik, niteliksel dönüşümü getirmiştir (2005: 144).

Bu bağlamda, Benjamin'in tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabilmesi doğrultusunda fotoğrafa verdiği değer, beraberinde sanatçının özgürleştiğine işaret etmesiyle önem taşımaktadır. Benjamin'in kavramsallaştırması, Gisèle Freund'un fotoğrafı, bir demokratikleşme aracı olarak görmesiyle benzerlik içindedir. Freund'un sözleriyle fotoğraf "mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya

çıkması; kısa sürede güçlü, her yönde genişleyen bir sanayi dalına dönüşmüş, her yere sızmıştır ve bir tıpkıbasım yöntemi olarak sanat yapıtının herkese ulaşmasını ve bu sayede demokratikleşmesini sağlamıştır” (Freund, 2007: 192).

Fotoğraf ve “gerçeklik” ilişkisine bakışıyla önem taşıyan sanat tarihçisi John Tagg ise, 1980’lerde belgesel fotoğrafçılık üzerine yazdığı makalelerini derlediği ‘The Burden of Representation’(1993) kitabında genel olarak fotoğrafın belge, kanıt oluşturmalarının anlamının ne olduğunu sorgulamıştır. Fotoğrafın yan anlamlandırma sürecine karşı fotoğraf ile “gerçeklik” arasındaki ilişkinin varlığını kabul eden John Tagg, fotoğrafın göstereniyle ilişkisini doğal sayarak, var olan gerçekliğin hiçbir şekilde değiştirilemez olduğu düşüncesindedir. Tagg, fotografik imgenin geçmişteki bir anı kaydederek sorgulanmaz kıldığını ve bütün etkisini de böyle bir temsil etmeyle kazandığını savunmaktadır.

John Tagg, ‘Evidence, Truth, Order’ isimli makalesinde, fotoğrafın değişen üretim ve tüketim evrelerinde gazetecilik, reklam gibi alanlarda ve farklı bilimsel sektörlerde kaydetme aracı ve kanıt oluşturmak için kaynak olarak kullanıldığını söyler. Fotoğrafın, bu geleneklerin belgesel pratiklerinde nasıl bir rol oynadığını anlamak için Tagg, fotoğrafın ve temsil etmenin doğasının kendinden kanıt oluşturma iddiasına bakılmasını ve söylem içindeki ‘gerçeği’ değerlendirmek için geniş teknik ve yöntemlere bakmak gerektiğine dikkati çeker. Bazı yöntemler geleneksel pratiklerle çevrilidir ve ‘gerçeklik rejimi’ ve ‘duyusal rejimi’ ile birleşmiş durumlara bağlıdır. Bakmamız gereken yer fotoğraf değil, geleneksel yerlerin alanıdır. Tagg’ a göre, “Fotoğraf, sosyal yapının içinde inşa olmaktadır. Kimliği yoktur ve doğası pratik geleneklere bağlıdır. Fotoğrafın işlevi kültürel üretimin bir

tarzıdır. Fotoğraflar tarihi bütünlüğe sahip değildir ve hiçbir zaman tarihin delilleri değildir, kendi başlarına tarihseldirler” (Tagg, 1993: 60- 65).

Fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisinde Jean Baudrillard ise, buraya kadar bahsedilen görüşlerin tam tersi bir düşünceyi savunmaktadır. Baudrillard’a göre, “sözde ‘nesnel’ olan imge olarak fotoğrafın mucizesi, dünyanın nesnel olmadığını radikal bir biçimde ortaya koymasına fırsat vermesinden kaynaklıdır. Dünyanın nesnel olmadığını, paradoksal bir biçimde ortaya koyan şey fotoğraf objektifidir. O, bizleri benzerliğin ötesine, gerçeklikle ilgili gözaldatmacanın bağlarına götüren tekniktir” (Baudrillard, 1999: 145). Dolayısıyla Baudrillard’ın bakışı, fotoğrafın gerçekliği yansıtmadığı üzerinedir yani fotoğrafta hiçbir şey görmediğimiz ve fotoğraf imgesinin bir kurgu olduğu temellidir. Baudrillard’a göre;

Fotoğrafta hiçbir şey görmeyiz. ‘Gören’, yalnızca objektiftir, ancak o da gizlenmiştir. O halde, fotoğrafı kavrayan Öteki değildir, Öteki’nin olmadığı yerde ondan arta kalan şeydir. Bizler, hiçbir zaman nesneyle gerçek anlamda karşı karşıya kalmayız. Gerçeklik ile onun imgesi arasındaki takas imkânsızdır, olsa olsa figüratif bir bağdaşıklık olabilir aralarında. Var olsa bile ‘saf’ gerçeklik hala cevaplanamamış bir sorudur. Ve fotoğrafın kendisi de, cevap beklemeyen saf gerçekliğe yöneltilmiş, Öteki’ne yöneltilmiş bir sorudur (Baudrillard, 1999: 149).

Ancak Baudrillard, fotoğrafın kurmaca olduğunu savunmasına rağmen, fotoğrafı gerçekleştirecek özne ile deklanşöre basanın varlığını inkâr etmemektedir. Baudrillard’ın görüşleri kendi ifadesiyle şu şekildedir:

Nesnelerin görüntüsünün bir kurmacasıdır aynı zamanda, çünkü fotoğraf bir görüntü değil bir kurmacadır. Nesnelerin görüntüsünün kurmacasıdır. Temsilin kendisi gerçekle dayanışma halindedir. Temsille gerçeklik bir arada gider ama görüntü bu anlamda temsilin düşüyle, yokluğuyla hareket etmektedir, varlığıyla değil. Burada sadece özne değil, aynı zamanda dünyanın kendisi de harekete geçer (Baudrillard 1999, Aktaran: Alptürk, 2007: 147).

Baudrillard, fotografik imgeyi yağlıboya resim, bir metin ya da bir başka şekildeki sanata anlam verme çabasındaki imgeden farklı olarak anında ve geri dönüşsüz olarak tarif etmektedir. Fotografik imgenin geri dönüşsüz oluşu, eylemin geri alınamazlığı ile ilişkilidir ve aynı zamanda verili olan bir dünyaya anlık bir katılımın sonucudur. Baudrillard'a göre, fotoğrafın büyüğü, yağlı boya resimdeki estetikten farklı olarak bütün işi 'nesne'nin yapmış olmasından kaynaklıdır. Dolayısıyla Baudrillard, 'nesne' nin bu işlevinin fotoğrafın büyüğünü somutladığı görüşündedir (Baudrillard, 2007: 132–133).

Pierre Bourdieu'nün, genel olarak fotoğrafın, doğruluk ve nesnellik modeli olarak ele alınmasını tartıştığı 'The Social Definition of Photography [Fotoğrafın Toplumsal Tanımı]' (1996) isimli makalesi ise, fotoğrafın toplumsal yönünün değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bourdieu, fotoğrafın görünen dünyanın kusursuzca gerçekçi ve nesnel bir tür kaydı olduğunun çünkü kökeninde 'gerçekçi' ve 'nesnel' olarak düzenlenmiş toplumsal kullanımla görevlendirildiğinin düşünüldüğünün altını çizer. Bourdieu, "toplum, fotoğrafa gerçekliğin garantisi yaftasını atfederken sadece nesnelliğin temsiline uygun gerçeğin bir imgesinin gerçekten nesnel olduğuna dair totolojik bir kesinlik içinde kendisini onaylamaktadır" der (Bourdieu, 1996: 77). Ancak Bourdieu'nün bakış açısına göre fotoğrafın elde ettiği gerçeklik sınırlıdır. O'na göre, "fotoğrafın yakaladığı gerçeklik açısı sadece keyfi bir seçimin, dolayısıyla bir çevirinin, kopyanın sonucudur. Nesnenin tüm özellikleri arasından yalnızca tek bir görüş açısıyla, bir an beliren özellikleri yakalanmaktadır" (1996: 73).

Diğer taraftan, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisine bakan isimler arasında, yapıtlarında fotoğraf üzerine tartışmalar oluşturan Roland Barthes, Susan Sontag ve John Berger'in görüşleri, fotoğrafın kanıtlayıcı bir güç olarak sorgulanmasında önemlidir. Roland Barthes “fotoğrafın kanıtlayıcı bir güce sahip olduğunu, tanıklığının nesneye değil zamana dayandığını ve fotoğrafın kanıtlayıcı gücünün o kadar güçlü oluşunun temsil gücünün üzerine çıktığını” savunur (Barthes, 2000: 107). Susan Sontag ise, fotoğrafın gücünü bize yeni bir görsel şifre öğretmesi, neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusunda yönlendirme kabiliyetiyle ilişkilendirir. Bunların “bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme töresi oluşturduğuna” dikkat çeken Sontag’a göre, “fotografik girişimin en görkemli sonucu bize tüm dünyayı kafalarımızın içinde bir görüntüler seçkisi olarak tutabileceğimiz duygusunu uyandırmasıdır” (Sontag, 1999: 19).

Fotoğraf ve “gerçeklik” bağlamında John Berger'in, fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümünün “bir inşa mı, insan yapısı kültürel bir ürün mü, yoksa kumdaki ayak izi gibi, geçmiş bir şeyin doğal olarak bıraktığı bir iz midir” sorusu odaklı tartışması önemli gözükmektedir. Berger’e göre;

Bir olayın fotoğraflanmış imgesi, fotoğraf olarak gösterildiğinde kültürel inşanın bir parçası olmaktadır. Belli bir toplumsal duruma, fotoğrafçının hayatına, bir önermeye, bir deneyime, dünyayı açıklamanın bir yoluna, bir kitaba, gazeteye, sergiye aittir. Ancak gene de imgeyle temsil ettiği şey arasındaki maddi ilişki, baskı kâğıdının üzerindeki işaretlerle bu işaretlerin temsil ettiği ağaç arasındaki ilişki gibi anlık ve inşa edilmemiş bir ilişkidir. Gerçekten de bir iz gibidir (Berger, 2003: 88).

Dolayısıyla John Berger’e göre fotoğraf, resimdeki gibi yalnızca gerçeğin kopyası değil, aynı zamanda bir belgedir de, hatta “ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir”

(2003: 71). Berger, fotoğrafın, fotoğraflanan zamanın akışından yakalandığını dolayısıyla, bütün fotoğrafların geçmişe ait olduğunu ve bu anlamda da yakalanan anın hiçbir zaman bugüne ulaşamadığı üzerinde durmaktadır. Berger'e göre, fotoğrafın sunduğu iki ileti bulunmaktadır: "biri fotoğrafı çekilen olayla, öteki bir süreksizlik şoku ile ilgili". Bu bağlamda Berger, kaydedilen anla, şimdiki fotoğrafa bakış anı arasında bulunan uçuruma işaret ederek, fotoğraf olgusuna aşina olmakla ilgili olarak süreksizlik şokunun bilinçli olarak kaydedilmediğini söylemektedir (83).

Roland Barthes'a göre, "fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydırıveren metnin tam tersine, salt olumsal başka bir şey olamayacağı için her zaman temsil edilen bir şeydir ve etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan 'ayrıntılar' ortaya çıkarmaktadır" (Barthes, 2000: 45). Barthes'ın ortaya koyduğu fotoğrafla ilgili iki kavram O'nun fotoğrafa bakışını anlamamıza yardımcı olur. Latince kökenli 'studium' ve 'punctum' sözcükleri, Barthes'ın fotoğrafla ilgili olan *Camera Lucida* isimli yapıtında karşımıza çıkmaktadır. Barthes, ilk öge olarak 'studium' kavramını, şu şekilde tarif etmektedir:

En azından ilk anda 'çalışma' anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir studium... Âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir (Barthes, 2000: 41, 43).

Barthes'ın önemli bir diğer kavramı, 'studium' ile beraber kullandığı 'punctum' sözcüğüdür. Barthes, O'nu yaralayan hatta delen fotoğraflarda bulunan 'punctum' ögesini şu şekilde açıklamaktadır:

İkinci öge, *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahnedən yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci ögeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir – ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes, 2000: 42).

Fotoğraf üzerine tartışmalar, fotografik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki ile aynı zamanda fotografik görüntü ile bu görüntünün oluşmasındaki bireysel konum ya da müdahale olgusu arasındaki ilişki üzerine de olmuştur. Bireysel istencin fotoğrafı nasıl konumlandığı üzerine John Berger'in görüşleri, fotoğraf dâhil her imgede bir görme biçiminin bulunduğuna dayanmaktadır. Öyle ki Berger, fotoğrafların genel olarak düşünüldüğünün aksine mekanik kayıtlar olmadığına, fotoğrafçının bireysel konumundan kaynaklanan bir seçimin de sonucu olduğuna dikkati çekmektedir. Yazar'a göre her fotoğrafçı, sınırsız görünümeler arasından görme biçimlerinin farklılığı sebebiyle, birbirinden farklı seçimlerde bulunmaktadır ve fotoğraflara bakıldığı zaman bu seçimlerin anlaşılabilmesi mümkündür (Berger, 1999: 10).

Aynı zamanda fotoğrafın kullanılış tarzının, özneliliğin toplumsal işlevinin bastırılmasından kaynaklandığından bahseden Berger, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin algılanmasıyla ilgili olarak görüşlerini, “bir şeyin görülebilir olduğu zaman, onun bir olgu olduğu ve olguların da yalnızca gerçeği içerdiği” önermesine dayandırmaktadır (Berger, 2003: 95).

Fotoğraftan, gerçekliği yalnızca kaydetmeyen aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçimlerini de değiştiren bir olgu olarak söz eden Susan Sontag ise, böylelikle bu değişimin beraberinde gerçeklik anlayışını da değiştirdiğinin altını çizmektedir. Bu bağlamda Sontag, ideolog Zola'nın "Bence bir şeyin fotoğrafını çekene kadar, onu gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyiz" ifadesine yer vererek fotoğrafın "gerçeklik" ile olan bağına vurgulamaktadır (Sontag, 1999: 107).

3. Toplumsal Bellek ve Fotoğraf

Fotoğrafın "gerçeklik" ile kurduğu bağ, fotoğrafın toplumsal bellek oluşturmadaki gücünü de beraberinde getirmektedir. Aynı zamanda fotoğrafın gerçeğin kaydedilmesiyle oluşan bir imge olması dolayısıyla, geçmişin hatırlanması kolaylaşmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal bellek kavramı ve bu kavramın fotoğrafla ilişkisine bakmadan önce, belleğin tanımı ve nasıl kavramsallaştırıldığına değinmek gerekmektedir.

Bellek kavramı, insanın geçmiş deneyim ve bilgileri zihninde tutma ve anımsama yetisi olarak tanımlanmaktadır. Bireyin geçmişte yaşanan bir olayı, anı, deneyimi ya da herhangi bir unsuru hatırlaması "geçmiş deneyimlere ilişkin enformasyonun önce varsayımsal bellek bankasına kodlanıp, bu bankadan çağırılması, sonra da açılması" ile gerçekleşmektedir (Mutlu,1998: 60).

Hatırlama ya da anımsama edimi, bilinçle yaşanan bir süreci ifade etmektedir. Bireyin veya grubun dolaylı ya da dolaysız katıldığı bir eylem olarak, neyi hatırladığımız ve neyi hatırlamadığımız konusunda belli ilkelerin varlığı, ilk çağlardan bu yana düşünürleri meşgul etmiştir. İnsan bilimleri insanı, üyesi olduğu ve etkileşimde olduğu gruplar bağlamında ele alırken, sosyologlar insan

topluluklarının geçmişe bakışlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda, bireyin hatırladıkları ve unuttukları, toplumsal bağlam içinde anlaşılabilir. Sosyolojinin geldiği bu nokta, bilgi kuramı ve içinde zaman, geçmiş ve bellek kavramlarının geçirdiği evrimle doğrudan ilişkili görülmektedir (Çağla, 2007: 217).

Bir nesneyi ya da olayı eskiden nasıl algılamışsak, o şeyi, o algılama biçimiyle uyumlu bir biçimde geçmişten gelen bir sahne olarak hatırlarız. Ancak sahne olarak beliren görüntü, şimdiki zaman içerisinde duyularımızla yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla, hatırladığımız geçmişe ait an, şimdiki an'a ait algıladığımız biçimiyle kaynaşmasıdır (Çağla, 2007: 221).

Aristoteles belleği "...ne algı, ne de varsayım, tersine birinin ya da diğerinin zaman geçtikten sonra ortaya çıkan garip bir modifikasyonu" olarak tanımlamaktadır (Aristoteles, 2004: 73, Aktaran: Çağla, 2007: 222). Nietzsche'nin bellek tanımı da, belleğin geçmişe dair toplumsal izler taşımasını içermektedir. Nietzsche'e göre "belleğin sınırlarla, beyinle hiçbir ilişkisi yoktur. Bellek orijinal bir özelliktir. Çünkü insan bütün geçmiş nesillerin belleğini yanında taşır. Bellek imgesi oldukça hünerli ve nadir bir şeydir" (Nietzsche, 1978: 58, Aktaran: Barash, 2007: 20).

Bellek, farklı disiplinlerce değişik açılardan ele alınan bir konu haline gelmiştir. Bu bağlamda, bellek kavramının disiplinler arası bir çalışma alanı haline geldiği söylenebilir. Başka bir ifadeyle, farklı disiplinlerce değişik açılardan tanımlanan bellek kavramı, psikolojiden tarihe, sosyolojiden sanata kadar birçok alanda inceleme alanına girmektedir. Örneğin "sosyologlar, hatırlama ve anlatı topluluklarının benzer deneyim arka planına sahip gruplarda nasıl ortaya çıktıkları sorunuyla ilgilenirken; edebiyat ve sanat çevrelerince metinler ve resimler

aracılığıyla bir kültürel miras olarak ortaya çıkan kültürel hafızayla uğraşmaktadır” (Sancar, 2007: 39).

Farklı disiplinlerdeki araştırmalar, toplumsal bellek anlayışlarındaki ortak noktaların toplumda bireylerin belleklerinden öte ortak bir bellek bulunduğunu ve bu ortak belleğin kültürel yapılanmaya ilişkin olduğunu ortaya koymuştur. Kültürel değişim sürecinin anlaşılabilmesi için toplumsal belleğin anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Popüler bellek, kolektif bellek, kamu belleği ve toplumsal bellek olarak farklı adlarla anılan ortak bellek kavramı, toplumdaki bireylerin kişisel düzeylerinin ötesinde bir bellek olarak kabul edilmektedir. Bireylerin bellekleri, bağlı oldukları toplumların bellekleriyle yani sahip olunan bu ortak bellekle yakından ilişkilidir. ‘Toplumsal bellek’ olarak adlandırılan bu belleğin kültürel, toplumsal, politik olmak üzere birçok pratikte son derece önemli olduğu ileri sürülmektedir (Türkoğlu, 2000: 159).

Toplumsal bellek kavramının temelleri, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs’ın kolektif bellek kuramına dayanmaktadır. Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* ve *Kolektif Bellek* isimli bu alandaki çalışmalarıyla döneminin öne çıkan görüşlerini günümüze değin taşımıştır. Hatta 1920’lerde, kolektif bellek kavramını ortaya attığında, ciddi eleştirilere maruz kalmış, tartışmalar yaratmıştır (Sancar, 2007: 40).

Halbwachs, grupların zaman ve mekân içinde konumlanışlarından hareketle toplumsal bellek kuramını oluşturmuştur. Kolektif bellek olarak da söylenen Halbwachs’ın toplumsal bellek kavramı, zamanla sınırlı bir kavramdır. O’na göre bellek, “anıların basitçe anımsanması değil, gerekli görüldüğü için anımsanan belli

nesneleri bir araya getiren, anılara belirli anlamlar yükleyen toplumsal bir üründür” (Nora, 2006: 19, Aktaran: Çağla, 2007: 228). Halbwachs, bireysel hafızanın kolektif belirlenimli, yani bireysel hafızanın bile toplumsal nitelikte olduğu görüşündedir. Halbwachs’ın tüm çalışmalarındaki ana tez, belleğin toplumsal koşullara bağlılığıdır (Sancar, 2007: 40- 41). Halbwachs’ın bellek tanımı, kendi ifadesiyle şu şekildedir:

Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olmaz. Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur ve her zaman bir bireye ‘ait’ tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden ‘toplumsal bellek’ mecazi ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ait bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler (Halbwachs, 1985: 364, Aktaran: Assmann, 2001).

Halbwachs, düşünceleri ayrı olan toplulukların uzam içinde, maddesel olarak konumlandıklarına ve üyelerinin birden fazla topluluğa, birbiri ardına üye olabildiklerine dikkati çekmektedir. Dolayısıyla da tek ve evrensel bir zaman söz konusu değildir. Farklı topluluklar için farklı kolektif süreçler oluşmakta ve her topluluğun kendine özgü bir zamanı yani kolektif zamanı bulunmaktadır. Halbwachs’a göre, her kolektif bilinç hatırlama yeteneğine sahiptir ve bellek için olmazsa olmaz koşul, zamanın kalıcılığı olarak gözükmektedir. Sonuçta, olaylar zaman içinde devamlılıkla yaşanırken, zamanın kendisi hareketsiz bir çerçeve olarak kalmaktadır (Halbwachs, 2007: 73).

Üyesi olduğu sınıf ve grupların bireyin toplum ve tarih içindeki konumunu etkilediği düşünüldüğünde, bireyin belleğinin de bu etkiden bağımsız olması mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla birey, belleğini toplum içinde edinecektir. Halbwachs’a göre,

Birey, kafasında anılarını toplumsal belleğin çerçevesi içinde kendi kendine canlandırır... Çok uzun süredir aklımızdan geçmeyen anılar sürekli olarak kendilerini yeniden üretirler... Eğer anılar yeniden canlanıyorsa, bu, toplum her an onları yeniden üretecek araçlara sahip olduğundandır. Ve belki de toplumsal düşünce alanında iki tür etkinliği ayırt edebileceğiz: bir tarafta sürekli olarak sadece geçmişe gönderme yapan ve bize nirengi noktaları sağlayan kavramlardan oluşan bir bellek, diğer tarafta ise hareket noktasını toplumun güncel olarak içinde bulunduğu koşullarda, yani bugünde bulan rasyonel faaliyet (Halbwachs, 2001: 289- 290, Aktaran: Çağla, 2007: 229).

Ayrıca, belleği bir tiyatro sahnesine benzeten Michael Bodemann'ın kolektif hafızayla ilgili görüşü dikkat çekicidir. Bodemann'a göre, "kolektif hafızada, geçmişin bir seyirci topluluğunun önünde sergilenen temsili söz konusudur. Bu nedenle kolektif hafıza, sabit ve değişmez değildir; aksine bir mücadele alanı olarak toplumsal süreçlere bağlıdır" (Bodemann,1996, Aktaran: Sancar, 2007: 55).

Jan Assmann da toplumsal belleğin nasıl işlediğine bakmaktadır. Assmann, toplumsal belleğin kökensel hatırlama ve kişinin özel deneyimlerini yani yakın geçmişi göz önünde tutan biyografik hatırlama yollarıyla iki tarzda işlediğini söylemektedir. Kökensel hatırlama, yazılı kültüre sahip olmayan toplumlarda dilde ya da dil dışı araçlarla oluşan, her türlü simgeye başvurarak gerçekleşmektedir. Biyografik hatırlama ise aksine yazılı kültüre sahip toplumlar dâhil her zaman sosyal alışverişe dayanmaktadır. Assmann, "kökensel hatırlamada, 'memoria' kavramı altında toplayabileceğimiz törenler, giysiler, takılar, resimler, mekânlar, anlatılar, desenler ve benzer öğelerin oluşturduğu her türlü simgenin hatırlamayı destekleyici yönleriyle önem taşıdığına" dikkati çekmektedir (Assmann, 2001: 50).

İngiltere'de kendilerine "Toplumsal Bellek Grubu" adını veren bir grup araştırmacı, belleğin geçmişe değil, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiye gönderme yaptığı görüşündedir. Bu noktada bazı olayların anımsanması, öne çıkarılması bazı

olayların da unutulmasını beraberinde getirmektedir. Başka bir görüş ise John Nerone'un, toplumsal belleğin yapay olduğu çünkü öncelikle toplumsal belleğin insanlar tarafından oluşturulduğu temelli görüşüdür. Bireysel-grupsal-toplumsal bellek arasındaki ilişkilere bakan Nerone, bu ilişkilerin eşit oran ve ağırlıkta olmamakla birlikte karşılıklı olduğu görüşündedir. Bir toplumbilimci olan Michael Schudson da, toplumsal belleğin oluşum sürecini ve insanların geçmişi tümüyle kendilerine göre yeniden oluşturma özgürlüğünü kısıtlayan faktörleri incelemektedir. Schudson, ortak anıların oluşturulmasında nesnel ya da salt estetik yargıların aranmasının yanlış olduğunu, elde bulunan geçmişin belli kurumlar tarafından koruma altına alındığını söylemektedir. Son olarak diğer bir görüş ise Catherine Kaha'nın, belleğin mekanik bir şey olmadığı, 'bir anlam yaratma süreci' oluşu üzerine görüşüdür (Aktaran Türkoğlu, 2000: 159-63).

Bir imge olarak fotoğraf da, ortaya çıkışından itibaren "gerçeklik" ile kurduğu ilişki bakımından tartışmalara neden olmuş ve belleklerde yarattığı etkiyle fotoğraf-toplumsal bellek ilişkisinden de beslenmeye başlamıştır. Belgesel fotoğrafın toplumsal bellek kavramıyla ilişkilendirilmesi, fotoğrafın gerçeklik ve daha öncesinde imgelerin çevremizdeki kavramlara ne kadar işaret ettiği, algıladığımız dünyayla ne ölçüde örtüştüğü sorularına dayanmaktadır.

Peter Burke, tarihçi Gustaaf Reiner'in, yarım yüzyıl önce 'kaynak' fikrinin yerine geçmişin bugüne bıraktığı 'izler' fikrini koymanın faydalı olabileceği görüşüne dikkat çekmiştir. El yazmalarını, basılı kitapları, binaları, mobilyaları, insanların müdahalesiyle aldığı şekil olarak peyzajı ve resimler, heykeller, gravürler, fotoğraflar gibi farklı türdeki imgeleri kapsayan izler sözcüğü, geçmişe dair belge

işlevi görmektedirler. Burke’e göre imgeler geçmişî daha canlı bir şekilde ‘hayalimizde canlandırmamızı’ sağlamakta, tıpkı metinler ve sözlü ifadeler gibi önemli bir tarihsel kanıt türü olmaktadır. Başka bir ifadeyle imgeler, görgü tanıklığı eylemini kayıt altına almaktadır (Burke, 2003: 12–13).

Burke’un imge ve toplumsal “gerçeklik” ilişkisine yaklaşımı, imgelerin toplumsal gerçekliğin yansıması ya da toplumsal gerçeklikten kopuk bir göstergeler sistemi olmadığı şeklindedir. İmge ve gerçeklik ilişkisi Burke’un iki uç nokta olarak tarif ettiği yer arasında kalmaktadır. İmgeler, aynı zamanda bireylerin veya grupların toplumsal yaşama bakışında zaman içinde meydana gelen değişimlere de ayna tutmaktadır (Burke, 2003: 207). İmgelerin, yazılı belgelerin sunduklarını tamamlaması ve geçmişe ilişkin tanıklıkları açısından önemli birer kanıt olduklarını söyleyen Burke, ayrıca imgelerin yazılı metinlere desteğini kayıt dışı ekonomi, tabanın bakışı veya duyarlılık gibi ekonomik değişimleri gösteren yazılı belgelerin yetersiz oldukları yerde önemli katkısının bulunduğu şeklinde açıklamaktadır (2003: 209).

John Berger de, fotoğrafın zamanın bir anını koruduğuna dikkati çekerek, bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini engelleyen fotoğrafların böylece, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabileceğini söylemektedir. Berger’e göre ikisi arasında temel ayrım “hatırlanan imgelerin sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğrafın koparılmış bir anın görünümünü yalıtmasından” kaynaklı olmasıdır (Berger, 2003: 85). O’na göre bütün fotoğraflar, “tarihe muhtemel katkılardır ve belli koşullar altında, herhangi bir fotoğraf bugün, tarihin zaman üzerinde sahip olduğu tekeli kırmakta kolaylıkla kullanılabilir” (2003: 104).

Belgesel fotoğrafın önemli temsilcilerinden Henri Cartier Bresson da, fotoğrafın uzam içinde bellekle ilişkisine değinmektedir. Bresson’a göre;

Tek tek her birimiz için uzam, kendi gözümüzden başlayarak açılır ve yavaş yavaş sonsuza denk genişler. Uzam, yaşadığımız anda, bizi az ya da çok yoğun biçimde etkiler, sonra bizi bırakıp gider ve belleğimize kapanarak orada kendi kendini değiştirmeye devam eder. Tüm dışavurum biçimleri arasında, belirli ve geçici bir anı sonsuza dek donduran yalnızca fotoğraftır. Biz fotoğrafçıların işi, durmaksızın yok olan şeylerdedir ve bir kez yok oldular mı, onları geri getirecek hiçbir yöntem yoktur yeryüzünde. Bir belleği banyo edip kâğıda basamayız. Yazarın düşünecek zamanı vardır. Bir şeyi kabul edip vazgeçebilir, sonra yeniden kabul edebilir ve düşüncelerini kâğıda dökmeden önce birçok anlamlı öğeyi birbirine bağlayabilir. Öte yandan beynin ‘unuttuğu’ ama düşüncelerin bilinçaltı tarafından düzene sokulduğu bir dönem de vardır. Ama fotoğrafçılar için, giden, sonsuza dek gitmiştir (Bresson, 2006: 30).

Roland Barthes’a göre ise “fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söylemektedir” (Barthes, 2000: 104). Barthes’ın bu vurgusu, “fotoğrafın karşısında duran bilincimizin belleğin nostaljik yolunu değil, bu dünyadaki her bir fotoğraf için kesinliğin yolunu izlediği” açıklamasıyla netlik kazanmaktadır. Öyle ki Barthes için hiçbir yazı, fotoğrafın verdiği kesinliği vermemektedir. Fotoğrafın kendisinin doğrulama olması, dil gibi kurgusal olmaması ona bu özelliğini vermektedir (2000: 104).

Fotoğraf, tarih üzerinde muktedir kayıtlar olarak belleklerde yerini almaktadır. Bu bağlamda, Barthes’ın geçmişe dair olan fotoğrafın ortaya çıkışıyla ilgili görüşü önemlidir. Barthes’ın ifadesiyle;

Mit biçiminde olmadıkça, geçmiş ve Tarih’e inanmaya karşı umutsuz bir direncimiz olduğunu düşünüyorum. Bu dirence ilk kez Fotoğraf bir son verebiliyor: bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kâğıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir. Dünya tarihini ikiye bölen- hep söylendiği gibi sinemanın değil- Fotoğraf’ın ortaya çıkışıdır (Barthes, 2000: 106).

Bellek, kimi zaman bir kentin geçmişinin izlerini bulmamıza da yardımcı olabilmektedir. Geçmişe ait değişen şeyler, belleklerde yer aldığı şekliyle değişmese de, eskiye dönmede önemli bir yol göstericidir. Bu bağlamda, Halbwachs'ın da toplumsal bellek kavramını açıklarken yer verdiği kent ve bellek ilişkisine dair görüşleri dikkat çekmektedir. Halbwachs,

Eski bir kentin üzerine kurulan yeni bir kentin içinde, eski kenti yavaş yavaş kuşatan ve altüst eden sokaklar labirentinde, kimi zaman eski binaların uzantısında ya da aralarında kendine yer açarak gelişen evlerin ve dev yapıların arasında, eski kenti yeniden bulmak için, bugünden geçmişe doğru geri giderek, eski kentin görünümünü gittikçe daha hızlı bir şekilde tahrip eden çalışmaları, yıkımları, yol çizgilerini vb geriye doğru, srekliplik içeren bir çizgi üzerinde takip etmek doğru bir yol olmaz. Başka bir yol izlemek gerekir. Kimi koruma altına alınmış kimi de korunmuş gitmiş eski yolları ve anıtları yeniden bulmak için, eski kentin haritası üzerinde aramak gerekir yolumuzu, düşüncemizde eski kente taşınmak gerekir. (...) İçinde kısa da olsa belirli bir süre boyunca yaşadığımız toplumların hepsi, daha sonraları içine daldığımız yeni toplulukların içinde bir şekilde kendini göstermeye devam eder, en azından bazı izler bırakır (Halbwachs, 2007: 72- 73).

Halbwachs'ın bir kentin değişimiyle ilgili yaptığı bu ayrıntılı betimleme ve geçmişin izlerinin belleklerimizle, düşüncelerimiz aracılığıyla srlebileceğine işaret etmesi, kent ve fotoğraf ilişkisinde önemli bir açılım olarak görülebilir. Bir kente bakarken kentin geçmişe dair bıraktığı izler, imgeler aracılığıyla daha kolay fark edilebilmektedir. Dolayısıyla, fotoğrafın da bir imge olarak gerçeklikle kurduğu bağ ile kentin izlerini sürmede önemli bir araç oluşu göz önüne alındığında, kent ve fotoğraf bağlamında bir tartışmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

4. Bir İmge Olarak Fotoğraf ve Kent

Kent üzerine anlatıla ve imgeler de coğrafyası kadar bir kenti var etmektedir. Fotoğraf bir imge üretme biçimi olarak kentlerin yaşadıklarına, yüzlerine tanıklık etmektedir. Bir kentin birçok yüzü bulunmaktadır ve fotoğraf makinesinin çerçevelediği ‘an’larla bu yüzler belirginleşmektedir. Kentlerin yaşadıkları değişim, sosyo-kültürel koşullar fotoğraf makinesinin kaydettiği gerçeklikler arasındadır. Kenti gözlemleyen fotoğrafçı da tanıklık ettiği ‘an’lara makinesiyle sahip çıkmakta, geçmişe dair iz bırakmada önemli bir görev üstlenmektedir.

Kent birbiriyle büyük farklılıklar gösteren çeşitli sınıflardan gelen çok farklı kişilikteki milyonlarca insanın algıladığı bir uzamdır. Kevin Lynch’ e göre kent, barındırdığı birçok imge ile keşfedilmeyi beklemektedir:

Her an gözün görebileceğinden, kulağın duyabileceğinden fazlası vardır kentte, keşfedilmeyi bekleyen bir dekor, bir manzara vardır. Hiçbir şey kendi başına algılanmaz, çevresiyle, kendisini doğuran olaylar zinciriyle, geçmiş yaşantıların anısıyla ilintili olarak algılanır... Her yurttaşın, oturduğu kentin bir yeriyle uzun süren ilişkisi olur, o kentle ilgili imgesi anılar ve anlamlarla yüklüdür (Lynch, 1996: 153).

