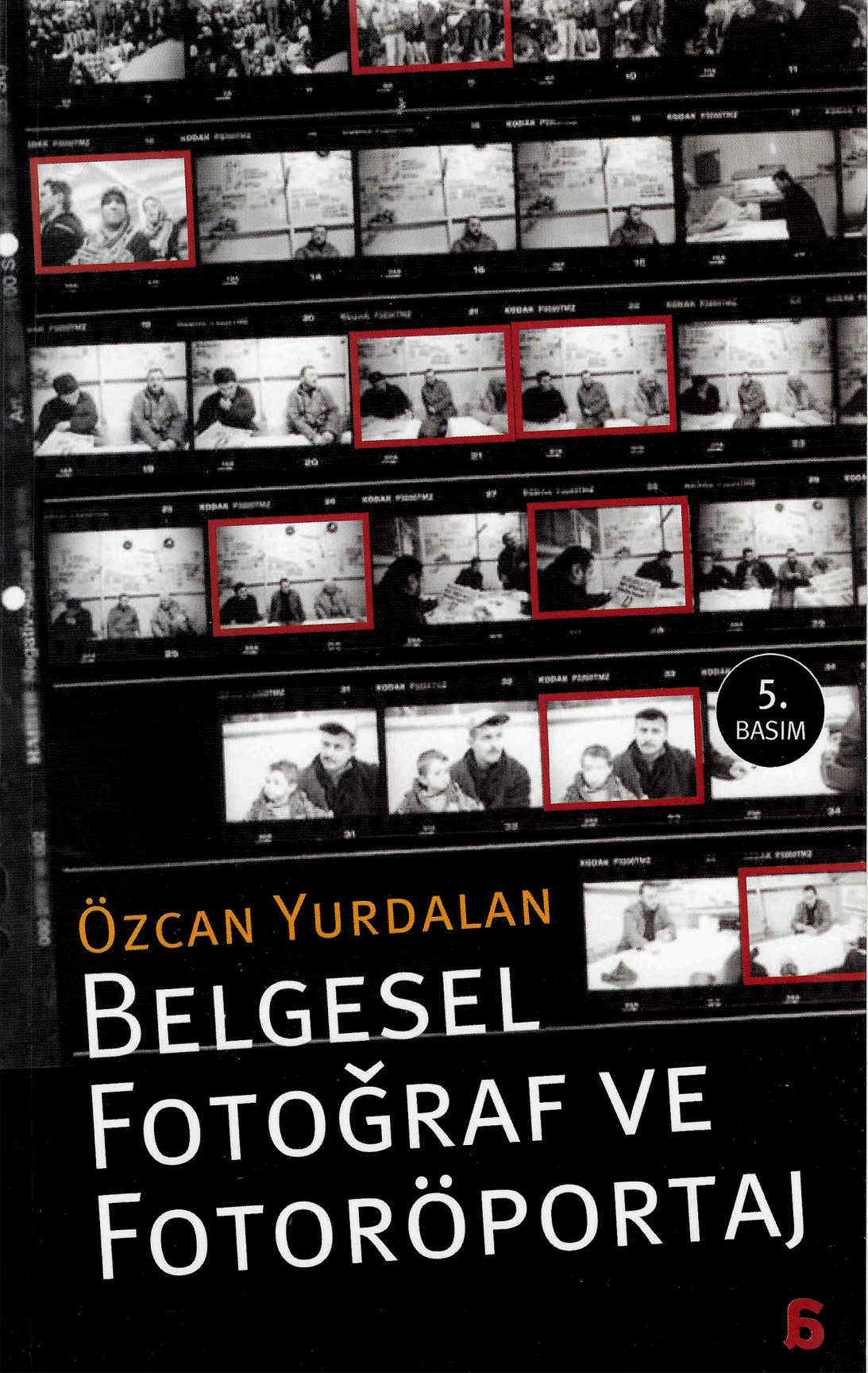


5.
BASIM

Özcan Yurdalan

Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj

agorakitaplığı

182

ÖZCAN YURDALAN

1955 yılında Adana'da doğdu. 1977 yılında AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) kurucuları arasında yer aldı. 1980'e kadar DİSK-Genel İş Sendikası Foto Film Merkezi'nde çalıştı. 1999 Marmara Depremi'nden sonra Dayanışma Gönüllüleri'nin Fotoğrafçı Çocuklar Atölyesi'nde çalıştı. 2000 yılında FV (Fotoğraf Vakfı), 2004 yılında Nar Photos kurucuları arasında yer aldı. Uzun yolculuklara çıkıyor.

Yazarın diğer kitapları:

Sarı Otobüs - 1: İran Yolculuğu, OM Yayınları, 2001 (3. baskı: *Ahşap Fanus,* Agora Kitaplığı, 2005).

Sarı Otobüs - 2: Pakistan Yolculuğu, OM Yayınları, 2001 (2. baskı: *Mavi Çöl,* Agora Kitaplığı, 2005).

Sarı Otobüs - 3: Hindistan Yolculuğu - Namaste, Agora Kitaplığı, 2007 [1. basım: Nar Yayınları, 1995; 2. basım: Everest Yayınları, 2003].

Sarı Otobüs - 4: Nepal Yolculuğu - Sagarmatha Eteklerinde, Agora Kitaplığı, 2005.

Sarı Otobüs - 5: Suriye Yolculuğu - Nâure Çarkı, Agora Kitaplığı, 2006.

Sarı Otobüs - 6: Fas Yolculuğu - Atların Denizi, Agora Kitaplığı, 2009.

Sarı Otobüs - 7: Magrip, Fas Yoluculuğu - En Uzak Batı, Agora Kitaplığı, 2013.

Bir İsyanı Fotoğraflamak, Agora Kitaplığı, 2014.

Bir Seyyahın Kaybolma Kılavuzu, Agora Kitaplığı, 2010.

Çocuklarla Fotoğraf, (Mehmet Kaçmaz'la birlikte), FV Yayınları, 2004.

Çarşılarla Anadolu, (Tolga Sezgin'le birlikte), Kıvılcım Yayınları, 2011.

Özcan Yurdalan

BELGESEL FOTOĞRAF VE FOTOROPORTAJ

agorakitaplığı

Fotoğraf 2

Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj
Özcan Yurdalan

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2007, Özcan Yurdalan
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Beşinci Basım: Eylül 2015
1. - 4. Basım: 2007-2012
ISBN: 978-605-006-003-4

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

Bu kitap fotoğraf makinesinin işleyişi ve ayarlarından değil, fotoğrafçının düşünceleri ve davranışlarından söz eder.

İÇİNDEKİLER

Sunuş ix

Beşinci Baskıya Dair xiii

BİRİNCİ BÖLÜM

Fotoğraf 3
I. Hikâye: F Tipi 27

Doğrudan Fotoğraf 29
II. Hikâye: Kars'ta Çocuklar 45

Oryantalist Klişeler 47
III. Hikâye: Müzedeki Fotoğraflar 54

İKİNCİ BÖLÜM

Belgesel Fotoğraf 59
IV. Hikâye: Sonsuzluğa Posta 101

Belgeselin Tarihi 103
V. Hikâye: Lice 121

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Konuların Sosyolojik Analizi ve Türkiye Pratiği 127
VI. Hikâye: Hurmadaki Kale 161

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bir Belgesel Hazırlamak 165
VII. Hikâye: Kutnu 216

Fotoröportajın Elemanları 218
VIII. Hikâye: Ters Duran Dağ 231

Egzersizler 233
IX. Hikâye: Elmaslar 236

Dürüst Fotoğrafın İlkeleri 238
X. Hikâye: Tecrübe 241

Kaynakça 243

SUNUŞ

Bu kitap üç nedenle yazıldı. Birincisi, bunca zamandır emek verip çaba harcadığımız fotoğraf nedir ne değildir, toplumsal işlevi nasıl olur konusunu ele almaktı. İkincisi, röportaj fotoğrafçılığının Türkiye'de yeniden gündeme geldiği son yıllarda, bir taraftan yaygınlaşırken diğer taraftan hızla içinin boşaltılmasından duyulan endişeydi. Üçüncüsüyse, uzun zamandır atölye çalışmalarında ve kendi pratiklerimizde uyguladığımız fotoröportaj yönteminin yazılı hale getirilmesiydi.

Bu üç nedenle ortaya çıkan kitap aslında topluca bir tartışma ihtiyacının ifadesi olarak görülmeli. Burada dile getirilen fikirler ve önerilen yöntemler, bugün benim bulunduğum yerden baktığım zaman gördüklerimdir ve mutlak doğruları, değişmez gerçekleri, tek modelleri ifade etmez.

İnsanla doğrudan ilişki kuran görsel bir dil olan fotoğraf, bunca yaygın olduğu günümüzde, toplumların hayatında önemli bir yer tutar. Aslında maruz kaldığımızı hiç fark etmeden görüntülerle biteviye ilişki içinde olduğumuzu biliyoruz. Fotoğrafın gerek insan hayatındaki yerini, gerekse toplumsal süreçlerdeki etkisini, siyasal, sosyal ve ekonomik alanlardaki işlevini izah etmek için düşünmelere ve araştırmalara ihtiyaç duyduğumuz açık.

Fotoğrafın belgesel olarak kullanımı, içinde yaşamamız için bize dayatılan sınırlara itiraz etmenin ve sorumluluk hissederek hayata müdahil olmanın yaratıcılığa açık alanlarından biri oldu. Dünya tarihinde de, Türkiye'deki kısa ve kesintili varoluşunda da benzer ihtiyaçlar için kullanılan bu alan, güvenilir tanıklıklar üstünden söz kurulan karşılıklı bir iletişim ortamı yarattı. Fotoröportajların anlattığı hikâyeler bir itirazı dile getirdi, muhalif duruşları ifade etti. Başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair fikirleri, görüntü ve yazıyla dile getiren anlatılar fotoröportajlarla yaratıldı.

80'lerin etkisiyle biçimlenmiş Türkiye fotoğrafının, fotoğraf çevrelerinin ve fotoğrafçı zihniyetinin günümüzdeki durumu açıkça tartışılmadan, belgesel fotoğrafın ve fotoröportajın sahici bir var oluş gerçekleştirmesi oldukça zor. İçeriğinden ayrılarak sadece biçimsel bir araç olarak ele alınmasıysa sık rastlanan kendiliğinden ve sıradan bir durum. Moda gibi gelip geçiverme hali. Aynı biçimde indirgemeci tutumla ele alınması, net fikirler ve tutumlar sergilenmeden imalarla, inkârlarla bir anda gündem dışına itilivermesi de vakıa. Bizim çevrelerde bu tür tutumların sorumluluğu olmadığı gibi bedeli de yok. Öte yandan, belgeselin bunca yıllık Türkiye fotoğrafı tarihindeki hali de pek iç açıcı değil. İşlevsel bir arşiv bulunmadığı gibi, toplumsal hayattan karşılaştırmalar yapabilmek için bilinçle hazırlanmış kapsamlı görsel tanıklıklara da sahip değiliz.

1999 yılından beri çeşitli yaşlardan fotoğrafçılarla yürüttüğümüz uzunlu kısalı onlarca atölye pratiği sonunda ortaya çıkan ve kitapta dile getirilen fotoröportaj yöntemine ilişkin metot kuşkusuz tek değil, ancak bizim çalışmalarımızda hayli işlevsel olduğunu da belirtmek gerek.

Kitabın birinci ve ikinci bölümleri fotoğrafta belgesel ve röportaj konularını teorik yanlarıyla ele almaya çalışırken, üçüncü ve dördüncü bölümler pratik alana ve uygulamaya ayrıldı. Röportaj fotoğrafçılığının sadece bir teknik, biçimsel bir araç olmadığı saptamasın-

dan hareketle teori ve pratik aynı kitap içinde ele alındı. Fotoröportajcının kendi alanındaki tartışmalara, teorik açılımlara, tarih bilgisine sahip olması gerektiği kadar dünya bilgisine ve görgüsüne sahip olması gerektiği de açık. Bu kitap sadece konu başlıklarıyla birlikte birkaç küçük notla önermelerde bulunuyor, hepsi bu. Gerisi, hayatta söyleyecek sözü olan fotoğrafçıya kalmış.

Merak sahibi olmak kadar anlama ihtiyacı hissetmek de önemli. Bu kitapta fotoröportaj, anlaşılmış bir dünyanın ifade edilme aracı olmaktan çok bir anlama yöntemi olarak ele alındı. Bu haliyle dâhil olmasını beklediğim tartışmalar, yeni ve başka anlama biçimlerinin kapısını da açar umarım.

Eylül 2007

BEŞİNCİ BASKIYA DAİR

Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj kitabı yayınlanalı sekiz yıl olmuş. Birinci baskısı 2007 yılının son aylarında çıkan kitap, küçük eklemelerle yeni baskılar yaptı. Hâlâ kitabevi raflarında yer bulabiliyor. Beşinci baskıya dönmesi, doğrusunu söylemek gerekirse kendi adıma sevindirici. Fotoğraf çevresinin kurak yayın ikliminde bir kitabın sekiz yıl dolaşımda kalmasının bir anlamı olsa gerek diye düşünüyorum.

Fotoğraf Vakfı'nın 2002 yılında World Press Photography ile birlikte gerçekleştirdiği iki yıl süren belgesel ve haber fotoğrafçılığı atölyesi kendi alanında bir dönemeç yarattı, dünyaya açılan önemli bir kanal doğdu. Bu atölye sonrasında özgür ve güvenilir görsel habercilik alanında kayda değer bir değişim yaşanmasa bile, görsel hikâyelerle toplumsal gerçeklere yönelen fotoğrafçıların sayısında önemli bir artış oldu.

2003 yılında kurulan Nar Photos 10. yılını İstanbul Modern'in davetiyle hazırladığı uzun süreli bir sergiyle tamamladı. AFSAD 2008 yılında yaptığı 7. Fotoğraf Sempozyumu'nu Belgesel Fotoğraf konusuna ayırdı. Sempozyum tebliğleri ve tartışmalar kitap halinde yayınlandı. Aynı yıl Anadolu'nun dört bir yanındaki fotoğraf derneklerinde, çeşitli kuruluşlarda "uygulamalı belgesel fotoğraf ve fotoröportaj seminerleri" yapmaya başladım. Bu güne kadar yetmiş semineri aşan bu buluşmalar sayesinde yapabildiğim gözlemlere dayanarak söyleyebilirim ki, yaşadıkları çevreden görsel hikâyeler anlatarak topluma müdahil olmak, hayata dair sözünü çoğaltmak isteyen fotoğrafçıların sayısı özellikle Anadolu'da sanılandan çok daha fazla.

Her alanda olduğu gibi bizim alanımızda da İstanbul'da hareketlenen belgesel fotoğraf, haber fotoğrafçılığı ve fotoröportaj faaliyetlerinde bir metot yerleştirmek ve etik temelleri güçlendirmek amacıyla Galata Fotoğrafhanesi iki yıl süren eğitim programları yürütüyor. Aynı kurum fotoröportajlar yayınlayan *Fotoğraf Notları* ve fotoğraf kuramına dair metinlere yer veren *Fotoğrafsız* adlı iki periyodik yayın çıkardı.

2013 yılında yaşanan Gezi İsyanı sırasında haber ve belgesel mecrası olarak yaygın biçimde kullanılan fotoğraflar yeni fikirler doğurdu, yeni oluşumlar yarattı. İstanbul'dan sonra İzmir'de de yeni ajanslar ve kolektifler kurulmaya başladı. Fotoğraf Vakfı, fotoröportajcıların bir yıllık ürünlerini derleyen Belgesel Fotoğraf Günleri'ni 2014 yılında başlattı.

