

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>

toplumsal belgeci fotoğraf ve fikret otyam örneği

DR. MERTER ORAL



e spa s yayınl ar ı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

**TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF
VE
FİKRET OTYAM ÖRNEĞİ**

TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF VE FİKRET OTYAM ÖRNEĞİ

Dr. Merter ORAL



© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi: 2

Editörler

Hürü Kaya

Hüseyin Yılmaz

Kapak Tasarım

Savaş Çekiç

Kapak Fotoğrafı

Fikret Otyam

(William Saroyan Baba Ocağı Bitlis'te, 1950'ler)

Sayfa Düzenleme

Şevket Eroğlu

ISBN 978-605-4363-03-2

Baskı ve Cilt

Pasifik Ofset Ltd. Şti.

Tel: (212) 412 17 77

Sertifika No: 12027

Espas Sanat Kuram Yayınları

Müeyyetzade Mah. Lüleci Hendek Cad.

Tatarbey Sk. No: 4/1 Beyoğlu-İstanbul

Tel: 0212-293 0280

Fax: 0212-293 0282

E-posta: info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekânîk ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	5
TEŞEKKÜR	7
MERTER ORAL İÇİN...	9
SUNUŞ	13
TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF	23
1.1 Belgeci Fotoğraf	24
1.1.1 Belgeci Fotoğrafın Kısa Tarihi	26
1.2 Toplumsal Belgeci Yaklaşım	30
1.3 Fotoğraf ve Gerçeklik	33
1.3 Toplumsal Reform ve Fotoğraf	36
1.5 Support ve Dizi Fotoğraf	38
1.5.1 Support'un Gelişim Süreci	40
1.6 Teknolojik Evrim	44
1.6.1 Duyarlı Malzeme	44
1.6.2 Kamera ve Optik	46
1.6.3 Işık Kaynakları	49
1.6.4 Baskı Teknolojisi	50
1.7 Plastik Unsurlar	52

örneklerle toplumsal belgeci fotoğraf	55
2.1 Jacob A. Riis: İlk Toplumsal Belgeci	56
2.2 Lewis W. Hine: Fotoğrafta Çocuk İşçiler	60
2.3 Arbeiter Fotoğraf: İşçi Sınıfı ve Fotoğraf	64
2.4 Photo League: Belgesel Kurumlaşıyor	67
2.5 FSA: Fotoğraf Merkezi Otoritenin Hizmetinde	70
2.6 Roman Vishniac: Kaybolan Yaşam	75
2.7 Paul Strand: Kapının Eşiğindeki Dünya	77
2.8 Eugene Smith: Belgele Adanmış Yaşam	80
2.9 Elektronik Çağda Toplumsal Belgeci Fotoğraf	84
2.9.1 Gönüllü Kuruluşlar	88
Fikret Otyam: toplumsal belgeci fotoğrafçı	91
3.1. Hazırlayıcı Koşullar	92
3.1.1 Yaşam Öyküsü	93
3.1.2 Gazetecilik Yaşamı	94
3.1.3 Toplumsal Ortam	99
3.2 Otyam'ın Fotoğrafında Toplumsal Boyut	101
3.3 Support ve Dizi Fotoğraf	108
3.4 Otyam'ın Fotoğrafı ve Teknoloji	111
3.5 Otyam'ın Fotoğraflarında Plastik Unsurlar	114
3.6 Otyam'ın Fotoğraflarında Hümanizma	121
3.7 Otyam'ın Türk Fotoğrafındaki Yeri	123
sonuç	127
kaynakça	129
Fikret Otyam'la söyleşi	135
50'li ve 70'li yıllardan Fikret Otyam fotoğrafları	177

teşekkür

Merter Hoca'nın "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği" adlı yüksek lisans ve "Wiemar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları" adlı doktora teziyle tanışmamız Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümünde Sanatta Yeterlilik çalışması yapan ve Merter Hoca'nın öğrencisi olan Uğur Günay arkadaşımız sayesinde oldu. Bu değerli çalışmaları o kadar benimsedik ki ilgi ve ihtiyacı olan herkese ulaştırmaya çalıştık. Espas Sanat Kuram kurulduktan hemen sonra yayınlamaya karar verdiğimiz kitaplardan biri oldu. Bu gelişme Merter Hoca'yı tanıyan herkeste büyük heyecan yarattı. Merter Hoca'nın hem yüksek lisans hem de doktora tezinde, tez danışmanı olan Prof. Dr. Simber R. Atay Eskier, Merter Hoca için içtenlik dolu ve duygu yüklü bir sunuş yazısı yazdı. Fikret Otyam hem görsellerin sağlanmasında desteklerini esirgemedi hem de yayınlanmalarına izin vererek büyük incelik gösterdi. Eşkisehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi Gülbin Özdamar Akarçay, Merter Hoca'ya ait görsellerin ve bilgilerin sağlanmasında ve Merter Hoca'nın baskısını yaptığı Fikret Otyam'ın vintage baskılarına ait görsel dosyaların sağlanmasında büyük özveri göstererek yardımlarını esirgemedi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Öğretim Görevlisi Savaş Çekiç, kapak tasarımıyla katkıda bulundu. Gerekli izinlerin sağlanması için büyük nezaketle ve hızla belgeleri bize ulaştıran Merter Hoca'nın annesi Tuncay Hanım'a ve kardeşi Oya Hanım'a içten teşekkür borçluyuz.

Bu çalışmamızda emeği geçen herkese yürekten teşekkür ederiz.

Bu yayının hazırlanmasında sık sık “Merter Hoca’nın ğrencisi olmak” sözlerini duyduk. Bir hoca için bundan daha güzel bir söz söylenemezdi herhalde...

Fotoğrafı hayatının merkezine yerleştirmiş fotoğrafçı, akademisyen, bilim emekçisi Dr. Merter Oral’ın bu değerli çalışmalarının fotoğrafa ilgi duyanların beğenisine sunulması bizim açımızdan bir gönül borcuydu...

Editörler: Hr Kaya, Hüseyin Yılmaz

Merter Oral için...

O (Merter Oral), 1970'li yıllardan sonra fotoğrafı, yaşamın merkezine koydu...

Prof. Dr. Levend Kılıç

Hayat bir hypertext'tir. Rastlantılar, kesişmeler, kararlar ve sonuçlar, enstantane mutluluklar, kronik kederler, evrensel paralel kurgunun bileşeni serüvenler... Birimizin kaderi, bütün yeryüzünün kaderidir!

Sevgili arkadaşımız, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin mümtaz öğretim üyesi, AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatı Derneği) ve EFSAD (Eskişehir Fotoğraf Sanatı Derneği)'in kurucu üyesi, ANFO (Anadolu Üniversitesi Fotoğrafçılık Kulübü)'nun kurucusu ve enerjik rehberi, Merhum Dr. Merter Oral (1955-2005), kendisi ile karşılaşmış ve çalışma fırsatı bulmuş kişileri daima onurlandırmış, örnek bir insandı.

O, akademik faaliyetin entelektüel esprisini, küresel kalite kriterlerini, yaratıcılığını ve hümanist karakterini mükemmelen temsil ederdi:

“Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği” (1996)başlıklı yüksek lisans tezi –“Toplumsal” nitelik, Belgesel Fotoğraf bağlamında, politik ve kültürel konjonktüre göre sürekli yeniden tanımlanması gereken bir fotoğraf boyutudur. Dr. Oral, bu

fenomeni analiz etmiş ve Fikret Otyam'ın çalışmalarını ve fotoğraflarını incelemiştir. Söz konusu örnek, artık bir ütopya haline gelmiş olan, sosyal problemin fotoğrafı/sosyal reform şeklindeki neden/sonuç ilişkisi açısından FSA fotoğrafçılarının tanıklığı/New Deal reformları (1935-1942) örneğinde olduğu gibi tarihsel bir gerçeğe karşılıktır. Dolayısıyla, söz konusu tez, bilimsel işlevselliğinin yanısıra, fotoğrafın etkinliği bağlamında “umut” kavramını temsil etmektedir-;

Dolayısıyla, Fikret Otyam ile olan yoğun diyalogu;

“Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları” (2000) başlıklı doktora tezi –temel parametreleri, özgürlük, bilimsel ve sanatsal yaratıcılık, devrim ve kaos olan Weimar Cumhuriyeti (1919-1933), hem XX. yüzyıl hem de XXI. yüzyılın sosyo-kültürel yapısını tanımlamak ve fotoğraf politikalarını çözümlemek açısından daima göz önünde tutulması gereken tarihsel odaklardan biridir. Yanısıra Dr. Oral'ın tezinde incelediği fotoğraf ajanslarının, fotojurnalistlerin serbest iradesi, yaratıcılıkları, cesaret ve fedakârlıklarına dayalı tarihsel ve güncel otoritesi, postmodern anlam erozyonuna rağmen gerçekliğini muhafaza etmektedir-;

Paralelinde, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin düzenlediği, “Habercilik Eğitimi ve Medyada Haber” sempozyumunun (5-7 Nisan 2000) organizasyonundaki yoğun çabaları ve John G. Morris'in bu etkinlikteki mevcudiyeti ve cömert katılımı;

Yine, John G. Morris ile gerçekleştirmeye çalıştığı sözlü tarih/belgesel çalışması: “A Short History of Photojournalism in 20th Century/XX. yüzyılda Fotojurnalizmin Kısa Tarihçesi”;

XX. yüzyılın bu efsanevi tanığı ile kurduğu yakın dostluk;

Ünlü Amerikalı belgesel fotoğraf ustası Ken Light'ı ülkemize davet ederek düzenlediği, her biri fotoğraf severler için birer kazanç olan ve aynı zamanda kültürler arası iletişime katkıda bulunan konferans dizisi (2002); Dr. Merter Oral'ın profesyonelliğinin yalnızca birkaç göstergesidir.

Bir akademisyen ve fotoğraf sanatçısı olarak bilgisini, tecrübesini ve projelerini, meslektaşları, öğrencileri ve fotoğraf severler ile cömertçe paylaşır, onlara ilham verir. Bilimsel ve sanatsal işbirliğinden zevk alır.

Klasik bir Belgesel Fotoğraf ustası olmasının yanısıra, fotoğraf tekniğinin inceliklerine vakıf seçkin bir zenaatkârdı. Fotoğraf tekniği ve teknolojisi konusunda tutkulu bir araştırmacı idi.

“28 portre” sergisi (2004) ve Fikret Otyam’ın vintage baskıları, bu konuda yalnızca birkaç örnektir. Yine, fotoğrafları ile katkıda bulunduğu, “Eskişehir” kitabı, çalışkanlığının bir diğer kanıtıdır.

Daima nazik, iyi kalpli ve alçakgönüllüydü. Az ve öz konuşurdu.

2005 yazında onu kaybettik; Yasını hâlâ tutuyoruz. Tez metinlerinin yayınlanması, fotoğraf kültürümüze kuşkusuz önemli bir katkıda bulunacaktır ama bu girişimin aynı zamanda bizleri biraz olsun teselli edeceğini umuyorum.

Dr. Merter Oral’ın ölüm nedeninin ani bir kalp krizi olduğu söylendi, ancak o dönemde arkadaşımızın hayatının bir agoniye dönüştüğü biliniyordu. Çünkü girdiği doçentlik sınavları, akademik, entelektüel, sanatsal ya da yöntembilimsel sorunlar nedeniyle değil, sınav jürilerinin dikkatsizlikleri ve sınav organizasyonlarındaki ciddiyetsizlikleri yüzünden olumsuzlukla sonuçlanmıştı. Oysa bu sınav kendisi için yalnızca bir formalite idi.

Yeri boş kaldı!

Ölümünden aşağı yukarı bir yıl sonra, 5-9 Mayıs 2006’da EFSAD ve ANFO, “Merter Oral’a Saygı Gösterisi” olarak, 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası’nı düzenledi. Sergiler, gösteriler, söyleşiler, panel ve fotomaraton boyunca ve “Merter Oral’ın Ardından” (2006, Yapım: Gülbin Özdamar, Yönetim: Devrim Taban, Kurgu: Önder Hacıoğlu) başlıklı belgesel filmi seyrederken, müstesna bir misafirperverliğin eseri –tıpkı bir zamanlar Merter Bey’in bizzat temsil ettiği gibi– coşkulu açılış ve kapanış törenlerinde kendisini şükran ve hasretle hatırladık; Üniversite’de, Dernek’te, Eskişehir’in bulvarlarında, -Anadolu Üniversitesi’nde telâffuz edildiği üzere, biz elemanlar- ölümü kutladık! O asil ruh, sağlığında olduğu gibi vefatından sonra da bizleri onurlandırmıştı.

Dr. Merter Oral’ın tezlerinin yayınlanacağı haberi, sevenlerini heyecanlandırdı. Öğrencilerinden olan ve Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde çalışan Araştırma Görevlisi Gülbin Özdamar Akarçay’ın doğaçlama tanıklığı, O’nun manevi mirasını net bir şekilde tanımlamaktadır.

“Merter Oral’ın Ardından belgeseli, 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası’nda gösterilmek üzere hazırlanmıştı. Çünkü 2. Eskişehir Fotoğraf Haftası, Merter Oral hocamıza ithafen yapılmıştı. Onun için, onu unutmamak, inadına yaşatmak, bu vesileyle yok olmaya başlayan Toplumsal Belgeci Anlayışı tekrar hatırlamak, hatırlatmak ve öğretmek için yapılmıştı bu fotoğraf haftası. Onun bütün sevdikleri oradaydı. Belgeselin yapımcılığını ben üstlendim. Dört ay boyunca onunla ilgili bütün görselleri, belgeleri toplama-ya başladım. İğneyle kuyu kazar gibiydi. Çünkü Merter Hoca fotoğraf çekirtmeyi hiç

sevmezdi. Fotoğraf gezilerinde gizli gizli fotoğrafını çekerdik. Onun eski fotoğraflarına daha kolay ulaştım, son zamanlarda ise, çok az fotoğraf çektimişti. Onunla ilgili birçok kişiyle konuştum. Onun sayesinde “onu seven” çok değerli insanlarla tanıştım. Sadece fotoğraf haftası değildi hedef, O’nu ve fotoğraf anlayışını birçok yere bildirmek istedim, O’nu içimdeki tüm acıyla bütün dünyaya haykırmak istedim. Çünkü O, tıpkı değeri sonra anlaşılacak yazarlar gibiydi. Ben de onun keşfedilmesini bekleyemezdim. Belgesel onu anlatmak içindi, onu haykırmak içindi.

Yönetmen arkadaşşıma nasıl bir belgesel istediğimi anlattım. Onun hümanizmini, toplumsal belgeci anlayışının vurgulanması gerektiğini, onun öğrencileri üzerinde bıraktığı silinmez izleri anlatmak istediğimi söyledim ve kısa sürede her izleyişimde beni derinden yaralayan, onu tekrar tekrar özlediğim, bizi erken bırakıp gittiği için ona kızdığım, onunla konuştuğum 15 dakikalık bir belgesel çıktı ortaya. Belgele Merter Oral’ın Ardından adını koyduk. Çünkü artık hiçbir şey aynı olmayacaktı. Ancak O’nun bana bıraktığı, aynı kalan bazı şeyler var. O’na, bu hayatımı borçluyum, hayata güzel bakabiliyorsam, haksızlığı, yoksulluğu, sorunları belgelemek istiyorsam, içim derin bir üzüntüyle doluyorsa karşılaştığım insanların yüzlerindeki hüznü gördüğümde, bir şeyleri bu vesileyle değiştirmeye olan inancımı hâlâ safca kaybetmediysem, hayatın, insanın, işten, kariyerden, hırslardan daha önemli olduğunu hatırlıyorsam o, Merter Hocam sayesinde. O, esir olmayı değil, yenilsen de özgürce dövüşmeyi öğretti, o başkalarının hırsları için değil, önce kendin, kendi ruh sağlığın için sonra toplum için fotoğraf çekmeyi ama bunu yaparken de bencil olmamayı öğretti. Fotoğraf çekerken insana bir nesne olarak değil, ona bir arkadaş, sevdiğin bir insan gibi değer vermen gerektiğini söylerdi. “Önce muhabbet et eleman, makineyi sonra çıkar” derdi. “Hiç bir fotoğraf insandan daha değerli değildir” derdi. Ben şimdi bunu daha iyi anlıyorum, mükemmel fotoğraflar çekmek için insanları kullanmak beni üzüyor artık. Kaçan fotoğraflara üzülmüyorum, farklı insanlarla sohbet etme şansım olduğu için seviniyorum. Toplumsal Belgeci anlayışı eskisi gibi derinden yaşamıyorum ancak ne yaparsam yapayım, onun izinden gitmeyi, ondan daha çok çalışmayı ve benden beklediği şeyleri başarmayı, yazmayı, çizmeyi, sevdiğim işi yapmayı sürdüreceğim. O’nu unutturmayacak, yorulmadan anlatacağım, verdiğim derslerde öğrencilerime...”

Kral Sisypnos, boşuna varoluşçuların ikonu değildir! Sonsuza dek ve hep yeni baştan...

Prof. Dr. Simber Atay R. Eskier

İzmir-2011

sunuş

1953 yılında Sirkeci'den kalkan ve mezuniyetini kutlaması/dinlenmesi için, çalıştığı gazetenin Karadeniz yolculuğu önerisine karşın, genç gazetecinin arzusu ile onu hiç bilmediği, ancak merak ettiği, okuyucularına tanıtmak istediği diyarlara götürecek bir kamyon yolculuğu, Türkiye'de gezi röportajcılığının yanısıra, toplumsal belgeci fotoğraf adına da bir dönüm noktası olacaktı.

Bu genç gazeteci, Türk aydınlarının çok fazla bilmediği, eğilmediği bir coğrafyada, kaleminin yanısıra, Roma'dan aldığı basit bir fotoğraf makinesi ile çektiği fotoğraflarla, yüzyılımızda, başka coğrafyalarda, pek çok başka fotoğrafçının gerçekleşmesine katkıda bulunduğu bir misyona, insanı insana anlatma, sorunları aktarma, toplumsal bilinç yaratma ve sorunları ortadan kaldırmaya çalışma misyonuna eklenen yeni bir halkayı oluşturacaktı. Ele aldığı konular farklı bir coğrafyada olmasına karşın, kendinden öncekilerin aktardıklarıyla benzerlikler taşıyordu: İnsanca bir yaşam özlemi. Hine ve Riis, bu misyonu yüzyılın başındaki Amerika'da, Vishniac İkinci Dünya Savaşı öncesi Polonya gettolarında, Arbeiter Fotoğraf politikanın domine ettiği bir anlayışla yine savaş öncesi Almanyası'nda, Smith pek çok yerin yanısıra bir İspanyol köyünde gerçekleştirirken; Otyam'ın seçtiği mekân Anadolu idi. Toplumsal belgeci fotoğrafa insancı bakışı sağlayan ve toplumsal reform hareketleri ile somutlanan hümanizma, Otyam'da, Anadolu'nun kendine özgü anlayışı ile biçimlenip, Gide Gide dizisinde yer alan kitaplarında, açtığı fotoğraf sergilerinde ve

yayınladığı kartpostallarında, fotoğrafın, en etkin görsel iletişim araçlarından biri olarak kullanılmasını sağlayacaktır.

Dünya fotoğraf literatüründe çeşitli boyutlarıyla ele alınmasına karşın, toplumcu belgesel fotoğrafın ne olduğu konusunda oturmuş bir kuram yoktur. Bu durum genelde fotoğraf kuramının eksikliği ile açıklanabilir; fotoğrafın görece genç bir mecra olmasına bağlanabilir. Gerçekten fotoğraf kuramı konusunda estetik, ontolojik, semiyotik ve sosyolojik çalışmalar ancak 1970'li yıllarda yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Öte yandan fotoğraftan daha genç bir mecra olmasına karşın, örneğin sinema kuramı çok daha oturmuş görünmektedir. Fotoğrafın bir fotoğraf makinesine sahip herkes tarafından çekilebilir olması –demokratik niteliği–, bunun yanı sıra, sanatsal bir ortam olarak tanınmaktan ziyade, sinemadan farklı olarak, bir zenaat ortamı olarak işlevinin yaygınlığı, fotoğraf konusunda kuramsal çalışmaların eksikliğinin nedenleri olarak görülebilir.

Sağlıklı iletişim doğru tanımları gerektirir. Fotoğrafın çeşitli boyutlarının araştırılması, bir yandan onun diğer mecralarla olan farklılıklarının araştırılması gereğini ortaya koyarken, diğer yandan çeşitli fotoğraf anlayışlarının da doğru tanımlanmasını gerektirir. Gezi fotoğrafçılığı, doğa fotoğrafçılığı, haber fotoğrafçılığı, hava fotoğrafçılığı ve benzeri tanımları yaparken, kendi içinde de farklı anlayışları barındıran belgesel fotoğrafçılık ve onun alt türlerini doğru şekilde tanımlama gereği vardır. Belgesel fotoğrafçılığın kişisel belgesel diye tanımlanabilen bir türü varken, insana ilişkin çok daha evrensel mesajlar verme kaygısı taşıyan, geçtiğimiz yüzyıldan bu yana pek çok örneğini gördüğümüz bir türünü de tanımlama, onun fotoğrafın diğer alanları ile olduğu gibi, bir alt türü olduğu belgesel fotoğrafçılıkla da ayrımını sergilemek gereği vardır. Fikret Otyam'ın bir fotoğrafçı olarak yaptığı çalışmalara salt belgesel fotoğraf olarak bakmak, onun çalışmalarının toplumumuza ve fotoğrafa katkılarının doğru bir şekilde ortaya konmasına olanak vermezdi.

Fotoğraf, 1839 yılından bu yana, farklı işlevlerinin yanı sıra, insanoğlunun en önemli görsel belleklerinden biri olma niteliğini sürdürürken, bu çalışma bir anlamda belleğin belleği olma niteliğini amaçlamaktadır. Çalışmanın, toplumsal belgeci fotoğrafın dayandığı temel ideolojik kuramların çeşitli sıkıntılar, belirsizlikler yaşadığı bir döneme rastlaması paradoksal gözükse de, toplumsal belgeci fotoğrafın misyonunun insanoğlunun daha iyi bir yaşam savaşımına koşut olduğu gerçeği düşünüldüğünde, insanlık sorunları var olduğu sürece toplumsal belgeci fotoğrafın misyonu da devam edecektir. Yirmibirinci yüzyıla ve belki ondan da önemlisi üçüncü bin yıla girmek üzere olduğumuz günümüzün çalkantılı dünyasında toplumsal belgeci fotoğrafçıların ele alması gereken pek çok konu vardır.

Yaklaşımları ile bana yeni ufuklar, bakış açıları kazandıran Prof. Dr. Faruk Kalkan, Prof. Dr. Oğuz Adanır ve Doç. Dr. Mutlu Parkan'a teşekkürü bir borç bilirim. Tez konusunun saptanmasında, boyutlandırılmasında beni yönlendiren, yüreklendiren, Danışmanım Fotoğraf Bölüm Başkanı Doç. Dr. Simber Atay'a teşekkürüm sonsuzdur, onun katkıları olmasaydı bu çalışma gerçekleştirilemezdi.

Merter ORAL

İzmir / Kasım 1996

Gittim ve döndüm.
 Bu, ne kadar zaman aldı, bilmiyorum.
 Sanki zaman içinde bir yolculuktan bu.
 Belleğini fotoğraf filmlerine teslim eden fotoğrafçılara
 imreniyorum.
 Tik-tak.
 Deklanşör.
 Tik-tak.
 Bir an.
 Hangi an?
 Zamanın hangi parçası?
 Tik-tak.
 Daha deklanşöre bastığında çoktan geçmiş zaman.
 Çeyrek yüzyılın belleği mi bu karşımdaki fotoğraflar?
 Çeyrek yüzyılın tanıklığı mı?
 Kim tanıdı? Hangi fotoğrafta? Neyi? Kimi?
 Bir izlenim mi?
 Neyin izlenimi?
 Tozunki mi - Toprağınki mi?
 Bir akarsuyun, bir alınterininki mi?
 Gidip dönülmeyen yolların, bakıp kalınmayan hanların,
 ölü kervansaraylarına mı?
 Bir zamanlar geçilmiş köprülerinki mi?
 Bir gün konuşulmuş, sesi duyulmuş, kulağa çalınmış bir
 insanınki mi?
 İçilen bir çayın anısı mı? Ya da bir kahvenin kırkı yıllık hatırı mı?
 Bir çeşmenin serinliği mi susuzluğunu gideren?
 Bir atın ter kokusu mu, bir arabanın tıngırtısı mı?
 Bir rençberin elinin, bir çocuğun gözünün anısı mı?
 Sen mi onlara bakıyorsun, onlar mı sana?
 Tik-tak.
 Bir fotoğraf daha.
 Geçmişe kalmak için.
 Sanki.
 Böylece.
 İşte.

Ferit Edgü

*Seyir Sözcükleri, Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul, s. 81*

Fotoğrafla ilgili çeşitli yayınlarda toplumsal belgeci fotoğraf örnekleri yer almakla, hatta kimi yayınların başlıklarında toplumsal belgeci fotoğraf kavramına yer verilmele birlikte, toplumsal belgeci fotoğrafın ne olduğu, konulan, konularını işleyiş biçiminde belgesel fotoğraf tavrından nasıl ayrıldığı gibi sorulara çoğu zaman net yanıtlar bulunamaz. Örneğin Time-Life serisinden *Documentary Photography* adlı yayında, “Toplumsal Bilincin Oluşumu” başlığı altında¹ Jacob Riis, Lewis Hine ve FSA projesi için çalışan fotoğrafçılar ele alınır; “Dünyanın Gerçek Bir Görüntüsü” diye adlandırılan bölümde² Photo League bünyesinde çalışan fotoğrafçıları; “İnsanlığı Onurlandıranlar” başlığı altında³ ise Andre Kertesz, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange ve W. Eugene Smith’in fotoğrafları yer alır. Bölüm başlıklarından anlaşıldığı gibi aslında bu fotoğrafçıların tümü insanlığı onurlandıran fotoğrafçılarıdır. Fotoğraf teknikleri ve fotoğrafa bakış açıları farklı olmasına karşın tümünün ortak noktası, fotoğrafı, insanlık sorunlarını aktarmak, hatta bu sorunları aşmakta bir araç olarak kullanma bilinç ve çabalarıdır.

Helmut ve Allison Gernsheim’in “*A Concise History of Photography*” adlı fotoğraf tarihi kitabı, benzeri diğer kitaplardan bir özelliğiyle ayrılır. Bu kitapta belgesel fotoğrafçılık adı altında ayrı bir bölüm yoktur. Toplumsal belgencilik adlı verilen bölümde⁴ Richard Beard, John Thomson, Jacob Riis, Lewis Hine, Arnold Genthe, Sir Benjamin Stone, Nahum Luboshez, Paul Martin ve Eugene Atget’e yer verilerek toplumsal belgeci fotoğraf 1930’larda bitirilir. Beaumont Newhall’un New York Modern Sanat Müzesi tarafından yayınlanan “*The History of Photography*” adlı kitabında ise toplumsal belgeci fotoğrafçılık adlı bağımsız bir bölüm yoktur. Newhall, belgesel fotoğrafçılık adlı bölümde⁵ Hine, Riis, FSA deneyimi, Margaret Bourke-White, Berenice Abbott ve August Sander’e yer verir.

Bu örnekleri çoğaltmak olasıdır. Yaptığımız bibliyografya taramasında fotoğraf tarihine ilişkin en temel kaynak kitaplarda bile belgesel fotoğraf, toplumsal belgeci fotoğraf konusunda bir oydaşım olmadığı görülmektedir. 1960’lı yıllarda basılan Gernsheim’in kitabında “toplumsal belgencilik” adlı bağımsız bir bölüm ayrılmışken, daha sonraki yıllarda basılmalarına karşın diğer temel kitaplarda böyle bir bölüm yer almamaktadır. Öte

1 *Documentary Photography*, Time-Life Books, 1972, s. 46

2 *Documentary Photography*, s. 88

3 *Documentary Photography*, s. 124

4 Helmut & Alison Gernsheim. *A Concise History of Photography*, Grossct & Dunlap, New York, 1965, s. 148

5 Beaumont Newhall. *History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1993, s. 235

yandan Gernsheim'in kitabında toplumsal belgeci fotoğraf bölümünde yer alan Eugene Atget'nin fotoğrafik tavrını, yüzyılın sanat kuramcılarından Walter Benjamin şöyle tanımlar: "Gerçektende, Atget'in Paris fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçirebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örnekleridir."⁶ Bir fotoğraf virtüözü olarak nitelenen ve fotoğrafa kendini adayan Atget'nin mükemmel bir teknik ve olağanüstü bir duyarlılıkla çekilmiş fotoğrafları özünde belgesel olabilir, ancak toplumsal belgeci tavrında çekilmiş fotoğraflar değildir.

Ancak son yıllarda yayınlanan bazı kitaplarda toplumsal belgeci fotoğraf sözcüğü açıkça telaffuz edilmektedir. Örneğin Maren Stange "*Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*" adlı çalışmasında toplumsal belgeci fotoğrafın toplumsal reform kampanyaları çerçevesindeki işlevini belli bir zaman dilimi içinde daha çok sosyolojik boyutları ile ele alıp, işler. Ancak toplumsal belgeci fotoğraf kavramı örneklerle ele alınıp, incelenir, tanımlama çabası görülmez. Stange'in ele aldığı örnekler yukarıda belirtildiği gibi bazı yayınlarda belgesel fotoğraf başlığı altında incelenir.

1970'li yıllardan itibaren fotoğraf alanında en canlı tartışmaların yapıldığı konular arasında fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi ve fotoğrafın bir bilgi, iletişim ve kültür aracı olarak sorgulanan rolü vardır.⁸ Susan Sontag, daha sonra kitap olarak yayınlanacak olan, fotoğrafçılık konusunda yedi makalesinin yer aldığı *New York Review of Books* dergisindeki ilk makalesinde, bir fotoğrafın herhangi bir şeyi anlama konusunda bize yardımcı olabileceği konusunda şüphesini belirtirken,⁹ yine fotoğrafçılık konusunda önde gelen kritiklerden Alan Sekula, *Artforum* dergisinde yazdığı bir makalede, belgesel fotoğrafçılığın görünüm, retinal heyecanlar, voyörizm, terör, düşmanlık ve nostaljiye büyük katkıları olduğunu, ancak toplumsal dünyanın anlaşılmasına çok az katkısı olduğunu belirtecekti.¹⁰

Green'in ifadesiyle "kahinsel" söylemli Sontag, fotoğrafın herhangi bir şeyi anlama konusunda bize yardımcı olabileceği konusunda şüphesini belirtirken, sonradan kitap olarak çalışmasında şu görüşlere yer verir:

6 Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", (Çev. Ali Cengizkan), Yarın, Aralık 1982, s. 14

7 Marc Stange. *Symbols of ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*, Cambridge University Press, New York, 1989

8 Jonathan Green. *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1984, s. 193

9 Green, s. 193

10 Green, s. 193

“...Bir insanın en üst düzeydeki dehşetin fotoğrafik envanteriyle ilk karşılaşması gizli bir şeyin açığa çıkarılması, prototip olarak modern olan bir açığa çıkarmadır: Olumsuz bir gerçekle birdenbire yüz yüze gelmektir. Benim için bu, Bergen-Belsen ve Dachau’nun Temmuz 1945’te bir rastlantı eseri Santa Monika’daki bir kitapçıda karşılaştığım fotoğraflarıydı. Gördüğüm hiçbir şey –fotoğraf olarak ya da gerçek yaşamda– beni böylesine keskin, derinden ve bir anda yaralamamıştı. Gerçekten de, ne hakkında olduklarını tam olarak anlamamdan yıllar önce meydana gelmesine rağmen, yaşamımı bu fotoğraflara bakmamdan öncesi (ki o zaman oniki yaşındaydım) ve sonrası diye ikiye ayırmak bana çok akla yakın geliyor.”¹¹

Dünyanın fotoğrafik envanterini çıkaran toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını tanımlamaya yönelik bir çabayı amaçlayan bu çalışmada, belgesel fotoğrafla toplumsal belgeci anlayış arasındaki temel ayrımın, insanoğlunun yaşamında hep olagelen, Sontag’ın deyişiyle “çukurları”, Ahmed Arif’in, Fikret Otyam için kullandığı metaforik anlatımla, “objektifi yüreğine takarak” fotoğraflanması olarak anlıyoruz.

Bu çalışma yukarıda bilgiler ışığında toplam üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, toplumsal belgeci fotoğraf kavramının tanımlanması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda temel kaynaklardaki belgeci fotoğraf tanımlarından ve örneklerden yola çıkarak; toplumsal belgeci fotoğrafın gerçeklik, reform hareketleri ve teknoloji ile bağlantısı irdelenerek toplumsal belgeci fotoğrafın belgesel fotoğraftan ayrı bir alan olduğu vurgulanıp, bu kavram tanımlanmaktadır. Toplumsal belgeci fotoğrafın kitlelere taşındığı araçlar ve yöntem de bu bölümde ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın hacmi içinde tüm toplumsal belgeleri incelemek mümkün olmayacağından, örneklerle toplumsal belgeci fotoğraf başlığını taşıyan ikinci bölümde fotoğraf tarihinde iz bırakmış önemli toplumsal belgeci fotoğrafçıların yanısıra, kurumsal çalışmalar da ele alındı. Bu bölümde ayrıca Walter Benjamin’in ifadesiyle “gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden-üretim aracı olan fotoğrafın”¹² günümüz teknolojisi ile ilişkileri de incelendi. Üçüncü bölüm, bir örnek çalışma olarak Fikret Otyam’a ayrılmıştır. Çünkü Otyam ülkemizin yetiştirdiği en önemli toplumsal belgeci fotoğraf ustasıdır. Ülkemizde fotoğraf sanatının yaygınlaşması, etkinleşmesi doğrultusunda anmaya değer pek çok fotoğrafımız arasında Otyam’ın farklı bir konumu vardır. Otyam, Anadolu insanının sorunlarına bilinçle yaklaşan ilk insanlardan biridir.

11 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş, İstanbul, 1993, s. 33-34

12 Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 52

Asıl mesleği fotoğrafçılık olmasa da, gazetecilik, röportajcılık kimliğiyle Anadolu insanının sorunlarını; röportajlarının yanı sıra, fotoğraflarıyla da aktarmış, bu sorunları görsel olarak bu denli duyarlıkla aktaran ilk kişi olmuştur.

Tanınmış araştırmacı, yazar, Demirtaş Ceyhun, III. Selim'den bu yana tüm sorunların kaynağını kültüründe arayan aydınımızın, sorunları her zaman kültür politikalarıyla aşmaya çalıştığına işaret ederek, Anadolu'da yaşayan halka ve onun üretime dayalı geleneklerine, sorunlarına ise eğilmediklerini belirtir. Halkın toprakla olan ilişkisine Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in yapıtlarına kadar değinilmediğini savlar. Sürgün edilmedikleri ya da azledilmedikleri sürece İstanbul'dan kimsenin gidip Anadolu'yu görmediğini ifade eder.¹³ Edebiyatla uğraşan aydınlarımızın bile göz ardı ettiği Anadolu'ya Otyam'ın eğilip, fotoğraflarıyla onların sorunlarına ortak olması ülkemiz fotoğrafı adına kıvanç vericidir.

Kendisi fotoğraf sanatçılığını kabul etmediğini ifade etse de Otyam, diğer çalışmalarının yanı sıra, ülkemizin görsel tarihine adını yazdırmakla kalmamış, dünya belgesel fotoğraf tarihinde de eşine az rastlanır bir yürekliliğin, çabanın, insan sevgisinin örneği olmuştur. 1950'li yıllardan bu yana yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla genç kuşaklara örnek olan Otyam'ın fotoğrafik konularının, tavrının bilinmesi, onun insan sevgisi ile dolu yaşamı, 2000'li yıllara yaklaştığımız şu sıralarda, toplumsal amneziden kurtulup, günümüz Türkiye'sinin de daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır kanısındayız. Fikret Otyam'ın bir toplumsal belgeci fotoğrafçı olarak fotoğraf tavrının daha iyi anlaşılabilmesi için kendisiyle uzun bir söyleşi gerçekleştirildi. İleride yapılacak çalışmalarda yararlı olabileceği düşüncesiyle Fikret Otyam'la yaptığımız söyleşinin tam metnini ekte veriyoruz. Otyam'ın samimi, sıcak konuşma üslubunu kâğıda aktarırken değiştirmedik.

13 Sezai Sinanlar. "Göremediğimiz Anadolu", *Cumhuriyet gazetesi*, 15 Temmuz 1996, s. 13



toplumsal belgeci fotoğraf

Geçmişî tüketilebilir bir nesneye çeviren fotoğraflar...

Susan Sontag¹⁴

Bilimsel uygulamalar dışarıda bırakıldığında dünyaya duyurulduğu 1839 yılını izleyen ilk yıllardan başlayarak fotoğrafın iki temelde ilerlediği görülür. Bunlardan ilki, fotoğrafın, bir dışavurum, kendini ifade etme aracı olarak, temelde yaşamın estetize edilmesini amaçlayan kullanımı, diğeri ise, temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan, fotoğraf makinesinin, insana, yaşamsal sorunlara, doğaya çevrilip, fotoğrafın bir tanıklık aracı olarak kullanılmasıdır. Alışıl gelmiş bir deyişle belgesel fotoğraf olarak adlandırılan bu ikinci kullanım biçimi bazen salt bir tanıklık tavrını alırken, zaman zaman tanıklığı aşan, sorunları saptamakla kalmayıp, bunların düzeltilmesi yönünde çabaları içeren bir nitelik kazanır. Fotoğrafın doğasında var olan saptama, tanıklık tavrını aşıp,

14 Sontag s. 82

bu sorunların düzeltilmesi yönünde kullanılması, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını oluşturur ve onu belgeci fotoğraf anlayışından farklılaştırır.

Günümüzde sıkça rastlanan bir terim olmasına ve ilk örnekleri geçtiğimiz yüzyılın sonlarına dek uzanmasına karşın, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı ile belgesel fotoğraf çokça birbirine karıştırılır. Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının kavranabilmesi, öncelikle belgesel fotoğraf anlayışının ne olup, olmadığının ortaya konması ile olasıdır.

1.1 Belgeci Fotoğraf

Sıkça rastlanan bir tanım olmasına karşın belgesel fotoğrafçılığın anlamı ve içeriği konusunda fotoğraf literatüründe bir oydaşım olduğu söylenemez. Doğası gereği belgelenen fotoğrafın en temel niteliklerinden biridir. Ancak, hem belgesel fotoğrafçılığın, hem de farklı türlerinin tanımı belli zorluklar içerir. Beaumont Newhall, “belgesel” teriminin sözlük anlamından yola çıkarak, konusu hakkında “yararlı bilgi” içeren herhangi bir fotoğrafın belge olarak adlandırılabilceğini ifade eder.¹⁵

Belgesel Fotoğrafçılık konusunda temel görsel kaynaklardan biri olma özelliğini koruyan *Documentary Photography* editörleri, her fotoğrafın belgesel niteliğe sahip olmadığını belirterek, belgesel fotoğrafın sahip olması gereken nitelikleri şöyle ortaya koyarlar:

“Onu (belgesel fotoğraf), manzara portre, sokak görünümünden ayıran bir mesaja sahip olmalıdır. Bir olayı kaydedebilir; ancak bu olay bir haber fotoğrafının spesifik öneminden farklı, genel bir öneme sahip olmalıdır. Bir karakter veya duyguyu kaydedebilir-ancak genel toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının öznelliğinden daha çok şey anlatmalıdır.”¹⁶

Aynı kaynağın temellendirildiği tanım ise şöyle ifade edilir : “Belgesel fotoğrafçılık : Amacı önemli bir şeyi iletmek –yorumlamak– olan bir fotoğrafının, izleyici tarafından anlaşılacak şekilde, gerçek dünyayı betimlemesidir.”¹⁷

Lewinski, belgesel fotoğrafçılığın konusunu yaşam ve gerçeklikten alan, dünyayı ve insanları yorumlama kaygısı taşıyan çeşitli yöntemlerle ilgili olduğunu belirtir.¹⁸

15 Newhall, s. 235

16 *Documentary Photography*, s. 7

17 *Documentary Photography*, s. 7

18 Jorge Lewinski. *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*, Arrow Books, London, 1977, s. 108

Bu tanımların ortak özellikleri şöyle özetlenebilir:

- a) Belgesel fotoğrafçılık konusunu yaşamsal gerçeklikten alır.
- b) Temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan bir yorum kaygısı taşır, bir mesaj içerir.

Mimetik bir anlatım aracı olarak aslında tüm fotoğraflar, konusunu yaşamsal gerçeklikten almaktadır. Burada vurgulanması gereken, belgesel fotoğrafın saptadığı yaşamsal gerçekliğin gerçeğe uygun olarak aktarılması, gerçeği bozacak müdahalelerden kaçınılmasıdır. Bu anlamda belgesel fotoğraf tavrı doğrudan bir tavidir. Ancak her doğrudan fotoğraf (straight photograph) belgesel fotoğraf olmayabilir. Hatta doğrudan fotoğraf diye adlandırılan fotoğrafik anlayış, yaşamsal gerçekliğe müdahale etmeden, konusunu estetize etmek olan bir tavrı belirler. Örneğin F/64 grubunun diğer üyelerinin fotoğraf tavrılarında da görüldüğü gibi, Edward Weston, konularına müdahale etmez, doğrudan bir fotoğraf tavrına sahiptir. Grubun adının alındığı 64 diyafram, maksimum alan derinliği sağlayan bir değerdir ve gözün algılama biçimine yakınlığı nedeniyle böylesine kısık diyafram değerleriyle çekilen fotoğraflarda genelde gerçeklik algılamasının güçlendirilmesi amaçlanır. Ancak F/64 grubu üyelerinin maksimum alan derinliği sağlayan fotoğraflar çekmeleri, gerçeklik algılamasının güçlendirilmesine yönelik değildir; resimselci akıma bir tepkiyi ifade eder ve resimselecilerin yaptıklarının tersine, çok keskin, alan derinliği maksimum görüntülerle bile sanat fotoğrafları oluşturulabileceğini ifade eder. Diğer grup üyelerinde olduğu gibi Weston'un da amacı konularına ilişkin bilgi vermek değil, konularını estetize ederek, güzel duyum uyandırmaktır. Weston'un ünlü biber fotoğrafı, artık bir biber fotoğrafı değildir; sıradan bir nesne estetize edilmiş, biber olmaktan çıkıp, netliği, ışığıyla, formu ile bir estetik nesneye dönüştürülmüştür.

Çekiliş amacından bağımsız olarak her fotoğraf aslında bir yorum kaygısı taşır, ancak her fotoğraf bir mesaj içermeyebilir. Fotoğrafı oluşturan teknik unsurlar – kompozisyon, ışık, leke, doku, vb.– yorum öğelerinden bazılarıdır. Yaşama tanıklık eden belgesel anlayışta, mesaj unsuru, bilgi iletimi, ön plandadır. Ancak başlıbaşına mesaj, fotoğrafı belgesel kılmaz. Örneğin Oscar Gustave Rejlander'in *Solup Giderken* (Fading Away) (1860) adlı fotoğrafı yoğun bir mesaj içermesine karşın belgesel bir fotoğraf değildir, zira kurgulanmıştır.

Bu noktada özellikle vurgulanması gereken, belgesel fotoğrafın konusunu gerçeklikten alırken, onu özellikle distorte edecek düzenlemelerden, kurgudan, manipülatif çabalardan uzak durması gereğidir. Belgesel fotoğrafın en önemli niteliklerinden biri olan “inandırıcılık” ögesi, onun, kurgusal olmaması ile yakından ilgilidir.

Çok geniş bir yelpazede çekilebilen belgesel fotoğrafçılık yaklaşımları arasında mimari fotoğrafçılık; aile fotoğrafları; fotojurnalizm; Diane Arbus, Bruce Davidson, Les Krims gibi fotoğrafçıların kişisel jurnalizmi¹⁹; doğa belgeselleri ve toplumsal belgeci fotoğraf sayılabilir.

1.1.1 Belgeci Fotoğrafın Kısa Tarihi

Fotoğrafın belgeci amaçlarla kullanımı sayesinde Sontag'ın ifadesiyle “İnsanoğlunun yarattığı manzara tam baş döndürücü bir değişim yaşamaya başlamışken, fotoğraflar da dünyayı kopyalamaya başlamışlardır: Sayısız biyolojik ve toplumsal yaşam kısa bir zaman aralığı içinde yok edilirken, yok olana kaydı tutacak bir araç bulunmaktadır.”²⁰

1839 yılının hemen sonrasında fotoğrafçılar merak konusu olan uzak yerleri belgelemek amacıyla doğuya yöneldiler. Fotoğrafın böylesine bir kullanım alanı bulması bir anlamda yeni bir keşifler çağını da başlatmış oluyordu. Bu fotoğraflar, bilinmeyen ve daha önce farklı mekânlar yeniden üretim teknikleriyle görselleştirilen Orient'e ilişkin ilk görsel bilgi kaynaklarıdır. Lewinski, Frederic Goupil-Fesquet ve P.G. Joly de Lotbiniere'in Mısır'da çektikleri daguerotiplerin ilk belgesel fotoğraflar sayılabileceğini belirtir.²¹ Doğal olarak daguerotiplerin tek kopya oluşu bu fotoğrafların kullanımını sınırlandırmıştır. Fotoğraf teknolojisindeki hızlı değişimlere koşut olarak kullanımı ve taşınması kolaylaşan ekipmanlarla donanmış fotoğrafçılar bir zamanların misyonerlerinin görevini üstlenip, dünyanın her tarafına dağılacak; bir yandan, yüzyıllar boyunca ilgi çekmiş tarihi ve arkeolojik yapıtları, coğrafyayı, öte yandan, tüm gelenek ve görenekleriyle birlikte tüm dünya insanlarını saptayarak, bilgi iletişimi alanında ilk görsel devrimi yaratacaklardır.

1851 yılında Frederick Scott Archer'ın bulduğu *ıslak levha* (*wet colodion*) tekniği belgesel fotoğrafı canlandırmıştır. Malzemenin taşınması ve plakaların çekim öncesi hazırlanması gereği gibi zorluklar içerse de, bu yeni teknikle daha hızlı fotoğraf çekme olanağı vardı, sonuçlar da kaliteli idi. Maxime du Camp'ın Mısır ve Orta Doğu, Robert Mac Pherson'un Roma ve James Robertson'ın mimari fotoğrafları bu dönemde çekilmiştir.²²

19 Green, s. 118

20 Sontag, s. 30

21 Lewinski, s. 108

22 Lewinski, s. 108

1855 yılında Kırım Savaşı'nı belgelemek için yola çıkan, asıl mesleği avukatlık olan Roger Fenton, savaşı belgeleyen ilk fotoğrafçıdır. Dört asistanıyla birlikte bir at arabasıyla yola çıkan Fenton, ıslak plaka yöntemiyle 360 kadar fotoğraf çekmiştir. Fenton'un fotoğrafları ilk savaş fotoğrafları olmakla birlikte savaşın gerçek yüzünü yansıtmaktan uzaktır. Savaşın dehşeti değil, adeta piknik yapan, poz veren kişiler yer alır fotoğraflarda. Zira Fenton'un bu projesi, asker ailelerini korkutmamak için savaşın dehşetini göstermemesi kaydıyla finansal destek bulabilmişti.²³

Fenton Kırım Savaşı'nı görüntülerken, bir Amerikalı fotoğrafçı, Mathew Brady²⁴ ve ekibi Amerikan İç Savaşı'nı (1861) fotoğraflıyordu. Yirmi asistanla çalışan Brady, Fenton'dan farklı olarak finansmanı kendisi üstlenmişti. Umudu, savaş sonrası satacağı fotoğraflarla finansmanın karşılanacağı idi. Fenton'un dikkatlice sansür edilmiş fotoğraflarının aksine, Brady ve arkadaşlarının –özellikle Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner'ın– fotoğrafları savaşın tüm dehşetini taşır. Tarihte ilk kez insanlar, fotoğraflar aracılığıyla, savaşın acı gerçekleriyle yüzyüze geldiler. Savaş sonrası Brady yeterince fotoğraf satamadı, böylece tüm servetini ona fotoğraf malzemelerini sağlayan imalatçıya kaptırdı.²⁵

William Henry Jackson Rocky Dağlarının fotoğraflarını 20x24 inç plakalara çekti. Charles Marville 1860'larda Paris'i fotoğrafladı. Francis Frith aynı tarihlerde Mısır ve Kutsal Toprakları fotoğraflıyordu. Bisson Kardeşler 1860 ve 1861 yıllarında ıslak-plaka yöntemiyle Alp Dağlarını çekti.²⁶

Fotoğrafın tarih sahnesinde belgelemek için kullanıldığı ilginç örneklerden biri de kısa süreli 1871 Paris Komünü'dür. Komüncüler barikatlarda yüzlerce fotoğrafın çekilmesine izin verdiler. Komün düştüğünde ise bu fotoğraflar polis tarafından komüncülerin saptanmasında kullanıldı. Fotoğrafta yer alan komüncülerin hemen tümü infaz edildi. Tarihte ilk kez fotoğraflar polis tarafından bilgi kaynağı olarak kullanılıyordu.²⁷

Thomas Annan adlı İngiliz fotoğrafçı, Glasgow kentinin birtakım semtlerinin kent sel iyileştirmeye yönelik yıkım öncesi fotoğrafik kaydını yapmak üzere görevlendirildi.

23 Giselle Freund, *Photography and Society*, David R. Godinc, Boston 1980, s. 105-106-107

24 Daguerotip tekniğini Samuel Morse'dan öğrenen Brady (1823-1896) portre fotoğraflarıyla tanındı. Çağdaşı şahsiyetlerinin portrelerini 1850 yılında "The Gallery of Illustrious Americans" adıyla yayınladı. Başkan Lincoln, Brady'nin çektiği portresi için şöyle demiştir: "Brady ve Cooper Union (konuşması) beni Amerika başkanı yaptı". Lewinski, s. 52

25 Freund, s. 107-108

26 Lewinski, s. 109

27 Freund, s. 108

Glasgow City Improvement Trust tarafından görevlendirilen Annan'ın 1868 ve 1877 yılları arasında çektiği fotoğraflar sanayi devriminin kentsel etkileri üzerine yapılan ilk fotoğrafik etüdlerden biridir.²⁸

Belgesel Fotoğrafın kurumlaşmış en önemli örneklerinden biri, İngiltere'de Ulusal Fotoğraf Kurumu (National Photographic Association)'dur. Kurum 1897 yılında Sir Benjamin Stone tarafından kurulmakta olduğu düşünülen eski İngiliz örf ve adetlerinin belgelenmesi amacıyla kuruldu. Stone'un da en aktif üyelerinden biri olduğu Ulusal Fotoğraf Kurumu, bazıları sıradan kayıt niteliği taşıyan, bazıları sanatsal, ancak tümü tarihsel önemde yirmi iki bin fotoğraf bıraktı.²⁹

Fransa'da doğup İngiltere'ye yerleşen Paul Martin (1864-1944), profesyonel bir fotoğrafçı olarak çektiği portrelerden ziyade, boş zamanlarında Londra sokaklarında çektiği fotoğraflarla fotoğraf tarihine geçmiştir. Martin'in 1895 yılı ile Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı arasında kalan dönemde çektiği Londra sokakları ve yaşamı konu edindiği fotoğrafları büyük tarihi değer taşır.³⁰ 1895-96 kışında gece yaptığı Londra çekimleri türünün ilk örneğidir.³¹ Brassai'nin Paris de Nuit (1933) ve Bili Brandt'ın London by Night (1938) albümleri³² Martin'in açtığı yolda 20. yüzyılda atılan ve kilometre taşı olma özelliğini taşıyan adımlardır.

Fotoğrafçılığa 41 yaşında başlayan Fransız Eugene Atget (1857-1927), ölümüne değin 29 yıl boyunca azalmayan bir tutku ile tüm yönleriyle Paris'i belgelemiştir. Atget'in kimi fotoğrafları, sabahın erken saatlerinde çekildiğinden ve bu nedenle fotoğraflar hep insansız mekânları gösterdiğinden, Atget'in Paris fotoğraflarındaki kent, Benjamin'e göre, yeni kiracısını bekleyen bir daire gibi ıssızdır.³³ Benjamin bu nedenle Atget'in fotoğraflarını sürrealist fotoğrafın ilk örnekleri olarak niteler. Yaşadığı dönemde çok az kişinin ilgisini çekebilen Atget, yoksulluk içinde ölmüş ve geride on bin baskı bırakmıştır. Çok keskin bir gözlem gücüne sahip olan Atget'in sokak yaşamı serisi Thomson ve Martin'in çalışmalarına çok benzemekle birlikte, çoğu kimsenin görüp ayırdına varamadığı detaylarla doludur.³⁴ 18x24 cm ahşap bir kamera, ahşap bir üçayak ve birkaç taşıyıcı

28 William Crawford. *The Keepers of Light, A History and Working Guide To Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, New York, 1979, s. 73

29 Gernsheim & Gernsheim, s. 150

30 Lewinski, s. 187

31 Gernsheim & Gernsheim, s. 152

32 Newhall, s. 225

33 Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", s. 14-15

34 Gernsheim & Gernsheim, s. 152

plakadan oluşan basit ekipmanlarla çalışan Atget, tanıdığı ve sevdiği Paris'in parklarını, evlerini, sokakları ve insanların büyük bir duyarlılıkla fotoğraflamıştır. Atget'yi "keşfeden" Amerikalı fotoğrafçı Brenice Abbott'tır.³⁵

Geçen yüzyılın sonu ile bu yüzyılın başlarında fotoğrafa hâkim olan resimselci akım nedeniyle duraklayan belgesel fotoğraf Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yeniden önem kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar olan dönemde belgesel fotoğraf daha çok fotojurnalizm tarafından domine edilmiştir. Bu dönemde henüz temel görsel kitle iletişim araçlarından biri olma niteliğini koruyan belgesel fotoğraf, özellikle resimli dergilerin yarattığı talebe koşut olarak önemini korumuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda belgesel fotoğrafa damgasını vuran çalışmalardan biri de Robert Frank'ın Amerikalılar adlı albümüdür. İsviçre asıllı bir Amerikalı olan ve oldukça başarılı bir fotojurnalizm geçmişine sahip olan Frank, resimli dergilerin çalışma ortamından bunalarak, kazandığı Guggenheim bursu (John Simon Guggenheim Memorial Fellowship) ile 1955 yılında Amerika'yı arabasıyla turladı.³⁶ Frank'ın fotoğrafları, örneğin Cartier Bresson'un dengeli, perfeksyonist bir estetik anlayışın ürünü olan fotoğraflarından çok farklıdır: Frank, fotoğrafik güzellikle hiç ilgilenmeden, katı bir gerçekçilik anlayışı içinde ürünler veren, belgesel fotoğrafın ilk non-perfeksyonist ustalarından biridir.

Frank 35 mm bir kamera ile ülkesini en popüler özellikleriyle fotoğraflamıştır: Otomobiller, benzin istasyonları, şehirlerarası yollardaki barlar, bilbordlar. Bu yolculuk izlenimlerini ülkesinde yayınlama olanağı bulamadığından Fransa'da Amerikalılar adıyla ve Jack Kerouac'ın giriş yazısıyla yayınlamıştır (1959). Tanınmış Amerikalı fotoğraf kritiği John Szarkowski'nin, Aperture dergisinin yayın hayatına başlaması (1952) ve İnsan Ailesi sergisinin (1955) düzenlenişi ile birlikte Amerikan fotoğrafçılığının 1950'li yıllardaki en önemli üç olayından biri olarak nitelediği Amerikalılar albümü,³⁷ Amerikan toplumundaki iletişimsizliği, yabancılaşmayı sergiler.

1960'lı yılların toplumsal ve psikolojik dalgalanmalarına koşut olarak, yeni kültürel dokunun içsel, daha az haber değeri taşıyan boyutları ile ilgilenen yeni bir belgesel anlayış doğmuştur. Green'in³⁸ kişisel jurnalizm olarak adlandırdığı bu anlayış doğrultusunda çalışan Amerikalı fotoğrafçılar arasında Diane Arbus, Bruce Davidson,

35 Lewinski, s. 46

36 Newhall, s 288

37 Green, s. 69

38 Green, s. 118

Danny Lyon, Les Krims, Max Waldman, Larry Clark ve Eugene Meatyard gibi isimler sayılabilir. Bu fotoğrafçılar jurnalistik amaçlı olmamakla birlikte, klasik belgeselciler ve manzara fotoğrafçılarından ziyade fotojurnalistik tavra yakın bir anlayışla, kendi öznel dünyalarını fotoğrafa yansıtılar.

1.2 Toplumsal Belgeci Yaklaşım

Toplumsal belgeci fotoğrafın konusu insandır. Toplumsal belgeci fotoğrafın en temel özelliği insanı konu alıp, bir değişim mesajı vermesidir. Belgesel fotoğrafın yorum ve mesaj kaygısı, toplumsal belgeci fotoğrafta yoğunlaşır. Bu anlayışta, konu edindiği sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacı vardır.

Fransız fotoğraf tarihçisi Giselle Freund'a göre fotoğrafçılığın önemi "onun bir' sanat biçimi olarak taşıdığı potansiyelde değil, daha çok görüşlerimizi biçimlendirmek, davranışlarımızı etkilemek ve toplumumuzu tanımlama yeteneğinde" yatar.³⁹

Toplumsal belgeci fotoğrafın eğildiği konuları Sontag şöyle ifade eder: "Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeselciler (eli fotoğraf makinelili saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler."⁴⁰

Sontag'ın geneldeki ironik söylemiyle "belgeselciler" diye nitelediği grubu "toplumsal belgəciler" ve "çukur" diye nitelediği kavramı "diğerlerine göre daha az imtiyaza sahip kişi, sınıf ve toplumlar" olarak algılamak gerekir. Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır.

Sontag'ın ifadesiyle tepeleri konu edinen fotoğrafik anlayış, toplumdaki bir konuyu ele aldığı için, kelimenin sözlük anlamıyla, toplumsal belgeci diye nitelenebilir; ancak, böylesine bir yaklaşım doğru kategorizasyonlar yaratılmasını güçleştirir. İlk fotoğraf makinesini yedinci doğum gününde edinen ve Aristokrat bir Fransız ailesinden gelen Jacques Henri Lartigue, çocukluktan başlayarak ailesi ve çevresindekilerin fotoğraflarını çekmiştir. Belli bir dönem ve çevreye ilişkin, sosyolojik olarak önemli öğeler taşısalar da Lartigue'in fotoğraflarını toplumsal belgeci anlayış içinde değerlendiremeyiz.

39 Freund, s. 5

40 Sontag, s. 68-9

Her ikisinin de görsel iletişim aracı olma işlevine sahip olması ve bunun yanı sıra ilk uygulayıcıları fotoğrafçılar olmasına karşın, terimin ilk kullanılışının sinemadaki uygulamalardan kaynaklanması nedeniyle –sözcüğün kullanılış mantığı bizim anlayışımıza göre farklı da olsa⁴¹– toplumsal belgeci fotoğrafın işlevi ve tanımına yardımcı olabileceği düşüncesiyle sinemada da kavramın nasıl ele alındığına değinmek istiyoruz.

Paul Rotha “belgesellerin, zamanının keskin bir eleştirisini yapmak zorunda olduğunu” belirterek “belgesel dünyanın topluma karşı olan sorumluluk ve vaatlerin dünyası olduğunu”⁴² ifade eder.

Rotha’nın belgesel film için söylediklerini n, *toplumsal* belgeci fotoğrafın da amacını ortaya koyduğu kanısındayız :

“... belgeselciliğin en başta gelen görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş bir toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence, o, birtakım sonuçlar aramaz, fakat, sonuçların çıkarılabileceği bir durumun bildirisini yapar... Belgesel film her şeyden önce çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır.”⁴³

Yine belgesel film konusunda yapılmasına karşın toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını da sergileyen başka bir tanım, 1948 yılında 14 ülkenin katılımıyla Çekoslovakya’da yapılan, belgesel alanında Dünya Birliği Toplantısı’nda şöyle ifade edilmiştir:

“Belgesel film, selüloid üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleriyle gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir.”⁴⁴

41 Rotha, Grierson gibi sinemacıların belgesel sinema diye adlandırdıkları türü –belgesel sinemanın günümüzde çok yaygın kullanılan doğa tarih vb. türleri dikkate alındığında– aslında toplumsal belgeci sinema diye adlandırmak sınıflamak açısından daha doğru olabilir kanısındayız.

42 Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, (Çev. İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 17

43 Paul Rotha. “Belge Filimciliğin Bazı İlkeleri”, (Çev. Arsal Soley), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı 196, Ocak 1968, s. 342-43

44 Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, s. 21

1947-1961 yılları arasında ABD’de Modern Sanat Müzesi yöneticiliği yapan Amerikalı fotoğrafçı Edward Steichen (1879-1972) fotoğrafın tarihe vereceği en önemli hizmetin “insan ilişkilerini kaydetme, insanı insana anlatma işlevini” vurgular.⁴⁵ Steichen, fotoğrafın dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen İnsan Ailesi (Family of Man) sergisinin (1955) amacını ise şöyle belirler: “Bu serginin üç amacı vardı: İnsanın insanla ilişkisini göstermek, insanı insana anlatma, fotoğrafın ne denli etkin bir dil olduğunu kanıtlamak ve ırk, inanç ile renk ayrımı olmadan herkesin birbirine benzediği biçimindeki güçlü inancımı ifade etmek.”⁴⁶

Kimi zaman haber fotoğrafı niteliği taşımakla birlikte toplumsal belgeci fotoğraf, haber fotoğrafı değildir. Kitlelere ulaşabilmek için toplumsal belgeci fotoğrafın, gazete, dergi gibi araçlarda yayınlanma gereği çoğu zaman onun haber fotoğrafıyla karıştırılması sonucunu doğurur. Eugene Smith, “İspanyol Köyü” adlı çalışmasını gerçekleştirirken, köylüleri daha iyi anlamak, onlarla dost olabilmek için uzun süre onlarla birlikte yaşamış, fotoğraflarını bu uzun zaman dilimi içinde çekmiştir. Bu fotoğraflar bir iletiye sahip olma anlamında haber fotoğrafı olma niteliği taşısa da, anlık bir olayı görüntileyen haber fotoğrafından hem teknik hem de içerik olarak farklı değerler taşır.