Kevin Lynch, kentteki çevresel imgelerin gözlemciyle kurduğu ilişkide, gözlemcinin kendi amacı doğrultusunda bir seçim yaptığına ve bunlara bir anlam verdiğine dikkati çekmektedir. Böylece belli bir gerçeklik, farklı gözlemcilerce değişik biçimlerde algılanacak ve yüklenen anlamlar da farklılaşacaktır. Lynch’e göre, gözün ve kulağın daha dikkatli olmasını, katılımı bekleyen, okunabilen ya da görünür olan anlamda “imgelenebilen kent”te, algılama gücü yüksek ve nesneye yabancı olmayan gözlemci de yeni öğelere, değişimlere açık olduğu takdirde, kenti özümseme imkânını kendisine yaratmış olacaktır (1996: 158- 159).

Peter Burke de, kentin gündelik yaşamı, manzaraları söz konusu olduğunda imgelerin tanıklığına başvurulabildiğinden bahsetmektedir. Örneğin, 1944 yılında tam anlamıyla yerle bir edilen Varşova kenti, İkinci Dünya Savaşı sonrası, Bernardo Belletto'nun tablolarının ve gravürlerinin tanıklığı sayesinde, baştan aşağı tekrar inşa edilmiştir (Burke, 2003: 93). Buradan hareketle, imgelerin tanıklığına başvuranların başında kent tarihçileri olduğu göz önüne alındığında, kentlerin eskiden nasıl görüldüğünü hayal edebilmek ve okurlarının da hayal edebilmesi amacıyla faydalandıkları imgelerin tablolar, gravürler ve fotoğraflardan oluşması dikkat çekicidir. Ayrıca bu görüntülere yalnızca binalar değil, kentin gündelik yaşamına konu olabilecek her türlü öge dâhildir. Mesela, Gerrit Beckheyde'nin 17. yüzyılda Amsterdam'ın en büyük kanallarından biri olan Herengracht'ın bir yakasında sıralanan ağaçları bile çizdiği Amsterdam kenti, bir imge olarak bir kentin tarihine tanıklık etmiştir. Aynı şekilde eski fotoğraflar da, örneğin artık ortadan kaldırılmış gecekondulu mahallerinin tarihsel olarak yeniden kurgulanmaları açısından ayrı bir önem taşımaktadır (2003: 93–94).

Henri Lefèbvre gündelik hayatın ekonomik, psikolojik veya sosyolojik tarafına dikkati çekmektedir. Lefèbvre'in gündelik hayat tanımı “beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir” şeklindedir (Lefèbvre, 1998: 28) Her terim, saydam bir ilişki içinde ötekine göndermede bulunmaktadır. Örneğin dinlenme çalışmanın, boş zaman iş zamanının karşıtını oluşturmaktadır (1998: 124). Lefèbvre'ye göre gündelik yaşam, geçip giden zaman dilimlerinden oluşmamakta, bir sürekliliği işaret eden birbiri ardına oluşu, toplamı değil ritmi ifade etmektedir. Buradan hareketle Lefèbvre, rastlantısal olanı yakalayan fragmanları incelemenin gündelik hayatın bazı yapılarını kuramlaştırmak açısından yardımcı

olduğunu söylemekte ancak özsel olanın gözden kaçtığına dikkati çekmektedir (Lefebvre, 1998: 78).

Fotoğraf da, Henri Cartier Bresson'un ifadesiyle "gerçek dünyadaki bir ritmin algılandığını ima etmektedir" (Bresson, 2002: 111). Dolayısıyla, fotoğrafın kentin gündelik hayatına dair bir anın kaydedilmesinden yola çıkarak, gündelik olanın ritmi içerisinde bir edimin sonucu olduğuna varılabilir.

Kent ve fotoğrafçı bağlamında, bir gözlemci olarak fotoğrafçının kentle kurduğu ilişkiye baktığımızda ise, 'flâneur' kavramı önem taşımaktadır. Öncelikle 19. yüzyıl Larousse ansiklopedisine göre flâneur, küçük taşra şehirlerinin onun hareketini kısıtladığı ve gözlemleri için yeterince geniş bir alan sunmaması nedeniyle ancak büyük şehirlerde, metropollerde var olabilmektedir. Flâneur'lerin çoğu aylak olmasına rağmen, aralarında sanatçılar da bulunmaktadır ve yeni şaşırtıcı şehir manzarasının çok çeşitli yüzleri onlar için hammadde oluşturmaktadır (Wilson, 1992: 55).

Walter Benjamin'in flâneur imgesi, modern çağdaki kentin içerisinde, kalabalığa rağmen, varlığını koruyan bir karakterdir. En belirleyici özelliği olan gözlem yapmasıyla flâneur, yalnızca kentte dolaşan bir gezgin değildir, düşünceleriyle üretken bir biçimde çevresiyle ilişki kurmaktadır (Doğan, 2007: 102, 103). Benjamin, Baudelaire'in yaşamı ve yapıtlarına bakarak anlattığı flâneur kavramını şu şekilde ifade etmektedir:

Flâneur gerek büyük şehrin gerekse burjuva sınıfının eşiğinde durmaktadır, henüz hiçbirinin ağırlığı altında ezilmemiştir. Hiçbirinin içinde kendini yuvasında hissetmemektedir henüz. Sığınacak köşesini kalabalıkta arar. Kalabalık, Flâneur'e, oturduğu şehrin arkasından bir fantazmagori olarak el

salladığı tül perdedir. Bu fantazmagorinin içinde şehir kâh manzara, kâh oturma odası olur (Benjamin, 1992: 22).

Benjamin'in ifadesiyle, Baudelaire "Paris'i ardında bir peçeyle görmektedir" (Benjamin, 2002: 216, Aktaran: Doğan, 2007: 104). Baudelaire'in kentteki kalabalıkla kurduğu ilişki hem kalabalığın bir parçası, hem de kalabalıktan tamamıyla uzak olma halinin zıtlığını barındırmaktadır (Doğan, 2007: 104). Baudelaire'in içinde bulunduğu çelişkili durum, Fredric Jameson'ın "modern çağlarda yeni bir dil durumuyla, gündelik kent yaşamının giderek artan şokları ve algısal duygusuzluğuyla karşı karşıya kalan şairin durumudur" ifadesiyle açıklık kazanmaktadır (Jameson, 1997: 79, Aktaran: Doğan, 2007: 104).

Benjamin'in flâneur kavramının açılanmasında Terry Eagleton'ın kavramsallaştırması önemlidir. Eagleton'a göre,

Flâneur ya da münzevi kent gezgini, yol göstermek için kaplumbağası ile yola çıktığında, onu yabancı bir anlamda yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; bu anlamda yürüme tarzının kendisi, kendi içinde bir siyasettir. (...) Benjamin'in projesi kısaca, yeni bir tür insan bedeninin inşasıdır (Eagleton, 1998: 347).

Susan Sontag da, fotoğrafın orta sınıf aylağın gözünün bir uzantısı olarak kendi kişiliğini bulduğunu ifade etmektedir. Sontag'a göre, aylak "kentin resmi gerçekleriyle değil, onun karanlık ve biçimsiz köşeleriyle, ihmal edilmiş topluluklarıyla ilgilenmektedir. Tıpkı bir dedektifin bir suçluyu yakalaması gibi, fotoğrafçının kentsoylu yaşamının yalancı yüzünün altında 'yakaladığı', resmi olmayan gerçekliktir, bu" (Sontag, 1999: 76). Sontag fotoğrafçıyı, "kent cehennemini inceleyen, sezdirmeden ona yaklaşan, devriye gezen yalnız bir yayanın silahlanmış

hali, kenti bir şehvetli aşırılıklar sahnesi olarak keşfeden röntgenci gezgine” benzetmektedir (1999: 75).

Sontag’ın ironiyle açıkladığı kenti gözlemleyen fotoğrafçıyı röntgencinin dikkatine sahip, her an tetikte bir “avcı” gibi olarak tarif etmesi önemlidir. Sontag’ın orta sınıf aylağı ile Benjamin’in flâneur kavramları arasında bir benzerlik kurduğumuzda, fotoğrafçının kentle kurduğu ilişkiye nasıl bakmamız gerektiğine dair ipuçları fark edilmektedir. Benjamin’in flâneur kavramı ve Sontag’ın fotoğrafçıyı kentte ‘an’lar ‘yakalamaya’ çalışan adeta bir dedektif gibi röntgenciye benzetmesi, belgesel fotoğrafta gerçeğin kendisini kaydetmeye çalışan fotoğrafçının, kentteki gündelik hayata, yaşananlara hâkim olmak istemesini düşündürmektedir. Bu noktada gündelik hayatın kendi ritminde yaşananların ancak fotoğraf makinesinin aracılığıyla yakalandığı ve kaydolduğu önemli bir noktadır. Dolayısıyla kent, yaşayanları, yaşananları ile birlikte gözlem yapmak ve görgü tanığı olmak isteyen, farklı görme biçimlerine sahip fotoğrafçılar için keşfedilmeyi bekleyen şeylerle dolu bir uzamı ifade etmektedir.

Walter Benjamin’in büyük önem verdiği, Paris kentinin fotoğraflarıyla önem kazanmış Eugène Atget, fotoğraf ve kent ilişkisinde Paris ile kurduğu bağ açısından değerlidir. Benjamin’in, Atget’in Paris fotoğraflarına bakışını Susan Sontag da onaylamaktadır. Sontag, “Pek haklı olarak, Atget’in boş Paris sokaklarını suç sahneleri gibi fotoğrafladığı söylenmiştir. Bir suç sahnesi de boşdur; kanıt oluşturmak amacıyla çekilmiştir. Atget ile fotoğraflar tarihsel olaylar için standart birer kanıt haline gelir, gizli bir politik anlam kazanırlar” demektedir (Sontag, 1999: 203). Benjamin’ e göre, ıssız sokakların fotoğrafçısı Atget, “düşüş devrini yaşayan

geleneksel portre fotoğrafının oluşturduğu havasız ortamı mikroptan arındıran ilk kişidir. Bu havayı arındırmış, aslında tümünden temizlemiştir. Nesneyi, önceki fotoğraf okulunun en tartışılmaz katkısı olan tinsel havadan (aura) kurtarmış, özgürleştirmiştir” (Benjamin, 2002: 23- 24). Bu noktada Mary Price da, Benjamin’in imgesel terimlerle betimlediği Atget’in başarısını, “gerçekliğin üzerindeki makyajı silmek” olarak tanımlamaktadır (Price, 2004: 69).

Kent ve fotoğrafçı ilişkisinde bir başka örnek, büyük önem taşıyan belgesel fotoğrafçısı Jacop A. Riis’dir. Bir kentin fotoğraflanmasıyla beraber toplumsal dönüşümün mümkün olabilirliliği, Amerikalı Jacop A. Riis’in toplumsal belleklerde bir dönemi fotoğraflarıyla belgelemesi sonucu oluşturduğu güçlü etkiyle gerçekleşmiştir. Riis’in fotoğrafları döneme damgasını vurmuş, dönemine ait bir iz olarak belleklerde yer tutmuştur.

Riis, büyük mücadeleler sonucu fotoğraflarını geniş kitlelere ulaştırabildiği, 1890’da yayınladığı *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor (How The Other Half Lives)* ve 1892’da yayınladığı *Yoksulların Çocukları (The Children of the Poor)* isimli yapıtları ile New Yorkluları, haberleri olmadığı toplumsal bir konuya dahil etmiştir. Bir kilometre taşı olarak görülen Riis’in yapıtları, aynı zamanda dönemin New York Valisi Theodore Roosevelt’in birtakım reform önlemleri almasını sağlamıştır. 1880’ler ile 1890’larda İtalya ve Doğu Avrupa’dan ABD’ye göç edip, New York barınaklarında yaşayan insanlara ilişkin Riis’in çalışmaları dışında başka hiçbir fotografik kayıt yoktur (Oral, 2007: 112- 115). Gisèle Freund’e göre “Riis’in çalışmalarıyla, tarihte ilk kez bir fotoğrafçı, fotoğrafı, yoksulların yaşam koşullarının

iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak kullanmıştır” (Aktaran Oral, 2007: 115-116).

Bir kentin yaşadığı değişimin, yazılı metinlerin dışında görsel imgelere bakarak gözlemlenebilirliği açısından Ahmet Oktay’ın bir metropol olan İstanbul’un bir imge olarak edebi, resimsel vb anlatı türlerinde nasıl yer aldığına bakması önem taşımaktadır. Sanatsal imgelemin metropolleşme süreci içindeki nesnelleşme biçimine, görsel bir imge olarak ressam Neşet Günel’in yapıtları aracılığıyla bakan Oktay, Günel’in 1960–1980 yılları arası Türkiye’sinin etkisini taşıyan ve o dönemin kırsal kesim gerçekliğini ortaya koyan resimlerini diğer başka görsel ve yazınsal metinlerle karşılaştırmakta ve sonuç olarak Günel’in resimlerinin, dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel etkilerini yansıttığı ortaya çıkmaktadır (Oktay, 2002: 90- 107).

Ahmet Oktay’ın yaptığı bu inceleme, imgelerin yazınsal metinler dışında da bir temsil biçimi olarak kentlerin değişiminde önemli bir tanık olarak görülebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, bir imge olarak fotoğrafın “gerçeklikle” kurduğu bağ ile fotoğrafta temsil etme biçimleri belirlenebilmektedir. Dolayısıyla çalışmanın konusunu oluşturan Ara Güler’in fotoğraflarında İstanbul’un temsiline bakarken, görsel bir temsil biçimi olarak fotoğrafı diğer başka metinlerle de karşılaştırılarak bir inceleme oluşturulmaya çalışılacaktır.

II. BÖLÜM

ARA GÜLER'İN FOTOĞRAFLARINDA İSTANBUL

Ara Güler'in fotoğrafları, İstanbul kentinin 1950–1995 yılları arasındaki değişimi anlatmaktadır. İstanbul, 1950'lerden başlayan kentleşme süreci içerisinde 1990'lara kadar kentsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda bir dönüşüm yaşamıştır. Dolayısıyla, farklı koşullar içerisinde yaşanan bu değişimin en yakın gözlemcisi olmuş Ara Güler'in fotoğraflarında nasıl bir kentin temsil edildiğini incelemekten önce, İstanbul'un dönemsel farklılaşmasına bakmak gerekmektedir.

Öncelikle çalışmanın ikinci bölümünde, İstanbul'un dönüşümü, genelde Türkiye ve özelde İstanbul'un yaşadığı kentleşme ve kentleşme süreçleri çerçevesinde ele alınacaktır. İstanbul'un geçirdiği değişim, kentleşme süreci içerisinde 1950'lerde başlayan köylerden ve sonrasında başka kentlerden İstanbul'a göç hareketi temelli olmuştur. Ancak bir megakent olarak İstanbul'un dönüşümünün, nüfusun hızla artmasının yanı sıra birçok farklı durumdan da etkilendiği göz önünde tutulduğunda, gündelik hayatta farklılaşmaların neler olduğu da önemli bir nokta olarak gözükmektedir. Dolayısıyla bu bölümün ilk kısmı, İstanbul'un dönemsel değişiminin hangi koşullardan kaynaklandığı göz önünde bulundurularak ele alınacaktır. Ayrıca bu başat sorunsal, demografik sonuçlar gibi sayısal veriler ve edebi metinler, anılar gibi bireysel görüşlerden yararlanılarak tartışılmaya çalışılacaktır.

Bu bölümün ikinci başlığını ve tez çalışmasının inceleme kısmını oluşturan Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsiline, O'nun fotoğrafa bakışı ve İstanbul kenti ile kurduğu ilişki bağlamında bakılmaktadır. Dolayısıyla, Ara Güler ve

fotoğraf başlığındaki ikinci kısımda ele alınacak konular, Güler'in yaşamı, fotoğrafa bakışı, fotoğraf tarihindeki yeri ve önemi üzerinedir. Son olarak Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un temsiline bakıldığı bölümde, temalaştırma yoluyla Güler'in fotoğrafları incelenecektir.

1. İstanbul'un Dönüşümü

a. Kentleşme, Kentlileşme

Kentleşme süreci, göç olgusu ile yakından ilişkili bir süreçtir. Türkiye'deki kentleşme olgusu ise, birçok koşuldan beslenen bir süreç olarak önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu süreç, bazı kavramların açıklanmasını, kente dair kavramlara yer verildiği bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.

Önemli bir ayrım noktası olarak kentleşme ve kentlileşme kavramlarına baktığımızda, öncelikle kentleşme bir süreç olarak, temelde nüfusun, düşük yoğunluklu ve küçük yerleşim birimlerinin hâkim olduğu kırsal alanlardan, nüfusun daha büyük ve daha yoğun yerleşim birimlerinde toplandığı kentsel alanlara göç etmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak kentleşme sürecinin en temel öğelerinden kırdan kente göç olgusu, tek başına bu süreci tanımlamakta yetersiz kalmaktadır çünkü sadece nüfusun mekânda yer değiştirmesini çok aşan, ekonomik, toplumsal ve kültürel bir dizi değişim sürecini de işaret etmektedir (Işık, 1985: 782).

Ruşen Keleş'in yaptığı tanıma göre kentleşme, “sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütleşme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol

açan bir nüfus birikimi sürecidir” (Keleş, 2004: 22). Kentleşme olgusunun temel özellikleri arasında devingen ve demografik bir süreci işaret etmesi, ekonomik nitelikli olması yer almaktadır. Aynı zamanda, kentleşme insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere sebep olmakta ve yönetsel bir örgütlenme sürecini de içermektedir (Ertürk, 1995: 11–14).

Kentleşme hareketini doğuran nedenlere baktığımızda, itici, iletici ve çekici güç olarak ayırım dikkat çekmektedir. İtici güçler, köylüyü toprağından, tarımdan ayrılmaya zorlayan koşulları; iletici güçler ulaşım olanaklarındaki gelişmeyi; çekici güçler ise, nüfusu kentlere çeken etkenler olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1978: 37-38). Kentleşmenin sonuçlarına baktığımızda ise, hızlı kentleşmenin etkisinin yalnızca nüfus artış hızı üzerinde etkili olmadığı, kentler üzerinde ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda sorunlar yarattığı dikkat çekmektedir. Ayrıca kırsal alanlarda da sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan aşınmalara sebep olabilmektedir. Örneğın, göçlerle birlikte kırsal alanda genç, girişimci, erkek nüfusunda azalmalar görölmektedir (Özoğuz, 1985: 953).

İngilizcede hem nüfusun belli noktalarda yığılma sürecini, hem de kentli kültürün yaygınlaşması sürecini içeren kentleşme terimi (urbanization), her iki sürecin eş zamanlı olması nedeniyle dilde bu iki kavramın farklılaştırılması için bir gereksinme doğurmamıştır. Oysa ‘kentleşme’ terimi Türkçede her iki kavramı birden taşıyamamış, farklılaşmıştır. ‘Kentleşmenin’ yanı sıra ‘kentlileşme’ kavramı ortaya çıkmıştır. ‘Kentleşme’ daha çok nüfusun belli noktalarda yoğunlaşmasını işaret ederken, ‘kentlileşme’ ise kentli kültürünün yayılmasını göstermeye başlamıştır. Bu farklılaşma bir gereksinmenin, başka bir deyişle kentleşmenin söz konusu iki

boyutunun Türkiye’de eşzamanlı olmayışının bir sonucunu göstermektedir (Tekeli, Gülöksüz, 1985: 1224).

Kentleşme kavramıyla çoğu zaman karıştırılan ancak kentleşmenin yalnızca bir boyutunu, toplumsal değişme boyutunu yansıtan bir kavram olarak kentlileşme, toplumsal ve kültürel anlamda göç eden kesimin kente uyum sağlama sürecini ifade etmektedir. Bunun yanı sıra, göç edenlerin uyum sağlama süreci, kentte var olan toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullara göre yaşanan bir süreci de işaret etmektedir.

Kentlileşme, kente göç edenlerin yeniden sosyalizasyon sürecini anlatan bir kavramdır. Göç edenlerin kent toplumunun değer-norm sistemini, kentli insanın düşünme, davranış biçimlerini ve giderek onların yaşama biçimlerini benimsemesini anlatan bu süreç, her bireyin ya da grubun geçmiş yaşam tecrübesiyle kentte bulunma süresiyle, etkileşim halinde olduğu sosyal çevreyle, yaptığı iş, eğitim vb. birçok değişkenle ilişkilidir. Doğal olarak genel bir kentli insan ideal tipi oluşturulsa da esas olarak zamana, topluma, kente bağlı olarak gerçekleşen bir kentlileşme süreci ve bunun sonucunda kabul gören bir kentli insan prototipi oluşmaktadır. Bu nedenle kentleşme süreci içinde olan bireyin, ona en yakın grup olan ailenin yapısı içinde değişmeye başladığı ve bu değişimin aile üyelerini de kapsadığı gözükmektedir. (Bal, 1999: 35).

Türkiye’de 1950’li yıllarda başlayan 1990’lara kadar farklı ivmelerde gerçekleşen iç göç olgusu, farklı dönemlerde çeşitli dinamiklerle meydana gelmiştir. Türkiye’de kır- kent ayrımının belirginleşmeye başladığı 1950’li yıllarda dönemin

toplumsal, ekonomik, siyasal yapısı kırdan kente göçü etkileyen faktörler olarak gözükmektedir.

Kentleşme sürecinin başat etkeni olarak iç göç olgusu, belli bir zaman dilimi içinde belirli bir yerleşme alanında yaşayanların kendi iradeleriyle yaşam yerlerini değiştirmeye karar vererek, farklı bir yerleşme alanına taşınmaları olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu genel tanımın eksikliğine değinen İlhan Tekeli'ye göre, göçün göç eden kişilerin yeni yerleşme alanlarına uyum sağlama sorunlarıyla karşı karşıya kalınan bir yer değiştirme olarak algılanması gerekir (Tekeli, 1998: 9–10).

İlk olarak Türkiye'de, 1950'li yıllarda diğer gelişmekte olan ülkelerdeki gibi ekonomik ve sosyal gelişmelerin egemenliği dikkat çekmektedir. Karayolu ve motorlu taşıt ulaşımının artması ile birlikte köy ve kent arasında her türlü ilişki yoğunluk kazanmış, haber kanallarının artması ile köylünün ve kentlinin sistemden 'haberdar olma' ve buna göre karar almaları çabuklaşmış ve kolaylaşmıştır. Dolayısıyla köy-kent arası ulaşım kolaylaşmıştır. Tarım alanında yaşananlara baktığımızda ise, tarımda traktörün yanı sıra üretimi arttırıcı diğer girdi kullanımının yaygınlaşması, tarım alanlarını ve tarımsal üretimi arttırırken, dünya piyasalarındaki dalgalanmalardan ötürü, tarım ürünlerine olan talebin azaldığı görülmektedir. Böylece tarımın büyümesi de sekteye uğramıştır. Ancak gelişen tıp teknolojisi ile halk sağlığı programlarına önem verilmiş, ölümler azalmıştır. Düşen ölüm hızları ile birlikte ortalama ömrün uzaması, tarımsal işletmelerde karar vericileri sabitleştirirken, tarımda makineleşme ve üretimi arttırıcı girdi kullanımının yaygınlaşması ile birlikte hızla artan genç nüfusun üzerinde, yoğun bir baskı oluşmuştur. Kentteki ücretler köylere göre farklılık göstermeye başlamış, dolayısıyla

tüm bu toplumsal ve ekonomik dönüşümler, bu dönemde kır- kent göçünün başlamasına neden olmuştur (Peker, 1999: 296).

1950’li yıllarda başlayan ve hızlanan iç göç, daha çok kentte kırsal alandaki dönüşümün ivme kazanması, bir anlamda ‘itici’ ile açıklanabilirken; daha sonra 60’lı yılların sonları ve 70’li yıllar ile 80’lerin başlarına kadar daha çok kentsel alanlardaki dönüşümün belirleyiciliği başka bir ifadeyle çekiciliği ile anlatılabilmektedir. 1980–1990 yılları arasındaki iç göç olgusu ve süreçleri, modernleşme temelindeki toplumsal dönüşümün yeni iletişim teknolojileri ile daha da yoğunlaşması ve ‘iletici’⁵ etken olarak toplumsal hareketliliğin her anlamda artması ile yeni bir döneme girmiştir. (İçduygu, Ünal, 1998: 43).

Köylerden kentlere doğru göçün başladığı, ivme kazandığı ve sonrasında yavaşladığı dönem, 1950–1985 arasındaki 35 yılı kapsamaktadır. Bu yıllardaki demografik sonuçlara baktığımızda, köyden kente net içgöç 1945–1950 yılları arasında 214 bin iken, 1950–1955 arasında 904 bine yükselmektedir. 1965 yılına kadar değişiklik göstermeyen bu sayı, 1965–1975 yılları arasındaki dönemde tekrar bir sıçrama göstererek, iki katına çıkmış ve 1 milyon 939 bine ulaşmıştır. Daha sonraki iki beşer yıllık dönemde bu miktarda artış gözlenmezken 1975–1980 arası dönemde düşüş bile yaşanmış, sayı 1 milyon 692 bine gerilemiştir. Ancak tekrar bir artışın yaşandığı 1980–1985 döneminde, köyden kente net iç göç bir önceki sayının 1,5 katına çıkarak, 2 milyon 582 bine ulaşmıştır. Son olarak 1985–1990 yılları arasındaki dönemde fazla bir değişik yaşanmamış, köyden kente göç edenlerin sayısı hemen hemen aynı kalmıştır (DİE, 1995, Aktaran: Akşit, 1998: 25).

⁵ ‘İletici’ etmenler bağlamında ulaşım ile iletişim araçlarındaki ve kullanımlarındaki gelişmeler kastedilmektedir.

Sonuçta, Türkiye'nin 1950'lerden sonra yaşadığı kentlere yönelik iç göç, kentlerdeki nüfus artışını binde 55–65 düzeyine çıkarmıştır. Dikkat çekici bir nokta, bu artış hızının Türkiye nüfus artış hızının iki katından daha yüksek oluşudur. Kentli nüfus artış hızının da, toplam nüfus artış hızı gibi 1975–1980 yılları arasında düştüğü görülmektedir (Tekeli, Gülöksüz, 1994: 1233). 1950'li yıllarla birlikte kırsal alanda yaşayanların sayısındaki düşüş, köyden kente doğru olan nüfus hareketinin bir sonucu olarak görülmelidir. 1927 yılında köylü nüfusu % 83,6'lık bir orandan, 1950'de % 81,5'e, 1960'da % 74,9'a ve 1965'te % 70,8'e kadar gerilemiştir (Türkdoğan, 2006: 121).

Dikkate değer bir nokta, kentte gerçek bir kentli gibi yaşamak için gereken gelir düzeyinin çok altında gelirler söz konusuysa, kente göç eden köylülerin, genel olarak, gelirlerini köye göre attırdıklarının birçok araştırmada saptanmış olmasıdır. Örnek olarak 1976 yılında İstanbul'da Gültepe semtinde yapılan bir araştırma, gecekondü sakinlerinin % 21'inin yasal asgari ücretin altında aylık gelire sahip olduğunu ortaya koymuştur (Kurt, 2003: 74).

Bazı nüfus verilerine baktığımızda, Türkiye'de nüfusu 1 milyonu aşan il sayısı 1980'de 11 iken, 1990'da 15'e ulaşmıştır. Bu iller, başta İstanbul, Ankara, İzmir olmak üzere, toplam nüfusu ülke nüfusunun % 50,8'ini oluşturduğu başka bir deyişle Türkiye'deki her iki kişiden birinin yaşadığı kentlerdir. Kentleşme hızına ilişkin bir diğer gösterge de nüfus artış hızlarıdır. 1980'de kentsel nüfus artış hızı binde 30,47 iken, 1990'da bu oran binde 43,10 ile kentleşmenin en yoğun ve hızlı olduğu 1950'lerdeki düzeyine yaklaşmıştır. Kırsal alan nüfusu ise, 1990'da yılda ortalama binde 5,56 bin azalma göstermiştir (Özoğuz, 1985: 956).

1980 sonrasına baktığımızda, kentlere olan göçlerin kır-kent ekseninden diğer kentlerden büyük kentlere doğru olduğu göze çarpmaktadır. Bu dönemin toplumsal, ekonomik şartlarının etkisi göz önünde bulundurulduğunda, 1980’li yıllara kadar devam eden ithal ikameci sanayileşme politikasının yerine ihracata dayalı büyümenin benimsenmiş olduğu fark edilmektedir. Yine bu yıllardan sonra tarımsal kredilerde değişiklik olmuş, krediler tarımdan çok sermayeye yönlendirilmiş ve sonuçta tarımsal ürün ithalatında artış gözlenmiştir. Diğer bir gelişme ise, devlet ile köylünün doğrudan ilişkisinin bozulması sonucu sermaye köylü arasında doğrudan bir ilişkinin varlığıdır. Bu yıllar boyunca tarım ve köylülüğün gelir düzeyinde yaşanan gerilemenin yanı sıra eğitim alanında da yaşanan olumsuzlukların tarım kesiminde çalışanlar ve kırsal alanda yaşayanlar üzerindeki etkisi önem taşımaktadır. Bu dönemde Türkiye genelinde kent ve kır arasındaki farklılığın kendini en çok gösterdiği eğitim alanındaki olumsuzluklara bölgeler arasındaki dengesizliğin artması da eklenmiştir. Özellikle doğu ve güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşanan şiddet olayları ve beraberinde güvenlik sorunuyla, daha çok kırsal kesimlerden kentlere doğru olan zorunlu göçlerin yaşanmasına sebep olmuştur (Kurt, 2003: 75-81).

Türkiye’de yaşanan kentleşme sürecine detaylı olarak bakan, İlhan Tekeli ve Yiğit Gülöksüz’in “Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi” isimli makalesi bu süreçte yaşanan tartışmaları ele alışı nedeniyle yol gösterici niteliktedir. Kentleşme sürecinin farklı tartışmaları da beraberinde getirdiğini söyleyen yazarlar, ilk tartışmanın, tarım kesiminde yaşanan gelişmelerden sonra “köy mü itiyor, kent mi çekiyor?” tartışması olduğuna dikkati çekerler. Bu tartışmada ‘köy itiyor’ açıklamasına, Türkiye’ye İkinci Dünya Savaşı sonrasında çok sayıda traktörün

girmesinin de güç kazandırdığı görüşü hâkimdir. Tartışmanın zamanla tarafları dahi oluşmaya başlamıştır. Ancak bir süre sonra tartışmanın seyri değişerek artık “köy mü çok itiyor, kent mi çok çekiyor” biçimini almıştır. Sonuçta çözüm, kente gelenlerin sayısının azaltılmasında birleşmektedir. Dolayısıyla “Kente gelsinler mi gelmesinler mi” tartışması anlamsızlaşmış, “bu gelenler, ne olacak” sorusu ön plana çıkmıştır (Tekeli, Gülöksüz, 1985: 1234).

Makalede bahsedilen diğer önemli bir nokta ise, artık soruna kente gelenlerin kültürel dönüşümü açısından bakılmaya başlanmasıdır. Bu yönde kuramcılar ya da eski kentlilerin, yeni gelenlere ‘kentteki köylüler’ diyerek onları kentten uzak sayması önemlidir. Tekeli ve Gülöksüz bu bakış açısını “Kente gelmeleri önlenememişti, ama kent soyluların ayrıcalığı korunmalıydı. Bunun çaresi, kentsoyluların zihinlerinde kurulan köyden geçiyordu. Kente gelenler zihinlerde yaratılan bu köylerde tutuluyordu. Kente gelmekle onlar için köyden kurtuluş yoktu. Bunların, kalkıp kente gelmeleri önlenemiyordu, ama hiç olmazsa zihinlerde kurulan köylerde tutulabiliyordu” sözleriyle ifade etmektedir. Kente gelen kesimin sorununun “kentteki köylülüğe” indirgemenin bir başka sonucu da kentleşme olgusunu kültür farklılığı olarak ortaya koymak olmuştur. Sorun bir kültürel dönüşüm olarak ortaya konulunca, yeni gelenlerin kentlileşmesi bir zaman sorunu haline gelmiştir. Dolayısıyla kente göç edenlerin zamanla kent kültürünü öğrenecekleri ve bir sorun olmaktan çıkacakları inancı ortaya çıkmıştır. Ancak Tekeli ve Gülöksüz’e göre, bir süre sonra zaman ve süregelen kentleşme olgusu bu yaklaşımın yetersizliğini de ortaya koymuştur (1985: 1234–235).

Sonraları ise, ikili kentli yapının sürekliliğinin kabul edilmeye başlanmasıyla, kültürel olarak kentlileşme kavramı da anlamını yitirmiştir çünkü kentleşmenin kültürel öğeye göre tanımlanması halinde, kente göçmüş birkaç neslin, kentte kalsa dahi kentlileşmeyeceği inancı belirlemiştir. Bu nedenle görgül araştırmalar tarafından belirlenen, kültürel içerikli kentlileşme anlayışının aşıldığı, kente gelen bir kişinin kente uyum sağlayarak kentin bir ögesi haline gelerek kentlileşeceği bir tanım benimsenmeye başlamıştır. Bu tanıma göre, öncelikle kente göç eden bir kişinin kendi sınıfsal konumuna göre uyum sağlamaya çalışırken sık sık iş ve konum değiştireceği ancak bu değişiklikler sonrasında kentteki işi ve kent mekânındaki konumu sabitlendiğinde, kentin bir parçası haline gelebileceği kabul edilmektedir (1985: 1236).

Türkiye kent ve kentleşme tarihinde önemli bir yere sahip olan bir konu da, hızlı kentleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan, kente göç edenlerin barınma ihtiyacını ilk başta geçici olarak karşılaması düşünülen konutlar olarak gecekond kavramıdır. Tarihsel olarak göçlerin kentlerde yarattığı bir sorunsal olarak gecekondulaşma, sonraları yerini apartmanlaşmaya da bırakarak, farklı arsa rant mücadelelerinde rol oynaması sebebiyle sorun olarak görülmeye devam etmiştir. Üzerinde sıkça çalışılmış bir olgu olarak gecekond, barındırdığı insan profilleri ile de birçok araştırmanın inceleme alanı olmuştur. Dolayısıyla, gecekond yalnızca kentsel açıdan değil, toplumsal değişimin belirgin olduğu yerler olarak da önem taşımaktadır.

