

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>

FOTOĞRAFNAME

Fotoğrafta Görsellik ve Gerçeklik

MUAMMER ULUTÜRK



HECE

deneme

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

Muammer Ulutürk: 1969 Konya doğumlu. Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Tarih Bölümünde Eskiçağ Tarihi ve Medeniyetleri üzerine dersler veriyor.

Fotoğraf sanatına ilgisi gençlik yıllarında başlayan yazar, Zamanın İçinden (2010) ve Üç Din Bir Şehir; Kudüs (2017) adlı iki kişisel sergi açtı. Hamit Yalçın, Memduh Ekici ve Dr. Tuna Akçay'la birlikte Anadolu Fotoğraf Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı. Çok sayıda ulusal ve uluslararası karma sergilere katıldı, fotoğraf yarışmalarında jüri üyesi olarak bulundu. Anadolu Fotoğraf Derneği bünyesinde, Türkiye'nin doğusundan batısına farklı yıllarda açılan geniş katılımlı fotoğraf sergilerinin, fotoğraf yarışmalarının ve fotomaratonların düzenlenmesinde görev aldı. Aylık olarak yayımlanan Anadolu Fotoğraf e-dergisinin 42 sayı boyunca mutfağında bulundu. Halen Mahalle Mektebi Dergisi'nde düzenli olarak fotoğraf üzerine yazılar yazıyor ve görsel editörlüğünü yapıyor. Tarih alanında yayımlanmış dört kitabı, çok sayıda bildiri ve makalesi vardır. Bu, yazarın fotoğraf üzerine yazdığı ilk kitabı.

•

FOTOĞRAFNAME

Fotoğrafta Görsellik ve Gerçeklik

Muammer Ulutürk

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 537

Deneme

©Hece Yayınları

Birinci Basım

TEMMUZ 2019

Editör

Abdullah HARMANCI

Kapak Tasarımı

www.sarakusta.com.tr

Teknik Hazırlık

www.hece.com.tr

ISBN: 978-605-7547-28-6

Baskı

www.dumat.com.tr

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.

Konur Sokak No: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara

T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14

e-posta: hece@hece.com.tr

www.hece.com.tr

Sertifika No: 17672

İÇİNDEKİLER

Ön Söz	7
Fotoğraf ve Tarih	9
Türkiye’de Fotoğrafın İlk Yılları ve İlk Fotoğrafhaneler	14
İlk Fotoğraf Yarışmaları	22
Foto Muhabirleri	23
Ressam-ı Hazret-i Padişahî: Abdullah Biraderler	23
Foto Sel	26
Foto Sel’in Atı	27
Nikola Andriomenos ve Andriomenos Fotoğrafhânesi	28
Apollon Fotoğrafhânesi	31
Febüs Efendi	32
Siyah Beyaz	35
“Sevmek Zamanı”nın Fotoğrafik Dili Yahut “Sûrete Aşk”ın Fotoğrafı	40
Sabahattin Ali’nin Fotoğrafçılığı Üzerine Notlar	48
Sıradışı Bir Fotoğrafçı: Felix Nadar	54
Julia Margaret Cameron’un Fotoğraf Serüveni	60
70’lerde Fotoğrafçıya Gitmek	68
Fotoğraf Ne Söyler	73
Yazılmamış Olanı Okumak ve Anlamlandırmak	77
Bir Sokak Fotoğrafını Okumak/Anlamlandırmak	79
Mutluluğun Fotoğrafını Okumak/Anlamlandırmak	87
Tarihin İlk Kurgu Fotoğrafından: Fading Away/Solup Gitmek	91
“Memento Mori” (Ölümü Hatırla)	96
Postmortem Fotoğraf Örnekleri	102
Belgesel Fotoğraf	105
Fotojurnalizm ve Fotoğrafta Sosyal-Tarihi Belgeselcilik	105
Belgesel Bir Fotoğrafı Okumak	107
Mutlak An Fotoğrafı, Alex Webb ve Sokakta Olup Bitenlere Dair	114
Fotoğraf Bir Dünya Görüşü Geliştirebilir mi?	120
Fotoğrafın Vicdanı, Alfred Kumalo ve Diğerleri	124
Sokağın Görsel Dili	130
Simgenin Dili: Sus Hemşire!	135
Fotoğrafta Görsellik ve Gerçeklik	138

ÖN SÖZ

Elinizdeki kitap fotoğrafın tarihi, sosyolojisi, felsefesi ve okumaları üzerine yazılmış denemelerden oluşuyor. Son beş yıldır bu konularda özellikle tarihçi tarafımı yanıma alarak araştırmalar yapıyorum. Camera Obscura'dan (karanlık oda) günümüzdeki gelişmiş fotoğraf makinelerine uzanan köklü bir tarihi var fotoğrafın. Onun, icadından itibaren çığ gibi büyüyen ender sanatlarından biri olmasının çok sayıda nedeninden söz edebiliriz.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına rastlayan icadından günümüze uzanan sürece bakarak “oradaki şeyi gösteren” fotoğrafın aslında dünyanın bir yorumu olduğunu fark edebiliyoruz. Bu öyle bir yorumdur ki, başlangıçta popüler faydası anıları sabitlemekten öteye gitmeyen fotoğraf, zaman içinde bireylere, aileye, sokağa, kente ve tarihe tanıklık ettikten sonra endüstrileşerek sanat haline geldi.

Fotoğraf elde etmeye yarayan her alet neredeyse herkesle ve her şeyle ilgilidir. Çünkü o, görmeye değer her ânı dondurarak hem zamanının hem de geleceğin belgesi haline getirmiştir. İnsana, eşyaya, olup bitene, bütün dünyaya dair en kolay ulaşılabilir, en kolay kanıtlanabilir nesnedir fotoğraf. Bu bakımdan insanların kişisel yaşamlarına girer, aile bağlarını güçlendirir, nostaljiyi besler, acıyı, nefreti, sevinci, mutluluğu, ölümü akıldan çıkarmamaya yarar, kitlelerin heyecan ve duygularını kıskırtır ve belgeci değeriyle bütün bilim alanlarının vazgeçilmezi olur.

Bugün artık ne Atget'in Paris'i ne de Ozan Sağdıç'ın İstanbul'u var. Kentler insanlar gibi yaşıyor, insanlar unutulma korkusu yaşıyor, üstelik tarihte hiç olmadığı kadar da göstermenin hazzını yaşıyorlar. Günümüzde televizyon ve sinemadan daha etkili hale gelen fotoğrafın kitleleri birer gösteri toplumuna dönüştürmesinin sebebini belki de burada aramak lazım. Varlığın ispat ve sürekliliğini gösteren en etkili araç olan fotoğrafın hem tarihsel, kültürel ve sosyal taraflarıyla hem de çeşitlenerek çoğalan sanatsal boyutuyla ele alın-

ması gerekiyor. Bu çalışmanın fotoğrafın sözünü ettiğim boyutlarını tamamlamak gibi iddiası yoktur. Küçük bir katkıdır. Burada fotoğraf okuma seminerlerimize katılan öğrencilerime de katkıları için ayrıca teşekkür ederim. Fotoğrafların içine girerek çoğu zaman atladığımız detayları gösterdikleri için. En büyük teşekkür ise kitabın editörü sevgili Abdullah Harmancı dostuma ve yayıncımıza.

Umarım okuyucuya faydası olur.

Fotoğraf ve Tarih

Tarihin her anında dönemin imkânlarına, politik özelliğine, düşünme tarzlarına ve zevklerine bağlı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri doğar.¹ Fotoğraf birçok sanat dalından ayrı olarak zaman zaman tarihin akışına müdahil örnekleriyle de ilginç özellikler gösterir. Dünyanın ilk fotoğrafı basit bir alet ile 1826 yılında Joseph Nicéphore Niépce tarafından çekilmişti. Ardından bir sanat formuna dönüştü. On yıl sonra da kitlelerin gündelik hayatına girdi ve giderek yaygınlaştı. Bugün ise fotoğrafçılık tek başına milyar dolarlık endüstri pazarına sahip yazılım ve donanımlarıyla dünyanın en fazla büyüyen hobisi haline geldi. Özellikle akıllı telefonlar üzerinden üretilen türlü uygulamalarla sosyal ağlara erişim kolaylığı, her gün milyonlarca fotoğrafın yayılmasına imkân sağlıyor. Dijital ambarlarda saklanan fotoğrafların geleceğine ilişkin tehlikelerden söz ediliyor ve hatıra kabilinden kıymeti olan fotoğrafların kâğıda bastırılması öneriliyor. Öncelikle bu uyarıya kulak vermek lazım.

Tarih, toplumların tarihsel gerçekliklerini belge ve kanıt dayalı olarak ortaya koymak zorunda olan sosyal bir disiplin. İdeolojik yaklaşımlar, geçmişi hissiyatla anlatmaya kalkışan görüşler, olayların belirli bir bakış açısına sahip gruplarca aktarılması, tarih yazımının önündeki büyük problemlerden sayılırlar. Bu bakımdan belge yoksa tarih de yoktur denilir. Fakat burada kendimizi belge fetişizminden de kurtararak, “tarih Edward Hallet Carr’ın işaret ettiği gibi tarihçilerle belgeler arasında devam edegelen bir süreçtir” diyelim. Belgelerin yorumlanması -belgesiz kalmamak kaydıyla- tarihçinin müktesebatına göre farklılıklar gösterebilir. Özellikle yakın dönem tarihinin inşasında görsel verilerin, özelden fotoğrafın kullanılmasına fazlaca ihtiyaç var. Yakın dönem için

¹ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yay., İstanbul, 2008, s.7

mesela biyo-bibliyografik eserlerin ya da kent/kırsal monografile-
rinin yazımı başta olmak üzere mimari, sanat tarihi, tarih, arkeoloji
gibi akraba disiplinlerin bunları kullanmamasını düşünemeyiz.

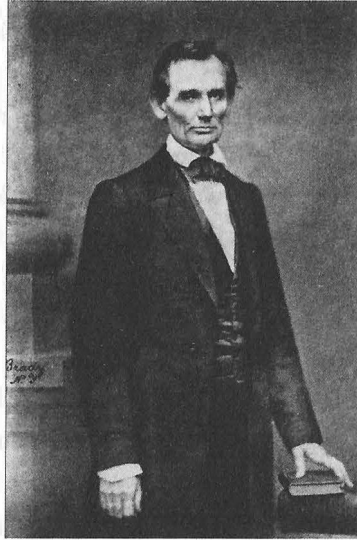
Çekilen her fotoğraf elbette sanatsal bir nitelik taşımaz.
Ancak ne kadar kusurlu olursa olsun her fotoğrafın tarihsel
bir değeri olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Bunun ne ifade
ettiği konusu geçen zamanlarla doğru orantılıdır. Söz gelimi,
aile albümleri aradan geçen uzun yılların ardından artık hayatta
olmayan bireylerle dolmuştur. Aile tarihleriyle ilgilenenler için
fotoğraf, fotoğraf olmaktan çıkmış tarihsel bir belge niteliği
kazanmıştır. Bilinçsizce kentsel dönüşümlere kurban edilen eski
yapılar, sokaklar, arastalar yerinde değildir ve yerinde olmayanı
arayan kent tarihçileri ve mimarlar için herhangi bir fotoğraf
tarifsiz bir değer taşımaktadır.

Fotoğraflar, insanları ve nesneleri göstererek tarihsel bilgi
ve anlayışı genişletmeye, dünyanın ve insanların öykülerini daha
iyi anlamaya yardımcı olurlar. Eğer görüntülerde tahrifatlar ve
manipülasyonlar -bunu düzenleme anlamında kullanmadım-
yoksa onlar belgeci tarihin en net okunabilen kanıtlarıdır. Bir
tarih kitabını okumakla tarihsel-belgesel fotoğraflardaki sahneyi
“görmenin” okuyucu/izleyici üzerindeki etkisi kuşkusuz farklı
olacaktır. Yaşanmış herhangi bir olayın sözlü aktarımı dinleyici-
leri tarih sahnesinde dolaştırırken fotoğrafın detaylarına odak-
lanan “görücü”, sahneyi daha hızlı kavrayacaktır. Çünkü kamera
burada çoktan tarihin gözü olmuştur.

Fotoğraf Batı’da önce burjuvaziyi imparatorlarla sonra da
halk kitlelerini burjuvaziyle -en azından düşünce veya temenni
olarak- denk hale getirmiştir. Paris’te bir sokak fotoğrafçısına
kasılarak poz veren birinin, fotoğrafı eline aldıktan sonra kendi-
sinin Louis-Philippe ile aralarında bir fark kalmadığını söylemesi
ilginçtir mesela.

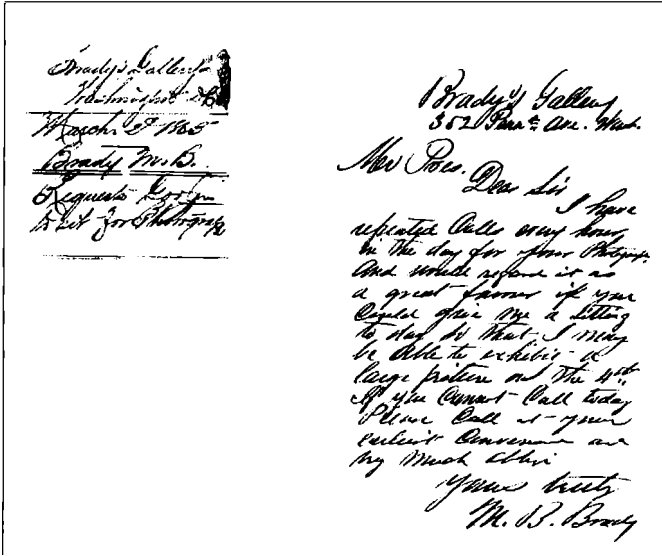
Mathew Brady, ABD’nin en eski ve şöhretli fotoğrafçıla-

rından biriydi ve onun ABD iç savaşındaki başarılı kariyeri diğer sivil savaş fotoğrafçıları için örnek teşkil ediyordu. İlk fotoğraf atölyesini açtıktan sonra bilinçli olarak o günün şöhretli kişilerinin portre fotoğraflarını çekti. Günün birinde bu fotoğrafların ne denli önemli olacağını farkındaydı. Öyle anlaşıyor ki Brady, yaptığı işin tarihsel değerini keşfetmiş ve çektiği fotoğrafların gelecek nesiller için önemli bir miras olacağını kavramıştı bile. Çok geçmeden Abraham Lincoln, Brady'nin stüdyosuna gelerek fotoğraf çekti. Lincoln'un 27 Şubat 1860 tarihinde Brady tarafından çekilen portre fotoğrafı "ilk başarılı tanıtım fotoğrafı" kabul edilir. Brady bu fotoğraf üzerinde düzenlemeler yaparak Lincoln'un çirkin yüzünü asil bir adamın yüzü halinde getirdi. Lincoln başkan olduktan sonra seçim öncesinde kullanılan bu fotoğrafın seçmenle arasında görünmez bir bağ kurduğunu ve kendisini başkan yaptığını söyleyecektir.²



-Abraham Lincoln Portresi, Mathew Brady 27 Şubat 1860-

² <http://ushistoryscene.com/article/civil-war-photography/> (erişim: 04.09.2018)



-Mathew Brady'nin Başkan Abraham Lincoln'a Mektubu-

Türkiye'de de geçmişi Batı ile yaklaşık tarihlerde başlayan fotoğrafın farkına varılmıştır. Mesela Harem'e girmesine izin verilen ve saray fotoğrafçıları olan Abdullah Frères (Abdullah Kardeşler) ve Vasilaki (Basile) Kargopoulos'un Sultan II. Abdülhamid döneminde çektikleri aile fotoğrafları ile diğer fotoğrafçıların dönemin tüm Osmanlı coğrafyasından çektikleri görüntüler Yıldız Fotoğraf Koleksiyonu'nda yer almaktadır.³ Bu fotoğraflar sayesinde İstanbul'u ve Osmanlı coğrafyasını bütün yönleriyle görme fırsatı yakalamış oluyoruz.

Özellikle tarih yazımı ve aktarımında -tahrif endişesine rağmen- fotoğraf, görsel diğer malzemeler (eskiz, minyatür vs) içinde ve öteki belge türlerine göre gerçekliğin en etkili anlatım şekli olarak kabul edilmektedir. Kamera tarihin gözü olduğuna göre ondan kaçmamak gereği vardır.

³ <http://kutuphane.istanbul.edu.tr/tr/content/katalog/fotograf-albumleri-dizini> (erişim: 10.09.2018)

KAYNAKÇA

Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yay., İstanbul, 2008

<http://ushistoryscene.com/article/civil-war-photography/>(erişim:

04.09.2018)

<http://kutuphane.istanbul.edu.tr/tr/content/katalog/fotoğraf-albumleri-dizini> (erişim: 02.01.2017)

Türkiye’de Fotoğrafın İlk Yılları ve İlk Fotoğrafhaneler

Reşat Ekrem Koçu’nun büyük emekler vererek hazırladığı ve 1944 yılında yayımına başlanan İstanbul Ansiklopedisi, zaman zaman verilen aralıklardan sonra 1974 yılında 11. cilt-173 numaralı sayıyla sona erdi. Fotoğrafın Türkiye’deki macerasına dair temel kaynak sayabileceğimiz bu esaslı eserin fotoğrafla ilgili maddelerini bu son ciltten önceki maddelerde bulabilmekteyiz.⁴ Türk fotoğraf tarihi konusunda üstelik yayımlanamamış maddeler olmasına rağmen Koçu’nun bir-iki ciddi araştırma haricinde⁵ aşılamamış olması hayli ilginçtir. Bunun sebeplerinden birinin, Türkiye’de fotoğrafın ilk yıllarına dair bilgi ve belgelerin Osmanlı Türkçesi olması ve akademilerde fotoğraf tarihi çalışanların çoğunun Osmanlı Türkçesini okuyamıyor olmalarıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum.



-Andriomenos Fotoğrafhanesinde çekilmiş bir fotoğraf-

⁴ Yazımda sadece Koçu’yu kaynak olarak kullandım ve bazı yerlerine müdahale ederek düz bir metin haline getirdim. (Yazarın notu).

⁵ Bu konuda bkz. Hidayet Nuhoglu, “Osmanlı’da Fotoğrafçılık”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 2002, c. 14, s. 1663-1678

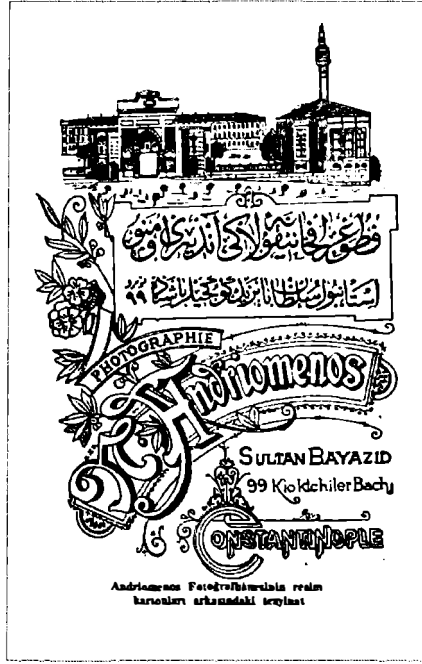
Fotoğraf sanatının İstanbul'a, dolayısıyla Türkiye'ye ne zaman girdiği ve ilk fotoğrafların kimler tarafından çekildiği kesin olarak tespit edilememekle birlikte icadından sonra çok gecikmediği anlaşılmaktadır. Serasker Hüsrev Mehmed Paşa 1830'da, fotoğrafın icadından bir sene sonra maiyetinde olan ve yaşları 12 ile 15 arasında dört çocuğu Fransa'ya tahsile gönderir. Başlarına koyduğu görevliye verdiği emirle isimleri Hüseyin, Ahmed, Edhem ve Abdüllatif olan bu çocukların 1831-1832'de Paris'te bir grup fotoğrafını çektirir, fotoğrafın üst tarafına da devrin padişahı Sultan II. Mahmud'un tuğrasını nakşettirerek kopyalarından birini padişaha verir. Bu kopya Türkiye'de çekilmiş ilk fotoğraf olarak tarihteki yerini alır. Fotoğrafı çok beğenen ve çocukların Fransa'daki tahsil masraflarını üzerine alan Sultan II. Mahmud'un fotoğraf sanatına karşı büyük ilgi göstermiş olacağı da muhakkaktır. Türkiye'de fotoğrafın bu aydın hükümdarın ilgisinden görülen himaye ile ve Sultan II. Mahmud'un ölümünden, 1839'dan önce başlamış olacağı tahmin edilmektedir. İstanbul'daki ilk fotoğraflar da muhtemelen amatörler, başka bir deyişle varlıklı meraklılar tarafından çekilmiş olmalıdır.



-Sultan Abdülaziz Portresi, Abdullah Biraderler, 1863-

İstanbul'a gelen Avrupalı ressamlar Türk hayatı üzerine resimler çizerlerken padişahların, şehzadelerin, ünlü kişilerin portrelerini yapmışlardı. Bu ressamların öncüsü de daha XV. asırda Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapan Bellini olmuştu. Sultan II. Mahmud ise kendi fotoğrafını taşıyan bir nişan ihdas etmiş ve "Tasviri Hümâyün Nişanı" adı verilen bu nişanı en sadık bildiği devlet erkân ve ricâlinin boyunlarına kendi eliyle takmıştı. Müteşebbisler çıkıp da ücret karşılığı fotoğraf çekmeye başlayınca halk da buna rağbet etmeye başlamıştı. Bilinen ilk müteşebbis 1845 senesinde Paris'ten İstanbul'a gelen M. Naya adında bir Fransız olmuştur. Ceride-i Havadis gazetesinin 2232 sayılı nüshasında şöyle bir ilân yer almaktadır:

"Bu defa Paris'ten Asitâne'ye gelmiş olan ressam M. Naya, fotoğrafıye tâbir olunan ve insan sureti tersiminde fevkalâgaaye mahir ve aynı ile benzetmekte bilâkusur olup hini tasvirinde güneşe dahi muhtaç olmayarak karşısındaki adamın suretini birkaç saniye zarfında çıkaracağı ve bugün sabahleyin saat on ikiden akşam saat on ikiye kadar icra edeceği resmin ziynet ve cesametine göre bahası 60 kuruşdan 100 kuruşa kadar, birkaç kişi beraber tasvir olunduğu takdirde pazarlık olunacağı ve mer-kumun mahalli Beyoğlunda Doğruiol'da Mosko Sarayı (Rusya Elçiliği) karşısında olmakla, oradan sual kılınacağı istek edenlere ihbar olunmuştur."



-Nikola Andriomenos'un bir gazeteye verdiği ilan-

Amatör fotoğraf meraklılarının faaliyeti ve bu Fransız'ın ilk defa olarak ücret karşılığı fotoğraf çekmesi özellikle Ermeni ve Rum azınlıklarından bu işten istikbal gören kişilere fotoğrafçılıkla para kazanma yolunu açmıştır. Fakat İstanbul'da ilk fotoğrafhânelerin 1853-1854 Kırım Harbi yıllarından sonra açılmış olacağı tahmin edilmektedir. İlk fotoğrafhâneler de, orta tabakadan ve hatta gelir düzeyi düşük halktan müşteri bulmakta güçlük çekmemişlerdir. Koçu, bunu şöyle ifade eder: "Geçen asır sonlarında yaşamış kalender halk şairi Üsküdarlı Aşık Râzi, yakın dostluk kurduğu ve çoğu ayak takımından pek çok gencin fotoğraflarını çıkartmıştır ki hepsi gündüz kâğıdına basılmış olan bu resimlerin zamanla solmuş, müphem birer hayal haline gelmiş kopyaları şairin evrakı metrukesi arasında görülmüştür."

Sultan Abdülmecid, fotoğraf çektiren ilk Osmanlı padişahı olarak bilinir. Fotoğrafı Abdullah Biraderler çekmiştir. Buraya fotoğraf çektirmeye gelen meşhurlar arasında Fransa İmparatoru Eugenie, Hidiv İsmail Paşa, İtalya Kralı Vittorio Emanuele, Avusturya İmparatoru Franz Joseph, İngiltere Kralı Edward, İran Şahı Nâsireddin, Sırbistan Kralı Milan, Bulgar Prensi Ferdinand da vardır. Abdullah Biraderler, ecnebi hükümdarlardan 8 nişan ve 3 madalyadan başka çok sayıda tebrik ve takdir almışlardır.⁶



-Fotoğraf çektiren ilk Padişah Sultan Abdülmecid, Abdullah Biraderler-

Varlıklı kimselerin ve devlet ricali ile onların ailelerinin fotoğraflarını çeken ilk büyük fotoğrafhâneler Sultan Abdülaziz devrinde açılmıştır. Bunların en meşhurları da Abdullah Biraderler, Karakaş Biraderler, Gülmez Biraderler ve Garpagulo Fotoğrafhâneleri olmuştur. Bunlardan aşağıda göreceğimiz gibi, Abdullah Biraderler'e resmen "Ressam-ı Hazret-i Pâdişâhî" ve "Fotoğrafi-i Hazret-i Pâdişâhî" unvanları verilmiştir. Bu fotoğrafhâneleri

⁶ <http://tarihvedenediyet.org/2013/12> (erişim: 14.06.2016)

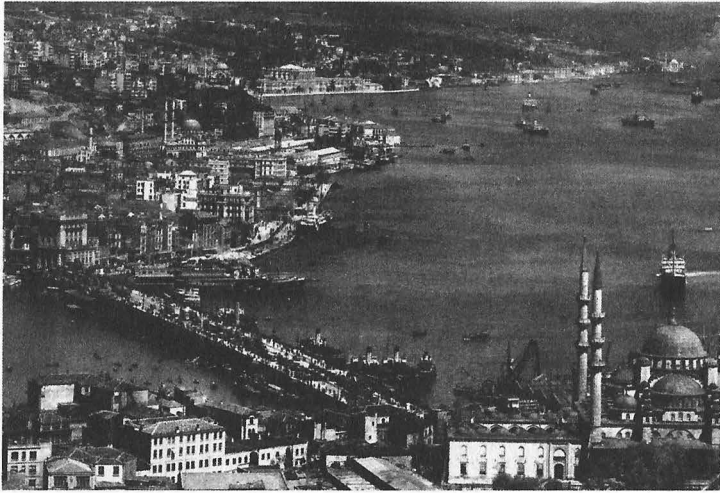
II. Abdulhamid zamanında Sabah-Joaillier Fotoğrafhânesi, Febüs Fotoğrafhânesi, Andriyomenos Fotoğrafhânesi ve Apollo Fotoğrafhânesi takip eder. Andriyomenos Fotoğrafhânesinin özelliği Bayezit'da açılmış ilk büyük fotoğrafhâne olmasıdır. Meşrutiyet devrinin meşhur büyük fotoğrafhânesi ise Bâbıâli (Ankara) Caddesinde o devrin Vilâyet Konağı karşısında açılmış olan Resne Fotoğrafhânesi olur. Bu fotoğrafhânenin özelliği de, sahibinin ilk Türk olduğu büyük fotoğrafhâne olmasıdır. Daha sonra açılan büyük fotoğrafhâneler Kanzler ve Vaynberg fotoğrafhâneleridir. Onları da Cumhuriyet devrinin ilk yıllarında Foto Süreyyâ, daha sonra Othmar (Pfersch) Fotoğrafhânesi takip eder.



-Abdullah Biraderler, İstanbul, 1865-

Sultan II. Abdülhamid devrinde bu padişahın fotoğrafa verdiği büyük önem üzerine bu sanatın Türkiye'de hızlı bir gelişme kaydettiği görülmektedir. Sultan II. Abdülhamid, hemen hemen bütün donanma gemilerinin, askerî kurum ve fabrikaların üniformaları ile ordu ve donanma ve hassa alaylarının, kendi döneminde devlet eliyle yapılmış bütün binaların, mekteplerin, karakolların,

İstanbul'daki cami ve mescitlerin fotoğraflarını çektirir. Padişah bununla da kalmaz, tahta çıkışının yirmi beşinci yılında çok sınırlı bir af düşünür, ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkûmların üçer, beşer, altışar kişilik gruplar halinde boy fotoğraflarını çektirir, mahkûmların isimlerini, suçlarını ve mahkûmiyet sürelerini de yazdırır. Kendisine arz edilen bu albümlerde mahkûmların yüzleri de görülmektedir. Cezaevlerinin her tabakadan insanları toplayan kurumlar olduğu düşünülürse, bu albümlerin o devir halk kılık ve kıyafeti bakımından çok kıymetli bir vesika olduğu anlaşılabacaktır.



-Türkiye'nin ilk turizm fotoğrafçısı Avusturyalı Othmar Pferschy'nin (1898-1984) bir İstanbul fotoğrafı-

Sultan II. Abdulhamid'in oynanan bazı piyeslerin muhtelif sahnelerinin de fotoğraflarını çektirdiği ikinci albüm ise sanatçıların isimlerinin kaydedilmediği bir tiyatro albümüdür. Padişahın bu alâkasına rağmen hükümet, fotoğrafın özellikle zabıta ve asayiş bakımından kıymetini gereği gibi değerlendirememiştir. İstanbul zabıtasında fotoğraflı bir polis arşivi ve vatandaşların nüfus cüzdanlarına fotoğraf yapıştırılması ancak Cumhuriyet devrinde olacaktır.

Fotoğrafçılığı turistik mekânlar bakımından ilk ele alan işletmeler Gargopulo Fotoğrafhânesi ile Sebah-Joaillier Fotoğrafhânesi'dir. Birincisi İstanbul esnafının türlü kılık ve kıyafette fotoğraflarını, ikincisi de İstanbul'un muhtelif manzaralarının, âbidelerinin fotoğraflarını çekmişler ve özellikle yabancılara İstanbul hatırası olarak satmışlardır.



-Sabah-Joaillier Stüdyosu'nda çekilmiş bir portre fotoğrafı-

İstanbul'un büyük fotoğrafhânelerinin arşivleri, tarihimiz için şüphesiz kıymetlerine paha biçilmez vesikalar hâzinesi idiler. Abdullah Biraderler, Karakuş Biraderler, Gülmez Biraderler, Febüs, Gargapulo fotoğrafhânelerinin negatif cam arşivleri tamamen dağılmış, kaybolmuştur. Koçu, bunlardan "Sebah-Joaillier arşivinin o dönemde Sabah Fotoğrafhânesinin halefi olan İsmail İnsel'in elinde olduğunu" kaydederek, "kıymet verilerek korunmakta olduğunu tahmin etmediğini ve Andriyomenos arşivinin de mevcut olduğunu düşündüğünü" belirtir.

Türkiye’de fotoğrafçılığın yayılıp gelişmesinde basının da büyük hizmeti olmuştur. Bunlardan fotoğraf yayımlayan resimli dergilerin öncüleri Malûmat ve Servetifünun olmuştur. Koçu’ya göre “her ikisinin de zengin ve kıymetli arşivleri yok olmuştur. Günlük gazetelerden de fotoğraf koyan ilk gazeteler, Ebüzziyâde Velid Bey’in Tasfiriefkâr ve Tevhidiefkâr gazeteleridir. Ebuzziyadeler’in zengin ve kıymetli arşivi de dağılmış, yok olmuştur.” Koçu, bütün bu kayıpların tarihimiz için çok acı olduğundan yakınır. Koçu, “o dönem için İstanbul’un günlük hayatında en faal fotoğrafçıların hepsinin sanatının ehli, ustası olan basın ve ajans fotoğrafçıları olduğunu, fakat bu sanatkârların da çektikleri fotoğrafların gelecekteki değerini düşünerek ellerindeki negatiflerin alfabetik bir tasnifle bir arşiv vücuda getirmiş olduklarını zannetmediğini” ekleyerek, “İstanbul telefon rehberinde yüzden fazla fotoğrafhânenin adının yer aldığını ve telefonu olmayan fotoğrafhânelerin bu rakamın en az on misli olduğunun tahmin edilebileceğini” ifade eder.⁷

İlk Fotoğraf Yarışmaları

İstanbul’un fotoğraflı dergi ve gazeteleri tarafından amatör fotoğrafçılıkla meşgul okuyucuları arasında ara sıra cazip yarışmalar düzenlenmiştir. Bu yarışmaların en büyüğü 1961 yılında İstanbul’un en önemli baskılı gazetesi Hürriyet tarafından yapılmıştır. Fotoğraflar gazetede yayımlandıktan sonra İstanbul’da, Ankara’da ve İzmir’de 30 fotoğraflı birer sergi açılmış, sergilerdeki oylamaya 87.146 kişi katılmış, 11.148 oyla birinciliği “özenti” isimli fotoğraf kazanmıştır. Gazete, bu fotoğrafı çeken Muammer Berksoy adındaki okuyucusuna (İstanbul) 1500 lira ikramiye vermiştir.⁸

⁷ Reşad Ekrem Koçu, “Fotoğraf”, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1971, c. 11, s. 5825-5526

⁸ Reşad Ekrem Koçu, “Fotoğraf Yarışmaları”, a.g.e., c. 11, s. 5826

Foto Muhabirleri

İstanbul basınında çalışan foto muhabirlerinin Türkiye’de fotoğrafçılığın gelişmesinde büyük emekleri olmuştur. Gazetelerde ve ajanslarda, foto muhabirlerinin yüzde 10’u, çektikleri fotoğraf başına bir ücret alarak fiş usulü ile iş görürlerdi. Aldıkları ücret de fotoğraf başına 100-150 lira arasındadır. Yüzde 90’ı da gazete, resimli dergi, magazin veya ajansların aylıklı fotoğrafçılarıydı. Bunların aylıkları da kıdemlerine göre 1200-3500 lira arasında değişiyordu. Kullandıkları fotoğraf makinaları yüzde 60’ı muhabirin kendi malı, yüzde 40’ı gazete veya ajansın malı, flaşlar gazete veya ajans malıydı.

