

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

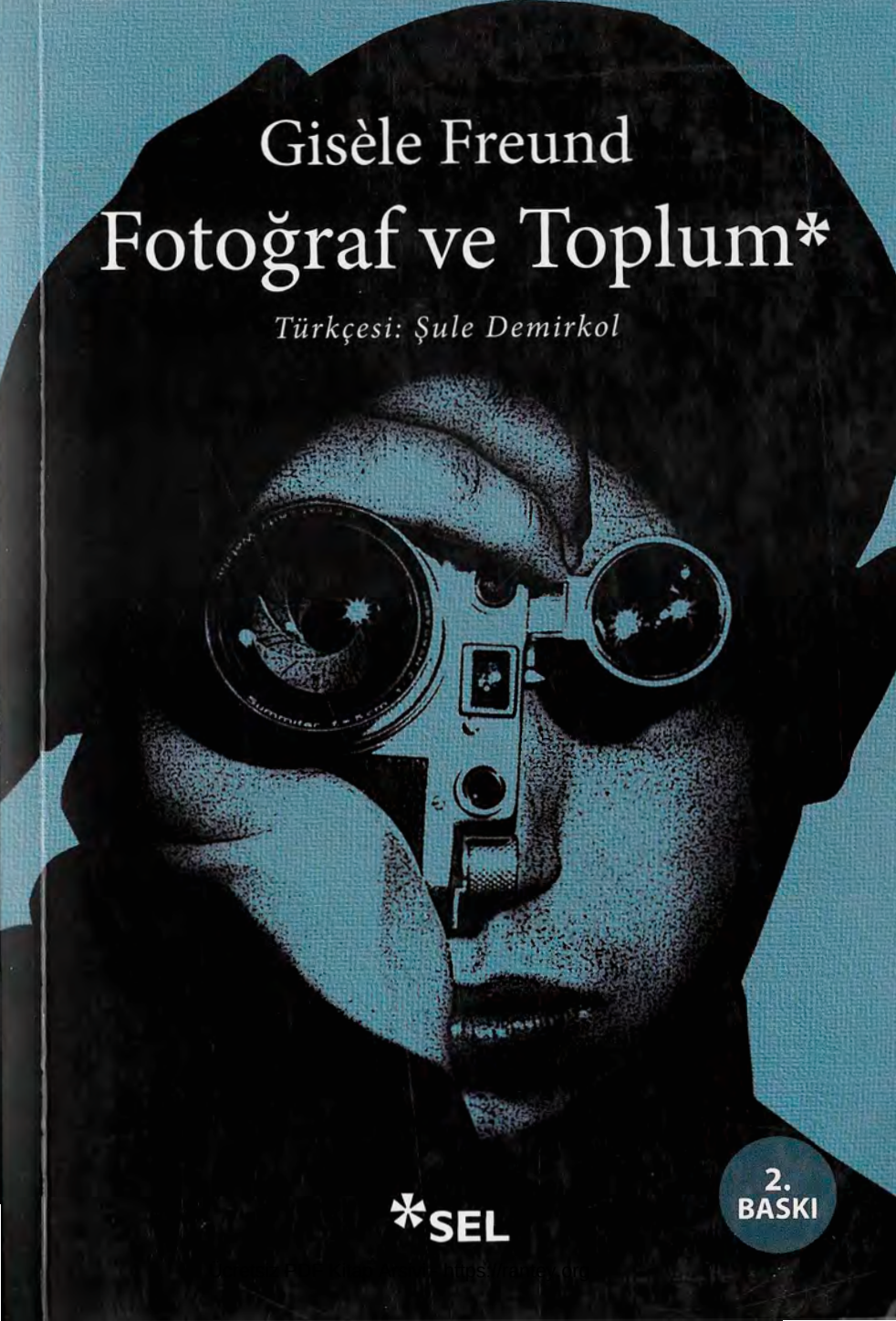
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Gisèle Freund Fotoğraf ve Toplum*

Türkçesi: Şule Demirkol



*SEL

2.
BASKI

FOTOĞRAF VE TOPLUM*

GISELE FREUND, Hitler'in yönetimi ele geçirmesiyle birlikte Almanya'yı terk etti. Sosyoloji eğitimi alan Freund, fotoğraf yapıtlarıyla dünya çapında üne kavuştu.

***SEL YAYINCILIK / DENEME**

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halkdailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 298**

ISBN 978-975-570-304-6

FOTOĞRAF VE TOPLUM

Giséle Freund

Deneme

Özgün Adı:

Photographie et société

Türkçesi: Şule Demirkol

© Sel Yayıncılık, 2006, 2016

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sanrı

Kapak fotoğrafı: Andreas Feininger

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci baskı: Eylül 2006

İkinci Baskı: Mayıs 2016

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Giséle Freund

Fotoğraf ve Toplum

Türkçesi: Şule Demirkol

Deneme

İÇİNDEKİLER

Sanatsal Biçimler ve Toplum Arasındaki İlişkiler	7
Fotoğrafın Öncüleri	11
Temmuz Monarşisi ve Fotoğraf (1830-1848)	21
İlk Fotoğrafçılar	33
İkinci İmparatorluk Dönemi'nde Fotoğraf (1851-1870)	51
Dönemin Sanatçılarının Fotoğrafa Karşı Tavrıları ve Akımlar	67
Fotoğrafçılık Mesleğinin Yaygınlaşması ve Çöküşü (1870-1914)	81
Sanat Yapıtını Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf	89
Basın Fotoğrafçılığı	95
Almanya'da Gazete Fotoğrafçılığının Doğuşu	101
ABD'de Kitle Medyası Dergileri	123
Politik Bir Araç Olarak Fotoğraf	141
Fotoğraf ve Hukuk	155
Skandallar Yaratan Basın	161
Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf	171
Fotomatlar	179
Sonuç	189
Notlar	193

Sanatsal Biçimler ve Toplum Arasındaki İlişkiler

Tarihin her anında, dönemin politik özelliğine, düşünme tarzlarına ve zevklerine bağlı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri doğar. Zevk, insan doğasının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir. XVI. Louis döneminde refaha kavuşan burjuvazi, portrelerinde hükümdarlara yaraşır bir görünüm sergileme hevesine düşmüştü; çünkü o dönemin zevkleri, gücü elinde bulunduran sınıf yani soylular tarafından belirleniyordu.

Burjuvazinin yükselmeye devam ettiği ve politik gücünün arttığı süre içinde, müşteri topluluğu değişmeye başladı ve zevkler farklılaştı. Artık ideal tip hükümdar değildi; bunun yerini burjuvazinin yüzü almıştı. Redingot ve silindir şapka, dantelli kıyafetlerin ve peruğun yerini devralırken, kılıç da yerini bastona bırakıyordu. En yüksek sanatsal anlatım biçimine La Tour'un ve Watteau'nun tablolarında ve pastel renklerinde ulaşan, hafif ve kıvrak dokunuşlardan hoşlanan saray uygarlığı geri çekiliyor, burjuva kültürü ve David'in gri, yoğun ve ağır tonları önem kazanıyordu. Ingres'in belirgin konturları, dönemin gerçekçi eğilimine ve görüşlerinin bilincinde olan, ölçülü burjuvazinin zevklerine yanıt veriyordu. Tüm toplumlar, belirli sanatsal anlatım biçimleri üretir. Bu biçimler, toplumun gereksinimlerinden ve geleneklerinden doğar ve bunları yansıtır.

Toplumsal yapıdaki her değişim, özneyi ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. XIX. yüzyılda, modern kapitalizmin ve makinelerin hüküm sürdüğü dönemde, sadece portrelerdeki yüzler değişmekle kalmadı, sanat yapıtının üretilme biçimleri de değiştirdi. Sanat, anlatım biçimlerini, o güne kadar bilinmeyen bir şekilde değiştirmeye başladı. Böylece, mekanik gelişmeyle birlikte, sanatta daha ileri tarihlerde yaşanacak evrim üzerinde büyük etkisi olan bir dizi yöntem geliştirildi. 1798 yılında Alois Senefelder tarafından icat edilen ve daha sonraları Paris'te bir atölye açan Philippe de Lasteyrie tarafından Fransa'ya getirilen litografi, sanatın demokratikleştirilmesi yolunda atılan önemli bir adım oldu. Fotoğrafın icadı, sanatın geçireceği evrim için çok belirli bir gelişmeydi.

Fotoğrafın çağdaş yaşamda çok önemli bir yeri vardır. İnsanın içinde yer ladığı ancak fotoğraftan şu ya da bu şekilde yararlanmayan bir tek etkinlik sayamayız. Fotoğraf, icat edildiği tarihten itibaren hem bilim hem de sanayi için vazgeçilmez bir araç oldu. Kitle iletişiminin, örneğin sinemanın, televizyonun ve video kasetlerinin temelini oluşturdu. Her gün binlerce gazete ve dergi ile de çevremize yayılmaya devam ediyor.

Fotoğraf artık gündelik yaşantının her an içinde yer almaktadır. Toplumsal hayatın öyle ayrılmaz bir parçası oldu ki oradaki varlığını görmek için özenle bakmak gerekiyor. En önemli özelliklerinden biri, tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görmesi. Hem işçinin, zanaatçının evine girdi, hem tüccarın, memurun, sanayicinin. Bu nedenle siyasi açıdan çok büyük önem taşıyor. Belirlediği amaçların, rasyonel düşünme biçiminin bilincinde olan, meslekler arasındaki hiyerarşie dayalı ve uygarlığı teknik üzerine kurulu bu toplumun en öne çıkan anlatım biçimi fotoğraf oldu. Bununla birlikte fotoğraf, toplumun en önde gelen araçlarından birine dönüştü. Dış gerçekliği birebir yeniden üretme becerisi

-kullandığı tekniğe bağlı bir beceri- fotoğrafa, belgesel niteliği kazandırıyor ve toplumsal yaşamın en güvenilir ve en tarafsız çoğaltma biçimi olma özelliği veriyor.

Bununla birlikte fotoğraf, toplumdaki egemen sınıfların ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamaya, toplumsal yaşantının olaylarını onlar gibi yorumlamaya en yatkın araç. Çünkü fotoğraf, birebir doğaya bağlı olsa da sahte bir nesnellığe sahiptir. Tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir; çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir. Başka bir deyişle fotoğrafın önemi, sadece bir yaratım olmasından değil, bundan daha önemlisi, düşüncelerimizi yönetmek ve davranışlarımızı düzenlemek amacıyla başvurulacak en etkili yöntem olmasından kaynaklanır.

Amacı sürekli yeni ihtiyaçlar üretmek olan teknoyapının yönetimi altında yaşadığımız bugünlerde, fotoğraf sanayisinin gelişimi, diğer sanayi dallarına oranla çok daha hızlı. Görüntü, insanın, gittikçe daha acil bir hal alan, kendi bireyselliğine bir anlatım kazandırma ihtiyacına yanıt veriyor. Günümüzde somut dünyanın her geçen gün biraz daha kutsuzlaşmasına rağmen insan, olayların akışıyla gittikçe daha az ilgili hissediyor kendini ve her seferinde daha edilgen bir konuma çekiliyor. Fotoğraf çekmek, duyguların bir dışavurumu olarak gösteriyor kendini, bir tür yaratım olarak. Amatör fotoğrafçıların sayısının her geçen gün artmasının, bugün yüz milyonları bulan sayının daha da artmaya devam etmesinin nedeni bu.

Elinizdeki çalışma, fotoğrafın bir çoğaltma yöntemi olarak taşıdığı büyük önemi ve başlangıç dönemlerinde bireysel portrenin gelişiminde, daha sonraları da kolektif portrenin yani basının gelişiminde oynadığı rolü konu alıyor. Fotoğrafın icadından, 1830'lardan başlayarak günümüze kadar uzanıyor. Fotoğrafın tarihinin yüz otuz beş yılını ele alıyor.

Bugün fotoğrafın kullanım alanları o denli gelişti ki sayısız uygulamalar arasından bir seçim yapmam gerekti. Örneğin; bu çalışmada, fotoğrafın kadınlara ait olan ya da kadınlarla ilgili yayın yapan basın organlarında ve reklam alanında oynadığı rolü incelemedim. Ancak birkaç istisna haricinde, basında ve türü ne olursa olsun bütün dergilerde yayımlanmış olan tüm fotoğraflar, apaçık ifade edilmese de reklam amacı taşırlar. Bu kitapta, fotoğrafın rolünü, çoğu kendi deneyimlerimden kaynaklanan somut örneklerle aydınlatmaya çalışacağım.

Fotoğraf tarihinin bazı yönleri üzerinde çalışırken, ağdaş toplumun tarihini gözler önüne sermek, sanatsal anlatım biçimleriyle toplumu birbirine bağımlı hale getiren ilişkileri somut bir örnek aracılığıyla ortaya çıkarmak ve fotoğraf tekniklerinin dünya görüşümüzü nasıl dönüştürdüğünü göstermek istiyorum.

Fotoğrafın Öncüleri

Portre fotoğrafı, toplumsal evrim süreci içinde özel bir evreye işaret eder; bu evrede toplumdaki geniş tabakalar, politik ve toplumsal açıdan yukarı çıkmaktadırlar. Portre fotoğrafının öncüleri bu sırada ortaya çıkar.

Bazı toplumsal sınıfların yükselişe geçmesi, her şeyi, özellikle de portreyi büyük miktarlarda üretme ihtiyacını doğurdu. "Portresini yaptırmak" simgesel bir eyleme dönüştü; yükselmekte olan sınıfın mensupları, portrelerini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünür kılıyorlardı ve aynı zamanda itibarın tadını çıkarıyorlardı. Bu evrim süreci, portre üretim şekillerini de değiştiriyordu, insan çizgileri gittikçe daha mekanik bir yaklaşımla aktarılıyordu. Portre fotoğrafı, bu evrimin son noktasıdır.

1750 yılına doğru, orta sınıfın, birbirini izleyen sıçramalar yaparak, o güne kadar aristokrasi temeline dayalı bulunan toplumsal mekanizmada üst sıralara çıktığı görülür. Burjuva sınıfının yükselmesi ve maddi durumunun daha da iyiye gitmesiyle beraber bu sınıfın mensuplarının saygı görme ihtiyaçları artıyor. Kişinin kendini ortaya koyma ve kendinin bilincine varma çabasıyla doğrudan bağlantılı olan bu istek, portre yaptıрма eğiliminde çok açık şekilde ortaya çıkıyor. Fransa'da, yüzyıllar boyunca belirli çevrelere ait bir ayrıcalık olan portre, toplumsal yer değiştirme sonucunda demokratikleşiyor. Portre modası, Fransız Devrimi'nden kısa bir süre

önce burjuva çevrelerde yaygınlık kazanmaya başlamıştı. Kendini gösterme ihtiyacı ortaya çıkınca, bu moda da ihtiyacı karşılamak için yeni biçimler ve teknikler yaratıyordu. Fransa'da 1839 yılında kamusal alana giren fotoğraf, teknik gelişimini ve yaygınlaşmasını büyük ölçüde bu ülkede yapılan çalışmalara borçludur.

Yeni üretim yaklaşımlarının geliştirilmesi ve birbiri ardından gelen politik sarsıntılar sonucunda feodal dünyanın dağıldığı bu geçiş dönemi içinde yükselmekte olan sınıflar, henüz kendi sanatsal anlatım araçlarını bulamamışlardı. Politika ve ekonomi alanında artık hiç rolü kalmayan ama toplumsal itibar konusunda hâlâ yol göstericilik yapan aristokrasiyi örnek alıyorlardı. Soyluların sanat anlayışını ve genel temsil biçimlerini, kendi ihtiyaçlarına göre değiştirerek uyarlıyorlardı.

Burjuvalardan oluşan bir müşteri çevresiyle karşı karşıya gelen portre ressamını bekleyen iki görev vardı: bir yandan saray ressamlarının moda yaklaşımlarını taklit ederken diğer yandan da bu sınıfın ekonomik kaynaklarına uygun fiyatlar belirlemesi gerekiyordu. "XV. Louis ve XVI. Louis dönemindeki Fransız müşterilerin portreden bekledikleri benzerlik özelliği, genel bir aldatma eğilimiyle tanımlanabilir; yüzlerin idealleştirilmesi söz konusudur, küçük burjuva yüzlerinin bile egemen kişilerin yüzlerine (örneğin; prensin yüzüne) benzetilmesi gerekir.¹

Soylular zor müşterilerdi. Kusursuz bir iş yapılmasını beklerlerdi. Dönemin beklentilerini karşılamak isteyen ressam, çarpıcı renkler yerine daha yumuşak ve zarif renkleri seçerdi. Bu gibi bir çalışma için tuval tek başına yeterli olmazdı; ipek ve kadife etkisinin yaratılması için farklı malzemeler kullanılması gerekirdi.

Bu tür gerekliliklere cevap veren özel bir portre türü vardı: *minyatür* portre. Yanınızda olmayan bir kişinin, aileden birinin, bir dostun ya da sevgilinin portresini pudra kutusu

kapağında, aksesuarların üzerinde taşımak mümkündü. Aristokrasi çevresinde çok gözde olan ve kişinin çekiciliğinin değerini ortaya seren minyatür portreler, yükselen burjuva sınıfının benimsediği ilk biçimlerden biri oldu: Burjuva sınıfı, minyatür portreler aracılığıyla birey kültünü ifade etme olanağını buldu. Minyatür ressamı, uygun fiyatlarla sattıkları bu portrelerden yılda ortalama otuz ya da elli kadar üreterek geçimlerini sağlayabiliyorlardı. Minyatür portre, orta sınıfın kendi koşullarına uyarlanmış olsa da hâlâ aristokratik unsurlar taşıyordu. Bu nedenle 1850 yılına doğru, burjuva toplum düzeninin kesin olarak yerleşmesiyle birlikte ölümle yüz yüze geldi; fotoğraf, bu zanaata yaşama şansı bırakmadı. Minyatür portrelerin ne büyük bir hızla ortadan kalktığını anlatmak için şu örneği vermek yeterli olacaktır:

1850 yılına doğru Marsilya'da sadece dört ya da beş minyatür portre ressamı vardı, bunlar arasında çok ünlü olan iki ressam yılda ortalama elli portre yapıyorlardı. Bu sanatçılar, minyatür portre üreterek kendileri ve aileleri için gerekli parayı kazanabiliyorlardı. Birkaç yıl sonra, aynı şehirde kırk elli kadar fotoğrafçı vardı ve hepsi portre fotoğrafçılığıyla uğraşıyordu, üstelik de minyatür portreler yapan tanınmış resamlardan çok daha fazla para kazanıyorlardı. Her biri yılda ortalama bin iki yüz fotoğraf üretiyordu ve her parça 15 franka satılıyordu, kazançları toplam 18 000 frankı buluyordu. Aynı büyük gelişim, Fransa'nın diğer şehirlerinde ve tüm dünyada da gözlemlenebilir.² Fotoğraf, çok daha düşük bir fiyata, sadece burjuva yaşantısının olanaklarına uygun, ucuz portreler üretmekle kalmayıp aynı zamanda burjuva zevklerine de yanıt veriyordu.

Tüm sanat biçimleri, başlangıç evrelerinde ve ilerleme süreçlerinde toplumsal biçimlerin iç gelişme süreçlerini aynen yaşarlar. İncelenen dönemdeki sanatsal girişimlerde, 1789 yılında gerçekleşen ve "insan ve yurttaş haklarını" sahiple-

nen Fransız Devrimi'nin demokratik eğilimleri kendini gösteriyor. Bastille'i ele geçiren ve Ulusal Meclis'te sınıfının haklarını savunan devrimci yurttaş, Paris'teki *fizyonotrasçılar*ın karşısında poz veren kişinin ta kendisidir.

XIV. Louis döneminde, portre yapmak için yeni bir yöntem icat edilmişti. Parlak siyah kâğıtların içleri kesilerek, eş dostun profilleri oluşturuluyordu. Bu yöntem bir mesleğe dönüştü ve birçok becerikli kişi bu işe soyundu: Önemli her tür kutlamada bu yöntemle portreler üretilir oldu, hem saray balolarında hem de panayırlarda. Dönemin Maliye Bakanı'nın soyadını alan *siluet* adındaki bu portreler hem Fransa'da hem de başka ülkelerde popülerlik kazandı.

Bay Silhouette, sanılanın ve hatta yazılanların aksine, adını gündelik dile taşıyan bu kesilmiş resimlerin yaratıcısı değildi kesinlikle. Bunların gerçek yaratıcısının kim olduğu bilinmiyor. Profilden görüntülenen tüm figürleri ifade etmek için kullanılan siluet sözcüğü XVIII. yüzyılın ortalarına doğru doğdu. Doğumuyla ilgili hikâyeler oldukça ilginçtir.

1750 yılında, mali durumun çok kötü gittiği ve Fransa'nın çöküşe sürüklendiği bir dönemde Maliye Bakanlığı'na getirilen Silhouette, bazı zorlukları aşarak yeni vergiler getirir ve devletin kasasına biraz para girince de bir süre için büyük bir popülerlik kazanır. Ona bir kurtarıcı gözüyle bakılır. Ama durum o kadar güçleşir ki bazı ödemeler aksar, hatta bazıları askıya alınır. Kamuoyu anında fikir değiştirir. Eski kurtarıcı artık "hileci" olarak adlandırmaktadır, tüm popülerliğini yitirir. Halkın muzipliği bu noktada kendini gösterir. Yeni bir moda çıkmıştır: dar paltolar ve cepsiz pantolonlar. Bu devirde cepler neye yarar ki içlerine koyacak para olmadıktan sonra? Bu kıyafetler "Silhouette kıyafetleri" olarak adlandırılır. Hatta kimin çıkardığı bilinmediği halde insanların etkisi altına alan ama sadece bir gölgeden ibaret olan hayallere de siluet denir. Dünün Maliye Bakanı artık kendi kendisinin gölgesine dönüşmüştür.³

Siluetçiler, Bonaparte dönemine kadar gündemde kaldılar. Direktuvar ve Konsüllük balolarında, bugünkü karnavallarda olduğu gibi, bu sanatı icra ederek yaşamlarını kazanan kişiler bulunurdu. Sanatçılar da bu yeni portre türünü uygulamaya başladılar. Kâğıtların kesilmesiyle elde edilen şekilleri kusursuzlaştırmak için üzerlerinde tekrar tekrar çalışıyor, ince iğneler kullanıyorlardı.

Siluet, soyut bir temsil biçimidir. Siluet-portre hiç desen çalışması gerektirmez. O dönemde halkın bunu beğenmesinin nedeni, hızlıca yapılması ve fiyatının çok düşük olmasıydı.

Yöntemi nedeniyle büyük bir sanayi dalı doğurması beklenemeyecek olan siluetin icadı, Fransa'da 1786 ve 1830 yılları arasında çok popüler olan ve *fizyonotras* adıyla bilinen yeni bir tekniğin doğmasını sağladı.

Fizyonotrasın yaratıcısı, 1754 yılında Versaille'da doğmuş olan Gilles-Louis Chrétien'di. Babası saray müzisyenlerindendi. Kendisi de babasının yolunu izlemeye koyuldu, ancak kısa süre içinde gravüre yöneldi; bu meslekte yaşamını daha rahat kazanmayı umuyordu. Bu tercih de onu fazla uzağa götürmedi, çünkü bu alanda çok büyük bir rekabet vardı ve elinde kazı kalemiyle gravür işlemek çok uzun zaman ve emek istiyordu. Tamamlamayı başardığı birkaç gravür portreden çok fazla bir gelir elde ettiği söylenmez; bunları yapmak için çok fazla zaman harcamış, ancak karşılığında çok az para almıştı. Getirileri değerlendirilecek olursa aldığı siparişler de çok azdı. İçinde bulunduğu ekonomik durum, tekniğinin verimini artıracak bir yöntem bulmasını zorunlu kılıyordu. Daha hızlı para kazanması gerekiyordu. 1786 yılında, gravür tekniğini mekanikleştiren ve zaman kazanmayı sağlayan bir alet üretti. Bu buluş, portrenin iki dünyasını yani siluetle gravürü bir araya getiriyordu ve yeni bir sanat dalı yaratıyordu. Chrétien, icat ettiği alete "fizyonotras" adını verdi.

Fizyonotras, bilindik pantograf ilkesiyle çalışıyordu. Pantografin yatay bir düzlem üzerinde hareket edebilen, birbirine eklemellenmiş paralellerden oluşan bir sistemi vardı. Aletin kullanıcısı, kuru bir iğneyle desenin konturları üzerinden geçiyordu. Mürekkepli ikinci bir iğne, ilk iğnenin hareketlerini izliyor ve deseni, birbirlerine göre konumlarına bağlı olarak belirlenen bir ölçekte tekrar üretiyordu. Fizyonotrasın iki temel özelliği onu diğer yöntemden ayırıyordu: Alışılmadık bir boyuta sahip olmanın yanı sıra dikey bir düzlemde hareket ediyordu ve bir tür *vizörü* vardı. Bu vizör, kuru iğnenin yerini alıyordu, bir nesnenin hatlarını düzlemde yola çıkarak değil uzam içinde yeniden üreterek çizmeye olanak veriyordu. Kullanıcı, modelini yerleştirdikten sonra makinenin arkasında bulunan bir taburenin üzerine çıkıyor ve vizörden bakarak çizgileri yeniden üretiyordu. Modelin maki-neye olan uzaklığı ve çizim için kullanılacak olan iğnenin konumu, görüntünün istenen boyutta üretilmesine olanak sağlıyordu, ister doğal boyutta ister farklı bir boyutta.⁴ Minyatür portrede, ressamın kişiliği ve sanatsal değeri önemli bir rol oynarken silüette kesim işini yapan kişinin rolü oldukça azalmış, basit bir el yatkınlığına indirgenmişti. Kesim işini yapan kişinin yeteneği ancak profilin çizgilerine yaptığı rötuşlarda kendini gösterebiliyordu. Fizyonotras kullanmak için bu el yatkınlığına da gerek yoktu. Gravür için kullanılacak metal plakanın üzerine düşürülen gölgelerin konturlarını çizmek yeterli oluyordu. Tek seansta iş bitiyordu. Böylece uygun fiyatlara çok sayıda satılan portreler üretilmiş oluyordu. Chrétien 1788 yılında, buluşunu başkentte tanıtmak için Paris'e gitti. Bir minyatür ressamı olan Quenedey ile buluştu. Yeni yöntemin ne kadar başarılı olduğunu gören Quenedey de minyatürü bırakarak bu alanda çalışmaya başladı ve ressamlar arasındaki acımasız rekabet dünyasında yerini aldı.

Eski gravür sanatçıları ve minyatür ressamı da yeni

teknîği uygulamaya başladı; çünkü çökmekte olan eski meslekleri artık onları ayakta tutmaya yetmiyordu. Bunların içinde en ünlü olanları Quenedey, Gonord ve Chrétien'di. İlk ikisi, bu dönemde Paris sosyetesinin merkezi olan Palais-Royal'e, Chrétien de Saint-Honoré sokağına yerleşmişti.

Bütün Paris, fizyonotrasçılarının kapılarında kuyruk olmuştu. Devrimin, İmparatorluğun, Restorasyonun en ünlü kişileri ve bunlarla birlikte adı sanı bilinmeyen çok sayıda insan, profillerini matematiksel bir şaşmazlıkla kopyalayan fizyonotrasın karşısında poz veriyordu. Chrétien'in yapıtları arasında Bailly, Marat, Pétion, Robespierre gibi kişilerin portreleri bulunuyor. Quenedey, Madame de Stael, XVIII. Louis, Saint-Just, Elisa Bonaparte ile birlikte çok sayıda sosyetik ve politik kişinin profillerini çıkardı.⁵

Fizyonotrasçılar, kısa süre içinde tekniklerini geliştirdikten sonra tahta üzerine ve madalyonlara küçük portreler yapmaya başladılar. Üç Fransız Lirası karşılığında fildişi üzerine portreler de yapıyorlardı, ama bunun için kişi başına en az iki tane üretilmesi ve ücretin yarısının peşin ödemesi gerekiyordu.⁶ İşini bilen tüccarlardı hepsi.

İngiliz usulü siluetler adını verdikleri portreleri altı Fransız Lirasına satıyorlardı, bu portrelere saç ve kostüm de ekleniyordu. Poz verme süresi sadece bir dakikaydı. Gonord, siluetlerden yola çıkarak işlemler ve minyatür portreler de yapıyordu, onun verdiği adla bu *renklendirilmiş siluetler*, on iki Fransız Lirasına satılıyordu ve poz verme süresi de sadece üç dakikaydı.⁷

Fizyonotrasta üretilen görüntüler, minyatür ressamının ve gravür sanatçısının başarı şansını gittikçe azaltıyordu. 1793 Salonu'nda fizyonotrastta üretilmiş yüz portre sergilenmişti ve Devrimin IV. senesinde, bu sanata on iki salon ayrılmıştı. Her salonda, tanınmış fizyonotrasçılara ait ellışer portre sergileniyordu.⁸

Fizyonotrasçılar arasında, özellikle en çok tanınan Qu-

enedey, Gonord ve Chrétien arasında güçlü bir rekabet vardı. Her biri diğerlerini, kendine ait yeni gelişmeleri çalmakla suçluyordu ve tartışmaları Paris gazetelerinde yayımlanıyordu.⁹ Çeşitli tekniklerin mucidi olduklarını belirten duyurular aracılığıyla halkın beğenisini kazanmaya çalışıyorlardı. Gonord, atölyesinde amatörler için makineler de satmaya başladı. Bu buluş onları çok zenginleştirdi, çünkü herkes portresini yaptırmak istiyordu ve en uygun fiyatı veren fizyonotrasçılara gidiyorlardı. Fizyonotrasçıların belirledikleri poz süresi çok kısaydı ve sonuçta neredeyse tam bir minyatür ortaya çıkıyordu. Böylece fizyonotras, minyatürün yerini almış oluyordu.

Benzer bir eğilim, sosyal hayatın diğer alanlarında da kendini gösteriyordu. Malların türleri ve kaliteleri, alıcıların sayısıyla bağlantılı olarak değişiyordu. Ucuz olan taklit mallar, daha pahalı olan yüksek kaliteli malların pazarını silip süpürüyordu. Tüccarın işini garantilemesinin en iyi yolu lüksten geçiyordu, ama ucuz lüksten.

Buraya kadar bu gelişim sürecinin toplumsal ve teknik yönleri üzerinde durduk. Ama estetik açıdan bakıldığı zaman, sanatçının günlerce hatta haftalarca büyük bir titizlikle çalışarak bir yüzün suretini ürettiği ince ve değerli minyatür sanatıyla, bu neredeyse mekanikleşmiş yeni teknik arasında nasıl da büyük bir fark vardır! Fizyonotras ile çizilen portre sadece belgesel nitelik taşıması açısından değerlidir. Fizyonotrasla üretilmiş oldukça çok sayıdaki portreyi hızla gözden geçirdiğiniz zaman portrelerin hepsinin aynı ifadeyi taşıdığını görürsünüz: donuk, şematik ve soluk bir ifade. Minyatürkünün yaptığı çalışma bir zanaat olsa da modelle suret arasında her zaman bir bağlantı vardır. Sanatçı, yapıtında, portresini yaptığı kişinin kendisine göre en önemli hatlarını ön plana çıkarabilir ve böylece dış görünüşün benzerliğiyle birlikte mizacını da bir ölçüde aktarabilir. Fizyonotras tekniği bununla taban tabana zıttır. Alet, yüzün konturlarını ma-

tematiksel bir kesinlikle kopyalıyor olsa da bu benzerlik ifadesiz kalıyordu; çünkü mizacı sezebilen bir sanatçının elinden geçmeyen portrenin renklendirilmesi ile tamamlanması da iyi koterılmış bir zanaattan öte bir eylem değildi.

Fizyonotras, eski rejimle yeni rejim arasındaki geçiş döneminin bir simgesi olarak görülebilir. Sürekli bir gelişim sürecinde bulunan ve günümüzde *fotomat* ve renklisinde *polaroid* olarak adlandırılan ticari tekniğe kadar ulaşan fotoğraf makinesinin kesinlikle öncüsüdür. Bununla birlikte 1790 yılındaki fizyonotrasçı, bir portre imalatçısıyken günümüzdeki fotomatçı, otomatikleşmiş sanayiyle bir bütün oluşturur. Başlangıç noktasından itibaren sürekli olarak düz çizgi üzerinde ilerleyen bir gelişme süreciyle karşı karşıyayız, en son noktada da güçlü bir mekaniğe sahip portre sanatı duruyor.

Fizyonotras sayesinde burjuvazinin büyük bir bölümü portresini yaptırmayı başarmıştı; ama yöntem henüz orta sınıfın ve elbette halkın arzularına yanıt verecek düzeyde değildi; merkezlerin dışına yayılmış olduğunu sanmıyorum. Bu yeni yöntem de hâlâ bireysel bir el işçiliğine dayanıyordu. Portrenin tam olarak demokratikleşmesi, el işçiliğinden bağımsız bir yöntemin gelişmesiyle -fotoğrafın ortaya çıkışıyla- mümkün olmuştur.

Fizyonotras, fotoğraf tekniğinin bulunmasıyla kesinlikle bağlantılı değildir. Ama ideolojik açıdan bu tekniğin bir öncüsü olduğu söylenebilir.

Temmuz Monarşisi ve Fotoğraf

15 Haziran 1839 tarihinde, bir grup vekil, meclise, fotoğraf buluşunun devlet tarafından sahiplenilmesini ve halka sunulmasını önerdi.¹⁰ Fotoğraf böylece halkın yaşantısına girmiş oldu. Fotoğraf buluşuna açıkça destek vererek çıkar sağlayan toplumsal grupların kimler olduğunu bilmek önemlidir. Böylece, fotoğrafın gelişimini toplumun gelişimiyle bir araya getiren bağlantıları yeni bir açıdan görmek mümkün olur.

XIX. yüzyıldaki devrimler, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte Fransa'da yaşanan toplumsal dönüşümün sonucunda ortaya çıkmıştır. *Meşru* hükümdarlığın ana kolunu yerinden eden ve yeniden yapılanma hayalini bile bırakmayan 1830'daki devrim, *doğal* yetkesini yerleştirmekte olan burjuva toplumuna destek oldu. Fransa, ekonomik ve toplumsal açıdan, imalathanelerin yerlerini sanayi girişimlerinin aldığı bir süreç yaşıyordu. XIX. yüzyılın başlarında bu iki ekonomik yapı bir arada bulunuyordu; ama biri gerilemekteyken diğeri ilerliyordu. El işçiliği azalıyor, makineler öne çıkmaya başlıyordu. 1830 yılında, Paris'teki basım evlerinde yeni bası makinelerinin kurulmasıyla birlikte birçok basım işçisinin işini kaybetmesi ve birçoğunun da maaşlarının düşmesi sonucunda başlatılan grev, bu yeni gelişmenin bir göstergesiydi sadece.¹¹ İplik alanındaki mekanik işlerin sayısı 1828'de 466.000 iken 1851 yılında 819.000'e çıktı; dokuma alanındaki

mekanik işlerin sayısı 1825 yılında sadece 250 kadarken 1851'de 12.128'e ulaştı.¹² Bunlar, yavaş yavaş yerleşen ve toplum düzeninde derin değişiklikleri de beraberinde getiren bir yaklaşımın birkaç örneği sadece.

Esnafın bir kısmı, proletarya sınıfının yaşam koşullarını benimsemek zorunda kaldı; bu sınıf büyük bir sefalet içinde yaşıyordu ve sanayileşme sürecinin başlangıç aşamalarında siyasi hiçbir role sahip değildi. Bununla birlikte, sanayinin ve ticaretin gelişmesi sonucunda küçük burjuvazi genişlemeye başladı ve geniş orta burjuvazi tabakaları, toplumsal düzenin temel direklerini oluşturur hale geldi.

28 Temmuz 1831 tarihinde, Parisli biri, kendi portresini Louis-Philippe'in portresiyle yan yana sergiliyordu ve şöyle bir hikâye anlatıyordu: "Philippe ile benim aramda hiçbir mesafe yok; o kral-vatandaş, ben de vatandaş-kralım". Bu küçük hikâye, düşünceleri ve duyguları son derece demokratikleşen küçük burjuvazinin, kendi sınıfının bilincine varmasına çok güzel ışık tutuyor.¹³

Baharatçılar, tuhafiyeciler, saatçiler, şapkacılar, eczacılar, genellikle çok küçük sermayelere sahip olan ve hesap defterlerini tutmak için ancak temel bilgileri edinmiş kişiler, "bir dükkânın dar alanına sıkışıp kalmış" kişiler... Orta burjuvazinin bu tabakasının elinde sadece fotoğraf vardı ve bu kişiler kendi ekonomik ve ideolojik koşullarına uygun düşen kendini temsil etme biçimini fotoğrafta buluyorlardı. Birkaç yıl içinde, fotoğrafın gelişimi ve özellikleri onların toplumsal konumlarına bağlı olarak belirleniyor olacaktı. Kitlelere ulaşabilecek bir portre sanatının gelişmesini sağlayacak ekonomik temelleri atan ilk topluluk onlar oldular.

Ama modanın da ilk olarak toplumun yüksek tabakaları tarafından tasarlanması ve önce onlar tarafından kullanıldıktan sonra yavaş yavaş alt tabakalara inmesi gibi fotoğraf da öncelikle yönetici toplumsal sınıf tarafından benimsendi. Sanayiciler, fabrika sahipleri ve bankacılar, devlet adamları,

edebiyatçılar ve bilim insanları ve Paris'in entelektüel ortamlarında bulunan kişiler yaşamlarında fotoğrafa yer verdiler. Sonra fotoğraf yavaş yavaş aşağı indi, orta ve küçük burjuvaziye doğru hareket etti, bu süre içinde bu sınıf oluşturmalarının da önemi artmaktaydı.

Fransa'nın nüfusu o sıralarda otuz beş milyona çıkmak üzereydi ve bu nüfusun sadece üç yüz bini oy verme hakkına sahipti.¹⁴

Eline şemsiyesini alıp sivil olarak dolaşmaktan hoşlanan Louis-Philippe döneminde, meşrutiyete dayalı bir monarşi düzeni kuruluydu. Meclis, oy verme hakkı bulunan küçük bir grubun temsilcilerinden, genellikle sanayici ve tüccarlardan oluşuyordu.

Mecliste iktidar partisinin dışında bir tarafta soyluları savunanlar, diğer tarafta da cumhuriyetçiler bulunuyordu. Soyluların ve büyük toprak sahiplerinin çıkarlarını savunan birinci grup baskın değildi. Buna karşın cumhuriyetçi taraf, siyasi yaşam içinde önemli bir unsurdur. Basın üzerinde çok etkiliydi. Paris'teki yayın organları olan *le National*, kendi çizgisi içinde *le Journal des débats* kadar saygındı. Temsilcileri entelektüel burjuvazinin seçkin kişileri idi: cumhuriyetçilik eğiliminde olan burjuvalar, yazarlar, avukatlar, memurlar ve önemli kimseler. Politik tavırları, her şeyden önce ulus duygusu üzerinde kuruluydu; Viyana Antlaşması'na karşı cephe alıyorlardı ve eski cumhuriyetin anısıyla yaşıyorlardı.¹⁵

Entelektüellerin, tarihin akışında her zaman rolleri olmuştur ve toplumda daima bir görev üstlenmişlerdir. Bilgileri ve kültürleri sayesinde kitlelerden ayrılır ve nitelik kazanırlar, böylece kendi yollarını seçebilirler. Ayrıca politik ve ekonomik konumları nedeniyle bir takım yerleşik olgulara daha sıkı sıkıya bağlı olan diğer tabakaların temsilcilerinin ulaşamayacakları kadar özgür bir dünya görüşü geliştirebilirler.¹⁶ Bu entelektüeller, burjuvazinin liberal ve insancı yö-

neliminin Parlamento'daki en önde gelen temsilcisi olmuşlardır. Oluşturdukları grubun özelliği, meşrutiyete dayalı monarşi dönemindeki konumlarına uygundu. Sınırları apaçık belirlenmiş bir burjuvazi grubu değillerdi. Burjuvazinin en önde gelen temsilcileriydiler sadece. "Güçsüzlüğünün farkında olduğu için yetkisini hâlâ tahtın arkasına saklayan" egemen siyasi rejime karşı burjuva cumhuriyetçiliğini savunuyorlardı. Karşı koyma yönünde bir politik tavır sergileyen bu entelektüel grup, dönemin *tam* orta politikasına doğru dan bağlı değildi ve sürekli uyanık duruyordu.¹⁷

Liberal düşüncenin tanımında, insanın entelektüel ve ahlaki açıdan gelişebileceği olasılığına duyulan inanç vardır. İlerlemeye duyulan inançta, dönemin moda olan özelliklerini tanımak için somut olana yaklaşmak ve onu derinleştirmeye yönelik bir çaba vardır.¹⁸ Politik konumu henüz tam olarak yerleşmemiş olan ve 1848 devriminde sanatçı elitlerin de aralarına katıldığı bu entelektüel burjuva kesim, algıları en açık, dönemin hem bilimsel hem de manevi amaçlarına yardımcı olan her türlü reformu ve araştırmayı en iyi şekilde yürütebilecek ve bununla birlikte yeni girişimlerin gelecekteki durumlarını tartabilen kesimi oluşturuyordu. Böyle bir topluluğun var olduğu bir düzende, fotoğraf buluşunun devlet tarafından sahiplenilmesi ve resmi yolla halka tanıtılması gibi bir düşüncenin ortaya atılmasına şaşmamak gerekir.

Demokratik muhalefet, cumhuriyetçi muhalefetin sol kanadıydı.¹⁹ Başkanı, hem bilgin hem de politikacı olarak önemli bir isim olan François Arago'ydu. Dönemin gazetecilerinden biri onun hakkında şöyle yazıyordu: "Bütün Avrupa'nın bizi kıskanmasına neden olan bu bilge kişi, aynı zamanda kamu çıkarlarının ve özgürlüklerin en güçlü savunucularından biridir. Meclise girdiğinden beri tüm kabinelere muhalefet etti ve kürsüde her türlü şiddet ve gericiliği içeren yaklaşımlara karşı koydu."²⁰ Arago, burjuva entelektüellerin

en önde gelenlerinden biriydi; gelişime destek olacak her türlü girişimin yanında olmak gerektiği inancına dayalı liberal düşünceyi benimsemişti. Böylece, fotoğrafın, tüm bilim dalları, sanat ve başka birçok alan için ne denli önemli olduğunu gören ilk kişi o oldu. Temsilciler Meclisi'nde, fotoğrafın devlet tarafından sahiplenilmesini önermesinin nedeni budur. Arago'nun fotoğrafı önemsemesinin en başta gelen nedeninin, fotoğrafın bilim alanındaki yararları olduğunun da altını çizmek gerekir.

Her buluş, bir yandan kendisinden önce gelen bir dizi deneyim ve bilgi birikiminin diğer yandan da toplumsal ihtiyaçların çerçevesinde biçimlenir. Bunlara bireyin dehasını ve çoğu zaman işe karışan hoş tesadüfleri de katalım. Fotoğraf da aynı şekilde, 1826 yılında Nicéphore Niepce tarafından icat edildi.²¹ Mucit, 1765 yılında Chalon-sur-Saône'da doğmuştu. Ailesi, sahip olduğu servet ve soylularla olan ilişkisi sayesinde Bourgogne bölgesinin en gözde sosyal ortamlarında bulunuyordu. Babası avukattı. Niepce, burjuvazinin en iyi tabakasından, entelektüel burjuvaziden geliyordu. Toplumsal konumunun bir sonucu olarak, her mucidin sahip olması gereken boş zamanı vardı ve bunu kendi zevkine göre değerlendirebiliyordu. Ailesinin kültürel gelenekleri ve gençliğinde kendisine sunulan eğitimin olanakları, bilimsel çalışmalar yapması için bir başlangıç noktası oluşturdu. Niepce, bu dönemde, şatolarda ve burjuvazinin rahat kır evlerinde sıkça karşılaşılan *yarı-bilgin* tipine sokulabilecek birisiydi. Bu çevrelerde, kendini bilimsel araştırmalara vermek çok olumlu algılanıyordu. Kesin bilimler arasında en gözde olanı kimyaydı. Özel olarak hazırlanmış kâğıtların üzerine yaprak, çiçek gibi nesneler yerleştirmek ve bunları güneşin altında tutmak gibi biraz bilimsel deneyleri çağrıştıran biraz da toplumsal bir oyun olan ve çok hoş giden bir uğraş yaygınlaşmıştı. Kâğıdın üzerinde, nesnelerin, siyah beyaz renklerde konturları oluşuyordu, ama görüntü hemen kaybolu-

yordu çünkü nasıl sabitleneceği henüz bilinmiyordu. Bu dönem, çok güçlü kökenleri olan geleneklerin zayıflamaya başladığı bir dönemdi. 1789 devriminden sonra, yeni bir yaşantıya geçiş süreci, yaşamın kendisini bir deneye dönüştürmüştü. Ama soylular ve Niepce gibi kraliyet taraftarları, kendi topraklarına çekildikleri ve zaten politik yaşantının da dışında bırakılmış oldukları için bilimsel deneylere ayıracak yeterince boş zaman buluyorlardı. Fotoğraf, bu araştırmalarda bile kendini gösteriyordu. 1814 yılında Fransa'ya getirilen litografi, Niepce'e atması gereken son adımları gösterdi. Kırsal bölgede yaşayan Niepce, litografi denemeleri yapmak istediği zamanlarda, ihtiyacı olan taşları bulmakta büyük güçlükler çekiyordu. Böylece taş yerine metal bir plaka ve kalem yerine de güneş ışığı kullanma düşüncesini üretti.²²

Başarıya ulaşamayan sayısız denemeden sonra, ilk olarak 1826 yılında belirgin bir sonuca ulaştı.²³ Ama Niepce'in icat ettiği yöntem henüz çok ilkel. Bu yöntemi olgunlaştırmak ve herkesin kullanımına açmak şerefi, Diorama buluşuyla birlikte ışığın etkileri üzerine çalışmaya başlayan ressam Daguerre'in oldu.²⁴ Niepce, 5 Temmuz 1833 tarihinde mütsuzluk içinde öldü, tüm yaşamını ve servetini uğruna harcadığı, tüm çabalarını yönlendirdiği buluşunun değeri anlaşılmamıştı.²⁵ Daguerre, Niepce'i tanıyordu ve ölümünden sonra buluşun mülkiyet hakkını miras olarak devralan oğlu Isidore'la bir anlaşma imzaladı. Bu anlaşmaya göre, Daguerre ve Isidore buluşu birlikte geliştireceklerdi.²⁶

Niepce, buluşuyla ilgilenen bir yatırımcı bulmak içine yıllarca boşuna uğraşmıştı. Başlangıçta Daguerre'in girişimleri de farklı sonuç vermedi. Yaptığı açık davet işe yaramadı. Tüccarların ilgisini çekmeyi başaramıyordu. Yatırımcılar, paralarını kendilerine hiç güven vermeyen bir buluşa yatırarak risk almak istemiyorlardı; çünkü ilk fotoğraf denemeleri yeterince ikna edici sonuçlar vermiyordu. Resmi görebilmek için gümüş plakayı ışığa tutmak gerekiyordu. Fotoğraf çalış-

malarını desteklemek için girişimde bulunmaktan kaçınan tüccarların tutumu, bu dönemdeki toplumsal evrim sürecinin tipik bir göstergesidir. O dönemde tüccarların akılları spekülasyonu pek almıyordu. Sanayi, ancak yüzyılın ilk yarısından sonra, 1860'lı yıllarda ferahladı. 1830'lu yılların tüccarları sadece sonuçlarını kesin olarak görebildikleri işlere yatırım yapıyorlardı ve zenginlik henüz borsadaki hisselerle ölçülüyordu.

Yetenekli ve hırslı bir iş adamı olan Daguerre, icadın tanıtıldığı reklamın üst kısmında kendi adının büyük harflerle yazılmasını istedi; eski bir Diorama'nın yöneticisi olarak işini iyi biliyordu. Böylece buluşunun, yüksek sosyete ve salonlarda en çok konuşulan konu olmasını sağladı.²⁷ Yüzyılın ilk çeyreğinde, kesin bilimlerin ilerleme gösterdikleri bir dönemde bilim insanlarının fotoğrafla ilgilenmeleri bir tesadüf değildi elbette. Sonuçta fotoğraf, icadının on beşinci yılında herkes tarafından bilinir olmuştu.

"Uygarlığın gelişimine, insanın fiziksel ve ruhsal erincine katkıda bulunan her girişim, kendisine emanet edilen yazgılar kadar yüce ve aydınlık bir yönetimin sürekli destekleyeceği ve kollayacağı bir girişim olmalıdır ve bu tür soylu görevlere değerli katkılarda bulunan kimseler de başarılarının sonucunda kıymetli kazançlar sağlamalıdır.²⁸ Liberallerin ahlaki yönelimlerini ve ilerleme düşüncesine ne denli bağlı olduklarını çok iyi gösteren bu sözler, bilim adamı Gay-Lussac tarafından Chambre des Pairs'de dile getirilmiştir. Gay-Lussac bu konuşmasında, altı hafta önce Arago tarafından Temsilciler Meclisi'nde savunulan yasa tasarısının ikinci sunumunu yapmıştır. Tasarı, dagerotipin mucidi ressam Daguerre'e yaşamı boyunca altı bin franklık ve eski ortağı Niepce'in oğluna da dört bin franklık düzenli ödemeler yapılmasını öneriyordu.²⁹ Tasarı meclislerde oy birliğiyle kabul edildi. Böylece Fransız devleti, buluşu sahiplendi ve 19 Ağustos 1839 tarihinde Bilimler Akademisi'nde yapılan bir toplantıy-

la yöntemi halka açtı.³⁰ Olağan bir durumdu bu: Bir icat yapıldığı zaman, devlet tekelleşmeye karşı dururdu ve konuyla ilgilenen girişimcileri, buluşu işletmek konusunda serbest bırakırdı.³¹ Bu nedenle devletin fotoğraf konusunda takındığı tavır hiç şaşırtıcı değildir. Bu buluş lisans konusunda yasal güçlükler yaratmaktaydı; çünkü yöntem o kadar basitti ki korunması çok güçtü.

Dönemin en tanınmış bilim adamlarından ve sanatçılardan oluşan Paris'in entelektüel elit tabakasının tümü Bilimler Akademisi'ndeydi. "Saat on birde bile büyük bir kalabalık vardı. Üçte enstitünün kapılarında neredeyse bir isyan yaşanıyordu. Tüm Paris, halka ayrılmış sıralara akın ediyordu.³² Yabancı bilim adamlarının da hazır bulunmaları, buluşun kısa bir süre içinde ülke sınırları dışında bile ne denli büyük ilgi uyandırdığının bir göstergesiydi.³³ Arago, yöntemin teknik detaylarını bizzat kendisi anlattı. Kendisini dikkatle dinleyen topluluğa, fotoğrafın bilim için çok yararlı olacağını belirtti. "Arkeoloji yeni teknik sayesinde ne kadar zenginleşecekti! Thebai, Memphis ve Karnak'taki anıtların sadece dış yüzlerini kaplayan hiyerogliflerin sayısının milyonları aştığı düşünülecek olursa bunların kopyalanması için onlarca yıl geçmesi ve bir ressamın ordusunun bu işe yönlendirilmesi gerekirdi. Ama dagerotip sayesinde bir tek kişi bu işi tek başına başarıyla tamamlayabilecek.³⁴ Yeni yöntem sanatçı için de kıymetli bir yardımcı olacak ve sanat da dagerotip aracılığıyla demokratikleşecekti.³⁵ Arago, ressam Delaroche'un bir bildirisini okudu. Astronomi bilimi de bu buluş sayesinde zenginleşecekti: "Gezegensimizin fotoğraflarının bile çekilmesinin beklenebileceğini belirtiyordu Arago. Yani astronominin en uzun ve en hassas çalışmaları sadece birkaç dakika içinde tamamlanabilecekti.³⁶ Arago'nun konuşması içinde özetle belirttiği sayısız katkı, buluşun kapsamını ortaya koyuyor. Arago'nun büyüklüğü, ileriye gören bir bakışla şunları açıkladığı zaman kendini göster-

di: "Gözlemciler, yeni bir aracı, doğa incelemelerinde kullanmaya başladıkları zaman, ulaşılan sonuçlar ve aracın kullanımını sayesinde gerçekleştirilen sayısız buluş, başlangıçtaki beklentilerle karşılaştırılamayacak kadar büyük olur. Bu gibi durumlarda *öngörülemeyenle* karşı karşıya geliriz.³⁷

Arago'nun sunumu, Paris'te önemli bir olay oldu; bütün gazeteler konuyu büyük bir ilgiyle yorumladılar.³⁸ Basında yazılanlara göre Paris, o güne kadar karşılaşılmamış bir olayı yaşıyordu, "deneyleme" hastalığına kapılmış bir şehir görüntüsü veriyordu. Parisliler, ellerinde yaklaşık beş kilo ağırlığındaki makineler, araç gereç ve aksesuarlarla yollara düşmüş fotoğrafını çekecek malzemeler arıyorlardı. Ufuktan batışıyla beraber deneyin temel malzemesini de beraberinde götüren güneşe bakan gözler acıyla doluyordu. Ama ertesi sabah, günün ilk ışıklarıyla birlikte açılan pencerelerde, önceden hazırlanmış plakanın üzerine, yandaki çatı penceresinin ya da bir dizi bacanın görüntüsünü çıkarmak için büyük bir hassaslıkla çalışan deneyciler hemen kendilerini gösteriyordu. Birkaç gün sonra Paris'in meydanlarında makineler anıtlara yönlendirilmişti bile. Başkentin fizikçileri, bilim adamları, mucidin belirttiği hususları büyük bir başarıyla uygulamaya geçiriyorlardı.³⁹ Gravür sanatçılarının sonunun geldiği düşünülüyordu, herkes ilk makinelerin sergilendiği dükkânlara koşuyordu. Dagerotip, salonların vazgeçilmez konusu olmuştu. Paris yeni bir heyecana kapılmıştı.

Fotoğraf herkese ulaştığı zaman, yeni buluşu sahiplenmek isteyen mucitler oldu. Fransa'da memur Bayard ve İngiltere'de bilim adamı Talbot, ikisi de birbirinden ayrı olarak, kâğıt üzerinde uygulanan bir teknik geliştirmişti, birincisi gümüş iyodür kullanıyordu diğeri klorür. Fotoğrafın dönemin ihtiyaçlarına cevap verdiğinin bir kanıtıydı bu.

Yeni buluş, toplumdaki hemen her kesimin dikkatini çekmiş ve ilgisini uyandırmıştı; bununla birlikte teknik açıdan gelişmemişliğinin yanında pahalı olması nedeniyle bir süre

için sadece burjuvazi tarafından kullanılabilirdi. Sadece birkaç zengin amatör ve bilim adamı böyle bir lükse sahipti. Daguerre yöntemi çok kullanışsızdı. Her şeyden önce, ışığa karşı duyarlı kılınmış gümüş plaka, iyot buharına tutulmaksızın kullanılamıyordu.⁴⁰ Daha özel bir güçlük de, plakanın kullanımdan hemen önce hazırlanmasının ve güneş ışığına çıkarıldıktan hemen sonra da sabitlenmesinin zorunlu olmasıydı. Poz süresi de genellikle yarım saatten fazlaydı. Arago, raporunda, sadece hazırlıkların yarım saat, kırk beş dakika kadar zaman aldığını belirtiyordu.⁴¹ Manzaralar için, büyük çadırlar kurmak, seyyar laboratuvarlar getirmek gerekiyordu; çünkü tüm kimyasal işlemlerin aynı yerde gerçekleştirilmesi zorunluydu. Portre söz konusu olduğunda, uzun poz süresi zavallı kurban için cehennem azabından farksız oluyordu. Alından ve yanaklardan akan ter damlaları, pudralı yanaklarda göze hoş görünmeyen çizgiler oluştururdu ve bu çizgiler de görüntüye sadık kalındığından resme yansırıdı.⁴² Dagerotip yöntemi, bu güçlüklerin dışında çok temel bir sorunla daha karşı karşıyaydı: Kopyalama olanağı sunmuyordu. Karanlık oda ancak bir tek örnek üretebiliyordu. Bu nedenle dagerotip yöntemi, önemli bir sanayi dalı oluşturmazdı. Paris'te, Giroux optik dükkânında satılan ve Daguerre tarafından yapılmış olan ilk makineler çok büyük ve biçimsizlerdi, ayrıca tüm aksesuarlarıyla birlikte net ağırlıkları yaklaşık elli kiloyu buluyordu. Fiyatlar üç yüz ve dört yüz frank arasında değişiyordu, çok az kişinin göze alabileceği bir masraftı bu.