Konuşma dilimize 1940 yılından sonra giren ‘gecekond’ kavramı genel bir tanım olarak, imar yasalarına aykırı, çoğu zaman ilkel, denetimsiz ve sağlık

koşullarından da yoksun biçimde, acele yapılmış konutlara verilen isimdir. Gecekondu, Türkiye’ye özgü bir kavram değildir, gelişmekte olan ülkelerin büyük kentlerinde sıklıkla görülen bir olgudur. Türkiye’ye özgü olan ‘gecekondu’ sözcüğüdür (Keleş, 1978: 181- 182).

Gecekonduların ortaya çıkma sebebi, hızlı kentleşme yani köylerden kentlere doğru yaşanan yoğun nüfus hareketidir. Hızlı kentleşmenin az gelişmiş ülkelerde görünürlüğü, gecekondu olgusunun bir nedeni olarak görülmektedir. Ayrıca mevcut konut karşılanması ile ilgili politikaların da yetersizliğine bağlı olarak, kente göç edenlerin gecekondu yapmaya yöneldiği ve bu insanların dar gelirli, yoksul sınıfa ait olduklarını unutmamak gerekir. Bu bağlamda Ruşen Keleş’in, gecekondularda yaşayanların durumu hakkındaki görüşleri dikkate değerdir. Keleş, gecekonduya yaşayanlara kiralarını karşılayabilecekleri toplumsal konutlar sunulmasına, barınma ihtiyaçlarına karşılık buldukları halde beğenmedikleri ve gecekonduya yaşamayı tercih ettikleri bir durumun olmadığını, gecekonduyun “bir zorunluluğun, bir umutsuzluğun, yerleşme sistemlerine yansımış biçimi” olduğunu vurgulamaktadır (1978: 182).

Bu kapsamda Tansı Şenyapılı’nın gecekondu sorununa ilişkin tespitleri önem taşımaktadır. Şenyapılı “Cumhuriyet’in 75. yılı, Gecekondunun 50. yılı” isimli makalesinde gecekondu sorununu tarihsel olarak ele almaktadır. Temelde gecekonduyun kente eklenen bir öge olmaktan çıkıp, kentin temel rantlarından birini paylaşmak isteyen bir güce dönüştüğünü savunan Şenyapılı, tartışmasını aynı zamanda dönemin gazete haberlerini referans göstererek yapmaktadır⁶. İlk olarak

⁶ Şenyapılı’nın bahsettiği dönemin gazete haberlerinden 2 Kasım 1949 tarihli, gazeteci Metin Toker’e ait bir haber dönemin gecekondu sorununu yansıması bakımından önem taşır.

gecekondu sorununun belirli bir yoğunlukta gazetelere yansımalarının 1947 yılını bulduğunu söyleyen yazar, Türkiye’de o dönemde kentlerde sanayinin yaygınlaşmamış, örgütlenmenin gelişmemiş olduğuna dikkati çekmektedir. Ekonominin tek bir merkezden yönetilmeye çalışıldığı bu dönemde, göç eden nüfus ne sınırlı sanayi sektöründe ne de hizmet sektöründe istihdam edilme olanağına sahiptir (Şenyapılı, 1998: 301–302).

Türkiye’de gecekondu evriminin kırılma noktalarına baktığımızda ise, ilk kırılma noktası, 1950’de Demokrat Parti’nin kentlerde özellikle gecekondu kesiminden aldığı oylarla iktidara gelmesidir. Tansı Şenyapılı’nın tarifiyle, gecekondulaşma 1945–1950 döneminde “dağınık bir barakalaşma, yoğun ve yaygın bir fakirlik ve sefaleti” yansıtırken, 1950–1960 döneminde “‘mahalleleşme’, kente ‘yerleşme’ dönemi” olarak gözükmektedir (Şenyapılı, 1998: 308).

İkinci kırılma noktası ise, 1960’ların başında ekonomide benimsenen ithal ikame modelidir. Bu modelle birlikte gecekondu kesimi de kentli gibi tüketim talebi geliştirip, eksik olan arz boşluklarını üretime katılarak sağlamıştır. Dolayısıyla, bu kesimin kentle bütünleşmeye başladığı görülmektedir. Dikkate değer bir nokta ise, gecekondu kesiminin katkılarına sanki karşılık olarak mevcut yasaların da değişikliğe uğramasıdır. 1966 yılında çıkarılan yasaya göre, gecekondunun varlığı resmen kabul edilirken, kente yerleşmeleri konusunda gerekli resmi olanaklar ve kurallar da sağlanmıştır. Sonuçta, 1950’lerin teneke damlı barakaları, altyapısız

Toker, gecekondularda yaşayan nüfusun 30 bine ulaştığına değinerek, yöneticileri, “Vali (F. K. Gökay) gecekonducuları himayesine almış, bir diyeceğimiz yok. Yalnız bugün kendine mahsus kanunu, nizamı, kabinesi bulunan gecekondular yarın inzibat kuvvetlerine, hatta orduya sahip olurlarsa buna asla şaşmamak gerek” diye uyarmaktadır (Şenyapılı, 1998: 308).

mahalleleri, 1970'lerin sonunda kentlerin altyapılı düzgün mahallerine dönüştürülmüştür. 1960–1980 yılları arasında ise, kentsel ekonomik mekânda merkezi ve önemli görevler üstlenen gecekondu kesimi, daha fazla hizmet ve iyileştirme koşullarına da sahip olmuştur. 1980'lere gelindiğinde ise bu kesimin kentteki yeri tamamen sağlamlaşırken, bu formel⁷ ve enformel örgütler tarafından da korunmuştur (Şenyapılı, 1998: 311–312).

Özetle Türkiye'nin geçirdiği kentleşme süreci, içgöç olgusunun yanı sıra gecekondulaşma olgusunda olduğu gibi toplumsal yaşamın düzenini sağlamakla yükümlü olanlar tarafından da olumsuz yönde etkilenmiştir. Mevcut siyasal ve ekonomik koşulların etkisiyle de artık bu süreç, günümüzde halen tartışılmakta olan bir sorunun temelini oluşturan bir dönemi içermesiyle dikkat çekmektedir. Türkiye'de yaşanan bu süreçten en fazla etkilenen kentlerin başında İstanbul gelmektedir. İç göç olgusu, hızlı ve çarpık kentleşme, gecekondulaşma gibi sorunlar İstanbul kenti üzerinde geri dönülmez sonuçlar yaratmıştır.

b. Bir Megakent Olarak İstanbul

Bir odak ya da kırılma noktası olarak 1950 yılıyla başlayan süreç, Türkiye açısından önemli olduğu gibi, İstanbul kenti için de anlamlıdır. Gerek İstanbul odağında Türkiye'nin yaşadığı kentleşme düzeyi ve biçimi üzerindeki etkisi, gerekse İstanbul'un mekânsal değişim sürecinin dayanak noktalarının gözlenmesi açısından bu dönem dikkat çekicidir. Kırdan kente göç olgusu, sanayileşme ve kentleşme

⁷ Bu bağlamda, 1984 yılında çıkarılan gecekondu affı dikkat çekicidir. Bu affla birlikte, gecekondu'lara güvence sağlanmış, çok katlı olamayan gecekondu bölgelerinin apartmanlaşmasına izin verilmiştir. Dolayısıyla, bu yasadaki sonradan kaçak yapıların yapımı kolaylaşmış ve gecekondu yapanlara kentsel ranttan pay edinme fırsatı verilmiştir (Tekeli, 1998: 23).

sürecinin hızlanması, 1950 yılıyla birlikte düşünölmeye başlanmış, belleklerde de toplumsal ve sosyal dönüşömler bu yılla ve beraberindeki süreçle anılır olmuştur.

Türkiye’deki iç göçler üzerine yapılmış çeşitli araştırmalar iç göçlerin önemli kısmının Marmara bölgesine, özellikle İstanbul ve yakınındaki illere yöneldiğini göstermektedir. İstanbul’da nüfusun ilçe ölçüsünde dikkat çekecek oranlarda arttığı 1965–1970 ve 1970–1975 dönemleri olmak üzere iki dönem bulunmaktadır. (Tümertekin, 2006: 230). Erol Tümertekin’e göre, 1965–1975 yılları arasındaki on yıllık dönemde İstanbul belediyesi sınırları içinde ve çevresinde meydana gelen değişimi izlemek bile, bu şehirde nüfusun alansal dağılımında çok kuvvetli bir hareketliliğin olduğunu işaret etmektedir. Bunda Türkiye’nin hemen her yerinden İstanbul’a nüfus akınının ve İstanbul ile çevresindeki şehirseller fonksiyonların yerini kontrolsüzlüğün almasının önemli bir rolü bulunmaktadır (Tümertekin, 2006: 243)

1950 sonrasında İstanbul’da sanayinin ve özel sermaye birikiminin gelişimini hazırlayan etkenlerin bir bölümü Türkiye genelindeki gelişmeyle ilişkilidir, bir bölümü ise İstanbul’a özgü niteliktedir. İstanbul’un altyapı olanaklarının genişlemesi, il nüfustaki hızlı artış, dış ticaret rejiminin değişmesi, yabancı sermaye girişi ve mali kesimdeki gelişmeler gibi etkenlere bakılması, İstanbul’un gelişme dinamiklerini anlamak açısından yararlıdır (Sönmez, 1996: 22).

Ferhunde Özbay’ın nüfus hareketlerinin dinamiğine ve İstanbul nüfusu üzerindeki etkilerine baktığı “İstanbul’da Göç ve İl İçi Nüfus Hareketleri” isimli makalesi, İstanbul’daki göç olgusunun kırılma noktalarının anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Özbay, 1935–1990 arasındaki beş yıllık aralıklarla yapılmış nüfus oranlarının, kentsel alanlar toplamıyla ve genel ulusal oranlarla

karşılaştırıldığında, bu dönemde İstanbul'da üç ana göç dalgasının yaşandığına dikkati çekmektedir. 1950–1960 yılları arası dönemde yaşanan ilk göç dalgası, İstanbul kentine özgü olmamakla birlikte özellikle Ankara ve İzmir gibi kentlere de bu dönemde çok sayıda insanın gelmesine neden olan bir süreci ifade etmektedir. İstanbul'a gelen bu ilk göç dalgasının kent nüfusunun temel özelliklerini değiştirmeyen, İstanbul'un yerleşik halkının hâkimiyeti altına girerek 'kentlileştiği' önemli bir noktadır. Bu bağlamda, Özbay'ın Erol Tümertekin'in (1970) 1950'lerin göçmen profiline ilişkin açıklamalara varılabilecek çalışmasından bahsetmesi dikkate değerdir. Özbay, bu dönemde göçmenlerin çoğunluğunu bekâr erkeklerin oluşturduğunu, sürekli bir iş bulana kadar köydeki ailelerinden uzakta var olma çabasında olmaları sebebiyle 'öncü' kişiler olarak görüldüklerini söylemektedir (Özbay, 1999: 277).

Özbay'ın tanımına göre, 1960'lı yılların ortalarında başlayan ikinci göç dalgası ise, İstanbul'da sanayinin olgunluk aşamasına geldiği bir süreç olarak kırsal alandan kentsel sanayi merkezlerine doğru tipik bir işgöçü dönemi olarak nitelendirilebilir. Bu yıllardan sonra kadın göçmen sayısında gözlenen artış, ailelerin bütün olarak göç ettiğinin ya da kentteki erkeklerin yanına ailelerinin diğer fertlerinin de geldiğine işaret etmektedir. Ayrıca İstanbul ve nüfus profilinin 1960'larda başlayan 1970'lerde devam eden sürekli göç dalgalarıyla önemli ölçüde değişikliğe uğraması, kentin çevre alanlarında gecekondulaşma ve giderek artan heterojenliğin göze çarpmasıyla kendini göstermektedir (Özbay, 1999: 278).

Son olarak üçüncü göç dalgası olan, 1980 yılında başlayıp, yavaş ama istikrarlı olarak 1990 yılına kadar devam eden dönemi ele alan Özbay, bu dönemde

İstanbul’da diğer yerlerde olduğu gibi kısa süreli iniş ve çıkışların yaşanmadığına dikkati çekmektedir. Bu noktada da, nüfusu 7 milyona ulaşan İstanbul kenti artık araştırmacılar tarafından Ankara ve İzmir ile aynı kategori içinde değerlendirilememektedir. Dolayısıyla İstanbul’un bu dönemde aldığı göçün kaynağı artık köyden kente gelen göçmenler olarak görülemezken, kent kökenli göçmenlerin oluşturduğu bir göç dalgasından söz edilmektedir. Bu bağlamda, kentsel alanlardan göç edenlerle kıyaslandığında köyden veya kasabadan gelenlerin, daha çok İstanbul sınırlarında yer alan kırsal alanlara yerleşmeyi tercih etmesi dikkate değerdir (Özbay, 1999: 279).

Türkiye’de metropol kentler⁸ bağlamında İstanbul, Ankara ve İzmir’den farklı bir gelişme süreci içerisinde olmuştur. Özellikle 1980 sonrası Ankara ve İzmir, İstanbul’un yaşadığı etkilenme sürecinin dışında kalarak, daha çok içsel dinamiklerin kontrolünde, geleneksel kalıplar çerçevesinde gelişme göstermiştir. Küreselleşme sürecinin yarattığı mekâna dair değişimler, İstanbul’da sanayiden hizmet sektörüne kayışla birlikte diğer metropollere göre belirgin olarak yaşanmıştır. İstanbul’un kentsel sorununa artık yalnızca gecekondular ya da apartmanlar değil lüks villalar, gökdelenler, alışveriş merkezleri gibi kentsel değişimin gözlenebildiği çarpık kentleşme örnekleri de eklenmiştir.

⁸ Kentlerin gelişmesiyle beraber büyük kentler oluşmuş, beraberinde yeni kavramlar da ortaya çıkmıştır. Metropolen kent, metropolis olarak da anılan büyük kent kavramı, “belirli bir coğrafi, ekonomik, toplumsal, kültürel, yönetsel, siyasal organizasyon ve kontrol sisteminin mekânda odaklaşma noktası, karar mekanizmaları aracılığıyla çevrenin çeşitli alanlarındaki gelişmesini denetleme fonksiyonuna sahip kent” anlamında kullanılmaktadır (Tolan, 1991: 162, Aktaran: Bal, 1999: 25).

İstanbul'un yaklaşık 60 yıllık (1930- 1990) dönemine damgasını vuran sanayi olgusu, kent içinde mekânsal formunu da yaratarak İstanbul'a ekonomik ve sosyal bir kimlik kazandırmıştır. Bu genel yapılanma, artık çözülme noktasında olduğunu, İstanbul'un yenileşen ekonomik görünümde geçmişle farklılaşan bir mekânsal dokuya yöneldiğini göstermektedir (Hacısalıhoğlu, 2000: 142).

Mübeccel Kıray'ın 1980'lerde yazdığı "İstanbul: Metropolitan Kent" yazısı, İstanbul'un geçirdiği ekonomik, toplumsal dönüşümü anlamamızda yol gösterici niteliktedir. İstanbul artık metropolitan kenttir ve Kıray'a göre, eskisi ile kıyaslanamayacak ölçüde bir farklılaşma, uzmanlaşma beraberinde gelen örgütlenme oluşumu ve aynı zamanda kentte yaşayanların da çalışma ve oturma düzenlerinde değişiklik göze çarpmaktadır. Artık insanların çalıştıkları yer ile oturdukları yer arasında uzaklık artmış, bir evde oturanların kompozisyonu değişmiş, günün çoğu zamanını evin dışında geçiren bir insan profili ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, çok geniş bir alanda çeşitli büyüklüklerdeki yerleşimler arasında çok hareketli bir ilişkiler düzeni kurulmasına rağmen, İstanbul bir metropolitan kent olarak hâkimiyetini sağlayarak ilişkiler merkezinde yer almaktadır. Kıray'a göre "böyle bir İstanbul ve kontrol edip hâkim olduğu metropolitan alan, yeni bir olgudur ve yeni özellikleri ile yeni 'kişilik' getirmektedir. Bugünkü İstanbul 19. yüzyılın tek hâkim kenti (primate city) ya da tarıma dayalı imparatorluğun başkentinden her yönü ile çok farklıdır" (Kıray, 2007: 168).

1989 yılında düzenlenen 'Geleceğin İstanbul'u konulu konferansın sonuçlarına göre, 1950 yılında 975 bin olan metropolitan alanın⁹ nüfusu 1990 yılında

⁹ Belli büyüklükleri aşmış, anakent de denilen metropolitan kentlerden nüfusu 1 milyona yaklaşmış, çevresindeki yerleşmelerde hızlı bir gelişme gözlenen kentlerin çevresiyle

7 milyon 521 bin'e yükselmiştir. Bu 40 yıllık dönem ele alındığında, kentin nüfusunun her on yılda ikiye katlandığı dikkat çekmektedir. 1895–1990 yılları arasında metropoliten alanın artış hızı binde 46,32 olmuştur. Yaklaşık olarak üçte biri doğal artışların ve üçte ikisi göçlerin etkisiyle nüfus artışı gerçekleşmiştir, yani bu yıllar arasındaki 1 milyon 500 bin olan nüfus artışının 500 bini doğal artışlar, 1 milyonu ise göçlere aittir.

2000 yılı nüfus sayımı sonucuna göre de, 81 ilden toplam nüfusu en fazla olan ilk üç ilin sırasıyla İstanbul, Ankara ve İzmir olduğu gerçeği değişmemiştir. Bu illerden İstanbul ilinin toplam nüfusu 10 milyon 18 bin 735, Ankara ilinin toplam nüfusu 4 milyon 7 bin 860 ve İzmir ilinin toplam nüfusu 3 milyon 370 bin 866'dır. İstanbul ilindeki nüfus, ülke toplamındaki nüfusun yüzde 15'ini kapsamaktadır. Bir başka ifadeyle, Türkiye'deki her 100 kişiden 15'i İstanbul ilinde bulunmaktadır. İstanbul'daki göç miktarlarına baktığımızda ise, aldığı göç miktarının 920 bin 955, verdiği göç miktarının ise 513 bin 507 olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca İstanbul'da net göç 407 bin 448 iken, net göç hızı ise % 46,09 olarak belirlenmiştir.

Sonuç olarak, Türkiye için yaşanan hızlı nüfus artışı, İstanbul kenti için son derece vahim durumdadır. 2000 yılından bu yana nüfusun hızlı artışını devam ettirdiği gözlemlenmektedir. 2007 yılındaki son nüfus sayımında da endişe verici sonuçların ortaya çıktığı söylenebilir.

En son yapılan nüfus sayımı verilerine göre, 31 Aralık 2007 tarihi itibarıyla Türkiye nüfusu 70 milyon 586 bin 256 kişidir. İkamet eden nüfusun % 70,5 i

oluşturduğu bu bütünlük 'metropoliten alan' olarak tanımlanmaktadır. Kentleşmenin başlıca özelliği olan bu kentsel bütünlüğün gelişmesine de 'metropolitenleşme' (anakentleşme) hareketi denilmektedir (Keleş, 2004: 43- 44).

şehirlerde yaşamaktadır. İl ve ilçe merkezlerinde ikamet eden nüfus olarak şehir nüfusu, 49 milyon 747 bin 859, bucak ve köylerde ikamet eden nüfus olarak köy nüfusu ise 20 milyon 838 bin 397 kişidir. İstanbul ilinde 12 milyon 573 bin 836 kişi ikamet etmekte yani ülke nüfusunun % 17,8'i bu megakentte ikamet etmektedir. Nüfus yoğunluğu olarak ifade edilen bir kilometrekareye düşen kişi sayısı, Türkiye genelinde 92 iken illere göre 11 ile 2,420 kişi arasında değişmektedir. İstanbul 2,420 kişi ile nüfus yoğunluğunun en fazla olduğu il olma özelliğini sürdürmektedir.

Özetle, hızlı nüfus artışı megakent¹⁰ olarak İstanbul'un on yıllardır yaşadığı sorun olmaya devam etmektedir. İstanbul'un yaşadığı ve yaşamaya da devam ettiği dönüşüm, onun inceleme konusu olmasına neden olmuştur ve neden olmaya da devam edecek gibi gözükmektedir. Fikret Toksöz'ün ifadesiyle İstanbul, “dünyanın özellikle kalkınmakta olan ülkelerin ortak sorunu olan, hızlı nüfus artışı altında ezilen büyük kentler için bir deneme laboratuvarıdır” (Toksöz, 1996: 115).

c. İstanbul'da Gündelik Hayatın Değişimi

İstanbul, Türkiye'nin yaşadığı hızlı köyden kente, kentten kente göçün yaşandığı, dönemsel olarak toplumsal yaşamın ve gündelik hayatın da başkalaştığı en fazla tartışılan ve tartışılmaya da devam eden metropol kentlerin başında gelmektedir. 1950'lerde başlayan ve daha sonraki yıllarda da ivme kazanan İstanbul'daki nüfus artışının, kırsal kesim ve diğer kentlerden gelen göçlerin etkisiyle yaşanması aynı zamanda göç edenlerin kentteki barınma, istihdam gibi sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bu noktada onların kentlileşme çabalarının, mevcut

¹⁰ Metropoliten kent kavramının yanı sıra, günümüzde yaygın olarak kullanılmakta olan 'megakent' kavramı, özellikle İstanbul kenti ile özdeşleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

uygulamalar ve politikaların eklenmesiyle büyüyen bir metropol kent sorunsalına dönüştüğü söylenebilir.

İstanbul'un tarihi semtlerinde, mekânlarında yaşanan değişimlere baktığımızda, o dönemde gündelik hayatın tanıkları olan kentte yaşayanların temel aktör oldukları açıktır. 1950 ve 1995 arası dönemde kentleşme sürecindeki demografik, sayısal veriler elbette ki yol göstericidir, ancak o dönemde yaşayanların anıları, gözlemleri ve onların belleklerinde nasıl bir kent ve gündelik hayat olduğunun katkısı da büyük önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, İstanbul kentinin bu dönemlerde gündelik hayatta nasıl bir dönüşüm geçirdiğine bakarken, gündelik hayata dâhil her türlü faaliyet alanı ile kentin görünümüne ilişkin ipuçları önemli bir yere sahiptir. Gündelik hayatın dönüşümü, dönemle ilgili toplumsal, ekonomik, kültürel bilgilere ihtiyaç duymamızın yanı sıra doğma büyüme İstanbullu ya da İstanbul'da yaşamış kişilerin anılarından, görüşlerinden yararlanmamızı gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla, dönemselsel olarak İstanbul'un değişimini incelerken tarihsel nesnel bilgilerin yanı sıra bireysel yaşantılara ve gözlemlere dayanan öznel bilgilere de başvurmak yol gösterici gözükmektedir.

Öncelikle 1950 sonrası dönemde İstanbul'un yaşadığı değişimler Adnan Menderes dönemiyle başlamaktadır. 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle başbakan olan Adnan Menderes, İstanbul'un fiziksel görünümünü en fazla etkilemiş kişilerden biridir. Dolayısıyla Menderes dönemi, olumlu ve olumsuz yönleri ne olursa olsun cumhuriyet tarihinde kentlerin gelişmesi açısından bir dönüm noktası olarak görülmektedir (Kuban, 1994b: 389).

Bu dönemde kentin ulaşımına baktığımızda, dönemin başında İstanbul'un nüfusu 1 milyondur ve kentte motorlu araç, parmakla sayılacak kadar azdır. Ulaşım, tramvay, deniz işletmesi ile sağlanmaktadır. Menderes için İstanbul'un imar etkinliklerinin amacı, trafiği rahatlatmak, yollar ve meydanlar açmak, kenti güzelleştirmek ve dini yapıları restore etmek olarak tanımlanmaktadır. Ancak dönemin icraatlarından büyük yol ve meydanların yapımı için birçok bina yıkılmıştır. Menderes döneminde istimlâk edilip, yıkılan bina sayısı 7289'a ulaşmıştır. Bunun sonucunda da eski İstanbul'un tarihsel dokusu zarar görmeye başlamıştır. 1950–1960 dönemi yaşanan kırdan kente göçün de etkisiyle nüfus, 1960'a gelindiğinde yaklaşık iki kat artarak, 1 milyon 800 bini bulmuştur. O dönemde İstanbul'un harcadığı para, Türkiye'deki tüm belediyelere verilen paranın toplamından bile fazladır. Bu demokratik olmayan uygulama, Menderes'in Avrupa metropol kentlerindeki görünümü İstanbul'a uygulama isteğinden kaynaklanmıştır. Ancak Menderes'in kenti güzelleştirmek adına yaptığı İstanbul imarı, yeşil alanların yok olması ve tarihi yapıların bir bir yıkılmasıyla sonuçlanmıştır (Kuban, 1994b: 389- 392)

İstanbul için 1950'ler, kent içi ulaşım da sorunların da başladığı, trafik ile ilgili çözüm yollarının aranmaya başlandığı yıllar olmuştur. Motorlu araç sayısındaki artış trafiğin temel kaynağıdır. Dönemin ulaşım politikası, ulaşımın sağlanması amaçlı değil, taşıt trafiğine hareketlilik verebilmek amaçlı olmuştur. İstanbul'da, kent merkezindeki hemen hemen tüm meydan ve yollar yenilenmiş, yalnızca karayolu ulaşımına ağırlık verilmiştir (Acar, 1994: 320). 1950'li yıllarda kent içi ulaşım dolmuş, tramvay ve araba vapurları büyük önem taşımaktadır. Toplu taşıma araçlarından minibüslerin çoğalması ise 1960 ve 1970'li yıllarda gerçekleşmiştir. Bu noktada minibüslerin, kentin en yoğun nüfusunu barındıran, göçle gelmiş

gecekondularda yaşayan kesime yönelmesi ve gecekondu bölgelerini merkeze bağlamasıyla önemli ulaşım araçları olması dikkate değer bir noktadır (1994: 526).

1950'lerden sonra da İstanbul'da ticaret, başat sektör olmaya devam etmiştir. Ancak sanayinin geliştiği bu dönem, ileride ithalat ve ihracatta önemli bir aracı konumunda olacak İstanbul'un ilk adımlarını attığı yıllar olmuştur. 1980'lere gelindiğinde ise İstanbul, güçlü sanayi kenti görünümünde yıllarca biriktirdiği iş gücü ile önemli bir metropol kent haline gelecektir. Bu bağlamda, 1950'lerden başlayarak İstanbul'un canlı ticaret hayatıyla, çeşitli semtleriyle birçok insana iş olanağı sağlaması önemlidir.

İstanbul'un ticaret merkezi olma özelliğini geçmişten bu yana taşıyan önemli semtlerinden biri Eminönü'dür. Ancak Eminönü, 1950 sonrası semtin geleceğini de etkileyecek bazı uygulamalarla karşılaşmıştır. Mevcut politikalar ve uygulamalarla değişen Eminönü, aynı zamanda gündelik hayatın çeşitli alanlarda farklılaşmasına da tanıklık etmiştir.

Örneğin, 1955-1956'da Unkapanı-Eminönü yolu açılırken, meyhaneleri ve balıkçılarıyla ünlü Balıkpazarı yok olmuştur. Köprünün yapılması ve Eminönü'nün bir trafik meydanı haline getirilmesi, iş merkezi olarak semti olumsuz etkilemiştir. Ancak Eminönü'ndeki olumsuz değişmelerin yanı sıra, yine de bir ölçüde eski dokunun 1980'lere kadar korunduğu söylenebilir. Sonuçta 1980'lere gelindiğinde, mevcut uygulamaların da etkisiyle, Eminönü meydanının görünümünün ve karakterinin tamamen değiştiği gözlenmektedir (Kuban, 1994: 163).

Eminönü, 1960'larda yurtiçi ve yurtdışı ulaşım sektörünün odak noktasıdır. Kent merkezi olma özelliğini koruyan, 1940'lı yıllarda birçok mali ve ticari

kurumları barındıran semt, 1960'lı yıllarda da birçok işçi çalıştırarak semtin iş gücünü ayakta tutan sanayi sitelerini barındırmasıyla önemli bir semt olma özelliğini korumaktadır. Ancak İstanbul'un hızla artan nüfusu ve alansal yayılmasıyla merkezi iş alanları da değişime uğramıştır. Bu değişimin en açık örneklerinden biri Eminönü olmuştur (Özgüç, 1994: 164).

İstanbul'un tarihsel olarak en önemli semtlerinden Beyoğlu da farklı dönemlerde yaşananların izlerinin yoğun hissedildiği bir semt özelliğinde olmuştur. Beyoğlu, diğer birçok semte bağlanmasıyla önemli bir merkez konumunda olmuş, İstiklal caddesi gibi canlı ve işlek bir alışveriş merkezini barındırmasının da katkısıyla ticari, sosyal ve kültürel anlamda ilgi noktası olma özelliğini korumuş, kozmopolit bir yer olarak bilinmektedir.

Beyoğlu, geçmişte çıkmış birçok yangından sonra boşalan alanların yerine yeni yapıların yapılmasıyla, gerek kentsel gerekse yapısal ölçekte değişimler geçirmiştir. 1950'li yıllarda kentin neredeyse tüm eğlence yerleri buradadır ve Beyoğlu bir çekim merkezi niteliğindedir. Ancak, 1960'lı yıllarda ilgi giderek azalmış, birçok tiyatro kapanmış, tanınmış lokanta ve pastaneler, lüks mağazalar kapanarak yerine ucuz mal satan dükkân ve imalathaneler açılmıştır (Akın, 1994: 217). 1970'lerde yaşanan kent içi ulaşımında önemli bir gelişme ise, Beyoğlu'nda İstiklal caddesinin araçlara kapatılarak, yaya yolu haline getirilmesidir. Bu uygulama, kaybolmakta olan hareketliliğin ve canlılığın Beyoğlu'na yeniden kazandırılmasına katkıda bulunmuştur.

İstanbul'un karmaşık ve kozmopolit yapısı Beyoğlu semtine bakıldığında rahatlıkla anlaşılabilir. Öyle ki, 1950'lerde nüfusun yapısının çeşitliliği

özellikle Beyoğlu'nda azınlıkların yerleşmeleri ile dikkat çekmektedir. Beyoğlu'nun 1950 sonrası toplumsal değişiminde yaşanan en önemli olay, 1955 yılındaki 6-7 Eylül olaylarıdır¹¹. Birkaç saat içinde yaşanan kısa süreli tahrip olayları o dönemde Beyoğlu'nda yaşayan Rum vatandaşları ve yabancı nüfusunun şehirden, hatta ülkeden ayrılmalarına neden olmuştur. 1960'lardan 1980'lere kadar uzanan dönem, İstanbul'un bu yakasında bir kısım Musevinin İsrail'e, bir kısım Rumun ise Yunanistan'a gidişleriyle boşalan alanların hızla harap olmaya terk edilmesidir. Bu terk ediş, yaşanan hızlı nüfus artışının etkisiyle Beyoğlu'nun eski sakinlerinin yerine başkalarının gelmesiyle son bulmuştur. Dolayısıyla Beyoğlu, fiziksel görünümünün değişiminin yanı sıra nüfusun iç dokusunun farklılaşmasına da tanık olmuştur (Gülersoy, 1994: 220).

İstanbul'a iş bulmak amaçlı gelenlerin yoğun olduğu dönem olan 1950'lerde Beyoğlu'nun İstiklal caddesinin yakınlarında toplanan göç edenler hoş algılanmamaktadır. O dönemin İstiklal caddesinin görünümü ve göç etmiş kesimin varlığı Behzat Üsdiken'in sözleriyle şu şekildedir:

Anadolu'dan gelenlerden işçileşenler gecekondu semtlerini oluştururlarken, lümpenleşenler de İstiklal caddesinin yan sokaklarını mesken tutuyorlardı. Sayısız kahvehane, aşhane, batakhaneye erkek olsun, kadın olsun lümpenlerin barınağıydı ve hepsi de İstiklal Caddesi ekseninde toplanmışlardı. Bunun

¹¹ 6-7 Eylül olayları, Kıbrıs sorunuyla Yunanistan'a karşı Türkiye'nin tepkisini göstermek gerekçesiyle, İstanbul başta olmak üzere, İzmir ve bir ölçüde de Ankara'da Rum vatandaşların taşınır ve taşınmaz mallarının yağmalanması, tahrip edilmesiyle yaşanmıştır. 6 Eylül günü ikinci baskı yaparak İstanbul Ekspres ve Hürriyet gazetelerinin Atatürk'ün Selanik'teki evine yapılan bombalı saldırıyı manşetten haber yapmasıyla başlayan, 6-7 Eylül olayları sonrası İstanbul ve İzmir'de 6 Eylül gecesi, Ankara'da ise 9 Eylül'de sıkıyönetim ilan edilmiştir (Toprak, 1993: 213- 215). Olaylar sonrası aralarında Aziz Nesin, Asım Bezirci, Hasan İzzettin Dinamo gibi sol görüşlü bazı aydınlar ve yazarlar sorumlu tutularak, tutuklanmış ve haklarında soruşturma açılmıştır (Kaptan, 1988: 205). Olayların olduğu gece Tepebaşı'nda bir lokantada olduğu için Beyoğlu'nun o haline tanık olan Aziz Nesin, daha sonra "O zamana kadar böyle bir Beyoğlu görmemiştim, ondan sonra da dilerim görülmez. Beyoğlu da kendini tarihinde böyle görmemiştir" diyecektir (1988: 206).

sonucu 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda İstiklal caddesi, alışveriş merkezi niteliğini paylaşmak zorunda kaldı. Cadde döner, midye tava, lahmacun, içliköfte ve bira kokularıyla kaplandı (Üsdiken, 1994: 266).

Ayrıca Cumhuriyet öncesi ve sonrası İstanbul'a tanıklık etmiş edebiyatçılardan Necip Fazıl Kısakürek'in, köyden kente göç edenlerin çalışma mücadelesine dair görüşü dönemin kentli bakış açısına uygun bir örnek niteliğindedir:

Bazı büyük şehirlerimizin muayyen çarşı yerlerinden sabah vakti geçenler görürler ki, yamalı, külot pantolonlu ve lastik pabuçlu bir sürü köylü aval aval bakışmakta ve bir esir pazarı manzarasıyla işveren kâhyalarını gözlemlemektedir (Kısakürek, 2005: 133).