Toplumsal belgeci fotoğraflar şok fotoğrafları da değildir. Pek çok durumda şok fotoğrafları, konusuna ilişkin son derece vurgulu mesajlar taşır ve bu güçlü mesajları nedeniyle konularına ilişkin görsel ikonlar yaratarak toplumda etkin dönüşümler yaratma potansiyeline sahiptirler. Özkök, şok fotoğraflarından bazılarının dönemin simgeleri haline dönüşebileceğini belirtir:

“Saygon polis şeflerinden birinin bir Vietkonglunun kafasına kurşun sıkarken çekilmiş fotoğrafı belli bir yaşın üzerindekiilerin halen belleğinden çıkmış değildir. Kendini yakan Budist rahiplerin fotoğrafları 60’lı yılların görsel tarihinin belleklerden kolayca silinmeyecek bir bölümünü oluşturunur.”⁴⁷

Bu örnekleri artırmak olası. Yukarıda sözü edilen Eddie Adams (1968) ve Malcolm Brown’ın (1963) unutulmaz fotoğraflarına, Nick Ut’un 8 Haziran 1972 tarihinde Vietnam’da çektiği napalm bombası kurbanı çıplak koşan kız çocuğu fotoğrafını da ekleyebiliriz.⁴⁸ Anti-militarist içerikleri nedeniyle haber fotoğrafının güncelliğini aşıp, çarpıcı toplumsal dokümanlara dönüşen ve sıkça yayınlanarak insanların belleğine kazınan

45 Edward Steichen. “Fotoğraf, İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı”, (Çev. Abdullah Ersoy), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 14, Ocak 1984, Ek, s. I

46 Steichen, s. 2-3

47 Ertuğrul Özkök. “Sanat. İletişim ve İktidar”, Tan, Ankara, 1982, s. 166

48 Green, s. 115

bu fotoğraflar, jurnalistik ileti işlevinin ötesine geçerek toplumsal belgeci fotoğraf tavrının güçlü örneklerine dönüşürler. Bu tür şok fotoğraflar, çoğu kez herhangi bir alt-yazıya –metnin desteğine– gereksinim duyulmaksızın işlevlerini yerine getirir.

Şok fotoğraflar çok çeşitli konularda çekilebilir. Her şok fotoğrafı toplumsal belgeci fotoğraf değildir. Bir trafik kazası sonucu bedeni parçalanmış bir insanın şok fotoğrafı içerik olarak toplumsal belgeci fotoğraf anlayışından farklı bir iletiye sahiptir.

Propaganda veya politik amaçlarla çekilen her fotoğraf da toplumsal belgeci fotoğraf değildir. Toplumsal belgeci fotoğraf her zaman politik mesajlar taşır, politik amaçlar için kullanılabilir. Ancak, politik amaçlarla kullanılan fotoğraflar kimi zaman mesajlarını etkin bir biçimde aktarabilmek için çeşitli tekniklerle yaşamsal gerçeği çarpıttığı, kurgulandığı için toplumsal mesajlar iletmekle birlikte belgeci niteliğe sahip olmadıklarından toplumsal belgeci fotoğraf olarak nitelendirilemez. Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman milliyetçiliğine bir tepki olarak adını değiştiren John Heartfield'in⁴⁹ anti-militarist mesajlar taşıyan fotomontajları güçlü toplumsal mesajlar taşımakla birlikte belgeci fotoğraflar değildir.

1.3 Fotoğraf ve Gerçeklik

Mekânik bir yeniden sunum aracı olan fotoğraf, doğası gereği konusunu gerçeklikten almak zorundadır. Nesnel gerçeklik yoksa fotoğraf da yoktur. Belgesel olsun, olmasın bu özellik tüm fotoğraflar için geçerlidir.

Paul Wittgenstein'e göre bir fotoğraf ne kadar yorumlanmış olursa olsun, gerçekliğin görüntüsüdür. iyi ya da kötü fotoğrafın amacı metin haline gelmektir.⁵⁰

Sontag, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini şöyle açıklar: "... fotoğraf görüntüsü direkt olarak nesnelerden yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten varolduklarına doğrudan bir atıftır."⁵¹

Fotoğrafın daha ilk yıllarından itibaren nesnel gerçekliği çarpıtan tüm özelliklerine karşın –duyarkat hızları, fotoğraf makinelerinin büyüklüğü, rötuş vb.– inandırıcılık özelliğini sürdürebilmesi bu niteliğinden kaynaklanmaktadır. Günümüz elektronik görüntü teknolojileri ile manipülasyon yapmanın çok kolaylaşmasına karşın, Sontag'ın

49 Newhall, s. 210

50 Açık Kapı (La l'uerla Abicrla), 1992 yılı Ocak ve Mayıs aylarında TRT II'de yayınlanan İspanyol fotoğraf belgeseli TV metni, (Çev. Simber Alay), bölüm 13, s. 8

51 Sontag, s. 67

deyişle, “fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olay, o olayın fotoğraflarının hiç görülmesi durumundan daha gerçek hale gelir.”⁵²

Andre Bazin, Fotoğrafın, resme göre yeniliğinin temel nesnelliğinde (objektivite) olduğunu, bu yüzden de insan gözünün yerini alan fotoğraf makinesinin gözünü meydana getiren mercekler topluluğuna da *objektif* denildiğini belirtir.⁵³ Bazin’e göre ressam ne kadar becerikli olursa olsun, yapıt, daima kaçınılmaz bir öznelliğin rehini altındaydı. İnsanın varlığından ötürü görüntü konusunda bir kuşku kalıyordu.”⁵⁴ Halbuki:

“İlk defa olaraktır ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa olaraktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği, işe, ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitilimiyle karışmaktadır, bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur, ancak fotoğrafçılıktır ki insanın yokluğundan zevk alırız.

...Fotoğrafın nesnelliği, görüntüye hiçbir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü vermişti. Eleştirmeci zihnimizin itirazları ne olursa olsun, gösterilen, etkili bir şekilde yeniden sunulan, yani zamanda ve uzayda ortaya konulan nesnenin varlığına inanmaya mecburduk. Fotoğraf, eşyanın gerçeğinin bu eşyanın röprodüksiyonuna aktarılmasından yararlanır.”⁵⁵

Walter Benjamin “yeni teknik ve toplumsal gerçeklik karşısında resim ve grafik yoluyla iletilen bilginin öznel yanı tartışma götürür olduğu ölçüde, objektifin taşıdığı önemin de arttığını”⁵⁶ vurgular.

Fotoğrafı manipüle ederek resim sanatına yakınlaştıran, böylece fotoğrafın güzel sanatlar arasında hak ettiği yere oturabileceğini savunan resimselci (pictorialist) akımı eleştiren Abbott, fotoğrafın gerçekçi yönünü ön plana çıkarır:

“Fotoğraf ortamını gölgeleyen en önemli etmen bence resimselcilik olmuştur. Fakat önce onu tanımlamalıyım; kısaca resimselcilik, bazı ressamların etkisi altında güzel, tatlı ve yapmacık fotoğraflar üretmektir.

... Fotoğraf başka bir sanat ortamını taklit ettiği sürece gelişmeyecektir; tek ba-

52 Sontags, 34

53 Andre Bazin. “Çağdaş Sinemanın Sorunları” Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 37

54 Bazin, s. 35

55 Bazin, s. 37

56 Benjamin, s. 82

şına yürümelidir, kendisi olmalıdır. Eğer fotoğrafın biçimlendirdiği gerçekçi görüntü fotoğrafın doğal özelliği ise, bunu bozmak için başımızın üzerinde durmaya hiçbir neden gösteremiyorum. Tam tersine bu özelliğe dört elle sarılmamız, onu kullanmamız ve tüm özelliklerini keşfetmemiz gerekmektedir.”⁵⁷

Fotoğraf gerçeğe olan sadakati nedeniyle inandırıcılık niteliğini korumasına karşın, kendisi bizatihi gerçeğin yerini alamaz. Fotoğrafik görüntü, görünen şeyin dışındakileri aktarma yeteneğine de sahip değildir. Bu nedenle fotoğrafta altyazıya çoğunlukla gereksinim duyulur, “... fotoğraf makinesinin gerçekliği verşi, açığa vurduğundan daha fazlasını gizlemek durumundadır. Bertolt Brecht’in vurguladığı gibi, Krupp fabrikasının bir fotoğrafı, bu kuruluş hakkında sözcüğün tam anlamıyla hiçbir şey açıklamaz.”⁵⁸

Mehmet Doğan gerçekliğin kendisinin, yaşanmasının, onun sanattaki doğal gerçekçi betimlemesinden daha gerçek olduğunu belirterek, “bir gece yarısı gecekondusu başına yıkılan bir insanın acısını hiçbir röportaj, hiçbir fotoğrafçı aynı yoğunlukta veremez”⁵⁹ der. O halde gerçekliğin ara basamağı olan doğal gerçekliği sanatçı nasıl aşacaktır? Bu soruyu şöyle yanıtlar Doğan:

“Bunun tek bir karşılığı vardır: çağının bilincine sahip olmakla; yaşadığı dönemin tarihsel gerçeklerini ve bunları değiştirmenin bilimsel yollarını insana kazandıran bir bilince varmakla. Sanatçı, çağının, yaşadığı dönemin tanığıdır, derken anlatılmak istenen de budur... Bunun için ilk adım, yansıtma eyleminin durağan, edilgin bir eylem olduğunu kabul etmektir. Gerçekliklerin kendisi ise değişkendir”.⁶⁰

Günümüzde 24 saat boyunca görüntü bombardımanına tutulan izleyici giderek gerçekliğe yabancılaşmaktadır. Yine Sontag’ın ifadesiyle “görüntülerle tekrar tekrar karşılaştıktan sonra o olay da giderek daha az gerçek hale gelir.”⁶¹

57 Berenice Abbott. “Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir”, (Çev. Kemal Cengizkan), *Fotoğraf Dergisi*, sayı 35, Şubat 1986, s. 29

58 Sontag, s. 37

59 Mehmet H. Doğan. *Çağının Tanığı Olmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 42

60 Doğan, s. 43

61 Sontag, s. 34

1.3 Toplumsal Reform ve Fotoğraf

Toplumsal sorunlara bilinçle yaklaşan bir fotoğraf tavrının ortaya çıkışı geçen yüzyıldaki toplumsal reform hareketleriyle yakından ilintilidir. John Grierson "...belgesel, sosyal demokrasinin yükselmesiyle doğmuş ve bu sayede beslenmiştir. Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gelişmesi buna örnek olarak verilebilir"⁶² diyerek sosyal demokrasinin reformist yapısı ile belgesel arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Goldberg, reform hareketlerine konu olan işçi sınıfının yaşam koşullarının düzeltilmesi ile Avrupa'daki devrimler ve sanayi ekonomilerinin yükselişi arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

"Yüzyıllar boyunca fakirliğin insanlığın büyük bölümünün kaçınılmaz kaderi olduğu ve (fakir olmadığınız sürece) üzülmeğe değmeyecek olduğu varsayılmıştı. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde Avrupa'daki devrimler ve sanayi ekonomilerinin yükselişi ile, fakirler henüz genel bir ilgi alanı olma özelliği kazanmamış olmasına karşın, orta sınıfların dikkatini çekmeye başladı."⁶³

Aynı yazar ABD'de toplumsal belgeci fotoğrafçılığın ortaya çıktığı koşulları şöyle ifade eder:

"Amerika Birleşik Devletleri'nde reform fotoğrafçılığı geleneği yoktu, sadece sınırlı bir reform geleneği vardı. Fakirler, tembellikleri ve ahlaki değerlerinin düşüklüğü nedeniyle, fakirliklerinden kendileri sorumlu tutulurdu; gelişme ve sınırsız olanaklara inanan bir toplum, kaybetmenin suçunu da kaybedenlerin kendisine yüklüyordu. Yüzyılın son çeyreğinde Amerikan toplumu, özelde kent-sel toplum, önemli değişimlere uğradı. Yoğun bir göçmen akımı gecekondular nüfusunu kabul edilebilir sınırların ötesine taşıdı ve kötü alışkanlıklar, suç ile aşırı kalabalığın neden olduğu hastalıkların ortaya çıkardığı yıkıcı güçlerin, cumhuriyetin temel dokusunu zedeleyeceği korkusu doğdu."⁶⁴

1890'li yıllara gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri'nde artan liberal eğilim, gelişen ilerici reform hareketi ve aşırı nüfus yoğunluğunun doğurduğu baskılarla birleşince, yeni bir konu (toplumsal belgeci fotoğraf) için bir izleyici çevresi oluşturacaktı.⁶⁵

62 Rotha, *Belgesel Sinema*, Grierson'un önsözünden, s. 10

63 Vicki Goldberg. *The Power of Photography, How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York, 1991, s. 165

64 Goldberg, s. 165

65 Goldberg, s. 165

Alt sınıfların sanat alanında konu edilmeleri ilk kez edebiyat ve resimde görülür. Charles Dickens romanlarında onları konu edindi, Honore Daumier ve Gustave Courbet gibi ressamlar onları resme taşıdılar.⁶⁶

Kimi yazarlara göre ilk toplumsal belgeci fotoğraflar Richard Beard'ın, Henry Mayhew'un anıtsal çalışması *Londra Emekçileri ve Londra Fakirleri* (London Labor and the London Poor) (1851) adlı kitabı için çektiği ve ne yazıkki artık günümüzde var olmayan daguerotiplerdir.⁶⁷ Goldberg de 19.yy ortaları civarı güçlenen reform hareketinin bazen fotoğraftan yararlandığını belirterek Richard Beard ve John Thomson'un çalışmalarını örnek verir.⁶⁸

Alt sınıfları konu edinip, metin ve fotoğrafların birlikte yer aldığı ilk kitap, Adolphe Smith'in *Londra'da Sokak Yaşamı* (Street Life in London) (1877) adlı eseridir. Bu kitaptaki fotoğraflar John Thomson tarafından çekilmişti.⁶⁹ Thomson bu çalışmasında Londra'da yaşayan fakir sınıfların yaşam ve çalışma koşullarını görüntülemiştir. Gernsheim'e göre Thomson'un fotoğrafları Beard'ın çalışmalarının tersine, insanları, çağdaş bir foto-jurnalistik tavrıla, doğal çevreleri içinde saptamıştır.⁷⁰ Öte yandan kimi fotoğraf tarihçilerine göre Thomson'un fotoğrafları sempatik olmakla birlikte temelde eğitim amacını taşıyor, bu koşulların düzeltilmesi için herhangi bir eylem önermeden, kamuoyunun salt bilgilенmesini amaçlıyordu.⁷¹

1860'larda Venedik sokak satıcılarını ve dilencileri belgeleyen, ancak bunları turistlere satılacak hatıra eşyaları olarak çeken İtalyan fotoğrafçı Carlo Ponti'nin⁷² fotoğrafları toplumsal belgeci fotoğraf olarak değerlendirilmez. Çünkü Ponti, sokak satıcılarının ve dilencilerin belgelenmesini, toplumsal ve düzeltilmesi gereken bir sorun olarak gördüğü için yapmamıştır. Toplumsal belgeci fotoğraf tavrını belgesel fotoğraf tavrından ayıran en önemli fark budur. Eğildiği konular anlamında belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğraf arasında aslında fark yoktur. Fark toplumsal belgəcilerin konularına kararlılıkla, inatla, bilinçle eğilmeleri ve sergi, kartpostal, gazete, dergi gibi fotoğrafların yayınlandığı araçlarda da aynı tutumun sürdürülmesidir. Başka bir ifade ile niyet ve bu niyetin gerçekleşmesi için koşulların yaratılmasıdır. Hindistan'ı ziyaret

66 Goldberg, s. 165

67 Gernsheim & Gernsheim, s. 146

68 Goldberg, s. 165

69 Goldberg, s. 165

70 Gernsheim & Gernsheim, s. 146

71 *Documentary Photography*, s. 46

72 Gernsheim & Gernsheim, s. 146

eden bir turistin Pontî'nin amaçladığı gibi Bombay'da sokak çocuklarını bir anı olarak fotoğraflaması, Lewis Hine'in çalışma koşullarının değiştirilmesi için yaptığı fotoğraf çalışmalarından bu noktada ayrılır.

Giselle Freund, her toplumun, egemen toplumsal sınıfın gereksinim ve geleneklerinden doğan karakteristik sanatsal ifade biçimleri geliştirdiğini ifade eder.⁷³ Fotoğrafın toplumsal olayların daha geniş kitlelere ulaştırılıp, bu sorunlara çözüm bulunması ve destek amacıyla kullanımı sorunsalına bu çerçevede bakılmalıdır.

Fotoğrafın, toplumsal olayların belgelenmesi ve bu koşulların değiştirilmesi yönünde toplumsal reform hareketlerinde bilinçli kullanımı, bir diğer deyişle ilk toplumsal belgeci fotoğraflar, Jacob A. Riis ile gerçekleşecekti. Freund, bu fotoğrafçının katkısını şöyle ifade eder: "(Tarihte) ilk olarak fotoğrafçılık, fakirlerin yaşam koşullarının iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak başarıyla kullanıldı".⁷⁴

1.5 Support ve Dizi Fotoğraf

Toplumsal belgeci fotoğrafın temel işlevi, mevcut toplumsal sorunların aktarılması, bu sorunlar konusunda bilinç yaratılması ve en nihayet bu sorunların ortadan kaldırılması yolunda toplumun harekete geçirilmesi olduğuna göre, bu fotoğrafların, harekete geçirilmesi amaçlanan geniş yığınlar aktarılması, yani çok sayıda üretilmesi gerekir. Zaten bir yeniden-sunum aracı olarak fotoğrafın temel niteliklerinden biri çoğaltımdır. Bakır levhalar üzerine pozitif olarak oluşturulan, çoğaltım olanağı olmayan, bu nedenle biriciklik özelliği taşıyan ilk daguerotip fotoğraf tekniğinin yerini Talbot'un negatif/pozitif tekniğiyle ürettiği kalotip fotoğraflar, ilk kez nesnelerin ona en yakın şekliyle yeniden çok sayıda üretilmesini sağlayacaktır.

Ancak fotoğrafın bir görsel araç olarak etkin toplumsal mesajlar iletme yetisine ulaşabilmesi ancak mekânîk yeniden üretim teknolojilerinde kullanımıyla mümkün olabilmektedir. Kendisi de görüntüyü taşıyan bir araç olan fotoğrafın geniş kitlelere ulaşabilmesi için bir *support'a*, yani bu imgeyi çok sayıda insana taşıyacak bir araca gereksinimi vardır.⁷⁵ Bir support olarak gazete ya da dergi, yalnızca taşıyıcılık işlevi görmekle kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın okunma koşullarını da belirler. Çünkü bir basın fotoğrafının okunabilmesi için bir zaman kipine gereksinim vardır. Bu zaman kipini

73 Freund, s. 3

74 Freund, s. 109-111

75 Ertuğrul Özkök. "Bu İki Fotoğraf Aynı Mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 18, Mayıs 1984, Ek, sayfa 3

gazete ya da dergi verecektir. Bunun yanında gazete fotoğrafının altyazısı ve destek verdiği yazılı haber de okunma koşullarını dolaysız bir biçimde etkiler.⁷⁶

Fotoğrafın geniş kitlelere taşındığı support'lar mekânîk veya elektronik yeniden üretim araçları olabilir. Aracın mekânîk ya da elektronik oluşu fotoğrafın hızlı, etkin ve yaygın bir biçimde aktarılmasında önemli farklılıklar gösterir.

Fotoğrafın geniş çevrelere ulaşip, etkin olabilmesi için gerekli ve support olarak adlandırılan taşıyıcı işleve sahip yayın araçlarının yanısıra, başka araçlar da, yazılı basın denli etkin olmasa bile, toplumsal belgeci fotoğrafın kitlelere ulaştırılmasında kullanılmıştır. Toplumsal belgeci fotoğraf tarihi boyunca support olarak kullanılan dergi, gazete, kitap vb. basılı araçların yanısıra, fotoğraf sergileri ve saydam gösterilerini sayabiliriz. Jacob Riis örneğinde saydam gösterilerinin mesajın iletilmesinde önemli bir rol oynadığını biliyoruz. Riis'in fotoğrafları dergilerde yayınlanmaya başlamadan önce, New York kiliselerinde gerçekleştirilen ve konferanslar eşliğinde sunulan saydam gösterileri, kamuoyu yaratılmasında son derece etkili olmuştur. Fikret Otyam'ın fotoğraflarını düşündüğümüzde, fotoğrafların yer aldığı gazeteyi belki de izleme olanağı bulamayan pek çok kişi, daha önce dile getirilmeyen konuları, Otyam'ın açtığı fotoğraf sergileri aracılığıyla tanıma olanağı bulmuştur. Bunların yanısıra poster, kartpostal gibi araçlar da yaygınlıkları nedeniyle bir support olarak etkin araçlardır.

Toplumsal belgeci fotoğrafın etkinlik kazanmasında fotoğrafların yayımlandığı support kadar, fotoğrafların yayınlanış biçimi de önem kazanır. Toplumsal belgeci fotoğraf tarihine bakıldığında, konuların genellikle birden çok fotoğrafla anlatıldığı görülmektedir. Foto-makale (photo-essay), ya da dizi fotoğraf adını verebileceğimiz bu yaklaşımda, konu, çeşitli boyutları ile çok sayıda fotoğrafla aktararak gerçeklik izleniminin güçlendirilmesi amaçlanır. Dizi fotoğrafa çoğunlukla eşlik eden altyazılar, fotoğraflara ilişkin bilgi verir, görsel malzemenin daha boyutlu algılanması sağlanır. Dizi fotoğrafta tek tek fotoğraflardan ziyade dizinin tümü önem kazanır. Dizi fotoğraf, konunun tek fotoğrafın verebileceğinden daha derinlikli ve yoğun anlatımına olanak tanır.

Dizi fotoğrafın en önemli ustası sayılan Eugene Smith'in İspanyol Köyü adlı çalışması Life dergisinde 16 fotoğrafla yayınlanmıştır. Her biri başlıbaşına etkileyici fotoğraflar olmakla birlikte, -bu dizide yer alan fotoğraflardan bazıları dizinin kendisi kadar tanınmıştır-, toplam 10 sayfaya yayılan röportaj, köyün genel görünümü, çalışan insanlar, dinsel tören, ölüm, okul, sağlık gibi motifleri işleyen fotoğraflarla bir

76 Özkök, "Bu İki Fotoğraf Aynı Mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", s. 3

bütündür. Tek tek her fotoğraf, altyazı, sayfa düzenlemesi, fotoğrafların boyutları gibi unsurların da katkısıyla birbirini tamamlar; herbirinin kendi öyküsü olan fotoğrafların birlikte algılandığında adeta bir romanın halkaları gibi bütünü oluşturduğu görülür.

Gazete, dergi gibi support'larda yayınlanan foto-makalelerin etkinliği fotoğrafları çeken fotoğrafçının başarısı ile sınırlı kalmaz. Fotoğrafları seçen, hangi fotoğrafların ne büyüklükte kullanılacağına karar veren ve fotoğrafların altyazılarını hazırlayan editör ile sayfa düzenini yapan tasarımcının önemli katkılarıyla oluşur foto-makale.⁷⁷

Herhangi bir konunun bir dizi görüntü ile aktarımı aslında 20. yüzyıla özgü bir şey değildir. Antik Mısır, Yunanistan, Anadolu ve Uzakdoğu Asya'da kabartmalar ve resimlerle aynı konunun farklı boyutlarını aktarma geleneği vardı. Dizi fotoğraf geleneğinin fotoğrafta ilk kullanıldığı örnekler arasında Mathew Brady'nin Amerikan İç Savaşı, Roger Fenton'un Kırım Savaşı ile John Thomson'un Londra ve Ernst Hölzter'in İran'da yaptığı fotoğraf çalışmaları sayılabilir.⁷⁸

Fotoğrafın en etkin görsel kitle iletişim araçlarından biri olma niteliğini kazandığı 1930'lu yıllarda yayınlanan dergiler dizi fotoğraflara yer vermişlerdir. Fotoğrafçılığın diğer alanlarında olduğu gibi toplumsal belgeci fotoğraf tavrının en önemli support'larından biri olan resimli dergiler ilk olarak Almanya'da yayımlanmaya başlamıştır.

Hemen bu noktada belirtmek gerekir ki, dizi fotoğraf görsel etkiyi arttırmakla birlikte, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışında olmazsa olmaz bir koşul olarak öne sürülemez. Bazen tek bir fotoğraf öylesine güçlü bir anlatıma ulaşır ki, yazıya bile gerek olmadan mesajını kitlelere ulaştırır.

1.5.1 Support'un Gelişim Süreci

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ciddi ekonomik ve politik krizler yaşayan Almanya'da 1918 yılında monarşi yıkılarak çok partili bir demokratik sistem, Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. 15 yıl gibi kısa bir süre devam eden Weimar Cumhuriyeti'nin yarattığı liberal ortam, sanat ve edebiyat alanında önemli atılımlara sahne olmuştur. Thomas Mann, Franz Kafka gibi yazarlar, Alban Berg ve Paul Hindemith gibi kompozitörler, Franz Marc, Vasili Kandinski, Paul Klee, Emil Nolde, Kathe Kolwitz ve George Grosz gibi ressamlar, Bertolt Brecht, Ernst Toller ve Karl Zuckmayer gibi tiyatro adamları, bu dönemin kültür-sanat yaşamına damga vuran isimlerindendir.

⁷⁷ *Photojournalism*. Time-Life Books 1972, s. 54

⁷⁸ *Photojournalism*, s. 54

Mimar Walter Gropius 1919'da Bauhaus'u kurmuş, László Moholy-Nagy'nin öğretileri, Bauhaus okulunu fotoğrafçılık alanında da çok etkin bir konuma getirmiştir.⁷⁹

Fotoğrafi yaygın olarak kullanan ilk dergiler bu yıllarda yayınlanmaya başlamıştır. Bunlar arasında en önemlileri Berliner Illustrirte ve Münchner Illustrierte Presse'dir. Yayın yaşamlarının doruğunda iken dergilerin tirajı 2 milyon civarındaydı. Bu dergilerin yayınlanışı modern fotojurnalizmin altın çağının başlamasına işaret ediyordu. Çizimler artık yerlerini günlük olayları aktaran fotoğraflara bırakmıştı. Bu dergilerde çalışan fotoğrafçılar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında politik güçlerini ve servetlerini yitiren, ancak toplumsal statülerini koruyan burjuva ve aristokrat ailelerden geldiklerinden, fotojurnalizm de saygın bir yer edinmiştir.⁸⁰ Münchner Illustrierte Presse dergisine Berlin büro şefi olarak katılan, 1930 yılında ise derginin yazı işleri müdürlüğüne getirilen Stefan Lorant, daha önce olayları aktarmakta kullanılan tek fotoğraf anlayışı yerine dizi fotoğraf anlayışını getirmiştir. Dergide yayınlanan dizi fotoğraflar geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi başlangıç ile sonu olan, yer, zaman ve eylemi tanımlayan bir anlayışla yayımlanıyordu. Geleneksel tiyatrodaki izleyiciyi olayın kurmaca olduğu imajını ayakta tutan sahne olgusundan farklı olarak, dizi fotoğraf, gerçeklik imajını güçlendirmeyi amaçlıyordu.⁸¹

Basında ilk kez dizi fotoğraf kullanımı Münchner Illustrierte Presse dergisinde gerçekleşmekle birlikte, aynı konuyu bir dizi fotoğrafla saptama ilk kez 1920 yılında gerçekleşmiştir.⁸² Leica'nın mucidi Oskar Barnack 1920 yılında henüz geliştirme aşamasında olduğu Leica kamerasıyla Wetzlar kentinde bir sel baskınına dizi fotoğraflar şeklinde çekmiştir. Prototip Leica'sıyla seri fotoğraflar çekme alışkanlığında olan Barnack'ın bu anlayışı o dönemde henüz amatör veya profesyonel fotoğrafçılar arasında yerleşmemiştir.

Stefan Lorant'ın etkisiyle tek bir konuyu değişik boyutlarıyla aktaran dizi fotoğraflar dergi sayfalarını doldururken, Lorant'ın başka bir katkısı da halkın artık salt toplumda çok tanınan kişilikler değil, günlük yaşamdaki konulara ilişkin bilgilenmek isteğini

79 Freund, s. 116-117

80 Yüzyılın başında fotoğrafçı olabilmek için güçlü bir vücut yeterliydi. Fotoğrafçılardan tek istenen net bir görüntü olduğundan, hiçbir entelektüel birikime sahip olmayan, ancak hantal ve ağır kameraları taşıyabilecek kişiler arasından seçilirdi fotoğrafçılar. Bu yüzden de gazete fotoğrafçıları saygın bir meslek grubu olarak görülmezdi.

81 Freund, s. 116-117

82 Günter Osterloh. *Leica M, The Advanced School of Photography*, Umschau Verlag, Frankfurt am Main, 1986, s. 236

öngörebilmesi idi. Bu görüş birkaç yıl sonra yayın yaşamına atılacak Life dergisinin başarısında da bir etmen olacaktı. Artık sadece meşhur kişiler ve tarihsel olaylar değil, soktakı insanın yaşamı da resimli (fotoğraflı) dergilerde aktarılacaktı.⁸³

Bu dönemin ortaya çıkardığı bir başka yenilik, fotoğrafçıların salt fotoğrafları çekmekle yetinmeyip, haber ve alt yazılarının editörlüğünü yapmalarıydı. Öte yandan bağımsız çalışan haber ajansları resimli dergilere fotoğraf sağlamakta önemli kaynaklardan biri idi.⁸⁴

1920'li yılların Alman resimli dergileri yüzyılın tanınmış birçok fotoğrafçısının yetiştiği kaynak oldular. Bunlar arasında Laszlo Moholy-Nagy, Alfred Eisenstaedt, Andre Kertesz, Martin Muncaszi, Germain Krull, Felix H. Man ve Andrei Friedman (Fransa'ya yerleştikten sonra kullanacağı adıyla Robert Capa) gibi isimler sayılabilir.⁸⁵

1933 yılında Nazilerin iktidara gelişi Alman resimli basınındaki demokratik ruhun sonu oldu. Belli başlı dergilerin editörlerinin tümü değiştirildi. Artık dergiler sadece resmi organlarca denetlenen fotoğrafları yayınlatabiliyorlardı. Dergi editörlerinin bazıları hapse atılırken, bir kısmı da yurt dışına kaçmak zorunda kaldı. Stefan Lorant bir süre hapiste kaldıktan sonra İngiltere'ye yerleşti; orada her ikisi de çok başarılı olan, ilkin Illustrated Weekly, 1938 yılında ise, Picture Post'u kurdu.⁸⁶

Alman resimli dergileri benzeri dergiler Avrupa'nın diğer ülkelerinde de yayınlanmaya başladı. Lucien Vogel tarafından kurulan Fransız *Vu* dergisi yayın yaşamına 1928 yılında başladı. Vogel, dönemin en iyi fotoğrafçıları etrafında toplayarak, tek fotoğraf yerine Alman dergilerinde olduğu gibi dizi fotoğraf anlayışını benimsedi. Robert Capa'nın anti-militarist fotoğrafın en önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilen İspanyol İç Savaşı'nda çektiği makineli tüfek ateşinde vurularak düşen Cumhuriyetçi asker fotoğrafı, ilk kez *Vu* dergisinde 1936 yılında yayımlandı.⁸⁷

Çağdaş fotojurnalizmin doğduğu Almanya'da resimli dergilerin Nazizmin kontrolüne geçmesinden üç yıl sonra 20. yüzyılın en önemli fotojurnalizm yayını *Life* ABD'de yayın yaşamına başladı. Almanya deneyiminin ışığında ve Hitler Almanya'sından kaçan önemli fotoğrafçıların büyük bölümünü bünyesine alan haftalık Life dergisinin ilk sayısı 23 Kasım 1936 tarihinde yayınlandı. Life'in ilk sayısının kapak fotoğrafı o

83 Freund, s. 124-125

84 Freund, s. 125

85 Freund, s. 126-127

86 Freund, s. 131-133

87 Freund, s. 135-136

dönemlerde mimari fotoğraflarıyla ünlü Amerikalı fotoğrafçı Margaret Bourke-White tarafından çekilmişti. Derginin iç sayfalarında ise kapakta yer alan Fort Peck baraj inşaatında çalışan işçilerin yaşamlarından kesitler veren yine White tarafından çekilmiş bir foto-makale yer almıştı.⁸⁸

Derginin ilk sayısının tirajı 466,000 iken, tiraj, bir yıl sonra 1 milyona, 1972 yılına gelindiğinde ise, 8 milyonun üzerine çıkacaktı.⁸⁹ Yoğun olarak fotoğraf kullanan başka bir haftalık dergi *Look* ise Life dergisinden birkaç ay sonra yayınlanmaya başladı.⁹⁰

Life ABD'de tamamen fotoğraflı olarak yayınlanan ilk dergi değildi. 1896 yılında New York Times gazetesi haftalık bir fotoğraf eki yayınlamaya başlamıştı. Ancak hiçbir dergi Life'in başarısına ulaşamadı. Gelmiş geçmiş görsel kitle iletişim dergilerinin en önemlisi olan Life'in başarısındaki en önemli etmen modern reklamcılık sistemi idi. Coğrafi olarak büyük bir ülke olan ABD'de, ulusal düzeyde yayınlanan az sayıda gazete vardı. Her bölge yerel haberlere ağırlık veren kendi gazetelerine sahipti. Öte yandan haftalık ve aylık dergiler tüm ülkeye dağıtılabiliyordu. Büyük şirketler bu nedenle reklamlarını dergilere kaydırmaya başladılar. 1960'lı yıllarda Amerikan dergilerine yatırılan her 100 reklam harcamasından 14'ü, yaklaşık 40 milyon Amerikalı tarafından okunan Life dergisine gidiyordu.⁹¹

Kadrolu Fotoğrafçıların yanısıra fotoğraf ajansları ve serbest fotoğrafçılardan da yararlanan Life, tıpkı resimli Alman dergilerinde olduğu gibi toplum tarafından tanınmış kişiliklerin yanısıra sıradan insanları da konu edinen röportajlara yer veriyor ve fotoğraf teknolojisi de yeterince geliştiğinden –kompak makineler, daha duyarlı objektif ve filmler gibi– yaşamın her alanına girilebiliyordu. Freund'a göre⁹² kapitalist üretim biçiminin gelişimine koşut olarak, mal ve hizmet üretimi standardize edildikçe, toplumda bir birey olarak daha az önemli bir role sahip olduğunu hisseden kişi için, Life gibi dergilerde yer alan sıradan insanların konu edildiği foto-röportajlar, kişinin bireyselliğini vurgulamada önemli bir işleve sahipti.

1970 yılında Life'ta yer alan dört renk tam sayfa bir reklam 64,000 dolara mal oluyor ve 40 milyon kişiye ulaşıyordu. Reklam verenler aynı maliyete TV'de en popüler programlarda bir dakikalık reklam verebiliyor ve bu reklam 50 milyon kişiye

88 *Photojournalism*, s. 62

89 Freund, s. 141

90 Goldberg, s. 179

91 Freund, s. 142-143

92 Freund, s. 149

ulaşıyordu.⁹³ TV yayıncılığının gelişmesi, haftalık haber dergilerinin, olayları neredeyse anında yayınlayan TV ile rekabet edememesi ve reklama aşırı bağımlı haftalık haber dergilerinin reklam gelirlerinin düşmesine bağlı nedenlerle Life dergisi 28 Aralık 1972 tarihinde çıkan son sayısıyla yayın yaşamına veda etti.⁹⁴ 20. yüzyıl foto-jurnalizm tarihinde artık bir sayfa kapanmıştı.

1.6 Teknolojik Evrim

Toplumsal belgeci fotoğraf tavrının gelişmesi ve etkinliği, doğal olarak, fotoğrafçılığın diğer alanlarında olduğu gibi teknolojik gelişmelere koşut olmuştur. Fotoğrafın yaşamın içine girip, toplumsal olayları inandırıcı bir şekilde saptayabilmesi çeşitli alanlardaki teknolojik gelişmelere bağlı olarak gelişmiştir. Bu gelişmeler arasında duyarlı hızları, fotoğraf makineleri ile optik, ışık kaynakları ve mekânîk baskı teknikleri sayılabilir.

1.6.1 Duyarlı Malzeme

Dünyada çekilen ilk fotoğraf olarak bilinen, Joseph Nicephore Niepce'in 1826 tarihli ve günümüzde Teksas Üniversitesi Gernsheim Koleksiyonu'nda yer alan fotoğrafının çekilmesi 8 saatlik bir süre gerektirmişti.⁹⁵ Niepce'in ortağı olan ve 1839 yılında fotoğrafın mucidi olarak dünyaya duyurulan Louis Jacques Mande Daguerre'in daguerotipleri için gereken süre ise Niepce'in çektiği fotoğrafa göre çok kısa idi: 15 dakika.⁹⁶ Böylesine uzun süreler ancak belli konuların işlenmesine olanak veriyordu. Hareketli konular *net* olarak saptanamadığı gibi, portre çekimlerinde bile kişilerin çekim anında hareket etmemesi için stüdyolarda özel düzeneklerin hazırlanması gerekmişti.

Geçen yüzyılda fotoğrafçılıkta kullanılan duyarlı malzemeler çok hızlı bir şekilde değişime uğradı. Bakır plakalar üzerine oluşturulan ve pozitif görüntülü tek kopya olması nedeniyle ünük özelliğe sahip olan daguerotiplerin yerine bir süre sonra Talbot'un

93 Freund, s. 155

94 Life dergisi Ekim 1978 tarihinden itibaren yeniden yayımlanmaya başladı. Bu kez haftalık değil, aylık yayınlanacak ve reklama aşırı bağımlılığı ortadan kaldırmak üzere yüksek bir fiyata satılacaktı.

95 Peter Pollack. *The Picture History of Photography, From The Earliest Beginnings to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York, 1977, s. 17

96 Crawford, s. 26

bulduğu Kalotip tekniği kullanılmaya başlandı. Günümüzde en yaygın kullanılan negatif/pozitif tekniğinin mucidi olan Talbot'un tekniği daguerotipler kadar detaya sahip değildi ve başlarda çok yavaştı. 1841 yılına gelindiğinde Kalotipler daguerotipin hızına ulaşmıştı.⁹⁷ 1851 yılı fotoğrafçılıkta yeni bir çığır açar.⁹⁸ İngiliz Frederick Scott Archer'ın ıslak plaka yöntemi kısa süre içinde önceki tekniklerin yerini aldı. Cam plakalar üzerine potasyum iodin içeren kolodyon eriyiği sürülerek hazırlanan ve gümüş nitrat eriyiğine batırılarak duyarlaştırılan bu yöntemin zorluğu eriyik kurumadan pozlanmanın yapılması gerekliliği idi. Çünkü kolodyon kurudukça duyarlılık azalıyordu. Hazırlanmasındaki zorluklara karşın duyarlılığının fazla olması nedeniyle pozlama süreleri 10 saniye ile 1.5 dakika arasında idi. Hatta ufak portre fotoğrafları 2 ile 20 saniye arasında çekilebiliyordu.⁹⁹ Roger Fenton Kırım Savaşı'nı fotoğraflarken henüz ıslak plakalar kullanılmaktaydı. Poz süresi ise 3 ila 20 saniye arasında değişiyordu. İlk savaş belgeselleri olarak kabul edilen Fenton'un fotoğrafları biraz da teknolojiyen kaynaklanan nedenlerle gerçeklikten ve savaşın gerçek yüzünü göstermekten uzaktır.¹⁰⁰

Islak plaka yönteminin dezavantajları kuru plakaların bulunmasıyla ortadan kalktı. Plakaların artık seri olarak imalatına geçilmişti. Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company adlı İngiliz şirketi 1867 yılında kuru plakaların üretimine başladı.¹⁰¹ Ancak kuru plakalar ıslak plakalara göre 3 misli daha az duyarlıydı. Kuru plakalar bir yandan fotoğrafçılıkta fabrikasyon üretim işleminin önemini artırırken, hazır olarak satılmaları nedeniyle fotoğrafçıların işini de büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Ancak kuru plakalar da ağır cam plakalar olduğundan çok miktarda plakanın taşınması ciddi sorunlar yaratıyordu.

Fotoğrafçılık alanında gelişmelerin çok hızlı yaşandığı 19. yüzyılın ikinci yarısı bir başka önemli gelişmeye tanıklık eder. 1879 yılında jelatin kuru plakalar bulunur. Jelatin kuru plakalar ışık duyarlılıklarını aylar boyunca muhafaza ettiklerinden ve çekildikten uzun süre sonra bile banyo edilseler iyi sonuçlar verdiklerinden arazide çekime gidildiğinde artık taşınabilir bir karanlık odaya gereksinim yoktu.¹⁰²

1861 yılında Alexander Parkes tarafından icat edilen selüloidin fotoğrafçılıkta kullanımı duyarlı malzemenin hız ve kullanım rahatlığını artırdı. Önceleri jelatin

97 Gernsheim & Gernsheim, s. 31

98 Gernsheim & Gernsheim, s. 32

99 Gernsheim & Gernsheim, s. 33

100 Freund, s. 105-106-107

101 Newhall, s. 123

102 Newhall, s. 124

duyarkatla kaplanan ve tabaka olarak üretilen sellüloid filmler, daha sonra rol olarak üretilmeye başlanır. 1889 yılında Kodak malzemelerin üreticisi Eastman şirketi çok ince nitro-selüloz rol filmin üretimine başlar. 1902 yılına gelindiğinde ise toplam dünya üretiminin % 80-90 kadarını Eastman üretmektedir. Ufak sürtünmelerde bile parlayıp yanma özelliğine sahip olan nitro-selüloz filmler yerine 1930'ların başında yanmayan selüloz asetat filmler kullanılmaya başlanmıştır.¹⁰³ Günümüzde kullanılan ve yanmaz (safety film) ibaresini taşıyan filmlerde de selüloz asetat taban kullanılmaktadır.

1.6.2 Kamera ve Optik

Fotoğrafın yaşamın her alanına girebilmesi kolay taşınabilir, ufak ve hızlı objektiflere sahip makineler ve hızlı duyarkatlar sayesinde gerçekleşebilmiştir. Toplumsal belgeci fotoğrafın bu anlamda yaşamın her alanına girip, saptayabilmesi 1920'lerin ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir. Bu döneme gelinceye değin hem fotoğraf makineleri, hem de objektifler çok hızlı bir evrim geçirmiştir.

Alphonse Giroux'nun Paris'te pazarladığı daguerotip kameralar iç içe geçen ahşaptan mamul iki parçadan oluşuyordu. Ön parça objektifi taşıırken, arka parça netlik için kullanılan buzlu camı taşıyordu. Plaka taşıyıcıları ve kimyasalları ile birlikte komple setin ağırlığı 110 libre geliyordu.¹⁰⁴ Böylesine ağır kameralarla fotoğraf çekimi ancak üçayak kullanmakla olasıydı. Bu ağır ve hantal kameralar yerlerini kısa sürede daha hafif, kolay taşınabilir katlanabilir kameralara bıraktılar. Bu dönemde kameraların büyüklüğü, fotoğraf tekniğine, yapılan işin türüne göre değişiklik göstermekteydi.

İlk Fransız kameraları için üretilen objektifler düşük kaliteli objektiflerdi. Bu objektiflerle keskin bir görüntünün alınabilmesi için diyaframın F14, F16'ya kadar kısılması gerektiğinden, pozlama için gerekli uzun süreler portre çekimleri için uygun değildi.¹⁰⁵

1840 yılında Josef Max Petzval tarafından geliştirilen ve F3.6'lık maksimum diyafram açıklığı ile Daguerre'in kullandığı objektiflerden 22 kat daha hızlı olan oldukça gelişkin bir objektif 1840 yılında Friedrich Voigtlander tarafından piyasaya sürüldü. Avrupa ve Amerikada çok tutulan bu objektif üretildiği ilk on yılda 8000 adetten fazla

103 Gernsheim & Gernsheim, s. 36

104 Gernsheim & Gernsheim, s. 36

105 Gernsheim & Gernsheim, s. 38

sattı.¹⁰⁶ En açık diyafram değerinde bile mükemmel çizgi ayırımı sağlayan bu objektif özellikle portre çekimleri için tasarlanmış ilk objektifi ve 1889 yılında Paul Rudolf'un anastigmat tasarımı Carl Zeiss tarafından pazarlanmaya başlayınca değin en yaygın kullanılan portre objektifi oldu.¹⁰⁷

Daguerotip, kalotip ve kolodiyon plakaların kullanıldığı dönemlerde, duyarlı malzemelerin yavaş olması nedeniyle fotoğrafçılar, pozlamayı, objektif kapağını çıkarıp, birkaç saniye veya birkaç dakika sonra yeniden takarak yaparlardı. Zaman içinde duyarlı malzemenin hızının artması pozlama süresinin daha kontrollü yapılması zorunluluğunu getirdi. Pozlamanın saniyenin kesirleri cinsinden yapılabilmesi için çeşitli tipte obtüratörler tasarlandı. Bunlardan en yaygın olanı objektifin içine yerleştirilen yaprak obtüratördü. Bunun yanı sıra duyarlı malzemenin hemen önünde yer alan perde obtüratörler (odak düzlemlili obtüratör) de kullanılıyordu. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde 1/5000 gibi örtücü hızları kullanılabiliyordu.¹⁰⁸

1880'den sonra amatör fotoğraf hareketinin hızlı büyümesi fotoğraf tarihinde ilk kez fotoğraf malzemelerinin kitlesel üretimini ekonomik kılıyordu.¹⁰⁹ New York'ta kuru plakalar üreten George Eastman firması 1888 yılında kendi icadı olan bir kamerayı pazarlamaya başladı. 27/F9 bir objektife sahip olan Kodak kamera, çapı 21/2 inç olan dairesel görüntüler oluşturuyor ve 100 pozluk rol film kullanıyordu. Eastman şirketinin asıl başarısı Kodak kameranın tasarımından çok, ilk kez foto-finishing hizmeti vermesiydi. Filmle yüklü olarak 25 cent'e satılan kameranın fiyatına banyo ücreti dahildi. Film yıkandıktan sonra her iyi negatiften bir kontak baskı alınarak müşteriye veriliyordu. Kodak kamera sahibinin yapması gereken tek şey kamerayı konusuna yöneltip, deklanşöre basmasıydı. Daha sonra filmi sarıp, deklanşörü sonraki poz için kurması yeterliydi.¹¹⁰ Eastman'ın "Siz deklanşöre basın, gerisini biz yaparız" şeklindeki sloganda somutlaşan kolaylık günümüzde üretilen kompakt kameraların üretimine ışık tutmuş olmalıdır.

1900 yılına gelindiğinde İngiltere'de her on kişiden biri –toplam 4 milyon kişi– fotoğraf makinesine sahipti. ABD'deki oran da muhtemelen aynı idi.¹¹¹

106 Newhall, s. 29

107 Gernsheim & Gernsheim, s. 38

108 Newhall, s. 29

109 Gernsheim & Gernsheim, s. 48

110 Newhall, s. 128

111 Gernsheim & Gernsheim, s. 50

Yüzyılın başında 35 mm sinema filminin kitlesel üretimi birçok fotoğraf makinesi tasarımcısını bu formatta film kullanan kameralar tasarlamaya yöneltmişti. 1912 yılında Amerikalı George P. Smith tarafından tasarlanan kamera 35 mm film üzerinde 1x1/2 inç boyutlarında görüntü oluştuyordu. 1914 yılında Berlin'de Levy-Roth tarafından tasarlanan Minnograph 35 mm'sine film üzerine 18x24 mm boyutlarında 50 görüntü oluştuyordu. Minnograph'ın boyutları prototipi aynı yıl tasarlanan Leica'nın boyutlarına çok yakındır."¹¹²

1925 yılında gazetelerde yayımlanan ilanlar yeni bir kamerayı tanıtıyordu. İlan, gece fotoğrafları ve mekân içi çekimlerin artık flaşa gerek duyulmadan çekilebileceğini belirtiyordu. Hafif, ufak ve F2 gibi o dönemler için çok hızlı sayılan objektifi ile Ermanox fotoğrafta bir devrimdi.¹¹³ Bu makine fotoğrafçılıkta yeni ufuklar açmakla birlikte mekân içi çekimlerde yine de üçayak ve henüz filmler yeterli duyarlılığa ulaşamadığından cam plakalar gerekiyordu. Ermanox'un bir dezavantajı örtücü sisteminin çok sesli çalışmasıydı. Bu nedenle fotoğrafçı deklanşöre bastığı anda hemen farkediliyordu.

Ermanox'u ilk kullananlardan biri basın fotoğrafçılığının kurucularından biri olan Erich Salomon'dur. Ermanox'un örtücü sistemini geliştirip, daha sessiz çalışmasını sağlayan Salomon, basın fotoğrafçılığının saygın konumuna gelmesini sağlayan ilk fotoğrafçılardandır.

1929 yılına gelindiğinde basın fotoğrafçıların çoğu Ermanox kullanıyordu. Ancak 1930'lu yıllara damgasını basan kamera Leica idi. Oscar Barnack tarafından icat edilen Leica, ilk olarak 1925 Leipzig Fuarı'nda tanıtıldı. 50/1:3.5'lik standart bir objektifle donatılan Leica (*Leitz camera*), 36 pozluk film kullanıyordu. "Wetzlar fabrikası 1927 yılında 1000 adet Leica üretirken, bu sayı 1928 yılında 10,000, 1931'de 50,000 ve 1933 yılında 100,000'e çıktı. 1930'lardan itibaren en popüler fotoğraf makinesi olan Leica fotoğrafçılıkta gerçek bir devrim niteliğindeydi.¹¹⁴ 1970'lerde yıllık üretimi milyon düzeyine çıkan Leica'nın üretimi günümüzde de sürmekte olup, fabrika hem ilk çıkan makinenin benzeri Rangefinder tipi M serisini, hem de refleks makineleri üretmektedir.

Franke & Heidecke tarafından 1929 yılında pazarlanmaya başlanan Rolleiflex çift objektifli refleks kameraların ilki olma özelliğini taşır.¹¹⁵

112 Gernsheim & Gernsheim, s. 50

113 Freund, s. 119

114 Freund, s. 130

115 Gernsheim & Gernsheim, s. 50

1.6.3 Işık Kaynakları

Suni ışık kaynaklarının fotoğrafçılıkta kullanımı ilk daguerotip fotoğraflarla başlar. Bu dönemde kullanılan limelight gün ışığından 5 kat daha güçlüydü. Antoine François Claudet portre fotoğraflarında bu ışığı ilk kez kullananlardan biridir. Claudet'nin 15 saniye süren pozlamalarla çektiği fotoğraflar başarılı olmaktan uzaktı. 1854 yılında Fransa'da icat edilen pyroteknik adlı, kükürt, potasyum nitrat ve antimon karışımı bir ışık kaynağı limelight'tan daha kısa süre -2,3 saniye arası- pozlama gerektirmesine karşın sonuçları limelight'tan pek farklı değildi. Bu iki ışık kaynağı daha sonra geliştirilmekle birlikte, kullanımı ilk kez 1859 yılında Heidelberg Üniversitesi'nden Prof. R. W. Bunsen tarafından önerilen magnezyum tel kullanımı bu döneme gelinceye değin en iyi sonuçları vermiştir.¹¹⁶

Daha etkin bir suni ışık kaynağı 1865 yılında kullanılmaya başlanan toz magnezyumdur. Toz magnezyum kullanımı ile 1/25 saniye gibi sürelerde çekim yapılabiliyordu. Ancak magnezyumun pahalı oluşu ve flaşın patlamasından sonra ortaya çıkan duman ve gazlar toz magnezyumun kullanımını zorlaştıran etmenlerdi.¹¹⁷

Elektrik ışığının fotoğrafçılıkta sınırlı da olsa kullanımı fotoğrafın duyurulmasından hemen 5 yıl sonrasına kadar gitmekle birlikte -1844 yılında Leon Foucault ve 1851'de Fox Talbot- ilk yoğun kullanımı gerçekleştiren ünlü Fransız portrecisi Paul Nadar'dır. Nadar 1860 yılında stüdyosunu 50 elemanlı bir Bunsen aküsü ile donatmıştı. Böylece bir stüdyo ilk kez suni ışık kaynakları ile donatılmış oluyordu. Bu ışık kaynağı ile pozlama 1 ile 1.5 dakika arasında sürdüğünden sadece çok karanlık günlerde kullanılabiliyordu. Nadar'ın elektrik ışığı kullanarak çektiği Paris katakombları zamanında büyük sansasyon yaratmıştır.¹¹⁸

Riis ve arkadaşlarının ABD'de ilk kez kullandığı flaş 1887 yılında Almanya'da Adolf Miethe ve Johannes Gaedicke tarafından icat edildi. Amerikalı Piffard çok tehlikeli bulunduğu Alman formülünü değiştirdi ve kullanımı daha kolay magnezyum flaşı buldu.¹¹⁹ Flaş toz haldeki magnezyum ve potasyum klorattan oluşmaktaydı. İlk olarak tabanca şeklinde kartuşlar halinde üretildi. Riis kısa süre sonra tozu bir tavaya koyarak elle ateşlemeye başladı. Göz kamaştırıcı bir parlaklıkla flaşın havada patlamasıyla Riis

116 Lewinski, s. 44

117 Lewinski, s. 44

118 Lewinski, s. 45

119 Newhall, s. 133

fotoğraf çekiyor ve ortaya çıkan duman içinde fotoğraf makinesini ve üçayağını kaparak koşmaya başlıyordu.¹²⁰ O dönemdeki teknolojiden kaynaklanan nedenlerle Riis'in fotoğraflarının çoğu poz verilmiş fotoğraflardır. Riis, fotoğraflarının çekici bulunmasının bir nedeninin magnezyum flaşla çekilen enstantane fotoğrafların daha önce görülmemiş olmasını belirtmiştir.¹²¹

Magnezyum flaş sadece karanlık ortamlarda konunun yeterince aydınlanmasını sağlayıp, fotoğraf çekimine olanak tanıyordu; ancak fotoğrafçıya konusunu aydınlatmada çok az kontrol olanağı veriyordu. 1925 yılında Paul Vierkötter'in patentini aldığı yeni, radikal bir yöntem flaşla aydınlatmada yeni ufuklar açacaktı: havası alınmış bir cam tüp içine yerleştirilen gaz karışımının zayıf bir elektrik akımı verilerek tutuşmasıyla güçlü bir ışık oluşuyordu. J. Ostermeier'in 1929 yılında alüminyum folyo ekleyerek geliştirdiği bu yeni teknik Almanya'da, daha sonra İngiltere ve Amerika'da pazarlanmaya başladı. Sessiz ve dumansız flaş lambası özellikle haber fotoğrafçıları tarafından hemen kullanılmaya başladı. Önceleri "açık flaş" yöntemi kullanılıyordu. Kamera bir üçayak üzerine konuluyor, örtücü açılıp, flaş patlatılıyor ve örtücü kapatılıyordu. Daha sonraları elektrik akımı gönderiminin deklanşör aracılığıyla mekânîk senkronizasyonla sağlandığı yöntem geliştirildi. Bu şekilde kamerayı elde tutarak çekim yapılabilmesi sağlanmıştı.¹²²

Flaş ampulleri her yerde fotoğraf çekilmesine olanak tanımıştır. Ancak bu teknikle çekilen fotoğraflar ışığın az olduğu ortamlarda hızlı bir objektif kullanılarak çekilen fotoğraflardaki gerçekçi etkiyi vermekten uzaktır. Flaş ampullerinin sert ışığı istenmeyen gölgeler oluşturup, derinlik duygusunu ortadan kaldırdığından çoğu kez grotesk bir etkiye sahiptir.¹²³ Flaş ampulleri günümüzde yerini büyük ölçüde elektronik flaşa devretmiştir.

1.6.4 Baskı Teknolojisi

Sonuçta yeniden-sunuma yönelik bir mecra olan fotoğrafta, onu oluşturan teknik koşullar kadar, fotoğrafın yeniden-sunulduğu ortamdaki kalitesi de önem kazanır. Fotoğrafın en önemli kitlesel yeniden-sunum araçlarından biri olan gazete baskı teknolojilerinin evrimi fotoğrafın da etkinliğinde rol oynamıştır. Geçen yüzyılın sonlarına

120 Pollack, s. 91

121 Stange, s. 24

122 Newhall, s. 231

123 Newhall, s. 231

doğru mekânîk yeniden-sunum teknolojisindeki gelişmeler fotoğrafın basında yaygın olarak kullanımını sağlayacak düzeye gelmişti. Ancak fotoğrafların basında yaygın kullanımı mekânîk yeniden-sunum teknolojisi ile birlikte başka keşifleri de gerektiriyordu. Bunlar arasında önceden hazırlanabilen (ıslak plaka sisteminde olduğu gibi hemen çekim öncesi değil) kuru jelatin-bromür duyarkatlar (1871), objektiflerdeki gelişmeler –ilk anastigmat objektif 1884 yılında üretildi– ve rulo film (1884) sayılabilir.¹²⁴

Henry Mayhew’un Londra Emekçileri ve Fakirleri adlı yapıtını fotoğraflayan Richard Beard’in daguerotip’leri, ağaç oyma (woodcut) baskılarla resimlendi. Ancak bu baskı yöntemi fotoğrafların gücünü azaltıyordu.¹²⁵ Öte yandan John Thomson’un fotoğrafladığı Adolphe Smith’in Londra’da *Sokak Yaşamı* adlı kitabının baskısında, pahalı, ancak o yılların en iyi tekniklerinden biri olan woodburytype tekniği kullanılmıştı. Bu mekânîk baskı teknikleri 1870’lerde fotoğraf kullanımını önemli ölçüde artırmıştır.¹²⁶

1880’li yıllarda faksimil baskı teknikleri henüz fotoğrafların gazetelerde basılabileceği düzeye gelmemişti. Fotoğrafların yerine kullanılan çizimler ise ikna edici değildi. Riis’in meşhur kitabı “Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor” 1890 yılında basıldığında, ilüstrasyonların 17’si yarım ton olarak basılmıştı. Ancak kötü kalitede, detay ve keskinlikten yoksun bir baskıydı bu. Diğer 19 fotoğraf ise onlardan yapılan çizimler şeklinde gösterilmişti.¹²⁷

Tamamen mekânîk yöntemlerle bir gazetede yeniden-sunulan ilk fotoğraf 1880 yılında yayınlanmıştır. Daha önce yapılan fotoğraf baskılarında “fotoğraf orijinalden” ibaresi yer alır ve ilüstrasyon ve ağaç oyma teknikleri kullanılırdı. ABD’de yarımton (halftone) adı verilen bu teknikle basılan ilk fotoğraf 4 Mart 1880 New York Daily Herald gazetesinde “gecekondur” (shantytown) adıyla yayınlanmıştır.¹²⁸

Gazetelerde ilk kez fotoğraf kullanımı 1880 yılında gerçekleşmekle birlikte, yaygın kullanım, İngiltere’de Daily Mirror (1904), ABD’de ise New York’ta Illustrated Daily News (1919) ile başladı. Haftalık ve aylık dergilerde ise durum farklıydı. Bu tür yayınlar bu yeni prosesi 1885 yılından itibaren kullanmaya başlamışlardı. Yarımton prosesinin kullanımında gazeteler yavaş kaldı, çünkü baskı için gerekli kalıpların hazırlanması

124 Freund, s. 104

125 Goldberg, s. 165

126 Goldberg, s. 165

127 Newhall, s. 133

128 Freund, s. 103-104

gazeteler dışında gerçekleşiyor, bu da gazetelerin gecikmesine yol açıyordu. Kalıpların gazetelerin kendi bünyelerinde gerçekleşmesi için gerekli yatırım yapılmadığından fotoğrafın gazetelerde yaygın kullanımı bu yeni prosesin bulunuşundan uzun süre sonra gerçekleşecekti.¹²⁹

1.7 Plastik Unsurlar

Belgesel fotoğraf, kimi zaman, sanatsal kaygıların gözetilmediği, yaşamsal gerçekliğin basit bir kopyası olarak değerlendirilir. Günümüzde kimi çevrelerde sürdürülen belgesel ve sanat fotoğrafı ayırımının temelinde de bu anlayış yatar. Temel kaygısı yaşamı estetize etmek olmamasına karşın, belgeci fotoğrafın tarihine göz atıldığında, dramatik olarak çok güçlü fotoğrafların estetik boyuttan da yoksun olmadığı görülecektir. Sanat fotoğrafı olarak nitelendirilen fotoğrafı okumakta, değerlendirmede kullanılan ölçütlerin aynısını belgesel fotoğrafta da kullanabiliriz.

John Berger “fotoğrafların çoğu zaman sanıldıkları gibi mekânîk kayıtlar olmadıklarını” belirtir.¹³⁰ Walter Benjamin, ise fotoğrafın konularını nasıl estetize ettiğini “fotoğrafın çirkin bile güzel gösterdiği” ifadesiyle belirtir. Bu özelliği nedeniyle estetik boyut fotoğrafta kimi zaman dramatik boyutun önüne geçer; fotoğrafa konu olan nesnenin estetik öğeye indirgenmesi gerçeklik izleniminin zayıflamasına yol açabilir.

Toplumsal belgeci fotoğrafın işlevi salt görsel iletişim aracı olmakla sınırlı değildir. Belgesel fotoğrafın sahip olduğu plastik değerler, belgeselci olsun, olmasın başka fotoğrafçılara ışık tutar, fotoğrafik yaratıcılığı teşvik eder. Bresson’un çerçevelenen tüm unsurların mükemmel uyum içinde olduğu anda fotoğraflanması anlamına gelen “karar anı” ile somutlaşan estetik anlayışı, Eugene Smith’in evrensel temaları çarpıcı bir plastik uyum içinde işlediği foto röportajları, fotoğraf sanatının en güzel örnekleri arasındadır.