Son zamanlarda alanımıza ilişkin önemli teorik metinlerin çevirileri biraz geç de olsa yayınlanıyor. Görsel habercilerin fotoğraf, video ve multimedya uygulamalarıyla aktardıkları hikâyeler sanal ortamda yaygın biçimde dolaşmaya devam ediyor.

Velhasıl, memlekette belgesel fotoğraf ve fotoröportaj alanında belirgin bir kıpırdanma söz konusu.

Yukarıda biraz da rastgele sıraladığım on yıllık faaliyetlere birarada bakınca sanki çok şey yapılmış, belgeselciler nefes almadan çalışmış gibi bir manzara çıkıyor ortaya belki, ancak durum öyle değil. Toplumların hayatında olmasa bile insan hayatında önemli bir aralıktan söz ediyoruz. On yıl neresinden baksan uzun bir süre. Lakin bu memleketin sosyal, kültürel ve siyasal damarları başta olmak üzere hayatiyetini sağlayan tüm beslenme kanalları tıkanmış ya da daraltılarak kontrol altına alınmış olduğu için kıpırdanmak kolay de-

ğil. Darbe üstüne darbe yemekten serseme dönmüş bir toplumsallıktan söz ediyoruz. Asker on yılda bir nizam intizam verdi, sivil, onu aratmayacak şiddetteki darbesini kafamıza ve ruhumuza indiriyor... Hal böyle olunca toplum, kılcal damarlarındaki hayatiyeti çoktan kaybetti, bir organizma olarak kendi dinamikleriyle yaşaması bile engelleniyor. Gerçek bir demokrasiyi, hak ve özgürlükleri savunanların varlıklarını koruyabilmek için isyan ve direnişten başka yol bulmaları güçleşiyor.

Bu ortamda, zengin bir dünya görgüsü ve geniş bir hayat algısı edinme fırsatı veren fotoğrafçılıkla uğraşanlar, hayatın güzelliklerini görmek ve göstermek varken acılarla, eşitsizliklerle ve baskılarla yaşanan bir toplumsallık içinde kendi varoluşlarını anlamlandırmaya çalışıyorlar.

Fotoğrafçılık çağımızın en sevilen ve giderek yaygınlaşan kolektif eğlence araçlarından biri. Belki de başlıcası. Belgesel fotoğraf ve fotoröportaj çalışmaları ise toplumsal karşılığı ve siyasal uzantılarıyla birlikte 'demokrasi'yle doğrudan bağlantılı bir faaliyet. Hem kavramsal olarak hem de uygulamalarıyla birlikte 'haberleşme' alanının ayrılmaz bir parçası.

Haber alma özgürlüğü demokrasinin başlıca ölçütlerinden biri olarak tanımlanır. Enformasyon toplayarak, gözlem ve araştırmalar yaparak doğru ve güvenilir bir haber inşa edebilmek için özgür bir çalışma ortamına sahip olmak gerektiği bilinir. Bugün belgesel ve fotoröportaj alanında çalışanların hikâyelere ulaşabilmeleri için, görünenlerin arkasındaki esası ortaya çıkarabilmeleri için, sosyal gerçekleri görünür kılabilmeleri için teşvik edildikleri bir ortamdan söz edemeyiz. Ne kadar özgür araştırma, doğru haber ve yaratıcı ifade, o kadar demokrasi.

Peki, bütün bunların yanı sıra temel ihtiyaçlarımızdan birinin derinlikli tartışma, açık eleştiri ve özgür yorum alanı olduğu düşünülürse, bu kitabın yayınlandığı 2007 yılından beri aynı meseleyi konu edinen bir başka telif yayının çıkmamış olması neye işaret eder? Tek başına hâlâ rafta duran *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj* kitabı, iyi kötü bir metot önerirken anlama çabasını önemseyen bir zihniyete işaret ediyor. Ancak yanına başka telif kitapların eklenmemiş olması bize neyi gösteriyor? Öncelikle söyleyebilirim ki, kendi başına kalmış olması 'biricik' olduğunun değil, 'zaafları' bulunduğunun işareti.

Her şey bir yana samimi bir değerlendirme diye kabul edilecek olursa, sekiz yıl önce yayınlanan bu kitabı bugün yazacak olsam aynı iş mi çıkardı ortaya, hiç emin değilim. Argümanları, tespitleri ve önerileri temel olarak değişmezdi ama dilinden kurgusuna kadar farklı bir yapı taşıyacağından hiç kuşkum yok. Gel gör ki bu haliyle kendimizi ifade ettiğimiz alanın bir yansıması. Sonuçta bu ortamda her birimiz bir diğerimiz kadarız ne daha fazla ne daha eksik.

31 Ağustos 2015,
Burgazada

BELGESEL FOTOĞRAF VE FOTORÖPORTAJ

I. BÖLÜM

FOTOĞRAF



ADINI KOYMAK

Bazı konular böyledir. Ortaklaşılmış tanımlarla konuşulmadıkları için boşlukta yüzer dururlar. Siz bir şey söylersiniz, öteki başka anlar. Derinlemesine bir düşünce pratiği yaratılamadığı gibi, anlamlı bir tartışma zemini de kurulamaz. Söz boşluğa düşer, muğlaklık marifet gibi durur.

Oysa bu bir ihtiyaç. Taşın üstüne taş koymak için ortak tanımlar gerekli. Fotoğraf gibi bir alanda sözün kuruculuğuna boş vererek çalışma yürütmek beyhude. Tabii ki fotoğrafı sadece pazara imaj üreten bir alan ya da boş vakitleri değerlendiren hoş bir uğraş olarak görmeyip bir iletişim, tanıklık, belge, sanat... yanlarıyla ele alıyorsak ki-

mi temel tanımlarda az çok ortaklaşmak, en azından kimin neyi kastettiğini anlamak için zorunlu görünüyor.

Bu sorun, yani kavramlarda-tanımlarda ortaklaşma ihtiyacı sadece bize özgü değil. Özelikle son dönemde fotoğraf hakkında yazılan pek çok kitap ve makale, kavramları açarak işe başlıyor, tanımları belirginleştirmeye çalışıyor.

Öte yandan, fotoğrafın özel alanlarına yoğunlaşmış gruplar kendi iç dilleriyle anlaşabildikleri için önemli bir sorun yaşamıyorlar belki, ancak farklı alanlarda çalışan ve dünyanın farklı yerlerinde yaşayan fotoğrafçıların ortak bir tartışma yürütmeleri hayli müşkül. Bir kavramın buradaki anlamıyla oradaki anlamı birbiriyle örtüşmüyor.

Başkalarını bir tarafa bırakalım, memleket fotoğrafçıları daha kuşun adında anlaşmadan yaptıkları tartışmalarda kanadının rengiyle, boynunun şekliyle, gagasının uzunluğuyla uğraşıp duruyorlar. Ne mene olduğuna, nereden gelip nereye gittiğine, nasıl uçtuğuna bir türlü sıra gelmiyor, durmaksızın aynı şeyleri tekrarlamak sıkıntı yaratıyor, vakit doluyor, konu kapanıyor.

Şimdi bunları söyleyince sanki fotoğraf alanında çok canlı bir tartışma ortamı varmış, havada uçuşan teoriler birbiriyle çarpışırmış, yaratıcı fikirlerin parıltısından gözler kamaşırmış sanılmasın. Yok öyle bir ortam. Memleketin fotoğraf âlemi onca geniş bir alana yayılmış olmasına rağmen, amatörü, profesyoneli, sanatçısı, reklamcısı, habercisi, akademisyeni, belgecisi az çok birbiriyle temas halinde bulunmasına rağmen tam bir zihinsel durgunluk hâkim ortama. Bu durgunluk, gerçeğin kavranması yolunda bilerek seçilmiş bir yöntem olarak değil, razı olunmuş verili bir koşul olarak mevcut. Yani, "fotoğrafımızı çekelim, kafamızı fazla yormayalım" şeklinde.

Kendiliğinden olmadı hiçbir şey. Devamı da kendiliğinden olmuyor. Zihinsel durgunluk ortamını üreten yapılar, kurumsallaşmış işleyişler var. Örgütlü fotoğraf çevreleri, eğitimle görevli resmi daireler, camianın rol modelleri, uygulama ağırlıklı kurumlar, aksine bir tutum göstermedikleri için hal ve gidişten memnunlar besbelli. Kısa zamanda değişecekmiş gibi görünmüyor gidişat. Belki de doğal süreç bu. Günü gelir elbet.

Duruma el koymak, fotoğraf âleminde yaşanan tanımlar ve kavramlar karmaşasına bir son vermeye kalkışmak haddim değil. Sadece derdimizi anlatabilmek için gerekli olan bazı temel başlıklarda az çok anlaşsak iyi olur diyorum. Belgesel deyince ne kastediliyor, dil deyince ne anlaşılıyor, fotoröportajdan maksat ne?... Kuşkusuz sağ-

lam bir sistematik içine oturtulmuş tartışılmaz bir tanımlar dizgesi icat etmiş falan değilim, böyle bir niyetim de yok. Kitabın içinde aynı durum için birkaç farklı terimi bilerek birlikte kullanıyorum. Belki bu haliyle bir tartışma zemini oluşmasına katılabilir diye düşünüyorum.

Fotoğrafın sadece teori alanında değil, teknik alanında da benzer sorunların yaşandığını biliyorum. Temel fotoğraf eğitimi veren kurumlarda birbirinden farklı terminolojilerin kullanılması, nispeten az yoruma açık bu teknik alanı bile tartışmalı hale getiriyor.

Fotoğraf yarışmaları konusunda gayet hevesli görünen kurumlar ve kişiler, gençleri teşvik ettiği için yarışmaları destekleyen deneyimli fotoğrafçılar, şartnamelerden jüri üyeliklerine kadar bu alana kayda değer emek veriyor, zaman ayırıyorlar. Kurallar koyuluyor, yarışmaların nizam intizam içinde yürümesi önemseniyor. Benzer bir gayret fotoğraf tekniği ve teorisi konusunda ortak bir dil-terminoloji kurulması için de gösterilse iyi olmaz mı diye geliyor insanın aklına. Bu gerçek bir ihtiyaç. Zaten bir ömür boyu birbirinin üstüne basarak yükselmeye çalışan biz insancıklar, dayanışma kültürü yerine yarışma kültürünün her türlü yaratıcılığı yok ettiği günümüz dünyasında daha az hırpalanırız bu sayede. Konuşurken birbirimizin ne dediğini anlar, taş üstüne taş koyarız. Biraz olsun hayatımız kolaylaşır.

Bir anlama yöntemi ve anlatım aracı olarak belgesel fotoğraftan ve fotoröportajdan söz etmek üzere işe girişmişken, dilin temel kavramlarında ortaklaşmak gerektiğinden dem vurarak açılış yapmak, sözün karşısında şapka çıkararak ilerlemek gibi bir şey oldu. Bakalım öyle mi?

ANLAMANIN YOLU, ANLATMANIN BİÇİMİ YA DA HİÇ BİR ŞEY

Anlatmanın o kadar çok yolu var ki ve bu yollardan her biri en az ötekiler kadar kifayetsiz ki...

Anlatılmak istenen her neyse çok derin, kavranması çok müşkül olduğu için değil bu kifayetsizlik, problem başka yerde. Konuşma dili de dâhil olmak üzere iletişimin hangi aracı olursa olsun, anlatan ile anlatılan arasında gidip gelirken taşıdığı tanıklık-fikir-duygu-kanaat... her neyse onu başkalaştırıyor.

En başta anlatıyı taşıyan iletişim aracının kendisi değiştirici etkiye sahip. İfadenin, daha ilk anda bozulduğu, yola çıkmadan önce,

anlatının kuruluşu sırasındaki iradeyle tam örtüşmediği malum, bu bir yana; kullanılan aracın değiştirici etkisi öte yana; alımlayanın kısmeti kadarını alabilmesi beri yana... Ne söylüyoruz, nasıl anlatıyoruz, neyle anlaşıyoruz biz pirler aşkına?

İletişimin sınırları içindeki sonuçsuz debelenmeler sırasında, günlük konuşmalar sayesinde ancak temel ihtiyaçlarımızı ifade edebiliyoruz galiba. Bebeğin ağlaması, sevinç mırıltıları ya da heyecan çırpınmalarından az daha hallice bir anlatma pratiği yapabilmişiz kendimize anlaşılan. O da olmasa halimiz haraptı.

Halimizi diyebilmek için kullandığımız günlük konuşmalar, hep birlikte kabullenilmiş bir üst kodlar indirgemesi mi? Eğer öyleyse günlük olanın dışındaki hayata ilişkin kavrayışlarımızı ötekine nasıl izah ediyoruz? Başka bir dil mi kullanıyoruz ifade aracı olarak? Birlikte eylemeyi nasıl başarıyoruz? Aslında başaramıyor olmamızın sebebi, anlaşamamak olabilir mi? Anlatabilmek için önce anlamış olmak gerektiğine göre hayatı biz nasıl anlıyoruz?

Her alanda durum böyle. Anlatanın zihninden çıkıp ötekine giderken ileti başkalaşıyor. Kendisi olmadığı halde öyleymiş gibi görünen ve âdeta bir suret gibi kendi temsiline dönüşen bir yapıya bürünüyor. Anlatılanı başka biçime dönüştüren büyük bir güç var. Televizyon dizilerinde bol kullanılan duygufikir yorumlamasıyla indirgenmiş ifadelerden biri haline geliveriyor söz. Bildik tanımıyla klişe oluveriyor.

Reel siyaset. Belki de sadece o ayrı bir yerde duruyor. Çünkü zaten kendisi olarak var, kendisi birtakım iletişim kodlarından ibaret. Basmakalıplıklar manzumesi. Günlük hayatın temel işleyişine ilişkin ortaklaşılmış kodlardan kurulduğu için çok fazla bir derinliğe ihtiyaç duymadan kendini inşa ediyor. Galiba bu nedenle hâlâ bir sözler toplamı olarak siyaset yapılabiliyor. Güçlü. Vaat ettiklerini tek bir anlatma biçimi kullanarak iletmek yerine yazıyı, görüntüyü ve sesi kullanıyor siyasetçiler. Anlatmanın amacı nihayetinde bir anlaşma -uyuşma ya da uzlaşma değil, birbirini anlamaksa eğer, siyaset anlatmanın belirli bir biçimi yerine, topyekûn bu iletişim repertuarından istifade ederek anlatısını kuruyor. Bu sayede bir büyük iletişim sistemi yaratıyor. Yarattığı anlama-anlatma kodları üstünden vaat, talep ve talimatlarını iletmesi sayesinde egemenliğini etkili biçimde sürdürüyor.

Ortalıkta az çok anlaşma gibi görünen ne varsa büyük bir yanılsama. Aslında mecbur bırakıldığımız hayat, bir rızalar bütünü. Siste-

min beslediği iletişim mecraları, dil ve anlatma biçimleri değişmediği sürece de razı olmaktan başka çare yok gibi görünüyor.

Yaygın söylentilere kulak verilirse görüntü, en güçlü iletişim araçlarından başlıcası. Durağan olanın yanı sıra hareketli görüntü ister kurmaca olsun isterse belgesel, çağın en etkili ve de yetkili ifade aracı. Sözün, sesin ve görüntünün bir araya gelerek yazıyla da desteklenebildiği sinemadan başka etkin-popüler bir ortam daha var mı, bilmiyorum. Bir de televizyon. Sinema ve televizyon şeklinde bu kadar yaygınlaşmış iletişim araçlarının neyi anlatıp kime hizmet ettiği sonuna kadar tartışılır.

Videoya gelince, güncel sanatçıların vazgeçilmez kayıt araçlarından biri. Aynı zamanda tanıklık aracı ve hikaye üretme malzemesi olarak kullanıldığında video sunumlar anlatmanın bambaşka bir biçimini kuruyor. Başını almış gidiyor.