Kısakürek'in aynı zamanda İstanbul'un yaşadığı göç sonrası değişimden bahsederken, köylü-kentli ayrımının belirginleştiği dönemin bakış açısıyla şehirlerdeki sokaklarla köylerdeki sokaklar arasında yaptığı gözlem şu şekilde sözlerine yansımaktadır:

Bugünün şehir sokağı, birbirini iten, kakan, ezen, sıkıştıran, her biri yalnız kendi nefsanîyetine yol açmaya çalışan ve ona engel gibi gördüğü insanları çiğneyen, savuran kalabalıklar kanalizasyonu... Köy sokakları da, her şeyden önce toprağa ve alın terine küsmüş, kahve köşelerinde şehre yeni bir baskın planlamakla meşgul köylülerin arada bir ölgün ve bezgin hayaletlerini sürüklediği bomboş geçitler... (Kısakürek, 2005: 135)

Aydın Boysan'a göre ise, İstanbul'un yaşadığı dönüşümün, kentin nüfusunun 1 milyondan 20 milyona çıkmasıyla dolayısıyla uğradığı merkez parçalanmalarıyla doğrudan bir ilişkisi vardır. Diğer önemli bir neden ise, İstanbul nüfusunda kültürel zayıflamadır:

Demokrasi dediğimiz şey (!) gelmeden önce, İstanbul’da kebab denen şey de bilinmezdi. Caddelerde sıra sıra, aşçı dükkânları hizmetteydi. Her birinde 40-50 tencere, sıcak yemek hazır bulunurdu. Her biri, İstanbul mutfağı temsilcisiydi. Binlerce aşçı dükkânı kapandı, yerine on binlerce kebabçı açıldı. Üstelik bunların bir bölümü, uluslar arası ad ve kıyafetlerle sahneye çıktı (Boysan, 2007: 31).

Doğma büyüme İstanbullu bir yazar olan Aziz Nesin ise, kentin yaşadığı dönüşümü anlatırken, İstanbul Türkçesinin farklılığına değinerek göç edenlere bakmaktadır:

...şu koca İstanbul’da, İstanbullu kalmadı. En çoğu iki kuşak önce taşradan kopup gelmiş, İstanbul’a yerleşmiş olanlar. Kendilerini İstanbullu sayıyorlar. Konuşmalarından bunların sonradan İstanbullu olduklarını anlarım. Çünkü en güzel Türkçe, İstanbul ağzıdır... (Nesin, 2005: 124).

Köylerden kente göç etmiş, gecekondularda yaşayan kesimin eğlence biçimi de kendine özgüdür. Çeşitli araştırmalar, iş zamanı ile boş zaman arasında bir ayrım olmadığını göstermektedir, başka bir ifadeyle boş zamanın iş zamanından çok farklı geçmediğini işaret etmektedir. Şöyle ki, kentlerde yaşayan göç etmiş kişilerin, iş dışı zamanlarda ya başka bir iş yaptıkları ya da eş dost ziyaretinde bulundukları gözlenirken, temelde ekonomik nedenlerden kaynaklı, eğlenmek için boş zamanlarını kullanmadıkları dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, kentli gibi yaşamak isteyen gecekondu kesiminin fazla bir seçeneği de kalmamaktadır (Güngör, 1993: 85).

Bu durum kuşakların değişmesi, kente ve kentlinin yaşama biçimine alıştıkça değişime uğrayacak, göç eden kesim gündelik hayatta iş dışında da var olabilecektir. Ancak, yine de köyden kente göç edenlerin “kentte yaşayan köylü” olarak algılanmaları değişmeyecektir. Örneğin Emre Kongar’ın “kentlileşmiş köylü

olmaktan çok köylüleşmiş kentte yaşayan ‘köylü’ olmuşlarıdır” tespiti bu algıya örnek teşkil etmektedir (Aktaran: Güngör, 1993: 86, Kongar, 1987: 275).

İstanbul’un bir megakent olarak yaşadığı dönüşümde, gündelik hayatta önemli bir yere sahip olan eğlence yaşamı da dikkat çekmektedir. İlk olarak, Cumhuriyet sonrası batılılaşmanın etkileri İstanbul’un eğlence hayatında da kendini belli etmiş, 1950 sonrası başlayan değişimde de bu durum devam etmiştir. Eğlence hayatının odak noktaları sinema, tiyatro, opera, bale, konser gibi sanat ağırlıklı gösterilerden oluşurken; öte yandan restoranlar, gazinolar, barlar, kafeler eğlence hayatının önemli mekânları olarak dikkat çekmektedir. 1960’larda daha çok ‘kulüp’ adı verilen eğlence mekânları, 1980’lere gelindiğinde ‘disko’ olarak adlandırılan yerler olmuştur. Dolayısıyla, İstanbul bu dönemde artık eğlence hayatı bakımından diğer Avrupa metropollerinden farkı olmayan bir konuma gelmiştir (Çavaş, 1994: 143- 144).

İstanbul eğlence hayatının tarihinde, meyhaneler de gündelik hayatın değişiminin izinin sürülebileceği önemli mekânlardır. Osmanlıdan cumhuriyet dönemine kadar önemini kaybetmeyen geleneksel meyhaneler, 1950’lerde de kendilerine özgü meze çeşitleriyle meyhane kültürünü yaşatmışlardır. 1970’lere gelindiğinde ise sayıları yavaş yavaş azalan meyhaneler, 1990’larda bu geleneği sürdürmeye çalışan, az sayıda kalan mekânlarla varlıklarını sürdürmüşlerdir (Çavaş, 1994: 437).

Bu noktada İslam Çupi’nin ‘İstanbullu’, ‘taşralı’ ikiliğiyle İstanbul’un eğlence yaşamının önemli mekânları olan meyhanelerin dönüşümünü anlatması dikkate değerdir. Çupi’nin sözleriyle;

Bu kentin üstünde 50 yıldır 40 yıldır esen değişim boraları İstanbul çatısında İstanbullu kiremitlerini öteye beriye uçurmakla kalmamış, Beyoğlu'nun içki gustosunu yaratan nesli bir ecele teslim ederek, o içinde nezaket ve beyefendilik içilen meyhaneleri de taşra greyderinin altında kalan bir hayal dünyasına dönüştürmüştür (Çupi, 1995: 136).

Dönemin eğlence yaşamının önemli mekânları da gazinolardır. Örneğin İstanbul'da, Taksim Belediye Gazinosu gündelik hayatta hemen hemen her kesime hitap etmesiyle dikkat çeken bir eğlence mekânı olmuştur. 1938'de inşa edilip, 1940'da kullanıma açılan Taksim Belediye Gazinosu, 1965 yılında yıkılarak, günümüzde de varlığını sürdüren lüks bir otele dönüştürülmüştür. Ancak, yalnızca bir yapının değil, bir tarihin de yok edildiği bu uygulamaya karşı koyan olmamıştır. Burhan Apad'ın sözleriyle, “1940–1970 yılları arasında İstanbul'un toplum sanat, eğlence ve hatta politika hayatında adını sık duyurmuş olan Taksim Belediye Gazinosu günün birinde yok edilirken, İtalyan uyruklu bir İstanbulsever yazar olan Willy Sperco'nun yakınma yazısı dışında, kimsenin kılı kıpırdamamıştır” (Apad, 1988: 216- 217). İstanbul eğlence yaşamına tanıklık etmiş bu mekânın yıkılışına, yabancı bir yazarın karşı duruşu dikkat çekicidir. Bu noktada Sperco'nun ifadesiyle, Taksim Belediye Gazinosu'nun bulunduğu dönemdeki önemi ve farklılığı şu şekildedir:

Hafızam beni yanıltmıyorsa Cumhuriyet bayramı yıldönümü için verilmiş büyük baloyla açılışı yapılmış olan ‘Taksim Belediye Gazinosu’ yok artık. Bu vakitsiz ölüm için ağıt yazmaya başladım. Acıyın! Belediye Gazinosu'na acıyın! Yıkıcının kazması ünlü yapının duvarlarına acımasızca indi. O yok oldu. Ona ağlayan tek kişiyim belki de! Beneficenza Italiana'nın balosu, Fransız masonlarının, Ermeni azınlıklarının, Rum okullarının baloları hep burada yapıldı. O duvarların arasında geçmiş gençlik yıllarımızın ve olgunluk çağlarımızın şarkılarını söyleyemeyecek bundan böyle sevgili büyüklerimizin sevgili ‘Taksim Gazinosu’ için saygıyla ağlayalım (Aktaran Apad, 1988: 217).

İslam Çupi, İstanbul'un yaşadığı değişimi, aynı zamanda plajlarında geçirdiği zamanın anılarıyla da anlatmaktadır. Çupi, artık doğası güzel, refah yaşamıyla temiz ve büyüğü eski İstanbul'un kalmadığına dikkati çekerek, bir yığın plajın, İstanbul'un taşralı ile dolduruluşuna ve fabrika atıklarına bağlı olarak yok edildiğini, bu nedenle de birçok İstanbul sahilinin kapanmak durumunda kaldığını söyler. Bu bağlamda yazarın hissettikleri geçmişe özlem ve hüznün, öfke ve sitemle birleşmiş halidir. O tepkisini “yarım asırdır vücudumu devamlı ıslattığım o yer önündeki ‘girilmez’ levhası ile bir su mezarlığıdır, şimdilerde” sözleriyle dile getirmektedir (1995: 25).

İstanbul gündelik hayatının değişimi, yaşanan ve yaşayan mekânlar olarak, geçmişe tanıklık etmiş eski ahşap evlere baktığımızda daha fazla göze çarpmaktadır. Öyle ki onların tanıklığı “dili olsa, anlatabilse” çok önemlidir. “...Yapılar taş, demir, çimento, cam ve tahta birleşimi cansız görünümlü tanıklardır amma, bakmakla yetinmeyip görmeyi bilenlere çok şey anlatırlar. Kültür mirasının önemini kavramış toplumlarda yapılar, çoğu tarih yapraklarından daha canlı, daha öğreticidir” (Apad, 1988: 2002).

Mahallelerin yitip gitmekte olduğu ve aynı zamanda geçmişte büyük önem taşıyan mahalle kültürünün, komşuluk ilişkilerinin kaybolması, geçmişle kıyaslandığında dönüşümün izlerini ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada Necip Fazıl'ın, ‘sefertası’na benzettiği apartmanların yaygınlaşmasıyla komşuluk ilişkilerinin giderek zayıfladığından ve ‘mahkûm hücreleri’ olarak tarif ettiği apartmanlardaki insanların bir arada, yakın oturmalarına karşın aslında birbirlerinden tamamen koptuklarına da işaret etmesi dikkate değerdir (Kısakürek, 2005: 135). Eski bir

İstanbullu olan Aydın Boysan da doğup büyüdüğü yerden, yaşama biçiminden özlemle bahsetmektedir:

Biz İstanbul'da o zamanlar bütün sokak birlikte yaşırdık. Herkes birbirinin neşesine ortak olurdu ama daha büyük ilgiyle, derdine de ortak olurdu. Müslümanlarla Hristiyanlar, kurban bayramını da, paskalyayı da birlikte kutlardı. Şimdi İstanbul, Etiler'de kırk yıldır oturduğum apartman dairelerinde, yüzünü göremediğim insanlar oturuyor (Boysan, 2007: 241).

Dolayısıyla İstanbul'daki hızlı nüfus artışı sonucu kentin, artık belirli özellikleri olan toplum mekânı olmadığı açıktır. Aydın Boysan'ın ifadesiyle “kaynamamış, kaynaşmamış insanlar salatasına” dönüşmüştür. İstanbul'un karmaşıklığı Boysan'a göre aşureye benzemektedir. Aşurede nohutla incirin bir araya gelişindeki mantıksızlık nasıl asıl tadını veren şeyi oluşturuyorsa, insanların biraradalığını sağlayan şey de kültür sayesinde olmaktadır. Bu bağlamda Boysan'ın, “kültür ateşinin pişirmediği insan topluluklarının yazgısı, süresiz olarak salata kademesinde kalmaktadır” ifadesi anlamlı gözükmektedir (Boysan, 1995: 117- 118).

Sonuçta, geçmişten bu yana edebiyatçıların ilham kaynağı olan İstanbul'dan, farklı dönemlerde, farklı biçimlerde söz edilmiştir. İstanbul, gerek doğası, tarihi görünümü, semtleri, mekânları ve gerek insanları, gündelik hayatı ile yazarlara konu olmuştur. Yazarların bakış açısındaki farklılığın dönemin koşullarına göre belirlendiği göz önüne alındığında, Türkiye'nin ve özellikle İstanbul'un yaşadığı 1950 sonrası köylerden kentlere göç olgusu ve yarattığı değişimin de edebi metinlerde yer alması önemli bir noktadır. Her yazar, kendi İstanbul'unu kendi baktığı yerden görmektedir. Yaşadıkları, anıları, gözlemleri ile görüşlerinde benzerlik ya da farklılık dikkat çekmektedir. Doğan Hızlan'ın sözleriyle farklı

yazarların İstanbul'u "kimilerine göre, Boğaziçi ya da Pera, kimilerine göre de yoksul insanların yaşadığı kenar mahalleler" olmuştur (Hızlan, 1994: 445).

Örneğin, Orhan Pamuk doğup büyüdüğü, çocukluğunun İstanbul'undan bahsederken, "siyah- beyaz fotoğraflar gibi, iki renkli, yarı karanlık, kurşuni bir yer olarak yaşadığını ve öyle de hatırladığını" ifade etmektedir (Pamuk, 2004: 40). Pamuk, belleğindeki siyah- beyaz İstanbul'u birçok farklı unsurun biraradalığı ile betimlemektedir:

...kenar mahallelerdeki eski camilerin ya da artık farkına varılmayan büyük camilerin çevresinde kendiliğinden oluşuveren derme çatma dükkânlar, siyah önlüklü, beyaz yakalı ilkokul öğrencilerinin sokaklara bir anda yayılan kalabalığı, kömür yüklü yorgun ve eski kamyonlar, içleri eskilikten, işsizlik ve tozdan karanlıklaşmış küçük bakkal dükkânları, kederli işsizlerle dolu küçük mahalle kahvehaneleri, inişli çıkışlı, eğri büğrü kirli kaldırımlar, bana koyu nefti değil, karaymış gibi gelen servi ağaçları, tepelere yayılmış eski mezarlıklar, dikine yükselen parke kaplı sokaklar gibi gözüken yıkık şehir surları, bir süre sonra hepsi bir şekilde birbirine benzeyen sinema girişleri, muhallebici dükkânları, kaldırımlarda gazete satan insanlar, gece yarıları sarhoşların gezindiği sokaklar, soluk sokak lambaları, Boğaz'da aşağı yukarı gezinen şehir hatları vapurları ve bacalarından çıkan dumanlar ve şehrin kar altındaki manzaraları, bana hep aynı siyah-beyaz ruhun belirtileriymiş gibi gelir (Pamuk, 2004: 45–46).

Orhan Pamuk'a göre, bu siyah beyaz duygunun "bir yanı şehrin yoksulluğuna, tarihi ve güzel olanın ortaya çıkarılamayıp, eskimiş, solmuş, gözden düşmüş ve bir kenar itilmiş olmasıyla ilgiliyken, bir başka yanı ise en gösterişli, debdebeli zamanında bile Osmanlı mimarisinin alçakgönüllü yanıyla ilgilidir" (Pamuk, 2004: 48). Büyük bir imparatorluktan arta kalmanın hüznü, İstanbulluların yoksulluk, ezilmişlik duygusunun da eklendiği bir duyguya dönüşmektedir ve şehrin siyah-beyaz ruhu bu sayede beslenmektedir (2004: 49).

Ayrıca Pamuk'un gençliğinde, Taksim'den gelişigüzel bindiği otobüsle “ayaklarının onu kendiliğinden götürdüğü yerler” olarak tarif ettiği eski ve yoksul semtleri gezmeyi tercih etmesi dikkat çekicidir. Amaçsızca yaptığı bu geziler ona şehrin hüznüne kendi ruh halinin de katılmasıyla farklı duygular hissettirmektedir:

... Kasımpaşa'nın dar ve yoksul sokaklarını, Balat'ın ilk gidişlerimde bana yapay bir tiyatro dekoru gibi gözüken eski evlerini, yeni göçler ve yoksullukla tuhaf bir doku edinmiş eski Rum ve Yahudi mahallelerini, Üsküdar'ın ta 1980'lere kadar ahşap evlerle kaynaşan son derece Müslüman ve aydınlık arka sokaklarını, Kocamustafapaşa'nın hızla beton apartmanlarla bozulan ve bana kötü niyetli, gözüken eski ve korkutucu sokaklarını, Fatih Cami'nin bana hep çok çarpıcı gelen harika avlusunu, Balıklı ve civarını, Kurtuluş ve Feriköy'ün yoksullaştıkça eskiyen ve insana bu orta sınıfların devlet baskısıyla din, ırk ve dil değiştire değiştire binyıllardır hep buralarda oturduğunu düşündürten ve yokuş aşağı indikçe daha yoksullaşan mahallerini amaçsızca böyle gezdim... (Pamuk, 2004: 321–322).

Sonuç olarak, İstanbul kentinin 1950 sonrası dönüşümüne bakıldığında gerek nesnel sayısal veriler, gerekse kişisel görüş ve bakış açılarına da dayanan bilgilerle, yaşanmışlıklar ve hatıralar sonucu birkaç noktanın dikkat çektiği söylenebilir. İlk olarak, İstanbul'un fiziksel görünümünde dönemsel olarak değişiklikler yaşanmıştır ve bu da kentin tarihsel dokusunda büyük zararlara sebep olmuştur. Hızla artan nüfusla İstanbul'un da hızla değişmesi ve bu duruma dönemin uygulamalarının eksikliği ya da otoritelerin göz yumuşu eklendiğinde ortaya çıkan sonuç zararları da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla, sayıları azalan eski ahşap evler, tarihi sokaklar, dükkânlar vb. yerler, ayakta kalmaya çalışan, yitip gitmekte olan unsurlar olarak önem taşımaktadır. Dikkat çeken başka bir nokta ise, yaşanan göçlerin etkisiyle artan nüfusun, İstanbul'un semtlerindeki insan profilinde önemli değişiklikler yaratması ve bunun taşralı-kentli ikiliğinin zaman geçtikçe daha da belirginleşmesine neden olmasıdır. Diğer bir nokta ise, gündelik hayatın dönüşümünün ekonomik, ticari ve

kentsel alanlarda yaşanmasının yanı sıra eğlence hayatı gibi birçok sosyal alanda da kendini göstermiş olmasıdır.

2. Ara Güler ve Fotoğraf

a. Ara Güler'in Yaşamı¹²

Fotoğraf tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Ara Güler, eczacı bir baba ve ev kadını bir annenin çocuğu olarak, 1928 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini dönemin en iyi okulları arasında yer alan Ermeni okullarında tamamlayan Güler, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne başlamasından bir süre sonra öğrenimini yarıda bırakarak, lise yıllarında ilgilenmeye başladığı sinemaya yönelmiştir. Yaz tatillerinde bulunduğu film stüdyolarında daha sonra sürekli çalışmaya başlayan Ara Güler'in ilgilendiği bir alan da sinemadan önce, tiyatro olmuştur. Babası sayesinde tiyatrocü çevresine yakın olan Güler, Muhsin Ertuğrul'dan da tiyatro dersleri almıştır. Zamanının büyük kısmını tiyatroda geçiren Ara Güler'in deneme olarak gördüğü, dokuz tiyatro piyesi de bulunmaktadır.

Dolayısıyla, aileden gelen bir ilgiyle Ara Güler'in gazetecilikten önce sanata ilgisi büyük olmuştur. Güler'in yayımlanmış çok sayıda eleştiri yazısı ve Ermenice olarak yazdığı bir öykü kitabı bulunmaktadır¹³. Ara Güler'in tiyatroyu bu denli sevmesine ve ilgisine rağmen fotoğrafta karar kılması kendi sözleriyle “hikâye ve

¹² Bu bölümde İlker Maga'nın *İnsansız Anı Olmaz* isimli kitabında yer alan Ara Güler'in biyografisi ve onunla yaptığı röportajdan, Zeynep Avcı'nın *İstanbul Ansiklopedisi*'ndeki *Ara Güler* yazısından ve *Ara Güler'in Sinemacıları* isimli kitabındaki kendi biyografisinden yararlanılmıştır.

¹³ *Babilden Sonra Yaşayacağız* adlı bu öykü kitabında, Ara Güler'in Türkçe kaleme aldığı iki öykü de yer almaktadır. Yazıların Silvert Malhasyan tarafından çevrildiği bu kitap, 1996 yılında Aras yayınlarından yayımlanmıştır (Maga, 2005: 10).

piyes yazarlığında yakaladığı hissi fotoğrafta da bulmasından ve fotoğrafla daha çok tatmin olabildiğini sezmesinden” kaynaklanmaktadır (Maga, 2005: 11). Güler zaten gazeteci olmaktan keyif aldığını ve dünyanın birçok yerini gezebilmenin piyes yazarı olduğunda mümkün olamayacağını söyleyerek memnuniyetini ifade etmektedir (2005: 11).

Gazetecilik yaşamına baktığımızda, Ara Güler mesleğe 1950’de günlük çıkan *Yeni İstanbul* gazetesiyle başlamıştır. Askerlik görevinden sonra *Yeni Hayat* dergisine giren Güler, 1961 yılına kadar burada fotoğraf bölümü şefi olarak görev yapmış, buradan ayrıldıktan sonra serbest fotoğraf muhabirliğine yönelmiştir. 1950’lerin ortalarından itibaren uluslararası ün kazanmış fotoğrafçılarla da çalışma olanağına sahip olan fotoğrafçı, 1956’da *Time-Life* yayın grubu Türkiye’de büro açınca, Ortadoğu muhabirliği görevini üstlenmiştir. 1958’de ise *Paris-Match*, *Stern* dergilerinde muhabirlik yapmaya başlamıştır. 1959’da Paris’teki Magnum fotoğraf ajansı üyesi, Fransız fotoğrafçı Henri Cartier Bresson’la tanışmasının ardından fotoğraf ajansı Magnum için Türkiye’de ve yakın çevresindeki ülkelerde fotoğraf çalışmaları yapmaya, röportajlar hazırlamaya başlamış ancak sabit görevlerinden dolayı ajansa tam üye olamamıştır. Ayrıca aynı dönemde Ernst Haas gibi ünlü fotoğrafçılarla beraber çalışmış ve sonrasında da Amerika’daki çeşitli dergilerde fotoğrafları yayımlanmaya başlamıştır.

Ara Güler’n fotoğrafçılığı, 1960’larda uluslararası alanda da tanınmaya başlamıştır. 1961’de, İngiltere’de yayımlanan *Photography Annual* antolojisinde, dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak gösterilen Güler, aynı yıl Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği’nin tek Türk üyesi olmuştur. 1962’de, çok az sayıda

fotoğrafçıya verilmiş olan “Master of Leica” unvanını kazanmış, yine aynı yıl, fotoğraf dünyasının önemli yayınlarından *Camera* isimli İsviçre dergisinin onunla ilgili özel bir sayı hazırlamasıyla yurt dışında tanınmaya devam etmiştir. Bu noktada 1967’de Kanada’da “İnsanların Dünyasına Bakışlar”, 1968’de New York’ta “Renkli Fotoğrafın On Ustası” ve aynı yıl Köln’de Fotokina Fuarı sergilerinde yapıtlarının sergilenmesi önem taşımaktadır. 1970’te ise AFC’de Türkiye adlı bir albümü yayınlanan Güler’in sanat ve sanat tarihi konulu bazı fotoğraf çalışmaları Amerika’da Horizon, Time-Life ve Newsweek dergilerinin kitap bölümünde çıkmış ve İsviçre’nin Skira Yayınevi’nce kullanılmıştır. 1972’de ise Paris Ulusal Kütüphanesi’nde bir sergisi açılmış ve 1975’te Amerika’ya davet edilerek birçok ünlü Amerikalının fotoğraflarını çekmiştir. Bu çalışmanın sonucunda da ‘Yaratıcı Amerikalılar’ isimli sergisi dünya başkentlerinde gösterilmiştir.

Ayrıca Ara Güler sinema alanında da, 1975 yılında 16 mm’lik gerçeküstücü bir türde kısa film denemesinde bulunmuştur. Ancak, Yavuz zırhlısının sökölme aşamalarını belgeleyen ‘Kahramanın Sonu’ ismini taşıyan filmi sansürden geçememiştir. 1979’da, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti’nin foto muhabirliği dalındaki birincilik ödülünü kazanan Güler, 1989’dan itibaren, dünyanın çeşitli ülkelerinde gerçekleştirilen ‘Day and the life of...’ adlı programın seçilmiş fotoğrafçılarından biri olmayı başarmıştır. Bu program aracılığıyla Endonezya, Malezya, Brunei gibi ülkeleri dünyanın en ünlü 45 fotoğrafçısıyla birlikte belgelemiştir. Güler, yurt içi ve yurt dışında açtığı birçok kişisel sergiden başka çok sayıda karma sergiye de katılmıştır. Kuzey, Güney Kutbu, Orta ve Güney Amerika hariç tüm dünyayı dolaşan Ara Güler’in fotoğrafları iç ve dış basında yayınlanmaya devam etmektedir.

Bertrand Russell'dan Winston Churchill'e, Arnold Toynbee'den Picasso'ya, Salvador Dali'ye kadar birçok ünlü kişinin fotoğrafını çeken, röportajlar yapan Ara Güler'in fotoğraflarının büyük bir bölümü Paris'te Ulusal Kitaplık'ta, ABD'de Nebraska Üniversitesi Sheldon Koleksiyonu'nda, ayrıca Boston, Chicago ve New York'ta özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Otuzdan fazla kitap ve yüzlerce yayında yer alan fotoğrafları, foto-röportajlarıyla hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda önemli bir yere sahip olan Ara Güler'e, 2000 yılında Ermeni Patrikhanesi şeref madalyası ve 2002 yılında da Fransız Cumhuriyeti liyakat nişanı verilmiştir. 2005 yılında da Türkiye'de "Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat" ödülüne layık görülen Güler, halen fotoğraf çekmeyi sürdürmektedir.

b. Ara Güler'in Fotoğrafa Bakışı

Ara Güler, belgesel fotoğrafın¹⁴ Türkiye’de ve dünyada tanınmış en önemli temsilcilerinden biridir. Belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, Ara Güler’in fotoğrafa bakışıyla da tamamen örtüşmektedir. Öyle ki, Ara Güler’e göre, fotoğraf asla yalan söylemez. Fotoğraflarında anı yakalamayı çalışır ve hayatın içinde akan dondurulmuş bir an O’nun objektifine yansır ve makinesine kaydolur. Portre fotoğrafları dışında kurguya yer yoktur, ancak portrelerinde de fotoğrafladığı kişiyle kurduğu ilişkinin sonucu doğallık dikkat çekmektedir. Fotoğrafını çektiği kişiler arkadaşları ya da tanıdığı kişilerdir. Doğallık, fotoğraflarında aradığı bir özelliktir. Objektife bakılmasının doğallığı bozmadığı görüşünde olan Güler, ancak belgesel fotoğrafa da uymayan kurguya izin vermez.

¹⁴ Fotoğrafın tarihi kadar eski olan, en genel tanımıyla nesnel gerçekliğin müdahale edilmeden kaydedildiği bir fotoğraf pratiği olarak belgesel fotoğrafçılık, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkide en doğrudan fotoğrafı işaret etmektedir. Belgesel fotoğrafçılığın konularını nesnel gerçeklikten aldığı ve temel amacının “yaşamı estetize etmek olmayan” bir yorum kaygısı taşıması ve bir mesaj içermesi düşünüldüğünde, belgesel fotoğrafın herhangi bir estetik kaygı içermediği görüşü hâkimdir. Ancak, sanıldığı gibi aksine gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişkinin yanı sıra, estetik bir kaygının bulunduğu da gözlemlenmektedir (Oral, 2007: 105). Beyhan Özdemir’e göre, konusunu yaşanan gerçeklikten alan belgesel fotoğraf, “insanların kültürlerinin, yaşam biçimlerinin, toplumsal değerlerinin, siyasal ve toplumsal hareketlerinin, toplumun kendisine veya bir başka topluma fotoğrafçının kendi bakış açısıyla yorumlanıp aktarıldığı bir tarzıdır” (Özdemir, www.belgeselfotograf.com).

Belgesel fotoğraf terimi daha önce farklı biçimlerde kullanılmakla birlikte ilk kez ekonomik bunalım yıllarında Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılan fotoğraf çalışmaları için kullanılmıştır (Aktaran Gümrükçü, www.belgeselfotograf.com). Ancak şimdiye kadar üzerinde anlaşılmış bir tanım bulunmamakta, birçok yönden ayrılmasına rağmen çoğu zaman doğrudan fotoğraf ve haber fotoğrafı ile birlikte tanımlanmaktadır. Bu bağlamda doğrudan fotoğraf hem bir yaklaşım hem de bir teknik olması nedeniyle, hem belgesel hem de foto muhabirliğini kapsamaktadır. Doğrudan fotoğraf anlayışında, fotografik görüntünün hiçbir teknik müdahaleye uğramadan doğrudan doğruya çekildiği gibi basılması esas alınmıştır. Bu teknikte çekilmiş her fotoğraf, doğrudan fotoğraf örneğidir ancak her doğrudan fotoğraf, belgesel fotoğraf örneği değildir çünkü belgesel fotoğraf, her fotoğrafın sahip olmadığı bazı unsurlara sahip olmalıdır. Belgesel fotoğraf bir mesaj taşımalı, söyleyecek bir şeyleri olmalıdır, toplumsal bir olayı yansıtabilmeli, yaşadığımız dünyaya ilişkin farklı bakış açıları geliştirebilmelidir. Bu anlamda belgesel fotoğraf haber fotoğrafı da değildir. Belgesel fotoğrafın taşıdığı mesajlar haber fotoğrafının tersine spesifik olarak tek bir olay üzerinde yoğunlaşmamakta, daha uzun ömürlü ve sosyal mesajlar yaratmaktadır (Gümrükçü, www.belgeselfotograf.com).

Ara Güler'e göre, iyi bir fotoğrafçının yalnızca fotoğraf çekmeyi bilmesi yetmez. İyi bir fotoğrafçı adayının, resim sanatından müziğe kadar ilgisinin olması, tiyatrodan anlaması ve siyasi olayları takip etmesi şarttır. Mesleğe ilk başladığında polis, adliye muhabirliğinden spor muhabirliğine kadar farklı muhabirlik alanlarında çalışan Güler, daha sonrasında uzun soluklu röportajlarını yapmaya başlar. O'nun foto-röportajlarındaki ustalığı ve fotoğraf çekme pratiğine bakışı insanlarla kurduğu ilişkiyle farklılaşır (Güler, 2005: 46- 47). Ara Güler diğer fotoğrafçılardan kendisini ayrı tutmaktadır, kendi sözleriyle fotoğraf çekerken samimi olmanın önemine dikkati çeker:

Para kazanmak için bu işi yapıyorlar. İnsanları sevmiyorlar. İnsanlara birer obje olarak bakıyorlar. Ben onlarla oturuyorum, konuşuyorum, konuşurken halini anlamaya çalışıyorum, içlerinde olup fotoğraflarını çekiyorum. Ama onlar uzaktan teleobjektiflerle falan çalışırlar. Yaşamıyorlar. Sarhoşla sarhoş olmuyorlar (Güler, 2005: 46).

Ara Güler'e göre, fotoğraf makinesi fotoğrafçıdan daha önemli değildir. Genel olarak gelişmiş tekniklere sahip fotoğraf makinesinin iyi fotoğraf çekmesi beklenmektedir. Ancak Ara Güler'in kesinlikle reddettiği makinenin fotoğrafı çektiğidir, yani asıl önemli olan fotoğrafçıdır. Bu noktada Ara Güler'le yapılmış bir röportajda, hangi marka fotoğraf makinesiyle fotoğraf çektiği sorusuna karşılık verdiği cevap dikkat çekicidir. Güler, "fotoğraf, makineyle mi çekilir! Şimdi en gelişmiş elektrikli daktilo bende olsa, en iyi romanları ben mi yazarım" diye tepki göstererek, "Ben singer dikiş makinesiyle bile fotoğraf çekerim" demiştir (Tamer, 2005)

Dolayısıyla Güler'e göre asıl önemli olan, fotoğrafı çeken kişidir. O'na göre makinenin nasıl çalıştığını öğrenmek ya da teknik özellikler fazla zaman almazken,

kolayca öğrenilebilmektedir. Ancak asıl öğrenilmesi gereken “estetiktir, kültüredür”. Dolayısıyla Güler’e göre önemli olan “görmesini bilmektir” (Güler, 2005: 40).

Ara Güler foto-muhabiridir ve yıllarca bu meslekte çalışmıştır. Bu noktada Güler’in bakış açısı bir foto-muhabiri bakışıdır. O’na göre, bir foto-muhabirinin işlevi “yalnızca olayların gidişini izlemek değil, devrinin yaşamını, sanatını, gelenek ve göreneklerini, insanların nelerle uğraştıklarını, sevinçlerini, üzüntülerini görsel malzeme olarak ileriki çağlara bırakmaktır” (Güler, 2005).

Foto-muhabirlik görevini yerine getirirken Ara Güler’in kendine özgü tavrı, tercihleri de önem taşımaktadır. Leica M. Marka fotoğraf makinesi ve genel olarak 21 ve 35 mm objektif kullanan Güler, Leica fotoğraf makinesinin düşük enstantanelerde de çekim yapabildiği ve renginin siyah olmasını ise fark edilmemesi nedeniyle tercih ettiğini söylemektedir. Aynı zamanda Güler, fotoğrafın büyüklüğüne göre farklı objektiflerde bazen dört makineyi yanında taşıdığını eklemektedir (Güler, 2005: 31). Bu bağlamda Ara Güler’in işini şansa bırakmayışı, işine özeni dikkat çekicidir. Kendi ifadesiyle büyük röportajlara, yola çıkmadan konuyu detaylıca araştırarak, 300 rulo film ve duruma göre 5–6 makineyi yanına alarak hazırlanması örnek olarak gösterilebilir (2005: 32).

Ara Güler kendi fotoğraflarına son derece önem vermektedir öyle ki, filmlerini bir uyarı yazısıyla matbaalara iletmektedir. Yazı, tam metin olarak şu şekildedir:

Dikkat!!! Grafiker, resim seçici, redaksiyon, matbaa işlemlerinde çalışanlara mühim nottur. Elinizdeki birer Ara Güler fotoğrafıdır. Bu fotoğraflar işlemde iken çay, kahve, gazoz, fanta ve benzeri meşrubatlarla fotoğraflara yaklaşılmaz, fotoğrafların civarında yemek yenmez ve içki içilemez, fotoğraflar ıslak veya sıcak yere, örneğin vantilatör veya kalorifer üzerine

konulamaz, üzerine öksürülemez, ıslak veya pis ellerle tutulamaz, yakında sigara içilemez ve yüksek sesle konuşulamaz¹⁵.