Gernsheim, Brassai’nin 1930’ların ilk yarısındaki Paris görüntüleri, Henri Cartier-Bresson’un çarpıcı İspanya (1933) ve Meksika (1934) röportajları ile Robert Capa’nın dramatik İspanyol İç Savaşı fotoğraflarının, röportaj fotoğrafçılığının bir sanat biçimi olarak oturmasını sağladığını belirtir.¹³¹

129 Freund, s. 104

130 John Berger. *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 10

131 Gernsheim & Gernsheim, s. 253

Fotoğraf teknolojisinin gelişimi ile birlikte, fotoğrafların çekildiği koşullar ve fotoğrafların kitlelere iletildiği support'un kalitesi (baskı tekniği) çoğu zaman bu fotoğraflardaki plastik unsurların değerlendirilmesinde başat bir rol oynar. Fotoğraflanarak mekânîk veya elektronik yeniden sunum araçlarında yayınlanması ile resmin biriciklik özelliğinin ortadan kalkması savına benzer şekilde fotoğrafların da yeniden sunum araçlarında yayınlanarak biriciklik özelliklerini, hatta auralarını yitirdikleri savlanabilir. Çok özel dokulu bir fotoğraf kartına saatler süren bir karanlık oda çalışması sonucu basılan bir fotoğraf, ne denli kaliteli yöntemlerle yayınlansa bile yeniden sunulduğu ortamda aynı plastik tadı vermeyebilir.

Toplumsal belgeci fotoğraf muhakkak surette biriciklik özelliğini, aurasını yitirmek zorundadır. Çünkü "toplumsal"lık niteliğinin gerçekleşebilmesi, ancak fotoğrafın yaygın bir şekilde yeniden sunulması ile mümkündür.

Fotoğraf günümüzde sanatsal bir dışavurum aracı olarak tartışılmaz bir konuma sahiptir. Giderek artan sayıda müzede fotoğraf koleksiyonları oluşturulmakta, hatta metropol ülkelerde şirketler bir yatırım aracı olarak fotoğrafa yönelmektedirler. Fotoğrafı sanatsal bir ortam olarak formalist-geleneksel yaklaşımlarla değerlendirme anlayışı önemini korurken, özellikle 1970'li yıllarda önem kazanan "snapshot estetiği", klasik yaklaşımların sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir.

2

örneklerle toplumsal belgeci fotoğraf

Jacob Riis ve Lewis Hine gibi geçen yüzyılın sonu ile bu yüzyılın başında kapitalizmin yükselme dönemlerinin getirdiği toplumsal sorunlara duyarlı bir gözle yaklaşarak, fotoğrafı bu sorunların aşılmasında bir araç olarak kullanan fotoğrafçıların yanı sıra birçok duyarlı insan fotoğrafı daha güzel bir dünya yaratılması yolunda bilinçle, etkinlikle kullanmışlardır. Yüzyılın başında gazete ve dergilerde fotoğrafın yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanması, 1920'li yıllarda yayınlanmaya başlayan resimli dergiler toplumsal konulara eğilen belgeci fotoğraf tavrına olan ilgiyi artırmıştır.

Yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük savaşın getirdiği yıkıntılar, o dönemlerde henüz TV'nin ciddi rekabetini yaşamayan ve başat bir görsel iletişim aracı olma niteliğini sürdüren fotoğrafa önemli görevler yüklemiştir. Belgeci fotoğrafın bir türevi olarak düşünülebilecek fotojurnalizm alanında yoğunlaşan yüzyılın önemli toplumsal belgeleri arasında Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstaedt, Robert Capa, Werner Bischof, Margaret Bourke-White, Roman Vishniac, David Douglas Duncan, Larry Burrows, David Seymour, Don McCullin, Dorothea Lange, Gordon Parks, Marc Riboud, George Rodger, August Sander, Walker Evans gibi fotoğrafçılar sayılabilir.

Tüm bu fotoğrafçılar yüzyılımızın görsel tarihinin yazılmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu fotoğrafçıların tümünün toplumsal belgeci fotoğraf alanındaki katkıları bu çalışmanın boyutları dışındadır. Toplumsal belgeci fotoğraf tarihinde kısa bir gezintiyi amaçlayan bu bölümde üç kurumsal örneğin –FSA, Photo League ve Arbeiter Fotoğraf– yanısıra, Jacob Riis, Lewis Hine, Roman Vishniac, Paul Strand ve Eugene Smith toplumsal belgeci yönleriyle ele alınıp, bu alandaki katkıları incelenecektir. Farklı konuları ele alıp, farklı fotoğrafik tavırlar geliştiren bu fotoğrafçıların tümünün birleştiği nokta, Lewis Hine’in ifade ettiği gibi öyküyü anlatmak için sözcüklerin yetersizliği yanısıra, Gernsheim’in şu sözlerinde somutlaşır “Dünyanın her yanında anlaşılan tek ‘dil’ olan fotoğraf, başkalarının umutlarını ve umutsuzluklarını paylaşmamıza izin verir, siyasi ve toplumsal duruma aydınlık getirir. İnsanoğlunun insanlığının ve insanlık dışılığının görgü tanığı oluruz.”¹³²

2.1 Jacob A. Riis: İlk Toplumsal Belgeci

Jacob A. Riis (1849-1914) Danimarka’da doğdu. 1870 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ne göç etti. 1877 yılında New York Tribün gazetesinde polis muhabiri olarak çalışmaya başlayınca kadar düzenli bir işi olmadı, polis barınma yurtlarında geceledi, açlığı sık sık tatmak zorunda kaldı.¹³³ Pek çok göçmen gibi gündelikçi işlerde, madenlerde çalıştı. Riis’in ABD’ye göç ettiği 1870’li yıllar ABD’de depresyon ve yüksek işsizlik dönemidir. Özellikle göçmen sanayi işçileri arasında işsizlik büyük oranlardadır. Tüm bu oluşumlar, emek ile sermaye arasındaki gerilimi arttırmış, sonuçta 1877 yılında demiryolları grevine yol açmıştır.¹³⁴

Riis polis muhabiri olarak New York gecekonduları ve birtakım reform yanlısı kuruluşlarla tanıştı.¹³⁵ Tribündeki yazılarında sürekli olarak New York gecekonduları ve polis barınma evlerindeki kötü koşullara dikkat çekti. Buralara yaptığı ziyaretler sırasında sürekli olarak gördüklerini başkalarına gösterebilmenin yollarını aradığını belirterek, çizimin bunu yapabileceğini, ancak yeterince etkili olmayacağını yazmıştır. 1887 yılında bir gazetede okuduğu haberde artık bu işi nasıl yapabileceğini anlamıştı: Bir Alman araştırmacı flaş kullanarak nasıl fotoğraf çekileceğini keşfetmişti.¹³⁶ Newhall

132 Helmut Gernsheim’dan aktaran Sontag, Fotoğraf Üzerine, s. 201

133 Goldberg, s. 166

134 Stange, s. 4

135 Stange, s. 1

136 Goldberg, s. 166

de muhabirliğinin ilk yıllarında Riis'in salt yazının yeterli olmadığını anlayıp fotoğrafa yöneldiğini belirtir.¹³⁷

1901 yılında yayınlanan özgeçmişinden öğrenildiğine göre Riis kendi fotoğraf makinesini Ocak 1888'de alır ve kullanımını öğrenir.¹³⁸ Ancak kendisi fotoğraf çekmeyi öğrenmeden önce New York Amatör Fotoğraf Derneği (The Society of Amateur Photographers of New York) üyesi iki amatör fotoğrafçı, Henry G. Pifford ve Richard Hoe Lawrence, Riis ile birlikte gecekondulara gidip onun için fotoğraflar çekmişlerdir.¹³⁹ Stange de Riis'in söz konusu dernekte konferanslar verdiğini ve bu arada tanıştığı birtakım amatör fotoğrafçıların Riis'e çalışmalarında yardımcı olduklarını belirtir.¹⁴⁰ Stange'e göre :

"İlginç olan nokta aslında bir banker olan ve fotoğrafları New York Tarih Kurumu (New York Historical Society) arşivlerinde yer alan Richard Hoe Lawrence'ın bazı fotoğrafları (ile Riis'inkiler) arasındaki inanılmaz benzerliktir. Örneğin Riis'in en tanınmış fotoğraflarından biri olan "Bandit's Roost" adlı fotoğrafının daha geniş kompozisyonlusu Lawrence koleksiyonunda yer almaktadır. Aradaki temel fark Lawrence'un fotoğrafında sol kenarda iki bayanın yer almasıdır. Yine benzer şekilde "Tramp in Mulberry Street Yard" adlı 1887 tarihli fotoğraflardaki benzerliktir. Sağ-sol tersliğin yanı sıra, bu kez Riis'in fotoğrafı daha geniş bir çevreyi aktarmaktadır. Bunların dışında her iki fotoğraf birbirinin aynısıdır."¹⁴¹

Riis çektiği fotoğrafları yayınlanmak üzere dergilere gönderdi, ancak dergi editörleri çalışmalarına pek ilgi göstermediler. Bunun üzerine Riis fotoğraflarından yaptığı cam *lantern* saydamları New York kiliselerinde gösterip, konferanslar vermeye başladı. Bu konuşmalar öylesine etkili oldu ki, bir dergi editörü Riis'ten konuya ilişkin bir makale yazmasını istedi. Bu makale onun en önemli kitabına giden yolu açacaktı.¹⁴²

1890 yılında yayınladığı kitabı *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor* (How the Other Half Lives) ve 1892 yılında yayınladığı *Fakirlerin Çocukları* (The Children of the Poor), New York'luları bilinçlendirip, o dönemde New York valisi olan Theodore Roosevelt'in

137 Newhall, s. 132

138 Stange, s. 8

139 Newhall, s. 133

140 Stange, s. 6-11

141 Stange, s. 6-11

142 Goldberg, s. 167

birtakım reform önlemleri almasına yol açtı. Bunlar arasında Mulberry Bend denilen mahalledeki gecekonduların yıkılması da vardı. Günümüzde burada Jacob A.Riis Neighbourhood Settlement denilen mahalle yükselmektedir.¹⁴³

Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor o denli başarılı oldu ki beş yılda onbir baskı yaptı. Yarım ton fotoğraf baskılarının yer aldığı ilk kitap olması nedeniyle bir kilometre taşıydı.¹⁴⁴ Goldberg, bu kitaba ilişkin olarak, fotoğraf baskılarının kötü kalitesine karşın diğer baskı türlerinden çok daha fazla bir gerçeklik duygusu taşıdığını belirtir ve Riis'in fotoğraflarının izleyenlerce yürek parçalayıcı bulunduğunu, çünkü fakirlerin fotoğraflarının hiç bu kadar yakından ve ürkütücü detaylarıyla görülmediğini kaydeder.¹⁴⁵

Sontag, Riis'in çalışmalarının pek de etkili olmadığını ima ettiği kitabında, Riis'in gecekonduardaki çalışmalarının bürokratik çevrelerdeki sonuçlarına ilişkin şu görüşlere yer verir:

“Riis'in 1880'de Fotoğrafladığı tek gecekondu mahallesi olan Mulberry Bend, daha sonra dönemin eyalet valisi olan Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılarak burada yaşayanlar yeni evlere yerleştirilmiş, aynı derecede korkutucu olan gecekondu mahallelerine ise dokunulmamıştır.”¹⁴⁶

Stange'e göre de Riis'in mesajı radikal olmaktan uzaktır. Daha çok mülk sahibi ortasınlara seslenir. O yıllarda 5,000-15,000 dolar arasında, görelî olarak düşük bir yatırımla gerçekleşen daire yatırımı, özellikle İrlanda'lı, İtalyan ve Yahudi küçük esnaf arasında çok yaygındı. İnşaat kalitesi çok düşüktü, çünkü amaç kâr maksimizasyonu idi.¹⁴⁷

Riis her zaman kendisinin iyi bir fotoğrafçı olmadığını iddia etmiş ve 1898'de fotoğrafçılığı bırakmıştır.¹⁴⁸ Çeşitli yazarlar Riis'in fotoğraf tavrı konusunda farklı görüşler sergilerler. Newhall, Riis'in fotoğraflarının işlevsel önemine işaret edip, fotoğrafların öneminin salt bilgi iletmeye sınırlı kalmayıp, insanları harekete geçirmedeki gücüne işaret eder.¹⁴⁹ Sontag ise şu görüşleri savunur:

“Jacob Riis'in 1887-1890 yılları arasında kaba flaşla çektiği fotoğraflarsa konularının, yani yaşı belirsiz, pis ve biçimsiz New York gecekondu-lularının gücünden,

143 Gernsheim & Gernsheim, s. 148

144 Goldberg, s. 167

145 Goldberg, s. 167

146 Sontag, s. 78

147 Stange, s. 4-5

148 Goldberg, s. 166

149 Newhall, s. 133

‘yanlış’ çerçevelemelerinin doğruluğundan ve tonal değerler üzerindeki kontrol eksikliğinden gelen kör bir kontrast nedeniyle güzel görünür amatörlük ya da dikkatsizlikle gelen güzellik.”¹⁵⁰

Goldberg, Riis’in dürüst tavrının ileriki yıllarda belgesel fotoğrafçılığı dolaylı olarak etkileyeceğini belirtip, flaş kullanımının Riis’in fotoğraflarındaki önemine işaret ederek, Riis’in fotoğraflarındaki büyük dramanın flaş kullanımından kaynaklanan yüksek kontrast ve flaş ışığının kapalı mekânlarda, hem mekân, hem de çekilen kişilerin her türlü detayının görülmesini sağlamasına bağlı olduğunu belirtir.¹⁵¹

Riis’in New York’ta çektiği Baxter Sokâğ’ında Bir Avlu (Baxter Street Court) adlı 1888 tarihli fotoğrafı plastik değerler açısından Riis’in en başarılı fotoğraflarından biridir. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru New York gettolarından bir kesit sunan fotoğrafta düşük gelirli insanların yaşadığı bir mekân o günlerin teknolojisinin elverdiğince tüm detaylarıyla sergilenir. Fotoğrafın üst tarafında yer alan hareketsiz nesnelerin bile netsiz oluşu, fotoğrafın bu bölümüne ilişkin pictorialist bir izlenim edinmemize yol açar. Fotoğrafın sağ üst tarafında seçilen şapkalı, netsiz bir erkek figürü, fotoğrafta yer alan iki kadın ve çocuklarla birlikte fotoğrafçıyı izlemektedir. Avlunun kirli yüzeyinde belki de çamaşır yıkamakta kullanılan kovalar, elle çekilen bir araba görülür. Fotoğrafın sol alt köşesinde gelişigüzel konulmuş taşların üzerinde 4 küçük erkek çocuğu, sağ alt tarafında ise görünmeyen bir banka oturmuş küçük kız çocukları ilgiyle fotoğrafçıya bakmaktadır.

Fotoğrafın üst tarafında bazılarında çamaşırların asılı olduğu duvardan duvara gerili çok sayıda ip ve sıvasız duvarlar bu mekânda oturan insanların sosyo-ekonomik durumları konusunda ipuçları verir. Sağlıksız görünümüne karşın ufak avlunun çocukların oyun alanı olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğrafın sol alt tarafında merdiven basamağında duran ve açık renk giysileri merdiven aralığının karanlığıyla kontrast oluşturan kadın izleyicileri adeta evin içine davet eder gibidir. 1888 tarihli fotoğraf Riis’in New York gettolarını gerçekçi bir tavırla fotoğraflayarak toplumsal reform hareketlerine en önemli görsel desteği sağladığı çalışmalarının bir özeti. İlginç olan yüz yıldan daha uzun bir süre sonra özellikle gelişmekte olan ülke kentlerinde halen benzer görünümünün saptanabilmekte oluşudur.

Alexandre Alland adlı bir fotoğrafçı Riis’in orijinal cam negatiflerinin New York Kent Müzesi tarafından satın alınmasını sağladı (1947). Alland’ın bu negatiflerden

150 Sontag, s. 115

151 Goldberg, s. 167

yaptığı mükemmel baskılar sayesinde o güne kadar bir fotoğrafçı olarak önemi anlaşılmamış olan Riis'in fotoğrafları müze tarafından sergilendi ve en iyi baskılardan bazıları US Camera 1948'de yayınlandı. Bu çabalar Riis'in fotoğrafçı olarak öneminin anlaşılmasını sağladı.¹⁵² New York Kent Müzesi'nde yer alan Riis koleksiyonu 412 cam plakadan oluşmakla birlikte, bunlardan 250'sinin Riis tarafından çekildiği tahmin edilmektedir. Diğer fotoğraflar ise söyleşi ve yazılarında kullanmak üzere başka kaynaklardan toplanmıştır.¹⁵³

2.2 Lewis W. Hine: Fotoğrafta Çocuk İşçiler

Öyküyü sözcüklerle anlatabilseydim, fotoğraf makinesini peşimden sürüklemem gerekmezdi

Lewis W.Hine

Lewis Wickes Hine (1874-1949) Wisconsin'de doğdu. Daha henüz çocuk yaşlarında iken, sonraları fotoğrafının ana konularından biri olacak olan bir fabrikada uzun saatler çalışıp, koşulları birinci elden öğrendi.¹⁵⁴

Chicago ve New York üniversitelerinde sosyoloji okudu. 1901 yılında New York'ta Ethical Culture School'da öğretmenliğe başladı. İki yıl sonra ilk fotoğraf makinesi ve flaşını edindi. Fotoğrafçılığı kendi kendine öğrendi. İlk çektiği fotoğraflar okulundaki ders programını desteklemeye yönelikti.

1904 yılında aynı okulda öğretmenlik yapan Frank Manny'nin özendirmesi ile Ellis Adası'ndaki göçmenleri çekmeye başladı. Ellis Adası o yıllarda ABD'ye gelen milyonlarca Avrupa'lı göçmenin giriş limanı idi. Hine, Ellis Adası'ndaki göçmenleri, onların kalabalık gecekonduarda çok zor yaşam ve çalışma koşullarını belgeleyerek bir tür toplumsal iddianame olan fotoğraflarını kamuoyunun bilgisine sundu.¹⁵⁵ Ellis Adası gazetecilik ve görsel sunum için yeni bir konu değildi aslında. Yeni olan Hine'in yaklaşım ve motivasyonuydu. Hine bu konuya ilgi duymasına neden olan etmenler olarak "haber değeri" ve "insalcıl merak"tan söz eder.¹⁵⁶

1907 yılının sonbaharında Charities and Commons dergisi için serbest fotoğrafçı olarak Pittsburg kentinde fotoğraflar çekti. Daha sonra "Pittsburg Araştırması" olarak

152 Newhall, s. 133

153 Stange, s. 1

154 Pollack, s. 93

155 Pollack, s. 93

156 Stange, s. 52

yayınlanan bu çalışmada Hine, üç ay süreyle bu sanayi kentinde işçilerin yaşamlarının, konut, çalışma koşulları, eğitim, sağlık vb. boyutlarıyla gerçekçi ve kapsamlı bir portresini çıkardı.¹⁵⁷

Pittsburg Araştırması Amerikan işçi sınıfı üzerine yapılan ilk kapsamlı rapor olarak nitelendirilmektedir.¹⁵⁸ Stange, Hine'in fotoğrafladığı yıllardaki Pittsburg'u şöyle anlatır:

"1907 yılında 80,000 kişi, Pittsburg'un nüfusunun yaklaşık beşte biri, kentteki demir-çelik tesislerinde çalışıyordu. 1890'ların New York'unda olduğu gibi Pittsburg'a müthiş bir göçmen akını yaşanılıyordu. Salt Allegheny bölgesi tek başına dünya demir-çelik üretiminin altıda birini karşılıyordu. Tarihte o güne değin edinilen servetlerin en muhteşemlerinden ikisi de bu bölgede kazanılmıştı... Araştırmalarda işçilerin beşte dördünün günde 12 saat çalıştığı ve fazla mesai almadığı belirtiliyordu. 1892'den başlayarak çalışma saatleri 10'dan 12'ye çıkarırken, ücretler de düşüyordu. Demir-çelik üretimi giderek daha teknoloji-yoğun hale gelirken, bu sanayi öylesine büyüyordu ki, istihdam edilenlerin sayısı tüm teknolojik gelişmelere karşın artmaya devam ediyordu."¹⁵⁹

Pittsburg çalışması Hine'in yaşamında bir dönüm noktası oldu ve profesyonel fotoğrafçı olarak kariyerinin oturmasını sağladı.¹⁶⁰

1908 yılında bu kez kadrolu fotoğrafçı olarak Charities and Commons dergisinde çalışmaya başladı. Hine'in, derginin 6 Haziran 1908 tarihli 20'nci sayısının arka kapaklarında yer alan "Toplumsal Fotoğrafçılık"¹⁶¹ başlıklı ilanı şöyleydi:

"Deneyimli bir Fotoğrafçı olup, sosyal çalışmalarla ilgili Lewis W. Hine, yarışmalar için fotoğraflar, raporlar, dosyalar, dergi ve gazete makaleleri ve lantern saydamlar yardımıyla çalışma yöntem ve koşullarının grafik yeniden-sunumu için Charities and Commons kadrosuna katılmıştır."¹⁶²

İlanın yer aldığı sayfada yazıyla birlikte dört fotoğraf yer almaktaydı. Fotoğraflardan biri "A.I.C.P koruması altında" başlığını taşıyor, yaşlı bir kadınla biri bebek iki çocuğunu gösteriyordu. Sayfanın tam ortasında yer alan ve diğer fotoğraflardan daha büyük

157 Pollack, s. 93

158 Goldberg, s. 178

159 Stange, s. 55-56

160 Stange, s. 51

161 Böylece fotoğraf tarihinde belki de ilk kez *toplumsal fotoğrafçılık* terimi kullanılıyordu.

162 Stange, s. 34

basılan ve New York Çocuk İşgücü Komitesi adına çekildiği belirtilen bir başka fotoğraf, Brooklyn köprüsünde sabah saat üç sularında gazete satıcısı çocukları gösterirken, diğer fotoğraflardan biri Ellis Adası'ndaki bir göçmen aileyi, New York Tüketici Birliği için çekilen bir diğer fotoğraf da çocuklarıyla birlikte evinde çiçek yapan bir aileyi göstermektedir.

Allan Sekula, adı sonradan Survey olarak değiştirilecek olan Charities and Commons'ın liberal-reformist bir sosyal-çalışma dergisi olduğunu belirtir. Sekula, derginin, sermayenin filantropik unsurlarıyla, yeni ortaya çıkmaya başlayan reformist bürokrasinin sözcüsü olduğunu ifade eder. Yazarlar arasında iş müfettişleri, din adamları, hukukçular, hayır kurumları üyeleri, sağlık görevlileri ve birkaç sağ kanat sosyalist yer alır. Dergi, politik olarak açıkça sosyalist partinin sağında yer almakla birlikte, reform konularında bazen "sosyalist" bir polemik izlemekteydi.¹⁶³

Pittsburg çalışmasından üç yıl sonra, Hine, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (UÇEK)'e fotoğrafçı olarak atandı. UÇEK'te çalıştığı dönem toplumsal belgeci fotoğraf tavrı açısından Hine'in en verimli dönemi olmuştur. Bu dönemdeki çalışmalarının amacı ABD'deki çocuk işçilerin mevcut durumunun araştırılmasıydı.

Hine UÇEK için yaptığı fotoğraf çalışmalarında ülkeyi şok eden ürkütücü fotoğraflar çekti. Dokuma fabrikalarında, madenlerde çalışan, gecenin geç saatlerinde dondurucu soğukta sokaklarda gazete satan, kimi zaman yaşları sekiz olan, küçük yaşta çocukları belgeledi. Hine, fotoğraf çekmenin yanı sıra çeşitli notlar alarak bir tür sosyolojik kayıt tutuyordu.¹⁶⁴ Çocukların ilk kez ayrı sayıma tabi tutulduğu 1870 ABD nüfus sayımında yaşları 10 ile 15 arasında 793 bin çalışan çocuk olduğu saptanmıştı. Yaşı daha küçük olanlar sayıma dahil edilmemişti. 1900'lere gelindiğinde ise bu sayıya bir milyon çocuğun daha eklendiği belirtilmektedir.¹⁶⁵

Hine'in (Breaker boys, coal mine, 1911) adlı fotoğrafı çocuk işgücü sömürsünü en iyi belgeleyen, anlatımı en güçlü fotoğraflardan biridir. Bir kömür madeninde kırıcı olarak çalışan, yaşları muhtemelen 14-15'i geçmeyen, 30-40 kadar çocuk, kimi ayakta, kimi oturmuş, kameraya doğrudan bakarlar. Çalışırken maske benzeri bir şey takmalarından olmalı, sadece göz çevreleri kömür karasına bulanmamıştır. Özellikle ağız ve burun çevrelerinde yoğunlaşan kömür tozu ilk bakışta onların bir sirkten çıkmış figürler olabileceğini düşündürür. Ama onların çalıştığı yer sirk değildir. Ailelerine

163 Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", *Thinking Photography* (Ed. Victor Burgin), MacMillan, Londra 1984, s. 103-104

164 Pollack, s. 93

165 Goldberg, s. 172

katkı sağlayabilmek amacıyla okulda veya oyunda olmaları gereken bir dönemde, son derece sağlıksız koşullarda çalışmaktadırlar. Magnezyum tozlu flaşla çekilen fotoğrafta gölgeler görünmez. Çünkü zaten her yer kömür karasına bulanmıştır. Fotoğrafçının ne yaptığını tümü merakla izlemektedir.

Görünen yüzlerin tümünde yorgunluğun izleri belirgindir, buna rağmen bazılarında muzip bir yüz ifadesi gözlenir. Fotoğrafta sağ alt taraftaki iki çocuk figürü en dikkat çekici unsurlardır. Fotoğrafa ilk bakıldığında, sol üst köşedeki ışık patlaması, yukarıda asılı duran büyük bir lamba ile birlikte, dikkati hemen bu iki figüre yönelir. Bunun nedeni kameraya daha yakın olmaları nedeniyle diğer çocuklara oranla görece büyüklükleri ve yine kameraya yakınlık nedeniyle daha fazla pozlandıklarından daha aydınlık suratlara sahip olmalarıdır.

Fotoğrafın sol üst köşesinde pencereden giren yoğun ışık nedeniyle oluşan patlama, buradaki yüzlerin açık seçik görünmesini önler, diğer taraftan fotoğrafın çekildiği zaman hakkında bilgi verir. Dışarının yoğun ışıklılığı içerideki karanlıkla tam bir kontrast oluşturur. Hine'in bu fotoğrafı perfeksiyonist bir fotoğraf estetiğine sahip değildir. Işık patlaması, sol üstte yer alan borular, kimisinin yüzü, kimisinin vücutları kesilerek yapılmış kadraj, fotoğrafın böyle bir yaklaşımla değerlendirilmesine olanak vermez. Ancak fotoğrafın son derece gerçekçi bir biçimde vurguladığı yaşam koşulları içinde bile gülümsemeyi becerebilen sevimli çocuk suratları, toplumbilim açısından, 1910'ların Amerikasından paha biçilmez mesajlar iletir.

Hine'in çocuk işçileri belgelediği fotoğraflar belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir çocuk-emeği kanununun çıkarılmasında etkili oldu.¹⁶⁶ Hine'i "fotoğraf makinesini toplumsal çalışma sorunlarına zekice, sempatik ve etkince netleyen ilk kişi" olarak niteleyen UÇEK başkanı Owen Lovejoy, Hine'a yazdığı bir mektupta şunu belirtir: "Çocuk işçilerin istihdamına ilişkin gerçek ve durumlara kamuoyunun dikkatinin çekilmesinde, sizin, benim yönetimimde UÇEK için yaptıklarınız, kanaatimce tüm diğer yapılanlardan daha etkili olmuştur."¹⁶⁷

Hine'ın kendisi de bir yeniden-sunum aracı olarak fotoğrafın öneminin farkında olarak, bir fotoğrafın genellikle gerçekliğin kendisinden daha etkili olduğunu, çünkü fotoğrafta gereksiz detayların ayıklandığını belirtir.¹⁶⁸

166 Pollack, s. 93

167 Stange, s. 66

168 Stange, s. 66

Goldberg, Riis'in ham, ilkel ve kaba olan fotoğrafik tavrına karşın, Hine'in basit, saygılı ve sempatik bir fotoğraf tavrı olduğunu belirtir.¹⁶⁹ Abbott ise, "kusursuzluk derecesinde gerçekçi ve çağdaş" olarak nitelediği Hine'in fotoğraf yeteneğinin çok güçlü ve eğitilmiş "görüş"ünde olduğunu belirtir.¹⁷⁰ Hine'in en önemli çalışmalarını ortaya koyduğu dönem, Stieglitz ve diğerlerinin resimselci fotoğraf ekolünü benimsediği yıllardır.

Fotoğrafçı için bir biyografi yazmış olan Gutman, 1930'larda Hine'in gerçeküstü bir vizyon geliştirdiğini belirtir. Yazara göre Hine, daha önce, insanların, daha iyi bir yaşam inşa etmek için hayal kurup, düşündüğünü ve çabaladığını görürken, artık bunları ve eğitilmiş "görüş"ünde olduğunu belirtir.¹⁷¹ Hine'in en önemli çalışmalarını ortaya koyduğu dönem, Stieglitz ve diğerlerinin resimselci fotoğraf ekolünü benimsediği yıllardır.

Fotoğrafçı için bir biyografi yazmış olan Gutman, 1930'larda Hine'in gerçeküstü bir vizyon geliştirdiğini belirtir. Yazara göre Hine, daha önce, insanların, daha iyi bir yaşam inşa etmek için hayal kurup, düşündüğünü ve çabaladığını görürken, artık bunları makinelerin yapmaya çalıştığını görüyordu. Daha önce, insanın makineyi nasıl kullandığını görürken, şimdi makinenin insanı nasıl kullandığını görmekteydi.¹⁷²

1903 yılında fotoğrafa başladığında Lewis Hine 13x18 cm (5x7 inç) körüklü bir fotoğraf makinesi kullanıyordu. Flaşlı çekimlerde magnezyum tozu kullanıyor, cam plakalarla çalışıyordu. Birinci Dünya Savaşı sırasında 4x5 filmin yanısıra, hem 4x5 hem de 5x7 cam plakaları kullandı. Empire State binası çekimleri güvenli film (safety film) kullandığı ilk temel seriydi. Kullandığı objektifler çoğunlukla 5 veya 8 inç uzunluğunda idi. Filtreleri seyrek kullanmıştır.¹⁷³

2.3 Arbeiter Fotoğraf: İşçi Sınıfı ve Fotoğraf

1926 yılı ilkbaharında Almanya'da yayınlanan ve işçilere seslenen bir dergi, Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)¹⁷⁴, bir yarışma duyurusu yaptı. Haftalık dergi, okuyucularından, toplumsal koşulları fotoğraf makineleriyle saptamalarını ve fotoğraflarını dergi

169 Goldberg, s. 173

170 Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 29

171 Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 29

172 Gutman, s. 44

173 Judith Maria Gutman. *Lewis W. Hine*, ICP Library of Pholographers, Vol.4, Grossman Publishers, New York, 1974, s. 83

174 İşçilerin Resimli Haberleri (Yazarın notu)

bürolarına göndermelerini istiyordu. Yarışma iki sonuca yol açtı: ilki AIZ'un artık daha canlı fotoğraflar yayınlamaya başlamasıydı; ikinci ve fotoğraf tarihi açısından önemli olanı ise, fotoğraf makinesi veya karanlık odası olan işçi fotoğrafçıların etkinliklerinin koordinasyonu için bilinç yaratmasıydı.¹⁷⁵

Kısa süre içinde çok sayıda kentte işçi-fotoğrafçı grupları kuruldu. 1926 yazına gelindiğinde ise işçiler görüş alışverişinde bulunabilecekleri kendi dergilerine sahiptiler: *Der Arbeiter Fotoğraf*.¹⁷⁶ Derginin ilk sayısı Ağustos 1926'da yayınlandı. Nisan 1927 tarihinde ise 25 ayrı işçi-fotoğrafçı grubunun delegasyonları bir araya gelerek Alman İşçi Fotoğrafçılar Federasyonu'nun¹⁷⁷ ilk ulusal konferansını topladılar. Böylece 13 ay gibi kısa bir sürede Alman işçi sınıfı yeni bir kültürel yapı oluşturmuş oluyordu.¹⁷⁸

1926-1933 yılları arasında etkin olan *Arbeiter Fotoğraf* deneyimi ile işçiler fotoğraf tarihinde ilk kez toplumsal belgeci fotoğrafın nesnesi değil, süjesi oluyordu. Daha önceki deneyimlerin tersine çalışan kesim, sosyal demokrat orta sınıflar tarafından değil, bizzat kendileri tarafından fotoğraflanacaktı. İşçi-fotoğrafçılar salt işçi sınıfını değil toplumun tüm kesimini belgelediler. Nazilerin iktidara gelişinden sonra ise Nazizm'in gerçek yüzünü göstermede fotoğraflarıyla yardımcı oldular. Çok sayıda işçi-fotoğrafçı toplama kamplarına gönderildi, öldürüldü. Dünya fotoğraf tarihinde fotoğrafla uğraşan işçilerin en örgütlü yapılanması *Arbeiter Fotoğraf*'la gerçekleşti.

Dizi fotoğraf anlayışının ilk kez Alman işçi-fotoğrafçılar tarafından kullanıldığı belirtilir. Buna neden olarak "bazı şeyleri diğer bazı şeylerle ilintili olarak gösterme gereği" ifade edilir.¹⁷⁹

İşçi fotoğrafçılar ucuz fotoğraf makineleri kullandılar. 9x12 Voigtlander ve benzeri fotoğraf makineleri çok yaygındı. Çünkü bu format filminden alınan kontak baskılar yayın için yeterince kaliteli idi. O yıllarda fotojurnalistler 13x18 veya Ermanox fotoğraf makinelerini tercih ediyorlardı.¹⁸⁰

175 *Der Arbeiter Fotoğraf* özel sayısına Alfred Neumann'ın önsözünden, *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 70

176 İşçi-Fotoğrafçı (Yazarın notu)

177 *Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands*

178 *Der Arbeiter Fotoğraf* özel sayısına Alfred Neumann'ın önsözünden, *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 70

179 "The First Conference of Worker-Photographers 1927, The Memories of Erich Rinka", *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 72

180 "The First Conference of Worker-Photographers 1927, The Memories of Erich Rinka", *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 73

İşçi-fotoğrafçılar fotoğraflarında içeriği ön plana çıkardılar. Onlar için fotoğrafın sanat yönünün pek önemi yoktu. Arbeiter Fotoğraf'ın uzun yıllar editörlüğünü yapan Eugen Heilig bu konuda şunları ifade eder:

“Bizim için sanat diye bir şey yoktu; teknik yeterlilik sadece bir araçtır, amaç değil. Fotoğraf makinesini sınıf mücadelesinde bir araç olarak kullanmayı öğrendik. Yoldaşlarımızı Moholy-Nagy veya Helmar Lenski'nin (çoğu zaman bizimkilerle üstün) teknikleriyle kafalarının karışmaması için uyardık. Belli bir dereceye kadar insan yüzünü gerçek çevreden uzaklaştıran bütün sanatsal trükler, çoğunlukla bireysel stüdyo ürünleridir. İşçi-Fotoğraf Kolektifi'nin görevi ise kapitalist toplumdaki haliyle insanı saptamaktır. Estetik ve sanat hakkındaki tartışmalarla hiç ilgilenmedik, bunlar amaçsız burjuva foto-klüplerinde yapılıyordu.”¹⁸¹

Öte yandan Arbeiter Fotoğraf'ın dayanışma amacıyla temasa geçtiği başka ülkelerdeki bazı işçi-fotoğrafçıların bu anlayışla çalışmadıkları anlaşıyor: “Çoğu durumlarda fotoğrafçılar, siyasal konuları bizimkine benzer olmasına karşın, daha çok sanat fotoğrafçılığına yöneldiler.”¹⁸²

Alfred Neumann ise, Arbeiter Fotoğraf hareketinin estetik yönüne ilişkin şu görüşlere yer verir:

“(İşçi sınıfının çektiği fotoğraflar) toplumsal gerçekliğin duyarlılıkla çekilmiş belgeleridir ve estetik açıdan bakıldığında, moda eğilimlerden uzak, her dönemde etkilerini taşıma yetisine sahip bir fotoğraf tavrına sahiptir. Yapay olarak abartılmış hiçbir efekt yoktur. (işçi-fotoğrafçılar) fotoğraf makinelerini popüler görüntüleri veya anlık izlenimleri kopyalamak için kullanmazlar.”¹⁸³

Eugen Heilig'in KPD üyesi iki bayanın bir kadın işçiye AIZ dergisini gösterirken çektiği fotoğraf, Arbeiter Fotoğraf deneyiminin ajit-prop anlayışını gayet açık ifade eder. Fotoğrafın sol tarafında sırtında küfe taşıyan işçi kadın, sağ tarafında ise biri kameraya arkası dönük duran, AIZ dergisini gösteren iki kadın yer alır. Karmaşık bir arka planda, yeterince güçlü plastik değerlere sahip olmayan fotoğraf, işçi fotoğrafçıların çoğu zaman belirttikleri gibi yaşamı estetize etme gibi bir kaygıları olmadığını, fotoğraf çekme amaçlarının salt toplumsal olayları belgelemek, kendi ifadeleriyle

181 “In Memory of a Worker-Photographer Eugen Heilig, An Interview with His Son Walter Heilig”, *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 76

182 “The First Conference of Worker-Photographers 1927, The Memories of Erich Rinka”, *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 73

183 Der Arbeiter Fotoğraf özel sayışma Alfred Neumann'ın önsözünden, *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 70

fotoğrafı sınıf mücadelesinde bir araç olarak kullanma kaygısından kaynaklandığını açık olarak ortaya koyar. Bu haliyle fotoğraf bir toplumsal belge olmanın ötesinde estetik haz verme kaygısını taşımaz.

Bu fotoğrafın özel önemi bir başka noktadadır. Fotoğrafın sağ tarafında kame-rayaya arkası dönük duran kişinin büyük olasılıkla Tina Modotti olduğu belirtilir.¹⁸⁴ 1896 yılında İtalya'da doğan Tina Modotti onyediyi yaşında ailesi ile birlikte ABD'ye göç eder. Hollywood'da aktris olarak çalışır. 1923, 1926 yılları arasında ünlü Amerikalı fotoğrafçı Edward Weston'a modellik yapar. Meksika'da birlikte oldukları bu dönemde Weston pek çok çalışmasında Modotti'yi fotoğraflar. 1930 yılında gittiği Almanya'da aktif fotoğrafı bırakarak KPD için çalışır, İspanyol İç Savaşı'na katılır. 1942 yılında Meksika'da ölür.¹⁸⁵ Fırtınalı bir yaşam süren ve modellik yaptığı Weston'un gölgesinde kalması nedeniyle kendi fotoğrafik tavrı son yıllara gelinceye değin pek anlaşılmayan Modotti'nin fotoğrafları en son olarak 1996 yılında San Francisco'da sergilendi.¹⁸⁶

1933 yılında Nazilerin işbaşına geçip, basına sansür uygulamasıyla Arbeiter Fotoğraf yasaklandı. Bu hareket daha çok kapitalist düzenin sorunlarının iyileştirilmesine yönelik reform hareketleri şeklindeki diğer toplumsal belgeci fotoğraf tavrılarından kökten bir ayrılığı simgeler. Burada amaç reform değil, tüm kurumlarıyla düzeni değiştirme isteği doğrultusunda fotoğrafın propaganda ve ajitasyon amacıyla kullanımıdır. Arbeiter Fotoğraf hareketi, Alman Komünist Partisi (KPD) ile olan organik bağlar kurmuş ve onun bir propaganda kolu olarak işlev görmüştür.

2.4 Photo League: Belgesel Kurumlaşıyor

1928 yılında bir grup New Yorklu filmci ve fotoğrafçı *Film ve Fotoğraf Birliği* (Film and Photo League) adını verdikleri bir dernek kurdular. Birliğin temel amacı ticari basında genellikle yer almayan önemli toplumsal olayların belgelenmesiydi. 1936 yılında filmciler ayrılınca, kalanlar kendilerini *Fotoğraf Birliği* (Photo League) olarak adlandırdılar.¹⁸⁷

184 In Memory of A Worker-Photographer Eugen Heilig, An Interview with His Son Walter Heilig", *Creative Camera*, No. 197/198, Mayıs/Haziran 1981, s. 74

185 Mildred Constantine, *Tina Modotti, A Fragile Life*, Cronicle Books, San Francisco, 1993, s. 11, 12, 162

186 Bu serginin sponsorluğunu kendisi de İtalyan orijinli olan ünlü şarkıcı Madonna üstlenmişti.

187 *Documentary Photography*, s. 88-89



Jerome Liebling, *Knickerbocker Village*, 1949

Birlik belgesel çalışmalarını şu temel ilkeye dayandırmaktaydı: “Fotoğraf çok büyük toplumsal öneme sahiptir. Fotoğrafçının, bugün olduğu gibi, dünyanın gerçek bir görüntüsünün kaydedilmesi gibi sorumluluk ve görevi vardır. Fotoğraf Birliği, Stieglitz, Strand, Abbott ve Weston tarafından oluşturulan geleneklere uyar. Fotoğraf, resimselcilerin ket vuran etkisinden çok çekmiştir. Fotoğraf Birliği’nin görevi, fotoğraf makinesini, Amerikayı fotoğraflamak için kullanacak dürüst fotoğrafçıların eline yeniden teslim etmektir.”¹⁸⁸

Zor ekonomik koşullarda etkinlik gösteren Fotoğraf Birliği, Paul Strand, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White’tan oluşan bir danışma kurulu oluşturdu. Bu arada

Roy Stryker, Edward Weston, Robert Capa, Dorothea Lange, Henri Cartier Bresson, Ansel Adams ve Lewis Hine gibi isimleri davet ederek söyleşiler, sergiler düzenlediler. Aylık olarak çıkarttıkları *Photo Notes* (Fotoğraf Notları) adını taşıyan ve teksirle çoğalttıkları bültende, belgesel fotoğrafçılığa ilişkin makaleler, sergi değerlendirmeleri, çeşitli yazıların tıpkı basımlarını yayınladılar. Bülten, galeriler, müzeler ve fotoğrafçılara parasız dağıtılıyordu. Lewis Hine öldükten sonra işlerinin çoğu da Birliğe verildi.

Fotoğraf Birliği 1951 yılındaki zorunlu kapanışına değin yüzlerce fotoğrafçı yetiştirmiştir. Devletten herhangi bir destek almadan 1930 ve 40'lı yıllarda etkinliklerini sürdüren Birlik daha sonra profesyonel olarak foto-jurnalizm dahil çeşitli alanlarda adlarını duyuracak birçok sanatçı yetiştirmiş, amatör heyecanla gerçekleştirilen etkinlikler sonucu önemli bir belgesel fotoğraf potansiyeli yaratmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soğuk savaştan Birlik de payını alır. McCarthy'ciliğin hışmına uğrayarak ABD'ye yıkıcı etkinlikler yürüten örgütler listesinde yer alır. Üyeleri bir süre direnirse de, artan siyasal baskılar sonucu 1951'de kapanmak zorunda kalacaktır. McCarthy'ciliğin hışmına uğramasının nedeni olarak, Stange, Fotoğraf Birliği'nin Komünist Parti ile olan bağlantılarından söz eder.¹⁸⁹

Fotoğraf Birliği bünyesinde çalışan fotoğrafçılar arasında şu isimler sayılabilir: Sol Libsohn, Walter Rosenblum, Sid Grossman, Jerome Liebling, Jack Manning, Morris Huberland, Aaron Siskind, Ruth Orkin, Eliot Elisofon, Arthur Leipzig, Morris Engel, Dan Weiner, Lou Bernstein, Bill Witt, Lester Talkington.

Jerome Liebling, Knickerbocker Village adlı 1949 tarihli fotoğrafında siyahı bir erkek çocuğunu koyu renkli bir otomobilin önünde çekmiştir. Fotoğrafın çekildiği Knickerbocker semti, bir gecekondu semtinin yerine 1934 yılında inşa edilmiş sosyal konutlardan oluşmaktadır.¹⁹⁰ Bu semti değil, bir sakinini aktaran fotoğrafta görünen sevimli çocuk, semtte oturanlar konusunda fikir sahibi olmamızı sağlar. Kısa pantolonu, düşük çorapları, elinde tuttuğu eski paltosu ve başındaki şapkası ile aşınmış yer kaplamasının üzerinde duran çocuğun altı patlamış ayakkabılarından biri özellikle dikkat çeker. Fotoğrafın solundan gelen ışığın yoğunluğu çocuğun yüzünün bir tarafının daha çok aydınlanmasını sağlarken, koyu renkli otomobilin üzerinde yansımalar yaratır. Liebling, doğru çerçevesi, ışık kullanımı, keskinliği ile öğrencisi olduğu Paul Strand gibi perfeksiyonist bir anlatıma ulaşır bu fotoğrafta. Mekânı göstermeden mekânı betimler, şiirsel bir anlatıma ulaşır.

189 Stange, s. 124

190 Documentary Photography, s. 97

Fotoğraf Birliği'nde en önemli kurslardan biri olan belgesel fotoğrafçılık dersini veren Sid Grossman'a göre fotoğrafçının işlevi "insanlara dünyayı anlamakta yardımcı olmaktır."¹⁹¹ Lester Talkington ise, Birliğin temel vurgu alanının belgesel fotoğraf olduğunu belirtip, "Ancak sizi belgesel fotoğrafçı olmaya zorlamadılar, yaptığınız şey konusunda sizi düşündürmek istediler"¹⁹² demiştir.

2.5 FSA: Fotoğraf Merkezi Otoritenin Hizmetinde

Kısa adıyla FSA olarak bilinen, Farm Security Administration (Çiftlik Güvenliği İdaresi) bünyesinde gerçekleştirilen fotoğraf çalışmaları, fotoğraf tarihinin en kapsamlı fotoğraflık envanter çalışmalarından biri olmasının yanısıra, toplumsal belgeci fotoğraf açısından bir dönüm noktasıdır.

Sekiz yıllık tarihi boyunca tarımsal ürünlerden, çiftlik çalışanlarına dek geniş bir konu yelpazesi içinde, günümüzde tümü Kongre Kütüphanesi arşivlerinde saklanan 200,000'den çok fotoğraf FSA arşivine girmiştir.¹⁹³ Başka bir yazara göre toplam bir milyon dolara mal olan proje süresince 270,000 fotoğraf çekilmiş, ancak bunlardan 100,000 kadarı yetersiz veya proje amaçlarına uygun bulunmadığı gerekçesiyle negatiflerinin *delinmesi* suretiyle "yok edilmiştir".¹⁹⁴ Bu görüş kabul edildiği takdirde FSA arşivinin kullanılabilir durumda 170,000 kadar fotoğraftan oluştuğu anlaşılmaktadır.

Söz konusu proje bünyesinde çalışan fotoğrafçılar *New Deal*¹⁹⁵ yönetiminin bir parçası olarak kurulan ve federal bir kuruluş olan Resettlement Administration (İskan İdaresi)'nin 1935 yılında kurulan Tarih Birimi tarafından istihdam edilmişlerdi. Resettlement İdaresi'nin adı 2 yıl sonra FSA olarak değiştirildi.¹⁹⁶ Kuruluş amacı

191 *Documentary Photography*, s. 95

192 *Documentary Photography*, s. 118

193 Pollack, s.102

194 John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, The MacMillan Press Ltd., London, 1988, s. 168

195 ABD'de 1929 sonbaharında menkul kıymetler borsasında hızlı bir fiyat düşmesiyle başlayan ve zamanla ekonominin diğer alanlarına sirayet ederek ortaya çıkan ve 1790'lardan bu tarihe değin yaşanan 20 depresyondan en büyüğü olan büyük durgunluğu aşmak için 1933 yılında başkan seçilen Franklin D. Roosevelt'in uyguladığı politikaya New Deal adı verilir. New Deal politikaları ekonomiyi canlandırmak için özel kesimin özendirilerek fiyatların yüksek tutulması ve çeşitli yöntemlerle piyasaya daha çok müdahale edilerek satın alma gücünün artırılması gibi önlemleri içerir. Prof. Dr. Nazif Kuyucuklu, *İktisadi Olaylar Tarihi*, 4. Basım, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 297-300

196 *American Photographers of the Depression, Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, Thomas and Hudson, London, 1991, (sayfa no'su belirtilmemiş)

depresyonun tarımsal topraklar ve işgücü üzerine etkilerini belgeleyerek New Deal programına destek sağlamaktı.¹⁹⁷ Bir görüşe göre FSA, genellikle düşmanca tutum sergileyen basın ve kongre karşısında New Deal politikalarını güçlendirmek niyetindeki merkezi yönetimin propaganda kollarından biriydi.¹⁹⁸

Resettlement Administration'ın başkanlığını, Başkan Roosevelt'in en yakın danışmanlarından biri olan Columbia Üniversitesi öğretim üyelerinden tarım iktisatçısı Rexford Tugwell yürütüyordu. Üniversite yıllarında ekonomik sorunların ve analizlerin dramatize edilmesinde fotoğrafın önemini kavrayan Tugwell, Thomas Munro ile birlikte yazdığı *American Economic Life and the Means of Us Improvement* (Amerikan Ekonomik Hayatı ve İyileştirilmesi için Araçlar, 1925) adlı kitabının neredeyse tüm sayfalarında fotoğraflardan yararlanmıştı. Bu kitabın fotoğraflarının derlenmesi işini üstlenmiş olan Roy Stryker, Tugwell'in öğrencilerinden biriydi ve o da ekonomi dersleri veriyordu. Tarih Birimi'nin kurulması üzerine Tugwell, Stryker'ı birim sorumluluğuna getirdi. Stryker, yukarıda sözü edilen kitap için fotoğraf araştırmaları yaptığı sıralarda Jacob Riis, Lewis Hine ve diğer toplumsal belgecilerle çalışma olanağı bulmuştu. Kitapta kullanılan fotoğrafların üçte birinden çoğunu da Hine sağlamıştı.¹⁹⁹ FSA projesi Stryker'ın kesin denetimi altında yürümekteydi. Fotoğrafları sınıflayan, dosyalayan ve seçimleri yapan oydu.²⁰⁰ Onun tarafından düzenli olarak hazırlanan detaylı çekim senaryoları tüm fotoğrafçılara gönderiliyordu. Bu nedenlerle FSA arşivinde yer alan fotoğrafların, aslında Stryker'ın dünya görüşünü yansıttığı belirtilir.²⁰¹

FSA Tarih Bölümü, proje kapsamında çekilen fotoğrafları, çeşitli hükümet kuruluşlarına, gazetelere ve giderek büyüyen yaygın fotoğraf kullanan dergilere gönderiyordu. Ayrıca fotoğraflar rapor ve sergilerde kullanılıyordu.²⁰² FSA kayıtlarına göre, Stryker, 1935 yılında beş aylık süre içinde yayınlanmak üzere toplam 965 fotoğraf göndermiştir. 1936 yılının sonuna doğru FSA fotoğrafları Time, Fortune, Today, Nation's Business, ve Literary Digest gibi dergilerde yayınlanıyordu.²⁰³

197 Tagg, s. 168

198 Goldberg, s. 137

199 *American Photographers of the Depression, Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, (sayfa no'su belirtilmemiş)

200 Tagg, s. 165

201 Tagg, s. 169-170

202 Tagg, s. 168

203 Stange, s. 109

1940 yılına gelindiğinde Tarih Bölümü'nün ayda ortalama 1400 civarında fotoğraf dağıttığı belirtiliyordu. 1942 yılına gelindiğinde ise FSA projesi kapsamında çekilen fotoğrafların yayınlandığı albüm sayısı bir düzine civarındaydı ve aralarında şu kitaplar da vardı: Dorothea Lange ve Paul Taylor'ın "*American Exodus: A Record of Human Erosion*", James Agee ve Walker Evans'ın "*Let Us Now Praise Famous Men*", Shenwood Anderson'un "*Home Town*", Richard Wright ve Edwin Rosskam'ın "*12 Million Black Voices*" ve Arthur Raper ile Ira Reid'in "*Sharecroppers Ali*".²⁰⁴

FSA projesinde fotoğrafçı olarak Edwin Rosskam, Walker Evans, Ben Sahn, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Marjorie Collins, Russell Lee, John Vachon, Gordon Roger Parks, Marion Post Wolcott and Jack Delano çalıştılar.²⁰⁵ FSA fotoğrafçıları arasında fotoğraf tekniği açısından en yetkin tekniğe sahip olanlardan biri Walker Evans'tır. Bir başka FSA fotoğrafçısı Ben Sahn, yeterince fotoğraf üretmediği gerekçesiyle işine son verilen Evans'ın aralarındaki en iyi fotoğrafçı olduğunu belirterek, Evans'ın az sayıda fotoğraf çekmiş olmasını onun mükemmeliyetçiliğine bağlar.²⁰⁶

İkinci Dünya Savaşı'na hazırlanan ABD'de artık toplumsal sorunlardan ziyade, ülkenin güç ve erdemlerinin belgelenmesi gerekiyordu. Bu nedenle birimin çalışmaları propaganda amaçlı çalışmalara kaydırıldı. 1941 yılında ABD'nin savaşa girmesi üzerine Tarih Birimi, Savaş Enformasyon Ofisi'ne (Office of War Information) bağlandı. Canlanan savaş ekonomisi, FSA'nın problemlerine çare bulmaya çalıştığı Güney'in fakir tarım işçilerinin, Kuzey'in savunma sanayi tesislerinde iş olanağı bulmasını sağladı.²⁰⁷ FSA'nın yıllardır çözülmesine katkıda bulunduğu sorunu, savaş çözüyordu!

FSA fotoğraf projesinin başlayışı, fotoğrafçılığın, önde gelen kitle iletişim araçlarından biri olarak ortaya çıktığı döneme denk düşer. Flaş üniteleri ve ufak format fotoğraf makineleri artık yaygınlaşmaya başlamıştır.²⁰⁸

1920'lerde San Francisco kentinde portre fotoğrafçılığı yapan Dorothea Lange, daha FSA projesi başlamadan depresyonun toplum üzerindeki etkilerini gözleyerek, kamerasını iş bulma ümidi ile Batı'ya yönelen işsiz ve göçmen işçilerin fotoğraflanmasına yöneltmiştir. California'daki yardım çabalarını anlatan bir rapora eşlik eden

204 Stange, s. 111

205 Pollack, s. 102

206 Stange, s. 117

207 *American Photographers of the Depression, Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, (sayfa no'su belirtilmemiş)

208 Tagg, s. 181

Lange'in fotoğrafları, Stryker'in dikkatini çekti ve Lange, kuruluşun Batı Kıyısı temsilcisi olarak istihdam edildi.²⁰⁹

FSA projesi süresince çekilen fotoğraflardan en tanınmış Lange'in 1936 yılında California, Nipomo'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğrafıdır. Söz konusu dönemde yaşanan acıların, sıkıntıların bir sembolü, ikonu olmuştur.

Lange'in aynı mekânda çektiği birkaç fotoğrafından en yakın planlısı olan fotoğrafta, kucağında yüzünün tamamı görünmeyen uyuyan çocuğuyla, yıpranmış kıyafetleri içinde bir kadın ve her iki yanında ayakta duran yüzleri görünmeyecek bir biçimde annelerinin omuzuna yaslanmış duran iki çocuk görülür. Fotoğraf bize mekân konusunda bir bilgi vermez. Anlatımı çok güçlü olmakla birlikte, plastik değerler olarak mükemmel bir fotoğraf değildir. Fotoğrafın sağ tarafında görülen –ve aslında ailenin yaşadığı çadırın bir parçası olan– leke dikkatlice bakıldığında rahatsız edici bulunur. Fotoğraf aslında hiçbir yoruma gereksinim duymayacak denli güçlü bir mesaja sahiptir. Çünkü evrensel bir mesajtır. Lange'in kendi ifadesi ile:

"İnsan yüzü evrensel bir dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılardır. Gerçekten evrensel iletişime sahip tek dilin bu olduğuna inanıyorum. Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları hepsi insan anatomisinin bu bölümünde yani yüzde toplanmıştır. Ufak bir kas hareketi ile ifade şaşırtıcı biçimde değişir."²¹⁰

Söz konusu fotoğraf 1936 yılının ilkbaharında, Lange'in göçmen işçi kamplarına yaptığı ve bir ay süren bir geziden dönerken çekilmiştir. Lange arabasıyla giderken "bezelye toplayanlar kampı" yazılı bir tabela görür, kampa girip, girmemek konusunda kararsızdır. Bir süre gittikten sonra dönüp, kampa gitmeye karar verir. Kampa girdiğinde hemen kadını görüp, ona yönelir.

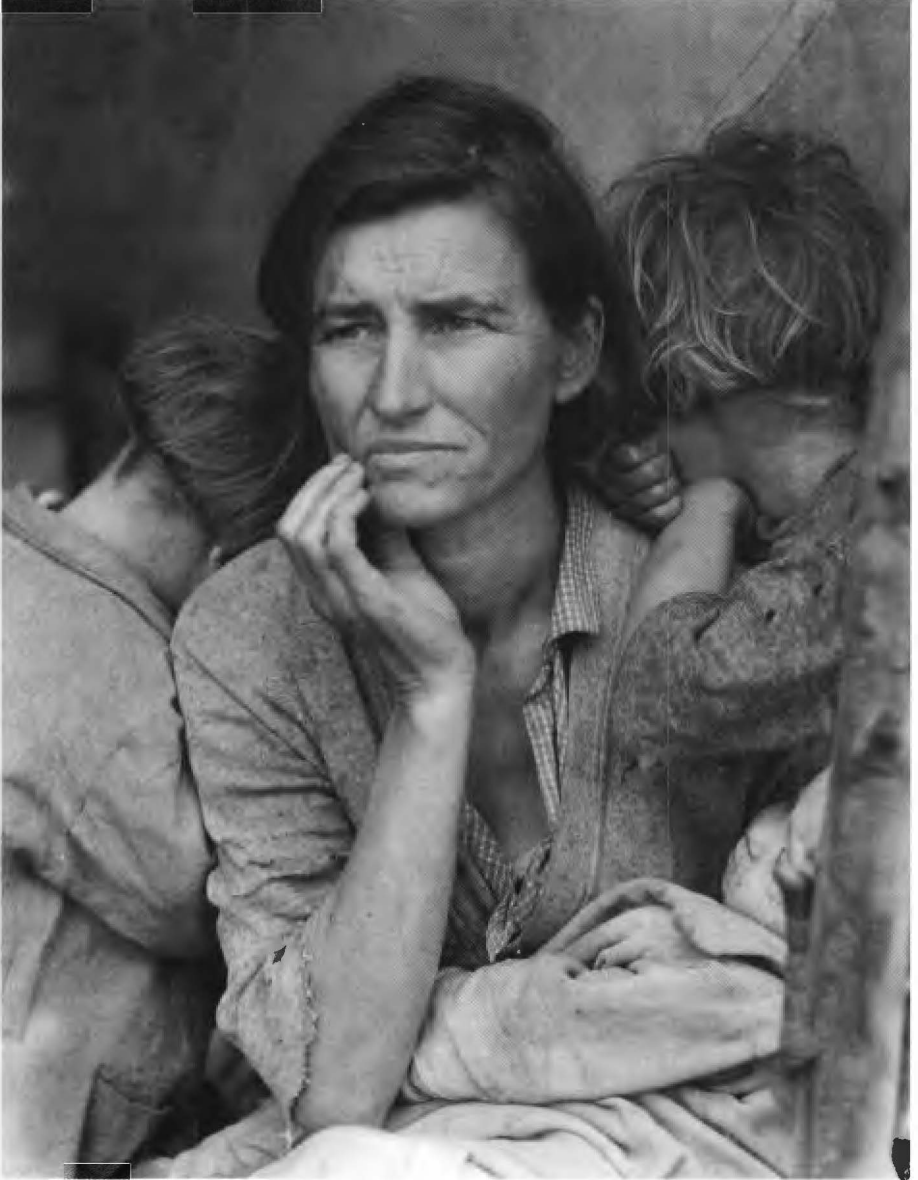
Otuziki yaşında olan kadın, Lange'e, donmuş bezelye tarlasından topladığı bezelyeleri ve çocuklarının vurduğu kuşlarla beslendiklerini söyler. Çalışacak iş yoktur.

