

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFTA,
FOTOĞRAFÇI VE YABANCILAŞMA**

Yüksek Lisans Tezi

SEVRA NİHAL YALÇIN

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFTA,
FOTOĞRAFÇI VE YABANCILAŞMA**

Yüksek Lisans Tezi

SEVRA NİHAL YALÇIN

Danışman: Prof. ERGÜN TURAN

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Sevra Nihal YALÇIN

Anasanat Dalı : Fotoğraf

Tezin Adı : Toplumsal Belgesel Fotoğrafta, Fotoğrafçı ve Yabancılaşma

Jüri Komisyonu tarafından 26/11/2019 tarihinde yapılan ~~Tez/Sergi/Proje/Esermetni~~ savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof. Ergün TURAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Çetin ERGAND	M.S.G.S.Ü Fotoğraf	
Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ümit ERUTKU	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Yedek Jüri Üyeleri		
Prof. Emre İKİZLER	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Doç. Tuna UYSAL	M.S.G.S.Ü Fotoğraf	

Adı geçen öğrencinin 26/11/2019 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 18/12/2019 tarih ve XXIX-10 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür



ÖZET

Bu çalışma, toplumsal belgesel fotoğraf ve yabancılaşma ilişkisi üzerine odaklanmış, çok yönlü bir kavram olan yabancılaşma olgusunun, bir özne olarak toplumsal belgesel fotoğrafçının kendisi, üretimleri ve üretim süreci üzerindeki etkilerini mercek altına almayı hedeflemiştir. Tezimiz, ‘Yabancılaşma’, ‘Belgesel Fotoğraf’ ve ‘Toplumsal Belgesel Fotoğrafçı’ olmak üzere üç ana başlıktan oluşmuştur. Birinci bölümü oluşturan yabancılaşma olgusu, öncelikle farklı kuramcılarının görüşleri üzerinden irdelenmiştir. Bireyin toplumsal yaşamdaki yeri, yabancılaşma ve kitle ilişkisi üzerinden ele alınmış, insanın doğaya yabancılaşması, emeğine ve dolayısıyla kendisine yabancılaşması bağlamında tartişılmıştır. İkinci bölümde, tezimizin ana konusu olan toplumsal belgesel fotoğrafçı ve yabancılaşma ilişkisini temellendirebilmek için, belgesel fotoğraf kavramı ele alınmışdır. Üçüncü bölümde ise, çağımızda oluşan görüntü bombardımanının neden olduğu ortam üzerinden, birey olarak fotoğrafçının durumu irdelenmiştir. Son olarak, günümüz koşullarında Türkiye ve Dünya Pazarı’nda belgesel fotoğrafçının konumu ele alınmış ve bazı belgesel fotoğraf örnekleri üzerinden tartişılmıştır. Yine aynı başlık altında sosyal, kamusal ve yaşamsal alanda karşılaşılan problemlerin, yabancılaşma olgusu üzerindeki etkileri mercek altına alınmış ve bu sürecin toplumsal belgesel fotoğrafçının anlatım dilini nasıl biçimlendirdiği, üretim süreci esnasında kendisi ve emeği ile olan ilişkisi üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, Belgesel Fotoğraf, Toplumsal Belgesel Fotoğrafçı, Fotoğrafçı, Belgesel, Birey, Emek, İnsan, Marx

SUMMARY

This study focuses on the relationship between social documentary photography and alienation and aims to examine the effects of the phenomenon of alienation, which is a versatile concept, on the social documentary photographer herself, her productions and the production process. Our thesis consists of three main topics such as ‘Alienation’, ‘Documentary Photography’ and ‘Social Documentary Photographer’. The phenomenon of alienation, which constitutes the first part, is primarily examined through the point of views of different theorists. Hence, the place of the individual in social life has been discussed in the context of alienation and populace relations, and the alienation of mankind from nature and its alienation from labour and therefore from herself has been discussed. In the second part, the concept of documentary photography is discussed in order to base the relationship between social documentary photographer and alienation which is the main subject of our thesis. In the third part, the situation of the photographer as an individual is examined through the environment caused by the image bombardment in our age. In conclusion, the role of documentary photographer in Turkey and in the World Market is approached under the present conditions and it is also discussed through some documentary photograph examples. Once again under the same topic, the effects of the problems encountered in social, public and living spaces, on the phenomenon of alienation are examined and how this process shapes the narrative language of the social documentary photographer is examined through the relationship between herself and her labour during the production process.

Keywords: Alienation, Documentary Photography, Social Documentary Photographer, Photographer, Documentary, Individual, Labor, Human, Marx.

ÖNSÖZ

Bu yazınsal çalışmanın oluşmasında öncelikli olarak lisans eğitimimi aldığım Fotoğraf Ana Sanat Dalı'nın katkısı büyüktür. Eğitimimiz boyunca çalıştığımız fotoğraflar üzerine bölüm hocalarımızın yaptığı eleştiriler ve yorumlar, belgesel fotoğrafı özümseyebilmenin yolunu oluşturmuştur. Bu araştırma, yabancılaşma olgusunun, bir özne olarak toplumsal belgesel fotoğrafçıyı ve anlatım biçimini nasıl belirlediği ve tanıklık kimliklerine olan etkilerini anlamaya odaklanarak oluşturulmuştur.

Tezin sonuçlanmasında her türlü katkısı için, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca fikirlerine danıştığım, pratik ve teorik anlamda bana yol gösteren değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Ergün Turan'a teşekkürü bir borç bilirim. Bölüm hocalarıma, tez kurulunda bulunan değerli hocam Dr. Öğr. Bülent Erutku'ya, Prof. Çetin Ergand'a da teşekkür ederim.

Tezin dilsel bütünlüğü ile ilgili eksiklerimi tamamlamam konusunda bana yardımcı olan Ece Gökmenoğlu'na, katkıları için Oğuzhan Güner ve Mecit Ünal'a, İngilizce çeviride destek veren Melis Gürsel'e, aileme ve tez yazımı süresince desteğini bir an esirgemeyen sevgili eşim Murat Yalçın'a teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Sevra Nihal Yalçın

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET.....	I
SUMMARY.....	II
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ŞEKİL LİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. YABANCILAŞMA.....	4
2.1 Yabancılaşmanın Tanımı.....	5
2.2 Kuramcılara Göre Yabancılaşmanın Tanımları.....	7
2.3 Yabancılaşma ve Kitle İlişkisi.....	15
2.4 Yabancılaşma ve Değişim İlişkisi.....	19
2.5 Yabancılaşma ve Birey Olmak.....	24
2.5.1 İnsanın Doğaya Yabancılaşması.....	26
2.5.2 İnsanın Emeline Yabancılaşması ve Yoksunlaşma.....	30
3. BELGESEL FOTOĞRAF.....	32
3.1 Belge ve Belgesel Kavramları.....	32
3.2 Belgesel Fotoğraf.....	35
3.3 Belgesel Fotoğrafın Amacı ve İşlevi.....	38
3.4 Belgesel Fotoğrafta Gerçeklik, Temsil ve Etik.....	39
3.5 Belgesel Fotoğrafta Farklı Yaklaşımlar.....	46
3.5.1 Belgesel Fotoğrafın Bir Alt Türü Olarak Toplumsal Belgesel Fotoğraf.....	52
3.5.2 Türkiye’den Bazı Toplumsal Belgesel Yaklaşım Örnekleri.....	62
4. TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFÇI.....	67
4.1 Toplumsal Belgesel Fotoğrafçı, Fotoğraf ve Yabancılaşma İlişkisi.....	68
4.1.1 Görüntüler Dünyası.....	71
4.1.2 Görmek, Görünmek ve Göstermek.....	73
4.1.3 Birey Olarak Fotoğrafçının Durumu.....	75
4.1.4 Türkiye ve Dünya Pazarında Toplumsal Belgesel Fotoğrafçının Konumu.....	77
5. SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA.....	91
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	97
ÖZGEÇMİŞ.....	102

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Robert Flaherty, “Moana”, 1926.....	34
Şekil 2: Robert Flaherty, “Nanook Of The North” (Kuzeyli Nanook), 1922.....	34
Şekil 3: Edward Curtis, “Vanishing Race” (Kaybolan Irk), 1904.....	35
Şekil 4: David Octavius Hill - Robert Adamson, New Heaven, 1845.....	36
Şekil 5: Roger Fenton, “Crimean War”, Kırım, 1855.....	41
Şekil 6: Roger Fenton, “Valley Of The Shadow Of Death” (Vadideki Ölümün Gölgesi), 1855.....	42
Şekil 7: Timoty O’Sullivan, Amerika, İç Savaş, 1863.....	42
Şekil 8: Alexander Gardner, Amerika, İç Savaş, 1863.....	43
Şekil 9: Eugene Smith, Japan, “Minamata”, 1970.....	44
Şekil 10: Edward Weston, “Pepper” (Biber), 1930.....	48
Şekil 11: Eugene Atget, Paris, 1898.....	48
Şekil 12: Robert Frank, “The Americans” New Orleans, 1955.....	49
Şekil 13: Nan Goldin, “Milagro’yla Otoportre”, Belmont, 1988.....	50
Şekil 14: Simon Norfolk, Afghanistan, “Chronotopia”, 2002.....	51
Şekil 15: Lewis Hine, “Workers”, Empire State Buildings, New York, 1931.....	53
Şekil 16: Lewis Hine, “Çocuk İşçiler”, Carolina, 1908.....	54
Şekil 17: Jacob A. Riis, New York, 1892.....	55
Şekil 18: John Thomson - Adolphe Smith, “Street Life in London”, Londra, 1877.....	55
Şekil 19: Eugene Smith, “Spanish Village” (İspanyol Köyü), İspanya, 1951.....	57
Şekil 20: Dorothea Lange, “Göçmen Anne”, 1936.....	58

Şekil 21: Gökhan Gezik, “Fotoğrafçı Çocuklar Atölyesi”, İzmit, 1999.....	59
Şekil 22: Sebastiao Salgado, Serra Pelada, Brazil, 1986.....	59
Şekil 23: Robert Capa, “The Falling Soldier” (Düşen Asker), İspanya, 1936.....	60
Şekil 24: James Nachtwey, Sudan, 1993.....	62
Şekil 25: Coşkun Aral, “Sözün Bittiği Yer”, Nepal, 1988.....	63
Şekil 26: Ara Güler, “Yağ iskelesinde iş bekleyen hamallar”, İstanbul, 1954.....	64
Şekil 27: Fikret Otyam, “Su Taşıyan Kadın”, Anamur, t.y.....	65
Şekil 28: John Moore, “Crying Girl On The Border” (Sınırdaki Ağlayan Kız), ...	79
Şekil 29: Ronaldo Schemidt, “Venezüela’da Kriz”, Karakas, 2017.....	80
Şekil 30: Eddie Adams, Saigon, 1968.....	81
Şekil 31: Nick Ut, “Napalm Bombasından kaçan kız”, Vietnam, 1972.....	82
Şekil 32: Nilüfer Demir, “Aylan Kurdi”, Türkiye, 2015.....	82

1. GİRİŞ

Tarih boyunca insanların, resim yoluyla başladıkları hikâye anlatıcılığı, belgesel fotoğrafla birlikte sosyal bir işlev kazanmıştır. Çünkü belgesel fotoğrafın ana konusu insandır. İnsanın yaşadığı her türlü mücadele belgesel fotoğrafın ürünlerini oluşturur. Konusu insan olan ve aynı zamanda toplumun bir ferdi olan belgesel fotoğrafçı da, içinde bulunduğumuz çağın sorunlarından payına düşeni almıştır. Demirer ve Özbudun (1998, s. 7), *Yabancılaşma* adlı eserinde “başkaldırı dinamikleri üzerinde açılacak her türlü tartışma, kaçınılmaz olarak dönüp dolaşıp yabancılaşma sorunsalına dönüşüyor.” diye ifade eder. Bu doğrultuda, hem toplumun bir ferdi olarak, hem de ‘görünür kılmak’ ve ‘tarihe ayna tutmak’ misyonu ile belgesel fotoğrafçı, insan ile kurduğu bu yakın ilişki sonucunda yabancılaşma olgusuyla karşı karşıya gelmiştir. Bu nedenle, bu çalışmanın amacı toplumsal belgesel fotoğrafın yabancılaşma olgusuyla ilişkisi üzerinde durarak, yabancılaşma kavramının, toplumsal belgesel fotoğrafçıya, toplumsal belgesel fotoğrafçının üretim sürecine ve toplumsal belgesel fotoğrafçının üretimlerine olan etkisini kavramaya çalışmak olacaktır. “Toplumsal Belgesel Fotoğrafta, Fotoğrafçı ve Yabancılaşma” başlıklı bu tez, sorgulayıcı bir yaklaşımla sosyal, kamusal ve yaşamsal alandaki konuların, yabancılaşma olgusunun etkisi ile toplumsal belgesel fotoğrafçının anlatım dilini nasıl biçimlendirdiğini, üretim sürecinde kendisiyle ve emeği ile olan ilişkisini inceleyecektir.

Çağımızda insan, bir yandan büyük bir hızla etkinlik dünyasını zenginleştirerek, üretimlerinin boyutlarını genişletmiş olsa da, diğer yandan kendisiyle, emeğiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerde büyük bir yalnızlık duygusuyla yaşamaya başlamıştır. Bu durum, insanı yabancılaşma sorunsalıyla karşı karşıya getirmiştir. Yabancılaşma kavramının son yıllarda sıklıkla kullanılmasının en önemli nedenlerinden biri, bireysel ve toplumsal yaşamda gözlemlenebilir değişikliklerin tanımlanmasındaki ihtiyaçlardır. Avrupa ve Amerika’da, çağdaş bilimsel çalışmalarda oldukça kullanılan bir kavram olan yabancılaşma, Türkiye’de, düşünürler ve yazarlar tarafından da ele alınmıştır. Yabancılaşma terimi, felsefede, ekonomide, sosyolojide, psikolojide ve sanatta çok farklı anlamlarla ifade edilmekte ve bir kavram olarak yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Kavramın insanı ilgilendiren boyutunun genişliği ve farklı disiplinler

tarafından ele alınış biçimi, ona sosyal bilimlerin birçok disiplinde öne çıkaran bir rol kazandırmıştır. Bu bağlamda, birinci bölümde, yabancılaşma kavramı tanımlanmış ve çeşitli kuramcıların bu kavram üzerindeki görüşleri paylaşılmıştır. Kuramcıların yabancılaşma kavramına olan yaklaşımlarında, insan yaşamı üzerinde etkili olan faktörleri farklı biçimlerde irdeledikleri görülmektedir. Yabancılaşmanın oluşumunda bireyi etkileyen faktörler arasında bulunan kitle ve değişim gibi benzer birçok dinamiğin etkisi olduğu görülmektedir. Bu nedenle, bireyin toplumsal yaşamdaki yeri, değişim unsurunun etkisine bağlı olarak saptanmaya çalışılmış, yabancılaşma ve kitle ilişkisi bağlamında ele alınarak, insanın doğaya, kendisine ve emeğine yabancılaşması tartışılmıştır.

Toplumsal belgesel fotoğrafçı ve yabancılaşma ilişkisinin kavranabilmesi için çalışmanın ikinci bölümü, belgesel fotoğraf başlığıyla mercek altına alınmış, belge ve belgesel kavramları, tarihteki ilk örneklerine yer verilerek anlatılmıştır. Usta fotoğrafçıların görüşlerinden yola çıkılarak, belgesel fotoğrafın amacı sorgulanmış, belgesel fotoğrafta tanıklık etmenin bir yöntemi olarak, sorunu tespit etmek, kamuoyuna duyurmak ve çözüm yolları aramak gibi işlevleri tartışılmıştır. Belgesel fotoğrafın gerçekliğe dair imgelerin temsiline dayanan bir zemin üzerine inşa edilişi ve bunun önemi ise, belgesel fotoğrafta gerçeklik, temsil ve etik başlığı altında ele alınmıştır. Yine aynı bölümde, belgesel fotoğrafta bir yöntem olarak öne çıkan bazı belgesel yaklaşımlara yer verilmiş, farklılık içeren yaklaşımlar tartışılmaya çalışılmıştır. Belgesel fotoğrafın konusu hakkında mesaj iletme kaygısının ağırlık kazandığı bir yöntem olan toplumsal belgesel fotoğraf ise, öne çıkan tarihsel örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde ise, toplumsal belgesel fotoğrafçı mercek altına alınmış, fotoğraf ve yabancılaşma ilişkisinin temellendirilebilmesi için, çağımızda oluşan görüntü bombardımanının neden olduğu ortam üzerinden birey olarak fotoğrafçının durumu irdelenmeye çalışılmıştır. Ve son olarak, günümüz koşullarında Türkiye ve Dünya Pazarı'nda toplumsal belgesel fotoğrafçının konumu tartışılarak, bazı belgesel fotoğraf örneklerine yer verilmiş, sosyal, kamusal ve yaşamsal alandaki konuların, yabancılaşma olgusunun etkisi ile toplumsal belgesel fotoğrafçının anlatım dilini nasıl

biçimlendirdiği, üretim süreci esnasında kendisi ve emeği ile olan ilişkisi üzerinden incelenmiştir.



2. YABANCILAŞMA

Yabancılaşma, insanın, emeğinin sonucu olan üretiminden uzaklaşarak, özünden kopması ve kendini yabancı biri gibi hissetmesi olarak açıklanabilir. Gündelik hayatımıza yansıyan biçimi ise, kişinin insanlardan uzaklaşarak yalnızlaşması ve toplumla bağlarının kopması şeklinde görülür. Kökleri Antik Yunan'da bulunan yabancılaşma kavramı, teolojik bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Yabancılaşma olgusu kuramsal olarak, yabancılaşmayı, felsefi anlamda ele alan George Wilhelm Friedrich Hegel ile kullanılmaya başlanmıştır. (Demirer & Özbudun, 1998, s. 11) Hegel yabancılaşmayı ontolojik bir olgu olarak değerlendirirken, Karl Marx iktisadi ve siyasi olarak irdelenmiştir. Çağımızın sorunlarından biri olan yabancılaşma Hegel ile kullanılmaya başlanmış olsa da, sosyolojik olarak günümüzde kullanılan anlamına Marx'ın yaklaşımı neticesinde kavuşmuştur. Yabancılaşma kavramını ele alan çok sayıda düşünür ve yazar bulunmaktadır. Ludwig Feuerbach, Georg Lukacs, Eric Fromm, Herbert Marcuse, Emile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus, Jean Paul Sartre kavramı irdleyen diğer düşünürler arasındadır.

Yabancılaşma kavramının son yıllarda sıklıkla kullanılmasının en önemli nedenlerinden biri, bireysel ve toplumsal yaşamda gözlemlenebilir değişikliklerin tanımlanmasındaki ihtiyaçlardır. Avrupa ve Amerika'da, çağdaş bilimsel çalışmalarda oldukça kullanılan bir kavram olan yabancılaşma, Türkiye'de, düşünürler ve yazarlar tarafından da ele alınmıştır. Yabancılaşma terimi, felsefede, ekonomide, sosyolojide, psikolojide ve sanatta çok farklı anlamlarla ifade edilmekte ve bir kavram olarak yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Kavramın insana dönük boyutunun genişliği ve farklı disiplinler tarafından ele alınış biçimi, ona sosyal bilimlerin birçok disiplininde öne çıkaran bir rol kazandırmıştır. Farklı disiplinler tarafından anlaşılma çabası, yabancılaşma kavramının çok sayıda tanıma açık hale gelmesine sebep olmuştur. Bu nedenle, yabancılaşma kavramı için mutlak bir tanımdan söz etmek pek mümkün görünmemektedir.

Yabancılaşma serüvenini; özüne yabancı hale gelen insanın, insanî eylem ve ilişkileri, insanı yöneten ve ondan bağımsızca gelişen olayların döngüsüne kapılma hareketi ve süreci açıklamaktadır. İnsanlığa yabancılaşmayı dayatan, bireyi yabancılaşma kısı kacına alan durumlar, birey ile yabancılaşmanın oluşumu arasında ayrılmaz bir ilişki başlatmıştır. Bu ilişki, bu iki etkenle ilerlemekte, gün geçtikçe çoğalarak büyümektedir. Yabancılaşmanın ortaya çıkışındaki koşullar ve birey arasındaki bu ikilik durumu, birinin, ötekinden beslenerek gelişimine neden olmuştur. İnsan ve yabancılaşma, ayrılmaz bir bütünün devingen iki parçası haline gelmiştir.

2.1 Yabancılaşmanın Tanımı

Günlük hayatta, bireyin, diğer insanlarla arasındaki mesafenin açılması, insanlardan kopması, toplumdan uzaklaşması, toplum üyeleriyle temasın yitime uğraması ve iletişimin tükenmesi olarak bilenen yabancılaşma, farklı disiplinler ve düşünürler tarafından, çeşitli zeminler üzerinde tanımlanmıştır. Örneğin; “Psikiyatride yabancılaşma, kişinin normalden sapması olarak görülmektedir.” (Cevizci, 1999, s. 906) Psikiyatri alanında, patolojik bir durum olarak tanımlanan ve toplum dışına itilmiş olarak görülen kişiye yabancı olarak bakılmaktadır. “Yabancılaşma, çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi olarak ifade edilmektedir.” (Cevizci, 1999, s. 906) Psikoloji ve sosyoloji alanı, yabancılaşmış kişiyi, toplumdan yalıtık, doğaya, insanlara ve kendisine, duygusal ve tinsel olarak uzaklaşmış birey olarak görmektedir. Felsefede ise yabancılaşma, nesnelerin bilinç için yabancı, uzak görünmesi, günlük hayatta önceden ilgi duyulan şeylere ilgi duyulmaması anlamında ele alınmaktadır.

Türkçe etimolojik sözlüğüne göre; yabancılaşma, Farsça kökenli *yaban* kelimesinden türetilmiştir. Yaban sözcüğü Farsça’da, *boş, ıssız yer, çöl* anlamına gelmektedir. (Eyüboğlu, 1995, s. 714) Kelime genişletildiğinde yeri belli olmayan, uygarlaşmamış, toplum dışı kalmış birey gibi karşılıklara rastlanmaktadır. Yabancılaşma sözcüğü; Türkçe Sözlükte (2005, s. 2102); “belli tarihsel şartlarda insan

ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranması.” olarak tanımlanmıştır.

Yabancılaşma, Latince’de ‘*başkası*’ manasına gelen ‘*alienatio*’ kelimesinden gelerek, batı dillerine ‘*alienation*’ şeklinde geçmiştir. Örneğin; yabancılaşma, İngilizce; ‘*alienation*’, Fransızca; ‘*aliénation*’ sözcüklerinden gelmektedir. Latince ‘*alienatio*’ sözcüğünden gelen yabancılaşma, başkasına bırakma, iletme veya iletim, sevgisizlik, soğukluk olarak bilinmektedir. Yabancılaşma sözcüğü, Latince’ den Fransızca’ ya geçmiş ve Yeni Ahit kaynaklı bir sorunsalı içermektedir. Köken olarak Yunanca ‘*allogriôs*’ kelimesinden gelmektedir. Allotriôs ise; başkası ve yabancı anlamı taşımaktadır. (Akdeniz, 2017, s. 15)

Yabancılaşmanın teolojik alt yapısı ele alındığında ise, bilinen ilk teolojik yabancılaşmanın Âdem’in ‘Tanrı’ya itaatsizliği olduğu kabul görmektedir. Buna karşılık olarak, İncil’de insanın, kendini Tanrıya sonsuz adayışı ve Tanrıyla arınışı, itaatsizliğinin yarattığı yabancılaşmadan kurtulma yolu olarak görülür. İnsan zihninin düşünceleriyle sınırlanamayan tek varlığın Tanrı olduğunu söyleyen Plotinos’da, “yabancılaşmayı, ruhun kendi bilincini yitirerek kendisi olmaktan çıkma hali olarak betimlemiştir. Böylelikle ruh, varoluşundan sıyrılarak her şeyin kaynağı olan ‘Tanrı’yla bütünleşecektir.” (Demirer & Özbudun, 1998, s. 10) Yabancılaşma terimi teolojide, kişi ve Tanrı temelli irdelenmiştir. Teolojik temelde tanıştığı yabancılaşmayla Hegel, *Mutlak Ruh*’u felsefesinin merkezine yerleştirmiştir. Marksist teoriye göre ise yabancılaşma, insanın edimselliği doğrudan üretimle ilişkili olduğu için, insanın öz varlığı ve emeği üzerinden sosyolojik olarak incelenmiştir.

Kuramcıların yabancılaşma kavramına olan yaklaşımları, insan yaşamı üzerinde etkili olan faktörleri farklı biçimlerde irdelemeleriyle netliğe kavuşmuştur. Bu doğrultuda, söz konusu yaklaşımların benzeyen özellikleri ile birbirinden ayrılan özelliklerini kavrayabilmek için, kuramcılara göre yabancılaşmanın tanımlarını incelemek gerekmektedir.

2.2 Kuramcılara Göre Yabancılaşmanın Tanımları

Yabancılaşma kavramını ele alan en önemli düşünürler arasında Hegel, Feuerbach ve Marx gelmektedir. Georg Lukacs, Eric Fromm, Herbert Marcuse, Emile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus, Jean Paul Sartre kavramı ise kavramı irdeleyen diğer düşünürler arasındadır. Yabancılaşma kavramının felsefi anlam ve yorumunu ilk olarak Hegel ile kazandığı bilinmektedir. Hegel için yabancılaşma, başlangıçta teolojik bir kavram olarak vücuda gelmiş, sonrasında felsefi anlam kazanmıştır. Hegel, yabancılaşma terimini ilk kez, *Tinin Görüngübilimi (Ruhun Fenomenolojisi)* adlı eserinde kullanmıştır.

Hegel'in felsefesi *Mutlak Ruh*'un yabancılaşması üzerine inşa edilmiştir. "Hegel mutlak ruhu, yaşama yer açmak, varlığın tecrübesine ulaşmak amacıyla felsefesinin temeline yerleştirmiştir." (Kızıltan, 1986, s. 18) "Diyalektik süreç içerisinde Mutlak Ruh'un hareketi, bir yabancılaşma ve yabancılaşmadan kurtulma hareketidir." (Tolan, 1991, s. 284) Hegel açısından yabancılaşma, mutlak ruhun hareketi içinde kaçınılmaz bir oluşumdur. Hegel'in felsefesi, 'Mutlak Ruh'un devinimi boyunca kendini gerçekleştirme sürecinde açıklığa kavuşmaktadır.

Hegel'in felsefesinde doğa, Mutlak Ruh'un görünen yüzüdür. Doğa, Mutlak Ruh'un kendine yabancılaşması sonucunda ortaya çıkmıştır. İnsan bitmek bilmez ihtiyaçlarını karşılarken, sınırsız bir etkinlik hareketi içine girmektedir. İnsan, doğal dünyası ve sosyal çevresinde, kendisini seven, düşünen bir varlık olmaktan çıkarak, tasarımlarının üreticisi olan kişi haline gelmiştir. Dolayısıyla birey, kendi değerini ve hakiki anlamını yitirmiştir. Fiziksel anlamda var olan insan ile ruhsal anlamda var olan insan arasındaki mesafe açılmıştır.

Hegel, *Tinin Görüngübilimi*'nde (1986, s. 268) *Töz*'ü, "kendinde ve kendi içinde var olan tinsel öz" olarak, *Tin*'i, "kendinde ve kendi için var olan öz, kendisini kendine sunmak" olarak ifade etmiştir. İnsan tininin öncelikli amacını açıkça ortaya koyduğu, "*Tarih Felsefesi* adlı eserinde Hegel, ruhun varmak istediği tek hedefin tasarı ve düşüncelerini gerçekleştirmek olduğunu belirtir." (Akdeniz, 2017, s. 16) Ruh, tasarı

ve düşüncelerini gerçekleştirme yolundayken, karşılaştığı araçların onu amacından saptırdığını görmeden yoluna devam etmektedir. Kişinin, yolda buldukları, artık amacına dönüşmüştür. Başka bir deyişle, kişi, yolda bulduklarının kendisini, içsel yolculuğundaki esas hedefinden uzaklaştırdığını fark etmeden, yola kendisine yabancılaşarak devam etmektedir. Oysa Hegel, “düşünce ve varlık arasında bir karşı karşıya olma bağlantısı değil, bir içiçelik görmektedir.” (Kızıltan, 1986, s. 18) Ortaya çıkan bu ikiliği Hegel, *Tinin Görüngübilimi*’nde şu şekilde açıklamıştır:

“Tinin dünyası ikiye bölünmektedir: Birincisi edimsellik dünyası ya da onun kendisine yabancılaşmasıdır; ikincisi ise Tinin, kendini edimsellik dünyası üzerine yükselterek, arı bilinç tözün kendi için kurduğu dünyadır. Bu ikinci dünya o yabancılaşma ile karşıtlık içinde durmaktadır ve tam bu nedenle ondan özgür değildir; tersine gerçekte yalnızca yabancılaşmanın iki ayrı dünyanın bilincini taşımaktan oluşan ve ikisini de kapsayan öteki biçimidir.” (Hegel, 1986, s. 299)

Hegel’de yabancılaşma daha genel anlamıyla, bilincin kendi dışına çıkması ya da kendinden ayrılması durumudur. Hegel bilincin kendi dışına çıkması, kendini başka bir şey olarak algılaması durumunu yabancılaşma olarak görmüştür. İnsanın içine girdiği bu süreç, insanın gelişimi için gereklidir, geçici evredir ve aslında yaşandığı takdirde kişiyi kendi özüne yakınlaştıran bir durumdur. Çünkü en sonunda insan bilinci, yeni bilgiler kazanarak kendine dönecek ve böylece kendi hedefleri için gerekli olan ilerlemeyi gerçekleştirmiş olacaktır. Fakat kendi dışına çıkan düşünce, bilinçsiz nesneler dünyasında, bir bilinç yitimine uğrayacak ve sonunda en baştaki kendine dönmenin yollarını bulamadığını fark edecek ve aramaya devam edecektir. Hegel’e göre bu gerekli ilerleme, insanın yabancılaşma sürecini tanımlamaktadır.