O dönem İstanbul basınının önemli foto muhabirleri şu zatlardı: Ferit İbrahim Bey (Malumat, Servetifünun, Tasvir), Namık Görgüç (Cumhuriyet), Cemal Goral (Son Posta, Dünya), Salahaddin Giz (Cumhuriyet), Faik Şenol (Akşam), Hilmi Şahenk (Tan, Ulus, Vatan), Çetin Şencan (Tercüman, Hürriyet), Füzûzan Topsümer (Hürriyet), İsmet Gümüşdere (Hürriyet), Mehmed Luma (Akşam, Yeni İstanbul). Basın foto muhabirleri 1955 de bir cemiyet kurmuşlardı. Bu cemiyet 1958 yılına kadar çalıştı. İstanbul Gazeteciler Cemiyeti’nin yıllık kongresinde foto muhabirlerinin yalnız Gazeteciler Cemiyeti’nde kalmaları istenince foto muhabirleri bu isteğe uyarak kendi cemiyetlerini feshetmişlerdir.⁹

Ressam-ı Hazret-i Padişahi: Abdullah Biraderler

Aslen Ermeni olan Abdullah Şükrü (Wichen) ile kardeşi (Kevork), Sultan Abdülaziz devrinin ilk ve en şöhretli fotoğrafçılarıdır.¹⁰ Fotoğrafçı kelimesinin henüz Türkçeye yerleşmediği bir devirde Sultan Abdülaziz tarafından Abdullah Efendi’ye

⁹ Reşad Ekrem Koçu, “Foto Muhabirleri”, a.g.e., c. 11, s. 5826

¹⁰ Abdullah Biraderlerden Abdullah Şükrü Efendi’nin (Wichen-1902) uzmanlık alanı, fildişi üzerine minyatür işçiliğidir. Ağabeyi Kevork (1839-1918) Venedik’te yetişmiş bir ressamdır.

irade-i seniye¹¹ ile “Ressam-ı Hazreti Şehriyari” ünvanı verilmişti. Abdullah Efendi, Sultan II. Abdülhamid’in tahta çıkışından hemen sonra 1876 Haziran’ında çıkan bir irade-i seniye ile bu ünvanı taşımaya devam etti. Çıkardıkları fotoğrafların kartonlarında “Ressam-ı Hazret-i Şehriyari” ibaresiyle padişahın tuğrasını bulundurlardı. Bütün devlet ricali ve varlıklı olanlar, aile portrelerini Abdullah Biraderler’e çektirirlerdi.



-Abdullah (Wichen)-

Önceleri sadece Müslüman adı taşıyan bu fotoğrafçı kardeşler, II. Abdülhamid’den gördükleri himaye, lütuf ve ihsanın karşılığı olarak Müslüman oldular. Vaka-yı Yevm-i Malumat gazetesinin haberine göre Abdullah Biraderler sünnet de oldular. Sözüünü ettiğimiz gazetenin haberi şöyledir: “Geçenlerde şeref-i İslam ile müşerref olan Serfotoğrafi-i Hazret-i Şehriyari izzetli Abdullah Şükrü Efendi ile üç nefer mahdumlarının hitan cemiyeti evvelki gün Hamidiye Etfal Hastanesi’nde icra edilmiştir.”

¹¹ Özel veya resmî bir iş hakkında verilen padişah emri. 1839’dan itibaren padişah emirlerine “irâde, irâde-i şâhâne” veya “irâde-i seniyye” denilmeye başlanmıştır.



-Abdullah Biraderler, Sultanahmet-

Koçu, Abdullah Biraderlerin Fotoğrafhânesinin o dönem-ki adresini şu ifadelerle verir: “Beyoğlu’nda şimdiki Hachette Kütüphanesi’nin karşısında, medhali (girişi) karanlık, merdivenleri çıkmakla tükenmez binanın en üst katında idi.” Ayrıca Koçu, “çıkardıkları portrelerin, abide ve halk tipleri resimlerinin bir koleksiyonunu yapmış olsalardı, bugün elimizde imparatorluğun son devrine ait eşsiz kıymette bir vesika hazinesi bulunurdu” diyerek üzüntüsünü belirtir ki, bunların günümüze ulaşmamış olması gerçekten başka bir hüznün sebebidir. Abdullah Biraderler’in karşısına çıkan ilk rakip Febüs Efendi, sonra da Apollon Fotoğrafhânesi olur. Hünkar fotoğrafçılığı ünvanı Febüs Efendi’ye verilir. Abdullah Biraderler, Meşrutiyet’ten sonra ise büsbütün gözden düşerek Beyoğlu’nda üçüncü sınıf bir fotoğraf atölyesi haline gelir.”¹²

¹² S. M. Alus, Sabah gazetesi ile Yevm-i Malumat gazetesinden aktaran Reşad Ekrem Koçu, “Abdullah Biraderler”, a.g.e., İstanbul, 1958, c. 1, s. 36

Foto Sel

Koçu, Foto Sel'in yerini, "bu satırların yazıldığı sırada Eminönü'nde, Yeni Cami'nin arkasında, cami ile Mısır Çarşısı arasındaki bakımsız parkın doğu kenarındaki barakamsı dükkanların birinde iki tecrübeli sanatkârın yaşatmaya çalıştıkları bir fotoğrafhâne" diyerek verir. Bununla birlikte, "İstanbul Ansiklopedisi'nin hiç küçümsenmeyecek fotoğraf arşivinin bu fotoğrafhanenin büyük dostluk eseri yardımı ve desteğiyle sağlandığını, fotoğrafların özellikle çağdaş İstanbulluların kılık kıyafetleri ve günlük yaşayışları bakımından önem arz ettiğini" yazarak, "en asil tarafı da, Foto Sel sahiplerinin, İstanbul Ansiklopedisi'nin ne kadar azametli bir iş yapmakta olduğunu ve bu büyük şehir kütüğünün yayınının bir ticarî teşebbüs olmayıp akademik bir hüviyet taşıdığını anlamış olmalarıdır. Foto Sel'in bize olan dost yardımının şükran vecibesi olarak buraya ne yazsak azdır" der.

Foto Sel, Hırant (doğ. 1909) ve Yervant (doğ. 1915) adında Ermeni asıllı iki vatandaşımız tarafından 1944 yılı nisan ayında açılmıştı. Vesikalık resimler çekilir, amatörlerin çektikleri filmler banyo edilir, basılırdı. Fakat müessesenin asıl faaliyeti, o zamanlar sadece "Layka (Leica) Makina" denilen ve rolfilm (şerit film, resim ebadı 22x35 milimetrelilik) kullanılan fotoğraf makinaları ile Eminönü meydanında, Köprü üstünde, gaziolarda, Gülhane Parkı'nda, o zamanlar o parkta açılan Bahar Bayramı panayır yerinde, plajlarda, deniz hamamlarında, kabiliyetli, girişken gençler istihdam ederek "Şipşak Fotoğrafçılık" üzerinde toplanmıştı. Eminönü Meydanı 1956-1958 arasında yeni isimlerle genişletilirken, Foto Sel'in bulunduğu binalar grubu da yıktırıldı ve Foto Sel, komşuları bazı dükkânlarla birlikte, kendilerine muhitlerinde iş mülkiyeti sağlanarak, yukarıda zikrettiğimiz park kenarındaki belediyece yaptırılmış dükkânlardan birine nakletti ve eski şipşakçılık faaliyetine de son verdi. 1944-1957 arasında Foto Sel'de, 12 şipşak fotoğrafçı gencin çalıştığı olmuştur. O

gençlerden Nâbi, Çorlu'da güzel bir fotoğrafhâne açmıştır. Rüçhan, Abdullah, Fikret ve Abbas da basın fotoğrafçısı olmuşlardır.

Hırant Bey çocukluğunda kısa bir süre Beyoğlu'nda bir pastahanede çıraklık yapmış, sonra Febüs Fotoğrafhânesi'ne girerek meslek hayatına atılmış ve devrinin o çok ünlü fotoğrafçısının yanında yetişmiştir. Bu şöhretli müessese kapandıktan sonra Foto Femina'da, (Galata'da) Foto Romans'da bulunmuş ve 1944'te iş arkadaşı ile birlikte Foto Sel'i kurmuştur. Yervant Bey meslek hayatına Tepebaşı'nda fotoğrafçı Zender'in yanında, Kançlar Fotoğrafhânesinde çalışmış, Bayezit'da ünlü bir fotoğrafhânenin sahibi Nikoteki Andriyomenos'un oğlu ile birlikte Osmanbey'de Saray Fotoğrafhânesini açmış, anlaşılmayınca da, 1944'de Hırant Beyle birlikte Foto Sel'i kurmuşlardır. Ağır bir hastalık geçiren kız kardeşinin bakım masraflarını karşılayabilmek için işine devam ederken, 1948'de Şişli'de Roliyef Fotoğrafhânesini açmış, bir tahliye dâvası sonunda da 1953'de müstakil işine son verip faaliyetini Foto Sel'de yoğunlaştırmıştır.¹³

Foto Sel'in Atı

Özellikle çocuk fotoğrafları çekmek için kartondan yapılmış 70-80 cm yüksekliğinde bir at mankeni idi. 1890'da Febüs Fotoğrafhânesi tarafından Fransa'dan getirtilmişti. 1948'de Febüs'ün vârislerinden Foto Sel satın almış ve Eminönü meydanına getirilmişti. 1957 yılına kadar o atın üstünde yalnız çocuklar değil, asker ve sivil, kadın ve erkek, genç ve yaşlı on binlerce insan hâtıra fotoğrafları çekirmiştir. Halk arasında adı "Eminönü At Heykeli" olmuştur.¹⁴

¹³ Reşad Ekrem Koçu, "Foto Sel", a.g.e., İstanbul, 1971, c. 11, s. 5826-5827

¹⁴ Reşad Ekrem Koçu, "Foto Sel'in Atı", a.g.e., c. 11, s. 5827



-Febüs Fotoğrafhanesinden-

Nikola Andriomenos ve Andriomenos Fotoğrafhânesi

İstanbul'un ünlü fotoğrafçılarından biri olan Nikola Andriomenos, 1865'te İstanbul'da doğdu. Meslek hayatına Abdullah Biraderler atölyesinde çırak olarak başladı. 1875'te atölyeyi devren üzerine alarak kendi adını verdiği Andriomenos Fotoğrafhânesini kurdu. İmparatorluğun son asrında, payitahtın yüksek çevresinin fotoğrafçısı oldu. Ayrıca konaklara, küçük beylere ve hanımlara, saraylarda şehzade ve sultanlara fotoğraf dersleri için de davet edilirdi. Bu arada Şehzade Vahideddin Efendi'ye (son Osmanlı Padişahı VI. Mehmed Vahideddin) senelerce fotoğraf dersleri vermişti. 1929'da yetmiş sekiz yaşında öldü.

Koçu, bu fotoğrafhâne hakkında şunları yazar: "Beyazıd fırınının hizasında, meydana karşı binalardan birinin en üst katlarını işgal eden ve 1923'den beri Saray Fotoğrafhânesi adını almış olan Andriomenos Fotoğrafhânesi, yetmiş senelik bir müessese olmasına rağmen ne yazık ki 1946'da birkaç peyzaj müstesna muhafaza edebildiği negatif klişelerin en eskisi ancak on yıllık bir maziye

ait idi. Müessesenin tasnif ve tanzim edilmiş bir arşivi bulunsaydı devlet tarafından satın alınmaya değer bir vesika hazinesi olurdu. Fotoğrafhâne, Beyazıt meydanının son imar tarihinde yine Saray adı ile Beyoğlu'na nakledilmiştir. 1946'da müessesenin başında Nikola Andriomenos'un oğlu Tanaş Andriomenos bulunmakta idi. Tatlı dilli, güler yüzlü idi. Kendisine İstanbul Ansiklopedisi adına müracaat edildiğinde; "bu esere hizmet etmek İstanbul hemşehriliği ve vatandaşlık borcumdur" diyen kültür sahibi bir zat idi. Atatürk Harbiye Mektebi'nden mezun olduğu gün, meşhur tarihi resmini bu fotoğrafhanede çekirtmişti."¹⁵ Sermet Muhtar Alus ise çocukluğunda hatırladığı fotoğrafhanenin vitrininde "çoluk çocuk resimleri" ve "esbak mutasarrıf, kalem mümeyyizleri" portreleri gördüğünden bahseder. Andriomenos Fotoğrafhânesi 1895 yılında Beyoğlu'nda Halep Pasajı'nın yan tarafındaki 162 numaralı binaya taşındı ve burasını merkez stüdyo ilan etti. Malumat dergisi, 19 Eylül 1895 tarihli 13'üncü sayısında mecmuanın klişecisi de olan A. Mapier imzalı haberinde Nikola Andriomenos'un fotoğrafını da kullanarak okuyucularına şöyle duyurmuştur: "Memleketimizde yetişmekte olan erbab-ı sanayiden biri de fotoğrafı Nikolaki Efendi'dir. Muamileyh fotoğraf-ı şehir izzetli Abdullah Efendi biraderlerin fotoğrafhanesinde birçok seneler ibraz-ı liyakat ettikten sonra Beyoğlu'ndan Doğruyol'a Santral Birahanesi'nin karşısında ve Sultan Bayezid'e fırın üzerinde iki bab fotoğrafhâne küşâd ederek müşterileri her veçhile memnun etmekte bulunmuştur." Nikola Andriomenos, 1903 yılında Uluslararası Atina Sergisi'ne katılarak bir madalya kazandı. 1895 yılında dış çekimler için 300 altın liraya 27x33 santimetrelik bir kamera satın alan Nikola Andriomenos, İstanbul'un farklı yerlerinde manzara fotorafları çekmeye başladı. Bu yatırımdan istediği sonucu alamayarak büyük bir hayal kırıklığı yaşadı. Artık isimli, isimsiz

¹⁵ Reşad Ekrem Koçu, "Andriomenos (Nikola) ve Andriomenos Fotoğrafhanesi", a.g.e., İstanbul, 1959, c. 2, s. 852

birçok fotoğrafçı İstanbul'un çeşitli görünümünü fotoğraflayarak, başka fotoğrafçıların eserlerini kopyalayarak piyasaya sürüyordu ve bu durum fotoğrafların istediği fiyatla satılmasını engellemişti. İstanbul fotoğrafları dizisinin negatif numaralarından Nikola Andriomenos'un 400'e yakın bu tarzda fotoğraf çektiği anlaşılmaktadır. 1890 yılında Nikola ve Melponi Andriomenos (1855-1952) çiftinin oğlu olarak dünyaya gelen Athanisos Andriomenos ise eğitimi Avusturya Sankt George Lisesi'nde tamamladı. 1955 yılında kızlarıyla birlikte Atina'ya göç etti. Burada 1980 yılında vefat etti. Genç yaşlarda babasının stüdyosunda fotoğrafçılığı öğrenen Athanisos Andriomenos, 27 Ocak 1929'da babası Nikola'nın vefatı sonrasında işleri ve stüdyoyu devraldı. Kısa bir süre sonra Beyoğlu'nda Tokatlıyan Otelı karşısındaki 325 numaralı dükkâna taşınan Athanisos Andriomenos, 1932 yılında stüdyonun ismini "Foto Saray" olarak değiştirdi. Athanisos Andriomenos bir süreliğine Osmanbey ve Kadıköy'de birer şube açmıştı.¹⁶



-Nikola Andriomenos'un Bir El İlanı-

¹⁶ Bkz. Cengiz Kahraman, Baba Oğuldan Bir Baba Oğul Hikayesi: Fotoğrafçı Andriomenos'lar, Atlas Tarih Dergisi, Sayı 57, Şubat-Mart 2019, ss. 89-93

Apollon Fotoğrafhânesi

Sahibi, 1870'de İstanbul'da doğan ve bir Katolik olan Aşil Samancı idi. Ressam ve dekoratör Yakop (Jacques) Samancı Efendi'nin oğlu olan Aşil, önce babasının yanında ressam ve dekorasyon işlerinde yetişmiş, Abdullah Biraderler'den de fotoğrafçılığı öğrenmiştir. Aşil Efendi yine Abdullah Biraderler'in tavassutu ile saraya intisap ederek şehzadelere fotoğrafçılık öğretmiş, fotoğrafçılığa meraklı olan Sadrazam Cevad Paşa'nın da yardımcısı olmuştur. Aşil Efendi, Sultan II. Abdülhamid'in çeşitli fotoğraflarından başka özel bir izinle İstanbul'un belli başlı eski eserlerinin ve camilerinin de fotoğraflarını çekmiş, 1908-1909'da cereyan eden olayları hemen hemen günü gününe objektifi ile tespit etmiş, V. Mehmed Reşad'ın şehzadeliğinde ve padişahlığındaki sivil ve üniformalı portrelerini çekmiş, onunla birlikte Hereke, Bursa ve Rumeli seyahatleri yapmış ve bu yolculuğun hatıralarını tespit etmiştir. Apollon Fotoğrafhânesinin negatifleri Aşil Efendi tarafından Atina'ya götürülmüştür. 27 Ekim 1942'deki ölümünden sonra bunlardan bin kadarı, damadı Dalleggio d'Alessio'ya geçmiştir. Apollon Fotoğrafhânesi tarafından çekilen fotoğraflar arasında Alman İmparatoru Kaiser II. Wilhelm'i Osmanlı mareşali kıyafetinde gösteren fotoğraf ile Mahmud Muhtar Paşa tarafından tanzimi sırasında Askeri Müze'deki eşyanın fotoğraflarını zikretmek mümkündür. Çankaya Köşkü'nde yatak odasını süsleyen Atatürk'ün annesinin fotoğrafı da Aşil Efendi tarafından çekilmiştir. Koçu, "Apollon Fotoğrafhânesi hakkındaki bu notun, E.D.D Alessio tarafından verilen bilgilere dayanılarak yazıldığını" söyler.¹⁷

¹⁷ Koçu, "Apollon Fotoğrafhânesi", a.g.e., c. 2, s. 887

Febüs Efendi

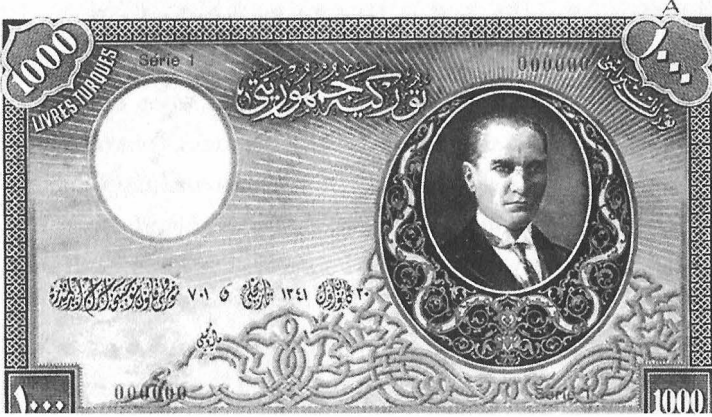
Febüs Efendi, Ermeni asıllı olup asıl adı Bogos Tarkulyan'dır. İmzasını "Pol Tarkul" diye frenkleşirip atardı. Karakaş Biraderler Fotoğrafhânesi'nde çıraklıktan yetişmiş sonra "Febüs (Phebus) Fotoğrafhânesi" adıyla bir atölye açmış, işinde parlak bir başarıya ulaşmış, devrin yüksek tabakasının rağbetini görmüş ve "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" (Padişahın Ressamı) ünvanı verilmiştir. Asıl adı unutulmuş kendisi de Febüs Efendi diye şöhret bulmuştur. İlk atölyesi İstanbul Beyoğlu'nda Cadde-i Kebir'de (İstiklal Caddesi) 301 numaralı mağazanın üstünde idi. 1896'da Malumat Mecmuası'nda kendi resmi ile verdiği bir ilanında Fotoğrafhânesi hayli övüldükten sonra; "Febüs Fotoğrafhânesi zannı ile bazı zevatın civardaki ufak tefek resimhanelere gitmekte oldukları işitildiğinden Febüs Fotoğrafhânesini bulmak için yukarıdaki adrese dikkat edilmesi tavsiye olunur" ibaresi yer almaktadır. Çektiği fotoğrafları pastel ile boyayarak İstanbul'da ilk defa renkli fotoğraf yapan bu sanatkardır.

Febüs Fotoğrafhânesi 1900 Mayıs'ında bitişindeki meşhur Hanaki (gazino-kahvehanesiyle) birlikte yanmıştır (Fransızca Servet gazetesi). Çocukluğunda çırak olarak Febüs Efendi'nin yanında çalışmış "Foto Sel" sahiplerinden Hırant Bey, Febüs'ün son atölyesinin Galatasaray'da Tokatlıyan (Konak) oteli karşısında olduğunu ifade eder. Ünlü fotoğrafçı-ressamın hal tercemesi ve hatta ölüm tarihi tespit edilememiştir. Koçu, Febüs'le ilgili olarak, "geçen asır sonlarında yaşamış kalender halk şairi Üsküdarlı Aşık Razi'nin evrak-ı metrukesi arasında bir defterde Febüs'ün Kumkapılı Haçik adında fakir bir balıkçının oğlu olduğu, çocukluğunun pek acı geçtiği yazılıdır" der.¹⁸

Bunlardan başka, Koçu'nun zikrettiği ve İstanbul Ansiklo-

¹⁸ Reşad Ekrem Koçu, "Febüs Efendi", a.g.e., İstanbul, 1971, c. 10, s. 5598

pedisi'nin eksik kalması nedeniyle muhtemel maddeleri arasına girecek olan Karakaş Biraderler, Gülmez Biraderler ve Garpa-gulo Fotoğrafhâneleri hakkında bilgi sahibi değiliz. Anadolu fotoğrafçılığı ise hemen hemen hiç araştırılmadığı gibi günümüze gelebilmiş koleksiyonların da bilindiğini söylemek pek doğru olmayacaktır.



-Febüs Efendi'nın çektiği, 5 Aralık 1927'de tedavüle çıkarılan 1.000 TL'lik banknotların yüzündeki Atatürk resmi-

KAYNAKÇA

- Hidayet Nuhoglu, "Osmanlı'da Fotoğrafçılık", Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 2002
- Reşad Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, "Andriomenos (Nikola) ve Andriomenos Fotoğrafhanesi", İstanbul, 1959
- Reşad Ekrem Koçu, "Apollon Fotoğrafhanesi", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971
- Reşad Ekrem Koçu, "Febüs Efendi", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971
- Reşad Ekrem Koçu, "Fotoğraf", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971
- Reşad Ekrem Koçu, "Foto Muhabirleri", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971

- Reşad Ekrem Koçu, “Foto Sel”, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971
- Reşad Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, “Foto Sel’in Atı”, İstanbul, 1971
- Reşad Ekrem Koçu, “Fotoğraf Yarışmaları”, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1971
- S. M. Alus, Sabah gazetesi ile Yevm-i Malumat gazetesi, İstanbul, 1958,
- Aktaran Reşad Ekrem Koçu, “Abdullah Biraderler”, c. 1, s. 36
- <http://tarihvedeniyet.org/2013/12> (erişim: 14.06.2016)

Siyah Beyaz

“İnsanları renkli olarak fotoğrafladığınızda onların kıyafetlerini fotoğraflamış olursunuz. Fotoğrafı siyah beyaz çektiğinizde ise ruhlarını.”

Ted Grant

Bugün renklerin dünyasında yaşamamıza ve günümüzde dijital imkânların çeşitliliğine rağmen niçin hâlâ siyah beyaz çekimler yapılmaktadır? Aletler gelişirken siyah beyaz çekimlere ilgi neyin nesidir? Vizörlerin ardındakiler siyah beyazla görsel bir hikâye mi anlatmaktadırlar? Görsel tahkiye ancak monokromla mı ifadesini bulmaktadır? Siyah beyaz fotoğraf mesela nostaljik bir egzersizden daha öte bir şey olabilir mi? “Eğer hikayeyi sözcüklerle anlatılsaydım, yanımda sürekli fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım” diyen Lewis Hine’nin dediği gibi acaba siyah beyaz fotoğraf, fotoğraf makinesini ressam tuvali, boyası, fırçası gibi görenlerin bakış açısından doğan sanatsal bir çabanın, kalıcı bir iş bırakmanın vesilesi midir? Ansel Adams, Cartier Bresson, David Bailey, Karsh, Sebastio Salgado, Albert Watson, Peter Lindbergh, Herved Ritts, Irving Penn, Daidō Moriyama, Sally Mann, Avedon niçin siyah beyazı tercih etmişlerdi?

Fotoğrafın icadını takip eden ilk dönemlerde sadece siyah beyaz çekime imkân veren teknikler mevcuttu. Bu nedenle o dönemler için iki çekim biçiminin tartışması doğal olarak gündemde olmamıştır. Birçoğu için siyah beyaz fotoğraf çağı, yüksek sanat fotoğrafçılığının zamanı olarak hatırlanır ve kabul edilir. Bir zamanların siyah-beyaz imgeleri, izleyicilere kayıp çağın olup bitenlerini hatırlatmaktadır. Gerçek olan şudur ki, siyah beyaz fotoğraf, teknik gelişmelere rağmen popülerliğini korumayı başarmıştır. Özellikle portre fotoğrafçılığında bu tarzdan vazgeçilememesinin temel sebebi resimsel etkiyi vurgulamaya yöneliktir.

Kullanılan teknik, ekipman ve fotoğrafçının birikimi ne kadar yeterli olursa olsun renkli portrelerde yüz ifadeleri siyah-beyaz portrelerdeki kadar çarpıcı görünmezler. Çünkü görme arttıkça görüntünün duygusal yoğunluğu azalmaktadır. Siyah-beyaz fotoğrafın estetik ve şiirsel gücünü renkli fotoğraf sağlayamaz. Zaman geçtikçe değer kazanan siyah-beyaz fotoğraf, izleyiciyle renkli olana nispetle daha sağlam duygusal bağlar kurmaktadır. Bununla birlikte o, görüntüyü sanat eserine çevirmek gibi bir düşünceye de karşılık gelmektedir.



-Lewis Lorton-

Modern dünyada tek renkli fotoğraf/monokromun çoğu zaman sanatsal amaçlarla ve belirli teknik görüntüleme uygulamaları için kullanıldığı bilinmektedir. Zira görsel olarak etkili ve doğru reproduksiyon sahnelerine bu teknikle ulaşılabilmektedir. Öteden beri siyah-beyaz fotoğrafın, daha karmaşık ve yorumlayıcı, renkli fotoğrafçılığa göre daha az gerçekçi olduğu düşünülür. Bu bakımdan siyah-beyaz fotoğrafların hikâye anlatma özelliği, konuyu gerçeklikten soyutlamasıyla ilişkilidir.

Siyah-beyaz fotoğraf zamansızdır. Gerçeği aşar ve bir görün-

tüyü somut olmayan bir alana götürür. İmgeyi gerçek olandan uzakta tutar. Siyah-beyaz görüntü, bir sahneyi parçalayıp kendi içinde onun formlarına ve tonlarına çevirir. Duyguların vurgulanmasına yardımcı olur. Siyah-beyaza ilginin en yaygın nedenlerden biri, görüntülere bu zamansızlıktan neşet eden bir anlatım biçimi kazandırmasıdır. Siyah-beyaz fotoğraf, izleyiciyi önde olanın ötesine bakmaya zorlar. Bunu bir roman veya hikâye okumaya benzetebiliriz. Okur ve hayal ederiz. Fotoğrafçının kadrajı ile yazarın tavrı bu bakımdan birbirine benzer. Biri kadrajın içindekini göstererek, diğeri karakterlerin içinde dolaştığı sahneyi betimleyerek ortadan kaybolmaktadır. Ted Grand'ın şu tespiti işimizi kolaylaştıracaktır: “İnsanların fotoğraflarını renkli olarak çektiğinizde onların giysilerini görüntülemiş olursunuz. Oysa onları siyah beyaz fotoğrafladığınızda, ruhlarını görüntülersiniz.”

Siyah-beyaz çekim, fotoğrafçıların ve fotoğraf izleyicilerinin kompozisyon, doku ve formun en temel öğelerinden bazılarını keşfetmesine imkân tanımaktadır. Renksiz bir dünyanın parametreleri izleyiciyi farklı şeyler görmeye, fotoğrafik göz kaslarını gerdirmeye zorlamaktadır. Renkli fotoğraf genellikle bir çerçevede yer alan öğeler arasında ayrım oluşturmak için zıt renklerin bir arada olması esasına dayanır. Siyah beyaz ile böyle bir lüksümüz yoktur. Bunun yerine ters/zıt ışık, basit negatif boşluklar, dokular, çizgiler ve şekilleri düşünürüz. Bu yoğun konsantrasyon, çekim yaptığımız ve gördüğümüz şey hakkındaki anlayışımızı genişletmeye yardımcı olur.



-David Walters-

Siyah-beyaz teknik olarak, önemli öğeleri -aydınlatma, kompozisyon, çerçevenin içinde ve dışında unsurlar- düşünmeye başlamamızı sağlar. Mesela ışığın ıskalanması gibi durumlarda ortaya çıkan kayıpları -bir bilgisayar programı yardımıyla işlensin veya işlenmesin- telafi etmeyi kolaylaştırır. Işığın yönü, niceliği ve kalitesi üzerine fotoğrafçıyı daha fazla odaklandırır. Işık ve karanlık gibi iki zıt öğe arasındaki etkileşim ve renk ilişkileri üzerinden görüntüye dikkat kesilmeyi sağlar. Negatif alan -çerçeve içerisinde hiçbir şey bulunmayan alanlar- siyah beyaz çekerken daha kolay vurgulanır. Kadrajın açık ve karanlık alanlarına ve bunların arasındaki ilişkilere odaklanmaya eğilimli hale getirir fotoğrafçıyı. Negatif alanla oynamak, özneyi arka plandan ayırmakta ve görüntüye daha fazla derinlik kazandırmaktadır. Siyah beyaz fotoğraf, en derin siyahlar ile en derin beyazlar arasında ton aralığı sağlamakta ve gren/gürültü sorunlarını da tolere etmektedir.

Siyah-beyaz veya sepya tonlu fotoğraflar ve eskitilmiş görüntüler güçlü imgeler ihtiva ederler. Bu bakımdan başka bir dünyada yahut rüyada dolaşır gibi etki bırakır ve hayal gücünü çoğaltırlar. Onlar renklerin yapamadığı şekilde konuşmaktadırlar. Siyah-be-

yaz fotoğraf zarif ve güçlüdür ve her iyi çekim iyi bir hikâye gösterebilir.

Siyah-beyaz görüntüler renkli görüntülerden daha zamansız görünürler demiştik. Rengi kaldırmak, bir fotoğrafa kesin bir tarih koyma zorunluğunu getirir. Bu durum izleyicinin bir öznenin duygusal durumuna odaklanmasına yardımcı olur. Bir fotoğraftaki renk eksikliği çoğunlukla ılık ve gölgelerin vurgulanmasıyla telefi edilir. Sanat fotoğrafçısı konuyu gerçeklikten uzak tutma eğiliminde olduğundan siyah beyaz görüntüleri bu nedenle tercih eder.

“Sevmek Zamanı”nın Fotoğrafik Dili Yahut “Sûrete Aşk”ın Fotoğrafı

Aşk-ı mecazdan aşk-ı hakikate kimler erer? suali ile bir fotoğrafa vurulmaktan gerçek bir aşka kimler ulaşır? سوالini sormak arasında ciddi farklar olmalı. İlkinde pek uzun ve içrek bir yolculuk yahut bade içme sonrasında âşıklık vakıası, ikincisinde sûrete tutkudan aslında bütünüyle maddi olmayan pek naif bir dünyalık çıkar karşımıza. Her ne ise, ikisinden de dervişâne sahneler sökün eder. Aslolan şudur ki, hangi zamanda yaşarsa yaşasın insan için bu hâlin -herkese nasip olmayan bir şekilde- tecellisi devam eder/ ediyor biz bilmesek de.