Başka bir yere de gidemezler, çünkü yiyecek almak için arabanın lastikleri satılmıştır. Lange kamptaki başka çadırlara gitmez. "Gerekli değildi; görevimin özünü saptadığımı biliyordum" diyen Lange, kampta on dakikadan fazla kalmaz.²¹¹

209 *American Photographers of the Depression, Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, (sayfa no'su belirtilmemiş)

210 Açık kapı, bölüm 4, s. 11

211 Karin Becker Ohrn. *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Louisiana State University Press, 1980, s. 79



Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, Nipomo/California, 1936

Dorothea Lange basıldıktan hemen sonra fotoğrafları San Francisco News gazetesinde tanındığı bir editöre götürür ve onlara bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduklarını söyler. Editör United Press (UP) ajansına haber verir ve UP'nin yardım kuruluşlarıyla temasa geçmesi üzerine kampa gıda yardımı yapılır. 10 Mart 1936 tarihinde gazete, ön sayfadan yayınladığı bir haberde gıda yardımını Lange'in çektiği 6 fotoğraftan ikisini –en meşhur olanını değil– yayınlar. FSA'nın fotoğraf çalışmaları sırasında kamuoyunda kısa sürede bu denli etkili olan fotoğraflar azdır.²¹²

Göçmen Anne fotoğrafı, kısa sürede klasik bir fotoğraf haline geldi. Çok sayıda yayın organında yayınlandı. Bu arada fotoğraf, birkaç yayında kendi bağlamından koparılıp, sahip olduğu ikonik değerlerin başka amaçlara hizmeti yönünde kullanıldı. Fotoğrafın çekildiği tarihten hemen bir yıl sonra İspanyol İç Savaşı'nın dehşetini anlatmak üzere “İspanyol Anne” adıyla litograf olarak kullanıldı. 1964 yılında Güney Amerika'da bir dergi, ezilen halkların bir amblemi olarak fotoğrafın biraz değiştirilmiş ilüstrasyonunu kapağında kullandı. 1973 yılında ise siyahi Amerikalıların Black Panthers örgütü, fotoğrafı, bu kez anne ve çocuklar siyahi olarak, gazetelerinin arka kapağında yayınladılar.²¹³

1983 yılının 24 Ağustos tarihli New York Times gazetesinde, Lange'in fotoğrafına konu olan Florence Thompson'la ilgili bir haber yayınlandı. Lange'in fotoğrafıyla birlikte Thompson'un yeni bir fotoğrafının kullanıldığı haberde, çocuklarının çok hasta olan kadına yardım istekleri dile getiriliyordu. İlk haberin yayınlanmasından bir ay sonra kadın öldüğünde, açılan fonda 15,000 dolar toplanmıştı. 1936 yılında yardım kuruluşlarını harekete geçiren fotoğraf, neredeyse yarım yüzyıl sonra yine aynı amaca hizmet ediyordu.²¹⁴

2.6 Roman Vishniac: Kaybolan Yaşam

Roman Vishniac 1897 yılında Rusya'da doğdu. 1905 yılında fotoğraf çekmeye, 1906 yılında ise mikro-fotoğrafi deneylerine başladı. Zooloji doktorası yaptı. Vishniac'ın fotoğraf açısından önemi iki yönlüdür. İlki, henüz 9 yaşında iken başladığı mikro-fotoğrafi denemeleridir. Bilimsel eğitimini de biyoloji alanında tamamlayan bir bilim adamı olarak, insanlara, bilinmeyen bir dünyadan mikroskop aracılığıyla

212 Goldberg, s. 137

213 Goldberg, s. 138

214 Goldberg, s. 139

iletmişti görüntülerdir. Diğeri ise, Doğu Avrupada yaşayan Yahudileri belgelemedeki ustalığıdır.²¹⁵

Rusya'da doğup Yahudilere yapılan baskılar nedeniyle Berlin'e göç etmek zorunda kalan Vishniac, tamamen kendi olanaklarıyla Polonya'nın çeşitli kentlerinde Yahudilerin yaşamını belgeler. İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde çok zor koşullarda yürütülen bu çalışmalar, savaşa birlikte belki de çoğu toplama kamplarında yitirilecek insanların, onların kültürünün, ölümsüz belgeleridir. Krakow, Munkacsı, Lublin, Vilna ve Varşova gibi kentlerde çektiği fotoğraflarında Vishniac, konularına tam bir ustalıklı, insancıl bir duyarlılıkla yaklaşır. Çok zor ekonomik koşullarda yaşayan insanların görsel açıdan son derece başarılı fotoğraflarını çeker.

Bunlar, kimi zaman otantik giysileri içinde ıssız bir sokakta yürüyen, okul yolundaki bir baba oğulun fotoğrafıdır (Roman Vishniac, s. 53). Sanki insanlar bir süre sonra kadrajın sağından fotoğrafın dışına çıkıp, mekânı tamamen insansız bırakacaklardır. Bazen karlı beyaz doku içinde yürüyen siyah bir lekedir (RV, s. 58). Pencereden umutsuzca bakan yaşlı bir adamın portresidir (RV, s. 59). Karısı ve kendisini yaşatabilmek için omuzlarında kovalarla bütün gün su taşımak zorunda olan flu bir adam portresidir (RV, s. 60-61). Büyükbabasıyla konuşurken ellerinin kenetlenişi ve yüz ifadesinden hüznü okuduğunuz genç kız fotoğrafıdır (RV, s. 66-67). Yaşadıkları tüm zorluklara karşın, yırtık giysileri içinde, ancak yüzündeki vakur ifadeyle fotoğraf makinesine bakan adamdır (RV, s. 72). Kırk iki yaşında olmasına karşın altmışında gösteren, yüzü kırışıklıklarla dolu, beyaz bir duvarın önünde, ancak siyaha doğru umutsuzca duran kadın portresidir (RV, s. 92).

Vishniac'ın söz konusu albümünde Yahudi yerleşim yerlerinde çekilmesine karşın insanın görülmediği tek bir fotoğraf vardır. Albümün son fotoğraflarından biri olan bu fotoğraf (RV, s. 93), Vishniac'ın savaşın bitiminden sonra bu yerlere yeniden gelmesi sırasında çekilmiştir. Tanıdığı kişilerden çok azı hayatta kalmayı başaramamıştır, dolayısıyla mekânların çoğu bu fotoğrafta olduğu gibi insansız, ıssızdır. Bir mekân içi çekimi gösteren fotoğraf, adeta terk edilmiş bir evi anlatır. Mükemmel kompozisyonu, ışık kullanımı ile bu fotoğraf kaybolan bir yaşamı çağırıştırır. Üst kata doğru yükselen az ışıklı merdivenin altında, fotoğrafın sol alt köşesinde, başka bir odaya veya dışarıya açılan daha bol ışıklı bir kısım yer alır. Bu iki farklı aydınlanmış bölgenin kontrastlığında fotoğrafın diğer yerleri tamamen karanlık ve detaydan yoksundur. Fotoğrafı bakarken adeta üst kata gitmeye doğru

215 *Roman Vishniac*, ICP Library of Photographers, Vol.6, Grossman Publishers, New York, 1974. s. 95

çağırın merdivenlerden çıkıldığında artık yaşam izi olmadığının görüleceği belli gibidir.

Faşizm bu mekânı değil, ancak içinde oturanları yok etmiştir. Perfeksiyonist bir estetiği olan fotoğraf, ancak boş mekânı belgelemekle yetinmek zorunda kalmıştır. İnsanları yitirilmiş bir mekânı mükemmel saptayan fotoğrafın paradoksudur bu. Berenice Abbott'un dediği gibi: "Fotoğrafçı sözcüğün tam anlamıyla çağdaş bir varlıktır; onun gözlerinden geçen şimdi, geçmiş olur"²¹⁶

Efsanevi savaş fotoğrafçısı Robert Capa'nın kardeşi Cornell Capa, Roman Vishniac albümü için yazdığı önsözde şöyle der:

"(Vishniac'ın) İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde, 1938 yılında çektiği, Doğu Avrupa'nın Yahudi toplulukları fotoğrafları, sadece bir yıl sonra yok olan ünik bir dünyanın son görsel kaydını oluşturur. Bir insan, hümanist ve fotoğrafçı olarak, Roman Vishniac, duyarlı²¹⁷ bir fotoğrafçı ifadesiyle ne kastettiğimizi anlatan Lewis Hine'in tanımını olağanüstü bir biçimde yerine getirmektedir: "Takdir edilmesi gereken şeyler... düzeltilmesi gereken şeyler." Roman Vishniac yaşama ve insana saygı duyuyor."²¹⁸

Steichen'in ifadesiyle Vishniac'ın fotoğrafları bir zaman ve yerin en duyarlı belgeleridir.²¹⁹ Vishniac ise bu çalışmanın "çok zor bir görev" olduğunu belirterek şöyle der: "Çoğu zaman hapisteydim, ancak hep geri döndüm, çünkü yüzleri kurtarmak istiyordum."²²⁰

2.7 Paul Strand: Kapının Eşiğindeki Dünya

Paul Strand (1890-1975) yüzyılın tartışmasız en büyük toplumsal belgeci fotoğrafçılarından biridir. Öğrenciliği sırasında Lewis Hine'in yönettiği fotoğraf kulübüne üye oldu. 17 yaşında iken Hine'in götürdüğü bir fotoğraf sergisi Strand'ı çok etkiledi ve fotoğraf çalışmaya karar verdi. İlk fotoğrafları günün modasına uygun yumuşak netli (resimselci)²²¹ fotoğraflardı. 1915'te New York'ta çektiği serseri ve dilencilerin fotoğraflarında ise, acımasız bir gerçekçi anlatıma ulaştı. O günler için alışılmışın dışında

216 Aktaran Sontag, s. 81

217 *duyarlı* sözcüğü *concerned* karşılığında kullanıldı (yazarın notu)

218 *Roman Vishniac*, s. 5

219 *Roman Vishniac*, s. 5

220 *Roman Vishniac*, s. 52

221 yazarın notu



Paul Strand, *Aile*, Luzzara/İtalya

olan bu fotoğrafları, sergi salonlarında hakim olan, kusursuz güzellik ve duygusallık anlayışına bir tecavüz olarak kabul edildiler, rahatsız edici bulundular.²²²

Resimselci fotoğrafa tamamen sırtını dönen Strand, keskin, manipüle edilmemiş bir fotoğrafa yönelmiştir. Çok çeşitli konuları ele alan Strand, özellikle 1944'ten sonra tamamen fotoğrafa yönelerek birçok ülkeyi gezmiş, sıradan insanları konu edinerek çok güçlü bir fotoğrafik bakış oluşturmuştur. Yaşamının son birkaç yılı hariç 20x25 cm format fotoğraf makinesi kullanmış, baskılarını kontak baskı yoluyla sağlamıştır. Stieglitz'in cesaretlendirmesiyle 291'de bir sergi açmış, ayrıca Camera Work dergisinin son iki sayısı onun fotoğraflarına ayrılmıştır.²²³

Strand sanatçı olarak salt dünyayı yansıtmanın yetersiz olduğunu düşünerek, dünyayı daha iyi bir dünya yapma anlayışına sahip çıktı. Fotoğrafı gerçekçi bir sanat olarak

222 "Paul Strand", (Haz. Kemal Cengizkan), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 10-11, Ağustos-Eylül 1979, sayfa no'su belirtilmemiş.

223 Lewinski, s. 235

şöyle tanımlıyordu: “Öyle bir sanat ki bu, değişen dünyayı görür ve anlar, sırasında da bu dünyayı barış ve insanlığın ilerlemesi için, sefalet ve zulmün kaldırılması ve tüm insanların birliği yolunda değiştirmeye de katkıda bulunur.”²²⁴

McCarthy’ciliğin şimşekleri nedeniyle 1951’de Fransa’ya göç eden ve bir daha ülkesinde fotoğraf çekmeyen Strand, 25 yıl boyunca Avrupa ve Kuzey Afrika’yı görüntüledi. New York’taki Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art/MOMA), 1945’te ilk defa tek bir fotoğrafçı için sergiyi Paul Strand’in fotoğrafları için açmıştı.

Strand’in “Kapımın Eşiğindeki Dünya, 1950-1976” adlı 150 adet siyah-beyaz fotoğraftan oluşan sergisi, 1994 Nisan ayından bu yana çeşitli ülkelerde sergilendi. Strand, sergiye adını veren kavram hakkında olumundan kısa bir süre önce şöyle demişti: “Yaşamımda kapımın eşiğinde bir dünyanın başladığını keşfettim. Bir sanatçının dünyası sınırsızdır. ister bulunduğu yerden çok uzaklarda, ister durduğu yerden birkaç adım ötede bu dünyayı bulabilir.”²²⁵

Strand yıllardır düşlediği bir projeyi, bir köyün fotoğraflanmasını, sonunda İtalya’da gerçekleştirme olanağı bulacaktır. Daha sonra Un Paese adıyla yayımlanacak bu çalışma, Bisiklet hırsızları ve Açık Şehir gibi filmlerin senaryosunu da kaleme alan ünlü İtalyan yeni-gerçekçi senaryo yazarı ve yapımcı Cesare Zavattini’nin doğduğu köyde, Luzzara’da, gerçekleşir.²²⁶ Un Paese’nin metnini de Cesare Zavattini yazar. Diğer kitaplarında olduğu gibi Un Paese albümünde de metinle fotoğraf iç içedir. Strand, metnin fotoğrafa, fotoğrafın da metne zenginlik kazandırdığını savunur. Ona göre “... başında bir girişin yer aldığı, sonraki sayfalarda ise, salt fotoğrafların sıralandığı fotoğraf kitaplarından daha sıkıcı ve monoton hiçbir şey yoktur”. Strand kitaplarının tümünde metnin çok önemli bir rol oynadığını belirtir.²²⁷

Un Paese çalışması sırasında çekilen fotoğraflarından *Aile*, mükemmel plastik değerleriyle dikkat çeker. Fotoğrafta yer alan Luzzara’lı ailenin bireyleri ve diğer öğeler uyum içinde istiflenmiştir. İlk bakıldığında çerçevenin biraz soluna doğru yerleştirilen karanlık bir ortama açılan açık kapı dikkat çeker. En sağda yer alan sol kolu biraz kesilen figür dışında tüm kişiler kesilmeden çerçevelenmişlerdir. Karanlık girişte konumlanan ve elleri vücudunun iki tarafına saygılı bir duruşla sarkan yaşlı kadının dışında

224 “Paul Strand”, (Haz. Kemal Cengizkan), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 10-11, Ağustos-Eylül 1979, sayfa no’su belirtilmemiş

225 Özgen Acar, “Kapısının Eşiğinde Dünyayı Bulan Fotoğrafçı”, *Cumhuriyet gazetesi*, 11 Şubat 1996, s. 13

226 *Paul Strand, Sixty Years of Photographs*, An Aperture Monograph s. 166

227 *Paul Strand, Sixty Years of Photographs*, s. 166

tüm bireyler rahat, dingin duruşlarıyla dikkat çeker. Her biri kendi dünyalarında, farklı düşünceler içindedir. Sadece yaşlı kadın ve kapının sağ alt köşesinde oturan birey kameraya doğrudan bakarlar. Onların dışındakiler farklı yerlere yönelmişlerdir.

Çıplak ayaklar, sıvanmış paçalar bize iklim konusunda bilgi verir. Kırık yağmur oluğu, dökülmüş sıvalar, aşınmış ahşaplar en azından dış görünümü ile evin bakım gerektirdiğini düşündürür. Fotoğraf bireyler arasında görünmez bir dayanışmayı, kararlı ve vakur bakışlı, sevecen insanları anlatır.

2.8. Eugene Smith: Belgesel Adanmış Yaşam

Eugene Smith 1918 yılında Kansa'nın Wichita kentinde doğdu. Frank Noel adlı bir haber fotoğrafçısının özendirmesi ve havacılığa olan tutkusu nedeniyle kamera kullanmaya yöneldi. Fotoğrafçılığa ilk kez bu kentin gazetelerinde başladı. Smith 1937 yılında fotoğrafta yaşam boyu sürecek bir kariyer elde etmek amacıyla New York'a gelir. Bu yıllar, Amerikan resimli dergilerinin, ülkenin sosyal ve kültürel yaşamında önemli rol oynamaya başladıkları bir döneme işaret eder. Time, Fortune ve Life dergilerinin açtıkları yolda, 1938 yılına gelindiğinde aralarında Click, Pic ve See gibi dergilerin de bulunduğu bir düzine kitlesel resimli dergi yayınlanıyordu.²²⁸ 1938 yılında Black Star fotoğraf ajansına katılan Smith, kısa sürede deneyim kazanıp, ünlendi. 1938 ile 1942 yılları arasında 370'den çok fotoğraf veya foto makalesi Avrupa ve Amerika'da çok sayıda dergi ve gazetede yayınlandı. İkinci Dünya Savaşı sırasında ordu'da fotoğrafçı olarak çalıştı. 1944 yılında San Francisco'ya döndü ve Life dergisine katılarak, yeniden çeşitli cephelerdeki çatışmaları fotoğraflamaya başladı. Okinavva'da ön cephelerde fotoğraf çekerken bir şarapnel parçası ciddi olarak yaralanmasına yol açtı.²²⁹ Smith, 2 yıl süren bir bakım ve gözetim devresinden sonra ilk fotoğrafını çeker: *Cennet Bahçesine Yürüyüş* adını verdiği ve kendi çocuklarını ağaçlık bir patikada ışıklı bir alana doğru yürürken çektiği bu fotoğraf, Edward Steichen'in 1955 yılında düzenlediği *İnsan Ailesi* adlı serginin kapanış fotoğrafıdır.²³⁰

Savaş, Smith üzerinde derin etkiler bıraktı. Naiv idealizmi, yerini, yaşamın sonuna kadar koruyacağı kararlı bir hümanizmaya bıraktı. Bu yaklaşım sanatını da etkileyecek, Smith güçlü dışavurumcu bir olgunluğa erişecekti. Savaştan dönen Smith artık fotoğrafını insanlık koşullarını iyileştirmeye yönelik kullanmaya adayacaktı. 1946-1954 yılları arasında bu anlayış doğrultusunda fotoğraflar çekmeye ağırlık verdi. Life dergisinde

228 Eugene Smith, Photofile, Thames and Hudson, London, 1990 (sahife no belirtilmemiş)

229 Eugene Smith, (sahife no belirtilmemiş)

230 "Eugene Smith", s. 3

çalışmaya devam kararı alan Smith'in çalışmaları, fotojurnalizme humanistik fotoğrafın biçimlendirilmesi çabalarına büyük katkıda bulundu. Smith'in fotojurnalistik tavrını belirleyen en önemli etmenlerden biri, onun, daha önceden sınırları belirlenmiş, çerçevesi çizilmiş –klasik Life anlayışı– bir yaklaşım yerine, olayları yerinde yaşayıp, saptayarak, daha gerçekçi, insalcıl bir yaklaşım denemesidir. Bu doğrultuda ilk çalışması, 1948 yılında Colorado'nun Kremmling kasabasında Dr. Ernest Ceriani'yi fotoğrafladığı Kasaba Doktoru (Country Doctor) adıyla yayınlanacak foto röportajıdır.

20. yüzyıl fotoğrafçılığının yıldızlarından biri olan Smith, fotoğrafı, olayları saptamak için kullanırken, saptadığı olayların özünü de kavramaya çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında ünlü bir dergi için savaşı görüntüleyen Smith, savaş fotoğraflarına ilişkin olarak şöyle der: “Fotoğraflarım salt bir olgunun saptanması değil, fakat bir savaş suçlamasıdır. Ve fotoğraflarım bu kötü ve caniyane aptallığın yeniden başlamasını önleyecek sağduyuya güçlü bir duygusal araç olabilir.”

1950 yılında İspanya'ya gelen Smith iki ay süren 7,000 millik bir araştırma sonucu, Deletiosa adlı İspanyol köyünde odaklanır. Burada çektiği fotoğraflardan oluşan İspanyol Köyü (Spanish Village) adlı foto öyküsü, Life dergisinin 9 Nisan 1951 tarihli sayısında 17 fotoğrafla yayımlanır.

Smith'in²³¹ bu²³² çalışmasında²³³ yer alan ve derin bir gözlem gücünün sonucu olarak, hem atmosferi, hem de insanları çarpıcı bir biçimde sergileyen fotoğraflar, köy yaşamını tüm boyutlarıyla aktarır. İspanyolca “zevkli, eğlendirici” anlamına gelen²³⁴ Deletiosa'da 2,300 kişi yaşar.

Çarpıcı tarihinin, büyük ve ünlü kentlerinin de turist cenneti oluşunun, İspanya gerçeğini yansıtmadığını vurgularken, kırsal kesim insanların bereketsiz toprakla olan savaşımalarını fotoğraflarıyla somutladığı bu çalışmada Smith, tüm güçlüklerle karşın köylülerin yaşama, umutla baktıklarını anlatır.²³⁵

İspanyol Köyü çekimlerinde hem köylülerin âdetlerini öğrenmek, hem de onlarla dostluk kurabilmek amacı ile köyde bir yıl kalır.²³⁶ Smith, Deletiosa'da yaşamla birlikte ölümü de fotoğraflar. Ölüm yaşamın ayrılmaz bir parçası değil midir? Yaşlı Deletiosa'lı

231 W. Eugene Smith, (sayfa no belirtilmemiş)

232 “Eugene Smith”, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 2, Aralık 1978 s 3

233 Newhall, s. 263

234 *Photojournalism*, s. 73

235 “Eugene Smith”, s. 3

236 Gernshein, s. 265



W. Eugene Smith, *İspanyol Köyü, Deletiosa/İspanya*, 1951

adam belki bayramlarda da giydiği giysiyle elleri vücudunun üzerinde kenetlenmiş olarak yatmaktadır.

Geleneksel siyah yas giysileri içinde adamın yanında, karısı, kızı, torunu ve birisi yaşlı, diğer ikisinin yaşlarının fotoğraftan anlaşılamadığı üç köylü kadın daha vardır. Kadınlar oturmuş mudur, yoksa ayakta mı durmaktadırlar anlaşılmaz fotoğrafta. Yukarılarda bir yerden gelen ışık huzmesi, kadınların ve adamın yüzünü bir Goya gravüründe olduğu gibi aydınlatır. Siyahın hâkim olduğu atmosferde, salt yüzler ile adamın ve genç kızın elleri aydınlıktır. Ölünün ifadesiz yüzüne yönelen suratlarda, yitirmenin, bir daha beraber olunamayacak olmanın üzüntüsü, hüznü, salt Deletiosa'lıların değil, tüm insanların ortak yazgısı ölümün getirdiği acı okunur. Kadınlar bir Rönesans tablosundan çıkıvermişler gibi yer alırlar kadrajda. Özellikle fotoğrafın sağ üst köşesindeki kadın figürü, bir Meryem Ana resminden alınıp, oraya konmuş gibidir. Fotoğrafı parçaladığınızda anlatım gücünü yitirmeyen çok sayıda fotoğraf oluşturulabilir. Kendisinin en çok sevdiği çalışması *Ebe Hemşire* adlı foto röportajı olsa da, Smith'in en başarılı foto öykülerinden biri olarak nitelendirilen Deletiosa fotoğraflarından ölü adam ve yas tutanlar portresi, kırsal yaşamın arkeolojisinden on-tik bir kesit sunar.

1947-54 dönemi, Smith'in fotoğraf üretimi açısından en verimli yıllarıdır. *Folk Şarkıcıları* (Folk Singers), *Taşra Doktoru* (Country Doctor), *İspanyol Köyü* (Spanish Village), *Ebe Hemşire* (Nurse Midwife), *Charlie İşte* (Charlie at Work), *The Man of Mercy* gibi dizilerin tümü bu dönemin ürünleridir. *A Man of Mercy*'de Albert Schvveitzer'i, *Taşra Doktorunda* bir köy doktorunun yaşamını, *Charlie İşte*'de ünlü güldürü sanatçısını görüntüler.²³⁷ Smith, bir hemşireyi günlük yaşamı içinde görüntülediği *Ebe Hemşire* serisinin, bir Afro-Amerikalı hakkında beyazların çıkardığı bir dergide basılan ilk temel foto-röportaj olduğunu belirtir.²³⁸ Bu seride kan nakli yapılan ölmekte olan bir siyahi bebek fotoğrafı yer alır. Ancak resimaltı, ne kan veren kişinin Eugene Smith olduğunu, ne de hastahanedeki beyaz hemşirelerin, bir beyaz adamın bir siyahi bebeğe kan vermesini onaylamadıklarını açıklamıyordu.²³⁹

Anti-ırkçı tutumunu başka fotoğraflarında da sergiler. Klux-Klan'lar diye adlandırılan ırkçı Amerikan örgütü üyelerini çektiği bir fotoğrafına ilişkin olarak, bir fotoğraf editörüne düştüğü notta şöyle der:

"Sayın...

Beyaz kukuletalı klan üyelerinin fotoğraflarını basarken bayağı zorluk çektim. Bazılarının yüzleri örtülü değildi ve bu yüzler bembeyaz kukuletalarına oranla öylesine siyahtı ki, bunların kararmasını önlemek olanaksızdı. Son derece üzgünüm."²⁴⁰

Smith'in ünü arttıkça, konularını ve çalışma yöntemini kendisinin belirlemesi için daha çok özgürlük kazandı. Buna rağmen fotoğraflarının kullanımı konusunda dergi editörleriyle ters düştüğü oluyordu. 1954 yılında Nobel ödülü sahibi Dr. Albert Schvveitzer'i fotoğraflamak üzere Fransız Ekvatorial Afrika'sında Lamberene kentine gitti. Bu çalışmasına çok önem veren Smith, çekimi bitirip, aylar sonra ülkesine döndüğünde foto röportajının hak ettiği biçimde yayınlanabilmesi için Life editörleriyle çatışmak zorunda kaldı. Ancak Life editörlerinin başka öncelikleri vardı. Anlaşmazlık bir sonuca ulaşamayınca, Smith, 1954 yılında dergiden istifa etti. Life'tan ayrıldıktan sonra hiçbir zaman aynı ekonomik istikrara kavuşamadı. Buna karşın 1978 yılındaki ölümüne değin süren serbest fotoğrafçı olarak çalıştığı dönem onun için yoğun bir yaratı ve genişleme evresi oldu. Bu dönemde fotoğrafik tavrını geliştirip, daha kişisel,

237 Eugene Smith", s. 3

238 Goldberg, s. 184

239 Goldberg, s. 184

240 "Eugene Smith", s. 3

şiişsel bir tavır geliştirip, fotoğrafik öykünün anlatım olanaklarını pekiştirdi.²⁴¹ Smith, fotoröportajın dürüst bir tavırla çekilmesinin fotoğrafçının kendi yorumunu katması-na engel olmadığını belirtir:

“Fotoğrafik röportajın ‘seçmeci ve objektif, ancak fotoğraflanan konuyu yorum-layamadığına inananlar, bu mesleğın sorunları ve işleyişi konusunda tam bir an-layış noksanlığı sergiliyor. Gazeteci fotoğrafçı kişisel yaklaşımdan başka bir şeye sahip olamaz ve onun tamamen objektif olması mümkün değildir. Dürüst-evet! Objektif-hayır!”²⁴²

1966 yılında tamamladığı *Minamata* adlı dizisi fotoğraf yaşamında son halkalar-dan biridir. Bir Japon balıkçı köyünde, çevrede bulunan bir civa kompleksinin artıkları sonucu kirlenen deniz ürünlerini yiyen insanların acıklı dramını eleştirel bir gözle sergiler.”

Smith, fotoğraflarının hem teknik, hem de içerik olarak mükemmel olmasını iste-miştir. Bir keresinde erken dönem fotoğraflarını yeterince güçlü olmadıkları için imha etmiştir. Gerekçe olarak da bu fotoğrafların “büyük alan derinliğine karşın çok az duy-gu derinliğine sahip olduklarını” söyleyecekti.²⁴³

Eugene Smith pek çok gazeteci gibi Leica kullanıcısıydı. *Taşra Doktoru* adlı diziyi çerkeren (1948) bulunabilen en hızlı geniş açının 35 mm f/4 Biogon olduğunu ve bu objektifin çok iyi bir objektif olduğunu kaydeder. *Ebe Hemşire* (1951) serisini çalışır-ken, odanın ufak oluşu ve 35 mm ile konuyu kavramasını olanaksız kıldığı için bir 28 mm aldığını belirten Smith, bu objektifi o karanlık ortamda kullanmasının tam bir cehennem azabı olduğunu belirtmiştir. En büyük diyafram açıklığı f/8 olan objektifin ışık duyarlığı çok azdı. Bu nedenle küçük bir flaş kullanmak zorunda kalmıştır.²⁴⁴

2.9 Elektronik Çağda Toplumsal Belgeci Fotoğraf

1970’li yıllarla birlikte özellikle TV’nin rekabeti ve metropol ülkelerde yüksek enf-lasyona bağlı olarak artan maliyetler yüzünden kapanmak zorunda kalan Life dergisi-nin ardından, toplumsal belgeci fotoğraf en önemli support’larından birini yitirmişti. Görsel bir iletişim aracı olarak fotoğraf, yerini kendisinden çok daha hızlı, yaygın olan

241 W. Eugene Smith, (sayfa no belirtilmemiş)

242 W. Eugene Smith Memorial Fund 1995 tanıtım broşüründen

243 “Eugene Smith”, s. 3

244 *Great Photographers*, Time-Life Books, 1973, s. 208

TV'ye bırakmak zorunda kalmıştı. Öte yandan yapılan bazı pazarlama analizlerine göre,²⁴⁵ insanlar televizyondan çok hızlı bir şekilde haber almakla birlikte, hem görüntüleri bakabilmek için daha çok zaman, bunun yanısıra onları saklamak da istiyorlar. Bu eğilimin ortaya çıkışında bir başka etmenin fotoğraf sanatına olan aşırı ilgi olduğu da vurgulanmaktadır. Günümüz elektronik görüntü toplumunda, resimli kitle dergileri eski tirajlarına ulaşamamaları da yayınlanmayı sürdürüyorlar.

Mikroelektronik alanındaki gelişmeler, kendisi de bu teknolojiye yararlanan TV yayıncılığını da etkiliyor. 1996 Nisan ayında Amerika'da yapılan bir araştırma, evlerde kullanılan yeni kitle iletişim araçlarının sayısının giderek arttığını; bu araçlara gösterilen ilgi arttıkça televizyona olan bağımlılığın da giderek azaldığını gösteriyor.²⁴⁶ CD-ROM'larla vakit geçiren ya da bilgi ağına bağlanan Amerikalıların sayısı nüfusun henüz ufak bir kesimini oluştursa da, CD-ROM kullananların sayısının son bir yılda iki katına çıktığı belirtiliyor.

Bu bölümde basılı görüntünün yerini giderek elektronik görüntünün aldığı günümüz dünyasında, mikroelektronik teknolojisindeki gelişmelerin genelde fotoğraf, özelde toplumsal belgeci fotoğrafa etkileri ile klasik toplumsal belgeci fotoğraf tavrının sürdürülmesinde önemli bir rol üstlenen gönüllü kuruluşlar –fotoğraf vakıfları– aracılığıyla yürütülen çalışmalar ele alınacaktır.

1945 yılında Amerikan ordusunun atış cetvellerinin hesaplanması için gerçekleştirilen Eniac adı verilen ilk bilgisayar, ²⁴⁷1980'li yıllarda mikroelektronik teknolojisindeki gelişmeler sonucu, yerini, artık yaşamın vazgeçilmez araçları olan mikrobilgisayarlara bıraktı. Yarattığı olanaklar nedeniyle bilgisayar kullanımı günümüzde bile yaşama öylesine nüfuz etti ki, ayak izlerini duyduğumuz III. binyılın bir bilişim binyılı olacağı kesindir. Bilgisayarda yaratılan simülasyonlar, sanal gerçeklik, neredeyse gerçekliğin yerini alıyor: Körfez Savaşı'nda olduğu gibi, savaşların bile artık klasik savaşlar olmayacağı anlaşılıyor.

Jean Baudrillard'ın ifadesiyle “gerçekliğin, yerini simülakr'lara bıraktığı bir simülasyon evrenine” doğru mu gidiyoruz! Geçenlerde bir gazetede yer alan haberin başlığı

245 W. Eugene Smith. “W. Eugene Nasıl Çalışır”, (Çev. Engin Koyuncuoğlu), *İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi*, Şubat 187, sayı.8, s. 4

246 “Evlerdeki Yeni Eğlence: İletişim Araçları”, Cumhuriyet Bilim Teknik Eki, 31 Temmuz 1996, s. 493-5

247 Frederic Vasseur, *Geleceğin Medyaları*, (Çev. Galip Üstün), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 70

şöyleydi: “Amerika’yı terör korkusu sarıyor”²⁴⁸. Haber, ABD Başkanının, ülkenin alt yapısını terörist saldırılardan korumak amacıyla gerekli mercileri görevlendirmesine ilişkin. Habere konu olan ABD Adalet Bakanlığı tarafından yayınlanan bildiride, Başkanın “ülkenin altyapı sistemleri son derece hayati bir öneme sahiptir. Öyle ki bunların kapasitelerinin altında çalışması ya da herhangi bir şekilde yok edilmesi ABD’deki savunma ve ekonomik sistemlerinin zayıflamasına neden olacaktır” dediği belirtilerek, ABD hedeflerine yönelik saldırılar, konvansiyonel bombalama eylemleri veya benzer saldırılar ile ülkedeki bilgisayar sistemlerine yönelik “siber saldırılar” olarak iki şekilde sınıflandırılıyor. Bir yetkilinin, bilgisayar sistemlerine yönelik saldırıların, hayati önemdeki hizmetlere en az iyi yerleştirilmiş bir bomba kadar zarar verebileceğini ifade ettiği belirtiliyor. 1996 yılında mikroelektronik teknolojilerinin ulaştığı düzeyde ‘siber saldırılar’ın teknolojisi en ileri ülkesinde uyandırdığı korku, geleceğe ilişkin ipuçlarını da beraberinde taşıyor.

Mikroelektronik teknolojisi, bir yandan mikrobilgisayar, görüntülü dijital telefon, digital radyo ve teyp, compact ses ve foto diskleri, yüksek seçiklikli televizyon ve CD-ROM gibi yeni ürünler ortaya çıkarırken, diğer yandan multimedya denilen birden çok medyanın –hareketsiz görüntü, hareketli görüntü, ses ve metin– birarada kullanılabilirdiği ortamları yaratıp, tüm bu teknolojik buluşların uluslararası iletişim ağlarında birlikte kullanılmasını olanaklı kılıyor. Çok hızlı gelişen bilgisayar teknolojisi neredeyse hergün yeni olanaklar sunarken, eski olanakların da daha etkin ve hızlı kullanılmasını sağlıyor.

Internet adı verilen ve bilgisayar ağlarının global bir iletişim ağı oluşturmaya olanak veren sistem, ilk kez 1960’lı yılların sonunda, ABD askeri kuvvetlerinde, devlet kurumlarında ve araştırma enstitülerinde, kuruluşlararası iletişim amacıyla gerçekleştirildi. Kullanımı giderek yaygınlaşan internetin günümüzde sunduğu olanaklar arasında elektronik yazışmalar; kullanıcılar arasında bilgi alışverişi ve sohbet; meslektaşlarla haberleşme; elektronik ilan panoları aracılığıyla ileti gönderimi; üye olunan servislere makale, eleştiri ve benzerlerinin gönderimi; kütüphaneler, kitapevleri ve müzikevlerine ulaşım, sipariş iletimi, alışveriş olanağı; film izlenimi; müze ziyaretleri; gazete ve dergilerin izlenmesi sayılabilir.²⁴⁹

Mekânîk yeniden üretim tekniklerinin sanat yapıtının alımlanmasında ortaya çıkardığı devrimci dönüşümler, –kült değerinin yerini sergileme değerinin alması,

248 “Amerika’yı terör korkusu sarıyor”, *Cumhuriyet*, 17 Temmuz 1996, s. 10

249 Nükhet Karagülle. *Bilgi kaynakları*, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, yayınlanmamış ders notları, s. 1

giderek sanat yapıtının doğasının nitel değişime uğraması gibi- günümüzün elektronik teknolojili global köyünde Benjamin'in öngörüsünün gerçekleşmesi anlamına mı gelmektedir:

"... bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir."²⁵⁰

Gerçekten bütün bu gelişmeler, genelde görsel iletişim araçları, özelde fotoğraf konusunda yeni ufuklar, olanaklar yaratırken, alışılmış birtakım kavramların da gözden geçirilmesini gerektirmektedir. Mikroelektronik teknolojileri diğer alanlarda olduğu gibi fotoğraf alanında da mekânîk yeniden üretim teknolojilerinin sağladığından çok daha hızlı üretim, iletim, tüketim ve manipülasyon olanağı tanımaktadır.

İlk kez Sony firmasının Mavica adıyla 1980'li yıllarda piyasaya sürdüğü elektronik fotoğraf kameraları günümüzde giderek yaygınlaşan bir kullanım alanı bulmaktadır. Elektronik görüntüde ışık, artık fotoğrafın salt varlık nedeni değil, bizatihi kendisidir. Kompakt disk'lere (CD) aktarılan sayısal görüntüler, televizyon veya bilgisayara aktarılarak, görüntünün hemen izlenebilmesi mümkün olmakta; fotoğraflar, birbirlerinden hiçbir farkları olmayacak şekilde elektronik olarak sonsuz sayıda çoğaltılabilmektedir. Fotoğrafın saniyenin kesirleriyle ölçülen pozlama süresi gibi, prosesi de çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşmektedir. TV monitörü veya bilgisayar ortamına nakledilen fotoğrafik görüntü, baskı birimleriyle kâğıt veya başka malzemeler üzerine de aktarılabilmektedir. Elektronik yolla görüntü üretimi, fotoğrafın çeşitli kart ve kimyasallar kullanarak veya özel baskı teknikleriyle elde edilebilen ünik olabilme özelliğini de kesinlikle ortadan kaldırmış olmaktadır.

Elektronik görüntü fotoğrafın manipülasyonu için neredeyse sonsuz olanaklar vermektedir. Klasik yöntemlerle uzun süreler alan manipülasyon işlemleri, kolaylıkla ve kısa sürede gerçekleşmekte; solarizasyon, montaj, posterizasyon, renk düzeltimi, kadraj işlemleri birkaç tuşa dokunmakla yapılabilmektedir. 1839'u izleyen ilk yıllardan beri manipüle edilebilen ve gerçekliğin izlenimi olan fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi elektronik görüntüde daha çok sorgulanacaktır.

Elektronik teknolojisi basın fotoğrafçılığında olduğu gibi fotoğrafla uğraşan -çeken veya izleyen- her düzeydeki insana da yeni ufuklar açmaktadır. Artık fotoğraf çekim sonrası hemen bilgisayara aktarılıp, gerekirse manipüle edilip, dünyanın her

250 Benjamin, Pasajlar, s. 53

yerindeki fotoğraf dostlarına ulaştırılabilmektedir. Fotoğrafın eski support'lara gereksinimi kalmamıştır; artık elektronik olarak yayınlanmakta, sergiler bilgisayar başında izlenebilmekte, sergi izlenimleri için elektronik haberleşme yeterli olmaktadır. Belki yakın gelecekte, bilgisayar başında değil de, dışarıda yapılması gereken tek şey –fotoğraf çekme edimi– için de uydular kullanılacak, böylece insanoğlunun fotoğraf macerasına ilişkin her şey bilgisayar başında tamamlanmış olacaktır.

İnternet ve diğer mikro elektronik teknolojilerinin fotoğraf açısından en önemli katkılarından biri erişim konusunda getirdiği özgürlüktür. Fotoğrafın doğasında zaten var olan demokratik olma özelliği bu teknolojilerle daha da belirginleşmektedir. Böylesine bir nitelik, toplumsal belgeci fotoğraf açısından düşündüğümüzde, bir yandan *toplumsal* belgeci fotoğrafın inanılmayacak denli yaygınlaşmasını sağlama potansiyeline sahipken, öte yandan, *toplumsallık* işlevinin, giderek, doğası gereği insanlarla birebir ilişki yerine, bir cihaz karşısında oturarak azaldığı veya yok olduğu bir ortamda çalışma gibi bir paradoksu da beraberinde taşımaktadır. Buna rağmen elektronik iletişim teknolojilerinin sağladığı olanakların, günümüz yayın tekellerinin belirttiği ilkelere dışında, duyarlı fotoğrafların yayılması gibi önemli bir işlevin gerçekleşmesine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

2.9.1 Gönüllü Kuruluşlar

Kâr maksimizasyonuna dayalı piyasa ekonomisi koşullarında yapılan toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarının finansman sorunlarının aşılmasında, birtakım gönüllü kuruluşlar önemli katkılar sağlamaktadır. Bunlardan ikisinin –W. Eugene Smith Memorial Fund (W. Eugene Smith Vakfı) ve Mother Jones International Fund for Documentary Photography (Mother Jones Uluslararası Belgesel Fotoğrafçılık Vakfı) çalışmalarını ele alıp, klasik fotojurnalizm tavrı içinde insanlık sorunlarını ele alan günümüz toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarından örnekler vermek istiyoruz.

1979 yılında, Eugene Smith'in ölümünden bir yıl sonra kurulan W. Eugene Smith Vakfının amacı, günümüz yayıncılığının dayattığı ilkesel ve finansal sınırlılıkların dışında çalışmalar yapan, Eugene Smith'in fotoğrafik anlayışına koşut, insanlık sorunlarına duyarlılığını seri fotoğraflarla yetkin bir biçimde aktaran fotoğrafçılara finansal destek yaratmaktır.²⁵¹ Vakıf bu amaçla her yıl, Japon optik firması Nikon'un desteğiyle,

251 Eugene Smith Vakfı'na ait bilgiler kuruluşun 1995 tanıtım broşüründen sağlanmıştır.

W. Eugene Smith Hürmanistik Fotoğrafçılık Ödülü²⁵² vermektedir. Ödül bir veya daha fazla kişiye verilebilmektedir.

Vakfın kuruluşundan bu yana ödüle değer bulunan çalışmalarda çok değişik konuların işlendiği görölmektedir. Jane Evelyn Atwood (1980) kör çocukların toplum tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlayacak fotoğraf çalışmaları yürütmektedir. New York'lu fotoğrafçı Eugene Richards (1981) bir hastahanenin acil servisini görüntülemiştir. Brezilya'lı Sebastiao Salgado (1982) yedi yıl boyunca Peru, Bolivya, Ekvator, Meksika ve Guatemala'da köylüleri fotoğraflamış ve *Diğer Amerikalar* (The Other Americas) adlı kitabını yayınlamıştır. Uluslararası Fotoğrafçılık Merkezi (International Center for Photography) tarafından iki kez Yılın Fotoğrafçısı seçilen Salgado, *İşçiler, Bir Endüstri Çağı Arkeolojisi* (Workers, An Archeology of the Industrial Age) adlı başka bir kitabında 20. yüzyılın son çeyreğinde çok zor koşullarda çalışmak zorunda olan işçilerin trajedisini görüntülemiştir.²⁵³

Milton Rogovin (1983), ödülünü, 20 yıl önce başladığı ve Apalaş Dağlarından Türkiye'ye varıncaya değin yeraltında kömür madenlerinde çalışan kadın ve erkekleri belgelediği çalışmasını bitirmek üzere kullandı. Gilles Peres (1984) 1971'den bu yana kendi olanaklarıyla sürdürdüğü Kuzey İrlanda belgeselini sürdürdü. Donna Ferrato (1985) aldığı ödülün yardımıyla ev içi şiddet konusunu işlediği fotoğraflarının yer aldığı *Düşmanla Bir Arada* (Living with the Enemy) adlı kitabını yayınladı. 1985 ödülünü paylaşan bir diğer fotoğrafçı, Letizia Battaglia, 10 yıldır üzerinde çalışmakta olduğu bir projeyi, mafyanın Sicilya toplumu üzerindeki etkileri incelediği belgeselini sürdürdü.

Belçikalı John Vink (1986) Afrika'nın Sahra bölgesinde suya ilişkin sorunları fotoğrafladı. Meksikalı fotoğrafçı Graciella Iturbide (1987) 150,000 nüfuslu, politik, ekonomik ve sosyal gücün çoğunlukla kadınlar tarafından kontrol edildiği Juchitan kentini belgeledi. Londra'lı fotoğrafçı Paul Graham (1988) Yeni Avrupa adını verdiği projesinde Batı Avrupa'nın temel sorunlarını belgeledi. Bu, renkli fotoğrafla gerçekleştirilen bir projeye verilen ilk önemli destektir. İspanyol fotoğrafçı Cristina Garcia Rodero (1989), Güney Avrupa kırsal topluluklarında giderek yok olan kültürel öneme sahip festival ve ritüelleri belgeledi. Belçikalı fotojurnalist Carl DeKeyser (1990), ABD'deki çok sayıdaki dinsel toplulukları belgeledi ve *God, Inc.* adlı kitabı yayınladı.

İtalyan fotojurnalist Dario Mitidieri (1991), Bombay'da, sayılan 100,000 olduğu tahmin edilen sokak çocuklarını belgeledi. New York'lu fotoğrafçı Eli Reed (1992),

252 The W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography adlı bu ödülün toplam tutarı 25.000 ABD doları olup, tüm dünyadan başvurulara açıktır.

253 Phaidon Press Jan-June 1995 Catalogue, s. 144

ABD'deki siyahi Amerikalıları konu edindiği projesi, *Eve Dönüş, Siyah Amerika'da Kriz* (Going Home, Crisis in Black America) için desteklendi. Amerikalı fotojurnalist James Nachtwey (1993), Güney Afrika'lı siyahların ilk kez oy kullanabildiği 1994 baharındaki geçiş dönemini fotoğrafladı. 1993 ödülünü kazanan diğer fotoğrafçı Marc Asnin, 12 yıl önce başladığı ve amcası ile ailesinin fakirliğe karşı savaşımını konu edindiği belgeselini sürdürmesi için desteklendi. 1994 ödülü sahibi Ellen Binder 1991 yılında başladığı ve değişen yüzünü ve sorunlarını belgelediği Rusya çalışmasını sürdürdü.

Mother Jones Belgesel Fotoğrafçılık Uluslararası Vakfı, Eugene Smith Vakfı'nın anlayışına benzer bir yaklaşımla, Vakıf desteği olmadan üretilmesi ve dağıtımı yapılamayacak olan, özellikle batılı medyada rağbet görmeyen belgesel fotoğraf projelerini desteklemektedir. Vakfın verdiği toplam 4 ödülün²⁵⁴ en az 3 tanesi kendi bölgelerinde çalışan Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki gelişmekte olan ülke fotoğrafçılarına ayrılmaktadır.

Leica firmasının finansal destek verdiği bu ödüllere başvurabilmek için önemli siyasal veya etik sorunların ele alınması gerekmektedir. Vakıf salt manzara ve portre çekimlerinden ibaret olan projeler ile, temelde antropolojik projelere destek vermektedir. Desteklenen projelerin uzun verimli olması ve en az bir yıl konu üzerinde çalışılmış olması gerekmektedir.

254 4 ödülün her biri 7,000 ABD doları tutarındadır.

3

Fikret Otyam: toplumsal belgeci fotoğrafçı

Bana bir olanak ver, dedi fotoğrafçı.

Niçin bir nature-morte değil de bir insan? diye sordum.

Çünkü insan yaşıyor. Çünkü insan canlı. Çünkü insanın yüzünün ve bedeninin ifadesi var.

Bana bir olanak daha ver, dedi fotoğrafçı.

Tüm bunları bir nature-morte'da veremez misin? diye sordum.

Hayır, dedi. Bin kez hayır. Tanrı göstermesin. Hiçbir zaman denemedim ve denemem de. Bana, yerinde duramayan, hareket halinde, renkli, konuşan, bakan, yürüyen, ağlayan, terleyen insanlar gerek. Ölü meyveler ve durağan nesneler değil. Ben bir ressam değilim. Onları yeniden yaralamam.

Yaratılmışlar sana yeter öyle mi? dedim gülümseyerek.

Evet, deyip boyun büktü. Yaratılmış olanlar ve yaşayanlar bana yeter. Güzel çirkin fark etmez. Yeter ki insan olsun.

Ferit Edgü²⁵⁵

Toplum sorunlarına gerçekçi bir gözle eğilip, bu sorunları, gazeteci, yazar, ressam gibi çeşitli kimliklerinin yanı sıra fotoğrafçı kimliğiyle de ele alıp, fotoğrafı, röportajlarının yanı sıra etkin bir görsel araç olarak kullanan, fotoğraf sergileri açıp, kartpostallar yayımlayan Fikret Otyam, ülkemizin yetiştirdiği en önemli toplumsal belgeci fotoğrafçıdır. Neden belgeci değil de, toplumsal belgeci fotoğrafçıdır Otyam. Çünkü o, fotoğrafı, salt olayları, insanları kaydetmenin, belgelemenin bir aracı olarak kullanmamış, belgelediği toplumsal sorunların düzeltilmesi, ortadan kaldırılması, geniş kitlelere aktarılması doğrultusunda kullanmıştır. Bunu yaparken dizi fotoğraf geleneğinden ve çalıştığı gazetenin kendi anlayışıyla örtüşen politikasından yararlanmıştır. Otyam'ın fotoğraf tavrı, statik, anlık bir tavır olmaktan ziyade, dinamik, uzun erimli bir anlayışın sonucudur. Onun fotoğraf kimliğine de yansıyan en önemli özelliği, ülkesine, insana olan sevgisidir. Otyam'ın hümanizmasının kökeninde Anadolu'da yüzyıllar boyunca yeşeren gelenek yatar.

İlk röportajlarından birinde, genellikle emekçilerin uğradığı, bütün geceyi birkaç bardak çay karşılığında geçirdikleri bir İstanbul sabahçı kıraathanesindeki gözlemleri sonucu yaptığı betimleme onun hangi konuları, nasıl ele aldığını özetler:

“Dudakları oynuyordu el sahibinin. Rüya görüyordu. Ne görüyordu, ne bileyim ben? Yatak görüyordu, kuş tüylü olması şart değil... Yemek görüyordu. Bir iş, meslek görüyordu. Kadın görüyordu etli butlu... İnsan görüyordu. Rüya bu, parayla değil ki.”²⁵⁶

3.1. Hazırlayıcı Koşullar

Fikret Otyam'ın fotoğrafçı kişiliğinin, fotoğraf tavrının, eğildiği konuların, fotoğraflarındaki plastik unsurların değerlendirilmesi ancak onun yettiği koşulların anlaşılmasıyla olasıdır. Behzat Ay 1968 yılında *Kim* dergisindeki bir yazısında Otyam'ı ‘Türkiye’ye ayna tutan adam’ olarak niteler:

“... Resimler, fotoğraflar, ezgiler, kavgalar, yatırlar, olaylar, topraksızlık, yolsuzluk, okulsuzluk, güvensizlik, ağalık, şeyhlik, hastalıklar, eşkiyalar, açlık, zulüm, esrarlı ölümler, mayın tarlalarında ölüp gözler önünde kartallara yem olanlar, mutsuzluklar, bırakılmışlıklarla dolu birer albüm Otyam'ın kitapları... Bölgeler, kentler, kasabalar, köyler, dağlar, ırmaklar, düzensizlikler, çözüm bekleyen sorunlar, göller ve çölleriyle Türkiye... Her kitap Türkiye’ye tutulmuş bir ayna... Türkiye’yi ve bozuk düzeni yansıtan birer ayna... Bunun için Otyam’a, Türkiye’ye ayna tutan adam diyorum ben.”²⁵⁷

256 Fikret Otyam. *Gide Gide 1/2/3*, Ok Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1972

257 Behzat Ay, “Otyam: Türkiye’ye Ayna Tutan Adam”, *Kim Dergisi*, 5 Nisan 1968

Bu bölümde Türkiye'ye ayna tutan adamın yaşam öyküsü, gazetecilik yaşamı ve toplumsal ortam ele alınacaktır.

3.1.1 Yaşam Öyküsü

Fikret Otyam 1926 yılında Aksaray'da doğdu. Babası emekli Binbaşı Eczacı Vasıf İbrahim Otyam, zabıt çıkar çıkmaz Yemen'e gider, burada on iki yıl kalır. Kurtuluş Savaşı'na katılır. İsmet İnönü ile silah arkadaşı olan İstanbul Kuruçeşme'den Vasıf Bey, emekli olup, dostlarının arzusu üzerine o zamanlar il olan Aksaray'a yerleşerek eczacılık yapmaya başlar. Vasıf Bey, Aksaray Halkevi ve Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığını da yürütür. Otyam'ın ifadesiyle "hasta bir CHP"lidir.²⁵⁸ 1942 yılında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü Aksaray'a geldiği zaman Fikret Otyam İnönü'nün fotoğraflarını çeker. Kullandığı Voigtlander marka körüklü fotoğraf makinesini, babasının başkanı olduğu Aksaray Halkevi'nden yalvar yakar almıştır. Otyam'ın bir gazeteci olarak uzun yıllar devam edecek İnönü birlikteliğinin ilk adımları bir anlamda burada atılmış oluyordu. Aksaray'da geçen yıllar, Otyam'ın Anadolu insanını ve sorunlarını yakından tanımasını sağlamıştır.

Otyam ilk karanlık oda bilgilerini fotoğrafla amatör olarak uğraşan ağabeyi Nedim Otyam'dan alır: "Kartı, koynumuza, gömleğimizin, ceketimizin içine saklar, koşa koşa ağırdan dışarı çıkardık. Dışarıda da koynumuzdan kartı çıkartıp, güneşe tutup sayarak pozlandırırdık. Daha sonra yine koynumuza koyar koşa koşa ağıra gelirdik."²⁵⁹ Agrandisör ve elektriğin olmadığı, karanlık oda olarak kullanılan ağırdakontak baskı şasesiyle yapılan ilk pozlama çalışmalarıdır bunlar.

Otyam ilk fotoğraf makinesini bilinçli olarak 13-14 yaşlarında iken yine Aksaray'da Foto Kamil'in yanında kullanır.²⁶⁰

Otyam gazetecilik dışında yaşamındaki ender profesyonel fotoğrafçılık deneyimlerinden birini de yine Aksaray'da yaşar. Aksaray'da Fransızca derslerine giren ve amatör olarak fotoğrafçılıkla uğraşan Lülecî Haşim Bey diye tanınan bir emekli albay, Otyam'ın fotoğrafa ilgisini bildiğinden 9x12 cm cam negatif kullanan fotoğraf makinesini Otyam'a hediye eder. Kör Kadir (Coşkun) adlı bir fotoğrafçı, resim öğretmeni Necmi Bey ve Otyam, Aksaray çarşısında 6 liraya bir dükkân kiralılar. Adını da

258 Fikret Otyam. *40 Yıl Önce 40 Yıl Sonra*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, s. 27

259 "Fikret Otyam", (Söy: Mehmet Gökağaç), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 17, Nisan 1984, s. 18

260 "Fikret Otyam", *Fotoğraf Dergisi*, sayı 17, s. 18

Üçyıldız koyarlar. Otyam ortaklığa makinesini vererek katılır. Bir karanlık oda kurarlar. Necmi Bey tayin olur gider, ortak sayısı ikiye iner, ancak fotoğrafçının adı Üçyıldız olarak devam eder.²⁶¹ Bu dükkânda kullandıkları reflektörleri alüminyum tencereden imal ederler.²⁶² Aynı yıl Otyam, Neşet Günel'in yönlendirmesiyle Akademi'ye girince makinesini Üçyıldız'a hediye edip İstanbul'a gider.²⁶³

Aile 1949 yılında İstanbul'a taşınır. Vasıf Bey bu kez Feneryolu'nda bir eczane açar. Liseyi bitiren Otyam, o zamanki adıyla İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (şimdi Mimar Sinan Üniversitesi) Yüksek Resim Bölümü'ne girer. Burada okurken bir arkadaşının ödünç fotoğraf makinesi ile cep haçlığını kazanmak için arkadaşlarının fotoğrafını çeker.²⁶⁴

1979 yılında uzun yıllar çalıştığı Cumhuriyet gazetesinden emekli olur. Antalya'nın ilçelerinden Gazipaşa'ya yerleşir. Burada bir yandan yazın uğraşını sürdürürken, diğer yandan yoğun olarak resimle uğraşır. Açtıkları sergilerde Fikret Otyam resimlerini, eşi Filiz Otyam da curfalık adı verilen otantik bir dokuma tezgahında ürettiği el dokumalarını sergiler.

3.1.2 Gazetecilik Yaşamı

Otyam gazeteciliğe ilk olarak 1942 yılında Tasvir-i Efkar gazetesinin Aksaray muhabiri olarak amatörce başlar. İlk yazısı "Tereyağ 90 Kuruşa Çıktı" başlığıyla yayınlanan, pahalılığı konu edinen bir haberdir. Haber, "Hususi muhabirimiz Fikret Otyam bildiriyor" diye yer alır gazetede. Otyam'ın bu ilk muhabirliği bir yıl devam eder.²⁶⁵

Otyam'ın ilk foto-röportajı "Sucu Tren Baba" ise, 1944 yılında Çınaraltı dergisinde yayımlanır. Tek fotoğrafık bu röportajı Otyam şöyle anlatır:

"Elime Çınaraltı diye bir dergi geçti. Orada diyor ki, taşradaki okuyucularımız, oradaki ilginç olayları, insanları bize anlatsınlar, bunları yayınlayacağız. Şimdi bizim orada da saka denir ya hani, sakallı, 70-80 yaşında bir adam vardı. Çok gü-

261 Otyam'la yazarın söyleşi, Gazipaşa, 23-24 Mayıs 1996 (Bundan böyle "Otyam'la söyleşi, 1996" şeklinde anılacaktır)

262 Fikret Otyam", *Fotoğraf Dergisi*, sayı 17, s. 18

263 Otyam'ın belirttiğine göre Üçyıldız fotoğrafçısı halen Aksaray'da fotoğrafçılığı sürdürmektedir. Otyam'ın eski ortağı ve dostu olan Kadir Coşkun mahkeme kararıyla soyadını değiştirip Üçyıldız soyadını alır. (Otyam'la söyleşi, 1996)

264 "Fikret Otyam", *Fotoğraf Dergisi*, sayı 17, s. 18

265 Otyam'la söyleşi, 1996

zel bir şadırvan vardı, Selçuklu'dan kalma bir şadırvan. Bu amca, bu şadırvandan iki gaz tenekesiyle su taşırdı. Biz de çocuk, peşinden koşarız. Bu (adam) tren gibi öterdi. Elini şöyle koyar 'Ühüüüü' çeker. Adı 'Sucu Tren Baba'. Öyle tren gibi öter, keyfinden. Bütün marifeti bu. Trenci amca nolur bi öt deriz".²⁶⁶

Otyam'ın gazetecilik mesleğini seçmesinin nedenini, kendisiyle yapılan bir röportajda verdiği şu yanıtta bulmak olası:

"Babamın Niğde Aksaray'da eczanesi vardı, İkinci Dünya Savaşı yılları. Sıtma salgındı. Halk kininsizlikten kırılıyordu. Halkımı hastane kapılarında ölüren, ilaçsızlıktan eczane kapıları önünde beklerken görürdüm. İlaç fabrikaları bombardıman ediliyor, ilaç gelmiyor, uyuz, bit kol geziyordu. Halk perişan. O yıllarda doktor, mühendis olmak gelmedi aklıma. Bu insanlara ayna tutacak bir meslek istedim."²⁶⁷

Otyam sanatçı bir aileden gelir. Sonradan eczacı olan ağabeyi Nusret Kemal Otyam şiirle uğraşmıştır, büyük ağabeyi Nedim Otyam ise, tanınmış bir bestecidir. Otyam'ın yazma uğraşı henüz Aksaray'da iken babasının eczanesinde çalıştığı yıllarda başlar. Eczanede boş zamanlarında bir nevi günlük tutar, o gün başına gelenleri, gözlemlerini, –ki bunlar hep köylülerle ilgilidir– kalın defterlere sayfalar dolusu yazar. Bu defterleri de reçetelerin arkasına tarih atılan ıstampayla damgalar. Bu yıllarda ağabeyi Nedim Otyam'ın İstanbul'dan gönderdiği kitapları okur:

"Nedim abim dergi kitap salardı İstanbul'dan. O zamanlar kuponlar vardı gazetelerde. Vakit gazetesi 30 kupon gönderene en has Rus klasiklerinden armağan ederdi. Kafama en uygunu Gorki'ydi. Okudukça sanırdım ki, Gorki de Aksaray'lı. Yıllar geçti aradan, acıyla öğrendim ki, Gorki Aksaraylı değil."²⁶⁸

Otyam İstanbul'a Güzel Sanatlar Akademisi'ne okumaya gelince Aksaray'da tuttuğu günlükleri Gece Postası gazetesinde öykü olarak yayınlamaya başlar. Gazetenin yazı işleri müdürünün genç bir yazı heveslisini kırmamak için yayınlamaya başladığı öykülerden para da kazanır Otyam. Sait Faik ile tanışması da bu öyküler nedeniyle:

"Bir gün Baküs'ün meyhanesinde bardağı 25 kuruşluk şarap içerken, İstanbul'a yanımda getirdiğim kurt köpeğim Tek'in marifetlerini arkadaşım ile konuşuyorduk. Bitişik tabureden patlak gözlü, kirli pardösülü bir adam sözüm ona

266 Otyam'la söyleşi, 1996

267 İrfan Demirkol, "Fikret Otyam: Anadolu İnsanını Sergilediğim Zaman Şok Etkisi Yaptım", (Röportaj), *Bodrum Ekspres*, 17 Eylül 1981.

268 "Röportaj ustasıyla röportaj: Fikret Otyam, Yazarlıktan Emekli Olmadım", *Nokta* dergisi, 19-22 Nisan 1982, s. 12.

çaktırmadan dinliyordu. Sivil polis sanmıştık. Sonra da satıcı çocuk girdi içeriye gazetelerle. Aldık, öykümü okudum arkadaşıma. O patlak gözlü adam da dinliyordu. Bitince biraz gülümser gibi oldu, “Ulan anlattığın gibi yazsana”. Bu patlak gözlü, kirli pardösülü adam o günden başlayıp, ölene dek kimi dargın, ama çoğunluk barışık dostluk sürdüreceğimiz, elbette benden çok yaşlı Sait Faik idi...”²⁶⁹

1950 yılında, Cihad Baban’ın sahibi olduğu *Son Saat* gazetesine sanat yazıları yazmak üzere baş vuran Otyam, bu ilk ciddi gazetecilik serüvenini şöyle anlatır:

“Cihad Baban beni kovdu. O kovdu ben gittim. Selahattin diye bir arkadaşı vardı abimin, ara sıra gel buraya falan dedi. Birgün yine orada otururken, Cihad Bey dedi ki evladım sen ressamısın git işinle uğraş, bu gazetecilik başına bulaşır, iki iş olmaz falan. Ben ısrar ediyorum. Adliye-polis muhabiri izin istedi. O zaman sözleşme, 1950’de ne gezer. Kovdum seni dedi, verin tazminatını. Bana, sen adliye-polis muhabirisin. 24 lira 25 kuruş brüt. Girdim. Güya sanat yazıları. 3 yıl burnuma kan koktu.”²⁷⁰

Son Saat gazetesinde başlayan gazetecilik serüveniyle bulaşan matbaa mürekkebi kokusu burnundan öte, Otyam’ın deyişle yüreğine bulaşır ve uzun serüven başlar. Yazma konusunda kendisini ağabeyi Nusret Kemal Otyam ve akademiden hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu desteklerler.