Böyle bir ortamda durağan görüntü fotoğraf, günün ihtiyaçlarına nasıl cevap verebilsin? Peki, günün ihtiyaçları sıralamasının birinci maddesinde ne var? Büyük toplumsal anlatılardan, ideolojilerden beslenerek sisteme karşı itirazın örgütlenmesi mi birinci maddemiz? Anti-demokratik gelişmeye, totalitarizme, ırkçılığa, şiddete, ayrımcılığa, giderek tektipleşen toplumsal yapılara, militarizme itiraz mı? Böyleyse eğer, rızanın ortadan kalkması ve sadece anlatmanın değil aynı zamanda anlamanın da başka bir biçiminin icat edilmesi gerekir. Günümüzde anlamak, yabancılaşmanın aşılmasından geçiyor. En başta hayata yabancılaşmanın aşılmasından. Fotoğraf, anlamanın başka bir biçimi olabilir mi? Cevaplar merakla beklenmekte.

Bir durağan görüntünün, diyelim ki gerçeğin görünümlerinden doğrudan alıntı yapan bir anlatımcı fotoğrafın, izleyici üstündeki etkisi sıkça konuşulur. Bu etkinin ne olduğu kadar nasıl olduğu da me-rak edilir. Fotoğraf bakan herkes -ki yeryüzünde bu kapsamın dışında kalan insan sayısı inanılmaz bir hızla azalıyor- eğer görüntü ilgisini çekmişse ve bakmayı sürdürüyorsa, gördükleri hakkında salt bir kanı edinmekle kalmaz, bir duygu da geliştirir. Bir belgesel ya da haber fotoğrafından izleyiciye geçen duygu, sinemanın diğer duyu organlarına da hitap ederek bilinçle ve ölçüp biçerek yarattığı duygulardan farklı olarak, tamamen gerçeklik algısıyla yaratılmış bir sahicilik, bir derinlik taşır. Bu yanıyla, kurmacanın yarattığı etkiden farklıdır.

Fotoğrafın taşıdığı bilgi, haber, tanıklıkla birlikte ortaya çıkardığı duygu ve yarattığı kanı üstüne muhtelif tartışmalar yapılıyor. Bir ka-

rara varılıp varılmadığı meçhul, çok da önemli değil. Bu alanın kendisi biraz böyle zaten, yuvarlak hatlı, değişken ve esnek.

Fotoğraf ne tek başına teknik okumalarla, ne sanatsal açıklamalarla, ne altyazılarla, ne de üst başlıklarla izah edilebilir. Fotoğrafa maruz kalan kişinin ve toplulukların fiziğinde, kimyasında ne gibi etkiler meydana geldiğini, nasıl değişiklikler olduğunu bilmek kolay değil. Bir fotoğrafın izleyiciyle buluştuğu zaman uyandıracağı fikirleri, yaratacağı tepkileri o fotoğraf üretilirken kestirebilmek de bir o kadar zor. Hatta bazı fotoğrafların macerası öyle büyük oluyor ki, uzunlamasına kat etiği mesafe de, derinlemesine yarattığı etki de fotoğrafçısının havsalasını aşıyor.

Ses öyle mi ya? Farklı dalga boylarındaki titreşimlerin canlı bedene değdiği zaman doğan etkiyi çözme yolunda az çok mesafe kaydedilmiş durumda. Anlatının söz üstünden kurulmasıyla ortaya çıkan iletişim biçiminin derinliklerine ulaşıldığı günümüzde, bir dil olarak fotoğraf daha emekleme devrinde. Uğraşıyorlar. Konuşmaya-işitmeye, görmeye-göstermeye dayalı iletişim yöntemlerinin tümüyle deşifre edildiğini söylemek zor. Gerekli cevapları zaten çok önceden bulmuş olan medeniyetler ortadan kaldırılmasaydı eğer, belki de her şey daha kolay olacaktı. Konumuz bu değil.

Hâlâ çok genç olan bir alandan söz ediyoruz. Şunun şurasında ne kadar oldu ki fotoğraf ortaya çıkalı, elden ele dolaşmaya başlayalı ne kadar zaman geçti ki? Ama her şey çok hızlı değişti. Kameralar iyice küçüldü, cebe girmekle kalmadı, "cep"le birleşti.

Ses iletmek için, sözü buradan şuraya taşısın diye tasarlanmış telefonlar, görüntü kaydedebilme ve iletebilme kabiliyetiyle donatıldı. Nasıl kafa karıştırıcı bir durum. Sesin ve görüntünün aynı anda iletilmesi, hareketli ve durağan biçimde kayda geçirilmesi, tekniğin bir marifeti olarak takdire şayan doğrusu. Peki, ya insan bunun neresinde? Tüketici olarak değil ama, yaşayan, düşünen, hisseden bir varlık olarak insan fotoğrafın neresinde? Felsefe ne der bu işe?

Sesin büyüsü her dem baki, görüntünün sihri de yabana atılır gibi değil ama.

Neden durmaksızın fotoğraf çektiğimiz konusunda rivayet muhtelif. Sebepleri az çok anlamak mümkün, ancak ne zaman bıkacağımızı bilmiyorum. Bıkar mıyız acaba? Giderek çoğalan fotoğraf üretimi, günün birinde kendiliğinden ortadan kalkar mı dersiniz?

Fotoğraf, ister anlatmanın aracı olarak hayatımıza girmiş olsun isterse kişisel tarihimizin kayıtları olarak; ister sanatın emrinde hiz-

met versin, isterse sosyal belgesellerle fotoröportajlarla topluma müdahale ederek; ister haber, ister tanıtım maksadıyla kullanılsın fark etmez. Fotoğraf denilen teknik kayıt ve yeniden üretim aracı hayatımızdan birdenbire çıkıverse, zifiri karanlığa keser ortalık zahir. Hayata dair her şey o karanlığın içinde eriyip gider. Fotoğraflar olmadan hayat nasıl görünür kılınabilir ki? Bugünün insanına yapılacak en büyük kötülük, görüntü kaydeden araçların birdenbire kendini imha etmesi, yeryüzündeki bütün fotoğrafların da aniden silinerek beyaz bir kağıda dönüşmesidir herhalde.

Gün gelir gerçeğin görülebilmesi için, neyi görüp neyi görmeyeceğine insanın bizzat kendisinin karar verebildiği bir irade gelişebilir belki, ancak öncelikle fotoğrafın aradan çıkması gerekir. Eski telefon konuşmalarında sık sık söylendiği gibi: "Santral, çık aradan."

Belki o zaman fotoğraf da yeryüzünde ilk görüldüğü günlerdeki gibi ilginç bir oyuncak olarak aslına döner. Ya da bilinir ki artık kurmacanın bir türüdür. Lakin o zamana kadar, hem anlatmanın, hem de itiraz etmenin etkili araçlarından biri olarak varlığını sürdürecekmiş gibi görünüyor. Bunu yapıyor. Adaletsizlikleri, haksızlıkları çoğaltarak yaygınlaşan küreselleşmenin egemen kıldığı müesses nizamı besleyen, büyüten, süsleyen işlevlerinin yanı sıra, tam denetlenemeyen o aykırı haliyle ve isyankâr tabiatıyla fotoğraf olmadık zamanda düzenekleri altüst ediyor. İtirazın aracı oluyor. Böylesi daha iyi.

Değişen dünyayla, farklılaşan hayatlarla birlikte görme biçimleri de algı kanalları gibi durmaksızın yeniden inşa ediliyor. Her dönemde böyle olmuş, şimdiki yenilenme çok hızlı yaşanıyor. Hem de çok. Bir ömür süresi kadar kısa zaman içinde değerler silsilesinin bir ucundan diğerine savrulup duruyoruz. Kalıcı olan ne? Hangisi? Fotoğraf, olanlara doğrudan tanıklık ederek bazı değerleri saklayabilir ve insan ömründen daha uzun süre yaşatabilir mi? Canlı ve cansız aleme saygının, gerçeğe tanıklığın ve toplumsal sorumluluklarla hayatı anlamlandırmanın bir aracı olabilir mi fotoğraf?

Konuya bir güzel sanatlar meselesi olarak bakmak ve buradan yola çıkarak fotoğrafı değerlendirmek oldukça rahatlatıcı olsa gerek. Hele günümüzde sanatın sermayeyle içli dışlı olduğunu bilerek, muhalif tavrını çoktan bıraktığını, toplumsal işlevini terk ettiğini hesaba katarak, siyasetteki karşılığını aramaktan vazgeçtiğini bilerek; dayatılmış koşullara gönüllü köleliğini parayla kurduğu ilişki üstünden akla uydurduğunu hatırlayarak fotoğrafa da bu kapsamda bir işlev yükleyebiliriz. İyi de olur. Ferahlatıcı etki yaratır.

Gel gör ki anlatmanın başka bir biçimi olarak fotoğraf denince işler biraz karışıyor. Neden ihtiyaç duyulsun ki anlatmanın başka bir biçimine, bilmiyorum. Var olanların çivisi mi çıktı? Kifayetsiz kalıp dillerin şişmesine mi sebep oldular, yoksa ne? Yoksa anlatmanın başka bir biçimini taşıyabilecek yeni bir araç mı keşfedildi? Yoksa zaten var olanların derinlerde kalmış bir yeteneği mi fark edildi de ona vurgu yapılıyor? Anlaşılan hiçbiri değil.

Unutulmamalı ki Kraliçe Haçepsut'un günümüzden 3489 yıl önce yaptığı deniz seferi, resim resim duvarlara nakşedilmişti. Daha da eski zamanlarda, mağara duvarlarındaki tek kareler, belki av sahnelerinin yeniden canlandırması, belki büyünün araçları, belki de eski bir anlatıyı kalıcılaştıran çizimlerdi. Kapadokya'daki kilise resimleri yapıldığı dönemde yeni bir inancın izahı kadar maceralı hayatların da görsel ifadesiydi.

Anlatmanın söz dışında, yazı dışında başka biçimleri hep var oldu. Gerçekliğin görünümlerinden yapılan alıntılarla, yani fotoğraflarla kurulan anlatılar da bunun asri zamanlardaki yeni bir biçimi besbelli. Bir nevi tekrar, ama düz bir çizgi üstünde sıradan bir yenilenme değil, daha farklı. Mesela zaman gibi, bir spiralin kıvrımlarında yeniden bir var oluş.

Fotoğrafın anlatımı, göze yönelik olduğu için herkese uygun, sade bir dil kuruyor. Değişik kültürlere göre küçük farklılaşmalar söz konusu olsa bile görüntüler insanın kültürler ötesi doğal diline sahip. Temel güdülere dokunabiliyor. Duyguları harekete geçirebiliyor. Yani, en esaslı ve hassas noktalara çalışıyor, en arkaik ruh katmanlarına hitap ediyor. Görme üstünden kurulan iletişimde sezgilere de yönelen bir hitap söz konusu, yabancıya bile.

Öte yandan basit bir 'doğrudan gösterenler sistemi' gibi, yani harfler, rakamlar gibi direkt bir araç değil fotoğraf. Sözcüklerden bile daha muğlak, kifayetsiz, kimi zaman şaibeli, hatta ciddi olarak riskli bir alan bu. Fotoğraf, fotoğrafçının niyetiyle tam da örtüşmeden bir yenidensunum olarak ortaya çıkmakla kalmıyor, bir araya toplanmış imgelerin yarattığı yeni ortam bambaşka okumalara, anlamlara da kaçıveriyor. Üstelik bu kaçmalar, mesela bir kitabın yazıldığından başka bir dilde yeniden üretildiği zaman ortaya çıkan iletişim arızaları, ifade yetersizlikleri, kavram boşlukları ya da bağlam sıçramala-

rıyla ortaya çıkan anlam kaymaları gibi değil. Fotoğraf, kendi başına, anlatıcısının kurgusundan farklı bir düzleme taşıyabiliyor konusunu. Biraz abartarak söyleyecek olursak, fotoğraf kendi iradesiyle birlikte doğuyor. Kaderiyle değil, iradesiyle. Neymiş bu böyle, hangi âlemlerin canavarıymış demeyin. Yaşadığımız hayatları başkalaştıran bir görme biçimi yaratan, fotoğraflardır. Bu kadarla kalsa iyi, nasıl anlayacağımıza dair durmaksızın öneriler sunar, görüntülere ait bir dünya kurar. İlginçtir, fotoğraf pozitivizmle ve sosyolojiyle yaşıttır.

Yani yeryüzündeki onca melaneti yaratan endüstriyel akıl sistemi, fotoğrafın da yaratıcısı. Günümüzün şaibeli medeniyetinin, en öz yavrusu o. Fotoğrafla anlatmanın biçimleri bugün emekleme safhasındayken durum böyle, yarın ne olacağı, ne yapacağı bilinmez.

Fotoğrafın gerçeklikle insanın arasına giren ve hayata yabancılaşmanın aparatı olarak önemli bir işlev gören özelliği, haramilerin de ilk keşfettikleri yanı oldu. Nazilerin fotoğrafın inandırıcılığından istifade ederek güçlü bir propaganda mekanizması kurdukları malum. Günümüzde tüketim toplumlarının ideolojisiyse, gerçeğin manipüle edilerek yeniden yaratılmış suretleri, simgeleri, ikonları üstünden varlığını sürdürüyor. Ensemizde boza pişiyor. Fotoğraf sayesinde.

John Berger 'anlatmanın başka bir biçimi' üstüne yazarken fotoğrafın arkasından 'yarı dil' diye konuşuyor. Olabilir, hatta böylesi daha iyi bile olabilir. Tam dillerden ne hayır gördük ki bugüne kadar. İnsan merkezli medeniyetin şiddeti kutsayan ayrımcı dilinden kime ne hayır geldi ki? Hangi iktidar baki kaldı, hangi kefene cep dikildi? Hangi yoksulluk yeryüzünden silindi? Onca peygamberin kutsal sözlerinden ne anladık da kan gölüne döndü yeryüzü?

Belki de öyle olduğunu bildiğimiz bir 'yarı-dil'le anlaşsak daha hayırlı olacak hakkımızda. Tam anlayamadığımızı fark edince sezgiler ve duygular da anlamanın ayrılmaz bir parçası olarak devreye girecekler o zaman. Belki de ihtiyacımız olan şey budur. Yani, hisleri de davet eden, onların da katılımıyla ancak çözülebilecek bir dil. Anlatmanın bir biçimi olduğu kadar, anlamanın bir aracı olarak da fotoğrafa baksak bunu mu görürüz acaba? Önce bir anlama, sonra anlatma...

Belki de en iyisi, 70'lerde bir toplumsal işlev üstünden var olmaya çalışan, hâlâ iler tutar tarafı olan, insanlar arası iletişimde hâlâ saygıdeğer bir yeri bulunan, 'anlatma'nın başka bir biçimi olarak fotoğraf hakkında konuşurken sözü tersine çevirmek. Önce 'anla-

ma'nın bir biçimi olarak fotoğrafa ilgi göstersek nasıl olur?' diye sormak. Her şey aslına döner, en "modern" olanlar bile.

Şimdiki aklımızla bir yarı-dil olarak tanımladığımız fotoğraf, anlatmanın tamamen başka biçimine doğru evrilirse, yaman çelişkilerden birine daha tanık olacak yeryüzü. Duyguların ve sezgilerin, fotoğrafın yarı-dilini tamamlayacağı bir anlatma biçimi kurulacaksa eğer, kaderin cilvesi diye de yorumlanabilir bu durum, diyalektiğin kuralı diye de. Fotoğraf öyle bir şeydir zaten, her bünyeye uyar, ne niyetine yersen o olur.