“Sûrete âşık olma”nın örnekleri divan ve halk edebiyatının konularından birini oluşturur. 20. yüzyıl Türkiye’sinde ise bunun biri edebiyatta diğeri sinemada olmak üzere iki nadir örneğini görüyoruz. Bu esrarengiz meselenin sanatın iki farklı alanında ihmal edilmemiş olması, bu tecelliye dair söz söylemenin veya eser üretmenin mekân ve zaman değişse var olacağının göstergeleri sayılabilir.

Bunlardan ilki Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna’sı*, diğeri ise Metin Erksan’ın emsalsiz filmi *Sevmek Zamanı*’dır.

“...kürk mantolu bir kadın portresinin önünde mıhlamış gibi durduğumu hatırlıyorum. Resimleri seyredip geçenler, vücutlarıyla beni sağa sola itiyorlar, fakat ben olduğum yerden ayrılamıyorum. Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum... Bu çehreyi veya benzerini hiçbir yerde, hiçbir zaman görmediğimi ilk andan itibaren bilmeme rağmen onunla aramıza bir tanışıklık varmış gibi bir hisse kapıldım... Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum. Onda Halid Ziya’nın Nihal’inden, Vecihi Bey’in Mehcure’sinden, Şövalye Buridan’ın sevgilisinden ve tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra’dan,

hatta mevlid dinlerken tasavvur ettiğim Muhammed'in annesi Âmine Hanım'dan birer parça vardı. O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacıydı."¹⁹ *Kürk Mantolu Madonna*'sında Sabahattin Ali, eserin kahramanı Raif Efendi'nin Maria Puder'in "Selbstportrat" tablosuna yani "sûrete" nasıl âşık olduğunu anlatır. Resim sergisini gezerken ondan daha güzel başka tabloları görmekten korkup bu tablonun önüne yeniden gelerek uzun uzun seyrettiğini de. Üstelik Raif Efendi her gün öğleden sonraları soluğu sergide alıp *Kürk Mantolu Madonna*'yı seyre dalmakta ve salon kapanıncaya dek orada kalmaktadır.

Sabahattin Ali'nin Raif Efendi'sine çok benzeyen fakat bu defa sinema perdesine yansıyan sûrete âşık öteki kahraman ise Metin Erksan'ın boyacı Halil (Müşfik Kenter)'idir. Erksan, fotoğraftaki kızın kendisini görmeden suretine vurulan delikanlının ancak divan ve halk edebiyatının masalsı anlatımlarında görülen aşk hikâyesinin modern zamanlarda karşılığının olup olmayacağını tartışmaya açar. Belki de açmaz da sûrete aşkın sürüp gideceğini bilerek bunu sinemada kullanır. (Şu zamanda bir fotoğrafa âşık kimseler yok mu?)

Beyazperdede şimdiki neslin anlamakta çok zorlanacağı türden naif bir adam var: Boyacı Halil. Sakin, sessiz, içekapanık, sıra dışı bir karakter. Büyükada'ya bir konağın boya işleri için yaşlı ustasıyla birlikte çalışmaya giderler. Halil bu yazlık konakta gördüğü fotoğrafa âşık olur ve bir hırsız gibi sık sık buraya gider, saatlerce fotoğrafı seyreder. Günün birinde fotoğraftaki kız Meral konağa çıkagelir ve bu esrarengiz yabancıyı fotoğrafa dalıp gitmişken bulur. Zengin kız Meral hiç alışılmadık bu durum karşısında önceleri ne yapacağını bilemez, zamanla da Halil'e âşık olur. Ancak Halil tablodaki sûretle arasına fotoğrafın gerçeğini koymak istemez. O, sûrettteki mükemmeliyeti

¹⁹ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 55

gerçeğinde bulamayacağını düşünmektedir. Bu onun için aslında manevi bir doyumdur. Belki de Halil'in bütün derdi kaybetme, kırılma korkusudur. Halil'e göre "sûret"e asıl anlamını veren o sûrete âşık olan kişidir. Halil resimdeki ifadeye âşıktır ve bunu fotoğrafın sahibinde bulamamaktan korkmaktadır: "...Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın... Ben senin resmine değil de sana âşık olsaydım ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme, belki de alay edecektin sevgimle... Halbuki resmin bana dostça, iyilikle bakıyor ve ebediyen öyle bakacak..."

"Sen sevmek isteme beni! Senin ellerini tutmak istemiyorum. Sonra çekersin o elleri benden. Ben resmine âşığım, ölünceye kadar da onu seveceğim!"



-Filmin set fotoğraflarını Mengü Kâzım Yeğin (1935-1993) çekmişti-

Bir süre sonra da fotoğraftaki suret ete kemiğe bürünecektir. 1960'ların, sonu mutluluk veya kahırla biten diğer filmlerinde hiç rastlanmayan konuyla *Sevmek Zamanı*, Türk sine-

ma tarihinin kült filmlerinden biri olmuştur. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına yeni bir şeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır. *Sevmek Zamanı* yalnızca insanın dramını anlatır.²⁰ Nitekim Erksan, filminin “hem bir doğu öyküsü, hem de batı geleneği olduğunu” belirterek filminin “evrensel bir öykü ve ülkenin sosyal gerçekleriyle kurulan derinlikli bir bağ”²¹ olduğunu belirtmekte, “konunun sadece Doğu masal geleneğinde olmadığını, Batı masal geleneğinde de bulunduğunu” söylemektedir. Surete âşık olmak Erksan’a göre “evrensel bir tema ve bir Batı hikâyesidir” yani.²²



-Setten bir fotoğraf, Mengü Kâzım Yeğin-

Metin Erksan, âdeta minimal karelerle dolu fotoğraflardan oluşturduğu filmde sıradan “zengin kız-fakir oğlan” hikâyesin-

²⁰ Kurtuluş Kayalı, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek* Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2004, a.g.e., s. 30

²¹ Kurtuluş Kayalı, a.g.e., s. 65

²² Kurtuluş Kayalı, a.g.e., s. 80

den sıra dışı bir sanat eseri meydana getirmeyi başarabilmiştir. Divan ve halk edebiyatındaki sürete aşk'ın modern zamanlardaki ilk ve belki de aşılamaz bir örneği böylece ortaya çıkmıştır. Görüntü yönetmeni Mengü Kâzım Yeğin (1935-1993) de dayısı Metin Erksanla birlikte set fotoğraflarını çekmiştir.

Sevmek Zamanı, Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkâr Saz Semai'si ile pastoral bir senfoniye dönüşür: Naif muhteşem diyalogları, şiirsel sahneleri, ılık-gölge oyunları, olanca samimiyeti ve insan-doğa ilişkilerini ustaca işlemesi -hele göl sahneleri- ile..

Birkaç farklı yerde Selim İleri'nin film hakkında yazdıklarını okudum. Bunlardan birinde yağmurlu bir güz gecesinde Halit Refiğ'in evinde ilk defa seyrettiği filme şu notları düşmüş: "Film akıyordu. Bu kez, yazdan uzak Ada'da, ıssızlıkta bir lokanta. Camlara yağmur damlaları vuruyor. Hem mevsim, hem yağmur, en sevdiklerim, cama çarpan yağmur damlaları o yıllarda da, sonra da, bugün de en sevdiğim imge. Lokantayı camların ardında puslar içinde görürüz. Otuz yaşlarındaki Halil'in (Müşfik Kenter) elli yaşlarındaki Mustafa (Fadıl Garan) kadar "olgun" bir görünüşü vardır. Halil lokantadan çıkar, Büyükada yollarında yürür. *Sevmek Zamanı* büyük, korkunç yalnızlığı, 'imkânsız aşk'ı öylesine şiirli yansıtmıştır ki, kederden çarpılıp kalırsınız." "Mevlâna, Yunus, Fuzulî, Şeyh Galip mi sadece ışığı *Sevmek Zamanı*'nın. Yoksa Metin Erksan bir sentez mi arıyordu? Handiye yarım yüzyıl sonra aklıma takıldı; üç-dört gününü ağır nezle sebebiyle evde tek başıma geçirdiğim hafta boyunca düşündüm. Bir defa ana mekân Büyükada. Erksan Büyükada'yı herhalde boşuna seçmemişti. Büyükada'nın bir köşkü, yağmurlarda boş Büyükada sokakları, limonluklar, sahilde çarpan dalgalar, mevsim Büyükada yaşamasının şenlikli zamanı değil, ada bomboş."²³

²³ Selim İleri, <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber-sevmek-zamani-407313> (erişim: 5.4.2017)

Sahne 1:



-Göl, üşümüş ağaçlar, sonbahar ve hüznün. Metin Bükey müzikleri film boyunca eşlik edecek sahnelere-

Sahne 2:



Adaya yağmur yağıyor bardaktan boşalırcasına. Halil konağa gidiyor ve kendi eviymiş gibi bekçisi olmayan konağın kapısını açıyor. Evin üst katına çıkıyor. Fotoğraf buradaki salonun duvarında asılı. Pardesünü çıkarıp perdeleri açıyor. Sürete dalıyor. Kızın siyah, iri gözleri ona bakıyor. Gramofonun düğmesine dokunuyor Halil. Âşık olduğu süreti seyretmeye başlıyor. Bir sigara yakıp koltuğa oturuyor. Tatyos Efendi'nin muhteşem eseri çalıyor.

Sahne 3:



-Herhalde bana ait olan bir şeyi öğrenmek hakkımdır.
-Hayır. Sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.
-İyi ama âşık olduğun resim benim resmim.
-Resmin sen değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi ykarsın.
Halil bir dervîştir burada.

Sahne 4:



Halil, Ada'nın rüzgârlı tepesinde. Halil ne zaman incinse buraya kaçar. Bu defa yalnız değil. Anlamak istemese de Meral'e, sûrete aşk'ı anlatıyor/anlatamıyor. Halil onun kendisini anlamasını beklemiyor.

Sahne 5:



Halil'in sûrete aşk'ı, dünyalık ama naif bir aşka dönüşür. Kahramanlarımız yağmur altında yürür ve 60'ların İstanbul sokaklarından birinde bizi gezdirirler. (diyaloglar ve fotoğrafı olarak çok güçlü bir sahnedir)

Sahne 6:



Meral, Başar'la evlenmekten vazgeçer. Halil'e gider. Gerçek aşka tebdil olan sûrete aşk dünyalık bir murada dönüşemez. Başar her ikisini de öldürür ancak kamera bunu göstermez.

KÜNYE:

**Sevmek Zamanı* (1965)

Yönetmen: Metin Erksan.

Oyuncular: Müşfik Kenter, Sema Özcan, Süleyman Tekcan, Fadıl Garan, Adnan Uygur.

Senaryo: Metin Erksan.

Yapımcı: Metin Erksan, 35 mm film, 89 dakika.

KAYNAKÇA

Kurtuluş Kayalı, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004

Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013

Selim İleri, <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber-sevmek-zamani-407313> (erişim: 5.4.2017)

Sabahattin Ali'nin Fotoğrafçılığı Üzerine Notlar

Edebi kişiliğini toplumcu gerçekçilik üzerine oturtan Sabahattin Ali, 41 yıllık edebî kişiliğini kimilerine göre toplumcu, kimilerine göre kısa yaşamında ağırlıklı olarak öykü türünde eserler verirken fotoğrafla da tutku derecesinde ilgilendi. Siyasi görüşleri sebebiyle tutuklu kaldığı zamanların dışında öğretmen ve yönetici olarak görev yaptığı Anadolu'nun farklı şehirlerinde yüzlerce kare fotoğraf çekti. 1930'ların Anadolu insanını, taşrasını, yolunu, nehirlerini, sokağını yansıtan fotoğraflarının arşiv özelliği kadar sanatsal değeri söz konusudur. Sabahattin Ali'nin çoğunu bizzat çektiği kendi aile fotoğrafları haricinde yaşadığı, gezip gördüğü yerleri görüntülediği fotoğraflarda ana temanın eserlerindeki gibi toplumcu gerçekçilik üzerine oturması dikkatlerden kaçmaz. Bir yönüyle o, öykü ve romanlarında anlattığı insan hallerini en yalın ve acıtıcı sahnelerle fotoğrafına taşımıştır. Bu fotoğrafların yaşadığı dönemin yoksul Anadolu'suyla şüphesiz ilgisi vardır.



-Anadolu'nun ücra bir şosesinde bir kamyon. Bu belki de 1947 yılında Sultan Ahmet cezaevinden çıktıktan sonra beş parasız kalmış yazarın başkalarının satın aldığı ve nakliye yapmak amacıyla kullandığı ilk ve son araçtı.-

Sabahattin Ali nereye giderse gitsin Kodak kutu makinesini ve uçayağını eksik etmez. Yanından hiç ayırmaz. Yazı dışında en büyük merakı fotoğraftır. Evinde saatlerce bir lâmba ışığı altında aile bireylerinin fotoğraflarını çeker.²⁴ Onun Anadolu'da bulunduğu süre içinde çektiği fotoğrafları kendisine ait bir karanlık odada mı yoksa fotoğrafhanelere vererek mi tab ettirdiğine dair bilgimiz yoktur.



-Çoban poz vermiş-

Sabahattin Ali'nin fotoğraf makinesinin nerede olduğunu bilmiyoruz. Kendisinden geriye ailesinin sakladığı bir uçayak ile çokça negatif kalmıştır. Bu negatifler yazarın eşi Aliye Ali tarafından fotoğraf sanatçısı İsa Çelik'e verilmiş, o da 6×6 cm ve 6×9 cm boyutlarındaki bu negatifleri yıkayıp temizlemiştir. İsa Çelik'e göre bu iki farklı ebattaki negatifler üzerinden Sabahattin Ali'nin bir değil iki ayrı fotoğraf makinesi olduğu sonucu çıkacaktır. Bu durum Sabahattin Ali'nin fotoğrafla ne denli içli dışlı olduğunun kanıtıdır. Bugün ailesinde olmayan fotoğraf makineleri Sabahattin Ali'nin öldürülüp, cesedinin Kırklareli'nin Sazara Deresi'ne atıldığında ya poliste kalmış ya da hırsızların eline geçmiş olmalıdır.

²⁴ [http://www.arsivfototitim.com/yazi/isa-celik-fotograf-sanatcisi-sabahattin-ali/\(erişim:15.02.2017\)](http://www.arsivfototitim.com/yazi/isa-celik-fotograf-sanatcisi-sabahattin-ali/(erişim:15.02.2017))



-Kara trenle Anadolu yollarında. Eşi Aliye ile kızı Filiz-

Sabahattin Ali'nin eşi Aliye Ali'nin fotoğraf sanatçısı Çelike verdiği yüzlerce 6×6 cm ve 6×9 cm siyah beyaz filmin kimisi yer yer sararmış, bozulmaya yüz tutmuş, birçoğu birbirine yapışmış durumdadır. Çelik bunları yıkar, temizler, poşetler ve klâse edilmiş halde Aliye hanıma teslim eder. Fotoğrafların temizlik, bakım ve yıkama işleri sürerken Sabahattin Ali'nin bu fotoğraflardan bazıları ile fotoğraf yarışmalarına katıldığı ve ödüller kazandığı ortaya çıkar. 1979 yılında bunlardan birkaç tanesi Sanat Emeği dergisinde kızı Filiz Ali'nin izniyle yayımlanır. Fakat ne yazık ki bugün bunlardan hangilerinin ve ne kadarının, ne zaman hangi ödülleri aldığını tam tamına belirlenebilmiş değildir. Sözüünü ettiğimiz olayı aktaran İsa Çelik'in birkaç tespiti önemlidir: "Bu etkinlikler kapsamında yapılan yarışmalarda derecelere giren fotoğraflarına bakıyorum Sabahattin Ali'nin. Bugün bile pek çok kimseye parmak ısırtacak denli işi ciddiye alan bir fotoğraf amatörü, bir fotoğraf tutkunuymuş. İşte kamyon, Moda'da arkada yelkenliler, önde eşi Aliye Hanım, plajda şapkalı Filiz, köye dönen sürü, kavaklı yol,

Fırat kıyısında kelek çeken köylüler, elinde bakraç, düşünen köylü kadın, eski köprü, hamur açan köylü kadın ve başkaları...”²⁵ Çelik’e göre “bunlar bir amatör fotoğrafçının fotoğraflarıdır ama sıradan bir amatörlük değildir. Yazılarında belirgin biçimde görülen edebi sanatlara yaslanmak yerine yalın, duru bir dille olay ya da durum görülür. Fotoğraflarındaki kompozisyonlar, leke ve ışık değerleri son derece çağdaş, bugün yapılmış gibi tazedir.”²⁶



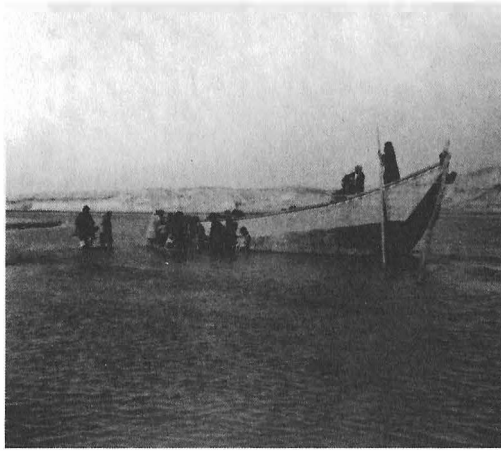
-Anadolu'nun kim bilir neresinde ayağında çarığı bile olmayan bir köylü kadını. 30'lu yılların tanığı yürek burkan bir fotoğraf

Kızı Filiz Ali, fotoğraf tutkusuna tanık biri olarak babası-na ait diğer bütün eşyalar gibi fotoğraflarına da senelerce sahip çıkar. Sabahattin Ali aslında yüzlerce değil binlerce kare fotoğraf çekmiştir. Bütün hayatı boyunca bir gazeteci gibi her nereye gitse yanından ayırmadığı makineleri ile hayattan kareleri görüntüleyip

²⁵ <http://www.leblebitozu.com/objektifinden-9-fotografla-sabahattin-alinin-fotografci-kimligi/> (erişim:15.02.2017)

²⁶ [http://www.arsivfototim.com/yazi/isa-celik-fotograf-sanatcisi-sabahattin-ali/\(erişim:15.02.2017\)](http://www.arsivfototim.com/yazi/isa-celik-fotograf-sanatcisi-sabahattin-ali/(erişim:15.02.2017))

durmuştur. Otomatik Kodak marka makinesiyle kendi kendinin de sayısız fotoğrafını çeker. Üçayağını kurar, koşa koşa gelir ve objektifin karşısında pozlar verir. Hatıra olarak bıraktığı kimi portreleridir bunlardan bazıları. Sabahattin Ali fotoğrafa öylesine tutkundur ki bazen gazeteci, bazen turist, bazen bir aile fotoğrafçısı edasıyla da fotoğraflar çeker. Bu sebeple ailesine, dostlarına ve kendisine ait binlerce fotoğraflık bir arşiv bırakmıştır geriye.²⁷ Onun fotoğrafa olan düşkünlüğünün Öğretmen okulunda okuduğu yıllarda başladığını görüyoruz. Bu döneme ait içinde kendisinin de yer aldığı hayli okul fotoğrafı mevcuttur.



-Fırat nehri belki de-

Burada, anladığımız kadarıyla yazarın fotoğraflarının tamamını olmasa da en azından bir kısmını görüp bunlarla ilgilenen İsa Çelik'in "toplumcu gerçekçi fotoğrafımızı belki de Sabahattin Ali'den mi başlatmak gerekecek?" sorusunu da ayrıca önemli buluyorum. Toplumcu gerçekçi fotoğraf; kalabalık caddelerin,

²⁷ <http://www.leblebitozu.com/objektifinden-9-fotografla-sabahattin-alinin-fotografci-kimligi/> (erişim:15.02.2017)

pazar yerlerinin, evsiz barksızların, ötekileştirilmişlerin, maden ocaklarının, sokak hallerinin, taşrada olup bitenlerin, işçilerin, esnafın, sokak satıcılarının, vitrinlerin, mültecilerin, cami önlerinin hülasa hayatın kalbinde yaşayanların fotoğrafıdır. Sabahattin Ali muhtemelen Anadolu'nun hallerini böylesi bir düşünce ile görüntülemiştir. Ülkemizde Sabahattin Ali'den önce bu tür fotoğrafın örneklerini bilmediğimizi söyleyebiliriz. Zira Henri Cartier-Bresson'un öncülük ettiği gerçeklik akımının ülkemizdeki ilk örneklerinden biri 1956 yılında Hayat mecmuasında haber muhabirliğine başlayan Ozan Sağdıç'tır. Şu halde Sabahattin Ali böyle bir amaçla fotoğraf çeksin veya çekmesin Türkiye'de bu türün öncüsü görünmektedir.



-Köprünün altındaki tarlada çift süren bir köylü, bir kağı ve üzerinde yürüyen insanlar-

KAYNAKÇA

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/isa-celik-fotograf-sanatcisi-sabahattin-ali/>(erişim: 15.02.2017)

<http://www.leblebitozu.com/objektifinden-9-fotograf-la-sabahattin-alinin-fotografci-kimligi/> (erişim:15.02.2017)

Sıradışı Bir Fotoğrafçı: Felix Nadar

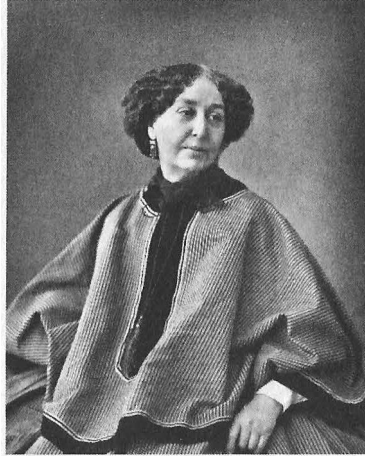
Gerçek adı Gaspard-Félix Tournachon'dur. 6 Nisan 1820 yılında Paris'te doğdu. Liberal bir yayıncının oğluydu.²⁸ Hayatı boyunca bildiğini yapan maceracı bu adam ilgi duyduğu tıp bilimini yarıda bıraktı. Bir süre tiyatro eleştirmenliği yaptı. Başarılı edebiyat ürünleri ortaya koydu fakat durup dururken yazmaktan vazgeçti. Polonyalı olmamasına rağmen Polonya özgürlük mücadelesine katılmaya karar verdi. Fakat burada esir düştü. Fransa'ya iade edilmesiyle biten bu maceradan sonra grafik ve karikatürle ilgilendi. Le Charivari isimli gazetede çalışmalarını yayımladı. 300 kadar Fransız aydınının taşbaskı portrelerini yaptığı "Pantheon Nadar"ı oluşturdu. Bu proje, Gaspard-Félix Tournachon'u fotoğrafla tanıştırdı. Zira projesinde kullandığı kimi taşbaskılar için fotoğraf kalıpları hazırlaması gerekmişti. İlk fotoğraflarını 1853 yılında çekti. Bu işten yeteri kadar para kazanamasa da adını fotoğraf çevrelerinde duyuran bu projesinden sonra fotoğrafçı olmaya karar verdi. "Boulevard des Capucines"de stüdyosunu açtı.²⁹ Böylece yaşadığı çağın sanat dünyası onu "Nadar" olarak tanıdı.

Yoksul ancak oldukça yetenekli olan Nadar'ın gençlik yıllarında Alexandre Dumas, Victor Hugo ve Eugène Delacroix gibi kahramanları vardı; Gérard de Nerval, Theophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi aydınlar da onun olgunluk dönemindeki arkadaşları idiler. Çağının diğer romantik sanatçı ve yazarları gibi onun hayal dünyasını zekâ ve doğallık ile sıra dışı tutkuları olan özgür bir çevre kuşatıyordu. 1854'ün başlarında, bankacı bir arkadaşı portre fotoğrafçılığı yapması için Nadar'a teklifte bulundu. O dönemde fotoğrafçılık kazançlı bir meslek olarak biliniyordu.³⁰

²⁸ http://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm (Erişim: 09.11.2017)

²⁹ Bkz., <http://erhansermet.blogspot.com.tr/2014/10/nadar-fotograf-sanat-katna-yukseliyor.html> (Erişim: 09.11.2017)

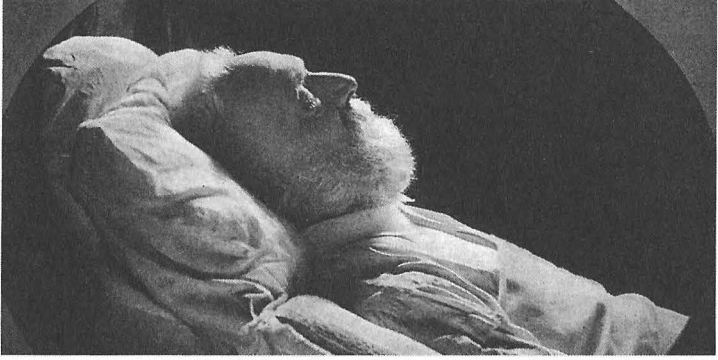
³⁰ http://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm (Erişim: 09.11.2017)



-George Sand Portresi, Nadar, 1864-

Nadar, kişilerin karakterlerini olduğu gibi yansıtan portre fotoğraflarının dışında başka bir yol denemeye karar verdi: fotoğrafın psikolojik unsurları üzerine yoğunlaşmak. Düz portre fotoğrafları çekmek yerine kişilik ve karakterleri belirgin hale getirmeyi hedeflediği portreler çekti. Yüzler üzerine yoğunlaşan portreler, yarım boy pozlar, katı bir arka plan, dramatik bir aydınlatma onun fotoğraflarını öne çıkaran özelliklerdi. Bu tür fotoğraflarının sayısı azdır. Fotoğrafın bu yıllarında Avrupa'daki sanat çevrelerinin fotoğrafın sanat olmadığı yönünde bitmek bilmeyen tartışmaları vardı ve onun bu tutumunun "fotoğrafı ne sanat haline getirir" sorusu üzerine kafa yordüğünü düşünmemiz gerekir sanıyorum. Fotoğraf bu çevrelere göre sanat değildi, sıkıcı, hayal gücü sağlamayan, kendini tekrar edip duran "bir şey"di.

Nadar birbirinden ünlü kişilerin portrelerini çekti. Viktor Hugo, Claude Monet, Alexandre Dumas pere, Charles Baudelaire, Franz Liszt, Sarah Bernhardt, George Sand, Jules Verne ve Louis Pasteur bunlardan birkaçıdır. Nadar'ın stüdyosuna çok sayıda entelektüel, politikacı, sanatçı ve yazar, fotoğraf çektmek için akın ediyordu.



-Viktor Hugo ölüm döşeginde, Nadar, 1885-

1885 yılında, yazar Victor Hugo'yu yatağında son nefesini verirken fotoğrafladı. Bu fotoğrafın konuşmaya değer birçok özelliği var. Henüz ölmüş bir adamın son dakikalarını öyle sağlam bir kompozisyonla ortaya koymuştur ki, Hugo'nun tam göz hizasından yakaladığı fotoğraf, ölünün profili ile izleyici arasında bir yakınlık hissi uyandırmaktadır. Özellikle vurgulanmış siyah ve sert arka planın önünde Hugo'nun yüzüne ve yatağına vuran ışık, bize Hugo'nun rahat bir ölüm yaşamış birinin son sahnesini söylemek ister gibidir. Ölü, fotoğraf olmaktan çok adeta bir heykele dönüşmüştür. Bu fotoğrafta sun'î bir aydınlatma mı kullanılmıştır yoksa açık bir yerden doğal bir ışık mı gelmektedir bilemiyoruz. Ancak fotoğrafın bütününde Nadar'ın, durumdan psikolojik etki çıkarmak istediğini, bu amaçla gerek ölünün odasında gerekse fotoğraf üzerinde masum bir el çalışması yaptığını söyleyebiliriz. Buradaki amacın resimsel bir etki ortaya çıkarmak olduğunu belirtmemizde yarar var.

Fakat Nadar'ın portre fotoğraflarında kendisine poz veren çağın ünlüleri doğal halleriyle görünürler. Bunlardan Sarah Bernhardt portresinde zamanın ünlü tiyatro oyuncusu dökümlü, omuzları açık geniş bir kıyafet içinde görünmektedir. Sağ eli yanağındadır ve melankolik bir bakışla poz vermektedir. Nadar

bu fotoğrafta Bernhardt'ın içe dönük halini anlatmak istemektedir. Bu fotoğraf, diğer ünlü şahsiyetlerin portrelerinde olduğu gibi kişinin karakterini yansıtmaktadır.



-Sarah Bernhardt portresi, Nadar, 1864-

Nadar, resimsel etki görülen örneklerin dışında fotoğraflarının çoğunu resim sanatına öykünerek değil de fotoğrafın kendine özgü özelliklerini kullanmayı isteyerek çekmiştir. Bu açıdan fotoğrafta resimsel etkiyi önceleyen Julia Margaret Cameron gibi manipülasyona gitmemiş (birleştirilmiş negatif gibi), görüntüyü sanatın malzemesi yapmaya yönelmiştir.³¹ Bu dönemin neredeyse bütün fotoğrafçıları, eserlerinin kalıcı olamaması ve fotoğrafın küçümsenmesi korkusundan, ister resimsel etkiyi düşünmüş olsunlar, isterse fotoğrafın bizatihi kendisinin sanat

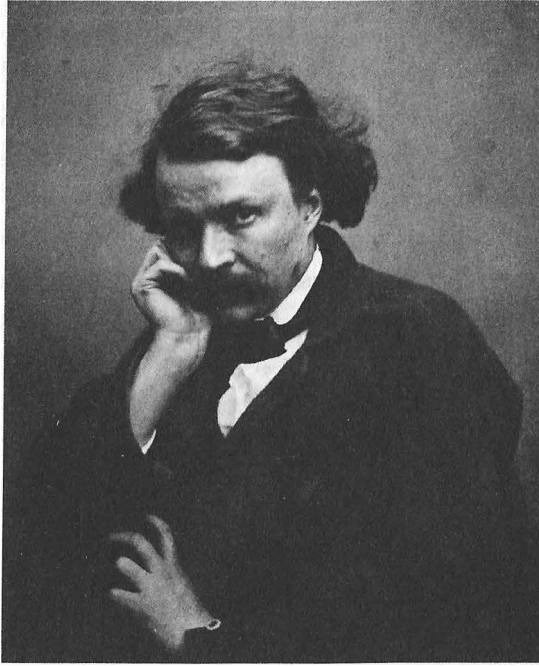
³¹ Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yay., Ankara, 2008, s. 128

değeri ifade ettiğine inanmış olsunlar, bu tür kompozisyonlar çıkarma çabası içindeydiler.

Nadar belgesel fotoğraflar da çekti. Özellikle Paris kanalizasyonlarında yapay aydınlatma ile yaptığı çekimlerde, ışığın derin karanlık içinde oluşturduğu lekeler, yer altındaki gizemi sergiler niteliktedir.³²

Nadar, romancılığı, karikatüristliği, gazeteciliği ve fotoğrafçılığının yanında bir baloncu idi. Onun ününü perçinleyen en önemli çalışmalarından biri, 1858 yılında ilk kez bir balonun sepetinden Paris'in hava görüntülerini çekmesiydi. Adını "Le Géant" (Dev) koyduğu balonu yaparken Jules Verne'nin Balonla Beş Hafta isimli romanından etkilendiği söylenir. "Dev" projesi başarısız oldu ama Nadar'ı geleceğin havadan ağır makinelerde olduğu konusunda ikna etti. Nadar'ın bir Jules Verne romanı olan Aya Seyahat'teki Michael Ardan'a ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. Nisan 1874'te, fotoğraf stüdyosunu bir grup ressamla kiraladı. Ressamlar orada Claude Monet ve Camille Pissarro'nun öncülük ettiği empresyonist akımın dünyadaki ilk sergisini açtılar. 1886'da ise dünyadaki ilk fotoğraflı röportajı ünlü kimyacı Michel Eugène Chevreul ile yaptı. 1910 yılında ölen Nadar Le Père Lachaise Mezarlığı'na gömüldü.