1953 yılında Dünya gazetesine geçen Otyam’ın görevi yazı işleri müdür yardımcısı ve sanat sayfası düzenleyicisidir, üstelik röportaj yazarlığı da yapmaktadır.²⁷¹ Otyam gazeteciliğe resmi olarak başladığı tarihin bu olduğunu, çünkü beyannamesinin bu tarihte verildiğini belirtir.

Güzel Sanatlar Akademisi’nden 1953 yılında mezun olur. Çalıştığı gazetenin patronu Falih Rıfkı Atay mezuniyetini kutlaması ve dinlenmesi için vapurla bir Hopa gezisi önerir. Otyam, Hopa yerine hiç görmediği, merak ettiği Güneydoğu Anadolu’ya gitmek ister ve Bedii Faik Akın’ın yardımıyla bir aylık izni koparır. 1953 Temmuz ayında Sirkeci’den kamyonla başlayan yolculuk Aksaray, Adana, Gaziantep, Urfa, Diyarbakır, Van ve Hakkâri’ye kadar uzanır. Otyam’ın ifadesiyle “sevdalandığı” bu topraklara yıllar boyu sürecek gidip, gelmelerin ilkidir bu.²⁷²

269 Röportaj ustasıyla röportaj: Fikret Otyam, Yazarlıktan Emekli Olmadım”, *Nokta* dergisi, 19-22 Nisan 1982, s. 12

270 Otyam’la söyleşi, 1996

271 Fikret Otyam. *Fotoğraflar*, Umut Poster, Ankara 1978, (sayfa no’su yok).

272 Otyam, *Fotoğraflar*, (sayfa no’su yok).

Dünya gazetesine ziyarete gelen Yaşar Kemal, Otyam'ın Doğu'ya gittiğini öğrenir ve çalıştığı Cumhuriyet gazetesine kendisinin de Doğu'ya gitmek istediğini söyler. Böylece Fikret Otyam ve Yaşar Kemal aynı dönemde Doğu'ya röportaja giderler. Otyam, deneyimli bir röportajcı olan ve o zaman rakip gazete Cumhuriyet'te çalışan Yaşar Kemal'in de doğuya yönelmesinden hoşlanmaz:

"İşin ilginç yanı Cumhuriyet'te Yaşar Kemal o zaman yeni parlamış. Ben öğrenciyken onun nefis bir röportajını okumuştum: 'Kaçakçılar arasında 25 gün'. Zaman zaman, derdim, ya işte tam benlik röportaj. Keşke bunu ben yazsaydım. Tefrika ediliyor Cumhuriyet'te."²⁷³

O yıllarda Otyam'ın 1950 yılında Roma'da satın aldığı 6x6 cm fotoğraf çeken, kendi deyişiyle ön arka net, Ferrania marka, üstten bakmalı, basit, kutu şeklinde bir fotoğraf makinesi vardır. Diyarbakır'da karşılaştıklarında Yaşar Kemal'de Leica marka bir fotoğraf makinesi olmasına karşın, Yaşar Kemal, fotoğraf çekmesini bilmediği için Otyam'dan fotoğraf çekmesini ister. Otyam, fotoğrafları çekebileceğini, ancak röportaj yayımlandığında fotoğrafların altına adının yazılmasını ister, anlaşırlar. Otyam, Yaşar Kemal'in kendisine bir oyun oynayacağını düşünür, o nedenle fotoğraf çekiyormuş gibi yapar, ancak çekmez. Yaşar Kemal, Otyam'ı atlatıp, İstanbul'a döner. Otyam'a göre Yaşar Kemal'in amacı kendi röportajının Otyam'inkinden daha önce yayımlanmaya başlamasıdır. Yaşar Kemal, Otyam'ın çektiği negatifleri laboratuvara yıkanması için verir. Ancak negatifler *pozlanmamıştır*. Otyam, önsezisinde haklı çıkmış, kendisini atlatan Yaşar Kemal'i de o atlatmıştır. Otyam'la, Kemal'in röportajları aynı gün yayımlanmaya başlanır.²⁷⁴ Söz konusu olay iki gazetecinin arasının uzun süre bozuk olmasına yol açar.

Bu Doğu gezisi, Otyam'ın *Gide Gide* adını verdiği röportajlarının ilkinin ortaya çıkarakadır: *Ha Bu Diyar*. Röportajda Ferrania kutu fotoğraf makinesiyle çektiği fotoğrafları da yayınlar. Röportaj bir bomba gibi patlar.²⁷⁵ Bu röportajla, Türk halkı ve yabancı basın Doğu'dan fotoğrafları gördüler. Fotoğraflar büyük boyutlarda yayınlandı. Basında ilk kez Doğu fotoğrafları yayınlanıyordu. Röportaj, hem yurt içi, hem yurt dışında geniş yankılar uyandırdı.²⁷⁶

Otyam röportaj tutkusunun Aksaray'da babasının eczanesinde insanları gözlemlemekle başladığını belirterek, röportaj ve yazma eyleminin nasıl başladığını şöyle açıklar:

273 Otyam'la söyleşi, 1996

274 Otyam'la söyleşi, 1996

275 Otyam, *Fotoğraflar*, (sayfa no'su yok).

276 Otyam'la söyleşi, 1996

“Diyebilirim ki bende röportaj tutkusunun tohumları o çocukluk günlerimde serpildi. Sonraları edebiyat öğretmenimiz Fikret Madaralı’nın da bende etkisi oldu. Ortaöğretimi bitirdikten sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne başladım. İkinci yıl Bedri Rahmi Atölyesi’ne girdim. Orada, resimle birlikte Orhan Kemal ve Sabahattin Ali’yle tanıştım. Sonra Arif Dino’yla... Çocukluk izlenimlerim ve tanıştığım bu gerçekçi yazarlar beni, resim dışı bir ilgiye de sürükledi: Yazmak. Ve hemen çoğu yazarlarımızın okulu olan Varlık dergisine ‘Kasabadan Notlar’ başlığı altında kısa yazılar yazdım, desenler yaptım. 1953 yılında Dünya gazetesinde röportajlarım yayımlandı. Yani, yalnız resim bana yeterli gelmedi.”²⁷⁷

Bir söyleşide “Sizin bir röportajcı olarak özelliğiniz neydi” sorusunu şöyle yanıtlar: “Bizden önce yazar gidiyor, bir sorunu inceliyor, anlatıyordu. Fakat yazıda orada kiler yok. Kimdir, neyin nesidir? İlk 1960’da Gide Gide dizisini ben radyo röportajları olarak yaptım. Halkın sesini verdim. Kendi derdini kendi ağzından... Bunu yazıda yaptım daha sonra. Özelliğim işte bu.”²⁷⁸

Otyam yedek subaylığını yapmak üzere geldiği Ankara’da bir yandan da kaçak olarak Ulus gazetesinde gece sekreterliği görevini yürütür. Terhis olduğunda Ulus gazetesinde istihbarat şefi olarak göreve başlar. Demokrat Parti’nin iktidarda olduğu bu dönemde CHP’nin resmi organı niteliğindeki Ulus gazetesinde zorlu yıllar geçirir; kavgacı, hırçın, gözüpek tavrı nedeniyle basın mahkemesinde dosyalar birbirini izler. 27 Mayıs Devrimi’yle Ulus’tan ayrılmak zorunda kalır. Bu işsizlik günlerinde yine Doğu’ya yönelir Otyam:

“Ulus’tan ayrılarda yek ekmeğe muhtaç. İşsizlik, açlık günleri, hemen ardından da kar kış kıyamet, yine Doğu’ya röportaj için gider. Karnımızı doyuruyordu. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Naim Tiralı, Tan’ın yeni sahipleri idiler. Onlara bir röportaj. Eski gazetem Dünya’ya bir röportaj. Türkiye’nin özellikle güneydoğu bölgesini karış karış dolaşıp, bu sefer yazı ile değil, sesli röportaj. Halkla birlikte, yine onlarla iç içe, gönül gönüle ve yine “Gide Gide” başlığı ile, Ankara Radyosu için her gece 19.45-20.15 arası canlı röportajlar. Yerinde derlenmiş, hiçbir düzeltme yapılmadan, içtengeldiği gibi konuşmalı, yalansız, dolansız.... Çok tutmuştu bu röportajlar. Akıl almaz ilgi görmüştü. “Fikret yapacağına biz yapalım” diyenlerin, yani kıskançların, yani muhbirlerin marifetleri ile baltalanması. Ne ki, beceremediler.”²⁷⁹

277 Behzat Ay, “Fikret Otyam’la”, *Varlık*, Aralık 1975, s. 13

278 Yalçın Pekşen, “Fikret Otyam: Şimdiki gazeteciler kral gibi”, *Cumhuriyet*, 19 Aralık 1982, s. 7

279 “Röportaj ustasıyla röportaj: Fikret Otyam, Yazarlıktan Emekli Olmadım”, *Nokta* dergisi, 19-22 Nisan 1982, s. 13

Kısa bir dönem Kudret gazetesinde yöneticilik ve yazarlık yapan Otyam, 2 Ekim 1962 tarihinde Cumhuriyet gazetesi Ankara bürosunda göreve başlar. Mayıs 1979 tarihine dek sürecek bu görevinde parlamento muhabirliğinin yanı sıra “Başkent Notları”nı yazar ve röportajlar yayınlar.

Gazetecilik yaşamında adliye-polis muhabirliği, gece sekreterliği, istihbarat şefliği, parlamento muhabirliği, sanat sayfası düzenleyicisi, röportaj ve “fıkra yazarlığı gibi çok değişik görevler üstlenen Otyam en çok röportajlarıyla tanındı. Gide Gide serisiyle bir röportaj ustası olarak tanınan Otyam, Ankara Gazeteciler Sendikası, Ankara Gazeteciler Cemiyeti ve İstanbul Gazeteciler Cemiyeti’nce tek ve seri röportaj dallarında 12 kez yılın gazetecisi seçildi. Altın kalem ödülleri kazandı. Türk Dil Kurumu 1962 Edebiyat Armağanı gezi yazılarıyla Otyam’a verildi.²⁸⁰ Çoğu zaman minicik bir gazete haberinden yola çıkarak röportajları yaptığını belirten Otyam’ın bu türdeki başarısı, kendine özgü renkli üslubuna olduğu kadar, konularını titizlikle araştırması ve doğru, gerçekçi tavrına bağlıdır.

Gazetecilikten emekli olan Otyam kendi deyişiyse yazarlıktan emekli olmamıştır.²⁸¹ Röportajcılığı, gazeteciliği, çeşitli gazete ve dergilere yazdığı yazılarla sürdürmekte, yeni kitaplar üzerine çalışırken, bir yandan da eski kitaplarının yeni basımlarıyla uğraşmaktadır.

3.1.3 Toplumsal Ortam

Otyam’ın bir röportaj ustası olarak sivrilmeye başladığı 1950’li yıllar Türkiye’nin önemli toplumsal dönüşümlere uğradığı bir döneme işaret eder. Bu dönemde tarım kesimindeki kapitalist gelişme süreci ivme kazanmış, toprakların büyük işletmelerin elinde toplanması sonucunu getirmiştir. Otyam’ın da çoğu kez yapıtlarında vurguladığı gibi bu dönemde özellikle tarım kesimi, Marshall yardımının bir sonucu olarak büyük ölçüde makineleşmeye maruz kalmış, örneğin sadece traktör sayısı çok kısa bir zaman dilimi içinde bir kaç bin dolayından onbinler düzeyine tırmanmıştır. Tarım kesiminde, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da toprak mülkiyetindeki adaletsiz dağılım bu hızlı makineleşmenin getirdiği sorunların daha yoğun olarak yaşanmasına yol açmıştır. Bu ve buna bağlı nedenlerle köyden kente göç bu yıllarda ivme kazanmış, kentlerde gecekondulaşma süreci hızlanmıştır.

280 “Şöyle bir bakıyorum da geçmişe”, *Yankı* dergisi, 10-16 Haziran 1985, s. 26

281 “Röportaj ustasıyla röportaj: Fikret Otyam, Yazarlıktan Emekli Olmadım”, *Nokta* dergisi, 19-22 Nisan 1982, s. 11

Kongar tarım kesimindeki kapitalist gelişmelerin sonuçları arasında kırsal kesimdeki büyük kitlelerin yoksullaşmasını da sayar. Makineleşme ve toprakların büyük işletmeler elinde toplanması eski derebeylik düzenini sarsar. Bu yüzden eski düzenin sağladığı sınırlı toplumsal ve ekonomik güven de ortadan kalkar. Böylece tarım kesiminde ortaya çıkan özgür işgücü kentsel alanlara göç eder. Yazara göre bu gelişmeler bugünkü toplumsal ve ekonomik yapımızın temel belirleyicileri arasındadır.²⁸²

Tarım kesimindeki kapitalist gelişmenin başka bir sonucu köylerin kendi kendine yeten ekonomik niteliklerinden kurtularak pazar ekonomisi ile birleşmesidir. Bu birleşmenin getirdiği toplumsal yaşamın modernleşmesi köylülerin siyasal bilinçlerinin gelişmesine neden olmuştur.²⁸³ Öte yandan tarım kesimi toplumsal ve ekonomik olarak yavaş gelişmiş, örneğin toprak reformu bir türlü uygulamaya konulamamıştır. Tarım kesiminin bu yavaş gelişme süreci “Genç Cumhuriyetin siyasal ve kültürel devrimlerinin halk tarafından geç ve güç benimsenmesine yol açmıştır.”²⁸⁴

Otyam’ın yazı ve fotoğraflarının etkinlik kazandığı 1960’lı yılların başındaki 27 Mayıs 1960 Devrimi Türkiye’de yeni toplumsal oluşumlara neden olacaktı. Kurucu Meclis’in yaptığı çalışmalar sonucu 9 Temmuz 1961 tarihinde halk oylamasına sunulup kabul edilen yeni Anayasa “toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlamıştı”.²⁸⁵ Yeni Anayasa’nın sağladığı görece özgürlük ortamı Türkiye’nin sosyal ve kültürel yaşamında yeni oluşumların serpilip, gelişimine olanak hazırlayacaktı.

Bu sayılan gelişmeler doğal olarak sanat, edebiyat alanlarını da etkilemiş, bu yıllarda özellikle kırsal kesime yönelik konular ele alınmıştır. Fethi Naci romanımızda işçilerden pek az söz edildiğini şöyle açıklar;

“Romanlarımızda işçilerden pek az söz edilisinin toplum yapımıza bağlı nesnel bir nedeni var. Bir tarım ülkesi oluşumuz, Batı kapitalizminin var olan küçük sanayimizi XIX. yüzyılda yok edişi; sanayileşmede çok geç kalışımız, bunun sonucu olarak da işçi sınıfının ve sorunlarının ortaya geç çıkışı ya da ülke koşullarına göre sayıca az da olsa işçi sınıfının ve sorunlarının ortaya çıktığı zamanlar-

282 Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Cilt 1-2, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 452

283 Kongar, s. 453

284 Kongar, s. 452

285 Kongar, s. 174

da yazarlarımızın bu sınıfı ve sorunlarını görecektir 'toplumsal ve tarihsel göz'den yoksun oluşları.'²⁸⁶

Fethi Naci, tarımda makineli tarıma geçilmesinin, sanatçılarımız tarafından, daha çok, tarım alanında işsizliğe yol açması, ortakçıları işsiz bırakması, köylerden kentlere insan göçü, büyük kentlerin gecekondulu gibi sorunlar açısından işlendiğini belirtir.²⁸⁷

Aynı yazar, Türkiye'nin kalkınmasının sanayileşmeye bağlı olduğunu öğrenilmesinin ancak 1960'tan sonra anlaşılabildiğini belirterek, "sanayileşme ile birlikte kentleşme, köylerden kentlere insan göçü ve git gide bilinçlenen bir toplumsal sınıfın, işçi sınıfının, sesini ve gücünü duyurmaya başlaması... Bunlar elbette edebiyatı da etkileyecek. Bunun sonucu, köy romanlarının uyandırdığı ilginin, daha doğrusu sadece köyden, köyün güç yaşama koşullarından söz açmakla uyandırdığı ilginin git gide azalması demektir."²⁸⁸

1960'lı yıllar salt edebiyat alanında değil, örneğin sinema alanında da yeni soluk ve umutlar getirir. Metin Erksan'ın 'Karanlık Dünya'sı ile ilk kez köy evrenine belgeci bir yaklaşımla eğilen Türk sineması²⁸⁹ bu dönemde daha önce tabu sayılan konu ve sorunları ilk kez coşku ile ele alır ve sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleri ile bir öz/biçim sorunu olarak yeni bir anlayışla işler.²⁹⁰

3.2 Otyam'ın Fotoğrafında Toplumsal Boyut

Fikret Otyam, yazı ve röportajlarında eğildiği toplumsal kesimi, şu sözlerle ifade eder: "Ezilen, horlanan, sahipsiz, gözü olup da görmeyen, kulağı olup da duymayan, dili olup da söylemeyen kesimin, sömürülen, ezilen halkımın dili, gözü, kulağı olmayı yeğledim".²⁹¹

Otyam'ın eğildiği toplumsal kesim, onun siyasal görüşünün bir yansımasıdır. Bu siyasal görüşün oluşumunda daha önce değinildiği gibi Mustafa Kemal'in modernist bir

286 Fethi Naci. *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 332

287 Naci, s. 226

288 Naci, s. 263

289 Giovanni Scognamiglio. *Türk Sinema Tarihi, birinci cilt, 1869-1959*, Metis Yayınları, 1990, s. 114

290 Giovanni Scognamiglio. *Türk Sinema Tarihi, İkinci Cilt, 1960-1986*, Metis Yayınları, 1988, s. 10

291 Otyam'la söyleşi, 1996

toplum oluşturma çabalarına destek olan babası Kemalist aydın Vasıf İbrahim'in ve Otyam'ın kendi ifadesiyle halkın ve Bektaşiliğin önemli katkıları vardır.²⁹² Onun hümanizmasının gelişi minde dönüm noktalarından biri, alanında Türkiye'de ilk ciddi dinsel röportaj olan "Hu Dost" çalışması sırasında tanıştığı Anadolu Alevi Cemaati'dir. Bu toplumsal motifler içinde siyasi kimliğini oluşturan Otyam, ele aldığı konuları şöyle dile getirir:

"Gittim Doğudaki vatandaşlarımın acılarını yazdım... Toprak düzensizliğini, vergi adaletsizliğini, herbir şeyi yazıyorum. Yazılanm, fotoğraflarım, kim için çekiyorsun, ne için çekiyorsun. Hocamızın, Bedri Rahmî'nin bir şiiri vardır. Güzel faydalı olmalı. Bu faydalı olmak, bir şeye dikkati çekmek, yazılarımda da aynı açıdan, nedir, topraksız halk, nedir, zulüm gören halk, nedir susuz halk, nedir, hastalanan, çocukları evlerde pıtır pıtır ölen kızamıktan, zatürreeden, bilmem-neden. Efendim bu sosyalist görüşmüş. Hayır bu insani bir görüştür. Kimisi de aşırı sosyalist der, kimi komünist der. Halbuki bu doğrudan doğruya beşeri bir insan sevgisine, yurt sevgisine dayanan bir yürek bendeki... Kitaplarım ortada, oldu 44 tane mi ne. Hep böyle insanlar için, halkımız için. Yaptığım bir hizmeti bu. Görevimdi yani. Gazetecilik görevim. Ben bu yolu seçtim. Anlatı diyorum artık, röportajı da geçti, anlatı. Doğrudan doğruya insan ve yurt sevgisine dayalı gözlemler, fotoğraflar. Sağcı bir insan olsaydım, herhalde böyle yazılar yazmazdım, fotoğraflar çekmez, böyle resimler yapmazdım."²⁹³

Otyam'ın, toplam sayısı 40'ı aşan kitapları içinde 15'i bulan Gide Gide dizisinde yer alan kitaplarından Gide Gide 11, 12 ve 14 dışında kalanların tümünde ağırlıklı olarak Doğu ve Güneydoğu sorunları işlenir. "Ne Biçim Amerika Ne Biçim Rusya? İran, Afganistan, Pakistan" başlığını taşıyan Gide Gide 11'de bu ülkelerden izlenimler yer alır. Gide Gide 12, "Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları" başlığını taşır. Gide Gide 14 ise, "Can Arkadaş, Çocuklar İçin Roman" adından anlaşılacağı üzere bir çocuk romanıdır. Doğu ve Güneydoğu'ya ilişkin olmayan konular arasında balıkçılık ile hem Batı, hem de Doğu yörelerinde ele alınan Alevilere ilişkin sorunlar vardır. "Harran, Hoyrat, Mayın ve İğrip" başlığını taşıyan Gide Gide 3 (1962), Güneydoğu'nun yanı sıra Karadeniz'de balıkçılığa ilişkin sorunları konu edinir (İğrip). Yine balıkçılığa ilişkin sorunların ele alındığı bir başka kitap Gide Gide 8'dir (1966). "Oy Fırat Asi Fırat, Denizi Yiyenler, Yaşama Duvarı, Kızamık Melekleri" başlığıyla yayınlanan bu kitaptaki "Denizi Yiyenler" röportajında Akdeniz'de trol avcılığı etrafında, bu kez deniz ağaları konu edinir.

292 Otyam'la söyleşi, 1996

293 Otyam'la söyleşi, 1996

Otyam 1953 yılında başlayan Gide Gide serisinde yer alan kitaplarında, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da toprak ağalığı, işsizlik, kaçakçılık, din sömürüsü, eğitim, tarım emekçileri, topraksız köylüler, susuzluk, kan davası, sağlık, çalışma ve yaşam koşulları gibi çok geniş yelpazeli bir konular demetine el atar.

Fotoğraflarında ağırlıklı olmasa da kent ve işçi sorunlarına da eğilir. Zonguldak'ta 10 gün süreyle maden işçilerini görüntüler, onlarla aynı koşulları paylaşır, madene iner. Bu arada kent sorunlarını da fotoğraflar. Özellikle Ankara'da "gecekondulara çok takar". Eski Ankara'yı, Ankara sokaklarını fotoğraflar. Birgün Rolleicord'uyla evinin balkonundan sehpa kullanmadan fotoğraf makinesini balkon demirine dayayarak çektiği, gençlerin meşaleler yakarak yürüdükleri bir gece fotoğrafı, çalıştığı gazetenin Ankara temsilcisi Ecvet Güresin tarafından beğenilir, uçakla İstanbul'a gönderilir, bas-kıya girer.

"Can Pazarı", "Vay Kurban" ile "Hayvanlar ve İnsanlar" adlı röportajların yer aldığı Gide Gide 10, bir özelliğiyle Otyam'ın diğer kitaplarından ayrılır. Can Pazarı röportajında yer alan fotoğraflar ülkemizin çok önemli bir belgeci ustası Ara Güler'in imzasını taşır. Röportajı yapmak için Otyam amele kılığına girdiğinden, Çukurova'da pamuk toplayan mevsimlik işçilerin sorunlarının işlendiği bu röportajın fotoğraflanması Ara Güler tarafından yapılır. Böylece ülkemiz fotoğrafının iki büyük ustası bu röportajda bir araya gelirler. Ara Güler'in Can Pazarı röportajında fotoğraflarından biri özellikle dikkat çekicidir. Pamuk balyasının üzerine dayanmış kız çocuğu fotoğrafı, o zor koşullara karşın umudu, yaşam sevgisini çok güçlü aktarır. Söz konusu röportaj Orhan Peker'in desenleriyle yayınlanmıştır.

Fotoğrafta kırsal kesime yönelme bir nostalji sonucu mudur veya Sontag'ın belirttiği gibi kent duyarlılığının sanatçıları olarak işe başlayan fotoğrafçılar, "çok geçmeden doğanın da kent kadar egzotik, köylülerin de en az kentteki gecekondu kadar resimsel olduğunu fark ettikleri"²⁹⁴ için mi kırsal kesime yönelirler. Çalışmalarında neden özellikle Doğu insanını konu edindiğine ilişkin bir soruyu şöyle yanıtlar Otyam:

"Bu, 25 yıl öncesine dayanır. Oralara ilk gittiğimde ezilmiş, unutulmuş, geri bırakılmış, kaderlerini yaşamaya zorunlu insanlar görmüş, bu geniş halk kitlelerinin gözü, kulağı, dili olmayı bir namus borcu bilmişimdir. Onlarla yan yana, omuz omuza çok uğraş vermişizdir yıllar yılı. Başka bir deyimle 'daha namuslu bir düzen ve yaşam savaşı'. Bunu o geniş kitlelerle sürdürüyoruz, onun için fotoğrafta ve yazıda bu çaba, bu uğraş, bu domuzuna inat".²⁹⁵

294 Sontag, s. 40

295 "Fikret Otyam'la Söyleşi" Fotoğraf Dergisi, sayı 4, Şubat 1979, s. 3 yazan belirtilmemiş.

Otyam yazı ve fotoğraflarında konularını salt aktarmakla kalmamış, bu koşulların düzeltilmesi için de uğraş vermiştir. Otyam'ı bir fotoğrafçı olarak kendi dönemindeki çoğu fotoğrafçıdan farklı kılan da bu özelliğidir. Onun fotoğrafik tavrı bu boyutuyla, özellikle Jacob Riis'in ve Lewis Hine'in tavrı ile benzer. Onlar gibi Otyam da fotoğrafı bir araç olarak görmüş, yazılarını zenginleştirmek, aktardığı sorunların kamuoyunda daha etkin bir biçimde algılanmasını sağlamak için kullanmıştır. Otyam'ın fotoğrafları kimi durumlarda yazılarından daha etkin bir rol üstlenmekle birlikte, Otyam'ın fotoğrafik tavrı, Eugene Smith, Paul Strand gibi fotoğrafçılardan farklıdır. Zira Smith ve Strand gibi fotoğrafçıların asli görevleri fotoğraf çekmektir. Onların bütün konsantrasyonu fotoğraf üzerinedir. Çalışmalarını yaparken konularına çok daha fazla zaman ayırma olanakları vardır. Otyam fotoğraf çekmeyi sevip, fotoğrafçı bir bakış açısına sahip olmakla birlikte, meslekleri salt fotoğraf çekmek olan, bu arada çalıştıkları dergi veya gazetelerin büyük mali olanaklarına sahip olan profesyonel foto-röportajcıların olanaklarına sahip değildir. Çoğu zaman uygun ışığı beklemek, doğru bakış açısına sahip olabilmek, doğru objektifi kullanabilmek veya uygun filmi seçebilmek gibi bir şansı olmamıştır. Bu arada fotoğrafların yayınlandığı support'un baskı kalitesi de fotoğrafların algılanmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Life ve benzeri röportaj dergileri metropol ülkelerin en iyi fotoğraf baskı teknolojileri ile yayınlanırken, Cumhuriyet gibi bir gazetenin bu baskı kalitesine ulaşması beklenemez. Öte yandan Otyam'ın söz konusu karşılaştırmada bir avantajı olmuştur. Life ve benzeri dergilerin editörleri çoğu zaman fotoğraf alt yazılarını dergi sahipleri veya seslendikleri okuyucu kitlesinin beklentileri doğrultusunda oluşturup kullanırlarken, Otyam gazete sahip veya editörlerinden gelen herhangi bir baskı ile karşı karşıya kalmamış, sansüre uğramamıştır.

Otyam henüz gazetecilik yaşamına başlamadan fotoğrafla tanışmış, hatta profesyonel oluşumların içinde bulunmuş olmasına karşın, foto-röportajcılığa başlaması zorunluluktan kaynaklanmıştır. Otyam bu konuda şunları ifade eder:

"Ben her zaman söylüyorum. Ben fotoğrafçı değilim, fotoğraf sanatçısı hiç değilim. Yokluktan, mecburen, mecburiyetten kendi uçağımı kendim yaptım. Kendi aşımı kendim pişirdim. Yokluktan, fotoğrafçı verilmiyor, deprem olmuş. Beş tane muhabir Hürriyet'ten, altı Milliyet'ten Varto depreminde. Tek Fikret Otyam Cumhuriyet'ten. Olay yerine Hınıs'a mı gidersin, Varto'ya mı, Erzurum'a mı, Muş'a mı gidersin. Haberini mi yetiştirirsin, daktiloyla mı yazarsın. Fotoğrafını çekip, gidip orda deprem olurken yıkar mısın. Onu uçağa yetiştirir misin. Yani en nihayet dedim bana bir fotoğrafçı gönderin diye."

Otyam'ın fotoğrafları bir yandan aktardığı konulara ilişkin toplumda bir kamuoyu yaratılmasını sağlarken, diğer yandan belli sorunların çözümüne de katkı sağlamıştır. Bu sorunların çözümünü doğrudan fotoğrafa bağlamak, fotoğraf çekilmeseydi bu sorunlar çözülür müydü sorusunu yanıtlamak çok zor bir sorunsal olarak, test edilmesi olanaksız bir yaklaşım olarak karşımızda durur. Otyam kendisiyle yapılan bir röportajda "Ele aldığınız insanları iki anlatı biçimiyle sunuyorsunuz: Fotoğraf ve yazı. Sizce fotoğraflamak mı, yazmak mı daha etkindir anlatımda?" sorusunu şöyle yanıtlar:

"Kendi yaşamımda görmüşümdür, tanık olmuşumdur. Kimi kez bir kare fotoğraf on sayfa röportaja bedel olmuştur. Ama illa da fotoğraf, illa da yazı diye bir şey yok. İşlevleri sonucu belirliyorsa ha fotoğraf, ha yazı fark etmez benim için. Hele ikisini de 'cuk!' oturttunuz mu keyiflerin en hasıdır kanımca".²⁹⁶

Otyam yine benzeri bir soruya "Neden yazılarınızı fotoğrafla desteklediniz. Röportajlarınızı fotoğrafla desteklemiş olmasaydınız aynı etkiye ulaşır mıydı?" sorusuna verdiği yanıtta fotoğrafın inandırıcılık özelliğine dikkat çeker:

"Hayır kesin olarak hayır. Çünkü bizim millet illa ki görececek. İstedğin kadar onu görmüş gibi anlat, ustalığını göster. İkincisi, anlatı, röportaj kitabı fotoğraf destekli olursa hem zenginleşir, hem de inandırıcı olur. Başka bir faktör de okuma alışkanlığının olmamasıdır. Niye yıllar yılı Life mecmuası bütün dünyada tuttu. Fotoğrafa dayalı. Altında dört satır yazı, ama can alıcı fotoğraflar dolu. Ben yani bunları dünyadan öğrendim falan değil. Bizim halkımız okumaz, okuma yazma bilmez. O tarihlerde daha azdı okuma yazma bilen. Benim fotoğraflarım hep yazılarımla atbaşı gitmiştir. Kimi zaman yazı ağır basmıştır, kimi zaman fotoğraf. Ama ikisi beraber olduğu zaman çok daha inandırıcı olmuştur."²⁹⁷

Aktardığı, fotoğrafladığı konulara bir kez değinmekle yetinmez Otyam. Yıllar yılı, sonuç alınca dek bu sorunların üzerine gider. Örneğin göçebe bir aşiret olan Beritanlıların yerleştirilmesi için yedi yıl uğraş verir. Bir, iki milyonluk Beritan Aşiretinden onbeş-yirmi bin kadarı Erzincan, Diyarbakır gibi illere yerleştirilir. Doğal olarak fotoğrafları gerçeklerin yansıtılmasında bir araç işlevi üstlenir. Otyam saygın bir gazeteci olmanın avantajlarını kullanarak konuyu Cumhurbaşkanı, Başbakan, ilgili bakanlar ve bürokratlara götürür. Böylece sekiz köyün yerleştirilmesini sağlar.

Genç delikanlıların okula gidemedikleri için yaşamlarına son verdiği Malatya'nın Körsüleymanlı köyünde iki tane ortaokul ve gölet yapılmasını sağlar. Birçok yerde sağlık ocağı, birçok yerde yol. Kilişe sadece yirmi kilometre uzaklıktaki Çörtlen köyünü asfalt

296 Fikret Otyam'la Söyleşi", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 4, Şubat 1979, s. 3

297 Otyam'la söyleşi, 1996

yola bağlayan birbuçuk kilometrelik yol, mevsimine göre çamurdan hiçbir araca geçit vermez. Otyam türkü derlemek için geldiği köyde doğum sancısı tutan genç bir kadının bu kısa yol yüzünden Kilişe götürülemeyerek yolda öldüğünü öğrenir. Yetkililerle konuşur, yolun yapılmasını sağlar. Otyam, “Bu yazıyladır. Ölünün fotoğrafını çekemezsin. Gerek yazıda, gerek fotoğrafta benim amacım budur” der.²⁹⁸ “Kızamık Melekleri” röportajı gazetede yayınlanınca dönemin Sağlık Bakanı Dr.Faruk Sükan Muş’a gelir, büyük önlemler alınır, ulaşılamayan tüm köylere gidilir, salgının önüne geçilir.

“Gide Gide 7-Bir Karış Toprak İçin” röportajında çektiği bir fotoğrafı, 70x100 cm’lik bir baskısıyla sergisine koyar. Zamanın İçişleri Bakanı Orhan Öztrak’tır. Dönemin Başbakanı İsmet Paşa sergiye gelir, o fotoğrafı görür görmez buz gibi olur. O sırada röportajlar kitap olarak da yayımlanmıştır. Paşa o fotoğrafı nerede çektiğini sorar Otyam’a. “Efendim Çermik tarafında”. “Ne zaman çektin?”. “Efendim bir ay önce”. “Ne oldu?”. “Toprak meselesi. Bir onbaşı öldürüldü”. Kitap olarak da çıktığını belirtir Paşaya. İnönü, hemen özel kalem müdürüne talimat verip kitabın getirilmesini ister, daha sonra içişleri bakanına emir verir, olayın araştırılmasını ister. Bir soruşturma kurulu olayı araştırır, sorumlular cezalandırılır. Bütün bunlar İsmet Paşa’nın gördüğü o fotoğraf sayesinde.

İnönü başka bir fotoğrafı işaret edip sorar: “Nedir bu?”. Otyam, Fırat nehrinde yüzen çocukları çekmiştir. Sıtmadan, yanlış beslenmeden karınları şiş. Su içen ineklerin fotoğrafını çeker, deri kemik. İsmet Paşa “Yahu” der, “Biz sıtmayı öldü biliyoruz”. Otyam “Ya Paşam yeniden hortladı” diye yanıtlar. İnönü Otyam’ın Malatya’da çektiği çatlak toprakları gösteren bir fotoğrafına kızar: “Sen Malatya toprağını böyle mi görüyorsun. Niye yeşilliği çekmedin?”

Bir demirci dükkânında çekilmiş bir fotoğrafı görür İnönü, sorar: “Bu ne?”. “Özel teşebbüs, sanayi, kalkınma falan” diye yanıtlar Otyam, Paşa’ya takılarak. Paşa’nın yanıtı “Sen böyle mi kalkındığımızı zannediyorsun?” olur.

Otyam’ın eğitim sorunlarını da konu edindiği “Gide Gide 2-Doğudan Gezi Notları” yayınlandığında kamuoyunda yankılar uyandırır. Dünya gazetesi başyazarı Bedii Faik “Hangisi Ne” başlıklı yazısında “Modern eğitim kurumlarının yerini Doğuda mahalle mekteplerinin aldığını, okul düşmanlığının alıp yürüdüğünü” belirtir. Ancak o dönemdeki Milli Eğitim Bakanlığı Müsteşarı’nın “Orada ne mahalle mektebi var, ne de eski yazı tedrisat. Bilakis, halk, çocuklarını ilkokula göndermek için adeta yarış ediyor” sözlerine şöyle yanıt verir: “... bizim Fikret bir tomar fotoğrafla döndü ki, bunları nasıl inkâr edeceğiz.”²⁹⁹

298 Otyam’la söyleşi, 1996

299 Fikret Otyam. *Gide Gide 1/2/3*, Ok Yayınları, s. 158

Otyam'ın fotoğraflarının da desteğiyle en büyük katkılarından biri kısa GAP adı olan Güneydoğu Anadolu Projesi'ne olan katkısıdır. Otyam daha ilk röportajlarından itibaren Güneydoğudaki susuzluk, kuraklık, toprak mülkiyetindeki düzensizlik, ağalık düzeni ve bunlara bağlı ekonomik sorunlara –kaçakçılık, kan davası vb– dikkat çekmiş, yıllar boyu bu sorunların peşini bırakmamış, kendi deyişiyle “domuzuna, inadına” sürdürmüştür çabalarını. Otyam, Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile ilk tanıştığında (1957), Demirel, Otyam'ın “Harran Hoyrat Mayın” kitabının başucu kitabı olduğunu söylemiştir.³⁰⁰

GAP Projesi'nin düşünsel temellerinin ortaya çıkmasında sizin röportajlarınızın, özellikle fotoğraflarınızın katkısı, etkisi oldu mu sorusunu şöyle yanıtlar Otyam: “Bunu bana değil sayın Süleyman Demirel'e sormanız lâzım”.

GAP'ın düşünsel yapısının ortaya çıkmasında öyle anlaşıyor ki Otyam'ın Gide Gide'lerinin önemli bir katkısı vardır. Bu yüzdendir ki Süleyman Demirel GAP törenine gittiği zaman Otyam'ı şeref konuğu olarak beraberinde götürür.

Otyam GAP'a ilişkin şunları söyler: “Yaptığım röportajlar, resimler, çektiğim fotoğraflar birer belge olarak kalacak. Çünkü inanıyorum ki GAP, on yıl sonra değil Harran Ovası'nı, dünyanın kaderini bile değiştirecek. Dünya açlığa gidiyor. Bu Harran Ovası doyuracak aç insanları”.³⁰¹

Otyam'a göre TV'nin rekabeti belgesel fotoğrafın eski işlevini yitirmesine neden olmuştur. Ancak yine de “Üç, dört makalelik, iki, üç köşe yazısına bedel bir fotoğraf olursa, ben genel yayın müdürü olsam, istediği kadar TV onu ayrıntısıyla, sözüyle versin, o fotoğraf alır götürür işi. Fakat o kadar az ki şimdi onu çeken kişi, o kadar az ki” görüşünü savunur.³⁰²

Fotoğrafladığı konulara bugünkü birikimiyle yaklaştığı takdirde sonuçların yine aynı olacağını, çünkü ne yaptığını, fotoğraf makinesini eline aldığından beri bildiğini ifade eden Otyam: “Neye bakacağım, bu iş neye yarayacak, ne yararı olacak insanları-mıza, topluma, kendi dünya görüşüme, onu biliyorum” der.

“Çektiğiniz fotoğraflarla döneminize neler kattığınızı düşünüyorsunuz?” sorusuna yanıtı şudur Otyam'ın:

“Bir kere hemen söyleyeyim bir yarar kattım. Bir güzellik kattım. Bir dikkati çekme, bir olayı görüntü olarak, diyelim ki Beritan Aşireti, diyelim ki Can Pazarı,

300 Oral Çalışlar. “Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam”, dizi, *Cumhuriyet gazetesi*, 17 Aralık 1994, s. 7

301 *Atatürkçü Düşünce Derneği Fikret Otyam özel sayısı*, s. 66

302 Otyam'la söyleşi, 1996

diyelim ki Bir Karış Toprak İçin, o acı fotoğraflar, dikkati çekti. Sayılamayacak kadar katkısı olmuştur, yaşama, insanlarımıza ve ülkemize. Şimdi insan bunu o anda pek algılayamıyor, ayırımına varamıyor, ama zaman geçtikçe, sonuçlar geldikçe, orada nasıl bir güzellik, nasıl bir yiğitlik, nasıl böyle yararlı bir iş yaptığınızı zaman size gösteriyor.”³⁰³

3.3 Support ve Dizi Fotoğraf

Otyam'ın fotoğraf ve yazılarının ulaştığı etkinlikte uzun yıllar çalışıp emekli olduğu Cumhuriyet gazetesinin önemli bir katkısı vardır. Diğer gazetelerle karşılaştırıldığında sınırlı tirajına karşın, Cumhuriyet gazetesi saygın, ciddi, güvenilir, tutarlı yapısını korumuş, bu yapıyla da kendi okuyucu kitlesinin yanısıra, farklı düşünce kesimlerinden okuyucuların da saygı duydukları bir gazete olmuştur. Otyam kendisiyle yapılan söyleşilerde bu noktanın altını çizerek “Beni ben yapan Cumhuriyet gazetesidir. Bana sağladığı olanaklardır” der³⁰⁴. “Başka bir gazetede olsaydı sizin yazılarınız, röportajlarınız aynı etkinliğe ulaşır mıydınız?” sorusunu ise şöyle yanıtlar: “Sanmıyorum. Çünkü Cumhuriyet benim dünya görüşüme uygun bir gazeteydi. Ben de onlara uygun bir yazardım. İşte bu beraberlik beni Otyam yaptı. Onu hiç inkâr etmem. Yalan olur, çirkin bir şey olur.”³⁰⁵

Otyam'a göre fotoğrafın etkili olması için illa dizi fotoğraf gerekmez. Ona göre bazen tek bir kare fotoğraf, yirmi sayfalık bir röportaja, iki daktilo sayfalık bir köşe yazısına bedel olabilir. Dizi fotoğraf da etkili bir araçtır, ancak bir kare fotoğraf bir makaleye, bir kitaba bedel olabilir.

Gazetede yayınlanan fotoğrafları metinle birlikte yayınlandığından çoğunda alt yazı kullanılmamıştır. Otyam'a göre metin veya resim altı bulunmasa bile fotoğraf etkin olur, çünkü “İnsanlar acıyı görüyorlar. Benim böyle bazı fotoğraflarım var. Bunlara köşe yazısı diyorum.”³⁰⁶ Otyam bu fotoğraflara örnek olarak *Jandarma Dayağı, Yürüyen Kadın, Maden Ocağı, Grev, Kaçakçı Sahan* fotoğraflarını gösterir.

“Bir fotoğrafım var. En sevdiğim fotoğraflardan biri. Bir hasta çocuk götürüyorlar, sedyede. Sakallı bir adam başında takkesi, önde baba. Bir vita tenekesi, iki kiloluk. Adamın parmakları yok, yani o sedye tutacak parmak yok. (Fo-

303 Otyam'la söyleşi, 1996

304 Otyam'la söyleşi, 1996

305 Otyam'la söyleşi, 1996

306 Otyam'la söyleşi, 1996

toğraflar Albümü, No. 15). Nasıl tutuyordu? Sonra ben o adamı aldım arabayla hastahaneye götürdüm. O geçti, bu geçti kimse almadı ya. Yanından geçiyor, onlar da hasta götürüyorlar ya. Bir de güzel çocuk evladım. O fotoğrafımı unutamam".³⁰⁷

Anadolu'ya yaptığı sayısız gezisinde binlerce kare çekmiş olmasına karşın Otyam'ın sergi broşürleri dışında yayınlanmış sadece bir fotoğraf albümü vardır. Bu durumu çeşitli nedenlere bağlamak olası. Öncelikle ülkemizde son yıllara gelinceye değin fotoğraf albümleri yayınlama geleneği oturmamıştır. Bu konuda Avrupa ve Amerikada olduğu gibi uzman kuruluşlar, yayınevleri yoktur ülkemizde. Yeterli talebin olmayışı da bir başka neden olarak belirtilebilir. Popüler kitapların bile genelde ancak birkaç bin satabildiği ülkemiz yayıncılığında sınırlı bir kesime seslenen fotoğraf albümlerinin azlığını yadırgamamak gerekir.

Otyam'ın Umut Poster tarafından 1978 yılında yayınlanan *Fotoğraflar* albümü ülkemizde bu yolda atılan ilk adımlardan biridir.³⁰⁸ Kare formatta tasarlanan albüm 21x22 cm boyutunda olup, mat kâğıda basılmıştır. Kare tasarlanmış olması sanırız Otyam'ın çoğu fotoğraflarının 6x6 kameralarla çekilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Albümde toplam 136 fotoğraf kullanılmıştır. Kâğıt geçirilmiş karton kapakta Otyam'ın Van'da çekilmiş Hastane Yollarında 2 adlı fotoğrafı yer almıştır. Ağırlıklı olarak Anadolu kırsal kesiminden fotoğrafların yer aldığı albümde fotoğraflar genellikle tam sayfa ve kenar boşlukları olmadan kullanılmıştır. Albümde İbrahim Demirel imzalı 8 sayfalık bir giriş yazısı yer alır; albümün arkasında ise, albümde yer alan fotoğrafların ufak baskılarının numaralı olarak sıralandığı ve birkaç fotoğraf dışında çekildiği yer ve konusunu belirten bir bölüm yer almaktadır.

Albümün baskı kalitesi iyi değildir. Kontrastlığın düşük olduğu baskıda gri tonlar hakimdir. Albümün yayımcısı İbrahim Demirel bu durumu şöyle açıklar: "... Seyahat dönüşü kötü bir sürprizle karşılaştık. Ankaradan ayrılırken baskıya hazır durumda matbaaya teslim ettiğimiz albümün baskısı ne yazık ki istediğimiz gibi olmamıştı. Fotoğraflarda siyah-beyaz renk yerine gri renk hâkimdi".³⁰⁹

307 Otyam'la söyleşi, 1996

308 Daha önce yayımlanan albümler arasında "Üç Fotoğraf Sanatçısı Gültekin Çizgen, Sadi Kutluat, Erkal Yavi" (1970), "Yaratıcı Amerikalılar", Ara Güler (1975) ve "Yirmibeş Yılda Fotoğraflarla Olaylar", Rüçhan Ünver (1976) sayılabilir. Türk Fotoğraf Yıllığı (Ed. Engin Çizgen) yine 1978 yılında yayınlanmıştır. Bkz. Engin Çizgen. *Türkiye'de Fotoğraf*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 93

309 İbrahim Demirel, "Ustam ve Dostum Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 92.

Otyam'ın gazetede yayınlanan fotoğraflarının ve röportajlarının yayınlandığı kitaplarının yanısıra, açtığı fotoğraf sergileri de etkili olur. İlk sergisini dostu ressam Orhan Peker'in ısrarıyla açar. İlk sergisi "Fotoğrafla Anadolu, Gide Gide 1" böyle ortaya çıktı.

"Amerikan Haberler Bürosu'nda Doğan Poyraz diye bir Türk müdür vardı, o benim fotoğraflarımı bastırdı. En büyük boy 70x100 cm. İlk defa bir fotoğraf sergisi açtım. Yer yerinden oynadı. Tabii ben gazeteci olduğum için devlet ricali çok ilgi gösteriyorlardı. Başta da İsmet Paşa".³¹⁰

Otyam'ın açtığı diğer sergiler³¹¹ arasında "Anadolu 1963", Ankara, Alman Kültür Merkezi (1964); "İnsan Manzaraları 1", Ankara, Türk/Alman Kültür Merkezi (1965); Ara Güler ve Ozan Sağdıç ile birlikte açılan Roma, Paris ve Viyana'da sergilenen "3 Türk Sanatçısının Gözüyle Türkiye"³¹² (1965); "Anayasa Diyor Ki", Ankara Doğuş Galerisi (1966) ve Ankara, Türk/Alman Kültür Merkezi (1967); "Ha Bu Diyar", Ankara Alman Kültür Merkezi (1968); "Kadın", Ankara, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Stern dergisinin düzenlediği bu uluslararası sergide Türkiye'den Otyam'la birlikte Ara Güler, Sedat Pakay ve Gökşin Sipahioğlu'nun fotoğrafları yer aldı. Sergi daha sonra İstanbul ve İzmir'de izlenime sunuldu (1973); "Fotoğraflarla Gide Gide Anadolu-Gel Haberi Nerden Verecek", Ankara, Alman-Kültür Merkezi (1974), bu sergide Ahmed Arif'in şiirleri de yer aldı; "Anadolu'yum Ben Tanıyor Musun", İzmir, Alman Kültür Merkezi (1975); "Memleketimden İnsan Manzaraları 2", Ankara, Alman Kültür Merkezi ve İstanbul, Cumalı Sanat Galerisi (1976); "İnsan Manzaraları 2", İzmir, Alman Kültür Merkezi (1977); "Resim ve Fotoğraf Sergisi", Mersin Devlet Güzel Sanatlar Galerisi (1977); "Eğer Bizi Sual Eden Olursa", Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Filiz Otyam ve İbrahim Demirel ile birlikte (1979); "Emeğimiz", Ankara, Evrensel Galeri (1980) ve İstanbul, Tıglat Sanat Galerisi (1981); "Dünya Güzel Olmalı", Ankara, Alman Kültür Merkezi (1982), Antalya, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi (1983), İstanbul, AKM (1982-83) ve Adana, Hacı Ömer Sabancı Kültür Sitesi ve İzmir (1983).

1966 yılında açılan ve Otyam'ın Anadolu insanının Anayasa ilkeleri içindeki durumunu yansıttığını, tam uygulanması yolundaki gecikmeler yüzünden doğan acıyı

310 Otyam'la söyleşi, 1996.

311 Diğer kaynakların yanısıra Seyit Ali Ak'ın *25 Yılın Türk Fotoğraf Tutanağı 1960-1985*, İFSAK Yayınları, İstanbul, 1987 çalışmasından yararlanılmıştır

312 Bu sergi 1960'tan sonra Türk sanatçılarının yurtdışında açtıkları ilk sergilerden biridir. Daha önce 1962 yılında Yıldız Moran, Edinburg Festivali çerçevesinde bir sergi açmıştır. Bkz. Seyit Ali Ak, *25 Yılın Türk Fotoğraf Tutanağı 1960-1985*, s. 200.

sergilediğini belirttiği, “Gide Gide 3-Anayasa Diyor Ki” sergisi için hazırlanan davetiye de şu görüşler yer alır: “Bu sergiyi, Anayasa’mızın 20. maddesinin³¹³ getirdiği özgürlük anlayışı içinde sunuyor ve bu yurdun bir insanı, sanatçısı olarak O’na sahip çıkıyor, Anayasa’ya, halkıma karşı gereken görevimi bir kez daha yaptığıma inanıyorum.”³¹⁴

“Gide Gide 3-Anayasa Diyor Ki” sergisi 15 gün için açılır, ancak yoğun talep üzerine bir buçuk ay sürer. Sergiyi gezmek için otobüslerle Ankara dışından binlerce insan gelir. Otyam’ın son fotoğraf sergisi 1982 yılı Ekim ayında Ankara Alman Kültür Merkezi ve Türk-Alman Kültür İşleri Kurulu’nun katkılarıyla açtığı ve daha sonra Türkiye’nin diğer kentleri ile Almanya’da sergilenen *Dünya Güzel Olmalı*’dır. Sergi 80 fotoğraftan oluşuyor ve retrospektif özellik taşıyordu. Türkçe-Almanca hazırlanan, hem siyah-beyaz, hem de renkli fotoğrafların yer aldığı bir katalog da hazırlanmıştı. ilginç bir benzerlik, Albert Renger-Patsch’in Yeni Nesnellik diye adlandırılan gerçekçilik akımının 1928 yılında basılan manifestosu da *Dünya Güzeldir* (The World Is Beautiful)³¹⁵ adını taşıyordu.

3.4 Otyam’ın Fotoğrafı ve Teknoloji

Fikret Otyam formel bir fotoğraf eğitimi almamıştır. Onun Güzel Sanatlar Akademisinde okuduğu yıllarda fotoğraf dersleri henüz verilmiyordu. Otyam fotoğrafta daha çok kendi kendini eğitmiş, bu arada çalıştığı gazetelerdeki foto-muhabirlerinden de yararlandığını belirtmiştir.

Otyam Gide Gide serisindeki kitaplarında ve sergilerinde yer alan fotoğraflarının neredeyse tamamını 120 format kameralarla çekmiştir. İlk kullandığı fotoğraf makinesi Aksaray Halkevi’nden ödünç aldığı 9x12 körüklü Voightlander marka kameradır. Kendisinin satın aldığı ilk kamera ise 6x6 çeken Ferrania marka, Otyam’ın ifadesiyle ön arka net³¹⁶ bir kutu makinedir. Fotoğraflarının çoğunu çektiği Rolleicord’ların ilkinin 1956 yılında Frankfurt’ta edinir. Rolleiflex firmasının ürettiği Rolleicord, Rolleiflex’in ucuz modelidir.

313 1961 Anayasası’nın 20 maddesi: Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir. (Yazarın notu)

314 Fotoğrafla Gide Gide 3-Anayasa Diyor Ki, sergi davetiyesi, Doğu Galerisi, 17 Ekim-3 Kasım 1966

315 *Great Photographers*, Time-Life Books, 1973, s. 180

316 Sabit kısık diyaframa bağlı olarak alan derinliğinin fazla olması. (Yazarın notu)

Otyam'a göre, Rolleiflex'in objektifi, Rolleicord'da bulunandan daha kalitelidir. Rolleiflex'in üzerinde pozometre bulunmasına karşın, Rolleicord'da yoktur. Biri kıvrımalıdır, öbürü kolludur. Her iki fotoğraf makinesinin de objektifi değişmez, ancak daha yakından çekim yapabilmek için bazı aparatlar eklenebilir. Daha sonra Türkiye'den tayin olan bir Amerikalı'dan elden düşme bir Rolleiflex edinir. 1964 yılında dostları Barbro ve Güneş Karabuda İsveç'ten elden düşme, çift magazinli bir Hasselblad 1000F getirirler. Otyam magazinlerden birine siyah-beyaz, diğerine ise renkli negatif film koyar. 1969 yılında Sovyetler Birliği'ne gittiğinde 35 mm film kullanan, üzerinde 300 mm'lik kabızalı tele-objektifi bulunan bir Zenith edinir. 1977 yılında Yemen'e giderken ilk gelişmiş 35 mm fotoğraf makinesini edinir: Konica. Bir sergi için gittiği Kuveyt'te 1986 yılında ilk kompak 35 mm kamerasını alır, bir AF Nikon. Daha sonraki yıllarda Konica bozulunca Almanyadan bir Canon gövdesi edinir.

Otyam Gide Gide serisinde yer alan Fotoğraflarını çoğunlukla 120 kameralarla, Ferrania, Rolleicord, Rolleiflex ve Hasselblad ile çekti. Bunlardan en çok kullandığı ise Rolleicord kameradır. Bir fotoğraf ustasının fotoğraf makinesinin gözün bir uzantısı olması gerektiğini belirtmesine benzer olarak Otyam, Rolleicord olsun, Hasselblad olsun "yüreği, gözü, beyni, can ciğer arkadaşı" olduğunu belirtir.

Otyam'ın çoğunlukla 120 format kamerayı tercih etmesinin nedeni bu formatın getirdiği baskı kalitesi ve keskinliktir. Kilis civarlarında bir evin samanla karıştırılmış bir duvarında ıslakken oluşturulan el motiflerinin uçayak kullanarak fotoğraflarını çeker. Poz değerini rastgele tayin eder. Fotoğraflar saman çöpüne varıncaya kadar, çamurların detayına varıncaya kadar keskindir. Bu büyük format kullanmanın getirdiği bir sonuçtur. 35 mm kullanmayı sevmez, büyük formatın kalitesine inanır. Alıştığı makineyi kullanmayı sever. 6x6 format onun için bir tutkudur. Ona göre 35 mm formatın, 6x6'ya göre pek fazla avantajı yoktur. 35 formatın 36 pozluk bir avantaja sahip olması önemli bir avantaj değildir.. Çünkü insan alışınca çok kısa bir sürede filmi değiştirebilir. Hatta 35 mm formatta motor kullanılmasına da çok hızlı çekip döviz savurganlığına neden olduğu için kızar. Otyam poz değerini genellikle kendisi tayin eder. Doğrusu pozometre vb. aletlerle pek arası yoktur.

Otyam'ın kullandığı 120 format kameralar Hasselblad hariç objektifi sabit kameralardır. Zaten Hasselblad'ın da sadece 80/2.8'lik standart bir objektifi vardır. Kullandığı diğer kameralarda da durum farklı değildir. Rolleicord'da f/3.5, Rolleiflex'de f/2.8'lik standart objektifler kullanmıştır. Zenith'in f/2.8, Konica'nın ise f/1.4'lük ve diğerlerine göre oldukça hızlı bir normal objektifi vardı. Fotoğraflarının çoğunu çektiği 120 kameralardan özellikle çift objektifli yansıtmalı olanları, Rolleicord ve Rolleiflex, hızlı

kullanım olanağı vermeyen, basın fotoğrafçılığında 1970 ve 80’li yıllarda yerlerini 35 formata bırakmak zorunda olan sistemlerdir.

Otyam’a göre fotoğraflarının çoğunu normal (standart) objektifle çekmesi bir tercih olmaktan ziyade, maddi sorunlardan kaynaklanan bir zorunluluktur. Ancak fotoğrafta insan gözüne en yakın perspektife sahip olan normal objektifin kullanılması, Otyam’ın fotoğrafında inandırıcılık öğesini pekiştiren bir unsur olarak düşünülebilir.

Otyam ilk geniş açı objektifini ancak yıllar sonra alabilmiştir. “Bir yandan ses alıyordum makineyle, ardi ardına fotoğraf çekerek, geniş açı değil normal objektif ile, çünkü yaş elli bir, edinememiştim bir geniş açı objektif, sığdırmaya çalışarak beş santimlik objektife olanı biteni, enine boyuna”³¹⁷ diyen Otyam, yine normal objektif kullanmak zorunda olduğu bir çekimine ilişkin “... yakın plandan ekrana aktarmak güçtür Mehmet’i. Son gördüğümde geçen ay, biraz zayıftı, sanırım yüz on kiloya düşmüştü”³¹⁸ ifadesini kullanır.

Öte yandan perspektifi bozan, aşırı biçimbozumlar yaratan balık gözü objektifi hiç sevmediğini belirtir:

“Balık gözü diye bir objektif var. Nefret ediyorum. Rahmetli Şahin Kaygun geldi benim buraya, sık sık gelirdi, portrelerimi çekti. Karikatür hepsi. Burnun uzamış, ayakların görünüyor, bu kadar kafa. Dedim ya Şahin bunu bırak, Semih Balcıoğlu karikatürümü yapsın. Semih bile böyle yapmaz, gönlü razı olmaz. Estetik denen bir şey var. Bir zamanlar bu moda oldu. Bu portreler ondan çıktı. Benim portremi çekme, gözünü seveyim. Buraya dayanıyor, burnumun ucunda. İnsanın o güzelliğini, doğanın bütün güzelliklerini yok eden aşağılık bir objektif.”³¹⁹

Otyam her ne kadar flaş kullanmayı sevmese de ışığın az olduğu iç mekânlarda flaş kullanmak zorunda kaldığını aktarır: “Flaş kullanmam başım derde girmeyince... İyi ki bol bol ampul almışım yanıma, hemen hemen bütün fotoğrafları flaş ışıyla çektim istemeyerek.”³²⁰ Buradan anlaşılıyor ki Otyam o yıllarda yaygın olan magnezyum flaş ampulleri kullanmaktadır. İç mekân çekimlerindeki alabildiğine ayrıntı Otyam’ın flaş kullanmasına bağlıdır.

Fotoğrafın karanlık odasıyla da ilgilenmiştir. Kendi filmini yıkayıp basmıştır. Hatta Gazipaşadaki evini tasarlarken karanlık oda için özel bir mekân ayrılmıştır. Son

317 Fikret Otyam. *Adı Yemendir*, Yazko, İstanbul, 1981, s. 46

318 Fikret Otyam. *Mayınlar Çiçek Açmaz*, Yazko, İstanbul, 1983, s. 20

319 Otyam’la söyleşi, 1996

320 Fikret Otyam. *Gide Gide 10*, Doğan Yayınevi 1969, s. 163

döneme kadar karanlık odasını korumuş, sonraları ekipmanlarını bir fotoğrafçıya hediye etmiştir.

Otyam günümüzde de fotoğraf çekmeyi sürdürür. Ama artık ağırlığı resme vermiştir. “Acele işler” için kullandığı Polaroid kamerası da ona resim yapma zevkini, duygusunu veren konuların saptanmasında kullanılır.

3.5 Otyam’ın Fotoğraflarında Plastik Unsurlar

Formel bir fotoğraf eğitimi almayan Otyam, Ulus gazetesinde foto muhabiri Hüseyin Ezer’den çok şey öğrendiğini belirtir.