Neredeyse yüz elli yıldır hayattan ve çevremizi kuşatan gerçeklikten alıntılar yaparak bize yenidensunumlar içinde bir şeyler göstermeye, anlatmaya çalışan fotoğraflarla birlikte yaşıyoruz. Kâğıda basılmış görüntüleri birer nesne olarak birbirimize yolluyoruz. Daha doğrusu, yolluyorduk. Şimdi suretler kendilerine en yakışan biçimi, yeni sanal mecralarını buldular. Nesneleşmeden, bir hayal halinde, büyü gibi, sır gibi sanal âlemlerde oradan oraya uçuşup duruyorlar. Hava kadar, su kadar hayatın parçası oldular. Aslında hep birlikte bir yol arıyoruz. Anlatmak kadar anlamanın da yolunu bulmaya çalışıyoruz.

Bu kadar lafa ne gerek var ben fotoğraf çekerim, o da bana yeter, diyenler için İlker Maga'ya kulak vermek gerekir: "Sadece fotoğraftan anladığını ya da sadece fotoğrafla ilgilendiğini söyleyen insan, aslında hiçbir şeyden anlamıyor demektir." Bu yazı artık rahat bir nefes alabilir. Fotoğraf hiçbir şeydir.

DİL İLE TARZ

Şöyle ferah bir tanımlama yapacak olursak, canlıların kendilerini ifade etmek için kullandıkları, ortak kodlarla kurulduğu için ötekiler tarafından da çözülebilen iletişim yöntemlerinin tümünü 'dil' genel başlığı altında toplayabiliriz. Söz ve sözü taşıyan yazı şimdilik bir kenarda kalsın, ilerleyen bölümlerde ona ihtiyaç duyacağız.

Eğer fotoğraf bir tanıklığı yansıtan, hayattan yaptığı alıntıda bir durumu gösteren, niyete işaret eden, fikir ve duygu uyandıran etkilere sahipse bu bir dil midir? Cevaplar muhtelif: Barthes, "İnsanlığın tarihinde ilk defa ortaya çıkan şifresiz mesajlardır," der. Henri Cartier-Bresson fotoğrafın dilini büyük bir güç olarak tanımlar. Susan Sontag yazılı metinlerdeki dilin aksine fotoğrafın tek bir dili olduğu-

nu söyler. İlker Maga, ustalaşmanın yolunun bu dilin sihrini çözmekten geçtiğinden söz eder.

Dil denen netameli alan, hayattaki egemenlik ilişkileri ve toplumsal iktidar araçları arasındaki güçlü yeri nedeniyle ilgilisinin tartışma kapsamında bulunuyor. Sözün de, yazının da, görüntünün de dil olduğunu söyleyen Hasan Bülent Kahraman, "Olan gerçek de, olmayan gerçek de dilin içinde saklıdır. Ne yapılırsa yapılsın, insanların dışına çıkamayacakları tek daire dil dairesidir. Herkes ve her şey onun içinde tutsaktır ve dolayısıyla sonsuzca özgürdür," der.

Dil, insanın kendini ifade ettiği araçlardan biri, ancak tek ifade aracı değil. Gövdesi, yüzü, elleri, bakışları, duruşuyla bir ifade taşıyan insan söz ile 'ben gördüm' diye başlayarak kuracağı cümlelerin yanında bir süredir fotoğrafı da kullanıyor.

Fotoğrafın dili, içerikteki anlamın görsel biçime çevrilmesidir. Bu dilin oluşumunda bir bütün olarak fotoğrafçının kendisi vardır. Bedeniyle birlikte duygu yoğunluğu, ruhu, algı kapasitesi, kültürel birikimi, ideolojisi, dönemin görme biçimleri gibi bir dolu etken dilin kuruluşunda temel unsurdur.

Fotoğrafın dili bazılarına göre kültürlerarasıdır, bazılarına göre kültürler üstüdür, aslında bir dil olmadığını, iletileri sınırlı olarak taşıyabilen bir dilimsi olduğunu söyleyenler de bulunur. O da bir şey, şimdilik böyle kabul edelim, ilerleyen bölümlerde kapasitesini, kalibresini yeniden gözden geçirmek üzere bir tarafa bırakalım. Ancak şu hatırlatmayı yapmadan geçmeyelim:

Görüntülerin okunmasında semiyolojik sistemlerden istifade edildiğinin altını çizen Berger, hepsi toplumsal/kültürel kurgu olan bu sistemlere (giysilerin yüz ifadelerinin, vücut hareketlerinin, sosyal adetlerin, fotografik çerçevelemenin, vb. gösterge-dili) görüntülerin yaratılmasında ve okunmasında sürekli başvurulduğunu söyler. "Bu tür semiyolojik sistemler gerçekten vardır ve görüntülerin yaratılmasıyla okunmasında sürekli onlara başvurulmaktadır. Yine de bu sistemlerin toplamı, görünümlerde okunabilecek şeylerin hepsini ne tüketip bitirebilir, ne de örtmeye başlayabilir," der.

Bir durumu/olayı/hali ele alan fotoğraf, gerçeklikten yaptığı alıntılarla izleyiciye bir sunumda bulunur. Konu hakkında bağlantıları ve dolayımlarıyla birlikte bir aşinalık yaratabilme, malumat verme, kanı uyandırma kabiliyeti fotoğrafın dilidir. Bu dil fotoğrafın doğası gereği güçlü bir tasvir özelliği taşır ancak bir o kadar da karmaşıktır. Ustası-

nın elindeyken, toplumsal rüzgârları da arkasına alırsa eğer yargıları değiştirme ve durumları yeniden anlamlandırma etkisine sahiptir.

Fotoğrafların izleyici tarafından okunması, görüntünün kurduğu dille mümkündür, ancak bu dilin çözücü kodlarının bir kısmının doğal olarak, bir kısmının da kültürel edinilmişlikle izleyicide bulunması gerekir.

Sürecin tamamını düşünelim: Yani, fotoğrafçının zihninde görüntüyle ifade edilecek fikrin oluşumundan başlayarak, konunun seçimine, oradan fotoğrafik karar mekanizmalarına geçelim, görüntünün oluşumu sırasında devreye giren akıl ve duygu repertuarına gelelim; daha sonra kaydın teknik imkânları sayesinde görüntünün oluşmasını ve izleyiciye sunumuna kadar olup biten her şeyi bir bütün kabul edelim.

Bu bütünlük, belli başlı fotoğraf tarzları arasında önemli farklılıklar gösterir. Bilindiği gibi günümüzde fotoğraf, gerek fotoğrafçının ilgisine, gerek toplumsal ihtiyaçlara, gerekse izleyiciye sunulmasındaki maksatlara göre geniş bir yelpazede ve çok farklı alanlarda üretiliyor. Fotoğrafçıların zihinsel kurguları kadar kullanılan donanım ve teknik imkânlar da farklı alanlarda fotoğrafın dallarını-tarzlarını yaratıyor. Bu dallar seçilen konuya göre ortaya çıkabileceği gibi, asıl ayrım seçilen konuya yaklaşımda ve fotoğrafçının amaçlarında görülüyor. Her fotoğraflama tarzının özgün koşulları, maksadı ve hedefleri var. Fotoğrafın dalları-dilleri, farklı zihinsel işleyişlerden, davranışlardan, duygusal tezahürlerden, seçilmiş teknik donanıma kadar bir dizi etkenle birbirinden ayrılıyor.

Bir futbol maçı, gazetenin spor sayfası için de çekilebilir, bir futbol belgeseli için de. Ancak ikisi arasındaki fark görüntülerin kullanım alanından çok, fotoğrafçının zihninde başlayan süreçte belirginleşir. Aynı fotoğrafçı iki tarzda çalışmayı da başarabilir, ancak birbirinden çok farklı iki yöntem kullanması ve bunların ikisine de hakim olması gerekir ki yaptığı işlerin hakkını verebilsin. Her fotoğraflama tarzının kendi iç dili, aktarılan deneyleri ve sık başvurulan pratik yöntemleri bulunur. Bunların hiçbiri içgüdüsel, rastlantısal ya da çalışılan alanın kendiliğinden yarattığı süreçler değildir. Bir dar alan kültürü gibi var olmuştur. Fotoğrafın tek bir dili olduğunu ve seçilen her konuya aynı dilin uyarlanabileceğini düşünmek doğru olmaz. Her bir dile-dala hâkim olabilmek için ayrı ayrı emek vermek gerekir.

Fotoğrafın ileti taşıyabilme kabiliyeti bir dil ya da yarı-dil özelliği taşıyorsa eğer, o dilin kuruluş biçimi, fotoğrafın tarzlarına göre

farklılıklar gösteren yollardan geçer ve bu yollar-yöntemler öğrenilebilir.

Hayatın hemen her alanına girmiş fotografik görüntünün ortaya çıkana kadar, fotoğrafçının zihninden başlayarak geçirdiği sürecin dallara göre farklılıklarını tek bir tarza indirgemek, fotoğrafın teknik inceliklerini 'fotoğraf çekerken güneşi arkanıza alın' kuralına indirgemek gibi bir şeydir. Her ne kadar teknik yeterliliğe sahip görüntü üretme işi giderek basitleşse bile önemi de aynı oranda büyümektedir. Çekilen fotoğrafın keskinlik, kontrast, ton, netlik gibi değerleri, konunun vurgusunu taşıyan ayrıntının görünür kılınması açısından olduğu kadar sözün bütünlüklü yükünün taşınması açından da önemlidir.

Sadece zihinsel ve teknik faaliyetler değil, duygular ve sezgiler de fotoğrafa dâhildir. Fotoğraflama tarzlarındaki farklılıklarla belirginleşen 'fotoğrafın her bir dalı', kendi dilini fotoğrafçının bilgi donanımından zihinsel işleyişine ve duygu yoğunluklarına kadar uzanan geniş bir çerçeve ister. Fotoğrafın dili tekniği aşan, içselleştirilmiş bütünlükle bu çerçeve içinde kurulur.

Bir belgeselcinin zihninde fotoğraf, fikirlerin, görüntülerin, kavramların, teorilerin, sözcüklerin bir arada bulunduğu karmaşık bir düzen içinde oluşur ve nihayetinde ortaya çıkacak gerçeğin hikâyesine odaklıdır.

Bir foto muhabirinin zihninde fotoğraf, haberin çarpıcı yanı esas alınarak oluşur ve olay odaklıdır.

Bir gezi fotoğrafçısının zihninde fotoğraf, ortamın ilginçliği esas alınarak, seçilen konunun atmosfer içindeki etkisi önemsenerek oluşur ve yakıştırılmış imaj odaklıdır.

Bir reklam fotoğrafçısının zihninde fotoğraf malın tüketimini esas alır ve pazarlama odaklıdır.

Bu indirgenmiş örnekler çoğaltılabilir. Ayrıca, aynı mecra için çalıştıkları halde, haber fotoğrafçıları arasında da alanlarına göre net ayrımlar görülür. Parlamento fotoğrafçısı ile savaş muhabiri mesela, ilkinin aklındaki ihtimaller dizisinde yer alan fotoğraflardan birini ortaya çıkaracak strateji diğer fotoğrafçıda çok farklıdır. Parlamento muhabiri bedenini farklı kullanır, savaş muhabiri farklı. Ekipmanları değişiktir. Duyguları farklı tezahür eder, refleksleri farklı tepkiler verir.

Hayatın değişik alanlarında, belli bir tarzda fotoğraf çekmenin yolu çok geniş bir teknik alet edevat parkından ihtiyaca cevap vere-

cek olanları doğru seçmeyi gerektirir. Sadece gerektiği kadar. Doğa fotoğrafçılarının araçları, belgeselcilerden ayrıdır. Giyim kuşamlarından objektiflerinin odak uzaklığına kadar kendi amaçlarına uygun aletlerle çalışırlar. Mesela doğa fotoğrafçısı uzun teleler kullanırken, belgeselciler normal ve geniş açıları tercih ederler.

Fotoğrafçıların çalışma alanları, kullandıkları ekipmanlar, ön hazırlıklar ve fotoğraf için izledikleri yolların farklılığı en başta seçtikleri alanda kendilerini anlamlandırmaları ve var etmeleriyle ilgilidir.

Bir görüntü hangi yollarla, ne tür araçlarla ve nasıl üretilmiş olursa olsun izleyiciyi bunların hiçbiri ilgilendirmez. Dolaşıma girmiş bir fotoğrafa bakan izleyici ilk aşamada, fotoğrafçının hayattan alıntıladığı görüntüye kendi gözüyle değil onun gözüyle bakar, konunun bütününü, fotoğrafçının göstermek istediği gibi görür. Eğer fotoğrafta izleyicinin ilgisini çekebilecek bir ileti varsa fotoğrafçı aradan çıkar, izleyici kendi okumasıyla baş başa kalır, ideolojik ve kültürel göstergeler üstünden fotoğrafla özgün ilişkisini kurar.

Anlamlandırma süreci öncelikle fotoğrafçının bu görüntüyü neden ürettiği sorusuyla başlar. Hangi düşünceler, hangi duygular bu fotoğrafı ortaya çıkardı? Fotoğrafın çeşitli dalları için bu sorunun cevabı baştan bellidir: 'Hayatı daha güzel göstermek için', 'sanatsal yaratıcılığımı ortaya çıkarmak için', 'duygularımı yansıtabilmek için', 'haber vermek için', 'tanıklığımı paylaşmak için'... Fotoğraflar bu türden ortak cevaplarla fotoğrafçıların zihnindeki anlamı dışa vurur.

Belgesel fotoğrafçılar, hayattan yaptıkları fotografik alıntılar aracılığıyla tanıklıklarına dair bir anlatı kurmak istedikleri için, çektikleri her karede şu soruyu sorarlar: 'Bu fotoğrafı neden çektim?' Anlamaya giden yol bu sorunun cevabıyla açılan kapıdan geçince başlar, insanın çevresinde olup biteni anlamak için bir merak taşıması, emek harcaması gerekir. Her fotoğraflama sürecinin öncesinde bilgilenmenin çeşitli araçlarını kullanarak durumun esasını anlamak için niyet ve karar sahibi olmak gerekir. Bilenin bildiği ama pek dillendirilmeyen bir yol daha vardır ki o yola, her fotoğrafın aynı zamanda fotoğrafçının kendisini tanıması için bir kapı araladığını bilmekle çıkılır. Her fotoğraf aynı zamanda fotoğrafçının hayatına dair bir kayıttır. Çektiği her portre biraz da kendi portresidir. Bu yola giren fotoğrafçı, yeryüzündeki hayatları anlamaya çalışırken kendine dair bilmediklerine de ulaşma şansı bulur.

HERKES İÇİN FOTOĞRAF

Fotoğraf makinesini işleterek yapılan iş, insanların fotoğrafını çektiği kadar insanları da kendisine çeker. Pek belli etmeseler de fotoğraflanacakları günün gelmesini yanıp tutuşarak bekleyenlerin sayısı günden güne artıyor. Hayatta görünür olabilmenin yolu, medyada görüntü olmaya değer görülmekten geçiyor. Başkalarına gösterilebilir bir görünüme sahip olmayanlar bugünün değerler dünyasında birer hiç.

Objektifin karşısındaki insan bir gelecek vaadiyle de karşı karşıyadır. Ortaya çıkacak fotografın zamanda ve mekânda yapacağı yolculuk kim bilir nerelerden geçip nerelere varacaktır, kimlerle buluşacaktır. Fotoğraf çektirenden ve fotoğrafçısından bağımsız kılınmış, inanılmaz bir macera olmakla kalmaz bu yolculuk, kimi zaman görüntüsü tarafından hayatı değiştirilen insanlar da bu maceranın kahramanları arasında yer alabilir.