Fotoğrafın halkta uyandırdığı ilgi ve en başından itibaren taşıdığı ekonomik değer nedeniyle tekniğin geliştirilmesi yönünde yürütülen çalışmalar hızlandırıldı ve birkaç yıl içinde makineler hafifledi, fiyatlar düştü.

Öncelikle optik alanında ilerleme kaydedildi. 1839 yılı sonlarında Baron Séguier, Daguerre'in makinesinin üçte biri ağırlığında ve üçte biri hacminde bir makine yaptı.⁴³ Sade-

ce on dört kilo ağırlığında olan bu makine, gerektiğinde taşınabiliyordu. Optikçi Chevalier, Soleil, Leresbours, Buron ve Montmirel, hemen hemen 1840 yılı civarlarında, daha düşük fiyatlı yeni makineler ürettiler. 1841 yılındaki fiyatları 250–300 frank kadardı. Bir sene önce 3–4 frank eden plakalar şimdi 1–1,5 franka satılıyordu. 1846'da Paris'te tüm yıl boyunca 2000 makine ve 500 000 plaka satılmıştı. İlgilenenlerin sayısı, fiyatlar nedeniyle hâlâ sınırlıydı. Sonunda, optikçi Voigtlander tarafından üretilen objektif, Fransız makinelerine büyük bir rakip oldu ve Fransız makineler çok daha ucuza, üzerlerine *Alman sistemi* yazısı iliştilirilmiş olarak satışa sunuldu. Leresbours'un 1842 tarihli katalogunda bu makinelerin fiyatı 200 frank olarak belirtiliyordu.⁴⁴

İyileştirme çalışmaları sonucunda poz süresi de azaldı. Fotoğraf icadının duyurulduğu 1839 yılında, plakanın göz kamaştırıcı bir güneş ışığı altında tutulma süresi on beş dakikaydı. Bir sene sonra, gölgede on üç dakika yeterli oluyordu. 1841 yılında süre çoktan iki üç dakikaya indirilmişti ve 1842'de sadece yirmi ya da kırk saniye gerekir olmuştu. Birkaç sene içinde poz süresi artık portre fotoğrafının önünde bir engel olmaktan çıkmıştı.

Dagerotip yöntemi tüm Avrupa'da dikkate değer bir başarı kazandı, ama özellikle Amerika'da büyük bir tutkuya dönüştü ve gelişen bir ticaret alanı yarattı. 1839'un sonunda Daguerre, François Gouraud'yu Amerika'ya temsilci olarak gönderdi. François Gouraud'nun görevi, dagerotip sergileri düzenlemek ve yöntemi açıklayan konferanslar vermektir. Daguerre yönetiminde Alphonse Giroux ve Cie firması tarafından üretilen makinelerin satışını artırması bekleniyordu. Daguerre'in ticari yaklaşımı, elbette yöntemini yurt dışında tanıtmakta acele ettiğini gösteriyor.

1840 yılında Amerika toplumunda henüz kesin katmanlar yoktu. Yükselme şansı, sadece bireysel girişime bağlıydı. 1840 ve 1860 yılları arasında, dagerotip yönteminin Ameri-

ka'da yaygınlaştığı dönemde, toplum, Amerikan dehasının etkisiyle yapılan sayısız buluş, soğutma makinesi, orak, yeni seri üretim yöntemleri gibi gelişmeler ve demiryollarının genişletilmesi sayesinde tarım toplumu olmaktan çıkıp sanayi toplumu olma yönünde ilerliyordu. Şehirler büyüyordu. Altına hücum dönemi idi ve batıda yeni şehirler kuruluyordu. Yeni ulus, başarılarıyla gurur duyuyordu ve onlar için fotoğraf, başarılarını ölümsüzleştirmenin en iyi yoluydu. Girişimci Yankee'ler, şehirlerde fotoğraf salonları kurdular, büyük arabaları dagerotip atölyelerine dönüştürerek kırsal bölgelerde dolaştılar. 1850 yılında iki bin dagerotip kullanıcısı bulunduğu tahmin ediliyor.⁴⁵ 1853 yılında, bir yılda çekilen fotoğraf sayısı üç milyon olarak belirtiliyor. 1840 ve 1860 yılları arasındaki fotoğraf üretimi otuz milyonu aşıyor. Fiyat, boyutlara bağlıydı ve 2,50-5 dolar arasında değişiyordu. Amerikalıların, 1850 yılında, fotoğraf üretiminin %95'lik kısmını oluşturan portre fotoğrafları için 8-12 milyon dolar harcadığı tahmin ediliyor. Kendini temsil etmek için kullanılan bu yeni yöntem, genç Amerika demokrasisinde, başarılarından gurur duyan öncüler için çok uygundu.

Ama portre sanayisinin gelişmesi için gerekli koşullar ancak Daguerre'in çoğaltma olanağı sunmayan metal plakalarının yerini cam negatiflerin almasıyla sağlanmış oldu. Resam Le Gray'in keşfettiği kolodyum yöntemi, portre fotoğrafına giden yolu açmakla birlikte plaka üretimine bağlı kimya sanayisini ve fotoğraf makinesi üretim sanayisini de geliştirdi. Kâğıt sanayisi için de aynı durum geçerlidir; kâğıt kullanımıyla birlikte yeni küçük sanayi dalları ortaya çıkmıştır, çerçeve ve albüm üretimi gibi. Böylece dagerotip yavaş yavaş ortadan kaybolur ve gerçek anlamıyla fotoğrafın tarihi başlar.

Bundan sonra fotoğraf öyle büyük bir önem kazanır ki on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu konuda ortaya çıkan herhangi bir sorun, olağanüstü hal havası yaratır.

İlk Fotoğrafçılar

Teknik alanlardaki büyük buluşlar, her zaman krizlere ve felaketlere gebe olmuştur. Eski meslekler kaybolur, yenileri kendini gösterir. Bu yeni mesleklerin belirmesi, zaten başlı başına gelişmenin bir göstergesidir; ama bununla birlikte tehdit ettikleri etkinlik alanları da solup gitmeye mahkûm olur.

Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte yeni bir evrim süreci başladı ve portre sanatının tüm biçimleri, yağlıboya resim, minyatür ve orta burjuvazinin talebini karşılamak için üretilen gravür, neredeyse tümüyle yok olup gitti. Bu evrim süreci o kadar hızlı ilerledi ki bu son türler üzerinde çalışan sanatçılar, hemen hemen tüm yaşam kaynaklarını yitirdiler. Yeni mesleğe girenlerin birçoğu bu sanatçılardan oluşuyordu. Birkaç gün önce, fotoğraf makinesini, sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan, "ruhsuz ve duygusuz" bir mesleğin kullandığı bir alet olarak kötüleyen kimseler, ekonomik durumları kötü gittiği için bu karşı tavırlarını değiştirmek zorunda kaldılar ve yeni mesleği icra etmeye ve zaman geçtikçe de bir anlatım aracı olarak kullanmaya başladılar. Bıraktıkları meslekler konusundaki deneyimleri onlara yardımcı oldu. Fotoğraf alanında verdikleri ürünlerin yüksek kalitesi, değerli sanatçılar olmalarıyla birlikte usta zanaatkârlar olmalarına bağlıdır.⁴⁶ Fotoğraf tekniğinin bulunması, yeni bir sanat dalını düşünmelerine neden olmuştur; bu yeni sanat

dalı tekniğe ilham veriyor, gelişmeleri yönlendiriyor ve yeni beklentiler yaratıyordu.

Portre fotoğrafının ilk dönemlerinde çok şaşırtıcı bir olayla karşılaşırız. Fotoğraf sanatı, henüz gelişme dönemindeyken, oldukça ilkel bir yöntemle sahipken kusursuz bir sanatsal yetkinliğe ulaşıyor. Tekniğin gelişimiyle birlikte, on yıl kadar sonra durumun hızla kötüye gittiği görülüyor. "*İlk fotoğraf sanatçılarının etkinliklerinin, fotoğrafın bir sanayi dalı olarak belirmesinin ilk on yılı içinde kendini göstermesi elbette çok anlamlıdır*"⁴⁷.

İlk fotoğrafçıların sanatsal iddiaları yoktu, kendi kendilerine mütevazı bir şekilde çalışıyorlardı, yapıtları çok küçük bir arkadaş çevresi tarafından izleniyordu sadece. Sanatsallık iddiasında bulunanlar, fotoğrafı ticari amaçlarla kullanan kişilerdi; çünkü çalışmalarının kalitesi düştükçe ve tüm sanatsal özelliği kayboldukça halkın ilgisini çekebilmek için ürünlerine sanat etiketi yapıştırmak istiyorlardı.

İlk fotoğrafçıların birçoğu genellikle Bohem olarak adlandırılan gruptan geliyordu. Adlarını duyuramayan ressamalar, ucuz yazılar yazarak yaşamını sürdürmeye çalışan yazarlar, yeni buluş nedeniyle ekmeklerini kaybeden minyatürcüler, kısacası yıldızları parlamayan orta derecede yetenekli kişiler kendilerine daha iyi bir yaşam olanağı sunan bu yeni mesleğe yöneldiler.⁴⁸

Yüzyılın ikinci yarısının başlarında fotoğraf tekniği o denli gelişmişti ki mesleği icra edenlerin herhangi bir özel bilgiye sahip olmaları gerekmiyordu. Fotoğraf, bilimsel değneysellik alanından çıkmıştı artık. Gerekli araçlar, ilgili sanayi dallarında üretiliyordu. Banyo ve sabitleme için kullanılan kimyasal sıvıların hazırlanması için kimya bilgisine sahip olmak gerekmiyordu. Farklı formlarda çalışan makineler, tüm optikçi dükkânlarında satılıyordu. Meslekten olmayanların yararlanabileceği, süreçleri ayrıntılarıyla anlatan

cep kitapları yayımlandı. Birkaç yüz frank harcayarak bir fotoğraf stüdyosu kurmak mümkündü.

Bununla birlikte, daha önce de belirttiğimiz gibi portre fotoğrafı, birbirine zıt iki koldan ilerliyordu. Bu iki kol estetik açıdan değerlendirildiğinde biri yükselirken diğerinin gerilediği söylenebilir. Bu bölümde portre fotoğrafının ilk evresini ele alacağız: *fotoğraf sanatçısı*.

Bu dönemin en seçkin fotoğraf sanatçılarından arasında 1853 yılında Saint-Lazare sokağında bir fotoğraf stüdyosu açan çizer, karikatürist, yazar ve baloncu Félix Tournachon Nadar yer alır. Başından geçenler, ilk dönem fotoğraf sanatçılarından tümünün yazgısının bir örneğidir. 1820 yılında Paris'te doğdu⁴⁹ ve ilk gençliğini, ailesinin nesiller boyunca yaşamış olduğu Lyon'da geçirdi. Babası, aile geleneğini sürdürerek kitapçılık, yayıncılık ve matbaacılık yapmaktaydı. Tournachon ailesi, kırsal bölge entelektüel burjuvasındandı, maddi durumu yerindeydi, kraliyeti destekliyordu, yüksel toplumsal çevrelerde etkindi ve oğullarının araştırmaya yönlendirilmesi kaçınılmazdı. Félix Tournachon, üniversiteye hazırlanması için Paris'teki Bourbon kolejinde gönderildi. Ailesinden uzak ve baba baskından kurtulmuş olduğu için derslerine düzenli devam etmedi. Daha sonraları ailesinin isteğine karşı çıkmayarak Lyon'da tıp eğitimi aldığı süre içinde - doktorlar yüksek tabaka arasında itibar görmekteydi- anatomiden çok edebiyatla ilgilendi. Ama bu durum bir anda sona erdi. Babası, lüks bir Buffon basımı olan yedi dilli bir sözlüğün yayımlanması için yaptığı yüksek harcamalar sonucunda iflas etti.⁵⁰ Böylece Félix Tournachon'un eğitim hayatı sona erdi. Buna çok fazla üzülmüş olduğu söylenemez. Ama artık para kazanmanın yolunu bulması gerekiyordu. Kolejdeyken de ilgi odağında bulunan bir alana, edebiyata yöneldi. On sekiz yaşında Nadar takma adıyla küçük makaleler yazmaya başladı. *Journal et fanal de Commerce ve Entr'acte Lyonnais* dergilerinde çalıştı.⁵¹ Yirmi iki yaşında,

toplumsal ve entelektüel yaşamın merkezi olan Paris'e döndü. Başkentin 1776 yılında altı yüz bin olan nüfusu 1840 yılına kadar hızla yükselmiş ve bir milyona ulaşmıştı.⁵² Kırsal bölgeden kente gelenler arasında büyük kentteki macera dolu yaşantıya ilgi duyan, yeni başlangıçlar ve yükselme şansı arayan entelektüeller de bulunuyordu. Nadar da bunlardan biriydi. Bu dönemin ünlü mizah dergisi *le Charivari*'ye ortak olan karikatürist akrabası Gavarni aracılığıyla sanat ortamlarında bir çevre edinmek istiyordu (bu dergi Daumier'nin büyük başarılar kazanmasını sağlamıştı). Gavarni'nin onu da karikatüre yönlendirmek istediğine şüphe yok. Resim okuluna gitmek için parası olmayan Nadar kendi kendine çalıştı ve kısa bir süre sonra ilk karikatürleri yayımlandı. Aynı zamanda *Vogue*, *le Négociateur*, *l'Audience* dergileri için yazılar yazıyordu ve bir yandan da resim çalışmaya başlamıştı. Sanatla bağlantılı her şey ilgisini çekiyordu. Bir süre sonra *le Corsaire*'de ilk öyküleri yayımlandı.⁵³ Kendi yaşlarında bir arkadaş grubu edindi. Hepsisi sıfır ya da sıfıra yakın bir gelirle yaşayan, ucuz otellerde ya da Latin mahallesinin çatı katlarında kalan "yarını dert etmeyen", sanatçıların özgür yaşantısına ve romantik ortamına hayranlık duyan gençlerdi. Elektrikle aydınlatma henüz başlamamıştı; Latin mahallesinin dar ve bakımsız sokakları, birkaç sokak lambasının cılız ışığıyla aydınlanıyordu. Paris'in merkezine ulaşım zordu. Nadar, sol yakanın küçük kafe ve restoranlarında, dar gelirli çalışanların, işçilerin, zanaatkarların ve öğrencilerin bulunduğu bir ortamda Bohem üyeleriyle tanıştı ve aralarına katıldı.⁵⁴ Murger, Champfleury ve Delveau, Nadar'ın yakın arkadaşları oldular. 1843 yılında Club des buveurs d'eau'yu kurdular ve edebiyat ve sanat üzerine tartışmaya başladılar.⁵⁵ Zamanını bu grupla geçiren ve kısa bir süre içinde onlardan biri olan Nadar, "sıra dışı Bohem bir yaşam sürmeye başladı."⁵⁶

Bohemin, toplum içinde yer alması o dönemin ayırt edici özelliğiydi. Sanayileşme, sanat çevrelerinde de kendini hissettiriyordu. Ekonomik süreçlere en uzak görünen etkinliklere, örneğin edebiyata bile damgasını vuruyordu. Edebiyatın yaşadığı değişim, öncelikle basında kendini gösterdi. Gazetelerin başlıca gelir kaynağına dönüşen reklamın gelişmesi ve 1836'da tefrikaların başlaması gibi temel dönüşümler, sanayiye bağlı yeni bir edebiyatın oluşumuna giden yolu açtı.

Bazı gazetelerin kapitalist ekonomi çerçevesinde serbest rekabet ilkelerini izleyecek biçimde düzenlemeler yapmalarının ve diğer gazetelerin de onları izlemek zorunda kalmalarının ilk sonucu, fiyatların neredeyse yarı yarıya azalması oldu ve bunun da sonucunda okur sayısı üç katına çıktı ve büyük formaya geçildi. Bu değişim nedeniyle edebiyat ve özellikle de gazetelerde yayımlanan edebiyat, farklı özelliklere bürünmeye başladı.⁵⁷ Okur sayısının azalmaması için halkın ve abone kitlesinin zevklerine uyum sağlamak zorunda kaldı. Yazar için edebiyat ürününün değeri parayla ölçülür oldu, yazarın üreticiliği tamamen para faktörüne bağlıydı.⁵⁸

Bu nedenle sanatçıların burjuva toplumu içindeki yerleri bile yeni bir sorun oluşturmaya başladı. Mutlak monarşi yönetimleri sırasında da sanatçı, müşterisiyle kişisel iletişim halinde bulunurdu; yani daha ziyade zanaatçı gibi konumlanırdı. İşçiyle işveren arasındaki bu doğrudan ilişkiler kapitalist düzenle beraber ortadan kalktı. Buna karşılık, insan ilişkilerinin kişisellikten uzaklaşmasıyla birlikte özgür bir müşteri ortamı içinde hareket eden özgür bir sanatçı kimliği oluştu. Sanatçı, müşterinin zevklerine ve moda uyum sağlayamazsa düşkünler evini ya da tahtalı köyü boylayabiliyordu.⁵⁹

Burjuva devrimiyle birlikte eğitimin demokratikleşmesi sonucunda sanat, sadece soyluların ya da eğitilmiş büyük

burjuvaların ellerinde tuttıkları bir ayrıcalık olmaktan çıktı. Toplumun tüm sınıfları sanat uygulamalarına ulaşabilir oldu. Bundan sonra Fransız entelektüel ortamlarının toplumsal yapısında belirgin bir dönüşüm yaşandı. Fotoğrafın kamuya sunulmasından dört yıl sonra, 1843 yılında, Paris'te ilk kez entelektüel bir proleter sınıf ortaya çıktı: Bohem.

1840 yılında Bohem diye adlandırılan grup, kendi içinde toplumsal açıdan homojen bir bütün oluşturmuyordu. Bohem içinde öne çıkan bireylerin çoğu *Genç Fransa – Jeune France* üyesiydiler ve kırklı yaşlarına geliyorlardı, bununla birlikte Nadar ve arkadaşları hemen hemen yirmi yaşlarında daydılar.⁶⁰ İlk grup belirli bir itibarı olan ve belli bir üne sahip kişilerden oluşuyordu. Hemen hepsi izleyicilerin beğenisini yönlendiriyor, hem yazar hem de sanatçı olarak etkileyici konumda bulunuyorlardı. Kökenlerine bakıldığında zaman grubun büyük çoğunluğunun büyük burjuvaziden geldiği görülüyordu; bu kişiler kimi ortamlarda önemli roller üstleniyorlardı. Buna karşın Bohemin alt sınıfından, gerçekten proleter olan kısım içinden çok az kişi kendisini ifade edebiliyordu. Proleter kısımdakilerin bazıları fakir taşra bölgelerinin, bazıları da kırsal kesimin küçük burjuvazisinden geliyordu; içlerinde büyük şehirlerde zanaatla uğraşmış olanlar, Nadar gibi çöküş yaşamış burjuva ailelerinden gelenler de vardı.⁶¹

Nadar da arkadaşları gibi makaleler ve desenler satarak yaşamını sürdürmeye çalışıyordu. Onun için de, diğerleri için de her şey çok hızlı geliyordu. Aldıkları siparişler, ihtiyaçlarını karşılamaya yetmiyordu. İş olanakları bulabilecekleri çok sayıda gazete yoktu. Rahatları yerinde olan burjuvalar, kötü ün salmış olan bu gruptan uzak duruyorlardı ve Bohem içindeki kişiler arasında da burjuva sözcüğü en ağır hakaretlerden birine dönüşmüştü.⁶² Kendilerini toplumun uç noktalarında hissediyorlardı, aslında içinde bulundukları toplumsal sefalet durumu düşünüldüğünde gerçekten de

toplumun uç noktalarında yer alıyorlardı. Bununla birlikte, toplumun uç noktalarında bulunmalarının ve toplumsal kökenlerinin getirdiği entelektüel yaklaşımları nedeniyle topluma egemen olan burjuva sınıfına ve bu sınıfın sanat anlayışına karşı konumlanan yeni bir nesli temsil ediyorlardı. Orta yolu bulma yönündeki sanat politikası, bu grubun kendi kavrayış biçimlerini sergilemesini engelliyordu; çünkü tüm gazete ve dergiler, onların küçümsedikleri bir okur kitlesine hitap ediyordu.

Nadar, kalemi ve fırçasıyla, burjuvalara karşı savaşa girişti⁶³ ve 1848 yılında devrim taraftarı olarak tavrı alan ve aktif rol benimseyen entelektüellere katıldı. Bu dönemdeki en yakın arkadaşlarından biri de Louis Blanc'dı.⁶⁴ Nadar devrimden önceki yıllarda, kendisine tatmin edici bir gelir düzeyi sağlayan görevleri kabul etmişti. Önce Charles de Lesseps'in ve daha sonra da V. Grandin'in daimi sekreteri olmuştu, her ikisi de kendisi gibi cumhuriyetçi anlayışa sahip kişilerdi. Devrim patlak verdiği sırada hemen görevinden ayrıldı ve Polonya'daki ayaklanmaya katılmak için arkadaşı Fauchery ile birlikte Poznan'a gitti. Yolculuğu sırasında Almanya'dan geçerken, büyük olasılıkla cumhuriyetçi olduğunu belli ettiği için yakalandı ve tüm çalkantı dönemini Eisleben'de gözetim altında geçirdi.⁶⁵

Paris'e döner dönmez kendini ruhen ve bedenen edebiyata verdi. Makaleler, öyküler yazdı, desenler ve karikatürler yayımladı. 1849 yılında *la Revue comique* adlı dergiyi çıkardı, *Journal pour rire ve Charivari* için mizah karikatürleri çizdi. Çok genç yaşta evlendi. Para harcamayı, saçıp savurmayı çok sevdiği için sürekli olarak maddi sıkıntı yaşama tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Şimdi bir de ailesini geçindirmesi gerekiyordu. Bir gün kendisini ziyarete gelen arkadaşı Chavette'e maddi sıkıntılarını anlattı ve Chavette de ona arkadaşlarından birinin elinde bir fotoğraf düzeneği bulunduğunu ve bunu birkaç yüz frank karşılığı elinden çıkarmak is-

tediğini söyleyerek fotoğrafçı olmasını önerdi.⁶⁶ En azından bir denemesinin yararlı olacağını belirtiyordu; çünkü meslek çok gözdeydi ve büyük kâr olanakları sağlayabilirdi. Bu teklif karşısında şaşkına dönen Nadar başlangıçta hemen karşı çıktı. Kendisiyle aynı dönemde yaşayan tüm sanatçılar gibi fotoğrafa karşı önyargıları vardı. Sanatçıların gözünde şüpheli olan birçok unsur girmişti fotoğrafçılık mesleğine ve mesleğin değeri düşmüştü. Nadar tereddüt etti. Sanatı bırakmalı mıydı? Sadece gelir arayışına mı yönelmeliydi? Ama kısa sürede, başka seçeneği olmadığı için bu yeni mesleğe adım attı. 1853 yılında, fotoğrafın kamuya sunulmasından on dört sene sonra, otuz üç yaşındayken, Saint-Lazare sokağı, 113 numarada bir fotoğraf stüdyosu açtı.

Nadar tüm Paris'i tanımaktaydı ve fotoğrafları kısa sürede ün kazandı. Sanat, edebiyat ve politika alanında önde gelen kim varsa hepsi Nadar'ın stüdyosuna akın ediyordu. Birkaç yıl içinde Paris'in ünlüleri arasına katıldı. Mekânı, Paris'in entelektüel elit tabakasının buluşma noktası oldu. Ressam Eugene Delacroix, desinatör Gustave Doré, besteci Giacomo Meyerbeer, yazar Champfleury, eleştirmen Sainte-Beuve, şair Baudelaire, devrimci Bakounine ve dönemin başka büyük isimleri Nadar'ın objektifine poz verdi.⁶⁷ Makine, bu önemli yüzleri olağanüstü bir kusursuzlukla yansıtmayı başardı. Nadar, fotoğrafını çektiği insanların birçoğuyla sıkı dostluk ilişkileri içindeydi ve onlarla ortak sanatsal eğilimlere sahipti. Nadar aslında ne edebiyatı ne de karikatürü bırakmıştı, çeşitli dergilerle olan ilişkileri sürmekteydi.

Portre fotoğrafçısının ilk müşteri grubu burjuvalar arasındandı ve özellikle de sanatçılar ve entelektüeller portrelerinin çekilmesini istiyorlardı. Her akşam halkın karşısına çıkması gereken oyuncular, hassas fotoğraf plakaları üzerinde görüntülerinin birebir çoğaltılmasından çekinmiyorlardı. Sanatçılar da bir yenilikle tanışmaktan mutluluk duyuyorlardı; çünkü teknik gelişmelere başlangıçta kuşkuyla yakla-

şan küçük burjuvalar gibi geleneğe ve önyargılara bağlı değillerdi.

Nadar'ın plakalar üzerinde sabitlediği ilk fotoğraflar, görenleri büyülyordu. Bu yüzler, neredeyse gerçekten yaşamışçasına bakıyor ve bir şeyler söylüyorlardı. Bu görüntülerin estetik üstünlükleri, fizyonominin son derece önemli olmasından kaynaklanıyordu; bedeninin duruşu, anlatımı pekiştiriyordu sadece. Fotoğraf makinesi aracılığıyla insan yüzünü keşfeden ilk kişi Nadar oldu. Objektif, fizyonominin bile en derin noktalarına dalabiliyordu. Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu. Yüzdeki tüm içsel ifadeyi silip atan ve yüzü kuru bir görüntüye dönüştüren rötuşlar, fotoğraf alanında, daha yakın zamanlarda kullanılır oldu. O dönemde Nadar, rötuşlara sadece yanlışlıkla oluşmuş bir lekeyi yok etmek için başvuruyordu. Rötuş konusuna ileride tekrar değineceğiz ve rötuşun fotoğraf alanına girmesi ile birlikte beğeni ölçütlerinin ve müşteri profilinin nasıl değiştiğini tartışacağız.

Bugün bu ilk fotoğraflara hayranlıkla bakarken bir soru geliyor aklımıza: O dönem fotoğrafçıları, makinelerini bir sanat aracına dönüştürmeyi nasıl başarabilmişlerdi? Nadar'ın durumuna baktığımız zaman, tırnaklarına kadar sanatçı olan fotoğrafçının, yöntemleri çok ölçülü biçimde kullanmasını sağlayan hassas bir beğeni sayesinde makineyi sanat aracına dönüştürmeyi başardığını düşünebiliriz. Ama asıl önemli nokta, modelleriyle dost olması, kişisel ilişkilerinin bulunmasıydı. Hepsinin sanatsal gelişimiyle ve yazgısıyla kişisel olarak ilgiliydi. Fotoğrafçıyla model arasındaki ilişki, henüz para meseleleriyle bulandırılmamıştı. Fotoğraf henüz bir mal değildi; yapıtların değeri banknotlarla ölçülüyordu. Fotoğraf çektiren sanatçılar iyi niyetle geliyorlardı Nadar'ın stüdyosuna. Tekniğin o günkü aşamalarında, portrenin başarısı, modelin göstereceği çabaya da bağlıydı.

"Uzun poz süresi içinde modelde yakalanan anlatımın sen-
tetik gücü, alçakgönüllülükleriyle birlikte göz kamaştıran bu
görüntüleri, iyi resmedilmiş portreler gibi derin ve kalıcı bir
büyüyle donatılmış yapıtlara çeviriyordu, ama yakın dönem
fotoğraflarında böyle bir büyü bulunmuyor artık.⁶⁸

Nadar'ın portreleri ilk dönemin biçimini temsil edebile-
cek niteliktedir. Nadar'ın ve onunla aynı dönemde ve aynı
koşullar altında çalışan Carjat, Robinson, Le Gray gibi başka
birkaç fotoğraf sanatçısının yapıtları birer sanat yapıtı olarak
görülebilir; çünkü tüm gerçek sanat yapıtları gibi bu portre-
ler de kâr amacı gütmeyizler. Bu ilk dönemin en belirgin özel-
likleri, mesleki bilincin var olması, yanlış eğilimlerin bulun-
maması ve mesleği seçen kişilerin entelektüel birikime sahip
olmalarıdır. Nadar'ın ve Carjat'ın bize bıraktıkları Baudela-
ire portrelerinin bizim için neler temsil ettiğini düşündüğü-
müz zaman sanatçılara karşı duyulan hayranlık ve minnet-
tarlık duygularını bu fotoğrafçılara karşı da duymamak
mümkün değil.

Ama bu tür çalışmalar yapmak Nadar için önemli bir so-
run oluşturunuyordu. Arkadaşlarının birçoğu da kendisi gibi
dar gelirliydi. Fotoğraflardan çoğunu dostluk ilişkileri çerçe-
vesinde çeken Nadar, ekonomik açıdan pek doyurucu so-
nuçlara ulaşamıyordu. Bu nedenle, Pantheon'a taşınmış oldu-
ğu stüdyosunu kardeşine bırakarak tümüyle gazeteciliğe
yöneldi. Ama kısa bir süre sonra fotoğrafa geri döndü; çün-
kü farklı ortamlardan gelen yeni bir müşteri kitlesi oluşmuş-
tu ve bu kitlenin beğenilerine yanıt vermeyi kabul ederse
düzgün bir gelir düzeyini yakalaması mümkün olacaktı.

Böylece fotoğraf biçiminde ikinci dönem başlamış oldu.
Fotoğrafçılar, mesleklerini, zengin burjuvaların oluşturduğu
yeni müşteri grubunun beğenisine uygun bir hale getirmek
zorunda kaldılar.

Nadar'ın fotoğrafa geri dönmesi, kardeşi Adrien'le ara-
sında bir davanın başlamasına neden oldu; çünkü her ikisi

de Nadar adıyla aynı mesleği icra etmek arzusundaydı. Mahkeme, bu ismi tek başına kullanma hakkını Félix Tournachon Nadar'a verir. Böylece Nadar ismi burjuvazi ortamlarında çok ünlü olur ve fotoğrafçı büyük kazançlar elde etmeye başlar. Çektiği portrelerin her bir örneği için ortalama yüz frank almaktadır ve bu gelir, yanında büyük bir yardımcı personel ekibi bulundurmasına olanak sağlar.

Aynı dönemde, havacılıkla ilgilenen Godard kardeşler, kendilerinden çok söz ettiriyorlardı. Kendi ürettikleri balonlara bindikleri an, Paris halkının soluğu kesiliyordu. Yaptıkları deneyler, kolayca heyecanlanan ve yeni buluşlar konusunda çok üretken olan Nadar'ın ilgisini çekti. Balondan fotoğraf çekme fikri geldi aklına.⁶⁹ Bu yeni fikrini hayata geçirmek için heyecanla işe koyuldu. İlk denemeler, makinenin iletkenliği nedeniyle başarısızlığa uğradı -o dönemde hâla yaş kolodyum tekniği kullanılmaktaydı, bu nedenle Nadar'ın sepetin içine bir karanlık oda kurması ve fotoğrafı çekmeden önce plakaları burada hazırlaması gerekiyordu. Tüm bu güçlüklerle bir de poz süresinin uzunluğu eklenince ilk manzara fotoğraflarının çekilmesi ancak 1856 baharında mümkün oldu.⁷⁰

Bu deney büyük ses getirdi. Ne gibi yeniliklere gebe olduğu, özellikle de askeri alanda sağlayacağı olanaklar tartışıldı. Bu konuda buluş madalyası sahibi olan Nadar, daha sonra Paris'in Alman ordusu tarafından işgal edildiği dönemde bir hava bölüğünün kumandanı tayin edildi. Saint-Pierre Meydanı üzerinde uçan bir balondan düşmanların hareketlerini izlemek ve mümkünse fotoğraf çekmekle görevliydi.⁷¹ Kısa zamanda havacılık çok hoşuna gider oldu ve Godard kardeşlerin yanında bu yeni sanatı öğrenmeye karar verdi. Buluşu birlikte geliştirmek ve iyileştirmek için bir anlaşma imzaladılar. Normal balonlarla birkaç uçuş yaptıktan sonra *Géant (Dev)* olarak adlandırdığı çok büyük bir balon yaptırdı. Bu balonu hazırladığında, tarihe geçmek için yara-

tılmış bir buluş yaptığını düşünüyordu. O dönemde havacılık alanındaki sorun, doğrultu belirlemek konusunda yaşıyordu; balonla yüzlerce metre yükseğe çıkmak mümkündü; ama bu durumda atmosferdeki tüm hava akımlarına maruz kalınıyordu ve balonu kontrol etmek mümkün oluyordu. Nadar yön belirleme sorununu çözdüğünü düşünüyordu. 2 Ekim 1863 tarihinde Géant adlı balonunun içinde gökyüzüne yükselirken tüm Paris toplanmış onu izliyordu.

Deneme başarısızlıkla sonuçlandı. Balon, Meaux'ya indi. 18 Ekim'de yeni bir girişimde bulundu, bu defa yanında karısı ve arkadaşları da vardı. Balon Hanovre'a kadar gitti ve yere inişi çok hüzünlü oldu; çünkü kendisi, karısı ve arkadaşları ölümden kıl payı kurtuldular. Deneme bir kere daha başarısızlıkla sonuçlanmıştı. Yine de çalışmalarını sürdürdü, ertesi yıl Eylül ayında Brüksel'de ve bir yıl sonra da Lyon'da yeni girişimlerde bulundu. Maceranın en belirgin sonucu, tüm bu denemeler için büyük bir servetin harcanmış olmasıydı. Géant ona çok çılgın bir fatura bırakmıştı. Uzun bir mahkeme süreci sonunda, kaybettiği paranın yarısını, ortağı olan Godard kardeşlere ödetmeyi başardı.⁷² Ama bu bile işlerini yoluna koyması için yeterli olmadı. Bunca başarısız denemenin sonucunda parasız kaldı, borçları birikti ve durumunu düzeltmek için izleyebileceği tek yol, fotoğrafa geri dönmek ve kendini bu işe adanmak oldu.

Nadar'ın yazgısı, nasıl kendi dönemindeki tüm fotoğraf sanatçılarının gelişme sürecini özetliyorsa ressam Le Gray'ın yazgısı da bu sürecin sonunu temsil eder. Paris'te doğan Gustave Le Gray, Temmuz Monarşisi döneminde belirli bir ün kazanmış olan Père Picot'nun öğrencisiydi. Père Picot, David'in, Gérard'ın ve Girodet'nin geleneğini sürdürüyordu; adı Versailles şatosunun tamamlanması sürecinde görev alan ünlü isimlerle, Alaux, Steuben, Vernet ile birlikte anılmaktaydı. Le Gray aradığı uyarıcı gücü, bu sanat çevrelerinde bulamıyordu ve bu durumun şaşılacak bir yanı yoktu;

Çünkü bu sanatçılar tam anlamıyla orta yolu izliyorlardı. Genç yaşına rağmen bir aile babası olan Le Gray sürekli olarak geçim sıkıntısıyla yüz yüzeydi ve ihtiyaç duyduğu gelir düzeyini yakalamak için ne yapacağını bilemiyordu. Sanatsal eğilimleriyle para konusundaki sıkıntıları arasında gidip gelirken tek zevki, Clichy'deki atölyesinin yanında kurduğu küçük laboratuara çekilmek oluyordu. O dönemin birçok ressamı gibi o da kimyasal çalışmalara veriyordu kendini ve ilk aradığı da temel renklerdi. Fotoğrafın icadı da öncelikle kimyasal yönüyle ilgisini çekti. Kısa süre içinde tüm zamanını bu yeni yönteme harcar oldu. Uzun yıllar boyunca araştırmalar yaptıktan sonra fotoğraf tarihinde belirleyici bir yeri olan kolodyumlu kuru tekniğı geliştirdi. Sonuçta gelişmekte olan bu mesleğı icra ederek gelir düzeyini daha iyi bir noktaya çıkarmayı düşündü. Ailesi bu konuda onu yüreklendirdi, arkadaşları destek oldular. Varlıklı bir yatırımcı olan Briges Kontu'ndan aldığı yardımla Paris'in sınırında, bugün zengin Madelaine semtinin bulunduğu bölgede bir ev kiralayarak buraya yerleşti. O dönemde bu bölgede pek yerleşim yoktu. Dışarı çıktığınızda, zaten çok az sayıda olan dükkânları dolaşan birkaç işsiz insanla karşılaşırđınız en fazla. Araziler sudan ucuzdu. Paris'in batıya doğru genişlemeye başlamasından kısa süre önceydi. Daha sonradan da anlaşıldığı gibi bu yer oldukça iyi seçilmişti. Le Gray'in taşınma sürecinde binaya iki fotoğraf stüdyosu daha kuruldu. Giriş katında Bisson kardeşler bir dükkân açtılar ve gelip geçenler, Louvre kitaplığında ve İsviçre'de çekilmiş güzel fotoğraflara bakmak için burada durmaya başladılar. Bisson kardeşlerden biri 1814 yılında, diğeri de 1826 yılında doğmuştu, babaları arma konusunda uzmanlaşmış bir ressamdı. Kardeşlerden büyük olanı başlangıçta mimarlık yapıyordu ve 1838 yılında belediyede bir iş bulmuştu, yine aynı yıl kimyayla ilgilenmeye başlamıştı. Dumas'nın ve Becquerel'in öğrencisi olmuş ve fotoğraf denemelerinin haricinde dökme

demirin ve çinkonun bronz ve pirinçle kaplanmasını sağlayan bir yöntem üretmişti. Bu yöntem daha sonraları sanayi alanlarında kullanılmış ve büyük kâr getirmiştir. Diğer kardeş de babasından aldığı eğitimi kullanarak armalar hazırlıyordu. İki kardeş daha sonra bir araya gelerek dagerotip yöntemini uygulamaya başladı. Le Gray gibi onlar da, 1848 yılı dolaylarında, kendilerine destek olan zengin bir kişinin yardımıyla güzel bir daire tuttular. Böylece üst katlarına yerleşmiş olan Le Gray'le aynı binada buluşmuş oluyorlardı. Dükkân büyük ses getirdi. İlgi çekmesinin nedeni sadece çok lüks bir şekilde yapılmış özenli dekorasyonu değildi, vitrinde sergilenen yapıtlar da büyük ilgi uyandırıyorlardı. Mekân, kısa süre içinde büyük isimlerin, ünlü sanatçıların buluşma noktasına dönüştü. Geniş bir kanepeye oturan ziyaretçiler, fotoğrafları elden ele geçiriyorlardı. Tartışmalar yapılıyor, fotoğraf alanındaki gelişmelerden konuşuluyordu. Théophile Gautier, yazar Louis Cormentin, Saint-Victor, sanat eleştirmeni Janin, Gozlan, Méry, Préault, ressam Delacroix, Penguilly, les Leleux ve başka birçok ünlü Bisson'ların dükkânına koşuyordu. Bisson'ların dükkânından çıkan ziyaretçiler, gitmeden önce portre sanatçısı Le Gray'in stüdyosuna çıkıyor ve son çalışmalarına bakıyorlardı.

Ama bu ziyaretçi grubunun yeni sanat dalı konusundaki anlayışları ne denli güçlüyse satın alma olanakları da o kadar zayıftı. Hemen hepsi para sıkıntısı içindeydi. Le Gray, fotoğraflarını cömertçe hediye ediyordu oysa fotoğrafın bu ilk dönemlerinde bir tek fotoğrafın basılmasının bile ne kadar zahmetli olduğunu herkes biliyordu. Alt kattaki Bisson'ların tavrı da farklı değildi. Öte yandan portre fiyatlarının yüksek olması, burjuvaları ürkütüyordu; bununla birlikte fotoğrafa akın etmeleri fotoğrafçıların hayatını kurtarabilirdi. Le Gray'e ve Bisson kardeşlere destek veren zenginler, yeni buluşun geleceğinin pek de parlak olmadığını gördükleri zaman desteklerini kestiler. Bunun sonucunda, ticaretten anla-

mayan Le Gray ve Bisson kardeşler kısa süre sonra dükkânı ve stüdyoyu kapamak zorunda kaldılar. Kendi icat ettiği yeni bir format kullanarak fotoğrafları o günkü fiyatın beşte birine satmayı başaran Disderi'nin piyasaya çıkması, tam anlamıyla iflas etmelerine sebep olabilecek bir gelişmeydi. Benimseyebilecekleri iki tavrı vardı: Bu yeni rekabet ortamı içinde var olabilmek için Disderi gibi yaparak seri fotoğraf üretimine geçerek sanatsal tavırlarını ve ayrıcalıklarını bir kenara bırakacaklardı ya da yerlerini yeni gelenlere bırakacaklardı. Sanatsal yönü ağır basan Le Gray "fabrikasyon üretim" akımına kapılmak istemedi ve bu nedenle stüdyosunu kapatmaktan başka seçeneği kalmadı. Hayal kırıklığına uğramış ve tüm umutlarını kaybetmiş bir halde Mısır'a gitti ve burada resim öğretmeni olarak iş buldu. Yaşamının son yıllarını burada küskünlük içinde geçirdi. 1868 yılında öldü. Bizze ulaşan az sayıda çalışması, fotoğraf çekerken ortaya koyduğu sanatsal yeteneklerine tanıklık ediyor. Gerçek bir sanatçı olarak rötuşları da poz vermeyi de küçümsüyordu. Çektiği III. Napolyon fotoğrafı, İmparator'un karakterini gösteren tipik bir belgedir ve İmparator'un karakteri ile ilgili o dönemde tuvale aktarılan portrelerden çok daha fazla bilgi verir.

Le Gray'in yazgısı, ilk dönem fotoğrafçılar arasında mesleğin ticari yanıyla pek ilgilenmeyen tüm sanatçıların yazgısının bir örneği olarak görülebilir. Hepsi yeni toplumsal sınıfların yükselmesiyle birlikte sürekli gelişen sanayinin altında ezildiler. Sanayinin bu yükselişi, başka meslek alanlarını da aynı şekilde yıkmıştı.

Kendini ezdirmeyen ender kişilerden biri Nadar'dı. Disderi, müşterilerinin sayısını gözle görünür oranda arttırmayı başarırken Nadar yeni formatı ve yeni fiyatları kabul etti. Çalışmalarında rötuşlara yer verdi ve bu işleri yardımcılara yaptırdı. Kendisi sadece poz süreçlerini yönetti ve ziyaretçileri ağırladı. Nadar yeniden evler ve araziler satın alabi-

len zengin bir insan oldu. Ama estetik açıdan bakıldığında fotoğrafları sanatsal değerlerini yitirmeye başladı; çünkü gelen müşteri sayısının azalmaması için halkın istediğini yapmak gerekiyordu, bu nedenle de sanatına abartılı pozu katmak zorunda kaldı. Bu dönemde çektiği fotoğraflara baktığımız zaman, bir dönem Nadar'ı Fransa'nın en büyük fotoğraf sanatçılarından biri yapan o nitelikleri görmek pek mümkün olmuyor.

İlk dönem fotoğraf sanatçılarının arasına David Octavius Hill'i de eklemek gerekir. Fotoğrafın icadının Fransa'da görkemli bir şekilde ilan edilmesinden (fotoğraf o dönemde ilkel dagerotip aşamasındadır) sadece dört yıl sonra, 1843 yılında, ressam Hill, Robert Adamson'un teknik yardımlarıyla İngiltere'ye gelir ve güzellikleri pek çok açıdan bugüne kadar aşılammış olan fotoğraflar çeker.

Hill, 1802 yılında İskoçya'da, Perth'de doğmuştur. Babası kitapçıdır. 1870 yılında Edinburgh'da ölür. Neredeyse tüm yaşamı bu güzel şehirde sükûnet içinde geçmiştir. Vasat bir ressam olsa da kendi ülkesinde çok değer görmüştür. Yapıtlarının birçoğunda o dönemin zevkini yansıtan romantik manzaralar öne çıkar. Sadece bir kere çok büyük ve çok ayrıcalıklı bir başarıya imza atmıştır. 1843 yılı Mayıs ayında özgür İskoçya Kilisesi'nin kuruluşuna katkıda bulunur. Bu yeni dini yaklaşımın açıklanmasıyla birlikte Edinburgh'daki Tanfield salonunda büyük bir gösteri düzenlenir. İki yüzden fazla din adamı bir araya gelerek Presbiteryen Kilisesi'nden ayrıldıklarını ilan edip özerk bir topluluk kurarlar. İlk kilise meclisini ölümsüzleştirmek görevi Hill'e verilir; ama ne yazık ki Hill sıradan bir ressamdır ve bu nedenle fotoğrafa başvurmaya karar verir.

İngiltere'de o sıralarda, dagerotip ile yaklaşık aynı dönemde, bilgin Fox Talbot tarafından icat edilen kalotipi yöntemi kullanılıyordu. Fox Talbot, çıktığı bir İtalya yolculuğunda manzara resimlerini daha rahatça yapabilmek için fotoğ-

raf kullanmış ve böylece, öncelikle balmumuyla şeffaflaştırılmış kâğıt üzerinde negatif oluşturma yöntemini araştırmaya başlamış sonra da bu yöntemi uygulamıştır. Bu şekilde üretilen negatifler sayesinde birçok baskı yapmak mümkün olabiliyordu, ama dagerotip buna izin vermiyordu.

Hill bu yöntemi kullandı. Elindeki makine, Daguerre'in yaptığına çok benziyordu; objektifi o denli zayıftı ki modellerin güneşin altında üç-altı dakika kadar poz vermeleri gerekiyordu. Daha ileri tarihlerdeki gelişmelere rağmen Hill'in ilk objektifine sadık kaldığını da belirtmeliyiz, bu yöntemle elde edilen buğulu görüntünün büyük olasılıkla daha sanatsal olduğunu düşünüyordu. 1843'ü takip eden yıllarda kendini bütünüyle fotoğrafa adadı. Portrelerinin hayranlık uyandırmasının nedeni sadece taşıdıkları sanatsallık değildir, modellerin özeni de çok etkilidir; yapımacılığın uzağında sanki herbiri dinsel bir duygulanım içinde en doğal görünümünü aktarmak istiyormuşçasına poz vermiştir. Tüm bunların sonucunda, yaklaşık beş yüz kişinin yan yana yığıldığı beş metre karelik dev bir tablo oluşmuştur. Ressamı yirmi sene kadar meşgul eden bu tablo bugün unutulmuş olsa da bu tablonun yapılma sürecinde eskiz olarak kullanılan fotoğraflar, fotoğraf tarihinin ilk dönemlerinin en heyecan verici belgelerinin arasında her zaman yer alacaklardır.⁷³

Fotoğrafın ilk evresinin güzel dönemleri, Niépce'in icadının ilan edilmesinden on beş yıl sonra sona erdi. Fotoğraf sanatçıları, yerlerini konuya ticari açıdan bakan kişilere bıraktılar ya da kendileri de fotoğrafı meslek edinerek kâr amacını kalitenin önünde tutmaya başladılar. Ekonomik uğraşlarının altında saklı tutmaya çalıştıkları sanatsal eğilimleri, fotoğrafın doğuşundan itibaren sürekli gündemde olan tartışmayı devam ettiriyordu: Fotoğraf sanat mıdır, değil midir? Bu soru hiçbir zaman o dönemde tartışıldığı kadar tartışılmamıştır; ama yine de bu konuşulanlar, yeni nesil fotoğrafçıların beğeni seviyesini yükseltmeye yardımcı olmuyordu.

Teknik gelişme, kendi başına sanatın düşmanı olamaz; ona yardım edebilir ancak. Ama bu örnekte teknik gelişme yarım yüzyıl boyunca, fotoğraf alanındaki portre çalışmalarını her türlü sanatsallığın uzağına taşımıştır. Rasyonel ekonominin kuralları, insanı makineye bağlı kılıyordu ve bu durum fotoğraf tarihinde de kendini gösteriyordu. Bundan sonraki evrede, fotoğraf da toplumun izlerini taşımaya başlayacaktır.

İkinci İmparatorluk Dönemi'nde Fotoğraf

1850 yılına doğru, Fransa'nın ekonomik ve toplumsal yapısı, yükselen sınıfların yeni ihtiyaçlarında kendini gösteren bir dönüşüm sürecine girdi. III. Napolyon'un politikaları, başlangıçta Fransa'yı büyük bir refah ortamına taşıdı; İmparator burjuva düzenini güvence altına almayı bir vazife olarak kabul ediyordu. Demiryolları önem kazanıyor; devlet, girişimcilere bu konuda para yardımında bulunuyor, ödenekler ayırıyordu. Dört bir yanda yeni işletmeler kuruluyor, burjuvazinin zenginliği artıyor ve gittikçe daha lüks bir hayat sürmeye başlıyorlardı. Büyük dükkânların açılması da bu döneme rastlar: *le Bon Marché, le Louvre, la Belle Jardinière*. Bon Marché'nin 1852 yılında 450 000 Frank olan cirosu 1869 yılında 21 milyona yükselir.⁷⁴

Bu ekonomi politikasının etkileri, küçük burjuvaziye de yansdı. Burjuva sınıfı, portre fotoğrafı için yeni bir müşteri kitlesi oluşturuyordu. Artık kendilerini parasal açıdan güvenceye almış oldukları için kendilerini göstermek, görünür olmak istiyorlardı. Fotoğrafın ilk görevi de burjuvazinin bu isteğini yerine getirmek olmuştur.

1855 yılında gerçekleştirilen Büyük Sanayi Sergisi'nde fotoğrafa özel bir yer ayrılmıştı ve fotoğraf bu sayede ilk defa büyük bir kitleye tanıtılmış oldu. Bu sergi, fotoğrafın bir sanayi alanı olarak büyük bir gelişme göstereceğini ortaya koyuyordu. O güne kadar fotoğraf seçkin sanatçılar ve bilginlerden oluşan çok küçük bir çevrede tanınıyordu. Arago'nun

1839 yılında Bilimler Akademisi'nde yaptığı tanıtım, daha ziyade sanatçılar ve bilim adamları tarafından izlenmişti. Fotoğraf alanındaki ilk dernek, 1852 yılında kurulan *Helyog-rafi Derneği* idi. Bu derneğin üyeleri de çoğunlukla sanatçılar ve bilim adamlarıydı ⁷⁵ Sergiyle birlikte fotoğraf geniş bir kitleye seslenmeye başladı. Bu tarihe kadar, fotoğraf makinesinin karşısına geçerek kendi görüntülerinin çoğaltılmasına izin veren kişiler sadece seçkin sınıf üyeleri iken fotoğraf kâğıtlarına düşen görüntülerdeki profiller değişmeye başlamıştı.

Halk, ünlülerin ve saygıdeğer kişilerin fotoğraflarını görmek için sergi salonlarına koşuyordu. O dönemde, sadece uzaktan hayranlıkla izlenebilen kişileri gözlerinin önünde buluvermenin ne demek olduğunu bir düşünün! Bu sergi, yeni makineyi büyük bir beceriyle kullanmayı bilen bir grup fotoğrafçının varlığının da en önemli kanıtıydı. Birçoğu, daha önceki mesleğinde edinmiş olduğu deneyimleri kullanıyordu; çünkü hemen hemen hepsi daha önce de sanat alanında çalışmış kişilerdi. Politika ve finans dünyasından isimlerin fotoğraflarını sergileyen heykeltıraş Adam Salomon'un, ressam Adolphe'un, Berne-Bellecourt'un ve Louis de Lucy'nin, karikatürist Nadar'ın, Bertall'ın, Carjat'ın ve daha birçok ismin çalışmaları büyük bir ilgiyle izleniyordu. En çok büyük boy fotoğraflar dikkat çekiyordu; baskıların boyları genellikle yarım metreyi buluyordu ve olağanüstü bir titizlikle işlenmiş oluyorlardı. Sanatsal nitelikleri, tüm rötuşların bir bütünlük oluşturmada yatıyordu.⁷⁶

Müşteri kitlesinin değişmesiyle birlikte fotoğrafçılık, farklı toplumsal ortamlardan gelen kişilerin ilgisini çekmeye başladı. 2 Aralık 1852 tarihinde kendisini tüm Fransızların İmparatoru ilan eden Napolyon'un aniden iktidara gelmesi, diğerleri için bir örnek teşkil etmişti. Bir gün önce hiçbir güvencesi olmayan insanlar, borsa oyunları ve spekülasyonlar sonucunda bir anda büyük servetlere sahip olabiliyorlardı.

İmparatorluğun ilk dönemleri, ticari yetenekleri güçlü olan, geleceği görebilen, fırsatları değerlendirmeyi başaran ve kaybedeceği hiçbir şeyi bulunmayanlar için tam bir altın çağ olmuştur. Bu dönem, orta sınıfın isteklerini yönlendirebilen işletmeler için çok verimli bir dönemdi.

Yeni bir iş alanı açıldığında ve güçlü bir gelir kaynağına dönüştüğünde bu yeni alana yönelenler rakiplerin arasında konuyla doğrudan bağlantısı olmayan hatta doğası gereği bu alana yabancı olanların da bulunması olağandır. Yeni mesleğin gerektirdiği beceriler ne kadar azsa bu yabancılardan sayısı o kadar fazla olur. Fotoğrafçılık mesleği, büyük bir bilgi birikimi gerektirmediği için kültürleri ve yetenekleri yeterli olmayan ve bu nedenle diğer alanlarda başarı gösterememiş, yaşamlarını güvence altına alamamış ve daha yüksek bir kariyer fırsatını kaçırmış olan kişilerin ilgisini çekiyordu özellikle. Oysa fotoğrafçılığın büyük başarılarla sahne olan bir meslek alanına dönüşmesi için farklı bir yol izlemesi gerekiyordu.

1852-1853 yıllarında, Paris'te, fotoğrafçılığın gelişimini belirgin bir şekilde etkileyerek bu alanda büyük bir iz bırakan bir kişi ortaya çıktı. Paris'in göbeğinde, İtalyan bulvarında yeni bir fotoğraf stüdyosu kapılarını açtı. Buraya Disderi adında bir adam yerleşti. Disderi, bir kumaşçının oğlu olarak Cenova'da doğmuş ve daha sonra servet arayışıyla Paris'e göç etmişti. Çağdaşlarının söylediklerine göre pek eğitilmiş değildi.⁷⁷ Ama hiç şüphe yok ki pratik bir zekâsı ve gerçekleri görebilme yeteneği vardı. Bu yetenekleri sayesinde, bu refah ortamı içinde, fotoğraf dışında başka birçok şey "üretmek" aynı başarıyı gösterebilirdi. Fotoğraf ona büyük bir kazanç kapısı olarak görünmüştü. O sırada, kasaba papazı olan yaşlı amcasının ölümü üzerine büyük bir mirasa sahip olan ressam Chandellier ile tanıştı. Donanımlı bir stüdyo kurmak için gerekli parayı bu sayede bulmuş oldu.

Böylece fotoğrafın gelişimi yeni bir yön almaya başladı.

Fotoğrafçılık mesleğindeki bu büyük dönüşümü gerçekleştiren kişinin Disderi olması da büyük bir tesadüften ibarettir aslında. İcat ettiği bu temel yenilik zaten konuşulmaktaydı. Anın gerektirdiklerini çok isabetli bir içgüdüyle hisseden ve bu gereklilikleri yerine getirme olanaklarını bulan ilk kişi o oldu.