³² Levend Kılınç, a.g.e., s. 129



-Alexandre Dumas portresi, Nadar-

KAYNAKÇA

Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara, 2008

Bkz. <http://erhansermet.blogspot.com.tr/2014/10/nadar-fotoğraf-sanat-katna-yukseliyor>.

html (Erişim: 09.11.2017)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm (Erişim: 09.11.2017)

Julia Margaret Cameron'un Fotoğraf Serüveni

48 Yaşından Sonra Fotoğrafçı Olmak

Fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren şiddetli tartışmalara neden oldu. Fotoğraf makinesinin, görüntüleri sadece mekanik olarak çoğaltma imkânı veren bir araç olarak mı, yoksa bireyin sanatsal duyumunu anlatmaya yarayan bir aracı olarak mı algılanması gerektiği sorusu sanatçıların, eleştirmenlerin ve fotoğrafçıların zihinlerini uzun zaman kurcaladı. Makaleler aracılığıyla olduğu kadar bireysel görüşmelerde de sürdürülen bu tartışma, hem stüdyolara hem de mahkemelere taşındı. Kilise de tavrını ortaya koymakta gecikmedi. Kilisenin fotoğraf aleyhindeki tavrı 1939 yılında bir Alman gazetesinde; “Tanrı, insanı kendi suretinde yaratmıştır ve hiçbir makine Tanrının görüntüsünü sabitleyemez. Tanrının Paris’te yaşayan bir Fransız’ın tüm dünyaya böyle şeytansı bir buluşu yaymasına izin vermesi için kendi ilahi ilkelerine ihanet etmesi gerekir” şeklinde yorumlara neden oldu

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerini değiştirdi. Bu değişim süreçleri beraberinde doğanın, insanın ve nesnelerin temsil edilme biçimlerine sirayet etti. Bu yeni anlayış, başka sanatlar için olduğu kadar dikkatleri fotoğraf üzerine de çekti. Fotoğraf acaba bir sanat biçimi olamaz mıydı? Bu görüşü ileri sürenler, fotoğrafı çekme işini makinenin yapmış olmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin sanatsal beğenisinin, fotoğrafı çekilen nesnenin üzerindeki özgünlük, kompozisyon ve ışık unsurlarının hesaba katılması gerektiğini ifade ediyorlardı. Buna mukabil karşıt görüşün savunucuları, fotoğrafın sadece mekanik bir iş olduğunu ve sanatla hiçbir bağlantısının bulunamayacağını söylüyorlardı. Bu durumun istisnaları da vardı aslında. 1858 yılında fotoğrafa sert eleştiriler yönelterek “hiçbir zaman bir sanat olamayacak, her

zaman doğanın optik aracılığıyla üretilen bir intihali olarak kalacak bir buluş” olarak değerlendiren Şair Lamartine, portrelerinde ışığı doğru yöntemlerle kullanan Heykeltıraş Adam Solomon’un fotoğraflarını gördükten sonra fikrinden vazgeçmişti. Doğrusunu söylemek gerekirse bu tartışma konusu Sanayi Devrimi’nden günümüze güncelliğini korumaya devam ediyor.

Fotoğrafın yayıldığı alan, başlangıçta seçkin entelektüellerle sınırlıyken, 1860 yılına doğru geniş burjuva kitlelerine ulaşmakla kalmadı, evlerine de girdi. Bu durum, fotoğrafı hararetle savunan ilk taraftarlarının düşmanlıklarına dönüştü. Mesela Baudelaire’e göre fotoğraf “nesneleri sadece konturlarıyla değerlendiren, eğitimsiz ve anlayışsız zihinlerden oluşan bu sınıfın meydan okuması için bir bahane”ye dönüşüyordu. Şöyle devam ediyordu Baudelaire: “Bu pis toplum, yan yana gelip Narkissos’a dönüşüyor, metal üzerine yansıtılan bayağı imgesini görmek için tepiniyor. Fotoğraf makinesi bir âlettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinelerinin ne de stenografinin edebiyat yaptığı görülmemiştir.”

Özellikle geçim kaynakları portre olan ressamlarla fotoğrafçılar arasındaki gerilimin temel nedeninin çıkar meselesi olduğu zamanla anlaşıldı. Çünkü fotoğraf, çok hızlı bir şekilde üretiliyor, ucuza mal edilebiliyor ve kitlelere çabucak ulaşabiliyordu. Büyük bir gerçeklik duygusu sunan fotoğraf, işin ustaları tarafından titizlikle boyanmış, bütünüyle doğal görünüme sahip pembeler ve mavilerle bezenmiş renkli resimler haline geliyordu.

İlk sanat fotoğrafı örnekleri, bilimsel ve ticari olandan ayrılmak için daha çok biçimsel anlamda müdahaleyi ön planda tutan örnekleri içerir. Çekim ve baskı aşamasında yapılan müdahalelerin sanat fotoğrafı geleneğini biçimlendirdiği görülür. Bu tarzın en başarılı örneklerinden biri, Julia Margaret Cameron’dur. 1864-1875 yılları arasında sadece on bir yıl süren sanat hayatı olmuş ve genellikle portreler çekmiş bir fotoğraf-

çadır Cameron. Viktoryen gelenekten doğrudan etkilenmiştir. Dönemin Viktoryen gelenekleri, aşırı düzeyde korumacılık eğiliminden beslenen totaliter bir dizi aşırı tutucu normları içerir. Bu normlar, ahlaki olarak erdemli kadın figürünün yüceltildiği, Protestan ahlakının tüm aile hayatı içerisinde katı bir biçimde uygulandığı ve annelik olgusunun koruyuculuğu, erdemi ve ahlakı temsil ettiği bir dizi uygulamayı akla getirir. Buna rağmen Cameron -böyle bir derdi olmadığı halde- bu dönemin entelektüellerinin oluşturduğu pek çok sosyal oluşum içerisinde yer almayı başarmıştır.

Günümüz portre fotoğrafının temel taşı olarak değerlendirilen fotoğrafçının yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmalardan etkilenmemiş oluşunun birtakım sebepleri vardı. 1863 yılında, 48 yaşındayken oğlu ve kızının boş vakitlerini geçirmesi için aldığı bir fotoğraf makinesi ile fotoğraf çekmeye başlayan birinin Viktoryen geleneklerine uymak haricinde ne endişesi olabilirdi ki? (Fotoğrafı üst düzeyde çekme amacıyla olan ve bu yaştan sonra ne olur benden diye düşünenler için bir tüyo vermiş olayım.) Üstelik Cameron'un ekonomik hiçbir sorunu yoktu. Dayalı döşeli bir evi, hizmetçileri vardı. Deneme yanılma yöntemleriyle sayısız fotoğraflar çekti. Dişe dokunur işler yapmaya başladığında, kendine has olarak kullandığı ve "Soft Focus" tekniği adını verdiği, günümüzde de portre çeken bazı fotoğrafçıların rağbet ettiği flu, grenli, odakları ayarsız, ışıkları yetersiz ve parmak izleri bulunan fotoğraflar çekti -Cameron bu teknikle fotoğrafın sanat olacağını düşünmüş müydü bilinmez.- Bu sebeple çokça eleştirildi. Hiçbirine kulak asmayan Cameron en iyi bildiği işi yaptı; "fotoğrafta ruhsal izlenimleri aramak."



-Julia Margaret Cameron'ın kendi portresi-

“Benden önce gelen tüm güzellikleri yakalamaya çalıştım ve bu özlemimi sonunda giderdim. İşin zorluğu bu ilgi alanının değerini artırdı. Hiçbir sanat bilgisi olmadan başladım. Önceleri küçük siyah kutumu nereye koyacağımı ve modelime nasıl odaklanacağımı bilmiyordum“ diyen Cameron, ilk fotoğrafından “ilk başarıım” diyerek söz etti.

Cameron kendi evini fotoğraf stüdyosu haline getirdi. Döneminde yaşamış birçok ünlünün portrelerini çekerek zamanımıza ulaşmasını sağladı. Bu ünlüler arasında astronom John Herschel, Charles Darwin, Yazar Virginia Woolf’un annesi Julia Jackson, Henry Wadsworth Longfellow vs. vardı. Viktorya dönemi İngilteresi’nde toplumun en üst kesimine ulaşan, Rönesans ressamlarından ilham alarak dönemin entelektüellerini ve liderlerini fotoğrafladığı eserleriyle Britanya’nın en değer verilen fotoğraf miraslarından birini bıraktı. Fotoğraflarında konu olarak klasik dönem resimlerini andıran İncil’den hikâyelerin betimlenmesini, romantik sanat anlayışından beslenen pastoral canlandırmalar ile

kadın figürünün yüceltilmesini içeren çalışmalar yaptı. Cameron, çok çarpıcı aile, arkadaş portreleri çekerken, bulunduğu dönemde toplumun, sembolizm ve duygusallık arzularını doyurdu. Türkçeye de çevrilmiş olan “Dünya Çocukları” adlı bir kitabı bulunan Cameron, ömrünün geri kalan yıllarını 1875 yılında taşındığı Sri Lanka’da yoksulluk içinde geçirdi ve 1879 yılında orada öldü.

Cameron’un şöhretli fotoğraflarından biri, 1867 tarihini taşıyan, yeğeni ve Virginia Woolf’un annesi Julia Jackson (Duckworth)’un portresidir: “Niece Julia”. Portrede koyu arka plan tercih eden fotoğrafçı, ön planda kullandığı ışıkla arasında bir kontrast ortaya koyar. Ciddiyet ve hüznün öne çıktığı Julia Jackson portresi, koyu bir hüznü taşır. İri göz kapakları, ortadan ikiye ayrılmış uzun saçları ve soğuk bakışlarıyla Jackson, Viktorya Britanyası’nın kadın tipini yansıtır. Işık-gölge farkından doğan bir dramatizasyon etkisi fotoğrafa yansır. Soft focus dediği yumuşak odaklanma tekniğinde resimsel bir ifade kendini hissettirir. Mitolojik yahut bir antik figür yakalar izleyiciyi. Bu portre, Woolf’a göre, daima korkutucu bir canlılık taşıdığını söylediği büyük teyzesi Jackson’un sanatının habercisidir.

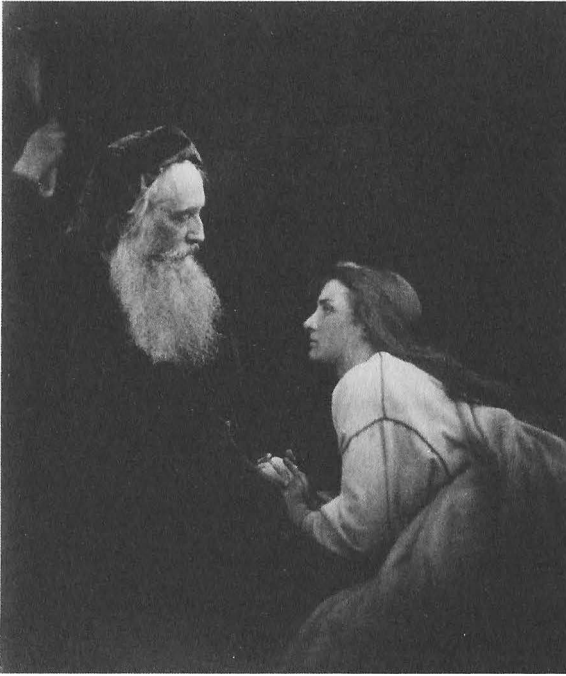


-Julia Jackson portresi, J. M. Cameron, 1867-

Aynı şekilde John Herschel portresi, 19. yüzyıl romanlarının sayfalarından fırlamış gibidir. Her tarafı grenlerle, kırık ve çiziklerle dolu bu sepya fotoğrafta Herschel'in yüzünde ilk gördüğümüz iri gözlerinin tam ortasına yansıyan canlı bir ışıktır.

"Sadness" adını verdiği ve kadın oyuncu Ellen Terry'yi çektiği 1864 tarihli kurgu fotoğrafta da genç bir kızın hüznü ortaya çıkar.

Prospero and Miranda portresinde, İncil'de yahut Kitab-ı Mukaddes'in pasajlarından birinde geçen bir sahne kurgulanır adeta. Cameron'ın fotoğraflarında model olarak kullandığı İrlandalı kız Mary Ryan, bir aziz gibi görülen Henry Taylor'un elini tutmaktadır. Cameron'un sıkça dinsel figürlere vurgu yaptığı fotoğraflarından biridir.



-Prospero ve Miranda, J. M. Cameron-

A Study after the Manner of Francia, spiritüel bir denemenin ürünüdür. Netliği olmayan fotoğrafta dikkat çeken, çocuk ve kadın yüzünde bilinçli bir rütuşun göze çarpıyor olmasıdır. Fotoğrafçının aslında amacı diğerlerinde olduğu gibi ruhsal bir etki ortaya koymaktır.

Diğer çalışmaları:

Young Ceylonese woman plantation worker, 1875

Group from Brownings Sordello, July 1867

The Gardener's Daughter, 1867

Romeo and Juliet, 1867

Study of the Beatrice Cenci from May Prinsep, 1866

The Mountain Nymph Sweet Liberty, June 1866

Ernest and Maggie, c.1864

La Madonna Adolorata, 1864

Beatrice, 1860

The Dedication, 1868

KAYNAKÇA

Gisele Freund, Fotoğraf ve toplum, Sel Yay., İstanbul, 2006, s. 67-82

[http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/22/julia-margaret-
cameron-victorian-portrait-photographer-exhibitions](http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/22/julia-margaret-cameron-victorian-portrait-photographer-exhibitions) (Erişim:
20.01.2018)

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267426> (Erişim:
29.12.2017)

<http://lithub.com/the-day-virginia-woolfbrought-her-mom-back-to-life/>
(Erişim: 26.01.2018)

[http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/22/julia-margaret-
cameron-victorian-portrait-photographer-exhibitions](http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/22/julia-margaret-
cameron-victorian-portrait-photographer-exhibitions) (Erişim:
26.01.2018)

<http://www.leegallery.com/julia-margaret-cameron/photography/> (Erişim:
20.01.2018)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/elif-vargi-bir-kadin-fotografci-julia-margaret-cameron/> (Erişim: 26.01.2018)

<http://www.fotografokulu.org/julia-margaret-cameron-1815-1879.html> (Erişim: 26.01.2018)

<https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/10/21/high-art-yuksek-sanat-donemi-1850-1870/> (Erişim: 26.01.2018)

http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/bakis-portre-fotografinin-degisen-yuzu_989.html (Erişim: 26.01.2018)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/elif-vargi-bir-kadin-fotografci-julia-margaret-cameron/> (Erişim: 26.01.2018)

70'lerde Fotoğrafçıya Gitmek

"Topraktaki izler

Dallardaki filizler

Size bakan bu gözler

Daima sizi özler."

(Bir fotoğraf arkasından)

Fotoğraf gerçekliğin kişisel/kitlesel tarihidir. Bir anlatıcıdır. Tıpkı masallar söyleyen, hikâyeler anlatan eski zaman insanların yaptığı gibi. Fî tarihinde dinleyiciler aslında anlatılanların fotoğraflarını çekiyorlardı. Kulağın işittiği sözler orada olan herkesin zihin sahnelerinde yaşıyor, dinleyiciler bunları ardı ardına ilerleyen karelere sabitliyorlardı. Fotoğraf ve ekipmanlar yoktu ama fotoğraf ilk insandan itibaren vardı. İnsan acaba bir tür homo fotograficus mu idi?

Fotoğrafın icat edilmediği zamanlarda insanın yeryüzündeki geçici macerasını/varoluşunu göstermek için yaptığı, hepsine sanatın tezahürleri diyebileceğimiz vasıtalar vardı. Prehistorik çağlardan itibaren mağara duvarlarına, kaya yüzeylerine, tabletlere, kâğıtlara yazı ve resim olarak yansıyan bu varoluş belgelen-dirme işi aynı zamanda insan estetiğinin yansımalarıydı. İnsan bu özelliğiyle sonraki nesillere mümkün olduğunca kalıcı görüntüler aktarmak eğiliminde olmuştur.

19. yüzyılın ilk yarısında keşfedilen fotoğraf, toplumsal nite-liği ve önemi bakımından hızla yayıldı. Maliyetlerin düşmesiyle birlikte görüntünün sadece sabitlenmesini aşarak bütün Avru-pa'da devlet adamlarını, subayları, memurları, işçileri kameranın karşısında eşit hale getirdi. 28 Temmuz 1831 tarihinde Parisli biri, kendi portresini Louis-Philippe'in portresiyle yan yana sergiliyor ve şöyle bir hikâye anlatıyordu: "Philippe ile benim aramda hiçbir mesafe yok; o kral-vatandaş, ben de vatandaş kra-

lım.” Böylece fotoğraf makinesini burjuvalardan daha fazla halk kitleleri benimsemiş oldu. Fotoğrafın Avrupa’da kendi çapında demokratik bir ortam yarattığına dair ilginç örneklerden biridir bu. Neticede herkes sayıca giderek çoğalan fotoğraf stüdyolarına akın ediyor, kişisel portreler, aile ve çocuk fotoğrafları çektiriyorlardı. Türkiye’ye de kabul görmekte gecikmedi.



-Bu yıllarda ailece düğünlerde veya özel günlerde fotoğrafçıya gitmek bir gelenektir-

Görsel teknolojilerin çeşitlenmesine paralel olarak fotoğrafçıya gidilen günler vesikalık çekimler haricinde geride kaldı neredeyse. Fotoğrafın zanaatkârları ve sahip oldukları fotoğrafhaneler hızla çekiliyorlar hayattan. Kentlerin belirli muntıkalarında kümelenen ve çoğu babadan oğula intikal eden fotoğrafhaneler belki de son günlerini yaşıyorlar.

Elinizde bir fotoğraf albümü var (fotoğraflarınızı artık sanal belleklerde biriktiriyorsunuz). Bir zamanlar diye başlayan cümlelerinize geçmişteki varoluşunuzu ispat ediyorsunuz aslında. Yahut fotoğraf kartının arkasına düşülmüş bir tarih ve küçük

notlar üzerinden fotoğraf karesinde yer alan yakınlarınıza veya kendinize bakarak hüzünleniyor veya yüzünüze bir tebessüm yayıyorsunuz. Bakılan malzeme artık hatıralar üzerinden bir anlam arayışına dönüşmüş, çoktan kıymetlenmiştir.

Günümüzde de nadiren örnekleri olmakla birlikte 70'li yıllardan hafızamda kalan fotoğrafçıları söz konusu edeceğim. İki tip fotoğrafçı vardı. Biri gelip geçerken zaruret sebebiyle uğranılan, diğeri ailenin bütün geçmişi arşivlerinde olan fotoğrafçılar. İkincisinden aile dostları bile edinilirdi. Bunlar ekseriyetle düğün, sünnet, askerlik, samimi arkadaş, yeni evli, çocuk ve mutlu aile pozları verilen fotoğrafçılardır. Fotoğrafçıya gitmeden önce yapılması gereken bir dizi iş çıkardı. Bir aile fotoğrafı çekilecekse, erkek bireylerin berbere giderek tıraş olması, kravatlı bir takım elbise giymesi, ayakkabılarını boyatıp parlatması zaruretti. Kadınlardan bazıları kadın terzisinde yahut berberinde işi abartırlar, takıp takıştırarak günün modasına uygun olarak fotoğrafhaneye gelirlerdi. Yıllar sonrasına kalacak hatıranın içinde güzel görünme isteğinden daha doğal bir şey olamazdı. Fotoğraf stüdyoları doğal olarak karanlık olurlar. Arkada farklı renk ve desenlerde fonlar, paraf-laşlar, gardroplar, çekim hazırlığından hemen önce bakılacak bir ayna, önünde kirli bir tarak, getirmeyenler için askıda bekleyen bir kravat, üzerlerine yapay çiçeklerin konduğu sehpa.. Çekimden önce hangi fonun yer alacağı kararlaştırılırdı ilkin. Duruma göre manzara resimli, siyah kumaş üzerine nakış işlemeli, halı, kilim veya siyah ya da gri kumaştan oluşan fonlardan biri tercih edilirdi.

Fotoğrafçı her şeye karışan adamdır. Büyük bir ciddiyet içinde çalışır. Asık yüz görürse parmaklarını dudak çevrenize götürüp iki yana çeker. Elleriyle çeneniz ve başınızdan tutarak uygun bakış açısını yakalayana dek sağa sola çevirir. Dudaklarınızı dilinizle ıslatmanızı ister. Makinenin karşısında bir tabureye oturmuşsanız omuz ve gövdenizin nasıl durması gerektiğine dair emirler yağdırır. Üç bacaklı siyah örtülü alaminüte fotoğraf makinesine

kafasını gömer, buradan çıkar, sık sık yanınıza gelir, gider. Dizlerinizi birleştirir, ellerinizi üzerine koyar. Aile fotoğrafı çekilecekse herkesi belirli bir düzene sokar. Nereye bakılacağına o karar verir. Mutlu aile pozu çekmek fotoğrafçı için zahmetli ve vakit alıcıdır. Türlü aksesuarların arasına aileyi yerleştirir. Çocuklar genellikle babalarının dizinin üzerinde veya anne ile baba arasında bir sandalyenin üzerinde olurlar. Anne bir elini eşinin omuzuna, diğer elini beline koyar. Bütün bunlar ciddiyet içinde yaşanırken kalp atışları hızlanır ve bir an evvel bu çilenin bitmesi beklenir.

Samimi arkadaş pozlarında fotoğrafçı yapay bir çiçekte kızların ellerini birleştirir. Erkeklerse genellikle ellerini birbirlerinin omuzlarına atarlar. Kişisel çekimlerde makineye bakmadan, gözleri uzaklara çevirerek poz vermek artist bakışı sayılır. Arka fonu bazen ferforje bir dekor tamamlar.

Çekim işi tamamlandıktan sonra karanlık odada fotoğrafların baskısı, karakalemle rütuşlanması için birkaç gün sonrasına gün verilir. Renkli baskı yeni ve masraflıdır. Bu sebeple sepya yahut mavimtırak baskılar göze hoş geldiğinden tercih sebebi olurlar.

Fotoğraflar başkalarına hatıra amacıyla gönderilecekse arkasına şu tip yazılar yazılır:

Hayat bir gemidir yoktur yelkeni/

Resmime baktıkça hatırla beni.

“Dünya bir gemi/

yoktur dümeni/

unutma beni/

unutmam seni”

Cismim uzak ise hayalim yakın/

Resmime baktıkça ağlama sakın.

Arkasına tarih atılan fotoğraflara açıklayıcı bilgiler de yazılır. Sağdan sola ayaktakiler, yanımdaki, filan yerde bir semt (rahmetli

babam fotoğraflarının arkasına böyle yazardı), asker arkadaşım Hamdi gibi...

Yıllar sonra elinize aldığınız fotoğrafın arkasına yazılanlardan elde ettiğiniz duyguyu hangi digital fotoğraf verebilir ki?

Fotoğraf Ne Söyler

Fotoğraf okuma, bir fotoğrafta yer alan kompozisyon, ışık, açı, teknik gibi farklı unsurların izleyici tarafından değerlendirilmesi demek olurken fotoğrafın yorumlanması izleyicinin görüntüden tutarlı bir anlam üretmesi sürecidir.³³ Sontag'ın ifadesiyle fotoğraf, dünyanın bir yorumudur. Fotoğrafçılar eserlerinin nasıl görünmesi, hangi pozlamanın tercih edilmesi gerektiğine karar verirlerken, daima kendi fotoğraflarının nesnesi olan kişi ve malzemelere uyulması zorunlu belli standartlar getirirler.³⁴ Fakat izleyici, yorumlama sürecinde başkasının yakaladığı görüntüdeki şeyi veya şeyleri bir anlamda ele geçirmekte ve onunla duygusal bir ilişkiye girmektedir. Fotoğraf bir anlamda kendisiyle izleyicisi arasında duygusal ve büyümlü bağlar kurmaktadır. Görüntünün tekniğini konuşmak, fotoğrafla ciddi şekilde ilgilenenlerin, bu konuda teorik ve pratik tecrübesi olanların işidir. Görüntünün yorumlanması sürecinde ise fotoğrafın sahibi devreden çıkmış durumdadır. Buradan sonra izleyici, herhangi bir sanat eserine nasıl bakıyorsa öyle bakacak ve zihnini harekete geçirecektir. Bütün yorumların temel sebebi şudur: Fotoğrafın yüzeyde taşındıklarından (ilk bakışta temsil ettiklerinden) daha derin anlamları vardır. Yorumlamadaki temel soru, bu fotoğraf temsil ettiği görüntü dışında bize ne demek istemektedir ve bizler izleyici olarak bu fotoğrafa neden maruz kaldığımızı düşünmekteyiz?dir. Yorumlamanın temel bakış açısı birbirine taban tabana zıt bile olsa yorumların doğruluklarından ziyade ancak tutarlılıklarından (görüntüye uygunluklarından) söz edilebilir.³⁵

Sontag'ın şu değerlendirmesi çok anlamlı: Fotoğrafın belki

³³ Levent Duranlı, https://www.academia.edu/11618201/foto%c4%9eraf_okuma (Erişim: 25.06.2017)

³⁴ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Agora Yay., İstanbul, 2011, s. 7.

³⁵ Levent Duranlı, a.y.

de zamanın eriyişinin bir tanığı olarak herkesin aynı yorum yapmasını gerekli kılacak ortak bileşeni onun “memento mori” olmasıdır. Yani ölümü akıldan çıkarmamaya yaramasıdır.³⁶ Burada biraz duralım. Fotoğraf başlangıcından beri her şeyden evvel bir gösterme aracı olmuştur. Günümüzde de bu durum değişmemiş, farklı medya iletişim unsurları vasıtasıyla özellikle kişisel gösterinin en hızlı ve kolay ulaşılabilir/ulaştırılabilir aracı haline gelmiştir. Gösterme, insanlar için haz duyma aracı olduğu kadar içinde türlü duygusal tepkiler barındıran bir yansıtma/dışavurum halidir. Göstermenin doğasında var olan asıl şeyse “ben”in kaybolup gitmesine razı olmama hatta aksine bu durumdan rahatsız olma halidir. Ben’in şüphesiz psikolojik süreçleri var ve bunu konuşacak değiliz. Ancak psikolojik bir hal olan göstermenin de psikolojik temelli uyarıcıları mevcuttur. İnsan geriye bu sebeple geçmişin izlerinin kalmasını ister. Zaman erimekte, suretler değişmekte, mekânlar eskimektedir. Bütün bunların tanığı olan herkes ânu dondurma derdindedir. Fotoğraf çekmek bu anlamıyla hareket halinde olan o şeyin zaman karşısındaki değişim yahut dönüşümüne tanık olmak ve onu o haliyle saklamak anlamına gelir. Fotoğraf kaybolmakta olanı kaydeder. Portreler, önemli kişisel günler, şehirlerin eski mekânları, mahalleleri, sokakları bu duygusal bağı ölümsüzleştirme çabalarından doğarlar. Bu iyi bir şeydir de. Eğer Eugen Atget Paris’i zamanında fotoğraflamasaydı bu şehirden geriye görüntü olarak ne kalabilirdi ki. Artık Atget’in Paris’i yok. 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’u fotoğraflayan yabancı fotoğrafçılarla Aram Güleryan ve Ozan Sağdıç için de durum böyledir. 1950’li yılların İstanbul’una görsel olarak ancak böyle ulaşabiliyoruz.

Aile albümleri için de hemen hemen aynı şeyleri söyleyebiliriz. Geçmiş zamana ait bir ânın, halin yahut olayın dondurul-

³⁶ Susan Sontag, a.g.e., s. 17.

mamış, fotoğraf olarak kalmamış olmasından vicdan azabı yaşayanlar hiç de az değildirler. Aslında fotoğrafla izleyici arasındaki duygusal bağın geçmişle daha fazla ilişki içinde olduğundan her zaman söz edebiliriz. Bu, fotoğrafın nostaljiyi besleyip durması demektir.

Fotoğraf birçok yönüyle dokunaklı, acıklı duygular ortaya koyar. Dili, uyandırdığı duygu ve ölümsüzlük kaygısıyla ortaya çıkarılması hali üzerinden fotoğrafı, tıpkı sözün retorğinde olduğu gibi onun üç haline evirme imkânımız var. Her fotoğraf bir ethos'tur, görenin sezgilerine hitap eder. Her fotoğraf bir pathos'tur, görenin duyularına hitap eder. Her fotoğraf bir logos'tur, görenin beynine hitap eder. Bütün bunları Sontag'ın memento mori dediği şeyin insanın geçmişle ilişkisi bakımından ortak malzemesi olduğunun kanıtı sayabiliriz. Fotoğrafın anlamlandırılması, fotoğrafın özünden kopmadan yorumcunun kültürel birikimine, hayata bakış açısına, estetik kavrayışına, ruh haline, sembol çözüm kabiliyetine, hatta inandığı değerler sistemine göre bile değişiklik gösterebilir. Aynı fotoğrafın izleyicileri kendilerine bir fotoğrafın yorumlanması istendiğinde genellikle aynı düşünceleri paylaşmazlar, aynı sözlerle konuşmazlar. Fotoğrafın yorumu bu demektir çünkü. Aslında sözünü ettiğimizi hal, hayatın herhangi bir sahnesi için de aynı gerçekliği taşır. Fotografik bir görüntünün yorumlanmasına sebep olacak en önemli unsur L. da Vinci'ye nispet edilen "saper vedere" değildir. Yani fotoğrafa bakan hiç kimse problem çözüyor değildir. Bu bakımdan fotoğrafta görme, onu düşünme süreçlerinden geçirmek, stratejiler geliştirmek anlamına gelmez. Bu ifadeye biz kısaca görme diyebiliriz. Fotoğraf her şeyden evvel doğrudan duyulara ve belgenin gerçekliğine hitap etmektedir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren resim sanatıyla mücadeleye girişen fotoğrafı artık Julia Margaret Cameron'un fotoğrafları gibi çeken yok denecek kadar azalmıştır. Fotoğraf kendi yoluna

resim kendi yoluna gitmiştir. Gösterme çağında digital teknolojilere paralel olarak durmadan değişen görüntü, kompozisyon, tarz ve gerçeklik arayışları mevzubahistir. Buna rağmen okuma ve anlamlandırma süreçleri eskiden nasılsa bugün de aynı şekliyle devam etmektedir. Fî tarihindeki bir fotoğrafın gösterdiği ve hissettirdiğiyle bugünküler birbirinden farklı değildir. Biraz evvel dediğimiz gibi zaman ve mekânlar değişmekte, insan daima aynı kalmaktadır.

KAYNAKÇA

- Levent Duranlı, https://www.academia.edu/11618201/foto%c4%9eraf_okuma (Erişim: 25.06.2017)
- Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Agora, İstanbul, 2011

Yazılmamış Olanı Okumak ve Anlamlandırmak

Fotoğraf okuma, değerlendirme, yorumlama ve anlamlandırma gibi farklı ifadelerin kullanıldığı günümüz fotoğrafçılığında doğru olan terim hangisidir sorusunun bu disiplinle ilgilenenlerce bir yanıtı var şüphesiz. Bunlardan söz gelimi okuma ve yorumlama, sözlük ve terim anlamları itibarıyla birbirinden ayrı sözcüklerdir ve farklı süreçleri anlatırlar. Bir fotoğrafın teknik detaylarının konuşulması ile fotoğrafta görülenin konuşulması aynı şeyler değildir. Bu konuyu ele alan çalışmalara göz atıldığında “okuma”da fikir birliğine varıldığı, “değerlendirme”, “yorumlama”, “çözümleme” ve “anlamlandırma”nınsa aynı anlamda kullanıldığı ve birinin tercih edildiği görülüyor. Burada terim karmaşasından kaçmak için bir tercih yapmanın uygun olacağını düşünüyorum: Okuma (teknik) ve anlamlandırma (kompozisyon).³⁷

Fotoğraf okuma ve anlamlandırma işi her şeyden evvel bunu yapacak olanların birikimine bağlıdır. Yetişme tarzı, inançlar, sosyal çevre, okur olmak veya olmamak, fotoğraf sanatıyla ilgi ve bilgi düzeyi bu birikimin farklı yüzlerini oluşturur. Herhangi bir fotoğrafla iletişim içine giren herkes aslında kendi zihin dünyasında, oradaki görüntüyü çözümlemeye başlamaktadır. Yüzeysel yorumlar yüzeysel bakış açılarından çıktığından fotoğraf okumaktan/anlamlandırmaktan kastımız bu değildir. İyi bir fotoğrafı sanat açısından değerlendirmek için fotoğrafın teknik unsurlarını bilmeye, anlamlandırabilmek içinse bilgi birikimine ihtiyaç vardır. İyi fotoğrafın arkasında onu sanatsal kılan bir hayli emeğin söz konusu olduğu ise unutulmamalıdır. Öyle olunca da fotoğraflar hakkında konuşacak olanların yapıcı olmalarında yarar vardır.

Bununla birlikte bir fotoğrafı anlamlandırmanın bir şiiiri, bir

³⁷ Anlamlandırma sözcüğünün yerine çözümleme, yorumlama, değerlendirme de kullanılabilir. Bu, yeni bir şey söylemek değil, bir tercihtir. Anlamlandırma, fotoğraftaki görüntüyü anlama, kavrama, görüntünün deşifre edilmesi veya zihin dünyamıza söylediğidir.

hikâyeyi, bir romanı veya bir sinema filmini çözümleme ile aslında aynı süreçler olduğunu ifade edelim.

Genel olarak şu soruların sorulması “fotoğraf okuma”yı sağlar ki bunlar teknik detayları tespit etme işidir:

-Işık doğru kullanılmış mı?