Fotoğraf tavrınızı belirleyen fotoğrafçılar var mı sorusunu şöyle yanıtlar Otyam:

“Hayır yok. Ama *Hüseyin Ezer’in* basın fotoğraflarını çok severim. *Ara Güler’i* çok severim. Bir de geldi geçti gitti. İyi bir fotoğrafçı vardı: *Limasollu Naci*. Bir Alman vardı, *Othmar*. *Zeki Faik İzer* de fotoğrafçıydı. Sonra *Şinasi Barutçu* adında çok değerli bir fotoğrafçı vardı. Teknik kitaplar da yazardı. *Othmar’ı* niye sevmem. Efendim caminin kemerli penceresinden çeker. Yahut ön planda muhakkak bir kafesli pencere olacak. Fakat tertemiz fotoğraflar. Onları o teknolojiyle nasıl yapardı. *La Turguie Kemalist* diye bir dergi. Türkiye’de basılırdı o. Sonra bu Türkiye albümü vardı *Othmar’ın*, sepya baskılı. O kitaplar yok şimdi, çok kişi de bilmez. Mesela *Barutçu Hocanın* çok güzel filmleri vardı. Basın Yayın’da bazı fotoğrafçılar vardı. Fakat bunlar isimsiz kahramanlar. Yani görevlerini yapmışlar, iyi ki çekmişler bu fotoğrafları. Git, ne o abideleri bulursun, ne kaleyi bulursun. Bunlar tarihi birer belge. Basın Yayın’ın arşivinde. Ama onu kim değerlendirecek, kim ne yapacak bunu, bir hazine.”³²¹

Bir Mısır gezisinde ehramların aslında o denli görkemli olmadığını, fotoğrafın onları daha görkemli gösterdiği kanısına varır: “Fotoğrafın yüceliğini bir kez daha anladım. Ehramları böylesine büyüten, üst üste nasıl getirildikleri bugün de tartışılan o taş yığınları görmeyenlerce nasıl görkemliyse, bu apaçık fotoğrafa bağlıdır, gözümüzde büyütümüz bu taş yığınlarını.”³²²

Fotoğrafın önemine böyle dikkat çeken Otyam’a göre iyi bir fotoğraf dört sayfalık bir İlhan Selçuk, bir Çetin Altan yazısına bedel bir fotoğraftır. Onların anlatmak istediği şeyi tek karede anlatabilmelidir iyi fotoğraf. Fotoğrafta manipülasyona karşıdır;

321 Otyam’la söyleşi, 1996

322 Otyam, *Adı Yemendir*, 1996

bunun, yalan, düzmece olduğunu belirtir: “Onlar ne yaparsa yapsın, çiçek çeksin, kadinın memesini çeksin, kalçasını çeksin, ben onlara karışmıyorum. Üst üste bassınlar, sandviç diyorlar, süperpoze, bilmem ne. Ben onlara karışmıyorum, ama onlar de bana karışmasın. Herkes kendi yoluna.”³²³

Otyam sanat fotoğrafı, belgesel fotoğraf ayrımını-da yadsır: “Güzel fotoğraf vardır benim için. Ne olursa olsun, hangi kamerayla çekilirse çekilsin, ister renkli, ister siyah beyaz, güzel fotoğraf. Sanatsal değeri yüksek fotoğraf: Ben böyle bir şeye inanmıyorum. Güzel fotoğraf vardır, yararlı fotoğraf vardır, benim anlayışım, düşüncem.”³²⁴

Otyam her ne kadar fotoğraf sanatçısı olmadığını, fotoğraf çekmesinin bir “yok-luktan, mecburiyetten” kaynaklandığını belirtip, “kendi uçağımı kendim yaptım, kendi aşımı kendim pişirdim” dese de, resim eğitimi almış birinin, bu eğitimde kazandıklarını fotoğrafta kullanmaması beklenemez. Kaya Özsezgin de bu noktanın altını çizer:

“Otyam’a kulak vererseniz, birinci yaklaşımın, yani dünya görüşü ve toplumsal kaygının dışında ayrıca plastik bir kaygıyı araştırmadığı izlenimini edirsiniz. Oysa onun fotoğraflarını, aynı kategoriye girecek başka fotoğraflardan ayıran nitelikler arasında, bu plastik değer bütünlüğünün de payı vardır. Ressamlıktan gelme bir kişinin, çektiği fotoğraflarda böyle bir bütünlüğü amaçlamamış olması zaten düşünülemez.”³²⁵

Fotoğrafa daha çok yarırcı bir yaklaşımla bakmasına karşın, doğru kompoze edilmiş, ışığı doğru kullanılmış bir fotoğrafın insana bir yaşam sevinci, mutluluk verdiğini belirtir Otyam. Fotoğrafta kompozisyon ve ışığa özel bir önem verir; özellikle sabah ve akşam ışıklarını sever. Fotoğraf çekmeyi güneşle cenk etmeye benzeten³²⁶ Otyam, fotoğraflarında Rembrandt aydınlatması³²⁷ kullandığını belirtir;

“Benim bütün fotoğraflarımda ve tablolarımda Rembrandt ışığı vardır, bir taraftan gelen, öyle şeylere bayılıyorum. Bütün resimlerimde yüzün bir tarafı aydınlıktır, bir tarafı karanlık. Bu Rembrandt ışığı. Portre falan çekerken birdenbire,

323 Otyam’la söyleşi, 1996

324 Otyam’la söyleşi, 1996

325 Kaya Özsezgin. “Fotoğrafla Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam”, *Yeni Fotoğraf*, Sayı 11, Ağustos 1977, s. 12. Söz konusu sayının kapak fotoğrafı da Otyam’ındır.

326 Fikret Otyam. *Hu Dost*, s. 54

327 Chiaroscuro (aydınlık-karanlık) aydınlatmanın bir biçimi olan Rembradt aydınlatması nokta ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilen seçici bir aydınlatmadır. Görüntü alanı içindeki konunun belli yerleri aydınlatılırken, diğer yerler tam ya da yarı karanlıktır. Rembradt aydınlatmanın temel özelliği zayıf bir aydınlatma şekli olmasıdır. Bkz. Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 35-37

Fikret Otyam, *Hastane Yollarında 2, Van*

birisini tanıyayım tanımayayım, o ışığı gördüm mü, içimde bir fotoğraf çekme isteği uyanır.”³²⁸

Otyam'ın “İnönü'nün en sevdiğim portresi” dediği fotoğrafı³²⁹ klasik portre anlayışından farklı bir görünüm sergiler. Fotoğrafta alnın üzeri kesilmiş, alt taraf yaka hizasında kesiktir. Yüzün sağ tarafı gölgelidir. Kitaptaki baskıda gözler belirsizdir. Ancak neşeli bir ifade sezilir İnönü'de. Böylesine bir çerçeve anlayışı, Otyam'ın, kendisine pek de yakıştırmadığı “fotoğraf sanatçılığının, onun duyarlı bakışının, resim eğitimi almış bir duyarlılığın sonucudur.

Yıllar süren suskunluk sonrası İsmet İnönü ve Celal Bayar ilk kez bir araya gelirler: 14 Mayıs 1969. Otyam'ın bu buluşmada çektiği fotoğraf olayı tarihsel boyutu içinde en iyi aktaran fotoğraflardan biridir. Fotoğrafın çekildiği tekniği şöyle anlatır Otyam: “Yıllardır hiç mi hiç sevmemişim, binde bir kullandığım flaş bermutad çıkmıyor. Diyaframı açıp, arkadaşların flaşlarından yararlanmayı deniyorum, bu bana Hüseyin Ezer'in bir öğretisidir ve o anı en iyi saptayan, yüzlerdeki anlamı tek tek ortaya çıkaran fotoğrafı elde ediyorum”.³³⁰

328 Otyam'la söyleşi, 1996

329 Fikret Otyam. *Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984, s. 85

330 Otyam, *Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar*, s. 160

Söz konusu fotoğrafta koyu bir zemin içinde üç figür seçilir. Sol alt yarıda Bayar'ı se-
çeriz, sağ tarafta İnönü yer alır. Sağ alt yarıda yer alan bir siyah kuşak bu iki tarihi şahsi-
yeti ayırır. Her ikisi de aynı yönle bakmaktadırlar. Alttaki üçüncü figürü fark edemeyiz.

Otyam'ın duyarlı kişiliğini pek çok başka fotoğrafta da görmek mümkündür. Ahmed Arif'in deyişiyle "fotoğraf makinesinin merceğini yüreğine takan" Otyam, git-
tiği yörelerde salt insanı aktarmakla kalmaz, konularına, ister çiçek olsun, isterse bir
evin duvarındaki bezeme, aynı duyarlılıkla yaklaşır. Otyam, öyle anlaşıyor ki diken-
lere ayrı bir sevdalıdır. Onları "Çölün Gülleri" diye adlandırır. Fotoğraflar albümünde
yer alan iki çöl gülü fotoğrafından ilki (no.47), Harran Ovası'nın u çusuz bucaksız su-
suz topraklarında adeta vakur bir edayla durur. İkinci çöl gülü fotoğrafı (no.89) boynu
bükük görünümüyle farklı duygulanımlar yüklenir.

Urfa, Siirt, Diyarbakır ve Konya köylerinde çektiği "Eve Nakış Vuranda" diye adlan-
dırdığı fotoğraflar (no.76, 77, 78, 79, 80 ve 81) bambaşka bir duyarlılığın yansımalarıdır.
Kasım 1965'te açtığı fotoğraf sergisinde İsmet İnönü bu fotoğraflardan birini gösterip,
Otyam'a sorar: "Bu ne anlat bakalım?". Otyam yanıtlar. "Siirt'in bir köyünde çektim, du-
vara fırçayla bir süs yapmışlar. Böyle bir şey yapmışlar, modern resim gibi". İnönü devam
eder: "Niçin sana orijinal geldi bu?". "Modern resimlere benziyor Paşam" diye yanıtlar.³³¹

Otyam'a göre fotoğrafındaki en belirgin niteliklerden biri gerçekçilik ile duygusal-
lığın bir arada oluşudur:

"Şahan diye bir çocuğu öldürmüşler. O gün çocuğu olmuş. Lohusa kadın, yatıyor.
Bir yanda öküz, bir yanda lohusa kadın. Karanlıktan göremiyorum. Fotoğraf çe-
keceğim flaşı çıkardım, o da benim değil, Diyarbakır muhabiri Pirinçcioğlu'nun,
Milliyet muhabiri... Net yapacağım gözüm görmüyor karanlıkta. Filiz'e dedim ki
git bir kibrit yak orda. Yani hiç olmazsa o pırlıtyı göreyim, o kadar karanlık. Bir
de böyle sırtında çocuklu, siyahlar içinde Madonna gibi bir kadın var. Sonradan
öğrendim Şahan'ın bacısıymış... Çektim böyle kalabalıktı içerisi, birinci kare ta-
van. İkinci kare, artık bir çaktı ya flaş, hepsini görüyorum, neti de yaptım Filiz'in
kibritiyle. O kadını çektim, bir de lohusayı çektim. Üç kare fotoğraf, flaşla. Ama bu
kadar ağlanacak şey olur mu ya. Ağlanacak fotoğraf. Onu 70x100 bastılar sergim-
de. O lohusayı. Kitaplarımda da var. Acı şeyler ya. Hem de güzel fotoğraflar flaşlı
olmasına rağmen. Dünyanın en ileri, gelişmiş Japon, Amerikan teknolojisini getir,
bilmem ne, kaç bin ASA filmle orada fotoğraf çekilmez. O kadar karanlık, ahır ya.
Bir yerden ışık geliyor. Ulan nereden gelir, kapı ta anasının nikâhında."³³²

331 Otyam, *Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar*, s. 137

332 Otyam'la söyleşi, 1996



Fikret Otyam, *Bir Yudum Su İçin Anamur Dağlarında, Ana mur*

Otyam'ın "Hasta Taşıyanlar" veya "Hastane Yollarında"³³³ adlı Van yöresinde çektiği ve Fotoğraflar albümünde kapakta kullanılan fotoğraf, Doğu Anadolu'da çetin kış koşullarında bir kağrı arabasıyla hastalarını taşıyan insanları konu alır. İki kağrının çektiği arabada oturan iki kadının yanısıra kağrı ile birlikte yürüyen iki adam ve fotoğrafın sağ tarafında elinde bir baston ile yürüyen üçüncü bir adam yer alır fotoğraf-

333 Söz konusu fotoğraf, Otyam'ın Fotoğraflar albümünde "Hastane Yollarında 2, Van yöresi" olarak adlandırılmışken, Dünya Güzel Olmalı sergi broşüründe Hasta Taşıyanlar olarak adlandırılmıştır.

ta. Fotoğrafın bütününe hâkim olan beyazlık içinde görülen yegane giri lekeler kağıt ve insanlardır. Arka planda üç direk belli belirsiz seçilir. Yolu nereye yöneldiği konusunda muhtemelen tek bilgi kaynağı ve uygarlık işareti bu direklerdir. Fotoğrafın sağında yer alan ve bir süre sonra kareden çıkacakmış duygusu veren adamın yüzünde merak ve endişe okunur.

Anadolu insanının binlerce yıldan bu yana kahrını çeken kağıt, bu defa kaç saat süreceği belli olmayan, hasta kadının veya kadınların dayanıp, dayanamayacağını bilmediği bir yolculuğa taşır insanları. Hastane Yollarında, bir yandan 20. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu insanının sağlık ve ulaşım koşulları konusunda eşsiz sosyolojik bir belge olma niteliği kazanırken, güçlü plastik değerleriyle de dikkat çeker. Lekeler fotoğrafın sol üst köşesini sağ alt köşeye bağlayan köşegen üzerinde yer alır. Gereksiz hiçbir lekenin yer almadığı sağlam kompozisyona sahip fotoğrafta, izleyici, önce fotoğrafın sol tarafına ve ilgi merkezine yerleştirilen kağıt ve insanlara, daha sonra ise fotoğrafın sağ tarafındaki figüre yönelir.

Otyam'ın fotoğraflar albümünde yer alan ilk fotoğraf olan ve bu albümde "Bir Yudum Su İçin", Dünya Güzel Olmalı sergisinin broşüründe ise "Su Taşıyan Kadın" olarak adlandırılan fotoğraf, A namur dolaylarında, sırtında kabak içinde su taşıyan yaşlı bir köylü kadını gösterir. Ayağında lastik ayakkabıları, yıpranmış giysileri ile hem yaşının, hem de taşıdığı ağırlığın etkisiyle öne eğilmiş olarak yürüyen yaşlı köylü kadın fotoğrafı hiçbir metne gerek duyulmaksızın mesajını son derece çarpıcı olarak aktarır. Yüzünü tam olarak göremememize karşın kırsal kesim kadınının yıllarca süren yoğun emeğin izlerini, ileri yaşına karşın suyunu taşımak zorunda olan ve bunu da yine doğanın sağladığı bir araçla, kabakla, yapan yaşlı kadının yüzünden okuruz. Lastik ayakkabılı ayaklan ve su taşımak için kullanılan kabakla birlikte fotoğrafın en etkili parçası olan yaşlı kadının yüzü belli bir coğrafyanın belli bir zaman dilimindeki insana duyarlı belgesidir.

Toros dağlarındaki bir köyde güçlüklerle dolu bir yaşamdan kesit sunan kare boyutlu fotoğrafın üst tarafında yer alan ve simetrik olmadığı için dinamik bir unsur olarak ortaya çıkan boşluk, yolu ortaya çıkararak, yaşlı kadının yürüdüğü toprak yoldaki zahmetli yürüme imajını güçlendirir. Fotoğraf ilk bakıldığında Kurtuluş Savaşı sırasında sırtında mermi taşıyan köylü kadın fotoğrafını çağırıştırır. İşgalci güçlere karşı sırtında mermi taşıyarak ülkesinin kurtuluş savaşımına destek olan çilekeş Anadolu kadınının yaşam koşulları aradan geçen onca yıla karşın pek de değişmiş görünmemektedir.

Otyam'ın Harran Ovası'nda çektiği ve "Çölün Gülleri 2" olarak adlandırdığı fotoğraf, Otyam'ın sanatçı olarak duyarlılığının bir ifadesidir. Röportajlarında genellikle sıradan insanları, onların sorunlarını ele alıp aktarmasına benzer şekilde kurak



Fikret Otyam, *Çölün Gülleri 2*, Harran Ovası/Urfa

topraklarda bile yetişip, uzun süre çeşitli renkteki çiçekleriyle doğayı şenlendiren, her yerde bulunabilen sıradan bir bitkiyi fotoğraflamıştır Otyam.

Otyam'ın fotoğrafa verdiği ad bile onun konularına nasıl sevecen yaklaştığının bir ifadesidir. Dikenî gül olarak adlandırmak, insanoğlunun en çok sevdiği, edebiyata, müziğe konu olan, bir sevgi ifadesi olarak kullanılan bir çiçeğin adıyla anmak, en sıradan şeylerde bile bir güzellik, bir sevecenlik bulabilmenin ifadesidir. Ters ışıktaki çekildiği için salt konturları belli olan diken silüetini bir çiçek fotoğrafı olarak algılamayız. Yer aldığı albümdeki genel yaklaşımdan ve aynı sayfada yer alan çıplak ayaklarıyla karda yürüyen kız çocuğundan ötürü olsa gerek, diken fotoğrafı da insanlara ilişkin çağrışımlara yol açar. Özellikle dallardan birinin bükülüp, yere doğru sarkması, çıplak ayaklı kız fotoğrafında olduğu gibi

hüznü anımsatır. Diken, diken olmaktan çıkıp, insanları, belli insanlık durumlarını sembolize eden bir nesne niteliğini kazanmıştır. Çölün Gülü fotoğrafında sıradan bir nesne estetize edilmiş, kendi bağlamından çıkartılıp, farklı anlamlar, duyumsamalar yüklenmiştir.

Yukarıda örnekleri verilen fotoğraflar, yayınladıkları, sergilendikleri bağlamda ve fotoğrafçının toplumsal olayları kavrayış ve aktarma niyetinden bağımsız olarak algılandıklarında herhangi bir belge fotoğraftan farklı değerlere sahip olmadıkları düşünülebilir. İşte bu yüzden ki, toplumsal belgeci fotoğrafın yayımlandığı araçtaki kullanım biçimi, eğer sergileniyorsa serginin adı ve benzeri unsurlar, onu sıradan bir belgeci fotoğraftan ayırır.

3.6 Otyam'ın Fotoğraflarında Hümanizma

Otyam, Hu Dost adlı kitabının 1982 yılında yayınlanan ikinci baskısı için yazdığı önsözde şöyle der:

“... dolandım durdum günlerce, gördüm, sordum, araştırdım, inceledim, fotoğraflar çektim çekilmeyecek yerlerde, türküler, mersiyeler, deyişler, semahlar derledim kutular dolusu, yedi iklim dört köşeden, binlerce dost edindim, can'lar edindim, can gözüyle görmeyi, sevgi kılıcı çekmeyi, herbir şeyin önce insan sevgisiyle başladığını daha iyi öğrendim aralarında...”³³⁴

Otyam'ın bir sanatçı, fotoğrafçı olarak kişiliği, eğildiği konular, “insan onuruna saygı gösterilmesi, insanın refahına ve çok yanlı gelişmesine elverişli sosyal hayat şartlarının yaratılması temeline dayanan görüşler sistemi”³³⁵ olarak tanımlanan hümanizm kavramına bire bir oturur. Onun 40 yılı aşan bir süredir dört mevsim devam eden, insanının derdine çare olmayı amaçlayan çabalarının özünde Anadolu'nun kendine özgü hümanistik geleneği yatar.

Otyam halkını sorunlarında yalnız bırakmaz, “onların gözü, kulağı, dili olmayı bir yaşama nedeni” olarak algılar³³⁶, sevgiyi, kardeşliği, birliği, dirliği işlemeyi amaç edinir.³³⁷ Oktay Ekşi, Otyam'ın 70. doğum günü nedeniyle Atatürkçü Düşünce Derneği

334 Aktaran Mesut Gerçek, *Kalktık Horasan'dan Sökün Eyledik, Alevilik Üstüne Söyleşiler*, Ant Yayınları, İstanbul 1995, s. 24

335 M. Rosenthal ve P. Yudin. *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Aziz Çalışlar), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1972, s. 214

336 Gerçek, s. 28

337 Gerçek, s. 24

tarafından yayımlanan derginin özel sayısındaki “Yetmişinde Bir Genç İçin” başlıklı yazısında şu görüşlere yer verir:

“Bence Fikret Otyam’ın en önemli zenginliklerinden biri, belki de birincisi sevgi dolu yüreğidir. O, sevmek için ayırım yapmaz. Yaratılmış her şeyde sevecek bir taraf bulur. Ama özellikle insanı, hele masum ve mazlum (ezilmiş) insanı herkesten ve her şeyden çok sever”.³³⁸

Otyam’ın sevgi dolu, insanı odak alan yaklaşımı olmasa, 1953 yılında başlayan ve günümüze dek devam eden serüvenini aynı hız, aynı solukla sürdürmesi mümkün olamazdı. Kökleri Rönesans döneminde atılan, geçtiğimiz yüzyılda aydınlanma felsefesi ile doruğuna çıkan hümanizm salt lokal olan ile sınırlı bir anlayış değildir. Otyam kendisi ile yapılan bir röportajda, ‘Röportajla yeni uğraşmak isteyenlere diyecekleriniz?’ yolunda bir soruya verdiği yanıtta, hümanizmanın bu evrensel bakış açısını şu sözcüklerle ifade eder: “Kendisi ulusunu sevdiği için bütün ulusları sevecek, kendi ülkesinin yaralarını ilaçlamak istediği için bütün ulusların ve bütün ülkelerin yaralarını düşünecek”.³³⁹

Eşi Filiz Otyam’la birlikte açtığı Dünya Güzel Olmalı sergisi dolayısıyla kendisiyle yapılan bir söyleşide “Dünya nasıl güzel olur?” sorusunu şöyle yanıtlar Otyam:

“Dünyanın güzel olması salt sanatçının değil, tüm insanlığın dileği. Gerçekleşmesi için çabası, uğraşısı olmak gerekir, ama en çok sanatçıya düşer bu görev kanımca, Yıllardır yaptığım da bu tüm çalışmalarım da. Yapıtlarla bu güzelliğe engel olan şeylere insanların dikkatini çekmek, üzerinde durmasını, düşünmesini sağlamak, bunun savaşını vermek, yazısıyla, çizimle, fırçayla, objektifle.”³⁴⁰

Otyam’ın amacı dünyanın güzel olması için çektiği acı fotoğraflarının bir gün anı olmasıdır. Çünkü:

“Ülkemiz süratle değişiyor, otuz yıl önce gidip acı fotoğraflar çektiğim köyler sanki ilçe olmuş, yeni yollar, barajlar, okullar, sağlık evleri, yeni iş yerleri, fabrikalar, atölyeler giderek büyüyor, elektrik yanıyor nice köylerimizde. Halkımız daha iyiyi, daha güzeli, daha uğarcasını istiyor, çağdaş yaşam istiyor ve kabuk değiştiriyor toplumumuz, hatta doğamız. Gün gelecek, otuz yıl önce, yirmi yıl

338 *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam özel sayısı*, s. 13

339 Hasan Mercan’ın Otyam’la röportajı, “Röportaj Halka Dönük Olmalı”, *Birlik Mecmuası* (Yugoslavya), 10.10.1969, AD Fikret Otyam özel sayısı, s. 34

340 Havva Can, “Sanatçıya düşen görev, güzelliğe engel şeylere insanların dikkatini çekmektir”, *Cumhuriyet*, 21 Ekim 1982, s. 4

önce, on yıl önce çektiğim fotoğraflara bakanlar yörelerine göz gezdirdiklerinde bu fotoğrafların birer anı olduğunu kıvançla gözleyeceklerdir.”³⁴¹

Beritan Aşiretinin yerleşik düzene geçmesine yönelik ve çektiği fotoğrafların da önemli bir işlev üstlendiği çabalan konusunda Otyam’ın düşünceleri onun hümanizmasını da özetler:

“... Bu sanatçının işi mi? Değil. Artık sanatçılık yok burada, insanlık var, karşılıklı ve bir işe namuslu olarak sahip çıkmak var, eh resim çek, sergi aç, aferin falan... Yok öyle şey, yararlı olacaksın, güzel olacak ve işe yarayacak, seçtiğin insanların, gönlünü, yüreğini verdiği insanların sanatçısı olabilirsen öte dünyaya giderken arkadan gelen çok olur, bu sevgidir, sevgidir bu...”³⁴²

3.7 Otyam’ın Türk Fotoğrafındaki Yeri

Devlet memurlarının bile tayin emirlerini tebellüğ etmemeye çalıştıkları³⁴³ bir dönemde, Anadolu’yu, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’yu, bu yörelerdeki çeşitli toplumsal sorunları, bu sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir anlayış ile, kimi zaman siyasilere olan yakın ilişkilerini kullanarak somut adımlar atılmasını sağlayarak, toplumun gündemine, kendi ifadesiyle “zorunlu olarak” çektiği fotoğraflarıyla ilk kez Otyam getirmiştir. Jacob Riis’le başlayıp, Lewis Hine, FSA, Roman Vishniac ve Eugene Smith ile devam eden 20. yüzyıl toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ülkemizdeki en önemli temsilcilerinden biri Fikret Otyam’dır.

Otyam, fotoğrafı yararlı olması gereken bir araç olarak görmüş, objektifini hep bu amaç doğrultusunda, çirkinlikleri sergileyerek insanların mutluluğu yolunda kullanmıştır. Bir röportajda kendisine yöneltilen “Sürekli olarak usta fotoğrafçı olmadığınızı söylüyorsunuz. Usta fotoğrafçılık nedir? Objektifi iyi kullanan mı, objesini iyi seçen mi usta fotoğrafçıdır” sorusunu şöyle yanıtlar:

“Teknik olarak ustalık vardır elbette, ama kanımca ustalık objektifini nereye, neden, niçin çevirmesini bilendedir. Hep söylerim, yazarım. Fotoğraf makinesi halkların kurtuluşu için bir güzel silahtır. Usta bir fotoğrafçı da bu silahı en iyi kullandır; barış denen güzelliği, yüceliği aklından, yüreğinden çıkarmadan.”³⁴⁴

341 İbrahim Demirel, “Fotoğraf: Otyamların Sergisi”, *Türkiye Yazıları*, Kasım 1982, sayı 68, s. 32

342 Dünya Güzel Olmalı sergi broşüründen, sayfa no’su belli değil, Ankara, 1982

343 Oktay Ekşi, “Yetmişinde Bir Genç İçin”, *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 12

344 Havva Can, “Sanatçıya düşen görev, güzelliğe engel şeylere insanların dikkatini çekmektir”, *Cumhuriyet*, 21 Ekim 1982, s. 4

Ahmet Say, Otyam'ın bir başka yönünü, demokratikleşme sürecine katkısını şöyle ifade eder:

“Demokrasi eğer, yaşlısından gencine, yoksulundan varsılına, köylüsünden kentlisine değin tüm insanların gerçekleri aynen öğrenebilmesi ve ona göre dilediğince tavır alabilmesi ortamı ise, demokratikleşme sürecimize Otyam kadar katkısı geçmiş sanatçımız azdır.”³⁴⁵

İsmet İnönü Otyam'ın sergisini gezdikten sonra 6 Kasım 1965 tarihinde sergi defterine düştüğü notta şunları yazar: “Otyam'ın sergisi, öğrenmek için bir cilt kitap sayılır.”³⁴⁶

Günümüzde maddi yapıları birer birer ortaya çıkan GAP'ın düşünsel yapısının ortaya çıkmasında öyle anlaşıyor ki Otyam'ın Gide Gide'lerinin önemli bir katkısı vardır. Otyam'ın kitaplarıyla henüz 1950'lerde tanışan, bu kitaplardan Güneydoğu'nun susuzluk yanı sıra diğer sorunlarını öğrenen, Otyam'ın “susuz toprağın nasıl çatladığını bilen, bir de o acıları okuyunca onun da yüreğinde yara olmuş” dediği Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in GAP törenlerine Otyam'ı şeref konuğu olarak götürmesi Otyam'ın bu alanda yıllardır sürdürdüğü azimli çabalarının sonucudur.

Otyam'ın toplumsal belgeci fotoğraf tavrı, salt bu sorunların çözülmesinde bir araç işlevi görmekle kalmayıp, fotoğrafa Otyam'ın tavrıyla, sorunların dile getirilmesi ve çözüm bulunması doğrultusunda yaklaşan yeni kuşakların yetişmesinde de etken olmuştur. Ülkemizin etkin fotoğraf derneklerinden Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD) ve İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Klubü (İFSAK), ülke sorunlarının dile getirildiği, eleştirel bir yaklaşımla aktarıldığı çalışmalar yapmışlardır. Bu derneklerden yetişen birçok fotoğrafçı için Otyam'ın Gide Gide dizisindeki gerçekçi foto röportajları örnek olmuş, bu genç fotoğrafçılar da ülke sorunlarını fotoğraflayıp, sergileyerek, hem fotoğraf sanatının yaygınlaşması, hem de toplumsal duyarlılığın artması yönünde olumlu çalışmalar yürütmüşlerdir. Günümüzde sinema işletmeciliği yapan 1970'li yıllarda toplumsal duyarlılık fotoğraf sergileri açan İrfan Demirkol, Otyam'ın etkisinden şöyle söz eder:

“Yılmaz Güney nasıl sinema dünyasında bir patlama yaptıysa, Fikret Otyam'ın da fotoğrafları, fotoğraf sanatında bir çığır açmıştır. O'nun Anadolu insanının çileli dünyasını yansıtmaya daha ilk sergisinde bir şok etkisi yaparken, daha sonra bizim de içinde bulunduğumuz kuşağı etkilemiştir. Açılan sergilerde, yapılan

345 Fikret Otyam, *Ey Samandağ Samandağ*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1991, Ahmet Say'ın arka kapaktaki “Fikret Otyam Üzerine” adlı tanıtım yazısından

346 Fikret Otyam, *Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar*, s. 140

fotoğraf yarışmalarında objektifler Anadolu insanına yönelmiştir. Otyam'la başlayan toplumcu kartpostalcılık kendi deyimiyle bir türkû gibi yayılmıştır.”³⁴⁷

Ülkemizin tanınmış fotoğraf sanatçılarından İbrahim Demirel ise, Otyam'ın etkisinden şöyle söz eder: “Otyam'ın fotoğraflarıyla, gazetelerdeki yazı ve röportajlarında, bir de 1966 yılında İstanbul'da açtığı ‘Gide Gide’ sergisinde tanıştım. Fotoğraf tutkumun başlamasına bu fotoğraflar neden oldu”.³⁴⁸

Fikret Otyam Türk fotoğraf sanatının gelişmesine yaptığı katkılardan ötürü 1982 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin “Onur Plaketi” ve “Onur Belgesi” ile ödüllendirilmiştir.³⁴⁹ Ayrıca bir süre başkanlığını da üstlendiği AFSAD Onur Üyeliği'ne sahiptir.

Fikret Otyam ve eşi Filiz Otyam UNESCO'nun 50'nci kuruluş yıldönümü nedeniyle VDR ve BBC tarafından tüm dünyada seçilen 52 sanatçı arasında yer almıştır. Ekip 15 gün süreyle Otyam'ları çeker; sonuçta 10 dakikalık bir program ortaya çıkar. Bu çalışma henüz ülkemiz televizyonlarında gösterilmemiştir.³⁵⁰ Otyam'ın Doğu ve Güneydoğu Anadolu'yu fotoğrafladığı dönemlerde bir çok başka fotoğrafçı aynı yörelerde fotoğraf çekmişlerdir. Ancak bu fotoğraflar Otyam'ın fotoğrafları kadar etkili olmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle Otyam yöreyi ve insanlarını yıllar içinde iyi tanımış, sorunlarını kendi sorunu gibi benimsemiş, onlara sevgiyle yaklaşmıştır. Yöreyi ve insanını tanımadan, kısa zaman dilimleri içinde sayısal kaygılarla çekilen fotoğrafların bu sevgiyi, sıcaklığı aktarması beklenemez. Fotoğraflarının gücü, Otyam'ın hümanizmasından, insan sevgisinden, ülke çıkarlarına olan inancından kaynaklanır.

347 İrfan Demirkol, “Fikret Otyam: Anadolu İnsanı Sergilediğim Zaman Şok Etkisi Yapmıştı”, (Röportaj), Bodrum Ekspres, 17 Eylül 1981

348 AD Fikret Otyam özel sayısı, s. 92

349 İbrahim Demirel, “Fotoğraf: Otyamların Sergisi”, *Türkiye Yazıları*, Kasım 1982, sayı 68, s. 32

350 Otyam'la söyleşi, 1996

sonuç

Belgesel Fotoğrafçılığın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafçılık konularını ele alış ve yorumlama çabasıyla belgesel fotoğrafçılıktan ayrılır. Hem belgesel fotoğrafçılık, hem de toplumsal belgeci fotoğrafçılık konularını yaşamsal gerçekten almalarına ve belgesel fotoğrafçılığın da kimi zaman yorum ve mesaj kaygısı taşımasına karşın, yorum ve mesaj kaygısı toplumsal belgeci anlayışta yoğunluk kazanır. Toplumsal belgeci anlayış, toplumsal olayları salt saptamakla, bilgi iletimi ile yetinmez; bu sorunların aşılması, ortadan kaldırılması yönünde çabaları da içerir. Yaşamsal gerçekliği yansıtan her fotoğraf belge niteliği taşır. Bu nitelik “ben oradaydım” anlamına gelen tatil fotoğraflarında bulunduğu gibi, bir yaşgünü kutlaması, mezuniyet töreni, bir yolculuğun fotoğraflanması gibi etkinlikleri saptayan fotoğraflarda da vardır. Bu fotoğraflar toplumsal olguları aktarmakla birlikte daha çok kişisel dokümantasyon niteliği taşırlar; toplumsal belgeci fotoğraflar değildirler. Toplumsal belgeci fotoğraf” belgesel fotoğraftan salt ele aldığı konular itibarıyla değil, konuları ele alış yöntemi ile de ayrılır. Toplumsal belgeci yaklaşımda fotoğrafçının niyeti, fotoğrafların kullanılış biçimi önem kazanır.

Kaynağını hümanizma ve insanlığın daha iyi bir yaşam oluşturmaya yönelik düşünce akımlarından alan toplumsal belgeci fotoğraf tarihi, bu yaklaşımı doğrulayan örneklerle doludur. Jacob Riis’in New York gettolarındaki yaşamı iyileştirmeye yönelik fotoğrafları; Lewis Hine’in çocuk işgücü konusunda hukuksal düzenlemelere

yol açan çalışmaları; depresyonun kırsal kesimdeki etkilerini saptama ve düzeltmeye yönelik FSA deneyimi; İkinci Dünya Savaşı öncesinde Polonya gettolarında Yahudileri fotoğraflarıyla belgeleyen Visniac; salt kendilerini değil, Alman toplumunun tüm katmanlarını fotoğraflayarak politik bir amaç doğrultusunda kullanan Arbeiter Fotograf; hümanizmasını tüm insanlığın ortak sorunlarını aktarmakta olağanüstü bir beceri ile kullanan Eugene Smith ve Paul Strand, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ne denli etkinlikle kullanılabileceğini gösteren, ne denli önemli olduğunu vurgulayan örneklerdir.

Röportajlarının yanı sıra hem gazetede yayınlanan fotoğrafları, hem de açtığı fotoğraf sergileri ve kartpostalları ile Fikret Otyam, fotoğrafın toplumsal amaçlar doğrultusunda kullanımı konusunda en yetkin örnekler veren fotoğrafçıdır. Onun fotoğraf çalışmaları, engin hümanizmasının sonucu olarak insanı insana anlatma işlevine koşut olarak, Anadolu insanının sorunlarını aktarma işlevini üstlenirken, somut adımların atılması sonucunu da doğurmuştur. Fotoğrafları ile göçebe Beritan Aşiretinden onbeş, yirmi bin kadarlık bir bölümünün Erzincan, Diyarbakır gibi illere yerleştirilmesini sağlar.

Bunun için yedi yıl uğraş verir. Sağlık sorunlarını ele alır; Kızamık Melekleri röportajı sağlık bakanının yöreye gelerek önlemler alınmasını sağlar. Genç delikanlıların okuma olanakları olmadığı için yaşamlarına son verdiği Malatya'nın Körsüleymanlı köyünde iki ortaokul ve gölet yapılmasını sağlar. Kiliş sadece yirmi kilometre uzaklıkta bulunan Çörten köyünü asfalt yola bağlayan ve belli mevsimlerde geçit vermediği için insanların zamanında sağlık kurumlarına yetiştirilemeyerek yolda öldüğü ara yolun asfaltlanmasını sağlar. Doğu Anadolu'da modern eğitim kurumlarının yerini çağdışı eğitim kurumlarının alma tehlikesi baş gösterdiğinde bu tehlikeye dikkat çeker, kamuoyunun bilgisine sunar. Susuzluk, kuraklık, toprak mülkiyetindeki düzensizlik, çalışma sorunları gibi sorunlara dikkat çekerek Güneydoğu Anadolu projesi (GAP)'ın tohumlarının atılmasında da en büyük pay onundur. Projenin mimarı Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile 1950'li yıllarda ilk karşılaşıklarında Demirel, Otyam'ın bu sorunlara dikkat çektiği kitaplarının başucu kitapları olduğunu kaydeder. Ülkemizin yetiştirdiği en önemli toplumsal belgeci fotoğrafçı Otyam, tüm bu sayılanların yanı sıra, genç kuşakların da aynı bilinçle fotoğraf örnekleri verme yolundaki çabalarına ışık tutarak, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ülkemizde kurumlaşması çabasında öncü olmuştur.

kaynakça

Albümler

- American Photographers of the Depression, Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*, Photofile, Thames and Hudson, London, 1991
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti, A Fragile Life*, Cronicle Books, San Francisco, 1993
- Great Photographers*. Time-Life Books, 1973
- Otyam, Fikret. *Fotoğraflar*, Umut Poster, Ankara, 1978
- Paul Strand, Sixty Years of Photographs*, An Aperture Monograph, 1976
- Roman Vishniac*. ICP Library of Photographers, Vol.6, Grossman Publishers, New York, 1974
- W.Eugene Smith*, Photofile, Tharnes and Hudson, London, 1990

Dergiler

- Abbott, Berenice. "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (Çev. Kemal Cengizkan), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 35, Şubat 1986
- Ay, Behzat. "Otyam; Düzene Ayna Tutan Adam", *Kim*, 5 Nisan 1968
- Ay, Behzat. "Fikret Otyam'la", *Varlık*, Aralık 1975
- Benjamin, Walter. "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", (Çev. Ali Cengizkan), *Yarın*, Aralık 1982

- Cengizkan, Kemal. "Paul Strand", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 10-11, Ağustos-Eylül 1979
- Creative Camera*, Der Arbeiter Fotoğraf özel sayısı, No. 197/198, May-June, 1981
- Demirel, İbrahim. "Fotoğraf: Otyam'ların Sergisi", *Türkiye Yazıları*, Sayı 68, Kasım 1982
- "Fikret Otyam'la Söyleşi", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 4, Şubat 1979 (Yazarı belirtilmemiş)
- Gökçağaç, Mehmet. "Fikret Otyam", Söyleşi, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 17, Nisan 1984
- Özkök, Ertuğrul. "Bu İki Fotoğraf Aynı mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 18, Mayıs 1984
- Özsezgin, Kaya. "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", *Yeni Fotoğraf*, Sayı 11, Ağustos 1977
- Rotha, Paul. "Belge Filimciliğin Bazı İlkeleri", (Çev. Arsal Soley), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı 196, Ocak 1968
- "Röportaj Ustasıyla Röportaj: Fikret Otyam Yazarlıktan Emekli Olmadım", *Nokta*, 19-22 Nisan 1982
- Smith, Eugene. "WEugene Nasıl Çalışır", (Çev. Engin Koyuncuoğlu), *İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi*, Şubat 1987
- Steichen, Edvard. "Fotoğraf, İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı", (Çev. Abdullah Ersoy), *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 14, Ocak 1984
- "Şöyle Bir Bakıyorum da Geçmişe", *Yankı*, 10-16 Haziran 1985

Sergi Katalog ve Broşürleri

- Dünya Güzel Olmalı*, Ankara Alman Kültür Merkezi, 1982 (Sergi kataloğu)
- Fotoğrafla Gide Gide 3-Anayasa Diyor Ki, Doğu Galerisi, 17 Ekim-3 Kasım 1966, (Sergi Davetiyesi)

Kitaplar

- Ak, Seyit Ali. *25 Yılın Türk Fotoğraf Tutanağı 1960-1985*, İFSAK Yayınları, İstanbul, 1987
- Bazin, Andre. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966
- Benjamin, Walter. *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal), Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Berger, John. *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 1986
- Crawford, William. *The Keepers of Light, A History and Working Guide To Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, New York, 1979
- Çizgen, Engin. *Türkiyede Fotoğraf İletişim Yayınları*, İstanbul, 1992
- Documentary Photography*. Time-Life Books, 1972
- Doğan, Mehmet H. *Çağının Tanığı Olmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Edgü, Ferit. *Seyir Sözcükleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

- Freund, Giselle. *Photography and Society*, David R. Godine, Boston, 1980
- Gerçek, Mesut. *Kalktık Horasan'dan Sökün Eyledik, Alevilik Üstüne Söyleşiler*, Ant Yayınları, İstanbul 1995
- Gernsheim, Helmut & Allison Gernsheim. *A Concise History of Photography*, Grosset and Dunlap, New York, 1965
- Goldberg, Vicki. *The Power Of Photography, How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York, 1991
- Green, Jonathan. *American Photography, A Critical History 1945 to The Present*, Harry N. Abrams, New York, 1984
- Gutman, Judith Mara. *Lewis W. Hine*, ICP Library of Photographers, Vol.4, Grossman Publishers, New York, 1974
- Kılıç, Levend. *Görüntü Estetiği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
- Kongar, Emre. *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cilt 1-2, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Kuyucuklu, Nazif. *İktisadi Olaylar Tarihi*, 4. Bası, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1995
- Naci, Fethi. *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1993
- Ohr, Karin Becker. *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Louisiana State University Press, 1980
- Osterloh, Günter. *Leica M, The Advanced School of Photography*, Umschau Verlag, Frankfurt am Main, 1986
- Otyam, Fikret. *Hu Dost*, Gide Gide 6, Ankara Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 1964
- Oryam, Fikret. *Gide Gide 1/2/3*, Ok Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1972
- Otyam, Fikret. *Adı. Yemendir*, Yazko, İstanbul, 1981
- Otyam, Fikret. *Mayınlar Çiçek Açmaz*, Yazko, İstanbul, 1983
- Otyam, Fikret. *Şu Bizim Gazipaşa ve İsmet Paşalı Yıllar*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1984
- Otyam, Fikret. *Pavli Kardeş*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1985
- Otyam, Fikret. *Harran Koçaklaması*, Boyut Yayınevi, İstanbul, 1987
- Otyam, Fikret. *Ey Samandağ Samandağ*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1991
- Otyam, Fikret. *40 Yıl Önce 40 Yıl Sonra*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994
- Özkök, Ertuğrul. *Sanat, İletişim ve İktidar*, Tan, Ankara 1982
- Photojournalism*. Time-Life Books, 1972
- Pollack, Peter. *Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, New York, 1977
- Rotha, Paul. *Belgesel. Sinema*, (Çev. İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi, İkinci Cilt, 1960-1986*, Metis Yayınları, 1988
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi, Birinci Cilt, 1869-1959*, Metis Yayınları, İstanbul, 1990
- Sekula, Allan. "On The Invention of Photographic Meaning", *Thinking Photography*, (Ed. Victor Burgin), MacMillan, London, 1984

132 TOPLUMSAL BELGEÇİ FOTOĞRAF ve FİKRET OTYAM ÖRNEĞİ

- Sontag, Susan. *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Fotoğraf Dizisi 2, İstanbul, 1993
- Stange, Maren. *Symbols of Ideal Life, Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Press, 1989
- Tagg, John. *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, MacMillan, London, 1988
- Vasseur, Frederic. *Geleceğin Medyaları*, (Çev. Galip Üstün), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993

Sözlük

- Lewinski, Jorge. *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*, Arrow Books, London, 1977
- Rosenthal, M. ve P. Yudin. *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Aziz Çalışlar), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1972

Gazeteler

- Acar, Özgen. "Kapısının Eşiğinde Dünyayı Bulan Fotoğrafçı", *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1996
- "Amerika'yı Terör Korkusu Sarıyor", *Cumhuriyet*, 17 Temmuz 1996
- Can, Havva. "Sanatçıya Düşen Görev, Güzelliğe Engel Şeylere İnsanların Dikkatini Çekmektir", *Cumhuriyet*, 21 Ekim 1982
- Çalışlar, Oral. "Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam", *Cumhuriyet*, 17 Aralık 1994
- Demirkol, İrfan. "Fikret Otyam: Anadolu İnsanını Sergilediğim Zaman Şok Etkisi Yaratmıştı", *Bodrum Ekspres*, 17 Eylül 1981
- "Evlerdeki Yeni Eğlence: İletişim Araçları", *Cumhuriyet gazetesi Bilim Teknik eki*, 31 Temmuz 1996
- Pekşen, Yalçın. "Fikret Otyam: Şimdiki Gazeteciler Kral Gibi", *Cumhuriyet*, 19 Aralık 1982
- Sinanlar, Sezai. "Göremediğimiz Anadolu", *Cumhuriyet*, 15 Temmuz 1996

Diğerleri

- Açık Kapı*, (La Puerta Abierta), İspanyol fotoğraf belgeseli televizyon metni, (Çev. Simber Atay), TRT, 1992
- Demirel, İbrahim. "Ustam ve Dostum Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara, 1995
- Ekşi, Oktay. "Yetmişinde Bir Genç İçin", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara, 1995
- Eugene Smith Memorial Fund, 1995 tanıtım broşürü

Karagülle, Nükhet. *Bilgi Kaynakları*, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, yayınlanmamış ders notları

Mercan, Hasan. “Röportaj Halka Dönük Olmalı”, *Birlik Mecmuası* (Yugoslavya), Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı içinde

Phaidon Press Jan-June 1995 Catalogue

Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi, AFSAD, Ankara, 1978 (Tartışmalı toplantı bildirileri)

Fikret Otyam'la söyleşi

*23-24 Mayıs 1996 tarihlerinde Gazipaşada
gerçekleştirilmiştir.*

Merter Oral: İlk Büyük Röportaja doğru...

Fikret Otyam:...(Falih Rıfkı Atay) Otyam Bey, dedi, yoruldunuz, size bir bi-
let alalım, Hopa'ya kadar gidin gelin dedi. Ben kara çocuğuyum. Denizde, ta
Karadeniz'de Hopa'ya gidip gelicem. İşte 5 gün gitme, 5 gün gelme, dinlen falan.
Dedim efendim ben bir Orta Anadolu çocuğuyum, Doğu'yu hiç görmedim, ben
Doğu'ya gitmek istiyorum. Demek ki temmuz falan aylardan. Canım ne yapacak-
sınız dedi, sıcaktır dedi, bilmem ne dedi. İşte Kürtçülük olayları şu bu bilmem ne.
Efendim illa oraya git. Ben dedim yok efendim, oraya gitmek istiyorum. Bedii Faik
destekledi, gitsin beyefendi falan dedi.

Peki siz niye oraya gitmek istediniz? Görmediğinizi söylediniz ama...

Hiç görmedim. Yani işte kaç yaşına geldim, 1926 doğumluyum, 1953 yıl. Kaç
yaşındayım. Gazetecilik yapıyorum, bildiğim Ankara, İstanbul, Konya, okuduğum
Kayseri, Aksaray, Adana. Bildiğim bu. Adana'dan öteye gidemedim. Olur dedi-
ler. Sirkeci'den o zaman kamyonlar Ankara'ya mal getirir. Bir kamyonla Ankara,

memleketim Aksaray, Aksaray'dan Adana, Gaziantep, Urfa, Diyarbakır, Van, Hakkari dolaştım. Tam bir ay. Şimdi işin ilginç yanı Cumhuriyet'te Yaşar Kemal o zaman yeni parlanmış. Ben öğrenciyken onun nefis bir röportajını okumuştum: "Kaçakçılar arasında 25 gün". Kürt gitmiş oraya. Ben zaman zaman, derdim, ya işte tam benlik röportaj, keşke bunu ben yazsaydım, tefrika ediliyor Cumhuriyet'te. O zaman da yani gelir gider Bedii Faik'e, Falih Bey'e, Kürt. Bedii demiş ki Fikret'i Doğu'ya gönderiyoruz. O da hemen gitmiş Nadir Nadi'ye, Doğan Nadi'ye. Demiş ki Dünya Gazetesi Otyam'ı Doğu'ya gönderiyor. Beyefendi ben de gideyim. Ben Bedii Bey'e kırıldım. Yani niye söylüyorsun. Herif bir kere deneyimli bir yazar bana göre. İkincisi Kürtçe biliyor. Üçüncüsü kendi bölgesi. Ben de işte bir kedi olmuşum, bir fare tutacağım hayatımda, ilk defa büyük bir röportaj. Canım sıkıldı. Orhan Kemal, rahmetli, o zaman Fener'de oturuyordu. Kalktım gittim Orhan Kemal'e. Dedim ya Orhan böyle böyle. Hiç korkma dedi. Yalan yazma dedi. Gördüğünü yaz, niçin yazıyorsun, kime yazıyorsun, bunu aklından çıkarma. Fazla dedi, edebiyata da gerek yok, bir istidacı üslubuyla gördüklerini anlat. Şimdi benim elimde de 1950'de Roma'da 3. Napolyon Caddesinde bir fotoğrafçıdan aldığım önü arka net, Rolleicord'a benzeyen, bir uyduruk çocuk kamerası var: 6x6 Ferrania.

Önü arkası net dediğiniz nasıl bir şey?

Yani surdan çekersin bu da net, arkası da net. O makineye öyle derlerdi. Ön arka net. Yani nasıl bir objektif, nasıl bir ayarlama yapılsa.

O zaman geniş açılı falan galiba bir şey değil mi?

Ya işte bilmiyorum. Kutu makine. Şimdi buradan çek, bu da nettir, sen de net-sin, televizyon da net. Ona öyle derler, önü arkası net. Şimdi 6x6 çekiyor o. Ayarları, düğmeler var, pozometre falan yok. 125/8 diyelim. Aldık. Ben gittim, işte binbir macera. Diyarbakır'da gezinirken bir faytonun içinde kucağında esans çantası, birtakım kitaplar, saç sakal birbirine karışmış bir adam. Ulan Yaşarrrr, Yaşar diye bağırırmaya başladım. Şimdi ondan evvel yeni bir otel açılmıştı Diyarbakır'da, Valiliğin karşısında. Oraya geldim, gazeteciyim falan deyince adam, katip dedi ki: "Beyefendi dedi, buraya bir adam geldi, gazeteciyim dedi, bavulunu bıraktı, adam 5-10 gündür yok ortalıkta". Ne var dedim bavulda. "Kirli çamaşırlar var" dedi. Dedim ya o adam Cumhuriyet'in çok tanınmış bir yazarıdır, gelir, gelmezse ben hesabını öderim, ondan İstanbul'da alırım. Adam telaşlanmış. Sonra işte çıktım Yaşar'ı gördüm. Fakat ben biliyorum. İçimden bir dürtü, Yaşar bana bir kazık atacak. Yani imkânı

yok, imkânı yok. Dedi di kardaş, neyse indi falan, faytonun parasını verdi. Enamı şerif, Haybar Kalesi, kitaplar, Kur'anı Kerimler falan, mızraklı ilmihal, bir de esans sandığı, çerçi gibi dolaşiyor bu. Oooo. Bende de böyle bir ipek, suni ipekten gömlek, yazlık, pantolon bilmem ne falan. Boynumda da bu benim güzel canım Ferrania'm asılı. Ön arka net Ferrania. Erenler dedi "Yav dedi, Fikret, fotoğraf çekemiyom". Dedim ya niye. Koynundan bir M2 veyahut da M1, pek anımsamıyorum, nefis bir Leica makine. O zamanlar Selahattin Giz diye, yakında öldü, ustalar ustası, dünya tatlısı bir adam. Selahattin buna öğretmiş. Dedi çekemiyom falan. Dedim ben senin fotoğraflarını çekerim. Bana iki tane 6x9 film alacaksın, karnımı doyuracaksın, fotoğraflarını, filmini de sana vericem. Çektik fotoğrafları. İşte devcilerin yanında, karpuz yerken, Mardin Kapı'da, şurda burda, yirmi dört kare 6x6 çektim. Berbere gitti, traş oldu, sandığı, mandığı sattık, karnımı doyurdu. Dedim bak filmler elimde, bir şartla, bunun altına fotoğraflar Fikret Otyam yazılacak. Olacak şey mi? Dünya'da çalışıyorsun, Cumhuriyet'te fotoğraflar. Üstelik kim, Yaşar Kemal. O zaman Dünya, Cumhuriyet çok büyük rakip gazeteler. Neyse dedi ki, ya sen buradan nereye gideceksin. İşte Van'a gidicem Yaşar. O zaman dedi ya Fikret dedi buradan uçağa binelim. O zaman DC3'ler vardı, 24 kişilik, çift motorlu, pervaneli; sonra Kıbrıs harekatında paraşütçüleri attık, hâlâ kullanılıyor orduda, Etimesgut'u geçerken görürsün. Çok çilekeş, güzel uçaklardır, çok severim onları. Böyle kona kona işte Adana, Urfa, Gaziantep, Diyarbakır, böyle 7 saatte falan İstanbul'a gelirdi. Ertesi gün buluşacağız. Ha, bir gece beni ayine götürcekler, Rufai ayinine, kılıç sokuyorlar, şiş sokuyorlar falan. Ben de Yaşar'la kaldığı otelin kapısında görüşüyorum. Ha, Yaşar'ın kaldığı otelde yer yoktu. Ben bir başka otele gittim. Orda gözü tutmadı adamın herhalde Yaşar'ı ya. Yaşar da giyinmişti. Dedi bu adam gelirse götürmem seni. Dedim benim arkadaşım bu. Yok dedi beyim olmaz, sen geleceksin. Dedim Yaşar böyle böyle. Amannn dedi. Bak kulağımdan çıkmadı: "Abdülbaki hocaya sorar, anlattırır, yazarım" dedi. Hemen Orkan Kemal'in lafı düştü aklıma. Yalan yazmayacaksın, gördüğünü anlatacaksın. Yaşar görmediğini anlatacak. Dedim öyle şey olur mu ya. Abdülbaki dediği Gölpinarlı. Neyse ben o gece gittim. Fotoğraf çektilermediler. Zaten çekemezdim, karanlık. Flaş yok makinede. Neyse dedi ki yav uçağa atlayalım Van'a gidelim, benim köye gideriz dedi. Orada dedi yazılarımızı yazarız. Benim elimde de o yıllar evlendiğim zaman 45 liraya mı 50 liraya mı ne alınan bir daktilo makinem var, ağır da namussuz. Bir heves onu da yanımda bavul gibi taşıyorum. Onu emekli ettim, yukarıda.

Yazarız falan dedi, iyi dedim. iyi Yaşar'ın köyüne de gideceğiz, bilmem ne falan. Böyle bir gazete bayii vardı, koşarak gidiyor böyle. Ulan dur nereye gidiyorsun, dur bakalım. Ya Fikret abi dedi. Dedim kan ter içinde ne böyle. Yaşar abiyi uçağa yetiştirdik dedi. Ulan nereye gitti. Valla herhalde İstanbul dedi. Ulan Van'a gidecektik, lan bir yanlış olur, beni bıraktı Van'a gidiyor uçak. Hava Yollarına geldik, yolcu listesi, gazeteci, mazeteci. Dediler ki Yaşar Kemal İstanbul. Şimdi benim talih mi, ilgi mi, çektiğim fotoğrafları karanlık odada elle, sigarayla kontrollü yıkıyoruz. Asid asetik yok, sulandırılmış sirkeden geçiriyoruz, asıyoruz, kuruyor. Tabii toz toprak da geliyor üstüne. Onlardan kontak kopya yaptırıyorum fotoğrafçı arkadaşlara, nereye gittimse. Mektup yazıyorum Falih Beye. İşte şöyle oldu, böyle oldu. Ali İhsan Göğüs yazı işleri müdürü. E ne yapalım gitti. Bitlis'e geldim. Bir köyde bir şeyh var, medrese açmış adam. Morşin köyü, hiç unutmuyorum. Oraya gideceğiz, oradaki benim CHP'li arkadaşlar; benim haberleşmem de CHP ilçe başkanları ve il başkanlarıyla irtibat, beni ararlarsa. Çünkü eve onlar gidip ziyaret ediyor. Çünkü CHP'yi tutan bir gazeteydi Dünya. Terzi Selahattin'e beni teslim ettiler. Gece gelirken Karayolları 9. Bölgede akıl almaz güzel bir konukseverlik yaşadım. Grayderleri çalıştırdım, dozer sürdüm, bilmem ne yaptım. Amerikan yardımından gelmiş karavanlar var. O güzel çarşılar, o tarihte çarşılar çiçekli, Amerikadan gelmiş, sakız gibi. Kamp kurulmuş, şantiye, makine parkı var. Orda Murat diye bir çocukla tanıştım ben. Ortaköy'de evlerimiz, o Teknik Üniversite'ye gidiyor, o tanıdı beni, ben de Akademiye gidiyorum. Beraber tramvaya binermişiz. Orada ben gece rakımı da içtim, onlarla işte, yaşadım. O Murat beni cip ile aldı, dedi seni CHP'li bir hastaya götüreceğim. Terzi Selahattin diye bir adama beni teslim etti, döndü kendi. Selahattin beni bir kamyonu bindirdi, şöyle bir kırk dakika kadar gittik. Bir jandarma durdurdu arabayı. Dedi ki çavuşun karısı geliyor bekleyeceksin. Bekle, bekle, bekle kamyonun içinde, gelen giden yok. Şoföre ya gidelim diyorum. Deli misin beyim dedi ya, jandarma kumandanı. Derken köpükler saçan bir atlı geldi. Yahu film gibi bir şey bu. Burada gazeteci var mı, arabada. Benim dedim. Dedi sana bir telgraf var. Kim. İl başkanı göndermiş. Selahattine sormuşlar. İyi ki çavuş çevirmiş, yoksa bulamayacaklar. Ali İhsan Göğüs aramış. Cumhuriyet yarın öbür gün röportajlara başlıyor, acele iki üç yazı, telefonla yazdır. Ben bavulları, mavulları, makinemi yükledim, bindik atın arkasına takır takır bir buçuk saatte Bitlis'e geldik, postaneye. Hemen yazdım, yazıları yazdım. Bir tanesini, demek ki 5 daktilo sayfası falan. Elde de fotoğraf var ya, Falih Beye

gönderdiğim. Postaneye gittim. Ti tık ti tık... Adama dedim telgraf, ver beyim dedi. Ben beş sayfa daktiloyu uzatınca herif dedi: "Bu nedir beyim, bu telgraf olur". Dedim bu telgraf, bak istiyorlar. Ben bunu, dedi, 7,8 günde çekemem. Şehirlerarası telefon yok. Dedi gidesin Diyarbekir'e, orda hem telgraf vardır, hem teyyare vardır, ordan yaparsın. Ara, nerden bulacaksın. Bir kamyon Diyarbakır, Diyarbakır diye bağırıyor. Yaş deri yüklü. Sıcakkk. Efendim köylülerin ayakları daha feci kokuyor yaş deriden, lastik papuçlar çıkmış o zamanlar. Yün çorabı çekmiş, çıkartıyor ayakkabıyı. Yirmi, otuz kişi üstünde. Kermete bucağına geldik. Artık ben böyle kamyonun önünde duruyorum, bazen rüzgâr ters geliyor, bayılacak gibi oluyorum. Ateşleme nedeniyle yol yarın sabaha kadar kapalıdır diye bir tabela. Hırsımdan ağlayacağım, Yaşar'a sövüp duruyorum. Dedim ya burada jandarma karakolu var mı. Var dediler, belalı bir yer var. Şimdi yol geçecek, karakol kumandanı ben burayı yıktırmam diyor. Bir orası kalmış. Atlamışlar öbür taraftan, yol devam ediyor. Ve karayolları şantiyesine de bağlantıyı bu karakoldan yapıyorlar. Gittim çavuş falan yok, iyi ki yokmuş. Dedim böyle böyle. Şantiyeye bir telefon edelim, mühendis Murat Beyle ben bir konuşayım. Yasak dedi. Ya etme eyleme. Kardeşim yalvar yakar. Korkuyor da. Nerelisin, ben sorarım. Ben dedi Bor'luyum. Ulan ben de Aksaraylıyım, hemşeriyiz, memşeriyiz. Dedi kumandan duymasın beyim. Neyse bağıra çağıra Murat dedim ben Kermete'de kaldım, acele gel beni al. Tesadüfe bak kardeşim, bir gün evvel ordaydım. Bir iki saat sonra Murat geldi beni jiple aldı, ateşlemenin arasından geçtik gittik, geldik şantiyeye. Ooo aşçı, Fikret, onun da adı Fikret, güzel saç kavurma yapmış, salatalar, malatalar, rakı, çadıra girdim. Elektrik var, jeneratör var. İki yazı daha yazdım. Ondan sonra Diyarbakır'a geldim, hemen benim bir gözü kör bir fotoğrafçı vardı orda, şunları yıka, yıkadı. Bas şunlardan kontak kopya yine. Gittik postaneye. Hat kesilir, bilmem ne, ama saat 15'te uçak var direkt. İki yazıyı ben iki saatte falan yani on sayfayı yazdırabilirdim. Nolur, nolmaz, uçak düşer, bilmem ne yapar. O yazıları koydum, kontak kopyaları, resim altları falan, aynı gün Cumhuriyet'le başladı.

Cumhuriyet'le Dünya aynı gün...

Aynı gün, aynı gün. Çünkü ellerinde var ya, hem mektup Falih Beye, İhsan abiye gönderdiğim, fotoğraflar da var, anonslarda kullanmışlar. O zaman tabii böyle televizyon melevizyon yok, gazetenin birinci sayfasından reklam yapılır. Afiş bastırmaya da, o zaman bir de afişler vardı, afiş bastırmaya da lüzum yok, bizim Kürt beni atlattı. Ben ondan sonra döndüm. Her gittiğim yerde telefonla yazdırıyorum,

uçak varsa uçakla gönderiyorum, Van man bilmem ne Van'dan bindim uçağa. Düşe kalka İstanbul'a geldim. Yazılar çıkıyor. Sabahleyin Çağaloğlu'na çıkıyorum, şimdi yıkıldı orası, bütün basın gittiği, tarihi Meserret Kırathanesi. Sait Faikler, Orhan Veliler, Orhan Kemaller, Rıfat abi, Aziz Nesin, Babıalı'nın ne kadar ünlü adamı varsa o kahvede. Bir baktım Orhan Kemal. Fakat nasıl gülüyor, beni gördü, nasıl gülme ama. Ulan bu kadar niye seviniyor diyorum, hani şöyle bir hareket olur sevindim gel gel falan diye, katılıyor gülmekten. Ben o zaman Bafra sigarası içiyorum. Malbroları yaktık, kahveyi söyledik. Ulan dedi Fikret bu boku nasıl yedin sen. Ulan ne yaptım Orhan. Ulan fukara Kürde dedi, Kürt görmesin seni, öldürecek namussuzum. Napmışım ben dedim. Ulan fukara Kürde dedi ya, nasıl gülüyor, hoşuna da gitmiş. Dedim ben napmışım. Ulan çekmemişsin dedi. Nolmuş dedim. Gitmiş hemen bu Doğan Nadi'ye. Evvela Selahattin'e çatmış. Bana makine verdin de çalışmıyor da. O da git lan sen çekememişsindir. Allahtan Dünya'dan Fikret Otyam'ı gördüm, enayi demiş, bir şartla, altında fotoğraf Fikret Otyam diye çıkacak. Filmi aldım demiş. Doğan Beyle de kapıda konuşuyorlar, Selahattin'e demişler şunları yıka. Ne kadar sürer, işte şu kadar. Bembeyaz bir film. Kürt çıldırmış, Selahattin'e, sabote ediyorsunuz beni, bilmem ne. Ulan demiş serserilik etme, kaç yıllık mesleğim bu benim. Çekilmemiş bu film. Ya ilaç yalnızdır falan. Gel buraya demiş, gel buraya. Selahattin bir film yıkamış aynı banyoda, Yaşar'ın önünde. Rahmetli Doğan Bey duyduğuma göre, hemen Bedii Faik'e telefon eder. Senin enayi der, bizim Yaşar'ın fotoğraflarını çekmiş, bir de enayi demiş Dünya'da çalışıyor, Cumhuriyet'te fotoğraflar Fikret Otyam falan. iyi demiş arkadaşlık olmaz gazetecilikte, ama demiş, çok sever Yaşar'ı arkadaşımız. Ben lâzım geleni yapıyorum, şimdi emir veriyorum kovulacak ve yazıları da çıkmayacak. Muhasebeye demiş ki Fikret Otyam'ın hesabını kesin. 15 dakika sonra Doğan aramış, ya Bedii demiş senin oğlan bizim ayıyı atlatmış, çekmemiş fotoğrafları. Bedii yine aşağı telefon etmiş, Fikret Otyam göreve devam ediyor, yazıları çıkacak. Valla abi dedim böyle böyle beni atlattı. Ben de onun böyle bir şey yapacağını tahmin ettiğimdem, çekmedim, çekiyor gibi yaptım. Çeker gibi yaptım, sardım.