Fotoğrafın, çok pahalı olması nedeniyle, sadece zenginlerden oluşan küçük bir sınıfa sunulabildiğini gördü. Fiyatların yüksek olması, hem baskıların büyük boyutlarda yapılmasından hem de kullanılan metal plakaların çoğaltma olanağı vermemesinden kaynaklanıyordu. Plakaların işlenmesinde karşılaşılan güçlükler ve fotoğrafların büyük boyutlarda üretilmesi, bir fotoğrafa çok fazla zaman ve çaba harcanmasını gerektiriyordu. Bu nedenle fotoğrafçıların fiyatları yükseltmeleri kaçınılmazdı ve zaten tek başına çalıştıkları için ürünlerini çok sayıda sunmaları mümkün olmuyordu. Disderi bu sorunlu noktaları gördü ve mesleğin başarılı sonuçlar getirmesi için müşteri kitlesinin gelişmesi ve portre siparişlerinin artması gerektiğini anladı. Ama bunun için alıcı kitlenin ekonomik koşullarına uyum sağlamak gerekecekti. Dâhiyane bir fikir geldi aklına. Boyutları küçülterek *kartvizit* portreleri üretti, bu da bizim bugün kullandığımız 6cm-9cm formatına yakın bir formattı. Metal plakayı atarak yerine uzun süre önce icat edilmiş olan cam negatifi koydu, böylece normal fiyatın beşte biri fiyatına bir kalıp üretmeyi ve bir düzine kopya basmayı başardı. Disderi bir düzine fotoğraf için yirmi frank alıyordu oysa o güne kadar bir tek baskı için elli frank, yüz frank gibi ücretler ödeniyordu. Fiyatları ve baskı boyutlarını değiştiren Disderi, bu sayede fotoğrafı halka taşımış oldu. Bugüne dek sadece soyluların ve burjuvaların sahip olabildikleri portrelere artık bu kadar iyi koşullarda yaşamayan kişiler de sahip olabiliyordu. Tutumlu bir küçük burjuva da artık bütçesini sarsmayan bir ücret ödeyerek zenginlerle boy ölçüşebiliyordu.

Disderi, portre fotoğrafını gerçek bir moda dönüştürmeye başlıyordu. Zaten olağandışı olan bu akım, hiç beklenmedik bir olayla büyük bir güç kazandı. 10 Mayıs 1859 tarihinde ordusunun başında İtalya'ya doğru hareket eden III. Napolyon, fotoğraf çekirmek için Disderi'nin binasının önünde durdu, askerler de kendisini hazır ol vaziyetinde, silah omuzda bekliyordu. Bundan sonra Disderi coşkusu hiç dinmedi. Herkes onun kim olduğunu öğrendi ve stüdyosunun yolunu tuttu.⁷⁸

Objektifinin karşısına geçen müşterilerin ardı arkası kesilmedi ve Disderi bu sayede milyonlar kazandı. Fotoğraf makinesi, portreyi demokratikleştirmişti artık. Sanatçılar, bilim insanları, devlet yöneticileri, memurlar, işçiler, kameranın karşısında hepsi aynıydı. Burjuvazinin farklı tabakalarının eşitlik ve temsil edilme arzusu, bir anda tatmin edilmiş oldu.

Ticaret hayatını çok iyi bilen Disderi, 1854 yılında, kendi icadı olan kartvizit formatının patentini aldı.⁷⁹ Kuruluşu, sadece Paris'in değil tüm Avrupa'nın en büyük fotoğraf merkezine dönüştü. Beraberinde bir yardımcı ordusuyla çalışıyordu. Bir tanesi iki kata yayılan iki stüdyonun dışında bir de fotoğraf baskı merkezi kurdu. Bu sayede kırk sekiz saat içinde oldukça uygun ücretler karşılığında binlerce kopya üretebiliyordu. Çok düşük ücretlere seri üretim yapmayı kural edinerek, ünlü çağdaşların koleksiyonlarını çoğaltma işine girdi. Kâr elde etmek amacıyla çok çeşitli fikirler üretti. Mesela orduya fotoğraf hizmeti sunmayı önerdi. 19 Şubat 1861 tarihinde Savaş Bakanı'ndan kabul cevabı aldı. Bundan sonra bütün alayların fotoğrafı çekildi.⁸⁰

Bununla birlikte, kapitalist düzenin bu evresinde, özel bir çıkara hizmet eden unsurlar genel çıkarlara da hizmet ediyordu. Fotoğraf, genel anlamda sanatı da olabildiğince popülerleştirmişti. Bu sorunu daha sonra ele alacağız. Sanatçıların fotoğraflarının dağıtılması, tiyatroyu daha popüler hale getirmişti. 1855 yılında Disderi, fotoğrafın hem ekonomi-

de hem de kamusal yaşamın tüm alanlarında ne denli önemli olacağını sezmişti. Birkaç sene sonra, fotoğrafın, baskılı kumaş sanayisinde, boyalı porselen sanayisinde ne büyük bir rol üstleneceğini, mimarlar, doktorlar, mühendisler vb için ne kadar önemli olacağını görmüştü.⁸¹

Bu zafer yıllarında Disderi'nin ellerinden geçen milyonları hesaplamak mümkün olmayabilir. Disderi, zenginliği arttıkça, elindeki parayı daha çok saçıp savuran şu sonradan görmelerden biriydi. Dairesinin lüks döşemeleri, sayfiyedeki evlerinin sayısı ve tüm mal varlığı, Paris'teki dedikoduların ana konusunu oluşturuyordu.

Disderi'nin düşüşü de çıkışı kadar hızlı oldu. Fiyatları düşürerek yeni koşullara uyum göstermek istemeyen sanatçılar, bu yeni buluş yüzünden yıkıma sürükleniyordu. Ama bir süre sonra Disderi'nin kendisi de bu buluşun kurbanı oldu.

Fransa'nın tüm kentlerinde ve özellikle de Paris'te açılan fotoğraf stüdyolarının sayısı hızla arttı. İnsanlar işlerini bırakıp, geleceği çok parlak olan fotoğrafçılık mesleğine yöneliyorlardı. Yeni mesleği seçenler arasında çok farklı donanımlara sahip insanlar vardı. Bunlardan biri, Fortier, önceden kumaşçıydı örneğin; bir diğeri, Tripier, bir hukukçunun oğluydu.⁸² Stüdyoyu kurmak için makineyi ve araçları satın almak için gerekli paraya sahip olmak yeterliydi. Fotoğrafın başarı kazandığı bu dönemde bu iş için gerekli parayı bulmak da hiç zor olmuyordu.

Ancak rekabet ortamı, gün geçtikçe daha ince tekniklerin geliştirilmesine yol açmıştı; halkın ilgisini çekmek için her yola başvurmak gerekiyordu. Bu sırada Disderi, kazandığı başarının tadını çıkarıyordu. Aniden büyük bir servet kazanan tüm insanlar gibi o da zengin adam rolünü oynamaya başlamıştı, kendi işlerinden ziyade arazi konusundaki spekülasyonlarla ilgileniyordu. Bu nedenle müşterilerinin memnuniyetsizliği arttıkça ünü de azalıyordu. Fotoğraf çek-

tirmek isteyenler, Disderi'nin daha önceden patent almış olmasına önem vermeden kartvizit olarak adlandırılan bu portre türünü uygulamaya başlayan daha bilinçli fotoğrafçıları tercih ediyordu. Disderi, kazanmış olduğu servet de eriyip gittikten sonra başlangıçtaki kadar yoksul buldu kendini. Stüdyolarını boşaltmak ve malvarlığını satmak zorunda kaldı. Paris'ten ayrıldı ve Riviera'ya yerleşti. Biarritz'e ve Monaco'ya giderek daha önceden kazanmış olduğu ün sayesinde yeni bir müşteri kitlesi kazanmaya çalıştı ve küçük bir sahil fotoğrafçısı olarak yaşamını sürdürdü. Son olarak gittiği Nice'de büyük bir başarısızlığa uğradı ve daha önceki yıllarda milyonlar kazanmış olan bu adam sefil bir hayat sürmeye başladı ve ancak birkaç arkadaşının desteğiyle ayakta durur hale geldi. Başarısı silinip kayboldu, kariyeri sona erdi. Ünlü olduğu dönemde, sağlığını da bozmuştu. Tüm bunlardan sonra, Nice'de bir düşkünler yurdunda kör ve sağır halde öldü.

Fotoğrafın toplumsal niteliği ve önemi, ekonomik açıdan mümkün olabildiğince yaygınlaşması gerekliliğinde yatar. Fotoğraf, büyük bir müşteri kitlesine sahip büyük bir sanayi dalına dönüşmüştü. Ama burjuva sınıfının ekonomik koşullarına uyum sağlaması yeterli değildi, onun zevkine de hitap etmesi gerekiyordu.

Halkın beğenisi, Louis-Philippe'in her yıl düzenlediği sergilerde belirginleşiyordu. Jüride müze yöneticileri, Akademi üyeleri ve tercihleri hükümetten yana olan amatörler bulunuyordu. Louis-Philippe, dönemin sanatsal bütünlüğünü kırma tehlikesi taşıyan herkesi reddediyordu: Örneğin; romantiklerin yapıtlarını reddediyordu, başta da Eugène Delacroix'yı ve eğilimi ne olursa olsun her türlü manzara ressamını. Louis-Philippe'in beğenisi, ulusal duyguları, vatandaşlık bilincini ve yöneticilere saygıyı besleyen çalışmalarından yanaydı. Versailles Sarayı'nı, Fransız ulusunun görkemli tarihinin anıtına dönüştürten kişi oydu. Sanat alanın-

da, beğenisi ve tutumu *orta yol* doğrultusunda; ölçülü, her türlü aşırılığın uzağında bir tavır sergiliyordu ve bu sayede devlet meselelerine karışma yönünde ilerliyordu. Her türlü yeniliğe düşmandı.⁸³

Tarih resminin en parlak temsilcileri, başta Paul Delaroc- he olmak üzere, savaş ressamı Horace Vernet, Léon Cogniet ve Robert Fleury'ydi. Sergi salonları onların yapıtlarıyla dolup taşıyordu. Halkın ilgi merkeziydiler, aynı zamanda da eleştirilerin odak noktasıydılar. Tablolarının en önemli özelliği, kişisel hiçbir iz taşımamalarıydı. Bu tablolardan birine baktığınız zaman, konusu ne olursa olsun, son derece anlaşılır olmaları dikkati çeker. Yapıt, en küçük ayrıntılarına kadar açıkça sunar kendini izleyiciye. Léon Cogniet'nin, Delaroc- he'nin ya da Vernet'nin kompozisyonlarında desen, önceden belirlenmiş ölçülere boyun eğer. Renk uygulamalarında da aynı eğilim egemendir. Fırça darbesi sert de olsa yumuşak da olsa ressamın amacı doğrucu olmaktır. Bu ilkeler, ara tonların kullanılmasını yasaklar. *Orta yolun* ressamı *ağırbaşlı* olmak istediği zaman, tabloyu çeşitli aksesuarlarla bezeler. *Neşeli* ya da *aydınlık* olmak istediği zaman daha çok renk kullanır. Ama şaşmazlığın ve doğruculuğun fazlası, insanları kaçırabilirdi; çünkü tarihsel kişilerin tümü doğal olarak güzel değillerdi. Bu nedenle kaba hareketler yumuşatılır, hoş olmayan suratlar güzelleştirilirdi. Ressam, tabloya bir bakıma ortalama bir inandırıcılık tadı vermek isterdi. Bu resim yaklaşımının temelinde, en çok beğenilen insan tipini, müşteri kitlesi içinde egemen olan tipe bakarak belirleme eğilimi yatıyordu aslında. *Ortalama Fransız*'ın giyinişi, davranış ve görgü kuralları konusunda egemen sınıfı örnek almasına benzer bir şekilde ressamlar da tablolarını yaparken bu sınıfın görgü kurallarına uymayacak görüntülerden kaçınmaya çalışıyorlardı.

Portre ressamlarının da kaygısı aynıdır. Estetik anlayışı bakımından ne gerçekçidirler ne de idealist; çirkinliği kabul

etmemekle birlikte ideal bir güzelliği de aramazlar. O dönemin ünlü ressamaları, bu iki anlayışın tam ortasında yer alıyordu. En çirkin insanı bile birkaç küçük müdahaleyle *güzel* kılmak istiyorlardı.

Bu nedenle ressamın iyi bir kostüm tasarımcısı ve usta bir yönetmen olması gerekiyordu. Ölçülü bir gerçeklik isteği ile güzel bir etki yaratmayı amaçlayan ve müşterilerin beğenilerine uyum sağlayabilecek kadar esnek bir teknik, başarının garantisiydi. Bu ilkeler doğrultusunda hazırlanmış bir portre, orta sınıftan bir müşterinin çok hoşuna giderdi. Halk özenle hazırlanmış izlenimi veren, fırça darbelerinin çok net olduğu ve *göz aldatmacasına* dayanan resimler karşısında büyüleniyordu. İlgisini çeken nokta genellikle resmi yapılan kişiydi.

Beğenilme arzusunda olmak, temel yaşam kaynakları sanat olan ve bu nedenle burjuvaların beğenisi doğrultusunda hareket eden ressamların ürettikleri tablolarda kaliteyi düşürmüş olmalı. "Güzel, sıradan ve kibar şeylerden hoşlanıyorlar. Konturları belirgin minyatürler, pembe ve yeşil tonlarda yapılmış düz bir tablo, pürüzsüz heykeller, küçük detayların sadık bir kopyası...⁸⁴

Tam ortadaki modern ve muntazam resimle kendinden geçen kitlenin büyük kısmı eğitimsizdi. Ekonomik gelişme, aslında alt sınıflara da eğitim olanakları sunmuştu; ama entelektüel gelişme, ekonomik gelişmeyle aynı hızda gerçekleşmediği için kendisi de sanat yapıtlarına sahip olmak isteyen ortalama Fransız, bir portre, bir büst, bir madalyon ya da bir kilise tablosu söz konusu olduğunda tercihini modaya göre belirlemek zorunda kalıyordu. Resmi olarak tanınmış ve beğeni kazanmış ressamaları tercih ediyordu. Başka bir deyişle ressamaların var olmaları için Akademi'nin koşullarına uymaları gerekiyordu. Böylece halkın beğenisi, bir devlet kurumu tarafından belirlenmiş oluyordu.

Fotoğraf alıcılarının birçoğu tam da bu kişilerden oluşu-

yordu. Kendisi de müşteri kitlesiyle benzer bir yükseliş göstermiş olan fotoğrafçı da pek eğitilmiş değildi. Bu nedenle kendisinden önce gelenler ne yapmışsa o da aynı şeyi yapıyor, kabul görmüş türleri taklit ediyordu. Fotoğraf sanatına getirebileceği tek şey, kitlelere egemen olan sanatsal alışkanlıkları benimsemekti.

Fotoğrafçı Disderi'nin bir işadamı olarak başarısı, ürünlerini müşteri kitlesinin sadece ekonomik koşullarını değil aynı zamanda entelektüel koşullarını da göz önüne alarak üretmesinden kaynaklanıyordu. Disderi'nin çalışma yaşamı içinde ürettiği fotoğraflara baktığınız zaman, Nadar'ın yapıtlarının en belirgin özelliği olan bireysel anlatımın bu fotoğraflarda kesinlikle bulunmaması dikkatinizi çeker. Burjuvazinin tüm tabakalarından ve tüm meslek alanlarından temsilciler bir bir gözünüzün önünden akar, ama fotoğrafı çekilen kimselerin kişilikleri, bu basmakalıp görüntülerin ardında neredeyse tamamen silinip gitmektedir. İnsanın bireyselliği, toplumsal sınıfını temsil eden tek tipin altında kaybolur. Fotoğraf sanatçıları fotoğrafın merkezine başı koyuyorlardı oysa artık bütün bedeninin görüntüsü önem kazanmıştır. Portreyi süsleyen aksesuarlar, fotoğrafa bakan kişinin dikkatini kendine çeker ve temsil edilen kişi arka planda kalır.

O işlemeli kenarlarıyla çalışma masasından başka her şeye benzeyen yuvarlak masanın üzerine yığılmış kalın kitaplar, kimi açık kimi kapalı defterlerin yarattığı bilgece bir dağınıklık havası... İşte bir yazarı ya da bir bilim insanını temsil eden görüntü bundan ibarettir. Fotoğrafı çekilen kişiye de belirli bir duruş dayatılır: sol kol masaya dayalı (bu hareket bir türlü yakamızı bırakmaz), düşüncelere dalmış bir bakış, sağ elde tutulan bir tüy kalem... İşte tüm bunlarla birlikte kişinin kendisi de atölyedeki aksesuarlardan birine dönüşür. Kostümlü ve şişman bir beyefendinin, ayaklarının ucunda duran bir bıçağın önünde kollarını kavuşturarak verdiği etkileyici pozu gördüğümüz zaman bu kişinin Opera'nın baş

tenoru olduğunu anlayabiliriz hemen. Ünlü bir kişi bile olsa adı önemli değildir artık. Herkesin bildiği, önce Disderi'nin ve daha sonra da tüm halkın anladığı haliyle bir *opera şarkıcısı* tipidir o. *Ressamı* temsil etmek için bir şövale ve fırça yeterlidir. Kıvrımlı, kalın bir perde, resim sanatını çağrıştıran bir fon oluşturur. Devlet yöneticisi sol elinde bir parşömen rulosu tutar. Sağ kolunu dayadığı tırabzanın masif işlemele-ri, derin düşüncelerini ve taşıdığı sorunluluk duygusunu ifade eder. Fotoğraf stüdyoları böylece tiyatro aksesuarlarının satıldığı bir dükkâna dönüşür, tüm toplumsal roller için özel maskeler hazır bulunur.

1865 yılındaki bir fotoğraf stüdyosunun tipik aksesuarları *sütun*, perde ve *çalışma masası* idi. Poz vren kişi, bir sütuna dayanır, oturur, ayakta durur ve fotoğrafı çekilirdi: *ayakta*, *yarım-boy* ya da *büst*. Fon için de modelin toplumsal seviyesine göre sembolik aksesuarlar seçilirdi. Ama tüm bunlardan önce başka bir alet daha bulunması gerekirdi fotoğraf stüdyosunda. 1840 yılında fotoğrafın ilk müşterileri, vitrinin önünde, yakıcı güneşin altında şıpır şıpır terleyerek oturmak ve hareketsiz durmak azabına katlanmak zorunda kalıyorlardı. Daha sonra *baş-desteği* adında bir alet icat edildi. Bu alet, bir ameliyat sandalyesi gibi başı arkadan kavrıyordu, objektife görünmeden, arkadan dolaşarak, fotoğrafı çekilen kişinin bedenini sabit tutuyordu. Böylece uzun poz süresi boyunca fotoğrafın netliğini bozacak hareketlerin yapılması önleniyordu. Fotoğrafın büyüülü buyruğu karşısında ("Gülümseyin, lütfen!") zaten gerilmiş olan surat, sabit bir gülümsemeye bürünüyordu. Bu gülümseme nedeniyle, kişinin bireyselliği hemen hemen tüm fotoğraflarda kaybolup gidiyordu. Fotoğraflardaki görüntüler, insan yüzü parodilerine dönüşüyordu.

Ellerin apayrı bir rolü vardı. Kimisi sağ elini göğsüne koyarak poz veriyordu, kimisi hafifçe kıvrarak kemerinin üzerinde tutuyordu, kimisi de kalçalarına doğru sallandırıyor-

du. Şu beyefendi saatinin teferruatıyla oynuyor, şu diğeri de parlamentodaki büyük konuşmacıları taklit ederek, düşünceli bir tavırla sağ elini yeleşinin içine daldırıyor. Verilen tüm pozlarda, en sade ve en doğal olanlarında bile, kişilerin görüntüsüne bir böbürlenme havası bulaşıyor, naif ve komik bir kendini önemseme havası... Bu yürekli burjuvaların en sıradan hareketleri bile, gözlüklerin burunlarının üzerinde duruşu bile bir tumturaklı, bir ağırbaşlı!⁸⁵

Dönemin toplumsal gerekliliklerine göre yeni teknikler geliyordu. Güzel bir görünüme sahip olmayı çok önemseyen bir burjuva, sadece poz vermekle elde edemediği bazı ayrıntıları düzenlemek için (kırmızı lekeleri, kırıksıklıkları yok etmek, çirkin burnunu güzelleştirmek vb...) yeni bir teknik geliştirilmesini sağladı. Böylece *rötuş* başladı. 1860 yılında ilk anastigmat makineler çıktı. Bu makineler, o güne dek görülmemiş bir netlik sağlıyor ve bu nedenle rötuş tekniklerinin geliştirilmesini gerekli kılıyordu. Ressam, resim yaparken, yüzdeki istenmeyen bazı görüntüleri yansıtmamayı uygun bulursa bunları resmine aktarmayabilirdi; ama fotoğraf makinesi, bütün ayrıntıları tüm inceliğiyle görünür hale getiriyordu. Rötuş sayesinde, müşteriye rahatsız edebilecek görüntüleri ortadan kaldırma fırsatı yakalanmış oldu.

Negatife rötuş yapma tekniğini Münihli fotoğrafçı Hampfstängl icat etti. İlk rötuşlu fotoğraflar, 1855 yılında Fransa'da gerçekleştirilen sergide gösterildi. Franz Hampfstängl, aynı portrenin rötuşlu haliyle rötuşsuz halini yan yana sergiledi ve herkesi hayrete düşürdü. Rötuş tekniği, fotoğrafın bundan sonraki gelişim sürecinde çok belirleyici oldu. Bir düşüşün başlangıcı olduğu da söylenebilir; çünkü abartılı ölçülerde ve gelişigüzel kullanılmasıyla birlikte gerçeğe sadık çoğaltma tekniğinin tüm ayırt edici özellikleri silinip gidiyordu ve böylece fotoğraf gerçek değerini kaybediyordu.

Rötuş tekniğinin fotoğrafçılar arasında nasıl yaygınlaştığını şu fıkra çok iyi anlatır: "Adamın biri, çektiği fotoğrafı alıp fotoğrafçısına geri götürür ve gerçekte otuz değil altmış yaşında olduğunu, alnında kırışıklıkların, çenesinde oyukların bulunduğunu, yanaklarının gerçekte içeri çökmüş olduğunu ve burnunun da fotoğrafta görünen Yunan burunuyla hiçbir bağlantı kurulamayacak kadar yassı olduğunu söyler ve şu cevabı alır: "Ay, siz kendinize benzeyen bir fotoğraf mı istiyordunuz? Ama bunu önceden söylemeniz gerekirdi! Yoksa nereden bilebiliriz ki!" 86

Sanatının estetik yönünü resimle karşılaştıran fotoğrafçı, rötuş sayesinde yüzleri daha duru ve daha pürüzsüz bir hale getirdiği zaman resme daha fazla yaklaşmış hissediyordu kendini.⁸⁷ Bu şekilde fotoğrafçılık, dönemin beğenisine yaklaşmış oluyordu, ressam Delaroche'un yumuşak hatlı ve konturları iyice yuvarlatılmış tablolarını Delacroix'nın renklerindeki karmaşaya yeğleyen halkın beğenisine doğru ilerliyordu.

Artık fotoğraf alanında çalışan kişiler arasında rötuşçular ve uzman ressamalar da bulunuyordu. Bu uzman ressamalar fotoğrafları boyayarak renklendiriyorlardı, çünkü renklendirilmiş fotoğraflar moda olmuştu. Fotoğrafçı modele poz verdirirken, diğeri de notlar alıyordu: ten rengi normal, gözler mavi ya da kahve, saçlar kestane ya da belki siyah vb. Birkaç gün sonra, renklendirilmiş, çerçevelenmiş ve kartona yapıştırılmış fotoğraf, müşteriye teslim ediliyordu. İşte böylece fotoğraf, minyatürün ve yağlıboya portrenin takipçisi oldu. Fotoğrafı yeni müşteri kitlesinin anlayışına uygun hale getiren Disderi, bu fotoğraf türünün ilk kuramcısı da oldu aslında. 1862 yılında *Esthétique de la photographie* (Fotoğrafta estetik) adında bir kitap yayımladı. Fotoğrafçının da tıpkı ressam gibi, doğal manzarayı tüm biçimleri, perspektif, ışık ve gölge olaylarıyla birlikte yansıtabileceğini yazdı. İyi bir fotoğrafı şu özellikleriyle tanımlıyordu:

1. Hoşa giden bir görünüş (!)
2. Genel netlik.
3. Gölgelelerin, yarı gölgelerin ve aydınlık bölgelerin birbirinden belirgin bir şekilde ayrılması, aydınlık yerlerin parlak olması.
4. Orantılardaki doğruluk.
5. Tonlardaki ayrıntılar.
6. Güzellik! ⁸⁸

Sadece bu liste bile Disderi'nin, tam ortadaki ressamların estetik görüşlerini benimsemiş ve fotoğrafa uyarlamış olduğunu gösteriyor.

Dış olayların, aksesuarların ve mobilyaların temsil edilmesindeki gerçekçilik, bir portre fotoğrafında olmazsa olmaz bir unsura dönüşüyordu. Bu özellik, o dönemdeki tarih resimlerinin de temel özelliği idi. Yirmi yıl boyunca, döneminin en çok alkışlanan ressamı olan Delaroche'un her kompozisyonunda aşırı bir keskinlik kaygısı egemendi. İlk eskinin ardından hemen ayrıntılı bir suluboya desen çalışması gelirdi. Alçıdan ya da balmumundan yapılmış bebekler kullanılarak, kişilerin yerleşim biçimi, ışığın ve gölgelerin dağılımı üzerinde çalışırdı. Ana kişilikler ünlü aktörlerdi ve kostümlerdeki en ufak ayrıntı, mekânlardaki en küçük düzenlemeler bile tarihsel bir doğruluk arzusuyla sabitlenirdi.

Fotoğrafçı da aynı ilkeleri benimsiyordu. Disderi şöyle bir koşul getiriyordu: "Duruş, kişinin yaşıyla, endamıyla, alışkanlıkları ve gelenek görenekleriyle uyumlu olmalıdır."⁸⁹ Ressam, resmi aracılığıyla tarihi betimlemek istiyordu. Fotoğrafçı da ressamın izlediği yolu izlemesi gerektiğini düşünüyordu. 1855 yılında Sanayi Sarayı'nda gerçekleştirilen sergide, İngiltere'de çekilmiş birkaç *genre fotoğrafı* sergilenmişti. Disderi'nin önerisi de şuydu: "Fotoğrafçı, çok iyi düzenlenmiş büyük bir stüdyoda çalışarak, perdeler ve yansıtıcılar yardımıyla ışığı kontrol ederek, çok çeşitli arka planlar, aksesuarlar, kostümler kullanarak, bu tür tablolar, tarihsel sahne-

ler üretmez mi? Scheffer gibi duyguların, M. Ingres gibi biçimin peşinden gidemez mi? Tarihe Paul Delaroche'un *Mort du Duc de Guise* tablosunda baktığı gözle bakamaz mı?⁹⁰

Bu fotoğraf yaklaşımı büyük bir ilgi uyandırmadı. Yapılan denemeler, o dönemde fotoğrafın özelliklerinin nasıl göz ardı edildiğini gösteriyor. Ama müşterinin fotoğraftan beklentisi de pohpohlanmaydı. Bu nedenle Disderi şu öneriyi getiriyordu: "Modelin, görünebileceği en güzel haliyle görünmesi sağlanmalıdır... Sanat ön plana çıkmalıdır ve sanat da güzelliği arar." Bu gerekliliği yerine getiren fotoğrafçılar ünlü olur ve çektikleri fotoğraflar aile albümlerini doldurur. Artık şöminelerin üzerinde, konsollarda, evlerin duvarlarında gülümseyen burjuva fotoğrafları vardır, hemen yanlarında da sevdikleri devlet yöneticilerinin, bilim insanlarının ve oyuncuların fotoğrafları... Fotoğrafın değeri sadece bir belge olmasından kaynaklanmaz, fotoğraf artık demokrasinin simgesine dönüşmüştür. Makinesini ressamın fırçası gibi kullanarak burjuvazinin büyüklüğünü gösteren fotoğrafçı, iyi bir fotoğrafçıdır.

Dönemin Sanatçılarının Fotoğrafa Karşı Tavrıları ve Akımlar

Bilimin ve yeni sanatsal anlatım biçimleri gereksiniminin bir araya gelmesi sonucunda doğan fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren şiddetli tartışmalara konu oldu. Fotoğraf makinesinin, görüntüleri sadece mekanik olarak çoğaltma olanağı veren teknik bir araç olarak mı, yoksa bireyin sanatsal duyumunu anlatmaya yarayan bir aracı olarak mı algılanması gerektiği sorusu, sanatçıların, eleştirmenlerin ve fotoğrafçıların zihinlerini kurcalıyordu. Makaleler aracılığıyla olduğu kadar bireysel görüşmelerde de sürdürülen bu tartışma, hem stüdyolara hem de mahkemelere taşınıyordu. Kili-se de tavrını ortaya koyuyordu; başlangıçta fotoğrafa son derece karşı bir tavır alarak 1939 yılında bir Alman gazetesinde şöyle bir yorumun çıkmasına neden olmuştu: "Uçucu görünüşleri sabitleme arzusu, Almanya'da yapılan ciddi araştırmaların gösterdiği gibi gerçekleştirilemeyecek bir arzu olmakla birlikte kutsal şeylere saygısızlık etmektir de aynı zamanda. Tanrı, insanı kendi suretinde yaratmıştır ve hiçbir makine Tanrı'nın görüntüsünü sabitleyemez; Tanrı'nın, Paris'te yaşayan bir Fransız'ın tüm dünyaya böyle şeytansı bir buluşu yaymasına izin vermesi için kendi ilahi ilkelerine ihanet etmesi gerekir."⁹¹

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de yer değiştirmesine ne-

den oldu. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilim alanında büyük gelişmelere destek olması, ekonomide rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılıyordu. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişti ve bu değişiklik her alana yansdı. Yeni bir gerçeklik bilinci yeşeriyor, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer veriliyordu. Bunun sonucunda sanatta nesnellığe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştü.

Bu dönemin kendini en iyi dışa vurduğu alan pozitif felsefeydi. Sanat yapıtında bilimsel bir şaşmazlık, gerçekliğe sadakat aranır olmuştu. Taine'in şu sözleri, yeni bir estetik anlayışının temelini oluşturunuyordu: "Nesneleri, oldukları halleriyle yeniden üretmek istiyorum, ben olmasaydım da olacakları halleriyle."

Bu yeni anlayış, dikkatleri hemen fotoğraf üzerine yöneltti. Yeni teknik sayesinde sanatçının yakalamak arzusunda olduğu doğanın nesnellliğini bir anda elde etmek mümkün olamaz mıydı? Yani fotoğraf da yeni bir sanat biçimi değil miydi? Bu kuramın gayretli savunucuları, fotoğraf makinesini paletle bir tutarak, fotoğrafı çekme işinin aslında makine tarafından yapılıyor olmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin sanatsal beğenisinin de, fotoğrafı çekilen nesne üzerinde, özgünlük, kompozisyon ve aydınlatma bakımından çok etkili olduğunu ileri sürüyorlardı.

Karşıt görüşün savunucuları, fotoğrafın sadece mekanik bir iş olduğunu ve sanatla hiçbir bağlantısının bulunamayacağını söylüyorlardı.

Toplumsal değişimler, sanat alanına etki ederek yeni yönelimlerin ortaya çıkmasını sağlamamış olsaydı fotoğraf, 19. yüzyılın sanat ortamlarında dikkatleri bu denli üzerine çekemezdi. 1848 devriminin etkisiyle oluşan toplumsal hareketlilik ortamı da sanatsal üretimler üzerinde çok etkili olmuştur.

İşçilerin sınıf bilincini kazanmaya başlaması ve küçük burjuvaların yükselmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni nesil sanatçılar, bilinçli bir toplumsal eleştiri yaklaşımının doğuşuna öncülük ettiler. Gittikçe daha da sağlamlaşan burjuva yaşam tarzı, eleştirilerin en önemli konularından biri olmuştu. 1835 gibi oldukça erken bir tarihte, Henry Monnier, *Scènes Populaires (Halktan Sahneler)* başlıklı yapıtında, burjuva yaşantısını, fotoğrafa özgü bir gerçeğe sadakat ile betimlemeyi deniyordu. Aynı dönemde, Flaubert büyük bir skandal yaratan *Madame Bovary* ile kırsal bölgede yaşayan küçük burjuvaların sahte varoluşlarını, acımasız bir dürüstlikle gözler önüne seriyordu.

Daha 1855 yılında, gerçekçilik diye adlandırılan yeni bir sanat akımından söz edilir olmuştu. Fotoğrafın 1855 yılındaki sergiyle beraber yükselişini kutladığı bu dönemde, doğayı birebir yansıtan bu suretleri hayranlıkla izleyen halk, benzer eğilimlerle hareket eden ilk gerçekçi ressamı boykot ediyordu.

Salon'da, tabloları "Courbet sans religion et sans idéal" (dinsiz ve idealsiz Courbet) imzasını taşıyan Courbet'ye yer yoktu. O da masrafları kendisi karşılayarak, Montaigne caddesinde bir sergi düzenledi ve girişe "Gerçekçilik" yazan bir tabela astı.

Gerçekçi yaklaşımın manifestosu olma niteliğini taşıyan le *Réalisme* dergisinin ilk sayısı 1856 yılında yayınlandı.⁹²

İlk gerçekçilerin kuramları, pozitivist estetikten ayrı düşünülemez. Arzuları da fotoğrafın icadıyla bağlantılıydı. "Ancak gördüğünüz şeyi resmedebilirsiniz" diyorlardı. İmgelem, nesnel olmadığı, sahteciliğe doğru öznel bir yönelim olduğu için reddediliyordu. Onlara göre, doğayla kurulan ilişki, kişisellikten bütünüyle uzak olmalıydı; öyle ki ressam, hiç tereddüt etmeksizin bir tabloyu birbiri ardı sıra on kere tekrar yapabilmeli ve sonraki tablolar öncekilerden kesinlikle farklı olmamalıydı. Bu akımın sanatçıları, doğaya karşı sı-

nırsız bir hayranlık duyuyorlardı. Onlara göre Courbet, nesneleri ve biçimleri, gerçekliğin gösterdiği şekilde resimleyen bir ustaydı.⁹³ Sanat yapıtı, nesnel bir içerik taşımalı ve kesinlikle insanı çevreleyen doğadan alınmalıydı.

Tek parola şuydu: genç sanatçıyı doğayla birebir ilişki içinde eğitmek, müzelerden, cansız yapıtlardan uzak tutmak. Açık hava resmi de fotoğrafla aynı zamanda doğdu. Doğalcı ressam, sanatçı olarak nitelendirilmeyi reddettiler. Ressamdılar ve hepsi buydu. Becerikli zanaatkarlar olarak gördüler kendilerini. Sanat anlayışlarında, optik gerçeklik, doğanın gerçekliğiyle bütünleşiyordu. Fotoğraftaki çıkış noktası da aynıydı, fotoğrafçı için de doğanın gerçekliği, görüntünün optik gerçekliğinden ibaretti. *Tek alanı*, görünür dünyaydı. Negatifi, ancak gördüğünü verebilirdi fotoğrafçıya, imgelem bütünüyle uzaklaştırılmıştır; onun görevi, modelini olabildiğince iyi yerleştirmek, en güzel kadraji bulmak, ışık ve gölge ayarlarını yapmaktır ve işi bu noktada sona erer. Fotoğrafçının işi bittiğinde makine henüz çalışmaya başlamamıştır bile.

Gerçekçiler, ressamın şövalesinin arkasında tevazu içinde silinip gitmesini istiyorlardı. Bu arzu, fotoğraf söz konusu olduğunda kendiliğinden gerçekleşiyordu; çünkü görüntü tamamlandığı zaman, artık resmi çeken kişiden bağımsızdır. Fotoğraf gerçeklikle doğrudan bağlantı içindedir, fotoğrafçı bu gerçeklik üzerinde düzeltmeler yapabilir, ama onu tümüyle değiştiremez. Fotoğraf tekniğinin geliştirilmesiyle birlikte o güne dek farkına varılmamış olan bir dünya ortaya çıktı. Makine, görünür dünyanın gündelik gerçekliklerini yakınlaştırıyor ve önemli kılıyordu.

Gerçekçilerin belirledikleri dogmalar elbette abartılıydı; ama eleştirmenlerin ve halkın bu resme karşı sergiledikleri düşmanca tavır da onların abartılı dogmalarına daha çok sahip çıkmalarına neden oluyordu. Başlangıçta sert eleştirilere

maruz kaldılar, ancak kısa süre sonra herkes öncüsü oldukları bu yeni eğilimi tanıdı ve kabul etti.

Gerçekçiler, benimsedikleri yaklaşıma rağmen fotoğrafı bir sanat dalı olarak görmeyi reddediyorlardı. Champfleury, *Revue de Paris*'de yayımlanan bir yazısında şöyle söylüyordu: "Baktığım şey, kafama girer, oradan fırçama iner ve gördüğüm şeye dönüşür... İnsan, bir makine olmadığı için, nesnelere bir makine gibi bakamaz. Romancı, seçer, gruplar, dağıtır; dagerotip bunca zahmete girer mi?"

Gerçekçi ve doğalcı akımların çıkışıyla birlikte, fotoğrafın sanat üzerindeki etkileri de tartışılır oldu. 1850 yılına doğru, resmi sanat eleştirisinin temsilcileri, doğalcılara şiddetli bir saldırıda bulundular. Eleştirmen Delécluze, 1850 yılındaki sergi üzerine yazdığı makalede, "Doğalcılığın beğenisi, yüksek sanata zarar verir" diye bir açıklama yaptı. Bu açıklamanın arkasında yatan sebep, portre modasının, halkın ilgisini gittikçe daha fazla çekiyor olmasıydı. "Bu sanat biçimi, bugün en şaşmaz ve en ileri kültüre sahip olan sanat biçimidir." Ama Delécluze'e göre, acaba bu sanat dalı, gösterdiği ilerlemeyi kime borçludur? "Söylemek gerekir ki, iki bilimsel gücün, sanatçıyı hesap yapmaya mahkûm eden fotoğrafın ve dagerotip tekniğinin, sanattaki taklit unsuru üzerinde yaklaşıp son on senedir yarattığı ölümcül baskıya.⁹⁴

Bu önemli itirafa rağmen Delécluze, içinde bulunduğu konum gereği, doğalcılığa karşı tavır almak zorundaydı. Saygıdeğer ve muhafazakâr bir burjuva ailesinden geliyordu; babası mimardı, kendisi de David'in atölyesinde resim eğitimi almıştı. Sanatı kavrayış biçimi, muhafazakâr ve geleceklere saygılı burjuva sınıfının benimsediği Akademi görüşüyle örtüşüyordu.

Delécluze, *Journal des débats*'da, Salon üzerine yayımladığı notlarda, *ideal güzellikten* yavaş yavaş uzaklaşarak *tam* orta anlayışına kayıyordu. Modern doğalcı okulu reddediyor ve her fırsatta fotoğrafı, sanatta tespit ettiği düşünüşle birlikte

anıyordu. Yaşı ve almış olduğu eğitim nedeniyle doğalcıların radikal kuramlarıyla yakın bir ilişki kurması mümkün olmayan yetmişlik Delécluze'ün karşısına otuz üç yaşında, Francis Wey adlı genç bir eleştirmen çıktı. Tavır alış biçimlerindeki farklılıklar, iki nesil arasındaki ayrımı da anlatır nitelikteydi.

Francis Wey, *Du Naturalisme dans l'art* (Sanat Alanında Doğalcılık) başlığıyla yayımlanan bir makalesinde, fotoğrafçıları destekleyerek asıl gerçekçiler ile fotoğrafın sanata olumsuz etkileri olduğuna inanan Delécluze'un gerçekçilikle karıştırdığı modadan faydalananlar arasındaki farkı göstermeye çalışıyordu. Francis Wey sanata ayrılan özel yeri değerlendirirken, belirli bir noktada tıkanıp kalan resim alanında gerçekleşen bir tazelenmeye dikkati çekiyordu. "Doğaya bu şiddetli geri dönüş, yaşam ilkelerini sanat eserlerine geri getiriyor... Doğanın kullanılmasındaki bu aşırılık, aksi tavrın abartılması kadar tehlikeli değildir." Alaycı bir şekilde şunu söylüyordu: "Akademi eleştirmenlerinin ve ressamlarının gözünde, ilk suçlu, asıl suçlu, büyük suçlu kimdir? Kimdir bu isyankâr, modern sanata denge getiren bu acımasız kimdir? Fotoğraf!" Fotoğraf elbette ki sanatçıya, nesnelerin salt mekanik suretlerinin ötesine geçme, modern sanatın bayağı hatalarını silme olanağı verir. "Sanatçıyı sanatçı yapan nitelik, ne sadece desendir, ne renktir, ne de bir suretteki sadakattir; o nitelik, maddeden bağımsız bir kaynağa dayalı, ilahi bir esindir. Ressam, eliyle değil beyniyle ressam olur; araç itaat eder sadece. Fotoğraf, kendisinin altında olan ne varsa hepsini hiçe indirgeyerek sanatı, yeni ilerlemeler yapmaya mecbur bırakır, sanatçıyı doğaya çağırarak sınırsız bir doğurganlık taşıyan bir esin kaynağına yönlendirir.⁹⁵

Delécluze ve Wey'in birbiriyle çatışma halindeki tavırlarını, sadece kişisel görüş farklılıkları olarak değerlendirmek gerekir; genel estetik anlayışının dönemin entelektüel akımlarından ayrı düşünülemez yeni kavrayış biçimle-

riyle zenginleştığının de bir göstergesiydi bu çatışma. Taine, *Philosophie de l'art* (Sanat Felsefesi) başlıklı yapıtı ve *La Fontaine et ses fables* (La Fontaine ve Fablları) üzerine yazdığı makalesiyle estetiğe yepyeni bir yön vermişti. "Bir sanat yapıtını, bir sanatçıyı ya da bir sanatçı grubunu anlamak için sahip oldukları genel anlayış biçimini ve gelenekleri çok iyi görmek gerekir.⁹⁶ İnsanın anlayış yetisinin üretecekleri de canlı doğanın üretecekleri gibi ancak ortam aracılığıyla açıklanabilir.⁹⁷

Bununla birlikte, pozitivist estetik için bile sanat, sadece doğanın taklidinden ibaret değildi. Fotoğrafa karşı takınılan tavır da bunu kanıtladı: "Sanatın amacının mutlak bir taklit olduğu sonucuna ulaşabilir miyiz?... -Öte yandan, başka bir alanda bulunan fotoğraf, düz bir fon üzerinde, çizgiler ve renkler aracılığıyla, olabildiğince eksiksiz ve olabildiğince hatasız bir şekilde, taklit etmesi gereken nesnenin çerçevesini ve modelini çoğaltır. Hiç şüphe yok ki fotoğraf, resim için gerekli bir yardımcıdır; kimi zaman eğitilmiş ve zeki insanlar tarafından ustalıkla kullanılır, ama sonuç olarak kendisini resimle kıyaslamaz... Denner'in resmi Louvre'da durmaktadır. Denner, büyüteçle çalışıyordu ve bir portreyi tamamlamak için dört yıl uğraşıyordu; bu figürlerde gözden kaçırılmış bir tek nokta bile bulamazsınız, ne derideki çizgiler, ne elmacık kemiklerinin üzerinden geçen damarlar, ne burnun üzerine dağılmış siyah noktalar, ne üstderinin altında kıvrım kıvrım uzanan mavimsi kılcal damarların oluşturdukları ağ, ne de çevredeki nesnelerin yansıdığı gözlerdeki ışık unutulmuştur. Hayrete düşersiniz, görüntü gözünüzü yanıltır, çerçeveden çıkacak gibidir; ne böyle bir başarı görülmüştür daha önce ne de böyle bir sabır. Ama sonuçta Van Dyck'ın bir eskizi bundan yüz kat daha etkileyicidir; resimde de, başka bir sanat alanında da para eden unsur göz aldatmacası değildir.⁹⁸

Çoğunlukla en kısa zamanda köşeyi dönmek isteyen kişilerin yöneldiği portre fotoğrafı modası, fotoğrafın sanat dünyasında kazanmış olduğu kötü ünü destekler nitelikteydi. Az sayıdaki bilinçli fotoğrafçıyı diğerlerinden ayırmak kolay olmuyordu. Bu nedenle o dönemin sanatçıları, fotoğraf hakkında olumlu sözler söylemiyorlardı. Örneğin şair Lamartine, 1858 yılında fotoğrafı, "hiçbir zaman bir sanat olamayacak, her zaman doğanın optik aracılığıyla üretilen bir intihali olarak kalacak bir buluş" olarak nitelendirirken, heykeltıraş Adam Salomon'un güzel fotoğraflarını gördükten sonra fikrini değiştirmişti. Salomon, heykeltıraş olarak edindiği deneyim sayesinde, fotoğraflarına son derece çekici bir görünüm katan ışık etkileri yaratabiliyor, farklı bir plastik sanat anlayışı sergiliyor ve bulanık bir görünüm elde ediyordu. O güne dek, fotoğrafı çekilen kişi parlak ışığın altında oturtulduğu için kontrastlar çok belirgin oluyordu. Adam Salomon, portrelerinde ışığın doğru kullanımının nedenli önemli olduğunu gösteriyordu. Sonuçta ortaya çıkan sanatsal etki, Lamartine'in görüşünde büyük bir değişikliğe neden oldu:

"Daha önceleri, suretleri çoğaltarak fotoğrafın saygınlığını zedeleyen şarlatanlığın etkisinde kaldığımız için fotoğrafı aforoz etmiştik. Ama fotoğraf, fotoğraf sanatçısının eseridir aslında. Adam Salomon'un güneş ışığını kullanarak yakaladığı olağanüstü portreleri gördükten sonra fotoğrafın sadece bir meslek olduğunu söylemek mümkün değil; fotoğraf, bir sanattır; sanattan da ötedir, sanatçının güneşle birlikte yaşadığı bir ışık olayıdır.⁹⁹

19. yüzyıl sanatçılarının, polemiklerde ileri sürdükleri görüşler, seçkin entelektüeller arasında bile kendini gösteren düşünce ayrılıklarından doğuyordu. Klasisizm akımının savunucusu Ingres, modern doğalcılığa saldırıyordu; çünkü ona göre geçerli olan tek sanat "kutsal Roma sanatıydı". Akademisyen Ingres, fotoğraftan ve "sanatın kutsal mabedini"

yağmalayan modern sanattan nefret ediyordu. Ona göre fotoğraf da bu gelişmenin bir tezahürüydü: "Şimdi sanata sanayiye karıştırmak istiyorlar. Sanayiymiş! İstemiyoruz sanayiye! Dursun durduğu yerde! Sadece Yunan ve Roma sanatına adanmış olan Apollon'un okulunun sıralarına yanaşmasınlar!¹⁰⁰

Fotoğrafa karşı tavır alarak fotoğrafın sanatla hiçbir bağlantısı olmadığını ileri süren bir grup sanatçının hazırladığı itiraz metninin altında Ingres'in imzasını bulmak hiç şaşırtıcı değil.

Fotoğrafın yayıldığı alan, başlangıçta seçkin entelektüellerle sınırlıyken, 1860 yılına doğru geniş burjuva kitlelerine ulaştı, artık küçük burjuvaların evine de girmişti. Başlangıçtaki taraftarları, en hırslı düşmanlarına dönüştü. Fotoğrafın müşteri kitlesinin büyük kısmını oluşturan halkın beğenisi, fotoğrafı daha aşağı bir seviyeye çekmişti.

Baudelaire'e göre fotoğraf, "nesneleri sadece konturlarıyla değerlendiren, eğitimsiz ve anlayışsız zihinlerden oluşan bu sınıfın" meydan okuması için bir bahaneye dönüşüyordu. Sanattan hiçbir şey anlamayan ve göz aldatmacasından hoşlanan bir halkın boş heveslerini tahmin etmeye yarayan bir yöntemdi. "Bu pis toplum, yan yana gelip Narkissos'a dönüşerek, metal üzerine yansıtılan bayağı imgesini görmek için tepiniyordu... İnsan yüreğindeki yeri kendine duyulan aşk kadar derin olan edepsizlik merakı, böyle bir tatmin olanağını elbette elinden kaçırmayacaktı.¹⁰¹" Baudelaire, fotoğraf aracılığıyla, hem beğenideki düşüşü hem de "gravürün popülerleştirdiği bir Titien'in ya da bir Raphael'in önünde dikilen ve daha sonra da tatmin olmuş bir şekilde dışarı çıkarak 'Müzemi öğrendim' diyen" kitleleri eleştirme fırsatı yakalıyordu.¹⁰²

Baudelaire bir "outsider" idi, burjuvazinin sınırlarında yer alan bir burjuvaydı. Bütün yaşamı boyunca kendisini bir tefeci gibi izleyen burjuvaziden kaçmaya çalıştı. Kendisini

anlayamayan ve kendisinin de uyum göstermeyi başaramadığı bu toplumdan nefret ediyordu. Kendisini bir aristokrat gibi görüyordu ve sanatı tüm halkın ulaşabileceği bir noktaya taşımaya çalışan demokratik yönelimlere karşı çıkıyordu. Ona göre fotoğraf da bu gelişim sürecini hareketlendiriyordu. "Demokrat yazarın biri, halkın içinde tarihe ve resme karşı bir bıkkınlık uyandırmanın en kolay yolunu fotoğrafta bulmuş olmalı; böylece aynı anda iki büyük saygısızlık birden yapmış olacak, hem kutsal resmi hem de yüce komedyenlik sanatını karalayacaktı." Sanayi -ona göre fotoğraf da sanayiden ibaretti- sanatla hiçbir ortak noktaya sahip değildi. Baudelaire'in gözünde fotoğraf "modern sanatçıların sınırlı yeteneklerine dayalı bir icattı ve başarısız ressamlar için de bir sığınak oluşturunuyordu." Baudelaire, doğalcı akımı resimdeki düşüşün bir göstergesi olarak kabul ediyordu. "Bu sıkıntı yüklü günlerde yeni bir sanayi ortaya çıktı ve Fransız anlayışına göre kutsal olan her şeyi yerle bir etmekle kalmayıp kendi inancındaki budalalığın da açığa çıkarılmasına yol açtı... Doğaya inanıyorum ve başka hiçbir şeye inanmıyorum... Bence sanat, doğanın birebir olarak yeniden üretilmesidir ve bundan başka hiçbir şey olamaz... Yani doğaya eş bir sonuç verecek olan bir sanayi kolu, mutlak sanatın kendisi olacaktır. İntikam peşinde koşan bir tanrı, bu kalabalığın dileklerini kabul etti. Daguerre de bu inancın Mesih'i oldu. Şöyle diyor kalabalık: "Fotoğraf, bize gerçeklik konusunda garanti verdiği göre (buna inanıyorlar işte aptallar!) sanat, fotoğraftır."¹⁰³

Baudelaire'e göre fotoğraf, asıl yerine geri dönerek sanata ve sanatçıya hizmet etmelidir; çünkü fotoğraf makinesi bir alettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinelerinin ne de stenografinin edebiyat yaptığı görül müştür.

Delacroix, fotoğrafı, desen eğitimini tamamlayacak çok değerli bir yardımcı olarak görüyordu; dagerotip de, belirli bir ölçüye kadar, doğanın sırlarının içine daha fazla girme-

mize olanak sağlayacak bir çevirmen olarak kabul edilebilirdi. Şaşırtıcı gerçekliğine rağmen fotoğraf, bir bakıma, gerçekliğin gölgesinden başka bir şey değildi. Madame Cavé'nin *Le Dessin sans Maitre (Ustasız Desen)* üzerine yazdığı kitap ile ilgili bir eleştiri yazısından yola çıkarak şu açıklamayı yapıyordu: "Resimde ruhlar konuşur, bilim değil". "Madame Cavé'nin görüşleri, edebiyat ve ruh tartışmasını tekrar gündeme getiriyor: Dagerotipi bir öneri, bir tür başvuru kaynağı olarak kullanmak yerine tabloyu doğrudan dagerotipe dönüştürmeyi yeğleyen ressamların eleştirisidir bu. Mekanik olarak elde ettikleri görüntüyü resimlerine alırken çok fazla bozmadıkları zaman doğaya daha yakın olduklarına inanırlar. Metal plaka üzerinde buldukları kimi etkilerin umut kırıcı kusursuzlukları altında ezilirler. Sonra bunu taklit etmeye çabalarlar ve o sırada ne kadar güçsüz olduklarını keşfederler. Yani yapıtları, kimi açılardan kusursuz olan bu suretin donuk bir suretinden ibarettir. Sanatçı, böylece, bir maki-neye bağlı olarak çalışan bir makineye dönüşür.¹⁰⁴

Delacroix, fotoğrafı bir sanat olarak dikkate almıyordu, ona göre asıl önemli olan nokta, dış görünümdeki benzerlik değil, ruhtu. Portrecinin bize normalde görmeye alıştığımızdan daha fazlasını göstermesi gerekirdi. "Dagerotip ile yapılmış portreleri inceleyin: Yüz tanesinden biri bile katlanılır bir görüntü sunamaz; çünkü bizim asıl hoşumuza giden ve ilgimizi uyandıran nokta, ilk bakışta alımladığımız ve hiçbir mekanik aletin alımlayamayacağı fizyonomidir¹⁰⁵." Sanatçı, öncelikle, resmini yapacağı kişinin ya da nesnenin ruhunu kavramalı ve bunu tekrar üretmelidir.

Delacroix'nun fotoğrafa yönelttiği eleştiriler, elbette genel sanat anlayışının ve genel tavrının bir sonucu olarak beliri-yordu. Ama yine de, sadece yeni bir yöntem olmanın ötesine geçtiğini düşündüğü fotoğrafın niteliklerinin de hakkını teslim ediyordu. Hatta gelişim süreciyle yakından ilgileni-yordu ve ilk kurulan fotoğraf topluluğuna da üye olmuştu.

Tüm bunların dışında Nadar'la arkadaşı ve aslında fotoğraf Baudelaire'in de dostu sayılırdı; çünkü şair bu konuda bir kitap yayımlamıştı.

Öte yandan, sanatçıların pek çoğu, fotoğrafın sanat değeri taşımadığını ileri sürerken, *orta yolun* ressamaları, bu yeni tekniği çok beğeniyorlardı. Resim yapma biçimlerine baktığımız zaman, özellikle bu ressamaların, fotoğrafı yeni bir sanat olarak görmelerinin ya da en azından paha biçilmez bir yardımcı olarak kabul etmelerinin nedeni apaçık ortaya çıkar. Delaroche ilk fotoğrafları gördüğü zaman "resmin sonu gelmiştir" açıklamasını yapmıştı ve 1839 yılında, fotoğrafın sanatsal niteliğinin henüz değerlendirilemediği bir tarihte, bu niteliği vurgulayan bir metin yazmıştı. Arago'ya gönderdiği mektupta da fotoğrafı öven açıklamalar yapmış ve Arago bu sözleri Meclis'te tekrarlamıştı: "fotoğrafın yeniden ürettiği doğa, sadece hakiki olmakla kalmaz, sanatsaldır da ayrıca... Çizgilerdeki kusursuzluk, biçimlerdeki belirginlik ancak fotoğraf aracılığıyla bu seviyeye ulaşabilir, öte yandan hacim de geniş ve enerjiktir, tonlar da olabildiğince zengindir. Bu araç kullanıma girdiği zaman, herhangi bir yerin son derece belirgin görüntülerini birkaç saniye içinde elde etmek mümkün olacaktır.¹⁰⁶

Öncelikle kusursuz bir yeniden üretimi arzulayan tarih ressamı, fotoğrafı her şeyden önce ideal bir yardımcı olarak görmüş olmalı. Fotoğrafı uygulama alanında ilk değerlendirenler orta yolun ressamaları oldu. Delaroche'un öğrencisi ressam Yvon, İkinci İmparatorluk'ta önemli bir rol oynadı. Tablolarında Fransa'nın zaferlerini işlemesi onu üne kavuşturdu. Yvon'un dönemin tüm savaş ressamalarının benimseyişi muntazam ve uyumlu biçemi, III. Napolyon'un beğenisini kazanıyordu.