A.Timuçin, Hegel’in yabancılaşmasını şu şekilde açıklamaktadır:

“Her düşünce kendini var edebilmek için kendini nesneleştirir, kendini kendi dışına çıkarır, bunu bir yapıtta veya yazıda gerçekleştirebilir. Kendi etkinliği içinde birlikte olan bilinç, kendini kendine yabancı hisseder.” (Timuçin, 1992b, s. 18)

Hegel'in yabancılaşmasını açıklarken, Timuçin'in, 'kendini, kendi dışına çıkarmak' olarak ifade ettiği durumu, B.Tolan, 'insanın kendini dışsallaştırması' olarak adlandırır ve şöyle dile getirir:

“Yoğun faaliyeti sırasında insan kendisini, tasarımlarını, fiziksel nesnelerde, toplumsal kurumlarda, kültürel ürünlerde dışsallaştırmaktadır. İnsan emeğinin dışsallaştırılması, emeğin yabancılaşması anlamına gelmektedir.” (Tolan, 1991, s. 285)

Hegel'e göre, “insanın bu yabancılığı atabilmesinin temelinde gerçekleştirdiği şeylere tam olarak ulaşabilmesi, özümsemesi, bunları kendinin kılmasıyla mümkün olacaktır.” (Timuçin, 1992b, s. 18) Başka bir deyişle, insan, kendi ürününe başta yabancılaşsa da, ardından içselleştirerek söz konusu yabancılaşmanın üstesinden gelebilecek ve özüne yakınlaşmış hissedecektir. Bu noktada yabancılaşmayı, bilinç için kendi dışına çıkma hatta başkası olma olgusu olarak, bilincin tüm oluşumunu ve gelişimini açıklayan bir olgu olarak tanımlamak da mümkündür.

Yabancılaşma kavramını ele alan düşünürler arasında Hegel'den sonra, Feuerbach gelmektedir. Feuerbach'a göre Hegel, felsefi sistemini belirsiz ve soyut olan varlıkla başlatmıştır. Feuerbach'a göre yabancılaşmanın kaynağı din kurumudur. Tanrı, kendi kendine yabancılaşmış insanın temsilidir. Tanrı, insanın özünün mutlaklaştırılması ve kendisinden uzaklaşma sebebinden başka bir şey değildir. Feuerbach, Hegel'in Mutlak Ruh'unu kendine yabancılaşmış insan olarak görmektedir. (Feuerbach, 1991, s. 13)

Feuerbach'a göre, “Tanrı, insanın mutlaklaşmış ve yabancılaşmış özüdür. İnsan kendisinin üstünde bir varlık olan 'Tanrı'yı yaratmış, onun karşısında bir 'köle' durumuna düşerek kendisine yabancılaşmıştır.” (Tolan, 1991, s. 286) Feuerbach, mutlak ruhun imgesel olduğunu, Tanrı olarak sunulan şeyden kurmaca bir öz imal edildiğini öne sürmüştür. Feuerbach (1991, s. 115), kurmaca öze olan bakış açısını şöyle açıklamıştır: “Tanrının nedeni yalnız insandır, yoksa en azından başlangıçtaki gibi, insanın nedeni Tanrı değil.”

“Feuerbach’a göre yabancılaşmanın sahip olabileceği tek olumlu yön, insanı, özünü dışında aramasından sonra içinde aramaya yönelten ara evre oluşturmastır.” (Demirer & Özbudun, 1998, s. 16) Bu doğrultuda, yabancılaşmada başat unsurun ne tin, ne onun yarattığı doğa, ne Tanrı, ne de yalnızca insan olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Yabancılaşmayı mümkün kılan başka parametrelerin de olduğu, diğer düşünürlerin kavramı irdemesiyle ortaya çıkmıştır.

Varoluşçu geleneğin temsilcilerinden J.P.Sartre, yabancılaşma olgusunu bakmak eylemi üzerinden açıklamıştır. Sartre’a göre, görüngüler ile çevrili dünyamızda insanın olayları, olguları algılayabilmesinde bakmak önemli bir yer tutar. Bir nesneye, bir insana baktığımızda bir anlamda ona eğilir ve yöneliriz. Ne zaman başkasının bir bakışı ile karşı karşıya kalırsak o zaman yabancılaşma söz konusu olur. “Sartre’a göre başkasının bakışı, karşımıza yabancılaşma kavramını çıkarmaktadır.” (Akdeniz, 2017, s. 8) Sartre ile birlikte, bu geleneğin diğer temsilcilerinden olan S.Kierkegaard, M.Heidegger, A.Camus da, yabancılaşmaya ontolojik olarak yaklaşmışlardır. Bu yaklaşıma göre, insan, kendine ters düştüğünde özünden ayrılır ve yabancılaşma söz konusu olur. Söz konusu durumda insan başkalarına da yabancılaşır. Cevizci, geleneğin öncülerinden Kierkegaard’ın yabancılaşmaya olan bakış açısını şöyle ifade etmiştir: “Yabancılaşmanın temel problemi, anlamsızlık ve umutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada, insanın kendi benine anlam yükleyebilmesi, kendi özüne ilişkin olarak uygun bir kavrayışa ulaşabilmesi problemidir.” (Cevizci, 1999, s. 908)

Buraya kadar ele alınış biçimiyle yabancılaşma, insanın ruhsal alan içinde kendi kurtuluşuna ve gerçek doğasına dönüş arayışı, dolayısıyla kendine bir yol açma çabası olarak şekillenmiştir. Yabancılaşma olgusunun tanımlanma çabaları Hegel ve Feuerbach’tan sonra gelen Karl Marx tarafından daha geniş bir çerçevede ele alınmış ve yabancılaşmanın bugünkü kavranışı ortaya çıkmıştır.

Yabancılaşma kavramını günümüzde yaygın olarak kullanılan anlamıyla formüle eden kişi Karl Marx olmuştur. Marx’ın yabancılaşma kavramının düşünsel zeminini, her ne kadar Hegel ve Feuerbach’ın yabancılaşma tanımları oluştursa da, Hegel ve Feuerbach’tan farklı olarak Marx, insanı toplumsal yaşamı üzerinden,

yabancılaşmayı da, bu toplumsal yaşam üzerindeki etkileriyle ele almıştır. Yabancılaşmayı insanın toplumsal yaşamı içinde üretim araçlarının özel mülkiyetle belirlenen koşullarından yola çıkarak açıklamıştır. Marx’a göre (2015, s. 58) yabancılaşma, “Doğrudan doğruya özel mülkiyet rejiminden kaynaklanır. İktisadi alandaki yabancılaşma, toplumsal ilişkilerin çeşitli maddi ve tinsel alanlarındaki öteki yabancılaşma biçimlerine hizmet eder.” Marx’a göre yabancılaşma siyasal, toplumsal ve iktisadi olarak kendini açığa çıkarmıştır. Bu doğrultuda Marx, Feuerbach’ın düşüncelerini kabul etmekle birlikte, bireyin dini anlamda yabancılaşmasının, yabancılaşma türlerinden ancak biri olabileceğini söylemiştir. Çünkü Marx’a göre (2015, s. 55), “Dinsel yabancılaşma ancak bilinç alanında, insanın vicdanında gerçekleşir; iktisadi yabancılaşma ise gerçek yaşamın yabancılaşmasıdır.” Marx’a göre iktisadi alandaki yabancılaşma ise, diğer alanlardaki yabancılaşmanın esas belirleyicisi olmuştur. Marx’a göre yabancılaşma, salt kendinden yola koyularak, dış dünyayla ilişkiye girip, nesneler, ürünler ya da tasarımlar yaratma sürecinde gerçekleşmemektedir. Yani :

“Marx’a göre yabancılaşma, Hegel’de olduğu gibi mutlak ruhun kendi sınırsız hürriyetine kavuştuğu zorunlu bir uğrak değil, insanın ekonomik, sosyal ve kültürel koşullarında ortaya çıkan ve yine insan tarafından ortadan kaldırılacak bir olgudur.” (Kızıltan, 1986, s. 20)

Bir diğer deyişle, Hegel insanın kendi bilincine kavuşmasındaki yabancılaşmadan, Feuerbach mutlaklaşmış insan yabancılaşmasından söz ederken, Marx, sınıfsal anlamda işçinin, üreticinin yabancılaşmasından -yani emek ile doğrudan ilişkisi olan üretim eylemindeki yabancılaşma türünden- söz etmektedir.

Marx’a göre üretim sürecinin tamamı yani emeğin ortaya çıkışı ile başlayan süreç tümüyle nesneleşme sürecidir. İnsan yaratıcılığını faaliyetlerde bulunarak cisimleştirmektedir. Kendisinden çıkmış fakat artık kendisine ait olmayan cisim, karşısında kendisinden bağımsız bir güç olarak durmaktadır. Bu üründe insan kendisini tanımamaktadır. Bu yabancılaşmadır. Yabancılaşmanın kökeninde, kapitalizmin, işçinin emeğini alarak kendinde tutma, kendine mal etme olgusu yatmaktadır. Yabancılaşma Marx’a göre bazı aşamalar sonucu gerçekleşmektedir:

Üretim işçiye başlangıçta belli bir güç kazandırmaktadır. Marx’a göre işçinin ürettiği ürün başkasına ait olduğunda yabancılaşma açığa çıkmaktadır. İşçinin ürettiği şey; emeği, başkaları tarafından alınmıştır ve işçinin bu gücü üzerinde bir kontrolü kalmamıştır, dolayısıyla işçi emeğine, emeğinin ürününe yabancılaşmıştır. Emeğine yabancılaşmış üretici; işçi, üretim eylemine yabancılaşmıştır. Zira, üretim eyleminde işçinin özgünlüğüne dair bir şey kalmamıştır. Üretim eylemi, kendi içinde bir amaç olmaktan çıkmış yabancı bir faaliyete dönüşmüştür. Emek satılan bir şey olarak meta haline gelmiştir. Emek, işçi için artık satılabilir olmasından başka bir anlam taşımamaktadır. Dolayısıyla üretici; işçi, ürettiğine yabancılaşarak özüne, doğasına da yabancılaşmıştır. Üreten kişi olarak insan, üretmeden önceki insanın, insanî niteliklerinden yoksun kalmıştır. Üretmeden önceki insanın, insanî nitelikleriyle değil, üretici, işçi nitelikleri ve statüleriyle değerlendirildikleri için insan, türsel varlığına, başkalarına yabancılaşmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında görülmektedir ki; Hegel’in olumladığı yabancılaşma, Marx felsefesinde olumsuz bir anlam kazanmıştır. Üretilmiş olan nesne, işçinin karşısında artık yabancı bir varlık olarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Dolayısıyla, işçi ürettikçe, ürünüyle büyüyen sermayenin egemenliğine hapsolmuştur. Üretim arttıkça, çoğalan yabancı varlık karşısında işçi yoksulluğa düşmektedir. Timuçin, büyüyen yabancı varlığın, insanı nasıl köleleştirdiğini şöyle açıklamıştır:

“Emeğin yabancılaşması emekle sermaye arasında uçurumun açılması anlamına gelmektedir. Üretici, işçi kendini mutsuz hissetmekte ve giderek kendini köle olarak görmeye başlamaktadır.” (Timuçin, 1992b, s. 19)

Marx’ın yabancılaşma kavramına kazandırdığı bu yeni boyut, kavramı ele alan ve yabancılaşmayı birey üzerinden yola çıkarak tanımlayan Lukacs’ı da etkilemiştir. Lukacs, bireyin kendi hayatının kontrolünün kendisinde olmadığını ifade etmiştir. Lukacs, nesneleşme ve yabancılaşmayı özdeş olarak kullanırken, nesneleşmeden kurtulan bireyin doğal olarak yabancılaşmadan da kurtulacağını söylemiştir. Marx emeğin metalaştığına işaret ederken, Lukacs işçinin metalaştığına vurgu yapmıştır. Oysa Marx için, işçinin her zaman metalaşmış emeğini, sermayenin elinden kurtararak

özgürleşebilme ve yabancılaşmanın eşiğinden dönebilme gücü kendisinde bulunmaktadır.

Sosyolojik açıdan konuyu ele alıp irdeleyen Eric Fromm ise, yabancılaşma eleştirisini, sanayileşmiş modern toplum üzerinden getirmektedir. Fromm (1990, s. 134) yabancılaşmayı en genel anlamıyla, “kişinin kendisini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimi” olarak tanımlamıştır. Kişinin kendisini yabancı gibi duyması, kendisine yabancı biri olması anlamına gelmektedir. Fromm’a göre, yabancılaşmış insan, hem kendisinden, hem de başkalarından kopmuştur. Fromm, yabancılaşma tanımının zeminini, Tanrının insanlar üzerindeki etkilerini çözümleyerek oluşturmuştur. Dolayısıyla Fromm, yabancılaşmanın yeni bir olgu olmadığını, Tanrının var edilişinden beri var olduğunu ileri sürmüştür. İnsanın, kendinde var olan sanatsal etkinliklerini, bir put yapmak, bir put yaratmak için harcadığını ve sonunda, insanî gayretinin neticesi olan bu puta taparak, yaşam enerjisini bir nesneye devrettiğini söylemiştir. Ortaya çıkan şey, insanın kendi yaratıcı gücünün ürünü olan bir şey değil de, sanki ondan, yani insanın kendisinden, tamamen kopuk, ulvi, itaat etmeye başladığı şeye dönüşmüştür. Put artık, insanın yaşam güçlerini alarak, yabancılaşmış bir biçime dönüşmüş halini temsil etmektedir. Özetle, Fromm’a göre, boyun eğerek tapınma eylemlerinin tamamı bir yabancılaşmadır.

Birey kendisini edimlerinin yaratıcısı olarak görmek yerine, edimleriyle yaratarak yaptığı efendileri, imge yaşamının merkezi olarak görmektedir. İnsan yabancılaşmıştır. Yabancılaşmış insan, herhangi bir kişiden koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur. Fromm’a göre, bu tutum bireyde zenginliğe, bir öndere veya bir devlete de aynı biçimde boyun eğmeyle sürmektedir. Güç tutkusuyla güdülenen birey, artık insan olmanın zenginliğini bir kenara koyarak, dış amaçlara yönelmenin esaretine kapılmıştır. Fromm, bu yönelimdeki insanları nevrotik ve yabancılaşmış birey olarak tanımlayarak, kişinin içinde bulunduğu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu anlamda nevrozlu kişi, yabancılaşmış bir kişidir. Edimleri kendisinin değildir; kendi istediği şeyi yaptığı yanılsaması içindeyken, kendisinden kopmuştur; ona karşı işlenen güçlerin etkisiyle hareket eder;

başka insanlar nasıl ona yabancıysa o da, kendi kendine yabancıdır.”
(Fromm, 1990, s. 137,138)

Fromm’a göre çağdaş toplumda yabancılaşma insanın, kendisiyle, diğer insanlarla, çalışma eylemiyle, tükettikleriyle ve devletle doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkiler içinde insan, kendi elinden çıkma bir imge yaşam yaratarak, bu dünyanın uysal, boyun eğen, işçisine dönüşmüştür. Birey, tüketim eyleminde de, üretim eyleminde olduğu kadar yabancılaşmıştır. Fromm’a göre, insan, yaşamın devamlılığı için yeme-içme ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını yalnızca hayatını sürdürebileceği kadar tüketmelidir. Yaratıcı etkinliklerimiz için olan gereksinimlerimiz de, yaratıcılığımız kadar olmalıdır. Fromm’a göre insanın yabancılaşmadan kurtulabilmesinin yollarından biri, nesneleri elde etme istediğimizle onları kullanma oranımızdaki kopukluğun ortadan kaldırılmasıdır. Söz konusu kopukluk, günümüz dünyasında, bireyin esas ihtiyaçlarına yabancılaşması ve kendisine ikame ihtiyaçlar belirleyip, onlara sahip olmaya çabalaması olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu kopukluğun ortadan kaldırılması, bireyin esas ihtiyaçlarıyla buluşması, ihtiyacı dışındakilere sahip olma arzusuna kapılmaması ve bu bağlamda, kendisi ve nesneler arasındaki yabancılaşmanın da, azalması şeklinde sonuçlanabilir. Fromm’un insanın nesneler ile kurduğu ilişki hakkındaki ifadeleri, insanın başlangıçtaki doğal insana ulaşmasında başat unsurların ne olduğunu hatırlatmaktadır:

“İnsan, ekmeğin nasıl pişirildiğini, kumaşın nasıl dokunduğunu bilmez. İnsan nesnelerle somut bir ilişki kurmadan, ürettiği gibi tüketir, nesnelerle tek ilişkimiz onları nasıl tüketeyeğimizle ilgilidir.” (Fromm, 1990, s. 148)

Sosyolojik olarak ele aldıkları yabancılaşma kavramını, Fromm gibi benzer biçimlerde irdeleyen Durkheim, Weber ve Simmel’in, modern toplum üzerinden getirdikleri eleştirileri yakınlık göstermektedir. Özellikle ‘çağdaş’ toplumlarda çalışma sisteminin merkezine oturan genel kuralların ve işleyişin sonucu olarak insanın güvensiz ve inançsız hale geldiğine dair eleştirileri örtüşmektedir. Söz konusu düşünürlerin yaklaşımına göre, “modern insan, şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde yalıtılmış, kendisine ve toplumuna yabancılaşmış durumdadır.” (Cevizci, 1999, s.907)

Bu toplumsal düzende yükselen çalışma sistemi kişiler arası bağlantıyı kopararak, kişinin kendi dünyasına kapanmasına dolayısıyla yalnızlaşmasına neden olmaktadır.

Durkheim'in toplumsal iş bölümü üzerine yaptığı değerlendirmelerinde kişinin boyun eğen ve uysal yapısının değişmesi sonucunda düzenbozumu olarak adlandırdığı anomi tanımlamaları sosyolojide yabancılaşmanın temel unsurlarından biri olarak kabul görmektedir. Simmel ise, paraya dayalı ekonomik sistemin, bireyin bütünlüğünü yitirmesine sebep olduğunu, buna bağlı olarak insan ilişkilerinin nesneleştiğini dile getirmiştir. (Demirer & Özbudun, 1998, s. 28)

Herbert Marcuse'un, yabancılaşma kavramını ele alışında ise, insan yaşamının emeğin bir aracı haline geldiği düşüncesi dikkat çeker. Marcuse, insanın ürettiklerinin kendisinden bağımsız bir biçim kazandığını ve insanın böylelikle yabancılaştığını ortaya koymaktadır. Marcuse'a göre, üreticiler, topluma ürettikleri ürünleri dayatmaktadır. Marcuse, Fromm'a benzer şekilde, kitle iletişim araçları yoluyla, insanlara ihtiyaçlar yaratıldığını söylemektedir. Bu araçlar, bireylere barınma ve yeme-içme gibi metalarla bir yaşam tarzı vadederek, bireyleri satın almaya koşullandırmaktadır. Bu durum, bireyde buyurulan tutumları ve arzulanan nesneleri doğurmaktadır. "Bütünüyle bu birer yaşam yolu olmaktadır. Böylece tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı doğmaktadır." (Marcuse, 1990, s. 11) Marcuse'a göre birey yaşayışıyla dayatılanları özdeşleştiremediğinde yabancılaşma zorunlu hale gelmektedir.

2.3 Yabancılaşma ve Kitle İlişkisi

18. yüzyılla beraber gerçekleşen Sanayi Devrimi, 20. yüzyılda iletişim ve teknolojinin gelişimi toplumsal hayatın tamamında köklü değişiklikler yaratmıştır. Bu gelişmeler toplumsal açıdan '*kitle*' kavramını, iktisadi bakımından '*kitlesel üretim*' ve '*kitlesel tüketim*' olgularını, sosyolojik açıdan '*kitle toplumu*', '*kitle kültürü*'- '*kültür endüstrisi*' olgularını getirmiştir.

Kitle, herhangi bir nedenle veya herhangi bir amaçla bir araya gelmiş insanların oluşturduğu bütünlük olarak tanımlanabilir. Ortak çıkarlar adına bir araya gelmiş insanların oluşturduğu bir beraberlik olan bu topluluklar, kendini var eden amaç ortadan kalktığında dağılabilir. Şehir hayatı içinde yoğun olarak ortak sosyal tepkiler veren kitlenin, yabancılaşma ile doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Çünkü, bireylerin tek tek yabancılaşmasından bahsedilebileceği gibi, toplulukların yabancılaşmasından da bahsedilebilir. Kitle bir insan topluluğunu ifade etmek için kullanılıyor olsa da, kitleleşmiş her topluluğun yabancılaştığını söylemek mümkün değildir. Marcuse'un (1990, s. 11) *Tek Boyutlu İnsan*'da sözünü ettiği, "tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı" kitleleşmenin zeminini hazırlar. Kitlenin birincil görevi bireyi ortadan kaldırmasıdır. Birey kitleye eklenilerek, kitle içinde sadece bir öge konumuna dönüşür.

Kitlenin oluşumu psikolojik olarak bireyin insanlarla bir araya gelme ihtiyacından kaynaklanır. İçgüdüsel olarak bir araya gelen fertlerin en önemli özelliği; hususi karakterlerinin yerini kitle karakterine bırakmasıdır. Düşünce ve akıl yürütmeye dayalı kişiye has yaşam şekli kaybolarak yerini tek bir dilin ortaklığı almaktadır. Kitle; farklı meslekleri, cinsiyetleri, statüleri, inançları ve kültürleri bir araya getirir. G.Le Bon (2016, s. 16) kitlenin oluşumunu şöyle açıklar: "Bilinçli şahsiyet ortadan silinir, bütün bu birleşmiş fertlerin fikirleri ve hisleri tek bir istikamete yönelir. Şüphesiz, geçici, fakat pek açık hususiyetler gösteren bir kolektif şuur oluşum eder." Bu ortak şuur, kitlenin içinden herhangi birinin özgün davranış sergilemesine engel olur. Böylelikle birey için kolektif bilincin gölgesinde süregelen bir yaşam devreye girer.

Bireyin kitleleştirilmesi başlı başına bir yabancılaşma şeklidir. Bireyin öz iradesi, özgünlüğü, davranış şekilleri ve düşünce biçimi kitleye benzemiştir. Bireyin kitleleşmesine neden olan sebepler çok çeşitli nedenlerle ortaya çıkmıştır. Toplulukların benliklerinden başlayıp, yaşam alışkanlıklarına varana dek tek tipleştirme bireyi kitleye dahil olması için güdülemeye yetmektedir. Bireyin iradesi, kitlenin iradesi içinde eriyip gitmektedir. Dolayısıyla, birey kendini kitle üzerinden ifade etmekte, özgün düşünce biçimi, akıl yürütme ve yargılama becerileri, kitlenin düşünce biçimine dönüşmektedir.

Bu süreçte birey, yaşamın öznesi olma özelliğini yitirip, kitle içerisinde nesne konumuna geçer. Burada bireyin aidiyet duygusu da belirleyicidir. Çünkü, insan toplumsal bir varlıktır. Dolayısıyla bireyin, bir topluma ait olma, bir evin, bir iş yerinin, bir ailenin üyesi olma, bir milletin ferdi olma, bir ulusun vatandaşı olma gibi çoğaltabileceğimiz -birey için bir bakıma yaşamsal güvence olan- aidiyet şekillerine ihtiyacı vardır. Kitlenin ruhuyla hareket etmek bu aidiyeti besler dolayısıyla, tüm ilişkileri içinde birey, yaşamın öznesi durumundan çıkar ve kitleler, yaşamın öznesi haline gelir.

Le Bon, *Kitleler Psikolojisi* başlıklı çalışmasında, kitlelerin fikirleri üzerinde doğrudan doğruya tesir eden faktörleri anlatırken, ortak hayaller, idealler yaratmanın, bireyin yaşamda amacını belirlemesi konusunda en ‘verimli’ kitleleştirici etki olduğundan bahsetmektedir. Bununla birlikte, deneyim ve aklın ortaklaştırıcı etkisinin kitleleştirmede büyük önemi olduğu söylenebilir. Ortak akıl ve ortak hareket kitlelerin diğer önemli özelliklerindendir. Bu özellikler, kitle toplumunu oluşturur. Kitle toplumu; sanayileşme, kentleşme ve modernleşme ile ortaya çıkmıştır. Kitle toplumunda bireyler arasındaki farkların ortadan kalktığı, özgürlüklerin yitirildiği duruma gelmiş kişiler, birbirine benzemiştir. (Bon, 2016, s. 79-90)

Kitle toplumunun kültürel alandaki ifadesi, kitlenin oluşturduğu kitle kültürüdür. Kitle kültürünü daha sonra Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi olarak tanımlamıştır. Adorno, kitle kültürü ifadesini, kültür endüstrisi olarak değiştirmelerindeki nedene dikkat çekerek, şöyle açıklar:

“Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam’da yayımladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için ‘kitle kültürü’ ifadesini ‘kültür endüstrisi’yle değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir.” (Adorno, 2011, s. 109)

Martin Jay'ın (2014, s. 341) *Diyalektik İmgelem* eserinde yer verdiği, Adorno'nun şu sözleri bireyin, kitlenin içindeki durumunu anlayabilmek adına önemlidir: “Kültür endüstrisi kendiliğinden olmayan, şeyleştirilmiş, sahte bir kültür oluşturur.” Bununla birlikte Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün eski çağlardan günümüze gelene kadar egemen olan basit yöntemlerden daha etkili bir biçimde insanları köleleştirdiğini, bireyi pasif hale getirdiğini ve zamanla bireyin uysallaşmasına neden olduğunu ileri sürmüştür. Kültür endüstrisi, insanları kendilerinden bağımsız olarak belirlenen ihtiyaçlara sahip olmaya koşullandırmıştır. Adorno, *Kültür Endüstrisi*'nde bireyin durumunu şöyle açıklar:

“Kültür endüstrisi, insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebileceği yönleriyle var olabilir; herkes bir yedektir, ya da yalnızca türün bir örneği. Herkes, birey olarak, yeri kesinlikle doldurulabilir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar.” (Adorno, 2011, s. 8)

Kitle iletişim araçları, reklamlar ve sanat üretimleri dünyanın yarattığı bu kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Her şeyin yerini kolayca bir başkası alabilir ve bu hızlıca gelişebilir. Yaşamını yitiren insan dahi kısa sürede unutulup gitmektedir.

Şair Nazım Hikmet, karısına yazdığı bir mektubunda:

*“Yaşarsın Karıcığım,
Kara Bir Duman Gibi,
Dağlır Hatıran Rüzgârda,
Yaşarsın Kalbimin Kızıl Saçlı Bacısı,
En Fazla Bir Yıl Sürer,
20. asırlarda Ölüm Acısı” (Hikmet, 2016, s. 33)*

dizeleriyle çağa atıfta bulunmuştur. Kültür endüstrisi tarafından, ölüm acısının dahi hızla unutulmaya mahkum edildiği çağımızda, bireyin yeni bir sanat ürünü, fikir, üretim veya yeni bir akıl geliştirmiş gibi kendini var ettiğini zannederken aynılaşması, silikleşmesi dolayısıyla yabancılaşması kaçınılmazdır. Yabancılaşmış insan, etkinliğini

kaybetmiştir. Hem kendine, hem topluma yabancılaşmış, standartlaşmıştır. İpşiroğlu, standartlaşmanın bireyin yaşamındaki etkisi hakkında şöyle söylemiştir: “Standartlaşmaya doğru gidiş, endüstri dünyasının en karakteristik yanıdır. Oturduğumuz evler, kullandığımız eşya, yaşam biçimimiz giderek standart ölçülere ve örneklerle uydurulmaya çalışılıyor.” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s. 95) Kapitalist düzenin standartlaşma ihtiyacı, insanın bireyselleştiğini sanması için gereklidir. Birey kendini özne gibi hissetmeye bir yandan devam etmeli, bir yandan üretimde aynılaşılarak, tüketimde dünyanın ihtiyaçlarına cevap vermelidir.

Kitle içinde sinsice gerçekleşen yabancılaşma ve yabancılaştırma kaçınılmazdır. Buna rağmen birey her ne kadar edilgen görünüyor olsa da, yabancılaştırma etkilerinden kurtulmanın ve etken insan olmanın bir formülü de, kendimizde değil midir?