Ara Güler'in röportajlarında sıkça karşımıza çıkan nokta, "fotoğrafın sanat olmadığı" yönündeki sert tavrıdır. Kendisiyle yapılan bir röportajdaki sözlerine baktığımızda, açıkça tavrı anlaşılabilir:

...Fotoğrafın sanatı olmaz ki sanatçısı olsun. Fotoğrafla sanat arasındaki farkı anlatayım sana. Sanat yalandan doğar, yalan söyler. Olmayan şeyden sanat yapılır. Bu lafı ben söylemedim. Oscar Wilde'ın Dorian Gray'in Portresi adlı kitabının önsözünde var. Bir rejisör var. Bir sahne düşünür. O sahne hakikat midir? Hayaldir. Onu kurar artistler de oynar, sanat olur. Onun için sinema sanattır. Fotoğraf ise gerçekte vardır. Gerçekten bir parça koparıyorsun fotoğrafta. Gerçeği alıyorsun. Hâlbuki sanat hayal gücünün neticesidir. Bunun için de sanat değildir, fotoğraf gerçekte somut olarak varsa çekebilirsin (Hiçyılmaz, 2007).

Ara Güler fotoğrafın sanat olmadığı yönünde görüşünü, fotoğrafın işlevinin tanıklık olduğunu söyleyerek desteklemektedir. Öyle ki O'na göre, foto-muhabirinin farklı bir yere konulması gerekir:

Fotoğrafçı ile foto muhabirini birbirinden ayırmak lazım. Çünkü biz foto muhabirlerinin konseptleri, bakış açıları farklıdır. Ötekisi sadece fotoğraf çekiyor. Bedbahtlık odur ki, onlar da aynı makineleri kullanıyor, bizlerse o senenin, o asrın tarihini yazarız. Önümüzdeki yüzyıllara yaşadığımız devrin aynısını bırakan, görsel tarihçileriz (Güler, 1995: 73).

Ara Güler'e göre, fotoğrafı çekici kılan şey, fotoğrafın bir kayıt aracı olmasıdır. Bu anlamda da fotoğraf, her şeyden önce bir şey anlatmalıdır. Güler, gazeteci olduğu için O'nun için an'lar, olaylar önemlidir, dolayısıyla estetik bir kaygı

¹⁵ Ara Güler'in 12 Kasım 2005 tarihinde Abdurrahman Antakyalı ile yaptığı röportajdan alıntılanmıştır.

arka plandadır. Estetiği az bile olsa çok önemli olduğuna inandığı anların fotoğrafını çeken Güler, bu nedenle bir dramın, insana dair karelerin peşindedir. Kendisini fotoğraf sanatçısı olarak görmeyen Güler için önemli olan, gelecek asırlara insanların dramlarının kalmasıdır (Güler, 2003: 12). Bu noktada Ara Güler’e göre, fotoğrafın gücü de, gerçeğin kopyası oluşuyla beraber düşünülmelidir. Kendisini geçmişin kaydını yapan görsel tarihçi olarak tarif eden Güler, aslında tüm fotoğrafların bir belge, dokümantasyon işlevi gördüğünün üzerinde önemle durmaktadır. Kendi sözleriyle, görsel tarihçi olarak fotoğrafçının önemi ve fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki şu şekildedir:

...Bizler aslında görsel tarihçileriz. Biz yaşadığımız devri kaydetmekteyiz. Ben kendimi devrini kaydeden bir tarihçi olarak görüyorum, diğer fotoğrafçılar da, hatta amatörler bile bunu kabul etmeseler de kendi devirlerini kaydetmektedirler. Demek ki biz görsel tarih yazmaktayız. Çünkü görsel tarihçi, olayları en doğru yansıtan tarihçidir, çünkü makine yalan konuşmayan bir araçtır (Güler, 2005: 13).

Ara Güler’in görsel tarihçi olarak bakışı, fotoğrafın tarihle olan bağıyla da doğrudan ilişkilidir. Güler’e göre,

...Tarih daha mühim olduğu için, her zaman önce gelir. Her şeyde sanat olmaz. Sanat da çok mühim şeydir fakat her şey değildir. Tarih yazmak daha önemli çünkü insanın kendisini gösteriyor tarih. Yani fotoğraf çekmekle tarihin içine ışık tutabilirsin¹⁶.

Ancak fotoğrafın sanat olmadığıının üzerinde duran Ara Güler’in fotoğraflarında, göze çarpan estetik unsurlar fotoğraftaki kompozisyonu tamamlamaktadır. Bazen fotoğrafın bir kenarında gözüken kedi ya da bir martı,

¹⁶ 2006 yılında Ara Güler’le yapılan röportajdan alıntılanmıştır.

bazen gün doğumunda ya da gün batımında karşımıza çıkan ılık huzmeleri arasından gözüken bir insan silueti, Ara Güler'in fotoğraflarındaki estetik öğeleri oluşturmaktadır. Zaten bir röportajında fotoğrafın sanat olmadığını söylemesinin yanlış anlaşıldığına dikkati çekerek, tam olarak neyi kastettiğini açıklamaktadır:

...Spekülasyon konusu yapılmış bir değerlendirme. Şunu belirtiyim ki, ben o değerlendirmeyi çok değişik bir bağlam içinde yapmıştım. Onu söylerken de, temelde yapmak istediğim fotoğrafın resimden, şiirden ne bileyim edebiyattan farkını vurgulamaktı. Yoksa fotoğraf sanat mıdır değil midir hiç de üzerinde durulacak bir konu değil. Fotoğraf çekiliyor, insanı belgeliyor, yaşamın ayrılmaz bir parçası. Sanat deseniz de, demeseniz de bu bir gerçek. Gerisi önemsiz (Güler, Aktaran: Oral, 1996: 4).

Bu konuda Samih Rifat'ın tespiti dikkate değerdir. Rifat, Ara Güler'in fotoğrafçılığını tanımlamanın kolay olmadığını altını çizerek, O'nun fotoğraf konusunda dediklerine ya da fotoğraflarına ayrı ayrı bakıldığında yanılgıya düşülebileceğini söylemektedir. Samih Rifat'a göre, Ara Güler'in fotoğraflarına bakıldığında “saf bir şair” olduğu sanılabilir ya da “sanat kavramına neredeyse düşman, katı bir belgeselci” olduğu düşünülebilir. Ancak Rifat'ın görüşüne göre, Ara Güler'in fotoğrafçılığı tam da bu ikisinin arasında bir yerde algılanmalıdır (Rifat, 2002: 123). Rifat'ın sözleriyle:

...Ozanlığı, belgeliğiyle iç içedir; giderek birinin öbüründen doğduğu bile söylenebilir. Kağıda geçirip ölümsüzleştireceği anı, bu ölümsüzleştirme işlevinin kapsamını, derinliğini çok ustaca belirleyerek ve belki kendisinin bile açıklamakta zorluk çektiği bir büyücülük eylemine dönüştürerek yakalar kamerasıyla. Ustalık ve büyücülük... (Rifat, 2002: 123).

Ara Güler'in tanıklığı, O'nun İstanbullu oluşunun etkisiyle dikkat çekmektedir. Onun baktığı yer, farklıdır ancak doğduğu büyüdüğü kentle kurduğu ilişkinin fotoğraflarında gözlemlenmesi açısından başka bakış açılarından

ayrılmaktadır. Röportajlarında dikkati çeken, kendi görsel tanıklığının ve aslında fotoğrafın dokümantasyon aracı olduğunun üzerinde önemle durmasıdır. Bir diğer nokta ise, bu tanıklığın, farkındalığın kendi fotoğraflarına gösterdiği özen, dikkat ile net bir şekilde anlaşılabilmesidir. Önemli dönemlere tanıklık etmenin verdiği sorumluluk onun fotoğraflarına verdiği değerle de göze çarpmaktadır.

c. Ara Güler'in Fotoğraf Tarihindeki Yeri ve Önemi

Öncelikle Ara Güler, fotoğrafa görsel tarih yazımı açısından büyük önem vermektedir. Kendisi de belirli dönemlere tanıklığı ile görsel tarih yazımına katkıda bulunmuş bir belgesel fotoğrafçı olarak, hem Türk hem dünya fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Kendisinden sonra birçok fotoğrafçı O'nun izinden gitmiş, O'nu örnek almıştır. Kısaca Ara Güler, hem fotoğrafa bakışıyla hem de fotoğraf çekişiyle geçmişten bu yana dikkatle takip edilmiştir.

Görsel tarihçi olarak foto-muhabirliği ile mesleğe başlayan Güler, aynı zamanda fotoğrafın gerçeğin kopyası olduğu inancıyla bağdaştırdığı müdahaleye karşı oluşuyla da öncü olmuştur. Fotoğrafın baskı aşamasında müdahalenin kesinlikle olmadığı fotoğraflarını O, gerçeğin kendisinin durduğu yerden koparılıp alınması olarak tarif etmektedir.

Ara Güler'in fotoğrafa bakış açısı farklıdır. Fotoğraf makinesinin vizöründen bakan ve anı makinesine kaydeden Ara Güler'in önemi, ortak bir görüşte birleşmektedir, diyebiliriz: Güler'in tarihin görgü tanıklığını başarıyla yapmış olması ve O'nun baktığı yerin, fotoğraflarının kendine özgülüğü. Örneğin Tarkan Dursun K., Ara Güler'de iki değil üç göz olduğunu ileri sürmektedir:

Söyleyin bakalım Ara Güler'in kaç gözü var? İki mi? Yanlış? Çünkü Ara Güler'de göz, üç göz. Vizöre herkes gibi (ve kendini fotoğrafçı sananlar gibi) yalnızca bir gözünü dayayıp özneye bakmıyor O. İki gözünü birden vizörlüyor, iki gözüyle neye bakıyorsa objektif aracılığıyla ona bakıyor. O yüzden de bizim göremediğimiz ya da görüp de farkına varamadığımız bir dünyayı bize aktarıyor (Dursun K. , 2000, 42, Aktaran Ak, 2003: 435).

SİPA fotoğraf ajansının kurucusu ve uzun dönem foto-muhabirlik mesleğini sürdürmüş Gökşin Sipahioğlu'ya göre de, bütün Türkiye ve dünyanın büyük bir bölümü iyi fotoğrafın imgelerini, Ara Güler sayesinde öğrenmiştir. Bu bağlamda Sipahioğlu, bir fotoğrafı hatırlanmaya değer kılan önemli detayların Ara Güler'in fotoğraflarında ister günlük yaşam, ister ünlü bir kişi olsun bulunduğu dikkat çekmektedir (Sipahioğlu, Aktaran: Maga, 1998: 134). Öyle ki Sipahioğlu'na göre, Güler'in fotoğraflarındaki özneleriyle kurduğu ilişki de O'nun fotoğrafa bakışının da farklılığını işaret etmektedir:

Onun özneleri kendini gösterir. Belki çoğu onun fotoğrafladığı Sinan'ın mimari eserleri ya da Picasso portreleri gibi mağrur değildir, ama fakir bir köylü ya da sokaktaki işçi bile Ara'nın gözünden asil bir dokunuştur. Ara, birçok büyük sanatçı gibi öznelerini hor görmez, onlara yaşam verir, insan onurunu ve güzelliğini yaşatır. Bu özellikleri onu, büyük ustalara özgü yeterli teknik bilgisi ve doğuştan gelen yeteneğiyle yirminci yüzyıl Türkiye'si'nin en seçkin fotoğrafçısı yapmıştır. Dramatik siyah-beyaz çalışmaları ile yeni renkli ürünleri bunu belgelemektedir. Ara eğer başka bir çağda yaşamış olsaydı, eserleri dünya uygarlığına ilham veren bir ressam ya da ünlü bir yazar olurdu (Sipahioğlu, Aktaran: Maga, 1998: 135).

Enis Batur, Ara Güler'in 'Yeryüzünde Yedi İz' (2002) isimli kitabının girişinde, Ara Güler'in bir elin parmak sayısını geçmeyen 20. yüzyıla tanık olan kültür tarihçilerin başında geldiğine dikkati çekmektedir. Ara Güler'in "en büyük tarihsel kişiliklerden en uç toplumsal tabakaların temsilcilerine dek objektifini her noktaya namlu gibi çevirdiğini" söyleyen Batur, aynı zamanda Güler'in "aç bir

zaman makinasının öğüttüğü bir çağın özel tanıklarından biri” olduğunun altını çizmektedir. Batur’a göre, Ara Güler “Doğa’dan İnsan’a, İnsan’dan Toplum’a, ‘Olay’dan ‘Olgu’ya, Türkiye’nin bir ucundan Yeryüzü’nün bir başka ucuna sayısız röportaj gerçekleştirmiş ve onları yekpare bir bütünlüğün, soluklu bir yapıtın ana eksenine yerleştirmiştir”.

Güler’in, Türkiye edebiyat ve sanat tarihine damgasını vurmuş isimlerin portrelerinden oluşan “Bir devir böyle geçti kalanlara selam olsun” (2005) isimli yapıtındaki yazısında Abidin Dino’nun sözleri de dikkat çekicidir. Dino, Ara Güler’i, sanatını, fotoğrafları üzerine övgüde bulunarak, O’nun sanatının “sırf portreyi değil, tüm bir doğayı kapsadığını, kalabalıkları, kentleri, ıssız bozkırları da anlattığını” söylemektedir. Bu noktada Ara Güler’in tanıklığı, Abidin Dino’ya göre kendine özgüdür ve büyük önem taşımaktadır:

...cepte birer mektupla Picasso’nun, Aragon’un yanına bile yetişt, tanıklık ödevini yerine getirdi, daha birçoklarının... Sanki hesabı ondan sorulmuş gibi şaşırtıcı bir sorumluluk duygusu ile- Türk insanının imgesini yitmekten kurtarmak istedi. Ne dehşet bir çaba, bir özveri!

Ara Güler’in yaşadığı topluma tanıklığı, dönemin zaman ve mekân açısından yaşanan anlarının, O’nun durduğu ve baktığı yerden fotoğraf makinesine kaydolmasıyla kanıtlanmaktadır:

Ara Güler’in fotoğraflarında içinde bulunduğu topluma ilişkin verileri bulmak her zaman olasıdır. Görüntünün hemen hemen bütün kültürler için var olan geçerliliğine Güler’in kattığı belirgin içerik, tekil fotoğrafların yanı sıra yan yana getirildiğinde bir bütün haline gelen görüntüleriyle çağın hızına yakışır bir devinimle sanatını oluşturmaktadır (Öğretmen, 1984: 70).

Anadolu'yu yıllarca gezmiş ve yazılarında anlatmış olan Yaşar Kemal de, Ara Güler'in 'Yüzlerinde Yeryüzü' (1995) isimli kitabına yazdığı sunuş yazısında, Güler'in kendisine ve fotoğraflarına büyük önem atfetmektedir:

Ara Güler Anadolu'nun insan, kültür, doğa zenginliğinin, çeşitliliğinin gizine erişmiş kişidir. Kendisini bildi bileli kendini Anadolu zenginliğinin içine kapmış koyvermiş kişidir. Tam elli yıl ne Anadolu toprağı, bunun içinde Trakya da, İstanbul da var, Ara'nın yakasını bırakmış, ne de Ara Anadolu toprağını bırakmıştır. Onlar iki karasevdaıdır. Sonuna kadar birbirlerinin bırakmayacaklardır

Öyle ki, Yaşar Kemal, kendisiyle Ara Güler'in Anadolu'ya tanıklığını karşılaştırmakta, O'nun fotoğraflarından 'destan' olarak söz etmektedir:

...Ben ancak on iki yıl röportaj yapmak için Anadolu'yu dolaştım, Ara tam tamına elli yıl. Ara, yedisinden yetmişine kadar Anadolu insanıyla haşır neşir oldu. Onun işi o insanların fotoğraflarını çekmek, benim işim de onları yazmaktı. Ben Ara kadar talihli ya da inatçı olamadım ve bu dünyanın en zengin topraklarından birine, sevdami sürdüreceğim kadar mutluluğa erişemedim. İnsanların erişilmez el hünerlerine, doğaya, tarihin köküne Aracasına uzanamadım... Ara fotoğrafa can vermiştir. Ara Güler'in fotoğrafları büyük bir Anadolu destanıdır.

Tarihin görgü tanıklığını yapmış biri olarak Ara Güler, yaşadığı kentle kurduğu ilişkiyi fotoğraflarına başarıyla yansıtmış ender kişilerdendir. Fotoğraftaki ustalığı, portreleri, manzara fotoğrafları ve sayısız örnekleriyle aynı zamanda dünya fotoğraf tarihinde de kendisine yer bulmuştur. Dünyanın sayılı fotoğrafçıların arasına girmiş, önemli müze ve arşivlere fotoğrafları kabul edilmiştir. Ara Güler'in Türk fotoğrafına katkısıyla ilgili görüşler aynı yöndedir. Türk fotoğrafına bıraktığı zamanının tanıklığını yapmış fotoğraflarının önemi ve bir foto-muhabir, bir tarihçi, bir İstanbullu ve en başında bir insan olarak farklılığı dile getirilmiştir.

Özellikle doğup büyüdüğü ve halen yaşamaya devam ettiği İstanbul kentine bakışı, O'nun fotoğraflarında belirginleşmektedir. İstanbul kentindeki toplumsal, ekonomik değişme, gündelik hayattaki farklılaşma ve aynı zamanda şimdinin geçmişle kurduğu bağ Ara Güler'in fotoğraflarında somutlaşmaktadır. 1950 sonrası başlayan ve sonraki yıllarda hızla artan kentleşme süreci, Güler'in fotoğraflarında İstanbul ve yaşayanlar üzerindeki etkisi bakımından gözlemlenebilmektedir. Ara Güler'in İstanbul'a bakışının farklılığı, O'nun kentle kurduğu ilişkiyle belirlenmektedir. Güler'in İstanbul ile ilişkisini ele alan birçok görüş, bu farklılık üzerinde durmaktadır.

Örneğin, Memet Baydur'un sözleriyle Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarında “fotoğrafçı ile fotoğrafı çekilen yani Ara Güler ile İstanbul arasında, beylik deyimle bir aşk ilişkisi görmek mümkündür” (Baydur, 1995: 9). Bu ilişki, yalnızca bir aşk ilişkisi değildir, “...doğup büyüdüğü kente, tutkuyla, kıskançlıkla, öfkeyle, şefkatle, sevdıyla, bellekle, yaşanmış her saniyesinin, her ışık huzmesinin üstüne titreyen bir sevgiyle, hiçbir ayrıntıyı göz ardı etmeyen bir dikkatle bakan; İstanbul kenti ile Ara Güler arasındaki ilişkidir söz konusu” (1995: 10). Baydur'un, Ara Güler hakkında, “...ister Manhattan'daki gökdelenleri çeksin, ister Hindistan'daki tapınakları... O, bir İstanbul fotoğrafçısıdır hep. Bu kentin sahiplerinden, gerçek efendilerinden biridir. Sayıları gittikçe azalan gerçek sahiplerinden biridir” sözleri Güler'in İstanbul ile olan bağını özetler niteliktedir (Baydur, 1995: 11). Ara Güler'in kendi sözleri de bu anlamda dikkate değerdir. Güler, “İstanbul'da doğdum, İstanbul'da yaşadım, İstanbul'da öleceğim... Ben binlerce yıldır İstanbul'dayım... Hep buradaydım... “ demekte ve *Eski İstanbul Anıları* kitabıyla doğup büyüdüğü şehre olan borcunu ödemiş olduğunu belirtmektedir (Güler, 2003: 7).

Ayrıca, Onat Kutlar'ın, Ara Güler'in portreleriyle ilgili yaptığı tespit dikkate değerdir. Kutlar'a göre, "Ara Güler'in çektiği bir insan portresine baktığımızda gördüğümüz şey, bize Ara Güler'in öznelliğinden süzülerek gelen o insanın kendisi değil, o insanın kendisinden süzülerek gelen Ara Güler"dir. Yazara göre, Ara Güler "İstanbul'un kendisidir ve aynı zamanda koca bir Türkiye ülkesidir de"¹⁷. Kutlar'ın sözleri, Güler'in ustalığı, fotoğrafa bakışının dünya ölçeğinde bir sanatçı olma özelliğini O'na verdiği işaret etmektedir:

...Pelikül'e, kartların parlak yüzüne sanki binlerce yıllık uygarlıkların, kültürlerin prizmasından geçen değişik bir ışık yansıyor. Ara Güler'i herhangi bir gazete fotoğrafçısından ayıran temel niteliktir bu. Onun sanatçılığı yadsımasına karşın, sanatını yücelten bu kültürel birikimdir. Ara Güler yeryüzü ölçeğinde bir sanatçımızdır. Ama bir dünya vatandaşı değil, İstanbul'un Türkiye'nin yetiştirdiği bir büyük ustadır. Orhan Kemal, Sait Faik, Orhan Veli, Bedri Rahmi gibi sanatçılarımızın soyundandır¹⁸.

Sonuç olarak Ara Güler hakkındaki görüşlere baktığımızda, Güler'in fotoğraf tarihindeki yeri ve önemi daha net anlaşılabilmektedir. Ara Güler, fotoğraf tarihinde büyük bir yere sahiptir çünkü önemli olaylara, dönemlere tanıklık etmiş; Türkiye'de ve dünyada çok sayıda farklı alanlarda değerli insanı fotoğraflamıştır. Bundan başka O'nun tanıklığı bir foto-muhabirinin "an"ları, makinesine doğru zamanda kaydetmesiyle önem taşımaktadır ancak O, öncelikle bir belgesel fotoğrafçısı olarak "tarihin görgü tanıklığı" nı yapmış önemli bir fotoğrafçıdır.

¹⁷ Ara Güler'in *Eski İstanbul Anıları* (1995) kitabında Onat Kutlar'ın yazdığı giriş yazısından alıntılanmıştır

¹⁸ Ara Güler, *Fotoğraflar: Bir kaçış gibi gerçeğin içinde olmak* (1980) kitabında Onat Kutlar'ın yazdığı 'Ara Güler'in Fotoğrafları' isimli yazıdan alıntılanmıştır.

3. Ara Güler'in Fotoğraflarında İstanbul'un Temsili

Bu bölümde 1950–1995 yılları arasındaki dönemde Ara Güler'in fotoğraflarında, İstanbul kentinin temsiline bakılacaktır. 1950'ler genelde Türkiye, özelde de İstanbul için göç olgusunun başladığı yıllardır. Bu dönemden başlayarak hızla artan kırdan kente göç ve ileriki yıllarda da kentten kente göç nedeniyle İstanbul kenti dikkat çekici değişimler yaşamıştır. Toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların farklılaşması ile mevcut politikalardan kaynaklanan bu değişimlerin, hem kentin görünümünde hem de kentte yaşayanlar üzerinde önemli etkileri olmuştur.

Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarının yer aldığı iki kitabı bulunmaktadır. İlki 1994'de yayımlanan siyah-beyaz fotoğraflardan oluşan *Eski İstanbul Anıları* isimli kitabı, ikincisi ise 1995'de yayımlanan renkli fotoğraflardan oluşan *Yitirilmiş Renkler* isimli kitabıdır. Ara Güler *Eski İstanbul Anıları* isimli yapıtındaki fotoğraflardan “yaşadığı günlerin onda bıraktığı kaybolmuş ya da bitmiş bir dünyadan çizgiler” olarak bahsederken, *Yitirilmiş Renkler* isimli yapıtında, “İstanbul’u kendine özgü renklerle sunmaya çalıştığını” söylemektedir. Ara Güler'in ilk kitabında 189 fotoğraf, ikinci kitabında 261 fotoğraf bulunmaktadır. Dolayısıyla toplamda İstanbul’u konu edinen 450 fotoğraf yer almaktadır. Kronolojik bir sırayla yer almayan, daha çok benzer konulu fotoğrafların ardı ardına bir düzende yer aldığı kitaplarının sonunda zaman ve mekân açısından açıklayıcı bilgiler, fotoğrafların okunmasında yol gösterici niteliktedir.

Fotoğraflarda İstanbul’un temsiline bakarken, Ara Güler'in fotoğrafa ve İstanbul’a bakışı önemlidir çünkü daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi Ara Güler ile İstanbul kenti arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Güler'in İstanbul’a bakışı

fotoğraflarında fark edilmekte ve bu bakış fotoğrafladığı insanlar, yerler üzerinde de etkisini göstermektedir. Eski bir İstanbullu olan Ara Güler'in kentle kurduğu ilişki, fotoğraflarında İstanbul'un dönüşümünün nasıl temsil edildiğini incelerken, bir bakış oluşturmaktadır. Samih Rifat'ın sözleriyle,

Ara Güler'in röportaj fotoğrafları, görünenin değil görünmeyenin, anlatılabilirin değil anlatılmazın peşinde fotoğraflardır. 'Güzel' değildir aradığı; anlamdır, içeriktir, derinliktir; binyıllar boyu has sanat uğraşlarının aradığı şeydir, yaşamın arka yüzündeki gizdir, sevinçtir, büyüdür... Ve iş İstanbul'u fotoğraflamaya gelince, bu denli gözü pek kaygılar taşıyan ve bunca uzakları hedefleyen bu görüntü ustasının elinde İstanbul, İstanbulluğunu takınır, şaşırtıcı imgeler, çarpıcı öyküler, büyüleyici biçim, içerik/ilişki istifleriyle çıkar karşımıza. Özgün, görkemli, benzersiz... Ara Güler'in İstanbul'udur o artık! (Rifat, 1993: 71).

Öncelikle Güler'in hem siyah-beyaz hem de renkli fotoğraflarında dikkati çeken, fotoğraflarında genel olarak insan ögesinin bulunması, bulunmadığı fotoğraflarda da insana dair bir izin fark edilmesidir. Belgesel fotoğrafın da özünde olan insanın fotoğrafta başat unsur oluşu, Ara Güler'in fotoğraflarında ilk bakışta öne çıkan bir özelliktir. Fotoğraflarda yer alan insanlar bulunduğu mekânla örtüşmekte, mekânsal öğeler de fotoğrafı tamamlamaktadır. İstanbul'un kentsel olarak yaşadığı değişim semtlerinde, sokaklarında, evlerinde, köprülerinde gözlemlenebilmekte, gündelik hayatın nasıl olduğuna dair bilgiler elde edilebilmektedir.

Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları* (1994) isimli kitabında "İstanbul'un Işığı", "Çalışmanın Gizemi", "İnanmak... Sığınmak", "Yarın korkusundan kaçış, avunmak veya kurtuluş", "Boşver, hayat devam ediyor... ve", "Ve... günlerden bir gün/ güzel bir günbatımında/ kalktı gemisi eski İstanbul'un/ Boğaziçi'nden" başlıklarına; *Yitirilmiş Renkler* (1995) albümünde ise "Bu Şehir Gece Gündüz", "Renkler ve

İnsanlar”, “Köşebaşlarını Dönünce”, “Mevsimsiz Bekleyişler”, “Şu İstanbul ya bir vapurdur ya bir kuş geçmişe giden geçmişe uçan” başlıklarına yer vermektedir.

Öncelikle, Ara Güler’in 1950–1995 yılları arasındaki İstanbul fotoğrafları, dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel koşullarının izlerini ayrıntılı olarak sunmaktadır. Bu bağlamda, İstanbul’un yaşadığı kentleşme sürecinde ilerleyen yıllarla beraber artan göç olgusu ve göç edenlerin gündelik yaşantıları, Ara Güler’in fotoğraflarının konusunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla, değişen İstanbul kentinin, kaybolmakta olan, eski ile yeni karşıtlığı, kentte sürdürülen hayat mücadelesi ve yoksulluk gibi belirgin konuların ön planda olduğu bir imge ile karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu noktada bu başat kavramların dikkat çektiği göz önünde tutularak, fotoğraf incelemesinin yapılması yol gösterici görülmektedir.

Ara Güler’in fotoğrafları, değişen İstanbul’un tanıklığını yapmakta, yitip gitmekte olan şeylerin izini sürmektedir. Gündelik hayat içerisinde yaşananların konusunu oluşturduğu fotoğraflar, genel olarak İstanbul şehrinde zorluk çeken insanların anlarını içermektedir. Bazen bir çocuğun bakışıyla şaşkınlık ve gülümseme bir aradayken, çoğu zaman insanların yüzlerindeki ifadelerden yorgunluk, sıklık ve umutsuzluk hissi yansımaktadır. Ara Güler’in fotoğraflarında dikkati çeken bir başka özellik, dört mevsim farklı renkleriyle kente dair farklı duygular ve insana dair bir anlatı aktarmasıdır.

Ara Güler’in İstanbul fotoğrafları incelenirken, Güler’in kenti nasıl bir bakış açısıyla gördüğü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda, kentte nasıl bir gündelik hayat, hangi insanlar, mekân ve yerlerin temsil edildiği, başat sorunsal olarak görülmektedir. Dolayısıyla, fotoğraflarda hangi kavramların öne çıktığı önem

kazanmaktadır. Bu bağlamda fotoğraflar içerisinde bir ayırım yapılarak, fotoğraflar şu başlıklar altında tipeştirilecektir: geçmişe tanıklık, yoksulluk, eski ve yeni ikiliği, hayat ve ölüm ikiliği, kalabalıklaşan kent ve nostalji. Bu bağlamda Ara Güler'in fotoğrafları arasından seçilen fotoğraflar bu başlıklar altında toplanarak incelenecektir. 450 fotoğrafa bakılarak oluşturulan bu bölümde, öne çıkan kavramlar doğrultusunda, fotoğraf seçilerek inceleme yapılmaya çalışılacaktır. Ancak başlıklandırma yoluyla fotoğraflar ayrılmış olsa da, bazı fotoğrafların diğer kavramları işaret ettiği düşünüldüğünde, başlıklar arasında içiçelik dikkat çekmektedir. Dolayısıyla fotoğraflar arasında tipeştirme, fotoğraflarda öne çıkan kavramlar doğrultusunda yapılmıştır.

a- Geçmişe Tanıklık

Ara Güler'in geçmişe tanıklığı, İstanbul'un mekânları, sokakları, evleri, köprüleri ve insanları ile anlam kazanmaktadır. Kentin en yakın gözlemcilerinden biri olarak Güler'in fotoğraflarında, gündelik hayatın izleriyle karşılaşmak mümkündür. İstanbul, 1950'lerde değişmeye başlamamıştır. Kent modernleşme çabasında olsa da geleneksel hayat sürmektedir. Ara Güler'in İstanbul'a bakışında dönemin toplumsal ve kültürel yapısı içerisinde kentin tarihsel dokusu, fotoğraflarında göze çarpan bir özelliktir. Kentin tarihi binaları, Arnavut kaldırımlı sokakları ya da eski bir mekân, Güler'in fotoğraflarında dikkat çekmektedir. İstanbul'daki gündelik hayata tanıklık eden Ara Güler, aynı zamanda yokluk ve mücadele içerisindeki insanları kadrajına alarak, dönemin toplumsal koşulları hakkında bilgi vermektedir.



Ara Güler'in durduğu yer ve gördüğü şeyin farklılığı, fotoğraflarında şiirsel bir anlatım kurmasıyla da dikkat çekmektedir. Örneğin, kar yağarken tramvay ve at arabasının birlikte yer aldığı bu fotoğraf, geçmişin tanığı olarak bir belge niteliğindedir. Aynı zamanda estetik öğelere sahip olmasıyla sanatsal bir ifadenin ürünü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Güler'in belgesel fotoğrafa yaklaşımının yalnızca gerçeğin yakalanması değil, bir bakışın da sonucu olarak ele alınması gerekmektedir.

Fotoğraf 1 Sirkeci'de bir kış gününde atlı araba ve tramvay, 1956



Fotoğraf 2 Beyoğlu, Galatasaray köşesinde karlı bir günde tramvaylar, 1960

Beyoğlu, Ara Güler'in her mevsim gözlemlediği semtlerin başında gelmektedir. Örneğin tarihi binaları, tramvayları ve insanlarıyla, İstanbul'un geçmişteki haliyle Beyoğlu'ndaki İstiklal caddesi, Güler'in fotoğrafladığı mekânlar arasındadır. Geçmişin "şimdi ve buradalığı", fotoğrafa bakan kişiyi büyülemektedir ve o dönemi bilmeyen, yaşamayan için, tanıklık etmiş bir gözlemcinin bakışını yansıtmaktadır. Bu noktada, İstanbullu bir yazar olan Orhan Pamuk'un çocukluğunun Beyoğlu ve İstanbul'unu anlatırken, Ara Güler'in fotoğrafına yaptığı atıf dikkat çekicidir:

İstanbul'u bir batılılaşma gayreti içinde olsa da, geleneksel hayatın sürdüğü, eski ile yenin bir yıpranma, yoksulluk ve alçakgönüllülük müziğiyle birleştiği ve manzaraları gibi insanların yüzü de aşırı hüznü bir yer olarak gösteren Ara Güler'in siyah- beyaz fotoğrafları; özellikle 1950'ler ve 60'larda, geçmişin şaşaası ve Osmanlı Batılılaşmasının banka, han ve devlet yapıları artık iyice yıpranıp kabuk kabuk dökülürken ortaya çıkan özel dokuyu çok şiirsel bir duyarlılıkla saklamıştır. Ara Güler'in *Kayıp İstanbul* albümünde yan yana getirdiği harika fotoğraflar çocukluğunun Beyoğlu ve İstanbul'unu, tramvayları, parke taşı kaplı caddeleri, sokak ilanları ve siyah-beyaz havasıyla şehrin yorgunluğunun, yılanmışlığının ve hüznünün altını çizerek kenar mahalle pitoreskiyle birleştirdi (Pamuk, 2004: 244- 245).