Yvon bir gün Solferino Savaşı'nı resimlemeye karar verdi. Resimde İmparator, kurmayların arasında, at üzerinde görülecekti. Yvon, İmparator'a kaç seans poz verebileceğini sor-

maya cesaret edemedi. Bunun üzerine fotoğrafçı Bisson'la birlikte Tuilleries'ye giderek İmparator'a istediği pozu verdirdi; başını gerektiği gibi konumlandırdı ve resimde kullanmak istediği ışık düzenine göre bir aydınlatma sağladıktan sonra fotoğraf çekildi. Bu fotoğrafı kullanarak yaptığı *Empereur au képi* (Kepli İmparator) adlı resim büyük ün kazandı. Bu olayın ilginç bir sonucu oldu: Fotoğrafçı Bisson, İmparator'un fotoğrafını ticari amaçları için kullanmaya kalktı ve büyük ilgi gördü. Yvon bu duruma sinirlendi ve konu mahkemeye taşındı. Ressam, fotoğrafın sadece kendi girişiminin bir sonucu olduğunu, düzenlemeyi kendisinin yaptığını ve sanatsal üretim açısından bu fotoğrafın kendisine ait olduğunu ileri sürüyordu; zaten fotoğrafçıya da yaptığı işin ücretini ödemişti ve sonuç olarak fotoğrafın çoğaltılmasına karşıydı. Ressamın harekete geçmesinin nedeni, fotoğrafın basıklarının halk arasında yayılmasıyla birlikte kendi yapıtının değerinin düşmesi kaygısıydı; çünkü fotoğrafı ele geçiren insanlar, ressamın bu görüntüyü kopyalamaktan başka bir iş yapmadığını göreceklerdi! Mahkeme ressamı haklı buldu ve fotoğrafın satışını yasakladı.¹⁰⁷

O dönemde pek çok sanatçının fotoğrafa karşı saldırgan bir tavır takınmasının nedeni genellikle çıkar meseleleriyle bağlantılıydı. Fotoğraf, şaşırtıcı ölçüde kısa bir süre içinde portrenin yerini almıştı. Gravür ve minyatür sanatçılarının başa çıkmalarının mümkün olmadığı bu rakip, portre ressamı için de tehlikeli olmaya başlıyordu. Bu tehlike, portre modasının burjuvazi içinde yayılmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştı. Ressamın temel geçim kaynağı, portre siparişleriydi. Sürekli düzenlenen sergilerde yer alan portrelerin sayısı her yıl biraz daha artıyor ve portreler manzara resimleriyle ölü doğaların önüne geçiyordu. Bu durum, dönemin genel eğilimini yansıtır nitelikteydi.¹⁰⁸

Portrelerin sayısı arttıkça boyutları küçülüyordu; ataların resimlerinin sergilendiği geniş mekânların duvarları yerine

burjuva dairelerinin duvarlarını süslüyorlardı artık. Ama burjuvalar tutumlulardı ve başka pek çok avantajının yanında son derece büyük bir gerçeklik duygusu sunan fotoğrafı, resme tercih ediyorlardı artık. Ayrıca birkaç frank daha harcayarak, işin ustaları tarafından titizlikle boyanmış, *bütünüyle doğal görünüme sahip* pembeler ve mavilerle bezenmiş renkli resimlere de sahip olabiliyorlardı. Portreden elde ettiği kazançla yaşamını sürdüren sanatçı, gelen siparişlerin her gün biraz daha azaldığını görüyordu; büyük suçlu da fotoğrafı elbette ve bu nedenle bu alanda çalışan tüm sanatçıların, özellikle de ortalama bir yeteneğe sahip olanlarının, fotoğrafa karşı oldukça düşmanca bir tavır takınmaları şaşırtıcı değildi.

Fotoğrafçılık Mesleğinin Yaygınlaşması ve Çöküşü

Hemen hemen tüm sanatçılar, fotoğrafın sanat değeri taşıdığını reddetmiştir. Bu yargıya ulaşmalarında, hem sahip oldukları farklı estetik görüşlerin hem de belirli bir rekabet kaygısının etkisi olmuştur.

Rekabet düşüncesi üzerine kurulmuş olan kapitalist ekonominin temel özelliklerinden biri, karşılıklı bir yıkma çabasını beraberinde getirmesidir, hem de her yolu deneyerek. Fotoğrafçılar, sanatçılara karşı birlik oluyorlardı: Fotoğraf, sanata bağlıydı, sanayiye değil; konuya bu gözle bakmaları, halkın gözündeki değerlerini artırıyordu. Ama kendi alanlarının içinde de rekabet etmek zorunda kaldıkları zaman konumları değişti ve koşullardan yarar sağlama yönünde ilerlediler. Bu farklı tavırlar birçok davaya konu oldu ve bu davalarda, sanat mı sanayi mi sorusu tartışılırken aslında arka planda şiddetli bir çıkar çatışması yaşanıyordu.

Bu rekabet, fotoğrafçılık mesleğinin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıktı. 1864 yılında, fotoğrafın kamuya tanıtılmasından yirmi beş yıl sonra, altı farklı ülkede, fotoğrafçılığın konu alan yirmi beş farklı dergi yayımlanmaktaydı.¹⁰⁹ Neredeyse bir o kadar da dernek kurulmuştu ve hepsi de sergiler düzenleme, üyelerinin çıkarlarını koruma, şirketler açma ve satış yapma girişiminde bulunuyorlardı. Bu olaylar, fotoğrafın hızlı yükselişine tanıklık eder. Temel amacı ticaret olan uluslararası bir ajans kurulur. Ajans, fotoğrafla ilgili her

alandaki etkindir: Makinelerin, aksesuarların ve kimyasal malzemelerin üretilmesi, fotoğrafı konu alan yayın organlarının ve gazetelerin kurulması için çalışır. Paris'te bulunan ajans, hem üreticiyle fotoğrafçı arasında, hem de fotoğrafçıyla halk arasında aracı olmak ister. Kollarından biri de ithalat ve ihracatla ilgilenir. 1862 yılında *Chambre syndicale de la photographie* (Fotoğraf Sendikası) kurulur.

Atölyeler, fotoğraf siparişlerinden doğrudan elde edilen gelirin dışında, kamu yaşantısındaki ünlü kişilerin fotoğraflarının çoğaltılması ve satışı yoluyla da kazanç sağlıyordu. Bu fotoğraflar, o günlerde sıkça kullanılan kartvizit formatında üretiliyordu. Resimli gazeteler henüz yoktu, dönemin önemli kişilerinin resimleri basında yayımlanarak sıradanlaşmıyordu. 1860 yılındaki müşteri kitlesi için ünlü bir kişinin fotoğrafına sahip olmak hâlâ çok önemliydi.

Ancak herkesin seçkin entelektüeller ve politikacılarla yakın ilişkileri bulunmuyordu, oysa ticaret alanında başarılı olmak için bu tür ilişkiler elzemdi. Hiç kimse sadece burjuva fotoğrafları çekerek zengin olacak kadar şanslı değildi. Kimi fotoğrafçılar, rakiplerinin başarı kazanan fotoğraflarını kopyalayarak bundan kâr elde ettiler. Bu gibi olaylar, fotoğrafın hangi alana ait olduğuna dair şu meşhur tartışmanın sürekli olarak gündeme geldiği davaların öne çıkan konusunu oluşturuyordu.

1860 yılında fotoğrafla ilgili bir tek özel yasa bile yoktu. Sanatçıları, zanaatkârları ve edebiyatçıları karşı karşıya getiren bu tartışmada fotoğrafın hangi alana ait olduğuna karar verme işi mahkemeye düşüyordu. Fotoğrafçıların nasıl taraf alacakları açıktı: Savunma tarafı, her defasında fotoğrafın sanat yapıtıyla bir tutulamayacağını ifade ediyordu, davacı taraf da aynı çetinlikle tam tersini iddia ediyordu. Mahkemenin kararları sert olmuyordu. Bu davalardan çok ünlü olan bir tanesinde, fotoğrafçı Mayer ve Pierson'u, yine fotoğrafçı olan Bethöder ve Schwabbe ile karşı karşıya getiren ve çok

uzun süren o davanın sonucunda, fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi gerektiği kararı alındı.¹¹⁰

19. yüzyılda yargı, fotoğrafın sanatsal değeri konusunda hüküm belirtmekle kalmıyordu. Devlet, ahlak koruyucusu olarak, belirli bir fotoğraf türüyle özel olarak ilgilenmeye başlamıştı. Kartvizit formatı, burjuva ahlakının yasalarına uygun olmayabilecek bir takım görüntülerin dolaşımı için çok elverişliydi. Portreden yeterli geliri elde edemeyen ve ticaret piyasasının gerekliliklerini daha rahatça yerine getirebilen kimi üçüncü sınıf fotoğrafçılar, büyük bir servete kavuşmanın yolunu kısa süre içinde keşfettiler. Bu fotoğraf türünün meraklıları hiç az değildi. Yürekli burjuvalar ve özellikle de torunları, çıplak kadın güzelliğini yüreklerinin üzerinde taşıma düşüncesine kesinlikle karşı değillerdi. Yine de bu sanayi dalının tehlikesiz olduğu söylenemezdi, bu tür bir satış girişiminin bedeli büyük bir hapis cezası olabiliyordu. 1850 yılına doğru, edepsiz fotoğrafların kamuya açık olarak satılmasını yasaklayan bir yasa kabul edildi; bu tür bir davranış, ahlaka ve geleneklere karşı bir hakaret olarak görülüyordu. O dönemde yargılanan ve savcı tarafından şiddetle kınanarak skandallar yaratan bu ilk çıplak fotoğraflar, çağdaşlarımız açısından bakıldığında oldukça gülünç.¹¹¹ Bugün sex-shop'larda satılan son derece cüretkâr fotoğraflar, hiçbir savcının dikkatini çekmiyor artık.

Portre fotoğrafçılığı mesleği, 19. yüzyılın son yılları içinde hızlı bir ilerleme gösterdi. 1891 yılında, Fransa'da binden fazla stüdyo bulunmaktaydı ve yarım milyondan fazla sayıda insan fotoğrafçılıkla uğraşıyordu. Genel üretim değeri yaklaşık otuz milyon altın franka yükseldi. Avrupa'nın diğer ülkelerinde ve özellikle de Amerika'da, bu yükseliş daha da belirgindi. Ama fotoğrafı mümkün kılan teknik gelişmeler, aynı zamanda onun yavaş yavaş çöküşünü de hazırladı. Fotoğrafın temel özelliği, mekanik bir çoğaltmayı olanaklı kılan tekniğidir. Makine, burjuva toplumunun kullandığı ço-

ğaltma teknikleri arasında öne çıkmaya başladıkça, fotoğrafın başlangıç aşamalarında görülen el işi ve bireysel anlayış, zaman içinde silindi ve yerini bireysellikten olabildiğince uzak bir anlayışa bıraktı.

Yüzyılın sonlarına doğru kullanımı daha kolay makineler üretildi. "Siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz" cümlesi, fotoğraf piyasasını derinden etkileyen Kodak'ın sloganına dönüştü. Daha önceleri portre fotoğraflarını çekirmek için profesyonel fotoğraf stüdyolarına akın eden yüz binlerce insan, artık kendi fotoğraflarını kendileri çekebiliyorlardı. Amatör fotoğrafçılık, hızlı bir gelişme kaydediyordu. Ticaret piyasası da bu gelişmeden büyük kâr elde ediyordu. Şehirlerin tüm mahallelerinde fotoğraf mağazaları açılıyordu. Bunların sahipleri de genellikle, aldıkları portre siparişleriyle geçimlerini sağlayamayan portre fotoğrafçıları oluyordu. Eski mesleklerini de devam ettiriyorlardı, ama halkın bu alanda bir talepte bulunması için doğum, vaftiz, evlilik gibi özel bir olay olması gerekiyordu. Kesin gözüyle bakabildikleri tek gelir kaynakları, makine ve aksesuar satışına bağlı amatör fotoğraf işleriydi.

Fotoğraf sanatçısı, 1855 yılında bir baskıdan yüz altın frank elde ediyorken, yirmi otuz yıl sonra bu gelir, yaklaşık yirmi frank seviyesine inmişti. Yüzyılın sonlarına doğru, büyük mağazalar daha da ucuz fotoğraflar üretmeye başladı ve meslekteki fotoğrafçılar için büyük bir rekabet ortamı oluştu. Son olarak da, birkaç dakika içinde resim çeken, banyo eden ve kâğıt üzerine çok sayıda baskı yapan tam otomatik *fotomat* üretildi ve profesyonel fotoğrafçıyı en önemli gelir kaynağından mahrum bıraktı.

Fotoğrafın icat edildiği ilk on yıl içinde, oldukça zor olan yöntemlerin uygulanması için özel bir bilgi birikimi gerekiyordu ve fotoğrafçılıkla çok az sayıda uzman kişi uğraşıyordu; işte bu dönemde fotoğrafçılık da sanattaki gibi bir yaratıcılık gizemine bürünmüştü. Daha sonraları, yöntemler ko-

laylaştıkça ve herkes bu alanda kendini gösterme olanağı buldukça fotoğraf saygınlığını kaybedecekti.

Bu gelişmeye koştur olarak, portre fotoğrafının sanatsal yönü gerileme gösterdi. 1900 yılına doğru, bu çöküş daha da belirginleşti. Bunun en önemli nedeni, fotoğrafçının, müşterinin beğenisine göre hareket etmek ve düşük bir ücret karşılığında çalışmak zorunda kalmasıydı. Yine bu dönemde, fotoğrafı yağlıboya resme, litografiye ya da kısacası resim alanındaki pek çok farklı üretim biçimine benzetmek için, farklı tip kâğıtların kullanıldığı yeni yöntemler geliştirildi. Bunların hepsi, objektifin verdiği net görüntüye karşı bulanık bir görünüm sunuyorlardı. Fotoğrafçılar, fotoğrafın en belirgin özelliği olan görüntü netliğini bozdukça, baskılarına daha sanatsal bir hava verdiklerine inanıyorlardı. Resimdeki izlenimci biçim, bu gelişim sürecinde önemli bir rol oynadı. Fotoğraf, resmin yerini alır gibi göründükçe, çok fazla eğitim almamış olan geniş alıcı kitlesi, fotoğrafı daha "sanatsal" bulmaya başlıyordu. Fotoğraftaki bulanık görünümün daha da vurgulanması için çok çeşitli rötuş teknikleri ve kimyasal maddeler kullanılıyordu. Sonuçta elde edilen bu baskılara bugün fotoğraf dememeyi de tercih edebiliriz. Tüm müdahalelerden sonra ortaya çıkan baskılar, bronz ya da gümüş çerçevelere yerleştiriliyor, kıvrımlı motiflerle süslenerek kurmaca değerleri daha da belirginleştiriliyordu.

Bu sanatsal çöküş döneminde sahneye çıkan iki amatör, tarihin ilerleyen dönemlerinde fotoğraf için birer deve dönüşecekti. Her ikisi de mütevazı çevrelerden gelmektedir. Biri Parisli Eugène Atget, diğeri de Berlinli Heinrich Zille'dir. Atget 1857, Zille de 1858 doğumludur. Atget 1927'de, Zille 1929'da ölür. Kırsal bölgede yaşayan bir araba imalatçısının oğlu olan Atget başlangıçta denizcilik yapar. 1879 yılında Paris'e gelerek konservatuarda tiyatro bölümüne girer. Gezgini bir oyuncu olur. Resmi de dener ama başarılı olamaz. 1899 yılında, yüzyılın son senesinde fotoğrafa yönelir. Çok düşük

bir ücret karşılığı, o dönemde bile modası geçmiş olan kö-rüklü ve tahta ayaklı bir makine satın alır. Her sabah Paris'te gezerek fotoğrafını çekecek ilginç görüntü arar. Geceleri, mutfağına kapanarak, gündüz çektiğı fotoğrafları 18 x 24 formatında basar. Kapısının üzerine bir tabela asar ve şöyle yazar: "Sanatçılar için fotoğraflar". Atget, on beş yıl boyunca Paris sokaklarının, anıtların, çeşmelerin fotoğraflarını çekmiştir. Kimi zaman da sokaktaki esnafı, şemsiye satıcısını, lateralı dilenciği görüntülemiştir. Müşterileri genellikle ressam olmuştur. Kimi fotoğrafları da dükkânların vitrinlerini süslemiştir.

1914'de savaş patlak verene dek işleri yolunda gider. Bu tarihten sonra çöküş başlar. Ressamlar, doğalcılıktan uzaklaşmakta oldukları için resimlerinde kullanacak modellere ihtiyaç duymamaktadırlar artık. 1920 yılında fotoğraflarından 2000 tanesini Ulusal Arşiv'e satar. Her parça için 10 Frank istemiş olsa da sadece 5 Frank alabilir. Bu süre içinde yaşlanır ve fotoğraf çekmeyi bırakır. Arşiv fotoğraflarının satışından elde ettiğı gelirele düşkün bir halde yaşamını sürdürür. Kendisiyle aynı sokakta, Campagne Première sokağında bir atölyesi olan Man Ray, 1925 yılında sanatçının birkaç fotoğrafını satın alır ve 1926 yılında, avangart dergi *La Révolution Surréaliste*'te (Sürrrealist Devrim) yayımlar. Yaratıcının adı duyulmaz, ama başta André Breton olmak üzere tüm gerçeküstücüler, çoktan geride kalmış bir dönemi, Atget'nin keskin gözleriyle ortaya seren bu fotoğraflara hayran kalırlar. Fotoğrafların çoğı boş sokakları göstermektedir, hemen hemen hiç canlı yoktur; çünkü Atget anlık görüntüler yakalamaya çalışmamıştır. Büyüleyici yanları, taşıdıkları boşluktur ve içerdikleri ayrıntılarla birlikte birer natürmorta dönüşürler.

1975 yılında, Berlinli fotoğrafçı Heinrich Zille'in albümü yayınlanana dek, belgesel fotoğrafın babasının Atget olduğu

düşünüüyordu. Ama bugün bu fotoğraf yaklaşımının iki babası olduğu biliniyor.

Zille, bir çilingirin oğluydu. Babası Berlin'e yerleştğinde kendisi henüz dokuz yaşındaydı. Sanayinin gelişmesiyle birlikte başkentteki başarı olanakları artmıştı. Kalabalık bir mahalleye yerleşen aile, bodrum katında tek odalı bir evde yaşıyordu. On dört yaşında ilkokuldan ayrılır ve babası, oğlunu bir kasap dükkânına çırak olarak vermek istese de bu kanlı meslek, küçük çocuğu korkutur. Resme yetenekli olduğunu söyleyen öğretmeni, litografiye yönelmesini tavsiye eder.

"Bu mesleğin erbapları, gömlekleri ve kravatlarıyla sıcak bir odada otururlar, öğleden sonra saat dörtte işleri biter. Üç sene eğitim aldıktan sonra artık herkes sana "siz" diye hitap etmeye başlar. Daha ne istiyorsun?" der ustası. Heinrich Zille daha ileri bir tarihte şöyle söylemiştir: "Başka bir şey istemiyordum. İnsanların bana "siz" diye hitap edecek olmaları düşüncesi, yazgımı belirledi".

Akşam derslerine devam ederek resim becerisini geliştirir. Yoğun çalışma ve kararlılığı sayesinde kendini geliştirerek olağanüstü bir desinatör olur. Daha sonra Berlin'de litograf olarak çalışmaya başlar. Uzun süre burada çalışmaya devam eder ve sonunda resimleri övgü toplar ve Prusya Güzel Sanatlar Akademisi'nin üyeliğine seçilir.

Zille'yi, popüler bir Daumier olarak görebiliriz. Kendi "çevresini" yani işçileri ve küçük burjuvaları, büyük bir mizah yeteneğiyle resmeder. 1890 yılında fotoğraf çekmeye başlar. Amacı, fotoğraflarını model olarak kullanmaktır.

Atget, sadece boş sokakların fotoğrafını çekerken Zille de sadece sokaktaki insanlarla ilgilenmiştir. Pazara gittiği zaman dükkânlar değil, alışveriş yapan yaşlı kadınlar çekmiştir dikkatini. Panayırda düzenlenen eğlenceleri değil, seyircileri aktarmıştır fotoğraflarına. Ama işçilerin yaşadıkları sağlıksız evleri, yoksul çocukların çıplak ayaklarla dolaştık-

ları avluları da görüntülemekten geri kalmaz. Brassai'den tam kırk yıl önce, grafitilerin fotoğrafını çeker, dükkânların tabelalarına yazılan eğlenceli yazıları aktarır. Bu fotoğrafları sergilemek aklının ucundan bile geçmez. Zaten o dönemde kimse bunlara değer vermezdi, hatta bu fotoğraflar kendisi ya da ailesinin herhangi bir ferdi için bile önem taşımıyorlardı. Bu nedenle bu fotoğraflar, uzun yıllar sonra ortaya çıkmıştır.

Heinrich Zille, gördüklerinden başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen ilk fotoğrafçıdır. Otuzlu yıllardan sonra kendilerini gösteren ve gazete fotoğrafçısı olarak nitelendirilebilecek bir grup fotoğrafçı, aslında farkında olmaksızın Zille'nin açtığı yolu takip etmişlerdir. Bu fotoğrafçıların ve Zille'nin anlayışına göre, fotoğrafçının kişiliği, makinenin arkasında kaybolup gitmelidir.

Sanat Yapıtını Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın icadından itibaren kendini gösteren, fotoğrafın sanatla ilişkili olup olmadığı sorusu, aslında oldukça sınırlı bir meseleye odaklanıyordu. Buna karşın, sanat yapıtını çoğaltma olanağı sağlayan bir araç olarak doğurabileceği sarsıntı, çok daha geniş kapsamlı olabilirdi. O tarihe kadar sanat yapıtları, sınırlı sayıda izleyici tarafından görülebiliyordu; milyonlarca kopyanın üretilmesiyle büyük izleyici kitlelerine ulaşabilirlerdi. Bu evrim süreci gravürle başlamış ve litografiyle devam etmişti; ama sanattaki tekil yaratımın büyüünün kaybolması, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle gerçekleşti.

Fotoğraf, sanatçının görüş açısını değiştirmekle birlikte sanatla ilgilenen insanların bakış açılarını da değiştirdi. Bir heykelin ya da bir resmin fotoğrafının çekilme biçimi, makinenin arkasındaki kişiye bağlıdır. Kadraj ve aydınlatma, fotoğrafçının bir nesnedeki ayrıntıları vurgulama biçimi, bu nesnenin görünümünü tamamen farklılaştırabilir. Bir sanat kitabında gördüğümüz tıpkıbasımlar, kullanılan ölçek değerlerine göre değişir. Ölçsüzce büyültülen bir ayrıntı, bir heykelin ya da bir resmin bütünüyle ilgili olarak edineceğimiz imajı farklı yönlerle çekebilir. Michelangelo'nun Floransa'daki *Davut* heykeliyle bir minyatür aynı boyuttaymış gibi görülebilir. Malraux, *Musée Imaginaire* (Hayali Müze) adındaki kitabında "tıpkıbasım, nesnelerin boyutlarını sistemli bir

biçimde çarpıtarak, doğu mühürlerinin kalıplarını ve madeni paraları, sütun kabartmaları gibi, muskaları da heykel gibi göstererek kurmaca sanatlar yaratmıştır," diye belirtir.¹¹²

Fotoğraf, bir sanat yapıtını, boyutlarını tanınmaz hale getirecek kadar çarpıtarak, bu sanat yapıtını inzivadan kurtarma yolunda büyük bir adım atmıştır. Bugün, orijinali kilometrelerce uzak bir müzede bulunan bir sanat yapıtının tıpkıbasımını, evde, çalışma lambasının ışığı altında incelemek mümkündür.

Disderi, ticaret konusundaki büyük yeteneği sayesinde, henüz 1860 yılında, Fransız hükümetine, Louvre'daki tabloların fotoğraflarını çekmeyi teklif etmişti. Çoğaltma hakkını da eline almak arzusundaydı, ama yoğun portre fotoğrafı üretimi nedeniyle bu düşüncesini hayata geçirmek için zamanı kalmamıştı.

Fransa'da, kendini sanat yapıtlarının çoğaltılmasına adan ilk kişi Adolpe Braun oldu.¹¹³ Braun, 1811 yılında, Mulhouse yakınlarında, küçük bir Alsace köyü olan Dornach'da doğdu. Desinatörlükle uğraştı, Alsace'daki kumaş fabrikaları için çiçek ve meyve resimleri yaptı. Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte Daguerre'le iletişime geçti; çünkü desenlerin çoğaltılması konusunda bu yeni tekniğin çok yararlı olabileceğini düşünüyordu. Özellikle de iki buluş, girişimlerinde çok işine yarayabilirdi: 1851 yılında bulunan, çok daha hassas emülsiyon değerleri veren yaş kolodyum tekniği ve 1860 yılında bulunan, pozitif baskılardaki netliği sağlayan kömürlü kâğıt tekniği. 1862 yılına doğru, müzelerdeki resimleri yöntemli bir şekilde çoğaltmaya başladı: öncelikle Bâle'deki Holbein'ler ve sonra da diğerleri, Louvre'daki resimler, Viyana, Floransa, Milan, Venedik, Dresden vs... Kömürlü kâğıttaki farklı pigmentler sayesinde çok başarılı sonuçlar elde etti. *Autographes des Maîtres (Ustaların El Yazıları)* dizisini yayımlamaya başladı.

1867 yılında atölyesinde yüzden fazla işçi çalışıyordu ve o döneme kadar bir zanaat olarak kabul edilen çoğaltım mesleği, artık bir sanayi dalına dönüşüyordu. Adolphe Braun, müzelerdeki resimlerin fotoğraflarını çekecek operatörler yetiştiriyordu. Katımcılar arasında eski bir jandarma görevlisi de vardı. Braun onu 1868 yılında Roma'ya göndererek Sixtine Kilisesi'nin tavanının fotoğraflarını çekmesini istedi. Hazırlıkları altı ay alan çalışmanın kendisi de iki yıl sürdü. Heyecan dolu, meraklı ve kendini işine adanmış bu eski jandarma görevlisi, Venedik'i fethetti. Hatta Saint-Père'in de haftada birkaç defa kiliseye gelerek fotoğraf setinde dolaştığı ve Alsace'lyla sohbet ettiği söyleniyor.¹¹⁴ Sixtine'i diğerleri izledi: Farnesina, Roma kiliselerindeki freskler, Michelangelo'nun heykelleri, Raphael'in resimleri sonra da Londra'daki, Madrid'deki, Amsterdam'daki müzeler... Braun tüm ustaların yapıtlarının fotoğraflarını çekti, beş yüz bin filmlik bir koleksiyon oluştu.

Fransa'da fotoğrafın sanat yapıtlarını çoğaltma konusunda sunduğu olanakları kavrayan ilk kişi olan Adolphe Braun 1877 yılında öldü. Oğlu ve torunu, onun yolunu takip ettiler. Bu aile girişimi sürekli büyüdü ve farklı alanlara da yayıldı. 1880 yılında jelatinli gümüş bromür plakalarının icat edilmesi, yükselişini hızlandırdı. Kömürlü kâğıt üretimi yılda ortalama elli bin metre kareyi buluyordu. Beş yüz elli sayfalık 1887 yılı kataloğunda binlerce tipkibasım sunuluyordu. Braun işletmesi, özellikle Louvre Müzesi'ndeki yapıtların tipkibasımalarının büyük miktarlardaki satışını üstleniyordu.

Elle uygulanan en eski helyografi yöntemi, günde en fazla altmış kopyanın üretilmesine olanak veriyordu. Kısa süre sonra çukur oyma ya da mürekkepli rotogravür yöntemleriyle saatte bin beş yüz - iki bin arası basım elde etmek mümkün oldu. 1920 yılında yüz seksen işçi çalıştıran Braun ve Cie, yüzlerce albüm ve rehber ve milyonlarca siyah beyaz ve renkli kartpostal üretir olmuştu; çünkü resimlerin siyah be-

yaz hazırlanan düşük kaliteli tıpkıbasımlarına artık kaliteli renkli basımlar da eklenmişti. 1930 yılında (Adolphe Braun'u izleyen dördüncü nesil işi devraldığında) *Musée de Poché* (Cep Müzesi) olarak anılan *Les Maîtres* (Ustalar) dizisi yayımlanmaya başladı. Bu kitaplarda Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse, Braque, Picasso gibi çağdaş ressam, üç dilde yazılan metinler ve renkli fotoğraflarla kısaca tanıtılıyordu. Bu temel kitapların yanı sıra, resim sanatını başladığı günden bugüne dek yaşatan büyük ustaları herkesin ulaşabileceği bir mesafeye taşıyan çok yüksek kaliteli tıpkıbasımlar da bulunuyordu. *Le musée chez soi* (Kendi evinde müze) girişimi, herkesin kendisine ait bir galerisi olmasını sağlıyordu. Özgün yapıtları satın alamayanlar, kusursuz bir kaliteye sahip tıpkıbasımları elde edebiliyorlardı artık.

Avrupa'da ve Amerika'da, tıpkıbasım alanında büyük bir sanayi kolu doğdu ve hızla yükselişe geçti. Kimi basımevleri sadece gerçek sanat yapıtlarının tıpkıbasımlarını yaparken kimileri de büyük izleyici kitlelerinin beklentilerini karşılayan düşük seviyeli yapıtları bastılar.

Fotografik tıpkıbasım yöntemine dayalı başka bir sanayi dalı da kartpostal sanayisidir. Almanya'da 1865 yılında kabul edilen bir yasayla yükselişe geçmiştir. Ama kartpostalın altın çağı 1900'den itibaren başlar. O tarihe kadar kartpostal fiyatları yüksekti; çünkü sadece kuru uç, kazı ve litografi yöntemleri biliniyordu. Heliotipi, fotolitoğrafi ve fototipi gibi kolları olan fotokolloğrafinin icat edilmesiyle birlikte kartpostal gerçek anlamda popüler oldu, herkesin satın alabileceği fiyatlara satıldığından kolay erişilebilir bir ürün haline geldi.

Fotoğraf görüntüleriyle bezenmiş turistik kartpostalı piyasaya süren ilk kişilerden biri François Borich'ti. Ülkesi İsviçre'nin fotoğrafları sayesinde büyük bir servet kazandı. 1900 yılına doğru üretim alanında yapılan istatistik çalışmalarının sonuçları şunları gösteriyordu:

Almanya: 50 milyon nüfus, 88 milyon kart.

İngiltere: 38,5 milyon nüfus, 14 milyon kart.

Belçika: 6,5 milyon nüfus, 12 milyon kart.

Fransa: 38 milyon nüfus, 8 milyon kart.

1910 yılında, sadece Fransa'da basılan kart sayısının 123 milyonu bulduğu ve bu sanayide yaklaşık otuz üç bin işçi çalıştığı tahmin ediliyor. Bugün tüm dünyadaki yıllık kartpostal satışlarının milyarları bulduğu söylenebilir.¹¹⁵

Tüm dünyayı kuşatan bu kartpostal hayranlığının psikolojik nedenleri olduğu kesin. Ado Kyrou, *l'Age d'or de la Carte Postale* (Kartpostalın Altın Çağı) adındaki güzel kitabında çok yerinde ve çok eğlendirici bir dizi neden sıralıyor. Sözlerini alıntılıyorum: "Satın alacağı kartpostalı seçen kişi, kendisini bunu tasarlayan sanatçıyla özdeşleştiriyor. Kişinin bulunduğu yerden bir manzara fotoğrafını göndermesi, kendi yolculuk etme olanaklarını sergiliyor, yani toplumsal statüsünü simgeliyor. Kartpostalı eline alan herhangi birinin okuyabileceğinin bilincinde olarak ya da olmayarak kişisel şeyler yazınca anonimliğin dışına çıkılıyor ve önemli bir yer edinmek mümkün oluyor; bir bakıma yayın yapmış olunuyor. Hatta bir tür haykırıştan da söz edilebilir: Seven ya da nefret eden kişi, duygularını tüm dünyaya haykırmak istiyor. İnsanlar yüzyıllardır açıkça "seni seviyorum" ya da "kahretsin" diyebilecekleri günü bekleyip duruyorlardı. Kartpostalın başarısı aynı zamanda sonsuza kadar sürmesi istenen anılardan, küçük çapta ulaşılabilecek düşlerden, röntgencilikten, koleksiyon çılgınlığından ve bir de elbette tembellikten kaynaklanıyor; çünkü kartpostal mektuptan çok daha hızlı yazılır." Kartpostal ortaya çıktığı an bir koleksiyon nesnesine dönüşmüştür. 1900 yılında Fransa'da 33 kartpostal dergisi vardı. Almanya, ABD ve Japonya gibi ülkelerde koleksiyonculara yönelik dergiler yayımlanıyordu.

Kartpostalın büyük gelişme göstermesinde, turizmin hızla yaygınlaşmasının da etkisi olmuştur; reklam sektörü de

başından itibaren kartpostala dört elle sarılmıştır. Altmışlı yıllarda sadece Fransa'da bir milyara yakın kartpostal basılmıştır. Bugün kartpostallardan çoğu renkli basılmaktadır.

Basın Fotoğrafçılığı

XIX. yüzyılın sonlarında yeni bir dönem başladı. Mekanik alanında son derece gelişmiş olan sanayi, elektrik motorunun kullanılmaya başlamasıyla birlikte büyük ilerleme gösterdi. Pazarlar genişledi. Bu gelişmenin temelinde, iletişimin kolaylaşması yatıyordu. 1876 yılında Graham Bell, telefonunu icat etti. 1880 yılında dünya üzerindeki demiryollarının toplam uzunluğu 371.000 kilometreye ulaştı. Aynı yıl, bir gazetede, ilk defa bütünüyle mekanik yöntem kullanılarak üretilmiş bir fotoğraf yayımlandı. Bu buluş, olayların aktarılması açısından bir devrim niteliği taşıyordu.

O güne kadar, basında çok az sayıda tıpkıbasım yayınlanıyordu ve hepsi de el işçiliğiyle üretiliyordu; bu iş için tahta üzerine gravür yöntemi kullanılıyordu, hatta bu yöntemle bazı fotoğrafların çoğaltıldığı da oldu ve bunlar "fotoğraftan hareketle yapılmıştır" ibaresiyle yayımlandı. Yeni yöntem Amerika'da *halftone* olarak adlandırılıyor ve ilk fotoğraf, 4 Mart 1880'de New York'ta yayımlanan *Daily Graphic*'te şu başlık altında çıkıyordu: "Shantytown" (gecekondu mahallesi). Bu yöntemde fotoğraf, tramvay bir ekran yardımıyla sayısız noktacıklara bölünüyor. Böylece fotoğraftan elde edilen kalıp, yazılı metinle birlikte baskıdan geçiriliyor. Bu yöntem ototipi yöntemi deniyor.

Çoğaltımın mekanikleşmesi, hazırlanışının üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra da kullanılabilen kuru jelatin

plakanın icat edilmesi (1871), objektiflerin gelişmesi (ilk anastigmat objektifler 1884 yılında üretilmiştir), rulo film (1884), görüntünün telgraf yöntemiyle aktarılması konusundaki ilerlemeler (1872) ve daha sonraları belinografin geliştirilmesi, basın fotoğrafçılığına giden yolu açmış oldu.

Bir icat yapıldıktan sonra, bu yeniliğe bağlı olarak ortaya çıkacak tüm sonuçların kavranması genellikle çok uzun zaman alır. Bu yeni mekanik çoğaltım yönteminin yaygınlaşması da çeyrek yüzyıllık bir süreye yayıldı. 1904 yılında, İngiltere’de yayımlanan *Daily Mirror* gazetesi, sayfalarını sadece fotoğraflarla donatmaya başladı ve New York’ta yayımlanan *Illustrated Daily News* da ancak yıllar sonra, 1919 yılında bu örneği izlemeye koyuldu. Buna karşılık, yayına hazırlık süreleri daha uzun olan haftalık ve aylık dergilerdeki ilk fotoğraflar 1885 yılında yayımlandı. Fotoğrafın basında kullanılmaya başlamasındaki bu gecikme, kalıpların gazete dışındaki üretilmesinden kaynaklanır. Başarısı hızlılığına bağlı olan basın organları, fotoğrafların hazırlanmasını bekleyemiyordu ve mal sahipleri de gazete bünyesinde fotoğraf üretimi yapacak makineleri kurmak için gerekli yatırımı yapmaktan kaçınıyorlardı. Günümüzde benzer bir olay renkli fotoğraf konusunda yaşanmaktadır. Dergilerde sayfalar dolusu renkli fotoğraflar yayımlanıyorken gazetelerde aynı durum söz konusu değildir; çünkü renkli baskıların çoğu özel matbaalarda hazırlanmaktadır.

Fotoğrafın basın alanına girmesi çok büyük bir olaydır. Kitlelerin dünya görüşünü değiştirmiştir. O güne kadar sokaktaki insan, ancak yakınında yani kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı. Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Bakışın genişlemesiyle birlikte dünya küçüldü. Yazılı sözcükler soyuttur; ama fotoğraf, herkesin içinde yaşadığı dün-

yanın somut yansımasıdır. Bireysel portrenin kolektif portreye dönüşmesiyle birlikte fotoğraf, görsel medyanın temellerini attı. Büyük bir propaganda ve yönlendirme aracına dönüştü. Görüntülerin dünyası, basın organı sahiplerinin, yani sanayi ve finans sektörlerinin ve hükümetlerin çıkarları doğrultusunda yönlendirilmektedir.

Fotoğrafın icadından itibaren, kamusal olayların fotoğraf plakaları üzerinde sabitlenmesi arzulanmıştır, ama o dönemlerde tekniğin pek gelişmemiş olması nedeniyle ancak ışığın elverdiği ölçüde belirli bir çerçeveye sınırlı fotoğraflar çekilebiliyordu. Eski bir avukat olan ve ilk defa bir savaşın fotoğrafını çekmek isteyenler arasında yer alan İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton'un maceralarını hatırladığımız zaman, o dönemde fotoğraf alanında ne büyük adımlar atılmış olduğunu daha net görebiliriz.

Fenton, 1855 yılının Şubat ayında Kırım Savaşı'nın fotoğraflarını çekmek için yola çıkmıştı. Yanına dört yardımcı almış ve üç at tarafından çekilen büyük bir araba dolusu malzeme götürmüştü. Daha önce bir şarap tüccarına ait olan bu araba, hem yatak odası hem de laboratuvarı olmuştu. Taşıdığı malzemeler çok fazlaydı: otuz altı tane büyük sandık ve ayrıca atların koşumları ve yiyecek! Fenton, gideceği yere ulaştığında, hava sıcaklığının çalışmalarını son derece güçleştireceğini anlamıştı. Seyyar laboratuvarındaki hava, tam anlamıyla boğucuydu. O dönemde yaş kolodyum tekniği kullanılıyordu ve Fenton, hazırladığı plakaları henüz kameranın içine bile sokamamışken plakalar kuruyuveriyordu. Poz süresi üç – yirmi saniye arasında değişiyordu ve fotoğrafların kavurucu güneş altında çekilmesi gerekiyordu. Üç ay süren zorlu çalışmanın sonrasında Londra'ya döndüğünde elinde 360 plaka bulunuyordu. Bu fotoğraflar, savaş konusunda çok yanlış bir fikir vermektedir; çünkü askerleri sadece ateş hattının gerisinde dizilmiş halde göstermektedir. Fenton, yapacağı gezi için destek alırken, savaşın korkunç

yüzünü göstermeme koşulunu kabul etmişti, amaç da asker ailelerini korkutmamaktı.¹¹⁶

1861 yılında başlayan Amerika İç Savaşı'nı görüntüleyen ünlü fotoğrafçı Matthew B. Brady, binlerce dagerotip hazırlamıştı. Ama Fenton gibi destek almamış, ticari bir girişim gibi hem kendi sermayesini ortaya koyarak hem de borç alarak işe başlamıştı. Savaşın sonra bu fotoğrafları satmayı planlıyordu. Tasarısını gerçekleştirmek için yanında yirmi fotoğrafçı çalıştırdı.

Fenton'un, daha işin başından sansüre uğramış fotoğrafları, savaşı bir piknik alanı gibi gösteriyordu, buna karşılık Brandy ve içlerinde Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner'in de bulunduğu iş ortaklarının çektikleri görüntüler, savaşın korkunçluğunu ilk defa somut bir şekilde sergiliyordu. Yakılıp yıkılmış arazilerin, yangınla kül olmuş evlerin, felakete uğramış ailelerin ve sayısız ölünün görüldüğü fotoğraflardaki nesnellik, bu belgelere farklı bir değer katıyordu. Dagerotipinin güçlükleri de düşünüldüğü zaman (ağır makineler, plakaların hazırlanması, uzun poz süreleri) bu fotoğrafların değeri daha da artar.

Ama fotoğraf satışından elde edilen gelir, Brandy'nin beklentilerini karşılamıyordu ve sonuçta Brandy bu macerada tüm servetini kaybetmiş oldu. Fotoğrafları, başlangıçta kendisine borç veren fotoğraf malzemeleri şirketine vermek zorunda kaldı ve bu şirket fotoğrafları yıllar boyunca tekrar tekrar yayımladı, ama Brandy finansal açıdan tam bir yıkıma uğramıştı.¹¹⁷

1870 yılındaki Fransa-Prusya savaşında yüzlerce fotoğraf çekildi ve çok kısa süren Komün sürecinde, Komün yandaşları barikatlar üzerinde fotoğraf çektiler.¹¹⁸ Daha sonra Thiers'in polisleri, bu fotoğraflarda gördükleri kişileri kurşuna dizdiler. Böylece fotoğraf, tarihte ilk defa polis tarafından delil olarak kullanılmış oluyordu.

Yine 1870 yılında, 21 yaşındaki bir Danimarkalı, Jacob A.

Riis Amerika'ya gitti. Birkaç yıl sonra New York *Tribune*'da gazeteci olarak çalışmaya başladı ve bir ilke imza attı. New York'un aşağı mahallelerinde sefil hayatlar süren göçmenlerin yaşam koşullarını anlattığı yazılarını, görüntülerle güçlendirmek için fotoğraftan faydalandı ve böylece fotoğraf, ilk defa toplumsal eleştiri malzemesi olarak kullanılmış oldu. İlk kitabı *How the other half lives?* (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?), New York'ta Scribner tarafından 1890 yılında yayımlandı ve kamuoyunu derinden etkiledi. Onu izleyen sosyolog Lewis W. Hine, 1908 – 1914 yılları arasında, günde on iki saat çalışan, hayatlarını fabrikalarda, tarlalarda ya da gecekondu bölgelerindeki bakımsız evlerde geçiren çocukların fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar, Amerikalıların gözlerini açtı ve çocukların çalışmaları konusunda yasal değişikliklerin yapılmasını sağladı. Böylece fotoğraf, toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek yolunda kullanılabilecek bir silaha dönüştürülmüş oldu.

Roy Stryker, otuzlu yılların başlarında, Roosevelt'in *New Deal* partisine bağlı *Farm Security Administration*'ın (Çiftlik Güvenlik Kurumu) desteğiyle bir fotoğraf ekibi oluşturdu ve ekonomik krizden en çok etkilenen kırsal bölgelere gönderdi.

1975 yılında Fransız hükümeti, bir grup fotoğrafçıyı, Paris banliyölerinin sorunlarını görüntülemekle görevlendirdi.

Bu fotoğrafçıların tümü profesyoneldi; ancak Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine onlardan farklıydı, yazılarına inandırıcılık katmak istediklerinden amatör olarak fotoğraf işine soyunmuşlardı. Fotoğrafın basında yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamasıyla birlikte ilk profesyonel foto muhabirleri de kendilerini göstermeye başladı ve uğraşlarının güçlüğüyle kısa sürede ün saldılar. Foto muhabirleri iç mekânlarda çekim yapmak için magnezyum tozu kullanırlar. Bu malzeme gözü kör eden bir ışık yayar, aynı zamanda bir asit bulutu

oluşturur ve mide bulandırıcı bir koku verir. Fotoğraf makineleri de o dönemde hâlâ çok ağırdı. Fotoğrafçılar, yeteneklerinden ziyade fiziksel güçlerine dikkat edilerek seçilirdi. Fotoğrafı çekilen kişiler de aniden patlayan ışığın etkisiyle şaşkına döndükleri için genellikle ağızları açık ya da gözleri kısılmış halde, pek hoşla gitmeyecek görünümelerde çıkıyorlardı fotoğraflarda. Bu fotoğraflardaki amaç, görüntüyü başarıyla yakalayabilmektir, yani net ve çoğaltılabilecek nitelikte bir fotoğraf elde etmek isteniyordu. Portresi çekilen kişinin görünümü, fotoğrafçıyı da redaktörü de pek ilgilendirmiyordu. İlk kurbanlar olan politikacılar ve ünlüler bu fotoğraflardan nefret ediyorlardı. Yazıyı yayımlaması gereken gazeteciler, bu görüntüleri yayınlamak için çok uğraşıyorlardı. Bu fotoğrafların hiçbirisi, yaratıcılarının imzasını taşımıyordu. Basın fotoğrafçısı, toplum içinde uzun süre iyi bir yer edinemedi, neredeyse yarım yüzyıl boyunca kendisine verilen emirleri yerine getiren ve kendi söz hakkı olmayan basit bir hizmetçi gibi görüldü. Bu mesleğin itibar kazanması için yeni bir foto muhabiri neslinin yetişmesi gerekti. Ama günümüzde bile bu meslek birçoklarının gözünde iyi bir konuma sahip değildir ve mesleği icra eden kişiler kimi zaman küçümsenmekte, hor görülmektedir. Fotoğrafın icat edildiği dönemde, eğitimsiz birçok kişinin bu yeni mesleği kolay yoldan para kazanmanın yolunu açan bir gelir kapısı olarak gördüğünü hatırlayalım. Ellili yıllarda İtalya’da kendini gösteren yeni bir muhabir neslinin de bunlarınkine benzer bir yoldan gittiğini söyleyebiliriz: paparazziler. Bu kişiler, mesleğin itibarını daha da sarsmaktadır. Bu konuya tekrar geleceğiz.

Almanya'da Gazete Fotoğrafçılığının Doğuşu

İlk foto muhabirlerinin görevi, hikâyeleri resimlendirmek için birbirinden bağımsız fotoğraflar çekmekti. Görüntü, hikâyenin kendisine dönüştüğü ve neredeyse kenar notlarına indirgenen metnin yanında birbirini izleyen bir dizi fotoğraf aracılığıyla olayları anlatmaya koyulduğu zaman, gazete fotoğrafçılığı başlamış oldu.

Portre fotoğrafçılığının tarihi Fransa'da başlar, daha sonra tüm dünyaya yayılır. Buna karşılık gazete fotoğrafçılığının tarihi Almanya'da başladı. Mesleğe itibar kazandıran ilk büyük foto muhabirleri, ilk yapıtlarını burada verdiler.

Almanya, Birinci Dünya Savaşı'nı kaybettikten sonra büyük bir politik ve ekonomik krize sürüklendi. Kayzer'in monarşik düzeni, 1918 yılında Weimar'da ilan edilen ilk cumhuriyetle birlikte yıkıldı. Yüzyıllar boyunca yönetime itaat etme duygularıyla beslenen Alman halkının büyük kısmı, cumhuriyet demokrasisinin temelinde yatan çok partili düzeni anlamakta güçlük çekiyordu. Bu düzeni, hükümetin otoritesine zarar veren bir zayıflık göstergesi olarak algıyorlardı. Yeni cumhuriyeti yöneten sosyal demokratlar, başlangıçtan itibaren ülkeye ihanet etmekle suçlandı; çünkü Versailles Antlaşması'nı onların imzalaması gerekmişti. Genç demokrasinin güçsüz olmasının nedeni, başkanları arasında baş gösteren ayrılıklardı. Sosyal demokrat partinin sol kanadı bölünme yoluna giderek "Spartakusbund"u kur-

du ve Berlin’de bir ayaklanma başlattı. Hükümet, Reichswehr’in desteğiyle ayaklanmayı bastırdı; ama Reichswehr, Kayzer’in eski ordusuydu ve gerici kumandanlar tarafından yönlendiriliyordu. Spartacus’un başında bulunan Karl Liebknecht ve Rosa Luxembourglar kalleşçe idam edildi. Sosyalistlere karşı düşmanca tavır sergileyen orduyla bağlantı kurmak, hükümetin yaptığı büyük bir hataydı ve daha ileri bir tarihte devrilmesine neden oldu. Ordu, 1920 yılında sağ kanadın Berlin’de başlattığı darbe girişimini bastırmayı reddetti ve hükümet bu durumla başa çıkmakta çok zorlandı. Hitler ve General Ludendorff, 1923 yılında Münih’te bir darbe girişiminde bulundu. Hitler yakalandı ve yılarca hapse mahkûm edildi, birkaç ay sonra affedildi. Bu süreyi, Almanlar için İncil kadar değerli olan *Kavgam* adındaki kitabını yazmak için kullandı. Ekonomik durum berbat. Versailles Antlaşması, Almanya’nın karşılamaşının mümkün olamayacağı ödemeler yapmayı gerektiriyordu. 1923 yılında Fransız birlikleri, ağır sanayinin merkezi olan Rhénanie’yi işgal ederek fabrikaları yıkmak istedi. Bu da ekonominin çöküşü ve enflasyon demekti, fiyatlar trilyonlarla ifade edilir oldu. Bu dönemde, sıradan bir cüzdana sığdırılması mümkün olmayan banknotları, küçük valizlere doldurup, ellerinde bu para dolu valizlerle sokaklarda dolaşan insanlara rastlamak şaşırtıcı değildi.¹¹⁹ 1923 yılında Alman Markı değer kaybetti. Bir trilyon reichsmark, bir rentenmark’a denk kabul edildi. Bu değişim, büyük yatırımcılar ve arazi sahiplerinden çok orta ve küçük burjuvaziye etkiledi. Onlar için enflasyon, yıkım demekti. On yıl sonra Hitler’e oy veren kitleler bu kesimdendi. Dışişleri Bakanı Gustav Stresemann’ın usta politikaları sayesinde Almanya, sonunda Milletler Cemiyeti’ne kabul edildi ve ceza ödemelerinin miktarları, uluslararası konferanslarda gözden geçirildi.

Weimar Cumhuriyeti, on beş yıl zor ayakta kaldı. Ama bu kısa süre içinde Almanya’da kök salan liberal anlayış, sana-

tın ve edebiyatın şaşırtıcı ölçüde gelişmesini sağladı. Yirmili yıllarda, Almanya'da büyük bir yaratıcı ekip ortaya çıktı. Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ'ı* 1924 yılında yayımlandı. O dönemde Almanca yazan yazarlar arasında en önemli yere sahip olan Franz Kafka, aynı yıl Berlin'de öldü. Ölümünden bir yıl sonra, tamamlanmamış yapıtı Dava yayınlandı. Otuzlu yıllarda yaşanacak olan terör rejimi, bu yapıtta olağanüstü bir öngörü yeteneğiyle betimleniyordu. Yeni müzisyenler Abla Berg ve Paul Hindemith'di; en tanınmış orkestra şefleri de Wilhelm Furtwängler ve Bruno Walter'di. Einstein, 1921 yılında Nobel Ödülü'nü aldı. Freud'un psikanaliz konusundaki araştırmaları ve terapi yöntemi tüm dünyada ün kazandı. Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Käthe Kollwitz ve George Grosz gibi ressamlar, yeni sanat akımlarına yön verdiler. Kurt Schwitters ve Richard Huelsenbech, Dada'nın Almanya'daki en önemli temsilcileri oldu. 1919 yılında, mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus'un etkileri her geçen yıl artmaya devam etti ve Almanya sınırlarının ötesine geçti. Bauhaus'un eğitmenlerinden biri olan Laszlo Moholy Nagy'nin fotoğraf alanındaki etkileri çok belirleyici oldu. Bu konuyu daha sonra ele alacağız. Genç cumhuriyetin başkenti olan Berlin, sanatsal ve entelektüel etkinliklerin merkezi olarak öne çıkıyordu. Max Reinhardt ve Erwin Piscator gibi yönetmenler, Bertold Brecht, Ernst Toller ve Karl Zuckmayer gibi oyun yazarları, tiyatrodaki yeni gelişmelere yön verdiler. Fritz Lang ve Ernst Lubitsch gibi yetenekli isimlerin çektikleri sessiz filmlerin ünü tüm dünyaya yayıldı. Savaş yılları boyunca şiddetli bir sansüre maruz kalan basın, liberal cumhuriyette yükselişe geçti.

Almanya'nın bütün büyük kentlerinde resimli dergiler yayımlanmaya başladı. En büyükleri *Berliner Illustrirte ve Münchner Illustrierte Presse*'di ve bu dergiler, başarılarının doruğuna çıktıkları dönemlerde iki milyon tiraja sahiptiler.

Onları herkes rahatlıkla satın alabiliyordu; çünkü tanesi 25 fenikti. Gazete fotoğrafçılığının ve geliştirdiği modern yöntemlerin altın çağının başlangıcı böyle gerçekleşti. Resimlerin sayısı yavaş yavaş azaldı ve yerlerini güncel olayları yansıtan fotoğraflar almaya başladı.

Bu basın organları için çalışan fotoğrafçılar, önceki nesil fotoğrafçılardan çok farklıydı. Aldıkları eğitim, giyim kuşam tarzları, hal ve davranışları bakımından, fotoğraflarını çektikleri kişilerden hiç farkları olmayan birer *gentlemen*'di her biri. Opera'daki özel bir gösteride, basın balosu gibi önemli bir baloda ya da bunlar gibi kılık kıyafetin çok önemli olduğu toplantılarda fotoğraf çekilmesi söz konusu olduğu zaman fotoğrafçılar da giyimlerine konuklar kadar özen gösteriyorlardı.¹²⁰ Kibar davranışlar sergiliyor, farklı yabancı dillerde konuşabiliyorlardı, diğer konuklardan ayırt edilmeleri olanaksızdı. Fotoğrafçılar artık madun işçi sınıfına dahil değillerdi; servetini ve politik konumunu yitiren, ama toplum içindeki statüsünü koruyan soylulardan ya da burjuva sınıfından geliyorlardı.

Bu fotoğrafçıların en ünlü olanı Doktor Erich Salomon'du. Unvanından da anlaşılacağı üzere klasik eğitim almıştı. Salomon "Herr Doktor" diye anılmak istiyordu, çünkü yurttaşlarının psikolojisini iyi tanıyordu.

1886 yılında Berlin'de doğdu, iyi halli bir bankacı ortamında yetişti. Fotoğrafçılık deneyimi beş yıl sürdü: 1928-1933 yılları arası. Bu kısa süre içinde çektiği fotoğrafların ve işlediği konuların çokluğu, bitmek bilmeyen enerjisinin ve üstün yeteneklerinin kanıtıdır. Salomon, hukuk eğitimi gördü ve daha sonra 1914 yılında silah altına alındı. Yıllarca Fransızlar tarafından esir tutuldu. 1918 yılında Berlin'e döndü. Savaş sonrası değişen ekonomik durumu, avukatlık yapmaya elverişli değildi. Ailesi, orta sınıf ailelerin pek çoğu gibi, servetinin büyük kısmını yitirmişti. Çeşitli işlerle uğraşarak hayatını kazanmaya çalıştı ve sonra Ullstein Yayıne-

vi'nin reklam bölümünde çalışmaya başladı. Burada üstlendiği görevlerden biri de, evlerinin duvarlarını reklam için kiralaayan köylülerle yapılan sözleşmelerin takibiydi. Bu nedenle birçok davaya bakması gerekiyordu ve Salomon, mahkemede delil olarak kullanmak amacıyla fotoğraflar çekmek için sürekli yayınevinden fotoğraf makinesi ödünç alıyordu. Kamerayla ilk tanışması böyle gerçekleşti.

Peki, fotoğrafçılığı meslek edinme fikri nasıl gelişti? Şöyle anlatıyor: "Bir Pazar günü, Spree yakınlarında bir restoranda oturuyordum ki şiddetli bir fırtına patladı. Birkaç dakika sonra bir gazete satıcısı geldi ve hortum nedeniyle ağaçların devrildiğini ve bir kadının öldüğünü söyledi. Hemen bir taksiye bindim ve bir fotoğrafçı çağırdım. Sonra bu fotoğrafları Ullstein Yayınevi'ne satmayı teklif ettim. Karşılığında yüz mark aldım, ama doksanını fotoğrafçıya vermem gerekti. Bunun üzerine fotoğrafları benim çekmem gerektiğini anladım. Ertesi gün kendime bir makine satın aldım.¹²¹

1925 yılında, gazetelerde, yeni bir fotoğraf makinesini tanıtan reklamlar çıkmaya başladı.