2.4 Yabancılaşma ve Değişim İlişkisi

Var olan bir biçimden başka bir duruma girmek olarak tanımlanan değişim, hayatımızın her alanında gerekli ve kaçınılmaz bir durumdur. İnsan tarih boyunca, çalışma eylemlerine ve üretim ilişkilerine bağlı olarak değişime uğramıştır. İnsan, gerçekleştirdiği faaliyetler neticesinde toplumsal ilişkileri yaratır ancak toplumsal ilişkilerin nasıl gelişeceğini, ne yönde biçim alacağını belirleyen en önemli unsur, üretim ilişkileridir. Bir diğer deyişle, çalışma eylemleri ve paylaşımı aslında toplumsal bir örgütlenmedir. Toplumsal bütün ilişkiler; askeri, siyasi, hukuki ve kültürel ilişkiler, iktisadi ilişkiler üzerinden temellenir ve bu temel üzerinden düzenlenir. Bu düzenlemenin gelişimi ve değişimi, insan etkinliklerinin tarihsel süreçleri ve doğurdukları sonuçlarla açıklanabilir.

Toplumsal ilişkilerin dönüşmesi üzerinde insanın bir egemenliğinin kalmaması, onun yabancılaşma olgusuyla karşı karşı kalması sonucunu doğurur. Dolayısıyla, yabancılaşmanın değişim ile yakın ilişkisi ancak üretimin biçimlenmesi üzerindeki etkenlerin irdelenmesi ile açıklanabilir. Toplumun yaşam biçimini ve

düzeyini belirleyen en önemli öge olan üretim; durmadan gelişir, değişir ve genişler. Üretimin sürekliliği, zorlayıcı ve toplumsal hayatın bir yasasıdır. İnsan, atalarından miras aldığı üretim biçimlerini, yerine yenisi gelinceye dek kullanır ve üretim koşulları değiştikçe de, bu değişimi yaşantısına uyarlamaya çalışır.

Üretimin temel ögesi olan ve insan gücü tarafından gerçekleştirilen emek, bireysel ve toplumsal varoluşun en önemli unsurudur. Feodal toplum düzeninde insan emeği, kullanım değeri yaratan bir şekilde ilerlemiştir. İnsan, toprağa dayanarak bir yaşam kurmuş, ona bağlı kalmış ve onun sayesinde geçimini sağlamıştır. Öte yandan, toprağın, teknik olarak düşük araçlarla işlenmesi ve zaman zaman dinlendirilmesi, üretimin ağır bir şekilde ilerlemesine neden olmuştur. Emek sahibi bu sayede, üretim işlerini elinde tutmayı başarmış fakat topraktan beklenen verim alınamamıştır. V. Kerov, *İlkel, Kölecî ve Feodal Toplum* başlıklı eserinde, feodal ekonominin nitelikleri şöyle tanımlamıştır:

“Feodal ekonominin, doğal, kapalı ve hemen hemen yalıtılmış bir niteliği vardı. Tekniğin çok düşük ve görenekçi düzeyi, feodal ekonomi sistemini koşullandırıyor ve ayrıca onun sonucu oluyordu.” (Kerov, Zubritski, & Mitropolski, 2006, s. 151)

Zengin olmanın, sahip olunan toprakla eş değer görüldüğü feodalizmde, üretilmeyen gereksinimler mevcut pazarlarda takas yöntemiyle sağlanmıştır. Pazarlarda takasın başlaması ise, ticareti ortaya çıkarmıştır. Öte yandan, toprak sahiplerinin ihtiyaç fazlası ürünleri ve üretim araçlarını kendilerinde tutmaya başlaması, sermaye birikiminin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kasabaların kuruluşu, yerel pazarların gelişmesi, ticaretin gelişerek paranın rolünün artması, kentlere göçün başlaması, kentlerin iktisadi olarak büyümesi ve böylelikle üretici güçlerin gelişme düzeyinin artması, üretim ilişkilerinin biçimini değiştirmiştir. Tarım ürünlerinin pazarlanması ve üretimin pazar için gerçekleşmeye başlaması da, emek sahiplerinin toprağa olan bağılıklarını yitirmelerine neden olmuş, buna bağlı olarak, emeğin kullanım değerinin yanında, değişim değeri ön plana çıkmaya başlamıştır. Üretim araçlarından koparılan emek sahipleri, iş güçlerini pazarda özgürce satabilen üreticilere dönüşmüştür. Dolayısıyla, bu durum rekabetçi kapitalizmin ortaya çıkışının koşullarını

doğurmuştur. Feodal ilişki düzeninde zenginliğin göstergesi olan, toprağı ve üzerindeki emeğı kontrol etmenin yerini, sermaye birikimi ve paranın alması, üretim biçimlerini ve ilişkilerini köklü değişime uğratmıştır. Üretim araçlarını elinde tutan sermaye ile üreticinin elinde olan tek şey, yani emek gücü, ücretli emeğin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla işçi, kendine ait olan emek gücünü kullanmanın koşulunu belirleyen ve üretim araçlarını elinde bulunduran sermayeye muhtaç bırakılmıştır. Etkinlikleri, yarattıkları, gücüyle elde ettikleri artık ona ait değildir. Hiçbiri onun ürünü değildir. Marx'a göre, mallar, üretilmelerinde ve taşınmalarında sarf edilen emek süresi miktarı kadar değişim değerine sahiptirler. Emek süresinin niceliğı, değişim değerinin ne kadar büyük olacağını, değişim değerinin büyüklüğü de, değiş tokuş ilişkileri belirler. Tümüyle mal alışverişinin üzerinde yükselen toplumsal ilişkilerinin temeli böyle gelişir ve değişir. Söz konusu bu değişim, tamamiyle meta üretiminin doğal bir sonucudur ve bu üretim tarzı, insanî ve toplumsal ilişkilerin 'şeyleşmesine' neden olmuştur. Marx, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

"Her türlü insan emeğinin eşitliğı, bu emek ürünlerinin hepsinin eşit değerde olmaları ile nesnel olarak ifade edilir; harcanan emek gücünün, bu harcanma süresi ile ölçümü, emek ürünlerinin değerinin niceliğı biçimini alır; ve ensonu, üreticilerin içersinde emeklerinin toplumsal niteliğinin kendini gösterdiği karşılıklı ilişkiler, ürünler arasında bir toplumsal ilişki biçimini alır. Demek ki, metanın gizemli bir şey olmasının basit nedeni, onun içinde insan emeğinin toplumsal niteliğı, insana, bu emeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalamış olarak görünmesine dayanmaktadır; üreticilerin kendi toplam emek ürünleri ile ilişkileri, onlarla kendi aralarında bir ilişki olarak değil de, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki olarak görünmesindedir." (Marx, 2003, s. 76,77)

Ürün yerine meta, kullanım değeri yerine *değişim değeri* ifadeleriyle Marx, ürünü ve kullanım değerini yeniden tanımlamıştır. Herhangi bir ürün, örneğın, doğada bulunan hava gibi, ağaç gibi, herhangi bir nesne dahi olsa, gereksinimleri giderecek durumda ise, bir kullanım değeri vardır. Kullanım değeri, insanın gereksiniminden fazla veya az olmasını belirler. Bu ürün, dolaşıma girdiğı andan itibaren, bir değişim değeri kazanır. Bu değişim değerini belirleyen ise, o ürünü ihtiyaç olmaktan çıkarak, para ile değişime girmeleri veya girme ihtimalleridir. Bunu oluşturan ise pazar ilişkileridir. Bu andan itibaren değişim değeri yaratılan her türlü üretim, bir meta özelliğı kazanır.

Değişim değeri yüklenerek dolaşıma girmiş her ürün, üretimin nihaî amacı olan kullanım değeri işlevini kaybeder. Üretimin toplumsal niteliğinin nasıl nesneleştiğini, Demirer ve Özbudun şöyle açıklar:

“Tüm ürünlerin anonim bir piyasa için üretildiği ve değişim değerlerinin arz-talep ilişkileri içinde belirlendiği kapitalist pazar ekonomisi, bireylerin üretim süreci içinde birbirleriyle girdikleri ilişkileri de dönüştürür, şeyleştirir. Üretimin toplumsal niteliği birey için anlaşılabilir olmaktan çıkarak nesneleşir. Nesnelerin artık bilinen, tanınan kişiler için üretilir olmaktan çıkıp anonim bir piyasa için üretilir olduğu süreçte, üretimin toplumsal niteliği de gizemlileşmektedir. Öte yandan, böylesi bir üretim tarzı, insanı değersizleştirirken, nesnenin değerini arttırmaktadır. Kapitalist üretim tarzı için etkinlik ve kar, üreticiye (yani insana) yeğlenmektedir.” (Demirer & Özbudun, 1998, s. 23,24)

Ortaçağ dönemini kapatan ekonomiye dayalı oluşumlar, feodal düzenin yerini, tümüyle sermaye birikiminin koşulladığı ticaret düzenine bırakmıştır. İnsan yaşamının tarihte köklü değişime uğradığı 18. yüzyılda, bilimsel buluşlarla elde edilen teknik yenilikler makineleşme sistemini, sermaye birikimleri ise, geniş üretim düzenini getirerek, Sanayi Devrimi dönemini başlatmıştır. Gelişen makinalaşma sistemiyle, hızlanan üretime yetişemeyen zanaatkarların, küçük işliklerini kapatması, manifaktür üretimin yerini fabrikaların alması, makinalaşmayla birlikte buharlı sanayi üretim ihtiyacı için gereken enerji ve güç kaynaklarının keşfedilmesi, toplum hayatında büyük değişiklikler yaratmıştır. Bu büyük dönüşüm, üretimin artmasını sağladığı gibi yaşam biçimlerini de köklü bir dönüşüme uğratmıştır.

Sanayi Devrimi'nin ilk öğeleri, yeni çalışma yöntemlerinin ortaya çıkışıyla baş göstermiştir. Çünkü sanayi çağının asıl çekirdeğini oluşturan, dağınık olan üretimin, merkezi üretime geçme olgusu yatmaktadır. Dolayısıyla sanayi devrimiyle, emeğin bir merkezde toplanması, işçiyi seri üretim bandına girmeye zorunlu kılmıştır. Bu durum, çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. En önemlisi; “...Zanaatçılıktan ücretli işçiliği geçişi getirirken, üretim araçlarının, üretici olan zanaatçının elinden tümüyle çıkıp, sermayecinin eline geçmesi sonucunu doğurmuştur.” (Timuçin, 1992a, s. 383) Merkezi fabrika üretimi, üretimin ileri boyutlara ulaşmasına neden olduğu gibi, sermayeci düzenin, işçi denilen yeni üretici tipini ortaya çıkarmış, dünyanın görünümünü de

tümüyle değiştirmiştir. Timuçin, tüm değerlerin yerine ticaretin geçtiğini şöyle açıklamıştır:

“...Sermayeci düzenin egemen sınıfı olan burjuva sınıfı, hemen tüm değerlerin yerine ticareti koymuş, insanın bütün özgürlüklerini yok ederken, yalnızca ticaret özgürlüğünün geçerli olmasını istemiş ve bunu sağlamıştır.”
(Timuçin, 1992a, s. 669)

Bu dönüşüm, insan gücünün makineyle yer değiştirmesine neden olmuş, kol emeğinin değerini yitirmesine yol açmıştır. Böylelikle hız kavramı, sanayi toplumunun doğal bir ürünü olarak, tüm toplumsal ilişkilere egemen olmanın zeminini oluşturmuştur. Sanayi devrimiyle beraber topluma egemen olan bu ilişkiler, işçinin büyük değişim yaşamasına neden olmuştur. Başlangıçta işçiye belli bir güç kazandıran emeği, sermaye tarafından alınmış, bunun sonucu olarak işçinin bu gücü üzerinde bir kontrolü kalmamıştır. Emeğin ürünü, satılan bir şey olarak meta haline gelmiş, üretici emeğin, satılabilir olmasından başka bir anlamı kalmamıştır. Böylelikle işçi, ürettiğine yabancılaşarak doğasına da yabancılaşmıştır.

Emeğin dolaşıma girdiği ve üretimin tamamen hız kavramı ile eşitlendiği bir yaşam tarzı olan kapitalizmde tek hedef, insana yeğlenen kâr için çalışmaktır. Kapitalist sistemin, insan ilişkilerine egemen olan ekonomik bağlantıları, hayatın bütün alanlarına yayılmıştır. Yaşamı sürdürmek için insanın kendisine ölçü aldığı değerler ve koyduğu hedefler, aslında insanın kendisine ait olmayan ona dayatılan düşüncelerdir. Dolayısıyla birey tüm bu eylemleri gerçekleştirirken empoze edileni eylemekte ve kendisine yabancı olan şeyleri gerçekleştirmektedir. Para kazanmak, kariyer sahibi olmak, ödüllendirilmek ve başarmak insanın kendisi için değil, başkaları için gerçekleştirdiği eylemlerdir. Diğerlerinden sıyrılmak ve çıkış yapmak için rekabet etmek bir gerekliliğe dönüşmüştür. Zaten insan, insanî nitelikleriyle değil, işçi nitelikleri ve statüleriyle değerlendirilmektedir. Statüyü, diğerinden daha hızlı ve daha çok çalışmak olarak tanımlayan, rekabet ortamını yaratan sistem, bunun sonucu olarak bireysel çıkarların her şeyin önüne konulmasını da sağlamaktadır. Bu durum, iş hayatında tüm toplumsal ilişkileri belirlemektedir. İnsanların birbirlerine güven duymamasına, kendilerini güçsüz ve yalnız hissetmesine neden olmaktadır. Uzmanlaşma ve başarı yüklenmesi, bunun

sonucunda ortaya çıkan başarısızlık korkusu insanı kendine ve üretim eylemine yabancılaştıran nedenler arasındadır. Madde bağımlılığı, intihar eğilimleri ve dijital teknolojinin getirdiği derin düşkünlükler gibi sayabileceğimiz çokça etken ‘çağdaş’ insanın en büyük problemlerini oluşturmaktadır. Her günün sabahında yeni bir ürünün ortaya çıktığı, alışkanlıkların sıradanlaştığı, hayatın ritminin ve hızının dünle kıyaslanamaz şekilde arttığı, her şeyin hareket etmeye başladığı koşullar altında çağımız insanı, kendisiyle, doğayla ve başkalarıyla derin ve zengin ilişkiler yaratamaz hale gelmiştir.

Çağımız insanı, geçmişe oranla daha geniş imkanlarla donatıldığı ve daha çok şeye sahip olduğu halde, yabancılaşmanın etkisiyle yoksunlaşmaktadır. Emeğin yabancılaşması, insanı çalışma etkinliğinden uzaklaştırmaktadır. Çalışma etkinliğinin dayatılması, insanın kendini gerçekleştirmesini engellerken, özgürlük ve gereksinim kavramlarının ne olduğuna ilişkin belirsizlikler ortaya çıkarmıştır.

2.5 Yabancılaşma ve Birey Olmak

Birey, bir sınıfın ögesi, bir türün üyesi ve kendi varoluşuna sahip somut varlık olarak tanımlanmaktadır. Birey, bilinçli olmanın somut kanıtı olan insanın ta kendisidir. Mantıksal olarak kendinden söz edebilen, bir düşüncenin karşılığı olan şeyi yapabilen varlıktır. Bireyin en temel özelliği, varlığı zarar görmeden, ortadan kaybolmadan bölünemez olmasıdır. Cevizci, bireyin bu özelliğini somutlaştırarak şöyle ifade etmiştir: Bir taş bir birey değildir çünkü taş bölünebilir özelliktedir ve bölünmüş taş parçası yine bir taştır. İnsan bir bireydir çünkü insan bölünemez özelliktedir ve bölünmüş insan parçası bir insan değildir. (Cevizci, 1999, s. 150)

İnsanı kendinden ayırmanın yolu fiziksel olarak onu parçalarına ayırmak olamayacağı için, insanın bütünselliğini yitirebilmesini sağlamak için ancak onun bilincinde yaratılacak bir yıkım onu parçalarına ayırabilecektir. Belki de, sistemin bu kadar iyi işliyor olması, tüm olanların hedefinde insanın bilincinin olmasıdır!? Egemen bilinç, kültür ve sanatta da, bu anlamda bütünlüğün dağılmasını amaçlar. İnsanın

bölünmüşlüğü ve dolayısıyla kendine olan yabancılaşması da, toplumsal yaşamı derinden etkiler ve mutsuz bireylerin yaşadığı geleceği olmayan bir topluma doğru evrilmesine sebep olur.

Birey, katıldığı toplumun üyelerine benzer. Bir diğer deyişle, toplumun diğer bireyleriyle ortak bazı özellikler taşır. Öte yandan, birey kendine ait özellikleriyle de, toplumun diğer bireylerinden farklılık gösterir. Bu, bireyin bireyselleşme özelliğinden ileri gelir. Bireyin, bireyselliğinin var olmasındaki önem, ilk uygarlık döneminde ortaya çıkmıştır. Diğer bireylerden bir fark ortaya koyamayan bireye, bir üretim ve savaş aracı olarak bakılmıştır. Rönesans’la birlikte, ‘özgür birey’ kavramının ortaya çıkışı, bireyin topluma beceri ve yatkınlıklarıyla katılmasına sebep olmuş, bireyin bireyselliği, etkin bir güce dönüşmüştür. Bireyselleşerek elde ettiği bu gücü, etkinliğini kullanarak kişilerarası ilişkilerinde de kullanır. Bireyselleşebilen özelliği sayesinde güç kazanmayı öğrenen birey, yine bu sayede, kendi kendine yetecek noktaya gelerek, bağımsızlaşır. Bir yandan, bağımsızlığını kazanmış olsa da, bir yandan bir topluluğa dahil olarak yaşama ihtiyacı, onun bu gücünü nasıl kullanacağını belirler. Bireyin aidiyet ihtiyacı toplumsal bir varlık oluşundan ileri gelir. Sonunda kendini bir gruba veya bir kitleye dâhil olmuş bulur. Birey, ihtiyacı olan güvenliği ancak bir topluluğa bağlı olmakta, fikir, akıl, duygu ve hareket yönünden diğerleriyle tek tip olmakta görür. Diğerlerinden ayrı olmak, onun korunmasız hissetmesine neden olur. Tek başınalığın sonucu olan derin güvensizlik, huzursuzluk ve suçluluk duygusuna gömülür. Bu hisler ile mücadele etmek yerine birey, kitlenin içinde kendini korumaya almanın yolundan gider. Dolayısıyla bireyin özgünlüğü, davranış şekilleri ve düşünce biçimi kitleye benzemeye başlar. Böylece birey öznelliğini yitirmeye ve nesneleşmeye başlar.

Bireyin kitleye dâhil olmasında üretim tarzı ve üretim ilişkileri önemli rol oynamaktadır. Günümüzün düzeni, üretim-tüketim alışkanlıkları, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin mevcut pazarı düzenlediği bir temel üzerinde yükselmektedir. Tüketim alışkanlıkları ve yaşama biçimleri de, toplumun en küçük ögesi olan bireylerin ihtiyaçlarını düzenlemektedir. Kitle kültüründe birey, almak, tüketmek ve değiştirmek üzerine konumlandırılmıştır. Birey, tüketime yönelmeli, beğenileri kalıplaşmalı ve

kolayca etkilenip yönlendirilmedir. Sonunda yaşamın devamlılığı için gereken doğal gereksinimlerin haricinde olanlar da, bireyler tarafından ihtiyaç olarak algılanır ve söz konusu gereksinimlerin karşılanması, bireylerin ortak amacına dönüşür. Kitle üretimi ve kitle tüketimi, bireyin, bireyselleşerek kazandığı gücü kaybetmesine ve yoksullaşmasına neden olur. Tüketererek aldığı tüm nesneler onun kaybettikleridir.

Bütün ortaklaşan akıllar, deneyimler, hayaller, üretimler, sanat ürünleri, ortak çıkara hizmet etmektedir. Böylece birey kitleye hizmet eden toplumun bir üyesi, sınıfının ögesi olarak kendi varlığını yitirir. Kendi hayatının öznesi olan birey, hayatın üreticisi olan işçiye, emeği de bir metaya dönüşür. Böyle ilerleyen çalışma sisteminde birey, ürettikçe ‘insanca’ isteklerinden uzaklaştırılır. Fromm (1982, s. 84) bu durumu şu sözlerle betimlemektedir: “Emek sahipleri güç ve hünerlerini sermaye sahibine satmaktadır. Sermaye, emeğe buyurmaktadır. Cansız, ruhsuz şeyler, yaşayan emekten, insanoğlunun gücünden daha değerli hale gelmektedir.”

Bireyin özgürleşmesi mümkün müdür? Özgürleşmenin en temel yolu, insanın öncelikle doğaya yabancılaşmasının önüne geçilmesiyle sağlanabilir mi? Elbette. Çünkü, insan doğa aracılığıyla yaşar ve insan, doğa ile bir bütün olduğunda hayatta kalır. Dolayısıyla, doğa, insanın ayrılmaz bir parçası durumundadır. Toplumsal yaşam içerisinde de özgürleşmenin yolu, bu bilinç etrafında örgütlenmiş bireylerin toplamından geçer. Böylesi örgütlü bir toplumda özgürleşen birey, doğayla olan ilişkisinde onu anlama ve yaşamına dahil edebilme fırsatı yakalar.

2.5.1 İnsanın Doğaya Yabancılaşması

Toplumsal düzende yaşayan, gelişmiş bir dil ve düşünceye sahip varlık, insanı tanımlamaktadır. İnsanlaşma serüveninde insan, gerçek atası olan homo sapiensten ‘insan’a gelene kadar büyük değişiklikler geçirmiştir. İnsan bu büyük serüveninde geriye doğru baktığında bir ilerleme kaydedebilmiş midir? Yoksa, bu bir gerileme midir? Ya da insan zaten insanlaşma sürecindeki doğal ilerlemenin bir sonucu mudur?

Jean-Jacques Rousseau, insanın yaşamına uygarlık ve mülkiyet kavramlarının girmesiyle toplumsal düzene geçmesinin, mutluluğunu bozduğunu, bu kavramlarla karşılaşmadan önce, insanın daha doğal ve mutlu olduğunu söylemiştir. Öyle ki, doğal insanın toplumsal düzenle beraber yitirildiğini, bundan dolayı mutlu insanın geride bırakıldığını ifade etmiştir. (Timuçin, 2004, s.366) İnsan belki de doğal düzene dönmesinin mümkün olamayacağını düşündüğü için, Aristoteles’in söylediği gibi, “zayıf bir tür olduğunu”, toplumsal düzene kendini mâhkum bırakıp, uyumluluğu seçerek göstermiştir. Maslow, meşe palamudunun meşe ağacı olma güdüsü gibi, insanın doğasında da, daha bütünleşmiş bir varlığa kavuşmak güdüsünün var olduğunu ileri sürmüştür. İnsana, insanlığın öğretilmeyeceğini, insanlığın, insanın içine dökülen bir kalıp olmadığını ifade etmiştir. (2001, s.171) Peki, insan bütünleşmiş bir varlığa kavuşma güdüsünü doğadan başka nerede gerçekleştirebilir ?

Doğal insan, kendinde var olan en önemli gücü, canlı kalabilmek için giriştiği faaliyetlerinde açığa çıkarır. Bu faaliyetin kaynağı açlıktır. Nesnelere duyduğu gereksinimlere erişebilmek için giriştiği faaliyetler, onu bir canlı türü olarak hayvandan ayırmaktadır. Nesnelere olan gereksinimlerin sonucu olarak ortaya çıkan arzuların kaynağı ise, sahip olma duygusudur. İnsan varoluşunun diğer bir özelliği de, doğası gereği sahip olduğu güçleri gerçekleştirmeye yönelik dürtüleridir. Sahip olduğu yetenekler insanı belirli hedeflere yönlendirir çünkü, insan her zaman bu yönde bir eğilim içindedir. Dolayısıyla, açlığını gidermek ve barınmak gibi temel ihtiyaçlarının yanında, insanın nesnelere duyduğu arzu, insanın üretim faaliyetlerine girişmesine de neden olmuştur.

Marx’a göre doğa, “duyulur dış dünya” olarak tanımlanmaktadır. İnsan, doğa olmadan üretime geçemez. Fakat bunu ancak doğayla bütünlük sergilediğinde gerçekleştirebilir. Çünkü, üretim süreci doğayla bütünleşmeyi kendiliğinden ve beraberinde getirmektedir. Marx’a göre, (2015, s. 141) “doğa, işçi emeğinin içinde gerçekleştiği, işçinin içinde etkin olduğu, ona dayanarak ve onun aracılığıyla ürettiği maddedir.” Marx, insanın doğada ürettiği her şeyin, hem kendisine, hem doğaya ait olduğunu, üstelik insanın içinde edilgen olmadan, ondan güç alarak üretebileceği tek

yerin doğa olduğunu anlatmaktadır. Karşılıklı olan bu etkileşim, Marx'ın insanın doğayla kurduğu ilişkide, ürünüyle bir bütünlük içermesi gerektiği ifadelerini açıklamaktadır. Fakat insan, doğanın üretilebilir olduğunun bilincine vardığında, doğaya olan yaklaşımı değişmiştir. Doğanın, insanın kendi ihtiyaçlarına göre üretim aracı olarak ele alınışı, hem doğayı, hem insanı değiştirmiştir. İnsan doğadaki üretim sürecinde, doğayı dönüştürürken, kendisi de dönüşmüştür. Dönüşüm değişim içerir ve her değişim olumlu değildir. İnsan her şey olabilen ve her şeyi olması gereken hale getirme yeteneğiyle değişim içine girmiştir. İnsan, açlık ve barınma gibi temel ihtiyaçlarının ötesine geçmiş, nesnelere yönelttiği arzunun esiri olmuş ve tüm bunların sonucunda doğanın bir parçası olduğu fikrinden uzaklaşmıştır. Doğanın bir parçası olduğu fikrinden uzaklaşan insan, doğaya sahip olma arzusu duymaya başlamıştır.

Doğaya sahip olma duygusu, insanın doğaya yabancılaşmasının temelini oluşturmaktadır. Doğa başlangıçta insan özünün bir parçası konumundayken, artık bu konumdan çıkmış, insanın değiştirerek üretim yapabileceği, güç elde edebileceği bir şeye dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, aslında doğanın bir parçası olan insan, doğanın efendisi konumuna geçmiştir. Marx, insan-doğa ilişkisini şöyle anlatmıştır:

“İnsan doğa aracılığıyla yaşar. Doğa insanın ölmek için kendisiyle sürekli bir süreç sürdürmesi gereken bedenidir. İnsanın fizik ve entelektüel yaşamının doğaya sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek, doğanın kendi kendine sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemekten başka hiçbir anlama gelmez, çünkü insan doğanın bir parçasıdır.” (Marx, 2015, s. 145)

İnsan, doğanın bir parçası olarak yaşamazsa insaniliğini (doğasını) yitireceğini bile bile, üretim araçlarıyla doğanın üzerinde tahakküm kurmuştur. İnsanın doğa üzerinde kurduğu egemenlik, insanın doğaya yabancılaşmasına neden olmuştur. Başta doğal insanın yani doğanın bir üyesi olarak yaşayan insanın yerini, egemen insan almıştır. İnsan, doğayı kendi çıkarları doğrultusunda yaşamına uyarlama aklına sahip olma özelliğini kullanarak, doğayı kendi istediği hale getirmiştir. Tüm canlı türleri hayatta kalabilmek için doğayla mücadele etmek zorundadır. Fakat insan, diğer canlı türlerinden farklı olarak, aklıyla doğaya hükmetmektedir.

İnsanın doğadan aldıklarını yeniden doğaya sunabildiği zamanlar çok gerilerde kalmıştır. Sanayileşme ve hızlanan üretim biçimi, insanın doğadan aldıkları ile doğaya verdikleri arasında bir dengesizlik yaratmıştır. Hızla gelişen teknoloji ve teknolojinin neden olduğu dönüşümler, insanın doğadan tamamen uzaklaşmasına neden olmuştur. Hayvanlar, doğadaki yaşam alanları ve etkinlikleriyle özdeş haldeyken, insan, doğadaki diğer canlı türlerinin aksine bu uyumdan gün geçtikçe uzaklaşmaktadır. Çünkü, mevcut sistemde insan artık ihtiyacı olan kadarını değil, ihtiyacından fazlasını üretmektedir. Öte yandan, özgün yaşam şekilleri geliştirmekte ne kadar yaratıcı olunabilirse, kişinin özlemine kurduğu düzene kavuşması da o kadar mümkün hale gelir. Örneğin, 1850’lerde mevcut yaşam koşullarını reddederek, özel bir deneyim geçirmek üzere yollara düşen Henry David Thoreau’un doğadaki tecrübelerini, toprakla geçirdiği serüvenini ve doğanın bir parçası olduğunu nasıl hatırladığını anlattığı *Walden - Ormanda Yaşam* adlı eseri bu anlamda ilham vericidir. Thoreau’un *Walden Gölü* kıyısında doğada geçirdiği yıllarını paylaştığı eserinde, doğadan kopuk yaşamın, insan hayatında yaratacağı olası etkileri üzerine olan şu düşünceleri dikkat çekicidir:

“Açgözlülük, bencillikle ve hiçbirimizin kurtulamamış olduğu toprağı sadece bir mülk ya da mülk edinme aracı olarak görmek gibi rezil bir alışkanlıkla manzara çirkinleşir, tarım bizimle birlikte yozlaşır ve çiftçi hayatların en aşağılık olanını yaşar. Doğayı yalnızca bir hırsızın gözüyle tanır.” ...“Güneşin, ekilmiş tarlalarımıza, çayirlara ve ormanlara ayırım gözetmeden baktığını unutmaya alışmışız. Hepsi güneşin ışınlarını soğurur ve yansıtır. Ekilmiş tarlalar güneşin günlük rotasında gördüğü muhteşem resmin yalnızca küçük bir parçasını oluşturur. Onun gözündeki dünya eşit şekilde ekilip işlenmiş bir bahçedir. Bu yüzden, ışığı ve ısısından buna uygun bir güven ve cömertlikle yararlanmalıyız.”(Thoreau,2014, s.195,196)

Kuşkusuz, doğanın bize gösterdiği cömertliği ancak insan da doğaya gösterdiğinde mevcut yaşam biçimimiz dönüşecektir. Bunun için insanın düşünce sisteminde değişiklikler yaratması, doğanın efendisi değil, bir parçası olduğunu hatırlaması ve en önemlisi doğayla bir bütün halinde yaşamayı öğrenmesi gerekmektedir. İnsan merkezli bir dünya anlayışından vazgeçilmedikçe, insanın varolan yaşam biçimini dönüştürmesi ve doğa ile olan yabancılaşmasına son vermesi mümkün görünmemektedir. Günümüzde hala, insan merkezli değil, doğa merkezli bir yaşamı örgütlemenin ve bu sayede, insanın doğayla olan yabancılaşmasını aşmanın olanakları

vardır. Aksi takdirde insanoğlu, bugüne kadar geliştirdiği bütün yaşam araçları ve yaşam kültürüyle birlikte yok olup gitmeye mahkûmdur.