-Fotoğraf makinesinin ISO değeri, diyafram ve enstantane ayarları uygun olarak ayarlanmış mı?

-Netlik sorunu var mı?

“Fotoğrafi anlamlandırma” içinse şu soruların yanıtlarının aranması gerekecektir:

-Kompozisyon açısından yeterli mi?

-Kadraj yerli yerinde mi?

-Konusu nedir?

-Fotoğrafın odak noktası nedir?

-Konusu insan ise beden dili ve yüz ifadesi ne söylüyor?

-Mesajı varsa nedir ve fotoğraf amacına ne kadar yaklaşmış?

-Fotoğrafla etkileşimden nasıl bir hikâye çıkmaktadır?

-Bu görüntü günlük yaşam kültürüne ait problemleri, değerleri ve inançları mı göstermektedir?

-Fotoğrafta neyi veya neleri değiştirmek istersiniz?

Bir Sokak Fotoğrafını Okumak/Anlamlandırmak

Bir seminer çalışmamızda, Lizbonlu sokak fotoğrafçısı fotoğrafçı Rui Palha'nın siyah beyaz bir fotoğrafını seçerek öğrencilerimizin okumalarını ve anlamlandırmalarını istedim. Buna ilaveten dilerse bu fotoğrafta neyi görmek isteyip istemediklerini de yazmalarını belirttim. Bu fotoğrafın sahibini ve nerede çekildiğini bilmeyen, daha önceden temel fotoğraf eğitimine katılmamış olan ve tamamı lisans ve lisansüstü düzeyde öğrenime devam eden öğrenciler, okuma eyleminin teknik detayları bilme gerekliliğini seminerin başında öğrendiklerinden bu konuda sessiz kaldılar. Ancak fotoğrafı anlamlandırabileceklerini ve bir ad koyabileceklerini belirttiler.



-Lizbon, Rui Palha-

Fotoğrafta bir sokakta yürüyen insanlar var. Diğerlerinden farklı bir yöne doğru bakan bir kadın var uzakta. Sokağın bittiği yerde bir anıt görünüyor sanki. Fotoğrafın ruh hali bana karamsarlığı çağırıyordu. İş yerlerinden çıkıp evlerine giden insanlar görüyorum. Gündelik yaşama dair izler işte. Bu fotoğrafın adı bence "kaldırımlar" olmalı. (*Çiğdem, Türk Dili ve Edebiyatı*)

Günlük yaşamdan bir kareyi yansıtmak için çekilmiş olabilir. Sisli bir sokakta yürüyen ve bekleyen insanlar var. Bazıları konuşuyor ve sohbet ediyorlar. Fotoğrafın dramatik, karamsar bir ruh hali var. Siyah beyaz olduğundan ortam karamsar. Hava sisli. Fotoğraf üzerinde hiçbir şeyi değiştirmek istemem. Çünkü çok güzel bir kare. Fotoğrafın adı bence “gölgeler.” (*Ayşenur, İngilizce Öğretmenliği*)

Fotoğrafta bir cadde üzerinde yürümekte olan insanları görüyoruz. Bazıları birbiriyle konuşuyor. Biri bekliyor. Gündelik hayatın akışı niteliğinde fotoğraflanmış bir sokak fotoğrafı. Fotoğrafın ruh hali birbirinden kopmuş, birbirinden izole olmuş insanlar. Fotoğrafçı bunları tek bir karede toplamayı başarmış. Daha çok yalnızlık ve soyutlama var. Gündelik hayatımızda sıkça karşılaştığımız bir kare. Kimileri bizim bakış açımıza göre aynı yönde, kimileri ters yönde ilerliyor. İnsanların bir yolu olmalı ve biz doğru yolda olanlarla bir arada olmalıyız. Bu fotoğrafın adı “yalnız adımlar.” (*Nigar, İngilizce Öğretmenliği*)

Hayat temposu içerisinde yalnızlaşan insanı simgeliyor. Aslında yoruma açık bir fotoğraf. Fotoğrafta birbirinden bağımsız çok insan görünüyor. Ortam kasvetli. İnsanlar tek bir yöne doğru ilerliyor. Hayatı eğlenceli haline getiren herhangi bir öğe yok. Gündelik yaşamdan bir kesit. Fotoğrafın adı “tekdüzeleşen yalnızlık.” (*Rukiye Nur*)

Fotoğrafın bir hikâyesi var. Bir şehrin sokağına odaklanılmış. Duran, yürüyen, bekleyen, vitrinleri seyreden insanlar ve şehrin soğuk havası fotoğraflanmıştır. Fotoğrafın ruh hali bana göre yalnızlık. Genel olarak insanlar iletişim halinde değiller. Fotoğrafta öne çıkarılan budur. Kalabalıklar arasında yalnızlığı gös-

teren bir fotoğraf benim için. Bu fotoğraf üzerinde değiştirmek isteyeceğim bir şey yok. Bu fotoğrafın adı “yalnızlıklar içinde kalabalığız.” (*Beyza Gül, Arap Dili ve Edebiyatı*)

Fotoğrafta gördüklerim yetişkin insanlar. Sokakta biri bir direğe yaslanmış. Yürümekte olan insanlar var. Sokak boyunca bazı mağazalar. Fotoğrafın ilerisine doğru küçük bir geçit görünüyor. Sonra muhtemelen bir meydana çıkacak. Fotoğraf bireyselleşmeyi ön plana çıkarmış. Artık insanların kendi hallerine bırakılmışlığı anlatılıyor gibi. Bu fotoğrafın adı “kendi yolunda.” (*Semanur, İngilizce Öğretmenliği*)

Siyah beyaz fotoğraflar hakkında söylenecek şeylerin daha fazla olduğunu düşünüyorum. Etrafta sisli bir hava var. Fotoğraf bana karamsarlığı ve yorgunluğu hissettirdi. Fotoğraf bir yere ilerleyişi gösteriyor. Ön tarafta bulunan çizgi de bitiş çizgisi gibi. Direğin yanında duran kadın birini bekliyor. Onun gelmesiyle yürüyüşüne devam edecek. Fotoğrafta uzun bir yol karanlık bir sokak var. Karanlığa doğru bir yürüyüş söz konusu. Fotoğrafa ilk baktığımda iş dönüşü yorgun, bitkin şekilde evlerine giden insanlar gördüm. Sol tarafta duran birkaç kişi yürüyor mu yoksa duruyor mu, bunu anlayamadım. Bunu anlamlandırmamış olmam beni rahatsız etti. Fotoğrafın adı bence “geri dönüş.” (*Ceren, Sosyal Bilgiler Öğretmenliği*)

Fotoğrafta gördüklerim: Arnavut kaldırımlı sokak, küçük ve sık pencereci binalar, yoğun bir sis, ne olduğunu anlayamadığım bir işaret levhası, yaklaşık 10-12 kadar insan. En ön sırada kalıplı bir adam ve üzerinde paltosu var. Sokağın sağ tarafındaki direğe yaslanmış kadın olduğunu tahmin ettiğim kişi dikkatimi çekiyor. Bu fotoğraf gündelik yaşamdan. Bir ânu yansıtmakta ve her zaman karşılaştığımız nesne ve olaylara dikkat çekmektedir.

Sol tarafta karanlık bölgede duran adamı fotoğraftan çıkarmak isterdim. Beni rahatsız etti. Fotoğrafın adı “sessiz adım.” (*Esra, Sosyal Bilgiler Öğretmenliği*)

Bu fotoğraf insanın duygularını harekete geçirmek için çekilmiştir. Fotoğraftaki puslu hava bende uzunca bakma isteği uyandırdı. Burası tren garı gibi bir yer. Günlük hayatın telaşına kapılmış aynı zamanda bundan bıkmış insanlar görüyorum. Kenarda elinde çantasıyla bekleyen adam ya da kadın bende pozitif duygular uyandırdı. Bu fotoğraf renkli olsaydı hareketi daha çok hissedebilirdik. Fotoğraf bende karamsar etkiler bıraktı. Bunun için renkli çekmek isterdim. Fotoğrafın adı bence “güne başlangıç”tır. (*Gökçe Nur, İlahiyat*)

Fotoğrafçı gördüğünden etkilenmiş ve bunu göstermek istemiş. Ruh hali yalnızlık. Ortamda birden fazla insan olmasına rağmen böyle bir his uyandırıyor. Bireyselliğin ön planda olduğu, insanların eskiye göre daha fazla yalnızlaştığı bir zaman dilimindeyiz. Bu fotoğrafta herhangi bir şey değiştirmek istemezdim. Fotoğrafın adı “yalnızlığın ritmi.” (*Emine, Türk Dili ve Edebiyatı*)

Fotoğraf bende karamsarlık uyandırdı. Bana göre monotonlaşma yok, sıradan bir hayat sürmeyi anlatıyor. Sabah erkenden kalkarak ekmek parası kazanmak veya kendisine güzel bir gelecek kurmak amacıyla işe, okula giden insanları düşündüm. Havanın sisli olması kasveti arttırmış. Ön planda görülen çizgiyi ya da gölgeyi görmek istemezdim. Bu çizgi ya da gölge insanın hayatı boyunca karşısına çıkan engelleri hatırlattı bana. Fotoğrafın adı “engel.” (*Zeynep Nur, İlahiyat*)

Ruh hali bunalımdır. Tren garı civarındaki buhranı gösteriyor.

Kasvetli mekânın tren garı olduğunu düşünüyorum. Gelen, giden ve bekleyen yolcular var. Sol tarafta iş konuşan veya sohbet edenler mevcut. Fotoğrafta herhangi bir şeyi değiştirmek istemezdim. Ortadaki çizgi veya gölgede sınır belirtilmiş. Bu fotoğraf çok başarılı ve adı da “iki bilet bir geliş bir gidiş.” (Deniz, *Eskiçağ Tarihi Yüksek Lisans*)

Tren garında bekleyen ya da yürüyen insanlar fotoğraflanmıştır. Gündelik yaşam içerisinde hepimizin birer siluet olduğunu gösteriyor. Hepimizin bir telaşı var ve birbirimizden bağımsız yaşıyoruz. Tekiz. Hepimiz içinde bulunduğumuz yerde birer noktalardan ibaretiz. Böyle düşünmeme sebep olan şey insanların görüntülerinden çok silüetlerine yer verilmiş olması. Bu Fotoğraftan bir hikâye yazılabilir. Hem fotoğrafın kendisinden hem de hissettirdiğinden yola çıkılarak hikâyeleştirilebilir. Çünkü günlük hayatımızda her şey renkli gibi görünse de birbirimize karşı tutum ve davranışlarımız bu kadar flu ve bu kadar karanlık olabilmektedir. Fotoğrafın adı “İki Dünya” olmalı. (Hatice, *Felsefe Yüksek Lisans*)

Sokakta yürüyen insanların birbirlerinden habersiz yaşamlarından bir kesit sunuyor. Fotoğrafta gördüklerim: alışverişten dönen yorgun bir kadın var ve birini bekliyor. Beraber yan yana yürüyen bir erkek ve kadın var ama çalışmıyorlar sanıyorum. Orta yaşlı cüsseli bir erkek var. Sol kenarda bekleyen bir erkek çocuğu. Sanki adamın birinin elleri cebinde. Rahat ve ışığa doğru yürüyor. Sağ köşede elleri cebinde ışık yönüne doğru ilerleyen biri daha var. Burası bir han ya da içinde dükkânların bulunduğu bir sokak gibi. Etrafla çok da alakalı olmayan insanların görüyorum. Belki de bu bir kriz döneminin etkisi. Siyah beyaz olmasının etkisiyle kasvetli bir hava var. Elleri cebinde rahat bir şekilde yürüyen adamın ellerini dışarıda bırakmasını

hatta onun orada olmamasını isterdim. Çünkü ülkede bir kriz varsa rahat olmaması gerekir diye düşünüyorum. Bu fotoğrafın adı bence “ışığın içindeki karanlıklar”dır. (*Havva, İktisat mezunu*)

Tekinsiz bir havası var. Tedirgin etmesi dikkatimi çekti. Puslu bir caddede veya sokakta bekleyen ve yürüyen insanlar var. Hava karanlık. İnsanlar belki işlerinden eve dönüyorlar ya da bir yere gitmek için birbirini bekliyorlar. Sanki gizli bir iş peşindeymiş gibiler de. Beni huzursuz etti. Fotoğrafta bir giz var ve bunu hissediyorum. Fotoğraf üzerinde herhangi bir şeyi değiştirmek istemem. Fotoğrafın adını “belirsizlik” koydum. (*Macide, Arap Dili ve Edebiyatı mezunu*)

İnsanlar birbirlerinden umarsız bir yerlere doğru gidiyorlar. Fotoğraf bir film sahnesinden alınmış gibi. Fotoğrafta yalnızlık teması görüyorum. Bu kadar insan bir arada olmalarına rağmen sonbaharda dökülen yapraklar gibi savrulmuşlar. İnsanların birbirlerinden ayrı olmaları, muhabbet içinde olmamaları, ortamın karanlık oluşu, gölgeler, fotoğrafın hikayesinin anlatılmasına yardımcı oluyor. Teknoloji ilerledikçe, yüzlerini Batı'ya döndürdükçe insanlarımız birbirine yabancılaştı, uzaklaştı. Fotoğrafta dolunay görmek isterdim. Fotoğrafın adı bence “ruhların kaçı” ya da “yalnızlığa yürüyüş.” (*İsimsiz, Türk Dili ve Edebiyatı*)

Fotoğrafçı, silüetlerin hikâyesini aktarmak istemiş olabilir. Silüetler var ve bakıyorum. Bu fotoğrafta silüetlere odaklandım. Onlar karanlığa rağmen bir ayna gibi yansıyorlar. Puslu bir hava, gizemli, otantik bir sokak ve insanlar var. Fotoğrafın ruh hali karamsarlık ve belirsizlik. Fotoğraftaki durumlar; sisli sokak, silüetler, sokak lambasına yaslanmış kadın. Benim ruh halim olabilir böyle düşünmeme sebep olan. Sonuçta her insa-

nın bu fotoğraftaki uyarıcıya verdiği tepki farklı olacağından fotoğrafın ruh halini de kişinin ruh hali oluşturur. Gündelik yaşamın akışı bazen baş döndürücü olabiliyor. Bu fotoğrafın adı “sokakta silüetler.” (*Merve Nur, PDR*)

Siyah beyaz fotoğrafların daha anlamlı olduğunu düşünüyorum. Bazı insanlar hareket halinde bazıları ise sabit. Burası bir sokak ve iki tarafında dükkânlar var. Sokağın uzun olması buranın bir geçiş yeri olduğunu gösteriyor gibi. Sanki sokaklardan şehrin merkezine geçer gibi. Fotoğrafın ruh hali sıradanlık, hayatın hiç değişmeyen bir yüzü. İnsanlar her zamanki gibi işlerle gelip gidiyorlar. Bazılarının elinde çanta var. Direğe yaslanmış gibi duran kişinin hayattan ne kadar bıkmış ve yorulmuş olduğunu hissettim. Bu görüntü gündelik yaşamı göstermektedir. Fotoğrafta karamsarlık ve yalnızlık temasının yanında hayatın güzelliklerini simgeleyen birkaç nesne görmek isterdim. Bu fotoğrafın adı bence “halet-i hayat”tır. (*Bahar, Türk Dili ve Edebiyatı*)

Bir sokak ve iş dönüşü insanlar görüntülenmiştir. Kasvetli bir fotoğraf, çünkü insanların yüzlerindeki ifadeleri göremiyorum. Kaldırım taşları, yolun ayrımı ve direklerin fotoğrafa dahil edilmesi fotoğrafı anlamamı kolaylaştırıyor. İnsanların yüzlerini görmek isterdim. Bu fotoğrafın adı “kasvetli yalnızlık.” (*Ayşenur, İlahiyat mezunu*)

Sanatsal bir fotoğraf. Anı yakalamak amacıyla çekilmiş olabilir karanlık bir sokakta. Burası Amerika’da bir yer olabilir tahminim. Gecenin karanlığında insanlar bir yerden bir yere gidiyorlar. Veya o sırada orada bulunmalarını gerektiren bir işle meşguller. Fotoğrafın ruh hali gizemli, karanlık ve sisli olması. Bu Sokak akıcı görünüyor. Yakınlarda bir fabrika var belki.

İnsanların buluşma yeri değil gibi ama belli ki buradan geçmek zorundalar. Karanlık işlerin döndüğü bir yer de olabilir. Fotoğrafın adı bence “darboğaz.” (*Şeyma*)

İnsanların hayatlarını, hayat telaşlarını gösteriyor fotoğraf. Bekleyenler, yoluna devam edenler, amacı olmayanlar... İnsanlar geçmişten günümüze hep aynı macerayı yaşıyorlar. Önde duran adam önemli biri gibi. Giyiminden, yürüyüşünden mütevellit. En önemlisi elinde bavuluyla biçare bekleyen kadın. Birbirinden habersiz insanlar ortama soğukluk yansıtıyorlar. Her zaman görebileceğimiz bir kare aslında. Bu fotoğrafın adı “yalnız ve soğuk.” (*Gülbeyaz, İlahiyat*)

Fotoğrafta yolun en sonunda bir anıt heykel görünüyor. Kimisi ona doğru ilerlerken kimisi de tam tersi istikamette. Işık kaynağının yukarda olduğu belli. Ancak düşünün ki, ışık kaynağı o heykel olsun. Heykel ise tapınılan, yolun sonunda olduğuna inanılan şey. Gölgeleleri de oradaki insanların nefsleri olarak imgeleştirelim. İnsan taptığı, inandığı her ne olursa olsun, o şeye yaklaştıkça gölgesinin ardında kaldığını, yani içindeki kötülükleri, nefsini geride bıraktığını hisseder. Ondan uzaklaştıkça da gölgeyi takip eder ve gölgeleşir bir bakıma... Ne ileri ne geri dönük olanlar var fotoğrafta. Yan durmuş bir şekilde duranlar. Onlar da nereye gideceklerine dair karar kılmayı bekleyen, arafta kalmış insanlardır belki de. Ya da fotoğrafta en önde duran kişinin önündeki fotoğrafı ikiye bölen çizgiyi araf olarak görebiliriz. Bütün insanlar hala inanmaya daha yakın, hala tam bir kopuş gerçekleşmemiş. Burada sekülerleşmeyi de okuyabiliriz. Tapınılacak olana doğru gitmek insanları ufaltırken, ondan kaçmak onları yüceltir ve devasa gösterir. Tabi bunun basitçe perspektifle alakalı olduğunu söylemek de hatalı olmaz. (M. Enes Anlamaz, Sosyoloji)

Mutluluğun Fotoğrafını Okumak/Anlamlandırmak

2016 yılı sonbaharında başlayan atölye çalışmamızın, Fotoğraf Okuma ve Anlamlandırma dersinin son günündeydik. Bu derse katılan lisans ve lisansüstü öğrencilerine Sirisak Boakaew adlı Taylandlı bir fotoğrafçının bir fotoğrafını aşağıdaki sorulara göre anlamlandırmalarını istedim. Burada yukarıdaki ilk örneğimizde sorduklarımıza benzer sorular yer aldı.

Fotoğrafi inceleyiniz ve bir ad veriniz.

Fotoğrafta ilk olarak neyi gördünüz?

Fotoğrafta anlatılmak istenen nedir?

Kim ve/ya ne fotoğraflanmıştır?

Fotoğrafın ruh hali nedir?

Fotoğrafta sembol görüyor musunuz? Varsa neye işaret ediyor?

Kompozisyonu nasıl buldunuz? Bu, fotoğraftaki hikayenin anlaşılmasına katkı sağlıyor mu?

Bu fotoğrafta günlük yaşam biçimine, akışına, problemlerine, değerlerine dair neler görüyorsunuz?

Fotoğrafta neyi değiştirmek istersiniz? Niçin?

Siz çekseydiniz fotoğrafta neyi öne çıkarırdınız?



-Sirisak Boakaew, Tayland-

Gözlerdeki Işık: Masumiyet var. Onun için bakıyorum. Mutluluk var. Çocukların gözlerindeki ışık sebebiyle böyle düşündüm. Evet, gündelik yaşam görüntülenmiş. Çocukların normal bir günde yapabileceği şeyler. Oturdıkları yerde bir sarı çizgi var. Gözümü o rahatsız ediyor. (*Serap, Çocuk Gelişimi*).

Çocuk Rubu: Fotoğrafın huzurlu ve neşeli bir ruh hali var. Modernizmden uzakta doğa içinde insanların daha mutlu ve huzurlu olduğunu düşündürüyor. Fotoğraf muhtemelen Güneydoğu Asya'da çekilmiş. Endonezya, Malezya gibi. Yeşil rengin baskın olması huzuru artırıyor. Yağmurun yağıyor olması çocukları rahatsız etmiyor. Teknik olarak doğru bir fotoğraf. Kadrajın yatay olması ferahlatıyor görüntüyü. Doğallık ve samimiyet hissettiriyor. Biri olta tutarken diğeri arkadaşını yağmurdan koruma çabası içinde. (*Sıddıka, Güzel Sanatlar Fakültesi-Grafik*).

Mutluluk: Fotoğrafa bakar bakmaz mutlu oldum. Ağaçlar ve gülüp duran iki çocuk. Burada yardımseverlik ve kardeşlik var. Muson zamanı çekilmiş olmalı. Yağmur yağıyor olsa da hava soğuk değil çünkü şort giymişler. Birisi balık tutuyor ve ıslanmasının diye iri bir yaprağı üzerine tutmuş. Fedakârlık hissi bir de. (*Şeyma, İktisat 1*).

Çocuk Masumiyeti: Ortamın huzurunu göstermek için fotoğraflanmış gibi. İki çocuğun dostluğunu gördüm. Bu fotoğrafa onları kenarda bekleyen sevimli bir köpeği ekledim. (*Saima, Tarih 3*).

Madalyon ve Yansımalar: Muson yağmurlarının etkili olduğu bir bölge. Sanırım uzayıp giden bir göl var. Hava alabildiğine sıcak. 10-12 yaşlarında iki çocuk. Ön taraftaki sanki daha kısa.

Yaprağı tutan, diğerinden bir yaş daha büyük olmalı. Kalın bir kütüğün ucunda oturuyorlar. Arkada olan önde olana şans tanıyor gibi. Ben bu işi biliyorum, sıra sende tavrında. Eli daha rahat. Meraklı gözlerle elini diğer kütüğe koyup izliyor. Bu işe hâkim görünüyor. Olta hafif. Sanki bu bölgedeki tüm çocukların en büyük eğlencesi ve zorunluluğu balık tutmakmış gibi. Malzemeler basit ve iş görür cinsten. Ve yağmur huzur veriyor. *(Merve, İlahiyat 4).*

Yakıcı Güneşin Altında: Fotoğraf zevk için çekilmiş olabilir. Bir nehir üzerine asılı duran ağaç dalına oturmuş iki küçük çocuk. Çocuklar mutlu. Birisi diğerinin başını güneşten koruyor. Çocukların üzerindeki kıyafeti değiştirmek fotoğrafı daha sanatsal kılabilirmiş. Fotoğrafın sarı rengini biraz soldurmak isabetli olurdu. *(Müberra, Türkçe Eğitimi).*

Bende Kalan: Fotoğrafın bana söylediği, her yetişkinin geçmişinde bıraktığı çocukluk hallerine dair ne varsa onların ortak payda oluşu. Ömrün fotoğraftaki nehir gibi akıp gidiyor oluşu ve bunun hatıralarımıza yerleştiği. Çocuklar umarım balık da tutmuşlardır. *(Ayşe, İletişim-RTS).*

Olsun, Gülümse!: Fotoğrafta dostane bir görüntü var. Tıpkı nehre düşme ihtimali daha çok olan çocuğun ayaklarını kenetlemesi gibi birbirine kenetlenmiş iki küçük yürek. Çocukların cılız bedeni, oltaların doğal oluşu fotoğrafı sadeleştiriyor. *(Elife, İlahiyat).*

Balık: Hayatın problemlerinden uzak iki çocuk. Balık tutamayacaklarını bildikleri halde ortaya koydukları neşeli bir çaba mevcut. Altlarından geçen nehre düşecekler ama onlar buna pek de aldırış etmiyorlar. Ortama uyum sağlamışlar. Hayatın

yorucu her şeyinden uzaktalar orada. (*Gülseren, PDR*).

İlk Dostluk: Fotoğraf dostluk üzerine vurgu yapmış. İkisinden de yüzlerinden mutluluk okunuyor. Üzerine oturdıkları kalın kütüğe rağmen birbirlerine güven duyuyorlar. Rahatlar bu sebeple. Çocukluğun masum ve coşkulu haliyle ânı yaşıyorlar. (*Fatma, Öğretmen*).

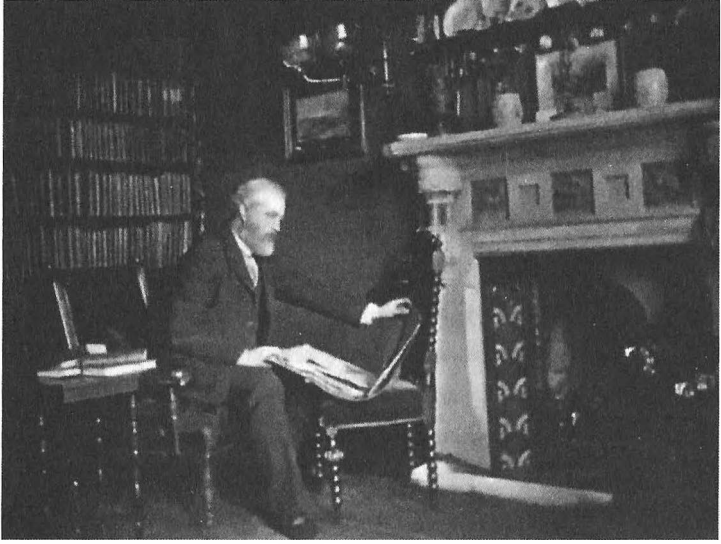
Dünya Sadece Çocukların Varlığı ile Güzel: Kıyafetlerine bakılırsa pek de varlıklı bir aileden değiller. Ama mutlular. Bu fotoğrafta hiçbir şeyi değiştirmek istemem. Çocuk ruhu, insanın kendisi olabilmesi. Masumiyet, doğanın temiz görünümü ve suyun berraklığı uyum içinde. (*Yasemin, Tarih Yüksek Lisans*)

Bizar: Her gün bir yerlere yetişme yahut bir şeyleri değiştirmek hevesi için kaybolup gidiyoruz hayattan. Bakmıyoruz etrafa ve güzel olanı bu sebeple göremiyoruz. Ağaçların kupkuruyken sabırla yeşile dönüşü, rüzgârın dallardaki raksı, toprağın naif hevesi.. bunları göremiyoruz işte. Unuttuklarımızı, görmediklerimizi hatırlatıyor bu fotoğraf. (*Şeyda, PDR1*).

Tarihin İlk Kurgu Fotoğrafından: Fading Away/Solup Gitmek

Modern zamanların ortaya çıkardığı teknolojik süreçler, fotoğraf makineleri ile bunlarla alakalı bilgisayar yazılımlarını en üst düzeye taşımasına rağmen izleyiciyi konunun içine çekecek, öykülerin içinde gezdirecek fotoğrafların nitelik ve nicelik bakımından azlığı hayli ilginçtir. Bunun fotoğrafa bakış açısıyla ilgisi olduğunu söylemek sanırım gerçekçi bir yaklaşım olur. Fotoğraf yoluyla “anlatma biçiminin” tıpkı öykü yahut roman kurgulamak gibi uzunca emekler gerektiren bir iş olması ile çağın insanının her işi zahmetli bulması arasında bir ilinti olmalı. Bunu söylerken kurgusal fotoğrafın sanat, diğerlerinin sanat niteliğini taşımadığı iddiasında değilim. Günümüzde bu tür fotoğrafların üretilmediğini de. Bunu, elli yıl öncesinin teknolojisiyle üretilmiş arabaların, üç yüz yıl önce yapılmış binaların hem estetik hem de sağlamlığını konuşmamız ile şimdiki Çin mallarını yerden yere vurmamız arasında bir bağ kurmak düşüncesiyle söylüyorum. (Çin malı tabiri artık darb-ı mesel olmuştur.)

Ressam tablosunu yapar ve hak ettiği yere gelmişse resmettiğinden daha çok kendisi ünlenir. Sanatçı böylece ürettiğinin önüne geçer. Fotoğrafta ise durum farklıdır. Eser genellikle fotoğrafçıyı aşan bir şey olarak ortaya çıkar. Bu halin istisnası sayabileceğimiz, tıpkı ressamlar gibi adı fotoğrafının önüne geçmiş fotoğrafçıların çoğu hayatta değildir.



-Henry Peach Robinson-

Henry Peach Robinson (d. Shropshire 1830- ö. Kent 1901), Viktoria Devri Britanyasında adı fotoğrafının önüne geçmiş en başarılı pictorialist fotoğrafçılardan ve fotomontajı ilk kullanan sanatçılardan biridir. Aslında bir ressam olan ve ilk yağlıboya sergisini 1852’de Royal Akademi’de açan Robinson, aynı yıl fotoğraf çekmeye başladı. Beş yıl sonra karşılaştığı fotoğrafçı Hugh Welch Diamond ile tanışmasından sonra 1855 yılında fotoğraf stüdyosunu kurdu ve portre fotoğraflar sattı. 1864 yılına gelindiğinde toksik fotoğraf kimyasallarına maruz kalması nedeniyle stüdyosundan vazgeçmek zorunda kaldı. Bu yöntemin yerine fotoğraf baskılarında daha kolay bir yol olan kombinasyon baskılar yapmayı tercih etti. 1868’de *Fotoğrafta Resimsel Etki* adlı kitabını yayımladı. Robinson, zamanının birçok fotoğrafçısı gibi fotoğrafın saygı duyulması gereken bir sanat dalı olduğunu düşünüyordu. Buna olan inancını hararetle fotoğrafına ve yazılarına yansıtıyordu. O, fotoğrafçıları resimlere benzeyen çalışmalar yapmaya teşvik ediyor ve “resimsel etkiyi”

gerçeklikle buluşturmak için modellerine kostümler giydirerek poz verdirmek, konuya uygun objeler kullanmak gibi birtakım yapay unsurların gerekli olduğuna inanıyordu. Birçok eleştirmen, onun yaptığı işin sanat adına kaygı duyulması gereken bir hile olduğunu düşünüyordu. Ölümünden yüz yıl sonra Robinson'un şöhreti şimdi yaşadığı zamanlardaki gibi değil. Robinson'dan sonraki fotoğrafçılar farklı yollar izlemeyi tercih ettiler. Fakat günümüz fotoğrafına nasıl bakılması ve anlamlandırılması gerektiğine dair onun çalışmalarından öğreneceğimiz çok şey var.

Robinson'un en şöhretli fotoğrafı beş farklı negatifi birleştirilmesi ile ustaca ürettiği "Fading Away (1858)" / Solup Gitmek adlı eseridir. Bir ailenin hüznünü anlatan fotoğrafta hasta bir genç kız koltukta oturmakta ve kendisi gibi genç bir kızın -muhtemelen bir yakını- sırtına dayadığı bir yastığa yaslanmaktadır. Orta yaşı geçmiş bir kadın, hasta kızın karşısında oturmaktadır. Kızın babası olduğunu düşündüğümüz bir adam arkası dönük ayakta durmakta ve kasvetli güne pencereden bakmaktadır. Kederli aile, ortamın kasvetli havası ve kızın çaresiz bakışı çokça hüznü çağrıştırmaktadır. Fotoğrafta görülen insanların kıyafetleri, hayli ağır görünen perdeler, eşyalar ve geniş salona bakarak, fotoğrafın varlıklı bir aileyi hikâye ettiğini düşünebiliriz. İzleyicilerin, hayal ürünü olduğunu bilmelerine rağmen seyrederken acı çektikleri, tamamen kurgu olan bu fotoğraf tek tek çekilmiş negatiflerin üst üste yerleştirilmesinden elde edilmiştir.



-Solup Gitmek, H. P. Robinson,1858-

Robinson'un neredeyse hepsi kurgu ve öyküsel anlatımlarla dolu birçok fotoğrafını izledim. Bunlardan diğer önemli eseri "When the Day's Work is Done" (Günün İşleri Bittiğinde) adını taşıyor. Yaşlı bir karı-kocayı akşamüstü evlerinde masa başında otururlarken görüntülediği bu fotoğraf mükemmel olduğu kadar Viktoria Devri Britanyasına dair ipuçları veriyor.