FLAŞSIZ GECE FOTOĞRAFLARI VE İÇ MEKÂN ÇEKİMLERİ

Tiyatroda gösteriyi izlerken fotoğraf çekebilirsiniz – çekim süreleri çok kısadır, anında çeker. Küçük, kullanımı kolay ve neredeyse görünmeyen ERMANOX kamerası.¹²²

Reklamda, Dresden şehrinin gece çekilmiş bir fotoğrafı da kullanılmıştı.

Bu tür bir makine, büyük bir yenilik demektir. Ermanox, hem küçük hem de hafifti, ayrıca o dönem için çok ayrıcalıklı ışık özelliklerine sahip bir F:2 objektifi vardı. Ama iç mekânlarda çekilen fotoğraflarda başarılı sonuçlar elde etmek için cam plakaların kullanılması gerekiyordu; çünkü bunlar

normal filmlere göre çok daha duyarlıydı. Bununla birlikte plakaların, özel banyolardan geçirilmesi gerekiyordu. Alan derinliği çok sınırlı olduğu için uzunlukları santimetreler düzeyinde ölçmek gerekiyordu. Ama tüm bu güçlüklerle rağmen flaşsız fotoğraf çekmek artık mümkündü. İç mekânlarda, insanlara fark ettirmeden fotoğraflarını çekme girişiminde bulunan ilk kişi Salomon oldu. Bu yöntemle çekilen görüntüler, son derece canlı oluyordu, çünkü kişiler poz vermiyorlardı. Bu gelişme, modern gazete fotoğrafçılığının temelini attı. Artık fotoğrafın değeri, netliğiyle değil konusu ve yaratacağı duyguyla ölçülecekti.

Fotoğrafçının fark edilmeden işini yapabilmesi için görülmemesi ve sesinin duyulmaması gerekir. Yani flaş kullanmamalıdır ve bu artık mümkündür. Ama Salomon, deklanşörün çok daha gürültülü olduğunu ve çıkaracağı sesin, fotoğrafçıyı hemen ele vereceğini fark eder. Bu nedenle ses çıkarmayan özel bir deklanşör kullanır. Ermanox'un reklâmı, iç mekânlarda fotoğraf çekmenin mümkün olacağını ileri sürüyordu, ama plakaların yarım saniye – bir saniye arası bir süre boyunca gözükmesi gerekiyordu. Yani tripot kullanmak kaçınılmazdı ve bu da hem can sıkıcıydı hem de tripot saklamak zordu. Öte yandan fotoğrafların basına satılabilmesi için tek ve güncel olmaları gerekiyordu. 1928 yılında Almanya'da, mahkemelerde fotoğraf çekmek kesinlikle yasaktı ; ama Salomon'un bir duruşma sırasında çektiği fotoğraf, 19 Şubat 1928 tarihinde *Berliner Illustrirte'* de yayımlandı. Altında şu yazı bulunuyordu: "Son günlerde çok gündemde olan bir dava. Lise öğrencisi Krantz, yargıç önünde." Fotoğraf oldukça bulanıktı, ama basında bu konuyu ele alan ve eğitim sistemini eleştirmek ve savaş sonrası gençliğini lekelemek için bu davayı kullanan sayısız makaleye karşılık, davayı yansıtan bir tek fotoğraf vardı. Yirmi yaşın altındaki üç delikanlının ve on altı yaşındaki bir genç kızın katıldıkları bir sürpriz partinin ertesi günü, delikanlılardan ikisinin cesetle-

ri bulunmuştı. Ölen gençlerden birinin, genç kızla özel bir ilişkisi olduğu anlaşılmıştı. Hayatta kalan on yedi yaşındaki genç, kıskançlık cinayeti işlemekle suçlanıyordu. Beraat etti.¹²³ Yıllar sonra edebiyat dünyasında, Ernst Erich Noth takma adıyla yayımladığı romanlarla tanındı.

Salomon, bu "tek" fotoğraftan, Ullstein'daki bir aylık maaşı kadar para kazandı. Bunun hemen sonrasında görevinden ayrılarak kendini tümüyle fotoğrafa adadı. Başka bir cinayet davasında, kamerasını bir kutuya sakladı ve tripodu da bir eşarpıla örttü. Çektiği fotoğraflardan dördü resimli bir dergide yayımlandı ve çok büyük ilgi gördü.

Bundan sonra, nerede bir olay varsa hepsini izleyip fotoğraflarını çekmeye başladı. Büyük uluslararası konferansların ayrıcalıklı fotoğrafçısı oldu. Reichstag oturumlarına katıldı, politika ve sanat alanlarının önde gelen kişiliklerinin fotoğraflarını çekti. Her yere sızıyordu. La Haye'da, Kellogg Paketi'nin imzalanmasını nasıl izlediğini şöyle anlatır: "Toplantıya katılamayan Polonyalı bir bakanın yerine oturdum." Kısa sürede anlıyor ki bir yerden dışlanmak o yere kabul edilmekten çok daha güç. İyi bir foto muhabiri olmak için çok sabırlı olmak gerekiyor. La Haye'da düzenlenen ikinci konferansta, Alman ve Fransız bakanların bir araya geldikleri bir gece oturumunda, gece on birde ilk fotoğrafları çekmeye başlıyor. Gecenin devamında, sabah bir sularında çektiği fotoğraflarda kimi katılımcıların uyuklamaya başladıkları görülüyor. Mizah anlayışının da kendini gösterdiği bu fotoğraflar büyük ilgi gördü. Lloyd George'un ve Chamberlain'in Londra'daki ofislerinde fotoğraflarını çekti, İngiltere'deki High Court of Justice'in (Yüce Adalet Divanı) ilk fotoğraflarını o yayımladı. Bu fotoğraflarda halkı da göz ardı etmedi, yakaladığı görüntülerin kimileri Daumier'nin karikatürlerine benziyordu. Sanat alanında isim yapmış herkesin fotoğraflarını çekti: Richard Strauss, Toscanini, Casals... Amerikan gazetelerinin kralı Randolph Hearts'i, California'daki

şatosunda görüntüledi. Sonra Berlin'e giderek Einstein'ın ve Thomas Mann gibi edebiyatçıların fotoğraflarını çekti. 1931 yılında, mesleğe atılmasının yaklaşık üçüncü yılında, 102 fotoğraf içeren ilk albümünü yayımladı: *Contemporains célebres photographiés a des moments inattendus* (Çağdaş ünlülerin beklenmedik anlarda çekilmiş fotoğrafları).¹²⁴ Uzun bir önsöz yazarak, düşüncelerini ve yöntemini açıkladı. Bu görüşler, foto muhabirleri için bugün de geçerlidir, sadece teknik gelişmeler sözü edilen kimi sorunları ortadan kaldırmıştır.

"Zanaatın ötesine geçmek isteyen bir gazete fotoğrafçısı, alacağı görüntü için sonuna kadar mücadele etmelidir. Avcının, avını bir saplantı haline getirmesi gibi, fotoğrafçının da yakalamak istediği tek fotoğrafa kilitlenmesi gerekir. Sonu gelmeyen bir savaştır bu. Hâlâ flaş kullanmayı sürdüren fotoğrafçıların oluşturdukları önyargılara karşı, yönetime, memurlara, polis teşkilatına, korumalara karşı, kötü ışığa ve hareket halindeki insanların fotoğraflarını çekmenin yarattığı büyük güçlüklerle karşı savaş vermek gerekir. Kıpırdamadıkları anı yakalamak zorundasınızdır. Ayrıca zamana karşı da savaşırsınız, çünkü her gazetenin bir *deadline*'ı vardır ve bu tarihi geçiremezsiniz. Bir foto muhabiri, her şeyden önce sabırlı olmalıdır, hiçbir zaman sinirlenmemelidir. Olayları yakından izlemeli ve nerede neyin olduğu çok iyi bilmelidir. Her zaman iyi sonuç vermese bile, gerekli durumlarda her türlü kurnazlığa başvurmalıdır."

Şöyle devam ediyor: "1929 yılında, La Haye'daki ilk konferansa geldiğimde, Henderson, Stresemann, Briand ve Wirth gibi bakanların ve Belçika Dışişleri Bakanı Hymans'ın, her öğleden sonra, Büyük Scheveningen Otel'i'nin balkonunda buluştuklarını öğrendim. Bu balkonun fotoğraflarını içerdiren çekme izni alamadığım için bu buluşmaları dışarıdan görüntülemem gerekiyordu. Balkon, önünde bulunan garajdan on altı metre yüksekteydi, ilerisinde de plaj ve deniz vardı. Balkona bakan bir ev bulunmuyordu. On dokuz met-

re yüksekliğinde, tekerlekli bir yangın merdiveni kiraladım. Bana yardımcı olan dört adamdan, beyaz bir mintan, bir kova ve bir de fırça ödünç aldım. Hollanda polisinin duvardaki bir reklâmı onarmak için orada bulunduğumu düşünmesini istiyordum. Amacım, merdivene tırmanmak ve 12 metre uzaklıktan, büyük bir süratle, bu tarihi balkonda toplanan diplomatların fotoğrafını çekmekti. Ne yazık ki bana yardımcı olan ekibin şefi, merdiveni kullanmadan önce parçaları yerleştirmek ve iplerle bağlamak gerektiğini söyledi. Tüm hazırlıklar tamamlandığında merdivenin çok dik olduğunu gördüm, fotoğrafı çekerken her iki elimi birden kullanmam gerekirse kesinlikle düşerdim. Bu nedenle merdiveni eğdirdim, ama öyle tehlikeli bir görüntü oluştu ki pencerenin önünde duran Henderson'un dikkatini çekti. Ben tam merdivene tırmanmak üzereyken İngiliz basın şefi, bir gizli polisle birlikte yanıma geldi ve merdiveni hemen kaldırmam gerektiğini açık bir dille ifade etti. Bir skandal yaratmamak için, söyleneni yerine getirdim. Sadece merdivenin fotoğrafını çekebildim.¹²⁵

Bir konferans salonuna girebilmek için başvuracak herhangi bir hile bulamadığı zaman, bekleme odasının fotoğraflarını çekiyordu, şapkalar ve şemsiyelerle eğlendirici görüntüler oluşturuyordu ya da uyuklayan bir odacıyı görüntülüyordu. Dönemin "Altı Büyüklerini" de beklenmedik bir anda yakalamayı başardı: Briand, Lord Cushendun, Hermann Muller, Scialoja, Hymans ve von Schubert'i, Cenevre'deki Beaurivage Otel'i'nde öğlen yemeği yerken görüntüledi. Fotoğraf 1929 yılında *Berliner Illustrirtre*'de şu başlık altında yayımlandı: "Eşsiz bir belge!" O dönemde, önemli kişileri, ya da önemli olduğu düşünülenleri, özel yaşamları içinde görüntülemek çok yeni bir girişimdi.

Aristide Briand, Salomon'a, başını süsleyen iki tutam gri saç nedeniyle "Doktor Mefistofeles" adını vermişti. Fotoğraflarının tümü imzalıydı. Ünlü birisi olmuştu. Fotoğrafçı, artık

kimliği bilinmeyen bir kişi değildi, kendisi de bir yıldızdı. Almanya'da ve diğer Avrupa lkelerinde yayımlanan resimli dergiler, fotoğraflarını kapşıyor ve çok yüksek ücretler ödüyorlardı.

"zel" fotoğraflar yayımlamak, resimli basının en sevdiği numaralardan birine dönüşmüştü. Ama bunları çekmek gerçekten olanaksız olduğu zamanlarda, özenle kurgulanan "top secret" fotoğraflar yayımlanıyordu. 1929 yılının Nisan ayında, Salomon, "Monte-Carlo Kumarhanesinin oyun salonlarında çekilmiş ilk fotoğraflar" başlığı altında, kurgulanarak çekilmiş bir dizi fotoğraf yayımladı. Kumarhane yönetimi, kumar oynayan ünlü kişilerin fotoğraflarının çekilmesini kesinlikle istemiyordu, ama salonun kapalı olduğu bir saatte çalışanların poz vermesini kabul etti. Salomon, fotoğrafları canlı çekilmiş gibi hareketli kılmaya uğraştı. Halk, gerçek olanla kurgulanmış olanı ayırt edemiyordu ve basın ses getirecek fotoğraflar yayımlamayı seviyordu. Gerekirse bu fotoğrafların üretilmesi de söz konusu oluyordu.

Ullstein Yayınevi'nin gazete grubuna ait *Berliner Illustrierte*'nin Yazı İşleri Müdürü, Kurt Korff idi. Kariyerine getir götür işleri yaparak başlamış ve şaşmaz belleği ve gazetecilik iğgds sayesinde yükselmişti. Bir gün, Ullstein kardeşlerden biri, bir deniz faciasıyla ilgili tüm olguları toplamasını istemişti ondan, Korff da hemen o anda, batan geminin boyutlarını ve konuyla ilgili tüm ayrıntıları ve sayısal verileri teker teker saymıştı. Ullstein bundan çok etkilenmişti ve yayınevinde yükselmesi için ona destek olmuştu.

Başlangıçta *Münchner Illustrierte Presse*'in Berlin bürosunun yöneticiliğini yapan Stefan Lorant, 1930 yılında yazı işleri müdürü oldu. Kurt Korff, "top secret" fotoğrafları ve "tek" fotoğrafları yaratmıştı, ama kimi zaman gerçekliği olmayan hilelere de başvurulduğu oluyordu. Stefan Lorant, kurgulanmış fotoğraflara kesinlikle karşıydı. O dönemde resimli basın, birbirinden bağımsız fotoğraflar yayımlıyordu.

Lorant'ın yenilikçi fikri, fotoğraflı haber anlatılarını yani *foto röportajları* geliştirmek oldu ; bir hikâyenin, bir dizi fotoğraf eşliğinde anlatılması söz konuydu. Hikâyenin tüm öğelerini bir araya getiren temel bir görüntünün etrafında, ayrıntıları veren çeşitli fotoğraflar toplanıyordu. Foto röportajlarda, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, zaman, mekân ve konu birliği olması gerekiyordu. Tiyatrodaki sahnelerin yüksekliği, izleyiciye kurmaca bir gerçeklikle karşı karşıya bulunduğunu hissettirirken, fotoğraflı bir derginin resimlerine gömülen bir okuru, foto röportajdan koparan hiçbir unsur bulundurmuyordu. Okur, fotoğrafını gördüğü insanlarla kolayca özdeşleşebiliyordu. Lorant'ın etkisiyle fotoğrafçılar, bir tek konu etrafında toplanan fotoğraflar çekerek resimli dergilerde sayfalarca süren foto röportajlar üretmeye başladılar. Lorant, halkın sadece önemli kişilerin davranışları ve yaşantıları hakkında bilgi almak istemediğini anlayan ilk kişi oldu. Sokaktaki insan, kendi yaşantısıyla bağlantılı konularla da ilgileniyordu. Bu fikir, birkaç yıl sonra, *Life* dergisinin kazanacağı büyük başarının da temeli oldu. Bu tarihten sonra, resimli dergilerde fotoğrafları yayınlanan kişiler, sadece dönemin önemli kişilikleri olmayacaktı, halkın gündelik yaşamından kişiler de dergilerde kendilerini göstermeye başlayacaktı. Resimli dergi, dönemin liberal yaklaşımının bir simgesine dönüştü.

1930 yılında 44 yaşına gelmiş olan Dr. Erich Salomon'un çevresinde, genç fotoğrafçılardan oluşan bir grup toplandı. Hepsi *free-lance*, bağımsız çalışıyorlardı ve kendi konularını belirleme haklarını saklı tutuyorlardı. Hepsi fotoğraflarını kendi imzalarıyla yayımlıyorlardı; bu eğilim, fotoğrafçının kimliğine önem verilmeye başlandığını gösteriyordu. Onlar da Salomon gibi sadece fotoğraf çekmekle kalmıyor, metinlerini ve resim altlarını da kendileri yazıyorlardı.¹²⁶ Çoğu burjuva kökenliydi ve eğitim almışlardı. Bu mesleği ekonomik nedenlerle ve savaş sonrası Almanya'sında hüküm sü-

ren işsizliğin etkisiyle seçmişlerdi. Bu fotoğrafçılardan çoğu, resimli dergilerle ve özellikle de Stefan Lorant'la sıkı ilişkiler içinde olan Dephot¹²⁷ (Deutscher Photodienst) ajansına bağlıydılar. Ajans bir deha yuvası gibiydi, fotoğrafçılarından çoğu zaman içinde ünlü oldu.

Dephot ajansına bağlı fotoğrafçılardan biri Hans Baumann'dı. 1893 yılında, Brisgau, Fribourg'da bir bankacının oğlu olarak doğmuş ve sanat eğitimi almaya başlamıştı. 1914'te orduya alınmış ve savaş sonrasında, aile servetlerini enflasyon yüzünden kaybeden tüm gençler gibi o da bir açmazla karşı karşıya kalmıştı. Hayatını kazanmak için eğitimini yarıda bırakmak zorundaydı. 1926 yılında, Berlin'de yayınlanan *B.Z. am Mittag* gazetesine çizir olarak girdi. Büyük spor olaylarını resimleme konusunda uzmanlaştı ve çalışmalarında genellikle fotoğraftan yararlandı. Bağlı bulunduğu gazete, diğer tüm gazeteler gibi fotoğrafa önem vermeye başlayınca, fotoğrafçılık mesleğine atılmaya karar verdi. Daha önceleri de fotoğrafa tutkundu, henüz on yaşındayken babası ona bir makine hediye etmişti.¹²⁸ Dephot ajansı sayesinde Stefan Lorant'la tanıştı ve 1929 yılında *Münchner Illustrierte Presse* ve *Berliner Illustrierte* için çalışmaya başladı. Yeni mesleğini, eski mesleğinden ayırmak için Felix H. Mantakma adını kullanmaya başladı. Aynı yıl ilk gece foto röportajını hazırladı ve "Kurfürstendamm'da gecedен şafağa" başlığıyla yayımladı. Munich resimli dergisi, foto röportajları karşılığında ayda en az 1000 mark¹²⁹ tutarında bir ücret ödemeyi önerdi. O dönemdeki ortalama memur maaşlarının 500 mark civarında olduğu düşünülecek olursa oldukça yüksek bir ücret önerilmiş olduğu görülür. 1929 ve 1933 yılları arasında 80 foto röportaj yayımladı. Halka açık havuzların, fabrikalarda çalışan işçilerin, restoranların, boks maçlarının, lunaparkların ve kalabalıkların bir araya geldiği sayısız mekânın fotoğraflarını çekti. Okurlar, bu görüntülerde kendi yaşamlarının yansımalarını, kendi uğraşlarını ve ken-

di eğlencelerini bulabiliyordu. Stefan Lorant'la sıkı bir işbirliği yaparak modern foto röportaj yaklaşımını geliştiren ilk fotoğrafçı o oldu.¹³⁰ Otuzlu yılların başında Man, Mussolini'yle ilgili bir foto röportaj hazırlamak üzere Roma'ya gitti. O güne kadar hep cafcacı, kurmaca fotoğraflar yayımlamıştı. Man, sabah yediden gece on bire kadar bütün bir günü Duce ile birlikte geçirdi ve yayımladığı foto röportaj, canlı olarak çekilen görüntülerin doğallığı konusunda bütün bir döneme ilham kaynağı oldu. Man, yaşadıklarını şöyle anlatıyor: "Mussolini'nin ofisi çok büyüktü, tıpkı bir müzenin girişi gibi mermer sütunlarla ve direklerle çevrelenmişti. Bakanlarına karşı hiç hoş davranmıyor, aşırı rahat bir tavır sergiliyordu. İçlerinden biri, postalarını getirdi, mektupların bazılarının üzerinde "önemli" damgası vardı. Mussolini zarflara bakıyordu, ilginç bulduğunu açıp mektubu okuyordu, ilgisini çekmezse havaya fırlatıyordu ve bakanlardan birinin bunları yakalaması gerekiyordu.¹³¹ Foto röportaj büyük ses getirdi ve Man 3000 mark kazandı.

Yirmili yılların sonlarında yayımlanan Alman resimli dergilerini şöyle bir karıştırdığınız zaman, bugün çok ünlü olan kişilerin isimleriyle karşılaşsınız, örneğin, Moholy-Nagy, Bauhaus, o dönemde Berlin Associated Press merkezinin baş fotoğrafçısı olan Alfred Eisenstaedt, André Kertesz, Martin Muncaszi, Germaine Krull. Bu isimlerle birlikte bugün daha az tanınan sayısız fotoğrafçı da dikkatinizi çeker, örneğin, Wolfgang Weber, Bauhaus'un eski öğrencisi Umbo, Marian Schwabik, Gidal kardeşler ve Helmut Muller von Stwolinski, von Blücher, Freiherr von Bechmann gibi aristokratik kökenlerine ihanet eden kimseler. Bu fotoğrafçıların tümü foto röportaj alanında farklı konulara eğiliyorlardı: spor, tiyatro, politik olaylar vb.

1929 yılında, bu fotoğraf sanatçılarının hepsi Ermanox kullanmaya devam ederlerken, otuzlu yılların başlarında Salomon, Man ve bir grup başka fotoğrafçı, Leica kullanma-

ya başladı. Bu makinenin icat edilmesi, modern gazete fotoğrafçılığına giden yolu açan en önemli unsur olmuştur.

Leica, netlik mekanizmaları uzmanı Oskar Barnack tarafından icat edildi.¹³² Barnack, 1879 yılında doğdu ve gençlik yıllarından itibaren fotoğrafa karşı büyük bir hayranlık besledi. Barnack, uzun yürüyüşler yapmaktan hoşlanırdı. Her çıkışında 13 x 18 formatında bir makine alırdı yanına. Ama bu çok ağır bir makineydi ve yanında taşınması gereken araç gereç de ayrı bir yük oluşturunuyordu. Tüm bunların dışında, yanında bir de tripot taşınması gerekiyordu. Bunları taşımak için yeterince güçlü olmadığından cepte taşınabilecek bir makine hayal ediyordu. İéna'da fotoğrafçılık malzemeleri sektöründe çalıştığı dönemde, aklında hep bu düşünce vardı. Ama bu hayalini, ancak 1911 yılında, Wetzlar'da, mikroskop üreten Leitz fabrikalarının araştırma laboratuvarlarının yöneticisi olduğu zaman gerçekleştirebildi. Boyutları çok küçük olan bu fotoğraf makinesini üretmek için, kısa bir süre önce icat edilen sinema makinesinde kullanılan filmi örnek aldı, ama negatifin yüzeyi, sinema filminin yüzeyinin iki katı kadardı. 24 x 36mm formatıydı bu. Leitz firmasının bu makineyi düzenli üretime sokabilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekti. Makinenin halka ilk sunuluşu, 1925 yılında, Leipzig sanayi fuarında gerçekleşti. Leica adıyla sunulan makine büyük ilgi gördü. 3,5 / 50mm özelliğinde bir objektifle çalışıyordu, ama 1930 yılında, çok farklı objektiflerle kullanılabilir hale getirildi ve çok çeşitli olanaklar sunmaya başladı. Kullanılan film, eskisini çıkarıp yenisini takmayı gerektirmeden 36 poz çekme olanağı sunuyordu. Bu gelişme, profesyoneller için bir devrim niteliği taşıyordu.

Resimli basın yöneticileri, operatörlerden fotoğrafları tek tek almaya alışmışlardı ve Leica kullanmalarına izin vermiyorlardı. Bu süre içinde flaş tekniği de ilerlemişti ve büyük boyutlardaki makineler, doğrudan kopya üretme olanağı sunuyorlardı. 1936 yılında kurulan *Life* gibi bir dergi bile,

ilk dönemlerinde, fotoğrafçıların Leica kullanmasına izin vermiyordu. *Life*'ta çalışmaya başlayan ilk fotoğrafçı ekibinin içinde yer alan Thomas Mc Avoy, karşılaştığı güçlükleri şöyle anlattı: "Avrupa yolculuğuna giderken yanımda bir Leica götürmüştüm, ama yazı işleri müdürümüz, bu makineyi, boyutları küçük olduğu için, ciddiyyetten uzak bir oyuncak gibi görüyordu ve kullanmamı yasakladı. Washington'daki resmi bir resepsiyonda, flaşla çalışan büyük makineler kullanan meslektaşlarımın şaşkın bakışları altında Leica'mı çıkardım ve bir dizi fotoğraf çektim. Sonuçları, diğerleriyle karşılaştıran yönetim, benimkilerin çok daha güzel bir atmosfer yarattığını ve daha canlı olduklarını gördü ; çünkü flaş kullanmamıştım ve insanlar fotoğraflarının çekildiğini fark etmemişlerdi. Bu tarihten sonra Leica çok beğenildi ve diğer tüm fotoğrafçılar da benim açtığım yolu izlemeye başladı.¹³³

Ben de benzer bir deneyim yaşadım. 1937 yılında, o dönemde Milli Kütüphane Yöneticisi olan Julien Cain, 1937 yılı sergisinde sunulmak üzere, Paris'teki tüm kütüphanelerin fotoğraflarını çekmemi istedi (aldığım ilk resmi siparişti bu). Milli Kütüphane'ye gittiğim zaman, müdür, elimdeki Leica'yı görünce "Bu makine, hiç ciddi değil. Gidin ve profesyonel bir makine getirin," dedi. Beni dışarı çıkardı. Benim de aklıma bir fikir geldi. Bitpazarına gittim ve çok ucuz bir fiyatta, 18 x 24 formatında, eski, tahta bir makine aldım. Müdür, bu defa çok memnun oldu. Makine, gereksiz yere kalabalık eden bir tripotun üzerine yerleştirildi. Başımı, kocaman siyah bir kumaşın altına sokarak birtakım ayarlar yapıyormuş gibi davrandım. Makineye plaka bile koymamıştım. Müdür gittikten sonra, sakince Leica'mı çıkardım ve kitaplara eğilmiş yaşlı kütüphane farelerinin fotoğraflarını çektim. Flaş kullanmadığım için dikkat çekmiyordum. Uzun beyaz bıyıklarıyla, başı kitaplarının üzerinde uyuyakalmış, son derece seçkin bir beyefendi, ilk kurbanım oldu. İkincisi, sırtında

abasıyla eski folyoları karıştıran bir rahipti. Diğerleri de bunları izledi. Fotoğraflarımın birçoğu, sergide edebiyat salonunda kullanıldı. Milli Kütüphane foto röportajı, *Vu* dergisinin, 27 Ocak 1937 tarihli, 463. sayısında şu başlıkla yayımlandı: "*Vu*'den Milli Kütüphane üzerine büyük bir foto röportaj: Dünyanın ilk entelektüel fabrikası."

Üretim sayısına bakılınca, Leica'nın piyasayı fethetmiş olduğu görülüyor. 1927 yılında firma, piyasaya 1000 makine sürmüştü, ertesi yıl bu sayı 10.000'e yükseldi. 1931 yılında, sayı 50.000'i buldu ve iki yıl sonrasında da 100.000'e ulaştı. Bugünkü üretimi milyonu fazlasıyla aşmış durumda. Sürekli yenilenen Leica, Leitz firmasının adını tüm dünyaya duyurdu. Ama makinenin, hemen her yerde taklitleri çıkmaya başladı. Son savaştan sonra, özellikle Japon firmalar, şiddetli bir rekabete girdiler.

1849 yılında, Almanya'da, Wetzlar'da kurulan Leitz firması, bir aile şirkettir. 1972 yılında, fabrikaların yönetimi, dördüncü nesle geçmişti ve 70.000 farklı parçadan oluşan, yüksek duyarlılığa sahip 6.000 mekanik ürün piyasaya sunulmaktaydı. Çalışan teknisyenler konularında uzmandı ve yüksek ücret alıyorlardı. Tek başına 700 parçadan oluşan Leica'nın üretimi, pek kârlı değildi. 1972 yılında, Leica, Minolta grubuyla birleşti. Asya'da işçilik ücretleri düşük olduğu ve mekanik üretim yöntemleri kullanıldığı için Japonya'da bu makineler daha ucuza üretilebiliyordu. Leitz de ABD'deki Burlington Advanced Metals Research firmasıyla anlaştı ve elektronik mikroskop alanında da İsviçreli Wild/Heerbrugg firmasıyla işbirliği ve ortaklık anlaşması yaptı. İki yıl sonra, 1974'te, firmanın sahipleri olan Ernst Leitz ve kız kardeşi Elsie Kühn-Leitz, firmanın hisselerinden %51'ini, Schmidhein adlı büyük bir tröstün bir parçası olan İsveçli firmaya bırakmak zorunda kaldılar ve işletmenin kontrolünü kaybettiler.¹³⁴ Günümüzde, aile şirketleri, uluslararası

sermayelerin iç içe geçtiği büyük tröstlere katılmadıkları takdirde, yıkımla yüz yüze geliyorlar.

Alman resimli basınında kendini gösteren demokratik anlayış, Hitler'in gelişiyle birlikte, bir anda yok oldu. Almanya tam toparlanmak üzereyken, ABD'de ekonomik kriz patlak verdi. 1929 yılı Ekimi ayında yaşanan o ünlü kara cummayla birlikte New York borsasının çöküşü, çok önemli yıkımlara sebep oldu; çünkü Almanya topraklarında birçok Amerikan yatırımı bulunuyordu. Bunu izleyen yıllarda artan işsizlik sarsıcı boyutlara ulaştı, öyle ki 1932 yılında, işsizlerin sayısı altı milyonu bulmuştu. İşsizlerin içinde bulundukları sefalet, Hitler'in başa geçmesindeki en önemli etkenlerden biri oldu. Ekonomik yaşantıdaki güçlüklerin bir sonucu olarak politikada radikalleşme kendini gösterdi. Artık tüm partiler, özellikle de Naziler, askeri örgütlenmeye yöneliyordu. Şansölye Brüning ancak kimi buyruklar vererek yönetime katılıyordu, bunun dışında artık hiçbir yetkisi kalmayan parlamentoyla bağlantısını kesmişti. 30 Ocak 1933 tarihinde, Reich Cumhurbaşkanı* Hindenburg, Hitler'i yeni hükümeti kurmakla görevlendirdi. S.A, en çok tanınan yazarların kitaplarını, Berlin'de herkesin ortasında yaktı. Almanya, karanlığa ve sislere gömüldü. Binlerce insan, elitler ve entelektüeller, göç etti. Zamanında kaçmayı başaramayanlar, kamplara kapatıldılar. Basın susturuldu ve sıkı bir denetim altına alındı. Üçüncü Reich'in düşüncelerini benimsemediğinden şüphe edilen herkes, Ari kan taşıdıklarını kanıtlayamayanlarla aynı kaderi paylaştılar. Büyük resimli dergilerin yöneticileri değiştirildi. Kurt Korff, Avusturya'ya kaçtı ve sonra da Amerika'ya gitti, Stefan Lorant hapse atıldı ve birkaç ay sonra, Macar soyundan geldiğini kanıtlayarak kurtuldu. İngiltere'ye kaçtı ve burada *Weekly Illustrated* adlı haftalık bir dergi ve *Liliput* adlı ayda bir çıkan, cep dergisi formatında başka bir dergi daha yayımlamaya başladı. 1938 yılında *Picture Post*'u hazırladı. Bu yayınların hepsi, büyük başa-

rı kazandı. Doktor Erich Salomon, karısı ve iki oğluyla birlikte, Hollanda'da bulunan ailesinin yanına kaçtı. Yahudi olduğu için, on yıl sonra, oğullarından biriyle birlikte öldürüldü. Dephot ajansının üyelerinin hemen hepsi kaçtılar. Hitler'in başa geçtiği dönemde yurt dışında bulunan ve güçlü bir demokrat olan Felix H. Man, Almanya'ya bir daha hiç dönmemeye karar verdi. İsmi Hutton olarak değiştiren Kurt Hubschmann ile birlikte, İngiltere'ye giderek Lorient'a katıldı. Ina Bandy, Paris'te, Vu dergisinde çalıştı. Alfred Eistenstaedt ve Fritz Goro, Amerika'ya yerleşerek, *Life* dergisinin fotoğraf ekibine katıldı. Fotoğrafçılığa henüz 17 yaşındayken Dephot ajansına katılarak başlayan Andrei Freimann, Fransa'ya gitti ve burada Capa takma adını kullanarak büyük ün kazandı. 1947 yılında Magnum ajansını kurdu.¹³⁵ Almanya'da modern gazete fotoğrafçılığının temellerini atan bütün isimler, düşüncelerini yurt dışına yaymaya başladılar ve Fransa, İngiltere ve ABD'deki resimli basın dönüştürme sürecinde belirleyici bir rol oynadılar.

Almanya'daki resimli dergilerin yöneticileri artık Üçüncü Reich'e duydukları sadakate göre seçiliyorlardı. Resmi kurumların kendilerine gönderdiklerinden başka fotoğraf yayımlayamıyorlardı. Nazilerin resimli basınındaki en güçlü kişi Heinrich Hoffmann'dı. 1885 yılında, ailesinin fotoğraf ticaretiyle uğraştığı, Darmstadt yakınlarındaki Furth'ta doğdu. 1908 yılında, 23 yaşındayken, kendi parasıyla Münih'e gitti ve fotoğrafçılık yapmaya başladı. 1919 yılında, Bavyera'da, Sovyetler Birliği'ne bağlı bir cumhuriyet ilan eden devrimci bir hareket patlak verdi. Ayaklanma, Reichswehr tarafından kanlı bir savaşla bastırıldı. Ayaklanmanın liderlerinden biri idam edildi, diğerleri kaçtı. Münih'te bir süre iç savaş yaşandı. Bu çalkantılı dönemde birçok fotoğraf çeken Heinrich Hoffmann, bu fotoğrafları dünya gazetelerine satarak büyük paralar kazandı. 1919 yılının sonlarında Hitler, henüz katılımcı sayısı çok az olan partisini kurduğu dönem-

de, güçlü Amerikan gazete grubu Hearst, Hitler'in fotoğraflarını çekebilirse kendisine 5000 dolar ödeme yapacağını söyledi. Hoffmann, bu fotoğrafları çekebilmek için Nazi partisine katılmaktan çekinmedi. Kısa bir süre içinde, Hitler'in güvenini kazandı ve en yakın arkadaşlarından biri oldu. Böylece Hitler'in çok çeşitli pozlarda fotoğraflarını çekti. Hitler bu sayede, söylevlerinde kullanacağı en etkili hareketleri ve duruşları belirleyebiliyordu. 1933 yılında iktidara geldiğinde, kendisini konu alan fotoğrafları yayımlama hakkını, yakın dostu Hoffmann'a verdi. Hoffmann aynı yıl, Reichstag üyesi oldu ve 1938 yılında "Herr Professor" unvanı aldı. Hoffmann her şeyden önce bir işadımıydı ve haklarını sonuna kadar kullanıyordu. Nazi propagandası yapmayı amaçlayan bir ajans ve bir yayınevi kurdu. Yetenekli fotoğrafçıları bir araya getirdi. Hitler'in ve resmi olayların fotoğraflarını çekme yetkisi sadece onlarda olacaktı. Dünya basını dahil tüm gazeteler ve resimli dergiler, haberleri ondan almak zorundaydı. Çok büyük bir servet kazandı, birçok mülk satın aldı ve bir de resim koleksiyonu sahibi oldu. Kızını, Alman gençliğinin Führe'i, Baldur von Schirach ile evlendirdi.

Savaş patlak verdiğinde, Hoffmann, Berlin'de bir fotoğraf merkezi kurdu. Cephede çekilen tüm fotoğrafların buraya gönderilmesi gerekiyordu. Alman propagandası için en uygun olanları o belirleyecekti. Merkez, tam bir fabrika gibi işliyordu, negatifler burada üretildikten sonra yayımlanmak üzere tüm basın organlarına dağıtılıyordu. Ama bu fotoğrafların tekrar basım hakları sadece merkeze aitti. Amerikalılar, Bavyera'yı işgal ettikleri zaman, arşivlerine el koyuldu, Amerikan ordusu buradaki binlerce fotoğrafı, savaş suçlularını açığa çıkarmakta kullandı. Alman halkı yiyecek ekmek bulamazken Hoffman'ın hiçbir eksiği yoktu. Ancak Nazi davalarının yürütüldüğü dönemde tutuklandı, 1947 yılında on yıl çalışma kampı cezasına çarptırıldı ve Üçüncü Reich'den

kazanç sağladığı tespit edildiği için tüm serveti elinden alındı. Bu yargı, 25 Haziran 1948 tarihinde, başka bir mahkemede gözden geçirildi ve çalışma kampı cezası, üç yıla indirildi. Bu karar da şekil kusuru nedeniyle geçerliğini kaybetti ve sonunda Münih Adliyesi, cezasını tekrar yükselterek beş yıla çıkardı ve hapiste geçirdiği süre, bu cezaya denk sayıldı. Arşivindeki fotoğrafları çoğaltılmasına, on yıllık bir süre için yasak koyuldu ve Herr Professor ünvanı geri alındı. Tüm servetine el konuldu, sadece ailesinin ayakta kalabilmesi için 5000 mark verildi. En sonunda, başka bir yargı dairesi, Hoffmann'ı savaş suçluları listesinden çıkarma kararı aldı; sadece basit bir katılımcı olarak görüldü. 1957 yılında, aleyhindeki tüm işlemler durduruldu. Aynı yılın sonunda, 72 yaşında öldü.¹³⁶ Hoffmann, hiç şüphesiz Hitler yönetiminden en büyük kârları elde eden Nazilerden biri olmuştur.

Yargı süreci sonunda tüm arşivlerine el koyulmuştu ve fotoğrafların bir kısmı Washington'daki Library of Congress'e gönderilmişti. Altmışlı yılların başlarında, kendisiyle aynı adı taşıyan ve henüz üç yaşındayken Hitler'in kucağında oturduğunu hatırlayan mirasçısı ve oğlu Heinrich, babasından kendisine kalan ve orijinal negatiflerini elinde tuttuğu fotoğraf koleksiyonunun yeniden basım haklarını elde etmek için açtığı davayı kazandı; çünkü tüm ajanslar kopyaları ellerine geçirmişlerdi ve kendi çıkarları doğrultusunda kullanıyorlardı.

Liberal görüşlü Alman dergilerinin yeri, öncelikle, 1928 yılında yayıncı, gazeteci, ressam ve yetenekli çizer Lucien Vogel'in (1886–1954) kurduğu Fransız dergisi *Vu* tarafından dolduruldu. Vogel, gazetecilik hayatına, 1906 yılında *Femina*'nın sanat yönetmenliğini üstlenerek başladı. Birkaç yıl sonra, *Art et Décoration*'un yayıncılığını üstlendi. 1912 yılında, *La Gazette du bon ton*'u kurdu ve başka bir dergi daha yarattı: *Le Jardin des Modes*.

Lucien Vogel güçlü bir kişiliğe ve çok özgün görüşlere sahipti. Azimli bir kişiliği dışa vuran mavi gözleri olan, sarışın, hoş bir adamdı, ayrıca çok yardımseverdi. Çıkardığı moda dergilerinde, tam bir Parisliye yakışır hassas beğenisini ve liberal görüşlerini sergilerdi. Vu'nun ilk sayısından itibaren, Fransa'nın en eski dergilerinden biri olan *Illustration*'un benimsediği yaklaşımın aksine, klasik yöntemi izleyip tek tek fotoğraflar yayımlama geleneğini reddetmişti. Vogel, çok başarılı gazeteciler ve yazarlarla birlikte çalışıyordu : Almanya'ya gönderdiği Philippe Soupault, yazı işleri yöneticisi olarak işe başlayan ve sonra uzman olarak Avusturya'ya gönderilen Madeleine Jacob, dergi adına Asya'ya giden, Amerikalı Ida Treat, vb. Dönemin en iyi fotoğrafçıları da onun yanındaydı: Germaine Krull, André Kertesz, Laure Ablin-Guillot, Muncaszi, Lucien Aigner, Felix H. Man ve 1936 yılında Vu'de yayımlanan, en ünlü fotoğrafında, İspanya İç Savaşı'nda vurulan bir cumhuriyetçiyi tam yere düşmek üzereyken görüntüleyen Capa.

Derginin ilk sayısı 28 Mart 1928 tarihinde yayımlandı. Vogel'in sunuş yazısı şöyleydi: "Yeni bir anlayış benimseyen ve yeni araçlarla hazırlanan Vu, Fransa'ya yeni bir bakış getiriyor: dünyadan haberler sunan foto röportajlar... Nerede önemli bir olay olursa, o konuyla ilgili fotoğraflar, yazılar, makaleler hemen Vu'ye gelecek ve bu sayede okurlar dünyayla buluşacak... Dünyada olan biten her şey, (bizim vurgularımızla) *gözler* önüne serilecek... Fransa'da ve yurt dışında yaşanan politik olayları görüntüye dönüştüren fotoğraflarla dolup taşan sayfalar... Sarsıcı foto röportajlar... Gezi yazıları, gündemdeki tartışmalarla ilgili incelemeler... En yeni buluşlar, özenle seçilmiş fotoğraflar..."

Daha ilk sayıda altmıştan fazla fotoğraf yayımlandı. Satış fiyatı 1,50 franktı. Vogel, 1931 yılından itibaren, dünya meseleleriyle ilgili, açık sözlü ve konuyu başarıyla değerlendiren incelemelerle dolu özel sayılar hazırlamaya başladı. *Vu*, *Sov-*

yetlerin Ülkesinde başlıklı sayı ve Roosevelt'in New Deal'ine adanan Amerika Savaşıyor sayısı, 1931 yılında, Alman Bil-mecesi de 1932'de yayımlandı. Bu sayı 125 sayfaydı ve 438 fotoğraf içeriyordu. Fransız kamuoyu ilk olarak, Nazizme karşı korumaya alınıyordu. 1933 yılında İtalya üzerine özel bir sayı: *Faşizmin XI. Yılı* yayınlandı. 1934'te *Çin Soruşturması* çıktı. Ama Vu'nün yazılarındaki ton ve seçtiği konular (bu arada Vogel, basın için hazırlanmış bir kılavuz niteliği taşıyan Lu'nün de yayıncısıydı) İsviçreli komanditerleri pek memnun etmiyordu. Kapitalist dünyada, dergilere maddi açıdan büyük destek olan reklam geliri çok düşüktü ; çünkü Vogel, Halk Cephesi'nde bir araya gelen ve 1936 seçimlerinden galip çıkan sol kanada olan yakınlığını saklamıyordu. Reklamların kaynağı olan büyük sanayi şirketleri, ona karşı düşmanca bir tavır sergiliyordu. 1936 sonbaharında, İspanya İç Savaşı'nı konu alan özel sayı, cumhuriyetçi bir bakış açısıyla yayımlandığında komanditerlerin kızgınlığı doruk noktasına ulaştı ve Vogel'in istifasını istediler. Dergi, 1938 yılına kadar çıkmaya devam etti, ama ilgi çekiciliği azaldı ve okurlarının pek çoğunu kaybetti.

Lucien Vogel 1954 yılında, çalışma masasında öldüğü zaman, 1936 yılında, Amerika'da *Life* dergisini kurmuş olan Henry Luce, Vogel'in ailesine şu telgrafı gönderdi: "*Vu* olmasaydı, *Life* da olmazdı" ve böylece Fransa'da yayımlanan ve fotoğrafa dayanan ilk modern resimli derginin kurucusuna duyduğu büyük saygıyı ifade etmiş oldu.

ABD’de Kitle Medyası Dergileri

Hitler’in Almanya’da yönetimi ele geçirmesinden ve tüm basın organlarıyla birlikte resimli dergilerin de "yola getirilmesinden" üç yıl sonra, Amerika’da yeni bir dergi yayımlanmaya başladı ve türünün dünyadaki en önemli örneğine dönüştü. Bu dergi *Life*’tı. İlk sayı, 23 Kasım 1936 tarihinde yayımlandı. 466.000 sattı ve bir sene içinde tirajı bir milyonu aşarken 1972 yılında da 8 milyona ulaştı. Eşsiz bir başarı kazandı ve benimsediği yöntem tüm dünyada taklit edildi.

Amerika’da, *Life*’tan önce de baştan sona fotoğraflarla dolu dergiler yayımlanmıştı. 1896 yılında, *New York Times*, haftalık bir fotoğraf eki yayımlamıştı. Aynı yolu izleyen başka gazeteler de olmuştu. *Mid-Week Pictorial*, *Panorama*, *Parade*, vb. gibi isimler alan bu eklerin hiçbiri *Life*’ın kazandığı gibi bir başarı elde edememişti.

Bu düşünce yıllardır ortalıkta dolaşıyordu ve gerçekleşmesi, birçok farklı etkenin bir araya gelmesiyle mümkün oldu. Her şeyden önce sinemanın gelişmesi gerekti. Yirminci yüzyılın hemen başlarında, sinema vodvilin ötesine geçmeye başlamıştı ve her gün milyonlarca insan, sinema salonlarına akın ediyordu. Film görüntüsü, kendini kabul ettirmişti ve bir görüntüye bakışı güçlendirmişti. Otuzlu yılların başlarında Alman resimli dergilerinin geliştirdiği ve kısa bir süre sonra Fransa’da *Vu* dergisinin devam ettirdiği yeni gazete fotoğrafçılığı biçemi, *Life* dergisinin yaratıcıları üzerinde

çok etkili oldu. Bu biçemden esinlenerek, hikâyeleri sadece fotoğraf dizileriyle anlatmaya başladılar. Dr Salomon'un ve Felix H. Man'ın fotoğrafları biliniyordu ve Amerikan dergilerinde daha önce de yayımlanmıştı. *Life*, Hitler'den kaçan muhteşem fotoğrafçılarla anlaştı ve resimli Alman basınının eski isimlerinden danışmanlık desteği aldı. Bu isimler arasında, her ikisi de *Berliner Illustrirte'*de çalışmış olan Korff ve Szafranski de bulunuyordu. Tüm bunların dışında, fotoğrafçılık alanındaki gelişmeler, yeni baskı tekniklerinin bulunması, özellikle de renk alanındaki ilerlemeler ve fotoğrafların belinografi ile gönderilebilir hale gelmesi, bu modern fotoğraf dergisinin yaratılmasında belirleyici rol oynadı. Ama kazandığı büyük başarıda reklamın da payı çok büyüktü.

Amerika'da, dergilerin tek gelir kaynağı reklamdır ve kârları reklama dayalıdır. Reklamın böyle egemen bir konuma gelmesi, Amerika'nın bir tarım ülkesi olmaktan çıkıp sanayi alanında ilerlemesiyle yakından bağlantılıdır. Yeni sanayi dallarının ve verimli işletmecilik yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte tüketim ürünlerinde standartlaşma yoluna gidildi ve büyük miktarlarda üretim başladı. Kara ve demiryollarının genişlemesi, üreticilerle tüketicileri birbirine yakınlaştırdı. Ama Amerika geniş bir ülke olduğu için her bölgede, yerel haberlere odaklanan farklı gazeteler çıkıyordu. Ancak haftada bir ya da ayda bir yayımlanan dergiler, tüm ülkeye dağıtılıyor ve tüm halka ulaşabiliyordu. Reklam verenler için, reklamlarını bu dergilerde yayımlatmak çok avantajlı oluyordu.

1939-1952 yılları arasında, reklam verenlerin sayısı, 936'dan 2538'e yükselirken reklam sayesinde satışı yapılan ürünlerin sayısı da 1659'dan 4472'ye çıktı.¹³⁷ Bu durum, dergicilik anlayışını derinden etkiledi. 19. yüzyılın sonuna kadar, yayıncılar sadece içerik üretirlerdi. Yayınlarında reklama geniş yer ayırmalarıyla ve tüketim toplumunun da gelişmesiyle birlikte, onların da rolü zamanla farklılaştı. Rekla-

mın, tek kazanç kaynaklarına dönüşmesi sonucunda, okurlarına sıradan okur gibi değil, dergilerinde yayınlanan reklamların okuru olarak bakmaya başladılar. Yayıncılar, artık sadece kendi ürünlerini yani metinleri ve görsel malzemele-ri üretmekle kalmıyorlardı, bununla birlikte reklam pazarlama-cılığы da yapıyorlardı. Böylece ABD'deki pazarlama diz-gesinin temel unsurlarından birine dönüşüyorlardı.¹³⁸

Reklam verenlerin, dergi sayfaları için ödeyecekleri para, tirajla orantılı olarak belirleniyordu. Yayıncıların, daha yük-sek kâr elde etmek için tirajlarını artırmaları gerekiyordu ve bunun için de dergilerini, müşterilerin gözünde daha çekici kılmalıydılar. Televizyonun devreye girmesiyle birlikte bu ilişkiler de değişti. Bu konuya tekrar değineceğiz.

Altmışlı yıllarda, Amerikan dergilerinin kasalarına giren paraların toplamının yüzde on dördü, yaklaşık 40 milyon Amerikalı tarafından okunan *Life* dergisine gidiyordu.

Life, Henry R. Luce tarafından kuruldu. Luce, presbiter-yen bir misyoner olan babasının Çin'de görev yaptığı dö-nemde, 1898 yılında dünyaya geldi. Aldığı sıkı Kalvenist ve püriten eğitim ve daha sonra Yale'deki öğrenim süreci, onu tutucu bir insan yapmıştı ve bu tavrı, tüm yayınlarında ken-dini gösteriyordu. Başlangıçta genç ve yoksul bir adamken, kısa süre içinde Amerikan basınının para babalarından biri-ne dönüşmesiyle özetlenebilecek yaşam hikâyesi, XX. Yüzyı-lın ilk çeyreğinde, liberal Amerika geleneğinde gözlemlenen tipik yaşam hikâyelerdendir.¹³⁹

1929 yılının Kasım ayında, Yale'den arkadaşı olan Briton Hadden ile birlikte *Time Inc.* adında bir şirket kurdu. *Time* is-mini, bir akşam, metrodaki bir ilanı okurken bulmuştu. O dönemde yirmili yaşlarında olan genç girişimciler, piyasada iş yaşantısının hızlı ritmine uyum sağlamayı başaran hiçbir dergi bulunmadığını gördüler. İşleriyle meşgul insanların, bilgi edinmek için yeterince zamanları yoktu. Böylece bu boşluğu doldurmaya karar verdiler ve bir hafta içinde olup

biten tüm olaylar üzerine bilgi verecek haftalık bir dergi hazırlamaya başladılar. Mütevazı bir başlangıç yaptılar, ilk sayısı 1923 yılının Mart ayında çıkan *Time*'ı yayımlamaları için gereken 85.000 doları bulmaları çok güç oldu. Henüz geniş bir bilgi ağına sahip olmadıkları için, ilk sayıların içeriklerini hazırlarken, *New York Times*'ta yayımlanmış olan haberleri aldılar ve farklı bir biçimle yeniden yazdılar. O dönemde böyle bir yaklaşım benimsemek mümkün olabiliyordu; çünkü Yüce Adalet Divanı, bir haberin yayımlanmasının üzerinden yirmi dört saat geçtikten sonra haberin kamuya mal olması yönünde bir karar almıştı.¹⁴⁰

Time büyük başarı kazandı ve 1936 yılında *Life* yayımlanmaya başladığında yine aynı yaklaşım benimsendi. Derginin içeriğinde on yedi özel alan bulunuyordu: ev işleri, müzik, kitap, doğa, spor, bilim, moda, köşe yazıları, öneriler vb. Bu bölümlerin de alt bölümleri vardı: Örneğin, eğlence başlığı altında sinema ve tiyatro konuları, kültür başlığı altında sanat ve din konuları ele alınıyordu. Her bölümün başında bir editör ve bir araştırmacı bulunuyordu ve bunların da altında yardımcı editörler ve araştırmacılar görev alıyordu. Bütün araştırmacılar kadındı. Metin yazarları, genç üniversite mezunları arasından seçiliyordu ve Luce'un mezun olduğu Yale'de okumuş olanlar tercih ediliyordu. Her hafta, bütün bölümler, bölüm şeflerine, "cepteki foto röportajları" ve öngörülen tasarıları içeren bir liste sunuyordu. Cepteki foto röportajlar, her an yayımlanmaya hazır foto röportajlardı. Ama bunlar ya aylar sonra yayımlanırdı ya da hiç yayımlanmazdı. Üzerinde çalışılan asıl liste başkaydı, bunda in the works yani hazırlanmakta olan yazılar bulunurdu. Yayın şefi, her gün birkaç sayfa seçerek basımevine gönderirdi. Daha sonra, önceden seçilen foto röportaja bağlı olarak, haftanın geri kalanında çalışılacak malzemeyi belirlerdi. Yayın şefi, başyazının biraz uzun ya da ağır olduğu durumlarda, örneğin bilimsel bir makalenin yayımlanması söz konusu oldu-

ğunda, o haftaki sayıda bir denge oluşturabilmek için daha hafif konular arardı. Ya da aktüalite kısmının ilgi çekici olmadığı durumlarda, bilim, eğitim ya da din bölümleri hemen "cepten" bir konu çıkarırdı. Tüm bunlara genellikle bir iki saat içinde karar verilirdi.

Aktüalite bölümü, foto röportaj konusu olabilecek nitelikte gazete kupürleri biriktirmek ve bunları ilgili bölümlere göndermekle yükümlüydü. Daha sonra araştırmacılar bu kupürleri, ulusal ya da uluslararası aktüalite bürolarının şeflerine gönderirlerdi ve onlar da konusunu önemli buldukları kupürleri seçerek *Life*'in dünya çapındaki tüm bürolarındaki ilgili kişilere gönderirlerdi. Belirli bir konuda bilgi arandığı zaman, basında çıkan tüm kupürlerin ve gerekli bilgilerin depolandığı, konularına göre sınıflandırıldığı "morga" başvurulurdu. ¹⁴¹

Fotoğraf bölümü yöneticisi, *Life* için çalışan tüm fotoğrafçılarla bağlantı halindeydi. Yayın bölümleriyle fotoğrafçılar arasındaki ilişkileri düzenlerdi. İş bölümünü yapardı, hazırlanması gereken foto röportajları dağıtırdı. Görevi, fotoğrafçılara kılavuzluk etmek, çalışmalarını ve gidecekleri yerleri kontrol etmektir. İşe alma ve işten çıkarma sorumluluğu da ona aitti. Dergi içindeki konumu, fotoğrafçılarından elde ettiği başarıya bağlıydı ve çok iyi bir psikolog olması gerekirdi; çünkü fotoğrafçılar, çok değişken ruh hallerine sahip olabilirler ve güç bir iş yaptıklarından genellikle gergindirler. Hemen her zaman zorlu hatta çoğunlukla dayanılmaz şartlar altında çalışırlar. Sürekli zamanla yarışırırlar. Çelik gibi sağlam ve cesur olmaları, reflekslerini canlı tutmaları ve değişen koşullara uyum sağlayabilmeleri gerekir. Sürekli ölüm tehlikesiyle yüz yüze gelirler ve birçokları, dikkatsizliklerinin cezasını yaşamlarıyla ödemiştir. Çok farklı sınıflardan insanlarla bir arada bulunurlar ve bir kralın sarayına kabul edildikleri zaman da vahşi bir kabileye yaklaştıkları zaman da aynı rahatlıkla davranabilmelidirler. Fotoğraf bölümü yö-

neticisiyle fotoğrafçılar arasındaki ilişkiler genellikle zor ilişkilerdir; çünkü yönetici ofisinde otururken fotoğrafçılar olay yerinde bulunurlar ve aşılması olanaksız görünen güçlüklerle mücadele ederler.

Life'in kendine özgü biçiminin yaratılmasında çok büyük etkisi olan fotoğraf bölümü yöneticilerinden biri Wilson Hicks'ti. On üç yıl boyunca (1937-1950) görev başında kaldı ve çoğu büyük ün kazanan bir fotoğrafçı nesli yetiştirdi. Fotoğrafçılara çok sert davrandığı için çoğu zaman eleştirildi, ama Hicks ile çalışan fotoğrafçılar, onun gazete fotoğrafçılığı alanındaki bilgisine ve yaratıcı düşüncelerine her zaman saygı duydu. ¹⁴²

Bir foto röportaj kullanılacağı zaman, fotoğraflar, sanat bölümü yöneticisine ve metin yazarına gönderilirdi. Sanat bölümü yöneticisi sayfa düzenini hazırlarken metin yazarı da kelime sayısı kesin olarak belirlenmiş metni kaleme alırdı. Metni yazarken, istenen uzunluğa denk gelen harf ve satır sayısının açık bir şekilde belirtildiği, özel, sarı bir kâğıt kullanırdı. Bundan sonra araştırmacıların her sözcüğü kontrol etmeleri gerekirdi. Kontrol edilen her sözcüğün üzerine, doğru anlamı taşıdığını düşünüyorlarsa, kırmızı bir işaret koyarlardı. Bunun hemen ardından makale, özel bir ofiste temize geçirilirdi. *Life*, ayrıca makalelerin içeriğini doğrulamak amacıyla çok sayıda uzmana başvururdu: tarihçiler, doktorlar, psikologlar, eğitimciler, vb.