2.5.2 İnsanın Emegine Yabancılaşması ve Yoksunlaşma

Üretimin temel ögesi olan ve insan gücüyle gerçekleştirilen çalışmaların bütünü emek olarak tanımlanır. İnsanın beden gücü ile gerçekleştirdiği emek olmaksızın, herhangi bir üretimden söz edilemez. Emek, insanın varoluşunun temel taşlarından biridir. İnsanoğlu, beslenme ve barınma gibi temel ihtiyaçlarına çalışarak yani emek sonucunda ulaşmıştır. Türein devamı için emek zorunlu koşuldur. Bütün toplumsal ilişkiler emek sürecinde şekillenmiş ve kalıcı hale gelmiştir. Beslenme, barınma ve toplumsallaşma, bize insan emeğinin toplamını verir. İnsan, var olabilmek ve türeinün devamını sürdürebilmek için, bu emek sürecine zorunlu olarak ihtiyaç duyar. Özetle, insan bu ihtiyaçların sağlanması için, belirli hiyerarşiler oluştururken, toplumsal yaşamı da, yeniden üretmeyi başarır. Toplumsal yaşamda insanın üretici gücü olarak emeği, ekonomik ilişkilerin baş belirleyicisidir.

Üretimin, bireysel ve toplumsal ihtiyaçlar ekseninde gerçekleşmesi durumunda, insan emeğinin toplum yararına kullanılmasından söz edebiliriz. Sınıflı toplumlarda ise, egemen olan üretim tarzı, emek sömürüsü ve bunun doğal sonucu olan sermaye birikimidir. Kuşkusuz, işgal ve sömürgecilik politikalarına bağlı olarak el konulan ve yağmalanan doğal kaynaklar da, sermaye birikiminin diğer bir ayağıdır. Bu nedendir ki, Marksist literatürde sermaye için, “çalınmış, birikmiş emek” nitelendirmesi yapılmıştır. Sınıflı bir toplum olarak kapitalizmin temel çelişkisi, emek-sermaye çelişkisidir. Bu üretim tarzında, emek sahibinin emeği üzerinde kontrol şansı yoktur. Emeğin, nerede, ne zaman ve ne şekilde kullanılacağına karar veren, sermayedir. Sermayenin temel amacı ise, maksimum emek sömürüsü ve sermaye birikimidir. Sermaye birikimi, emek sömürüsüyle doğru orantılı bir ilişki içindedir. Sömürü arttıkça sermaye birikimi de artar. Kapitalist toplumda üretimdeki artış her ne kadar sermaye birikimini hızlandırırsa da, emek sahibi açısından tam tersi bir süreç

yaşanır. Varolan işgücü daha ucuz bir meta haline dönüşür. İşçi emeğine ve kendine yabancılaşır. Marx, işçinin, ürettikçe üretim değerinden kaybettiğini, emeğini bir meta değerine indirdiğini, böylelikle nasıl yoksunlaştığını şöyle açıklar:

“İşçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar ucuz bir meta olur. İnsanların, dünyasının değersizleşmesi, nesnelerin dünyasının değer kazanması ile orantılı olarak artar. Emek sadece emtia (mal) üretmekle kalmaz; genel olarak emtia ürettiği ölçüde, kendi kendini ve işçiyi de meta olarak üretir. Bu olgu sadece şunu dile getirir: Emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak, ona karşı koyar. Emek ürünü, bir nesne içinde saptanmış, bir nesne içinde somutlaşmış emektir, emeğin nesnelleşmesidir. Emeğin edimleşmesi, onun nesnelleştirilmesidir. İktisat aşamasında emeğin bu edimleşmesi, işçi için kendi gerçekliğinin yitirilmesi olarak, nesnelleşme nesnesin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak, sahiplenme yabancılaşma, yoksunlaşma olarak görülür.” (Marx, 2015, s. 140)

Freire ise, *Ezilenlerin Pedagojisi*’nde emeğin satılmasını şöyle yorumlar:

“... İşçiler kendi emeklerinin sahibi olmalıdırlar, satıcısı değil... Çünkü emeğin ticaretini yapmak ya da emeği satmak köleliğin bir biçimidir. Emek, ‘kişinin bir parçası olduğu’ ve ‘bir insan ne satılabileceği ne de kendisini satabileceği’ için ‘herkesin kendi emeğinin sahibi’ olması gerektiği hakkında eleştirel bilince ulaşmak, kolay çözüm yanılsamasının ötesine adım atmaktır. Bu, insanileştirilmesi yoluyla insanları insanlaştırmak için gerçekliğin gerçek biçimde dönüştürülmesine girişmektir.” (Freire, 1995, s. 159)

Sonuç olarak, sermayenin birikimine hizmet eden meta üretimi, emek sahibinin yoksunlaşmasına, ürettiği nesneye ve kendisine yabancılaşmasına yol açar. Emeği ve emek sahibini toplumsal bir değer olarak aşağıya iter, değersiz kılar.

3. BELGESEL FOTOĞRAF

1826 yılında Joseph Nicéphore Niépce, penceresinden, gerçeğin kopyasını görüntülediğinden bu yana, fotoğrafın en temel varlık nedeni, çekildiği anı kaydetmesiydi. Zaman içinde her ne kadar kullanım yerine göre anlamını değiştirmiş gibi görünse de, fotoğraf, bulunduğu zamandan beri insanı ve etrafında olup biten ne varsa belgelemektedir.

Belgesel fotoğraf, hayata bakma biçimidir. İnsanı anlayarak, onu göstermeyi seçtiğimiz yoldur. Bu yolla belgesel fotoğraf, dünyanın farklı yerlerinde, farklı şekillerde yaşayan insanları, içinde yaşadıkları koşullarla göstermekte, bu gösterim ışığında onlar hakkında gerçekçi bilgiler edinilmesini kolaylaştırmaktadır.

3.1 Belge ve Belgesel Kavramları

Belgenin, Türkçe’de eş anlamlı olarak kullanıldığı kelime olan doküman, Fransızca ‘document’, Latince, ‘documentum’ yani kanıt sözcüğünden alıntıdır. Belge en genel anlamıyla, “bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, vb. vesika, doküman” (Türkçe Sözlük, 2005, s. 237, 554) şeklinde açıklanmaktadır. Bir olayı destekleyen delil anlamı da taşıyan belge kelimesi; fotoğraf, resim ve filmle birleşerek, kanıt olma işlevini genişletmiştir. Belge, kesinliği tartışma götürmez bir doğrunun kanıtıdır. Belgeler, günümüzde gerçekleştirilen her türlü incelemenin ve araştırmanın temel başvuru kaynağı olarak önemini korumaya devam etmektedir.

Tarihte insanların mağara duvarlarını boyayarak başladıkları belgeleme edimini, kiliselere çizdikleri fresklerle, kilimlere işledikleri motiflerle çeşitlilik göstermiştir. Bu durumdan da anlaşılacağı gibi, insanın anlatma ve gösterme ihtiyacı hiç durmamıştır. Belgeleme ihtiyacı, insanların yaşadıklarını aktarma eğiliminden, tanık olduklarını akılda tutma, kanıtlama ve temsil etme isteğinden ileri gelmektedir.

Belgeleme ihtiyacını bir biçim ile ifade etme belgenin, doküman sözcüğünden sıyrılarak, gelişimine olanak sağlamıştır. Bu olanak, yeni anlatım tarzlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Fransızca kökenli dokümanter olan belgesel sözcüğü, hem bir biçim ifade etmektedir, hem de bilgi, belge ve görsel bütünlüklü tasvir veya anlatı anlamı taşımaktadır. Fotoğraf tarihçisi Newhall, (1993, s. 288) ‘belgesel’ teriminin sözlük anlamından yola çıkarak, “konusu hakkında yararlı bilgi içeren, herhangi bir fotoğraf belge olarak adlandırılabilir” ifadelerini kullanmıştır. “Belge niteliği taşıyan, dokümanter” (Türkçe Sözlük, 2005, s. 238) olarak sözlüklerde tanımlanan belgesel sözcüğü; belge niteliğini, görsel bir malzeme olan fotoğraf ile bir araya getirdiğinde yeni bir anlam kazanmıştır. Belgesel sözcüğü 19. yüzyıl sonlarına doğru bir terim olarak kabul edilmiş ve yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Belgesel terimi, fotoğraf alanına, fotoğrafla akrabalığı olan sinemadan geçmiş, günümüzde kullanılan anlamıyla ilk kez 1920’li yıllarda, konusunu gerçek yaşamdan alan sinema filmlerini tanımlamak üzere, *İngiliz Belgesel Okulu* kurucusu John Grierson tarafından, Robert Flaherty’nin *Moana* (1926) filmini eleştirdiği yazısında kullanılmıştır. Samoa Adaları’ndaki yerlilerin yaşamını anlattığı *Moana* filminde ve bir Eskimo ailesinin zorlu doğa koşulları altında hayatta kalma mücadelesini anlattığı *Kuzeyli Nanook* (Nanook Of The North) filminde Flaherty, modern dünyadan uzak bölgelerin yaşamlarını belgelemiştir. (Buçan, 2018, s. 50)

Belgesel olarak nitelenen film, anlatıcısı tarafından seçilmiş olan gösterme biçimiyle çekilmiştir. Film, anlatım tarzından ötürü özel bir tanıma kavuşmuştur. Flaherty’nin filmlerindeki benzerlik, konularını gerçek yaşamdan alıyor olmasıdır.



Şekil 1: Robert Flaherty, “Moana”, 1926



Şekil 2: Robert Flaherty, “Kuzeyli Nanook”, (Nanook Of The North), 1922

Aynı dönemlerde Amerikalı bir fotoğrafçı olan Edward Curtis de, Flaherty’nin çalışmaları gibi gerçek yaşam izleri taşıyan, *Kaybolan Irk (Vanishing Race)* isimli çalışmasıyla, Kızılderililerin yaşam biçimlerini kültürel öğeleriyle birlikte görüntülemiştir. “Onun portreleri, yerlilerin bir anlamda kilitli dünyasını, yaşanmışlıklarını geleceğe taşımış ve trajediler üzerine kurulmuş bir kültürün, kaybolan bir ırkın mevcudiyetini betimlemiştir.” (Özdemir & Mutlu, 2017, s.658)



Şekil 3: Edward Curtis, “Kaybolan Irk”, (Vanishing Race), 1904

Sinema ve fotoğraf alanında üretilmiş bu çalışmaların ortak yanı, gerçek mekânları ve insanları konu almış olmalarıdır. 1930’lar Amerika’sında yaşanan ekonomik koşulların yarattığı bunalım ve buna bağlı olarak gelişen tarımsal kuraklığın sonuçlarını belgelemek üzere yola çıkan *FSA (Farm Security Administration-Çiftlik Güvenliği İdaresi)* fotoğrafçıları da fotoğraf makinelerini gerçek yaşama çevirmiştir. Böylelikle belgesel terimi, bir anlatım tarzı olarak sinemayla birlikte fotoğraf alanında üretilen görüntüleri ifade etmek için de kullanılmaya başlanmıştır.

3.2 Belgesel Fotoğraf

Belgesel fotoğraf konusunu yaşamsal gerçeklikten alan, insanların yaşam biçimlerini ve kültürlerini, toplumsal değerlerini, fotoğrafçının kendi ifade biçimiyle yorumlayarak aktarma şeklidir. Belgesel fotoğraf, çok sayıda kişi ve kurum tarafından tanımlanmıştır. Tarihsel dönemlerin etkileri ve toplumsal olayların dinamikleriyle, farklı ve yeni anlamlar kazanan belgesel fotoğraf hakkında ileri sürülen tanımlar çeşitlilik göstermektedir.

Sabit Kalfagil, belgesel fotoğrafı; “bir gerçeğin, fotoğrafçının görüş ve kanaatinden geçerek biçimlenmiş şekli” olarak ifade ederken, M. Oral (2010, s. 25), “belgesel fotoğrafçılık konusunu yaşamsal gerçeklikten alır. Temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan bir yorum kaygısı taşır, bir mesaj içerir.” şeklinde tanımlamıştır. Ken Light ise, başka bir gösterme biçimi üretebilmenin yöntemi olarak gördüğü belgesel fotoğrafı tanımlarken, “merkezinde fotoğrafçının tutkulu ilgisinin yer aldığını” söylemiştir.

Tarihsel olarak belge niteliği taşıyan ilk fotoğraf örnekleriyle, David Octavius Hill’in 1843’te İskoç kilisesine çizdiği fresklerde kullandığı portrelerinde karşılaşmıştır. (Benjamin, 2012, s. 8, 9)



Şekil 4: David Octavius Hill-Robert Adamson, New Heaven, 1845

Hill, 1845 yılında da, New Heaven kasabasında yaşayan İskoçyalı balıkçıları, Robert Adamson’la birlikte fotoğraflamış, bu çalışmada ise balıkçıların zor koşullarda denize yaptıkları yolculuklar anlatılmıştır. Hill ve Adamson’un New Heaven’da yaşayan balıkçıları konu ettiği çalışmaları, belge niteliği taşıyan fotoğrafik görüntüleri oluşturmalarına rağmen, belgesel fotoğraf terimi ilk kez, FSA’nın, tarım işçilerinin çalışma koşullarını ve zorlu yaşam mücadelelerini belgeleyen fotoğraf çalışmaları için kullanılmıştır. FSA fotoğrafçılarının çalışmalarına hâkim olan belgesel yaklaşım ise, birlik üyelerinin, ‘belgesel fotoğrafçılar’ olarak adlandırılmasını sağlamıştır.

(Documentary Photography, 1972, s. 7) Her ne kadar bu terim, Jacob Riis ve Lewis Hine tarafından ortaya konan fotoğraflama tarzları için kullanılmış olsa da, “Hine kendi çalışmalarını ‘toplumsal fotoğraf’ olarak tanımlamayı tercih etmiştir.” (Light, 2012, s. 43) Öyleyse, belgesel fotoğraf nedir? Her belge niteliği taşıyan fotoğraf, belgesel fotoğraf mıdır?

Belgesel fotoğraf, ana konusu insan olan bir durumu veya olayı, fotoğrafçının anlatım biçimi ile birden fazla fotoğraf ile görüntülemesi olarak tanımlanır. Belgesel fotoğraf çalışmalarının sıklıkla karşılaşılan konularını, kamu tarafından bilinmeyen durum ve olaylar, toplumun çoğunluğunu ilgilendiren gelişmeler, kitleler tarafından başlatılan eylemler, savaşlar, işçiler, sokaklar, şehirler ve buna benzer çalışmalar oluşturmaktadır. *Time-Life* editörleri *Documantry Photography*’de, toplumsal yaşam için mesaj ileten fotoğrafları belgesel olarak nitelendirmiştir:

“Öyleyse her fotoğraf bir belgesel midir? Tam olarak değil; çünkü onu bir manzaradan, bir portreden, bir sokak sahnesinden ayıran bir mesaj iletmelidir. Bir olayı kaydedebilir; fakat bu olayın bir haber fotoğrafının özel öneminden çok genel bir öneme sahip olması gerekir. Bir karakteri veya duyguyu kaydedebilir; fakat yine de genel bir toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının kişilik olarak açığa vurduğundan daha fazlasıdır.” (Documentary Photography, 1972, s. 7)

İnsan yaşamına doğrudan etkisi olan konular, belgesel fotoğraf açısından öncelikli öneme sahiptir. Gerçeklikle kurduğu bağ ise, onun bir aktarım aracı olarak üstlenmesi gereken sorumluluğa gönderme yapar. Dolayısıyla, belgesel fotoğrafçıların fotoğraflarını üretirken gerçeklikle ilgili kuşku yaratmayacak görüntüler üretmeleri beklenmektedir. Yaşamı estetize etme veya yeniden tasarlama girişimleri, belgesel fotoğrafın amacını değiştirecektir. Çünkü belgesel fotoğrafın amacı onu diğer fotoğraf türlerinden ayırmaktadır.

3.3 Belgesel Fotoğrafın Amacı ve İşlevi

İnsanların, resim yoluyla başladıkları hikâye anlatıcılığı, belgesel fotoğraftan sonra yeni bir anlatım biçimiyle yaşamsal ve sosyal bir işlev kazanmıştır. Çünkü belgesel fotoğrafın ana konusu insandır. İnsanın yaşadığı her türlü mücadele belgesel fotoğrafın ilgi alanını oluşturur. Dünyanın bir ucunda yaşanan savaş, açlık, sefalet, yoksunluk, direniş gibi konular, belgesel fotoğrafçının üretim gerçekleştirdiği konulardır. Belgesel fotoğraf, *Time-Life* editörlerine göre: “Amacı, izleyicinin anlayacağı önemli bir şeyi aktarmak ve yorumlamak olan bir fotoğrafçı tarafından gerçek dünyanın tasviri” (Documentary Photography, 1972, s. 12) olarak ifade edilmiştir. Belgesel fotoğrafın belli bir konuyu topluma aktarma işlevi, onun bir tanıklık ve anlatma aracı olduğunu göstermektedir. Salgado, belgesel fotoğrafın bu işlevini, ‘vektörel işlev’ olarak açıklar. İnsan hayatının acı tarafları kadar kolay tarafları da olduğunu, bu ikiliği göstermenin doğru olduğunu çünkü, ikisinin de hayatın parçalarını oluşturduğunu söyler. Dünyada yaşamakta olan her şeyin gösterilmesi gerektiğini anlatırken şu ifadeleri kullanır:

“İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların neler yaşadıklarını öğrenmelidir. İşte belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev budur; insana diğerinin varlığını göstermek.” (Light, 2012, s. 121)

Bu yönüyle, belgesel fotoğraf tarihe yön verme ve mesaj iletme kaygıları taşımaktadır. İyi bir belgesel için fotoğrafçı, çevresinde gelişen olayları izler, öğrenir ve saptamalarda bulunur. Çağın olaylarına tanıklık etmenin bir yöntemi olarak bir sorunu tespit etmek, kamuoyuna duyurmak, gerektiğinde toplumun ilgisini konuya çekmek ve çözüm yolları aramak belgesel fotoğrafın temel işlevlerini oluşturur.

3.4 Belgesel Fotoğrafta Gerçeklik, Temsil ve Etik

Jan Van Eyck' ın, bir tüccar olan Giovanni Arnolfini ile eşi Giovanna Cenami' nin evlenmelerini konu edinen eseri, sembolik öğelerle dolu bir çalışmadır. Jan Van Eyck, tarihe izini, 'Arnolfini' nin Evlenmesi' adlı resmindeki aynanın üzerine, 'Jan Van Eyck Buradaydı' yazarak kazımıştır. "Bir hatıra resmi ve aynı zamanda bir belge olan eseri; ressam, hem ünlü bir sanatçı, hem de bir tanık olarak imzalamıştır." (Kırçiçek, 2017, s. 101) Eser, bir düğünü, bir birlikteliği betimlemesi bakımından, belge niteliği taşıyan bir eserdir. Eseri yapan sanatçı, bu anı resmetmiş ve eşlerin evlilik ritüelini tarihsel bir kanıtla dönüştürmek istemiştir. Eser, resmeden kişi tarafından tanık olunmuş bir ana aittir fakat görüntünün gerçekliği temsilcinin kendisindedir. Dolayısıyla tasvirden başka gerçeklik için alınacak argüman bulunmamaktadır. Arnolfini ve eşinin bulundukları konumlarıyla yaşanmakta olan o anın, bir seremoniye ait olup olmadığı halen tartışılmaktadır. Bu yüzden resim sanatında, yaşamın 'reprodüksiyonu' yorumu açıklığıyla çok sayıda senaryo barındırmaktadır. Dolayısıyla temsil ettiği gerçekliği ve tanıklığı da tartışmaya açıktır.

Fotoğraf sanatı, temsil ettiği gerçeklik ve tanıklık işlevleri bakımından diğer sanat dallarından farklılık gösterir. İ. Derman, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini şöyle açıklar:

"Kardaki ayak izleri gibi, bir resmin gerçekleştirilmesi için nasıl boyanın resmin oluşacağı yüzey ile kesin teması şart ise, fotografik görüntünün meydana gelmesi içinde, duyarlı malzeme üzerine ışık yansıtacak bir gerçekliğin var olması gerekir." (Derman, 2010, s. 107)

Fotoğraf sanatını diğer disiplinlerden ayıran yanı, yaşamı kopya edebilme kabiliyeti ve gerçekliği gösterme yeteneğidir. Dolayısıyla, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi onu diğer görüntülerden ayırmaktadır. Bir diğer deyişle, fotografik görüntü, nesnenin fiziksel varlığına bir göndermedir. Kanıt teşkil eder ve belge işlevi görür. E. Turan, fotoğrafın nesneyle kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar:

"Kaydedilmiş her görüntü, kaydı gerçekleştiren açısından bir değer taşır. Nesnesiyle kurduğu fiziksel (nesneden yansıyan ışığın gümüş

kristalleri ya da dijital ortam üzerinde bıraktığı iz) ilişkiden dolayı O'nun, orada olduğunun kanıtıdır fotoğraf.” (Turan, 2004, s. 15)

Fotoğrafı diğer görüntülerden ayıran teknolojisi, onun, ışık, nesne ve duyarkat arasındaki fiziksel bir ilişkiye dayanmasıyla açıklanabileceği gibi el becerisini devre dışı bırakmasıyla da açıklanabilir. Öte yandan, her fotoğraf da, belgesel fotoğraf olarak anılamaz. Belgesel fotoğraf, nesnesine ilişkin bir tavidir. Göstermeyi arzular. Bir derdi vardır. Herhangi bir nedenle çekilen milyarlarca fotografik görüntü için ise, böyle bir şey söylenemez. Belgesel fotoğraf da, bu yanlarıyla diğer fotoğraf türlerinden ayrılır. Belgeselci görüntüyü salt kayıt etmekle kalmaz, tanıklığın aracı olarak, gerçekliği topluma iletir ve bundan sorumluluk duyar. S. Salgado'nun, bir belgeselcinin, eserini kalıcı kılma arzusundan fazlasını beklemesi gerektiğini ifade ettiği şu sözleri, belgesel fotoğrafta tutkunun önemini ortaya koymaktadır:

“Belgesel fotoğraf yapmak isteyenler, eserlerini kalıcı kılma isteyen sanatçılar gibi değildir. Konu bu değil. Bu sizin yüzde yüz hayatınız olmalıdır. Eğer bunu yapamadığınızı anlarsanız, tutkunuzun gerçekte nerede olduğunu bulmanız gerekir. Ama eğer tutkunuz fotoğrafta, belgesel fotoğrafta, bu sizin yaşam biçiminiz olmalıdır.” (Light, 2012, s. 125)

Belgesel fotoğraf, gerçekliğe dair imgelerin temsiline dayanan bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla belgesel fotoğrafçı yaşam türlerini ve toplumsal konuları nesnel gerçeklikten alır. Kendi öznel gerçekliğiyle birleştirip tanıklık eder. Belgeselcilerin gerçekliği gösterme isteği üretmelerinin nedeni olarak gösterilebilir. Elbette ki, bu istek kimi durumlarda taraf olmayı da beraberinde gerektirir. Çünkü belgeselci, toplumun yaşadığı sosyal bir olayı çalışırken aynı zamanda o olayı irdeler ve eleştirir. Değiştirilmesi veya dikkat çekilmesi gereken bir konu varsa, çalışmasının yönünü bu doğrultuda oluşturur. Belgesel fotoğrafçının yöneldiği konuyu, hikâyenin bütünlüğünü bozmadan ve gerçekliğinden sapmadan yorumlaması beklenir. Fotoğraf dünyasında bir tartışma konusu olan gerçekliğin temsilindeki tarafsızlık ilkesine yönelik, çok sayıda yorum bulunmaktadır. Örneğin Bate, (2011, s. 97) “belgesel, kökensel olarak politik bir projedir.” ifadesiyle belgeselcinin, ‘tarafı’ duruşuna atıfta bulunmaktadır.

FSA projesi gibi büyük projelerde, kamusal olarak bilinmeyen olayların görüntülenmesi, gerçekliğin ne olduğu sorusunun doğmasına fırsat vermiştir. Peki, toplumsal bir olay, her belgeselcinin gözünden aynı gerçekliği mi gösterir? Ya da belgesel fotoğrafların gerçeklik temsili, görüntüleyenin bakış açısına göre mi inşa edilmektedir?

Örneğin; Roger Fenton'un Kırım Savaşı'nı belgeleyen fotoğrafları, savaşın gerçek yüzü yerine, İngiliz hükümetinin halkın zihninde oluşturmak istediği biçimiyle fotoğraflanmıştır.

“Fotoğrafi çekilen askerlerin elbiseleri çamurlu olmayacak, tıraşları düzgün olacak, yaralı veya ölü gösterilmeyecek, düşmana savaş stratejileri hakkında ipucu verebilecek karelerden uzak durulacak gibi...Bir anlamda, günümüzün ‘İliştirilmiş Muhabir’ sözleşmesiyle neredeyse birebir maddeleri aynı olan bir antlaşma yapılmıştı Fenton’la.” (Antakyalı, 2015, s.18)

Aynı yaklaşımla Fenton, *Vadideki Ölümün Gölgesi* fotoğrafını da, bir sinema karesi gibi kurgulamıştır. Savaşın trajik tek bir izine rastlanmayan Fenton fotoğrafları, bu nedenlerle *‘iliştirilmiş habercilik’ (embedded photojournalizm)* olarak görülmektedir.



Şekil 5: Roger Fenton, Kırım, “Crimean War”, 1855



Şekil 6: Roger Fenton, “Vadideki Ölümün Gölgesi” (Valley Of The Shadow Of Death), 1855

Öte yandan Mathew Brady, Timoty O’Sullivan ve Alexander Gardner gibi Amerikan iç savaşını belgeleyen fotoğrafçılar, Fenton’un İngiliz hükümetinin istediği biçimde sansüre uğramış fotoğraflarının aksine, savaşın acı yüzünü göstermektedir. Freund (1980, s. 107) bu fotoğraflar hakkında şöyle demiştir: “Tarihte ilk kez insanlar, fotoğraflar aracılığıyla, savaşın acı gerçekleriyle yüz yüze geldiler.”



Şekil 7: Timoty O’Sullivan, Amerika, İç Savaş, 1863



Şekil 8: Alexander Gardner, Amerika, İç Savaş, 1863

Başka bir örnek olarak Eugene Smith'in *Minamata* fotoğrafı verilebilir. Bu fotoğraf, Japonya'nın bir balıkçı kasabası olan Minamata'da çekilmiştir. Fotoğraf dünyasında, Smith'in bu fotoğrafında ışığın etkili kullanımı, kompozisyonu oluşturma şekli ve çarpıcı tasviri nedeniyle, gerçekliği bir biçimde estetize ettiği görüşü hâkimdir. Buna rağmen Smith'in çektiği fotoğrafların dünya kamuoyunda yayılması, fabrikaların ceza almaları ve çoğunun kapanması gibi önemli sonuçlar vermiştir.



Şekil 9: Eugene Smith, Japan, “Minamata”,1970

Belgesel fotoğrafta tarafsızlık ilkesi tartışması ve fotoğrafçıların gerçekliğe ulaşmada geliştirdikleri farklı bakış açıları çeşitlilik gösterir. Kimi düşünceler, ‘tarafli’ duruşun gerektiği yönündeyken, tarafsızlık ilkesinin korunması şeklinde görüş bildirenler de bulunmaktadır. Karadağ, (2004, s. 114,115) “belgesel tarzda çalışan her fotoğrafçının, tarafsız ve samimi bir gözlemci olması, gözlemlerini görüntüler içinde bunu zaafa uğratmayacak derecede iddiasız yansıtması gerekir.” diye ifade ederek, tarafsızlık ilkesinin korunması yönünde fikir belirtmiştir.