Bilgisayar marifetiyle fotoğrafa manipülasyon uygulayan, aslına bakılırsa Robinson'un yaptığı işi yapan günümüz fotoğrafçıların çalışmaları, bana göre Robinson'un eserlerini geçecek gibi değiller. Teknolojik gelişmeler hayatın birçok alanında geçmişin deneyimlerini elbette arattırmazlar. Ancak fotoğraf için aynı şeyi söylemek çok zor. Bu görüşe, fotoğrafın "an"ı resmeden bir sanat dalı olduğunu ileri sürerek itiraz edecekler, fotoğrafta kurgu denemenin fotoğraf olmayacağını söyleyecekler olabilir. Bir ressam olan Robinson'un böyle bir tür seçmiş olmasında şaşılacak bir şey olmadığına da. Her ne olursa olsun, gerek teknik gerekse senaryosu bakımından Robinson'un çalışmaları izleyici üzerinde derin bir öykü kadar etki bırakıyor.

Fotoğrafçının bazı eserleri:

- Maiden Meditation Fancy Free
- Merry Tale
- Trespass Notice
- Carolling
- Atlanta
- Somebody's Coming
- The Lady Of Shalott
- Little Red Riding Hood
- Dawn and Sunset
- Women in a Field
- She Never Told Her Love

KAYNAKÇA:

<https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/colemand35309/colemand35309.pdf> (Erişim: 07.02.2016)

<http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2001/nr091301robinson.html> (erişim: 07.02.2016)

<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=5446> (erişim: 07.02.2016)

<http://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson> (erişim: 07.02.2016)

http://www.historiccamera.com/cgi-bin/librarium2/pm.cgi?action=app_display&app=datasheet&app_id=1646 (erişim: 07.02.2016)

Levend Kılıç, Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Yay., Ankara, 2008, s. 115

“Memento Mori” (Ölümü Hatırla)

İcadından günümüze fotoğrafın çok sayıda türü oldu. Olmaya da devam edecek. Sanatın farklı alanlarında taklit zamanla yerini nasıl özgün üretimlere bırakıyorsa -ister ticari isterse sanatsal olsun- fotoğrafın seyri de öyle olacak.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı boyunca -biz buna fotoğraf makinesinin icat edildiği zamandan itibaren diyelim- ressamlar fotoğrafçıları küçümsüyor, yaptıkları işin sanat değeri taşımadığını söylüyorlardı. Kendilerine göre haklıydılar da. Boş bir tuval üzerine yoktan bir eser üretmenin emek-sanat değeri tartışılmazken, karşıda duranı bir makine marifetiyle dondurmanın nesi sanat olabilirdi. Fotoğraftaki özgün arayışların başlangıcını işte tam burada aramak gerekir. Karşıdaki sahneyi olduğu gibi makineye aktarmanın gerçekten de sanat olmadığını fark ettiler fotoğrafçılar. (Durum günümüzde de böyledir.) Bunun için de görüntüyü sanatsal kılacak birtakım uygulamalar geliştirdiler. Fotoğrafta soft-focus denilen yumuşak geçiş uygulamaları, birden çok sahnenin ayrı ayrı planlar içinde çekilerek tek bir kare içinde montajlanması, portre çekimlerinin -biraz da zaruretten- uzun pozlanması, keskin detayların rötuşlanması, kompozisyonun sanatsal çağrışımlar yapması için arka planlara konulan dekorlar, kimi zaman abartılı, bazen kişilerin gündelik hayatlarında kullanmadıkları kıyafetlerin giydirilmesi, ışık-gölge oyunlarının hesaba katılması sayabileceğimiz örneklerden bazıları. Sanat yaşayan bir şey. Yaşayan hiçbir şey de durağan değil. Öyle olunca herhangi bir sanatın yeni formlarla kendini yenilemesi/özgünlüğü türlerinin çoğalmasının da sebebi olur.

Latince kökenli “post” ve “mortem” kelimeleri ölüm sonrası anlamına gelir. Anı portleri, ölüm sembolü ve matem portleri (memorial portraiture, memento mori, mourning portraits) olarak da bilinen postmortem, Türkçeye “otopsi ya da kadavra

fotoğrafçılığı” şeklinde çevrilebilir. Postmortem fotoğrafçılık olarak literatüre giren bu tuhaf işi kısaca ölüm sonrası fotoğrafçılığı olarak adlandırmak mümkün. Bu kavram sadece bir tıp terimi olmakla kalmamış daha on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın konusu olmuştur. Kimilerine göre de bu tür bir “memento mori” (ölümü hatırla)dir. Aslında ölü portrelerinin yani post mortemin on beşinci yüzyıl Avrupa’sının ressamı tarafından yapılmaya başlandığını söylersek bunun fotoğrafçılara nasıl ilham kaynağı olduğunu kolayca görebiliriz. Ölü rahiplerin portrelerini çizen ressamlardan etkilenen fotoğrafçılar Victoria dönemine (1837-1901) geldiğinde kendilerine yeni bir geçim kaynağı ve yeni bir fotoğraf yorumu buldular. Bu dönemde çokça görülen salgın hastalıklarda yakınlarını yitirenler ölenlerin hatıralarını yaşatabilmek amacıyla fotoğrafçılara yeni bir iş kapısı açmışlardı.



-Ölmüş bir çocuk yatağında çiçekler arasında, 19. yüzyıldan-

Bir modaya dönüşen ve sıradan bir durum haline gelen postmortem fotoğraf, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra geriledi. Bununla birlikte Barbara Norfleet'in araştırmaları postmortem fotoğrafçılığın Amerika'da en azından kırsalda ve kentlerde çalışan orta sınıf aileler arasında -özellikle etnik azınlıklarda- İkinci Dünya Savaşı'na kadar devam ettiğini ortaya koymuştur. Onun bu tespiti 1917-1940 yılları arasında Harlem'deki Afro-Amerikalıların portre fotoğraflarını çeken James Van Der Zee'nin eserine dayanmaktadır. Zee'nin Ölülerin Harlem Kitabı, Harlem'de yaşayan Afro-Amerikalıların çektiirdikleri post-mortem portrelerinden oluşmaktadır. Audrey Linkman, İngiltere'de savaş sonrası yıllarda postmortem fotoğrafçılığın benzer bir şekilde devam ettiğini ve bu durumun Avrupa genelinde çok yaygın olmamasına rağmen Victoria Dönemi ile de sınırlı kalmadığını belirtmiştir. Postmortem fotoğrafçılığı, 1970'lerin başlarında sanatçılarca yeniden canlandırılmıştır ve yaygın olmasa bile bugün de devam etmektedir. Jeffrey Silverthorne, Hans Danuser, Hannah Wilke, Nick Wapping, İngiliz fotoğrafçı Sue Fox, Nan Golden ve Andres Serrano'nun "The Morgue" serileri bunlardandır.



Our Baby's Picture, Oelwin, Iowa, 1914, Thanatos archive, Washington, USA

Günümüzde bile sosyal medya ortamlarında ölmüş aile bireyleriyle “son kare”yi çekenler mevcuttur. Bununla birlikte sahte postmortem fotoğrafların ister sanat denilerek isterse de para kazanmak amacıyla kasıtlı olarak son yıllarda internette yaygınlaşmakta olduğu görülüyor. Victorian döneminin tuhafıkları Pinterest ve Instagram’da kendine yer bularak web aracılığıyla modern mitlere katkı sağlamış oluyor.

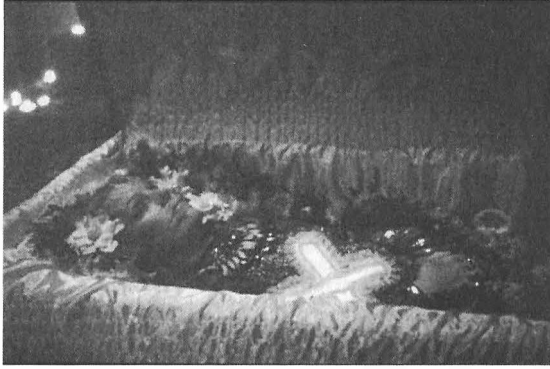


Figure 5. Nan Goldin, *Cookie in Her Casket*, NYC, November 15, 1989.
Cibochrome print, 40.6 x 50.8 cm

Peki insanlar niçin ölmüş yakınlarının fotoğraflarını çektiyorlar/dı? Bir fotoğrafa özellikle sevdiklerimizin arz-ı endam ettiği fotoğraflara baktığımızda orada olanı görürüz. Görme eylemi beraberinde hislerimizi tetikleyen bir ruh hali ortaya çıkarır. Uzun zamanlar öncesi olup biteni hatırlamakta zorlanan belleğimiz donmuş bir anın neredeyse bütün detaylarını hatırlamamıza yardımcı olur. Bizi en çok etkileyen, oradakiler ve çekim zamanını hatırlamaktan daha fazla sahnenin üzerimizde bıraktığı halet-i ruhiyedir. İşte bu, bizim fotoğrafla kurduğumuz etkileşimin bizatihi kendisidir. Fotoğraf çekildiği andan itibaren çoktan nostaljik bir malzemeye dönüşmüştür bile. Fotoğraf çekme/çek-tirme düşüncesi arkada izler bırakmak ve varlığı unutulmaktan

korumak derdindedir. Bununla birlikte konunun modern mitlerle ilişkisini göz ardı etmemek gerekir.

Mary Warner Marien'e göre, "postmortem fotoğrafçılık, fotoğrafçılığın ilk on yıllarında gelişti. Bunun sebebi fotoğrafçılara gelen müşterilerin ölmüş yakınlarının hiç fotoğrafın olmamasından ziyade onları ne kadar çok sevdiklerini göstermek içindi. Bu fotoğraflar, ölenleri anmak için birer hatırlatma görevi üstlenmiştir. Daha sonra, tek bir negatiften birden fazla baskı yapılmasına zemin hazırlayan "carte de visite"nin Eugène Disdéri tarafından icat edilmesi, bu fotoğrafların hızlıca yapılarak yakın akrabalara gönderilmesini kolaylaştırmıştır. Yirminci yüzyıla yaklaştıkça, fotoğraf makineleri daha erişilebilir hale gelmiş ve insanlar bu fotoğrafları kendileri çekmeye başlamışlardır. Amerika'da postmortem fotoğrafçılık zamanla ticari dergilerden ve fotoğraf üzerine yapılan tartışmalardan uzaklaşarak on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren giderek daha özel bir tür haline gelmiştir.

Postmortem çıktığı zamanlar itibarıyla teknik olarak zor bir fotoğraf türüydü. Bir matem evine giden veya müşterisi fotoğrafhanesine gelen fotoğrafçıyı zor bir sahne bekler. Muhtemelen ölünün daha önce çekilmiş bir fotoğrafı yoktur veya azdır. Ölünün çocuk ya da yetişkin olması çekim planını belirler. Ölünün bir koltuğa veya sandalyeye oturtulması ve düşmemesi için tedbirler alınması gerekir. Ölü çocuklar genellikle annelerinin kucagında olurlar. Ayakta çekimleri yapılacaksa dik durmasını sağlayacak aparatlara bağlanırlar. Pozlama öncesinde solmuş benizlerin canlı görüntü vermesi amacıyla makyaj yapılır, en güzel kıyafetleri giydirilir. Fotoğrafta uzun pozlamanın yapılmasını gerekli kılan eski dönemlerin post mortem fotoğraflarında en canlı görüntüyü yaşayanlar değil ölümler verirler. Çünkü uzun pozlamada, çekimi yapılacak ölü, donmuş gibi dururken canlı kişiler az da olsa hareket ettiklerinden flu çıkarlar.

Bu türe bakış açısı ve kabul, insanların yetişme biçimlerine,

dini ve kültürel algılarına göre değişiklik gösterir. Kimi toplumlarda postmortem fotoğraf korkunç, tabu, yakışıksız ve normal olmayan bir durum olarak görülür. Aslında delilik gibi görünen, vaktiyle Avrupa’da ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde çok yaygın bir hal alan postmortem fotoğrafçılığın on dokuzuncu yüzyılın modern bir “yas ritüeli” olduğunu söylemek sanırım uygun olacaktır. Hem de oldukça özenli, daima hatırlatan bir yas ritüeli.

KAYNAKÇA:

- Linkman, Audrey (2011), *Photography and Death*, London, s. 69
- Marien, Mary Warner (2002), *Photography: A Cultural History*, New York: Harry N. Abrams
- Norfleet, Barbara (1993), *Looking at Death*, Boston, https://en.wikipedia.org/wiki/Post-mortem_photography#cite_note-12 (Erişim: 20.12.2018)
- Ruby, Jay (1995), *Secure the Shadow: Death Photography in America*. Cambridge, s. 63
- Summersgill, Lauren, (2015), “Family Expressions of Pain in Postmortem Portraiture”, *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, Vol 2, No 1, p. 3

Postmortem Fotoğraf Örnekleri



Bu, bilinen ilk postmortem fotoğraflardan biridir. Anne ve baba 1848'de yeni ölen kızları ile birlikte. Masanın üzerinde üç ilaç şişesi dikkat çekiyor. Çocuk muhtemelen bir hastalıktan ölmüş olmalı. Fotoğraf Burns Koleksiyonundan. (<http://oldphotoarchive.com/stories/post-mortem-death-photos-1800s>)



19. yüzyılda aile hayatının oldukça sıradan bir parçası haline gelen böyle portreler çok yaygındı. (<http://oldphotoarchive.com/stories/post-mortem-death-photos-1800s/2>)



Bu tarzın en eski fotoğrafları, kişiyi olabildiğince hayatta gibi göstermekti. Ölülere en iyi kıyafetleriyle poz verdiriliyordu. Çocuklar en sevdikleri oyuncak ya da çoğu zaman anneleri ile pozlanıyorlardı. Fotoğraf Burns Koleksiyonundan. (<http://oldphotoarchive.com/stories/post-mortem-death-photos-1800s/3>)



Gömülmeden önce bir tabuta konulan çocuk. Bütün aile poz vermiş. (<http://oldphotoarchive.com/stories/post-mortem-death-photos-1800s/4>)



O günün üst düzey fotoğrafçıların müşterileri için yaptıkları şeylerden biri, onları durumlarına göre düşünceli ve saygılı bir şekilde konumlandırmaktı. 1800'lerin sonlarından bir örnek. (<http://oldphotoarchive.com/stories/post-mortem-death-photos-1800s/5>)

Belgesel Fotoğraf

Kavramsal olarak “fotoğraf”ın tarifini yapmak zor olmasa da, “bir fotoğrafı tarif etmek”, onu “okuma”ya girişmek yahut “anlamlandırma”ya çabalamak kolay iş değildir. “Fotoğraf nerede çekilmiş olabilir?”, “ben neye bakıyorum?”, “okumaya çalışacağım fotoğraf hakkında ne biliyorum?”, “ne tür objeler veya insanlar görüyorum?”, “bunu niçin yapacağım?” sorularına cevaplar ararken, yaptığım okumanın kesin, eksiksiz ve doğru olduğu iddiasında da uzak duracağım. Tariflerin tutarlılığı ve isabeti, fotoğraf okuyucusunun mükteşebatı, hayata bakış açısı, fotoğrafçılık bilgisi, eserin sahibi hakkındaki kanaati gibi bir dizi tecrübeye dayanır ve farklılıklar gösterebilir. Bu durumda okuyucunun ortaya koydukları üzerine tartışma yapmanın makul bir tarafı bulunmaz.

Burada 1911 tarihli bir fotoğraf üzerine okuma yapacağız. Bu tür fotoğrafın yani sosyal-tarihi belgeselcilik olarak tasnif ettiğimiz fotoğrafların eleştirisi/kritik edilmesi, başarılı olup olmadığı yahut sanatsal kaygılar taşıyıp taşımadığı işgüzarlık olduğundan bu işe kısaca “okuma” diyoruz. Salt belge niteliği taşıyan, arşive malzeme olma gerekçesiyle çekilen ve sanatsal kaygılardan uzak fotoğrafın eleştirisinin/kritiğinin yapılması doğru olmadığı gibi, teknik detaylarını konuşmak da uygun değildir. Zaman geçip gitmiş, köprülerin altından sular akmış, belki de suyun yatağı bile değişmiştir. Zaman zaman yapmaya çalışacağımız okumaların ilkinin bu sayımızla başlatacağımızdan, önce belgesel fotoğraf üzerine konuşmamız gerekiyor.

Fotojurnalizm ve Fotoğrafta Sosyal-Tarihi Belgeselcilik

Belgesel fotoğraf, görsel gerçekliğe müdahalede bulunmadan dünyanın türlü sorunlarını/konularını ortaya koyma derindedir. Zamana tanıklık eder, algılarla oynamaz. Kendine bir tema seçer ve onu seri görsel anlatımlar halinde bir zaman diliminden

diğerine taşır. Mesela, tarihin en unutulmaz karelerini fotojurnalistlerin vizöründen görürüz. Çoğumuz Vietnam Savaşı'nın yakıcı karelerini bir yerlerden görmüşüzdür ancak Horst Faas'ı, Nick Ut'u, Henry Huet'i, Eddie Adams'ı bilmeyiz. Bu adamlar ABD kamuoyunun savaşa yönelik algılarını etkilemiş belgesel fotoğrafçılardı. Belgesel fotoğraftan kastımızın sadece savaşı konu alan çalışmalardan ibaret olmadığını belirtelim. Söz gelimi, çocuklara, işçilere, göçmenlere, mültecilere, kent yaşamlarına dair yığınla öyküyü günümüze taşıyan sosyal belgesel fotoğrafın ustalarından Sebastiao Salgado'yu zikredebilir, Çingeneler ve Prag Baharı'nın öykülerini ışıklarla yazan Josef Koudelka'yı düşünebiliriz. Bu bakımdan belgesel fotoğrafı, fotojurnalizm ve sosyal-tarihi belgeselcilik olarak iki kategoriye ayırmanın bir zararı olmayacağını düşünüyorum.

Konusu ne olursa olsun, belgesel fotoğrafı, “görsel hayat öykücülüğü” olarak adlandırmak imkânımız var. Bunlar ister Susan Sontag'ın “Başkalarının Acılarına Bakmak” diyerek iğnelediği savaş fotoğrafları olsun, isterse Marcello Materassi'nin keyifle izlediğim Romanya köylülerinin hayatından kesitler sunduğu fotoğrafları olsun fark etmez. Nihayetinde her biri geçmişe dair sahneleri önümüze koymakta ve tarihe not düşmektedir. Belgesel fotoğrafın avant-garde bile olsa keyifli kareler sunduğunu söylemek zordur. Ne bileyim, psikolojimiz bozulmayacaksa, Carl de Kayzer'in serilerine bakacağız çaresiz. Yahut diğer Magnum fotoğrafçılarının bazı avant-garde fotoğraflarına. Yeri gelmişken yazayım, şairler, roman ve öykü yazarları bu önemli ajansın üyelerinin fotoğraflarını muhakkak görmeliler.

Belgesel fotoğrafın tabiatında manipülasyona ve ekleyip çıkarmalara yer olmadığını söylemek lazım. Gerçi Magnum ajansından Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nı anlatan şöhretli “vurulma anı fotoğrafı”nın bizzat kendisi tarafından manipüle edildiği yıllarca tartışma konusu oldu. Bu fotoğraf üzerindeki

kasıtlı değişiklik üzerinden, o dönemlerde henüz etik ilkelerin ortaya konulmadığı savunmasını yaparak geçiştirmenin ne kadar etik olduğu da tartişma konusu olmaya devam etmektedir. Aslında fotoğrafı manipüle etmek ile kadrajda yer alan objeleri tahrif etmek farklı şeylerdir. Manipülede çok sayıda fotoğraftan kolajlar yapar ve ortaya sanat eseri sayılacak sonuçlar çıkarırsınız. Tahrifte ise araştırıcıyı, okuyucuyu, amatörleri yanıltır ve kamuoyuna ciddi zararlar verirsiniz.

Meraklıları bilirler ki, internet ve televizyon belgesel fotoğrafı bozuk para gibi harcamıştır. Bu iki alet, görsel gerçekliği duruma göre tahrif edip durmakta ve tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar insanları görüntülerle bombalamaktadır. Bu sebeple bugün neredeyse “görme” ile “anlama” aynı şeylermiş gibi anlaşılmaktadır. Fotoğrafın belgesel türü çokça zahmet gerektirdiğinden 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki görkemini kaybetmiş durumdadır.

Bana göre belgesel fotoğraf, hayat üzerine düşünenlerin ellerinden çıkmaktadır. Onların her biri aslında birer öykü anlatıcıları, çektikleri her kare birer öykü sahneleridirler. Bu öykü anlatıcılarının, fotoğrafın diğer türlerinin gerektirmediği ideolojik, sosyal, kültürel donanımlara sahip olmaları gerekir. Bu bakımdan her belgesel fotoğrafçı aynı zamanda sosyal tarihçidir de. Belgesel fotoğrafa işte bu yüzden “derdi olan fotoğraf” yakıştırması yapılmaktadır.

Belgesel Bir Fotoğrafı Okumak

Belgesel fotoğraf okumaktan iki şey anlıyorum. İlki; salt belge niteliği taşıyan, geçmiş zaman yaşantılarını aktaran, öğretici bir değeri olan, mekan, insan ve obje üçlüsünden yola çıkarak eski bir zaman diliminin tarihsel özelliklerini ortaya koyması bakımından öncelediğimiz, bu bakımdan estetik değerlendirmeleri çoğu zaman göz ardı ettiğimiz fotoğraflar hakkında konuşmak,

diğeri; fotoğrafçıların sanatsal kaygıları göz ardı etmeden çabalararak ortaya koydukları, ilki gibi aslında tarihî bir vakıayı gelecek bir zamanda belleklere yerleştirecek olan fotoğrafları eleştirmek/kritik etmek.

Tarihî fotoğraflar için söylenecek fazla bir şey olduğu kanaatinde değilim. Tarihî fotoğraflar ifadesinden; neyin tarih olduğunu bize fısıldayan tarih bilimine dayanarak elli-yüz yıl öncesinden daha önceyi kastediyorum. Bir vâkıanın tarih kitaplarına girmeyi hak etmesi, tartışmalara rağmen üç aşağı beş yukarı belli olsa da hangi fotoğrafın tarihî bir değere sahip olduğunu belirleyecek bir ölçü yok çünkü. Bu sebeple ikisini eş zamanlı görmek lazım diye düşünüyorum. Bu görüşe karşı çıkacak olan, beğenmeyen bulunabilir. Zaman geçip gitmiş, geride vâkıayı anlayıp konuşmamıza kolaylık sağlayacak malzeme kalmıştır. Bu tarz fotoğrafların değerlendirmesini yapabilmek için semiotique (veya semiologie)/göstergebilim ile tarih bilgisine ihtiyaç vardır. Göstergebilim kısaca gördüklerimizi okuma/yorumlanma sürecidir. Mekan, insan, kıyafetler, ayakkabılar, başlıklar, aksesuarlar, duruş biçimi gibi fotoğrafı tamamlayan öğelerin doğru okunması, en azından yaklaşık olarak bildiğimiz bir zaman diliminin yaşama biçimi hakkında vâkıayı netleştiren unsurlar olurlar. Bununla tarihî fotoğrafların kendi döneminin estetiğini atladığını söylemek niyetinde değilim. Günümüzde bile temel fotoğraf eğitimi bulunmayan, ancak sanatın herhangi bir alanıyla meşgul olanların kadrajda neler olması gerektiğini biliyor olmaları şaşırtıcı değildir. Ressamlar gibi şairlerin öykü-roman yazarlarının anlattıkları olay örgülerinin dahi bir kadrajı olmadığını kim iddia edebilir? Hepsinin bir başlangıcı ve sonu vardır ve olaylar belgesel fotoğraflardaki gibi seri, planlı işlerler.

Bir dönemin tarihi hakkında fotoğraf üzerinden çözümleme ve değerlendirme yapabilmek için fotoğrafla duygusal bağlar kurmaya, derin anlamlar çıkarmaya, exif bilgilerini tahmin etmek

gibi gereksiz işlere başvurmaya gerek yoktur. Gördükleriniz orada durmaktadır. Fotoğrafın teknik hususiyetleri hakkında söz gelimi bir tarihçinin teknik bilgisi olsa bile yoruma girişmesinin makul bir tarafı olmaz. Bununla birlikte tıpkı tarihî vakıalar gibi herhangi bir sanat ürününü içinde bulunduğu zaman dilimi içerisinde değerlendirmenin zorunlu bir yöntem olması gerektiği unutulmamalıdır. Tarihî vakıalar için anakronizm yapmak ne denli yanlış bir yöntem/okuma ise, tarihî fotoğrafların estetik değerlerini okuma çabası için de geçerli olan odur.

Yüzyılın en önemli belgesel fotoğrafçılarından biri olan Salgado; “Bir yere sadece fotoğraf çekmek için gitmezsiniz. Amacınız bir öykü oluşturmaktır. Zaten sonuç olarak ben, belgesel fotoğrafçıların öykü anlatmaya bayılan insanlar olduğunu düşünüyorum. Bu öyküler uzun bir fotoğraf dizisinden çıkar” der. Bütün öyküleri için önceden projeler hazırlayan Salgado, çalışmaya başladığında taslaklarını ihmal ederek öyküsünün içinde yaşayan fotoğrafçılardan biri olarak belleklere yerleşmiştir. Şu halde her fotoğraf bir öyküdür denilebilir.

Estetik/sanatsal kaygılarla çalışılmış belgesel fotoğrafın eleştirisine/kritiğine gelince; bu iş ilkinde göre hayli zordur. Fotoğrafın eleştirisini yapmaya giriştiğiniz andan itibaren bir takım sorumluluklar yüklenirsiniz. Fotoğrafçı mekânı önceden ölçüp biçmiş, ışık, kompozisyon, oran değerlendirmesini zihninde halletmiş, öyküsünü kurgulamış ve kendine has anlamlar dünyasını yüklemeye koyulmuştur. Bu durumda fotoğraf eleştirisinin, önce insaf sahibi olması, sonra da iyi kötü bir şeyler bilmesi –bu hal izafi bile olsa- gerekecektir. Ayrıca fotoğraf eleştirisi, eser sahibinin kendisini geliştirmesine yardım eder tarzında bir bakış açısı doğru değildir. Bu durumda fotoğrafı değil de belki fotoğrafçıyı anlamak lazım gelecektir.

Arşivimizde biriktirdiğimiz her fotoğrafın kendi hayatımızı anlatması/aktarması bakımından belgesel bir değeri vardır. Bu

bakımdan gerçekliği müdahale görmeyen her fotoğraf belge niteliği taşır. Kompozisyon, ılık, aç ı değerlerinin çok da önemi yoktur bu tür fotoğrafların. Yıllar önceki halimizi görerek, yaşadığımız değişimin tarihini bilmemizdir önemli olan. Sonraki nesillere aktardığımız aslında sadece kendi tarihimiz de değildir. Biz bununla yaşadığımız zaman diliminin sosyo-kültürel özelliklerini de aktarmış oluruz.



-İstanbul Daru'l-fünûn Edebiyat Şubesi, 1911-

Şimdi fotoğrafinıza dönebiliriz. Fotoğrafta gördüklerimiz İstanbul Daru'l-fünûn Edebiyat Şubesi muallim ve talebeleri. Başka yerde Daru'l-fünûn olmadığından fotoğrafın İstanbul'da çekildiği elimizdeki en kesin bilgi. 1908-1912 yılları arasında Darü'l-fünûn'la ilgili çok sayıda haber basına yansıdığından bu fotoğrafı görme imkânımız oluyor. Fotoğrafın 1911 yılına ait olduğunu internetteki kaynağından öğreniyoruz. Bunu bilmiyor olsa idik, bayrağın üzerine işlenmiş Daru'l-fünûn yazısından Edebiyat Şubesi'nin kuruluş tarihleri arasında bilgi gezintisine çıkacaktık ki kesin bir sonuca varmak konusunda işimiz zor olacaktı. Hocalar ve talebeler ileride hatırası olacak bu fotoğrafı bina önünde çekirmişler. Okul fotoğrafları, aile albümleri ve kişisel fotoğraflar kadar önem taşırlar. İnsanlar bunların üzerine özellik-

le olgunluk çağlarından itibaren konuşmalar yaparken duygusal bağlar kurarlar. Bu anlamda, ne amaçla çekilmiş olursa olsun her fotoğrafın ânu hatırlayıp yaşamak adına emsalsiz bir değeri vardır. Bununla birlikte bu fotoğrafın Daru'l-fünûn arşivinde yer alması şube idaresinin veya fotoğraftakilerin isteğiyle de gerçekleşmiş olabilir diye de düşünebiliriz. Fotoğrafta yer alanların kıyafetlerine bakarak soğuk bir günde çekildiğini anlıyoruz. Mevsim kış olmalı. Kalın kruvaze paltolar giyilmiş. Kruvaze ceketler seksenli yıllarda da moda idi. Giydiğimden biliyorum. Moda denilen şey kendini tekrar ediyor demek ki. Önden ikinci sıradaki sandalyelerde oturan ve bazıları orta yaşlı çoktan geçmiş tanıdık sîmâlar şubenin muallimleri. Bunun dışında ayakta duranlar ise talebeler. Talebelerin bir kısmı da ön sırada bulunuyorlar. Her birinin ellerini bağlayıp dizlerinin arasına koymuş olmaları saygılarına işaret ediyor. Fotoğraflarda ellerin önde bağlı olması, daima saygıya delalet eder. Şimdilerde fotoğraf çekilirken zafer işareti yapılması, iki parmağın birleştirilerek birinin kafasının ardından tavşan işareti gösterilmesi, türlü muzip tavırlar içerisine girilmesi gibi şakaya matuf hareketler elbette ki topluluğun yahut kişinin saygısız olduğu anlamına gelmemektedir. Yine de duruş mühim bir konudur. Muallimleri fesli görüyoruz. Hâzırûnun tamamı kravatlı. Four in hand knot, half windsor knot denilen bağlama biçimlerinin yanında çoğunlukla papyon temel kalıbı bağlamaları göze çarpıyor. Malum Osmanlılarda ilk kravat takan padişah, Sultan Abdülmecid (1839-1861) idi. Batılılaşma hareketiyle gelişen Osmanlı-Avrupa, özellikle Fransa ve İngiltere ilişkileri sonucu kravat, aydınlar tarafından benimsenmişti. Şu halde, topluluğun kıyafet tarzı bize yüzümüzün batıya çoktan dönmüş olduğunu anlatmaktadır. Topluluk gülümsemiyor. Ciddiyet mühim çünkü. Toplum olarak bu tarz mekânlarda gülümsemeyi pek sevmeyiz.

Önden ikinci sıradaki sandalyelerde oturanlar şubenin muallimleri demiştik. Öğretim kadrosunda mühim zâtlar yer alıyor.

Sol başta ikinci sırada oturan kişi, meşhur Âmâk-ı Hayâl'in yazarı Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi (1865-1914). Çehresine bakarak kim olduğundan emin olduğumuz Filibeli'yi diğer fotoğraflarıyla karşılaştırıyoruz. Pos bıyıkları ve kilolu oluşu şahsını anlamamızı kolaylaştırıyor. Demek ki Filibeli bu fotoğrafın çekildiği tarihten üç yıl sonra 46 yaşında pek genç yaşta vefat etmiş. Filibeli'nin solunda üçüncü sırada sağ kolunu soluna bağlamış şekilde oturan zât Müftüzâde Ahmet. Solunda, Osmanlılar'ın son döneminde yetişen ve yeni ilm-i kelâm hareketini temsil eden âlim İzmirli İsmail Hakkı Bey (1869-1946) bulunuyor. İsmail Hakkı Bey, 22 Haziran 1909'da tayin edildiği Dârü'l-fünûn hocalığına emekliye ayrıldığı 1 Ekim 1935 tarihine kadar aralıklarla devam etmiş. Bu süre içinde Ulûm-i Diniyye ve Edebiyye şubelerinin müdürlüğü yanında (1909-1913) çeşitli dersler vermiş ve 13 Ekim 1914'te buradaki muallimliği sona ermiş. Ölümüne dek iki yüzden fazla eser yayımlayan Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), İzmirli'nin yanında yer alıyor. Fotoğrafın çekildiği tarih itibarıyla Ahmet Mithat 67 yaşında bulunuyor. Darü'l-fünûn'un yanında, Medresetü'l-vâizin ve Darü'l-muallimât'ta genel tarih, dinler tarihi, felsefe tarihi, eğitim tarihi gibi dersler okutmuştur. Onun solunda yer alan zât ise, müderris, mütercim, fikir adamı ve yazar Babanzâde Ahmed Naim (1872-1934). Fotoğrafta gördüğümüz önemli bir zât da Babanzâde'nin solunda yer alan İstiklâl Marşı ve Safahat şairi Mehmed Âkif Ersoy (1873-1936). 1908 yılında İstanbul Dârü'l-fünûn Edebiyat Şubesi'nde Osmanlı edebiyatı müderrisliğine tayin edilen Âkif, 38 yaşında genç bir muallim o tarih itibarıyla. Âkif'in yanında ise Faik Reşat Bey, Safvet Bey, Şevket Bey ve Fehmi Bey yer alıyorlar. Edebiyat şubesi talebelerinin bu muallimlerden istifade ile ne denli feyiz aldıklarını tahmin etmek mümkün.