Dergiye bağlı çalışan fotoğrafçıların dışında *Life** bağımsız fotoğrafçılardan ve ajanslardan da destek alınıyordu. Life'in böyle büyük bir başarı kazanması, Time Inc. şirketinin geniş organizasyon yapısı sayesinde mümkün oldu. Bu şirket, Luce'un sahip olduğu tüm işletmelerin üzerindeydi. Dergi, İkinci Dünya Savaşı sırasında kurulan ve dünya çapında 360 bürosu ve 6700 personeli bulunan *Time-Life International*'ın katkısıyla daha da gelişti.

Henry R. Luce, gazetecilik kariyerine, 1921 yılında, Chicago News'ta, haftada 16 dolar ücretle muhabirlik yaparak başladı. 1967 yılında, New York'taki Rockefeller Center'ın 34. katında bulunan ofisinde, Amerika'daki en büyük beş yüz sanayi işletmesinin arasında yer alan yayıncılık ve işletmecilik imparatorluğunu yönetiyordu. Time, haftada 3 milyon basmaya başlamıştı, *Life*'ın tirajı 8 milyonu aşmıştı. Bunların dışında Sports Illustrated ve sadece işadamlarına yönelik olarak hazırlanan *Fortune* da yayın grubunda yer alıyordu. Bu dergilerin hepsinin toplam tirajı 13 milyonu geçiyordu. Tüm bu yayınlardan ayrı olarak, yılda 17 milyon kitap satan bir yayıncılık bölümü, beş radyo istasyonu, altı televizyon kanalı, kâğıt fabrikaları, ormanları, Texas'ta petrol kuyuları da vardı. Time Inc. yılda yaklaşık 15 milyon dolar kazanıyordu ve Luce'un kişisel geliri 1,25 milyon doların üstüne çıkıyordu. 1967 yılında, 69 yaşındayken aniden öldüğünde başarısının doruğuna ulaşmıştı.¹⁴³

"Hayatı ve dünyayı görmek için; büyük olaylara tanık olmak, yoksulların yüzlerine bakmak ve kendini beğenmişlerin tavırlarını izlemek için; tuhaf şeyleri görmek için; makineleri, orduları, kalabalıkları, balta girmemiş ormanlarda ve ayın yüzeyinde beliren gölgeleri görmek için; binlerce kilometre uzaklıkta bulunan şeyleri görmek için; duvarların ardına, odalara saklanan ve tehlikeli olabilecek şeyleri, kadınları, erkeklerin sevdikleri kadınları ve birçok çocuğu görmek için; görmek ve görmekten zevk almak, görmek ve şaşırmak, görmek ve öğrenmek için." Henry R. Luce, *Life*'ın ilk sayısını bu sözlerle sunmuştu.¹⁴⁴ Dergi, doksan altı sayfaydı ve üçte birini reklamlar kaplıyordu. Kapaktaki fotoğraf, Margaret Bourke-White'a aitti. Bu isim, Alfred Eisenstaedt, Thomas Mc Avoy ve Peter Stackpole'un isimleriyle birleşince derginin foto muhabirleri *team*'i ortaya çıkıyordu. Kapak fotoğrafı, Batı Montana'daki Fort Peck Dam'dan bir görünüm sunuyor ve sayının ana konusuna giriş yapıyordu: O dö-

nemdeki A.B.D başkanı Roosevelt'in, ekonomik bunalımı çözmek için tasarladığı New Deal'in aşamalarından biri olan işsizlere yardım konusuna dokuz sayfa ayrılmıştı. Kısa bir süre sonra, Henry R. Luce, Roosevelt'in en güçlü düşmanlarından birine dönüştü ve Başkan'ın politikasına karşı savaşmak için gazetelerini kullandı.

İlk sayfayı bir tek fotoğraf kaplıyordu: bir bebeğin doğumu. Bebek ve bebeği ellerinde tutan doktorun fotoğrafı şu alt yazıyla sunuluyordu: "Yaşam başlıyor". İlk sayıyla birlikte derginin açılışını yapmak için kullanılan bir sözcük oyununu söz konusuydu. Resim altı şöyle devam ediyordu: "Fotoğraf makinesi, tüm yaşantıların en önemli anını kaydediyor: başlangıcını." Arkasından San Francisco'daki bir Çin okulunda okuyan çocuklara ayrılmış iki sayfa geliyordu, daha sonra da başkan Franklin Roosevelt'in fotoğrafları, gözde bir ressam olan Curry'ye ayrılmış, üçü renkli dört sayfa, "yaşayan en büyük aktrise" Helen Hayes'e adanmış ve biri renkli basılmış dört sayfa fotoğraf ve bunların ardından Rockefeller Center ve radyo istasyonu üzerine iki sayfa daha. Bunların dışında beş sayfa Brezilya'ya adanmıştı; dört sayfa, film yıldızı Robert Taylor'a; bir sayfa, Sarah Bernhardt'a; iki sayfa da yeni bir dünya meteoroloji haritasına. Başka bir sayfada, tek bacaklı bir kişinin dağ tırmanışı gösteriliyorken diğer iki sayfada Rusya'daki yaşantı anlatılıyordu. İki sayfa da bir böceğe ayrılmıştı: karadul. Son olarak da "Life partiye gidiyor" başlığı altında, Fransız aristokratların düzenledikleri bir bahçe partisinden fotoğraflar sunuluyordu.

Bu ilk sayı *Life*'in tonunu ortaya koyuyor. ABD'nin hem doğusundan hem de batısından en çok sayıda okurun beğenisini kazanmak, meraklarını uyandırmak, ilgilendikleri sorunlara, hayallerine, duygusal yaşantılarına dokunmak için tutturulması gereken çizginin belirlenmesi, aylarca çalışmayı gerektirmişti. Herkes tarafından anlaşılabilir olmak için

halka yönelmek, sanatı ve bilimi kolay algılanır hale getirmek gerekiyordu. *Life*, ailenin tüm fertlerinin ilgisini çekecek bir dergi olmak istiyordu. Daha ileri tarihlerde "içinde yaşadığımız dünya" gibi bölümler eklendi, Bayan Simpson'la evlenmek için tahttan çekilen Kral Edward gibi ünlü kişilerin anılarına yer verildi. Ayrıca Hemingway gibi büyük yazarların *Yaşlı Adam ve Deniz* gibi yapıtları ve dünyanın büyük dinlerini konu alan yazılar da yayımlandı.

"Ben bir presbiteryen ve bir kapitalistim. Tanrı'nın, cumhuriyetçi partinin ve serbest girişimciliğin tarafındayım. *Time*'ı Hadden'la birlikte biz hayata geçirdik, bu nedenle gelecekte ne olacağına biz karar veririz. Gerçekliği, bilgimizi ve inancımızı en iyi şekilde kullanarak aktarıyoruz.¹⁴⁵ Henry R. Luce'un gerçekliği, bilgisi ve inancı, ABD'nin yazgısını elinde tutan, bir avuç büyük sermaye sahibinin görüşleriyle aynı doğrultuydu. *Life* her şeyden önce para temin etmeliydi, doğru bulduğu politikaları desteklemeliydi. Luce bunu saklamıyordu; çünkü presbiteryen ataları gibi o da kitleleri eğitmek istiyordu. Dergisinin kazandığı büyük başarının ardında, derin psikolojik incelemeler yatıyordu. İnsan öncelikle kendisiyle ilgilenir. Kendi yaşantısıyla bağlantılı toplumsal ve beşeri koşullarla ilgili haberler görmek okuru etkiler. Bu koşullar kötüyse okura gelecekle ilgili umutlar vermek gerekir. İnsanları düşkünlükten kurtarmayı ve işe yerleştirmeyi amaçlayan New Deal, cesaret vericiydi. Çocuk görüntüleri duygulara dokunuyordu; Başkan'ın fotoğrafları, koruyucu baba imgesini canlandırıyor. Sinema yıldızlarının ve aktislerin fotoğrafları, yeteneğin ve canla başla çalışmanın sonucunda her zaman bir mükâfat elde edildiğini gösteriyordu, bilim de mucizeler gerçekleştiriyordu. Tek bacaklı bir insanın büyük başarısı, duygusallık isteğini tatmin ederken, Brezilya fotoğrafları da egzotizm merakını gideriyordu. Aristokratların bahçe partisinden fotoğraflar da, bu yaşantıları herkesin gözü önüne sermiş oluyordu.

Life'in sayfalarına yansıyan yaşam, çok ışıklıydı ve bu yaşamda pek az gölgeye yer vardı. Sonuçta kitleleri sahte umutlarla besleyen sözde bir dünyaydı. Ama *Life*'in bilimi halka taşıdığı, o dönemde bilinmeyen dünyalara kapılar açtığı, kitleleri kendince eğittiği ve sanatın tanıtılmasına katkıda bulunduğu da bir gerçek. Derginin, yapıtların renkli tıpkıbasımları için 30 milyon dolardan fazla para harcadığı tahmin ediliyor. Luce, ateşli bir yurtseverdi; dergilerinde Amerikan milliyetçiliği hep ön planda gelirdi. Diğer dergilerin çoğu da aynı örneği izleyerek üretiliyordu; ama *Life*'ı bu kadar canlı yapan özellik, fotoğrafa büyük yer ayrılmasıydı. Konudan habersiz bir insan için fotoğrafın yalan söylemesi mümkün değildir, çünkü ona göre fotoğraf yaşamın birebir suretidir. Resim altlarıyla ya da birkaç fotoğrafın yan yana getirilmesiyle, fotoğrafın anlamının da tamamen değiştirilebileceğini çok az sayıda insan bilir. Kişilerin ve olayların fotoğraflarının çekilme biçimi de anlamı aynı ölçüde etkiler. Bu konuyu tekrar ele alacağız.

Neredeyse tümüyle fotoğraf üzerine kurulu bu yeni gazetecilik anlayışının popülerlik kazanması, modern insanın içinde yaşadığı koşullardaki değişimin ve gittikçe artan bir standartlaşma eğiliminin sonucudur. Bu haliyle birey, artık bir anlam ifade etmemektedir, ama moral açısından kendini ifade etme gereksinimi artmıştır. Haftalık resimli dergilerin kazandığı büyük başarı da bu duruma dayanır. Aktüalitenin haricinde, geniş okur kitlesinin yaşantılarıyla bağlantılı hikâyeler anlatırlar ve her hikâyedeki kişilerin isimleri bellidir. İnsanlar arasındaki ilişkiler insani özelliklerini yitirdikçe, gazeteciler bireye yapay bir önem yüklemeye yönelir.

Life büyük bir başarı kazandı ve geniş kitleler tarafından okundu. İnsanları şok eden haberler yayımlamayan bir aile dergisiydi. Bununla birlikte altmışlı yılların sonlarına doğru, *Life* da, aynı türde yayın yapan *Look ve Holiday* gibi dergilerle birlikte zor bir döneme girdi. *Time Inc.* şirketleri arasında

en çok kâr getireni *Life* dergisiydi. Ama şimdi zarar etmeye başlıyordu.

Bu krizin nedenlerinden biri enflasyondur: kâğıt, baskı, maaşlar, dağıtım harcamaları, kısacası fotoğraf ağırlıklı bir derginin hazırlanması için gereken her şey pahalılaşmıştı. 1971 yılında, fiyatların bir önceki yıla oranla %35 kadar artacağı tahmin ediliyordu. Büyük Amerikan dergileri hızlı önlemler aldı. *Life*, Amerika’da ve yurt dışında bulunan kimi bürolarını kapattı, çalışanlarının sayısını azalttı, hiçbir zaman kâr getirmemiş olan İspanyol versiyonun yayınını durdurdu. Kısa bir süre sonra uluslararası versiyonun yayını da durduruldu. O tarihe kadar dergi bütün konular için *blanket coverage* yapardı, yani belge toplama ve araştırma işlemleri için en küçük ayrıntısına kadar uzanırdı, en az yirmi gazeteci ve fotoğrafçı devreye girerdi, her biri gerekli noktalara gönderilirdi. *Life*’ın kendine özel bir foto röportaj hazırlamak için nasıl bir blanket coverage sağladığına bir örnek verelim:

5 Şubat 1965 tarihinde, 35 milyon Amerikalı (*Life*’ın tirajı o dönemde 7 milyon kadardı) Winston Churchill’in cenaze törenini anlatan, yirmisi renkli olmak üzere yirmi iki sayfa görme şansı yakaladılar. Bu girişimi gerçekleştirmek için on yedi fotoğrafçı ve kırkın üzerinde gazeteci ve teknik ekip, bir düzine motosikletçi, iki helikopter ve bir D.C. 8 uçağın kullanılması gerekti. Bundan iki yıl önce, bir araştırmacı, Winston Churchill’in ölümü üzerine neler yapılacağını çok gizli listesini hazırlamıştı: ayın, ayın mekânı, geçit, toprağa verilme ve cenaze töreni ve %90 olasılıkla hepsi bir cumartesi günü gerçekleşecekti. *Life* fotoğrafçılarının güvenli bir şekilde işlerini yapabilecekleri özel alanların listesi çıkarıldı ve Winston Churchill’in hastalanmasıyla birlikte bu mekânlar kiralandı. Normalde pazartesi günleri yayımlanan *Life*, Çarşamba gecesi işe kilitlendi. Yeni sayının cumartesi gecesi baskıya girmesi ve dağıtımının, karayolu yerine havayoluyla yapılması için özel bir çalışma düzeni kuruldu. Artık yaş-

lı kurdun ölmesi gerekiyordu sadece.

Cenaze töreni, beklenildiği gibi Cumartesi günü yapıldı. Fotoğrafçılar yerlerini almışlardı. Beş farklı noktadan fotoğraflar çekildi: Westminster Hall, Saint-Paul, Trafalgar Square, Thames iskelesi ve cenazenin toprağa verildiği Bladon. Mezarlığa bakan üç küçük evin pencereleri daha on beş gün öncesinden kiralandı ve fotoğraf çekilmesinin yasaklanmasından 48 saat önce, fotoğrafçılar yerlerini aldı (*Life* çekilen fotoğrafları yayımlamadı).

Motosikletliler, filmleri, havaalanında bekleyen özel kiralanmış uçağa taşındılar. Uçağın içi, tam bir yayın odasına dönüştürülmüştü, masalar ve daktilolar yerleştirilmişti. Uçağın ön tarafına rahat bir laboratuvar kurulmuştu, özel bir elektrik tesisatı ayarlanmıştı. Fotoğrafları üzerine dizmek ve sayfa düzenini yapmak için geniş bir masa ve renkli fotoğrafları değerlendirmekte kullanılan ışıklı masalar da getirilmişti. Churchill'in yapıtlarının on cildini içeren küçük bir kitaplık da gazetecilerin kullanımına sunuluyordu.

Uçak bir gün önce, kırk kişilik yayın ekibiyle birlikte New York'tan yola çıkmıştı. Ekipte, 70 adet renkli fotoğrafın basımını yapacak uzmanlar da bulunuyordu. Londra'dan hareket eden uçak, *Life*'ın basımevinin bulunduğu Chicago'ya giden 8500 millik yolu, sekiz saatten biraz uzun bir sürede aldı. Belgelerin seçilmesi, sayfa düzeni ve bunlara eşlik eden ayrıntılı metinler, yolculuk sırasında hazırlandı. Uçak, gecikmelere yol açabilecek rüzgârlardan kaçınmak için kuzeye yöneldi ve kuzey kutup dairesinin tam üzerinden geçti. Sayfalar birbiri ardından hazırlanıyordu ve Chicago'daki Michigan gölünün görüldüğü an bütün iş bitmişti.¹⁴⁶

Foto röportajın hazırlanması için 250.000 dolar harcanmıştı. Yayıncı "ilk kârı okurlarımız elde edecek" diye yazıyordu. "Bu ilk örnek, olayı izleyiciye taşıyan tüm aşamaların yolunda gittiğini gösteriyor. Televizyonlara bir gol atmış olduk." Demek ki, televizyonun yarattığı rekabet ortamı, 1965

yılının başlarında bile, yayıncılar için bir kâbusa dönüşmeye başlamıştı. Birkaç sene içinde bu kâbus açık bir gerçekliğe dönüştü. Çalışanların sayısının zaman içinde büyük ölçüde azaltılması gerekti. Derginin yeniden kâra geçmesi için çeşitli girişimlerde bulunuldu. Örneğin; metinlere daha fazla önem verilmeye başlandı. 12 sayfaya yayılan foto röportajların uzunluğu yarıya indi. Belirli bir tarihte, son derece güçlü bir ahlaki bakışa sahip olan *Life*, her zamanki çizgisinden ayrılarak, "gençlerin hoşuna gitmek" için mafya ve yozlaşma üzerine foto röportajlar yayımlamaya başladı. Ama okurlar bu değişime şiddetle karşı çıktılar ve bu *yellow journalism* (sansasyonel gazetecilik) yaklaşımı terk edildi.

Life'in okur kitlesi yaratma konusunda büyük bir başarı kazanmış olduğu düşünülürken neden böyle bir krize sürüklendiğini anlamak güçtür. Bugün, 8,6 milyon civarında aboneye sahip ve bu sayıya daha önce hiçbir resimli dergi ulaşmış değil. Ama çok sayıda abone sahibi olmak, kimi zaman büyük bir kaybın da işareti olabilir, özellikle de enflasyonun yüksek olduğu, derginin giderlerinin hızla çoğalırken -posta ücretleri beş yıl içinde % 70 oranında artmıştı- yayının hayatta kalmasını sağlayan reklam sözleşmelerindeki ücretlerin sabit kaldığı bir dönemde. Tüm bunların üzerine bir de reklam verenlerin güveninin sarsılmasından kaynaklanan kriz de eklendi.

1966 yılında, *Life*, 170 milyon dolar karşılığında 3300 reklam sayfası satmıştı. İki yıl sonra, 1968'de, sadece 2761 sayfa sattı ve 154 milyon dolar elde etti; % 16'lık bir kayıp söz konusuydu. 1969'da fark 10 milyona çıktı ve kayıp her yıl kendini göstermeye devam etti.¹⁴⁷ *New York Times*, 31 Ekim 1970'te, *Times Inc.*'in, 80,1 milyon dolar karşılığında, on bir yerel radyo ve televizyon kanalını elden çıkardığı haberini duyurdu. Haberde, şirketin, kâr getirmeyen *Life* gibi dergileri ayakta tutmak için, aslında iyi kâr getiren başka yayın organlarını satma yoluna gitmesindeki şaşırtıcılığın altı çizili-

yordu. Hiç şüphe yok ki, *Time Inc.* yöneticileri, derginin eski başarısını yeniden kazanacağına inanıyorlardı.¹⁴⁸

Life'ın dört renkli bir tam sayfası, 1970 yılında 64.000 dolar değerindeydi. Çok sayıdaki abonesiyle birlikte dergi 40 milyon okura ulaşıyordu. Bununla birlikte, reklam veren, aynı parayı ödeyerek, *Laugh in* gibi en ünlü televizyon programları içinden bir dakika satın alabiliyor ve 50 milyon kişiye ulaşabiliyordu.

9 Aralık 1972 tarihinde International Herald Tribune, ilk sayfasında şu haberi duyurdu: "*Life* dergisi 36 yaşında öldü." *Time Inc.* dergiyi askıya almaya karar vermişti. Tüm dünya basını üzgündü. Bütün televizyon kanalları ve radyo istasyonları, en büyük haftalık resimli derginin sonunu ilan ediyorlardı (son sayı, 28 Aralık 1972'de çıktı). *Life* ile beraber gazete fotoğrafçılığında bir dönem kapanmış oldu. New York Borsası'nda *Time Inc.*'in hisseleri yükselişe geçti. *Life*'ın verdiği zararlardan kurtulan Amerikan yayıncılık tröstü yeniden güven kazandı ve yeni kâr olanakları sunmaya başladı.

Televizyon, 1940lı yıllarda ilk olarak kendini gösterdikten sonra büyük atılımlar yapmıştı. 1949 yılında Amerika'da 69 kanal yayındaydı, 1970'te bu sayı 800'e olmuştu. Televizyon, dergiler için büyük bir rakipti artık. Küçük ekrana yansıyan görüntüler uçucu olsa da, olayları çoğunlukla tam zamanında aktarma olanağı sunuyordu. Buna karşın *Life* haftada sadece bir defa yayımlanıyordu ve milyonlarca televizyon izleyicisinin zaten çoktan öğrenmiş olduğu güncel ve politik olaylara ancak birtakım ekler yapma şansı yakalıyordu. Krizden etkilenmeyen dergiler sadece, ilaç ürünleri tröstünün desteğini alan *M.D. (Medical World Tribune)* gibi özel bir alana yönelik dergiler, kadın dergileri, seks dergileri ve yerel dergilerdi.

Time Inc. Yöneticileri, yaptıkları pazar araştırmaları sonucunda özel konulara uzun zaman ayırması mümkün olmayan televizyondan en az zarar gören dergilerin uzmanlık

dergileri olduğunu tespit ettiler ve gazetecilik girişimlerini sürdürebilmek için bu tür dergilere yönelme kararı aldılar. Ele alınması düşünülen konular şunlardı: sağlık, gezi, gıda, film, para, çocuk, vb. Bu dergilerin ilki, 1972 yılı Ekim ayında *Money (Para)* adıyla yayımlanmaya başladı.

1972 yılı Nisan ayında Time Inc. yöneticileri Hedley Donovan ve Andrew Heiskell, ayda bir yayımlanacak bu yeni dergiyi basına tanıtırken, insanların çoğunun kendi finansal işlerini nasıl yürütmeleri gerektiğini bilmedikleri için bu derginin çok gerekli olduğunu açıkladılar. Donovan yatırımcılara seslenirken şöyle diyordu: "*Money* sizi zenginleştirmez, akli başında hiçbir dergi böyle bir vaatte bulunmaz. Ama dergiyi düzenli olarak takip eden okurlar, bireysel yatırımlarını daha iyi idare edebilecektir. *Money* ülke çapında 225.000 basılacak ve öncelikle yılda 15 dolar karşılığı dergimize abone olan üyelerimize dağıtılacak..."

Yeni dergi, *Time* ile aynı formattaydı: 104 sayfalık dergiye 48 sayfa reklam alınmıştı. Donovan yatırımcılara, "Amerika'daki dergi tüketicileri, bugüne kadar çok düşük ücretler ödemeye alıştılar," diye sesleniyordu. "Okurlara giderlerin belirli bir kısmına katkıda bulunmalarını öneriyoruz, böylece reklam sektörüne karşı belirli bir finansal bağımsızlık elde etmiş olacağız."¹⁴⁹

Yetmişli yılların başlarında, enflasyon Avrupa'da da yükselmeye başladı ve resimli dergiler, Amerika'dakilerle aynı sıkıntılarla yüz yüze geldi. Televizyon, Avrupa'da da korkutucu bir rakipti artık. Fransa'nın en büyük resimli dergisi *Paris-Match*'ın 1957'deki tirajı 1.800.000 idi. On yıl sonra, 1967'de 1.382.000'e düştü ve 1972 Nisanında sadece 810.722 basmaya başladı.¹⁵⁰

Paris-Match da, *Le Figaro* (1975'te satıldı), *Télé-Sept-Jours*, *Marie-Claire*, *Parents ve Luxembourg* radyosuyla birlikte, tekstil sanayisi devi Jean Prouvost'a aitti. Prouvost, dergiyi kurtarmak için çizgisinde bir farklılaşmaya gitme kararı aldı.

Paris-Match her zaman Life'a benzemeye çalışmıştı. Böyle bir krizin içine girince Prouvost bir kez daha Amerika'yı örnek aldı. New York'tan 1968 yılında kurulan *New York Magazine*'in maketçisini getirdi. Boyutlar biraz küçüldü. Fotoğraflar derginin sadece %50'sini kaplamaya başlarken metnin kapladığı alan arttı. Fransızların yaşamlarını doğrudan etkileyen teknik ve bilimsel gelişmeleri ele alan bölümler eklendi. Paris yaşantısından dedikodulara ayrılan sayfaların sayısı çoğaldı. Sansasyonel yazılar, Jacqueline Kennedy'nin çıplak fotoğrafları gibi skandal yaratan hikâyeler ya da az çok pornografik Amerikan dergisi *Playboy*'un tarihçesi gibi konular, *Paris-Match*'ı daha sivrileştirdi. Dergi ayrıca fiyatını da artırdı ve yazı ekibinin söylediğine göre, yeni yaklaşım benimsendikten sonra satış rakamları da artış gösterdi. Ama Life'ın eski yaratıcıları şüphe içindeydi. Onlar da yeni formüller deneyerek dergilerini kurtarmak için uğraşmış olsalar da sonuç alamamışlardı. Derginin kazandığı başarı yine de tartışma konusuydu ; çünkü okurların bu tür hafif yazılara gösterdikleri ilginin kaybolmasıyla birlikte yazılı basın takipçileri her geçen yıl azalmaya başladı. Yaşam hızlandıkça okumaya ayrılan zaman kısıtlanıyordu. Resmi istatistiklere göre, Fransız toplumunun %85'i olayları izlemek için devlet radyo ve televizyonlarına ya da devlet tarafından kontrol edilen "periferik"* radyolara yöneliyor.¹⁵¹ Nesnellik iddiasında bulunan ve bununla birlikte sürekli olarak sansüre uğrayan ya da kendi kendine sansür uygulamak zorunda kalan bu kitle iletişim araçları, yerleşik iktidarın isteği doğrultusunda kamuoyunu yönlendiriyorlar.

Foto muhabirliği mesleği, resimli basında yaşanan değişimlerden büyük ölçüde etkilendi. Mesleği sürdürmek için yeni pazar arayışına girmek gerekti. Amerika'da büyük ulusal dergiler için çalışmış olan fotoğrafçılardan bazıları, I.B.M. ve R.C.A. gibi kurumlar ve sanayi devleri tarafından hazırlanan dergilerde çalışmaya başladılar. Bu şirketler, daha ön-

celeri, sayılarla dolu olan, son derece sıkıcı yayınlar yapmışlardı. Ama son zamanlarda, bu yayınların sunumu ve içeriği kökten bir değişikliğe uğradı. Büyük bir özenle hazırlanmış, ilgi çekici ve lüks dergiler yayın hayatına girdi. Tanınmış gazeteciler ve yazarlar, bu dergilerde yazmaya başladı ve büyük fotoğrafçılara, iyi ücretler karşılığında foto röportajlar sipariş edilir oldu. ABD’de bu dergilerden yüzlerce çıkmaya başladı. Mesela R.C.A. (Radio Corporation of America), *Electronic Age* (Elektronik Çağ) dergisini yayınlıyordu. Standart Oil, *The Lamp* (Lamba) adlı bir dergi hazırlıyordu. Bu dergilerin en ilgi çekici olanı I.B.M. (International Business Machines) tarafından yayınlanan *Think* (Düşün) adlı dergi idi. Derginin tirajı 800.000’i buluyordu. Bu yayınların çoğu, istek üzerine ücretsiz olarak dağıtılıyordu. Bunların dışında sadece belirli bir işletmenin, sayısı binleri aşan çalışanlarına yönelik olarak hazırlanan dergiler de vardı. Bu tür dergilerin amacı, işletmenin ürünlerinin reklamını yapmaktır, ama bu reklamlar genellikle yazıların ve foto röportajların içine gizlenir ve ürünlerle doğrudan bağlantısı yokmuş gibi görünür. I.B.M. kısaltmasının, *Think* dergisinde hiçbir şekilde anılmaması ilginçtir. Avrupa’da da bu türden sayısız dergi yayımlanmıştır ; *Electricité de France*, *Crédit foncier de France* gibi şirketler ve ecza sanayisi, bu dergileri hazırlayan kurumlardan bazılarıdır. Bu dergilerde çalışmayan fotoğrafçılardan bazıları da kendilerine yeni bir yön seçerek, yayınlarını resimlerle canlandırmak isteyen yayınevleri için bağımsız fotoğraflar çekmeye başladılar. Kimileri de televizyona yöneldi ve belgesel alanında uzmanlaştı. Ama filmlerini satmaları için çok ayrıcalıklı güncel belgeler sunmaları gerekiyordu. Yeni ansiklopediler de ayrı bir pazar oluşturdu. Yayıncılar, ansiklopedileri her hafta yayımlanan ve gazete bayilerinde haftalık dergilerle aynı fiyata satılan fasiküller halinde sunma fikrini geliştirdiler. Sene sonunda fasikülleri birleştiren bir kapak dağıtılıyordu. Ansiklopedilerin çekicili-

ği, görünümlerine bağlıydı ve hemen hepsi renkli yayımlanıyordu. Ortak bir üretime dayandıkları için maliyetleri azalıyordu ve bu sayede fiyatları düşük tutulabiliyordu. Görüntülere eşlik eden metinler, yarı-bilimsel, herkesin anlayabileceği bir dilde yazılıyordu. Bu ansiklopediler, okurlarına, içinde yaşadığımız dünyayı ve teknolojik gelişmeleri daha iyi anlayabildiklerini hissettirdikleri ölçüde başarı kazanıyorlardı.

Politik Bir Araç Olarak Fotoğraf

Basında fotoğrafın daha yaygın olarak kullanılmaya başlamasıyla birlikte belirli bir basın organına bağlı olmayan bağımsız fotoğrafçılar, görüntü üreticileriyle alıcıları arasındaki bağlantıyı kuran ajanslarla çalışmak zorunda kaldılar.

İlk ajanslardan biri, Amerika’da, George Grantham Bain (1865–1944) tarafından kuruldu. Kendisi gazeteciydi ve dergilerde yazıları yayımlanıyordu. Yazılarıyla birlikte kendi çektiği fotoğrafları da göndermeyi alışkanlık edinmişti. Kısa bir süre sonra, ellerinde aynı konuyla ilgili birçok yazı bulunan yayıncıların, yazılarını bir kenara bırakarak fotoğraflarıyla ilgilendiklerini gördü. O dönemde basına fotoğraf göndermek gibi bir uygulama yoktu. Bu doğrultuda yeni olanakların yakalanabileceğini hisseden Bain, 1898 yılında, içinde *Mantauk Photo Concern*’ün de bulunduğu ajanslar açtı. Talebi karşılayabilmek için profesyonel fotoğrafçılarla çalıştı, bu fotoğrafçılardan biri de Amerika’da ün kazanan ilk kadının fotoğrafçılarından olan Frances Benjamin Johnson’dı. Johnson, 1900 yılında Paris’te düzenlenen üçüncü Uluslararası Fotoğraf Kongresi’ne katılan tek kadın fotoğrafçıydı ve Alfred Stieglitz’le birlikte Amerika’yı temsil ediyordu.¹⁵²

Talebin sürekli artmasıyla birlikte ajans sayılarında da dünya çapında bir artış yaşandı. Bu ajanslar, profesyonel fotoğrafçıları işe aldılar ya da bağımsız fotoğrafçılarla anlaşmalar yaptılar. Satışlardan %50 alıyorlardı, kârlarını yabancı

bir ajansla paylaşımları gerektiği zamanlarda bu oran daha da yükselebiliyordu. Bütün risklerle kendi boğuşan fotoğrafçının, satışı kontrol etme olanağı bulunmuyordu. Bu nedenle Capa, 1947 yılında birkaç arkadaşıyla birlikte Magnum fotoğraf ajansını kurdu.

Girişimdeki *Founding fathers* (kurucular) Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandivert ve Maria Eisner'dı. Hepsi eşit hisseye sahipti. 1949 yılında, Werner Bischof, Ernst Haas ve Gisèle Freund de ajansa katıldılar; 1951-1958 yılları arasında Eve Arnold, Erich Hartmann, Erich Lessing, Dennis Stock, Kryn Taconis, Jean Marquis, Burton Glinn, Eliot Erwitt, Inge Morah, Marc Riboud, Cornell Capa, Wayne Miller, Brian Brake, René Burri ve Bruce Davidson da diğerlerini izleyerek ajans-ta yerlerini aldılar. Maria Eisner önce Paris bürosunu yönetti, daha sonra da Rita Vandivert'in yerini alarak New York bürosunu yönetmeye başladı.

Bu fotoğrafçılar, fotoğrafı sadece para kazanmak için yapılan bir iş olarak görmüyorlardı. Görüntü aracılığıyla, kendi duygularını ve dönemlerinde yaşanan sorunlarla ilgili görüşlerini ifade etmeye çalıştılar. Bu nedenle Capa, *la Jeunesse du monde* (Dünya gençliği) konusunda, grubun tüm üyelerinin katılımıyla, büyük masraflar yapılarak hazırlanan geniş çaplı bir foto röportajı yayımlatmayı reddetti; çünkü projeyi kabul eden yayıncı, genel yaklaşımı tümüyle saptıracak kimi değişiklikler yapılmasını istemişti. Bu fotoğraf dizisi, ancak altı ay sonra çalışmayı, tasarlandığı haliyle basmayı kabul eden *Holiday* dergisinde yayımlandı.

Kendi bakış açısını kabul ettirmeyi başaran fotoğrafçı sayısı azdır. Fotoğraflarda çok küçük değişiklikler yapılarak muhabirin vermek istediği anlamın tam tersi verilebilir. Daha ilk deneyimlerimde bunu anlamıştım. Savaş öncesinde, Paris Borsası'nda, tahvillerin alım satımı açık havada, kemer altlarında yapılıyordu. Bir gün, burada alım satım yapan bir

borsacının fotoğraflarını çektim. Kiminde gülümsüyor, kiminde sıkıntılı bir ifade takınıyor, yuvarlak hatlı yüzünü siliyor, el kol hareketleriyle insanları çağırıyordu. Bu fotoğrafları Avrupa'da yayımlanan birçok resimli dergiye gönderdim ve yorumsuz bir başlık seçtim: "Paris Borsası'ndan Görünümler". Kısa bir süre sonra Belçika'da yayımlanan bir gazetenin kupürleri elime geçti ve fotoğraflarımın konudan bütünüyle farklı bir manşetin altında yayımlandığını gördüm: "Paris Borsası yükselişe geçti, hisseler inanılmaz fiyatlara çıktı". Dâhiyane alt başlıklar eşliğinde sunulan masum fotoğraflarım, bir finans olayına dönüşüyordu. Birkaç gün sona, aynı fotoğrafları, bir Alman gazetesinde bu defa şu başlığın altında görünce şaşkınlığım iyice arttı: "Paris Borsası'nda Panik. Servetler eriyip gidiyor, binlerce kişi yıkıma uğradı." Yakaladığım görüntüler, satıcının umutsuzluğunu ve varını yoğunu yitiren borsacının şaşkınlığını çok iyi sergiliyordu. Her iki yayın organının da, kendi politik eğilimleri doğrultusunda aynı fotoğraflara, birbirine tamamen zıt anlamlar yüklediği apaçık ortadaydı. Görüntünün nesnel olduğu düşüncesi, sadece bir göz aldatmacasıdır. Fotoğrafa eşlik eden yazılar, görüntünün anlamını bütünüyle değiştirebilir. 153

1956 yılı Aralık ayında, haftalık dergi *l'Express*, "Bilgi mi propaganda mı?" başlığı altında, Macar ayaklanması sırasında çekilmiş iki dizi fotoğraf yayınladı. Aynı belgeler, sıraları değiştirilerek farklı yorumlarla sunuluyordu. Amaç, farklı devlet kanallarının, aynı görüntüleri kullanarak olayları nasıl farklı şekillere soktuklarını ve yine de inandırıcı olmaya devam ettiklerini göstererek halkı manipülasyondan korumaktı. Birkaç örnek verelim:

Karede, sokakta duran bir Rus tankı görülüyor. Resmin altındaki birinci yazı şöyle: "Halkların kendi kendilerini yönetme haklarını hiçe sayan Sovyet hükümeti, Budapeşte'deki ayaklanmayı bastırmak için zırhlı birlikler gönderdi".

İkinci yazı da şöyle: "Macar halkı, Sovyet halkından yardım istedi. İşçileri korumak ve düzeni tekrar kurmak için Rus tankları gönderildi".

Janos Kadar'ın bir fotoğrafının altındaki yazılardan birincisi: "Stalinci Janos Kadar, Rus tanklarının koruması altında, yeni bir hükümet kurdu ve polis terörüne dayalı bir rejim getirdi"; ikincisi: "Janos Kadar'ın kurduğu ve tüm halkın desteklediği yeni hükümetin aldığı güçlü önlemler sayesinde ayaklanma bastırıldı."

İki Macar gencin fotoğrafı altındaki yazılardan birincisi: "Sovyet birliklerinin kanlı müdahalesine rağmen Macar gençliği savaşıma devam ediyor ve sesini yükseltiyor: 'Ölüm esaretten güzeldir'"; ikinci yazı: "Hükümetin tüm çağrılarına rağmen, fanatik devrim karşıtları, silahlarını bırakmayı reddettiler ve kazanma şansları olmayan bir savaşa devam ettiler."

Biafra savaşı sırasında Batı Almanya'da yayımlanan bir dergi, 1967 yılının Eylül ayında şu başlıkla bir araştırma yayımladı: "Paralı askerler ve cennetleri". Fotoğrafların çoğu, Bukavu bölgesinde, Paul Ribeau tarafından çekilmişti. Paris'te yayımlanan, haftalık *Jeune Afrique* (Genç Afrika) dergisi, bir hafta sonra bu yazıdan alıntılar yayınlamıştı ve bir de fotoğraf seçilmişti. Fotoğrafta, iki Afrikalının parçalanmış ve kollarından bir ağaca asılmış bedenleri görülüyordu. Bir hafta içinde fotoğrafın altındaki yazı değişmişti. Alman okurlara sunulan metin şuydu: "Kongo Ulusal Ordusu'nun askerleri, Katanga jandarmalarını esir aldı ve ağaçlara astı; büyük olasılıkla hepsi açlıktan ölecekti. Schramme'in paralı beyaz askerleri, bu insanların hayatlarını kurtardı." *Jeune Afrique* dergisinin, çoğu Afrikalı olan okurlarıysa şöyle bir metinle karşılaştılar: "Kongo Ulusal Ordusu'nun askerleri, paralı askerlere esir düştü."

4 Ekim 1967 tarihinde *le Monde*, mektuplar bölümünde, Paul Ribeau'nun "Saptırılmış Bir Fotoğrafla İlgili Gerçekler"

başlıklı mektubunu yayımladı. Ribeu şöyle diyordu: "Ağaca asılı adamlar, ne Kongo askerleri ne de Katanga jandarmalarıdır. Fotoğrafta açıkça görüleceği gibi, adamlardan biri sivil giyimli, açık renk kumaştan bir pantolon ve soluk renkli bir gömlek giymiş. Paralı askerlerin, Katanga jandarmalarının ve Mobutu'nun askerlerinin, üniforma konusunda son derece hassas davrandıkları bu ülkede, savaşçılar sivil kıyafetler giymez. Ağaca asılı duran bu iki kişi, aslında, paralı askerlere yamaklık etme suçu işlemiş iki sivil. "İşbirlikçi" oldukları gerekçesiyle, Kongo Ulusal Ordusu tarafından yakalanmış, işkenceye uğramış ve bir palmiye ağacının dallarına canlı canlı asılmışlar. Paralı askerlerin beklenmedik bir şekilde geri dönmesi sonucunda serbest kaldılar. Şunu da eklemeliyim ki Kongo Ulusal Ordusu'nun düşmanlarına işkence etmekle yetindiği pek görülmez. İşkenceden sonra, dev bıçaklarla vücutlardan parçalar kesilir. Kimi zaman tüm bunları bir yamyam ziyafeti izler. Bu pek sık olmaz, ama Bukavu yakınlarında, bir ateş kalıntısının hemen yanında insan kemikleri bulunmuştur. Kongo Ulusal Ordusu'nun cezalandırdığı erkek, kadın ve çocuklardan arta kalanları gösteren fotoğraflarım var. Ne yazık ki Kongo'da günümüzde insan hayatına saygı duyulmuyor. Bununla birlikte çeşitli Fransız, İngiliz, Amerikan, Alman, İtalyan basın organlarında yayımlanan fotoğraflarımın altlarına yazılan yazıları benim kaleme almamış olduğumu da belirtmek isterim. *Jeune Afrique*'de ve Alman *Stern* dergisinde yayımlanan yazıyı okuyunca çok şaşırdım."

Fotoğrafların anlamlarını değiştirmenin farklı bir yolu da onları yan yana getirmektir. 1936 yılında *Life*, İngiltere'deki distressed *areas*, resmi olarak "pays noirs" biçiminde adlandırılan "sıkıntıdaki bölgeler" üzerine bir foto röportaj hazırlamamı istedi. Sanayinin son derece ileri olduğu bu bölgeler, geçtiğimiz yüzyılda, en güçlü sanayi dallarının merkezleri olmuştu. Bu bölgeler, Birinci Dünya Savaşı'nda ve bunun

hemen ardından gelen büyük krizde derin yaralar aldı. Çoğu XIX. yüzyılda kurulmuş olan fabrikalarda eski yöntemlerle üretim yapıyordu ve bu fabrikalar, modern fabrikalarla rekabet edecek düzeyde değillerdi. Mal sahipleri, bu fabrikaları modernleştirmek yerine kapatmayı daha kârlı buldular. Bölgeyi terk ettiler, ancak buralarda yaşayan halk hiçbir yere gitmedi ve sefaletle karşılaştı. 1936 yılında İngiltere'deki işsiz sayısı iki milyonu bulmuştu.

Newcastle-upon-Tyne'a geldiğimde tüm kentin işsiz olduğunu gördüm. Yarı yarıya yıkılmış olan gemi şantiyeleri, savaş yıkıntılarına benziyordu. Birbirine girmiş ve pasla kaplanmış rayların arasında yaban otları ve birkaç da çiçek bitmişti. Bir mezarlığı geziyor gibiydim. İşsizlere verilen ödenekler, aileleri sadece açlıktan ölmekten kurtarıyordu. Paçavralar içinde, güçten düşmüş ve senelerdir çalışmayan, sefalet çeken insanların fotoğraflarını çektim. Witton Park'ta, Bishop Auckland'ın merkezinde, fertlerinin sayısı sekizi aştığı halde bir tek odada yaşayan aileleri görüntüledim. Kadınların yüzleri çökmüştü. Kiralarını nasıl ödeyeceklerini, ailelerini nasıl doyuracaklarını bilmiyorlardı. Çocukları ne olacaktı? Bana hep bunu soruyorlardı umutsuzlukla.

Aynı dönemde Simpson skandalı patlak verdi: Kral Edward, eşinden ayrılmış olan bir Amerikalıya âşık olmuştu. Bütün basın ateş püskürüyordu. Hâlâ Viktorya döneminden kalma bir katılığa sahip olan İngiliz ahlak anlayışına göre, Mrs Simpson'ın kraliçe olması hoş karşılanmıyordu. Kralı pes ettiren skandal bundan ibaretti.

İngiliz kamuoyunun bu tavrı, tüm Amerika'yı zedelemişti. *Life*, hazırladığım foto röportajı şu yorumsuz başlıkla yayınlamıştı: *İngilizlerin sıkıntı içindeki ülkeden anladıkları*. Halkın çektiği sıkıntıları gösteren fotoğraflarımın yanında, dantel elbiseler giymiş, mücevherlerle süslenmiş, boynuna dört sıra inci kolye takmış, kucağına torunlarından birini almış ve her ikisi de tertemiz elbiseleri içinde son derece hoş görünen

Prenses Elizabeth ve Prenses Margaret Rose'la birlikte poz veren Kraliçe'nin tam sayfa fotoğrafı yer alıyordu. Fotoğraflar arasındaki karşıtlığın sertliği, altyazıyı gereksiz kılıyordu, liberal Amerika böylece Mrs Simpson'un öcünü almış oluyordu.

Foto röportajlar aracılığıyla, ürün ismi vermeksizin nasıl reklam yapılabileceğini gösteren bir örnek vermek istiyorum: Kanada'da askerlik yapmak zorunlu değil. Ellili yıllarda ordu, genç delikanlıları ve genç kızları, askerlik konusunda yüreklendirmek için afişler aracılığıyla büyük bir reklam kampanyası düzenlemişti. Bütün afişler aynı anlayışla tasarlanmıştı; askerlik hizmeti turizmle özdeşleştiriliyordu: "Orduya katılın ve dünyayı gezin." Tirajı milyonları aşan *Weekend magazine*, Avrupa'daki en iyi gazetecilerinden birini bu konuyla ilgili bir yazı yazmakla görevlendirdi, fotoğraflardan da ben sorumluydum. Almanya'da, R.C.A.F. üssünün bulunduğu Zweibrücken'e ulaştığımızda gazeteci, genç kızların bulunduğu binaya gitmemi önerdi. "Onlara çok iyi bakın ve ideal Kanadalı genç tipini en iyi canlandırmanı seçin, tam bizim oralara ait bir genç kız olsun, anne babaların kızlarıyla, delikanlıların da kız kardeşleriyle özdeşleştirebilecekleri bir kız..."

Bu beklentileri en iyi şekilde karşıladığımı düşündüğüm gencin ismi Sonia Nichols'tı. Sade, güler yüzlü, fotojenik, sarı saçlı, mavi gözlü bir kızdı. *Weekend magazine*'de birkaç hafta sonra *Airwomen Overseas* (Yurtdışındaki Kadın Hava Kuşvetleri Askerleri) başlıklı yazının kahramanı o oldu. Gazeteci, Berwick doğumlu, yirmi yaşındaki Sonia'nın, R.C.A.F.'ye katılmadan önce doğduğu kentten dışarı çıkma fırsatını hiç yakalayamamış olduğunu anlatıyordu. Ama orduya katıldıktan sonra, ülkesindeki birçok bölgeyi görmüş, Almanya'ya gitmiş, Paris'i ve İsviçre'yi gezmişti. Görevini tamamlamadan önce, hiç şüphesiz, İtalya'ya ve İskandinav ülkelere de gitmiş olacaktı. Hava üssünde yabancı diller öğreni-

yor, gittiği ülkenin insanlarıyla tanışıyor, arkadaşlarıyla dışarı çıkarak kırları ve eğlence mekânlarını geziyordu. Son derece modern bir salonda spor yapıyor, güzel bir havuzda yüzüyordu. Sonuç olarak Sonia'nın yaşantısı, başka bir yoldan sahip olamayacağı güzelliklerle dolmuş, ilgi çekici bir hale gelmişti.

Fotoğraflarım, sayfalarca süren bu yazıyla birlikte yayımlandı. Sonia, kucağında "Frau Else Gratz'ın bebeğiyle hanımefendinin dairesinde", arkadaşlarıyla birlikte bir "Biergarten'de bira içerken, havuzda yüzerken, basketbol oynarken, kırdan gezerken, köylülerin yaşantısını incelerken vb... Bütün fotoğraflar siyah beyazdı, bir tek renkli fotoğraf vardı, onda da Sonia, küçük bir taşıma aracının üzerine oturmuş genç bir askerle birlikte görüntülenmişti. Fotoğrafın altında sadece şunlar yazılıydı: "Peter Colliver'la birlikte". Fotoğraf, hiç şüphesiz, gençlerin orduda arkadaşlıklar kurabileceğini düşündürmek istiyordu ve gençleri duygusal düşler kurmaya teşvik ediyordu. Kanadalı gazetecinin yönlendirmeleri doğrultusunda çektiğim fotoğraflara bakılacak olursa, ordudaki yaşantı gerçekten de eğlenceliydi. Bununla beraber, Sonia'yı sekreterlik görevini yaparken de görüntülemeyi ihmal etmemiştim, ama yayıncı, bu seriyi dışarıda bırakmıştı. Renkli basılan kapak fotoğrafında, gökyüzünün mavisi önünde, üniformasıyla asker selamı veren, güler yüzlü Sonia görülüyordu.

Kanada'da haftanın en ünlü kişisi Sonia oldu, sayısız mektup, birçok evlenme teklifi aldı ve birçok genç, Kanada ordusuna girmek için başvuruda bulundu. Bu foto röportaj, Daniel J. Boorstin'in sözde-haber diye adlandırdığı türdendi, her parçası belirli bir amaca hizmet ediyordu.¹⁵⁴

Politikacılardan birini gülünç duruma düşürmek için hoş olmayan fotoğraflarından birini yayımlamak yeterli oluyordu. En zeki insan bile, ağzı açık halde ya da tam gözünü kırpırmaktayken görüntülendiğinde aptal görünebilir.

1969 yılı Ekim ayında *New York Times*, edebiyat ekinde, büyük Amerikalı fotoğrafçılardan biri olan David Douglas Duncan'ın *Selfportrait U.S.A.* başlıklı kitabı üzerine uzun bir yazı yayımladı. Kitapta, Amerika'nın iki büyük siyasi partisinin kongrelerinde çekilmiş 300'den fazla fotoğraf bulunuyordu. Cumhuriyetçiler bir yanda, Demokratlar diğer yanda toplanmış, gelecek başkanlık seçimleri için adaylarını belirliyorlardı. Yazıyla birlikte, Cumhuriyetçi Parti'nin adayı olan Richard Nixon'un, kitaptan alınmış dört fotoğrafı yayımlandı. Nixon'ın adaylığına karşı olan *New York Times*, en nahoş fotoğrafları seçmişti. Kitaptaki bağlamlarından ayrıldıkları zaman kişiyi son derece aptal ve itici gösteren fotoğraflardı bunlar. Eleştirmenin yorumu şöyleydi: bu kitapta "bildiğim kadarıyla, belki de henüz gösterilmemiş en az on iki Richard Nixon daha vardır, ama Nixon ve Duncon çok iyi arkadaş olmuşlardı. Bu nedenle, Nixon'ın Miami Beach'deki evine girebilen ve fotoğraf çekme şansını yakalayan tek kişi Duncon'dı. Bu fotoğrafları inceleyen tarihçiler, onunla ilgili pek çok bilgi edinmiş olacaklar, ayrıca sayısız yazışmalarına da başvurabilirler."¹⁵⁵ Eleştirmenin belirtmediği nokta, yazısıyla birlikte yayımlamak için seçtiği bu dört fotoğrafın, kitabın içinde, Nixon'u çok hoş pozlarda gösteren başka fotoğraflarla bir arada dengede bulunduğuydu. Bir kişiyi, bakış açısına göre, sevimli ya da itici göstermek hatta gülünç duruma düşürmek mümkün. General de Gaulle'ün yukarıdan çekilen fotoğrafları, burnunu uzun gösteriyordu, aşağıdan çekildiği zaman da çenesi kocaman oluyordu ve alnı neredeyse görünmeyecek kadar küçülüyordu. Fotoğraf görüntüsünün kullanımı, olayları çarpıtma olanağı sağladığının anlaşılmasıyla birlikte ahlaki bir meseleye dönüştü.

1966 yılı Haziran ayında, o dönemde 1.200.000'den fazla basan *Paris-Match*, "66'lı Nazilerle birlikte" başlığı altında, sekiz sayfalık uzun bir foto röportaj yayınladı. O günlerde, bir ay sonra yapılması beklenen yerel seçimde, Almanya'nın

aşırı sağ partisi N.P.D.'nin (Ulusal Demokrat Parti) büyük bir başarı kazanması bekleniyordu. Savaşın üzerinden yirmi yıl geçmişti; ama Fransızlar, Nazilerin korkunçluğunun yarattığı sarsıntıyı henüz üzerlerinden atmış değillerdi ve bünyesinde Üçüncü Reich döneminin özlemini çeken kişileri barındıran bir partinin var olması düşüncesini bile bir tehdit olarak algılıyorlardı. Başka bir deyişle konu çok günceldi ve derginin yazı işleri yönetimi, bu konuyu son derece önemli bulduğu için kapak yapmıştı.

Foto röportaj, tam sayfa bir fotoğrafla başlıyordu. Fotoğrafta, kolunda gamalı haç bulunan, beyaz gömlek giyinmiş bir delikanlı, ayakta duruyor ve karşısındaki diğer üç gençle birlikte kadeh kaldırıyordu. Arkadaki duvarda büyük bir Nazi bayrağı görülmüyordu. Fotoğrafa eşlik eden yazıda şöyle deniyordu: "Bavyera'da Nazi partisi. Reich'in emanetlerinden doğdular ve bira içen 'bu adamlar' koro halinde *Horst Wessel Lied*'i söylüyorlar." Diğer sayfalarda ise Bavyera'daki bir kasabanın sakinlerinin ve valinin fotoğrafları yer alıyordu; fotoğraf altlarında hepsinin eski Naziler oldukları belirtiliyordu, ama bu yazılar olmasaydı, fotoğraflara bakarak bu sonuca ulaşmak mümkün olmazdı. Bunların ardından yeni partinin kurucusunun birkaç fotoğrafı geliyordu ve son olarak da, iki sayfaya yayılan, siyah beyaz "şok" görüntü: SS üniforması giymiş gençler ve şöyle bir açıklama: "Peter Breuer'in evinde, dört yüz parçalık SS ve SA üniforması koleksiyonuna sahip, Üçüncü Reich döneminin özlemini çeken bir Münihli, Hitler büstünü selamlıyor." İngiltere'de (dört milyondan fazla satan) *Daily Express*, birkaç gün sonra birinci şok fotoğrafı bastı ve aynı görüntü, Sovyetler Birliği'nde televizyonda gösterilerek 100 milyon izleyiciye ulaştı.

Ama bu iki görüntü de sahteydi. *Paris-Match*'in yazarlarından biri, Breuer isimli bir kostümcüden üniformaları kiralayarak elde etmişti bu fotoğrafları. Önemsiz bir şakanın söz konusu olduğuna ikna edilen birkaç Alman genci de foto

muhabirine poz vermeyi kabul etmişti. Bira bardaklarını tokuşturanlar da, Bavyera'daki bir kasabanın itfaiyecileriydiler, dergi yazarının ısmarladığı bir fıçı bira karşılığında poz vermeyi kabul etmişlerdi ve kadehlerini Fransız-Alman dostluğu için kaldırdıklarını düşünüyorlardı. Alman hükümeti, Alman basını aracılığıyla olayı protesto etti, birçok ayrintılı yazı yazılarak bu sahtekârlık ortaya çıkarıldı; ama *Paris-Match* hiçbir tekzipte bulunmadı, oysa milyonlarca Fransız, İngiliz ve Rus bu fotoğrafları görmüş ve gerçek olduklarını düşünmüştü.

1975 yazında, çok büyük ses getiren başka bir olay daha yaşandı. Chausson fabrikalarındaki bir grev sırasında gazetelerde, ellerinde bekçi köpekleriyle yürüyen adamların fotoğrafları, şu açıklamayla birlikte yayımlanmıştı: "Polis, grevcilere saldırmak için eğitilmiş köpeklerle birlikte fabrikaya girdi". Daha sonra bu fotoğrafların Paris Fuarı'nda çekilmiş olduğu öğrenildi.

Bir fotoğrafın içeriğini, sadece bir parçasını yayımlayarak ya da bir fırçayla müdahale ederek, makasla bazı bölgelerini keserek çarpıtmak mümkün. Bu tür sahte fotoğraflara birkaç örnek, 1970 yılı Haziran ayında *Photo* dergisinde yayınlandı. Örnekteki fotoğraflar Çek fotoğraflarıydı. Çekoslovakya'nın "normalizasyonundan" sonra gözden düşen Alexandre Dubcek'in görüntüsü, belirli bir belgeden silinmişti. Alexandre Dubcek'in Başkan Svoboda'nın yanında halkı selamlarken görülmemesi gerekiyordu. Fotoğrafla oynanmış olduğunu açığa çıkaran unsurlar sadece döşemelerin tam olarak birleşmemesi ve binalardan tekinin tuhaf çıkıntısıydı. Dergide, fotoğrafla çizimler aracılığıyla nasıl oynanmış olduğu anlatılıyordu.