Ne kadar aklanmaya çalışılsa da hiç masum değil fotoğrafla insanın ilişkisi. Çocuklarınki hariç. Onlar yetişkinlerin objektif karşısında yapamadığını yaparlar ve bütün içtenlikleriyle olmadık şaklabanlıklar sergileyerek kendi görüntülerinin alınması için açıkça uğraşırlar. Ya yetişkinlerin kamera karşısında yaptıkları? Nedir bunlar? Fotoğrafın ne olduğu, nasıl olduğu bilinmeden takınılacak tavırlar, sergilenecek davranışlar mıdır yani? "Poz vermek", fotoğraf sayesinde insan davranışları arasına girmiş, başlı başına incelenmesi gereken bir alandır. Kökleri ruh alemimizin derinliklerine uzanan, farklı anlamlar üretme yeteneğine sahip bir davranış.

İlk yıllarda, fotoğraflar daha ortalığa dökülüp stüdyolar önünde uzun kuyruklar oluşmadan önce bu iş, ne yaptığı anlaşılmayan büyücü müsveddesi birtakım adamların uğraşıydı. O sıralar hiç kimse gizli açık kendi fotoğrafı çekilsin diye özel bir çaba harcamıyordu. Bugün eğer yeryüzünde halen kalmışsa fotoğrafla hiç tanışmamış olanlar için de aynıdır durum. Ama bir kez fotoğrafla tanışan insan müptela oluyor, çekmeden dursa bile çektirmeden duramıyor.

Fotoğrafların görünür olduğu ve dolaşıma girdiği zaman insanın başına hayır ya da şer, bir işler getirebileceği bilinir. Bu nedenle objektifin karşısında tavır almayı gerektiren ve genellikle 'çek beni' duygusuyla yaklaşılan bir şeydir, malum. Fotoğraf şeyi. Hayatımızda bu kadar önemli yer tutan şey. Fotoğraf, çekim anında da çekildikten sonra da kişisel ilişki kurulabilen bizatihi bir varlıktır. Daha ne diyeyim? Var olmamızı sağlayan yüce büyü için başka ne söyleyeyim?

'İnsan neden fotoğraf çektirir?' sorusunun cevabını bulmak için bugüne kadar bir hayli kafa yoran olmuş, teoriler attırılmış, savlar uçurulmuş. 'Neden fotoğraf çeker bu canlı?' sorusu derinlemesine merak konusu olmuş. Kameranın arkasındaki sefil yaratık, yani insan. Hangi akla hizmet yapar bunu, neden oranın buranın durmadan fotoğrafını çeker, onun bunun yüzüne kamerasını dayayıp görüntüsünü alır? Her geçen gün neden daha çok fotoğraf ve daha çok fotoğrafçı dolanıp durur ortalıkta?

Yeryüzündeki namlı fotoğrafçılardan bazıları, dünyanın dört bucağında önlerine kim gelirse fotoğrafını çektikleri halde tek bir kare olsun kendi fotoğraflarının çekilmesine izin vermezler, suretsiz birer varlık olarak aramızda dolaşırlar. Olur mu böyle şey, olmaz. Yani suretsiz varlık olmaz. Ama o fotoğrafçılar zaten kendi suretleriyle değil, yarattıkları suretlerle var olmayı seçtikleri için mazur görülebilirler. Konumuz olmamakla birlikte lafın bizi getirdiği bu yaylada biraz daha gezinmek mümkün. Ancak yukarılarda sarf ettiğimiz lakırdının peşinden gidip 'günümüzde neden bu kadar çok insan fotoğraf çekiyor?' sorusu etrafında dolaşalım, daha iyi.

Fotoğraf, sosyoloji ve pozitivizm, bu üçüz kardeşlerin varlıklarını borçlu oldukları üretim biçimi aynı: Endüstri devrimi. Yeni çağla birlikte egemen olan kapitalist toplum değerleri üçüne de benzer işlevler yükledi: Toplumsal ilişkileri anlamak, insanları ve toplulukları tasnif etmek, kaydını tutmak, sistemin gelecek projeksiyonlarına uygun hale getirmek... Doğaya, toplumlara ve insana ilişkin her şey kesine yakın oranda bilinecek, bilimin gösterdiği doğrultuda olup bitenler kontrol altında tutulacak, her şeyin ayniyle kopyası alınacak, aydınlanmayla birlikte insan kurtulacak. Böyle bir başarı beklenmektedir yeni çağdan ve onun enstrumanlarından.

Geldi de, ancak John Berger'e kulak verirsek şöyle bir şeydi gelen başarı: "Benzeri görülmedik boyutlara ulaşmış bir bilimsel ve teknik ilerlemedir; fakat başarı sonunda, bütün diğer değerlerin, her şeyi –insanlar, onların emekleri, hayatları ve ölümleri dâhil olmak üzere– meta olarak gören bir dünya pazarının değerlerine boyun eğmesini de getirmiştir."

Çok acı bir çift lakırdı daha eder Berger: "Burada öznelliğin toplumsal işlevine de yer yoktur...İzin verilen tek öznellik tüketicinin rüyasıdır."

Adeta bir kâbus. Ancak fotoğrafçılıkla uğraşmanın nasıl ve neden bu kadar yaygın olduğunun da aynı zamanda cevabı. Tüketici olarak

rolümüzü oynayacağız, satın almamız istenen kameraları, alet edevatı alacağız, düzeneklerimizi kuracağız. Bu araçları kullanarak, kısıtlanmış öznel alanlardan, daraltılmış hayallerden bir çıkış yolu bulup yaratıcı bir üretim gerçekleştireceğiz, fotoğraf çekeceğiz. Bir duygumuzu, düşüncemizi ifade etmeye çalışacağız. İfademizin özgün olduğu hissini yaşayacağız. Bunca insanın dört elle fotoğrafa sarılması boşuna değil. Nasıl bir şey bu? Sen hem hayallerine gem vur insanın, hem de hayaller üretebilsin diye mal sat.

Dehşetli bir yabancılaşma ortamında sürdürülmeye çalışılan hayatlarımız, su kadar, hava kadar temel insani ihtiyaçlardan yoksun. Mesela boş vakit gibi, aylaklık gibi, seyyahlık gibi haklara büyük bedeller karşılığında ancak ulaşabiliyoruz. Teknolojinin amansız denetimi altında yaşayan ve tüketim toplumu tarafından ücretli köle yapılan günümüz insanının bedeni gibi ruhu da hoyratça kullanılıyor. Bu koşullarda yaratıcı üretim en anlamlı özgürleşme alanlarından biri olarak karşımıza çıkıyor.

Yaratıcı üretim, insanın kendisiyle birlikte doğayı da tanıma sürecini kapsar. Günümüzdeki yabancılaşma, sadece ruhsal değil maddi olarak da doğayı tanınmanın, maddeyi anlamanın, eşyayı bilmenin, süreçleri fark etmenin önüne geçmiş durumda. İnsan kendi kararlarıyla biçimlendirdiği en küçük üretime bile muhtaç halde. Bir yandan hayatı özgür irademizle idame ettirebilme imkânından yoksun olduğumuz için, öte yandan daha kolay kontrol edilebilelim diye dâhil edildiğimiz dar topluluklarda var olmaya çalışıyoruz. Sıradanlık içinde yaşayıp giderken tekdüzeliği bozacak küçücük bir özgünlük yakalamaya çalışıyoruz. Fotoğraf buna imkan veren araçlardan biri.

Büyük şehirlerde açılan çok sayıda hobi kurslarının arasında en çok ilgiyi fotoğrafçılığın toplaması boşuna değil. Tekdüzeliği aşmanın en kestirme yollarından biri fotoğrafçılık öğrenmek. Çağın insanı kurs görüp fotoğraf çekerek kendi çevresinde fark yaratabildiği gibi, fotoğrafçıların ortamına girdiği zaman da merak sahibi özel kişilerden biri olmanın ayrıcalığına kavuşuyor.

Fotoğraf çekmek giderek kolaylaşıyor. Özellikle dijital teknolojiler teknik hata payını neredeyse sıfıra indirdi. En dağınık akılların, en yorgun zihinlerin bile işletmeyi becerebileceği bir alet oldu fotoğraf makinesi. Yüzüne bakılabilir fotoğraflara ulaşmak işten değil artık. Süreçlerin değil, sonuçların önemsendiği zamanlardayız. Kayde-

dildiği anda görülebilen fotoğraflar tam da bu zamanın ruhunu yansıtıyor. Fotoğrafçılık, günümüz insanının özgür üretim ihtiyacını gayet yüzeysel biçimde ve en kestirme yoldan karşılayabiliyor. Artık beklemeye, laboratuara gitmeye, karanlıkodada saatlerce uğraşmaya gerek kalmadı. Her şey kolay. Süreç önemsiz. Sonuç el altında.

Böylece günümüz insanı sisteme satarak heder ettiği en kıymetli şeyini, bedeni ve ruhuyla birlikte vaktini geri alabilmenin imkânsız olduğunu bile bile, zamanı dondurmayı başaran tek alete, fotoğraf makinesine sığındı. Görüntünün çabucak ortaya çıkması sayesinde zamandan kazanma duygusu biraz olsun içini rahatlatıyor. Fotografik görüntü herkese ulaşabilme potansiyeli taşıyor, uzun uzadıya uğraşmadan bir çırpıda tüketiliyor. Fotoğrafçılık sayesinde büyük şehirlerin orta sınıfları, iş hayatlarındaki, toplumsal statülerindeki zihinsel düzenekleri pek fazla bozmadan soluk alabilecekleri bir sosyal ortam buluyorlar.

Günümüz tüketim toplumu insanına haz veren başlıca kamusal alanlardan biri, boş zamanlarında oyalayıcı ve tatmin edici özelliklere sahip fotoğrafla uğraşmak. Üstelik, kişinin kendisini sanatsal ifadenin öznesi kılabileceği bir alan fotoğrafçılık. Sanatla bir biçimde ilişkilenmeye niyet etmiş herkes, zahmetli sanat alanlarına pek bulaşmadan kısa yoldan fotoğrafçılık kursu almayı tercih ediyor. Bu sayede "seçkin" bir sosyalleşme ortamı buluyor. Gezilere katılıyor, aidiyetler geliştiriyor, hemen bir sergi açmasa bile birkaç toplu gösteri kotarabiliyor. Bu sayede en halisane tutkular, temel ihtiyaçlar gideriliyor. Yaratıcılık ve sanat alanında iyi kötü bir varoluş fotoğrafçılık sayesinde gerçekleşiyor.

Fotoğraflar sadece izleyeni değil, çekeni de inandırmaya yarar. Fotoğrafçı gözleriyle gördüğü için doğruluğuna emin olduğu gerçeği yeniden üretir. Gördüklerine hakikat atfederek inanır. Bir süreci kapsayacak biçimde görme pratiği yaşarken bir anı fotoğraflamışsa, gördüklerinin gerçekliğine dair inancı daha da pekişir. Fotoğrafın bu özelliği, rağbet görmesine yol açan yanlarından biridir.

Göz, bağlamıyla birlikte gördüğünü sanır. Âna odaklanmış fotoğrafçı bakışı bağlamı ihmal ettiği takdirde anlamı da feda etmiş demektir. Çünkü ân, çok sayıda etkenin bir araya geldiği, rastlantıların da payı olan karmaşık bir sürecin kristalleşmiş sonucudur. Olup bitenler bir zaman kesitinde gerçekleştiği için ve fotoğrafta görünür

olan sadece bir an olduğu için, gerçeğin bütün yanlarıyla kavranabildiği yanılgısı doğar. Fotoğraflar birer birer ya da peş peşe bakıldıkları zaman güçlü kanaatler yaratabilir. Kanaatler anlık görünümlerle değil, bir süreç içinde biriktirilmiş etraflı izlenimlerle oluşmalıdır.

İnanmak kuşkusuz en büyük ihtiyaçlardan. Güvenmek de öyle. Amansız bir çarkın küçücük bir dişlisi olarak kendini ifade etme imkânları elinden alınmış insanlara fotoğraflar, güvenilir olmaya dair bir imkân sunar. Siyasal alanın tahripkâr hoyratlığıyla yaydığı güvensizlik ortamı, medyanın sermaye ilişkisiyle yarattığı sahtelik hissi, hepimizin içinde, olup bitenlerin aslına dair merak uyandırıyor. Ne de olsa insanları, belirlenmiş düşünce ve duygu kalıpları içinde sonsuza kadar tutabilmek mümkün değil.

Tüketim toplumunun doğaya karşı işleyişi içinde insanın kendisini özgür üretime yakınmış gibi hissettiği fotoğrafçılık uğraşı aynı zamanda bir statü göstergesidir. Başladığımız gibi bitirelim sözü. Kubbeyi tüketim toplumunun has evladı fotoğraf makinesinin tepesine dikelim.

Toplumsal statünün göstergeleri sadece banka hesaplarıyla bağlantılı değil. Özellikle orta sınıflarda farklı göstergeler mevcut. Fotoğraf merakı bunlardan biri. Sosyal ortamlarda fotoğraf makinesi taşımak, o kişi hakkında doğaya yakın olmaktan, macera tutkunsuna kadar bir dizi mesajı bir arada verebilir. Gösterişlidir. Ödenen parayı bağıra bağıra ilan eder. Üstelik sadece makineyle sınırlı değildir bu gösterişin araçları. Giysisinden aksesuarına kadar fotoğrafçı donanımları insanı bir anda hayalindeki kimliğe taşır. Ayrıca fotoğraf makinesi, toplumun iki ucundaki en ücra köşelere giriş vizesi sağlar. Dünyanın orasına burasına gidip gelme imkânı yaratması da cabası. 'Öğrenilmiş çaresizlik' denen durumu aşmanın kestirme yollarından biridir fotoğraf merakı. Her derde deva yani.

Postmodernizmin yaydığı muğlâklık sisleri arasında, bugünden kalacak belgelerin gelecekteki tarihçilerin kafasını karıştırmaktan başka bir işe yaramayacağını düşünüyor Gündüz Vassaf ve şöyle söylüyor: "Fotoğrafla, ses kaydıyla, günümüzün kokuları ve dokularıyla her birimiz geleceğe mektuplarımızı yazabiliriz. Anne ve babalarımızın genlerini taşıdığımız gibi, günümüzün tarihini kaydetmeyi kuşaktan kuşağa sürdürebiliriz. Çıkarlarına ters geldiğinden, günümüzü olduğu gibi kaydetmek istemeyen güçlerin tarihimizin malzemesini belirlemesine müsaade etmeyeceğimize göre, biz de kaydedelim aklımıza ne geliyorsa, içimizden ne geçiyorsa."

Ama nasıl? Neyle yapalım bu kayıt işini? Bu soruyu buraya biz düşelim ve peşini bırakmayalım.

FOTOĞRAFLAMA DAVRANIŞI VE SALDIRGANLIK

'Fotoğraf zaten bir seçme eylemidir' faslını geçelim. Tamam, fotoğrafçı seçer. Görmek için bakmak da bir seçme işidir. Seçilmeyenler göz tarafından nasıl dışarıda bırakılırsa fotoğraf da aynısını yapar. Balıkların suda yaşaması, bitkilerin köklerini toprağa salması gibi doğal, kendiliğinden olur bu seçme işi.

Fotoğrafçı sadece seçmek istediği için değil, mecbur olduğu için seçer. Görünümler arasından çoğunu atıp küçük bir bölümünü almak zorundadır, kadrajın elverdiği kadarını.

Tekniğin gelişmesiyle birlikte geniş geniş fotoğraflar çekebiliyoruz artık ama tümüyle çevremizi kuşatan dünyanın görüş alanımıza giren her yanını fotoğraflayabilmek en azından yakın gelecekte mümkün gibi görünmüyor. Mutlaka sınırları belirli bir bakış gerekiyor ve gördüğümüzü göstermek için seçmek durumundayız. Yani bir tür dikkat toplayarak yönelme, içsel ve bedensel enerjiyi oraya, ona doğru sevk ederek ele geçirme davranışı. Avcılık gibi bir şey.