Samimiyeti yitirilmemiş şekilde kurgulanan belgesel fotoğrafların, gerçekliği olduğu gibi yansıtabilmesi için, nesnelliğinden ödün vermeden tasarlanması kabul edilebilir. Nitekim belgesel fotoğrafın sosyal işlevi gereği fotoğrafçının, görüntüyü gerçek ortamından koparmadan ve görüntünün gerçekliğine müdahale etmeden ulaşmış olması beklenir. Belgeselcinin, işlediği konunun bir parçası olarak, kendisini hikâyenin doğal bir üyesi gibi görmesi, hem gerçekliğe gölge düşürülmesini engelleyecek, hem de çalışmanın amacına ulaşılmasını sağlayacaktır. Aksi takdirde görüntüleyen, görüntülere bulunacağı her türlü girişim, gerçeklik üzerinde kimi şüphelerin doğmasına fırsat yaratacaktır. Bütün bu nedenlerden dolayı belgesel fotoğraftan, gerçekliğinin tartışılmıyor olması beklenmektedir. Diğer taraftan, gerçekliği tartışmaya açılmış her türlü belgesel fotoğraf, tanıklığın sınırını aşarak, gerçeklik karşıtı belgelere dönüşecek ve dolayısıyla “iliştirilmişlik” kuşkularının doğmasına imkan verecektir.

Belgesel fotoğrafçı, doğrudan hayatın içinde ve gerçekliğin bir parçası konumundadır. Gerçekliğe bizzat tanık olmakta ve bu tanıklığı bize sunmaktadır. Tanık olunan gerçeklik ile yansıtılan görüntünün örtüşmesi belgesel fotoğrafın nesnelliğinin kanıtıdır. Görüntüler, belgesel fotoğrafçının gözü önünde akıp giderken, gerçek görüntünün uğrayacağı muhtemel müdahale, fotoğrafıda, her zaman bir potansiyel barındırmaktadır. Müdahalenin kışkırtan, tahrik eden tarafları, görüntüler boyunca belgeselcinin zihninde dolanacaktır. Fotoğrafçının kendisini, gerçekliğin üzerinde görme yanılgısı, müdahaleyi meşrulaştıracaktır. Oysa müdahaleler; kimi zaman görüntünün abartılı bir biçimde ifade edilmesine, kimi zaman da, küçültülerek ifade edilmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçının, müdahaleyi gerçekliğe değil, etkili sunumu ve çarpıcı yorumuna saklaması beklenmektedir. Öte yandan; belgesel fotoğrafçının yaşadığı tanıklık, gerçekliğin sözcülüğü olarak konumlansa da, tamamen açık bir gerçeklikten söz edemeyebiliriz. Belgesel fotoğrafçının, betimleme yeteneğindeki sanatsal yorumlama, her zaman gerçekliğin tasvirine dönüşme potansiyeli barındırmaktadır. Nihayetinde nesnel gerçeklik değer alınsa da, gerçeklik, fotoğrafçının gerçekliğidir.

Tanıklığın aracı ve kanıtı olarak üretilen belgesel fotoğrafın gerçekliğe olan sadakati ona belli ilkeler ve etik değerler çerçevesinde ilerleme misyonu yüklemiştir. Belgesel fotoğrafın, tarihin değişen ve gelişen dünyasında, toplumu ilgilendiren konuları işliyor olması, ona, diğer üretilmiş fotoğraf türlerinden başka sorumluluklar yüklemektedir. Belgesel fotoğraflar görsel tarihimizi oluşturur. Dolayısıyla belgesel fotoğrafçılar da, bir anlamda görsel tarihçilerimizdir. G. Vassaf, (2007, s. 13) *Tarihi Yargılıyorum* kitabında, Edward Hallett Carr'ın, *Tarih Nedir?* adlı kitabından, “tarihi tanımadan tarihçiyi tanıyın” ifadesini alıntılıyarak şöyle yorumlamıştır: “Tarihçiyi tanımak, geçmişimize hangi aynaların tutulduğuna bakmak demektir.” Bu doğrultuda, belgesel fotoğrafçının da, tarihe ayna tutan yönünün olduğunun altı çizilmelidir.

3.5 Belgesel Fotoğrafta Farklı Yaklaşımlar

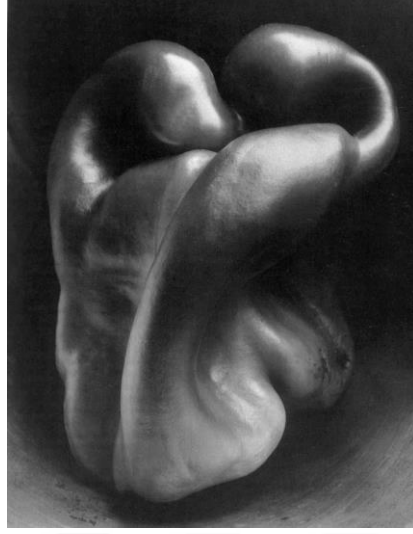
Fotoğraf üretimi başlangıç yıllarında, “bu vardı” gerçekliğinin yörüngesinde dolanarak, yaşamı kopya etme aracı biçiminde gelişim göstermiştir. Fotoğrafın keşfinden sonra fotoğrafçılar, resimsel bir anlatımla, tarihin ve dönemin önemli şahsiyetlerinin portrelerini çekmiştir. Fotoğraf makinesi, zamanla insanları ve doğadaki nesneleri kopya eden bir araç olmaktan sıyrılarak, ışığın ve kompozisyonun katkısıyla daha özgür ve özgün bir dile kavuşmuştur. Fotoğraf türlerinin ortaya çıkışı bu dile kavuşarak varlık göstermiştir. Işık, kompozisyon, mekân ve konu gibi fotoğrafı oluşturan öğeler, fotoğrafın bir anlatım biçimine dönüşmesinde belirleyici olmuştur.

Fotoğraf işlevsel olarak hayatın birçok alanında kullanılmasına karşın, belgesel fotoğraf, toplumsal ve sosyolojik olayların görüntülenmesine odaklanmış ve bu alanda ürün veren belgesel fotoğrafçıların konusuna yaklaşım tarzlarındaki farklılıklar nedeniyle süreç içinde zengin bir çeşitlilik kazanmıştır. Bu nedenledir ki, gerek ele aldığı konuları ve gerekse konusuna yaklaşımdaki farklılıkları tam olarak anlayabilmek için belgesel fotoğraf tarihindeki farklı yaklaşımları mercek altına almak gerekir. Fotoğrafçılar, bir yandan toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi, diğer yandan felsefi ve ideolojik yönelimlerinin bir sonucu olarak, farklı anlatım biçimleri geliştirmiş ve bunun doğal bir sonucu olarak belgesel fotoğraf alanında farklı alt türler ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafçının öznel algısıyla konuya yaklaşma biçimini birleştirerek oluşturduğu fotoğraflama tarzı, belgesel fotoğraf olarak tanımlansa da, 19. yüzyıl başlarında bu pratik, başka bir pratikle ilerlemiştir. Roger Fenton’un Kırım Savaşı’nı belgeleyen fotoğrafları, Fenton’un savaşı gösterme yaklaşımıyla ne kadar “belgesel” ise, II. Abdülhamit’in, imparatorluğun donanma gemilerini, askeri kuruluşları, fabrikaları, camileri, karakolları çektiği fotoğraflar da, o kadar “belgesel”di. Günümüzde fotoğrafın belgüciliği, bazı alanlardaki kullanımı açısından, halen 19. yüzyılın pratiğiyle ilerlemektedir. Bir çok kurum ve kuruluş, bu tür nesnel anlatı biçiminde gerçekleştirilen fotoğraflara ihtiyaç duymakta ve bu tür belge fotoğraflarını yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Belgesel fotoğrafla birbirine benzeyen fotografik bir anlayış olan doğrudan fotoğraf, belgesel fotoğraf gibi konularını nesnel gerçeklikten alır ve konuyu aktarırken manipüle etmekten kaçınır. Ancak doğrudan fotoğrafta fotoğrafçının anlatımı, yaşamsal gerçekliğe müdahale etmeden, görüntüyü daha çok estetize etmek üzerine kurulur. Peki, her doğrudan fotoğraf yaklaşımı, bir belgesel fotoğraf serisi oluşturur mu? Yurdalan, (2008, s. 38) bu farkı açıklayan bir ifade ortaya koymuştur: “Her belgesel, doğrudan fotoğraftır, ancak söz, mesaj, içerik, anlatı kaygısı taşıyan ve doğrudan fotoğraf tarzıyla üretilmiş her görüntü belgesel değildir.” Öte yandan, belgesel fotoğrafçıların, *o an oradaydım* tanıklığı ve gerçekliği temsil etme misyonu, ürettikleri görüntülerin inandırıcılığı için, ‘doğrudan’ bir yaklaşım geliştirmelerini sağlamıştır. Ancak yan yana gelen her doğrudan fotoğraf, bir bütünlük içersin veya içermesin, bir belgesel fotoğraf projesidir diyemeyiz. Belgesel fotoğrafta fotoğrafçının niyeti, tutumu ve derdi onu doğrudan fotoğraftan ayırır. Bu doğrultuda, her belgesel fotoğraf, aynı zamanda bir ‘doğrudan’ fotoğraf olarak görülür fakat her ‘doğrudan’ fotoğraf, bir belgesel olarak görülmez.

Doğrudan fotoğraf anlayışının en önemli örneklerini veren F/64 grubunun üyelerinde, konunun gerçekliğine müdahale etmeyen, maksimum alan derinliğiyle, netliği yüksek, keskin fotoğraflar elde eden resimsel bir yaklaşım görülür. Grubun üyelerinden Edward Weston’ın biber fotoğrafı, Oral’ın (2010, s. 25) ifadeleriyle şöyle yorumlanmaktadır: “Weston’un ünlü biber fotoğrafı, artık bir biber fotoğrafı değildir; sıradan bir nesne estetize edilmiş, biber olmaktan çıkıp, netliği, ışığıyla, formu ile bir estetik nesneye dönüştürülmüştür.”



Şekil 10: Edward Weston, “Biber (Pepper)”, 1930

Eugene Atget’in Paris sokaklarında sabahın erken saatlerinde çektiği insansız şehir fotoğrafları da, doğrudan fotoğraf anlayışına örnek fotoğraflar olarak gösterilmektedir. W.Benjamin, (2012, s. 24) Atget’in fotoğrafları hakkında görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Şehir isminin egzotik, romantik, mesafeli yankılarının karşısına gerçekliği çıkarmış, motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki haleyi emip çıkarmıştır.”



Şekil 11: Eugene Atget, Paris, 1898

Robert Frank’ın, *Amerikalılar* adlı yolculuk izlenimleriyle dolu fotoğrafları ise, Atget’in insansız şehir fotoğraflarının aksine insan öğeleriyle çekilmiştir. Benzin

istasyonları, otomobiller, barlar ve sokaklar Frank'ın mekânlarını oluşturmuştur. 1958 yılında yayımlanan *The Americans* kitabında Frank, Amerikan toplumundaki iletişimsizlik ve yabancılaşma konularını işlemiş, bireyi, toplumun bir üyesi olmakla birlikte, insanın kalabalıklar içindeki yalnızlığını da vurgulayan, insanın iç dünyasını ön planda tutan, görsel anlatılar meydana getirmiştir. Şehrin görüntülenmesi yönünden Atget'le benzerlik barındırsa da, insan ögesinin etkili kullanımıyla Frank fotoğrafları, Atget'in yaklaşım tarzından ayrılmaktadır. Frank, *Amerikalılar* albümünü her ne kadar doğrudan fotoğraf anlayışıyla çekmiş olsa da, insanın iç dünyasına ışık tutan bakışıyla serisini sosyal belgesel bir tavra yaklaştırmıştır.



Şekil 12: Robert Frank, “The Americans”, New Orleans, 1955

Diğer bir belgesel fotoğraf türü olan, belli bir konuda kendinden yola çıkarak, bir durumu ifade etme aracı olarak kullanılan görsel anlatı tarzı ise, kişisel belgesel ya da öznel belgesel olarak ifade edilir. 1960'lı yıllarda toplumsal önem içermeyen, daha özel konular üzerine fotoğraflar üreten Nan Goldin, kişisel belgesel olarak adlandırılan yaklaşım şekliyle üretimler gerçekleştirmiştir. L.Aytek, Nan Goldin'in fotoğraflarıyla gösterdiği hayatlara ve sorgulayan yaklaşımına dair şöyle değerlendirmeler yapar: “Bilmediğimiz, bakmadığımız ya da görmezden geldiğimiz, yok saydığımız, bizden değilmiş, başkalarının, ötekilerin hayatıymış gibi kaçtığımız, uzak durduğumuz hayatların aslı'dır baktığı, sureti değil.” (Aytek, 2015, s.48) Kişisel belgeselde fotoğrafçı, fotoğrafları yoluyla daha çok kendini var etme ve gerçekleştirme

amacındadır. Fotoğrafçı, günlük yaşamındaki mahremiyetin sınırlarını aşarak oluşturduğu görüntüler yoluyla izleyiciyle iletişim kurmaya çalışır. “Kendini fotoğrafının nesnesi konumuna dönüştüren fotoğrafçı, fotoğrafları aracılığıyla kendiyle hesaplaşma, yaşamına dışarıdan bakma ve bu yolla sorunlarıyla yüzleşme imkânı yakalayabilir.” (Akkaya, 2015, s. 16)



Şekil 13: Nan Goldin, Milagro'yla Otoportre, Belmont, 1988

Bir diğer yaklaşım olan kurulu (post) belgesel yaklaşım ise, belgesel fotoğrafın tanıklık ve gerçeklik niteliği taşıyan işlevlerinin sınırlarını zorlayan, kimi farklı yöntemler ile müdahalelerin yapılarak oluşturulduğu fotografik bir anlayış olarak görülür. Post belgesel teriminin, yabancı dildeki kaynaklarda az da olsa rastlanılan bir kelime olmasına rağmen, Türkçe yazında pek rastlanmayan, alanyazında ise sıklıkla kullanılan bir ifadeye dönüşmesinin de zaman alacağını, söz konusu yaklaşımla ilgili yazdığı doktora tezinde ifade eden Buçan, post belgesel kavramını şöyle tanımlamıştır:

“Bir şemsiye kavram olarak görebileceğimiz post belgesel fotoğraf, bünyesinde çeşitli ekolleri ve yaklaşımları barındırmaktadır. Bu fotografik yaklaşımın altında photo-text, fotomontaj, dijital montaj, sahnelenmiş (staged) belgesel ve hem dijital montaj hem de sahneleme unsurlarını bir arada kullanan farklı ekoller ve yaklaşımlar bulunmaktadır. Fotoğraf ve metni yan yana getirmeleri, birbirinden farklı parçaları birleştirmeleri, mizansene (mise-en-scène) yer vermeleri, kısacası görüntüyü inşa etmeleri nedeniyle tüm bu yaklaşımlar aynı zamanda kurulu fotoğraf (constructed photography) başlığı altında anılırlar.” (2018, s.172)

Savaş bölgelerinde çektiği kurulu (post) belgesel fotoğraflarıyla adından söz ettiren Simon Norfolk, yıkımın geçtiği toprak zeminler üzerinde yükselen anıtsal öğeleri ve yapıları, kadrajına titizlikle yerleştirmiş ve resimsel tasviriyle dikkatleri çekmiştir.



Şekil 14: Simon Norfolk, Afghanistan: Chronotopia, 2002

Fotoğrafçının Afganistanda çektiği ve Kronotopya adını verdiği seride savaşın ardında bıraktığı izleri süren bir tanığın gözlerini görmek mümkündür. “Afganistan: chronopia (Afganistan: kronotopya) serisi için sanatçı Afganistan’ı kronotopu kırılmış ve geçmişin çamuruna atılmış bir aynaya benzetir. Sanatçıya göre bu kırılan aynanın parçaları, büyüklüklerini kaybetmiş geçmiş medeniyetlerin yankılanan ve parıldayan parçalardır.” (Kılınçarslan, 2007, s.79)

Belgesel fotoğraf başlığı altında ele alınan bir diğer yaklaşım tarzı da, “Toplumsal Belgesel Fotoğraf” anlayışıdır. Konusuyla kurduğu ilişki açısından ele alındığında, diğer belgesel yaklaşımlardan ayrılan kimi özelliklere sahiptir. Bu tarzda ürün veren fotoğrafçıların temel motivasyonu, üretimleriyle toplumsal değişimde rol üstlenebilmektir.

3.5.1 Belgesel Fotoğrafın Bir Alt Türü Olarak Toplumsal Belgesel

Fotoğraf

Sosyal/toplumsal belgesel, diğer belgesel yaklaşımlarda olduğu gibi konularını yaşamsal gerçeklikten alır. Sosyal/toplumsal belgeselde fotoğrafçı, fotoğrafı çekilecek konuyu seçerken, toplumsal bir duruma yönelir ve öznelliğini bırakmadan konuyu hikâyelendirir. Çoğu zaman konunun iyileştirilmesi için konuyla birlikte hareket eder ve değişmesi gereken konunun aktivisti olur. Konunun toplumda yarattığı etkiden, ortaya çıkan sonuçlarına kadar aktif bir tanıklık sergiler.

Tarihte geçmişten bugüne insanların hafızasında iz bırakmış bir çok belgesel fotoğraf bulunmaktadır. Örneğin; Empire State binasının inşaatında çalışan işçilerin fotoğrafı, çoğu insanın görsel belleğine yer etmiş ünlü *toplumsal belgeci* Lewis Hine fotoğrafıdır. Fotoğrafta anlatılan, işçilerin inşaat iskelesinde cesurca oturabiliyor olmaları mıdır? Elbette, hayır. Yapımı tamamlandıktan sonra, dünyanın en yüksek binası unvanını alacak olan binanın inşaatında çalışan işçilerin, iş güvenliğinden yoksun çalışma şartlarına dikkat çekilmek istenmiştir. Bu fotoğraf, yüzlerce metre yükseklikte ölümle burun buruna çalışan işçileri gösteren fotoğraflar serisinin sadece bir tanesidir.

Hine, bu fotoğrafla toplumsal bir gerçekliğe tanıklık etmiş, işçilerin çalışma koşullarının değiştirilmesi için çarpıcı sunumuyla kamunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Empire State Building’te çalışan işçilerin binden fazla fotoğrafını çekmiş, fotoğraflarını *Çalışan Adamlar (Man At Work)* isimli bir kitapta toplamıştır. Belgesel fotoğrafın bir türü olan toplumsal belgeselin sorunları aşma işlevi, toplumsal belgeleri belgesel fotoğrafçılardan ayırmaktadır. Lewis Hine’ı toplumsal belgeci yapan da, tam olarak fotoğrafa olan bu yaklaşım biçimi olmuştur.



Şekil 15: Lewis Hine, “Workers”, Empire State Buildings, New York, 1931

Toplumsal belgencilik, toplum üzerinde bir etki yaratmak isteyen belgesel fotoğrafçıların çalıştıkları konularda geliştirdikleri bir yaklaşım tarzıdır. Fotoğrafçı toplumsal değişimi hedef alır. Dolayısıyla konularını, belli olanaklardan yoksun insan topluluklarının yaşam şartları oluşturur. Hine’nin işçi sınıfını konu alan buna benzer birçok fotoğraf serisi bulunmaktadır. Pamuk fabrikalarında, maden ocaklarında çalıştırılan işçi çocukları belgelemek için, *Ulusal Çocuk İşçiliği Komitesi* ile yaptığı fotoğraf serileri büyük ses getirmiştir. S.Sontag, bu fotoğrafların sonuçlarının önemi hakkında şöyle söylemiştir:

“Yirminci yüzyılın başlarında Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi'nin resmi fotoğrafçılığına getirilen Lewis Hine'in pamuk fabrikaları, pancar tarlaları ve kömür madenlerinde çalışan çocuk işçi fotoğrafları, milletvekillerini etkileyerek çocuk emeğinin yasadışı ilan edilmesi sonucunu doğurmuştu.” (Sontag, 1999, s. 77)

Toplumsal belgesel fotoğraf yaklaşımının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen bu fotoğraflar, genel olarak çalışma hayatının iyileştirilmesi ve çocuk işçiliğinin önlenmesi için gerekli kanun değişikliğinin yapılmasında belirleyici rol oynamıştır. Ö.Yaman (2015, s. 5), Hine’in fotoğraf yaklaşımını şöyle dile getirmiştir: “Amerikan rüyasına sırtını dönen Hine, geleceği, yoksulların ve ezilenlerin tarafında yer alarak göstermiştir. ...Çünkü Hine, gerçek dünyanın, gerçek insanlarını çekiyordu.”



Şekil 16: Lewis Hine, “Çocuk İşçiler”, Carolina, 1908

1890’ların sonunda Jacop Riis, Amerika’nın New York eyaletinde yaşayan yoksul insanların yaşam şartlarını konu alan fotoğraf çalışmaları gerçekleştirmiştir. Riis, *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?* başlıklı fotoğraf serisiyle sadece insanların yaşam şartlarını belgelemekle kalmayıp, çekmiş olduğu fotoğraflar aracılığıyla söz konusu şartların ve iş koşullarının iyileştirilmesine yönelik kanun değişikliklerin yapılmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla, toplumsal belgesel fotoğrafın önemli örneklerini oluşturan bu fotoğraflar, fotoğrafın toplumsallık kazanmasında bir kilometre taşı niteliğindedir. M.Ünal, toplumsal belgesel fotoğrafın önemli örneklerini oluşturan Riis’in başarısını, hikayelerini oluşturan kişilerle benzer hayatlar yaşamasına bağlar ve şöyle ifade eder: “Fotoğraflarını çektiği insanların başından geçen her şey, onun da başından geçmiştir. Göçmenliğin ne demek olduğunu, göçmenlerin hangi koşullarda yaşadığını, neler düşündüklerini çok iyi bilmektedir.” (Ünal, 2012, s. 98)



Şekil 17: Jacob A. Riis, New York, 1892

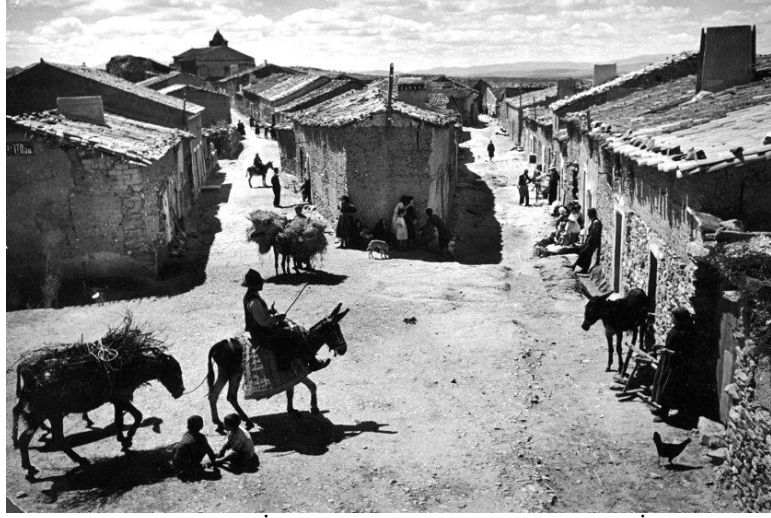
Konusu bakımından Hine ve Riis’le benzerlik taşıyan fakat yaklaşım tarzı açısından farklılık gösteren John Thompson, 1870’lerde, Londra sokaklarını görüntülemiştir. Thompson’ın fotoğrafları incelendiğinde, onun kamerasını, toplumun farklı meslek gruplarını oluşturan çalışan insanların, Londra sokaklarındaki günlük yaşamına yöneltmiş olduğu görülür. Ancak sadece toplumsal yaşamın betimlenmesi, bu fotoğrafların toplumsal belgesel olması için yeterli değildir. Çünkü, toplumsal belgeselin yol haritası daha farklıdır.



Şekil 18: John Thomson and Adolphe Smith, “Street Life in London”, Londra, 1877

Toplumsal belgesel yaklaşımı, toplum yaşamında sorun olarak görülen konuları görünür kılma ve bu görünürlüğü peşini bırakmadan kamuda bir etki yaratma yönünde bir yol haritası izler. Yaklaşım tarzlarındaki bu fark, belgesel fotoğrafla toplumsal belgesel fotoğrafın birbirinden ayrılan temel özelliğidir. Belgesel fotoğrafın toplumsal belgesel fotoğraftan neden ayrıldığı, Oral'ın (2010, s. 37) şu ifadeleriyle de anlaşılmaktadır: “Eğildiği konular anlamında belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğraf arasında aslında fark yoktur. Fark toplumsal belgelerin konularına kararlılıkla, inatla, bilinçle eğilmeleridir.” Oral’a göre (2010, s. 30) toplumsal belgecilikte, “sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacı” başat unsur olarak görülür.

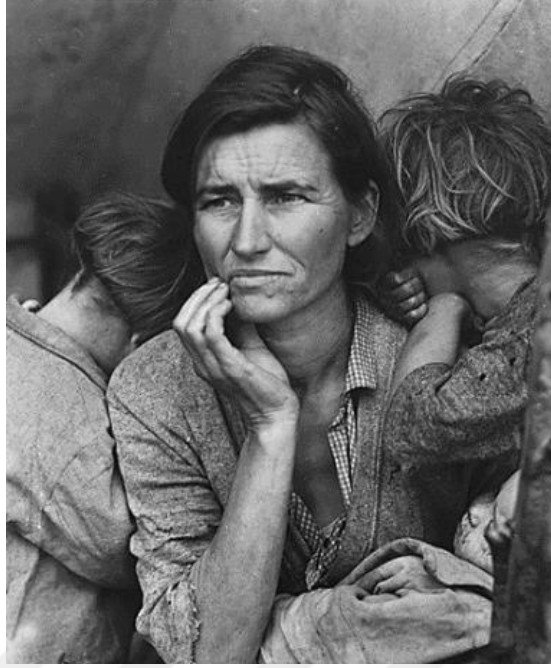
Belgesel fotoğrafın ilk örneklerinde de, toplumsal olaylara yaklaşım biçiminden kaynaklanan bu iki farklı yönelimin izlerini görmek mümkündür. İlki, tamamen kendini bir ifade etme aracı olarak kullanılan görsel anlatı tarzı, diğeri ise toplumsal olaylara karşı tanıklık etmenin aracı olarak kullanılan ve bu kullanımla, toplumsal konuların düzeltilmesini amaçlayan yaklaşım biçimidir. Bu yaklaşımla üretilmiş fotoğraflama biçimi için, ‘toplumsal belgeci’, üretilenler, için ise ‘sosyal belgesel’ ve ‘toplumsal belgesel’ ifadeleri kullanılmaktadır. Toplumsal belgeciler de, belgesel fotoğrafta olduğu gibi konularını insan hayatından alır ve hayatın her alanında devam eden mücadeleyi işler durur. Toplumsal belgencilik, bu işlevleriyle rastlantısal betimlemeye izin vermemektedir. Fotoğraf üretim sürecine girilmeden önce, konunun algılanması ve yorumlanabilmesi için bir ön çalışma yapılmakta ve söz konusu bu çalışma, çoğu zaman üretim sürecinden daha önemli bir dönem olarak kabul edilmektedir. Örneğin; Eugene Smith, “İspanyol Köyü” fotoğraf serisini üretirken, köy halkını anlayabilmek, onlara niyetini ve dostluğunu anlatabilmek için onlarla uzun süre birlikte yaşamıştır. Bu süre içinde de, köyün doğal bir yaşayanına dönüşmüş ve ancak bu sayede ki, içeriden bir bakışın izlerini taşıyan fotoğraflarını üretebilmiştir.



Şekil 19: Eugene Smith, “İspanyol Köyü (Spanish Village)”, İspanya, 1951

Bir diğer deyişle, Smith, belgeleyeceği varlıklara, anlara ve durumlara sadece şahit olmayı değil, aynı zamanda onlara katılmayı da seçerek, otantik bir biçimde fotoğraflamayı başarabilmiştir.