Her iki dünya savaşı sırasında, hem Alman basını hem de müttefik devletlerin basınları, müdahale edilmiş fotoğraflarla dolup taşıtı. Titizlikle seçilmiş yüreklendirici fotoğraflar tercih ediliyordu. Her iki tarafın da sansür görevlileri, sade-

ce savunma için tehlikeli olabilecek fotoğrafları (kamufle edilmiş fabrikalar, kaleler, cephanelikler) elemekle kalmıyor, bununla birlikte kendi ordularının düşman ülkelere verdiği hasarı gösteren fotoğrafları da eliyorlardı. İkinci Dünya Savaşı sırasında, *Life*'ın Londra'daki fotoğraf sorumlusu olan John Morris, 1972 yılı Eylül ayında *Harper's Magazine*'de yayımladığı bir yazıda şöyle diyordu: "Ağır yaralıların ve ölülerin yüzleri tabuydu, "yakınlarının" görüp şok geçirmeleri istenmiyordu. Sonuç olarak silahlarımızın düşman topraklarında yarattığı korkunç görünümle fotoğraflara yansıtılmıyordu ve bu nokta, kamuoyunun nasıl yönlendirilmiş olduğunu anlamak için son derece önemli. Berlin'e yapılan hava saldırılarının kurbanlarını görüntülediğim fotoğrafları *Life*'a göndermek istediğimde sansür görevlisinin cevabı çok sade oldu: 'Çok ilginç, bunları savaştan sonra kullanırsınız.'" Bu yanıt, sansür görevlisinin saflığını göstermiyordu, aslında son derece bilinçli bir hareketti, fotoğrafların yayımlanması yasaklanarak, halkın bilinçlenip savaşa karşı cephe alması önleniyordu. Savaşın akışına zarar verecek fotoğrafların yayımlanmaması gerekiyordu. Bu bakış açısı, fotoğrafçıların da kafalarına öyle işlemişt ki kendi kendilerine sansür uyguluyor, temsil ettikleri ülkelerin aleyhine fotoğraflar çekmiyorlardı. "İkinci Dünya Savaşı'ndaki standart yöntem, savaşma biçimimizin son derece uygun olduğunu göstermek üzerine kuruluydu: güneşin altında, gün ışığıyla birlikte ilerleyen bombalar... *Onların* saldırılarının neden olduğu yıkımları biraz gösterme iznimiz vardı, ama aşırıya kaçmaya izin yoktu, acıma duyguları uyandırılmalıydı. Öteki tarafta da aynı yasalar hakimdi. Hitler'i çalışma kamplarındaki gaz odalarını dolaşırken gösteren bir tek fotoğraf bulamazsınız. Japonlar, Pearl Harbour'da yıkıma uğrayan insanların fotoğraflarını görmediler; havadan çekilen görüntülerle, kazandıkları zafere tanık oldular sadece. Biz de aynı şekilde Hiro-

şima'da patlayan bombanın oluşturduğu, mantar şeklindeki fotojenik görüntünün fotoğrafını çektik."¹⁵⁶

Bu anlayış, halkın savaşa karşı olduğu açıkça anlaşılınca ya kadar değişmedi. John Morris, bu anlayışın Kore Savaşı'ndan sonra kendini gösterdiğini saptıyor. Kore Savaşı'nda "fotoğrafçılar iki yönlü bir trajediyle karşı karşıya kaldılar, bir yanda anlamadıkları bir savaşa katılmak zorunda kalan Amerikalı askerler ve diğer yanda kardeşin kardeşi öldürdüğü bir savaşa parçalanmış bir halk."¹⁵⁷ Anlaşmazlık, Vietnam Savaşı'yla birlikte doruk noktasına ulaştı ve Amerika'da kamuoyu derin bir darbe aldı. Bilinçlerin uyanmasında, fotoğrafın ve televizyonun çok büyük rolü oldu. Amerika'da sansür kalktı. İki dünya savaşı boyunca fotoğrafçılar kendi kendilerini sansürlemişlerdi; çünkü haklı bir dava için savaştıklarına inanıyorlardı. Ama yıllar geçtikçe ve Amerikan bombardımanlarının Vietnam'da yarattığı yıkımın boyutları büyüdükçe olay yerinde bulunan basın fotoğrafçıları her geçen gün daha büyük bir sarsıntıya uğradılar. Amerikan vatandaşı olmayan fotoğrafçıların bu savaşın haklılığına inanmak için daha da az gerekçeleri vardı. Bu inancı ilk terk eden onlar oldu ve bu durum çektikleri görüntülere yansdı. Gazetelerde ve resimli dergilerde yayımlanan iç parçalayıcı fotoğraflar, sivil halkla beraber Amerikalı askerlerin de içinde bulundukları sefaleti ve bu ülkede çektikleri acıları gösteren fotoğraf dizileri, Amerikan vatandaşlarını, hükümetlerinin girişmiş olduğu bu savaşın korkunçluğu konusunda bilinçlendirdi. Peki, neydi hükümetin savaşı sürdürmekteki gerekçesi: "Güneydoğu Atlantik Bölgesi'nde bulunan doğal kauçuk, kalay ve buna benzer hammaddelerin dünyadaki en önemli kaynaklarını korumak."¹⁵⁸

Fotoğraf ve Hukuk

Basın fotoğrafçıların iş bulmakta çektikleri güçlüklerle bir de haklarını savunmak için giriştikleri mücadeleler eklenir. Bir fotoğrafın yeniden basım hakkı, yasa aracılığıyla koruma altına alınmıştır; ancak yasalar her ülkede farklılık gösterir. Bir fotoğrafın basım haklarını, otomatik olarak dünya çapında koruyan uluslararası bir *copyright* düzenlemesi yoktur. 1971 yılında altmış iki ülkenin ve 1973 yılı Şubat ayında da S.S.C.B'nin imzaladıkları uluslararası copyright anlaşması, yasanın yurtdışındaki uygulamalarını güvence altına alıyor, ama fotoğrafçının kendi ülkesine aynı özeni göstermiyor.

Fransa'da 11 Mart 1957 tarihinde kabul edilen yasa, fotoğrafı düşünce eserlerinin arasına katıyor ve fotoğrafı sanatçının ölümünden elli yıl sonrasında kadar koruma altına alıyor. Bu süreye iki dünya savaşının toplam süresi de ekleniyor ve kimi durumlarda koruma süresi daha da uzatılabiliyor.

Amerika'da, bir fotoğrafçının kendi fotoğrafı üzerinde hak iddia edebilmesi için, her basımda telif hakkı işaretinin yer alması gerekiyor, her basımda © işareti bulunmalı ve hemen arkasından fotoğrafçının adı gelmeli. Hak, fotoğrafın ilk basımından itibaren yirmi sekiz yıllığına saklı tutuluyor, ama fotoğrafçı ya da mirasçıları ikinci bir yirmi sekiz yıl daha istemek için uzatma başvurusunda bulunabiliyor. Bu ya-

sanın kısa bir süre içinde gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Federal Almanya'daki yasa Amerika'dakinden farklıdır. Her fotoğraf, çekildiği andan itibaren otomatik olarak yirmi beş yıllık bir süre için korumaya alınıyor. Yayınlanırsa, ilk yayın tarihinden itibaren yirmi beş yıllık bir koruma daha başlıyor. Bu süreden sonra fotoğraf kamuya mal oluyor.

Rusya'da, 21 Şubat 1973 tarihli kararnameye göre telif hakkı, fotoğrafçının tüm yaşamı boyunca ve ölümünü takip eden yirmi beş sene için saklı tutuluyor. Bununla birlikte Birleşik Cumhuriyetler hukuku, fotoğraf eserlerini koruyan telif haklarının geçerlilik sürelerine sınırlama getirebilir. Ama korumanın süresi, ilk çoğaltım tarihinden başlamak suretiyle on yılın altına inemez. Yani bir fotoğraf, kamu için gerekli ya da kültür açısından önemli bulunursa, ilk basımından on yıl sonra telif hakkı ödenmeksizin çoğaltılabilir.

İçinde bulunduğumuz durum son derece karmaşık. Telif hakları, yasalar aracılığıyla açıkça tanımlanmış oldukları ülkelerde bile, sürekli olarak hiçe sayılıyor. Örneğin; Fransa'da fotoğraflar, kopyalama ya da yetkisiz çoğaltım gibi her türlü yolsuzluğa ve suiistimale karşı korunmaktadır. Bu koruma, anayasanın 6. maddesinde açıkça belirtilmektedir: "Fotoğrafçı, kendi ismi, kalitesi ve yapıtı için bu haktan yararlanır." Ama gazetelerin çoğu, sürekli olarak kendi yayınevlerine bağlı çalışmayan fotoğrafçıların adını yazmayı ihmal ederler. Bu nedenle kimileri, zararı karşılamak için normal tarifenin iki katını ödemeyi teklif eder. Aslında fotoğrafçıların kendi isimlerinin belirtilmesini istemeleri, kendini beğenmişlikten kaynaklanmaz. İsmi belirtilmemesi, sahtecilik için uygun ortam hazırlamaktadır. Bugün çoğaltım teknikleri öyle gelişmiş halde ki her şeyin kopyası çıkarılabilir. İsim belirtilmediği zaman, kullanıcılar da telif hakkı ödemek zorunda olduklarını hissetmiyorlar. Oysa bağımsız çalışan bir fotoğrafçının tek gelir kaynağı, fotoğraflarının çoğaltım hakkı karşılığında aldığı ücrettir.

Fotoğraf kullanımının her geçen gün daha fazla önem kazanmasına ve halk tarafından büyük ilgiyle karşılanmasına rağmen gazeteciler, yayıncılar ve reklamcılar ne yazık ki fotoğrafcıların yayınlarına yaptığı katkıyı hiç dikkate almıyorlar. Yayıncıların bu küçümseyici tavırlarını psikolojik nedenlerle açıklamak mümkün olabilir. Amatör fotoğraflarla profesyonellerin çektikleri fotoğraflar arasındaki büyük fark genellikle çok belirgin olsa da yüz binlerce amatörün ellerinde fotoğraf makineleriyle geziyor olması, fotoğrafın değerini düşürmektedir.

Tüm bu sorunlara bir de mahkemeye gidildiği zaman yargıçların yasaları farklı biçimlerde yorumlamaları sorunu ekleniyor. Örneğin, bir tablonun tıpkıbasımı, zihinsel bir ürün müdür? Bir fotoğrafcı, usta bir ressamın tablosunun tıpkıbasımını, tabloyu bir müzayedede satın alan kişinin izniyle yayımlamıştı. Fotoğrafın çoğaltım hakları fotoğrafcıya verildi ve ressamın varisleri karara karşı çıktılar, tablo artık kendilerine ait olmasa da fotoğrafının çoğaltım haklarının kendilerine verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Yargı onların lehinde karar verdi, çünkü çoğaltım haklarıyla çoğaltım masrafları arasında bir ayrım yapmak gerekiyordu. Kimi ajanslar da, uzun süre önce kamuya mal olmuş olan fotoğrafların yayın haklarına sahip çıkıyorlar ve fotoğrafları kendi adlarıyla satışa çıkarıyorlar. Bu gibi durumlarda, yasa ya göre ajansların sadece masraflar karşılığında ücret isteme hakları oluyor ve bu masraflar oranında bir kâr marjı da elde edebiliyorlar. Yasaları iyi bilmeyen yayıncılar, kamuya mal olmuş fotoğraflar için telif ödemeye devam ettikleri sürece bu durumdan çıkar sağlamaya çalışan ajanslar da yaşamaya devam edecektir.

Sokakta ve restoran, tiyatro gibi kamuya açık mekânlarda fotoğrafları çekilen insanlar tarafından sayısız dava açıldı. Yasa, temelde *kişinin haklarını* korumaya yönelik. Ama kamunun ilgiyle izlediği insanlar, fotoğraflarının yayımlanma-

sına karşı çıkamıyorlar. Devlet yöneticileri ve herkesin tanıdığı ünlü sanatçılar bu kategoriye giriyor. Ama kimin önemli olup kimin önemli olmadığına kim karar verebilir? Bu konuda da elbette ki yargıç ve yasayı yorumlama biçimi belirleyici olacaktır. Hukuk alanındaki bu önemli sorunlar, foto muhabirinin işini son derece güçleştirmektedir.

Fotoğrafçı Robert Doisneau'nun bir fotoğrafı, tam ters anlamıyla kullanılmıştır. Fotoğrafçıya göre en ilgi çekici insanlar Paris sakinleridir. Doisneau sokaklarda dolaşmayı ve bistrolarda oturup zaman geçirmeyi sever. Bir gün, Seine sokağında bulunan ve arkadaşlarıyla sık sık gittikleri küçük bir barda, tezgâhın yanında, bir kadeh şarap içen hoş bir kız görür. Kızın yanında yaşı biraz daha büyük bir bey vardır ve kızı hem alaycı hem de ilgili bakışlarla süzmektedir. Doisneau, ikisiyle konuşarak fotoğraflarını çekmek istediğini söyler. Kabul ederler. Fotoğraf, *le Point* dergisinde, Doisneau'nun fotoğraflarının yer aldığı, bistrolara ayrılmış özel bir sayıda yayımlanır (sayfa. 170).¹⁵⁹ Daha sonra Doisneau, bu fotoğrafı da diğerleriyle birlikte, bağlı olduğu ajansa teslim eder.

Gazeteler, bir yazının yanında yayımlamak için fotoğrafa ihtiyaç duydukları zaman ajanslara başvururlar. Bir süre sonra bu fotoğraf, alkol karşıtı bir derneğin hazırladığı küçük bir dergide, alkollü içeceklerin kötü etkilerini anlatan bir yazıyla birlikte yayımlanır. Resim öğretmeni olan bey bu durumdan rahatsızlık duyar. Kendisine üzüntülerini belirten fotoğrafçıya "Beni ayyaşın teki sanacaklar," diye yakınlır. Ama fotoğrafçının, çektiği görüntülerin zaman içinde nelerde kullanıldığını takip etmesi olanaksızdır. Bir süre daha geçtikten sonra, skandallar yaratan bir derginin, fotoğrafı *le Point*'dan kopyalayarak, ajanstan ve fotoğrafçıdan izin almaksızın yayımlamasıyla birlikte işler kötüye gitmeye başlar. Fotoğraf, şu altyazıyla birlikte yayımlanır: "Champs-Elysées'de fuhuş". Resim öğretmeni artık çılgına döner ve der-

giye, ajansa ve fotoğrafçıya dava açar. Mahkeme, dergiyi yolsuz kazanç sağlamak suçuyla büyük bir para cezasına çarptırır. Fotoğrafın yayımlanması için izni alınmamış olan ajans da cezalandırılır. Fotoğrafçı ceza almaz. Mahkeme, fotoğrafçının "sorumluluğu olmayan bir sanatçı" olduğunu belirtir.

Hikâyeyle ilgili bir de sonuç yazılır. Güney Fransa'daki yerel gazetelerden birinin Paris temsilcisi, yazdığı yazıda bu hikâyeyi anlatır ve fotoğrafçıyı perde arkasına saklanarak skandal yaratan fotoğraflar çekmeye çalışanlardan biri olmakla suçlar.¹⁶⁰ Doisneau böyle bir fotoğrafçı değildir; ama böyleleri de vardır, bunlara *paparazzi* denir.

Basında ve genel olarak yayın dünyasında anlatılmak istenen konuyla örtüşmeyen fotoğraflar kullanılarak her gün sayısız hata yapılır. Yine bir defasında Alman bir yayıncı, kitaplarından birinin kapağında kullanmak üzere, renkli bir fotoğraf istemişti benden. Yazdığı mektupta "une Indienne" diye belirtiyordu. Ama Fransızcada bu ifade iki şekilde anlaşılabilirdi: Amerika yerlisi ya da Hintli bir hanım. Ama hangisi? Ben de kendisine Meksikalı çok güzel bir hanımın fotoğrafını gönderdim. Bir süre sonra bu fotoğrafı Hindistan üzerine yazılmış bir kitabın kapağında görünce çok şaşırdım. Oysa fotoğrafı gönderirken, büyüleyici bir Meksikalının fotoğrafını gönderdiğimi açıkça belirtmiştim.

Fotoğrafçılar ve fotoğraf kullanıcıları arasındaki anlaşmazlıklar sonucunda sayısız dava açılmıştır. Birkaç örnek verelim: Bir desinatör, General de Gaulle'ün *Paris-Match*'te yayımlanan büyük boy fotoğrafını taklit ederek altın vinyetler hazırlamış ve bunları çok sayıda üreterek satışa sunmuştu. Girişimin sahteciliğe dayandığı kabul edildi ve uzlaşma sağlanarak fotoğrafçıya belirli bir tazminat ödenmesi kararlaştırıldı. Başka bir olay da şöyle: Bir fotoğrafçı, televizyon izlerken çocuklar için hazırlanan bir albümün tanıtımını görür. Albümün kapağında, daha önce kendisinin çektiği bir

fotoğrafın resmedilmiş hali bulunmaktadır. Böyle bir durumda öncelikle resmin yapılması ve daha sonra da çoğaltılması için fotoğrafçıdan izin alınmış olması gerekirdi. Bu da da uzlaşmayla sonuçlandı. Büyük bir haftalık gazete, önemli bir foto röportajda, fotoğrafların altına fotoğrafçılardan isimlerini koymayı unutmuştu. Paris Asliye Hukuk Mahkemesi (7 Nisan 1967), fotoğrafçı ve ajans isimlerinin yazının sonunda karışık bir şekilde anılmasından dolayı her bir fotoğrafın hangi fotoğrafçı tarafından çekildiğinin anlaşılmadığı sonucuna vararak dergiyi suçlu buldu. Başka bir dava da, foto muhabirlerinin çektiği fotoğrafları, yaptığı filmlerden birinde izin almaksızın kullanan ünlü bir yapımcıya karşı açılmıştı. Mahkeme (13 Aralık 1968 tarihli kararında), zarar gören fotoğrafçılara önemli miktarlarda para ödenmesine karar vermiş ve yaratıcı olarak kabul edilen fotoğrafçıların isimlerine saygı duyulması, isimlerinin ya fotoğrafın hemen yanında ya da jenerikte belirtilmesi gerektiğini hatırlatmıştı. Yine başka bir davada, yargı, havadan çekilen fotoğrafların, afiş biçiminde ve fotoğrafçının adı belirtilmeksizin yayımlanmasını, yapıtın bütünlüğüne ve fotoğrafçının isim haklarına saldırı olarak değerlendirdi. Başka bir fotoğrafçı, fotoğraflarını isimsiz olarak yayımlayan ve başka basın organlarına izinsiz olarak satan bir gazeteye karşı dava açmıştı. Paris Adliyesi (7 Mayıs 1969) gazeteyi, fotoğrafçının hem maddi hem de ahlaki haklarını ihlal etmekten suçlu buldu.

Skandallar Yaratan Basın

1950li yıllarda, skandallar yaratan dergiler İtalya'da çok popüler olmaya başladı ve yeni bir fotoğrafçı nesli doğdu: *paparazziler*. Bu fotoğrafçılar, uzaktan görüntü alabilen objektiflerini kullanarak insanların özel yaşantılarını görüntülüyorlar. Uzaktan fotoğraf çekme olanağı sunan objektifler, İkinci Dünya Savaşı sırasında düşman topraklarının fotoğrafını çekebilmek amacıyla son derece geliştirilmişti. Örneğin; Alman ordusu, İngiliz kıyılarının fotoğrafını çekmek için bu objektifleri kullanıyordu. Uzay bilimleri alanında yapılan çalışmalar sonucunda bu objektifler daha da kusursuzlaştırılmıştı. Fellini, işsiz güçsüz ve yoldan çıkmış bir Roma toplumunu eleştirel bir gözle sergilediği *Dolce Vita* başlıklı filminde bu tür fotoğrafları göstermişti. Sansasyon basını (ortalığı kasıp kavurduğu Almanya'daki adıyla *Regenbogenpresse* yani gökkuşağı basını), kapitalist ülkelerin tümünde kendini gösteriyor. Sosyalist ülkelerde, ahlaka aykırı olduğu için bu tür gazete ve dergiler yayımlanamıyor. Fransa'da da bu gibi yayınlar var: *France-Dimanche*, *Ici-Paris* ya da *Noir et Blanc*. Bu yayınlar, sadece aşk hikâyeleri ve dedikodulardan para kazanıyor ve sürekli olarak yayımlaması gereken fotoğraflara yüksek ücretler ödüyor. Yazılar genellikle Liz Taylor, Brigitte Bardot, Zsa Zsa Gabor gibi ünlü sinema oyuncularını, kalay kralı Patino ya da Aristoteles Onasis gibi işadamlarını, Prenses Süreyya, İngiltere Prensesi Margaret, Prens Ra-

iner ile evlenen Grace Kelly ya da Farah Diba gibi prensesleri ve ünlü playboyları konu alıyor. Bu çevreler sürekli olarak paparazziler tarafından izleniyor. Paparazziler, bu insanların evlerinin önünde, kaldıkları otellerin girişlerinde, büyük olasılıkla gidecekleri gözde gece kulüplerinde yani "avlarını" yakalama olasılıklarının en yüksek olduğu noktalarda adeta çakılı halde bekliyorlar. Bu basın, çoğunluğu kadınlardan oluşan milyonlarca meraklı okuru var. Ünlü ve zengin insanların aşk hikâyelerini ve özel hayatlarını bilmek, okurlara, genellikle çok sıradan olan kendi yaşantılarını unutmama ve hayallere dalma olanağı sunuyor. Bu basın aynı zamanda, zor yaşam koşullarının doğurduğu nefreti dengelemek konusunda da önemli rol oynuyor; çünkü insanlar, bu çevrelerdeki yaşam biçimlerini öğrenmek isteseler de aslında tüm bunları kınıyorlar.

Bu tür fotoğraflar konusunda uzmanlaşmış fotoğrafçılar, fotoğraflarını genellikle görüntülenen kişinin onayını alarak çekiyorlar. Kişilerin kendileri ya da basın temsilcileri, bu çevrede tanınan fotoğrafçılara, etkinlikler ve buluşmalar konusunda haber veriyor, kimin hangi saatte nerede bulunacağını bildiriyor. Davalıklar çok az. Oyuncu Samy Frey, resimli bir yazı dizisinde kendisini B.B.'yi "yıkamakla" suçlayan *Ici-Paris*'ye hakaret davası açmıştı.¹⁶¹ Jacqueline Kennedy, sürekli olarak kendisini ve çocuklarını izleyen fotoğrafçı Ronald E. Galella'yı, 1971 yılında mahkemeye vermişti. 11 yaşındaki oğlu John F. Kennedy Jr., yargıç karşısında şöyle konuşmuştu: Fotoğrafçı Galella "birden karşıma çıktı, yolumu kesti ve yüzümde flaşlarını patlattı". 14 yaşındaki ablası Caroline de "yanımda olduğu zaman kendimi güvende hissetmiyorum" diyordu. Fotoğrafçı da Jacqueline Kennedy ve koruması olan üç sivil ajan hakkında, hayatını kazanmasını engellemek suçundan 1.300.000 dolarlık dava açmıştı. "onları rahatsız etmek istemiyorum, diyordu yargıç karşısında, poz verdirmeden, bir anda yakalayacağım canlı fotoğraf-

lar çekmek istiyorum. Paparazzi olarak benim fotoğraf çekme tarzım böyle."¹⁶² Yargıç, bundan sonra fotoğrafçının Bayesian Onassis ve çocuklarına 45 metreden fazla yaklaşmasını yasakladı.

1972 yılında Jackie Kennedy Onassis bir kez daha paparazzilerin kurbanı oldu. Erkekler için yayımlanan İtalyan erotik dergisi Playmen, 14 fotoğrafını yayımlayarak büyük sansasyon yarattı. Derginin 750.000 basan bu sayısı, 24 saat içinde tükendi. Onassis'in silahlı görevliler ve bir nöbetçi filosu tarafından korunan büyük bir mülkünün bulunduğu Scorpions adasına fotoğrafçıların yaklaşmasını engellemek için alınan tüm önlemlere rağmen, teleobjektiflerle dalış yaparak adaya yaklaşan fotoğrafçılar, Jackie'yi güneşlenirken yakalamayı başarmışlardı, hem de çıplak bir halde. Bu belgeleri yayımlama kararı alan dergi editörü Madam Tattilo "Ne şahane vücut! Ne güzel kadın!" diye haykırıyordu. Bu defa Jackie dava açma girişiminde bile bulunmadı ; çünkü fotoğraflar, kısa süre içinde, bu tür yayın yapan basın organlarının hepsinde yayımlandı (bunları yayımlamayı reddeden *Playboy* hariç). Hatta normalde erotik yayın yapmayan ya da sansasyon yaratmayı amaçlamayan *Paris-Match* gibi dergiler bile bu fırsatı kaçırmadı. Bugün dergiler, çok güzel kızların çıplak fotoğraflarıyla dolup taşıyor ; ama trajik bir şekilde hayatını kaybeden ABD başkanlarından birinin eski eşini bu halde görmek elbette insanları şaşırtmış ve sansasyon yaratmıştı.

Otuzlu yıllarda "doğacılık" etiketi altında baştan sona çıplak fotoğraflarla dolu dergiler satın alınabiliyordu. Bu dergiler bütün gazete bayilerinde bulunuyordu ; ama satıcılar bunları ortaya sermiyorlardı (Fransa'da bedeninin çıplak fotoğraflarının çekilmesi, yasalarla sınırlandırılmıştır. Yargıç, fotoğrafı uygunsuz bulursa ceza uygulanabilir). Ellili yıllarda cinsel tabuların yıkılmasıyla birlikte, bu tür dergiler de çoğalmaya başladı. En ünlü dergi *Playboy*, Amerika'da, bir

vaizin 27 yaşındaki oğlu M. Hefner tarafından kuruldu. 1953 yılının Aralık ayında ilk sayısı yayımlandığında tarih belirtilmemişti; çünkü Hefner'in parası yoktu. 11.000 dolar borç almıştı ve ikinci sayıyı hazırlamak için bu ilk sayının tükenmesini beklemesi gerekiyordu.¹⁶³ Hefner daha ilk sayıda *Playmate* tanıtımını devreye soktu : baştan aşağı çıplak bir kadın fotoğrafı. Bu güzelliklerden ilki Marilyn Monroe'ydu ve dolgun hatları, onu takip eden diğer kızların seçiminde de belirleyici oldu. Hefner'e göre Monroe, "doğal cinselliği" temsil ediyordu.

"*Playboy*'un on sekiz yıllık yayın yaşantısı sürecinde yayımladığı çıplak kız fotoğrafları birleştirilip bir tek kız oluşturulabilseydi, on bir buçuk ton ağırlığında ve 18.105 cm uzunluğunda olurdu," diye açıklıyordu, *Playboy*'un 1972 yılındaki yazı işleri müdürü A.C. Sectorsky.¹⁶⁴

Sadece erkeklere hitap eden bir dergi olan *Playboy*'un 1972 yılının sonlarına doğru yedi milyon okuru vardı. Büyükle başarısının sırrı, Amerika'daki orta sınıfların iki isteğini bir araya getirmesinde yatıyor: cinsel arzu ve toplumsal yükselme arzusu. *Playboy*'un önerilerine uyulursa toplum içinde yükselmeye kesin gözüyle bakılabilir, örneğin giyim kuşam konusunda önemli ipuçları verilir. Yayımlandığı ilk günlerden itibaren *Playboy*, okurlarına, elbise dolaplarında en az yedi ila on tane gömlek bulundurmalarını öneriyordu, "her gün gömlek değiştirdiğinizi tahmin ediyoruz, böyle yapmanızı öneririz,"¹⁶⁵ diyordu. 1971 yılı sonbaharında, okurlar moda dünyasında derinin hâlâ "kral" olduğunu öğreniyorlardı.

Cinsel sorunlar "*Playboy* forumunda" tartışılıyordu. Bu bölümde okurlar ve yayın kadrosu fikir alışverişinde bulunuyordu; kadın dergilerindeki gönül köşelerine benzer bir köşeydi bu. Yanıtlar ve öneriler "*Playboy* felsefesine" dayanarak veriliyordu.

Hangi erkekler okur *Playboy*'u? Kısa bir süre önce yapılan bir ankete göre *Playboy* okurlarının %50'si 35 yaşın altında ve yıllık gelirleri 15.000 doların üstünde. %64'ü evli. Dergi genellikle evde sıkılan ve özel ilgi alanları olmayan erkekler tarafından okunuyor. Derginin ilgi çekici yanı, verdiği yaşam tanımıyla okurlarının yaşamları arasındaki uyumsuzluk; çünkü *Playboy* tümüyle hayal ürünü bir yaşam tanımı veriyor, okurun cinsel arzularıyla toplumsal yönelimini bir araya getiriyor. *Playboy*'daki reklamlar da dikkat çekici. Bu reklamlarda genellikle çok şık giyinmiş yakışıklı adamların, güçlü arabaların ya da yatların yanında çekilen fotoğrafları görülüyor ve karenin içinde onlara hayranlıkla bakan güzel kızlar da bulunuyor.

"Evet, Benson & Hedges'in altınına tüm dünya *Evet* diyor. Siz de *Evet* dediniz mi?

Bir sigara markası için hazırlanan bu reklamda renkli bir fotoğraf kullanılmış. Fotoğraftaki yakışıklı genç, bir satranç tahtasının (zekâyı simgeliyor) önünde durmuş, elinde tuttuğu açık bir sigara paketine bakıyor. Omzuna dayanan bir genç kız da onun bakışlarını izliyor. Stereo yayın yapan bir kanal için hazırlanmış başka bir reklamda da, birbirine sıkı sıkıya sarılmış bir adamla dolgun göğüslü bir kadının çıplak bedenleri görülüyor (Ocak 1973 sayısı).

Playboy'un çekiciliği öncelikle cinsellikten söz etmesinden ve konuyu bol fotoğraflarla süslemesinden kaynaklanıyor. Ocak 1973 sayısı, 260 sayfaydı ve 78 sayfası reklamla kaplıydı. Görsel malzemeler arasında 41 çıplak fotoğraf, 12 pornografik desen ve karikatür bulunuyordu; sanatçı Charles Bragg, yedi sayfaya yayılan çizimleriyle, Kıyamet'i erotik bir tarzda resimliyordu, ayrıca le Sens de la vie (*Yaşamın Anlamı*) adında "çıplaklık ve fanteziyle yüklü" bir filmin çıplak fotoğraflarına ve ünlü erotik çizgi romanlara da yer veril-

mişti. 1973 yılının bu ilk sayısında, önceki yılın tüm *Playmate*'lerinin fotoğrafları veriliyordu. Bu çıırılçiplak gençlerin fotoğraflarının -kimileri "giyinik" halde de görüntülenmişti- altında isimleri, konumları ve merakları yazılıydı. Böylece Bayan Mart 1972 unvanını alan Ellen Michaels'ın, Queensborough College'da, üniversite düzeyinde sanat eğitimi aldığı, çalışmalarına bir süre ara verdiğini, ancak kısa bir süre sonra yüksek lisans yapacağını öğreniyoruz: "Sonunda öğretmen olacağım kesin, ama şu an için New York'ta modellik yapmak istiyorum..." Bayan Ağustos olan Linda Sommers ise, yeni bir arayışa girerek, üvey babasının sağlık ürünleri dükkânındaki satış işini bırakmış, şu sıralarda Kaliforniya, Chula Vista'da arazi satıcılığı mesleğini öğreniyor.

Playboy'un tüm *Playmate*'leri, içlerinden birinin çıırılçiplak poz vermesi ve bu görüntülerin milyonlarca erkeğin seyrine sunulması konusunda söyleyecek bir sözü olmayan saygıdeğer ailelerden geliyor.

Derginin itibarı, aslında yazıları ve söyleşileriyle dergiye katkıda bulunan ünlü yazar ve gazetecilerin sayısıyla değerlendiriliyor: Vladimir Nabokov, Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia, ünlü ekonomist, eski büyükelçi ve Harvard'da profesör olan John Kenneth Galbraith vb... Katolik kilisesi bile inancını yaymak için *Playboy*'dan yararlanıyordu. Örneğin; Sainte Trinité Katolik Mezhebine bağlı, Maryland'deki Pikesville'in papazı Joseph Lupo, 1971 yılında *Playboy*'a tam sayfa ilan vererek (ve 10.000 dolar ödeyerek) "toplumsal görevlerinin bilincinde olan" genç insanlar aradıklarını duyurmuştu. İlanın başarısı "fantastik ve hayal edilemeyecek ölçüdeydi".

Playboy yayımlanmaya başlamadan yirmi yıl önce, ortalama Amerikalı böyle bir dergi görseydi hayrete düşerdi. Ama bugünün "plastik toplumunda" Hugh Hefner de Walt Disney ile birlikte "XX. yüzyıl kültürün iki büyük püriten girişimcisi olarak değerlendiriliyor"¹⁶⁶ ve *Playboy* da ağırbaşlı

değerlendirmeler sonucunda, Amerika'nın kurucusu ve Protestan ahlakının yaratıcısı WASP (Beyaz Anglo-Sakson Protestan) tarzı dergiler arasına yerleştiriliyor. Son derece ağırbaşlı bir Protestan gazetesi olan *The Christian Century*, sıkıntı içinde "Hefner, Disney ile aynı kefeye koyulmak için ne yapmış olabilir?" diye soruyor.¹⁶⁷

"Hugh Hefner, püritenlerin her zaman eğlenceli olduğunu düşündükleri, ama yine de bastırdıkları şeyleri sahiplen-di. Bu bastırılan arzuların, özgürlüğü ve bireyin kendini ifade edebilme gücünü temsil ettiğini ileri sürerek sağlıklı ve kabul edilebilir olduklarını açıkladı. Daha önceleri, insanlar sadece cinsel arzuları olduğu düşüncesiyle bile kendilerini suçlu hissedebiliyorlardı; bugün Hefner'in yaptıklarının bir sonucu olarak, eğer cinsel arzunuz yoksa kendinizi suçlu hissediyorsunuz. Disney ve Hefner, mekanik ve basit bir imgelem tarafından yönetilen, kapalı ve kusursuz bir dünyayı temsil ediyorlar."¹⁶⁸

Playboy Enterprises Inc. sayısız girişimde bulundu: kulüpler, oteller, yayınevi. Bir plak şirketine büyük para yatırdılar, filmlere finansörlük ettiler, *Playboy* yayınlarının Avrupa'da da dağıtılmasını sağladılar. Ama kısa zamanda, *Playboy* yaklaşımını taklit eden dergiler türedi: 1971'den sonra Amerika'da da yayımlanmaya başlayan *Penthouse* İngiltere'de, *Playmen* İtalya'da ve *Lui* Fransa'da piyasaya çıktı. *Playboy*'un ortaya çıkışından on sekiz yıl sonra, 1971 yılında, Hefner şirket hisselerinin bir milyonunu, borsada satışa çıkardı, yedi milyon hisseyi de kendisi için sakladı. Her bir hissenin değeri 25 dolardı. Böylece serveti 164 milyon dolara çıkmış oldu¹⁶⁹ ve 50 yaşına varmadan, Amerika'nın kendi kendini var eden sayılı multimilyonerlerinden biri oldu. Ama son yıllarda *Playboy Enterprises Inc.* şirketlerinin kârları, tarihlerinde ilk defa olarak yaklaşık %50lik bir düşüş gösterdi. 1975 yılı Ağustos ayında, *Time*'da yayımlanan bir yazıya göre, 1974 yılının ilk altı ayında derginin tirajı 5.8 milyona gerile-

di. Tüm dünyada yayımlanan bütün dergilerin tarihine baktığında böyle bir okur kaybının daha önce hiç yaşanmamış olduğu görülüyor. Bir yandan ekonomik kriz, öbür yandan da şaka gibi görünse de, *Playboy*'un gerçekleştirmeye çalıştığı cinsel devrimin başarıya ulaşması, bu düşüşü kısmen açıklamaya yardımcı olabilir. Eskiden son derece kışkırtıcı bir kimlik sergileyen dergi, yeni rakiplerinin yanında eskimiş görünüyor.

Savaşın bitmesinden kısa bir süre sonra, 1946 yılında, bir Amerikan askeri, Paris'te, geceyi birlikte geçirdiği bir fahişeyi öldürdü. Olay büyük ses getirdi. Psikiyatlara göre, kendi ülkesindeki püriten geleneklerin içinde büyümüş olan Amerikan askeri, suçluluk duygusundan kurtulmak için öldürmüştü kadını. Hefner, birkaç sene sonra, Amerika'daki cinsel tabuların yıkılacağını öngörerek büyük başarısına giden yolu açtı. Hefner, fotoğrafı, hem çağdaşlarının erotik arzularını doyurmak ve yönlendirmek için hem de kendisini dönemin büyük ahlak savunucusu olarak sunmak için en iyi araç olarak görmüştü.

Fransa'da cinsel tabuların yıkılması sürecinde, yüzyıllar boyunca Protestan püritenliğinin içinde yaşayan Anglo-Sakson ülkelerinde ve kuzey ülkelerinde olduğu gibi şiddet olayları yaşanmadı. Fransızların aşk yapmayı bildikleri söylenir ve Fransa'da cinsellik hiçbir zaman bir kusur olarak görülmemiştir. Buna karşın yasalar, burjuva ahlakını savunmaktadır. Çıplak bir poponun kamu önünde açıkça sergilenmesi pahalıya patlayabilir. Pop şarkıcısı Michel Polnareff bu deneyimi yaşamıştır.

Polnareff, 1972 yılında, Paris'in en büyük konser salonu Olympia'da bir resital verecekti. Reklam ajansı ile birlikte bir afiş hazırlamaya karar verdiler. Şarkıcı, afişte kullanılacak fotoğrafta, güneş gözlükleri, geniş kenarlı bir kadın şapkası ve sıyrılmış dantel bir bluzla, çıplak poposunu gösteren bir poz verecekti. Bu afişin altı bin kopyası, Paris duvarlarına

asıldı. Parislilerin yarısı afişe bakıp gülüyordu, diğer yarısıysa kızgındı. Afiş asma işinde çalışan Henri Larivière, şarkıcının çıplak poposunu görmenin yarattığı şokla, Fransız televizyonunun çocuklara zararlı olabilecek filmler konusunda aileleri uyarmak için kullandığı yöntemle başvurarak bu bölgeyi beyaz bir kareyle kapatmıştı.

Polnareff mahkemeye çıkarıldı ve uygun olmayan bir fotoğrafı afişinde kullanmak suçuyla yargılandı. Şarkıcıyla yargıç arasındaki konuşma son derece ilginç. İşte kısa bir alıntı:

Yargıç: "Ahlaklı burjuvaları şoka uğratarak, özel bir reklam etkisi yaratmak istediniz, öyle mi?"

Polnareff: "Hayır, kesinlikle öyle değil. Bir şakaydı. Sadece insanları güldürmek istedim. Çok fazla acımız var." (Eski başbakan Jacques Chaban-Delmas'ın, o dönemde Fransa'da hakim olan ortamı anlatmak için kullandığı sözcüğü tekrarlıyordu.)

Yargıç: "Yani kötü giden şeylere bir çözüm bulduğunuzu mu düşünüyordunuz?"

Polnareff: "Neden olmasın? Ülkemin imajı Versailles çeşmeleri ve camembert peyniriyle sınırlı olmamalı."

Yargıç: "Kendinizi tarihi eserlerle bir mi tutuyorsunuz?"

Polnareff: "Fransa'nın tüm zaferleri, tarih alanında değil."

Yargıç: "Afişiniz çok edepsiz."

Polnareff: "Ben, öyle görmedim."

Yargıç: "Çünkü kendinizi göremiyorsunuz."

İki hafta süren değerlendirme aşamasından sonra, yargı makamı, şarkıcıyı 60.000 Franklık bir cezaya çarptırdı (afiş başına 10 Frank). Bunun yanı sıra sanatçının plaklarını çıkaran şirket 60.000F ve bu afişi tasarlayan tanıtım sorumlusu da 30.000F cezaya çarptırıldılar, sonuç olarak çırılçıplak bir kıcı Paris duvarlarında sergilemenin cezası 150.000F'ı bulmuş oldu.¹⁷⁰ Bugün bu afiş koleksiyonlara giren bir parçaya dönüştü.

Yargıcı ve Parislilerin bazılarını sarsan bu olay, bir görüntünün fotoğrafla sergilenmesiydi. Aynı görüntü bir resimle sergilenmiş olsaydı büyük olasılıkla daha rahat kabul edilirdi; ama fotoğrafın gerçekçiliği (şarkıcının poposu, güneşte yanmış olan bacaklarından daha beyazdı), bu reklam iletisini çok daha sarsıcı bir hale getirmişti.

Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf

Bugün fotoğraf alanında on binlerce profesyonel fotoğrafçı çalışıyor. İçlerinden bazılarının yapıtları, belgesel nitelikleri, sanatsal duyarlıkları ve yaratıcı yönleriyle öne çıkıyor. Günümüzdeki çeşitli yönelimler arasında iki büyük akımdan söz edilebilir: Birinci gruptaki fotoğrafçılar için görünümlü, kendi duyguları aracılığıyla çağımızın uğraşlarını dile getirmek için kullandıkları bir araç. İnsani ve toplumsal sorunlar konusunda sorumluluk taşıdıklarını düşünüyorlar ve bu konularda angaje olarak hareket ediyorlar. Diğer gruptakiler ise fotoğrafı, sanat alanındaki kişisel yönelimlerini hayata geçirmek için kullanıyorlar. Her iki grupta da büyük yaratıcılar ve basit zanaatkârlar bulunuyor; ama aslında hepsi, fotoğraf alanındaki yarım yüzyıllık bir duraklama sürecinden sonra fotoğrafa eski itibarını yeniden kazandıranların varisleri. Bu yeni nesli doğuran eski büyük fotoğrafçılar, 1920'li yılların sanatsal ve politik sorunlarıyla sürekli iç içe-lerdi.

Büyük savaş, derin yaralar açmıştı. Dönemin sanatsal yönelimleri de bunu yansıtıyordu. Genellikle birbiriyle çelişen sanatsal akımların kaynaştığı bir dönemdi. Amerika'da Dreiser, Upton Sinclair, Hemingway ve Steinbeck gibi yazarların yöneldikleri güçlü ve belgesel nitelikli gerçekçilik, bu ülkedeki hayatın şiddeti karşısında yaşadıkları bilinç krizine tanıklık ediyordu. Bu yazarlar, genellikle, biçemlerinin çok

"fotoğrafsı" olması nedeniyle eleştiriliyorlardı. Rusya'da doğan yeni bir akım, sinemaya Eisenstein'in ve Poudovkine'in filmleriyle damgasını vuruyordu. Yazarlar, Sovyet gerçeklerini betimliyor ve devrimci dönemi övüyorlardı. Önderlerin portresini bilinçlere kazımak ve bir daha hiç çıkmamasını sağlamak için son derece büyük fotoğraflar kullanılıyordu. Fransa'daki gerçeküstücü hareket, yaşamdaki gerçek olayları, bilinçdışı itkilerle bağlantılandırıyordu. Ressam Man Ray, fotoğraf makinesi kullanmadan fotoğraflar üretiyordu. Hassas bir kâğıdın üzerine çeşitli cisimler yerleştirip ışığa tutmak aslında yeni bir yöntem değildi. May Ray bu yöntemi tesadüf eseri yeniden keşfetmişti. Ürettiği fotoğraflara, kendi isminden yola çıkarak "rayogram" ismini verdi. Gerçeküstü kuramların etkisinde olduğu için bu fotoğrafları, cisimlerin rastlantısal duruşlarına bağlı bir tür otomatik yazı olarak görüyordu.¹⁷¹

Yüzyıl başında, gazetelerde fotoğraflar yayımlanmaya başladığında, insanlar bu fotoğrafları kesip albümlerine yapıştırıyorlardı. Ortaya çıkan mekanik kompozisyonlarda fotoğrafın anlamında bir değişiklik olmuyordu. 1920li yıllarda, Dadaistler kesilmiş fotoğrafları resimlerle bir araya getirerek kolajlar hazırladılar. Bağlamından koparılan fotoğraf, onlar için alışıldık sanat biçimlerine saldırmak için kullandıkları negatif bir araçtı sadece. Buna karşın fotomontaj tüm anlamını koruyordu. Fotomontajın yaratıcısı John Heartfield, 1891 yılında Almanya'da doğdu. Kendini resme adadı. Büyük Savaş sırasında, tutkulu bir savaş karşıtı olarak görüldü. İngilizlere karşı nefret besleme yolundaki resmi politikaya karşı tavır alarak ismini İngilizleştirdi: Helmut Herzfeld, John Heartfield'e dönüştü. Keskin bir ironi taşıyan, şiddet yüklü resimlerinde burjuva toplumunun çirkinliklerini yansıtan ressam George Grosz ile bir araya geldi. Birlikte savaşa karşı tavır alan kolajlar ürettirler ve 1918 Kasım ayındaki ayaklanmayı bastıran Weimar Cumhuriyeti'ni kurdular.

Heartfield, 1920'den itibaren fotoğraf aracılığıyla egemen sınıfın gerici özelliklerini sergilemeye çalıştı. Fotomontajı yarattı ve kendisini de *montajcı* olarak adlandırarak Almanya'da *Monteuranzüge* diye anılan kıyafetler giyen işçilerle (çoğunlukla tamirci ve elektrikçilerle) arasında bir benzerlik kurdu. Kullanacağı fotoğrafları büyük özenle seçiyordu. Her biri kendi başına da anlamlıydı ; ama yan yana geldikleri zaman ortaya çıkan bütün, farklı bir anlamı ifade ediyordu. Diyalektik bir yöntemdi bu. John Heartfield, sol kanadın aşırı uçlarına yerleşti. Fotomontajları, Berlin'de faaliyet gösteren Malik Yayınevi'nin çıkardığı kitapların kapaklarında ve işçi duyurularının afişlerinde yayımlandı. Basit bir kompozisyona dayandıkları ve herkesin anlayabileceği türden düşünceler ilettikleri için çok başarılı oldular. Fotoğraf, Heartfield'in ellerinde, sınıf mücadelesinin en korkutucu silahlarından birine dönüştü. 172

Fotoğrafın yaratıcılık alanında açtığı yeni yolları ilk kez gören Laszlo Moholy-Nagy, bu alanın ilk kuramcısı oldu. Bauhaus'un hazırladığı dizi içinde 1925 yılında yayımlanan *Peinture, Photographie, Film (Resim, Fotoğraf, Film)* adındaki kitabında, fotoğrafın ve çağdaş sanatın izleyecekleri yolu anlattı.¹⁷³ Otuz yıl ilerisini görerek, XX. Yüzyılın ancak ikinci yarısında ortaya çıkacak sanat hareketlerini tanımladı. Fotoğrafın rolü konusundaki tümüyle deneyime dayalı yaklaşımı, birkaç yıl sonra, felsefeci Walter Benjamin'in *L'œuvre d'art a l'ère de sa reproduction technique (Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı)* başlıklı bir makalesinde ve *Petite Histoire de la photographie (Fotoğrafın Kısa Tarihi)* başlıklı çalışmasında doğrulandı.¹⁷⁴

Moholy-Nagy 1895 yılında, Macaristan'da doğdu. Başladığı hukuk eğitimini yarıda bırakarak bütünüyle resme yöneldi. Macaristan'daki avangart sanat hareketi Ma'ya katıldı (sözcük anlamı: bugün). Bu hareketin üyeleri de, Le Corbusier ve Ozenfant'ın da içinde bulunduğu Fransa'daki "yeni-

doğan" hareketi gibi resim, heykel ve modern sanayi tekniklerinin karşılıklı bir ilişki içinde olduklarını savunuyorlardı. Moholy 1920'de Berlin'e geldi ve Dada hareketine katıldı. Bu dönemde, Man Ray'in çalışmalarından habersiz olarak, fotoğraf makinesi kullanmaksızın fotogramlar üretiyordu. Ancak Man Ray için bu çalışmalar otomatik bir yazıyı ifade ederken Moholy, fotogramlarındaki kompozisyonları, en ince ayrıntılarına kadar düşünüyordu. Bütün görünimleri hesaplıyordu, hiçbir şeyi rastlantıya bırakmıyordu. Beyazdan siyaha doğru giderek, aradaki grilerin tüm tonlarını gezerek belirli biçimlere ve tonlara ulaşmak istiyordu. 1922 yılında, Berlin'deki avangart sanat galerisi *Der Sturm*'de, soyut resimlerini ve fotogramlarını sergilediği ilk sergisini açtı. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius sergiyi gezdi ve Moholy'yi, Weimar'daki okulunda ders vermeye davet etti. Moholy, 1923 yılı baharından itibaren, Paul Klee, Johannes Itten, Oscar Schlemmer gibi sanatçılarla birlikte Bauhaus'ta dersler verdi. Okulun anlayışıyla örtüşen düşünceleri, modern sanatı derinden etkiledi.

Ressam, heykeltıraş, sinemacı ve fotoğrafçı olan Moholy özellikle ışık ve renk sorunlarıyla ilgilendi. Çektiği deneysel filmlerden en ünlü olanının adı da çok anlamlı: *Spectacle de lumiere-noir blanc gris* (Siyah beyaz gri-ışık gösterisi). 1933 yılında Nazizmin ortaya çıkmasından sonra Londra'ya gitti ve renkli film alanında deneyler yapmaya devam etti, afişler hazırladı ve belgesel filmler çekti. Pleksiglas kullanmayı deneyerek üç boyutlu resimler yaptı ve bunları mekân uyarlayıcısı olarak adlandırdı. 1937 yılında Chicago'da kurulan yeni Bauhaus'un yöneticiliği kendisine teklif edildi. Amerika'daki sanat hareketi üzerinde büyük etkisi oldu. Işık alanında yaptığı deneyler, uğraşları arasında başı çekmeye devam etti. 1946 yılında, 51 yaşındayken, Chicago'da lösemi-den öldü.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda yapılan yüz-yıllık tartışmaları, en sonunda Moholy doğru bir yere yerleştirdi: "Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartıştıkları, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu yanlış bir sorudur. Fotoğrafın resmin yerini alması söz konusu değildir, önemli olan bugünün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektir."¹⁷⁵ O güne kadar fotoğraf konusunda yapılan yorumlar, resim alanındaki estetik ve felsefi kavramlara dayanıyordu. Oysa fotoğrafın kendi yasalarının incelenmesi, ışığın kendi başına biçimler yarattığının bilinmesi gerekirdi. Fotoğraf ve film bu bakış açısıyla değerlendirmeliydi. Fotoğraf, o güne kadar hiç bilinmeyen yeni ufuklar açmış oldu, chiaroscuro olarak anılan gölge ve ışık kullanımı tekniğinin inceliklerini keşfetti, makine kullanmaksızın ışığı kâğıt üzerinde sabitlemeyi başardı, negatif görüntünün tadını çıkarmaya başladı, vb.

Moholy, 1929 yılında yayımlanan *la Nouvelle Vision (Yeni Bakış)*¹⁷⁶ başlıklı kitabında, ışığın derecelendirilmesi kuramını açıkladı, modern makinelerin teknikleriyle ilgili bulduğu yeni bakış açılarını ve perspektifleri anlattı. Fotoğraf kendi yasalarını üretmeye başladı ve sanat eleştirmenlerinin görüşlerine karşı bağımsızlığını ilan etti; gelecekteki değer ölçüleri sadece kendi yasalarına göre belirlenecekti artık. Önemli olan, bizim uzam konusunda yeni deneylere girişmemizdir. Fotoğraf sayesinde insanlık, çevresini ve kendi varoluşunu yepyeni gözlerle görmeye başlamıştır. Yeni fotoğrafçıların büyük toplumsal sorumlulukları vardır. Kullanımına sunulan yeni teknikleri uygulamalıdır. Fotoğrafçılık işi, her gün yaşanan olayları, çarpıtmaksızın ve birbirine karıştırmaksızın birebir yeniden üretmektir. Fotoğrafın değeri, sadece estetik açıdan ölçülemez, optik temsiliindeki beşeri ve toplumsal şiddet de dikkate alınmalıdır. Fotoğraf, gerçekliği

keşfetmek için kullanılan bir araç değildir sadece. Fotoğraf makinesiyle görülen doğa, insan gözüyle görülen doğadan farklıdır. Fotoğraf makinesi, görme biçiminizi etkiler ve *yeni bakışı* yaratır.¹⁷⁷

Mc Luhan gibi kuramcılar, Moholy-Nagy'nin görüşlerinden esinlenmiştir ve iki kuşak fotoğrafçı, kendileri farkında olmasalar da, onun etkisinde kalmışlardır. İnsan tepkilerini değerlendirme konusundaki alışkanlıklarımız nasıl Freud'un keşiflerinin etkisi altında kaldıysa Moholy-Nagy'nin düşünceleri de aynı şekilde görme biçimimizin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. 1925 yılında, kendisiyle aynı dönemde yaşayanlar, yeni bakışını bir ütopya olarak değerlendirmişlerdi. Ama onun dili ve düşünceleri bugün bizim için çok tanıdık ve çağdaş sanat etkinliklerinde sürekli olarak kendini gösteriyor.

Artık kimse, fotoğrafın diğer grafik sanatlar arasındaki yerini tartışmıyor. Moholy, fotoğraf görüntüsünün kendine özgü bir estetiği olduğunu, çok haklı olarak saptamıştı. Fotoğrafın yüzyıl sonuna doğru yaşadığı çöküş, fotoğrafçıların resmi taklit etme yönündeki yanlış yönelimlerinden kaynaklanmıştı.

Bugün, resmin de ters yönde bir eğilim göstererek, sanat yaratımında fotoğraf tekniklerinden yararlandığını görüyoruz. Kübistlerin ve gerçeküstücülerin yaptıkları gibi resmin ortasına bir fotoğrafın yapıştırılmasının ötesinde, fotoğraf makinesinin gözüyle resim yapmak söz konusu artık. İzleyicilerin bu yapıtları, fotoğraftan kopya sanmaları şaşırtıcı değil (Bu ekol, fotoğrafı yine bir anlatım aracı olarak kullanan ama bütünüyle farklı eğilimlerini, bütünüyle farklı tekniklerle sergileyen kavramsal sanatçılardan ayrıdır). Ressamlar, fotoğrafı bir belge olarak her zaman kullanmışlardır; ama fotoğraf makinesinin bakışını taklit etmeleri ilk defa yaşanmaktadır. Hatta hipergerçekçilerle başlayan bu resim ekolünün, fotoğrafa da büyük katkıda bulunduğu söylenebilir.

Her dönemde etkinlik gösteren sayısız sanatçı arasından gerçek dehaları seçebilmek için biraz zaman geçmesi gerekir. Yirmili ve otuzlu yıllarda çalışmaya başlayan büyük fotoğrafçıların tanınmaları için yirmi yıl geçmesi gerekti. Fotoğrafın, geçerli bir sanatsal anlatım olarak kabul edilmesi onların sayesinde mümkün oldu. Bu fotoğrafçılardan bazıları foto muhabirliği yapıyordu, bazıları da "yeni nesnellik" akımına dahildi. Çevrelerini yorumlamalarındaki farklı bakış açıları, önceki deneyimlerinden kaynaklanıyordu. Avrupa'da yaşayanlar hiç şüphesiz ekonomik krizden, İspanyol İç Savaşı'ndan ve son savaşın yarattığı yıkımdan çok fazla etkilenmişlerdi, konuları hep sokakta olanlar ile bağlantılıydı. Amerika'da yaşayanlar da ekonomik krizden etkilenmiş olmalarına rağmen daha fazla kendi içlerine dönük bir tavır sergilediler. Bugün bu fotoğrafçılar, modern fotoğrafın "klasikleri" kabul ediliyor.

Altmışlı yıllardan itibaren beliren yeni bir kuşak farklı yollar arayışına girdi. Sekanslar kullanarak, farklı görüntüleri yan yana getirerek, kişisel anılarını ve çağdaş dünyanın sayısız sorununu yansıtan görüntüler aracılığıyla kendilerini anlatmaya çalışıyorlar. Fotoğraf her zaman için bir belgedir; ama bu yeni dalganın girişimleri, fotoğrafın aslında ne kadar canlı olduğunu da gösteriyor.