İlk çağlarda yeryüzünün tenhalıklarında bir yerde karnını doyurmak için taş baltasıyla avlanmaya çıkmış atalarımızdan birinin davranışları ile bugün, elinde makineyle fotoğraf çekmeye çıkmış birinin davranışları arasında ne fark vardır? Fluser'e göre 'hiç'. Ama bir fark vardır kuşkusuz, "çalılıklar yerine kültürel nesneler ormanında oyunu sürdürmektedir." Böyle söyler. "Belge ve röportaj fotoğrafçılığında oynanan oyunun konusu zaten başlı başına kültürel durumdur," der.

Avcıyla fotoğrafçı benzetmesini bir adım daha ileri götürerek doğrulamak, aynı zamanda bir yanlış anlamaya da mahal vermemek gerekiyor. Günümüzün avcıları, elde silah can alan muktedirlerdir. İlk çağ avcılarıyla en ufak bir kültürel, ahlaki, düşünsel bağları yoktur. İlle de bu av mecazı üstünden lafı sürdüreceksek ilkçağdakileri ayıralım ve onların mirasının günümüzde fotoröportajcıların üstüne kayıtlı olduğunu söyleyelim. İlk çağ avcıları ile fotoröportajcılar ava çıkmadan önce gerçekleştirdikleri hazırlık-ayinle, konu/av ile özdeşleşme çabalarıyla, hatta konunun/avın kendisinden izin alarak ruhsal bir bütünleşme gerçekleştirmeleriyle birbirlerine benzerler. Alacaklarını aldıktan sonra da öznelere/ava karşı devam eden özenli ve

kanaatkâr tutumlarıyla da benzeşirler. Bu tür davranışların bugün hâlâ Aborijinler'in doğal hayatlarında sürdüğü bilinir. Avladığı ya da topladığı canlının varlığının kendi bedeninde ve ruhunda devam ettiğine inanan bir kültürdür bu. Bu kültürün, tipik avcı davranışı olan bir 'canlıyı kıstırıp vurmak'la ve yine tipik fotoğrafçı davranışı olan 'bir canlının görüntüsünü alıp kaçmak'la pek ilgisi yoktur.

Fotoğraf çekmek zaten yeterince saldırgan bir davranış. Fotoğrafçının bu işi yaparken takındığı tutum bunu iyice pekiştiren, çoğaltan bir hal alınca çekilmez oluyor. Nitekim, birkaç fotoğrafçının bir arada yabancı bir ortamda bulundukları sırada sergiledikleri davranış, dışardan bakan birine korkunç, dayanılmaz, hatta küstahça gelir. Ne var ki, aynı kişi fotoğraf makinesiyle benzer bir ortama girdiği vakit farkına varmadan aynı davranışları sergileyebilir. Kamera insanı onaylamadığı davranış biçimlerinin zeminine taşıyabiliyor. Fotoğraf çekenlerin dünyasına götürüyor. Bu tamamen başka bir duygunun ve aklın dünyası. Fotoğraf çekerken zihin sadece ele geçirmek istediği görüntüye takılıyor, içgüdüsel bir bencillik duygusu içinde tek hedefe kilitleniyor. Avını ele geçirebilmek için her yolu deniyor. Bu tutumun uç örneklerini basın fotoğrafçılarında görüyoruz. Birbirlerini omuzlayarak çalışmaları iyimser bir bakışla rekabet ya da mesleki deformasyon diye tanımlanabileceği gibi, olağan fotoğrafçı hallerinin tezahürü diye de düşünülebilir. Belki de fotoğraf makinesi kullanmak insanı uygar davranış kalıpları dışına çıkarabiliyor. Hırsı büyük, egosu şişkin fakat tatmini noksan sürücülerin direksiyon başındaki hallerine benzer bir durum belki de.

Bu sorunlu davranış, sadece gergin ortamlarda çalışan profesyonellere özgü değil. Sıkça anlatılan bir olay, fotoğrafçılığın halim selim insanlara bile saldırgan bir kimlik iliştirdiğini doğrular: Doğa fotoğrafı sanki en sakin, sevecen ve barışık bir fotoğraflama alanıymış gibi görünmesine rağmen, bazı fotoğrafçılarda pek de öyle dingin ruh halleri yaratmaz. Sık sık yapılan toplu ayin mahiyetindeki toplu çekim gezilerinde güzel güzel çiçekler böcekler çeken fotoğrafçılardan biri, kuytularda bulduğu mantarları bir çırpıda fotoğrafladıktan sonra başkasına yar olmasın diye daima ezermiş. Günahı boynuna. Kutuplara kadar gidip hayvanları öldürdükten sonra üstünde fotoğraf çektiren şımarık zenginlerin akıl ve duygu âlemiyle, mantarın fotoğrafını çektikten sonra yok eden zihniyet dünyası arasında nasıl bir fark var? Yeryüzünde ender rastlanır güzellikte bir insan yüzüne denk gelirlerse eğer, fotoğrafını çektikten sonra yok etmeyi göze alabile-

cekler mi? Doğrusu, merak konusudur. Ama şüpheye hiç mahal yok ki fotoğraflamak saldırganca bir davranıştır.

Bresson, bu yapının farkında olarak hiç değilse fotoğrafın saldırganlığını artıracak flaş kullanımına kesinlikle karşı çıkar.

Günümüzde iyice yaygınlaşmasına, artık her an her yerde fotoğraf makinesinden cep telefonuna kadar her boydan ve görünümden alet tarafından görüntü kaydı yapılabilmesine rağmen olay sıradanlaşmıyor. Bir taraftan görünür olabilmek için fotoğrafa girmeye çalışanların sayısı artarken öte yandan fotoğrafa karşı hassasiyetler de büyüyor. Eskiden surata yapıştırılan siyah, iri bir makinenin parlak camdan gözüyle karşısındakine bakan kişi en azından ürkütücüydü, ama hiç değilse daha kolay fark edilerek korunmak için önlem alınabilirdi. Şimdi bu şans da ortadan kalkıyor. Her an, her yerde görüntü kaydetmeye hazır çeşitli boylarda ve şekillerde aletler mevcut. Üstüne doğrultulmuş objektiflerle rahatsız edilenlerin sayısı artıyor, kamera karşısında tedirginlikler büyüyor. Özel hayatlarımızı korumaya daha fazla ihtiyaç duyuyoruz ve daha hassasız.

Rönesans insanı için 'burnu iyi koku alır,' tanımının 'uyanıklığı' nitelediğini söyleyen Gisele Freund, günümüzdeyse iyi bir gözü olmanın marifet sayıldığından söz ederek, "çünkü bugün en önemli duyumuz görme duyusudur," der. Bir evrim tespiti yaptığını düşünerek ve sürecin bir gelişime işaret ettiğini hissettirerek yaptığı bu Batı merkezli analizde, Doğu kültürlerinde kadim zamanlardan beri burun ve gözden çok kulağın önemli, saygın ve adap sahibi sayıldığını hesaba katmaz. Bazıları için durum hâlâ böyledir.

Dinlemek edilgen olmaktır. Edilgenlik duyarlılığı, anlama gayretini ve açık olmayı gerektirir. Gözler etkendir ve bir ısrarı barındırır. Bakmak, fiziki temas kadar, dokunmak kadar etkilidir. Kulaklar dişidir, yin'dir, gözler erkektir yang'dır.

Özellikle bir yabancının bakışlarını makul bir süreden daha uzun zaman üstünde hissetmek rahatsızlık verir, özel alana girilmiş, taciz edilmiş hissi uyandırır insanda. Yabancı bakışlara fazlaca maruz kalan biri mana aramaya başlar, şüpheye kapılır, üste başa çeki düzen vermekten başlayan çeşitli tedbirler alır. Öte yandan kültürlerin çoğunda, birine uzun süre gözleri dikip bakmak kadar, hiç bakmadan gözleri kaçırmak da ayıp sayılır. Şüpheli bir davranış, hatta saldırganlık olarak anlaşılır. Kulaklar ise yapısı gereği edilgen ancak sürekli aktiftir. Gözün görmesi için gereken özel çabaya ihtiyaç duy-

mayan kulaklar her zaman işitir. Bir bakışın etkisinden kurtulmak için gözden kaybolmayı başarmak gerekir ancak sözlerin istenmeyen bir kulağa dökülmesini engellemek için susmak yeter.

Gözlerin sürekli işler durumda olabilmesi için büyük bir enerjiye ihtiyacı vardır. Bu enerji kimi zaman anlama çabasına akar, kimi zaman mütecaviz bir tutum yaratır. Bu yüzden yorulmak gözlere özgüdür. Kırpılarak ve kapatılarak dinlendirilmesi gerekir. Gözün büyük oranda taklidini yapan fotoğraf makinesiyse bu saldırganlığın tescillenmiş halidir. Onaysız alınan her görüntü, sahibinin olmadığı yerlere taşınarak kim bilir hangi ellere geçecek, hangi bakışlara maruz kalacak, hangi tehditlerle karşılaşacaktır.

TOPLUMSAL ETKİ YARATMAK

Hızlı yaşanan dengesiz ilişkiler içindeki Dünya'mızın güç ve iktidar ilişkileriyle belirlenen hal ve gidişi, tekil müdahalelerden etkilenecekmiş gibi görünmüyor. Buna rağmen, bütün gelişkin-karmaşık yapılarda olduğu gibi günümüzün dünya düzeni, öngörülmemiş en küçük etkiler karşısında bile sarsılıyor, ciddi hasarlar alıyor, kırılgan bir tabiata sahip olduğu cümle alem tarafından biliniyor. Güvenlik önlemleri tekâmül etmiş karmaşık sistemlerle inşa edilen yapıların umulmadık etkilere büyük tepkiler vermesi toplumbilim metotlarına da, toplum mühendisliği hesaplarına da gelir gibi değil. Yani, ne biz o kadar çaresiziz, ne de bu âlem bizim onayımız olmadan çarkını çevirebilir. Böyle bir girişle söze başlamamın nedeni, umutsuzluğun egemen olduğu bünyelerde çaresizlik içinde kıvranan ruhlara iki çift laf etmekti.

Fotoğrafın özü itibariyle insanda yarattığı gerçeklik etkisi, yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemlerdeki kadar güçlü değil artık. Aradan çok zaman geçti, köprünün altından çok sular aktı. Görüntülerle birlikte fotoğraf hakkındaki fikirler de değişti. Neyse ki hâlâ, fotoğrafın kökeniyle ilişkisi ve fotoğrafçısıyla kişisel mülkiyet bağları, bildik kaidelere pek de kolay uymadığı için isyankârlığını koruyor. Dizginlenemez yapısı sayesinde, gün geliyor yepyeni bir fotoğraf, sanki binlerce yıllık bir efsaneymiş gibi dünyanın orasında burasında insanın karşısına çıkıyor, üstelik her yerde aşağı yukarı benzer etkiler yaratarak dolaşıp duruyor.

Her şey gibi onun da iki yanı var, bir taraftan gözbağcılık yaparken, öte yandan bağlı gözleri açıyor. Kimi zaman peşine takılanları

sığ sularda boğuyor, kimi zaman toplumu uyandırmadan dereden geçirme planlarını altüst ediyor, ağır güvenlik altındaki karmaşık düzenekleri dağıtıyor.

Fotoğrafın bu çarpıcı etkisini azaltmak, isyankâr tabiatını uysallaştırmak ancak fotoğrafçıları suya sabuna dokunmaz hoş çocuklar haline getirmekle mümkün. Fotoğraf o zaman, ne insan ne de toplum üstünde dönüştürücü bir etki bırakabiliyor.

Roland Barthes, bir başka açıdan bakarak bunu yapmanın iki yolu olduğunu söyler. Biri, "fotoğrafı bir sanat haline getirmektir," der. "Fotoğrafçının kendini resmin retoriği ve iyi huylu hale getirilmiş anlatım biçiminin etkisi altına sokması, ressam ile rekabetteki ısrarı hep bundandır. Fotoğraf gerçekten de bir sanat olabilir: İçinde artık delilik kalmadığı, noema'sı unutulduğu ve bu yüzden de özü benim üzerimde etki yapmadığı zaman." Barthes ikinci yolun da onu 'genelleştirmek, gruplaştırmak ve bayağılaştırmak' olduğunu söyler.

Sorun fotoğrafın sanat olup olmaması değil gerçekten, ele aldığı konuyla dönüştürücü bir etki yaratıp yaratmadığıdır. Fotoğrafçının taşıdığı niyetten başlayarak üretim sürecini ve sunumunu kapsayan bütünlük içinde bir yoruma varılabilir. Amacın ne olduğu kadar ifade ediliş biçimi de önemlidir.

Fotoğrafın muhalif bir mücadele aracı olarak yarattığı toplumsal etki, sanatın mecrasında gerçekleştirdiği işlevinden daha dönüştürücüdür. Fotoğrafın kısa tarihine göz atınca, kamusal alanın yepyeni bir araçla kendine bakarak itirazını dile getirdiği ve değişim taleplerini yükselttiği görülür. İmtiyazlı sınıflarla diğerleri arasında sürekli mücadeleye tanık olan insanlık tarihiyse fotoğrafla birlikte müdahil olma yeteneğine sahip yeni bir araca daha kavuşur. Umutsuzluğa mahal yok, fotoğraflarımızla anlattığımız hayata dair hikayeler sihirli değnek olmasa bile boşa kürek de değil yani.

1. HİKÂYE: F TİPİ

Tekirdağ F Tipi Cezaevi'nde bir çalışmaya katılmıştım. Tutuklu ve hükümlülerle fotoğraf konusunda sohbet edecek, küçük bir gösteri yapacaktım. Uzun süre düşündüm, neler göstermeliyim diye. Eldeki hazır röportaj serilerinden, toplumsal sorunlara eğilen siyah beyaz fotoğraflar yerine, dünyanın orasından burasından çektiğim renkli neşeli fotoğrafları göstermeye karar verdim. Neler anlatacağım belliydi, fotoğraf diğer teknik buluşlardan daha aktif biçimde insan hayatında yer almakla kalmamış, düşünce ve sözlerinde de karşılığını bulmuş, anlam kazanmıştı. Fotoğraf teorisine dair en karmaşık görünen konular bile az çok hayat deneyimine sahip her sınıftan, eğitim düzeyinden, meslekten, cinsten insanlarla konuşulduğu vakit karşılığını buluyordu. En azından ben tartışmadan düşmeden konuyu sürdürebiliyordum.

Cezaevindeki fotoğraf sohbetlerinin pek farklı olmayacağı kanısındaydım ancak göstereceğim fotoğrafların hayat dolu Asya-Afrika görüntüleri olması, renkli, ışıklı, canlı ortamlardan tanıklıklar taşıması pek de içime sinmiyordu. Yıllardır dört duvar arasında yaşayan, üstelik daha uzun süre yatacakları aşikâr olan insanlara nispet yapar gibi, gezdiğim yerleri göstermek pek doğru olmayacaktı. Sonunda karar verdim. Gösterecektim. Böylece bir umut ışığı yanacaktı belki içlerinde, bu yeterdi. Mazeretimi, 'hayattaki her durumun geçici olduğu' üstünden kuracaktım. Her sağlıklı insan bir engelli adayı olduğu gibi, hele bizim gibi memleketlerde her serbest insan (özgür yerine serbest bilerek kullanıldı) aynı zamanda bir mahkûm adayıydı.

Nitekim öyle oldu. Adaylığın asilliğe dönüşümü değil, cezaevindeki buluşma aynen öyle oldu.

Resim atölyesi olarak kullanılan büyükçe bir salonun çıplak beton zemini üstündeki plastik sandalyelerin her hareketi büyük yankılar yaratırken dokuz mahkûmla bir araya geldik. Çember şeklinde oturduk. İçeride 'organize suç' demeyi tercih ettikleri, dışarıda 'çete' diye bilinen cürümlerin en büyüklerinden yatıyorlardı. Kuşkusuz sohbetin başında ağırdan yoklamalar çe-

kildi karşılıklı, daha sonra söz fotoğrafa gelince, dışarıdaki fotoğraf çevrelerinin kurduğu sohbetlere denk düşen dalga boylarında dolaşıldı.