Fotoğraf 3 Bir öğle saatinde eski Galata köprüsü, 1954

Bu fotoğraf da Ara Güler'in geçmişe tanıklığının örneklerinden biri olarak, Galata Köprüsü'nün 1950'lerdeki görünümünü yansıtması bakımından öne çıkmaktadır. Daha sonraları yeni bir Galata Köprüsü yapılmasıyla bu fotoğraf, o döneme ait bir belge niteliği taşımakta ve dönemin İstanbul gündelik hayatıyla ilgili ipuçlarına işaret etmektedir. Genel anlamda, 1950'lerin ulaşım şartlarını anlamamızı sağlayan bu fotoğrafta göze çarpan, İstanbul'un camileriyle oluşturduğu arka planın önünde tramvaylarıyla, vapurlarıyla ve şehrin insanlarıyla gündelik hayatın akışıdır. Dolayısıyla gündelik hayat, kentin arka planda tarihi ve gündelik hayatın ritmi ile bütünlük içerisindedir. Öğle saatinde vapurlardan inen insanlar ve köprüdeki kalabalık, dönemin nüfusunun artmaya başladığına dair bir izlenim vermektedir. Gündelik iş hayatının içerisinde bu kalabalık, fotoğrafın uzaktan ve yukarıdan çekilmesi, insanların belirsiz silüetler olarak gözükmesiyle dikkat çekmektedir. Sonuçta gündelik hayatın ritmi iş yaşamının hızı ile bütünleşmiş gözükmekte ve bir anlamda kent, canlılığını bu ritmle sürdürmektedir.



İstanbul'un geçmişinden bir iz olarak Arnavut kaldırımli sokakları, Ara Güler'in İstanbul'a bakışında dikkat çeken mekânlar arasındadır. Gündelik hayatın içerisinde kentin eski sokaklarından, Arnavut kaldırımlarına kadar birçok kentsel özelliğin günümüzde olmadığı düşünüldüğünde, bu fotoğraf farklı bir yerde durmaktadır. Eski İstanbul deyince akla gelen Arnavut kaldırımli sokaklar, Güler'in fotoğraflarında öne çıkan bir unsur olarak gözükmektedir.

Fotoğraf 4 Tarlabasinda bir sokak, 1965



Fotoğraf 5 Akşam vakti Zeyrek'te evlerine dönen karı koca, 1960

Bu fotoğraf da (Fotoğraf 5) Arnavut kaldırımlarıyla ve eski evleriyle İstanbul'un ara sokaklarından bir görünümü yansıtmayı açısından önemlidir. Orhan Pamuk'un kendi belleğinde kalan çocukluğundaki İstanbul'dan bahsederken, bu fotoğraf ile kurduğu ilişki ve bunu ifade biçimi dikkat çekicidir:

Tenha arka sokaklarda, beton apartmanlarla ahşap evlerin benim çocukluğumdaki kıvamını gösterdiği (sonra yavaş yavaş ahşap evler yıkıldı ve bana bir şekilde onların devamı gibi gelen apartmanlar aynı sokakta, aynı yerde, aynı duyguyu vermeye devam etti), sokak lambalarının soluk ışığı hiçbir şeyi aydınlatmadığı ve İstanbul'u benim için İstanbul yapan "akşamüstü siyah-beyaz" duygusunu çok iyi yansıttığı için Ara Güler'in bu fotoğrafı bazen aklıma gelir. Benim çocukluk yıllarımdan kalan parke taşları, Arnavut kaldırımları, pencerelerin demir korkulukları, içleri boşalmış kırılmalı ahşap evler kadar beni bu fotoğrafa bağlayan şey, akşamın daha tam inmemiş olmasına rağmen sokakta geç saatin yaşanması ve peşlerinde gölgeleri bu iki insanın evlerine dönerlerken sanki kendileriyle birlikte şehre geceyi de getirmeleridir (Pamuk, 2004: 41).

Ara Güler'in fotoğraflarının konusunu oluşturan önemli bir nokta da, eski İstanbul insanlarıdır. Örneğin Güler'in 1958 yılında çekilmiş, günümüzde de halen varlığını sürdürmekte olan Hazzopulo pasajındaki bu kahvehane fotoğrafı (Fotoğraf 6), dönemin insanlarını anlatması bakımından önem taşımaktadır. Bu noktada, Ara Güler'in en çok bilinen fotoğrafları arasında yer alan bu fotoğraf hakkında Orhan Duru'nun yorumu dikkat çekicidir. Ara Güler'in fotoğrafı çektiği zamana vurguda bulunan Duru, o dönemde Güler'in babasının eczanesinin de bu pasajın karşısında, İstiklal caddesi üzerinde yer aldığını ve Ara Güler'in de sık sık buraya geldiğini söylemektedir (Duru, 2003: 103). Dolayısıyla Ara Güler'in geldiği yerler arasında bulunan bu pasaj ve kahvehane, O'nun uzak olmadığı, yabancı bir gözle bakmadığı bir ortamı da ifade etmektedir.



Fotoğraf 6 Hazzopulo pasajında köşe kahvesi, Beyoğlu, 1966

1950'lerdeki insanlar hakkında önemli ipuçları veren bu fotoğraf, aynı zamanda fotoğrafa bakan kişiye birçok farklı hissi ve düşünceyi yansıtmaktadır. Bu noktada Orhan Duru'nun yaptığı yoruma baktığımızda, fotoğrafta yer alan insanların mesleklerine ya da sınıflarına dair tahminde bulunmak mümkün gözükmemektedir:

Bu resimdeki dört kişi de bize yakın duruyor. Soldaki üç kişi sağdaki çay ocağının müşterileri. Kendilerini sabahleyin evlerinden sokağa atmışlar ve ekmek peşinde koşmaya hazırlanıyorlar. Vakit sabah gibi geliyor bana. Duvar dibinde hasır iskemleye oturmuşlar çaylarını bekliyorlar. ...Bu resmin tüm önemli öğelerinin öne doğru çıktığını görüyoruz. Konuşmakta olan üç kişi en belirgin durumda. Çaycı ise önemli değil ardını dönmüş topluma. Belki bunalım içinde... Duvar boz renkli ve hüznü..ışık, mekan ve insanlarıyla bir Ara Güler başyapıtı bu. Soldaki kişi başında bere ve sırtında tulum. Birazdan işbaşı yapacak. Bu kişiyi Orhan Veli'nin şiirindeki "Montör Sabri"ye benzetiyorum, kolunda bir somun ekmek. Bir atölyede çalışıyor olabilir. Ortadaki fötr şapkalı kişi ise bir küçük memur olmalı. Belki işine geç bile kaldı. Badem bıyık çok yaygındı 1950'li yılların sonuna doğru. Çaycıya yakın olan kişi ise belki de bu çevrede dükkânı bulunan bir tuhafiyeci. İstanbul'un orta sınıf hanımlarına düğmeler, işlemeler satıyordur (Duru, 2003: 103).



Fotoğraf 7 Haliçte mavnalar ve vapurlar,
1958



Fotoğraf 8 Eski Galata Köprüsünde Olta
Balıkçıları, 1968

Ara Güler'in fotoğraflarında sıklıkla deniz ve öğeleri olarak vapurlar, balıkçı tekneleri ya da mavnalar karşımıza çıkmaktadır. Daha çok yük taşımak amaçlı kullanılan mavnalar, tekneler ve vapurlar, İstanbul kenti için önemli ulaşım ve taşıma araçlarıdır. Ara Güler için de eski İstanbul'u anlatan bu araçlar, hem siyah- beyaz hem de renkli fotoğraflarında yer verdiği öğelerin başında gelmektedirler. Gündelik hayat içerisinde farklı zamanlarda tanık olunan anlar, Güler'in fotoğraflarında ışığın da etkisiyle deniz üzerinde oluşan bir doku gibi gözükmektedir. Gündelik hayatın ritmi estetik anlamda da fotoğraflarda öne çıkan bir özelliktir. Örneğin karmaşıklık, biraradalık arkada gözüken cami minarelerinin ya da evlerin oluşturduğu İstanbul'a dair bir görümümle beraber gözükmektedir. Bir başka örnek ise balık ağlarının kurutulmak üzere serildiği teknelerin, mavnaların deniz üzerinde hareketsiz olduklarında dahi gündelik hayat içerisinde hareketi sağlayan öğeler olarak fotoğraflarda bulunmalarıdır.



Fotoğraf 9 Kumkapı Balıkçı Köyü, 1955



Fotoğraf 10 Kumkapı balıkçıların ev ve gemi barınakları, 1950

Ara Güler'in geçmişe tanıklığı, günümüzde artık olmayan mekânlarıyla anlam kazanmaktadır, diyebiliriz. Örneğin Güler'in fotoğrafları sayesinde, 1950'lerde bir balıkçı köyü olan Kumkapı, belleklerde unutulmak üzere olan anları canlandırmakta, bilmeyenlere de bir tarih sunmaktadır. Ara Güler'in sözleriyle, "...çoktan yitmiş olan bir dünyanın belki de tek tanıkları olan" Kumkapı balıkçı köyü bir yaşam mücadelesinin yaşandığı bir yeri de ifade etmektedir (Güler, 1993: 115).

Kumkapı balıkçılarının İstanbul'daki gündelik yaşamlarına tanık olan Güler'in foto-röportajı, günümüzde bulunmayan bir yerin, yalnızca O'nun fotoğraflarıyla belleklerimizde canlandırabildiğimiz anlarından oluşmaktadır. Güler, balıkçıların gündelik hayat pratiklerinde onlarla bir arada vakit geçirmekte, farklı anlara tanıklık etmektedir. O, bazen güneş doğarken, bazen de gece karanlığında balık avlamaya çıktıkları iş ya da dinlendikleri boş zamanlarında yer almakta, dolayısıyla farklı zaman dilimlerinde onlarla paylaşımda bulunmaktadır. Dolayısıyla İstanbul, balıkçı tekneleri, balıkçıları ve onların gündelik yaşamlarıyla Ara Güler'in fotoğraflarında öne çıkan özellikleriyle temsil edilmektedir. Bu noktada 1950'lerin

İstanbul'unun mekânları arasında bulunan Kumkapı Balıkçı Köyü'nün Güler'in fotoğraflarında yaşamaya devam ettiği söylenebilir.

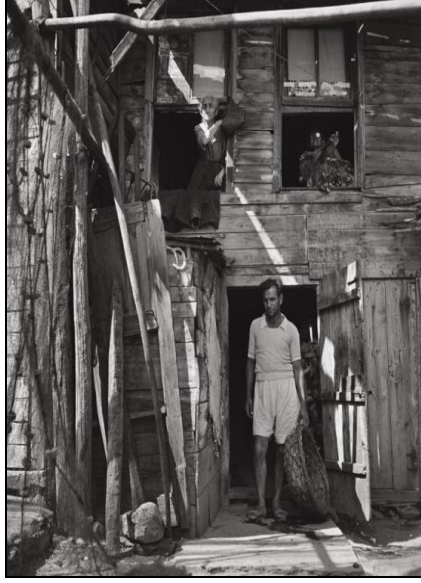


Fotoğraf 11 Sabahın ilk ışıklarında Kumkapı balıkçıları limana dönüyor, 1950

1958 yılında sahil yolu yapmak için yıkılan Kumkapı Balıkçı Köyü, Ara Güler'in fotoğraflaması sayesinde günümüze geçmişten önemli birer iz olarak kalmıştır. Ara Güler'in tanıklığı kendi sözleriyle daha fazla anlam bulmaktadır: “Yıl 1950, Kumkapı hala ufak bir balıkçı köyüdür, İstanbul ise sularla çevrili bir kıyı şehri. Sekiz yıl sonra sahil yolu yapınca bu şirin balıkçı limanı büsbütün başka bir biçim alacak. Ama o zaman bunun böyle olacağını hiç kimse bilmiyor, tahmin edemiyordu; ne balıkçılar, ne balıkçı reisleri, ne Kumkapı halkı, ne de ben...” (Güler, 1993: 114- 115). Ara Güler'in bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Kumkapı Balıkçı köyünün ve balıkçıların yaşamına dahil olan Güler, kendisinin de tahmin etmediği bir yok oluşa tanıklık etmenin şansını ve hüznünü bir arada yaşamaktadır.

Sonuçta, Ara Güler'in Kumkapı Balıkçıları konu alan foto-röportajı, eski İstanbul fotoğrafları arasında öne çıkan konular arasındadır. Balıkçıların bazen aileleri, yaşadıkları ev yani iş zamanı dışında kalan özel hayatı da fotoğraflarda konu

olarak dikkat çekmektedir (Fotoğraf 12). Ayrıca balıkçı ağlarının estetik bir unsur olarak fotoğraf karelerinde bulunduğu anlar, Ara Güler'in fotoğrafa bakışıyla da örtüşmektedir. Öyle ki, bazen fotoğrafın önünde bir tül perde gibi estetize edilmiş bir öge (Fotoğraf 13) ya da balıkçıların dinlenip, belki de uyudukları işlevsel ancak fotoğraflarda yine estetik bir öge olarak dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 12 Kumkapı'da bir balıkçı ailesi ve evi, 1955



Fotoğraf 13 Kumkapı'da bırakılmış ağlar, 1950

b- Yoksulluk

Ara Güler'in özellikle siyah- beyaz fotoğraflarında hep bir hayat mücadelesi ve yoksulluğun izleri göze çarpmakta, adeta gündelik hayat bununla var olmaktadır. Güler'in fotoğrafladığı insanlar da, genel olarak dar gelirli, daha çok işçi sınıfından, zor koşullarda çalışan, İstanbul'da yaşamını sürdürmek için emek harcayan insanlardan oluşmaktadır. Bu bağlamda, Güler'in fotoğraflarında öne çıkan başat temanın yoksulluk olduğu gözlemlenmektedir. Genel olarak yoksulluk kavramına işaret eden fotoğraflarda, üst gelir seviyesine ait olmadığı anlaşılan insanların ve onların gündelik hayatı göze çarpmaktadır. Gündelik hayat içerisinde iş ve boş

zamanın içerisinde anlar, dönemin toplumsal koşulları hakkında da ipuçları içermektedir.

Örneğin, Ara Güler'in fotoğraflarında iş koşullarının zorluğu, insanların mekânla beraber fotoğraflanmasıyla daha net anlaşılmaktadır. 1950–1995 yılları arası farklı dönemlerde, çocukların ya da genç yaştaki insanların ağır ve zor işlerde çalıştığı dikkat çekmektedir. Sokakların köşe başlarında, kaldırımlarda dizili olarak ya da kahvehanelerde bekleyen, erkeklerin oluşturduğu, çocukların veya genç yaştaki insanların da çalışmak zorunda kaldığı belli bir kesim, yaptıkları işe karşılık günlük yevmiye alarak yaşamaktadır. “Amele pazarları” olarak da bilinen bu insanların bekledikleri mahalle aralarına, daha sonra “amele kahvehaneleri” olarak söylenmeye başlanan kahvehaneler de eklenmiştir. Güler'in fotoğrafları arasında bulunan, 1950'lerin balık pazarındaki küfeci çocuklar (Fotoğraf 14) ya da yağ iskelesinde iş bekleyen hamalların oluşturduğu görüntü (Fotoğraf 15), döneme dair önemli ipuçlarını işaret etmektedir.

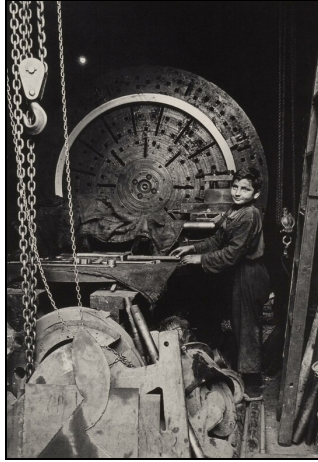


Fotoğraf 14 Beyoğlu Balık pazarında küfeciler, 1954

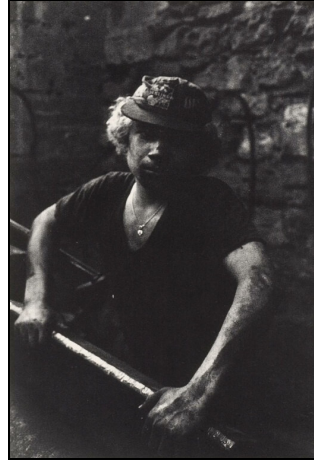


Fotoğraf 15 Yağ İskelesi'nde iş bekleyen hamallar, 1954

Fotoğraflardaki bu insanlar, bazen taşıdığı yükün altında ya da makinenin yanı başında küçülmüş, bazen de ellerindeki izler ya da yüzlerinde taşıdıkları ifadelerle mevcut koşullara dair göstergeler içermektedir. Örneğin, göç sonrası yaşanan sorunların yaşandığı bu dönemde, bu sorunlardan en fazla etkilenenlerin başında çocuk işçilerin geldiği görülmektedir. Bu olumsuz durum, aynı şekilde Ara Güler'in fotoğrafladığı kadınların yaşamlarında da fark edilmektedir. Mesela Güler'in 1959 yılında pil fabrikasında görüntülediği kadınların yüz ifadeleri, bakan kişiye hüznün vermesiyle, kadınların da mevcut koşullardan memnun olmadığını düşündürmektedir (Fotoğraf 18). Dolayısıyla, 1950'de başlayan İstanbul'a göç hareketi, yarattığı sonuçlarla, yalnızca nüfusun artmasıyla değil göç etmiş ya da dar gelirli insanların yaşamlarında yarattığı etkiyle de önem taşımaktadır.



Fotoğraf 16 Kalafat yerinde makine ve işçi çocuk, 1969



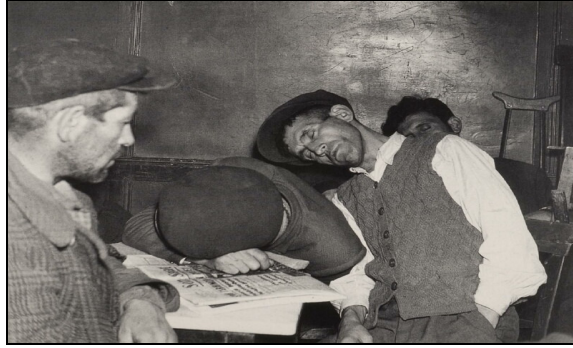
Fotoğraf 17 Kalafat yerinde döküm işinde çalışan bir çocuk, 1988



Fotoğraf 18 Taşlıtarla'da pil fabrikasında çalışan genç, yaşlı kadınlar, 1959

Ara Güler'in fotoğraflarında gözlenen yoksulluk ve mücadelenin izleri, bazen fotoğraflarda insanların uyurkenki hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm günün yorgunluğunun bir kahvehanede masa başında, sandalyede ya da sokakta, kamyonetin üstünde görüntülenen bu insanların o dönemde yaşadıkları şartları

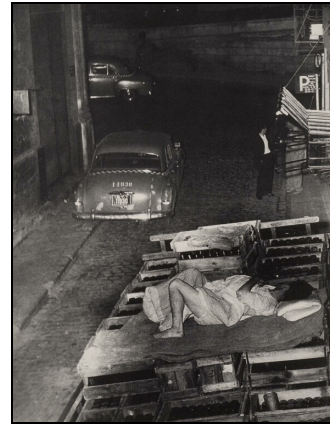
anlamak zor değildir. Ayrıca, giysilerinden alt gelir grubuna ait olduğu anlaşılan bu insanların, köylerden İstanbul'a iş bulmak, para kazanmak amaçlı yaşanan göçün izlerini taşıdığı söylenebilir. Örneğin o dönemde göçün öncelikle erkek nüfusta yaşandığı yoğunluk düşünüldüğünde, kalacak evleri olmadan İstanbul'da yaşamak zorunda kalan bir kesimden söz etmek mümkündür. Bu bağlamda, aşağıdaki örnek fotoğraflar, o dönemde yaşanan olumsuz koşulların temsili açısından dikkat çekmektedir. Gündelik hayat içerisinde yaşanan mücadelenin izleri, yorgunluktan uyuya kalmış ya da kalacak yeri olmayan insanların ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştığı mekânlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânlar arasında çoğu zaman sabaha kadar açık kalmasıyla "sabahçı kahvehaneleri" denilen yerlerde ya da bir kamyonetin üstünde uyuyan insanları görmek mümkün gözükmektedir.



Fotoğraf 19 Sabahçı kahvelerinden bir görünüş, 1955



Fotoğraf 20Tophane'de sabahçı kahvesinde uyuyan işçi, 1956



Fotoğraf 21 Galatasaray meydanında kamyonun üstünde uyuyan işçi, 1956

Ara Güler'in fotoğrafladığı 1950'lerin İstanbul'u, köylerden kente göçün artmaya başladığı ve İstanbul'un göç aldığı dönemi yaşamaktadır. İstanbul'un, "taşı toprağı altın"dır ve taşradan iş bulmak amacıyla birçok insanı kendisine çekmeye başlamıştır. İlk başlarda bu hayat mücadelesi içerisinde olan, İstanbul'a tek başına gelmiş erkek nüfus, yaşamını sürdürmeye çalışmakta ve kalıcı iş, barınacak yer temin ettikten sonra ailelerini yanlarına çağırma planları yapmaktadır.



Kırdan kente göç olgusu, İstanbul'da 1950'lerde başlayan süreçle anılır olmuş, taşralı-kentli ayrımının temelleri bu dönemle beraber atılmıştır. İstanbul'a "taşı toprağı altın" olarak bakan göç eden kesim, umutlarını, geleceklerini bu kente bağlayarak bir karar vermişlerdir. Bu bağlamda, Ara Güler'in bu fotoğrafı 1950'lerin köyden kente göç olgusunun İstanbul özelinde yaşanan durumu işaret etmesi bakımından öne çıkmaktadır.

Fotoğraf 22 Eski Galata Köprüsünden
Vapurları seyreden taşralılar, 1956

Kente göç etmiş taşralı üç kişinin Galata Köprüsünde yer aldığı bu fotoğrafta, genel olarak göçmen profiline ait bir temsil biçimi gözlemlenebilmektedir. Öncelikle ilk bakışta, kıyafetlerinin göze çarptığı bu kişilerin köprüde durup, bir anlamda kenti izledikleri söylenebilir. Güler'in fotoğraflarında yoksulun imgesinin öne çıkan bir özellik oluşu, bu fotoğrafta da göze çarpmaktadır. Arkaları dönük bir biçimde fotoğrafta yer almaları, anonim bir temsil biçimi olarak karşımıza çıkarken, arkada vapurların ve koyu renkte dumanın bıraktığı lekenin yer alışı da, bakan kişiye farklı

duygular yansıtmaktadır. Çaresizlik, umutsuzluk, hüznün gibi hisler örnek olarak verilebilir.



Fotoğraf 23 Bekar Odalarında yaşayan iki kişi, 1955

Yalnız başlarına verdikleri mücadelede, onlar gibi göç etmiş başkalarıyla destek içinde İstanbul'da yaşamaya çalışan bu insanlar, 'bekâr odaları' adı verilen yerlerde ucuza kalma fırsatı bulabiliyorlardı. Bu noktada, 1950'lerin önemli bir kavramı olan 'bekâr odaları', Ara Güler'in fotoğrafında bulunmasıyla önem taşımaktadır. Ranza biçiminde yatakların bulunduğu bu odalarda, fotoğrafta gözüktüğü gibi yoksulluğun izleri dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 24 Eyüp üstünde, gecekondu mahallesinde su taşıyan köylü kızlar, 1965



Fotoğraf 25 Eyüp'te çocuğuyla Cuma duasına gelen güneydoğulu bir kadın adak için beklerken, 1957

Gündelik hayat içerisinde verilen mücadele, yoksulluk gibi konular, Ara Güler'in fotoğraflarında genel olarak öne çıkan konulardır. Daha sonraki yıllara ait fotoğraflarda, gecekondü bölgelerindeki insanların yaşamlarına tanıklık, yalnızca erkeklerin değil kadın ve çocukların da nasıl bir gündelik hayat içerisinde olduklarına dair anları anlatmaktadır. Bu bağlamda, bazen su taşımaktan gelen kızların ya da çocukları kucaklarında kadınların ifadelerinde gündelik hayat içerisinde kadının yer almasına dair bir temsil biçiminin olduğu ileri sürülebilir.



Fotoğraf 26 Bir kış günü eski Galata köprüsünden Unkapanı sahili ve Süleymaniye camii, 1955

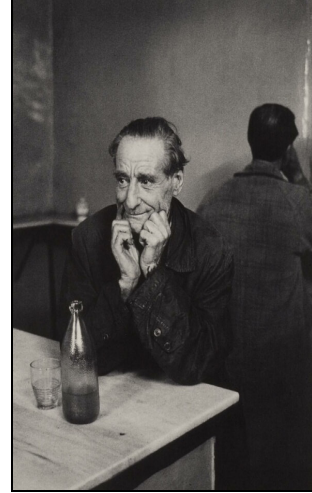
Örneğin bu fotoğrafta İstanbul Süleymaniye caminin silüeti, çatılarda yağın karın oluşturduğu doku ve kara bir duman lekesi, bütün olarak düşünüldüğünde köprüden geçen kadının yürüyüş şekli ve yüz ifadesiyle örtüşmektedir. Şöyle ki, dönemin İstanbul kenti birey üzerinde oluşturduğu sıkıntı ve hayat mücadelesi bu fotoğraf karesi aracılığıyla aktarılmaktadır. Ara Güler'in ışığı ustalıkla kullanışı, kadının köprüünün demirinde oluşturduğu gölge ile farklı bir anlam oluşturmuş, denilebilir. Kadının ürkek gözükme ifadesi, çarşafı eliyle tutuşu ile anlam bulmakta,

köprüye yansıyan kadının gölgesiyle dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu fotoğrafta göze çarpan, İstanbul'un arkadaki tarihi dokusu önünde peçeli bir kadının yürüyüşünün oluşturduğu biraradalıktır.

Gündelik hayatın bir mücadele ve yoksulluğun izlerini taşıyan fotoğraflarının yanı sıra Ara Güler, gündelik hayatın boş zaman içerisinde kahvehanelerin dışında meyhane, lokanta, taverna, gazino gibi eğlence mekânlarını görüntülemiştir. Özellikle bu mekânlarda bulunan insanlara baktığımızda, dönemin insan tipolojisi hakkında bilgi edinmek mümkün gözükmektedir.



Fotoğraf 27 Tophane'de koltuk meyhanesinde içki bekleyen adam, 1959



Fotoğraf 28 Tophane'de içki içen ihtiyar, 1959

1950'ler ve sonrasına doğru, İstanbul'a köylerden göç etmiş erkek nüfusunun kentte var olabilme çabası gözlemlenebilmektedir. Bu çaba, yoğun iş zamanı sonrası arta kalan zamanda da kendini göstermektedir. Dönemin eğlence mekânlarının başında meyhaneler dikkat çekmektedir. Zor ve yorucu bir günün ardından vakit geçirilen bu mekânlarda, Ara Güler'in fotoğraflamayı tercih ettiği bu insanların yüzlerindeki ifade dönemin koşulları hakkında önemli göstergeler içermektedir.

Bazen elinde sigarası, önünde içki şişesiyle efkâr dağıtmaya çalışan ya da içki bekleyen birinin yüzündeki hüznün yanında gülümsemeyle biraradalığı Güler'in fotoğraflarında anlık sürprizlere işaret etmektedir.

Ayrıca 1950 ve 1960'ların en çok rağbet gören eğlence mekânları olarak, gazinolar, saz salonları gibi müzikli mekânlar da dikkat çekmektedir. Erkek ve kadının gündelik hayat içerisinde birlikte olduğu yerler olarak öne çıkan bu mekânlar, aynı zamanda meyhanelere giden insanlardan farklı olarak sosyo-ekonomik düzeyi daha yüksek oldukları anlaşılan bir kesimin tercih ettiği mekânlar olarak görülebilir. Bu anlamda, Ara Güler'in fotoğraflarındaki mekân ve insanın biraradalığına baktığımızda da bu ayrımın ortaya çıktığı ileri sürülebilir.



Fotoğraf 29 Beyoğlu'nda sazcular, 1962

Ara Güler'in fotoğraflarında dar gelirli, yoksulluk ve mücadele içerisinde olan insanlar, sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada da, sosyo-ekonomik düzeyi yüksek olan insanların yaşantılarına dair enstantanelerin, Güler'in İstanbul'a bakışı göz önünde tutulduğunda, O'nun çerçevesinin dışında kaldığı söylenebilir. Ancak Güler'in fotoğraflarına baktığımızda, kentte var olan sosyo-ekonomik açıdan insanlar

ve mekânlar arasındaki farkı göstermesi açısından bazı belirgin özelliklere sahip fotoğraflar öne çıkmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki iki fotoğraf, bu belirlemede örnek olarak gösterilebilir.



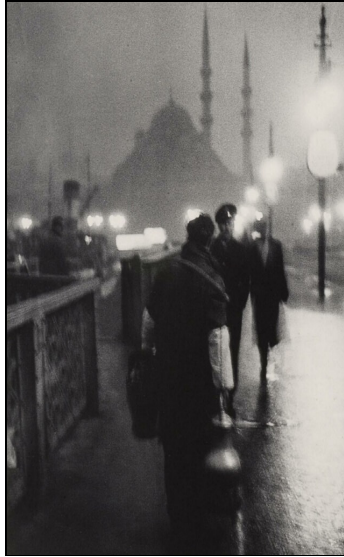
Fotoğraf 30 Haliç'in Eminönü yakasında eski açık hava balık lokantaları, 1965



Fotoğraf 31 Zengin Sofrası

Eminönü semtinde dönemin dikkat çeken mekânlarından biri olarak, açık hava balık lokantaları Ara Güler'in fotoğrafladığı mekânlar ve özneler açısından benzerlik içerisindedir. Bu fotoğraf (Fotoğraf 30) ile sosyo-ekonomik düzeyi yüksek insanların gittiği bir mekân olarak yemek sofrasının yer aldığı (Fotoğraf 31) fotoğrafa beraber baktığımızda ise, bir karşıtlığın olduğu açıktır. Yemek sofrasının görünümü, yiyeceklerin çeşitliliği, şamdan gibi özelliklerin yanında, garson olduğu anlaşılan birinin fotoğrafta yer alışı dikkat çekmektedir. İki fotoğraf, iki sosyo-ekonomik düzeydeki kesimin İstanbul'da gündelik hayat içerisinde yeme-içme kültürü bakımından farklı olduğunu göstermesiyle, toplumsal koşullar hakkında bir izlenim yaratmaktadır.

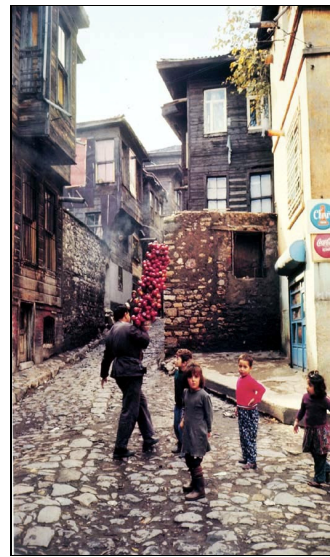
Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un dönemin insanlarının hayatlarına dair hikâyeler aktardığı bağlamında, geçmişte gündelik hayatta önemli yere sahip özneler baktığı dikkat çekmektedir. İstanbul'da yıllar itibariyle sanayileşmenin gelişmesi, farklı meslek türlerinin de yok olmasına neden olmaktadır. Ancak o yıllarda henüz kaybolmamış bu özneler ve yaşamları Ara Güler sayesinde aktarılmaktadır. Güler'in fotoğraflarındaki İstanbul kentinin taşıdığı izlerden biri, geçmişe ait gündelik hayatın içerisinde önemli bir yere sahip olan sokak satıcılarıdır. Günümüzde bulunmayan yoğurtçu, şerbetçi ya da salepçi gibi sokakta dolaşarak para kazanmaya çalışan ya da şimdi pastanelerden satın alınan elma şekerinin sokaklarda çocukları cezbetmek üzere dolaşan elma şekercileri eski İstanbul sokaklarında, caddelerinde ya da köprülerinde dolaşmaktadır. Gündelik yaşamda, gece ya da gündüz çalışan bu meslekteki insanlar, artık belleklerde yer almaktadır. Bu anlamda, Ara Güler'in fotoğrafları sayesinde geçmişe ait olanın hatırlanması ya da o yıllardaki gündelik hayatı hakkında önemli ipuçları elde etmek mümkün gözükmektedir.



Fotoğraf 32 Eski Galata Köprüsünde
Sabah ışıklarında bir salepçi,
1957



Fotoğraf 33 Merter'de mahalle
arasında dolaşan bir yoğurtçu, şekeri
1974



Fotoğraf 34 Zeyrek'te elma
şekerini satan adam,
1972

Geçmişte kalan özneler arasında Ara Güler'in fotoğrafladığı, esnaf ya da ticaretle uğraşan insanlar da karşımıza çıkmaktadır. Genel bir özellik olarak bu insanlar, çalıştıkları mekân içerisinde, geniş açı tercih edilerek görüntülenmiştir. Dikkat çeken bir nokta da örneğin, Kapalıçarşı esnafının fotoğrafını çeken Ara Güler'in fotoğraflarında bazen özne konumundaki insanların fotoğraf makinesine baktıkları halleriyle görüntülenmiş olmalarıdır. Bu noktada, Güler'in doğal olana müdahalenin karşısında duruşu, öznelerin fotoğrafa bakmalarıyla doğallığın bozulmadığı düşünüldüğünde, değişmemektedir. Sonuçta Ara Güler'in geçmişteki özneleri mekânla iç içe biçimde görüntülemeyi tercih ettiği bu fotoğraflarda, dönemin ticari yaşamı hakkında bakan kişiye bir izlenim verdiği söylenebilir. Farklı alanlarda dükkân sahiplerinin bulundukları mekânla ilişkileri Ara Güler'in fotoğraflarında öne çıkmaktadır. Aynı zamanda dikkat çeken bir nokta da, Güler'in gündelik hayatta iş zamanı içerisindeki kadına fotoğraflarında yer verişidir.



Fotoğraf 35 Kapalıçarşı'da yaşlı bir dükkân sahibi, 1965



Fotoğraf 36 Kapalıçarşı İç Bedesten'de eski eşya satan kadın, 1965



Fotoğraf 37 Tepebaşı'nda eski tıp eczane ve kalfası, 1954



Ara Güler'in fotoğraflarındaki insanların genel olarak kıyafetlerine baktığımızda, kravatlı insanların sayısı çok azdır. Bu fotoğraf, bu az sayıdaki insanlar arasında farklı yönlerden dikkat çeken bir özne olarak görülebilir. Örneğin, bir antikacı olduğunu tahmin edebileceğimiz bu adam, giysisi ve şapkasıyla alt gelir grubuna ait biri olmadığını düşündürmektedir. Bu bağlamda, Güler'in yer verdiği çalışan kesimin fotoğraflarının sosyo-ekonomik düzeyi düşük olan insanlardan oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda, bu fotoğraf dikkat çekmektedir.