Tarihte adından en çok söz ettiren bir belgesel fotoğraf projesi olan *FSA (Farm Security Administration)* önemli sosyal belgesellerden biridir. Amerikan hükümeti, ekonomik bunalım dönemini yönetebilmek için, *Çiftlik Güvenliği İdaresi*’ni oluşturmuştur. Yaşanan ekonomik bunalım döneminde mevsimlik göçmen işçiler, yaşamlarını sürdürebilmek ve çalışma imkânı bulabilmek için, Kaliforniya’ya göç etmeye başlamıştır. Kurum, yoksul halkın içinde bulunduğu zor koşulları belgelemek üzere bölgeye fotoğrafçılar göndermiştir. Başkanlığını Roy Stryker’in yaptığı fotoğraf grubunda; Dorothea Lange, Walker Evans, Jack Delano, Arthur Rothstein, Russel Lee, Ben Shahn gibi önemli fotoğrafçılar yer almıştır. 1943’e kadar devam eden bu çalışma, çok sayıda fotoğraftan oluşmaktadır. Dorothea Lange, 1936 yılında çektiği ‘*Göçmen Anne*’ fotoğrafıyla, bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduğuna tanıklık etmiş, fotoğrafların kamuya duyurulmasıyla kamplara yardım gitmesini sağlamıştır. “Dorothea Lange diğer meslektaşlarının aksine fotoğrafta kompozisyon estetiği ve biçim kaygısı duymamış, sadece insanları ve onların yaşamlarını içinden geldiği gibi fotoğraflamıştır.” (Ertan, 2003, s. 30)



Şekil 20: Dorothea Lange, “Göçmen Anne”, 1936

FSA proje yürütücüsü Arthur Rothstein, “İzleyiciyi zorlayan ve inandırıcı gerçeklerle yüzleştirerek, anlamaya, sempati duymaya ve kimi zaman da eyleme geçmeye ikna eden derinlikli fotoğraf” (Yurdalan, 2008, s. 68) diye ifade ettiği sosyal belgeseli, günümüzde çok sayıda fotoğrafçı da benimsemektedir. Kitleleri arkasına alan ve toplumu derinden ilgilendiren konularla ilgili olaylarda, toplumun içinde fotoğraflarıyla yer alan ve eleştirel tavrını fotoğrafıyla ortaya koyan sosyal belgeselciler, günümüzde, sorumluluk duyan fotoğrafçı, foto aktivist gibi ifadelerle de, kendilerini tanımlamaktadır. Toplumsal konunun içine eklemlenen belgeselci, sorunun aktivistliğini fotoğrafı ile yürütür. Örneğin; Türkiye’de, 1999 yılında yaşanan Marmara Depremi sonrasında, çadır kentte yaşayan çocuklarla *Fotoğraf Vakfı*’nın yaptığı fotoğraf atölyeleri, foto aktivist tavra yaklaşmış çalışmalar olarak değerlendirilir. Ö.Yurdalan bu çalışmayı şöyle anlatır:

“Marmara depreminden hemen sonra bölgeye giden fotoğrafçılar, yardım çalışmalarına ve Dayanışma Gönüllüleri Derneği’nin oluşumuna katıldılar. İzmit Bekirpaşa Çadırkenti’nde üç ay yaşayarak çocuklarla fotoğraf atölyesi gerçekleştirdiler.” (Yurdalan, 2008, s. 157)



Şekil 21: Gökhan Gezik, “Fotoğrafçı Çocuklar Atölyesi”, İzmit,1999

Günümüzün en önemli belgesel fotoğrafçılarından biri olan Sebastiao Salgado’nun konularını ise doğal felaketler, sürgünler, topraksız köylüler, evsiz aileler ve işçiler oluşturur. Salgado’nun belgesel fotoğrafçının niyetini anlattığı şu ifadeleri önemlidir: “Belgesel fotoğrafçıların bir parça sorumluluğu vardır. Bir tartışma başlatmak zorundadırlar. ...Sizin bunları gösterme biçiminiz vardır ve bir fotoğrafçı kendi yöntemini bulur.” (Light, 2012, s. 121)



Şekil 22: Sebastiao Salgado, Serra Pelada, Brazil, 1986

Belgesel fotoğrafta foto muhabirlerin, özellikle savaş fotoğrafçıların yaklaşım tarzları ise, çeşitlilik göstermektedir. Çünkü her savaş fotoğrafçısı, savaşın yıkımını kendi tanıklığında yaşar ve öyle gösterir. Dolayısıyla bu yaklaşımlar, her zaman bir eleştiri konusu olmuştur. Örneğin; Robert Capa'nın, elinde tüfeğiyle vurulma anını kaydettiği en meşhur fotoğrafı 'Düşen Asker', halen bir tartışma konusudur. Fotoğraf eleştirmenlerinin çoğunun görüşü, fotoğrafın gerçekten bir adamın vurulma anında çekilip çekilmediğinden ziyade, simgelediklerinin daha önemli olduğu yönündedir. Bu görüşü destekler nitelikte S.Linfield (2013, s. 188) *Acımasız Aydınlık*'ta şunları kaydetmiştir: "Bu imge, yirminci yüzyılda savaşın olduğu kadar, savaş karşıtlığının da imgesine dönüşmüştür."



Şekil 23: Robert Capa, "Düşen Asker", (The Falling Soldier), İspanya, 1936

Linfield'in, Capa'nın savaş fotoğrafçılığına olan yaklaşımı üzerine değerlendirmesi ise şu yöndedir:

"Capa'nın yapıtlarının kalbinde bir paradoks vardır. O, temelde fiziksel ıstırap, acımasızlık ve ölüme odaklanmış bir savaş muhabiridir. O, aşına olduğumuz insan yıkımının o korkunç imgeleri Capa için yasaklı bölgedir." (Linfield , 2013, s. 188,189)

Linfield, günümüz savaş fotoğrafçıların parçalanmış bedenleri göstermesinin, vahşete odaklanma sonucunu doğurduğunu ve foto muhabirliğin doğasını değişime uğrattığını söyler. Bu yüzden Capa'nın hümanizmiyle, diğer savaş muhabirlerini birbirinden ayırır. Ünal (2012, s. 112) ise, Capa'nın savaş muhabirliğine olan bakış açısını şöyle yorumlamaktadır: “Capa, savaştan nefret eden bir fotoğrafçıydı. Savaş fotoğrafçılığını bu nedenle seçmişti. Onun fotoğrafları savaşa karşı birer anıt niteliğindedir.” Capa'nın savaşın ortasında dahi objektifinde bir iyimserlik arayışı, Linfield'da şöyle karşılık bulmuştur:

“Capa, gerek şehirde, gerekse taşrada göklere bakarak bombalardan kaçan dehşet içindeki sivilleri yansıtmıştır. Onun objektifinde insanlar asla yabancı, dehşet verici ya da iğrenç değil, belirgin bir biçimde insanidir.” (Linfield , 2013, s. 189)

Savaş fotoğrafçıları arasında en çok eleştirilen isimlerden biri ise, James Nachtwey'dir. Nachtwey, Bosna, Çeçenistan, Hırvatistan, Hindistan, Sudan ve Somali gibi dünyanın birçok ülkesinde fotoğraf çekmiştir. Somali ve Sudan'da çektiği fotoğraflar üzerine yapılan yorumlar, Nachtwey'in hayret edilecek şekilde 'acımasız' fotoğraflar çektiği yönündedir. Peki, acımasız olan hangisidir? Savaşlar mı yoksa fotoğraflar mı? Şüphesiz, tanık olduğu suçların, gördüğü felaketlerin ve içinde yaşadığı savaşların, en az fotoğraflar kadar olan acımasızlığını, Nachtwey'den daha iyi tanımlayabilecek kimse yoktur.



Şekil 24: James Nachtwey, Sudan, 1993

3.5.2 Türkiye’den Bazı Toplumsal Belgesel Yaklaşım Örnekleri

Türkiye’de belgesel fotoğrafın özellikle 1960’larla beraber daha zengin örneklerinin görüldüğü dönem, fotoğrafçıların Anadolu’ya ve yurt gerçeklerine yöneldikleri dönem olduğu bilinmektedir. Kentleşmenin ve göçlerin hız kazanmasıyla, ekonomik sorunlarla mücadele eden insanların yaşamları ve yurt gerçekleri belgesel fotoğrafların başlıca konularını oluşturmuştur. Fotoğrafçıların, zamanın sosyal ve ekonomik koşulları doğrultusunda yol aldıkları tanıklık etme ve gösterme biçimleri çeşitlilik göstermiştir. S.A.Ak, son yılların fotoğrafçılığını şöyle yorumlamıştır.

“Bilgi, düşünce ve tasarımla biçimlenen günümüz dünyasında fotoğrafımız, bir yandan yaşadığı güne tanıklık sorumluluğunu üstlenirken bir yandan da çağın yaratım istenci doğrultusundaki çabalara kişilik izleri taşıyan yeni bir soluk getirme arayışı içindedir.” (Ak, 2001, s. 326)

Farklı anlayışlarla örnekler veren fotoğrafçılarımızın anlatım dilini, aktarmak istedikleri meseleye nasıl yaklaştıkları belirlemiştir. Örneğin; Türkiye’nin ve dünyanın önemli foto muhabirlerinden biri olan Coşkun Aral, sıcak çatışma bölgelerinde çektiği fotoğraflarıyla ve savaşı tüm gerçekliğiyle belgeleyen tarzı ile kendine has bir anlatım dili oluşturmuştur. Hayatını yoğun olarak fotoğraf üretimi ile geçirmiş olan Aral,

dünyanın çeşitli yerlerinde bulunmuş, çok sayıda savaş fotoğrafı çekmiştir. ‘*Başka Bir Dünya Afganistan*’ isimli fotoğraf sergisi ve ‘*Sözün Bittiği Yer*’ adını verdiği fotoğraf albümünde, savaşın gerçeklerini belgelemiştir. Aral’ın savaş fotoğraflarında sıklıkla rastlanan çocuklar, savaşı, onların gözünden nasıl gördüğünü anlatmanın bir biçimine dönüşmüştür.



Şekil 25: Coşkun Aral, “Sözün Bittiği Yer”, Nepal, 1988

Coşkun Aral, savaş görüntülerine olan bakış açısını şu sözleriyle özetlemiştir: “... Savaşın vahşetini göstermek için kopmuş, parçalanmış insan bedenlerini göstermek gerekmez, bazen bir gözün bakışı tüm acıları anlatabilir.” (Özdemir, 2003) Aral’ın, acının görüntülerini anlatma biçimi, savaşlarda en büyük yıkımı alan çocukların, kirlenmemiş dünyasına ışık tutarken, onların iç dünyasını da göstermenin bir yöntemi olarak, hümanist bir anlayış içerir.

Türkiye’de toplumsal değişimin izlerine fotoğraflarıyla tanıklık edebileceğimiz Ara Güler, adı en çok anılan ve bilenen belgesel fotoğrafçıdır. Kuşkusuz, Ara Güler’in tanınırlığı, ülkemizde kamuoyunun fotoğraf sanatına ilgi duymasına katkı sağlamıştır. Ara Güler, fotoğraflarında, göç olgusunun büyük şehirlerde yarattığı sosyal dramı, lirik bir dille aktarmış, ana konusu olan insan yaşamını, her yönüyle ele almaya çalışmıştır. Çizgen, Güler’in belgesel fotoğrafa ilişkin yaklaşım biçimi şöyle ifade etmiştir:

“Ara Güler, kendi devrinin görünümünü, yaşantısını ve bütün bunların toplamı olan asrın gerçeğini, ifadenin hangi tarzında olursa olsun, hem kendi yaşadığı devir içinde, hem de daha sonraki çağlara, çağının aynasını bırakmıştır.” (Çizgen, 1992, s. 79)



Şekil 26: Ara Güler, “Yağ iskelesinde iş bekleyen hamallar”, İstanbul, 1954

Betimlemeye dayalı tarzıyla hikâyeler kuran, röportajlar gerçekleştiren Fikret Otyam ise, toplumsal belgeselin önemli ustalarından biridir. Toplum sorunlarına eğilerek gerçekçi bir gözle işlediği Anadolu insanı, konularının çoğunluğunu oluşturur. Ak, Otyam’ın yaklaşımını şöyle yorumlamıştır:

“Anadolu insanının doğasına, sorunlarına eğilmiş, dikkatleri üstüne çekmiş, usanmak bilmeyen takipçiliğiyle unutulmalarını engellemiş ve onlarla kaynaşan, sevecen bakış açısıyla yaklaştığı olaylara, özgün bir değer katmıştır.” (Ak, 2001, s. 326)

Oral ise, Otyam’ın toplumsal belgeliğini şöyle vurgulamıştır:

“Onun fotoğraf çalışmaları, engin hümanizmasının sonucu olarak, insanı insana anlatma işlevine koşut olarak, Anadolu insanının sorunlarını aktarma işlevini üstlenirken, somut adımların atılması sonucunu da doğurtmuştur.” (Oral, 2010, s. 128)



Şekil 27: Fikret Otyam, “Su Taşıyan Kadın”, Anamur, t.y.

Dünyadan ve Türkiye’den örneklerine yer verdiğimiz toplumsal belgeselci yaklaşımın öncülerinin çalışmalarında fotoğrafçıların, çeşitli fotoğraflama tarzları olduğu görülmektedir. Örneğin, Hine’in çalışmalarında toplumsal belgeselin en önemli işlevi olan sorunları aşmak ve toplumsal değişime yönelik tavır, önemli bir yer tutmaktadır. Riis ise, kendi yaşadıklarına benzer sorunlarla karşılaşan göçmenleri görüntüleyerek toplumsal bir konuya dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Lange’in, kompozisyon estetiği ve biçim kaygısını bir kenara bırakarak, bezelye toplayıcılarına odaklanan tavrı, foto aktivist bir yöntem olarak, Türkiye’de, 1999 yılındaki Marmara Depremi sonrasında yürütülmüş olan *Fotoğraf Vakfı* çalışmalarında da gözlemlenmiştir. Frank, *Amerikalılar* serisinde, insanın, kaotik kalabalıklar içinde tek başınalığına dikkat çekerek, bireyin iç dünyasını anlamaya çalışmıştır. Salgado’da ise, işçilerin zorlu yaşam koşullarına işaret etmiştir. Capa, acının izlerinde dahi hümanizmi arayan bir yaklaşımla savaşı belgelemiştir. Nachtwey, yıkımı olduğu gibi, tüm gerçekliğiyle göstermiştir. Aral’da yıkımın tanıklığı ise, çocuk masumiyeti üzerine inşa edilmiştir. Güler, çağın gerçekliğine lirik bir tarzda ayna tutmuş, Otyam ise, Anadolu insanını, otantik bir tavırla görüntülemiştir.

Elbette, çağın sorunlarını mercek altına almış bu fotoğrafçılar ile günümüz fotoğrafçılarının yaşadığı koşullar farklılık içermektedir. Dünya sürekli olarak bir değişim geçirdiği için toplumsal belgesel fotoğrafın ürünleri de, üreticileri de değişmektedir. Belgesel fotoğrafçıların çalışma ve üretim koşulları, doğal olarak onların konularına olan yaklaşımlarını da değiştirmektedir. Toplumsal belgesel fotoğraf olarak üretilen her türlü çalışmanın yegane konusu insan hayatıdır. İnsan hayatını merkeze alarak çalışmalar üreten bu fotoğrafçılar, fotoğrafın diğer alanlarında üretim yapan fotoğrafçılara kıyasla, insan ile çok daha yakın bir ilişki halindedir. Diğer yandan, çağın insanını çevreleyen koşulların ve problemlerin, bir üretici ve birey olarak toplumsal belgesel fotoğrafçıyı da aynı oranda etkilemesi kaçınılmaz bir gerçekliktir.

4.TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFÇI

Toplumsal belgesel fotoğrafçı, insanoğlunun hikâyesini fotoğraflar yoluyla anlamaya ve anlatmaya çalışan kişidir. Dünyanın farklı coğrafi ve kültürel koşulları altında yaşayan insanları konu edinir ve onlar hakkında gerçekçi bilgiler edinilmesine katkıda bulunur. Toplumsal belgesel fotoğrafçının anlatım dilinin kaynağı, hümanizmden gelir. Dolayısıyla fotoğrafların tasviri bu temel üzerinden yükselir. Kaynağını hümanizmden alan toplumsal belgesel fotoğrafçılar, içinde yaşadıkları çağa, parçası oldukları topluma ve bu toplumun değerlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Toplumsal bir gerçekliğe tanıklık etmek, sorunları aşma gayretinde olmak toplumsal belgesel fotoğrafçıyı diğer belgesel fotoğrafçılardan ayırmaktadır. Toplumsal belgeci, toplumsal değişimi hedef alır. Dolayısıyla konularını ağırlıklı olarak, insan topluluklarının içinde bulundukları durumlar ile ilgili değiştirilmesi gereken olaylar oluşturur. Bu nedenle toplumsal belgesel fotoğrafçı, çalışma süresince yoksulların, ezilenlerin ve ‘ötekiler’in tarafında yer alan bir tavır sergiler. Sontag, toplumsal konulara eğilen belgesel fotoğrafçıları diğer fotoğrafçılardan ayırarak, şöyle değerlendirir:

“Gerçekliğin fotoğraf makineli, gayretli avcı tarafından izlenip yakalanacak egzotik bir ödül olduğu görüşü, daha başından fotoğrafı biçimlendirmişti. Ve bu görüş, gerçeküstücü karşıkültürle orta sınıf toplumsal maceracılığının kavşak noktasını belirler. Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeselciler (eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler. Fotoğrafçılar bir yüzyıldan uzun bir süredir ezilenlerin çevresinde fır dönmüş, şiddet sahnelerine katılmıştır – hem de şaşılacak derecede iyi bir vicdan ile.” (Sontag, 1999, s. 75)

Toplumsal belgesel fotoğrafçı, çağının sorunlarını ve gerçeklerini görünür kılarak, bu gerçeklere ayna tutma ve bu sorunların peşini bırakmadan kamudan bir etki yaratma dürtüsüyle hareket eder. Çalıştıkları konular arasında belgesel fotoğrafçılar ile toplumsal belgesel fotoğrafçılar arasında temelde bir fark olmasa da, toplumsal belgesel fotoğrafçının ele aldığı konuyu istikrarla işliyor olması, fotoğrafları yoluyla kamusal alanda konuyla ilgili kitleselliğin gücünü arttırmaktadır. Tespit edilen sorunların

iyileştirilmesi için konuyla birlikte hareket eden toplumsal belgeselci, gerektiğinde konunun aktivisti olarak uğraş verir, çabalar ve bu çabanın toplumda yarattığı etkiden, ortaya çıkan sonuçlarına kadar aktif bir tanıklık sergiler. Baktığımızda toplumsal belgesel fotoğrafın bir tavır olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu tavrı belirleyen, biraz da fotoğrafçının kendisi, biriktirdikleri, dünyaya ve hayata olan bakışı, gözlemleri ve fotoğrafları yoluyla söylemek istedikleridir.

4.1 Toplumsal Belgesel Fotoğrafçı, Fotoğraf ve Yabancılaşma İlişkisi

Günümüzde yaşam biçimlerinin, çalışma ve üretim koşullarının değişimi, dijital teknolojinin gelişimine bağlı olarak büyük bir hıza ulaşmıştır. Teknolojik olarak keşfedilen her yeni buluş, çağın yegâne dinamiği olan hız kavramının, hayatlara nüfuz etmesine sebep olmaktadır. Her günün sabahından başlayarak, günün bitimine dek devam eden hız, insana bir yaşam şekli biçmiştir. Günlük işleyişin hızlanmış ritmi, ‘modern’ insanın özüne ulaşmasını ve kendi kendisiyle kalmasını engellemektedir. İnsan ne aradığını, neyin derdinde olduğunu bilemez halde durmadan koşuşturmaktadır. Kendi özüyle olan birliğin dağılması ve zamanla kendinden uzaklaşması sonucunda insan yabancılaşmaktadır. W. Benjamin, 1930’larda kaleme aldığı *Fotoğrafın Kısa Tarihi* başlıklı eserinin finalinde, insanlığın kendine yabancılaşmasının vardığı dereceyi ifade ederken, insanın kendi vahametini dahi estetik bir seyirle izleyeceğinden söz etmiştir:

“Homeros’un devrinde Olimpos’taki tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendisi için bir seyir malzemesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması o raddeye varmıştır ki, kendi yıkımını dahi birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir.” (Benjamin, 2012, s. 95)

Benjamin’in daha 20. yüzyılda, içinde bulunduğumuz çağı öngörürcesine belirttiği gibi, görüntüler dünyasının etrafında yaşam süren insanın en büyük problemine dönüşen yabancılaşma, günümüzde daha yakıcı bir sorunsala dönüşmüştür. Elbette, hayatımızı kaplayan ekranlar, başkalarını bize seyirlik hale getirirken, bizi de başkaları için seyirlik hale getirmiştir. Dijital ekranın insana kazandırdığı yegane

alışkanlık, gerçek yaşama sırt çevirmek ve yaşamı bu pencerelerden izlemektir. Yaşamı ekranlardan deneyimleyen birey, dijital olarak yapılanan kareler haritasının üreticisi cep telefonlarını ve dijital fotoğraf makinalarını güçlü bir araç olarak görmektedir. Öte yandan, dijital fotoğrafçılığın yayılması, fotoğrafçılar için de büyük olanaklar yaratmıştır. Peki, dijital fotoğraf, bir veri olarak ne anlama gelir? Fred Ritchin, dijital olarak yapılanan fotoğrafı şöyle ifade etmektedir:

“Dijital olarak yapılandırılan pek çok fotoğraf, analogda olduğu gibi, obtüratörün açılmasına bağlıdır ancak kimyasal olarak işlenmiş gren yerine her biri bir tamsayı olarak, rengi ve tonunda tanımlanmış piksel sıraları kullanırlar. Aslında, dijital fotoğraf her biri tek tek değiştirilebilen ve ekranda başka yere varan bir patika olarak işe yarabilen, bir meta-görsel, bir kareler haritası olarak düşünülebilir.” (Ritchin, 2012, s. 139)

Bu meta-görsel aslında bize, ekranlardan hayatımıza yerleşen deneyimleri bir kareler haritası olarak izletmektedir. Bu durum, yaşamın gerçekliğinden koparak, ‘mükemmel’ görünen gerçekdışılığa öykünmeyi beraberinde getirmiştir ki, bu da, insanın insana yabancılaşmasının temel taşıyıcısı olan değişimin yarattığı en büyük handikaptır. Ritchin, bu gerçekdışılığı şöyle anlatmaktadır:

“Fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğunun dünyaya ya da sevdiklerinin evlenmesine, mezun olmasına değil, küçük ekranlarda görüntü arayarak kameralarının arkasına ya da cep telefonlarına bakıyor olması; ya da geçmişi yad etmenin yine bu ekranlar üzerinden arşivdeki görsellerle yapılıyor olması, görselin temsil ettiği varoluşa üstünlüğünün semptomlarıdır. Asıl deneyimi sürgüne göndermiş ve onun yerine küçük bir dikdörtgene sıkıştırılmış, fotoğraf gösterimi haline getirilmiş metalaştırmayı tercih ediyoruz. Görseli tercih ediyor olmamızın sebebi durumu daha ‘gerçek’ yapıyor olması değil, daha gerçekdışı yapıyor olması. Bu gerçekdışılığın içinde aşkın bir ölümsüzlük; yüksek, sonsuza yakın bir gerçeklik arıyoruz.” (Ritchin, 2012, s. 21)

Görüntülerin üzerine düşen bu ‘aşkın ölümsüzlük’, hem izleyiciyi, hem görüntüleyeni etkilemektedir. O otantik arılığın yerini, ‘aşkın ölümsüzlük’ olarak, bu durum tüm görüntülere sirayet etmektedir. Dolayısıyla niyeti ne olursa olsun, üretilmiş her görüntü, üreticisinden koparak dolaşıma girmektedir. Sontag, fotoğrafın, görüntüleyenden bağımsız bir kariyeri olduğunu, dolaşıma sokulan her görüntünün artık, kendi kendine bir değer yarattığını ifade eder:

“Fotoğrafın anlamını belirleyen şey fotoğrafçının niyeti değildir; fotoğrafın da kendi kariyeri vardır ve bu kariyer bazen, ondan faydalanan farklı kesimlerin arzuları ve sadakatlerine göre seyredilebilir pekâlâ.”
(Sontag, 2005, s. 38)

Varılacak hedef olarak gösterilen bu aşkınlık, oluşan görüntüler dünyasının yarattığı iklimin ürünüdür. Temel konusu insan olan ve toplumun bir bireyi olan toplumsal belgesel fotoğrafçı da, içinde bulunduğumuz çağın sorunlarından payına düşeni almaktadır. Yurdalan, günümüzde hakim olan görüntü üretme eğilimlerinin sonuçlarını şöyle yorumlamaktadır:

“Günümüzde egemen olan görüntü üretme eğilimleri üstünden dolaşıma giren her fotoğraf yabancılaşmanın aracıdır. Yabancılaşma çağın temel problemiyken fotoğrafçının çektiği röportaj, anlattığı hikâyeye nasıl olur da bu değirmene su taşımaz sorusunun cevabı açıktır: Fotoğrafçının tarzıyla birlikte zihniyet dünyası da görüntünün işlevi üstünde belirleyici rol oynar. Ne çektiyse, nasıl çektiyse, hangi sözü kurdu ve kime söylediye mecrasını bulur. Fotoğrafçı konunun öznesi kadar birinci elden tanıklık ve bilgi donanımına sahip olması sayesinde ortaya ikonik bir gerçeklik yerine sahici bir tanıklık çıkarabilirse bunu başarabilir. Fotoğrafçının anlattığı hikâyeye dahil olması bu tanıklığın güvencesidir. Bu sayede, sahici ve sıradan bir gerçekliğin birinci elden tanıklığını kurabilir. Farkındalıkların önündeki en büyük engel olan yabancılaşmanın kırılmasına, yaratılmış olan sahte dünyaların dağılmasına katkıda bulunan bir anlatı kurulmasını sağlar.” (Yurdalan, 2008, s. 40)

‘Belgesel fotoğrafçı’ların uğrak yerleri olan kahveler, balıkçılar, pazarlar, eski sokaklar, ibadet yerleri, tersaneler, hastaneler ve tarihi semtlerin küçük işliklerinde kalan son ustalar, simgeleşmiş fotoğraflar çekebilmek için yegane mekânlardır. Bu mekânların çoğunda ağır iş koşulları ve çözüm bekleyen sayısız sorunun olduğunu varsayarsak, toplumsal belgesel fotoğrafçıların çalışacağı birçok konunun halen devam etmekte olduğunu da söyleyebiliriz. Türkiye’de neredeyse her ‘belgesel fotoğrafçı’nın yolunun düştüğü bu mekânlar, belgesel fotoğrafçılığın yirmi dört saat ücretsiz platoları gibidir. Dijital fotoğrafçılığın sağladığı hızlı üretim sayesinde bu mekânlarda, fotoğraf makinası olan birçok fotoğrafçının fotoğraf çektiğini düşünürsek, sayılamayacak kadar simgeleşmiş fotoğraf şu an bilgisayarlarımızda veri olarak bulunmaktadır. Bir diğer deyişle, simgeleşmiş görüntülerin derdinde olan bir belgesel fotoğrafçı, bu hevesle yaklaştığı konulardan, mevcut pazara uygun bir ‘iş’ üretme yaklaşımıyla görüntüler

yaratmaktadır. Böylesi bir yaklaşımda fotoğrafçının kendisine de, karşısındakine de yabancılaşması kaçınılmazdır. Kuşkusuz toplumsal belgesel fotoğrafçıların, emek sömürsünün belki de en ağır gerçekleştiği, adını saydığımız bu otantik mekânlarda, simgeleşmiş görüntüleri yaratma peşine düşme yanılgısı, fotoğrafçının konularındaki insanlara yabancılaşma potansiyelini açığa çıkaran en büyük etkidir.

Toplumsal belgesel fotoğrafçının, konusuna ve kendisine yabancılaşması sürecinin çeşitli dinamikleri vardır. Söz konusu bu dinamikleri, kendisine yabancı hale gelen insanın, insanî eylem ve ilişkileri, insanı yöneten ve ondan bağımsızca gelişen olayların döngüsüne kapılma eğilimi ve süreci üzerinden okumak mümkündür. Dolayısıyla, bir özne olarak toplumsal belgesel fotoğrafçının kendisini anlamayı ve toplumsal ilişkiler ağı içerisindeki konumunu araştırmayı hedefleyen bu bölümde, söz konusu süreci etkileyen parametreleri tartışmaya çalışacağız. Görüntüler dünyasının oluşturduğu ortam, görmek, görünmek ve göstermek eğilimleri bu parametrelerden bazılarıdır.

4.1.1 Görüntüler Dünyası

Teknolojik olarak keşfedilen her yeni buluş, fotoğrafı daha kolay üretilebilir hale getirmektedir. Bu sayede, fotoğrafla uğraşanların sayısı arttığı gibi, daha çok fotoğraf satılabilir ve tüketilebilir duruma gelmiştir. Dijital fotoğraf makineleri ve cep telefonları ile üretilen fotoğraflar, günümüzde hem hizmet sektöründe ihtiyaçları karşılamaktadır, hem de insanlar tarafından sosyal mecrada izleyiciye sunulmaktadır. Peki, dijital çağ, fotoğrafçının fotoğrafı oluşturma biçimini değiştirdiği gibi, davranışlarını da değiştirmiş olabilir mi?