Türk halkı ve yabancı basın, yabancı ajanslar Doğu'dan fotoğrafları gördüler. Hepsi de birbirinden güzel akıl almaz fotoğraflar. Eh bir de o zamanlar tam sayfa röportajlar, fotoğrafları da büyük büyük koyuyorlar, üç sütun, iki sütun. Ve yer yerinden oynadı. Hem Yaşar'ın yazılarıyla. Türkiye'nin demek o zaman sorunu yokmuş. Dış basına aksetti iş. Dış basın da işte Reuter'di, UPI'ydi bilmem ne, ilginç

şeyler, şeyhler, ağalar, toprak, su, sömürü, haberleri yapıldı, yer yerinden oynadı. Ondan sonra gerisi geldi.

Bu konuda ilk röportaj mıydı sizin röportajınız?

Evet evet. undan sonra ben Urfa'ya geldim, işte '53. Kendimi böyle, Arabistan'ı da bilmiyorum da, mukayesesini, yalnız filmlerden gördüğüm gibi böyle bir rüya ülkesi. Evler birbirinden güzel. O güzel Camiler, havuzlar, o kılık kıyafet, dedim ya Arabistan gibi bir yer burası böyle. Mesela o zamanlar jetler vardı, askeri, yeni gelmiş. Onlara tepkili uçak deniyordu, tepkili uçak. Vın Diyarbakır üssünden kalıyor, bov gidiyor. O çarşafli kadınlar bilmem neler falan. Ben müthiş şaşırdım. Sonradan işte kebab yedik, ucuz bir otelde kaldım iki lira, yıktılar o oteli.

...

Eskiden onlar dört köşeydi biliyorsun. Yan çekeceğin zaman bu tarafa çevirirsin kamerayı, dik çekeceğin zaman. İki tane böyle camı vardı üstünde. Sen biliyor musun o makineleri.

Ferrania'yı...

Kodak Kodak. Kodak kutu makineler vardı.

Kodak Box Brownie'yi bilirim evet.

Böyle üstünde dikey çekme yeri var, yatay çekme yeri var. Çevirirsin. Efendim derken Ara, o da Rolleicord'cu, eskiden. Bir gün elinde bir makine. Ne bu Ara dedim, Leica dedi. Ne işte küçük lan çekmez dedim. Çıkamaz bundan fotoğraf şu kadar şeyden. Ya çıkar mıkar, neler oluyor Fikret bildiğin gibi değil. Günü gelecek sen de döneceksin dedi. Eğer şu canım gözüm benim Rolleiflex'im, o canım 1000F demode ki nasıl demode, 6x6 Hasselblad'ım bozulmasaydı ben yine bu küçük makineleri elime almazdım. Ne oluyor, e 12 poz çekiyor. Şimdi yine Bir Karış Toprak İçin, bir röportajım var Diyarbakır'ın bir köyünde. 10 rulo film çekmişim yani 120 kare. Abidin Dino rahmetli gördü, Fikret dedi, ya bunları yapıştırırsan sinema filmi gibi oynar. Hatta bunlardan, bana anlattı, fotoğrafları bas 30x40 dedi, böyle istediğin yerleri karele, süperpoze yaparaktan bir sanat filmi yap bunlarla dedi. O tekniğini de bana öğretti, yapamadım. Şimdi öyle alıştım ki, film biter, sararım, yenisi bir buçuk dakika, bir dakika sürmez.

Peki poz ölçümünü nasıl yapıyordunuz Haselle?

Kafadan. Ooo 125/8 bir kere güneşli havada.

Ama ben kitaplarınızın birinden hatırlıyorum, pozometre kullanmışsınız.

Şimdi efendim, şöyle kullandım. Filiz kursa gitti ya AFSAD'da, ondan sonra.

Siz formel bir fotoğraf eğitimi aldınız mı?

Hüseyin Ezer ustam benim.

Hayır, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okurken?

Hayır hayır, yok canım ne gezer.

Filiz Otyam: O zaman yoktu herhalde.

Resim eğitiminiz fotoğrafınızı etkiledi mi sizin, fotoğraf tavrınızı etkiledi mi?

Yüzde bir milyon.

Yani böyle bir eğitim almamış olsaydınız fotoğrafınız herhalde...

Belki yani ne bileyim, eğer iyi fotoğraflarım varsa, bu kadar çok olmayacaktı.

Peki fotoğraflarınızı neden siz kendiniz çektiniz?

1950'de Son Saat gazetesine girdiğim zaman, hiç unutmuyorum, Osman Özcan, sağlamış, geçenlerde yine birisine sordum, Osman Özcan diye harika bir gazete, basın fotoğrafçısı çocuk vardı. Şimdi Akbank olmuş orası, eski Tasvir-i Efkar gazetesi'nin matbaasında, binasında duruyoruz. Osmanlıdan kalma bir eski köşk. Bu fotoğrafçıyı aldığımız zaman merdivenin altını biz çıtalarla karanlık oda yaptık. Ne kadar siyah kâğıt çıkar ya kartların içinden, zamk kola bile yoktu, bir kilo un aldık, unla karanlık oda yaptık, unla. Ondan sonra oturduk Osman'la, dönecek yer yok, iki tane küvet bir agrandisör. Nerden ışık sızıyor diye bakardık, çünkü Aksaray'da benim bir de fotoğrafçılığım var.

Öyle mi?

Evet.

Aksaray'da?

Aksaray'da. Şimdi Lüleci Haşım Bey diye bir emekli albay vardı Aksaray'da. Ortaokulda Fransızca derslerine gelirdi. Bu Haşım Beyin, aşağı yukarı bir reçel kavanozunun kapağından büyük objektifi olan bir sandık makinesi vardı. Sehpalı falan. 9x12 cam çeker. Bu adam fotoğraf meraklısı. Kendisi basar.

Amatör fotoğrafçı?

Amatör. İşte ben de Halkevi'nin makinesi falan. Dedi ki, ya değerini bilersen bunları sana vereyim. Ve çekilmemiş camlar, kutu kutu. Onda da herhalde 8 tane

çıkıyordu. Yanlış hatırlamıyorsam, 9x12 cam. Daha öncesine geleyim. Şimdi müzisyen Nedim abim 75 yaşında; o, fotoğraflarını evin ahırında kendi yıkar, kendi basardı. O zaman da 6x9 şase pres diye bir alet var. Yeşil çuhali, film konur, kâğıt konur, üstünde camlı kapağı var, şurda da çengeli var. Ahırdan koşarak çıkar, kapıyı açar, 1,2,3,4,5,6,7 lo lo lop, göğsüne bastırır girer, banyoya atardı. Onunla bazen ben de kaptırırdım, 7,8,9,10, gelirdim. Hatta Nedim, V. Otyam diye çini mürekkeble filmin üstüne imza atardı, onlar beyaz çıkardı. Böyle bir fotoğrafçılığım var Nedim abimin yanında. Ama banyo nasıl yapılır, çocuğum, bilmiyorum. Aksaray'da da Kör Kadir diye bir sokak fotoğrafçısı var, vesikalık fotoğraf çeker. İyi bir arkadaşım. Bak bu adam ilginç işte bak. 1946 veyahut 47'de Haşım Bey amca o makineyi bana verdi. Yok '44'te. 43, 44 olabilir. Dikkat et bak. Şimdi bu Lüleci Haşım'im hediye ettiği camların içinde...

Size verdi bu makineyi?

Evet evet bütün malzemeyi, sandık makineyi.

Çektiği filmleri, fotoğrafları...

Hayır şeyleri verdi. İçine film konuyor, etrafında böyle çiçekler falan var. İşte süperpoze oluyor o. Etrafı nakışlı, güller, nergizler falan böyle, işlemler şeyler, camlar vardı, hazır. Koyardık 6x9'u etrafı çiçekli çıkardı. Bütün onları... Bir de yakında öldü bizim resim öğretmenimiz Necmi Bey; Necmi Hoca, ben, Kadir 6 liraya Aksaray çarşısında bir dükkân kiraladık, Foto Üçyıldız.

Kaç yılıydı bu hatırlıyor musunuz?

Ben şimdi yani yukarda benim anı defterim var, o damganın, ıstampa, Konya'da yaptırdık, ıstampa bile var. Bastım hatıra defterime.

Siz öğrencisiniz herhalde bu yıllarda?

Ortaokulu bitirdim, Kayseri Lisesi'ne gittim döndüm.

Peki bu ortaklık için bir katkıda bulundunuz mu, para filan?

Ya işte şey, makinemi koydum ya. 6 lira dükkân kirası, badana ettirdik. Bir karanlık oda yaptık. Ve artık fotoğraf çekiyorum. Yine Halkevi'nin makinesiyle, Kadir yıkıyor, bilmem ne. Hoca tayin oldu gitti. Üç yıldız kaldı iki yıldıza. Ama firmanın adı Üç Yıldız. Sonra ben de Akademiye gideceğim, Kadir'e dedim ki, "Kadir helali hoş olsun bunu da sana veriyorum. Sen dedim buna devam et". Bak şimdi serüvene.

Peki Fikret Abi o yıllarda çektiğiniz fotoğraflardan var mı hiç sizin elinizde?

Olmaz olur mu.

İlk yıllarda çektiğiniz?

Olmaz olur mu.

Onlar herhangi bir yerde yayınlandı mı?

Hayır. Bir İsmet Paşalı Yıllar işte. 42'de kaymakam konağında. Güneş de tam pencerenin buradan giriyordu. Öyle bir fotoğraf, var kitabımda. Ondan sonra babamla beraber olan var. İsmet Paşa elini kaldırmış. Ama güneş tamamen tersine. Paşaya da diyemezsin ki efendim güneşe doğru dönün. Milli şef ya. 24 Temmuz muydu. Var kitabımda. Bak şimdi. Nedim abim dedi niye veriyorsun makineyi. Kadir'de kaldı makine. Fakat ne zaman gelsem bütün fotoğraflarımı Kadir yıkar, basar. Bu adam kadar dünyada vefalı bir dostum daha olmadı. Kadir şimdi milyarder. Aksaray'da üç oğluna fotoğrafçı dükkânı açtı. Bunun soyadı Coşkun'dur. Evvelki yıl gittiğimde mahkeme kararıyla Coşkun soyadını sildirmiş, Üçyıldız yapmış. Bu adam sağdır Aksaray'da. İşin ilginç yanı, bu adam iki yılda bir Fotokina'ya gider. Köln'e gider. Teknoloji takipçisidir. Her adam gitmez buraya Türkiye'den. Aksaray'da, şimdi vilayet oldu yeniden, fotoğrafhanesi olan bir adam. Ama buradan başladı. Kardeşim şimdi bir kartı var, bulabilsem, şöyle bir kart. Burası telefon numaraları, firmaların adları, bilmem ne arabası, bilmem ne bayii, bilmem ne Foto Üçyıldız bilmem ne bilmem ne. Aksaray'a yolunuz düşerse gidin bakın. Şimdi bu adamın da, 1950'de yazdığım ilk senaryo, toprak, Nedim abim çekti. Aksaray'da rol icabı evlendirme memurluğuna gitmeden önce nişanlılar, işte, fotoğraf çektirecekler, bu Kadir orada böyle elini şöyle yapıyor, bende bantı var. Ondan sonra bir halı fuarı vardı, Aksaray fuarı, bizim İbo mibo gittik, oğlu Otyam amca gelin aşağıya dedi. Perdeler, ışıklar falan. Çocuk bizim fotoğrafımızı çekti. Yukarda kahve içerken, 13x18, her birimize 25 dakika sonra fotoğrafı verdi. Şimdi bu dükkândan üç tane var çocuklarda. Ha şimdi Kadir'in de bir inadı. Ben Rolleicord'cuym ya, Almanya'da, işte Danimarka'da makinem kırılınca Almanya'ya gittiğimde, ne kadar eski makine satan dükkân varsa Köln'de, Münih'te, hepsini dolaştım, bir tane altın kaplama Rolleicord 4 buldum. Dedik ya kaç para, vallahi alay mı ediyorsunuz dedi ya, bu bizim müzemizin. Gümüş kaplı Leica'lar var, M1. Efendim şimdi yine lafı dolandırıyorum dünyayın en büyük fotoğrafçılarından birisi Henri Cartier Bresson, Fransız, Turizm Bakanlığı davet etmiş buraya. Arşivini seçecek, bir de

Türkiye'den 23 Nisan'da fotoğraf çekecek, bu, Paris'te sergi olarak da hazırlanacak. Orhan Peker geldi İspanya'dan. Dedi beni bırak Fikret, Henri Cartier Bresson burada dedi. Ara'nın da ayağı kırık, Ara uğurladı dedi. Adamı karşılamaya gelmemişler, ben karşıladım, ahabap oldum adamla. Beş gün Ankara'da beraber.

Ne zaman bu hatırlıyordunuz?

67 olabilir. Bu Henri Cartier-Bresson meşhur Çin yürüyüşünün fotoğrafını çeken fotoğrafçıdır. Elinde bir Leica var. Siyahı gitmiş pirinci görünüyor ve film bantlarından da birçok yeri bantlı. Şimdi bu usta, fotoğrafçı, dese ki Leica fabrikalarına, ben şu evsafa bir kamera istiyorum, bir adet el yapımı buna kamera yaparlar. Hasselblad Victor'a yazsaydı, sağken, o yapar gönderirdi. Hayır, herif 1930'da Çin yürüyüşünü çektiği kamerayı, 1:2.8, boynunda asılı. Beraber gidiyoruz, katiyen de kendi fotoğrafını çektiirmek istemiyor. Özgen Acar da vardı, çevirmenlik yapıyordu bana, lütfen dedi çekmeyin. Çektirmiyor kendini adam. Çok seviştik bunla. Ben gözlemledim adamı. Dolaşırken, makine yok elinde; koynunda, sarılı boynunda. Çıkartmasıyla deklanşöre basması ve tekrar koynuna koyması bir oluyor. Adamın huyunu öğrendim. Ve peşimize hiç çocuk takılmadı gecekondularda Ankara'da. Şimdi o makinesini seviyormuş. Ben de diyorum, ya ben Rolleicord'u seviyorum, Rolleiflex'i seviyorum. Bir gün yine Aksaray'a gittiğimizde festival nedeniyle, cebimde 15 milyona yakın, o zaman büyük para, var. Avrupadan da geldim, makineyi bulamadım. Bak Fikret sana ne gösterecem dedi bizim Kör Kadir. iyi mi. Kasayı açtı, anahtar anahtar üstüne. Görür görmez tüylerim diken diken oldu. Rolleiflex'in krem rengi, etrafı çiçekli, mukavva kutusu. Bana verdi, açtım. Mis gibi bir deri kokusu geldi, çantası. O yağlı kâğıt gibi bir kâğıda sarılı, iki rulo film çekmiş. Yani 24 kare fotoğraf. Bir doktor arkadaşı bunu Almanya'dan almış, hatta onun pozometresi de çevirme yerinin yanında. Pozometresi de var, benimkinde yoktu. Dışardan Amerikalı vermişti bana, sattı daha doğrusu. Çalıştıramadım onu, boktan bir şeydi. Efendim, diyorum ya geçinmeye niyetim yok. Belki de iyiydi bilmiyorum. Ben aldım öptüm, öptüm makineyi. Ulan diyorum ulan oğlum nerden. Bizim bir de ortak dostumuz var doktor. Ölürken, genç yaşta öldü, vasiyeti var. Bu dedi doktorun hediyesi. Ulan sat. Beş yıl yalvardım ben buna. Beş yıl. Dedim bak Kadir beni mahkemeye veremezsin, girecem dinamitliycem kasayı, bu makineyi alıcam. Fikret'im canımı iste dedi, bak burada bu kadar makine, makine da satıyor o, hepsini al git. Bu dükkân sana çalışsın, derhal gidelim notere, bunu benden isteme dedi. Bundan 3, 4 ay evvel telefon etti, ben damada Kiev 60 bir makine

getirttim, teleler bilmem neler, geniş aç bilmem ne. O da çok güzel sonuç veriyor, fakat kardeşim ben unutuyorum nerden açılır, film nerden konur, telefon Foto Klik, neydi oğlanın adı, Turgay, biliyor. Ulan bunun filmi bitti ben bunu nasıl açacağım, makine önümde. Baba işte elini şuraya bas, bilmem nesini çek falan. Filiz diyor ki bir yere yaz falan. Unutmam artık diyorum. Geçen gün aldım, Urfâ'ya gideceğim, şurda da film var, takayım dedim. Ulan dedim kim uğraşacak şimdi. Takamıycam, fotoğrafçıya götürceğim yıkatmaya, çıkartamayacağım. 30, senedir, 35 senedir fotoğraflarımı basan bir fotoğrafçı var. O da şimdi modern oldu, yarım saatte yıkıyıp veriyor. Rezil olucam, götürmedim. Bu bir tutku bu. Bir tutku. Şimdi bu 36 kare. Kıçına bir de motor koymuşlar, pırrrt. Ulan bu döviz. Parayla. Bunun fabrikası yok. Hiç mi dövizimize acımazlar. Benim elim titrer, bir kare çekerken, elim titrer. Biz böyle alıştık, yokluktan. O foto Özcan, ben röportaja gideceğim, maç veyahutta cinayet. Ben adliye polis muhabiriyim. Birkaç kere cinayete gittim. Ondan sonra işte Ulus'a geldim, Hüseyin Ezer var rahmetli. Ondan çok şeyler öğrendim, çok şeyler öğrendim.

Peki siz kendiniz baskı falan yapar mıydınız?

Deli misin. Deli misin. Agrandizörümü de en son küvetlerle beraber Hatice Boztepe'ye armağan ettim. Göstereceğim size karanlık odayı, bazı küvetler falan da duruyor. Evi yaparken, Behruz Çinici yaptı bu evin projesini, ilk işimiz bir karanlık oda. Birtakım malzemeler duruyor. Fakat bu sefer de renkli film modası başladı, siyah-beyaz öldü.

Neden yazılarınızı fotoğrafla desteklediniz. Röportajlarımızı fotoğrafla desteklemiş olmasaydınız aynı etkiye ulaşır mıydı?

Hayır kesin olarak hayır. Çünkü bizim millet illa ki görecektir. İstedigin kadar onu görmüş gibi anlat, ustalığını göster. İkincisi, anlatı, röportaj kitabı, fotoğraf destekli olursa hem zenginleştirir, hem de inandırıcı olur. Başka bir faktör de okuma alışkanlığının olmamasıdır. Niye yıllar yılı Life mecmuası bütün dünyada tuttu. Fotoğrafa dayalı. Altında 4 satır yazı, ama can alıcı fotoğraflar dolu. Ben yani bunları dünyadan öğrendim falan değil. Bizim halkımız okumaz, okuma yazma bilmez. O tarihlerde daha azdı okuma yazma bilen. Ama getirip Jandarma zulmü diye, herif tekmederken, yarbay, böyle bir fotoğrafını koydun mu, herif resim altını okur, gerisini okumaz; o, inanır ki orada bir zulüm var. Benim fotoğraflarım hep yazılarımla atbaşı gitmiştir. Kimi zaman yazı ağır basmıştır, kimi zaman fotoğraf.

Ama ikisi beraber olduğu zaman çok daha inandırıcı olmuştur. Sonra yıllar geçti aradan. Bir gün Orhan Peker, çok severdim, benim portrelerimi yapan arkadaşım, “Ya Otyam” dedi, “Dehşet fotoğraf çekiyorsun”. Yok ya dedim, işte resim kültürü falan. Ya bir sergi aç. Ulan oğlum, Ara var, Gültekin Çizgen var, olur mu, onlar varken ben. Olurdu, olmazdı, o kadar ısrar etti ki, Fotoğrafla Anadolu Gide Gide 1 diye, en büyük fotoğraf 70x100. O zaman da Amerikan Haberler Bürosu’nda Doğan Poyraz diye bir Türk müdür vardı, kulakları çınlasın, müthiş güzel bir adam. O bastırdı benim fotoğrafları. Bir de oranın marangozhanesi vardı. Dört milimetrelik duralite, teşkilat var onlarda, öyte bir zambak var dı ki, böyle beş kiloluk bidonlarda, hem fotoğrafın arkasına sürüyorsun, hem duralitin üstüne yapıştırıyorsun, bir sene sonra tırnağının ucuyla tut çek, fotoğrafı çıkar. Böyle alicengiz bir zambak. Bunlar var, çitılar falan yapıldı. İlk defa fotoğraf sergisi açtım. Yer yerinden oynadı. Ondan sonra Gide Gide 1, 2, 3, 4, 5. Tabii ben gazeteci olduğum için, devlet ricali, diyelim cumhurbaşkanıydı, işte başbakanı, genel başkanlardı, meclis başkanıydı, milletvekilleri, işte bakanlar, çok ilgi gösteriyorlardı, başta da İsmet Paşa gelir. Hatta onun bantını buldum geçenlerde. Sergi süresince konuşmalarımız. İşte o Siirt’teki, onu orak çekice benzetti, ben anladım. “Bu ne? Ne anlatmak istiyorsun?”. Diyemedim. “Efendim badana işte, kireç artmış, adamlar fırçayla işte modern resim gibi falan”.

Sizin bu aktardığımız sorunların çözülmesinde fotoğraflarınızın bir etkisi oldu mu?

Yazılarım kadar olmuştur. Mesela hemen bir örnek vereyim. Bir tarihte yine kar kış kıyamet. Ayağımda Mehmetçik adını verdiğim, bit pazarından 15 kâğıda aldığım çizmeler, sırtımda sırt çantam, uyku tulumum, çadırım, üçayak. Kızamık, Muş tarafında. Yine tabii Rolleicord makine. Canım makine. O kadar güzel fotoğraflar aldım, bebelerin falan. Yayımlanınca, o zamanın Sağlık Bakanı Dr.Faruk Sükan, sağdır, uçakla Siirt’e, oradan Muş’a gittik. İşte o da kitabımda vardır, Kızamık Melekleri diye Gide Gide 8. O sevimli, kapakta vardı, iki tane, ateş 41! Cezaevi gardiyanının kızları. Sonra bunlar 70x100, Apa Ofset de bedava bana bastı. İnanır mısın 14 çeşit fotoğraftan bir tanesi bende yok. Ona verdim, buna verdim, evlerde gidip görüyoruz şimdi. O Kızamık Melekleri de, hatta sepya bastırdım, renkli değil siyah-beyaz. Sepya üstüne siyah-beyaz basıldı. Kimisine mavi, kimisine küf yeşili, mesela Mevlevilerdeki küf yeşiliydi. Sonra yıllar sonra gittim, o posterlerden aldım götürdüm, kızlar olmuş 17 yaşında. Ölmediler onlar. Fakat

kardan köye ulaşamadık, jandarma karakoluna bıraktık, kızlara hediye gönderdim onları, ulaştı, ulaşmadı bilmiyorum. İşte Faruk Sükan hemen gitti, büyük tedbirler alındı. Orduda ilk defa gördüm onu da, motorlu kızaklar. Ya, bizim kağnıda, kızaklarda, at gider böyle paldır, küldür, devrildim. Herif başını aldı gidiyor, kaldım karın içinde. İn yok, cin yok. Hayır, motorlu kızak, bütün ulaşılamayan köylere gidildi. İşte o fotoğrafların sayesinde.

Onun dışında başka hangi sorunların çözümüne katkısı oldu sizin fotoğraflarınızın?

Şimdi iki köy çarpıştı Diyarbakır'da. Musikan ile Haraba. Musikan köyü Haraba Mezrası. Muğlalı onbaşı öldürüldü orada, ben bunu incelemeye gittim. Yanımda da Siirt muhabirimiz var. Jandarma kumandanı köyde benim jipime el koydu. Sonra bütün vasıtalara el koydu, gittik Haraba Köyünü bastık jandarmalarla beraber, katil arıyor.

Başladı dayak atmaya. Şimdi 10, 11, 12. Üç kare 6x6 film var makinenin içinde. Jipin içinde yirmiye yakın rol filmim var. Jip gitmiş anasının nikâhında, biz olay yerindeyiz. İzzet diye, Tercüman muhabiri, benim çok eski arkadaşımdır, onun elinde de körüklü bir makine var. Ulan İzzet sende film var mı. Vallaha benim makine da çalışmıyor dedi. Yarıya kadar çektim, bilmem ne. Şimdi Yarbay dövüyor köylüleri, dizmiş böyle. Bir asıldım tekme atılırken. Şoförü, Ankara'lı, Cebeci'li bir çocukmuş. Hâlâ söverim ona. Gitti bir kare. Kaldı mı iki kare. Yok yani o dayağı çekemezsem hiç bir işe yaramayacak. Bir tekme, bir yumruk derken bastım. Bir tane daha bastım bitti film. Hemen çıkardım. Benim böyle bir tulumlu şeyim var, Bulgaristan'dan aldığım bir gömleğim var, çok cepli, beli de büzgülü. Şimdi Yarbay uyanır. Hemen dedim sevgili Yarbayım bu büyük başarınızı gazeteye yetiştirmem lâzım. Gidemezsin dedi, at bulacağım. Ya dedim at kaç saatte gider oradan, iki saatte evvel gidemez yayladan. Şimdi iki köy karşılıklı. Ben bir de onbaşının öldürüldüğü yeri merak ediyorum. Kim öldürdü, jandarma mı öldürdü, karşı taraf mı öldürdü. Bütün derdim o. Çünkü bu köylülerin yapmadığına inanıyorum. Şimdi adamları orada dizdiler, Çermik'e gidecek, Çermik Cumhuriyet Savcılığı'na, olay yeri orada, Çermik'te. Doğan Öz, öldürülen savcı, o zaman orada, canım ciğerim benim. Dedim ki pala bıyıklı bir gazeteci her şeye şahit oldu, fazla bilgi onda, ona da geleceğim. Ben orada uyuttum, İzzete dedim, sen bu yarbayı idare et. Oniki yaşında bir çocuk aldım, kayaların arasından 45 dakika. Nerede, çocuk görmüş, nasıl yatıyordu, nasıl ediyordu. Musikan köyüne geldim, benim jip orada. Doğan Öz de

orada. Onbaşıya otopsi yapıyor. Tabii filmleri aldım, hatta o kitabımı da Muğlalı şehit onbaşı, adını unuttum, yazar kitapta, ona armağan ettim. Otopsi sırasında fotoğraflar çektim, kurşun yerlerini çektim, bilmem ne yaptım. Bir de o işte 120 karenin içinde hakikaten bir daha çekilmesi zor fotoğraflar, şimdi bol çekilir ya öyle fotoğraflar. Bir köylü kadını, sırtında çocuğu, ayakları çıplak, jandarma, silah, yürütüyor. Çok çıktı o fotoğraf, çok çıktı. O fotoğrafı çektim, başka fotoğraflar var. Bir köylü benim fotoğrafımı çekti, kadınları götürürlerken. Kadınlarla beraber, başımda papak, ayağımda çizme, post bıyıklar simsiyah, gençlik. Sergiye koydum ben bunu 70x100, o jandarma fotoğrafını. O zamanlar İçişleri Bakanı Orhan Öztrak. Rahmetli İsmet Paşa geldi; o fotoğrafı görür görmez buz gibi oldu. O sırada da yani röportajlar çıktı, kitap olarak çıktı. Bunu nereden çektin dedi. Doğudan çektim, bütün seyirciler arasında. Bir yandan da benim bir arkadaşıym teybe alıyor, Uher ile, benim Uherle. Nerede çektin. “Efendim işte Çermik tarafında”. “Ne zaman çektin”. Adam Başbakan. Yalan mı söyleyeyim, dedim ya, “Paşam bir ay evvel çektim”. “Ne oldu”. “Toprak meselesi. Bir onbaşı öldürüldü.” “Yazdın mı bunları” dedi. Adama Cumhuriyet’i bile vermemişler, çok ilginç. Paşam, dedim, “Kitap olarak da dün çıktı”. Necdet Calp, sonradan Halkçı Parti’yi kuran, o zaman, eskiden Siirt valisiydi, özel kalem müdürü Paşanın. Dedi “Necdet, hemen Otyam’ın o kitaptan bir tane al”. Akşam Necdet Bey geldi, imzaladım Paşaya verdim. Sabahleyin telefon, “Acele köşke gel”. “Nedir bu?” Zaten çok dikkatini çekti, Fırat’ta çocukları çektim, karınları şiş, sıtma, yanlış beslenme.

Diz kapakları falan. İnekleri çektim, su içiyorlar, deri kemik. Çok güzel fotoğraftır, o da var kitabımda. İsmet Paşa da “Ne” dedi “sıtma!”. “Ya” dedi “Biz sıtmayı öldü biliyoruz.” “Ya Paşam yeniden hortladı” dedim. Son derece üzgün o fotoğraflara. İlhami, dayak atmışlardı ağzı burnu kan içinde, Soysal rahmetli. İşte orak çekice benzettiği fotoğraflar. Bir de, Malatyada bir toprak çektim, çatlamış. Ona kızdı. “Sen” dedi “Malatya toprağını böyle mi görüyorsun”. Dedim “Paşam, işte bu, fotoğraf.” “Niye yeşilliği çekmedin, yeşil tarafı. Onlar da var” falan. Sonra çok güzel bir fotoğraf, demirci dükkânı. O oraklar çekikler bilmem beler, sarkıyor. Çok güzel artistik bir fotoğraf. “Bu ne” dedi. “Özel teşebbüs sanayi, kalkınma falan”. Alay ediyorum ben. “Sen böyle mi kalkındığımızı zannediyorsun” falan, Paşayla böyle takışıyoruz. İsmet Paşa derhal Orhan Öztrak’a emir verir, bunu tahkik ettireceksin, nedir bu işkence. O gün meclise gittim, Şeyhmuz diye Diyarbakırlı hoş bir milletvekili var, topal Şeyhmuz. Ulan oğlum dedi, bir de Refik Pirinçcioğulları var,

Pirinçcioğlu Diyarbakır'dan, Nadir Nadi Beyin Sorbonnedan arkadaşı, gazetenin de yönetim kurulu üyesi. Ben de tabii Diyarbakır'a çok gidip geliyorum ya, Nadir Beye demiş ya ben bu Otyam'ı çok seviyorum, Şeyhmuz'un evindelermiş. Aklında olsun bak sana bir şey anlatacağım. Dün gece bizdelerdi dedi, bunu bir daha Doğu'ya göndermeyin, vuracaklar, öldürecekler. Çoluk çocuğu var falan diye beni önlüyor. O gece de gazetede nöbetçiyim. Amerikan Haberler Bürosu'nda 25 bilmem kaç, 30 öyle bir kâğıt, beşer kopya pırıl pırıl. Bu fotoğraflardan tomar tomar yaptırdım. Türk Hava Yolları'na telefon ettim, Diyarbakırlı üç çocuk var orada. Dedim yarın ilk uçakta bana yer. Abi dedi yedek sekiz kişi. At yolculardan birini aşağıya. Allah rahmet eylesin şefimiz vardı, Kemal Aydar, telefon ettim uyandırdım. Kemal Abi ben yarın, yeni gelmişim ya, ben yarın ilk uçakla Diyarbakır'a gidiyorum. Paran var mı dedi. Para yok, tunne, dedim, yok. Aşağıda, Cumhuriyet'in, şekerci, Nermin mi, Neriman mı diye bir kadın var. Git oradan istediğin kadar al. 300 lira para aldım. Binip uçağa gittim. Diyarbakır'a gittim. Ben karayolları fahri müfettişiyim aynı zamanda. Telefon ettim karayollarına, bana telsizli bir pikap gönderin, geldi. Ver elini Çermik, Doğan Öze. Adamlar tutuklanmış, cezaevinde. Dedim Doğan al şu fotoğrafları. O Yarbaya çok kızıyor. Zaten böyle bir olay geçeceğini de bir hafta evvel o bana haber vermişti, çarpışma olacak, bir şeyler olacak iki köy arasında. Akşam otele geldim. Şimdi ressam Turan Erol'un kayınpederi gazete bayiidir. Ona uğradım, dedi ki "Ya Otyam evladım, pek ortalıkta görünmesen iyi olur."

Yarbay o sene Albay olamadı. Ve İsmet Paşa'nın sayesinde, o fotoğrafların. Kumandanlar değişti. O adamlar da beraat ettiler. Muhtar, yani yarbayın adamı, Musikan köyünün muhtarının, onbaşıyı öldürdüğü ortaya çıktı. İşte fotoğrafın sonucu.

GAP projesinin düşünsel temellerinin ortaya çıkmasında sizin röportajlarınızın, özellikle fotoğraflarınızın katkısı, etkisi oldu mu acaba?

Bunu bana değil sayın Süleyman Demirel'e sormanız lâzım. Süleyman Demirel Morison şirketinin Ankara temsilcisi iken bir kokteylde tanıştım. Bana kitaplarımı övdü. Hatta aklımda kaldığına göre, Kuran-ı Kerim gibi... O zaman da üç tane kitabım var benim. Ama bir tanesi, işte Gide Gide 2, Urfa'nın susuzluğunu anlatan. Sonra ben dedim "Beyefendi politikaya atılsanız siz". Eski DSİ genel müdürü ya. Sonra Güneydoğu'ya gittiğimde dediler ki, "Ankara'dan Süleyman Begi tanırsen". "Ya kim dedim beşyüz tane, bin tane, onbin tane Süleyman var". "Ya

nasıl tanımıyorsun su müdürüdür”. Naptı. “Allah allah boru göndermiştir, artezen yaptırıyor. Bilmem ne yapmıştır”. Böyle bir dostluk başladı Süleyman Beyle. Sonra siyasete atıldı. Gümüşpala öldü. Sadettin Bilgiç Adalet Partisi genel başkan vekilliğini yaptı, ilk seçimde de Büyük Sinemada Süleyman Demirel Adalet Partisi genel başkanı oldu. Başbakan yardımcısı, koalisyon, bilmem ne. Dün telefon etti. 25’inde Urfa’ya gidiyor. Ben de faks çektim, ben yeni geldim, gitmem diye. Ve şeydir, hep söylerim ben onun rakibiyim derim, Süleyman Beyin; Süleyman Bey de benim rakibim diye. Akıl almaz bir şey bu, GAP konusunda, sulama konusunda dostluğumuz vardır. Benim oraya nasıl sevdalandığımı bilir. Bir projede fizibilite raporları gelmiş. Evine gittik benim çocukların yüzünden, çocuklar merak etmiş, bunun eli demir el mi, demirden mi falan diye. Bizi davet etti, gittik. Orada fizibilite raporlarını gösteriyor. Şey de, İhsan Sabri Çağlayangil, eski Dışişleri Bakanı, anlatıyor: Dedi, “Beyefendi bu kadar parayı nereden bulacağız”. Bir kızdı Süleyman Bey buna. “Şu adam gibi üç kişi olsa biz tırnaklarımızla kazar, Atatürk Barajını, su tünellerini yaparız” dedi. Ve, bir, Atatürk Barajı’nın temel atma töreninde bulunamadım; buradaydım o zamanlar, televizyonda gördüm. Mecliste diyor ki işte barajın temelini atacağız, bilmem ne yapacağız. Ben de bir telgraf çektim. Bir mala da benim için diye. Nefis bir mektup geldi, vardır kitabımda. Ha diyor ki pilavdan dönenin kaşığı kırılсын. Bizimki diyor vatan aşkıdır, bilmem ne Fikret falan diye. Onun kaşığını kırdılar, poşetlediler, Zincirbozan’a gönderdiler. Ondan sonra bütün temel atma, tören, açılış. İşte dün de yeniden Urfa’ya yapacağı şeyde özel misafiri olarak davet etti. Gidemedim, çünkü yeni geldim. Tabii şey, o fotoğrafların, çatlak toprakların, yazdıklarımın; çünkü adam biliyor susuz toprağın nasıl çatladığını, adam mühendis, üstelik suyla ilgili. Eh bir de o acıları okuyunca, bunun da yüreğinde bir yara olmuş. O tarihten beri dostluğumuz devam eder gider, sadece GAP konusunda.

Sizin ideolojik ve siyasal tavrınız fotoğrafınıza nasıl yansdı veya yansdı mı?

Şimdi siyasi polisin benim hakkında verdiği bir raporu, Millet Meclisi’nin manevi şahsiyetini tahkir ve techir suçundan İstanbul 1. Ağır Ceza’da yargılanırken, avukatımız dedi ki dosyanda bir yazı var onu oku. Bir de duruşmaya gireceğim, gittim savcıya. Ne arıyorsunuz falan dedi. Dedim içeri giricem bir okuyum ne oluyor, ne bitiyor. Aradım bulamadım, böyle karışık şifreli bir mektup. Benim siyasi eğilimimi sormuşlar, nereye sordularsa. Onlar da diyor ki aşırı sosyalist ve Kürtçü. Şimdi komünist diyemiyorlar, çünkü komünist başka bir şey, yasak onu demek.

Aşırı sosyalist ve Kürtçü, aklımda kalan cümle bu. Geçen gün Tayfun Talipoğlu'na da anlattım bunu, yayınlandı televizyonda. Niye Kürtçüyüm. Eh gittim Doğudaki vatandaşlarımın acılarını yazdım. Eh niye aşırı sosyalistim, yani komünist. Toprak düzensizliğini, vergi adaletsizliğini, her bir şeyi yazıyorum. O bunu deyince de hemen damga hazır. Komünist diyorlar. Ben de kabul ettim kardeşim, yani nasıl diyeyim ki, ulan benim yüreğimdekini, kafamdakini ne bilirsiniz siz. Eh bir sıfat, siz bana bunu konuldunuz. Bana da kabul etmek düştü. Ben kendimi biliyorum. Yazılarım, fotoğraflarım, o albümde de yazar, kim için çekiyorsun, ne için çekiyorsun. Hocamızın bir şiiri vardır, Bedri Rahmi'nin: Güzel Faydalı Olmalı. Bu faydalı olmak, bir şeye dikkati çekmek, yazılarımda da aynı açıdan, nedir topraksız halk, nedir zulüm gören halk, nedir susuz halk, nedir hastalanan, çocukları evlerde pıtır pıtır ölen kızamıktan, bilmem boğmacadan, zatürreeden, bilmem neden. Efendim bu sosyalist görüşmüş. Hayır bu insani bir görüştür. Kimisi de aşırı sosyalist der, kimi sosyalist der, kimi komünist der. Halbuki bu doğrudan doğruya beşeri bir insan sevgisine, yurt sevgisine dayanan bir yürek bendeki. Ama iktidardakiler, siyasiler, siyasi polis bilmem ne, böyle sıfat veriyorlar. Ben de kabullendim onların verdiğini. Yani ben böyleyim demiyorum. Onlara göre ben böyleyim. Kitaplarım ortada, oldu 44 tane mi ne. Hep böyle insanlar için, halkımız için. Yaptığım bir hizmetti bu. Görevimdi yani. Gazetecilik görevim. Ben bu yolu seçtim. Anlatı diyorum artık, röportajı da geçti. Anlatı. Doğrudan doğruya insan ve yurt sevgisine dayalı gözlemler, fotoğraflar. Sağ görüşlü bir insan olsaydım, milliyetçi bilmem ne diyorlar ya, herhalde böyle böyle yazılar yazmazdım, fotoğraflar çekmez, böyle resimler yapmazdım. Çünkü göremiyorum böyle bir şeyi yani. Şimdi yeni yeni onlar da atılıyorlar ya bu işlere.

Sizce Otyam'ın fotoğraf tavrındaki en belirgin nitelik nedir. Yani siz Otyam'ın fotoğrafını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Duygusal bir yandan, bir yandan da gerçekçi kareler. Duygusallık da, ne bileyim, gidiyorum kardeşim, yani Filiz hüngür hüngür ağladı, işte ilk defa dedim ya flaşla çektim ya, tavan çekmişim. Şahan diye bir çocuğu öldürmüşler. O gün çocuğu olmuş. Lohusa kadın yatıyor. Var kitapta o fotoğraflar. Bir yanda öküz, bir yanda lohusa kadın. Karanlıktan göremiyorum. Fotoğraf çekeceğim, flaşı çıkardım, o da benim değil, Diyarbakır muhabiri Pirinçcioğlu'nun, Milliyet muhabiri. Ulan kullandığım bir alet değil ki, çakmaz. Net yapacağım, gözüm görmüyor karanlıkta. Filiz'e dedim ki git bir kibrit yak orada. Yani hiç olmazsa o pırıltıyı göreyim, o

kadar karanlık. Bir de böyle sırtında çocuklu, siyahlar içinde, madonna gibi bir kadın var. Sonradan öğrendim, Şahan'ın bacısıymış. Flaşın arasına, şöyle sallanıyor, sigaranın alüminyumunu soktum belki geçirir diye. Çektim böyle, kalabalıktı içerisi, birinci kare tavan. İkinci kare artık bir çaktı ya flaş, hepsini görüyorum, neti de yaptım Filiz'in kibritiyle. O kadını çektim, bir de lohusayı çektim. Üç kare fotoğraf, flaşla. Ama bu kadar ağlanacak şey olur mu ya. Ağlanacak fotoğraf. Onu 70x100 bastılar sergimde. O lohusayı. Kitaplarımda da var. Acı şeyler ya. Hem de güzel fotoğraflar, flaşlı olmasına rağmen. Dünyanın en ileri, gelişmiş Japon, Amerikan teknolojisini getir, bilmem kaç bin ASA filmle orda fotoğraf çekilmez. O kadar karanlık, ahır ya. Bir yerden ışık geliyor. Ulan nerden gelir, kapı ta anasının nikâhında. Ahıra giriyorsun, orda kadının doğum yeri, odası, hayvanlarla beraber yaşıyorlar. Diyorum ya net yapacam, yapacak olanağın yok.

Makineye güvenmek. Artık o benim yüreğim oldu. O benim gözüm oldu. O benim beynim oldu. O benim can ciğer arkadaşım oldu. O dediğim, bahsettiğim, Rolleicord 4 olsun, Hasselblad olsun. Şimdi bir eve girdik yine Kilis tarafında. Samanla karıştırılmış hafif sepya bir duvar. Bir de karanlık orası. Birader millet o hem dini açıdan, hem de bir aile şeceresi gibi kirece batırmışlar ellerini, duvar yaşken, kardeşim bu kadar dekoratif şey olur mu. Flaş, eşşekler kovalasın. Sehpayı koydum. Ulan makinem, güzel makinem, güzelim benim. Kafadan bir şey yaptım işte. Saman çöpüne varıncaya kadar, çamurların detayına varıncaya kadar. Hiç unutmuyorum onu, Ilford diye bir kâğıt vardı. Karanlık odamız yok evimde. işte bir burada oldu. O da modası gitti siyah beyazın. Mutfakta resim yapıyorum. Osman Bölükbaşı bana sık sık telefon eder. Telefonda çağırdı Osman Bölükbaşı. Anlatır da anlatır. Birinci banyoda ya. Bir kâğıt bir kâğıttır ya. Ya, on dakika sonra geldim, evladım, tam derecesine gelmiş ve durmuş orada. Derhal aldım ve hipoya koydum. Ondan sonra Ilford kâğıdı ben bırakmadım. İşim oluyor telefon çalıyor, bırakıyorum. Geliyor duruyor ya. Ne hikmet. Kararır ya. Bu namussuz dururdu. Tam benlik bir kâğıttı. Ondan sonra bir şey öğrendim. 400 ASA Ilford film, birinci banyo hazırlanırken, valla bir şeyler daha fazla konuyordu, o 600 ASA'ya çıkartıyordu. Sonra yine işin komik tarafı Alman Cumhurbaşkanı Theodore Höss, Ankara'ya geldi. Başbakan Menderes, Celal Bayar cumhurbaşkanı. Ankara Palas'ta resepsiyon var. Şimdi bizim bütün fotoğrafçıların sırtında, Metz mi ne çanta, 5 kiloluk flaşlar. Bu kadar fanuslar üstünde, kordonlar falan. Alman fotoğrafçıları var, ellerinde yine bu küçük makineler. Pırt pırt çekiyorlar, ne flaş ne

bilmem ne. Soruverdik. İşte ben evvela 400 ASA'ya kadar çıktım, ondan sonra öğrendim, 600 ASA oluyor yıkarken. Ama gren veriyordu. Filmleri 1000 ASA'yımış, 1000 ASA. Onu da Alman gazetecilerden öğrendim. 1000 Asa film, bizde en fazla 200 ASA. Bulunmazdı bile. Sonra yine Demokrat Parti dönemlerinde, sana söyleyeyim tarihlerini, '55, '56, '57, döviz ktlığı. Film gelemiyor. Ne filmi alıyorduk biliyor musun, karaborsadan, şimdi ismini vermiyeceğim, o da önemli bir fotoğrafçıydı, gazete fotoğrafçısı, fotoğrafçı dükkânı falan vardı. Uçaklarda kullanılan 18x24 fotoğraf çeken, o hava fotoğrafları çeken uçakların filmlerini, 6x9, onlara göre kesiliyor. Röntgen filmi gibi, kalın bir film, fakat çok hassas bir film, makaraya sarılıyor, çukulata kâğıdına sarılıyor. Yahut da getiriyorlar, eski filmlerin şeritlerine bağlanıyor. Bir müddet de onlarla fotoğraf çektik, yokluk.

Sizin fotoğraf tavrınızı etkileyen kimse var mı. Fotoğrafçı, fotoğraf sanatçısı var mı?

Hayır yok. Ama Hüseyin Ezer'in basın fotoğraflarını çok severim. Ara Güler'i çok severim. Bir de geldi geçti gitti, iyi bir fotoğrafçı vardı: Kıbrıslı, Limasollu Naci. Bir Alman vardı, Othmar. Zeki Faik İzer de fotoğrafçıymış. Orhan Arıburnu, meraklıydı. Sonra Şinasi Barutçu diye çok değerli bir adam. O, teknik bilgiler de veren kitaplar yazardı. Othmar'ı niye sevmem. Efendim caminin kemerli penceresinden çeker. Yahut ön planda muhakkak bir kafesli pencere olacak. Fakat tertemiz fotoğraflar. Onları o teknolojiyle nasıl yapardı. La Turquie Kemalist diye bir dergi. Türkiye'de basılırdı. Sonra bu Türkiye albümü vardı Otmar'ın, sepya baskılı. O kitaplar yok şimdi, çok kişi de bilmez. Mesela Barutçu Hocanın çok güzel filmleri vardı. Basın Yayın'da bazı fotoğrafçılar vardı. Fakat bunlar isimsiz kahramanlar. Yani görevlerini yapmışlar, iyi ki çekmişler bu fotoğrafları. Git ne o abideleri bulursun, ne kaleyi bulursun. Bunlar tarihi birer belge. Basın Yayın'ın arşivinde. Ama onu kim değerlendirecek, kim ne yapacak bunu, bilemiyorum tabii, bir hazine.

Peki Bresson dediniz geldi. Bresson'un fotoğraflarını nasıl bulursunuz?

Valla çok şirin fotoğraflar vardı. Güzel fotoğraflar vardı. Eski Maliye Bakanı İsmet Sezgin. Onun bir kardeşi vardı, Mukadder Sezgin. Bu Bresson'u Paris'ten o gönderdi. Bir de eleştirmen bir adam var, çok ünlü. Bu kitabın, Bresson'un, Türkiye, 23 Nisan kitabının da önsözünü o yazacak. O ara kitap matbaaya girecek, yazı yok. O da Mukadder'in arkadaşı, o zaman turizm ataşesi. Diyor ki çek gelmedi. Ulan hem Mukadder'in arkadaşı, hem Bresson'un arkadaşı. O iki, üç daktilo sayfalık yazıyı, parayı almadan, büyük para ama, göndermedi. Sonra parayı ödeyince...

Bu kitap çıktı mı peki?

Çıktı çıktı. Turizm Bakanlığı'nda bulabilirsin. 23 Nisan diye bir kitap. Kare boyutlu. Henri Cartier Bresson. Önünde de çocukları çekmiş, yine böyle çiçekler, ay yıldız var, çelengin arasında çocuklar görülüyor.

Siz yazı ve fotoğraflarınızda çoğunlukla kırsal kesime yöneldiniz. Gide Gide'leri okuyunca kırsal kesim ve balıkçılığa dair röportajlar görüyorsunuz?

Bir de işçiler var. Maden işçileri. Zonguldak maden işçileri. Onlarla girdim çalıştım on gün. içerden fotoğraflar çektim. Hatta hep ölüm korkusu içinde. Orda lambalar var başlarında. Bir de yanan karpit gibi bir şey var. Üç dört kare çektim. O katırları çektim. Çünkü katırlar duruyor içerde. Böyle girintiler var. Onların önüne de adamlara dedim herkes kafasını oraya çevirsin. Sehpayı koydum çektim, fakat daha iyi sonuç almak için o benim hâlâ burada duran ampul. Bir de patlar mı diye grizu, miruzu, o korku içinde. Bir iki ampul patlattım, ulan çökmedi. Ondan sonra birkaç tane daha çektim, ama hep korku içinde.

Peki kente hiç yönelmediniz değil mi. Kentte de ciddi sorunlar var. Gecekonduılar var, bilmem neler var?

Gecekonduılara çok taktım Ankara'da.

Fotoğrafladınız mı onları?

Tabii tabii. Gecekonduılara çok taktım. Çok güzel fotoğraflar var. Eski Ankara, Ankara sokakları. Cumhuriyet'e girdim, büyük bir yürüyüş var, meşaleler yakmışlar gençler. Yine o gözünü sevdiğimin Rolleicord 4'le, sehpayı da koyamadım. Balkonun demirine koydum, fotoğrafı çektim. İçeri girdim. Karanlık oda yapmıştı Mustafa İstemi. Efendim akıl almaz bir güzel gece fotoğrafı. Götürdüm rahmetli Ankara temsilcisi Ecvet Güresine. Bu ne dedi ya. "Abi dedim işte biraz evvel çektim". Hemen uçakla gönderildi, yayınlandı o Cumhuriyet'te. Yine başıma gelen bir hikâye anlatayım. Bak mesleği bilmenin şeyi. Kayseri Cezaevi'nden tutuklular bırakılacak 27 Mayıs'tan sonra. Cüneyt Arcayürek'in abisi vardı. O da Cumhuriyet'te çalışırdı. Bizim de bir telefoto var. 50 kilo bir alet. Yüklendik gittik. Yok telefona bağlanır, kolum düşer onu taşımaya. Ben fotoğraf çekeceğim, orada Kayseri'de yıkatacağız, telefoto geçeceğiz. Vay yavrum vay. Bir türlü kontakt kurulamadı. Yüz yirmi, yüz otuzla araba geliyor, lastik patladı. Takla atıyorduk. Geldim yoldan telefon ettim, banyo hazırla, Mustafa'ya. Mustafa da tabii resmen gazetenin fotoğrafçısı, genç, hevesli güzel bir çocuk, kulağı çınlasın. Şimdi senden beter oldu saçları

başları, döküldü, görüyorum televizyonda. Hazırlasın dedim. Herifler çıkıyor, tahliye, aileler falan. Ya, Demokrat Parti milletvekilleri, bakanlar çıkıyor içerden.

Şimdi ben Ulus gazetesi istihbarat şefiyim. Hüseyin de fotoğrafçımız. Rıza'nın babası. Akıl almaz güzel bir adamdı. Bir gece sergi var, dışarıda yağmur yağmış, benim haberim yok. Bir telefon, Spor Sergi Sarayı çöktü, acele gazeteye gel. Gittik gazeteye, Hüseyin Ezer'e telefon ettim: "Hüseyin fotoğraf istiyorum". "Bu karanlıkta ben nasıl". Ben bilmem mi Hüseyin'in nasıl çektiğini. Hüseyin'den iste sen, çeker o. Nasıl çeker. Ben bilmiyorum kardeşim herif çeker. "Şef, dedi, "Bir şartla, sen de benle geleceksin". Yakın da Ulus gazetesi. "Yapma Hüseyin yazı yazacağım". "Şef sen gelmezsen ben fotoğraf çekmem". O da Leica'cı. Yağmur yağıyor, gök gürüyor, şimşek çakıyor. "Şef, dedi, "Kaç tane çekeceğiz". "1, 2 tane çek". Şimdi, flaş en fazla 10 metre. Flaş almadı. Lan Hüseyin. Anahtarlığını çıkardı, kardeşim, Leica'yı koydu duvarın üstüne. Birer cigara yakalım şef dedi. Ulan Hüseyin. Bir şimşek çaktı. Hüseyin dedi: "Hadi gidelim şef. Lan Hüseyin. Yürü gidelim. Yok karanlık odaya beraber gireceğiz.

Toplumsal belgeci fotoğrafın bugünü nasıl acaba. Fotoğraf hâlâ inandırıcılığını, etkisini koruyor mu sizce?

Kardeşim şimdi İFSAK, ayın fotoğrafı, biri seçiyor herhalde. Bir de bakıyorum saydam dalında falan. Yani güzel fotoğraf ama insan yok, bilmem ne yok. Böyle gece güneş batarken falan. Çekmiyorlar ya, yok. Televizyon geldi ya, bir de fotoğrafın içine televizyon etti. Ama daha bir önem kazandı bence. Öyle bir fotoğraf çekeceksin ki, altı sütun koyacak yazı işleri müdürü. Renkli, siyah beyaz. Şimdi Cumhuriyet'ten gayri renkli ya hepsi. Dün gece de rüyamda gördüm, Cumhuriyet de renge geçmiş, çok üzüldüm. Koyacaksın öyle bir fotoğraf, valla televizyon istediği kadar gösterebilirsin. Herifler onu keser duvara yapıştırır.

Peki Fikret Otyam'ın fotoğrafçı olarak önemi nedir sizce?

Fikret Otyam'ın hiçbir önemi yok. Ben her zaman söylüyorum, ben fotoğrafçı değilim, fotoğraf sanatçısı hiç değilim. Yokluktan, mecburen, mecburiyetten kendi uçağımı kendim yaptım. Kendi aşımı kendim pişirdim. Yokluktan, eh fotoğrafçı verilmiyor, deprem olmuş birader. Beş tane muhabir Hürriyet'ten, 6 Milliyet'ten, Varto depremi. Tek Fikret Otyam Cumhuriyet'ten. Olay yerine Hınıs'a mı gidersin, Varto'ya mı gidersin, Erzurum'a mı gidersin, Muş'a mı gidersin. Haberini mi yetiştirirsin, daktiloyla mı yazarsın. Fotoğrafını çekip, girip orada deprem olurken

ykar mısın. Onu uçağa yetiştirir misin. Yani en nihayet dedim bana bir fotoğrafçı gönderin diye. Sonra birisi geldi.

Yani siz zorunluluk yüzünden fotoğraf çektiniz?

Evet, evet.

Fotoğrafçı olsaydı yanınızda fotoğraf çekmezsiniz?

Yine keyfime göre çekerdim, bir de rahat çekerdim. Daha iyi bakardım. Bir de şu var tabii, hem röportaj, hem olay fotoğrafı, işte seçimlerde yok bilmem ne oluyor. Birisinin şapkası uçuyor, bilmem ne yapıyor. Işık şöyleymiş, güneş sağdan gelmiş, soldan gelmiş, karşıdan gelmiş. Ben ona bakmam. Konuyu gördüm mü işime yarayacak, ben deklanşöre basarım. Hiç kaçmaz o. Ama rahat, mesela yolda gidiyorum, açlık röportajı işte. O inekler su içiyorlar, fukara, güneş buradan gelmiş, aman nasıl güzel. O Fırat'ta, o çocuklar duruyor işte suyun içinde, çimiyorlar falan. Onlar rahat fotoğraflar. Ama bir de böyle heyecanlı olay fotoğrafları var. Kızılay'da gençlik hareketleri. Kardeşim, coplarla, gençlerle furukolar birbirlerine girmiş. Eh onlar artık şey, benim olay fotoğraflarım, yani gazete fotoğrafçısı fotoğraflarım. Bunlar da var bende.

Peki siz benim anladığım kadarıyla Doğu'daki sorunlara ilk kez parmak basan sanatçılardan birisiniz?

Öyle diyorlar.

Sizin bu sorunlara dikkat çektiğiniz dönemde, bu sorunların üzerine gidilseydi acaba Türkiye bugünkünden daha farklı bir konumda olur muydu. Hem siyasal, hem ekonomik anlamda soruyorum?

VDR ve BBC dünyanın 52 sanatçısını seçmişler. UNESCO'nun 50'nci yıldönümü nedeniyle. Hasbel kader Türkiye'den de beni ve eşimi seçmişler. Ekip geldi, 15 gün çekim yaptılar. 4, 5 saat sürüyor videonun hepsi. 10 dakikalık bir program burada var. Orada da söyledim. Beni ciddiye almadılar o zamanlar. Hep bunları yazdım yapmayın etmeyin. İşin ilginç tarafı, kitaplarımda da var bu. Birgün bu parmak kopar. Bunu nerde söylemişim, 1961 yılında Ankara Radyosu'nda. Kim var iktidarda, 27 Mayısçılar var. Omuzu kalabalık askerler. Kim bunun tanığı, Mahmut Tali Öngören. Ey bu ülkeyi idare edenler. Bu halkın üstüne sevgi kılıcıyla gidiniz, yoksa bu parmak birgün kopar, haritamızın şekli, bayrağımızın şekli değişir. Benden size söylemesi. Ben bunu, Diyarbakır İstasyonu'nda kampa na çalındıktan sonra, kim bunun şahidi bir de, Mustafa Geceyatmaz, yanımda o

vardı. Bir de türkü derledik o sıra. Bunlar Ankara Radyosu'nda 21 gün yayımlandı, yarım saat, Yassıada Mahkemeleri'nin tatili sırasında. Ve bu yayınlandı Ankara Radyosu'nda, düşün. Ve bitti askerler gitti. Üç sene ben radyoevinin önünden geçemedim. Sergiler açıyorum, kitabım çıkıyor. Tek satır yok. Milli Emniyet demiş Mahmut Tali Öngören'e, bu herif nereden girdi bu komünist buraya diye. Bir daha bize haber verin demiş. Üç sene sonra işler değişti. Ben haklı çıktım. Rüzgâr ektiler fırtına biçtiler. Ve en büyük üzüntümdür. Ciddiye alınmadım. Bütün dünya seyrediyor şimdi o filmi. Dolaşıyor dünyada. Daha Türkiye, TRT'miz göstermedi.

Siz yıllar boyu çalıştınız, bakıyorum daha çok standart objektif, yani 120 de olsa format 35 de olsa. Parasal nedenlerle mi başka objektif alamadınız, almak mı istemediniz?

Param yoktu. Ben Cumhuriyet'te bile 2000 lira maaşlı bir yazardım yani. Fazla mesai, röportaj parası ortalama 2500 lira geçerci. Nereden makine alacağım. Çok rüşvet makine teklif ettiler, bilmem ne yaptılar. Olabilirdi, en iyi makine olabilirdi elimde. Hiç birine tenezzül etmedim. Almadım, etmedim.

Böyle bir imkân verseler o objektifi kırarım. Balık gözü diye bir objektif var. Nefret ediyorum. Rahmetli Şahin Kaygun geldi benim burada, sık sık gelirdi, portrelerimi çekti. Karikatür hepsi ya. Burnun uzamış, ayakların görünüyor, bu kadar kafa. Dedim ya Şahin bunu bırak, Semih Balcıoğlu karikatürümü yapsın. Semih bile bu kadar aşağılık bir şekilde yapmaz, gönlü razı olmaz. Yani yapmaz herif ya. Bir estetik şey var. Bir zamanlar bu moda oldu. Bu portreler ondan çıktı. Ulan benim portremi çekme, gözünü seveyim. Buraya dayanıyor, ya burnumun ucunda, lan git. Gözler böyle şey. İnsanı, o güzellik, doğanın bütün güzelliklerini yok eden, aşağılık bir objektif.

İlk foto röportajınız benim okuduğum kadarıyla Sucu Tren Baba. 1944 yılında Çınaraltı dergisinde yayımlanmış. Nasıl bir röportajdı peki bu?

Efendim şimdi biz tabii genciz. Sağ sol bilmiyoruz. Elime Çınaraltı diye bir dergi geçti. Orada diyor ki işte, taşra, taşradaki okuyucularımız diyor, oradaki ilginç olayları, insanları bize anlatsınlar, bunları yayınlayacağız. Şimdi bizim orada da saka denir ya hani, su taşıyan. Çok güzel bir şadırvan vardı, Selçuklu'dan kalma bir şadırvan. Sonradan belediye başkanı olan benim arkadaşım, "Ya bu şadırvan eski". Yıkı, yerine modern bir şadırvan yaptı. Bu şadırvandan bu amca iki gaz tenekesiyle su taşırdı. Biz de çocuk peşinden koşarız. Bu (adam) tren gibi öterdi.