Bayrağımızdaki hilâl sola bakıyor. Eskiden defter şeklindeki nüfus cüzdanlarımız ve bazı resmi belgelerdeki hilâl sola bakardı.

Kızılay Cemiyetinin amblemindeki hilâl dahi sola bakmaktadır. Türk bayrağı kanunu çıkana kadar durum bu idi. Doğan hilâlin ağzı sola, batan hilâlin ağzı sağa bakmaktadır. Yeni doğan Cumhuriyete de, doğuşu, yükselmeyi ifade eden hali yakıştırılmış. Ancak hilâlin bakış yönü Türk Bayrağı Kanunu çıkınca değiştirilmiştir.

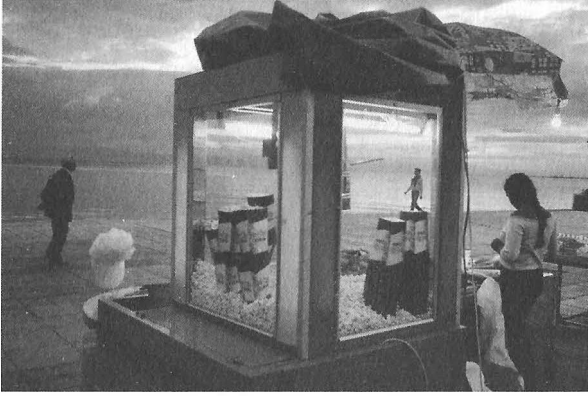
Bu fotoğrafı yukarıda tasnif ettiğimiz sosyal-tarihi belgeselciliğe dahil ediyoruz. Zira sanatsal kaygılar taşımamakta, sözelimi ışık, gölge oyunları bulunmamakta ve bir arşiv malzemesi olarak önümüzde durmaktadır. Sadece Daru'l-fünûn'un tarihine değil, Türk eğitim tarihine ve sosyal bilimlerin diğer alanlarına çok ciddi katkı sağlayan bu görseli çeken ve saklayanlar, yıllar sonra yapılacak pek zahmetli sayfalar dolusu muhtemel tahmin ve malumatı tek bir kare ile bize ulaştırmış olmaktadır. Durum, fotoğrafın sadece fotoğraf olmadığını aşikar etmektedir.

Fotoğraf nasıl bir tasnife tâbi tutulursa tutulsun, öylesine yaşayan bir malzemedir ki, eski/geçmiş ile içinde bulunduğumuz zamanı birbirine bağlarken, arşivcilikten aile hatıralarına kadar sosyal, kültürel ve tarihî anlamda insan hayatına ciddi katkılar sağlamaktadır. Fotoğrafın keşfinden bugüne uçucu görünümleri sabitleme arzusu onu dünyanın her yerinde anlaşılan tek ortak dil haline getirmiştir.

Mutlak An Fotoğrafı, Alex Webb ve Sokakta Olup Bitenlere Dair

En doğru çerçeve ve en doğru kompozisyonla tüm öyküyü tek bir karede anlatmaya fotoğrafçılıkta “mutlak an” denir. Kavramın mucidi de Henri Cartier Bresson. Bresson’a göre bir fotoğraf mutlak anında çekildiyse geometrik olarak kusursuz ve kendi içinde düzenlidir. Sokak fotoğrafçıları bir mekânda olup bitenlerden iyi kareler yakalamak isterlerse saatlerce orada olmak zorundadırlar. Bu, fotoğrafçının mutlak anın peşinde olması demektir. Alex webb’in fotoğraflarında gördüğüm de işte budur. Mutlak an peşinde olmak. Mesaj kaygısı olmayan, açık anlatımlı fotoğraflar çeken ve asıl kariyerini renkli fotoğraflarla yapmış bir Magnum fotoğrafçısıdır Webb. Kadraj içine kadraj yerleştirir. Hareket ve durağanlık, yansıma görüntüleri, ışık-gölge oyunları ve bir kareye yerleşmiş bir kaç kare hikâye görmek mümkündür fotoğraflarında. Güçlü zıtlık görüntüleri yakalamak için güçlü renkler ve ışıklar kullanır. Bir çok fotoğrafçı sert kontrast ve yüksek ışıktan hoşlanmayabilir. Bu bir tarz ve bakış açısı işidir ve ilgi alanı ne olursa olsun çoğu fotoğrafçının Webb’in fotoğraflarını ilgiyle izlediğini düşünüyorum. Alex Webb’in *The Suffering of Light* adlı kitabında bu dediğim örneklerden çokça vardır.

Derinlik, Alex Webb’in çalışmalarında güçlü bir unsurdur. Fotoğraflarının birçoğunda, güçlü bir ön ve arka plan görülür. Görüntüde izleyiciyi kendine çeken, orada olup biteni daha iyi görmek için içeriye çağırان bir derinliğe sahiptir. Ön plandan yavaş yavaş arka plana doğru ilerleme isteği uyandıran bir derinlikten söz ediyorum ki bunu her sokak fotoğrafçısı başaramaz. Webb şunu söylemek ister gibidir: “Sokaklarda çekim yaparken, ön planda, orta yerde ve arka planda nesneler çekmeye çalışın. Sabırlı olun ve tüm unsurlar bir araya gelene kadar bekleyin ve fotoğraflarınızın izleyicileri fotoğrafınıza nasıl yönlendireceğini ve onlardan nasıl çıkacağını düşünün.”



-Selanik, Alex Webb, 2003-

Webb'in dolu dolu kadraları var. Fotoğraflarında küçük detaylar bulunmaz. Büyükçe bir sahneyi kadraya sığdırır ve izleyiciyi bu kadranın içinde hayli gezdirir. Webb'in derdi uzunca bir hikâyenin tek bir kadraya izleyiciye ulaştırılmasıdır. Çoğu zaman kaos, karmaşa ve zıtlık içeren sokak görüntülerini büyük bir sabırla çektiği anlaşılan Webb'in bütün projelerinin zaman açısından oldukça uzun sürdüğü görülür. Bu tür sahnelerin fotoğrafçının önüne kadar gelmesi elbette beklenmez. Çok sayıda nesne ve hareketin bir araya gelebilmesi için orada saatlerce/günlerce beklenmesi gerekebilir.



-İstanbul, Alex Webb, 2001-

Alex Webb'in çalışmalarının bir bölümünü kategorilere koyabilme imkanı olsa muhtemelen bunun genel adı "kaostaki düzen" olurdu. Çerçeveyi sık sık çok fazla konu ile dolduran fotoğrafçı, izleyiciyi neredeyse çok meşgul hissettirir ve doğrusu biraz da yorar. Ancak fotoğraflarındaki birçok konu çakışmaz ve fotoğraflarında birçok "mini etkileşim" ortaya çıkar. Biraz evvel söylediğim gibi onun fotoğraflarını ilginç kılan şey, bir çerçevenin içinde çok sayıda hikâyecikler barındırmasıdır. Sürekli olarak çerçeveye yeni şeyler eklemek, nesneleri birbirinin üzerine bindirmemek, koyu gölgelerle ışıklar arasında dengeler kurmaya çalışmak Webb'in fotoğraflarının alamet-i fârikasıdır. Bu tür fotoğraf çekebilmenin temel şartı da zamanlama bakımından gündoğumu ve günbatımıdır.



-İstanbul, Alex Webb, 2003-

Webb'i başarılı kılan önemli unsurlardan biri sokaklarda çokça yürümekten geçer. Webb bunu, iyi fotoğraflar çektikçe yenilerini bir an evvel bulabilmek için kendini sokağa atmak olarak ifade eder. Fotoğrafçı bir bakıma mekânların tadını çıkarmaktadır böylece. Sokaktan çekinen, yürümeye erinense birçok sahneyi kaçırmaktadır. Fotoğrafın diğer birçok kategorisi için

geçerli olmayan tek şey sokak fotoğrafını tarz olarak benimsemiş olanlar için makine olmadan dışarıya çıkmamaktır.

Johann Wolfgang Von Goethe, “Renkler ışıkların işleridir ve acı çekerler” demiş. Webb de muhtemelen bundan esinlenerek son kitabına “The Suffering of Light” adını vermiş. Webb’in 30 yıldaki birikimi ve en iyi eseri olarak nitelendirilir bu eser. Çok farklı coğrafyalarda fotoğraflar çeken Webb, fotoğraflarında görülen sert, bazen çok tezat hikâyeleri benzer özellikler gösteren yerlerde çekmiştir. Mesela İstanbul’u coğrafi olarak çok farklı kültürlerin merkezi haline geldiği için büyüleyici bir yer olarak bulduğunu söyler. Kitabına da “İstanbul: City of a Hundred Names” (Yüzlerce Şehrin Şehri) adını verir.³⁸ ABD-Meksika sınırında yaptığı çalışmanın gerekçesini “iki kültürün buluştuğu, birbirine karıştığı ve neredeyse üçüncü bir ülke oluşturduğu bir yer” diyerek anlatır.

Webb’e göre şans -ya da ilginç durumlar- sokak fotoğrafında büyük bir rol oynamaktadır. Fakat sonucun ne olacağını kestirmek çok zordur. Burada heyecan verici olan, beklenmedik bir olay olduğunda, doğru zamanda doğru yerde olmak ve kadrajı iyi ayarlamaktır. Çoğu zaman bu şekilde yürümeyen sokak fotoğrafçılığında başarısızlık Webb’in ifadesiyle % 99.9’lara ulaşmaktadır. Çünkü olaylar sizin dışınızda gerçekleşmekte, nesnelerin görünüşü, ışığın yoğunluğu, arka plan, an ve benzeri durumlar müdahale imkanı olmaksızın yaşanmaktadır. Bu durumda sokakta hayli zaman bulunmak gerekecektir. Webb bunu şöyle formüle eder: “Dışarı çıkıp bir gün boyunca 100 fotoğraf çekerseniz, iyi bir fotoğraf elde edebilirsiniz. 200 fotoğraf çekerseniz, 2

³⁸ Alex Webb’in kompozisyonları İstanbul’a dair mevcut oryantalist kadrajın çok uzağındadır, çünkü Webb’in algıladığı İstanbul, yüzlerce etnik tadın, sayısız farklı geleneğin ve çeşitli sosyal katmanların bir arada yaşadığı, kaostaki düzenin şehridir. Bir fotoğrafçı için oldukça cazip olan İstanbul’un, Webb’in Amerikan müdahalesi sonrası Haiti, Meksika ABD sınırındaki illegal göçmenler vs. gibi diğer projelerinin niteliği düşünüldüğünde ayrı bir yeri ve önemi vardır. Alex Webb’in kadrajından “İstanbul” fotoğrafları sergisi 5-30 Eylül 2007 tarihleri arasında İstanbul’da açılmıştı.

iyi fotoğraf çekebilirsiniz. 300 fotoğraf çekerseniz, 3 iyi fotoğraf çekebilirsiniz.”

İyi öyküler peşinde olan Webb, projelerde çalışmanın sokak fotoğrafçılığına iyi bir başlangıç olduğuna inanır. Bunun nedeni, proje çalışmanın fotoğrafçıya yön, amaç, anlatı veya öykü oluşturmaya zemin hazırlamasıdır. Fotoğrafçının, “dünyayı nasıl gördüğünüzü ve fotoğraflarınızın bunu nasıl yansıttığını düşünün. Önce kendi hayatınızı çekerek başlayın mesela. Şehrinizi başkalarından ayıran şey nedir? Bunun üzerine kafa yorun” tarzındaki önerileri proje planlayanlar için önemli ipuçlarıdır.

Webb’in “sıkıştırsan/çıkmaza gidersen başka şeyler dene” önerisini bir anısıyla not edelim: “1975’te fotoğrafçılığında bir çıkmaza girdim. O zamanlar siyah-beyaz çekim yapıyor, New England ve New York’taki Amerikan sosyal hayatına ilişkin görüntüler çekiyordum (yakalanması zor insan figürleri, otomobil koltuklarına sarılan çocuklar, ıssız park yerleri, caddelerdeki ilanlara bakan köpekler vs.). Fotoğraflar biraz yabancılaşmış, bazen ironik, zaman zaman eğlenceli, belki de biraz gerçeküstü olsalar da duygusal olarak benden kopmuşlardı. Her nasılsa fotoğraflarımın beni yeni bir yere götürmediğini hissettim. Lee Friedlander ve Charles Harbutt gibi fotoğrafçıların keşfettikleri toprakları keşfediyormuş gibi hissediyordum.” Bu olayın ardından Webb, yeni tarzını belirleyecek olan Haiti’ye gider, renkli fotoğraflar çeker ve Henri Cartier-Bresson’ın iyi bir takipçisi olur.

Sokak fotoğraf atölyelerini tam zamanlı olarak öğrenmeden önce, fazla seyahat etmemiş bir fotoğrafçı olan Webb, önceleri dünyayı çok daha küresel bir perspektiften gördüğünü, seyahatin dünyaya karşı gözlerini açtığını ve bakış açısını değiştirdiğini söyler. Siyasi ve sosyal gerilimlerin daha fazla bulunduğu yerlerin sokaklarını dolaşmayı tercih eder.

Sokak fotoğrafçılığında başarının yolu yeni bir tarz bulana

kadar bıkmadan, ancak aşırıya kaçmadan denemeler yapmaktır. Herkesin doğruyu söylemek gerekirse bir takıntısı vardır. O her ne ise onu yakalamak, çokça okumak, denemeler yapmayı bırakmamaktır esas olan.

ESERLERİ:

- The Suffering of Light
- İstanbul
- Violet Isle (eşi Rebecca Norris Webb ile birlikte)
- Crossings: Photographs from the U. S. Mexico Border
- Under a Grudging Sun: Photographs from Haiti Libere 1986-1988
- Hot Light / Half-Made Worlds
- Under a Grudging Sun
- on Street Photography and the Poetic Image (Rebecca Norris Webb ile)
- Memory City

KAYNAKÇA:

- Alex Webb, *The Suffering of Light*, Essay by Geoff Dyer, 2011
- Alex Webb –*İstanbul: City of a Hundred Names*, Essay by Orhan Pamuk, 2007
- https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53Y_H (erişim:07.08.2017)
- <http://erickimphotography.com/blog/2012/04/15/10-things-alex-webb-can-teach-you-about-street-photography/> (erişim:09.08.2017)
- <http://invisiblephotographer.asia/2012/02/18/interview-alexrebeccawebb/> (erişim:05.08.2017)
- <https://pro.magnumphotos.com/Package/2K1HRGRXB49> (erişim:07.08.2017)
- <http://aperture.org/shop/alex-web-istanbul-book/> (erişim:04.08.2017)
- http://v3.arkitera.com/sanat_19343_magnum-fotografcisi-alex-webb-in-gozuyle-istanbul.html

Fotoğraf Bir Dünya Görüşü Geliştirebilir mi?

“İçinde alaturkalık olmayan alafrangalığı ben neyleyeyim.”

(M. Senar)

Günümüz dünyasında toplumlar ve bireyler görsellerin yoğun kuşatması altındadır. Hiç kuşkusuz bunun temel nedenleri arasında, kitle iletişim araçlarının çeşitliliği ve kişisel bilgisayarların gelişimi bulunmaktadır. Kitle iletişim araçları aralıksız iletiler yaymakta ve bu iletiler ekonomik, kültürel ve toplumsal yaşam içinde bir şekilde karşılık bulmaktadır. Bu iletilerin kendine özgü söylem yapısıyla birçok sosyal ve kültürel akımı algısal anlamda yönettiği de bilinmektedir (Parsa, 2014). İleti yayan bu araçların kendine has yöntemleri, kendine has kullanım şekilleri, kendine has bakış açıları vardır. Algılar, artık bu iletiler ve onun en önemli malzemesi olan imgeler yani görsel sanatların en güçlü kalemi olan fotoğraf sayesinde yönetilmektedir (Codur, 2014:43).

İnsanın göstergelerle, biçimlerle, simgeler ve imgelerle çepe-çevre sarılmış bir dünyasının olduğunu ve bu dünya içinde yaşamak zorunda olduğunu söyleyebiliriz. Göstergeler iletişim kurmak için insanlar tarafından üretilmişlerdir. Bir düşünceyi, görüşü, yeni çıkan bir ürünün varlığını gösterge yoluyla bir başkasına aktarıyoruz. Düşünmek, göstergeleri kullanmak ve işletmek demektir. Düşünmenin var olması, paylaşılması ve gelişmesi bütünüyle göstergelere bağlıdır. Yani göstergeler yoluyla düşünüyoruz ve yine göstergeler yoluyla konuşabiliyoruz. Göstergelerin doğru biçimde algılanması ve yorumlanması da bir bakıma eğitimle, deneyimle ya da toplumsal olmakla ilgilidir (Günay, 2008:2). Sözlü ve yazılı kültür çağı günümüzde yerini görsel kültür çağı olarak nitelendirebileceğimiz bir döneme bırakmıştır.

Dünya görüşü (weltanschauung) kavramı ise, genel olarak insanın dünyaya ilişkin çeşitli izlenimlerinin ve zihin süreçlerinin

ortaya çıkardığı anlayışlar bütünü diye tarif ediliyor. Biz buna hayat felsefesi de diyebiliriz. İnsanın hayat felsefesini belirleyen çok sayıda unsurdan söz edebiliriz: Din, gelenek, örf, kültür, sanat, iktisadi durumlar... İnsanlar doğup büyüdüğüleri, eğitim gördükleri çevrelerin etkisiyle bir dünya görüşü kazanır ve ona göre davranış geliştirirler. Her toplum yapısı için aynı olmasa da dünya görüşünü şekillendiren araçların içinde moral değerler fazlaca yer tutarlar. Sanatsal üretim, sanatsal üretim alanı ve sanatçının birikimiyle ortaya çıkar. Bu sebeple dünya görüşü ile ortaya konulan eser arasında kuvvetli bir bağdan söz edilebilir. Bir başka deyişle sanatçının dünya görüşü/tasavvuru ile eseri arasında ciddi bir etkileşim söz konusudur.

Batı ile bizim coğrafyamız aramızda derin tarih ve kültür farklılıkları olagelmıştır. Dünyayı tanıma biçimimiz, sosyal olaylara bakış ve tavrımız farklıdır. Bizde değerleri önceleyen bir toplum yapısı mevcutken Batıda pragmatist eğilimler hayatı kuşatmıştır. Söz gelimi kahramanlık, diğerkâmlık ve ölüm türünden olgulara yaklaşımlar hayli farklıdır. On yıllardır bizde sanat üzerine ortaya konulan genel birikimin batıya bağlı çizgide devam ettiğini görürüz. Sosyal karşılıkları olup olmadığı tartışılması gereken bu teorik ve pratik birikimi kendi kaynaklarından yeniden yorumlayan bir bakış açısının imkânını konuşmak, benzetmekten başka marifeti olmayan mukallit sanat -burada fotoğrafı- kendi kültürel donanımımızla dönüştürmek elzem görünüyor.

Fotoğraf bizde, Batıda ortaya çıkışından itibaren ilgi gördüğü her yerde oradaki gibi taklit edildi. Portreler, kent fotoğrafları, sokak fotoğrafları bu cümleden sayılabilirler. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi zaman içinde fotoğrafta da yeni tarzlar gelişti. Sanatın doğasında bu var. Kendini yenilemek, yeniliklere açık olmak ve özgün işler ortaya çıkarmak. Bu cümleden olarak, Türk fotoğrafının dışarıdan alacağı başka ne olabilir? Fotoğrafı yerli bir bakış açısıyla üretmek, geleneği evrensel bir yere konumlan-

dırmak imkânından söz edebilir miyiz? Üzülerek belirtmeliyiz ki, Türkiye’de fotoğraf üzerine yazmanın temel şartının akademi ile ilişkilendirilmesi ciddi bir hazımsızlık örneğidir. Amatörler eliyle oldukça mesafe alan Türk fotoğrafçılığının günümüzde amatörler eliyle ümit vericidir. Yeni ve kolay ulaşılabilir teknik imkânlar dünyada olduğu gibi bizde de hızlı karşılık buluyor. Türk fotoğrafçılığını son dönemlerde uluslararası platformlarda öne çıkaranların tamamen amatörler olması hayli ilginçtir. İlginç olan bir başka husus, bu fotoğraf amatörlerinin dünya çapında elde ettikleri ödülleri genellikle geleneksel/kültürel temalarla kazanıyor olmalarıdır. Bundan on yıl kadar önce sayıları hızla artmaya başlayan internetteki fotoğraf platformlarında, Anadolu’nun farklı yerlerinde çekilmiş çoban ve sürü fotoğrafları, köy hayatına ilişkin görüntüler bugün iddiasını yitirmiş görünen kimi çevrelerce kınanıp eleştirilirken durum tersine dönmüştür. Birkaç önemli fotoğrafçının dışında önemsenmeyen Anadolu coğrafyası artık amatörlerce keşfedilmiş durumdadır. Bu fotoğrafçıların yerel kültürü uluslararası fotoğraf yarışma platformlarına taşımaları Türkiye’nin bilinmeyen yörelerinin tanıtımı adına ciddi katkılar sağlamıştır. Buradan, uluslararası büyük yarışma organizasyonlarda görev yapan jürilerin geleneksel/kültürel/yerel görüntüleri tercih nedenlerinin ve bu tarz çalışmalara ödül vermelerinin kültürel farklılıkları incelemek olduğu kolayca anlaşılıyor. Bizim kültürel birikimimiz tarihi, felsefesi ve değerleriyle fotoğrafta yerel modelin inşasına tahminlerimizin üzerinde imkan sağlayacak vasıtalarla sahiptir. Bugün mimaride, musikide, edebiyatta, görsel sanatlarda köklerden neşet eden yeni biçim ve tarzların niçin bir türlü ortaya konulamadığı tartışmalarının içine fotoğrafı eklememiz icap etmektedir. Globalleşme ve yabancılaşma etkisine karşı kendi kimliğimizin yeniden yorumlanması, kaybolmaya yüz tutmuş değerlerimizin ortaya çıkarılması, imgelerin etkili dünyasında tartışılması gereken hususların başında gelmelidir. Sözüünü etti-

ğimiz hususlar üzerine öneri kabilinden şunları ilave edebiliriz: Kitle iletişim çağının insanları yaşam tipleri bakımından birbirine benzer hale getirdiği dünyada fotoğrafı yerel bir bakış açısıyla evrensele taşıma imkânı pekâlâ mümkündür. Fotoğraf yerel bir bakış açısıyla kendi kök değerlerini bütün dünyaya taşıyabilir. Fotoğraf kültürel birikimin bir yansıması olarak bir dünya görüşü geliştirebilir.

KAYNAKÇA:

Doğan Günay, *Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması*, Süleyman

Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,

ART-E 2008-01, s. 2

Fatoş Alev Parsa, *İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi*,

Müge Burcu Codur, *Basılı Reklamlarda Algıyı Yönlendirme*, Hacettepe Ün.,

Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları Dergisi, 2014 Kasım, sy. 31, ss.

43-54

[https://www.academia.](https://www.academia.edu/2533168/%C4%B0mgenin_g%C3%BCc%C3%BC_)

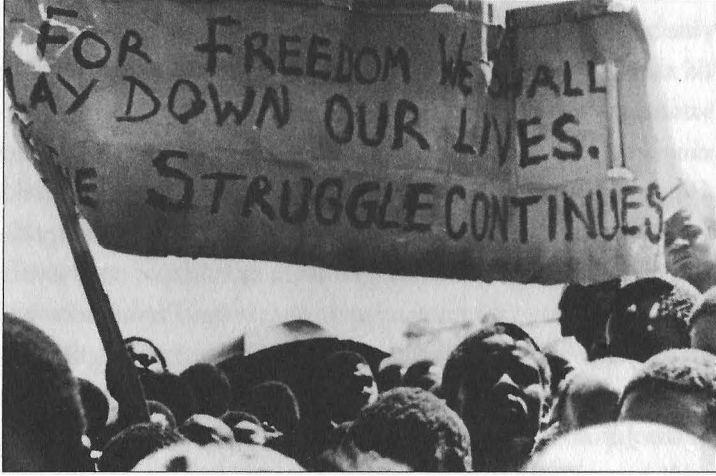
[edu/2533168/%C4%B0mgenin_g%C3%BCc%C3%BC_](https://www.academia.edu/2533168/%C4%B0mgenin_g%C3%BCc%C3%BC_)

Fotoğrafın Vicdanı, Alfred Kumalo ve Diğerleri

1976 yılının 16 Haziran'ında binlerce öğrenci devletin ırkçı yönetimini ve okullarda İngilizce ile adına Afrikanca denilen dilin okullarda zorunlu hale getirilmesini protesto etmek için harekete geçmişlerdi. Orlando stadına yürümekte olan öğrencilerden 176'sı polislerin ateş açmaları sonucu öldü. Johannesburg'un Soweto mahallesinde başlayan ayaklanma Güney Afrika ülkesinin tamamına yayıldı. Johannesburg'un Sunday Times gazetesinde muhabirlik yapan siyahi muhabir Alfred Kumalo'da oradaydı ve fotoğraf çekiyordu. Polis mermileri öğrencilerin üzerine yağarken küçük bir çocuk ansızın Kumalo'nun yanına düştü. Kumalo, polis uyarı ateşi açmadığını, kalabalığın üzerine gerçek mermilerle saldırdığını o an fark etti. Vurulup yere düşen başka çocuklar da vardı etrafında. Dibinde can çekişen küçük çocuğun fotoğraflarını çekmeye başladı. Çocuğun ağzından kan geliyordu ve bazı çocuklar da yanına diz çökmüş akan kanı kesmeye çalışıyorlardı. Çocuklardan biri Kumalo'nun tavrını görüp çılgına döndü ve bağırarak onu öldüreceklerini söyledi. Kumalo fotoğraf çekmeye devam ederken "beni kendi halime bırakın dedi, muhabirim ve olup biteni haber yapmak için buradayım." Genç bir kız diğerrinden daha fazla öfkeliydi ve elindeki taşı Kumalo'nun başına geçirdi. Sersemleyen muhabiri gören çocuklardan bazıları koluna girip oradan uzaklaştırdılar. Sontag'dan aktardığım bu hikâye 20 Haziran günü haber olarak Londra The Observer gazetesinde böylece yer aldı.³⁹ 2013 yılında hayata veda eden Nelson Mandela'nın kankası olan Kumalo hakkında hayli yayın yapılmış. Görebildiğim kadarıyla bu kitaplarda konuyla ilgili bir bahis yok. Johannesburg'da adına yapılmış bir müze var Kumalo'nun. İsyanın çıktığı bölge günümüzde her ihtimale karşı ihtiyatlı olunması gereken turistik bölgeymiş. Greg Marinovich ve Joao Silva'nın

³⁹ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Osman Akınbay, 2. basım, Agora, İstanbul, 2011, s. 224.

anılarından uyarılma olan Savaşın Fotoğrafçıları (Bang Bang Club) filmi Kevin Carter'ın Ken Oosterbroek ile birlikte Güney Afrika İç Savaşı'nda birlikte fotoğraf çektikleri yılları anlatıyor.

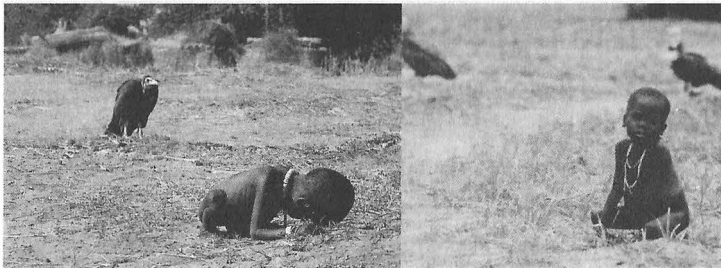


-Soweto, Güney Afrika, Alf Kumalo-

Aklımıza hemen Pulitzer ödüllü Kevin Carter'ın intiharı ve vicdanı olan herkesi hüzne boğan fotoğrafı geliyor. İlginçtir ki her iki fotoğrafçı da aynı ülkenin ırkçı (apartheid) döneminde yaşadılar. Carter 1960, Kumalo 1930 doğumlu. İrkçilik karşıtlığıyla bilinen Kumalo, kendi şehrinde yaralı bir çocuğa yardım edeceğine bunu niçin yapıyordu? Peki ya Carter? Onun hikâyesini bilmeyen yok. Onu çok sert şekilde eleştirenler kadar, onun gibiler bizim eserimiz diyerek fotoğrafçının intiharından kendilerine vicdan muhasebesi yapanlar da çok oldu. Carter'ın Güney Sudan'da çektiği fotoğraftan söz ediyorum. Akbabanın ölümünü beklediği, BM kampına ulaşmaya çalışan o açlıktan bitap düşmüş çocuğun fotoğrafından. Buraya girmeyeceğim.

Photobucket sitesinde "Julio de 1993: Luis Davilla" imzalı (veya ona atıf mı?) bir fotoğrafa rastladım. İspanyol muhabirler Luis Davilla ile Maria Luis Arenza ve Japon muhabir Akio

Fujiwara, Carter'la birlikte gitmişler Güney Sudan'a. Bu durumda Carter 33 yaşındayken kendisini intihara götüren fotoğrafı Luis Davilla ile aynı gün yani 11 Mart 1993 tarihinde çekmiş olmalı.⁴⁰ Carter'in fotoğrafındaki sahne ile birbirine çok benziyor. Karede yine bir kız çocuğu var ve çocuk fotoğrafçıya bakıyor, arkasında ise iki tane akbaba. İki fotoğraf arasındaki diğer fark Carter'inkinde sararmış otlar. Diğerinde yerlerde yeşil ama sararmaya yüz tutmuş otlar var. Acaba diyorum insanın içini yakan bu tür sahneler Güney Sudan'da vardı da bu iki fotoğrafçı aynı bölgenin iki farklı yerinde mi rastlamışlardı çocuklara? Ya da bu aynı yerden çekilmiş olabilir mi? Bu ikinci fotoğraf niçin az biliniyor onca şeyden sonra çok ilginç. 100 milyon kayıtlı üyesi olan Photobucket'taki 10 milyar fotoğrafın içinde rastladığım bu fotoğrafla ilgili kendi kendime gelin güvey mi oluyorum yoksa?⁴¹ Twitter kullanan çok sayıda Japon da paylaşmış sosyal medya hesaplarından. Carter'in ödül kazandığı Pulitzer'de bir jüri zannedildiği gibi tarama yapmıyor. Pulitzer'in fotoğraf kategorisinde bir fotoğrafçı başvuru ücreti olarak 50 dolar yatırarak fotoğrafını ulaştırıyor. Carter böyle bir fotoğrafın ödül alacağını düşünerek göndermiş ve hayli mutlu olmuştur sanıyorum. Siz ve fotoğraf kariyeriniz dünya çapında ün kazanmış oluyor neticede. Sonuç hüsrana.



-Kevin Carter ve Luis Davilla (Photobucket)-

⁴⁰ Haber şu sayıda: New York Times, 26 Mart 1993

⁴¹ [http://photobucket.com/gallery/user/parke_2007/media/bWVkaWFJZDoxNTM4MDA-2NA==/?ref= \(erişim:23.06.2018\)](http://photobucket.com/gallery/user/parke_2007/media/bWVkaWFJZDoxNTM4MDA-2NA==/?ref= (erişim:23.06.2018))

Bazı fotoğraflar modern dünyanın hengamesinden bir kare olmaktan çıkarak kendini aşan mistik hatta kutsal objelere dönüşürler. Bunu fotoğraf izleyicisi yapmaz. Bunu akli karışıkların sanat teorileri içinde buluruz. İki örnek vereyim:

Eugene Smith'in 1960'ların sonlarında Japon balıkçı köyü Minamata'da çektiği bir fotoğraf var. Annesinin kucağında cıva zehirlenmesinden kıvranarak can vermekte olan çocuk fotoğrafına Antonin Artaud, "modern dramaturjinin asıl konusu bu" demiş. Sontag da "Artaud'un zulüm tiyatrosu dediği şeye uygun bir piata⁴²dır bir fotoğraf" yorumunu yapmış, kimi fotoğrafların "varlık ve çoğalmasının anlam kavramını aşındırdığını"⁴³ ilave ederek. Che Guevera'nın ölmüş bedenini gösteren fotoğraf mesela İtalyan ressam Mantegna'nın "Ölü İsa"sına dönüşür. Bunu da fotoğraf izleyicisi yapmaz. Başkalarının acısına bakarken fotoğrafı kendisi olmaktan çıkaranlar yapar ve objenin her nasılsa sanat olduğunu düşünmemiz istenir. Bu tarzın ardında aslında dini ve siyasal göndermeler bulunur. Bu tür fotoğraflar duvara asılır ve genellikle gerçek hayattan koparlar bakış açısına göre.