Sonra neşeli olsun diye göstereceğim fotoğraflara sıra geldi, mazeretimi tekrarlayarak özür diledim, dünyanın öbür uçundaki hayatları göstererek nispet yapmaya çalışmadığımı belirttim. Pek tepki vermediler, görüntüler akmaya başladı. Birkaç plan sonra benim konuşmama gerek kalmadan onlar anlatıyorlardı. Sadece Bangladeş'teki rikşalardan, Pakistan'daki boyalı kamyonlara kadar Doğu'nun sıradan imajları hakkında değil, çok daha az rastlandığını sandığım görüntüler hakkında da malumat sahibiydiler. Benim içinde yaşadıklarım onların televizyonlardan, dergilerden görsel olarak deneyimledikleriydi.

Bir dahaki buluşmaya, asla görmedikleri, dolayısıyla hakkında hiçbir malumata sahip olamayacakları konular bulacağıma dair söz verdim. Hâlâ arıyorum. Belki de edinilmiş izlenimleri aşmanın yolu yaşanmış deneylerden çıkan içselleştirilmiş bilgileri bir biçimde ifade edebilmekten geçiyor. Daha küçük ve öznel hikâyelerin görsellerinden. Belki de bir dahaki gidişte sokaktaki hayata dair küçük röportajlardan göstermeliyim.

DOĞRUDAN FOTOĞRAF

NİYETLER-YAKLAŞIMLAR-ÖNCELİKLER

Gerçekliğe sadık kalarak konusunu fotoğraflamak üzere kameranın optik, kimyasal/sayısal olanaklarıyla yetinen; vizörden/ekrandan yapılan ayıklama/toplama işlemiyle ortaya çıkan; fotoğraf tekniğinin imkânlarını zorlamak dışında, gerçeğin görünümünü değiştirici yöntemlere başvurmadan yapılan fotografik alıntılara doğrudan fotoğraf denir. Fotoğrafçı, dünya hakkındaki yorumlarını görüntüler halinde ortaya çıkarırken kamerasını bu amaca uygun kullanır. Lafı dolandırmadan söylemek gerekirse, doğrudan fotoğraf, kamera arkasından görülen görüntüyü aslına sadık bir temsil olarak fotoğraf haline getirme işidir.

Fotoğrafçı bu görüntüleri kendisi için de yaratabilir tabii ki, ancak asıl maksat görüntüye aktarılmış deneyimlerini, yorumlarını baş-

kalarına göstermek ve paylaşmaktır. Doğrudan fotoğraf bir anın dondurulması olduğuna göre, gösterilmeye değer bulunarak ortaya çıkarılan her görüntünün zaman karşısında dayanıklı olması ve çok uzaklara gidebilmesi hedeflenir.

Doğrudan fotoğraf nitelemesi, sadece görüntü oluşturulurken uyulması gerekenlere riayet edildiğini gösterir, ancak görüntünün içeriğine dair belirleyiciliği yoktur. Doğrudan fotoğrafla aynı konu üç ayrı niyetle çekilebilir:

1) İmaj

Fotoğrafçı çektiği konunun var olan imajını tekrarlar, yoksa bir imaj yaratır. Yani o olmadığı halde onu temsil edecek bir suret üretir. Bu temsilin kullanım amacına hizmet edecek şekilde yaratılmış olması gerekir. Tanıtım ve propaganda kampanyalarında kullanılan fotoğraflar ve gezi fotoğrafçılığı bunu yapar.

2) Görünüm

Fotoğrafçı çektiği konunun görünümüne tavdır, onu kalıcılaştırmak ister. Hatıra fotoğrafçılığının, doğa fotoğrafçılığının yaklaşımı budur.

3) Gerçek

Fotoğrafçı çektiği konunun barındırdığı gerçeği anlamaya çalışır, bu niyet fotoğrafına yansır. Foto muhabirliği ve belgesel fotoğrafçılık böyledir.

Fotoğrafçının taşıdığı bu üç niyetle ve doğrudan fotoğrafla ortaya çıkan görüntüler birer belge özelliği taşır. Fotoğrafçının amacı, bir hatırasını kalıcılaştırmak gibi gayet bireysel bir niyet olabildiği gibi, gezi fotoğrafı, haber, manzara, belgesel, tanıtım, mimari, doğa.... fotoğrafı üretmek de olabilir. Her birinin ayrı yöntemleri, farklı üretim süreçleri vardır, bu süreçlerde fotoğrafçıların zihinleri birbirinden farklı işler ve bu dalların hepsi doğrudan fotoğrafı oluşturur.

Doğrudan fotoğraf, 'ele alınan konu' ve 'konuya yaklaşım' itibariyle olmak üzere iki ana gruba ayrılabilir:

1) Ele alınan konu itibariyle

Doğrudan fotoğraf, fotoğraf makinesinin icat edildiği günden bu yana pek az değişen temel yapısı gereği ve sürekli gelişen pazara uyum sağlama kabiliyeti sayesinde, hayatın her alanında hazır bulunur. Her

kamera sahibi fotoğrafçıdır, her kamera işlemelidir, her şey fotoğraflanmak içindir.

Doğrudan fotoğrafın konusu, çevremizi kuşatan sonsuz görünüm seçeneklerinden her biri olabilir, yeter ki fotoğrafçının görüş alanında bulunsun, kadrajına girsin.

Doğrudan fotoğraf, ele alınan çekim konuları itibariyle kendi içinde çeşitli guruplara ayrılabilir. Bu son derece geniş repertuar, hayatın zenginlikleri kadar sınırsızdır. Örneğin sadece doğa fotoğrafı, çocuk fotoğrafı ya da kent fotoğrafı başlıklarına ayrıldığı zaman bile, her birinin alt dalları hesaba katıldığında uçsuz bucaksız bir alan çıkar karşımıza. Doğrudan fotoğrafın ele aldığı konular itibariyle ufku sınırsızdır, her şey olabilir.

Yine de, doğa, insan, gezi, spor, kültür gibi işlevsel ana başlıklar sıralanarak oldukça geniş bir gruplama yapılabilir. Fotoğraf ajanslarının ve imaj bankların kullandıkları arşiv sistemlerindeki gruplamalar, ayrıntıda telef olmamak için esas kabul edilir.

2) Fotoğraflama yöntemleri itibariyle

Fotoğrafçının seçtiği konu kadar o konuyu nasıl ve neden fotoğrafladığı da önemlidir. Konuya yaklaşımı, kurduğu dil, öncelikleri, ortaya çıkan görüntünün anlamını ve işlevini de belirler. Aynı konuyu iki ayrı tarzda fotoğraflamak, birbirinden çok farklı içerikler yüklemek baştan sona kadar farklı süreçlerin, farklı zihinsel faaliyetlerin ve fotoğraflama tercihlerinin sonucunda mümkündür.

Aynı konu hem gezi fotoğrafı olarak çekilebilir, hem de sosyal belgesel olarak. Ancak iki yaklaşımın üretim süreci farklı olduğu gibi, ortaya çıkan sonuçlar, ulaştığı kesim, kullandığı mecralar ve yarattığı etkiler de farklıdır.

Fotoğrafçının konuya yaklaşımı, düşünce sistematiği, fotoğraflama tarzı ve amaçları itibariyle yapılacak gruplama, konular gruplaması kadar uçsuz bucaksız değildir. Doğrudan fotoğrafta esas olarak iki yöntem söz konusudur:

- Biçim Öncelikli Fotoğraflama / Amaç: Hayatı Estetize Etmek
- İçerik Öncelikli Fotoğraflama / Amaç: Bir Anlatı Kurmak

AMAÇ: HAYATI ESTETİZE ETMEK

Hayatı estetize eden fotoğraf tarzı, görünümleri sanatçı duyarlılığıyla algılamayı, ışığı, rengi ve görüntüye giren bütün ögeleri mükem-

meliyetçi yaklaşımla değerlendirerek kompozisyon kurmayı önemser. Gerçek hayattan yapılan alıntı, gerçeklik referansları oldukça zorlanarak yeniden var edilmiş bir güzellik olarak sunulur. Abartılmış renklerle, ışıkla yaratılmış gerçekdışı atmosferle...

Görünümler, pek de sıradan olmayan biçimler ve yapılar halinde yeniden üretilirken izleyicinin haz alması beklenir, duygusal yücelme ve ruhsal zenginleşme etkisinin doğması bu tarz fotoğrafın hedefleri arasındadır.

Hayat estetize edilirken, fotoğrafın öznesi olan insan ve doğa, çevre bağlantılarından bağımsız olarak değerlendirilir. Toplumsal ilişkilerden soyutlanan konu, fotografik çerçeve içinde yeniden var edilirken bağlam ortadan kaldırılır. Özne, bu tarz fotoğrafta varlığından ve iç benliğinden ziyade bir leke, renk, form olarak yer alır. Daha fotoğraf çekilmeden fotoğrafçının zihninde nesneleşmiş ve grafik unsur olarak yeniden yaratılmıştır. Fotoğraf çevrelerinde sıklıkla işitilen 'insan ögesi' terimi bu tarz fotoğrafların gerçeklikle bağlantısını inşa etme ihtiyacını belirtmek için kullanılır.

Ortaya çıkan eser, kimi zaman güzelin altı çizilerek abartılmış bir sunumu, kimi zaman indirgenmiş bir karmaşanın kesiti, biçiminde tezahür eder, kimi zaman keskin bir göz ve gelişmiş bir algının fark ettiği ayrıntının mükemmelliği biçiminde ortaya çıkar. Güzel fotoğraf için biçimin gücü kullanılır, estetiğin kurallarına sadakat esastır, çarpıcı bir etki yaratmak, hayranlık uyandırmak istenir. Çoğaltılmış basılı eserde, sergi ya da gösteri salonunda kendisini tamamlayan bu fotoğraflar, kolayca tüketilebilir bir nesne olarak sunulur. Hayat estetize edilirken, fotoğrafçının iç doyumu için, izleyiciyle yaşanacak ortaklaşa bir haz tüketimine ihtiyaç duyulur. Bu ihtiyaç, güzelliğe yapılan övgüden, onu yaratan fotoğrafçıya düşen en büyük payla birlikte kabul edilerek giderilir.

Fotoğrafı hayatın estetik yenidensunumu için araç olarak kullanan bu tarz, batıda geçtiğimiz yüzyılın başlarında egemen olan resimselci akımdan oldukça etkilenmiştir. Ülkemizde özellikle hobi olarak fotoğrafla uğraşan kalabalık bir fotoğrafçı grubu tarafından yaygın olarak uygulanır.

Konu karşısında fotoğrafçının zihni, o durumun nedenlerinden çok nasıl fotoğraflanması gerektiğiyle ilgilenir. Esas olarak fotoğrafçının görme yeteneğinin seçmeci-ayıklamacı-arındırmacı yanını geliştirir. Hayatın her an sunduğu sonsuz görünümler repertuarından

estetik formların seçilmesi için, açı ve mesafe değişiklikleriyle gereksiz unsurlardan ayıklanması için, ışık ve optik sayesinde belirsizliklerden arındırılması için bir hayli çaba harcanır. Bu çaba, kolaylaştırıcı teknik uygulamaların desteğiyle, konuya yaklaşımda pratik çözüm önerileriyle birlikte ortalama bir estetik seviye olarak fotoğrafta görünür hale gelir. Duyguların yansıtılabilmesi için kısıtlı da olsa bir alan yaratılmış olur.

Bu tarz fotoğrafların sunduğu hayattan karelerin, göründükleri halleriyle gerçekte var olmadıkları aşikardır. Sıradan gözün, fotoğrafta temsil edilen tabiat parçasını, insanı ya da toplulukları o şekilde göremediği bilinir. Bu fotoğraflar karşısında uyanan beğeni ve takdir, fotoğrafçının görme ve estetik formlarda yeniden yaratma yeteneğinin takdiridir. Öte yandan, fotoğraflanan öznenin salt estetik ögeye indirgenmesiyle birlikte, izleyiciye geçen gerçeklik duygusunun zayıfladığı da aşikardır.

Fotoğrafçı, doğrudan fotoğraf yöntemiyle çevreye yabancı bir unsuru konuya eklemeden fotoğraf çekmiştir ancak kullandığı optik araçlar, yararlandığı karanlık ya da aydınlıkoda teknikleri, gerçeklikle arasındaki mesafeyi büyütmüştür. Gerçek ile yeniden sunumu arasında zaten var olan bu açıklığı, estetik kaygılar, renk abartmaları, ışık takviyeleri, filtre efektleri gibi etkiler kullanılarak iyice büyütmüş ve bu sayede etkili bir sunum ortaya çıkarmıştır. Bu etkinin yaratılması için öncelikle klasik resim sanatının esas aldığı kompozisyon kurallarına başvurulur. 'Önce bu kuralları bilmek, sonra geliştirmek, değiştirmek gerekir' türünden vurgular sıklıkla yapıldığı halde, bu güne kadar bu alanda birbirinin tekrarı olan görüntülerden farklı bir estetik henüz ortaya çıkmadı. Hayatın estetize edilmiş görüntülerini üretmek için yeni ve farklı kurallara ihtiyaç olup olmadığı konusunda net bir görüş ve tutum zaten yoktur. Yeni bir estetik, ihtiyaç hissedilmeden ortaya çıkamayacağına göre, yeni bir teori ve ideoloji olmadan yaratılamayacağına göre, klişelerle üretilen, birbirinin tekrarı resimsi fotoğraflara maruz kalmaya devam edeceğiz. Hayatı estetize etmeyi amaçlayan bu fotoğrafların tanımlanmış kurallar içinde küçük farklılıklarla kendilerini yeniden üretip durmaları kaçınılmaz.

Güzel duygular uyandırmaya çalışmak iyidir. Bu duyguların yaratıcısı olan kompozisyon da faydalı bir şeydir. Ayrıca, içeriğin daha iyi taşınabilmesi için imkân sağlaması söz konusudur. Peki, bu imkân sadece belirli kültürler için mi geçerlidir?

Soru şu: Kurallarıyla, kompozisyon gibi pratik uygulamalarıyla evrensel geçerliliğe sahip, mutlak bir estetik var mıdır? Değişmez kuralları olan bir şey midir bu? Yoksa kültürlere ve zamana bağlı olarak değişkenlik gösterir mi?

Eğer mutlaksa, Batı merkezli dünyanın belki de en büyük keşfi bu olsa gerek. İlahi güzelliğin zamansız ve mekânsız yasaları. Yok, eğer değişkense o zaman birden fazla ve değişken estetik yasalar, kompozisyonlar, kurallar bütünü var demektir. Peki, sözü edilen hangisi?

Açıkça ifade ederek ortaya konduğu takdirde mesele kalmaz. Şu söylenebilir: "Batı estetiğinin resimde geliştirdiği kuralları fotoğrafa uygun hale getirerek sürdürmek doğru bir davranıştır. Yapılması gereken budur," dendikten sonra küçük bir sorun dışında problem kalmaz. Fotoğrafın kültürler üstü bir dil olduğunu ifade ederken, Batı merkezli estetiğin de diğer kültürlerin üstü ve belirleyicisi olduğu peşinen kabul edilmiş olur ki bu pek yenir yutulur bir sav değildir. Neyse ki, sınır tanımadan dolaşan fotoğraflar, estetik kaygının ve salt fotoğrafa odaklanmış zihinlerin ürünü değiller.