Günümüzde binlerce ressam var. Yüzyıllar boyunca resim alanında sayısız başyapıtın üretilmiş olduğunu bildikleri halde hiçbirini kendine umutsuz hissetmiyor. Yeni biçimler yaratabileceklerini düşünüyorlar. Çok da haklılar. Bugün yine binlerce profesyonel fotoğrafçı var ve bunların arasından büyük bir kısmı yeni yollar arayışında. Onlar da çok haklı.

Bugün fotoğraflar, sanatı korumakla görevli kişilerin onayını alarak müzelere giriyor. Duvarlara asılıyor ve kaybettiği sanat yapıtı özelliğini geri kazanıyor. Ama böyle güncel olmasındaki en büyük etken, yüz binlerce amatörün -görsel nesil-kendilerini fotoğraf aracılığıyla ifade ediyor olmasıdır.

Fotomatlar

Fotoğrafın icadından itibaren amatör fotoğrafçılar var olmuştur. Ama amatör fotoğrafçılığın asıl büyük atılımı, 1888 yılında George Eastman'ın ilk Kodak'ı çıkarmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Kodak 25 dolara satılıyordu ve içindeki filmle 100 poz çekmek mümkün oluyordu. Fotoğraflar çekildikten sonra makine ve film, Rochester'deki fabrikaya gönderiliyordu ve burada film banyo ediliyor, fotoğraflar basılıyor ve makine yeniden doldurularak kullanıcıya geri veriliyordu. Hepsi 10 dolar tutuyordu.¹⁷⁸ Bu tarihten sonra Amerika'da ve Avrupa'da amatörler için birçok yeni model üretildi; ancak son yıllarda makine ve film konusunda devrim niteliği taşıyan gelişmeler yaşandı. Büyük kitlelere hitap eden bir pazarın neler sağlayabileceğini ilk keşfeden, Kodak firması oldu.

1981 yılında, 220 milyon turist dünyayı arşınladı. Büyük başkentlere, egzotik bölgelere, plajlara, okyanuslara, ormanlara ve dağlara akın ettiler. Tur paketleri satan bir firmanın sloganı şöyle: "Yirmi günde yirmi ülke". Turistler, göçmen kuşlar gibi grup halinde hareket ediyorlar. Yaz aylarında, tarihi anıtların önlerinde tur otobüsleri kuyruk oluyor. Turistler bu anıtları adım adım geziyor. Farklı diller konuşuyorlar, birbirlerini tanımıyorlar, ama ortak bir noktaları var: hepsinin omuzlarında çaprazlamasına asılmış bir fotoğraf makinesi bulunuyor.

Turlarda her şeyin düzeni belirli: Otobüs belirli noktalar-da duruyor, özellikle iyi fotoğraf çekilebileceği önceden bilinen noktalarda. Turistlere de otobüsten inip makinenin düğmesine basacak kadar zaman veriliyor sadece: Paris'te Notre-Dame, Kudüs'te Zeytin Dağı, Mısır'da piramitler... Ertesi gün başka anıtlar, başka bölgeler, başka ülkeler. Turist, oradan oraya taşınan ve olaylara maruz kalan bir nesneye dönüştü. Ama insan bedeninin sınırları vardır ve bu kadar kısa sürede edindiği bu kadar çok sayıdaki yeni izlenimi birbirine karıştırmaksızın saklaması olanaksızdır. Ama ne önemi var ki, geri dönünce fotoğraflar bastırılır ve gezilen yerleri hatırlamak mümkün olur. Artık bakmaya gerek yoktur. *Makine sizin yerinize görür.* Bugün amatörler bir ordu kadar kalabalık oldular ve büyüme hızı düşmüş olsa da fotoğraf sanayisi filizlenmeye devam ediyor. Bu yavaşlamanın nedeni de dünyayı saran ekonomik kriz. Kriz, 1974 yılında petrol fiyatlarının ilk defa artışıyla başladı. Wolfman'ın fotoğraf sanayisi üzerine hazırladığı 1982 raporuna göre, Amerikalı amatör fotoğrafçılar 1980 yılında 10 milyar 750 milyon fotoğraf çekmiş ve bunların %95'i renkli. 1980 yılı toplam ciro-sunun 14.542.000.000 dolar olduğu tahmin ediliyor (1979'da 12.808.400.000 idi). Bunda enflasyonun da etkisi var. Fotoğraf, hobiler arasında, müzik, balık ve kampçılıktan sonra dördüncü sırayı alıyor. 1960 ile 1980 yılları arasında Amerikalı amatörlerin harcamaları 120 katına çıktı!

Fransa'da, 1981 yılında, bütün evlerde en az bir fotoğraf makinesi bulunuyordu. Amatörlerin çoğu, küçük boyutlu otomatik makineleri tercih ediyorlar.

Rochester'deki Eastman Kodak firması, film pazarının %70'ini elinde tutuyor. Sürekli yeni ürünler piyasaya sunma becerisi, amatörlerin ilgisini canlı tutuyor. Bugün fotoğraf popüler bir sanata dönüştü ve fotoğraf sanayisindeki büyük firmalar, daha yüksek kârlar elde etmek için araştırmaya daha fazla ağırlık veriyor.

Kodak, öncelikle 1900 yılında Brownie fotoğraf makinelerini piyasaya sunmuştu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1949 yılında Brownie Haykeys'i ve 1963'te Instamatic'i yarattı, 1972'de Instamatic'i cep boyutuna taşıdı. Büyük bir başarı kazandı. 1982 yılında Kodak, piyasaya "Disc" olarak anılan yeni bir dizi makine sundu. Kodac Disc makinelerinin en üst dört modelinin boyutları 8 santimetreye 13,5 santimetre ve kalınlığı da sadece 3 santimetre. Yeni makinelerde, bobin şeklindeki fotoğraf filminin yerini bir disk alıyor. Firma, ürünü piyasaya sunduğu yıl 8 milyon adet sattı.

Amatörlere sunulan renkli filmlerin tarihi çok eskilere uzanmıyor. Kodak ve Agfa, ilk renkli filmleri olan Kodachrome ve Agfacolor'u 1937 yılında piyasaya sundular. Bu tarihte amatörlerin çoğu renkli film almıyorlardı; çünkü bunlar siyah-beyaz filmlere oranlara çok daha pahalıydılar. Ayrıca hepsi diyapozitif olduğundan bu filmleri görüntüleyebilmek için bir de projektör almak gerekiyordu. Kâğıt üzerine renkli baskı aşırı ölçüde pahalıydı ve sadece Amerika ve İngiltere'de yapılıyordu. Birkaç istisna haricinde profesyoneller de renkli fotoğraf çekmiyorlardı; çünkü dergilerden çoğu bunları basacak donanıma sahip değildi. Dergilerin düzenli olarak renkli sayfalar yayımlamaya başlaması, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllara rastlar ve bunun sonucunda okurların da dergilere karşı ilgisi artar. Kodak, 1949 yılında Amerika'da ve 1952 yılında Fransa'da negatif bir renkli film piyasaya sürer. Kodacolor adlı bu film, uygun fiyata tatmin edici sonuçlar vermektedir. Bu tarihten itibaren renkli film modası yükselişe geçer.

1982 yılı Ekim ayının ilk haftasında, Kodak son başarısını tanıtır: O güne dek kullanılan en kaliteli renkli film den iki kat daha duyarlı, 1000 ASA'lık yeni bir film söz konusudur. Artık flaşları bırakmak mümkün olacaktır. Ama bu ürün, piyasadaki diğer Kodak filmlerinden daha pahalıdır. Öte yandan bu haberin duyulmasıyla birlikte, Kodak'ın New York

borsasındaki hisseleri hızla yükselişe geçer. Kodak, kimyayı, optiği ve elektroniği bir araya getirerek büyük başarı kazanmıştır. Gücünü, araştırmaya yatırdığı büyük paralardan almaktadır, öyle ki fotoğraf sanayisindeki diğer büyük firmaların üç katı kadar yani iki milyon dolarlık bir yatırım söz konusudur.

Kodak, bu yeni renkli film ve diskli fotoğraf makineleri sayesinde fotoğraf sanayisinde başı çekmektedir. Geçtiğimiz on yıl içinde Japonlar öndeydi. Kısa bir süre önce Sony Corporation, Mavica'yı yarattı ve 1982 yazında, New York'ta basına tanıttı. Bu makine filmsiz fotoğraf çekme olanağı sunuyor. Görüntüler önce bir video makinesine taşınıyor, oradan da televizyon ekranına aktarılıyor. Makine 1983'te satışa sunuldu. Kodak firması, en çok gelir elde ettiği film piyasasında rekabetle karşı karşıya kaldığı için benzer bir makine piyasaya sunmaya hazırlanıyor. Tek şansı üreteceği bu yeni makineyi Japonlardan daha ucuza satmak. Ancak bu makinelerin başarısı hakkında konuşmak için henüz erken.

Son olarak, firmanın en büyük arzularından birinin, Çin pazarına açılmak olduğunu söyleyelim. 800 milyon Çinlinin, *Küçük Kırmızı Kitap* yerine cep Instamatic'ini ya da diskli makineyi ellerinde sallayacakları gün çok uzak değil.

Başka bir Amerikan devi de Polaroid. Kodak'ın büyük bir reklam kampanyası hazırlayarak cepte taşınabilen yeni Instamatic'ini, Instamatic 20'yi tanıtmassından hemen sonra Polaroid de yeni bir cep makinesi olan SX-70'i piyasaya çıkaracağını duyurarak büyük olay yarattı. 1978 yılında Polaroid'in sunduğu yeni SX-70 Sonar Autofocus, anında otomatik netlik ayarlama özelliğiyle donatılmıştı ve bu sayede fotoğrafçıya sadece görüntünün kompozisyonuna odaklanma fırsatı sunuyordu. Bu yeni sistem, ses ötesi yankı aracılığıyla mesafeleri ölçebiliyor. 1978 yılında firma, ürünlerini 1 milyon 400 milyon dolara sattı. 1938 yılında Polaroid hisseleri

satın alan bir kişi, 1972 yılında 3.575.000 dolarlık bir servet sahibi oldu. 179

Amerika'daki fotoğraf sanayisinin iki devi olan Kodak ve Polaroid firmaları, şiddetli bir rekabet içindeler. 1987 yılında, tartışmalarla geçen yılların ardından Polaroid, Kodak ile aralarındaki davayı kazandı ve Kodak, SX-70 makinelerini taklit ederek piyasaya sürdüğü ürünleri toplatmak zorunda kaldı. Ama öte yandan ikisinin bir araya gelerek daha büyük ve daha tehlikeli bir rakibe karşı savaşmaları gerekiyordu: Japon fotoğraf makinesi üreticileri. Savaşın bitiminden hemen sonra Japonya, fotoğraf ve sinema pazarına hızlı bir şekilde girdi. On beş yıl geçmeden, dünya piyasalarında birinci sıraya oturdu.

Bütün bu firmalar, fiyatlardaki rekabeti izleyebilmek, ürünleri sürekli olarak iyileştirmek ve çöküşü önlemek için sürekli rekabet halindeler. Amerika'da ve Avrupa'da olduğu gibi Japonya'da da şirketlerin birleşmelerine, büyüklerin küçükleri yutmalarına tanık olunuyor. Japonya'da işçilik ücretlerinin sürekli artması nedeniyle, dünya çapındaki tüm yatırımcılar, fabrikalarını, işçilik ücretlerinin daha düşük olduğu ülkelerde kurma yönünde eğilim gösteriyorlar. Bunun sonucunda Singapur'da ve Hong-Kong'da fabrikalar kuruldu. Japon firmaları, şimdilik fiyat konusunda rakip tanımıyorlar; ancak Çin rekabeti şimdiden ufukta görünüyor. Japonlar, Almanya'da üretilen makineleri taklit ederek pazara girmişlerdi. Şimdi de Çinliler Japonya'da üretilen makineleri taklit etmeye başlıyor. Bir Çin firması olan Seagull, 1972 yılında, Minolta SRT-101'in kusursuz bir kopyasını üretmeyi başardı ve rakip tanımayan bir fiyatla pazara sundu.

Japonya'da amatör sayısı çok fazla. Bu amatörler en karmaşık yapıli makineleri satın alıyorlar, çünkü bu makineler o kadar ucuz ki her bütçeye uyuyor.

Elektronik yardımıyla üretilen makineler çok daha ileri düzeyde. Ama bir çocuk bile bunları kullanmayı birkaç da-

kika içinde öğrenebiliyor. Her şey otomatik olarak ayarlanıyor. Kimsenin teknik açıdan başarısız bir fotoğraf çekmesi mümkün değil artık. Fotoğrafın kitleleri kendine çekmesinin nedenlerinden biri budur. Başka bir neden de insan hayatının gittikçe monotonlaşması. İnsan belirli bir grubun içine dahil ediliyor ve teknolojik yapı tarafından kontrol ediliyor, kendi başına bir girişimde bulunması neredeyse olanaksız. Zanaatın önde geldiği dönemlerde kendi kişiliğini ve meraklarını ifade etme olanağı vardı; oysa bugün, sürekli olarak otomatikleşmekte olan bir toplumun içinde birey minicik bir çark olmaktan öteye gidemiyor. Fotoğraf çektiği zaman yaratıcılık arzusunu tatmin ettiği duygusuna kapılıyor. İnsanların fotoğrafa yönelmesinin ve fotoğrafın bu denli popüler hale gelmesinin bir nedeni bu. Bütün ülkelerde amatör kulüpler kuruluyor ve yüzlerce fotoğraf dergisi yayımlanıyor.

Tekniğe dayalı toplum düzeninin en ileri olduğu ülke Amerika'dır. Ellili yılların sonlarına doğru, önde gelen amatörler arasında yayılmaya başlayan fotoğraf akımı da burada doğmuştur. Bu amatörler, en ileri makineleri satın almaya başladılar, Leica'lar, Nikon F'ler ve hatta Hasselblad'lar ve Linhof'lar. Vietnam savaşından dönen Amerikan askerleri, Asya'dan ucuza satın aldıkları Japon makinelerini getirdiler. Çatı katları, garajlar ve banyolar karanlık odaya dönüştürüldü, pahalı malzemelerle donatıldı. Bütün Amerikan kentlerinde, sadece fotoğrafa yönelik galeriler açıldı. 1975 yılında New York'ta 30 galeri bulunurken 1979 yılında bu sayı 117'ye ulaştı! Bu galeriler, sergiler düzenleyerek fotoğraf satışı yapıyorlar.

O güne kadar koleksiyoncular XIX. yüzyıl fotoğrafçıları'nın yapıtlarına ilgi duyuyorlardı. Artık çağdaş fotoğrafçılara da ilgi duyuyorlar, özellikle de genç koleksiyoncular bu yönde hareket ediyorlar; çünkü sanat yapıtları çok pahalı ve gençler de bunların koleksiyonunu yapmak için gerekli im-

kânlara sahip değiller. Buna karşın fotoğraf fiyatlarının, özgün bir litografinin fiyatını geçtiği de pek görülüyor. Güçlü bir gazete olan *New York Times*, 1975'ten beri her Pazar günü, fotoğrafa bir tam sayfa ayırıyor, eleştirmenlerin fotoğraf sergileri üzerine yazdıkları yazılar "Sanat" başlığı altında yayımlanıyor ve böylece fotoğrafa, grafik sanatlar arasında apaçık bir yer verilmiş oluyor. Her ay yayımlanan özel fotoğraf dergilerinin dışında, *The New Yorker*, *Newsweek*, *Time*, *The New York Review of Literature* gibi haftalık dergilerde de fotoğrafın bir sanat olarak değerini vurgulayan makaleler yayımlanıyor, hatta *Wall Street Journal* gibi sadece finans konularıyla ilgilenen bir dergi bile, fotoğrafı konu alan makalelere yer veriyor. Bazı finans danışmanları, müşterilerine fotoğrafa yatırım yapmalarını öneriyor.

1975 yılında, ülke çapında 140 fotoğraf sergisi gerçekleştirildi. Satışları, Paris'teki Hotel Drouot ve Palais Galliera ile, Almanya'da Cologne'da yapılan satışlarla ya da Londra'daki Sotheby'deki satışlarla boy ölçüşen New York'taki La Park Bernet Gallery, fotoğraf koleksiyonlarını halka açık olarak satışa sunuyor. Değerli kitapların ya da tabloların satışında olduğu gibi kataloglar basılıyor. 1971 yılında bir satış değeri 14 milyon frankın üstüne çıkabiliyordu. 1975 yılı Şubat ayında, açık artırmalarda ilk defa XX. yüzyıl fotoğrafçılarının fotoğrafları yer almaya başladı. Alfred Stieglitz'in *The Steerage* başlıklı, New York'ta limana alınmayı bekleyen Alman göçmenlerle dolu bir gemiyi gösteren fotogravürü 4500 dolara alıcı buldu. 50 ciltlik (tamamlanmamış) *Camerawork* başlıklı magazin dergisinin fiyatı (1903-1917), 24.000 dolara kadar yükseldi! Man Ray'ın, Ansel Adams'ın, Brassai'nin, Walker Evans'ın, Cartier-Bresson'un fotoğrafları, fiyatı 1000 doları aşan fotoğraflar arasında.

Birçok Amerikan müzesinde önemli fotoğraf koleksiyonları bulunuyor. New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MOMA'da), fotoğrafın tarihini anlatan bir bölüm var. Bura-

da süreli sergiler düzenleniyor. Amerika'da bu örneği başka müzeler de izliyor. Rochester'da, George Eastman'ın geniş bir alana yayılan özel mülküne kurulu Eastman Kodak Müzesi, tamamen fotoğrafa adanmıştır. 1974 yılı sonbaharında, New York'ta, Cornell Capa tarafından kurulan *Photographic Center (Fotoğraf Merkezi)* açıldı. Bugün Amerika'daki müzelerin hemen hepsinde bir fotoğraf bölümü bulunuyor. Öğrencilerin ve tarihçilerin ziyaret etmeleri için koleksiyonlar halka açık olarak sergileniyor. Bunların en önemlileri Washington'daki Brady koleksiyonuyla ünlü Library of Congress'de, New York Public Library'de ve MOMA'da bulunuyor.

1974 yılında, Arizona'daki Tucson Üniversitesi'nde Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi kuruldu. Bugün burası, milyonlarca öğrencinin ve araştırmacının çağdaş fotoğraf üzerine bilgi edinebilecekleri en modern yerdir. On yıl içinde koleksiyonlar ve araştırma olanaklı o denli gelişti ki yeni bir bina daha yapılıyor. Burada sadece özgün fotoğraflar bulunmuyor, bununla birlikte fotoğrafçının kişiliği ve yapıtları üzerine belgeler, elyazmaları, söyleşiler, fotoğrafların negatifleri de arşivlerde yer alıyor. 1982 yılında, Art Institute of Chicago'da da buna benzer bir bölüm açıldı.

1975 yılının Eylül ayında, New York'taki Lincoln Center'da fotoğraf üzerine ilk sempozyum yapıldı. Fotoğrafın koruyucuları, eleştirmenler ve uzmanlar, fotoğraf koleksiyonculuğu, fotoğrafların sınıflandırılması ve bunun gibi fotoğrafla ilgili konulara eğildiler.

Görüntüye verilen önem, eğitime de yansıyor. 1982 yılında, 150.000 öğrencinin, 117'si üniversite olan 675 kurumda fotoğraf eğitimi aldığı tahmin ediliyor. Bu eğitimin, basit bir sertifika ya da farklı düzeylerde üniversite diplomaları almayı olanaklı kılan bir bilim dalı oluşturduğu kabul ediliyor.

Amerika'dan on yıl sonra Avrupa'da da fotoğrafa duyulan ilgi profesyonel fotoğrafçılarla sınırlı kalmanın ötesine geçiyor. Bu yeni modayı burada yaratanlar da yine amatör-

lerden oluşuyor. Paris, Berlin, Londra, Milano, Viyana, Amsterdam gibi kentlerde özel fotoğraf galerileri açılıyor. Daha önceki yıllarda satışları iyi gitmediği için fotoğraf albümü düşüncesine hiç de sıcak bakmayan yayıncılar fikir değiştirdiler. Sadece fotoğraftan oluşan albümler hazırlanır oldu. Yüz kırk yıllık bir suskunluğun ardından (Fransız Hükümeti'nin 1839 yılında fotoğraf icadını satın alarak halka sunduğunu hatırlayın) 1976 yılında, hükümet Ulusal Fotoğraf Vakfı'nı kurma kararı aldı. Vakıf, 1978 yılında Lyon'da kuruldu, merkezin dışına çıkmak isteniyordu. Aynı yıl çok yetenekli bir genç fotoğrafçı, 1666 yılında Richelieu Kardinale tarafından kurulan Fransız Sanatlar Akademisi'nin bulunduğu Roma'daki Villa Médicis'ye bir ya da iki yıllığına gönderildi. 1982'de olaylar değişti. Devlet, iki genç fotoğrafçının, istedikleri ülkede para sıkıntısı çekmeden yaşayabilmelerini sağlayacak bir burs hazırladı.

Öte yandan 1978 yılından beri, sanat dalları için hazırlanan Büyük Ulusal Ödül, kendini tanıtmış fotoğrafçılara da veriliyor. 1981 yılında hükümetin değişmesiyle birlikte, fotoğraf da resmi bir sanat olarak kabul edildi. Plastik sanatlar arasındaki yerini aldı. Hükümet Paris'te Ulusal Fotoğraf Merkezi'ni, Arles'da Ulusal Fotoğraf Okulu'nu açtı. Arles'daki Ulusal Fotoğraf Okulu'nda Lucien Clergue ve Michel Tournier 1970 yılında uluslararası buluşmalar düzenlemeye başladılar. Fotoğraf ilk defa bağımsız bir bütçeye sahip oluyordu. Kültür Bakanlığı, Fransız servetinin değerlendirilmesini görev edindi ve yeni yaratımların üretilmesi ve yayılması için çalışmaya başladı. Fotoğraf, diğer sanatlar arasında unutulup giden yoksul kız kardeş değildi artık.

Sonuç

"Baskıya giren tüm sözler tehlike altında, sadece *Life* değil" diye konuşmuştu Amerika'nın büyük reklam ajanslarından birinin yöneticisi olan Robert Engelke, derginin çektiği sıkıntılar gündeme geldiğinde. Görsel ve işitsel medya organlarının insanları kendine çekmeye başlamasından sonra artık herkesin çok daha az okuduğunu belirtmek istiyordu.

XV. yüzyılda Gutenberg'in sayesinde kitapların sayısı artmıştı; ama okuma etkinliği hâlâ eğitimli insanlarla sınırlı kalıyordu. Bugün eğitimli insanlar bile artık daha az okuduklarını kabul ediyorlar, çünkü görüntü gittikçe daha fazla ilgilerini çekmeye başlıyor. Televizyona karşı güçlü bir tavır sergileyen entelektüeller bile ondan kaçamıyorlar; ne de olsa okulda kendi izlemedikleri programlardan konu açıldığı zaman konuşmaya katılamayan çocukları kendilerini aşağılanmış hissediyorlar.

Rönesans döneminde uyanık bir insandan söz etmek için "burnu iyi koku alıyor" denirdi. Günümüzde olayları takip eden bir kişi için "iyi bir gözü var" deniyor; çünkü bugün en önemli olan duyumuz görme duyusu. Görüntü, kolay anlaşılıyor ve herkese ulaşabiliyor. Görüntünün hızlı tepki yaratma becerisi sahip olduğu en büyük ayrıcalıktır; konuşmanın ya da bir kitabın okunmasının aksine düşünmeye ve akıl yürütmeye zaman bırakmaz. Gücü ve tehlikeleri bu hızdan kaynaklanır. Fotoğraf, görüntüyü milyarlarla, trilyonlarla

çarptı ve bundan sonra artık insanlar için dünyanın hissedilmesi değil sunulması söz konusudur. Phan Thi Kim Phuc'un fotoğrafı, bir napalm saldırısında ağır yanıklar alan 9 yaşındaki kız çocuğunun diğerleriyle birlikte Güney Vietnam'daki bir yolda koşarak kaçıışı, savaşı çok acı bir şekilde temsil ediyor. Bu fotoğraf tüm dünyada yayımlandı ve her yerde savaş konusunda korku ve nefret duyguları uyandırdı, bu konuda yazılacak onlarca sayfadan çok daha etkili bir tepki yarattığı şüphesiz. Fotoğrafın yarattığı etki o denli büyüktü ki *Life* magazine 29 Aralık 1972 tarihli sayısında, yılın en etkileyici fotoğrafları arasında buna da yer verdi. Duygusal bir sarsıntı yaşanmasını engellemek isteyen *Life*, Vietnamlı kızın gülümsemediği bir renkli fotoğrafı da eklemeyi ihmal etmemiş ve Phan Thi'nin, deri transplantasyonu ve fizik tedavi yapılması için Saigon hastanesinde 15 hafta boyunca kalması gerektiğini belirtmişti. "Ama inanılması güç olsa da bu küçük kız için savaş devam ediyordu; çünkü Güney Vietnam ordusunun uçakları (napalm saldırısı bu ordunun da yanmasına neden olmuştu) kızın evini yıkmıştı. Ama diye ekliyordu *Life*, ev de yarı yarıya onarılmıştı. Kızın yaraları iyileşmişti ve tekrar okula başlayabilmişti. Anıları, gülümsemesinin ardına gizlenmişti." *Life*'in sakinleştirici görüntülerine rağmen yanan elbiselerini yırtıp atan ve sokakta çıplak koşan Phan Thi Kim Phuc'un görüntüsü, tüm görenlerin belleğinde kazılı kalacaktır.

Duyarlığa seslenen fotoğrafın kazandığı inandırıcılık gücü, manipülasyon yapmak isteyen kişiler tarafından bilinçli olarak kullanılıyor. Amerikan reklam sektörünün en önde gelen temsilcilerinden biri olan David Ogilvy *Confessions d'un publicitaire (Bir Reklamcının İtirafları)* adındaki kitabında, meslektaşlarına, müşterilerini öncelikle fotoğraf kullanımı konusunda ikna etmelerini salık veriyor "çünkü fotoğraf gerçekliği temsil eder ama resim o kadar inandırıcı değildir". Görüntüyü hem tüketen hem de üreten milyarlarca amatör,

gerçekliği düğmeye basarken gördükleri ve ellerine gelen baskılarda bu gerçekliğin tekrar üretilmiş olduğuna tanık oldukları için fotoğrafın gerçekliğinden şüphe etmiyorlar. Onlar için fotoğraf, tartışmaya yer bırakmayan bir kanıt.

Fotoğrafa başlangıçta temsil ettiği şeyin tam tersini söyletmenin sayısız yolu olduğunu belirtmiştik. Ama herkes amatör bir fotoğrafçı olduğu için fotoğrafın aslında ne denli gerçeğe bağlı olduğunu da görüyor. Fotoğrafın bu ikna ediciliği de özellikle reklam alanında büyük bir güç olmasını sağlıyor. Reklamverenler, insanların reklama tepkilerini anlamak için "derinliklerin uzmanlarına" (*depth boys*) başvuruyorlar. Psikanaliz sayesinde, bilinçaltının, davranışları etkileyen sayısız görüntüyle dolu olduğunu öğrenildi. Bu psikologlardan bazıları, son derece şeytani bir reklam tasarlamışlardı. Ürünü övmek için, film görüntülerinin arasına saniyenin otuzda biri uzunluğunda flaş görüntüler sıkıştırıyorlardı. Bu *sübliminal görüntüler* daha sonra ahlaka aykırı oldukları gerekçesiyle yasaklandı; çünkü tıpkı yalan makinesinde olduğu gibi insan kişiliğine doğrudan saldırıda bulunuyorlardı. İnsan iradesini etkilemek için saniyenin otuzda biri süresince parlayan bir ışığın yeterli olduğu düşünöldüğünde, görüntünün gücünü değerlendirmek, ürünleri ve düşünceleri pazarlamak konusunda nasıl büyük bir araç olduğunu görmek kolaylaşacaktır.

Bu güç, sadece liberal olarak anılan kapitalist ölkelerde tanınmıyor, sağ ya da sol görüşü benimsemiş diktatörlük yönetimleri de bu gücün bilincinde. Devlet başkanının kortejlerinde taşınan, meclislerin üzerinden bakan ya da resmi ofisleri süsleyen fotoğrafları kimileri için babanın simgesi, kimilerine göreysel Orwell'in Büyük Biraderi. Sevgi, nefret, güven ya da korku duyguları uyandırıyor bu fotoğraflar. Fotoğrafın asıl değeri de duygu uyandırma gücünde yatıyor.

1972 yılında, fotoğrafın icadının 150. yılı kutlandı. Ben de bu kitapta fotoğrafın tarihini ana hatlarıyla çizmeye çalıştım.

Fotoğraf başlangıçta mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya çıktı. Kısa sürede güçlü ve her yönde genişleyen bir sanayi dalına dönüştü ve her yere sızdı. Fotoğraf, bir tıpkıbasım yöntemi olarak sanat yapıtının herkese ulaşmasını ve bu sayede demokratikleşmesini sağladı. Bununla birlikte sanata bakışımızı da değiştirdi. Fotoğraf, yaratıcı bir kaygının dışarı çıkarılması için kullanılan bir yöntem olarak algılandığında onun doğanın basit bir sureti olmaktan öteye geçtiği görülür. "İyi" fotoğrafların az bulunmasının nedeni de budur. Basın ve yayın organlarında her gün yayımlanan milyonlarca görüntü arasında, basit bir temsilin ötesine geçen çok az fotoğraf göze çarpar. Fotoğraf, insanın dünyayı yeni bakış açılarıyla yeniden keşfetmesini sağlamıştır, mesafeleri ortadan kaldırmıştır. Fotoğraf olmasaydı ayın yüzeyini asla göremezdik. Fotoğraf, bilgi birikimlerini aynı seviyeye getirdi ve bu sayede insanları birbirine yaklaştırdı. Öte yandan gereksinimler yaratmak, ticari ürünlerin satışını artırmak ve düşünme biçimlerini kontrol etmek amacıyla da kullanılabilecek tehlikeli bir araç haline geldi.

Bugün iletişim alanında çok önemli bir rol üstlenen kitle iletişim araçlarının çıkış noktasında fotoğraf vardır. Fotoğraf olmasaydı ne sinema olurdu ne de televizyon. Küçük televizyon ekranına her gün dönüp bakmak, milyonların vazgeçemeyeceği bir uyuşturucuya dönüştü. Fotoğrafın mucidi Nicéphore Niépce, düşüncesini kabul ettirebilmek için boşuna didinmişti. Bugün çok az kişi onun ismini biliyor. Mucidi olduğu fotoğraf, uygarlığımızın en çok kullandığı dil oldu.

NOTLAR

- 1 Wilhelm Waetzold: Die Kunst des Portrats, Leipzig, 1908, s.57.
- 2 Vidal: "Mémoire de la séance du 15 novembre 1868 de la société statistique de Marseille", Bulletin de la société française de photographie, 1871, s.37, 38, 40
- 3 René Hennequin: Edm. Quenedey, portraitiste au physionotrace, Troyes, 1926.
- 4 Cromer: "Le secret du physionotrace", Bulletin de la société archéologique, histoire et artistique "Le Vieux Papier", 26. Yıl, Ekim 1925.
- 5 Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Paris.
- 6 Gonord'un duyurusu, Journal de Paris, 28 Temmuz 1788.
- 7 Quenedey'in duyurusu, Journal de Paris, 21 Temmuz 1788.
- 8 Vivarez: Le physionotrace.
- 9 Journal de Paris, 21 Temmuz 1788.
- 10 Moniteur universel, 16 Haziran 1839.
- 11 Jean Jaurès: Histoire Socialiste, "le Règne de Louis-Philippe".
- 12 E. Levasseur: Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France, Paris, 1903.
- 13 Jean Jaurès: Histoire Socialiste, "le Règne de Louis-Philippe".
- 14 E. Levasseur: Histoire du commerce de la France, Paris, 1911.
- 15 Karl Marx: Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte.
- 16 Karl Mannheim: Ideologie et Utopie, F. Cohen, Bonn, 1929.
- 17 Karl Marx: Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte
- 18 a.g.e.
- 19 1839 dönemi. (Nouvelle Législative), 1839.
- 20 Messenger yazarlarından birinin hazırladığı Bibliographie politique et parlementaire des deutes (Seçmen kılavuzu), Paris, 1939, s.145.
- 21 Victor Fouque : Niépce, la vérité sur l'invention de la photographie, Châlon-sur-Saône, 1867.
- 22 Bu plaka, 1952 yılında, tarihçi Helmut Gernsheim tarafından, Londra'da bulundu ve bugün Teksas Üniversitesi'ne bıraktığı koleksiyonun bir parçasını oluşturuyor.
- 23 Niépce'in Lemaître'e mektubu, 23 EKİM 1828.
- 24 Arthur Chevalier : Etude sur la vie et les travaux scientifiques de Charles Chevalier, Paris, 1862.
- 25 8 Aralık 1827'de Niépce, Royal Société de Londres'a başvurarak icadını yayımlamak istemişti, ama girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştı.
- 26 Isidore Niépce : Histoire de la découverte improprement nommée daguerriotype, Paris, 1841.
- 27 «M. Daguerre'in icadı çok ilgi çekici ve bilgilerimizin bu mucizeyi açıklayışlarından daha eğlendirici hiçbir şey yok.
M. Daguerre sakin olabilir, sırrını ele geçirmeyeceğiz... Bu buluş gerçekten de hayranlık uyandırıyor , ama bundan hiçbir şey anlamıyoruz, fazla anlatıldı.» Launais Vikontunun Paris mektupları, 12 Ocak 1839. Madam Emile de Girardin'in bütün eserleri, c: IV, s. 289-290.

- 28 Gay-Lussac : *Rapport de la séance du 30 Juillet 1839 de la Chambre des Pairs. Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Daguerre, Paris, 1839.
- 29 *Moniteur universel*, 16 Haziran 1839.
- 30 *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, 1839, 2. dönem.
- 31 Burada, devletin yeni ve gerekli görülen buluşlara verdiği, demiryolları konusunda verilen desteğe benzer bir destek örneği görüyoruz.* Demiryolları, finans aristokrasinin birkaç üyesinin ellerinde bulunuyordu. Meclislerde yeni inşaatlar için oylama yapılıyordu, ayrıcalıkların süreleri, dağıtılacak paylar ve devlet yardımı belirleniyordu. Finans aristokrasisi temsilcilerinin, meclislerde* çok etkili olduğunu ve projelerin kendi çıkarları doğrultusunda hazırlandığını da unutmayalım. (Parlamento Tartışmaları, 1824-1847).
- 32 *Journal Officiel de l'Instruction*, 28 Ağustos 1839 raporu.
- 33 Toplantıda «büyük bilim insanlarının onayı alınmıştır, İngiltere'nin gurur duyduğu kişiler ve Sayın Herschel, Robinson, Forbes, Wats, Brisbane». Bilimler Akademisi oturumlarının tutanakları, 15 Haziran 1839 tarihli oturum.
- 34 *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, c. IX, s. 257-266, 19 Ağustos 1839 tarihli oturum.
- 35 «Eskiden sadece zenginlerin salonlarında bulunan oymabaskı süsleri artık işçinin ve köylünün mütevazı evlerinde de bulabileceğiz.» *la Revue française*, 1839.
- 36 *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, 1839.
- 37 a.g.e.
- 38 *le Feuilleton du siècle*, 1839 ; *le Feuilleton national*, 1839 ; *la Gazette de France*, 1839 vs.
- 39 Louis Figurier : *la Photographie, exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, 1851.
- 40 *Historique et description des procédés de daguerréotype et du diorama*, Daguerre, Paris, 1839.
- 41 *Historique et description des procédés de daguerréotype et du diorama*, Daguerre, Paris, 1839.
- 42 « Fotoğrafla elde edilen sonuçlar, ne kadar kusursuz görünüyorsa da hâlâ başka beklentilere sürüklüyorlar insanı, özellikle de portre beklentisine », E. Foucaud : *Physiologie de l'industrie française*, Paris, 1844, s.179.
- 43 *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, 1839, s. 560.
- 44 *Dernières perfectionnements apportés au daguerréotype*, Gauguin ve Le-resbours, Paris, 1842.
- 45 Richard Rudisill: *Mirror Image, the influence of the daguerreotype on American society*,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.
- 46 Walter Benjamin : *Petite histoire de la photographie*, « Poésie et Révolution », Editions Danoel, Paris, 1971, ilk basımı için : *Literarische Welt*, 38-39-40, Berlin, 1931.
- 47 a.g.e.

- 48 « Belirli bir yeri olmayan ya da belirli bir yere yerleştirilmesi gereken herkes fotoğrafçı oluyordu, zamanında dönmeyi ihmal eden bir papaz adayı, hesabını şaşırان bir tenor, sanat merakına tutulan bir kapıcı, hepsinin yeni sıfatı aynıydı : sanatçı! » Nadar : *Quand j'étais photographe*, s.195.
- 49 « bir bakanın yüz bin franktan fazlasını uçurmadığı masumiyet dönemlerinde doğmuştum. Küçük burjuva aileleri arasında, çocukların Dük Berry için yas tutturmanın « saygınlık » olduğu bir dönemdi ve ben de bu yası tutmuştum », Nadar, *Quand j'étais photographe*, s. 278-284.
- 50 *Grand Dictionnaire du XIXe siècle*, Larousse.
- 51 *Ibid.*
- 52 Levasseur : *Histoire du commerce de la France*, « la bourgeoisie au pouvoir ».
- 53 *Corsaire-Satan*, 1845'e doğru, Bohem yazarlarının önde gelenlerini bir araya getirmişti. Arsène Hussaye yönetiminde hazırlanan bu edebiyat dergisi hem çok ünlü oldu, hem de birçok saldırıya uğradı.
- 54 « Gerçek şu ki, 1848 yılındaki çalışma mekânımız, ekibimizin sabahın dokuzunda büyük bir hevesle doldurduğu ve geceyarısından önce boşaltmadığı konuksever kafelerdi. » Champfleury : *Souvenirs et portraits de jeunesse*, s.122.
- 55 Nadar: *Charles Baudelaire intime, le poète vierge*, Paris 1911.
- 56 *Histoire de Murger, pour servir à l'histoire de la vraie Bohème par trois buveurs d'eau*, Paris, 1862 (Nadar, Lalioux, Noël). « Bohem, 1840 yılında çok kullanılan bir sözcüktü. O dönemin dilinde sanatçıyla eş anlamlıydı, üniversite öğrencisi, gününü gün eden, neşeli, yarını için kaygı duymayan, tembel ve patırtıcı kimse neyse bohem de oydu. » Gabriel Guillemot : *Le Bohème*, Paris, 1868, s. 7, 8.
- 57 « Sanayi edebiyatı, eleştiriyi devre dışı bıraktı ve hiçbir karışıklık tanımayan bir konuma yerleşti, sanki sadece kendisi varmış gibi... Bunun bir sonucu olarak gazetelerin pek çoğunda, hatta özellikle püriten olarak tanınmak isteyenlerin bazılarında, ortamdaki edebiyat felaketini kışkırtan ve kendisi de buna bağlı olarak var olan bir aşırılık ve tümüyle ticari bir yapı ortaya çıktı. » Sainte-Beuve : *Revue des Deux Mondes*, 1 Temmuz 1839, « De la littérature industrielle », s.678-681.
- 58 «Para, para... günümüz edebiyatının can damarının paradan geçtiği nasıl anlatılır bilmiyorum; bu damarı en küçük kıvrımlarına inerek takip etmek gerek. Usta bir yazarın metinlerinde kimi zaman, boş, şişirilmiş, sonu gelmeyen ve bir anda nereden çıkıverdiği anlaşılamayan yeni bilimsel ifadelerle yüklü bir biçimle karşılaşsak, erken saatte kalkıp cümlesini çatmaya, içine olabildiğince az düşünce ekleyerek üç katı, dört katı uzunluğuna çıkarmaya alıştığı sonucuna ulaşabiliriz.” Sainte-Beuve: *Revue des Deux Mondes*, 1843, “Sur la situation en littérature”, s.14.
- 59 “Bohem, sanatsal yaşam için yapılan bir stajdır: Akademi'ye, Hôtel-Dieu Hastanesi'ne ya da morga doğru atılan ilk adımdır.”

- 60 Genç Fransa'da kimler vardı: Théophile Gautier, Camille Rogier, Gérard de Nerval, Ourliac, Célestin Nanteuil.
- 61 Murger, terzi bir kapıcının oğluydu; Champfleury, Laon Belediye Başkanlığı'nda çalışan bir katibin; Barbara, küçük bir müzik tüccarının; Bouvin, bir kır bekçisinin; Delveau, Saint-Marcel varoşunda çalışan bir tabakçının ve Courbet de bir köylünün oğluydu.
- 62 "Sanatçılar arasında durum çok farklı: *burjuva* sözcüğü bir adlandırmadır, bir anlamlandırma, bir niteleme özelliği taşıyor; bir hakarettir ve atölyenin sözcük dağarcığında bulunabilecek en ağır hakarettir. Bir resim öğrencisi, en adi suçlardan birini işlemiş bir kişiye söylenecek herhangi bir sözü, *burjuva* muamelesi görmeye tercih ederdi."
- 63 Nadar : *Pierrot ministre*, pantomim, 1847.
- 64 Nadar'ın oğlu tarafından yazara anlatılmıştır.
- 65 *Biographie nationale des contemporains*, Ernest Glasser yönetiminde.
- 66 Nadar'ın oğlu tarafından yazara anlatılmıştır.
- 67 "Birbirini izleyen dört yaprakta, edebiyatçıları, tiyatro oyuncularını, ressamaları, heykeltıraşları ve müzisyenleri bir araya getiren bin portreyi içerecek bir Nadar tapınağı fikri aklımıza geldiğinde dönemin tüm ünlüleriyle yakın arkadaşlık ilişkileri içindeydik." Nadar, *Quand j'étais photographe*, s.241-242.
- 68 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, "Poésie et Révolution".
- 69 Yapay ışıktaki fotoğraf çekme fikrini ilk üreten kişi Nadar'dı. Bu sayede 1860 yılında Paris'teki yeraltı gömütlerinin fotoğrafını çekmeyi başardı.
- 70 "Bir sonraki yılın ilkbaharının ilk günlerinde, başka açılardan bakarak, ilk denemede, Bois de Boulogne bulvarının bir görüntüsünü elde etmeyi başardım, ayrıca Zafer tagının bir kısmı, Ternes, Batignolles ve Montmartre da görünüyordu." Nadar, *Quand j'étais photographe*.
- 71 "Şurada yere bağlı bir balon şişiriliyordu ve hemen yanında, banyodaki denizci kasketiyle koşturan, askeri ünformayı andıran bir pelerin giymiş halde çabalayan Nadar'ı gördüm." Cumartesi, 19 Kasım 1870, *Journal des Goncourt*, cilt. V.
- 72 Nadar, *le Géant*
- 73 D. O. Hill hakkındaki bu metin, yazar tarafından *Verve* dergisinde, sayı 5/6'da yayınlandı. Yayıncı E. Tériade, Paris, 1939
- 74 Lavis, *Histoire de France*.
- 75 Derneğin üyeleri arasında bilimadamı Ferdinand de Lasteyrie ve Baron Séguier, Becquerel, ressam Delacroix ve Béranger, yazar Théophile Gautier vb bulunuyordu.
- 76 "7- Renklendirilmiş basımlar ve elle müdahale edilerek fotoğraf çalışmasını değiştirecek nitelikteki temel rötuşlara uğratılmış basımlar, sergi kapsamının dışında tutulacaktır." *Bulletin de la société française de photographie*, 25 Ocak 1855.
- 77 Nadar, *Quand j'étais photographe*.
- 78 *Ibid*, s.211.

- 79 "1854 yılında patentini aldığım kartviziti icad ederek bunu ne kadar popülerleştirdiğimi herkes biliyor." Disderi, *L'art de la photographie*, Paris, yazar tarafından yayımlanmış, İtalyan Bulvarı, no:8, 1862, s.146.
- 80 *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Dideri, 1855, s.146.
- 81 Disderi, *L'art de la photographie*, s.150, 152, 154, Paris, 1862.
- 82 Nadar, *Quand j'étais photographe*.
- 83 "Alaux'nun resmi ve deseni iyi, pahalı değil ve renkleri iyi kullanıyor." Louis-Philippe'in bu sözü Théophile Gautier tarafından alıntılanmıştır, *Les Artistes français*.
- 84 Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1914.
- 85 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, p. 387, 399, Paris, 1858.
- 86 Alfred Lichtwark, *Die Amateurphotographie*, Halle, 1894.
- 87 Burjuvaları asıl korkutan şey, modeldeki gölgelerdir; bunları sadece figürü karartan ve sıkıcılaştıran siyahlıklar olarak görürler... ara tonlar yoktur, elmacık kemiklerinde özenle pembeleştirilmiş, tümüyle beyaz bir ten vardır." Victor Fournel, *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, 1858, s.390.
- 88 Disderi, *L'art de la photographie*.
- 89 a.g.e.
- 90 a.g.e..
- 91 *Leipziger Anzeiger*, 1839.
- 92 Courbet, M. G. Courbet'nin yapıtları arasından 38 tablonun ve 4 desenin sergilenmesi ve satışa sunulması. "le Réalisme", katalog.
- 93 "Courbet, eleştirel, analitik, bireşimci, insancı bir ressam olarak dönemini ifade eder. Yapıtı, Auguste Comte'un pozitif felsefesiyle, Vacheroť'nun metafiziğiyle, insan hakları ya da ben'in içkin adaletiyle çakışır..." P. -J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865, s.287.
- 94 Delécluze, *Journal des débats*, 21 Mart 1851.
- 95 Francis Wey, *Du naturalisme dans l'art; de son principe et de ses conséquences; à propos d'un article de M. Délecluze dans "La Lumière"*, 6 Nisan 1851.
- 96 Taine, *Philosophie de l'art*, s.7.
- 97 a.g.e., s.10.
- 98 a.g.e., s.23-24.
- 99 A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, cilt. VII, XXXVII. Konuşma, Léopold Robert, Paris, 1859, s.43.
- 100 Ingres, *Réponse au rapport sur l'école impériale des Beaux-Arts*, Paris, 1863.
- 101 Baudelaire, *Salon 1859, le public moderne et la photographie*.
- 102 a.g.e.
- 103 a.g.e.
- 104 Delacroix, *Revue des Deux Mondes*, 15 Eylül 1850, 21. yıl, cilt VII, s.1144.

- 105 a.g.e.
- 106 *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, cilt IX, s.257-266, 19 Ağustos 1839 Pazartesi oturumu.
- 107 *Journal de l'industrie photographique*, Fotoğraf Sendikası yayın organı, Ocak 1880.
- 108 *Revue des Deux Mondes*, 1 Nisan 1841.
- 109 *Le Moniteur de la photographie*, no 24, 1 Mart 1864.
- 110 *Recueil général des lois et des arrêts*, 1 Ekim 1863.
- 111 *Le Moniteur de la photographie*, 1 Ekim 1863.
- 112 André Malraux, *Dünya Heykel Sanatı İçin Hayali Müze* başlıklı yapıtı için bir Meksika heykelinin, Mısır Tanrıçası'nın fotoğrafını çekmemi istemişti. Farklı ışıklar altında farklı açılardan sayısız fotoğraf çektim. Öyle sonuçlar çıktı ki heykel, her fotoğrafta başka bir heykelmiş gibi görünüyordu. Fotoğrafın sanat yapıtını görme biçimimizi etkilediği konusundaki fikirlerini kanıtlamak istemiştin. Malraux bu tıpkıbasımlardan birini kitabında kullandı. Ama tercihini kendi beğenisi ve bu heykele bakışındaki bireyselliği belirlemişti. Demek ki sanat yapıtının çoğaltımı, sadece fotoğrafçının bakış biçiminden değil, fotoğrafa bakan kişinin bakışından da etkileniyor.
- 113 *Un siècle de technique*, Etablissement Braun et Cie, Paris.
- 114 a.g.e.
- 115 Ado Kyrrou, *L'Age d'or de la carte postale*, André Balland, Paris, 1966.
- 116 *Record photographs of the Crimean War*, 1855
117. *Guide to the special Collections of prints and Photographs in the Library of Congress*, derleyen Paul Vanderbilt, Washington, s.19-24, 1955.
- 118 J.-C. Gautrand, "1870-1871, Les Photographes de la commune", *Ciné Revue*, Şubat 1972.
- 119 Yazara babası tarafından anlatılmıştır.
- 120 Yazara Marian Schwabik tarafından anlatılmıştır.
- 121 *Vu*, Kasım 1935.
- 122 *Münchener Illustrierte Presse*, no.9, 1825
123. Wilhelm Carlé, *Weltanschauung und Presse*, Hirschfeld, Leipzig, 1931.
- 124 Erich Solomon, *Berhmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblinden*, *I Engelhorn's Nachf*, Stuttgart, 1931.
- 125 a.g.e.
- 126 Yazara Marian Schwabik tarafından anlatılmıştır.
- 127 Dephot ajansının kurucusu, bugün 80 yaşında ve savaştan sonra bir basın ajansı kurduğu Londra'da yaşıyor. Ofisi, Londra'nın ticaret merkezinde bulunan bir binanın ikinci katında. Ofis olarak kullandığı, fotoğraf ve kâğıt yığınıyla kaplı bu oda, Dephot ajansının otuzlu yıllardaki görünümüne benziyor olsa gerek. Söyleşi yapmak için Londra'ya geldiğimde karşılaştığım sert bakışlı yaşlı bey bana hiçbir bilgi vermek istemedi. Hatta adının kitapta geçmeyeceğini bildiren bir kâğıt imzalamamı istedi. Ondan sa-

- dece Dephot ajansının “sekreteri” olarak söz edebilecektim. “Sekreter” gazete fotoğrafçılığının gelişmesinde büyük rol oynadı. Gazete fotoğrafçılığındaki modern yaklaşım, onun ajansına ait fotoğraflar aracılığıyla ve gazeteci öngörüsü sayesinde oluştu. Ajans, Alfred Marx tarafından finanse ediliyordu. Röportajların yapılandırılması konusunda büyük bir dehaya sahip olan “sekreter” mali konularda çok başarılı değildi. En iyi fotoğrafçılarından bazıları, gelirlerini güvence altına almak için resimli dergilerle sözleşmeler imzalamak zorunda kaldılar. Robert Capa’ya ilk şans veren kişi de yine bu “sekreterdi”. Başka birçok fotoğrafçıyı eğittiği gibi Capa’yı da eğiten ve üne kavuşturan oydu.
- 128 Yazara Felix H. Man tarafından anlatılmıştır.
129 a.g.e.
130 *Münchner Illustrierte*, 1929-1933 yılları.
131 Felix H. Man’ın *The New York Times* ile röportajı, 14 Mayıs 1971.
132 *Kleine Leica-Chronik*. Die Entwicklung der Leica und des Leicasystems, Ernst Leitz GmbH Wetzlar, no 92-100-92cR.
133 Yazara, *Life* fotoğrafçısı Thomas Mc Avoy tarafından anlatılmıştır.
134 *Le Monde*, 23 Mayıs 1974.
135 Gisèle Freund, *Le Monde et ma caméra*, Danoël, Gonthier, Paris, 1970.
136 *Multiziger-Archiv*, Lieferung 9/58, 1 Mart 1958.
137 Theodore Peterson, *Magazines in the twentieth century*, The University of Illinois Press, Urbana, 1956.
138 a.g.e.
139 Gibbs, Wolcott, *Time, Fortune, Life, Luce*, editörler: E. B. White ile Catherine White, Coward McCann, New York, 1941.
140 a.g.e.
141 Jeanne Perkins Harman, *Such is Life*, Thomas and Crowell Company, New York.
142 1948 yılında New York’a ilk gidişimde, Hicks beni ayakları masada, yüzü gazetesinin arkasında saklı bir halde karşıladı ve oradaki varlığını fark etmesi için belirli bir sürenin geçmesi gerekti, sonra da beni arşive yolladı ve yayınlanmış tüm röportajlarımı getirmemi istedi. Kendimi aşağılanmış hissettim ve bir daha yüzüne bakmamaya karar verdim ama *Life* yine de röportajlarımı yayımlamaya devam etti. Ayrıca bkz. *Infinity*, Ağustos 1969.
143 John Kobler, *Luce, His Time, Life and Fortune*, Doubleday, New York, 1968.
144 *Life*, 23 Kasım 1936.
145 John Kobler, *Luce, His Time, Life and Fortune*.
146 *Life*, no. 5, cilt 58, Şubat 1965.
147 Paul Wilkes, “Running left to right”, *The New York Magazine*, Nisan 1970.
148 16 Kasım 1970 tarihli *Télévision/Radio Age*’e göre, *Time Inc.* radyo ve televizyon istasyonlarını satarak video-kasete yatırım yaptı.
149 *Time Inc* basın duyurusu, Hedley Donovan ve Andrew Heiskell, 12 Nisan 1972.

- 150 *Le Monde*, _ Aralık 1972.
- 151 *Magazine des journalistes reporters photographes*, no. 23, 1972.
- 152 Paul Vanderbilt, *Guide to the specific Collections of Prints and Photographs in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington D. C., 1955. Uluslararası Fotoğraf Kongresi tutanakları, Gautier-Villars, Paris, 1990.
- 153 Gisèle Freund, *Le Monde et ma Caméra*.
- 154 a.g.e.
- 155 *New York Times*, Edebiyat Eki, 5 Ekim 1969, s.7.
- 156 John Morris, "This we remember. Have photographers brought home the reality?" *Harper's Magazine*, Eylül 1972.
- 157 a.g.e.
- 158 *Le Monde*, 25 Ocak 1973.
- 159 *Le Point: Bistrots*. LVII, 1960, Sanat ve edebiyat dergisi, Souillac, Lot.
- 160 Yazara Robert Doisneau tarafından anlatılmıştır.
- 161 *L'Express*, 5 Temmuz 1962.
- 162 *Time*, 25 Ekim 1962.
- 163 *Newsweek*, 2 Mart 1970.
- 164 Richard Todd tarafından alıntılanmıştır, *Gathering Bunnyside*, The Atlantic, Ocak 1972.
- 165 a.g.e.
- 166 Peter Schrag, *The Decline of the Wasp*, Simon and Schuster, New York, 1971.
- 167 *The Christian Century*, 19 Ocak 1972.
- 168 Peter Schrag, *The Decline of the Wasp*.
- 169 *Time*, 27 Eylül 1971.
- 170 *Time*, 1 Ocak 1973.
- 171 Man Ray, *Autobiographie*, Laffront, Paris, 1964.
- 172 John Heartfield, *Photomontagen, Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste*, Berlin, 1969.
- 173 Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*. A Bauhaus Book, Lund Humphries, Londra, 1969. Özgün kitabın Fransızca çevirisi, 1825 yılında Bauhaus kitaplarının sekizinci cildi olarak yayımlandı.
- 174 Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, cilt. XI, Denoël, Paris, 1971.
- 175 Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*.
- 176 Moholy-Nagy, edit.: Richard Kostelanetz. Praeger Publ. New York, 1970. Bu kitapta Moholy-Nagy'nin kendi kaleme aldığı makaleler ve farklı kişilerin onun hakkında yazdığı makaleler bulunuyor.
- 177 a.g.e.
- 178 George Eastman, "A brief iography of the founder of Eastman Kodak Company", *Image, the journal of photography of the George Eastman House Inc.*, 28 Haziran 1972.
- 179 *Time*, 26 Haziran 1972.

Gisèle Freund, fotoğraf üzerine yazılmış yapıtlar arasında kılavuz bir kitap olarak çok önemli bir yere sahip olan *Fotoğraf ve Toplum*'da fotoğrafın icadından günümüze kadar geçirdiği değişimlere toplumsal ve siyasi bir pencereden bakıyor.

Modern çağın en önemli buluşlarından biri olan fotoğrafın tarihi, son iki yüzyıldaki sanat akımlarının bir panoramasını sunmakla kalmıyor, sanat ile siyasi ve toplumsal gelişmeler arasındaki yadsınamaz ilişkinin boyutlarını da gözler önüne seriyor.



ISBN: 978-975-570-304-6



15 TL

www.selyayincilik.com
[www.twitter.com/selyayincilik](https://twitter.com/selyayincilik)
www.facebook.com/SelYayincilik
www.instagram.com/selyayincilik