Fotoğraf 38 Kapalıçarşı İç Bedesten'de bir satıcı, 1957

Ara Güler'in fotoğraflarında, yitip giden bir kent ve ardında bıraktıkları ön plana çıkmaktadır. Güler'in İstanbul fotoğraflarındaki mekânlar yok olmuş, yıkılmış yapıların ve geride kalanların izlerini, özneler ise genel olarak çaresizlik içerisinde kalmış zor koşullardaki insanların yaşamlarını göstermektedir. Bu bağlamda İstanbul'un geçmişinde birçok binanın yıkılıp, meydanların, sokakların yok olduğu 1950–1995 arası dönemin Güler'in fotoğraflarında da temsil edildiği gözlemlenebilmektedir. Bu değişimin özneleri, yok olan kentin mekânlarında yaşam sürme mücadelesi içindeki insanlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, Güler'in

İstanbul'un tarihine tanıklığı, hem mekânlara hem de öznelere dair anların fotoğraflanmasıyla dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 39 Yıkım Sonrası Eminönü Meydanı, 1959

Örneğin bu fotoğrafta yıkık dökük yer, Eminönü meydanıdır. Yıkım sonrası harabeye dönen Eminönü'nün o yıllardaki hali Ara Güler'in fotoğrafladığı biçimle belleklerde yerini almıştır. Henüz motorlu taşıtların yaygınlaşmadığı o yıllarda, at arabalarını sokaklarda, caddelerde görmek mümkündür. Taşımacılık amaçlı at arabasının kullanıldığı anlaşılan bu fotoğrafta, arkadaki cami silüetlerinin önünde yolları çamurla kaplı, yıkılmış bir meydan görülmektedir. Eski ve yeni karşıtlığının fark edildiği bu çerçevede, cami silüetlerinin kentin kalıcılığını simgelediği söylenebilir. Aynı zamanda, önde at arabasının arkadaki dokuyla oluşturduğu görünüm bu karşıtlığa işaret etmektedir.

İstanbul'un o dönemde yapılan yıkımlar sonrası yaşadığı görünüm, Ara Güler'in bu fotoğrafında doğrudan yansımaktadır. Ayrıca Güler, bundan başka İstanbul tarihinde yaşanan bir başka yıkım olayına daha tanıklık etmiştir. 1986

yılında yaşanan İstanbul'un Eminönü, Beyoğlu, Tarlabası semtlerinde yapılan yıkımlar ve insanların acıları, bu tanıklığın konusunu oluşturmaktadır. Öyle ki Ara Güler'in 1986 yılında yapılan yıkımlara fotoğraflarıyla tanıklığı, Yitirilmiş Renkler isimli kitabında fotoğraflardan önce yer alan kendi yazısıyla dikkat çekmektedir: "...kıştı ve soğuktu... evsiz kalanlar kara kara düşünüyorlardı. Duygusuz, acımasız buldozerler başka binalara doğru ilerliyordu. Hafiften kar yağıyordu ve yıl 1986 idi"



Fotoğraf 40 Eminönü yıkımlarında yıkımdan hemen sonra tahta ve demir parçaları toplamaya gelen çapulcular, Eminönü, 1986



Fotoğraf 41 Eminönü yıkımlarında Buldozerin dağıttığı bir işyeri, Eminönü, 1986



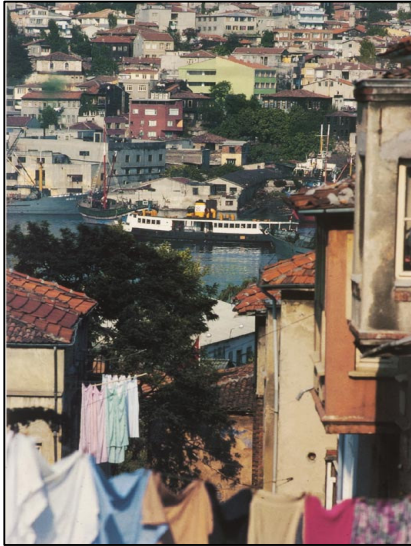
Fotoğraf 42Yıkımdan çıkan potrel demirlerini bekleyen çocuk, Eminönü, 1986



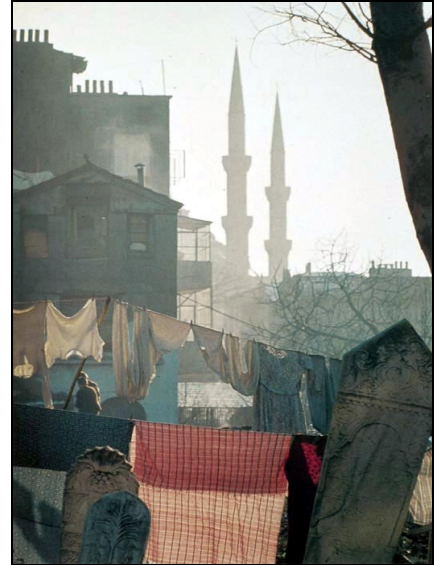
Fotoğraf 43Yıkımları yapan buldozercilerden biri ateş yakmış, ısıtıyor, Eminönü, 1986

c- Eski ve Yeni İkiliği

Gündelik hayattaki birçok unsurun içiçeliği ve biraradalığı, Ara Güler'in fotoğraflarında dikkat çeken özellikler arasındadır. Bu anlamda Güler'in fotoğraflarında eski-yeni ikiliği, sıklıkla tekrarlanan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin aşağıdaki fotoğraflar bu anlamda eski ve yeni olanın birlikte bulunmasıyla bir karşıtlığa işaret etmektedir. Soldaki fotoğrafta, arka planda binaların ve ön planda çamaşırların asılı olduğu eski evlerin karşıtlığı arada kalan denizle birleştiği izlenimini vermektedir. Bu bağlamda, fotoğrafta iki farklı kesimin karşı karşıya oluşunun ve İstanbul'a dair aralarındaki ortak şeyin yalnızca deniz olduğu düşünülebilir. Diğer fotoğrafta ise (Fotoğraf 45), cami minareleri, çamaşırlar, eski evler ve mezar taşları kendi içindeki zıtlıklara rağmen bir bütünlük oluşturmaktadır. Şöyle ki, mezarlıkların evlerin bahçelerinde yer alışı ve halen gündelik hayatın akışına işaret eden asılı çamaşırlar ve uzakta da olsa iki insanın silueti fotoğraftaki karışıklığın yanı sıra, gündelik hayatta da var olan bir karışıklığı göstermektedir.



Fotoğraf 44 Balat'tan bir görünüm, 1978



Fotoğraf 45 Zeyrek'te mezar taşları, çamaşırlar ve Süleymaniye'nin iki minaresi, 1964



Fotoğraf 46 Haliç, 1956

Ara Güler'in İstanbul'a bakışı, eski ve yeni olanın kentte nasıl yer aldığına dair çerçeveleri içermektedir. Güler, bu çerçeveleri, gündelik yaşam içerisinde farklı öğelerin bir arada oluşu ile gösterirken bir yandan da, İstanbul'un tarihsel yapısıyla değişen tarafının görünümü arasında karşıtlığı işaret etmektedir. İstanbul'da 1960'lara doğru gecekondulaşma ve apartmanlaşmanın kentin görünümünde değişiklik yaratmaya başladığı düşünüldüğünde, var olan tarihsel yapılarla eski- yeni ikiliği karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 47 Büyükdere'de kuruması için ağ seren balıkçı, 1965

Bu fotoğrafta da yer alan öğelerin oluşturduğu zıtlık ve karmaşa dikkat çekmektedir. Öyle ki, bir gemiye ait parça olduğu anlaşılan fotoğrafın sağında yer alan diyagonal unsur, gemiye ait iskelelerle oluşturduğu görüntü, arka planda bir apartmanın sağlamlığı ile bir düzensizlik içerisindedir. Bu düzensizlik tekil bir fotoğraftan İstanbul kentinin genel düzensizliğine, karmaşıklığına işaret eden bir anlam içermektedir.

Ayrıca fotoğrafta tüm bu içiçeliğin arasında insan ögesinin bulunması, bir odak noktası olarak dikkat çekmektedir. Bu karmaşalığın içinde insanın belli belirsiz yer alışı, kentin estetiksizleştiği anlamında düşünüldüğünde, insanın başat aktör olduğu ileri sürülebilmektedir. Bundan başka geminin parçasının üzerinde yer alan motifin geleneksel olanı ve apartmanın varlığının modern olanı temsil ettiği düşünüldüğünde, fotoğrafta geleneksel-modern karşıtlığı öne çıkan bir özellik olarak gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla kentte var olan bir düzensizlik içerisinde eski ve yeni karşıtlığının farklı biçimlerde ortaya çıktığı söylenebilir.

d- Hayat ve Ölüm İkiliği

Ara Güler'in fotoğraflarında öne çıkan diğer bir ikilik, hayat ve ölüm ikiliğidir. Mezarlıklar ya da mezar taşlarının ölümü, insan ya da gündelik hayatın sürekliliğine dair öğelerin hayatı işaret etmesiyle, bu karşıtlığın kurulduğu gözlemlenebilmektedir. Fotoğraflarda daha çok çocukların öge olarak yer alışı, mezarlıklarla çocukların biraradalığındaki olağan dışılığı düşündürmektedir. Bu bağlamda da, Ara Güler'in İstanbul'un farklı mekânlarda gündelik yaşamını gözlemlerken, farklı ya da sıradışı anları fotoğraflamayı tercih ettiği söylenebilir.

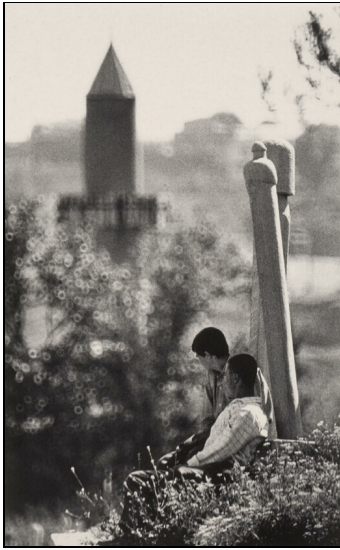


Fotoğraf 48 Eyüp mezarlığında jimnastik yapan çocuklar, 1965

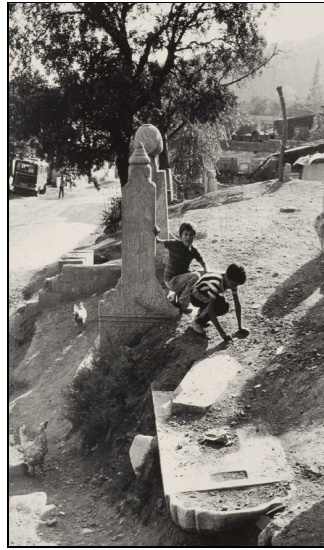


Fotoğraf 49 Vefa'da mezar taşları arasında bir çocuk, 1962

Ara Güler'in fotoğraflarındaki İstanbul gündelik hayatı içerisinde, insanı şaşırtan farklı mekânlar ve insanın mekânla kurduğu ilişki dikkat çekmektedir. Dini yerler olarak mezarlıklar, Güler'in fotoğraflarında sıklıkla karşımıza çıkan mekânlar arasındadır. Ancak ön planda olan, gündelik hayat içerisinde insanların, diğer mekânlarla kurduğu ilişkiden farksız bir biçimde mezarlıkları kullanmasıdır. Dolayısıyla, hayat ve ölüm ikiliği Güler'in özellikle mezarlık fotoğraflarında öne çıkan bir özellik olarak görülebilir. Öyle ki, İstanbul'da mezarlıklar çoğu zaman bir evin bahçesinde karşılaşılan bir öge olmasının yanı sıra çocukların da oyun oynadığı yerlere dönüşmüştür. Fotoğraflarda da yer alan insanların arkadan ya da yan profilden görüntülediği anlarda mezarlıklar bir dinlenme yeri, eski bir mezar taşı da gençlerin sırtını dayayıp çevreye bakındıkları bir nesne görünümündedir. Dolayısıyla gündelik hayat içerisinde dini mekân olarak mezarlıklar, çocuk parkı ya da dinlenme yerine benzer bir işleve sahip biçimde ve bir mezar taşı da ağaç gövdesinin yerine geçebilen, insanın varlığına alışkın olduğu öğeler olarak fotoğraflarda dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 50 Eyüp mezarlığında oturanlar, 1976

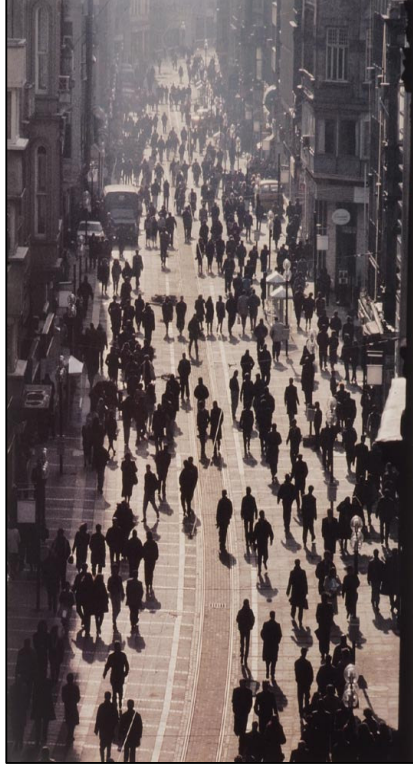


Fotoğraf 51 Eyüp mezarlığı, 1965



Fotoğraf 52 Eyüp mezarlığında bir karı koca, 1959

e- Kalabalıklaşan Kent



*Fotoğraf 53 İstiklal Caddesi Tünel Yönü,
Beyoğlu, 1992*

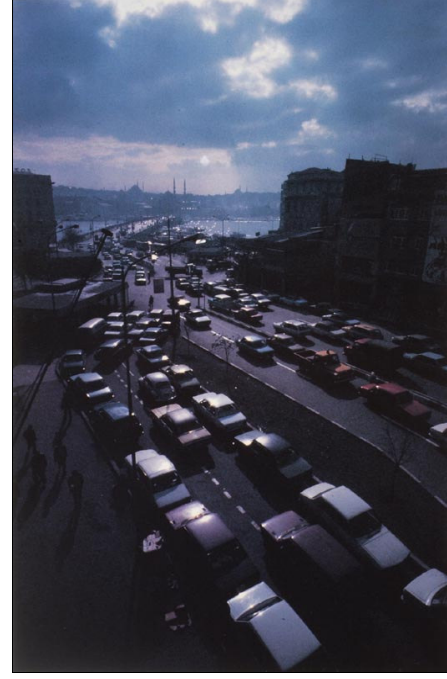
İstanbul'daki hızlı kentleşme, göç eden nüfusun da etkisiyle nüfusun artış göstermesiyle sonuçlanmıştır. Ara Güler'in de artan nüfusun izlerini sürdüğü, bu fotoğrafta da gözlemlenebilmektedir. Araç sayısındaki artış, trafik problemini de ortaya çıkarmıştır. Kentin kalabalıklığı, karmaşıklığı Güler'in fotoğrafladığı İstanbul'a dâhil olmuştur. Kısacası İstanbul artan nüfusu ve gündelik hayatın farklılaşmasıyla metropol bir kente dönüşmüştür. Bu değişim Ara Güler'in İstanbul'a bakışını da etkilemiştir.

İstanbul, bu fotoğrafta da temsil edildiği gibi gittikçe kalabalıklaşan, kozmopolitleşen bir megakent haline gelmiştir. Uzaktan ve yukarıdan çekimle, aynı zamanda fotoğrafçının bakışını da yansıtan fotoğraflara baktığımızda, Ara Güler'in kente bakışının değiştiği de söylenebilir. Şehrin kalabalıklığı yukarı açıdan fotoğraflanmasıyla dikkat çekmek istenircesine, ürkütücü gözükmektedir. Bu bağlamda, insanların silüetler olarak yer aldığı Beyoğlu'nda İstiklal caddesinin bu fotoğrafında, nüfusuyla bir megakente dönüşen İstanbul'un temsil edildiği söylenebilir. Ayrıca insanların yüzlerinin belirsizliği ile kentte yaşayan bireyin yabancılaştığı, gündelik hayatta var olma mücadelesinde olduğu olduğu ileri sürülebilir. Fotoğrafta dikkati çeken diğer bir nokta, geçmişte trafiğe açık olan

İstiklal caddesinin artık araçlara kapalı olduğu, yalnız yayalara ait bir yere dönüşmesidir. Dolayısıyla, İstanbul'daki değişimin öne çıkan örneklerinden Beyoğlu semtiyle ilgili yazılı bilgiler, Ara Güler'in tanıklığıyla anlam kazanmaktadır, denilebilir.



Fotoğraf 54 Eski Galata Köprüsü, 1978



Fotoğraf 55 Karaköy Meydanı ve Galata Köprüsü, 1976

Ayrıca, 1980'lere doğru İstanbul nüfusunun ve gerek motorlu araç sayısı ile trafiğin de hızla arttığı düşünüldüğünde kentin birçok yönden değiştiği gözlemlenmektedir. Ara Güler'in bu dönemlerden itibaren fotoğrafları da, kentin dönüşümüne kayıtsız kalmamakta, İstanbul'daki fazla nüfusu ve kargaşayı fotoğrafları aracılığıyla aktarmaktadır. İki fotoğrafta da eski ve yeni Galata köprülerinin gün içindeki işlerliği ve gündelik hayatın ritmi içerisinde zamansal olarak bir koşuşturma fark edilmektedir. Ara Güler'in kentin değişimine karşı kente uzaklaşmaya başladığı, bu fotoğraflarda da İstanbul'un sevmediği yüzünü öne çıkarmasıyla ilişkilendirilebilir. İstanbul'un nüfusu her geçen yıl hızla artmakta;

caddeleri, meydanları insan kalabalığıyla dolmaktadır. Ara Güler'in İstanbul'a bakışı düşünüldüğünde, fotoğrafladığı şeyi daha geniş kadrajlarda tercih etmesi, yaşadığı kente bir anlamda uzaklaştığı ile ilişkilendirilebilir.



Fotoğraf 56 Mısır Çarşısı ve Kuşları, 1993

Örneğin Mısır çarşısındaki kalabalığı gösteren bu fotoğraf, kuşların hareketli görüntülenmesiyle kentin gündelik yaşamının hareketliliğini, ritmini ve aynı zamanda değişen İstanbul'da süregelen bir kargaşayı da işaret etmektedir.

Ara Güler'in, İstanbul'daki nüfus artışını yalnızca kentin sokaklarında, meydanlarında değil dini bir mekân olarak camilerde göstermesi önemlidir. "İnanış, sığınmak" başlığı ile yer verdiği fotoğraflarında kalabalıkların camilerde toplandığı görülmektedir. Kalabalığın yukarı ve uzak açıdan görüntülenmesinin yanı sıra, yakın çekim insanların da çerçevelendiği dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, kalabalıklaşan kentin, yalnızlaşan insanı da beraberinde getirdiği söylenebilir.



Fotoğraf 57 Bayram namazında kadınlar, 1994



Fotoğraf 58 Eyüp'te dua eden kadın, 1992

f- Nostalji

Ara Güler'in fotoğraflarında öne çıkan bir kavram da nostaljidir. Güler'in fotoğraflarında "eski İstanbul'a duyulan özlem" dikkat çekmektedir. Eski olana duyulan özlem, yalnızca kentin görünümüyle ilgili değil gündelik hayatı ve insanlarıyla beraber düşünülmesi gereken bir bütünlük içerisindedir. İstanbul, Ara Güler'in fotoğraflamaya başladığı 1950'lerden 1980'lere doğru büyük bir değişim geçirmiştir. 1990'larda ise artık kentte eski ve yeni karşıtlığı kendini belirgin bir biçimde belli etmektedir.

Bu dönüşümle beraber, Ara Güler'in İstanbul'a bakışının da iyice farklılaştığı gözlemlenebilmektedir. O'nun eski İstanbul'a duyduğu özlem, fotoğraflarında geçmişin izlerini taşıyan sokaklarda, ahşap ev, konaklarında ya da gündelik yaşamın içerisinde yönelişi ile kendini göstermektedir. Dolayısıyla, özellikle son dönem fotoğraflarında dikkati çeken, Güler'in İstanbul'un değişmeyen yüzünü, kaybolma ihtimali olan mekânları tercih etmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 59 Ortaköy'ün eski evleri, 1976

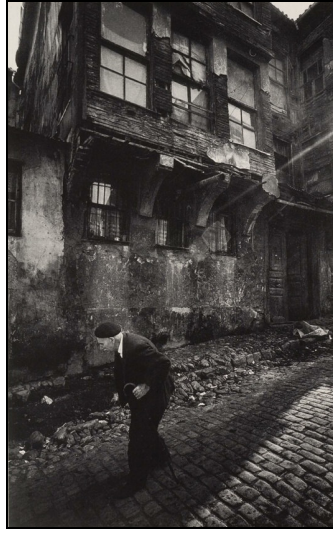


Fotoğraf 60 Seyyar satıcılar ve tahta ev, 1991

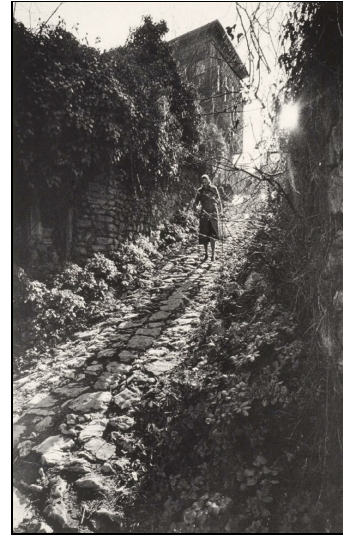
Ara Güler'in fotoğraflarında öne çıkan “eski İstanbul’a özlem”i, kentin hala, geçmişten kalan evlerinin, sokaklarının ve insan ilişkilerinin görünür olduğu Tophane, Balat, Zeyrek, Kandilli gibi semtlerinde fotoğraf çekmiş olmasıyla açıklanabilir. Bu bağlamda, O’nun fotoğraf makinesine kaydolan anlara, bazen sokak aralarında, kapı önlerinde sohbet eden insanlar veya Arnavut kaldırımlı eski bir sokaktan geçen yaşlı bir insan dâhil olmaktadır.



Fotoğraf 61 Tophane’de muhabbet eden iki kişi, 1969



Fotoğraf 62 Kandilli’de eski bir ev ve ihtiyar adam, 1974



Fotoğraf 63 Zeyrek’te eski bir yokuş, 1985

Ara Güler'in fotoğraflarında temsil biçimi, kentte yaşanan değişimin izlerini taşımaktadır. Ancak bu değişim farklı mekânlarda, farklı özneler aracılığıyla gerçekleşmektedir, dolayısıyla değişimin sonuçları da buna bağlı olarak belirlenmektedir. Güler'in fotoğraflarında temsil edilen mekânlar arasında lüks semtler yer almamakta böylece bu semtlerde yaşanan gündelik yaşam da konu edilmemektedir. Bunun sebebi, Güler'in geçmişteki İstanbul’a duyduğu özlem ve kentte yaşanan değişime duyduğu tepkiyle açıklanabilir. Dolayısıyla O’nun tercih ettiği mekân ve insanlar, öne çıkardığı “geçmişin izleri” anlamında önem taşımaktadır.

Ara Güler, eski İstanbul ve insan ilişkilerinin arayışı içindedir. Tercih ettiği mekânlar ve gündelik yaşama dair anların bir mesaj taşıdığı düşünülebilir. Şöyle ki, kent değişmektedir ancak bir yandan da eskinin izlerini taşıyan anlar halen yaşanmaktadır. Fotoğraflarda, örneğin İstanbul'da 1980'lerde başlayan, geçmişte kalan mahalle kültürü, komşuluk ilişkileri bazı duyguların da hala var olduğunun ispatı gibidir. Kentin kalabalıklaştığı ve bireyin yüz yüze ilişkilerinde farklılaşmanın olduğu göz önünde bulundurulduğunda, insanların samimiyet duygusunda da değişim gözlemlenmektedir. Bu anlamda gündelik yaşamda, meyve-sebze pazarları, bakkal, manav, kasap gibi birincil ilişkilerin alışverişte öne çıktığı yerler, kentte süpermarketlerin kurulmasıyla beraber geçmişten önemli birer iz olarak Ara Güler'in fotoğraflarında yer almaktadır. Güler'in İstanbul'un değişen ve modernliğin simgesi olarak görülebilecek yerleri tercih etmemesi düşünüldüğünde, kente bakışı belirginleşmektedir. Örneğin 1988 yılında İstanbul'da kurulan ilk alışveriş merkezi Galleria, Güler'in fotoğraflarında tercih etmediği yerler arasındadır. Bunun sebebi O'nun İstanbul'u tarihi, doğal yapısıyla ve geçmişe ait olanı görmek istemesiyle ilişkilendirilebilir.



Fotoğraf 64 Balıkpazarı'ndan bir görünüş, Beyoğlu, 1992

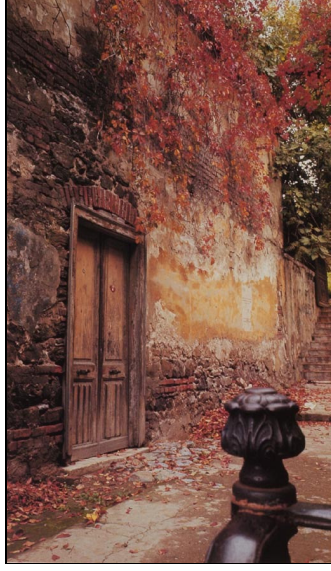


Fotoğraf 65 Kavun karpuz sergisi, Kumkapı, 1992

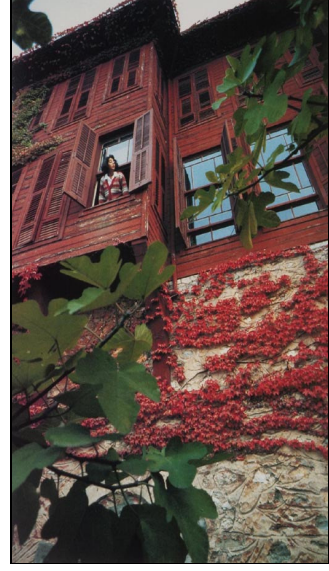
Fotoğraflar üzerinden İstanbul'un temsiline bakıldığı Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarında, dönemsel olarak bir kentin tanıklığını yapmış bir fotoğrafçının bakışı göz önünde tutulduğunda, yaşanan değişim açıktır. İstanbul'un eski-yeni ikiliğinde camilerin, eski evlerin ve bazen de yeni binaların arka planda yer alışıyla, gündelik hayatın ya da gündelik hayatın içerisinde insanın varlığı göze çarpmaktadır. Bu noktada Ara Güler'in bakışının farklılığı, İstanbul'un hem güzellikleriyle hem de asıl olarak insanları ve onların hayatlarıyla bir anlatının kurulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yoksulluk üzerinden kenti anlamaya çağıran bir anlatının öne çıktığı düşünüldüğünde, özellikle göç sonrası yaşam mücadelesi içindeki çalışan kesime ait insanların fotoğrafları öne çıkmaktadır. Ayrıca, bakan kişiye farklı hisler uyandıran bu fotoğrafların, çaresizlik ve umudun, hüznün ve sevincin biraradalığını içeren karşıtlıkları barındırdığı da söylenebilir. Genel olarak bu karşıtlık, İstanbul'un arka planda camileri, yapıları gibi sağlamlığı işaret eden öğelerle tamamlanarak, ön planda bir odak noktası çerçevelendirilerek verilmektedir. Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarına baktığımızda, kentin gündelik hayatıyla, yaşayısıyla, eviyle, vapuruyla bir canlıdan farkı olmadığı, bazı özelliklerini yitirse de, aynı bir canlı gibi yaşamını sürdürmekte olduğu izlenimine varılabilmektedir.



Fotoğraf 66 Eski bir İstanbul
Evinin penceresi, Samatya, 1984



Fotoğraf 67 Serencebey
dolaylarında bir sokak, 1972



Fotoğraf 68 Çürüklüsu Yalısında
sonbahar, Salacak-Üsküdar, 1993

Ara Güler'in son dönem fotoğraflarının adeta yitik bir kentin izlerini arayan bir fotoğrafçının bakış açısına sahip olduğu ileri sürülebilir. Öyle ki, eski evler, sokaklar doğayla beraber, iç içe bir özlem duygusunu yansıtmaktadır. Evlerin duvarlarını saran sarmaşıklar ya da ağaçların rengârenkliğinin, adeta büyüsunü kaybetmiş kenti canlandırmayı sağlayan unsurlar olarak fotoğraflarda yer aldığı söylenebilir. İstanbul'un geçmişe ait sahip olduklarından tükenmemiş olanlarının arandığı izlenimini veren bu fotoğrafların, hüznün ve aynı zamanda geçmişe ait ve dolayısıyla yitip gitmekte olana dair bir özlemi ve sitemi de beraberinde hissettiren bir duyguyu yansıttığı ileri sürülebilmektedir.

III. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İstanbul'un kentsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel yönden değişime uğradığı 1950–1995 arası döneme ait Ara Güler fotoğraflarının incelendiği bu çalışmada, fotoğraf ve temsil kavramlarından yola çıkarak bir kuramsal çerçeve oluşturulması amaçlanmıştır. Ara Güler'in fotoğraflarının toplumsal bellek oluşumuna etkisinin olup olmadığı ve Güler'in İstanbul kenti ile kurduğu ilişki de göz önünde bulundurulduğunda, kuramsal tartışma aynı zamanda toplumsal bellek ve kent kavramlarının fotoğrafla kurduğu bağ ile ilişkilendirilerek yapılmaya çalışılmıştır.

Öncelikle fotoğraf ve temsil ilişkisinde, fotoğrafın ortaya çıkışından beri gerçeklikle kurduğu bağ, “gerçeğin doğrudan kendisi” olma gücüne sahip olduğu noktasına odaklanmıştır. Ara Güler'in fotoğrafı gerçeğin kaydı, hatta hakikatin kendisi olarak tanımladığı dikkate alındığında, Güler'in fotoğrafa bakışı açıktır. Kent ile fotoğrafçı arasındaki ilişki, fotoğrafçının bir gözlemci olarak elinde bulundurduğu fotoğraf makinesinin deklanşörüne basmasıyla, kente içkin her şeye tanık olması olarak tarif edilebilir. Ancak Ara Güler'in foto-muhabir ve fotoğrafçı arasında ortaya koyduğu fark ile kenti gözlemleyen, vizörden bakan kişi olarak bakış açısı önem kazanmaktadır. Teknik açıdan fotoğraf makinesinden ziyade, fotoğraf makinesine sahip olanın nereden baktığı, Ara Güler'in görüşünün temelinde yatmaktadır. Dolayısıyla, fotoğrafçının durduğu ve baktığı yer, bilgisi, kültürel donanımı bir bütünlük içerisinde algılanmalıdır.

Ara Güler'in fotoğrafladığı İstanbul, 1950–1995 yılları arasında yaşanan değişimi temsil etmektedir. Bu temsil etme biçiminin, Güler'in İstanbul'a bakışıyla

oluştugu, yaşanan değişimle beraber O'nun bakışı arasında da bir paralellik gözlemlenebilmektedir. Eski bir İstanbullu olan Ara Güler'in kentle kurduğu ilişki fotoğraflarına yansımaktadır. İstanbul fotoğraflarıyla bilinen Güler'in fotoğraflarında genel olarak eski-yeni karşıtlığı hâkimdir. Yitip kaybolmakta olan geçmiş, evler, sokaklar, mekânlar, çoğu zaman insan öğesiyle dikkatleri çekmekte, insanın bulunmadığı fotoğraflarda da insana dair bir iz mutlaka yer almaktadır. Belgesel fotoğrafın insan öğesine yer verışı ve mesaj kaygısı gibi özellikleri düşünüldüğünde, Ara Güler'in foto-muhabir olarak belgesel fotoğrafçılığın temsilcilerinden biri olduğu görölmektedir.

Ara Güler, sosyal bir gözlemci gibi, doğru anı fotoğraf makinesine kaydetmek üzere hazırda beklemektedir. Doğru anlar, foto röportajın bütünlüğü içerisinde anlama katkı sağlayan önemli bir unsur fakat aynı zamanda da foto-röportajı oluşturan tek bir kare olarak düşünölmelidir. Bu bağlamda Henry Cartier Bresson'un "an fotoğrafı"nın babası olarak kabul edilmesi ile ilgili olarak Güler'in sözleri dikkate değerdir:

O'nun gibi benim fotoğraflarım da an fotoğraflarıdır. Ben bir fotoğrafın ortaya çıkması için saatlerce beklemişimdir. O da bekler. Doğru an'ı yakaladığında da deklanşöre basar. Belgesel fotoğraf, budur zaten. Foto muhabiri, tarihi kamerasıyla yazan adamdır¹⁹.

Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarında dikkati çeken bir husus da, ışığı yalnızca mekânı aydınlatan bir öğe değil, fotoğrafa anlam katan güç olarak kullanmasıdır. Örneğın, binaların, betonun soğukluğuna karşı sokak lambalarının ışığını koyarak, doğal olana müdahale etmemesi dikkat çekmektedir. Bir kentin gündelik hayat içerisinde farklı zamanlarda nasıl görüldüğü Güler'in fotoğraflarında

¹⁹ Şeyda Sever'in Ara Güler ile yaptığı söyleşiden alıntılanmıştır.

öne çıkan bir özelliktir. İstanbul, birçok rengiyle fotoğraflarda, farklı hisler uyandıran, çoğu zaman hüznü, bazen de mutlu anları içeren birçok unsurla bir arada temsil edilmektedir. Ancak önemli bir gösterge, Güler'in fotoğraflarında “günlük yaşamın hayat mücadelesi ile var olduğu”dur. Anonimlik, kaybolmuşluk, yalnızlık, yoksulluk kavramları, fotoğraflarda işlenen temalar olarak dikkati çekmekte, mekân ve özne farklılaşmasında da dönemin izleri tespit edilebilmektedir. Ayrıca, yakın plan insan portreleri dışında, yüzleri belli olmayan insanlar ya da arkadan çekimin sıklıkla bulunduğu anların fotoğrafları, öznelere anonim bir temsil biçimiyle dikkat çekmektedir.

Genel olarak fotoğraflarda kent-kır, yoksul-zengin ve eski-yeni ikilikleri öne çıkmaktadır. Bu noktada da hâkim tema, yoksulluktur. Kent-kır ikiliği, 1950 sonrası yaşanan ve sonrasında da ivme kazanan İstanbul'daki göç hareketine dayandırılabilir. Göç edenlerin gündelik yaşantısını gözlemleyen Ara Güler, genel olarak zor koşullarda çalışan, kentte yaşam mücadelesi veren insanları fotoğraflamıştır. Ancak yoksul, alt gelir seviyesindeki insanların dışında, kentte yaşayan üst gelir seviyesindeki insanlar birkaç örnek dışında temsil edilmemektedir. Dolayısıyla kent-kır ikiliğinin, kırdan kente göç etmiş ve yoksul-zengin ikiliğinin alt gelir grubuna ait insanların temsil edilmesiyle kurulduğu ileri sürülebilir.