Berger'in Görme Biçimleri kitabında, "görme konuşmadan önce gelir" diye bir ifadesi var. Bugün, görsel iletişim vasıtalarının gözümüze soktuğu malzemenin zihin dünyamızdaki karşılığına bakarak Berger'e fazlaca hak veriyoruz. "Görsel olanın önceliği sanki daha ilk zamandan perçinlenmiştir." Gerçekten de görme, öğrenmeyi de aşarak çoktan "anlama"nın yerini tutmuş, duruma göre manipüle etmiş durumdadır. Özellikle ilgi alanımıza giren nesnelerin görselleri üzerinden dünya görüşlerimiz nispetinde birtakım kanaatler elde ederken görsel bombardımanın bizi ne ölçüde manipüle ettiği gerçeğini çoğunlukla göz ardı ederiz.

⁴² Piata, kucaklarında ölü İsa'yı tutan Meryem heykeline deniyor.

⁴³ Susan Sontag, a.g.e., s. 130



-Kevin Carter'la ilgili bir gazete haberi-

Walter Benjamin 1934'te, Paris'in Faşizm İncelemeleri Enstitüsü'nde yaptığı konuşmada fotoğrafın nelere kadir olduğuna ilişkin şu tespiti yapar: Fotoğraf makinesi, döküntü bir apartmanı ya da bir çöp yığını, onlara bir yücelik katmadan fotoğraflayamaz duruma gelmiştir. Bu durumda bir nehrin üstüne kurulan barajdan ya da elektrik kablosu fabrikasından söz etmeye bile gerek kalmaz: Bunların önüne geldiğinde fotoğraf ancak "ne kadar güzel" diyebilir. Fotoğraf adı sefilliği bile modaya uygun, teknik bakımdan kusursuz bir şekilde işleyerek, zevk alınacak bir nesneye çevirmeyi başarmıştır.

Göçmen kamplarında, yoksul mahallelerde, mevsimlik tarım işçilerinin çadırlarında sümüklü çocuk fotoğraflarını yahut yoksulluğun görüntülerini ışık-gölge oyunları ile izleyiciye sanat olarak takdim etmenin hiç de etik olmadığını öğrenmemiz gerekiyor. Fotoğraf eğitimi verenlerin fotoğrafın etik kurallarına ve

telif sınırlamalarına dair bilgi verdiklerini düşünüyorum. Buna rağmen yeni başlayanların özellikle portreye merakı fazlaca olan amatörlerin perişanlık sahnelerine yönelmeleri bu işin anlamadıklarını gösteriyor. Yüzleri kirlenmiş çocuk portrelerini bilgisayar programlarıyla daha dramatik hale sokmak onu gerçekliğinden uzaklaştırmak anlamına gelir. İşte bu Sontag'ın kitabına adını verdiği şeydir: Başkalarının Acısına Bakmak. Haberi dramatik hale sokacak şeyin aslında görüntüyü dramatik yapacak eklemeler olduğunu bilmesine rağmen bu, foto muhabirlerinin bile düşünmediği şeydir. Fotoğrafçının öğrenmesi gereken en önemli husus neyin sanat olmadığını bilmesidir.

Savaşların, terörün ve adi olayların kanlı görüntüleri artık sıradanlaşmış, kanıksanmış durumdadır. İnsanlar gözlerinin gördükleriyle onları harekete geçirmesi beklenen hissiyatları arasına duvarlar örüyorlar. Görüntünün televizyon veya gazete haberleri vasıtasıyla defalarca ortalarda dolaşıyor olması modernitenin cilvelerinden sadece biridir. Fotoğraf vahşet sahnelerini kanıksatmaktadır. Kişisel sosyal medya hesaplarından kanlı görüntülerin paylaşılması ise bir olaya katkı sağlamıyor, aksine normalleştiriyor.

Fotoğraflar yansıttıkları görüntüleri objektif kırlarsa amaçlarını gerçekleştirmiş olurlar. Bu tarz fotoğraf üretecek olanların olup biteni çok iyi görmeleri gerekir.

KAYNAKÇA

John Berger, Görme Biçimleri, Çeviren Yurdanur Salman, Metis, İstanbul, 2010

Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Osman Akınbay, 2. basım, Agora, İstanbul, 2011

New York Times, 26 Mart 1993 nüshası

http://photobucket.com/gallery/user/parke_2007/media/

bWVkaWFJZDoxNTM4MDA-2NA==/?ref= (erişim:23.06.2018)

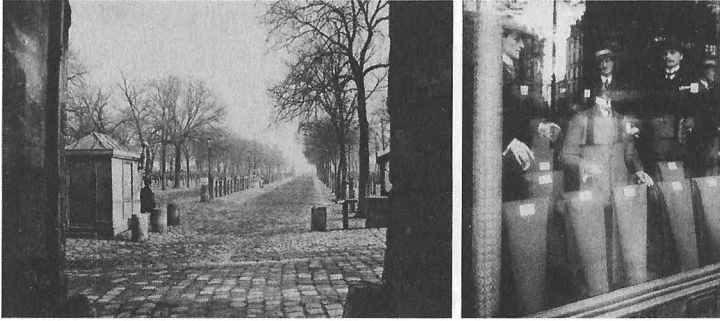
Sokağın Görsel Dili

Günümüzde kendilerini sokak fotoğrafçısı olarak nitelendiren amatörlerin sayısı azımsanmayacak şekilde çoğalıyor. Bütün dünyada giderek popülerleşen bu tip fotoğrafı kendilerine tarz olarak belirleyenler uygun mekânları seçerek, mekan-insan/nesne-zaman üçlemesi üzerinden evlerine sokak öyküleriyle dönmek istiyorlar.

Sokak fotoğrafını bir tür muhabirlik olarak görenler, hatta böyle olduğunu iddia edenler olmakla birlikte, bu alana yönelmiş amatörlerin muhabirler gibi bir “ân”ı yakalamak çabasında olduğunu düşünmek ne kadar doğrudur emin değilim. Gerçi Henry Cartier-Bresson’un uygun fotoğraf kendisine gelene kadar orada saatlerce beklediğini rivayet ederler. Öyle bile olsa bir “an” karesi çok nadir ortaya çıkan ve sizin tesadüfen orada bulunmanızla, zamanlama şansınızla açıklanabilir bir durumdur. Yani hiçbir amatör, fotoğrafı kullanarak haber değeri taşıyacak bir şeyi yakalamak derdiyle sokağa çıkmamaktadır. Bu, bağımsız fotoğraf amatörünün işi de değildir. Netice itibarıyla bir haber ajansına, gazeteye, dergiye olay görüntüsü iletmek değildir söz konusu olan. Sokak fotoğrafçısı, şehrin herhangi bir mekanında hikaye edilmeye değer bir konu belirlemekte, çoğu zaman zıtlık/karmaşa sahnelerini öncelemekte, ışık-gölge oyunlarını hesaba katmakta ve genellikle ironik/kaotik/dramatik bir zamanın görüntüsünü dondurmaktadır. Bu tip fotoğraflarda siyah-beyaz tercihi, görüntünün ironik/kaotik/dramatik etkisini arttıran önemli bir unsurdur. Şu halde sokak fotoğrafçısı aslında haber karesi gibi görünen bir ânı sanata dönüştürmek eğilimindedir. Bunu şöyle özetleyelim: “Orayı gör ve bir hikaye yarat.”

Sokak fotoğrafını muhabirlikten ayıracak hususların en başında iyi bir göz, gözlem ve entelektüel birikim gerektirdiğini peşinen kabul etmek lazım. Özellikle yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Paris’in sessiz, ıssız sokaklarını, mağaza vitrinlerinin

yansımalarını, ağaç görüntülerini, sokakta olup biten tuhaflıkları, yoksul satıcıları, özetle sanatsal gördüğü her şeyi fotoğraflayarak büyük bir arşiv bırakan Fransız Eugene Atget (1857-1927) bu tarzın öncülerinden biridir. Onun Fifth arrondissement, Paris, Charles Marville adlı fotoğrafında Paris'in boğucu, sıkıcı bir bölgesini görürüz. Yaşadığı dönemde bu fotoğrafın sanatsal olduğunu hatta sürrealist bir etki bıraktığını düşünen kaç kişi vardı ki? Yahut Avenue des Gobelins adlı fotoğrafındaki vitrin yansımasını? Şimdinin sokak fotoğrafçılarının cam cephelerden sanatsal işler çıkarmasının hikayesi hayli eski görünüyor yani.



- Marville Park ve Avenue des Gobelins, Atget, 1925-

Bir fotojournalist olan Henry Cartier-Bresson da dünyada bu tarz fotoğrafın önemli temsilcilerinden biriydi. Tıpkı onun gibi Magnum Ajansı'nın diğer fotoğrafçıları bu kategoriye dahil etmek gerekir. Bresson, sözünü ettiğim durum için şunları söyler: "Fotoğraf çekmek, kişinin nefesini tuttuğu, bütün benliği ve yetenekleriyle kendini bir noktaya yoğunlaştırdığı, gerçekte yüz yüze geldiği andır. Görüntünün oluştuğu bu an, fotoğrafı çekene fiziksel ve entelektüel bir haz verir..." Yeri gelmişken yazayım, Bresson, fotoğrafı makine mi yoksa fotoğrafçı mı çeker diye tartışılıp duran şu kötü diyaloga, 35 mm.lik bir makina ve 50 mm. sabit odaklı bir lensten çıkan muazzam fotoğraflarla

cevap vermemekle kalmamış, sokak fotoğrafçılığını muhabirlikten ayırarak ona estetik yüklemiştir. 1945 yılında Hamburg'da çektiği "Dessau" adlı fotoğrafı ile savaşın yıkıcı etkisini kitaplar dolusu bilginin veremeyeceği bir görsele sıdırmıştır.



-H. C. Bresson, Nisan 1945-

Sokak fotoğrafı ilginç bir şekilde modern, düzenli, bakımlı görüntülerle ilgilenmemektedir de. Sokakta fotoğrafla bir hikaye oluşturabilmek için genellikle zıtlıkların kullanılması, bir sorunu dile getirmesi, absürt veya komik durumların karşıda sizi beklemesi gibi bir takım zaruretlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu beklenti hikayenin özünü oluşturmakta ve teknik bilgiyi de kısmen askıya almaktadır. Bu iyidir. Sokakta flu bir fotoğraf doğrusu netliği yüksek bir fotoğrafa göre vurucu olmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafçıların kasılıp kalmalarına, makinelerine darılmalarına gerek bırakmamaktadır. Fotoğraflarında Bresson gibi geometri, akışkanlık ve sürekli hareketlilikle dolu çarpıcı etkiler gördüğüm Rui Palha, herkes için sıradan görünen Lizbon caddelerinden harika

görüntüler çeker. Sokak fotoğrafına nasıl başladığı sorulduğunda şu basit cevabı verir: Kelimeleri kullanarak hissettiklerimi veya düşündüklerimi ifade etmek konusunda iyi değilim. Bunu imgelemlerle yapmaya çalışıyorum. İnsanların tepkileri, hareketleri bana her zaman şaşırtıcı gelmiş, büyülemiştir.



-Şangay, 1948, Bresson-

Beraberinde etik tartışmaları da getiren sokak fotoğrafının en zor tarafı “karşıdakilerin” tepkisidir. Dünyanın neresine gidersek gidelim insanların kendilerine doğrultulmuş lenslerden hazzetmediklerini görürüz. Bu durumda fotoğrafçı yol ayrımındadır. Ya vazgeçecek ya da sokağın hikayesi adına deklanşöre basacaktır. İzin almaya kalkarsa fotoğraf olabilecek bir görüntünün hikaye olmasına engel olacaktır. (Sokakta portre için izin almanın mahsuru yoktur, hatta iyidir de.) Kimi fotoğrafçılar risk altına girmektense oradan sessizce ayrılmayı tercih ederler. Bu işin dünyaya bakış açısıyla bir ilgisi vardır. Her şeye rağmen zamanın ironik/kaotik/dramatik görüntüleriyle ilgilenilmesinde fayda vardır.



- İstanbul, 1954, Ozan Sağdıç-

Simgenin Dili: Sus Hemşire!

Fotoğraf, ortaya çıktığı ilk günden beri simgesel etkisini hiçbir zaman yitirmeyen görsel bir malzeme. Kendine has bir konuşmayla konuşur, izleyiciler kendilerine has bir anlamayla bu konuşmaya mukabele ederler. Konuşma dili dışında çocukluğumuzdan itibaren öğrenip hayat boyu sıkça kullandığımız ve meramımızı anlatmakta kullandığımız başka vasıtalarla sahibiz. İşaretlerin, kıyafetlerin, tavırların, mimiklerin, alarm işaretlerinin, flama ve bayrakların, semaforların da lisanı vardır ve bunlara simgeler deriz. Bu bağlamda fotoğrafın dolaylı dilini göstergebilimde simge olarak nitelendirebilme imkanımız var.

Retorik, laf ebelikleri gerektirirken, simge dilinin kestirme yoldan bize ulaşıyor olması, nesnenin muhataplara zahmetsizce aktarımını sağlar. Bu, sözlüksüz ve yazısız iletiler, zihin dünyamızda sözden daha fazla kalıcı olurlar. Bazı durumlarda sözün defalarca yinelenmesi, yazıların duvarlara, panolara konulması yerine sembollerin tercih edilmesinin sebebi işte budur. Bir başka deyişle imge veya kavram bağlantılı semboller ya konu aldıkları nesneyi temsil ederler veya nesneyi algılayabilen kavramlarla ifade ederler.

Simgeler kimi zaman özneler ve nesneler arasında birer uzlaşma yahut itiraz aracı olurlar. İnsanlar nesneleri görürler, oradan kendilerine ulaşan mesajın içerdiği durumlara uygun davranışlar gösterirler. Zeytin dalı şayet bir kâğıt üzerinde duruyorsa somut bir durumu göstermesi bakımından bir görsel göstergedir. Aynı nesne bir kurum veya kuruluşu temsil ediyorsa simgeye dönüşerek -bu örnekte olduğu gibi- bir uzlaşma diline gönderme yapmakta ve barışı çağrıştırmaktadır.

Bizi çocukluğumuza götüren kadındır “Sus Hemşire”. Çocukluk zamanlarımızın sevimsiz, bakımsız dispanserlerinde, bakım yurtlarında, millet yahut devlet hastanelerinde, şimdiki

gibi her mahallede bulunmayan sağlık ocaklarında onun fotoğrafını görürdük. Sağlık kurumlarının sağlığa elverişli olmadığı, çalışan zevatin hasta ve yakınlarını tavırlarıyla hasta ettiği, hasta ve yakınlarının da onlardan geri kalmadığı günlerden bahsediyorum. Başında kepi, geriye doğru taranmış saçları, iri gözleri ve parmağını dudaklarına götürmüş haliyle bu hemşire fotoğrafını gören herkes kendini susmak mecburiyetinde hisseder, hastane koridorlarında, bekleme salonlarında özellikle çocuklarını susturmakta zorlanan annelerin imdadına yetişirdi.



-Sus Hemşire, fotoğrafı çeken bilinmiyor-

Görenlerin kendisini hemşire zannettiği, aslında yetmişli yılların mankeni olan bu fotoğraftaki kadın, o zamanların sinema oyuncularına benzeyen Dilek Tunca'dan başkası değil. Ot dergisinde kendisiyle yapılan bir röportaj vesilesiyle ekranlara çıkan Tunca, bu fotoğrafın öyküsü sorulduğunda bir ilaç firmasının 1976 yılının yazında hastanelere bir "sus pankartı" yaptırmak istediğini aktarıyor. "Bir tek hastanelere koyacağız, sus işareti yapın" denilerek "bayan sus" için ajansta bir sürü poz çekilmiş, sonra da arasından bu poz seçilmiş. Hemşire kıyafeti de Haseki Hastane-

si'nin başhemşiresinden ödünç alınmış. Fotoğrafın öyküsü kısaca böyle.

Dünyanın başka bir yerinde eşine rastlanmayacak bu fikrin sahibinin bizim ülkemizden çıkmış olması nedense bana pek de şaşırtıcı gelmiyor. Bu fotoğrafın Atatürk'ten sonra duvardan inmeyen ikinci fotoğraf olması da. Gerçi bir başka hemşire öyküsünün kahramanı da 1949 Panama doğumlu ressam Richard Prince'in çizimlerine dayanıyor. Bizim hemşirenin "sessiz olalım" mesajına hiç benzemeyen, böyle bir derdi olmayan bu çizimler pop-art adıyla anılıyor. Bunları muhtemelen meraklıları satın alıp evlerinin veya ofislerinin duvarlarına asıyor olmalılar. Hastanelere değil yani. Hele bir Nurse Kathy çizimi var ki, korkarsınız.

Simge dilinin Türkiye'deki en etkili örneği olan bu hemşire fotoğrafı yerine, duvarlara asılacak uyarı yazılarına uzun yıllar sürecek umarsızlık böylece çözülmüş oluyor. Okuma yazma bilmeyenlerin şimdikine oranla fazlaca olduğu bir dönem için pek parlak bir proje olduğunu peşinen kabul etmemiz gereken sus fotoğrafı, yazısız bir ileti olarak artık belleklere kazınmıştır. Fotoğrafı bir kez gören, sağlık kurumunda artık ne yapması gerektiğini çoktan öğrenmiştir. Sus hemşire aslına bakarsanız Türkiye'yi susturan tek kadındır.

Fotoğrafta Görsellik ve Gerçeklik

Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe,
görünümü varlığa tercih eder.
Ludwig Andreas Feuerbach

Görmenin Doğası, Göstermenin Kısa Tarihi

Prehistorik zamanlarda insanların mağara duvarlarına resimler yaptıklarını görüyoruz. Yazının icadından binlerce yıl öncesine ait olan ve bilinen en eskileri 40 binli yıllara tarihlenen bu resimleri keşfedildikleri yıllarda ciddiye almayan bilim insanları, ilerleyen yıllarda teknolojinin geliştirdiği imkânlar sayesinde fark ettiler. Bu resimler yapıldıkları çağın insanların yaşama biçim ve becerileri hakkında bilgiler vermiştir. Mağara duvarlarını süsleyen resimlerde ağırlıklı olarak kırmızı, siyah ve tonlarının kullanıldığı görülüyor. Kırmızı renk için demir oksit (hematit), siyah için mangan dioksit ve odun kömürü, beyaz için ise kaolin kullanımı dikkat çekiyor. Fransa'da Pech Merle, (M.Ö 36.000), Chauvet, (M.Ö. 32.000) Lascaux (M.Ö 16.000-12.000) mağaraları ve İspanya'da ise Altamira (M.Ö. 16000-9000) mağarasında örnekleri görülen duvar resimlerindeki boyanın yapımında bitki ve hayvanlardan elde edilen yağlara mineral tozlarının karıştırılması, bu karışımlar için havanların hazırlanması o devirlerde yaşayan insanların tahminlerimizden öte bir teknolojiye sahip olduklarının ipuçlarını veriyor. Bazı mağaralarda yükseklik ve uzunlukları beş metreyi bulan resimler için iskele kurulmuş olacağını tahmin etmek hiç de zor değil. Bununla birlikte duvar resimleri, insanların sanata ve estetiğe ilgilerinin çok eski zamanlarda başladığının da habercisidir. Dini amaçlarla yapıldığı kabul edilen bu resimler aynı zamanda prehistorik insan için dini ritüellerin sembolik birer aracı, aşkın bir âleme, öldükten sonra bir hayatın varlığına inandıklarının da göstergeleri sayılmakta-

dır. Zira bu tarz büyük ebatlı resimler insanların barındıkları mekanlarda görülmemektedir.⁴⁴ İnsan çevresini gözlemlemeyi ve gördüklerini türlü nedenlerle göstermeyi kendi doğasından getirdiği bir süreç içinde, kendi tarihiyle başlatmış olmalıdır. Görmenin ve göstermenin tarihi de böylece sözünü ettiğimiz devirlerde başlamaktadır.⁴⁵ Mağara resimleri de yazı da dilin sembolik ifadeleridir. Netice itibarıyla tarihi yazıyla başlatmak -ya da daha özelde Sümerlerle- tartışılması gereken hususlardan biri olarak karşımızda durmaktadır.

Prehistorik zamanlarda başlayan gösterme, tarih boyunca kesintisiz olarak devam etti. İlk kentleşmelerin görüldüğü neolitik devirlerden itibaren yerleşik yaşama geçen insan bu defa toplumsal yaşamın beraberinde getirdiği durumlara uygun olarak sanatsal kabiliyetlerini geliştirdi. Nüfus artıp kentler gelişti-çe, yakın coğrafyalarda kültürel alışveriş yoğunlaştıkça sanatın formları çeşitlendi. Neolitik devrimle birlikte gelişmesini hızla sürdüren göstermenin tarihi M.Ö. IV. yüzyılda Batıda Aristoteles ve Doğuda Mo Tzu tarafından iğne deliğinden sızan ışığın keşfiyle ilk defa mekanik bir özellik kazandı. Onların izini X. yüzyılda ışığın doğrusal yayılımı ilkesini bularak optik biliminin kurucusu olan İbn Heysem, XV. yüzyılda Leonardo da Vinci ve Paolo Toscanelli, XVI. yüzyılda Gemma Frisius ve XIX. yüzyılda Sir David Brewster sürdüler. 1826 yılına gelindiğinde Joseph Nicephor Niepce, halograf adını verdiği görüntüyü kâğıt üzerine yerleştirmeyi başaran ilk mucit idi. Böylece insanlar mağara resimlerinden iğne deliğine, fotoğraf literatüründeki adıyla karanlık oda ya da karanlık kutuya (Camera Obscura)

⁴⁴ Buradan hareketle tarih öncesi insanların şuurdan yoksun olduklarını kim söyleyebilir? İnsanlarda estetikduygunun sonradan kazanılan bir durum olması iddiası geçerli değildir. Aksi olsaydı hayvanların da benzer bir aşamadan geçmesi gerekirdi. İnsan bu süreçte aklıyla diğer varlıklardan farklı bir varlık olarak zamanın şartlarına uygun sosyal örgütlenmesini sağlayarak yaşamını sürdürebilmiştir.

⁴⁵ Bu durumu, tarihte insan için bir mağara devri yaşanmıştır ancak mağara adamı olmamıştır diyerek özetlemek uygun görünüyor.

uzunca bir zaman sonra ulaşmış oldular. 1839 yılında Fransız Daguerre, “Daguereotype”le⁴⁶ birlikte fotoğrafın popüler imkânlarını keşfederek ticari kullanıma açtı. Bu yeni üretim tarzından en çok zarar görenler ressamlar ve portre minyatürcüleri oldu. Fotoğrafın bu döneminde, ressamlara muhalefet ederek fotoğrafın bir sanat olduğu iddiasında bulunanlar yaptıkları işe resimsel müdahaleler yapmaktan ötesini düşünmemişlerdi.

Fotoğraf ve Gerçeklik

Gündelik düşünme alışkanlıklarımızın ve pek incelenmeyen günlük davranışlarımızın altında yatan Batı felsefi ve dini gelenekleri, hayatın anlamı gibi konuları tanımlamak ve anlatmak için neredeyse tamamen görsel metaforlar, alegoriler ve maalesef “görüntüler” olarak adlandırılan şeylere dayanmaktadır. Batı kültürlerinin insan bilgisini, iyiyi ve kötüyü yaşamak ve anlamak için kullandıkları yöntemler büyük oranda görsel söz sanatlarına bağlıdır. Batı dini ve felsefesi, görsel metaforlar olmadan bu konularla ilgili neredeyse hiçbir tanım öne sürme şansına sahip olamayacak kadar bunlara bağımlıdır. Örneğin ışık Hristiyanlıkta sıkça, Tanrıyı iyiliği ve bilgisi açısından tanımlamak için kullanılmaktadır.⁴⁷ Geçmişin bu tür vasıtaları tamamen terk edilmiş olmasa da zamana uygun gösterme biçimleri artarak sürmektedir.

Gerçeklik veya gerçek olanın fotoğrafla ilişkisine gelince, bu konu sadece fotoğraf üzerine erken dönem tartışmaların değil daha güncel tartışmaların da altında yatan temel bir meseledir. XIX. yüzyılda fotoğraf, “gerçekliğin aynası” olma niteliği

⁴⁶ Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak cıva buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemi.

⁴⁷ Bkz. Malcolm Barnard, a.g.e., s. 16; Bu vakıayı anlamak için ikona kültürüne iman derecesinde sahiplenilen Hristiyan Batıya bakmak bile yeterlidir. M. Eliade’ın dediği gibi, insanın hayal gücü daima simgecilikten beslenmekte ve eski efsane ve ilahiyatları yaşatmaya devam etmektedir. Burada Batının kültürel kökenlerinin aslında Doğulu medeniyetlere dayandığını göz ardı etmemek gerekiyor.

atfedilen ve temelde nesnelliği ortaya çıkaran bir form olarak görülmüştür.⁴⁸ Çekilen fotoğrafın, bir konunun/kişinin biricikliğini ortadan kaldırması korkusu, en sık ve yoğun bir şekilde 1850’lerde portre fotoğrafçılığı sayesinde fotoğraf makinelerinin nasıl ısmarlama modalar ve dayanıklı endüstriler yaratabileceğinin ilk örneklerinin sergilendiği yıllarda dile getirilmiştir.⁴⁹

Berger, “görme konuşmadan önce gelmiştir” der. Ona göre “çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez.”⁵⁰ İnsana özgü bir iletişim olan kültürel ifadenin (buna görsel dil diyelim), en az dil kadar önemli olduğunu günümüzde kimse inkar edemez. Guy Debord 1960’lı yıllarda modern toplumun bir “gösteri toplumu”⁵¹ olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştü. Ona göre insanlar, pasif olarak gerçek hayattan ve gerçek ihtiyaçlarından kopuk imgeler, görüntüler ve nesneler tüketmektedirler. Michel Foucault da 1970’li yıllarda Batı toplumlarının görsel olana ayrıcalık verdiğini yazmıştır. Ancak o toplumun bir seyir toplumu değil bir yakın takip izle(n)me toplumu olduğunu söyleyerek Debord’dan ayrılır. Foucault’ya göre insanlar seyretmiyor daha ziyade seyrediliyor, inceleniyor ve sürekli kaydediyorlar; artık belirsiz otoriteler tarafından taranacak, dikkatle incelenecek görüntülere indirgenmiş durumdadırlar.⁵²

⁴⁸ Koray Değirmenci, *Fotoğrafın İmgeleri*, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2016, s. 15

⁴⁹ Susan Sontag, a.g.e., s. 196, *Fotoğraf Üzerine*, s. 196

⁵⁰ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çeviren Tomris Uyar, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 1

⁵¹ Göstermenin en etkili ve kolay yolu olan fotoğrafın bugün geldiği yer baş döndürücüdür. New York Times’ın yayımladığı bir araştırma sonucundan, 2010 yılında insanların dünya çapında 0.3 trilyon fotoğraf çektiği ve bu sayının 1.3 milyona ulaşacağı bilgisini öğreniyoruz. Buna ilaveten Facebook, kullanıcılarının günde iki milyar, Instagram ise kullanıcılarının günde 80 milyon fotoğraf yüklediğini bildiriyor. Bu durum Debord’u haklı çıkarınış görünüyor. Artık gösterme ve izleme modern zaman insanların gündelik ritüelleri haline gelmiştir.

⁵² Malcolm Barnard, *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, Çeviren Güliz Korkmaz, Ütopya Yay., İstanbul, 2002, s. 13

Varlığının, var olmama durumuyla sürekli bir tehdit altında olduğunun kaygısını taşıyan modern insan, dünya içindeki var oluşunu çeşitli anlatım biçimleri aracılığıyla meydana getirir. Varoluşsal nihai kaygıların neden olduğu çatışmalardan kaynaklanan gerilimin azaltılması -fotoğraf bu gerilimin azaltılmasında sonuca en çabuk ulaşan sanatsal araçtır- fotoğraf yoluyla sağaltım çabası olarak değerlendirilebilir. Kendi yaşamını fotoğrafları aracılığıyla görünür kılan fotoğrafçı da bu yolla kendi varoluşsal sorularına cevap aramaktadır.⁵³

Gerçeklik her zaman için görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanmıştır. XIX. yüzyılın ortalarında hümanistik ve bilimsel düşüncelerin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yanılsamaların gerileyişi -beklendiği üzere- gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmamış, tam tersine yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağımlılığımızı iyice kuvvetlendirmiştir.⁵⁴ Fotoğraf çekmeye yarayan araçların kolay elde edilebilirliği ve görüntüleri anında kaydetmesi modern zaman fotoğrafçılarını ve fotoğraf meraklılarını imge bağımlısı haline getirmiştir. Mesele artık anı fotoğrafları çekmekten çok daha ileriye gitmiştir. Fotoğraf çeken herkes avcı, görüntüler de çoktan av olmuştur. Tekdüze görüntüler elde etmekten bıkan her avcı gördüklerinde anlam aramakta, anlam yüklemekte, görüntüler üzerinde manipülasyonlara gitmekte, kaydettiğinin anlamını değiştirip yorumlamaktadır. Gösteri toplumu varlığını çevresine ve dünyaya sunarken kendisini küçük düşürecek görüntülerden/fotoğraflardan uzak durmaya çabalamaktadır.

“Doğru ifade” olarak kavranan fotoğraf ile aslına sadık bir kayıt olarak kavranan fotoğraf arasında fark vardır. Fotoğrafın misyonuna dair çoğu yorumda bu farklılığın üstü kapatılmaya

⁵³ Şahinde Akkaya, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 2015, 2(2): 8-29, s. 27

⁵⁴ Susan Sontag, a.g.e., s. 180

çalışılsa da, fotoğrafçıların çektikleri görüntüleri dramatize etmek amacıyla başvurdukları terimlerde bu farklılık örtük bir biçimde görülmektedir. Bresson'a göre "en çok korkulması gereken şey, yapay olarak kurgulanan fotoğraflardır." Fotoğrafın gerçekçiliğe bağlılığı, her üslubu, her yaklaşımı konuya/malzemeye uydurmayı sağlayabilir. Fotoğrafik gerçekçilik gün geçtikçe "gerçekten" olan şey olarak değil, benim "gerçekten" algıladığım şey olarak tanımlanabilir. Ansel Adams fotoğrafı bir ifşa aracı olarak tanımlayarak insanların aslında fotoğraf çekmeyi söylemeyi bırakıp fotoğraf yaptıklarını söylemelerini daha isabetli bulur. Fotoğraf, benlik ile dünya arasındaki içsel çift taraflı bağlantının paradigmasıdır. Bu bağın iki tarafı da her daim taraflarca yeniden keşfedilmektedir.⁵⁵

Fotoğrafı anlamak için, biçim ve içerik bir arada değerlendirilir. Biri diğ erinin önüne geçse bile, fotoğraf üretmenin vazgeçilmez bir ikili yapısı vardır. Biçim ve içerikten oluşan bu ikili yapıda "biçim yapıtın algılanan dış gerçekliği olarak düşünölmekte, içerik ise biçimin iletmeye çalıştığı "mesaj" olarak değerlendirilmektedir."⁵⁶ Mesela, dünyada olup bitenler (sanat, felaket, doğ a güzellikleri) hakkında fotografik görüntüler aracılığıyla çok şey öğrenen insanlar "gerçek" olan şeyleri gördüklerinde genellikle hayal kırıklığına uğrar ve şaşkına dönerler. Zira fotografik görüntülerin eğilimi, ilk elden tecrübe ettiğimiz şeylerden duygu çıkarma yönündedir ve bu görüntülerin uyandırdığı duygular büyük oranda gerçek hayatta yaşadığımız duygulardan farklıdır.⁵⁷

⁵⁵ Bkz. Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 137-149

⁵⁶ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003

⁵⁷ Susan Sontag, a.g.e., s. 199

FOTOĞRAFNAMÉ

Fotoğrafta Görsellik ve Gerçeklik

MUAMMER ULUTÜRK

Gösterme, insanlar için haz duyma aracı olduğu kadar içinde türlü duygusal tepkiler barındıran bir yansıtma/dışavurum, göstermenin doğasında var olan asıl şeyse 'ben'in kaybolup gitmesine razı olmama halidir. İşte insan, yeryüzündeki geçici macerasını ortaya koymak için bu sebeple farklı ifade biçimlerine başvurmuştur. Prehistorik çağlardan itibaren mağara duvarlarına, kaya yüzeylerine, tabletlere, kâğıtlara resim ve yazı olarak yansıyan bu varoluş kaygısını aynı zamanda insanın estetik bakışının yansımaları olarak görebiliriz.

Tecrübeyi görme biçimine çeviren fotoğraflar, insanları ve nesneleri göstererek tarihsel bilgi ve anlayışı genişletmeye, dünyanın ve insanların öykülerini daha iyi anlamaya yardımcı olurlar. Fotoğrafı gerçekliğin kişisel/kitlesele tarihi yapan da bu özelliğidir.