Analoğun dijitale göre meşakkat isteyen titiz çalışma biçiminde, arzulanan görüntüye ulaşmanın bedeli hayli yoğun çaba ve sabır gerektirirken, teknolojik sistemin çalışma biçimi fotoğrafçıyı hıza dayalı bir çalışma tarzına itmiştir. Fotoğrafçının, fotoğraf üretimi elbette hızlanmıştır. Hızlanan fotoğraf üretimi çok sayıda görüntünün elde edilmesine de neden olmuştur. Örneğin; Kodak'ın, 1990'larda 'Anılar Başlasın'

sloganıyla reklam yaparak sattığı fotoğraf makineleri, çok sayıda evin başköşesine oturmuş, fotoğrafla alakadar insan sayısını arttırarak çok sayıda amatör fotoğrafçının yetişmesi sağlanmıştır. Son yıllarda da, dijital ortama taşınan fotoğrafın kolay üretilebilir hale gelmesi, onun geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte herkesin fotoğraf çekmesine olanak yaratılması, fotoğraf dünyası için önemli bir gelişme olmasına rağmen, sadece deklanşöre basmanın, fotoğraf üretmek sayıldığı yanlışlığının, görüntü bombardımanına yol açtığını söylemek yanlış olmayabilir. Bunun sonucu olarak; “...herkesin fotoğraf çekebildiği ve çektiği bir ortamda ‘fotoğraf’ ile ‘görüntü’yi birbirinden ayırmak konusunda belirsizlik ortaya çıkmaktadır.” (Turan, 2004, s. 14)

John Berger, (2015, s. 88) *Anlatmanın Başka Bir Biçiminde* “hepimiz, dünya çapında bir yanlış bilgi sistemi oluşturan fotografik görüntülerle kuşatılmış durumdayız” ifadesiyle, çoğalan görüntülerin oluşturduğu ‘kirlilik ortamına’ işaret etmektedir. Wim Wenders ise, dijitalleşmenin fotoğrafta gerçeklik algısını değiştirdiğini şöyle hatırlatır:

“Dijitalleştirilmiş fotoğraf, fotoğrafla gerçeklik arasındaki bağı sonsuza dek koparttı. Bir fotoğrafın gerçek olup olmadığını söylemenin imkânsız olduğu bir çağa giriyoruz. Fotoğraflar güzel ve olağanüstü hale gelip, gün geçtikçe reklam dünyasına daha fazla ait oluyorlar. Güzellikleri de gerçeklikleri gibi elimizden kayıp gidiyor. Yakında, hepimizi kör edecekler.” (Ritchin, 2012, s. 67)

Öyle ki, yaşamı her yandan kaplayan görüntüler sınırsız sayıda üretilerek, fotoğrafın içeriğinde neyin aranacağına dair kuşkular yaratmaktadır. Sontag (1999, s. 181), “her bir fotoğraf söz dinlemeyen ve ulaşılmaz bilinen gerçekliği hapsetmenin, onu olduğu yere mihlamanın birer yoludur.” diye ifade eder ve *Fotoğraf Üzerine* kitabında yer alan, ‘*Görüntüler Dünyası*’ başlıklı bölümde, üretilen bunca görüntünün nedenini tüketime bağlar. Fotoğrafın gerçekliğin tükenişine katkıda bulunduğunu söylerken, günümüz modern insanının gerçekliğin kendisi yerine, gerçekliğin ‘cisimleşen’ görüntülerini tercih ettiğini belirtir. Dolayısıyla gerçekliği, bir ‘görünüşler kümesi’ olarak tanımlar. F.Ritchin (2012, s. 23) ise, “görseller bir kez dünyanın yerini almaya başlayınca fotoğraf var olma sebebini kaybeder.” uyarısında bulunur. Gerçekliğin

kendisi yerine, gerçekliğin cisimleşen görüntülerini izlemeye başlayan birey kendisine de, görüntüler üzerinden bakmaya başlar. Bunun sonucu olarak görüntüler, bireyin zihninde nesneleşmeye başlar. Dünyayı da böyle izler. Böylelikle bu nesneleşen görüntüler, yaşamın gerçekliğine dönüşür. Başkalarının hayatına da, nesneleşen görüntüler üzerinden bakmak kaçınılmaz olur.

4.1.2 Görmek, Görünmek ve Göstermek

Sanayileşmiş topluluklarda, fotoğraf makinesinin kendisine yöneltildiğini gören bir kişi ile aynı eylemle karşı karşıya kalan sanayileşmemiş bir topluluğa ait olan bir bireyin tepkileri farklılıklar gösterir. Örneğin; şehir meydanında bir kişinin fotoğrafı çekileceği zaman, hızlıca görüntülenecek şekle girmesi beklenen bir şeydir. Şehirlinin görüntüsü, şehirlinin cisimidir. Aynı tepkiyi Anadolu'nun bir köyünde biriyle yaşamak pek mümkün değildir. Kişi önce kim olduğunuzu, bu görüntüyü neden çekeceğinizi sorar. Fotoğrafa mesafeli yaklaşır. Fotoğrafları izleme şekillerinde de, topluluklar arasında farklılıklar gözlemlenir.

Şehirlinin fotoğrafı çekileceği zaman görüntü verme isteği, görüntüleri izlerken duyduğu istekle paralellik içerir. Şehirlerde yaşayan insanlar için görüntü, gözümüzün önünden kayıp giden ve saniyeler içinde kaybolan, zihnimizde ancak bir renk veya motif olarak akılda kalabilen anı tanımlar. Dakikalar içerisinde bir yenisi ile karşılaşınca dek varolur, sonra yok olup giderler. Dolayısıyla, görüntüler bize çoğu durumda şunu yapar: Yaşanılan an, hemen başkalarıyla paylaşılacağı için otantik bir deneyim olmaktan çıkar, bir görüntüye dönüşür ve hızla tüketilir. Böylesi bir atmosferde soluk alan birey de, sanki her an görüntülenecekmişçesine hazır kıta durumundadır. Uçurtmayı uçurmaktansa, uçurtmanın fotoğrafını çekerek, onu, Susan Sontag'ın ifadesiyle, “olduğu yere mıhlar.”

Bir yandan fotoğrafın mahremiyet alanına saldırıda bulunduğu tartışılırken, diğer yandan fotoğraflar yoluyla her anımızı başkalarına gösterme duygumuzun nereden kaynaklandığına dair çokça yeni soru üretilmektedir. Dijital çağın neden olduğu

toplumsal değişime bağlı olarak, gerek birey ve gerekse kamusal kitle iletişim araçları merkezi bir öneme sahip olmuştur. Fotoğraf, en çok kullanılan iletişim aracı olarak, nasıl bir hayat yaşadığımızı göstermenin temel yöntemi olmuştur. Bu nedenledir ki, ardı arkası kesilmeyen görüntüler sayesinde, istesek de, istemesek de başkalarının hayatlarına dair bilgilere maruz kalmaktayız. Sontag (1999, s. 185);

“O (fotoğraf), kolay ve alışkanlık yapan bir etkinlik içinde kendi yaşamımıza ve başkalarının yaşamına hem katılımı, hem de onlardan yabancılaşmayı sunar –bir yandan yabancılaşmayı onaylarken, diğer yandan katılmamıza izin verir.”

diye ifade eder ve fotoğrafın dünyayla aramızdaki ilişkiyi kişisellikten çıkaran güçlü bir araç olarak, ucu olmayan bir dürbün gibi, insanların yaşamına kolayca dahil olabilmeyi ve onları da, kendi yaşamımıza davet etmeyi mümkün hale getirdiğine işaret eder.

Kitle kültürünün oluşturduğu yaşam şekillerinin içinde bir iletişim aracı olarak fotoğrafın kullanımı genel olarak, deneyimi göstermek üzerine kuruludur. Görüntüler yoluyla deneyimlediklerimizi göstermek, bireyde kitlenin ruhuyla hareket ettiğinin, kitlenin yaşam biçiminden ayrı düşmediğinin göstergesidir. Sosyal medyanın da hayatımıza girmesiyle fotoğraf bireyde, bu gün bir şey yaşamış olmanın, bir şeye katılmış olmanın, bir yerde olmuş olmanın gösterilmesindeki temel aracı haline gelmiştir. Birey aidiyet duygusu ile yaşamının ve tüm deneyimlerinin kanıtı olan görüntülerini, toplumla paylařtıķa kendini güvende hisseder. Çünkü insan toplumsal bir varlık olarak, bir topluma ait olmaya koşullanmıştır ve görüntüler bu aidiyeti besler. Le Bon *Kitleler Psikolojisi*’ kitabında, kitlelerin fikirleri üzerinde doğrudan doğruya tesir eden faktörleri anlatırken, ortak idealler, deneyimler ve amaçlar yaratmanın bireyin yaşamda amacını belirlemesi konusunda en ‘verimli’ kitleleştirici etki olduğundan bahsetmektedir. Bu yüzden yaratılan ortak deneyimleri göstermenin aracı olan fotoğrafın, birey üzerinde, kitleyle özdeşleşme yönünde bir etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Görüntüler yoluyla hafızamıza yerleşen tüm olaylar, bizde her biri için bir çeşit deneyim yaratma gücüne sahiptir. Deneyimlemediğimiz görüntüler karşısında da, o anı tecrübe ettiğimiz hissi duyulur. Görüntü eğlence ürünüyse bizi, o deneyimi yaşamaya

sevk edebilir, eğer görüntü acının, yıkımın fotoğrafı ise orada olmamış olmanın tarif edilemez huzuru duyulur. Sontag (1999, s. 185), “felaketin dışında kalma duygusu acı yüklü fotoğraflara bakmaya duyulan ilgiyi uyandırır, bunlara bakmaksa bakanın felaketin dışında kaldığı duygusunu akla getirir ve güçlendirir.” ifadesiyle görüntünün izleyicide yol açtığı ruhsal etkiyi açıklar. Buna rağmen başkalarının acılarını izlerken, konu toplumsal bir konuyu barındırsa da, görüntü izleyicide cisimleşmiştir artık.

4.1.3 Birey Olarak Fotoğrafçının Durumu

Günümüzün hızlı değişen teknolojisinde fotoğraf da, fotoğrafçı da kaçınılmaz olarak değişim geçirmektedir. Modern toplumun bir bireyi olarak fotoğrafçı, toplumun değişen algıları ve yaşam şekilleriyle bir değişim geçirirken, kendisiyle birlikte üretimleri de, değişikliğe uğramıştır. Her şeyden önce söylemek gerekir ki, toplumun bir ferdi olan fotoğrafçıyı, değişen tüm dinamiklerden bağımsız olarak ele almak mümkün değildir. Fotoğraf eğitimi alarak veya fotoğrafa amatör olarak başlayıp, üretmek isteyen bireylerin, ‘başarılı olma’ yüklemesiyle baskı altına alındığını söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla fotoğrafçının konusu karşısındaki tavrını belirleyen yine sistemin kendisidir. Böylesi bir atmosferde, birey olarak fotoğrafçıdan beklenen de, ‘yırtması’ ya da ‘çıkış yapması’dır. Dolayısıyla, bütün dünyanın ‘ötekileştirildiği’ bir çağda, fotoğrafçının da konusu karşısındaki tavrı, tüm bu beklentilerden bağımsız bir biçimde değerlendirilemez.

Günümüzün yetişen fotoğrafçıları, eğitim aldığı yıllarda kendisini bekleyen geleceği aşağı yukarı kestirmektedir. Fotoğrafçıları bekleyen gelecek, genelde bir sektörün içinde hizmet gösteren bir firmanın ürettiği ürünlerin fotoğraflarını çekerek gelir etmek ya da akademik bir gelecek yaratmaktır. Belgesel fotoğrafçılar için gelir elde etmenin en zor olan yanı ise, fotoğraflarını kamuya duyurmaktır. Belgesel fotoğrafçıların, fotoğraflarını kamuya duyurabilmeleri için basın kuruluşlarıyla, bir haber veya fotoğraf ajansı, gazete veya dergilerle çalışmaları bir seçenektir. Fakat toplumsal belgesel fotoğrafçılar modernist ideolojinin yarattığı seri üretim bandına

girdiklerinde, fotoğraflarıyla bağına bir anlamda koparmaktadır. Çünkü toplumsal belgeselcileri diğer fotoğrafçılardan ayıran en temel özellik, fotoğrafın üretim sürecinin yanı sıra, kamuda dolaşıma girmesi yönünde üstlendikleri tarihsel sorumluluktur. Bu toplumsal belgesel fotoğrafçı için zor bir yaşamı gerektirdiği gibi, direnç göstermeyi ve mücadeleyi etmeyi de gerektirir. Çağın karşısında direnç gösteren, sistemin istediği biçime dönüşmeme gayretinde olan toplumsal belgesel fotoğrafçı, bu tür kaygılarla baş başa kalmıştır. Üretimlerini dolaşıma sokabilecekleri alanların kısırlığı ve yaşamını idame ettirmesi gerçeği birey olarak toplumsal belgesel fotoğrafçının başlıca sorunlarıdır.

Sanat ürünlerinin sergilenme şekillerinin 1980'lerden sonra biçim değiştirdiği günümüzde, fotoğraf eğitimi almış veya eğitim almadığı halde fotoğraf sanatıyla uğraşan fotoğrafçıların, üretimlerini izleyici ile buluşturabilmesinin yolu sınırlıdır. Türkiye'de bazı firmaların sponsorluğunda gerçekleştirilen sanat sergileri, çok sayıda Avrupalı sanatçıların işlerine imkân sağlarken, üretimlerini seyirci ile buluşturmak isteyen Türkiyeli fotoğrafçıların, bu imkândan daha az faydalananıyor olması, bu sorunlardan bir tanesidir. Öte yandan, galerilerde fotoğraflarını sergileme imkanı bulabilmiş genç yeteneklerin fotoğrafları ise, gelişen sergileme anlayışından dolayı küratörlerin denetimine bırakılmıştır. Bu doğrultuda, insanların kolay ulaşılamayan görüntülere hayran kaldığı günümüzde, belgesel fotoğrafçının gerçekliğe bakma penceresinden uzaklaşıp, fotoğraf makinelerini farklı konulara doğrultmuş olması kaçınılmaz olmuştur. Fotoğrafın, en ulaşılamayan görüntülere ulaşmaya hizmet eden bir metaya dönüşme potansiyeli, toplumsal belgesel fotoğrafçının kendisini, üretim sürecini, üretimini ve ürettiği konunun öğelerini başkalaştırmaktadır. Peki, toplumsal belgesel fotoğrafçı bu değişikliğe nasıl maruz kalmaktadır?

4.1.4 Türkiye ve Dünya Pazarında Toplumsal Belgesel Fotoğrafçının

Konumu

Toplumsal olaylarda üretilen belgesel fotoğraflar, bize yaşanan gerçekliği sunarlar. Kamuoyunun ilgisini konuya çekerek, yaşanan olaylardaki felaketin acısını dindirebilmede ve koşulların değiştirilmesinde etkili olurlar. Peki, toplumsal konularda çekilen fotoğraflar izleyiciyi nasıl etkiler? Dünyada neler olduğu hakkında bilgilenen toplum, fotoğrafların gerçek anını gördüğünde nasıl hisseder? Sontag, (1999, s. 185) “pek çok şeyi fotografik görüntüler yoluyla öğrenen insanlar, bunların gerçek hallerini gördüklerinde çoğunlukla hayal kırıklığına uğrar, şaşırır, bir türlü heyecanlanmazlar.” diye ifade eder. Bu doğrultuda sorulması gereken soru; izleyicinin görüntüleri kanıksamaya başlamasıyla görüntülerin olağan görülmesi midir? Yoksa, acının ve felaketin görüntülerinin insan zihninde normalleşmesi midir?

Belgesel Fotoğraf, Birinci Dünya Savaşı sonrası bir pratik olarak ortaya çıkmış ve yirminci yüzyıl boyunca gelişim göstermiştir. “Fransa’da 1928 yılında yayına başlayan ‘Vu’ dergisi, ilk sayısının sunuşunda şu duyuruyla çıkar: “Vu, Fransa’ya yeni bir bakış getiriyor. Dünyadan haberler sunan fotoröportajlar...” (Yurdalan, 2008, s. 103) Dergide çok sayıda belgesel fotoğraf çalışmalarına yer verilir. “Amerika’da *Life*, İngiltere’de *Picture Post* ve Güney Afrika’da *Durum* gibi pek çok popüler fotoğraf dergisi, 1930’ların ortalarından itibaren dergi pazarlarında boy göstermeye başlar.” (Bate, 2011, s. 73) 1947 yılında *Magnum Fotoğraf Ajansı*’nın kurulmasıyla fotoğraf, iletişim alanında bir yer edinmiş, fotoğraflar aracılığıyla kamunun bilmediği olaylar ve toplumsal konular dünyaya daha fazla duyurulmaya başlanmıştır. 1966 yılında Türkiyeli haber fotoğrafçısı Gökşin Sipahioğlu tarafından *SIPA Press*, 1985 yılında *Reuters Fotoğraf Ajansı* kurulur. Dünyada fotoğrafların kamuya ait her alanda paylaşılabildiği bir pazar ortaya çıkar ve fotoğraf endüstrisi oluşur. N. Topçuoğlu, dünya çapında ortaya çıkan bu pazarın ve fotoğraf endüstrisinin oluşturduğu ortamın etkilerini şöyle özetler:

“Belgesel fotoğraflardaki saflık ve tarafsız kanıt olma özelliği, fotoğrafçılığın ilk zamanlarından kalma işlerde bulunan ve en fazla Birinci Dünya Savaşı’na kadar az çok geçerliğini koruyan bir özellik gibi

görülürdü. Daha sonra, masumiyetin kaybolması, sanatsal ve propagandacı kaygıların farkına varılması, belgeselin bir amaca hizmetten öte değer taşımadığı inancının yerleşmesine neden olmuştu.” (Topçuoğlu, 1998, s.68)

Modern dünya enformasyon sayesinde dönmeye başlamıştır. Gazete, televizyon ve internet gibi çeşitli kaynaklarla yayılan bilgiler, insanların bilgi sahibi olmasında etkili olmaktadır. Bu bağlamda, en güçlü enformasyon kaynaklarından biri fotoğraftır. Fotoğraf görselliği ve sözsüz iletişim yeteneği ile bilgi ve belgelerin yayılmasında en etkili araçlardan biridir. Fotoğrafın, toplumun hafızasına kolaylıkla ulaşabilmesi, bir kitle iletişim aracı olarak medyada yer almasını sağlamış bu sayede, fotoğraf büyük bir güç kazanmıştır. Çünkü fotoğraf, gazete ve dergi gibi yazılı basın araçları içerisinde her yere hızlı biçimde yayılır ve kullanılır. Fotoğraf, kitleler tarafından kolayca benimsenen, toplumu ve bireyi doğrudan etkileyebilme gücüyle, savaşlarda ve toplumu doğrudan ilgilendiren konularda da etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Savaş fotoğrafları ise, toplumsal yıkımlardan haberi olmayan ve savaştan uzak insanlara, savaşın gerçekliğini göstermek için kullanılır. Bu fotoğraflar, cephede olmayanların da, cephedeymiş gibi hissetmesini sağlama gücüne sahiptir fakat savaşın yıkımına dair fotoğraflar, tüm insanlarda olumsuz etkiler yaratır. En önemlisi, günlük hayatımızın bir parçasıymış gibi sürekli karşımıza çıkan acının görüntüleri, insanda belli bir süre sonra duyarsızlaşma yaratır. Önceleri bilinç geliştiren savaş görüntüleri, sonrasında insanların duyarlılık eşiğini düşürerek, acıya karşı hissizleşme doğurabilir. Toplumun içine işleyen savaş görüntüleri, ölüm ve acı, insanlarda anlamını yitirebilir. Bu fotoğrafların sürekli olarak görülmeye başlanması ise, acı, şiddet ve dehşet görüntülerinin normalleştirilmesine, böylelikle daha çok şiddet içeren ve dozu arttırılmış fotoğrafların çekilmeye başlanmasına imkan verir. Sontag, söz konusu bu ortamın fotoğrafçı üzerindeki etkisini şu şekilde ifade eder:

“Daha dramatik görüntüler yakalamanın peşine düşmek, hem fotoğrafçılığın itici gücüdür, hem de şok yaratmayı tüketim sağlamanın esas dürtülerinden biri kılmış ve bir değer kaynağı haline getirmiş bir kültürün normal işleyişinin parçasıdır.” (Sontag, 2005, s. 22)

World Press Photo ve Plutzer gibi büyük organizasyonlar, belgesel fotoğrafçıların ödüllendirilmesini sağladığı gibi, bu alanda bir pazarın doğmasına ve bu

görüntülerin kültür endüstrisinin dışlilerinden biri haline gelmesine vesile olmaktadır.

World Press Photo, her sene gerçekleştirilen bir törenle *Dünya Basın Fotoğrafları* ödülleri sahipleriyle buluşturmaktadır. Son iki yılda birincilik ödülüne layık görülen fotoğraflara baktığımızda, yaşanan olay örgüsünde en etkili anın görüntülenmesine odaklanıldığı anlaşılmaktadır. Elbette belgesel fotoğrafçıların toplumsal olaylarda temsil ettiği tanıklık kimliği, onların bu yönde yaklaşım sergilemesini gerektirmektedir. Öte yandan, Sontag'ın belirttiği gibi, dramatik görüntüler yakalamanın peşine düşmek ve nihayetinde bu çabanın sonucu olarak ödüllendirilmek fotoğrafçılığın itici gücüne dönüştürülmektedir. Çarpıcı etkiler yaratmayı bir değer kaynağı haline getirmek ise bir kültürün oluşmasına ve en sonunda bu kültürün normalleşmesine neden olmaktadır.

World Press Photo bu yıl, John Moore'a ait olan "Crying Girl" (Sınırdan Ağlayan Kız) adlı göçmen bir ailenin dramını anlatan fotoğrafa birincilik ödülünü layık gördü. Geçtiğimiz yıl ise kuruluş, birinciliğe Ronaldo Schemidt'in "Venezüela'da Kriz" adlı hükümet karşıtı protestolarda alevler içinde kalmış bir eylemciyi görüntülediği fotoğrafı uygun bulmuştur. (World Press Photo, 2019, 2018)



Şekil 28: John Moore, "Crying Girl On The Border" (Sınırdan Ağlayan Kız), Honduras, 2018



Şekil 29: Ronaldo Schemidt, “Venezüela’da Kriz”, Karakas, 2017

Linfield, (2013, s. 12) *Acımasız Aydınlık*’ta bu görüntülere yönelik şöyle bir soru yöneltir: “Geçtiğimiz yüzyıl içerisinde insan eliyle gerçekleşmiş pek çok felaket fotoğraflandı ve gösterildi; peki dünyanın çektiği ıstırap, bu çarpıcı imgeler karşısında biraz olsun dindirilebildi mi?” Bu doğrultuda, ödüllendirilen fotoğraflardan uzaklaşarak tarihte, toplumsal olaylarda üretilen belgesel fotoğrafların kamuoyunu etkileyen belirgin örneklerine bakılabilir.

Tarihte toplumsal olaylarda üretilen belgesel fotoğrafların kamuoyunu etkileyen en belirgin örneklerinden birini, Vietnam savaşı fotoğrafları oluşturur. Vietnam savaşında çok sayıda fotoğrafçı savaşı fotoğraflamıştır. Fakat Vietnam savaşında çekilen her fotoğraf, toplumda aynı etkiyi yaratmamıştır. Çünkü her savaş fotoğrafçısı, savaşın yıkımını kendi tanıklığında yaşar ve öyle gösterir. Fakat unutmamak gerekir ki, fotoğraf bireyleri ve kitleleri etkilemede etkin bir güce sahip olduğu için, büyük basın kuruluşları dönemin ihtiyaçlarına göre, fotoğrafçıları kurgulanmış görüntüler elde etmesi yönünde teşvik etmiştir. Elbette bu yaklaşımlar her zaman bir eleştiri konusu olmuştur. Örneğin; Eddie Adams’ın 1968’de çektiği, Nguyen Ngoc Loan’ın, Saygon’da bir sokakta, bir Vietkong’luyu başından vurarak öldürdüğü anın fotoğrafı, sarsıcı bir savaş fotoğrafıdır. Vietkong’lu orada fotoğrafın çekilmesinin

ardından hayatını kaybetmiştir. Peki, Eddie Adams, fotoğraf makinesini, infazı uygulayan kişiye ve Vietkonglu'ya doğrultmasaydı, bu ölüm gerçekleşir miydi? Ya da, Vietkonglu, Eddie Adams fotoğraf makinesini doğrulttuğu için mi öldürüldü?



Şekil 30: Eddie Adams, Saigon, 1968

Sontag Vietnam savaşının etkilerini şöyle dile getirir:

“Televizyon kameralarınca izlenen ilk savaş olan Amerika’nın Vietnam’da yürüttüğü savaşta, ölüm ve yıkımı, uzağı yakına getiren yeni tekniklerle sivillerin hayatına taşıyordu. O zamandan beri de yapıldıkça filme çekilen savaşlar ve katilamlar, evlerimizin içindeki küçük ekrana bağlı eğlencenin rutin öğelerinden birisi haline gelmiştir.” (Sontag, 2005, s. 20)

Adams’ın fotoğrafı, *New York Times*’ın ön sayfasında yayınlanmış ve ardından tüm dünyaya yayılmıştır. Fotoğraf, tarihte kendine bir yer edinirken, fotoğrafçısı Eddie Adams’a da, mesleki bir şöhret getirmiştir. 1969 yılında da, *Pulitzer* ödülünü almasını sağlamıştır. Vietnam savaşı’ndan başka bir fotoğraf, *‘Napalm Bombası’ndan Kaçan Güney Vietnamlı Kız*’ olarak bilinen bu fotoğraftır. Toplumun her kesiminin belleğinde bir yer edinmiş bu tür savaş fotoğrafları, savaşı belgelemekle kalmaz, toplumu derinden etkileyen izler bırakır.



Şekil 31: Nick Ut, “Napalm Bombasından kaçan kız”, Vietnam, 1972

Son yılların en çarpıcı fotoğraflarından biri, hiç kuşkusuz *Aylan Kurdi* fotoğrafıdır. *DHA (Doğan Haber Ajansı)* muhabiri Nilüfer Demir’in 2015’te çektiği bu fotoğraf, savaşa karşı toplumsal tepkiye yol açtığı kadar, izleyiciyi fotoğrafa bakmakla bakmamak arasında ikilemde bırakmıştır. Suriyeli Aylan Kurdi, Bodrum’dan Yunanistan’ın Kos adasına geçmeye çalışırken, içinde bulundukları şişme botun batması sonucu hayatını kaybetmiştir.



Şekil 32: Nilüfer Demir, “Aylan Kurdi”, Türkiye, 2015

Mehmet Ünal savaş fotoğraflarını, ‘Savaştan Fotoğraflar’ ve ‘Savaşa Karşı Fotoğraf’ olarak iki ayrı pencereden bakarak yorumlar ve savaşa karşı fotoğraflarda, asıl gösterilmesi gerekenin savaştan kar edenler olduğunu söyler:

“Birçok dergi ‘Savaştan Fotoğraflar’ sunmalarına karşın, savaşın insancıl olmayan yanlarını vurgulayan fotoğraflar yok gibi ya da var da insanlar bunlardan etkilenmiyorlar gibi... Benim bu fotoğraflarda göremediklerim şunlar: Savaşın çıkmasına neden olan gerçekler; savaştan kar edenler; toplumsal nedenler... Bir arkadaşım insanların bu tipten değil, hadise yaratan fotoğraflar aradıklarını, ‘kendi haline şükredeceği’ fotoğrafları görmek istiyor, diye yanıtıyor sorumu. Demek ki ‘savaştan fotoğraflar’ birer meta muamelesi görüyor yaşadığımız toplumda.” (Ünal, 2012, s. 83)

Ünal’ın ‘savaştan fotoğraflar’ olarak tanımladığı görüntülerin metaya dönüşümü, acının, yıkımın, açlığın ve her türlü yoksunluğın toplumun gözünde nesnelere dönüşümüyle paralellik içerir. A. Maalouf, bu yüzyıla pusulasız bir halde girdiğimizi, dünyanın ve etiğin çivisinin hepten çıktığını söyler. (Maalouf, 2009, s. 11) Herşeyin dönüşüme uğradığı çağımızda insan, kendi doğasına tamamiyle yabancı bir varlık haline dönüşmektedir. Nesneleşen bu görüntülere hayat kazandıran toplumsal belgesel fotoğrafçılar da, toplumun bir ferdi olarak dönüşmekte, hem üretimleri olan bu görüntülere hem de kendilerine yabancılaşmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçılar, üretim sürecinde, hem görüntülediği insanlara, hem de emeğine yabancılaşmaktadır.