Ara Güler'in fotoğraflarında, çoğunlukla zıtlıkların oluşturduğu öğelerle metonomik anlamlar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel olanın yeni ve modern olanla içiçeliği ya da işçinin mekânda varlığının iş makinesinin fotoğraftaki devasa büyüklüğü ile tezatlığı bu metonomiye örnek oluşturmaktadır. Geçmişte var olan, gündelik hayatın önemli parçalarının günümüzde artık olmayışı, fotoğrafın

büyüsüne önemli bir katkıdır. Öyle ki, Ara Güler’in fotoğraflarında bazen bir salepçi, yoğurtçu ya da şerbetçi geçmişte belleklerde kalmış anıları hatırlatmak üzere karşımıza çıkmaktadır. Gündelik hayatın ritmi içerisinde yaşananlar, geçmişin izleri olarak Ara Güler’in fotoğraf makinesine kaydolmuş, o döneme tanıklık eden belge haline dönüşmüşlerdir.

Gündelik hayatın ne içerdiği önemlidir. Gündelik hayat, ekonomik, sosyal, kültürel olanı içerdiği gibi psikolojik olanı da barındırmaktadır. Bu bağlamda, gündelik hayatın Henri Lefèbvre’in sözleriyle tanımına baktığımızda gündelik hayat daha anlaşılır gözükmetedir. Lefèbvre’e göre gündelik hayat “beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir” (Lefèbvre, 1998: 28). Bu tanım doğrultusunda da gündelik hayatın içerdikleri, bir kentin gözlemcisi olarak Ara Güler’in kadrajına girmiştir. Ara Güler’in fotoğraflarındaki İstanbul gündelik hayatın ritmi, birey açısından umutsuzluk ve çaresizlik, aynı zamanda kaçış, sığınma gibi kavramları da öne çıkarmaktadır.

Fotoğrafa yüklenen anlamlar, belleklerde var olan ya da var kılınan ile gerçekleşmektedir. Susan Sontag’ın, Vietnam Savaşı ve karşı bir örnek olarak ‘hiç sahip olamadığımız’ Gulag Takım Adaları fotoğraflarından bahsetmesi önemlidir. Sontag, “görüntülerin insanı mıhlayıverdiğine, insanı uyuşturduğuna ve fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olayın, o olayın fotoğraflarının hiç görülmemesi durumundan daha gerçek hale geldiğine” vurguda bulunmaktadır (Sontag, 1999: 37). Sontag’ın benzetmesinin, fotoğraf-temsili ilişkisinde fotoğrafın “gerçeklik” ile olan bağına işaret olarak düşünüldüğünde, Ara Güler’in İstanbul fotoğraflarına bakan kişi açısından belleklerde yarattığı etki, anlam kazanmaktadır.

Fotoğraf ve temsil konusunun ele alındığı bu çalışmada Ara Güler'in fotoğraflarında İstanbul'un hangi bakış açısından görüldüğü, hangi insanların yer aldığı, hangi karşıtlıkların kurulduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu noktada Ara Güler, eski bir İstanbullu olarak ve İstanbul ile kurduğu ilişki anlamında kentin değişimine tepkili, öfkeli. Bu bakışı, fotoğraflarında da gözlemlenebilmekte, değişmekte olan kentte genel olarak eskinin izlerini arayışı fark edilmektedir. Kentte hâkim olan değil, hâkim olunanı ve karşıtlıkları ortaya çıkarmaktadır. Örneğin son dönem fotoğraflarında modern binalar, lüks evler ya da siteler yerine eski ahşap evleri, sokakları, tarihi konakları, tercih etmektedir. Bir yandan da ikilik olarak eski-yeni, tarihe ait olan ve sonradan eklenen estetik-çirkin olan arasındaki karşıtlıklara yer vermesiyle, fotoğraflarında kentteki değişimi göstermektedir.

Başka bir ikilik ise, hayat ve ölüm ikiliğidir. Bu doğrultuda Ara Güler'in tercih ettiği mekânlarda karşısına çıkan bu anlara tanıklığının, tesadüf olmadığı ileri sürülebilir. Güler, İstanbul'un geçmişten bu yana kentin tarihini oluşturan Haliç ve çevresini özellikle fotoğraflamıştır. Haliç'in çevresinde yer alan Balat, Fener, Eminönü, Beyoğlu gibi semtler, Güler'in fotoğraflarında sıklıkla karşımıza çıkan semtler arasındadır. Kentte yaşanan değişim, özellikle tarihi açıdan öne çıkan mekânların, farklı öğelerin biraradalığı ile gösterilmektedir.

Aynı zamanda kentin değişmekte olan tarafı, kentte yaşayan insanlar üzerinden anlatılmaktadır. Dönemin ekonomik, sosyal koşulları Ara Güler'in seçtiği mekânlarda, insan portrelerinde belirginleşmektedir. Ayrıca mevcut politikaların, uygulamaların sonuçlarına fotoğraflarda rastlamak mümkündür.

Dolayısıyla görsel bir imge olarak fotoğrafın, bir dönemin koşullarını betimlemesi açısından değerlendirildiğinde, Güler'in fotoğraflarının geçmişin tanıklığını yaptığı açıktır. Bu bağlamda, fotoğraflarda 'mazide kalmış ve bir daha asla öyle olamayacak' İstanbul kent imgesinin oluşumunda Ara Güler'in katkısı büyüktür. İstanbul, incelenen fotoğraflar sonucunda Ara Güler'in kente bakış açısıyla oluşan bir temsil biçimiyle karşımıza çıkmaktadır.

IV. EKLER

EK 1: ARA GÜLER'LE GÖRÜŞME²⁰

İstanbul fotoğraflarınıza baktığımızda geçmişle bugün arasındaki büyük fark göze çarpıyor, eski- yeni ikiliği kavramı dikkat çekiyor? Size göre nasıl bir değişim yaşandı?

Ya hiçbir yer kalmadı ki, anladın mı? Bir sürü yeri değiştirdiler. Başka şey oldu. Mesela şu köprüyü bulabilir misin? Bunun yerine başka bir şey geldi. Bu köprü, yaşayan bir köprüydü. Dükkânları vardı. Şimdi de gene var ama kimse yok. Bu yaşayan bir köprüydü. İki üç seneden beri tradisyonu olan, geçmiş olan bir şeydi. Mesela bak o vapurlar adalara kalkardı. Şimdi git sadece köprüdür, kardeşim. Sadece buradan karşıya geçmek için, o yaşayan bir köprü değildir artık. Gözüm yaşamıyor orada. Yalnızca bir köprü var orada, artık.

İstanbul'un değişimine rağmen hala çekmeye devam ediyorsunuz değil mi?

Ben çekmeye çekiyorum ama mesela böyle bir resim nerde çekeceksin. Böyle bir mavna gelmez. Bu mavnalar yok. Bunlar Karadeniz tekneleridir, şimdi buralara motorlu tekneler çıkma yapıyorlar. Bu motorlu tekneler mazotla çalışıyor. Vapurların şekli değişiyor kardeşim. Böyle değildi ki, sen Şirketi Hayriye vapurlarının eski resimlerine bak bugünkü vapurların resimlerine bak. Arada dağlar var. Bu vapurlara binilmez bile.

²⁰ Ara Güler ile görüşme 9 Mayıs 2008 tarihinde Beyoğlu İstiklal caddesinde bulunan Ara Cafe'de yapılmıştır.

Ama insanlar da farklılaştı...

Hiçbir şeyin zevkini almayan bir halkız. Var tabi Türkiye’de her şeyi anlayan, çok enternasyonal adam vardır ama bu 70 milyonun içinde 1 milyondur.

İstanbul 2010 yılında kültür başkenti olacak. Sizin fotoğraflamaya başladığınız dönemde 1 milyon olan nüfus şimdi 12 milyon? Farklılığı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Kim takacak. O farklılık gittikçe cehilleşmiş bir farklılık olacak. O eski 1 milyon adamın hepsi aşağı yukarı, 4 lisans konuşuyordu. İstanbul’dan bahsediyorum. Şimdi kim konuşuyor? Git sor Salvador Dali de, tanımaz ulan burada, kim diye sor. Sen bugünkü üniversiteden mezun olanların bir şey olduğunu mu zannediyorsun? Tüm alınan diplomaları yırtmak lazım bana sorarsan.

İstanbul’da değişen çok yer oldu. Sizin gözlemlerinize göre nasıl farklılıklar var?

Mesela insanların evlerinin önünde mezarlar vardı. Mahalleler arasında giderken yaşam başka türlüydü. Evleri yıkmışlar, betondan ucuz evler yapmışlar. Tahta evler yok. Zaten İstanbul’un eski evi yok. Çünkü İstanbul 2000 defa yanmıştır. Bir yazıyordu mesela Fatih’ten başlar tayyura kadar gider. İtfaiye söndüremiyor, yanına bile gidemiyorsun. Tulumbarlarla söndürmeye çalışıyorlar. Kaç defa yanmıştır. En eski tahta ev 1830’lara gelir. Başka hiçbir şey yok. Bir iki yerde yangın olmamıştır, sepetçilerde, haliçte bir yer var oraya yangın gitmemiştir. Çünkü etraf mezarlık olduğu için orası yanmamıştır. Tesadüfen kalan yerler var.

Eminönü özellikle değil mi?

Kaç kere yıkıldı orası. Ceneviz mahallesini olduğu gibi Menderes yok etti, gitti. En güzel lokantaydı Yeni caminin avlusu var ya, deniz yeni caminin ayakların yıkandığı yere kadar geliyordu. Resim var, Fransızların çektiği resim var. Doldurdular, doldurdular. Fransızların Şirketi Hayriye şirketinin binaları vardı, koskocaman caddenin üstünde. Ne oldu onlar, yok. 1958'de yıkıldı oralar. Tophanede askeri kışla vardı, askerler talim yapıyordu. Şimdi orası Modern Sanat Müzesi oldu. Atatürk kültür merkezinin ilerisinde güzel güzel apartmanların olduğu yerler, gümüş suyuna doğru giderken orası olduğu gibi yoktu. O zamandan Alman konsolosluğu var, bina olarak görüyorsunuz. O zamandan var. Güzel apartmanlar var ya orası Müslüman mezarlığıydı. Divan otelinden harbiye orduvine kadar da ermeni mezarlığı vardı. Mezarlık dolu ulan.

Üzerlerine ev yaptılar...

Elbette. Hatırlıyorum orada yapılan evlere peri gelirdi, uykumuz kaçar, yatamazdık, ölümler var diye. Evleri kiralamazlardı, perili diye. Şimdi alıştılar, lüks apartmanlar oldu onlar. Radyo evi falan yoktu, oranın hemen ilerisinde sipahi ocağı vardı. Sipahi ocağında benim atım dururdu, ata binerdim ben orda.

İstanbul'da en sevdiğiniz, huzurlu olduğunuz yer hala Beyoğlu mu?

Tabii. En fazla Beyoğlu'dur. Pera yaşıyor, yaşıyor da Pera değil burası. Ama Pera ismiyle yaşıyor.

Mesleğe gazeteci olarak, foto muhabir olarak başladınız. İstanbul'u fotoğrafladınız. Doğma büyüme İstanbullusunuz ve İstanbul'u fotoğraflayarak değişime tanık oldunuz.

Ben evvela adam oldum, ben ondan sonra foto muhabir oldum. Foto muhabirliği benim mesleğim. Ben İstanbul'u yaşayan İstanbullu büyük bir ailenin çocuğuyum. Her şey değişir, değişmiştir. Zaten değişecek de, biz istesek de istemesek de değişecek. Nüfus çoğalıyor kardeşim.

Göç edenlerle artan nüfusun haricinde mevcut politikaların etkisi de var. Bunun hakkında ne düşünüyorsunuz?

Menderes döneminde, kocaman bir Ceneviz şehri gitti. Ben onlarla her gün sabahtan gecelere kadar beraberdim. Havayolu meydanı açtılar. Deniz surlara gelirdi, yoktu o yol. Bir sürü yılan gibi küçük yoldan giderdin, surların içinde. Surlardan sonra hemen deniz gelirdi, denizin dalgası surlara vururdu. 1958'de Menderes açtı o yolu. Daha sonra bir sürüsü de açıldı. Yıkım katliamına İstanbul bir 1958 Menderes zamanında maruz kaldı, bir de Bedrettin Dalan'ın belediyeçilik dönemindeki yıkımlarla. Ama bunlar mecburdu. Kimse yerinden oynayamayacaktı, arabalar gitmeyecekti. Öyle acayip bir şehirde yaşıyorsun ki bir kazıyorsun altından sandal bile çıkıyor kardeşim. Kocaman bir liman bulundu, Yenikapı'da.

Sizin fotoğraflarınızın önemli yıllara, uzun bir döneme tanıklığı söz konusu. Bu tanıklık size göre ne anlama gelmektedir?

Ben olmasaydım zaten. Türkiye zaten bir şeyin farkında değil ki. Fotoğraf nedir ki fotoğraf, fotoğraftan Anadolu halkı ne anlıyor. Dedesinin fotoğrafını bile koymaz. Türkiye halkı için fotoğraf bir lüktür.

Henri Cartier Bresson'un belgesel fotoğrafa bakışıyla sizinki arasında benzerlik göze çarpıyor. Aynı zamanda Paris ile kurduğu ilişki, sizin İstanbul'la kurduğunuz için ilişkiyle benzerlikler taşıyor. Siz ne düşünüyorsunuz?

Henri Cartier Bresson, dünya fotoğrafçısı, benimkisi İstanbul fotoğrafçılığı. Bana benzeyen daha fazla Eugène Atget'tir. Atget'in kökeni Orta Avrupa'dır, Fransa'da yaşamış, uzun süre kalmıştır. Yalnız ağaçları çektiği çok fotoğrafı vardır. Ama o dönemde teknik zorluklar var mesela çabuk yürüyen adam çıkmıyor. Filmler o zaman 5 asalı. 5 asalı filmlerle ancak çok güneşli yerlerde çekebilirsin. Her şeyi çekmek mümkün değil. Atget daha fazla vitrinleri, sokakları, eski tahta dükkânları bilmem nereleri, çalgıcıları çekmiştir. Yaşamı da çekmek ister ancak hareketli olduğu için bulanık çıkıyor. Anladın mı? Daha başka fotoğrafçılar da var tabii ama biz bunların en meşhurlarını söylüyoruz.

Arşivinizin çok geniş olduğunu biliyoruz. Sayısal olarak ne kadar arşiviniz var?

800 bin dia var. Ben kaç tanesini bastıracağım. Bütün dünyayı gezmişim bütün dünyada resim çekmişim. İstanbul ile ilgili en azından, 100 bin fotoğraf vardır. 100 bin fotoğraflık bir kitap gördün mü sen?

İstanbul fotoğraflarınızdan hangisi sizin için daha değerli?

Fotoğrafı ikiye ayır. Bir sanat fotoğrafı diye imza attıklarım var, bir de dokümantasyon fotoröportaj fotoğrafları var. Her çekilen fotoğraf, fotoğraf değildir. Ama gene de fotoğraf sanat değildir.

İstanbul fotoğraflarınızın yer aldığı iki kitabınız bulunuyor. Fotoğrafların seçiminden, kitapta yerleşmesine kadar hepsi size ait değil mi?

Tabii ki, fotoğrafı ben çektiğime göre, seçimi, kitapta nerde yer alacağına da ben karar veriyorum.

Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye nasıl bakıyorsunuz?

Fotoğraf, gerçeğin kendisinin kayıdır. Onun için sanat değildir. Gerçek sanat olmaz, gerçek olur. Sanat imajinasyondan ve insan beyninin mahsulünden doğar. Olmayan şeyden sanat yapılabilir. Mesela her gece bir Hamlet ölüyorsa dünyanın 5000 yerinde, hangisi Hamlet'tir? Değil mi? Sinema sanattır mesela, fotoğraf sanat değildir. Fotoğraf, gerçeğin içinden çıkarılan, dondurulan bir parçadır. Onun için hakikate yakındır, hakikatin kendisidir hatta.

Ama fotoğrafçının bakışının durduğu, baktığı yer de etkili değil mi?

Tabii fotoğrafçının kültürüne göre değişiyor. Mesela benim baktığım yer başka oluyor onun baktığı yer başka oluyor. Anı değişiyor. Anlıyor mu bakalım. Kompozisyon ne kadar biliyor, eğitimi nedir?

Fotoğrafı arada kalmış sanat olarak tarif ediyorsunuz. Bununla tam olarak neyi kastediyorsunuz?

Fransa, İngiltere, Amerika gibi olmak ister. Şimdi de Arap gibi olmak ister. Kendisi olmayı istememiştir. Evvela yaşam sistemini kuracaksın, sonra sanatlar gelir, anladın mı? Sanatlar ortaya çıkar. Evvela bir şey olacaksın, doğacaksın ki adam olasın. Doğmadan adam değilsin, yoksun ceninsin, bir şey değilsin. Onun gibi.

Türkiye için bu tanıımı söylüyorsunuz değil mi?

Evet, tabii ama Türkiye’de büsbütün boş değiliz. Gene 1- 2 milyon adam vardır bu işlerden çok iyi anlayan. Hatta Avrupa’dan daha iyi anlayan adamlarımız var bizim ya. Ama 75 milyon nüfusta ne kadar?

Susan Sontag fotoğraf makinesi ile tabancayı benzetiyor. Siz nasıl bakıyorsunuz?

Evet, tabii ben de diyorum. Kovboyun tabanca çekmesine benzer, fotoğraf çekmek. Baam.. Çabucak bulacaksın, ha oraya hayatın içindeki o anı. Anladın mı?

Zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

EK 2:



Ressam Dicgo Rodriguez de Silva Velasquez'in *Las Meninas* isimli tablosu- 1656

V. KAYNAKÇA

ACAR, İ. H. (1994), “Ulaşım”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 7, İstanbul: İletişim Yayınları

AKIN, N. (1994), “Beyoğlu”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları

AKŞİT, B. (1998), “İçgöçlerin nesnel ve öznel toplumsal tarihi üzerine gözlemler: Köy tarafından bir bakış, Türkiye’de içgöç kitabının içinde, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

ALPTÜRK, O. (2007), “Baudrillard ve Fotoğraf”, Fotoğraf Neyi Anlatır içinde (Der: C. Aydemir), İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı

ANTAKYALI, A. (2005), “Ara Güler ile Röportaj”, [www. fotomuhabiri.com](http://www.fotomuhabiri.com)

APAD, B. (1988), Yok Edilen İstanbul, İstanbul: Ufuk Matbaası

AVCI, Z. (1994), “Ara Güler”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları

ASSMANN, J. (2001), Kültürel Bellek, (Çev: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BAJAC, Q. (2004), Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: YKY

BAL, H. (1999), Kent Sosyolojisi, Ankara: Turhan Kitabevi

BARASH, J. (2007), “Belleğin Kaynakları”, (Çev: Şeyda Öztürk), Cogito Dergisi, sayı 50, sayfa 11- 22, İstanbul: YKY

BARTHES, R. (1979) , Göstergebilim İlkeleri, (Çev: B. Vardar, M. Rifat), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

BARTHES, R. (2000), Camera Lucida, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

BARTHES, R.(2003), Çağdaş Söylenler, (Çev: Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yayınları

BAŞARIR, M. (1995), “Fotoğraf Yalan Konuşmaz”, Aktüel dergisi

BATUR, E. (2002), “Ara Güler’in Sırrı”, Yeryüzünde Yedi iz içinde, İstanbul: YKY

BAUDRİLLARD, J. (1999), İmkânsız Takas, (Çev: Ayşegül Sönmezay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BENJAMİN, W. (1992), “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, (Çev: Tevfik Turan), Sanat Dünyamız dergisi 47. sayı, İstanbul: YKY

BENJAMİN, W. (1993), Pasajlar, (Çev: A.Cemal), İstanbul: YKY

BENJAMİN, W. (2002), Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, (Çev: Ali Cengizkan), İstanbul: YGS Yayınları

BERGER, J. (1999), Görme Biçimleri, (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları

BERGER, J. (2003), O Ana Adanmış, (Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları

BOURDİEU, P. (1996), Photography A Middle- brow Art, (Translated: S. Whiteside), Stanford University Press

BOYSAN, A. (1995), Leke Bırakan Gölgeleler, İstanbul: Bilgi Yayınevi

BOYSAN, A. (2007), Ne Hoş Zamanlardı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

BRESSON, H.C. (2006), Karar Anı (Haz: İ. Maga), İstanbul: YGS Yayınları

BURGIN, V. (2004), “Looking at Photographs”, The Photography Reader içinde, London: Routledge Press

BURKE, P. (2003), Tarihın Görgü Tanıkları, (Çev: Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi

COWARD, R. & ELLIS, J. (1985), Dil ve Maddecilik, (Çev: Esen Tarım), İstanbul: İletişim Yayınları

CRARY, J. (2004), Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, (Çev: Elif Daldeniz), İstanbul: Metis yayınları

ÇAĞLA, C. (2007), “Bellek Üstüne Düşünmek”, Cogito dergisi, sayı 50, sayfa 217-232, YKY: İstanbul

ÇAVAŞ, R. (1994), “Eğlence Hayatı”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları

ÇUPI, İ. (1995), Hey Gidi İstanbul, İstanbul: Çınar Yayınları

DOĞAN, T. (2007), “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi üzerine bir deneme”, sayfa 101- 112, Cogito dergisi 52. sayı, İstanbul: YKY

DORA, S. (2003), Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji, İstanbul, Babil Yayınları

DURSUN K., T. (2003), “Ara Güler’i Torunuma Verdim” başlıklı yazısı, Fotoğraf/ Söz Kavuşması içinde, (Der: Seyit Ali Ak), İstanbul: Bileşim Yayınevi

DURU, O. (2003), “İstanbul İnsanları”, 25 Fotoğraf 25 Yorum içinde, İstanbul dergisi, sayı 44, İstanbul: YKY

EAGLETON, T. (1998), “Marksist Haham”, Estetiğin İdeolojisi, (Çev: N. Nur Domaniç), İstanbul: Özne Yayınları

ERTÜRK, H. (1995), Kent Ekonomisi, Bursa: Ekin Kitapevi Yayınları

FİSKE, J. (1996), İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev: S. İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

FOUCAULT, M. (2001), Kelimeler ve Şeyler, (Çev: M. A. Kılıçbay), İstanbul: İmge Kitapevi

FREUND, G. (2007), Fotoğraf ve Toplum, (Çev: Şule Demirkol), İstanbul: Sel Yayıncılık

GÜNGÖR, N. (1993), Arabesk: Sosyokültürel açıdan arabesk müzik, Ankara: Bilgi Yayınları

GÜLER, A. (1980), Fotoğraflar: Bir kaçış gibi gerçeğin içinde olmak, İstanbul: Karacan Yayınları

_____ (1989), Ara Güler'in Sinemacıları, İstanbul: Hil Yayıncılık

_____ (1993), "Kumkapı Balıkçıları 1950", İstanbul dergisi, s. 7, İst: YKY

_____ (1995), Yitirilmiş Renkler, İstanbul: Globus Dünya Basımevi

_____ (1995), Yüzlerinde Yeryüzü, İstanbul: Ana Yayıncılık

_____ (2001), Eski İstanbul Anıları, İstanbul: Globus Dünya Basımevi

_____ (2005), Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun, İstanbul: İnkılâp Kitapevi

GÜLER, A- MAGA, İ. (2005), İnsansız Anı Olmaz, İstanbul: YGS Yayınları

GÜLERSOY, Ç. (1994), "Beyoğlu'nda Toplumsal Değişme", Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları

GÜMRÜKÇÜ, C. O. (Tarihsiz), "Belgesel Fotoğraf", www.belgeselfotograf.com

HACISALİHOĞLU, Y. (2000), Küreselleşme Mekânsal Etkileri ve İstanbul, İstanbul: Akademik Düzey Yayınları

HALBWACHS, M. (2007), "Kolektif Bellek ve Zaman", (Çev: Şule Demirkol), sayfa 55–75, Cogito 50. sayı, İstanbul: YKY

- HALL, S. (1997), “Work of Representation”, Representation: Cultural Representations and Signifying Practices içinde, London: Sage/Open University
- HALL, S. (2005), “Kültür, Medya ve ‘İdeolojik Etki’ ”, (Der, Çev: M. Küçük), Medya, İktidar, İdeoloji içinde, Bilim Sanat Yayınları: Ankara
- HIZLAN, D. (1994), “Cumhuriyet Dönemi Edebiyatında İstanbul”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları
- HİÇYILMAZ, T. (2007), Ara Güler ile Röportaj, 14. 01. 2007 tarihli Vatan gazetesi
- HODGE R. KRESS G. (2001), “Sosyal Semiyotiğin Kurucuları”, (Çev: Ayşe İnal), Yıllık Dergisi, Ankara: Ank. Üni. Basımevi
- İÇDUYGU, A., ÜNALAN T. (1998), “Türkiye’de İçgöç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri, Türkiye’de İçgöç içinde, sayfa 38-56, Tarih Vakfı Yayınları
- İŞİK, O. (1985), “1980 sonrası Türkiye’de kent ve kentleşme”, Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi, 13. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları
- İNAL, A. (1996), Haberi Okumak, İstanbul: Temuçin Yayınları
- İNAL, A., (2003), “Roland Barthes: Bir Avant- Garde Yazarı”, İletişim Araştırmaları Dergisi, . 1(1), bahar, Ankara
- KAPTAN, Ö. (1988), Beyoğlu, İstanbul: Aybay Yayınları
- KEJANLIOĞLU, B. (2005), Frankfurt Okulu’nun eleştirel bir uğrağı: iletişim ve medya, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- KELEŞ, R. (1978), Türkiye’de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, İstanbul: Gerçek Yayınevi
- KELEŞ, R. (1998), Kentbilim Terimleri Sözlüğü, Ankara: İmge Yayınevi
- KELEŞ, R. (2004), Kentleşme Politikası, Ankara: İmge Yayınevi
- KIRAY, M. B. (2007), Kentleşme Yazıları, İstanbul: Bağlam Yayınları

KISAKÜREK, N. F. (2005), İstanbulla Hasret, Der: M. Kısakürek, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları

KOÇAK, O. (1995), İmgenin Halleri, İstanbul: Metis Yayınları

KRAUSS, R. E. (2007), “Fotoğrafı Yeniden keşfetmek”, Fotoğraf Neyi Anlatır içinde, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı

KUBAN, D. (1985), “Eminönü”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları

KUBAN, D. (1994b), “Menderes ve İstanbul”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları

KURT, H. (2003), Türkiye’de Kent-Köy Çelişkisi, Ankara: Siyasal Kitabevi

KUTLAR, O. (2001), “Ara Güler ve İstanbul”, Eski İstanbul Anıları içinde, İstanbul: Global Dünya Basımevi

LEFEBVRE, H. (1998), Modern Dünya’da Gündelik Hayat, (Çev: Işın Gürbüz), İstanbul: Metis Yayınları

LYNCH, K. (1996), “The Image of City”, sayfa: 153–161, Cogito dergisi 18. sayı, (Çev: İlknur Özdemir), İstanbul: YKY

MAGA, İ. (1998), Ara Güler’e Saygı, İstanbul: YGS Yayınları

MUTLU, E. (1998) , İletişim Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

NESİN, A. (2005), İstanbul’un Halleri, İstanbul: Nesin Yayınevi

OKTAY, A. (2002), Metropol ve İmgelem, İstanbul: Kültür Yayınları

ORAL, M. (1996), “Ara Güler”, Fotoğraf Dergisi, sayfa 4

ORAL, M. (2007), “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, Fotoğraf Neyi Anlatır içinde, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı

- ÖĞRETMEN, İ. (1984), “Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
- ÖZBAY, F. (1999), “İstanbul’da Göç ve İl İçi Nüfus Hareketleri”, 75 Yılda Köylerden Şehirlere içinde, sayfa 277–295, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- ÖZBEK, M. (2000), “Walter Benjamin’i Okumak II”, SBF dergisi 55, s. 104–129
- ÖZDEMİR, B. (Tarihsiz), “Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi”, www.belgeselfotograf.com
- ÖZEL, Z. (2007), “Fotoğraf Akımları içinde Gerçekliğin Sunumu”, www.golgefanzin.com
- ÖZGÜÇ, N. (1994), “Eminönü Merkezi İş Alanı”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları
- ÖZOĞUZ, K. (1985), “1980 sonrasında Türkiye Nüfusu”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 14. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları
- PAMUK, O. (2004), İstanbul, İstanbul: YKY
- PEKER, M. (1999), “Türkiye’de İçgöçün Değişen Yapısı”, 75 Yılda Köylerden Şehirlere içinde, sayfa 295–305, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- PERA MÜZESİ (2006), Henri Cartier Bresson: Fotoğrafçı, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları
- PRICE, M. (2004), Fotoğraf Çerçeveledi Gizem, (Çev. Ayşenaz & Kubilay Koş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- RİFAT, S. (1993), “Bitmeyen Röportaj”, İstanbul dergisi, sayı 5, İstanbul: YKY
- RİFAT, S. (2002), Akla Kara Arası Fotoğraf Yazıları, İstanbul: YKY
- RİFAT, S. (2005), “Ara Ne Arıyor” başlıklı paneldeki konuşması, ATAUM, A.Ü. Cebeci Yerleşkesi
- RİFAT, M. (1990), Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları, İstanbul: Düzlem Yayınları

- RİFAT, M. (2005), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İst.: YKY
- SANCAR, M. S. (2007), Geçmişle Hesaplaşma, İstanbul: İletişim Yayınları
- SAUSSURE, F. (1998), Genel Dilbilim Dersleri, (Çev: B. Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları
- SHİNER, L. (2004), Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- SONTAG, S. (1999), Fotoğraf Üzerine, (Çev: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
- SÖNMEZ, M. (1996), İstanbul'un İki Yüzü: 1980'den 2000'e Değişim, İstanbul: Arkadaş Yayınları
- SU, S. (2007), "Fotoğraf ve Sanat", sayfa 223–234, Cogito dergisi 52. sayı, İstanbul: YKY
- ŞENYAPILI, T. (1998), "Cumhuriyet'in 75. yılı, Gecekondunun 50. yılı", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık içinde, sayfa 301–317, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- SEVER, Ş. (1998), "Dünya'da ve Türkiye'de Belgesel ve Haber Fotoğrafının Temelleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara
- TAGG, J. (1993), The Burden of Representation, University of Minnesota Press
- TAMER, Ü. (2005), "Singer dikiş makinesiyle bile fotoğraf çekebilir" başlıklı yazısı, Radikal gazetesi
- TEKELİ, İ. (1998), "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık içinde, sayfa 1- 25, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- TEKELİ İ. GÜLÖKSÜZ Y. (1985), "Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 5. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları
- TOKSÖZ, F. (1996), "Göç, İstanbul ve Sürekli Kaos mu?", İstanbul dergisi, sayı 17, İstanbul: YKY

TOPRAK, Z. (1993), “Altı- Yedi Eylül Olayları”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları

TÜMERTEKİN, E. (2006), İstanbul, İnsan ve Mekân, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

TÜRKDOĞAN, O. (2006), Türkiye’de Köy Sosyolojisi, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık

TÜRKİYE İSTATİSTİK KURUMU web sayfası, www.tuik.gov.tr

TÜRKOĞLU, N. (2000), Göri-Yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü, İstanbul: Der yayınları

TÜTENGİL, C. O. (1979), 100 Soruda Kırsal Türkiye’nin Yapısı ve Sorunları, İstanbul: Gerçek yayınevi

ÜSDİKEN, B. (1994), “İstiklal Caddesi”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde, Cilt 4, İstanbul: İletişim Yayınları

WILLIAMS, R. (2006), Anahtar Sözcükler, (Çev: Savaş Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları

WILSON, E. (1992), “Görünmez Flâneur”, sayfa 54–65, Birikim dergisi, sayı 43

VI. ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı, fotoğraf ve temsil ilişkisine bakarak, dönemsel olarak İstanbul kentinin değişimine tanıklık etmiş, belgesel fotoğrafçısı Ara Güler'in fotoğraflarının incelenmesidir. Fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana, fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişki tartışılmaktadır. Bu bağlamda temsil kavramı, bu kavramın yaklaşımları ile fotoğraf ve temsil, toplumsal bellek ve kent ilişkisi üzerinden kuramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Ara Güler'in Türkiye ve dünya fotoğraf tarihine katkısının büyük ve İstanbul'a tanıklığının önemli olduğu ön kabulüyle, fotoğrafları üzerinden bir tartışma oluşturulmuştur. Güler'in İstanbul fotoğrafları, 1950–1995 arası dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde yaşanan içgöç olgusunun, nüfus artışının bir metropol kent olarak İstanbul'u gerek ekonomik gerekse toplumsal ve kültürel olarak, büyük ölçüde etkilediği gözlemlenmektedir.

Bu kapsamda, bir kentin dönüşümüne, gündelik hayatın değişimine görsel bir imge olarak fotoğraflar aracılığıyla bakılan bu çalışmada, Ara Güler'in fotoğrafa ve İstanbul'a bakışıyla bir döneme fotoğraflarıyla tanıklık ettiği ve belleklerde İstanbul imgesinin oluşmasında önemli bir aktör olduğu sonucuna varılmıştır.

VII. ABSTRACT

The aim of this study is the evaluation of the work of the documentary photographer Ara Guler, who has witnessed the periodical transformation of the city of Istanbul. Ever since photography has existed, its relationship with reality has been debated. In this context, an attempt has been made for the creation of a framework on the concept of representation and its approaches, the relationship between photography and representation, as well as the relationship between social memory and the city.

In line with the significance of Ara Guler's contribution to photography in the world and Turkey, along with his great experience in witnessing the transformation of the city of Istanbul, a debate has emerged around his photographs. Guler's photographs of Istanbul cover the period between 1950–1995. It is observed that internal migration and the rise in population has greatly affected Istanbul as a metropolitan city in economic, social and cultural terms.

In this study, which evaluates the transformation of daily life in a city through the visual medium of photography, it can be said that Ara Guler, with his perspective on photography and Istanbul, has witnessed an era with his photography, and has played an important role in the creation of an image of Istanbul.