Sakallı, yaşlı, 70-80 yaşında bir adamdı. Elini şöyle koyar, “Ühüüüü”, çeker. Adı “Sucu Tren Baba”. Öyle tren gibi öter, keyfinden. Bütün marifeti bu. Trenci amca ne olur bi öt deriz. Dinlenir ya, ikide birde yaşlı adam. Elini sakalının oraya atar, çok güzel bir adam.

Var mı sizde bu dergi?

Maalesef. Maalesef yok. Ama Çınaraltı, Milli Kütüphanede var. Oradan bulursun.

Kaç fotoğraf yayınlandığını hatırlıyor musunuz?

Tek fotoğraf.

Sizin İbrahim Demirel'e ilişkin bir yazınız var. Onun dışında fotoğraf veya fotoğrafçılara ilişkin eleştiri yazılarınız var mı?

İşte en son Ara Güler'in 3. kitabına ilişkin bir yazı yazdım. Sanat Çevresi dergisinde.

Şimdi günün birinde Moskova'dan bir mektup geldi. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin bilmem kaçınıcı yıldönümü için, uluslararası, dünya çapında bir fotoğraf sergisi açacaklarmış. Çok büyük fotoğraf ustaları da jüride. Türkiye'den de beni seçmişler. On fotoğrafla Lenin'in ilkeleri anlatılacakmış falan. Şimdi yazı yaz desen yazarız da, bu, fotoğrafla nasıl anlatılır. Ben tabii sevindim böyle bir şey bana geldi diye. Arşivimi taramaya başladım. 99 veya 100 kare 6x6 fotoğraf seçtim. Kimisini hiç basmamışım. Hani dedim ya James Bond çantanın içinde benim filmler var diye. Gittim bir paket 18x24 Kodak 2 numara, ölünceye kadar unutmam, kâğıt aldım. Filmleri koydum bir zarfın içine, sarı bir zarf. Gece evde yemekten sonra mutfakta karanlık odayı kuracağım, bu yüz taneyi basacağım. Litrelerle banyoları yaptım. Kapı çaldı, çoluk çocuk misafir. Yattı iş. Ertesi gece de nöbetçiyim. iki üç sonra da yurtdışına gideceğim. Cumhuriyet bürosunda da karanlık oda var. Masamın üstüne Kodak 2 numarayı koydum, sarı zarf da onun üstünde. Yaz günü ya. Lan bir iş. Saat birbuçuk, ben hâlâ bürodayım. Alo, yaz, bilmem ne. Perişan oldum, basamadım. Ertesi günü saat 11 falan Merkez Bankası'na gidip döviz alacağım. Radyo Evi'nin önüne geldim, birdenbire şimşek gibi bir şey çaktı gözümde. Ulan sabahleyin büroya geldiğimde Kodak kutusu var, negatifleri koyduğum sarı zarf yok. Böyle bir şey gördüm rüya gibi. Dolmuşa dedim kardeşim dur, tam Radyo Evi'nin önünde. Orada indim karşıya geçtim. Hemen büroya döndüm. Sarı zarf yok. Şaban. Ne bulsa atar. Yerde para bulsun atar, birisinindir

demez. Kol düğmesi, atar, böyle gaddar, tatlı bir adam. Ulan Şaban, burada bir sarı bir zarf vardı. “Ne bilim ben, atmışımdır”. Lan nereye atarsın, nasıl düşer masanın üstünden. “Ne bilim ben”. Ama bu yayıldı. Fikret’i çağırmışlar Sovyetler Birliği’ne, sergiye, bilmem ne falan. Perşembe günleri de Yener Apartmanının banyosunun sıcak su yaz günü. Kazan dairesine, çöpleri oraya atmış, hiçbir şey yok. Altı ay fotoğraf çekemedim. Ve cevap dahi vermedim.

Peki kim almış olabilir?

Şimdi büroda o kadar çeşitli insanlar gelip gidiyor ki, bilmiyorsun kimin ne olduğunu. Bunlar seçme fotoğraflar.

Hocalarımdam birisi Çallı. İlk sene. Ondan sonra Bedri Rahmi Atölyesi’nden mezun oldum. O zaman fotoğraf fotoğraf dersleri yok. 1944’te girdim, 1953’te bitirdim. Akademiye girişimde Neşet Günel’in büyük katkısı oldu.

Sizin siyasal görüşünüzün oluşumunda babanızın anladığınız kadarıyla büyük katkısı var?

Babanım var. Halkın var ve Bektaşiliğin var. Bektaşiyim demiyorum, zor bir şey o. Sınavlardan geçmek lâzım. Ben ruhen o sınavdan geçtim. Eh işte 1962’de Cumhuriyet’te ilk kez Hu Dost, Alevi Bektaşiliği inceleyen, bu Sünni meselelerini inceleyen ilk dinsel röportaj. Onu da kabul ettirinceye kadar akla kararı seçtim. Ve akıl almaz bir ilgi topladı. O günden bu güne Alevi Cemaati, Türkiye’de Bektaşiler, beni dede gibi severler.

Alevi meselesini Türk basınında ilk kez siz mi dile gelirdiniz?

Daha önce var ama, bu kadar ayrıntılı yok ve halkın arasında profesörlerle konuşarak falan.

Peki nereden aklınıza geldi sizin?

Şimdi ben Anadolu’ya Doğu’ya gittiğimde bir köye geliyorum bok götürüyor, on dakika sonra bir köye giriyorum pırıl pırıl. Bir yerinde kimse yok, necisin nereden geliyorsun. Öbür tarafta vay mihman hoş gelmişsen, sazlar, rakılar, yemekler. Bir sevgi, kadın, erkek öper eder. A ulan bunlar Alevi köyü.

Sizin dışınızda Doğu’ya eğilen yok. Siz peşini bırakmadınız, hep devam eltiniz?

Ben zaten bir şeyi tırnağıma takdım mı modası geçti, zaman geçti, aktüalitesi geçti. Sonuç alınca kadar. Beritan Aşireti. 7 yıl. Sanki bakanım, sanki başbakanım.

Peki sizin Beritan Aşiretine katkınız ne. Özellikle fotoğraflarımızın, sergilerinizin Beritan Aşiretinin yerleşmesinde, sorunlarının giderilmesinde katkıları oldu mu?

8 köy.

Fotoğrafların rolü ne bu konuda?

Yazı, fotoğraf. Hükümette Başbakanla konuşurum, Köyişleri Bakanıyla, bilmem YSE ile DSİ ile, her işlerini inadına. 7 yıl. Bak orada benim bir tablom var. Kolum kırılmıştı. Milliyet benden bir röportaj istedi. Şimdi Filiz diye çocuklar var. Fikret diye çocuklar var. En nihayet köyler yapıldı Erzincan'a, Diyarbakır'a. Gittim o köylerini gördüm, evlerini gördüm. Tabii bu diyelim ki, tabii ki 1,2 milyon göçerden 20 binini yerleştirebildik veyahut 15 binini. Devlet de hangisine yetsin.

Peki bu sizin katkınızla, sizin yazılarınız fotoğraflarımızla mı oldu bu iş?

Evet evet. Yüzde bir milyon. Ali diye, çıktı ATV'de, Kürt sorunu, Doğu sorunu falan diye, Ali Yazıcı, onların lideridir. Git sen bunları kim yaptırdı diye sor Ali Yazıcı'ya Diyarbakır'da. Otyam Baba diyecektir.

Peki sizin en büyük katkınız nedir. Özellikle fotoğraflarla. Beritanları yerleştirmek mi?

Hepsi, hepsi. Bunlarda yani et tırnak gibi. Yazı fotoğraf diye ayıramazsın, benim röportajlarımda, daha önce de söyledim. Bunlar birbirine geçmez, sökemezsin. Bazen fotoğraf ağır basar, bazen yazı ağır basar. Ben bu dengeyi yıllardan beri sürdürüyorum. Eh onu başkaları incelesin. Acaba bu işin oluşumunda, sonuç alınmasında Otyam'ın çektiği fotoğraflar mı etkili oldu, yoksa yazılar mı. Ben şudur diyemem. İlerde iyi, güzel bir araştırmacı bunu araştırır. Der ki fotoğraflar etkili olmuştur, yazılar etkili olmuştur, yahut da ikisi birden.

Sergiler mi daha etkili sizce, yoksa gazetede yayımlanan fotoğraflar mı?

Şimdi bak Alman Kültür Merkezinde, Anayasa Diyor Ki sergim, onu övünerek söylerim, 15 gün için açıldı, bir buçuk ayda zor kapattık. Otobüslerle Ankara dışından binlerce insan geldi. Bir de Almanların bir aleti var, şöyle elektronik bir şey, boyuna bir adam durur orada, geleni basar. Şimdiye kadar Almanya Büyükelçiliğinin Kültür bilmem nesi Alman Kültür Merkezi'nde böyle bir vaka görülmemiş. Bir uzattık, bir daha uzattık, bir daha uzattık, dedim ki a yetti artık kapat. Eh bu şey. Şimdi ben sana burada sergilerle ilgili benim bir hazinem var. Nedir bu hazine. O sergilere ben defter koyuyorum. Halk görüşlerini yazıyor. İbrahim'in bastığı Fikret

Otyam Fotoğraflar albümünde, bir kısmı orada, yani başbakanın tut, meclis başkanından, vatandaşa kadar hepsi var. Ama salt böyle 6 cilt defter.

Peki hangisi daha etkili diye sorarsam?

Gazete tabii. Çünkü daha geniş bir kitleye sesleniyor, daha çok insan görüyor.

Sergilerinizi hep 70x100 mü açtınız?

3 boyutum var. 30x40, 50x60, 70x100.

Doğru'yu, Güneydoğru'yu belgeleyen diğer insanlardan sizin farkınız nedir. Hatta bazıları sayar şu kadar saydam çektim, şu kadar kilometre yol yaptım?

İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nın orada bir yerde bir fotoğraf sergisi, Jüri. Götdürdüler, kim yapmıştı bilmiyorum. Gittik, orada fotoğrafları gördüm. Ulan ne kadar çok Fikret Otyam çoğalmış dedim. O zamanlar sümüklü çocuk fotoğrafı modaydı. Sonra ben çok kart yaptırdım. Türkü gibi dağıldı gitti. Yani sadece sergi, gazete mi, yoo. Kart var ya kart, bayram tebriği kartları. Ahmet Arif'in şiirleriyle, bilmem nelerle, siyah-beyaz ve işin ilginç tarafı nasıl korsanlık oldu biliyor musun? Ulan benden negatifi isteyin veyahutta size orijinali basıp vereyim.

Yazılarınızda, fotoğraflarınızda aktardığınız sorunlar çözüldü mü?

İnan şunu söyleyeceğim. Bak tevazu diye bir şey var. Ben 71 yaşına basıyorum Aralık 19'da. Hep tevazu içinde geçti. Ben demeyi sevmiyorum. Ben bu can derim, Bektaşî felsefesi. Ben demek çirkin bir şey. Bu can, yıllardan beri yaptıklarından kendi kendime öğündüm, katiyen reklamını yapmadım. Ama bakıyorum zaman zaman, geçen gün işte Ankara'dan haber geldi, Aziz Nesin için falan. Tabii bazı kitaplarımı karıştırırım, yazışmalar falan, dosya da burada var, belgeler ararken. Duygulanıyorum, ben neler yapmışım, bu can neler yapmış.

Mutlusunuz öyle mi?

Son derece. Gözüm açık gitmeyecek. Yanlız işte bir maymunla, küçük aslan yavrusuna sahip olamadım. Ona yanarım.

Fotoğrafın etkili olması galiba inandırıcı olmasıyla çok yakından ilintili?

Yüzde bir milyon.

Peki günümüzde fotoğraf hâlâ inandırıcı etkisini koruyor mu sizce?

İyi fotoğraf için evet.

Çünkü bu elektronik çağda fotoğrafta manipülasyon olanakları artık sonsuz neredeyse?

İyi bir fotoğraf olsun, ben bir gazetenin genel yönetmeni olayım, yazı işleri müdürü olayım, iyi bir fotoğrafı hiç utanmadan yedi sekiz sütun kullanırım.

Peki iyi fotoğraf sizce nasıl olmalı?

İşte dört sayfalık bir ilhan Selçuk, bir Çetin Altan yazısına bedel bir fotoğraf. Onların anlatmak istediği şeyi tek karede anlatmalı. İyi fotoğraf odur benim için.

Siz fotoğrafta oyuna karşı olduğunuzu söylersiniz?

Aman Allahım yarabbim, zinharrr. Onda ayrı bir estetik, güzelliği olduğunu söylüyorlar, ben bunun tadına varamadım. Yapmadım da, yapmadım, katiyen. Dediğim gibi bana böyle bir kutu, içinde böyle zaptedici bir kâğıt, film, arkadan bir delik, önden bir delik, ben onunla fotoğraf çekeyim bana yetiyor bu. Ama efendim üstüne koy, onun yerine kafayı değiştir, yanına bilmem ne koy, onu ona bas, yok bilgisayardan oyunlar yap, sergiler aç. Bunları sevmiyorum. Bunlar hepsi yalan, düzmece.

Peki fotoğrafı siz nasıl tanımlarsınız. Tanımlamak gerekirse, fotoğraf sizce nedir yani?

Olanı bütün güzelliğiyle verebilen. Ama bu arada ışığı olsun, kompozisyonu, şimdi benim fotoğraflarımda herhalde diyorum ben, onu zaman zaman düşünüyorum, istif diye bir şey vardır resimde. Mesela şu karşıdaki resimde, kadın sol köşede, arkada uzakta salını salını giden bir kadın. Arkada böyle bir küf yeşili. Diyelim ki bunu siyah-beyaz olarak gör. Şimdi kompozisyon yani istif O denk düştü mü, bir de hele ya sabah, ya akşam güneşi denk düştü mü, ışık tabii. Mesela benim bütün fotoğraflarımda ve tablolarımda Rembrandt ışığı vardır, bir taraftan gelen, öyle şeylere bayılıyorum. Bütün resimlerimde yüzün bir tarafı aydınlıktır, bir tarafı karanlık. Bu Rembrandt ışığı. Ben bunu hep fotoğraflarımda da, portre falan çekerken, birdenbire, birisini, tanıyayım tanımayayım, o ışığı gördüm mü içimde bir fotoğraf, ulan bas deklanşöre, bir kare. O ne işe yarar. Ya güzel bir fotoğraf be. Yani insana bir yaşama sevinci verir, mutluluk. Biri bakar, ya, resim değerinde bir fotoğraf. Bir de onunla mukayese eder, resim değerinde. Resim daha yüksek. Fotoğraf değerinde bir resim denmez, dikkat et buna, ama bir resim değerinde tablo denir.

Fotoğrafını çektiğim herkese biraz geç dahi olsa fotoğrafını gönderirim. Şimdi dia çekiyorum. Ya ben nasıl kontak kopya yapıp göndereyim. Bak şimdi burada

7 fotoğraf ayırdım, iki gün evvel Atatürk Barajı'nda çektik. Onları hemen gidip, göndereceğim.

Çektiğiniz fotoğraflarla döneminize neler kattığınızı düşünüyorsunuz?

Bir kere hemen söyleyeyim bir yarar kattım. Bir güzellik kattım. Bir dikkati çekme, bir olayı görüntü olarak, diyelim ki Beritan Aşireti, diyelim ki Can Pazarı, diyelim ki Bir Karış Toprak İçin, o acı fotoğraflar, dikkati çekti. Bu sayılamayacak kadar katkısı olmuştur yaşama, insanlarımıza ve ülkemize. Şimdi insan bunu o anda pek algılayamıyor, ayırımına varamıyor, ama zaman geçtikçe, sonuçlar geldikçe, orada nasıl bir güzellik, nasıl bir yığıtlık, nasıl böyle yararlı bir iş yaptığınızı zaman size gösteriyor, zamana da bağlı bir şey-

Peki siz geçmişe baktığınızda, bu anlamda baktığınızda ne hissediyorsunuz?

Müthiş duygulanıyorum. Ne iyi ki diyorum anam Naciye beni doğurdu. Ne iyi ki ben küçük bir makine elde ettim 1950'de, ne iyi ettim bunu sürdürdüm inatla, ne iyi ettim de bu işleri yaptım, yapmışım diyorum. Bu kimseyi ilgilendirmez. Bu benim kişisel mutluluğum, kişisel acım, kıvancım, ne ise. Ama tabii bu benim kişiselliğimden de çıkıyor, bazı insanlar nitekim senin olduğu gibi ta buralara kadar geliyorsun inceleme yapıyorsun, bu da ayrı bir mutluluk benim için.

Her sanatçı bir toplumsal kesime yönelir. Siz kendinizi hangi toplumsal kesime yönelik olarak gördünüz?

Bu can diyelim yine ezilen, horlanan, sahipsiz, gözü olup da görmeyen, kulağı olup da duymayan, dili olup da söylemeyen kesimin, sömürülen, ezilen halkımın dili, gözü, kulağı olmayı yeğledim. Artık bu toplumsal da, şöyleydi de bilmem. Benim temsil ettiğim fotoğraflar, yaptığım işler, bu kesim insanların fotoğrafları, röportajları, ardından resimleri, tabloları.

Tek kare fotoğraf mı etkilidir, yoksa foto röportaj mı etkilidir?

Söyledim daha önce. Bir kare fotoğraf çekersen 20 sayfalık bir röportaja, iki daktilo sayfalık bir köşe yazısına bedeldir. Ama dizi de olursa; şimdi bunları sana arşivimden göstermek isterim. Adalet Partisi'nin bir genel kurulu toplandı, kurul-tayı, bende Sovyetler'den, Moskova'dan aldığım Zenith 30 cm'lik, en güzel kame-ram o şimdi benim. Yine söylüyorum, benim bununla çektiğim renkli filmlerden aldığım sonucu hiçbir kameradan alamadım. Bu böyle acayip bir makine, pek de parlak bir makine değil. Ama yani çok güzel, flu böyle yer yer, böyle o kadar güzel artistik sonuçlar veriyor ki. Şimdi o bir zamanlar benim sehpaaya koyarım, bir yere

otururum, böyle ışığa bir bakarım. Kongre ya koca spor salonu. Bazı arkadaşlar ulan bir bak bakalım senin makinene, kaç gösteriyor. İşte 5.6, 125 veyahut da 60. Ayarlarım onu. O zaman da benim en büyük konum Süleyman Demirel. Ben bununla dizi fotoğraflar çekiyorum. Diyelim ki 20 kare, 25 kare. Bunların içinden seçerim, lafları da yazarım. Tam sayfa. Gazeteler oluyor böyle eskiden, böyle yayınlıyordu. Yerlere yatarsın gülmekten. Bu dizi fotoğraf. Ama diyorum, yani bunun işlevi başka, ama bir kare fotoğraf bir makaleye, bir kitaba bedel.

Hiç fotoğraflarınızın gazetede yayımlanması konusunda siyasal veya gazete yönetiminden kaynaklanan bir baskı oldu mu?

Çok.

Yayımlanmayan fotoğrafınız var mı bu anlamda?

Hayır yok. Yok ama, şimdi hiçbir yerde yayınlanmamış, arıyorum onu, bir yerden çıkacak. Rahmetli Cevdet Sunay ilk defa Doğu gezisine gitti, ben de peşine takıldım. Erzurum, Tortum Şelalesi'nin önünde eski Osmanlı Otağ-ı Hümayun kurulmuş. Çadırlar, istihkam, masalar, alabalıklar, bilmem neler, yemekler yeniyor, büyük bürokratlar, yüksek rütbeli komutanlar. Bize de beyaz peynir, zeytin, sandviç ekmeği, kumanya verdiler. Eh biz de dört gazeteci Cumhurbaşkanının konuğuyuz. Bir sürü genel müdür var, parlamenterler var. Bize kumanya dağıttılar. Şimdi benim rahmetli Hasselblad boşken bire getiririm. Bastın mı tabanca gibi patlar. Şırrakk diye. Dedim bitti, çekeceğimi çektim. Gittim, Sunay önüne alabalığı almış, ulan 5 porsiyon. Lan biz orada kumanya, peynir, ekmek küflenmiş. Tam ağzında çatala götürürken şırrak, şırrak. Adamın boğazında. "Size vermediler mi?" "Vermediler paşam". "Buyrun". Tabağı kaptım, getirdim gazetecilerin oraya. Yaver dizini döver orada napıyorsun Fikret falan diye. Eğer böyle bir teyple aldığım konuşma varsa muhakkak onun yanında belgesi fotoğraf vardır. Bundan çok yararlandım.

Fotoğraflarınızın gazetede yayımlandığında altyazılı olması daha iyi algılanmasını, daha etkili olmasını mı sağladı?

Hayır hayır. Çoğu da altyazısız. Resim altı yazmaya gerek yok.

'Çünkü metinde bahis var?

Evet.

Hiç bahsetmeyip, o fotoğrafı koysanız, insanlar ordaki mekâm bilmeseydi, ne olduğunu bilmeseydi, etkili olur mu o fotoğraf?

Hayır hiç gerek yok. Acıyı görüyorlar. Bazı fotoğraflarım var. Bunlar köşe yazısı diyorum.

Örnek vermek gerekirse?

Bir tanesi al sana söyleyeyim, Jandarma Dayağı. Bir tanesi Yürüyen Kadın. Bir tanesi Maden Ocağında. Ondan sonra Grev Fotoğrafı. Kaçakçı Şahan'ın fotoğrafı. O aile dedim ya hani Filiz gitti, kibritlen bana şey yaptı net ayarı için. Bunlar hep yazısız fotoğraflar.

Yani öylesine güçlü bir araç diyorsunuz ki fotoğraf yazısız da etkili, mesajını verebiliyor?

Yüzde bir milyon. Şimdi bak en azından yedi, sekiz kere çeşitli boylarda, çeşitli resim anlayışına göre zamanla kağıda hasta taşıyanlar var. Yine bu, Cumhurbaşkanıyla beraber o Doğu gezisinde, 100 vasıtalık konvoy. En arkadan ben gidiyorum, çünkü ben durup yolda bazen fotoğraf çekiyordum. Bir fotoğrafım var, en sevdiğim fotoğraflardan biri. Bir hasta çocuk götürüyorlar, sedyede. Sakallı bir adam, başında takkesi, önde baba. Bir vita tenekesi, iki kiloluk. Göstereceğim şimdi o fotoğrafı sana. Adamın parmakları yok, yani o sedyeyi tutacak parmak yok. Nasıl tutuyordu. Sonra ben o adamı aldım arabayla hastahaneye götürdüm. Bütün genel müdürler, o geçti, bu geçti, kimse almadı ya. Yanından geçiyor, onlar da hasta götürüyorlar ya. Bir de güzel çocuk evladım. O fotoğrafımı unutamam. Bir de bak bu.

O yayınlandı mı bir yerde?

Tabii, yayınlanmaz olur mu. Albümde var. Ondan sonra yine Siirt tarafında gidiyorum, evladım dünya güzeli bir genç kadın. Sırtında kendi kadar bir beşik, kuluçlamış. Onun bende süper sekizi de var. Çünkü arabayla hep onu takip ettim, çektim. Bir de ben yani halkımı bildiğim için fazla taciz etmek istemem. Çaktırmadan çekmeyi severim.

Filiz Otyam: Ama şimdi çok değişmiş. Harran'da son kıza 50 bin lira verdi fotoğrafını çekmek için. Resmen para istedi.

Ya beşikli bir kadın ya. Çocuğunu yatağını yorganını. O da çok güzel. Onun hem onun renklisi var, hem de siyah-beyazı.

Sizin yaptığınız, yani toplum sorunlarının fotoğrafla belgelenmesi, topluma aktarılması, insanların bilgilendirilmesi, o sorunlara çözüm bulunması anlamındaki anlayış günümüzde halen önemini koruyor mu?

Hayır. Televizyon var artık. Ona geçti artık. Ama yine daha öncede söyledim. Yani 3-4 makalelik, 2-3 köşe yazısına bedel bir fotoğraf olursa, ben genel yayın müdürü olsam, istediği kadar TV onu ayrıntısıyla, sözüyle versin, o fotoğraf alır götürür işi. Fakat o kadar az ki şimdi onu çeken kişi, o kadar az ki.

Türk fotoğrafında Fikret Otyam'ın yeri diye sorsam ne dersiniz?

Ne bileyim onu başkalarına sor. Bana ne ya. Benim yerim nölacak ya. Çünkü mesleğim bu değil. Dediğim gibi yokluktan, yoksulluktan, gazetelerin yoksulluğundan, gazetelerin cimriliğinden. Eh ben 2-3 iş yapıyorum. Muhabirlik yapıyorum, röportajcılık yapıyorum, fotoğrafı yapıyorum, kendim yıkıyorum, kendim basıyorum, kendim uçağa yetiştiriyorum. Zamanında tele foto veriyorduk. Şimdi bunların hepsi öldü, gitti. Yani ben fotoğrafla tesadüfen, ben, yani halk, bu işi anlayan bana fotoğrafçı dedi. Ben bir gün de, gelip de, ben Türk fotoğrafçısıym demedim. Nasıl derim bunu ayıp ya. Ben demedim, başkaları diyor. Allah razı olsun. Hep bunu yıllardan beri bunu söylüyorum.

Peki bir fotoğraf sergisi açmayı düşünüyor musunuz?

Tabii düşünüyorum. Genç kuşak hiç bilmiyor. Yani yeni fotoğrafa başlayan çocuklar var. Belki babalarından duymuşlardır. Veyahut bir yerde tesadüf Fikret Otyam'ın fotoğrafları falan diye. Şimdi hep derim ya deklanşöre basarken, para gidiyor, dövizimiz gidiyor diye. Bu da bir zulüm şimdi. Bir fotoğraf sergisi en azından ne bilim ben 50-60 milyon, 100 milyona çıkar, bilmiyorum yani. Ben bilmem ya, ne bilim ben ya. Ya ben şahsen açamam. Ama biri gelir der ki arkadaş, Almanların yaptığı gibi, getir şu diyalarını bize. Hele son zamanlarda çektiğim böyle var ya uyduruk kendin pişir, kendin ye makinelerle. Ya ne güzel fotoğraflar çekmişim.

Yeni fotoğraflarınızı mı sergilemek isterdiniz, yoksa...

Eski, eski, olur mu, eski siyah beyazlarla beraber, son, diyelim 3-4 gün evvelki Urf'a da çektiğim fotoğraflar dahil.

Fikret abi sizin Fotoğraflar albümünüz var. Dünya Güzel olmalı var, sergi katalogu. Bunların dışında sizin katalog türünde bir şeyleriniz var mı?

Yeni FotoğrafDergisi'nde Gültekin'ler bir sayı yaptılar. İşte Usta Fotoğrafçılar diye bir karma serginin katalogu var. Almanya'da Nâzım Hikmet'in Türkçe ve Almanca şiirlerini içeren nefis bir kitap basıldı. Benden de Nâzım'la anılarınız varsa bilmem ne diye. Ben bunlara yedi tane fotoğraf gönderdim, ona uygun şiirler koydular.

Peki bir eksiklik değil mi bu?

Ya biliyorsun ilk defa İbrahim Demirel yaptı, 77'de Fikret Otyam Fotoğraflar diye. Kim yapacak ya.

Türkiye'de bir altyapı eksikliği midir bu, fotoğrafa ilgisizlik midir?

A bir de benim ilgisizliğim. Milletin ne suçu var. Ben gidip kimseden bir şey isteyemem. Çok böyle hasta olurum, Filiz bir bardak su ver derim. Ben kimseden bir şey isteyemem.

Sizin Doğu'da, Güneydoğu'da çektiğiniz fotoğraflar, emekçi halkı konu edinen fotoğraflar, sergilediğiniz, röportajlarını yayınladığınız fotoğraflar, bu fotoğraflar çekilmeseydi ne olurdu?

Bunu anlatmak zor. Ama herhalde büyük bir boşluk olurdu. Çünkü çekilen fotoğraflara bakıyorum, çekilmemesi yazık olurdu ve boşluk olurdu.

Bu yöreleri fotoğraflayan insanlar var. Bu insanlardan sizin farkınız nedir?

Bunu ben başkasının ağzından anlatabilir miyim. Doğu Holding'in sahibi Ayhan Şahenk. Atatürk Barajı'nın su savaklarını ilk baştan Doğu Holding almıştı, tünelleri falan. Ben röportaja gittim. Bizde öyle bir anlayış vardı o tarihlerde, gazetecilik anlayışı. Reklam olur nedeniyle pek firma adlarından bahsetmezdik. Büyük bir Türk şirketi. Yazsan ne olur. Şimdi alabildiğine her şeyi yazıyorlar. O zamanlar reklam olur diye olmazdı, yani yazılmazdı. Bana çok güzel bir mektup geldi, Ayhan Şahenk imzalı. Övüyor, övüyor, övüyor ve çok teşekkür ediyor. Aradan zaman geçti, Ankarada'yım; bir davet geldi, Ayhan Şahenk benimle tanışmak istiyormuş. 1977 veya 78 olabilir. Bir Mercedes geldi, beni Doğu Holding'in Ankara irtibat bürosuna götürdü. Ayhan Bey de İstanbul'dan gelmiş, hoş bir adam. Sonra hemşeri olduk, Bor'luymuş o da, Niğdeliymiş. Bana şunu önerdi: Size bütün olanakları tanıyacağım, benim yaptığım barajların, tesislerin fotoğrafını çekin. Şimdi bizim Cumhuriyet'le sözleşmede, oyun bile yazsan, onu yönetim kuruluna göndereceksin, oynayın diyeceksin bunu, veyahutta izin verin başkasına vereyim. Nitekim ben Mayın oyununu yazdığım zaman Ankara Sanat Tiyatrosu'na, usulen gazeteye gönderdim. Ben piyes yazdım, bunu ya oynayın, veyahut da serbest bırakın, başka bir yere verebilirim. Yusuf Ziya Ortaç, Akbaba'nın sahibi, benden haftalık yazı istedi. Ben Nadir Nadi'ye söyledim. Dedim Beyefendi böyle böyle, bana bir yan gelir olacak, izin verir misiniz. Kovarlar çünkü, sözleşmeye aykırı. İzin verdiler, uzun aylar Akbaba'ya yazı yazdım. Şimdi böyle bir

sözleşmem var. İnsanları da birden bire reddetmek zor. Dedim efendim benim sözleşmem var Cumhuriyet'le, ben böyle bir iş yapamam. Yalnız izinli olduğun zamanlar serbestsin her işi yapmaya. Sonra dedim ki, yani bu işi yapacak benim fotoğraf makinem yok. Bu ayrı bir şey, yani dediğim gibi benim Rolleicord'la, Rolleifex'le, Hasselblad'la yenecek nane değil bu. O, bana, sorun mu bu dedi ya, hangi kamerayı istiyorsan, markasını numarasını yaz, bir hafta sonra elinde senin. Çekeceğim teleksi, dedi, gönderecekler. Adam o kadar ısrar ediyor ki. Ben dedim niye. Bir sürü fotoğrafçı arkadaşlar var. Onlara yaptırın. Sevgilim dedi ben milyarlar ödedim bu fotoğraflara dedi. İsim vermeyeceğim, bazı adamlar, evet çok güzel fotoğraflar çekti dedi. Ama sevgisiz hepsi dedi. Bir insan yok içinde dedi. Kuru barajı çekmiş. Kuru bilmem neyi çekmiş. Senin dedi fotoğraf albümünden en azından 30 tane aldım ben dedi, dışarıya gönderdim eşe dosta. Ve bakmaya doyamıyorum dedi, bir de diğer benim işlerimi çeken fotoğrafçı arkadaşların, dostların, işlerine bakıyorum, senin başka bir bakış açın var dedi. Sen sevgiyle bakıyorsun, çektiğin işler de sevgi dolu. Benimkiler dedi en iyi makineleri aldık, verdik, dünyanın parasını, hepsi sevgisiz fotoğraflar. Ama teknik olarak, detay olarak tamam, ama bir şey eksik benimkilerde. Ben de fazla bir şey istemiyorum dedi, çoluk çocuğuma kalmak üzere genel merkeze senin çektiğin fotoğrafları, renkliyse, hani şey yapıyorlar ya transpran, böyle büyük ıslıklı, onlardan yaptıracağım, 20-30 tane dedi, bana fotoğraf çek. Para söz konusu değil. Vaktim yok. Nedir vakit dedi. Sana Türkkuşu'ndan, o zaman Türkkuşu var, uçak kiralayacağım. Araba mı araba. İzin al, dedi, bir hafta on gün Cumhuriyet'ten. Fazla bir şey yok, çeşitli barajlar yapmış, bunları çek getir bana dedi. Ve para mevzubahis değil dedi. Ben de o zaman Cumhuriyet'ten maaşım 2000 Türk lirası. Ben reddettim. Ben bunu reddettim.

Neden?

Bir kere şimdi makine aldıracaksın, bilmem ne yapacaksın. İşimi seviyorum, gazeteciliği seviyorum. Bu tecimsel bir iş olacak, hiç de hayatımda böyle bir şey yapmadım. Yaptım, onu da anlatacağım ha, onu da anlatacağım. Yalan söylemeyeğim. Yani sevgi diyor, adamın yorumu, ben kendim hakkında konuşamam bu kadar ayrıntılı.

Fotoğrafladığınızı konulara bugünkü birikiminizle yaklaşıydınız sonuçlar farklı olur muydu?

Hayır olmazdı. Çünkü ne yaptığımı, ta makineyi elime aldığımdan beri biliyorum, ne yapmam gerektiğini biliyorum. Neye bakacağım, bu iş neye yarayacak, ne yararı olacak insanlarımıza, topluma, kendi dünya görüşüme, onu biliyorum.

Peki siz dünya görüşünüzü fotoğraflarımıza yansıtabildiniz mi?

İşte anlattım daha önce, ben sol görüşlü bir insanım, insancıl bir sanatçıyım. Fotoğraflarıma bakarsan hepsinin yüzde yüz yansıdığını zaten seyirci görecek, bakan görecek bunu.

Fotoğraflar çekildiği veya yayımlandığı anda mı daha etkili, yoksa daha sonra bakıldığında, daha sonra incelendiğinde mi?

Şimdi o hepsinin işlevi var. O yazıyla, röportajla beraber başladığı zaman onun bir yardımcı oluyor, belgesi oluyor, daha inandırıcı. Al işte diyorum durum bu. Sözle dediğim gibi hepsini anlatamazsın. Dediğim gibi bir fotoğraf iki yazıya, üç yazıya bedeldir. Bunu ısrarla yineliyorum. Ondan sonra da aradan geçen zaman içinde, o yapılan işlerin güzelliği, haklılığı sonradan ortaya çıkıyor. İşte bugün konuştuğumuz gibi, baktığımız gibi fotoğraflara.

Siz bir fotoğraf sanatçısı olarak bizim toplumumuzda yeterince ilgi gördünüz mü, yani kadriniz, değeriniz bilindi mi?

Yüzde bir milyon. Rahmetli Sebahattin Eyüboğlu'nun evine gittim, hoca-mın abisidir. Bedri Bey'den, hocamdan daha fazla severdim o adamı, Sebahattin Eyüboğlu'nu. Cumhuriyet gazetesinde çıkan röportaj fotoğraflarımdan üç dört tanesi ki, bir tanesi de Kızamık Melekleri idi, masasının üzerinde, camın altındaydı. Ya Fikret dedi bunlar ne güzel şeyler dedi, bakmaya doyamıyorum. Onun üzerine Ankara'ya döndüğümde 30x40 onlardan bastım, kendisine gönderdim. Bu ilgi. Bazı yerlere gidiyorum, kesilmiş, ince tenekeden çerçeve yapılmış. Köylerde bile, yalnız aydın kesimde değil, köylerde bile, kesilmiş fotoğraflarımı gördüm, o yöreyle ilgili, röportajla ilgili. Sararmış kimisi de, ama yapmışlar bunu.

Sizce sanat fotoğrafı, belgesel fotoğraf diye bir ayrım var mı?

Ben şimdi sanat fotoğrafı diye ben böyle bir şey ayırmam. Güzel fotoğraf diyorum. Ben ayırmıyorum sanat fotoğrafı, yok reklam fotoğrafı. Güzel fotoğraf vardır benim için. Ne olursa olsun, hangi kamerayla çekilirse çekilsin, ister renkli, ister siyah beyaz, güzel fotoğraf. Ona efendim sanatsal değeri fazla yüksek fotoğraf Ben böyle bir şeye inanmıyorum. Güzel fotoğraf vardır, yararlı fotoğraf vardır, benim anlayışım, düşüncem.

Siz galiba fotoğrafın işlevine çok ağırlık veriyorsunuz. Yani fotoğraf yararlı olmalı, işte şey olmalı diyorsunuz.

Yüzde bir milyon. Bir de dediğim gibi düzmece fotoğraflardan nefret ederim, bir de beni işte fukaralığı, yoksulluğu, kırsal kesim sömürücülüğüyle, böyle üstü kapalı, birkaç eleştiri geldi kulağıma.

Sümüklü çocuk fotoğrafı falan gibi?

Evet. Hep bunları çekiyor falan diye. Ama ben her zaman söylerim. Resimde de en iyi bildiğimi yapıyorum. Ben en iyi bunu biliyorum. İşte onun için de biraz o Ayhan Bey'in barajlarını çekmek istemedim. O ayrı bir iş. Ayrı bir tanıtım fotoğrafı falan. Ben bunlara girmiyorum. Ben de diyorum ki, kardeşim benim yaptığım bu. Ayranım bu, yarısı su. Siz ne yaparsanız, çiçek çekin, karının memesini çekin, kalçasını çekin, ben size karışmıyorum. Üst üste basın, sandviç diyorlar, süperpoze, bilmem ne. Siz naparsanız yapın, ben size karışmıyorum, ama siz de bana karışmayın. Herkes kendi yoluna.

Şöyle bir şey söyleyebilir miyiz Fikret Abi. Sizin çektiğiniz fotoğrafların çektiğiniz yöredeki insanların refahının artmasında katkısı olmuş mudur?

Olmaz olur mu. Onun için güzel, onun için hâlâ fotoğraflarım ilgi topluyor.

Yani bunu çok net olarak söyleyebiliyorsunuz?

Yüzde bir milyon. Yüzde bir milyon. İşte en basit örneği Beritan Aşireti. Bugün 8 köy var, 8 köy. Yedi yıl uğraştım, domuzuna. Yani röportajı yaptım bitirmek yok. Cumhurbaşkanlarıyla, başbakanlarla, o ilgili bakanlarla konuş, valilerle konuş konuş konuş, takip et. Onun bir yapımcısı da şimdi bu Habitat'ın başkanı Yiğit Gülöksüz. O zaman köyüşleri bakanlığı müsteşarıydı. O da projeleri çizdi. Geldim gittim. Ali Topuz'un bu hizmetlerini unutamam. Eski bakan, köyüşleri bakanı. Sekiz köy az şey mi bu. Al İbrahim Demirel'in Körsüleymanlı köyünde. Gölet, iki tane ortaokul. Birçok yerde sağlık ocağı, birçok yerde yol. Şimdi Kilişe gidiyorum, Çörtten köyü, Kilişe yakın. Gittim oraya, oturuyoruz. Dediler ki burada bir kadın ölmüş, gelin. Dikkatimi çekti sür dedik arabayı. Kadın doğum yapacak, sancılanmış, yirmi kilometre Kilis. Köyle asfalt arası birbuçuk kilometre, hiçbir vasıta, at, katır dahil, çamurdan gidememiş, kadın ölmüş. Ben orada bir türkü derledim. Yanık, bu gelin türküsünü, ölümü anlatan. Filiz yanımda. Şimdi Kilişe geldim. İçim içimi yedi. Ya nasıl olur. Bir ülkede birbuçuk kilometrelik bir yol yüzünden, Gaziantep gibi ileri, Doğu'nun ileri kentlerinden biri. Onun bir ilçesinin köyünde,

insan ölüyor, gelin ölüyor ya, bu acıya bak. Ben artık yaptım yapacağımı. Yine bir tarihte sürdüm arabayı oraya. Geldik oturduk köy odasına. Ben yine o adamı arıyorum. Türkü derleyeceğim. Geldik işte hoş geldiniz bilmem ne yaptınız. Bir gazeteci, Fikret Otyam adlı birisinden selam getirdim. O zaman benim sakalım var. Selam getirdim dedim. Dediler, ya o adam yaptı herhalde bu yolu. Buraya bir geldi, türkü derledi, bilmem ne yaptı falan. İyi mi iyi dediler, ya selam söyle falan. Sonra biri baktı baktı, ya Fikret Otyam sensin dedi. Ben değilim dedim. Hayır dedi. Değil amca dedim. Fikret Otyam kara bıyıklı, böyle bir adam. Bir de bana baktı, saçlar ağarmış, sakal ağarmış, bıyık ağarmış. Adam boynuma sarıldı, başladı ağlamaya. Niye söylemiyorsun ismini dedi. Senden allah razı olsun, artık gelinler ölmeyecek yoldan dedi. Bu, yazıyla. Bunda fotoğraf yok. Ölünün fotoğrafını çekemezsin. Yani hep yararlı olmuştur. Gerek yazıda gerek fotoğrafta benim amacım budur. Birkaç örnek.

Ticari bir şey yaptım dedim sana. Bir de ben, şeyde çok röportajlar yaptım, petrol işinde, Raman'da, Batman'da. Sonra oranın avukatı dedi ki, ya fuar için fotoğraf çekilecek Fikret dedi, sen girsene dedi, ihaleye girsene. Ben de o zaman işsizim, yani açım daha doğrusu, olur falan dedim. Gittim şartnameyi aldım, başvurdum gireceğim diye. Film alacaksın, renkli istiyorlar 10 tane. 10 tane 6x6 dia istiyorlar. Gittim Amerikan Haberler Merkezi'ne, orada günü geçmiş, bir hafta geçmiş filmleri imha ederler, 8, 10 tane Kodak 64 ASA film aldım, 7-8 tane siyah-beyaz aldım. Eh basın bileti var, gittim Diyarbakır'a uçakla, oradan Batman'a gittim. Daha önce bildiğim yerler, misafirhanesinde kaldım. Araba isteyip, o gün dolaştım. Sabahleyin erkenden kalktım, neyi çekebilirim, güneş nereden geliyor, n'oluyor, gölgeler falan. Ertesi gün bir tur yaptım, 20, 24 tane renkli çektim, işe yarar. Ondan sonra bir de siyah beyazları çektim. Ondan sonra bir de laboratuvara gidip, ses aldım, röportaj gibi, büyük makine ile. Geldim Amerikan Haberler Merkezi'ne, filmleri yıkattım. Şimdi iş geldi fiyat, ne vereceğiz. Şimdi Amerikan Haberler Merkezi'nden geçerken propaganda fotoğrafları var, renkli, işte arkadan neonla aydınlanmış. Doğan abiye dedim, Doğan abi bu 50x60'lar kaç yapıyor. Fikret dedi, ben fiyatına bakıp sana telefon ederim. Yarım saat sonra telefon etti. Çok ucuz şeyler. Almanya'da yapıyor dedi. 11 Mark mıydı ne, öyle bir para. Ben de onun üstüne biraz kendime kâr koydum, fiyat verdim. Elimde de çok fotoğraf var siyah-beyaz. Gittim fotoğrafçı arkadaşına, dedim ben bir ihaleye girdim, bana kaç basarsın bunları. O da komik bir para verdi. Yine 2 lira, iki buçuk lira gibi

üstüne kazanç koydum ben, teklifimi verdim. Filmlerle beraber verdim. Bir de elimde, dedim, ayrıca röportaj için belki radyoda falan kullanırsınız. Bir gün beni çağırdılar, satınalma. Hayatımda ilk defa böyle bir nane yiyorum. Bana gelen resmi yazıda diyor ki, bugüne kadar çektiğiniz renkli filmlerden hiçbir yerde basılmış var mı. Bunlardan da örneklerle, şu tarihte şu saatte genel müdürlüğümüz bilmem nereye gelin. O zaman da Hayat dergisi, tıfdruk baskı, yine doğudan renkli ve siyah beyaz fotoğraflarım var. Onları götürdüm, çektiğim diğer diaları götürdüm. Makineler falan hazır, baktılar falan. Benim önerimi verdiler, dediler ki bu toplamda bir yanlışlık mı var fiyatlarda, bakar mısınız? Baktım, bir kopyası da bende. Bir daha baktım, ulan bir yanlışlık, hesap bilmem ben. Yo dedim doğru bunlar. Efendim nasıl olur. Dedim pahalı mı geldi. Ancak böyle olur, daha aşağıya olmaz. Sonra adamlar benim saflığımdan, iyi kalpliliğimden herhalde, dediler ki, Fikret Bey en düşük fiyat seninki fotoğraflar da güzel. Yalnız, yani, bu niye bu kadar ucuz. Bak beyefendi ben uçak parası yarım veriyorum, basınıam. Gittim sizin misafirhanenizde kaldım, onun yemek fiyatları şu kadar; eh araba verdiler oradan bana, eh filmleri ben dedim, bedava aldım Amerikan Haberler Bürosundan, eh bu devletin işi, yani sizi kazıklamam mı lâzım. Bu, bu kadar. Bir de süre çok az. Dediler ki yani olacak şey değil bu. Ama biz koşullara göre size vermek zorundayız. Sizden bir evvelki fiyat, milyonlar böyle. Ya kardeşim bunlar şey, soyuyorlar, devleti soyuyorlar, TPAO'yu soyuyorlar. Hele bir fiyat, sonradan öğrendim ki, 'mış. Bak burada akıl almaz oyunlar, Türkiye'deki hırsızlığı anlatıyorum.

Onunki astronomik rakamlar. Dedim valla ben bilmem, ben size bu fiyattan yaparım. Eh süremiz az. Şimdi başladılar taş koymaya. Çünkü bir oyunu bozmuşum ben. Tamam dediler, o zaman biz şu tarihe kadar sizden filmleri istiyoruz. Gittim Amerikan Haberler Merkezi'ne adresi aldım, TPAO'ya bir mektup yazdırdım, işte 20 Eylül mü ne, İzmir Fuarı açılacak, bize 10 tane, 50x60, bu dialardan büyütülecek, hesap bildirin, derhal para çıkarılacaktır size. Ben iadeli taahhütlü Almanya'daki firmaya gönderdim. Aradan bir 10 gün geçti geçmedi, bana bir telefon gene. Fikret Bey buraya bir gelin. Gittim. Büyük bir kutu, içinden iki tane ipek eldiven çıktı. Dediler şu ipek eldivenleri giy. Açmışlar onlar. Benim o fotoğrafları göreceksin, diaları, 50x60. Hayatımda ilk defa da böyle büyük bir işimi görüyorum. En büyük gördüğüm 6x6. Dediler ya Fikret Bey. Adamlar da bizim firmamızı tercih ettiniz diye yarı fiyat almışlar. Ve devamlı diyorlar bize işlerinizi gönderin, emrinize amadeyiz. Birkaç gün de geç kaldığı için özür diliyorlar, daha serginin

açılışına 10-15 gün var. Şimdi ben paramı aldım. Dedim ki, ya peki bu siyah beyazlar var, bunları da. Onları da işte 10 lira mı ne tanesi, 200, 300 kare. Onları da verdik, bir de işte bantları da aldılar. TPAO Genel Müdürü, Kilis'lidir, sonra enerji bakanı oldu, müthiş namuslu bir adam. Gene bir gün Meclis'te konuşuyoruz, milletvekili oldu CHP'den. Abi ben bu hikâyeyi. Bana niye gelmedin o zaman. Sonradan bak ne oldu. Benim o çektiğim siyah beyazlardan büyük yaptıracaktıymış, bana vermediler ikinci işi'e verdiler. O zamanın parasıyla diyelim ben 15 liraya bastıracağsam, herif 105 bin liradan bastı. Bir böyle ticari işim bu oldu. Zarar da etmedim, işte bir lokma ekmek yedik. Bir de kocaman kocaman dialarım oldu. Ondan sonra girmedim paralı işlere.

Hangi makineleriniz oldu. Halkevinden alıp kullandığınız 9x12...

Voightlander, körüklü. Ferrania kutu makine. Ondan sonra 1956'da Frankfurt'tan Rolleicord 4 aldım...

Rolleicord, Rolleiflex ile aynı mıdır?

En iyi objektifi Rolleiflex'e koyuyorlar, ondan bir kalite aşağısını Rolleicord 4'e koyuyorlar. Rolleiflex'in üzerinde pozometre var, Rolleicord'da yoktur. Biri kıvrımalıdır, öbürü kolludur. Gerisi aynı, yukarıdan bakıyorsun bilmem ne. Objektifleri değişmez, yalnız ben, onlara yakından çekmek için iki tane objektif vardı, biri alta, biri üste takıyorsun, o hâlâ durur burada. O da işte 17 cm'ye kadar yaklaşıyor. Ondan sonra bir Amerikalı tayin olmuştu. Rolleiflex'ini sattı bana 2500 liraya. Ayrı bir pozometresi vardı, birtakım yan malzemeleri daha vardı. O zaman Cumhuriyet'teydim, 1960'tan sonra. 1964'te elden düşme, Barbro Karabuda, Güneş Karabuda, İsveç'ten 1000F Hasselblad getirdiler. İki magazini vardı. Birine siyah beyaz koyuyordum, birine renkli. 1977'de Yemen'e giderken Fikret Polat, Konica, 35 kameram. Yine bundan 10 sene önce Kuveyt'te sergi açarken Nikon AF 35. Şefik Kahramankaptan'ın elinde gördüm onu. Abi dedi bunun üstüne makine yok, halbuki ondan sonra ne modeller çıkmış. Kuveyt'ten onu aldım. Ondan sonra Sovyetler Birliği'ne gittiğimde, işte o tabancalı, 1969 yılında, 300'lük objektifiyle, Zenith'i aldım. Konica bozuldu, Almanya'dan bir Canon gövdesi aldım.

Siz fotoğraflarınızın çoğunu 6x6 ile çektiniz. Rolleicord, Rolleiflex ve Hasselblad. En çok hangisini kullandınız bunlardan?

Rolleicord 4.

Sizin ilk göz ağrınız o.

İlk göz ağrım o, evet.

Şu anda o şey ama, değil mi, darbelendi, Danimarka'da mı dediniz?

Uçakla Danimarka'ya sergi açmaya gidiyorum. Onur Öymen, büyükelçi. Onlarda kalacağız, onların misafiri olarak gittik. Akşam bir fotoğraf çekeyim dedim, bavulu bir açtım. Ağladım ya. Çökmüştü o, bir yerde duruyor.

Peki yok mu tamir olanağı?

Götürdüm dolaştırdım, imkânı yok. Yenisini al dedi, zaten fabrika battı. Eski fotoğrafçıları dolaştım bütün Almanya'da. Nerde gördüysem. Eh bir aylık garanti diyorlar. İstedğim gibi bir makine bulamadım. İşte tek Kadir Coşkun'da var, anlat-tım onu, Üçyıldız'da. Ona geçenlerde telefon ettim, bari artık vereyim Baba falan dedi. Sonra ne isteyecek, şimdi 50 milyon, 60 milyon dese, onu vallahi alırım ben. Yepyeni ya, iki rulo film çekilmiş.

Günümüzde fotoğraf çekmeye devam ediyor musunuz?

Tabii, tabii.

Neler çekiyorsunuz!

Daha çok bana resim yapma zevkini veren, duygusunu veren bir konu buldum mu onu çekerim. Bir de bu acele işler için Polaroid var işte, para tuzağı. Ne bileyim bir keçinin sakalı, gözü, detay. Hemen alıyorum onu. Atlıyorum motor-siklete, sürüye giriyorum, işte ayağıydı, kuyruğuydu, ufak detaylar oluyor, onunla çekiveriyorum.

Siz gazeteciliğe nasıl başladınız?

1942'de Tasvir-i Eftar gazetesinin Aksaray muhabiriydim ben. Ve ilk yazım "Tereyağ 90 Kuruşa Çıktı" diye, pahalılık, 80'di, 90 olmuş. Hususi muhabirimiz bildiriyor, Fikret Otyam diye çıktı. Bunu saymıyorum ben. O bir yıl devam etti. 1950'de Son Saat gazetesine sanat yazıları girmek üzere baş vurdum, Cihad Baban beni kovdu, o kovdu, ben gittim. Selahattin diye bir arkadaşı vardı abimin, ara sıra gel buraya falan dedi. Birgün yine orada otururken, -ha Cihad Bey dedi ki evladım sen ressamısın git işinle uğraş, bu gazetecilik başına bulaşır, iki iş olmaz falan-, ben ısrar ediyorum, adliye-polis muhabiri izin istedi. O zaman sözleşme mözleşme, 1950'de ne gezer. Kovdum ulan seni, verin tazminatını. Sen adliye-polis muhabiri-sin. 24 lira 25 kuruş, brüt. Girdim. Güya sanat yazıları. Üç yıl burnuma kan koktu.

Sonra Dünya gazetesine geçtim. Ve asıl, basın şeref kartımda da vardır, gazeteciliğe başladığım yıl, resmi olarak, 1950, çünkü beyannamem o tarihte verildi.

Sizin ulaştığınız etkinlikte daha sonra girdiğiniz ve uzun yıllar çalıştığınız Cumhuriyet gazetesinin katkısı var mıdır?

Yüzde bir milyon. Her zaman söyledim. Beni ben yapan Cumhuriyet'tir. Bana tanıdığı olanaklardır. Bakın ben dargın ayrıldım Cumhuriyet'ten. Emekliliğimi istedim. Şöhret diyelim en zirvede, yetti dedim. Çekildim buraya yazı yazıyorum, resim yapıyorum.

Dargınlık neden oldu?

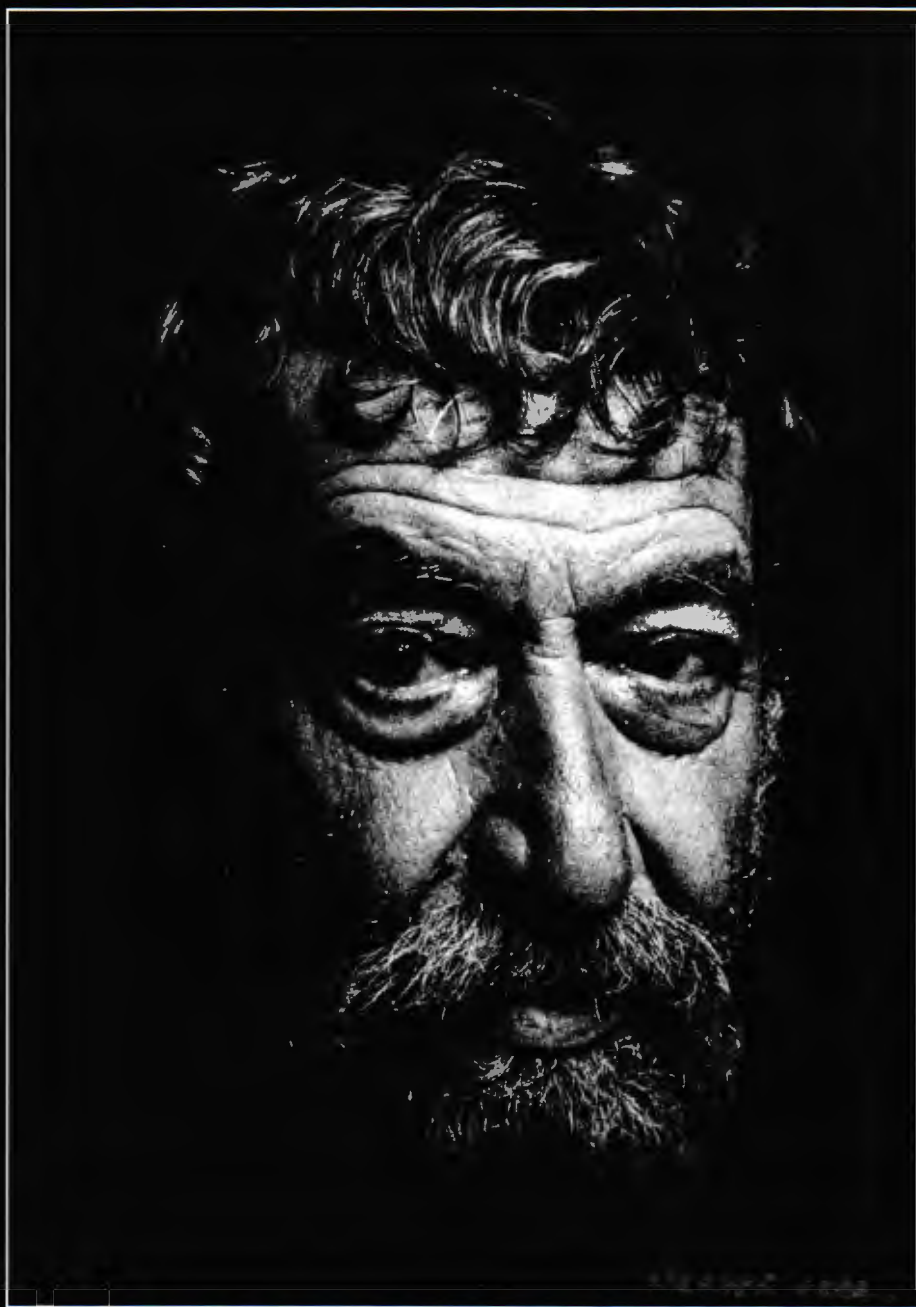
Kesiyorlardı yazılarımı. En can alıcı noktalarını. Dedikodu. Bir de fazla sevilmem battı bazılarının gözüne. Ayrıntıya girmek istemiyorum. Beni ben yapan Cumhuriyet'tir.

Başka bir gazetede olsaydı sizin yazılarınız, röportajlarınız, aynı etkinliğe ulaşır mıydınız?

Sanmıyorum.

Neden?

Çünkü Cumhuriyet benim dünya görüşüme uygun bir gazeteydi. Ben de onlara uygun bir yazardım. işte bu beraberlik beni Otyam yaptı. Onu hiç inkâr etmem. Yalan olur, çirkin bir şey olur.





1950'ler, Bitlis

William Saroyan Baba Ocağı Bitlis'te



Fırat Nehri / Elazığ-Malatya arası
Fırat Nehri Çocukları Hepsİ İri Dalaklı



Muş

Muş'lu Bir Nine



Van

Van'lı Kedi



Ağrı

William Saroyan'a Bitlis'te Ayı Oynatılıyor



Bebe Mezrası / Elbistan / Maraş

İnanç Kavgası Sonucu Bir Sonuç, Doğudan



Harran Ovası / Urfa

Bozkırın Gülleri Deve Dikenleri



Muş

Muş Ovası'nda



Konya Köyleri

Konya'nın Bir Köyünden



Ceylanpınar / Urfa

Harranlı Kadın



Urfa

Harran'da Kubbeli Evlerin İçinden



Zonguldak

Kömür Karası



Doğudan

Bingöl Kırsalında Gölgesi Güzel At



Zonguldak

Alinteri





Anamur

Bir Yudum Su İçin Anamur Dağlarında









Van Yöresi
Hastane Yollarında





Beritan Aşireti / Şerafettin Dağları

Bizim Kadınlarımız

“... Ülkemizde fotoğraf sanatının yaygınlaşması, etkinleşmesi doğrultusunda çalışmaları ile anılmaya değer fotoğrafçılarımız arasında Fikret Otyam’ın farklı bir konumu vardır. Asıl mesleği fotoğrafçılık olmasa da Otyam, gazeteci, röportaj yazarı kimliklerinin yanısıra, Anadolu insanının sorunlarını fotoğrafları ile aktarmış; Jacop A. Riis, Lewis Hine ile başlayıp, Roman Visniac, Paul Strand, Eugene Smith ile doruğuna ulaşan toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ülkemizdeki kilometre taşlarından biri olarak ülkemizin görsel tarihine adını yazdırmakla kalmayıp, dünya fotoğraf tarihinde eşine az rastlanır bir hümanizmanın örneği olmuştur. Ahmet Arif’in deyişiyle, “objektifi yüreğine takan adam” Otyam, Anadolu insanının sorunlarını aktarma, toplumsal bilinç yaratma, kısaca “insanı insana anlatma” işlevinin yanısıra, bu sorunların aşılmasında somut adımların atılmasını da sağlamıştır. 1950’li yılların başından 1970’lerin sonuna değin uzanan 30 yılı aşkın etkin fotoğraf uğraşısında, Göçebe Beritan Aşireti’nin yerleştirilmesine katkılar sağlayıp sağlık, eğitim, susuzluk, kuraklık, toprak mülkiyetindeki düzensizlik, istihdam gibi sorunlara dikkat çeken Otyam’ın tüm bu sorunların yanısıra, genç kuşakların da aynı bilinçle fotoğraf örnekleri verme yolundaki çabalarına ışık tutarak toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ülkemizde kurumlaşması yolundaki çabaları öncü olmuştur.”

Dr. Merter Oral

“Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği” (1996) başlıklı yüksek lisans tezi - “Toplumsal” nitelik, Belgesel Fotoğraf bağlamında, politik ve kültürel konjonktüre göre sürekli yeniden tanımlanması gereken bir fotoğraf boyutudur. Dr. Oral, bu fenomeni analiz etmiş; Fikret Otyam’ın çalışmalarını ve fotoğraflarını incelemiştir. Söz konusu örnek, artık bir ütopya haline gelmiş olan, sosyal problemin fotoğrafı/sosyal reform şeklindeki neden/sonuç ilişkisi açısından FSA fotoğrafçılarının tanıklığı/New Deal reformları (1935-1942) örneğinde olduğu gibi tarihsel bir gerçeğe karşılıktır. Dolayısıyla, söz konusu tez, bilimsel işlevselliğinin yanısıra, fotoğrafın etkinliği bağlamında “umut” kavramını temsil etmektedir.

Prof. Dr. Simber Atay R. Eski

ISBN: 978-605-4363-03-2



9 786054 363032