Fotoğrafın, büyük basın kuruluşlarının, sergi düzenleyicilerinin yani kamusal alanın hemen her yerinde bir kullanım yerinin olması, onu bir meta değerine indirgemenin zeminini hazırlamıştır. Özdemir’in (2015, s. 9): “İktidar, bireyi korkutmak ve ona unutturmak için, diğer sanat dallarında da yaptığı gibi, kendi fotoğraf dilini yaratır.” ifadesi, fotoğrafçıların üretimine yönelik koşulların, onların iradesi dışında nasıl gerçekteleştiğine işaret etmektedir. Toplumun tamamını ilgilendiren olayların aktarılmasında bir anlatım aracı olarak önemli yer tutan toplumsal belgesel fotoğraf da, toplumsal belgesel fotoğrafçı da, bu nedenlerden etkilenmiştir. Dergi ve gazete sayfalarını dolduran toplumsal belgesel fotoğrafçıların, pazarın ‘medya işçisi’ olarak üretim vermeye başlamasına, fotoğrafın da, bir meta olarak üretime dönüşmesine ve böylelikle bu alanda bir talebin oluşmasına zemin yaratmıştır. Çoğu amatör olarak

fotoğraf üretmeye başlayan belgesel fotoğrafçı, üretime bu koşullar altında, ‘profesyonel’ olarak bakmak durumuna getirilmiştir. Fotoğrafçı profesyonelleştikçe, profesyonelce yaklaştığı ilişkileri, olayları ve konuları anlatmaya başlar. Anlatılarında duygularının korunduğunu varsaysak bile fotoğrafçı betimlediği ilişkilerden ürün çıkarmış kişidir artık. Toplumda bir birey olan fotoğrafçı da, konularını oluşturan figürlerden bir iş çıkarmanın aklına varmış kişidir. Talebin artması belgesel fotoğrafçıların; foto muhabirlerin ve savaş fotoğrafçılarının üretim sürecine dair rekabet ortamının oluşmasına da neden olmuştur. Dolayısıyla fotoğraf endüstrisi ‘fotoğrafın işçilerini’ yaratmıştır. Günümüzde belgesel fotoğrafçının günlüğünde, toplumsal hayatın gelenekselleri olan mutluluk, sevgi, aşk, aile kavramlarını izleyebileceğimiz görüntülere rastlamak pek mümkün değildir. Özellikle toplumsal olaylarda belgesel fotoğrafçılar genellikle, yaşanan olay örgüsünde, en ‘etkili’ fotoğrafın çekilmesine odaklanırlar. Çünkü diğerlerinden sıyrılmak, bir ‘fotoğraf işçisi’ olarak oluşan pazarda yer edinebilmek için çarpıcı görüntülere ulaşmak, fotoğrafçının gazete ve dergi editörlerinin belirleyiciliğinde vazifesine dönüşmüştür. Bu durum, fotoğrafçıların zorlu koşullarda üretim gerçekleştirmesine neden olmuştur. Fotoğraf çekerken öldürülen, hapse atılan ve ya yaralanan foto-muhabirlerin çoğu rekabet ortamının fotoğraf işçileridir. Sontag, fotoğrafçıları en etkili, en çarpıcı görüntüye ulaşmaları için yönlendiren durumu bir mekanizmaya bağlayarak şöyle açıklar:

“Görüntülerin azami düzeyde yeniden üretilip yayılmasına dayalı bir sistemde, tanıklık etmek, önemli ve rahatsız edici fotoğraf çekmekteki cesaretleri ve gayretleriyle ünlenen yıldız tanıklar yaratmayı gerektirmektedir.” (Sontag, 2005, s. 33)

Tarihten bir örnek vererek düşüncesini şöyle destekler:

“Capa’nın İspanya İç Savaşı resimlerinden bir seçkinin yer aldığı Picture Post’un ilk sayılarından birisinin kapağında, kamerasını kendi yüzüne tutan yakışıklı bir fotoğrafçının profilden portresi yer almaktaydı: “Dünyanın En Büyük Savaş Fotoğrafçısı: Robert Capa.” Savaş fotoğrafçıları, savaşmayan insanlarda hala görülen, savaşa gitmenin romantik çekiciliğini miras almıştı.” (Sontag, 2005, s. 33)

Yaygın ise aynı konuda şöyle söyler:

“Günümüzde, yirminci yüzyıla ait belgesel, sosyal belgesel ya da toplumsal gerçekçi fotoğrafları yalnızca o döneme sıkıştırılmış, belki de nostaljik bir değer atfedilerek değerlendirilmeye başlanmıştır. Fotoğrafçıları ise birer kahramanlaştırılmış/ikonlaştırılmış kişiler olarak görürler. Artık ne anlattığımız değil, nasıl anlattığımız önemli olmuştur.” (Yaykın, 2010, s. 111)

Dolayısıyla yıkımın, şiddetin, çatışmanın, adaletsizliğin, yoksulluğun yaşandığı olaylarda belgesel fotoğraf ustalarının ulaştığı en sarsıcı görüntüler, günümüz toplumsal belgesel fotoğrafçısının öncelikle varması gereken hedef gibi gösterilmektedir. Bu koşullar altında rekabet etmek, yer edinmenin ve sıyrılmanın çözümü olarak görülür.

Belgesel fotoğrafçıların editörle olan ilişkisinin, ressamların sanat galerileri ve küratörleri ile olan ilişkisine benzediği söylenebilir. Saehrendt ve Kittl (2012, s. 67), galericilerin sanatçılara ne gözle baktığını şöyle ifade eder: “Bazı galericiler için sanatçı, eşsiz ve karlı bir marka yaratmak için kullandığı bir hammaddeden başka bir şey değildir.” Öyle ki, üretilen işin sunuma hazır hale gelmesinden, basımına ve duvara asılışına kadar olan sürecin belirleyicileri; galericiler, editörler ve küratörlerdir. İş, kaideye, dergiye, duvara çıkana kadar, belirleyiciler ile görüntüleyenler kıyasıya bir yarışadılar. Bu yarışın sonunda kazanan genelde belirleyiciler olarak, ‘işçileri’ ve ‘işleri’ kamuyla buluşturan sermaye sahipleridir.

Yaykın, sanatsal üretim sürecinin koşullarını şöyle açıklar:

“Sanatsal üretim ya sanatsever burjuvaların kurduğu vakıflar, fonlar vb. aracılığıyla, devlet desteğiyle ya da sanatçının kendi ürününü meta olarak değişime sokarak piyasadan elde ettiği gelirle mümkün olabilmektedir.” (Yaykın, 2010, s. 111)

Buna rağmen toplumsal belgesel fotoğraf üreten çok sayıda fotoğrafçı bağımsız şekilde, bu pazarda çarkın dışında kalarak, eserini parasal kaygılar olmadan üretmeye çaba göstermekte ve mücadele etmektedir. Çünkü toplumsal belgesel fotoğrafçılar ürettikleri konunun tanığı olarak, zihninde bir hikaye kurar ve anlatımını bir seçkiyle sunmak ister. Oysa editörler ve ‘sergi yapımcıları’nın söz konusu bu üretimleri dolaşıma sokmamalarının önkoşulu, onların pazarın uygun bulduğu biçimler haline

dönüştürülerek sunulmasıdır. Peki, belgesel fotoğrafların sanat galerilerinde kullanımı belgesel fotoğrafları sanat eseri mi yapar? Yaykın'ın (2010, s. 110) ifadesiyle: “Belgeselin sanat eseri olarak nitelendirilmesi kapitalizmin işine yarar. Nasıl mı? Bir sanat eseri gibi belgeseli de kapitalizm meta değerine indirger.” Belgesel fotoğrafları sergi duvarına, gazete ve dergiye çıkaran pazar, bu üretimleri ‘iş’ olarak, fotoğrafçıları da, fotoğrafın ‘işçi’si olarak görür. Yaykın, pazarın içinde kendine bir yer edinmeye çalışan fotoğrafçının, özgür üretimler gerçekleştirebilmesinin ve üretimlerinin birer meta olarak satılmasına izin vermeden yaşamını sürdürmesinin çaresini şöyle açıklar: “...sınıfsız toplumda sanat, gönüllü çalışma temeli üzerinde, toplumun bütününe kavradığında meta olmaktan kurtulacak ve yalnız insana ait olacaktır.” (Yaykın, 2010, s. 112)

Markist teoriye göre, nasıl ki insan doğadan üretim elde ederken doğaya hükmetmenin aklına varmış kişi olarak, kendisini, doğanın bir parçası değil de, efendisi gibi görmeye başlar ve özüne yabancılaşarak doğaya da yabancılaşır, toplumsal belgesel fotoğrafçı da, fotoğraf makinesinin mülkiyeti üzerinden, bir iş çıkarabilmenin aklına varmış kişi olarak mevcut ortamın dinamikleri ve değişen parametlerin etkisiyle kendisine yabancılaşır. Toplumsal belgesel fotoğrafçı, profesyonelleştikçe, fotoğrafın işçisine dönüşür. Ürettikleri, emeği metalaşır.

5. SONUÇ

Yabancılaşma, insanın, emeğinin sonucu olan üretiminden uzaklaşarak, özünden kopması ve kendini yabancı biri gibi hissetmesi olarak açıklanabilir. Yabancılaşma ancak bireyin, doğayla, insanla ve emeği ile kurduğu ilişkisinde yaşamsal bir karşıtlık ortaya çıktığında söz konusu olur. Kuşkusuz, insanın sürdürdüğü yaşam ile sürdürmeyi arzuladığı yaşam arasında oluşan karşıtlık, köklü yabancılık duygularına yol açmaktadır. Dolayısıyla toplumsal bir varlık olan insan, sahip olduğu geniş etkileşim alanı nedeniyle, yaşamında doğacak muhtemel her türlü çelişkiyi yabancılaşma kaynağına dönüştürebilir.

İnsan, gerçekleştirdiği faaliyetlerle birlikte toplumsal ilişkileri yaratır ancak toplumsal ilişkilerin nasıl gelişeceğini belirleyen unsur, üretim ilişkileridir. Üretim ilişkileri ile biçimlenen toplumsal düzende, bireyin, yaşamı üzerindeki kontrolü kendi elinde tutamaması ve toplumsal ilişkilerin dönüşümünde egemen olamaması, onun yabancılaşma olgusuyla karşı karşıya kalması sonucunu doğurur. Bireyi yabancılaşma tehlikeleriyle karşı karşıya bırakan durumlar, birey ile yabancılaşmanın oluşumu arasında ayrılmaz bir ilişki başlatır. Yabancılaşmanın ortaya çıkışındaki koşullar ile birey arasında oluşan ikilik durumu, birinin, ötekinden beslenerek gelişimine neden olur.

Yabancılaşma olgusu bir çok düşünür tarafından irdelenmesine rağmen, üretim ilişkileri bağlamında tartışılan içeriğine ve sosyolojik olarak günümüzde kullanılan anlamına Marx'ın yaklaşımı neticesinde kavuşmuştur. Çünkü, Marx, insanı, toplumsal yaşamı üzerinden, yabancılaşmayı da, bu toplumsal yaşam üzerindeki etkileriyle ele almıştır. Yabancılaşmayı, insanın toplumsal yaşamı içinde üretim araçlarının özel mülkiyetle belirlenen koşullarından yola çıkarak açıklayan Marx'a göre yabancılaşma olgusu, doğrudan doğruya özel mülkiyet rejiminden kaynaklanır. İktisadi alandaki yabancılaşma da, toplumsal ilişkilerin çeşitli maddi ve tinsel alanlarındaki öteki yabancılaşma biçimlerine hizmet eder. Üretim sürecinin tamamını nesneleşme süreci

olarak tanımlayan Marx’a göre, insan yaratıcılığını faaliyetlerde bulunarak cisimleştirir. İnsanın kendisinden çıkan fakat artık kendisine ait olmayan üretimi, bağımsız bir güce dönüşür ve emeğin sahibinden koparılır. Buna karşın Marx, emeğin sahibinin, metalaşan emeğini, sermayenin elinden kurtararak özgürleşebileceği, böylelikle özüne kavuşabileceği bir potansiyeli olduğunu söyler. Ancak, çağdaş insanın özüne kavuşabilme potansiyeli, onu çevreleyen toplum yasaları ve günün koşullarında açığa çıkarılamamaktadır.

Üretim ve hız kavramının birbirine eşitlendiği bir yaşam biçimi olan kapitalizmde yegane hedef, insana yeğlenen kâr için çalışmaktır. Kapitalizmin, insanın eylem ve ilişkilerine egemen olan ekonomi temelli etkinlikleri, hayatın bütün alanlarına yayılmış durumdadır. İnsanın hayatını sürdürmek için ölçü aldığı değerler ile koyduğu hedefler, kendisine ait olmayan, ona dayatılan düşüncelerdir. Dolayısıyla birey özünde olmayan, kendisine yabancı olan eylemleri gerçekleştirmektedir. Söz konusu eylemler, para kazanmak, kariyer sahibi olmak, ödüllendirilmek ve başarılı olmak gibi eylemlerdir ki, insan bu eylemleri kendisi için değil, başkaları için gerçekleştirmektedir. Bu sebeple, diğerlerinden “sıyrılmak”, “çıkış yapmak” ve hedefleri gerçekleştirmek için rekabet etmek bir gerekliliğe dönüşür. Rekabet ortamının yarattığı yalnızlık duygusu, “başarılı” olmaya yüklenen ve uzmanlaşmayı bir zorunluluğa dönüştüren çalışma sistemi ile bunlara bağlı olarak gelişen başarısızlık ve geçim korkusu, günümüz dünyasında bireyin kendisine, üretimine yabancılaşmasına neden olan sorunların başında gelmektedir. Bu atmosferde “çağdaş” insan, doğayla, başkalarıyla derin ve zengin ilişkiler yaratamaz hale gelmiştir. Söz konusu bu atmosferde, çalışma ve üretim koşulları, dijital teknolojinin hız kazanmasına bağlı olarak insana bir yaşam şekli ördüğü gibi şüphesiz, insanın emeğine de bir üretim şekli biçmiştir.

Belirtmek gerekir ki, teknolojinin getirdiği hız kavramıyla, görüntü bombardımanı, “mükemmel” görünen gerçekdışılığa öykünme, fotoğrafçının, fotoğraflarını kamuya duyurma şartları, gelir elde etme gerçeği, gelecek kaygısı, üretimlerini dolaşıma sokabilecekleri alanların kısırlığı ve yaşamını idame ettirmesi gerçeği gibi sayabileceğimiz bir çok parametre, toplumsal belgesel fotoğrafçının üretim

sürecini ve eylemlerini etkilemektedir. İnsanların kolay ulaşılabilen görüntülere hayran kaldığı günümüzde, belgesel fotoğrafçının, gerçekliğe bakma penceresinden uzaklaşıp, fotoğraf makinelerini farklı konulara doğrultmuş olması kaçınılmaz olmuştur. Kolay ulaşılabilen görüntülerin başlıca adresi “ötekiler”dir. Emek sömürsünün ve belki de kamu nefretinin en ağır olduğu “ötekiler”in hayatı ve görüntülenmesi, her “belgesel fotoğrafçı”ya “çıkış yapmak” için bir potansiyel sunar. Söz konusu potansiyele, mevcut çalışma sisteminin dayattığı biçimde eğilen toplumsal belgesel çalışmalarda, fotoğrafçının kendisine ve elbette çalışmayı oluşturan “ötekilerin” hayatına da yabancılaştığını görmek gerekir.

Dergi ve gazete sayfalarını dolduran belgesel fotoğrafçıların, pazarın “medya işçisi” olarak üretim vermesi, fotoğrafın da bir meta olarak üretime dönüşmesi bu alanda bir talebin oluşmasına zemin yaratmıştır. Dolayısıyla fotoğraf endüstrisi “fotoğrafın işçilerini” yaratmıştır. Günümüzde belgesel fotoğrafçının günlüğünde, toplumsal hayatın gelenekselleri olan mutluluk, sevgi, aşk, aile kavramlarını izleyebileceğimiz görüntülere rastlamak pek mümkün değildir.

Toplumsal olaylarda belgesel fotoğrafçılar genellikle, yaşanan olay örgüsünde, en “etkili” fotoğrafın çekilmesine odaklanırlar. Diğerlerinden sıyrılmak, bir “fotoğraf işçisi” olarak oluşan pazarda yer edinebilmek hatta ödül almak için “çarpıcı” görüntülere ulaşmak, gazete ve dergi editörlerinin belirleyiciliğinde fotoğrafçının vazifesine dönüşmüştür. Belgesel fotoğrafçıların editörle olan teması, ressamın sanat galerileri ve küratörleri ile olan ilişkisine benzer. Öyle ki, üretilen işin sunuma hazır hale gelmesinden, basımına ve duvara asılışına kadar olan sürecin belirleyicileri; galericiler, editörler ve küratörlerdir. İş, kaideye, dergiye, duvara çıkana kadar, belirleyiciler ile görüntüleyenler kıyasıya bir yarışadrlar. Bu yarışın sonunda kazanan belirleyiciler olarak, “işçileri” ve “işleri” kamuyla buluşturan sermaye sahipleridir. Buna rağmen bir çok toplumsal belgesel fotoğrafçı bu pazarda, bağımsız şekilde çarkın dışında kalarak, eserlerini parasal kaygılar olmadan üretmeye çaba göstermekte ve mücadele etmektedir. Toplumsal belgesel fotoğrafları sergi duvarına, gazete ve dergiye çıkaran pazar, bu üretimleri “iş” olarak, fotoğrafçıları da, fotoğrafın “işçi”si olarak

görür. Fotoğrafın, en ulaşılamayan görüntülere ulaşmaya hizmet eden bir metaya dönüştürülmesi, toplumsal belgesel fotoğrafçının kendisini ve emeğini biçimlendirmektedir. Konusunu oluşturan insanlara da yabancılaşmasına neden olmaktadır. Toplumsal belgesel fotoğrafçı, profesyonelleştikçe, fotoğrafın işçisine dönüşür. Ürettikleri ve emeği metalaşır. Dolayısıyla toplumsal belgesel fotoğrafçı, üretim ilişkilerinin bağrındaki gücü alt üst eden özgün yaşam ve üretim şekillerine kavuşamadıkça, kendisine, emeğine ve başkalarına yabancılaşacaktır.

Bu çalışma, doğrudan bir belgesel fotoğrafı veya bir fotoğrafçıyı hedef göstermeden, yabancılaşmanın toplumsal belgesel fotoğrafçıyı bir özne olarak nasıl etkilediği üzerinde durmuştur. Alanyazında, toplumsal belgesel fotoğraf ve yabancılaşma ilişkisinin birlikte ele alındığı kaynakların yeterli olmaması, çalışmanın sınırlılığını oluşturmuştur. Bu çalışma, söz konusu bu sınırlılığın aşılmasına katkıda bulunabilme amacıyla kaleme alınmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, T. L. (2011). "Kültür Yönetimi", **Kültür Endüstrisi**. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ak, S. A. (2001). "Erken Cumhuriyet Dönemi" 1923-1960, **Türk Fotoğrafı**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akdeniz, E. (2017). **J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni**. İstanbul: Pales Yayınları.
- Bate, D. (2011). "Anahtar Kavramlar", **Fotoğraf**. B. Şimşek (çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Benjamin, W. (2012). **Fotoğrafın Kısa Tarihi**. O. Akınhay (çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). **Bir Fotoğrafı Anlamak**. B. Eyüpoğlu (çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bon, G. L. (2016). **Kitleler Psikolojisi**. A. Çalışkanlar (çev.) İstanbul: Olympia Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). **Paradigma Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çizgen, E. (1992). **Türkiye'de Fotoğraf**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirer, T., & Özbudun, S. (1998). **Yabancılaşma**. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Derman, İ. (2010). **Fotoğraf ve Gerçeklik**. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Documentary Photography. (1972). Time-Life Books. Verona.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1995). **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Feuerbach, L. (1991). **Geleceğin Felsefesinin İlkeleri**. O. Özügül (çev.) İstanbul: Ara Yayınları.
- Freire, P. (1995). **Ezilenlerin Pedagojisi**. D. Hattatoğlu (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freund, G. (1980). **Photography and Society**. Boston: David R. Godinc.

- Fromm, E. (1982). **Sevme Sanatı**. I. Gündüz (çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1990). **Sağlıklı Toplum**. Y. Salman ve Z. Tanrısever (çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hegel, G. W. (1986). **Tinin Görüngübilimi**. A. Yardımlı (çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Hikmet, N. (2016). **Henüz Vakit Varken Gülüm**. İstanbul: YapıKredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N ve M. İpşiroğlu. (2011). **Sanatta Devrim**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jay, M. (2014). **Diyaletik İmgelem**. S. Doğan (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karadağ, Ç. (2004). "Görüntü Büyücüsü", **Görme Kültürü 2**. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Kerov, V., Y. Zubritski ve D. Mitropolski. (2006). **İlkel, Köleci ve Feodal Toplum**. S. Belli (çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.
- Kızıltan, G. S. (1986). "Kişinin Silinen Yüzü", **Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Light, K. (2012). **Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**. H. Yılmaz (çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Linfield, S. (2013). "Acımasız Aydınlik", **Fotoğraf ve Politik Şiddet**. M. E. Uslu (çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Maalouf, A. (2009). "Uygarlıklarımız Tükendiğinde", **Çivisi Çıkmış Dünya**. O. Türkay (çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marcuse, H. (1990). "İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler" **Tek-Boyutlu İnsan**. A. Yardımlı (çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Marx, K. (2003). "Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili", **Kapital**. A. Bilgi, (çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.
- Marx, K. (2015). **1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe**. K. Somer, (çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Maslow, A. (2001). **İnsan Olmanın Psikolojisi**. O. Gündüz, (çev.) İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Newhall, B. (1993). **The History Of Photography**. New York: Museum Of Modern Art.

- Oral, M. (2010). **Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**. İstanbul: Espas Yayınları.
- Ritchin, F. (2012). **Fotoğraftan Sonra**. Y. Keser (çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2012). "Modern Sanat Kullanma Kılavuzu", **Bunu Ben De Yaparım**. Z. A. Yilmazer (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (1999). **Fotoğraf Üzerine**. R. Akçakaya (çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Sontag, S. (2005). **Başkalarının Acısına Bakmak**. O. Akınhay (çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Thoreau, H. D. (2014). "Ormanda Yaşam", **Walden**. A. Örküp (çev.) İstanbul: Zeplin Kitap
- Timuçin, A. (1992a). **Düşünce Tarihi**. İstanbul: Bds Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). "Mülkiyet", **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tolan, B. (1991). **Toplum Bilimlerine Giriş**. Ankara: Adım Yayınları.
- Turan, E. (2004). **Siyah-Beyaz Negatif**. İstanbul: Say Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ünal, M. (2012). "Yaşamın Aynası", **Fotoğraf**. İstanbul: Espas Yayınları.
- Vassaf, G. (2007). **Tarihi Yargılıyorum**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaykın, M. (2010). **Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf**. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yurdalan, Ö. (2008). **Belgesel Fotoğraf ve FotoRöportaj**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sürekli Yayınlar

- Akkaya, Ş. (2015). "Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Yoluyla Kendini Gerçekleştirme: Nan Goldin Örneği". **Moment Dergi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları. Sayı 2.
- Antakyalı, A. (2015). "Fotoğrafın Gücü". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**. Ankara: Afsad Yayınları. Sayı 48.
- Aytek, L. (2015). "Nan Goldin ve Aile Fotoğrafları...". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**. Ankara: Afsad Yayınları. Sayı 49.
- Ertan, G. (2003). "Şahin Kaygun ve Dorothea Lange". **Fotoğraf Dergisi**. İstanbul: Ant Yayıncılık. Sayı 49.
- Özdemir, B. ve P. B. Mutlu. (2017). "İcadından Günümüze Portre Fotoğrafında 'Yerel ve Global' Kimlik Kurgusu". **Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**. Sayı 20.
- Özdemir, B. (2015). "Zafer Simgesi Olarak Fotoğraf". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**. Ankara: Afsad Yayınları. Sayı 48.
- Timuçin, A. (1992b). "Yabancılaşma Sorununa Genel Bir Bakış". **Felsefe Dünyası Dergisi**. Ankara: Türk Felsefe Derneği Yayınları. Sayı 5.
- Topçuoğlu, N. (1998). "İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek - Sanal Dünyada Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor". **Sanat Dünyamız Dergisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Sayı 68.
- Yaman, Ö. (2015). "Fotoğrafın Gücü ve Emek". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**. Ankara: Afsad Yayınları. Sayı 48.

Tezler

Buan, N. (2018). "**Belgesel Fotoğrafin Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf**". Yayınlanmamış Doktora Tez Metni. Atatürk Üniversitesi, SBE.

Kılınçarslan, R. Ö. (2007). "**Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez Metni. Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE.

Kırçiçek, M. (2017). "**Hristiyan Tasvir Sanatında Jan Van Eyck**". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez Metni. Gazi Üniversitesi, SBE.



İnternet Kaynakları

Özdemir, B. (2003). "Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi".

Foto Muhabiri: <http://www.fotomuhabiri.com/?p=285>

Erişim: (22.03.2019)

World Press Photo. (2019). "2019 Fotoğraf Yarışması, Yılın Dünya Basın Fotooğrafi-Sınırdan Ağlayan Kız ". **World Press Photo:**

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/38262/1/John-Moore->

(2) Erişim: (04.11.2019)

World Press Photo. (2018). "2018 Fotoğraf Yarışması, Yılın Dünya Basın Fotooğrafi-Venezüela'da Kriz ". **World Press Photo:**

[https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-(1))

[Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-(1)) Erişim: (04.11.2019)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Şekil 1: Robert Flaherty, “Moana”, 1926

<https://www.artforum.com/print/201603/robert-j-flaherty-s-moana-with-sound-58110>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 2: Robert Flaherty, “Nanook Of The North” (Kuzeyli Nanook), 1922

<https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/05/24/belgesel-sinemanin-oucusu>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 3: Edward Curtis, “Vanishing Race” (Kaybolan Irk), 1904

<https://edwardcurtis.com/product/the-vanishing-race/>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 4: David Octavius Hill - Robert Adamson, New Heaven, 1845

<https://collections.artsmia.org/art/81373/newhaven-fisheries-david-octavius-hill>

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 5: Roger Fenton, “Crimean War”, Kırım, 1855

<https://www.politico.com/magazine/story/2014/03/vodka-crimean-war-russia-disaster-104771>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 6: Roger Fenton, “Valley Of The Shadow Of Death”(Vadideki Ölümün Gölgesi), 1855

https://media.wnyc.org/media/resources/2012/Sep/24/fact_errol_01.jpg

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 7: Timoty O’Sullivan, Amerika, İç Savaş, 1863

<https://www.leegallery.com/timothy-osullivan/photography/>

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 8: Alexander Gardner, Amerika, İç Savaş, 1863

<https://www.leegallery.com/alexander-gardner/photography/>

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 9: Eugene Smith, Japan, “Minamata”, 1970

[https://www.christies.com/img/LotImages/2011/NYR/2011_NYR_02470_0219_000\(w_eugene_smith_tomoko_in_her_bath_minamata_japan_1972\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2011/NYR/2011_NYR_02470_0219_000(w_eugene_smith_tomoko_in_her_bath_minamata_japan_1972).jpg)

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 10: Edward Weston, “Pepper” (Biber), 1930

<https://petapixel.com/2017/08/15/famous-pepper-photo-edward-weston-4hr-exposure-f240/>

Erişim: (25.05.2019)

Şekil 11: Eugene Atget, Paris, 1898

<http://www.atgetphotography.com/Images/Photos/EugeneAtget/atget59.jpg>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 12: Robert Frank, “The Americans” New Orleans, 1955

<http://100photos.time.com/photos/robert-frank-trolley-new-orleans>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 13: Nan Goldin, “Milagro’yla Otoportre”, Belmont, 1988

<https://www.sartle.com/artwork/self-portrait-with-milagro-the-lodge-belmont-ma-nan-goldin>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 14: Simon Norfolk, Afghanistan, “Chronotopia”, 2002

<http://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia/afghan-01>

Erişim: (03.12.2019)

Şekil 15: Lewis Hine, “Workers”, Empire State Buildings, New York, 1931

<https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/drabik16/files/2016/10/workers-empire-state-building-.jpg>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 16: Lewis Hine, “Çocuk İşçiler”, Carolina, 1908

http://www.atgetphotography.com/Images/Photos/LewisHine/hine_10.jpg

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 17: Jacob A. Riis, New York, 1892

<http://vass-creative.com/blog/2017/5/4/jacob-riis-photography>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 18: John Thomson - Adolphe Smith, “Street Life in London”, Londra, 1877

<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:rid956beg>

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 19: Eugene Smith, “Spanish Village” (İspanyol Köyü), İspanya, 1951

<https://www.art.com/products/p14326779-sa-i3041062/w-eugene-smith-spanish-village-showing-rows-of-crude-stone-and-adobe-houses.htm>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 20: Dorothea Lange, “Göçmen Anne”, 1936

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Dorothea-Lange.html>

Erişim: (16.03.2019)

Şekil 21: Gökhan Gezik, “Fotoğrafçı Çocuklar Atölyesi”, İzmit, 1999

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/deprem.html>

Erişim: (25.05.2019)

Şekil 22: Sebastiao Salgado, Serra Pelada, Brazil, 1986

<https://thephotographersgallery.org.uk/print-sales/explore-artworks/serra-pelada-man-against-post-1986>

Erişim: (07.11.2019)

Şekil 23: Robert Capa, “The Falling Soldier” (Düşen Asker), İspanya, 1936

<https://shop.magnumphotos.com/products/the-falling-soldier-spain-september-1936-robert-capa?variant=19554230272087>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 24: James Nachtwey, Sudan, 1993

<http://www.artnet.com/artists/james-nachtwey/sudan-UQE9lhlaID5bL1dRDPadnQ2>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 25: Coşkun Aral, “Sözün Bittiği Yer”, Nepal, 1988

<http://haberci.com/2018/01/03/coskun-aral-sozun-bittigi-yer-albumunden-34-fotograf/>

Erişim: (25.05.2019)

Şekil 26: Ara Güler, “Yağ iskelesinde iş bekleyen hamallar”, İstanbul, 1954

<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1756/ara-guler-klasik.html>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 27: Fikret Otyam, “Su Taşıyan Kadın”, Anamur, t.y

<http://www.fikretotyam.com/cektigi-fotograflar/60>

Erişim: (25.07.2019)

Şekil 28: John Moore, “Crying Girl On The Border” (Sınırdaki Ağlayan Kız), Honduras, 2018

<https://www.independent.co.uk/news/world-press-photo-awards-winners-2019-a8865426.html>

Erişim: (03.11.2019)

Şekil 29: Ronaldo Schemidt, “Venezüela’da Kriz”, Karakas, 2017

<https://store.worldpressphoto.org/products/2018-yearbook>

Erişim: (03.11.2019)

Şekil 30: Eddie Adams, Saigon, 1968

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>

Erişim: (29.11.2019)

Şekil 31: Nick Ut, “Napalm Bombasından kaçan kız”, Vietnam, 1972

<https://allthatsinteresting.com/napalm-girl>

Erişim: (25.05.2019)

Şekil 32: Nilüfer Demir, “Aylan Kurdi”, Türkiye, 2015

<http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-ayan-kurdi>

Erişim: (25.07.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Sevra Nihal Yalçın

18.02.1982 / İstanbul

Lisans:

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı
(2015)

Yüksek Lisans:

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı
(2019)

e-posta: sevranihalunal@hotmail.com