Görünümleri estetik bir nesne olarak yeniden üreterek insan ile gerçeklik arasına giren bu tarz fotoğraf neye tekabül eder? Yüksek sanatsal hazlar almak için fotoğraftan başka çok daha derin ve yüzlerce yıllık mayalanmalarla bu günlere gelmiş rafine sanatsal formlar mevcut, müzik gibi mesela. İnsanların ruhsal yücelme, duygusal esrime yaşamalarını sağlamak için pek de doğru seçilmiş bir araç olmasa gerek fotoğraf.

Doğanın gerçekte görünmediği gibi gösterilmesiyle yaratılan hayranlık, mesela bir hiper gerçekçi ressamın tuvali karşısında duyulan hayranlıktan neden daha fazla olsun ki? Aletin marifeti, oraya değil de buraya doğrulttu diye neden onu kullanana atfedilsin ki?

Sermayenin özgür dolaşımını ve bütün toplumların iyi tüketicilerden oluşmasını sağlayacak güç, ortak iletişim ve tüketim kodları yaratıyor. Ortak kodlarla çözülecek bir dili, bir kültürü dünyaya yerleştirdikten sonra, herkese her şey satılabilir. Belki de fotoğraf, bu haliyle küreselleşmenin öncü ve simgesel gücüdür. Bu güce hizmet edecek fotoğrafın sanat olarak da, estetik yaratıcı olarak da, güzellik sergileyici olarak da önü açıktır. Pazarlamanın hizmetindeki sanatın ve sanatçının önünde kalmışsa eğer, o birkaç engel daha ne kadar dayanabilir?

YARATILMIŞ GÜZELLİKLER

Fotoğraf ne maksatla çekiliyor olursa olsun, fotoğrafçının aklında beliren görüntünün başarılı/başarısız bir biçimde duyarlı yüzeye aktarılmasıdır. Görüntü öncelikle fotoğrafçının niyetidir. Anladığı, görmek istediği ve göstermeye çalıştığıdır. Hal böyle olunca fotoğrafçının içinde bulunduğu gerçeklik, görüntüye çok farklı biçimlerde yansıyabilir. Gösterilenler hakiki ya da sahte olabilir ya da ikisi arasında gidip gelen bir tür denge kurulabilir. En azından yabancılaşmayı kıracak bir öge, gerçeğe de şans tanıyan bir durum olarak bu dengeye rıza göstermek mümkündür.

Fotoğrafçının zihni, bulunduğu ortamda 'buradan bir güzellik nasıl yaratabilirim?' diye işliyorsa farklı bir görüntü çıkar ortaya, 'buranın gerçeği nedir' diye işliyorsa farklı bir görüntü. Tıpkı bunun gibi toplumların da fotoğrafçıların yaklaşımlarına göre değişen görüntüleri vardır.

Bir ülkede fotoğraf çeken amatör, profesyonel, genç hevesli, olgun usta kim varsa, ürettikleri görüntülerle bir 'toplam görsel kanaat' oluştururlar. Yaygın dolaşan fotoğrafların oluşturduğu bu kanaat, aynı zamanda fotoğrafçıların yaşadıkları toplum hakkındaki ortalama algısıdır.

Kuşkusuz çekildikten sonra unutulan değil, bir şekilde dolaşıma girmiş, yani mekânda ve zamanda yolculuk yapabilir hale gelmiş fotoğrafların yarattığı genel kanıdan söz ediyorum. O fotoğraflar gerçekle ilişkileri itibariyle tartışılabilir. Ya da fotoğrafçının göstermek istediğidir ve öyle beyan edildiği için gerçekle ilişkisini sorgulamak kimsenin haddi değildir diye düşünülebilir. İkisinden biri ya o ya diğeri. Yaratılmış güzellikler o yerin yaratılmış imajlarıdır, gerçeğin değil fotoğrafçının zihnindeki güzelliğin yansımasıdır, tümüyle kişiseldir. Böyle sunulduğu ve bilindiği sürece sorun kalmaz. Ancak bu fotoğraflar aracılığıyla bir yerin gerçekliği konusunda yanlış bilgilendirme yapılıyorsa ve bu yanılgı, sürekli tekrar edilmiş birbirine benzer imajlarla bütüne dair bir kanı yaratmışsa önemli bir algı problemi yaşandığını gösterir. Ya da bilerek seçilmiş bir davranıştır bu, gerçeklikten kaçıştır. Bu fotoğraflar sayesinde, gerçeğin ekseninde beliren hatırı sayılır kaymayla birlikte ortaya çıkan esaslı yabancılaşma, fotoğrafın da fotoğrafçının da toplumsal sorumluluğu açısından problemlidir.

Biraz da işin doğasından kaynaklanıyor olsa gerek, fotoğraf çeken biri, o sırada kafasında oluşan görüntüyü, gözleriyle görerek kaydettiği için mutlak bir gerçekliği ele geçirdiği hissine kapılır. Üstelik ortaya çıkan görüntü, gerçeğinden daha gerçek, fotoğrafçının gördüğünden daha güzelse hisleriyle de birleşerek sarsılmaz bir doğruluk hissi yaratır. Fotoğrafın asıl problemi de buradadır ki başkasını inandırmadan önce fotoğrafçısını ikna eder. 'Vardı, oldu, ben gördüm, böyleydi.' Peki ama görülen gerçek midir ve gerçeğin doğrulaması için yeterli midir? Bir yanılsama olamaz mı? Fotoğrafın fotoğrafçıyı çektiği bir hayalin görüntüsü kamera tarafından yaratılamaz mı?

Türkiye fotoğrafçılığı bu açıdan oldukça ilginç bir durum sergiler. Görünür olmuş, dolaşıma girmiş fotoğrafların toplamı nasıl bir Türkiye görüntüsü yaratır? Kimdir bu memleketin fotoğrafçıları? Etraflarına nasıl bakarlar? Nelerle ilgilenirler, hangi konuları nasıl çekerler, kimlere ve nasıl gösterirler? Bu soruların cevabını aramak üzere başlatılacak bir araştırma oldukça ilginç sosyolojik verilere ulaşır besbelli.

Tümüyle şahsi gözlemlere ve kişisel yoruma dayanarak söyleyebilirim ki, fotoğrafçıların yarattığı Türkiye, hoşlukların, güzelliklerin ülkesidir. Bir dönem sıkça 'Türk fotoğrafı var mı' türünden tartışmalarla fotoğrafımızdan bir ekol olarak söz edilip edilmeyeceği tartışıldı. Bence bu tartışma uzunca bir süredir sonuçlanmış durumda. Cevap bellidir: Türk fotoğrafı diye bir şey vardır. "Her tür gerçeklikten güzellikler yaratma ekolünün adı Türk fotoğrafıdır."

Ya gerçekliğin kendi bilgisi? Ya o gerçekliğin öznelerinin hisleri ve tepkileri? Bu hiç mühim değil, çünkü içselleştirilmiş oryantalizmde olduğu gibi, 'içselleştirilmiş estetikçi fotografik bakış'ta da algının ekseni en baştan kaymıştır.

Bu kayma, fotoğraflar ve fotoğrafçılarla sınırlı kalmaz, öznelere de sirayet eder. İnsanlar, kendi gerçekliklerini fotoğraflarda eleştirel biçimde görmekten genellikle hoşlanmazlar. Haklı da olabilirler. Fotoğrafın gerçekliği dönüştürücü etkisinden çok, başka birtakım değerler taşıyor olması önemsenir. Yani, güzel göstermesi.

Velhasıl sorun sadece fotoğrafçıda değil, öznesinde değil, biraz da fotoğrafın kendisinde, tabiatında. Fotoğrafçı, izleyici ve fotoğrafın öznesi aynı hatta buluşuyorlar. Gerçeğin değil, güzelin hattında. Biraz daha iyimser söylersek, gerçeğin fotoğrafa kurban edildiği güzelin hattında.

Gel gör ki bu hayli abartılı bir durum. Bir anomali. Çevrede güzellikler keşfetmeye çalışarak hayatı anlamlandırmak, faydalı bir uğraş olarak saygıya değer görülebilir. Zaten yorucu iş saatleri, kaotik şehir hayatı içinde bunalmış insanların boş vakitlerinde güzelliklerle haşır neşir olmaları iyi bir şeydir. Lakin bu masum uğraş, bütün bir ülkenin fotoğrafa yansıyan toplam görüntüsü haline gelmişse ürkütücü bir manzara çıkar karşımıza. Olur da bu kadar mı Türkiye gerçeğinin dışı olur, diye.

Fotoğrafçıların yarattığı Türkiye nasıl görünüyor? Biraz da oryantalist merakla her genç fotoğrafçının ilk aklına gelen konuların arasında bulunan balıkçılar, kahveler, pazaryerleri, zanaatlar, eski sokaklar... nasıl ele alındı bugüne kadar? Ortaya çıkan görüntülerin toplamı neye tekabül ediyor?

Balıkçılık, mesela. Üç tarafı denizlerle çevrili bu ülkede bir türlü doğru dürüst yapılmayan, yapıldığı kadarıyla da kirletici, kök kurutucu sonuçlar yaratan, ağır bir emek sömürüsünün ve insanlık dışı çalışma koşullarının egemen olduğu balıkçılık sektörü, ciddi problemler barındırmasına rağmen fotoğraflarda bunların hiçbirini göremeyiz. Bize gösterilenler, romantik ışıklarla yıkanan zamanlara aittir, kim oldukları, nasıl yaşadıkları pek anlaşılmayan insanların, renklerle oynaşarak yaptıkları bir uğraştır balıkçılık. Bu güzellikler içinde fotoğrafçı da, fotoğrafı çekilen de, fotoğrafa bakan da, hatta ölü balıklar bile mutludur.

En sık rastlanan ve severek çekilen konulardan biri olan kahvehaneler de bu yaklaşımdan nasibini alır. Son kalmış 'nostaljik' hislerin mekânı olanlar dışında ağır işsizliğin, yoksulluğun, hoyratlığın erkek mekânları olan kahveler, aynı zamanda, ağır politik ortamlardır. Kanaatler, kararlar, siyasal tutum alışlar buralarda belirlenir. Peki, kahveler fotoğraflarda nasıl görünür?

Anomalinin nedenleri merak edilirse bu örneklerden yola çıkarak tipik bir zihniyete ulaşılır. Sorun güzellikleri görmekte değil, her ahval ve şerait altında bir güzellik yaratma bilinciyle donatılmış olmaktadır. Bırakalım bazı şeyler çirkin bile olsalar kendi gerçekliğiyle kalsın. Aksi takdirde, bugünden geleceğe, el birliğiyle yarattığımız muhteşem bir Türkiye fotoğrafı kalacak. Alaca bulaca renkler arasında yaşayan, şen şakrak çalışan, huzur içinde dinlenen, melek gibi insanların, mutlu çocukların, korunmuş tabiatın cennet ülkesi.

Arada bir parazit yapan siyah beyazlarla sosyal problemlere, görünenlerin arkasındaki gerçeğe dair kafa yoran, hayata müdahil olmaya çalışan münasebetsiz görüntüler bu imajı bozmaya yetmeyecek. Bunu herkes biliyor ve gönül rahatlığıyla fotoğrafını çekiyor.

'Bu kadar da olur mu' diye geçiyor insanın içinden. Geçsin. Fotoğraf görmekle başlar malum. Görmek ise sadece fiziksel bir olay değildir. İnsan görmek istediklerini, ama asıl bildiklerini ve anladıklarını görebilir.

Fotoğrafçının zihniyet dünyasında gerçeğin fotoğrafına duyulan bir merak varsa, anlama gayretiyle birlikte 'neden' sorusuna cevap arar. Bu soruya sahip olmak, yaşanan toplumla ve gerçeklikle iyi kötü bir ilişki ister. Bir problemin var olduğunu görmek yetmez, ona dair sorumluluk hissetmek de gerekir ki nedenlerini anlamak için çaba harcansın.

Güzel görüntünün peşindeki zihnin meşgul olduğu 'nasıl' sorusundan farklıdır buradan açılan kanal. 'Neden' sorusu, konuya, özneye ve içinde bulundukları duruma dairdir. 'Nasıl' sorusuysa fotoğrafçının kendisine ve sanatına ilişkindir. Bu ikisi, birbirine zıt istikametlerde hareket eder. Fotoğrafçının zihni "gördüklerimi 'nasıl' gösterirsem daha güzel görünür?" sorusu yerine gördüklerim 'neden' var? sorusuyla hareket ederse birbirinden fraklı sonuçlara ulaşır.

1980 öncesinin naif toplumcu fotoğrafçıları 'neden' sorusunun peşindelerdir. O dönemi 'sümüklü çocuk fotoğrafları' diye tanımlayarak aşağılayanların gayretleri boşa gitmedi, muratlarına erdiler. Bugün artık 'neden böyle' sorusu yerine sadece 'nasıl çeksem' derdine düşmüş fotoğrafçıların dünyasında yaşıyoruz. Gel gör ki o çocukların sümükleri hâlâ akıyor, o vakitler sadece köyde yaşarlardı, artık kentlere de geldiler. Şimdi sadece sümüklü burunlarını değil tiner de çekiyorlar.

AMAÇ: ANLATI KURMAK

Doğrudan fotoğraf yöntemiyle bilgi vermek, haber iletmek ya da bir tanıklığı göstermek için çekilen fotoğraflar bir anlatı kurma kaygısı taşır. Genel olarak 'belgesel fotoğraf' başlığı altında toplanırlar, içeriği biçimin önüne koyar, sözü önemser, anlatımcı tarzı benimserler.

Dış gerçekliğe fotoğrafçının hiçbir şekilde müdahale etmediği, en ufak bir ortam değişikliği ya da sühne düzenlemesinde uzak durduğu, optik etkiler de dâhil olmak üzere oranlar ve mesafeler arasındaki bozulmalardan kaçındığı fotoğraflarla belgesellerin dili kurulur.

Bu alanın namlı fotoğrafçılarının kimi çalışmalarda tanımın sınırlarını zorlayarak farklı anlatımlar denedikleri de olur. Eugene Smith'in "Minamata" röportajındaki bazı fotoğraflar gibi Pedro Meyer'in yeni dönem çalışmaları bu istisnalar arasındadır.

Her belgesel doğrudan fotoğraftır, ancak söz, mesaj, içerik, anlatı kaygısı taşıyan ve doğrudan fotoğraf tarzıyla üretilmiş her görüntü belgesel değildir.

Anlatımcı fotoğraflar, belgesel tarzda üretilebileceği gibi, gerçekliğe sadık kalmak koşuluyla yapılacak belirli müdahalelerle de üretilebilir.

Kameranın önünde düzenleme yaparak, nesneleri gerçek hayattaki işlevlerinden koparmadan ve tanımlı ilişkilerinden hareketle yeniden bir araya getiren, böylece bir söz kuran, mesaj vermeyi amaçlayan fotoğraflar, belgesel kapsamına girmeyen anlatımcı fotoğraflardır. Pekâlâ sosyal bir konuyu ele alabilir, muhalif bir söz ve itiraz kurabilirler.

Belgesel fotoğrafın, bir kanıt olarak nesnel ve tarafsız olduğu söylenemez. Fotoğrafçının hayata baktığı yerden kurduğu anlatıyla gerçeğin bir görünümüne tanıklık ederler. Bu tanıklık evrensel değerlerin temellerini esas alıyorsa, etik kaygıları varsa, fotoğrafçının güvenilirliği ve saygınlığıyla güçlenerek yaşamda bir yer, bir karşılık bulur.

Ölüm de dâhil olmak üzere hayat boyunca karşılaşılan her şey gerçeklikse eğer, insanla gerçeklik arasına giren görüntülerin bir dolayımlama yaparak yabancılaştırıcı bir etki yarattığına dair görüşler de inandırıcı geliyor. Fotoğraftan önce hiçbir şeyin fotoğraf kadar aracısız üretilmiş bir görüntüsü yoktu. Bu aracısızlık, fotografik görüntünün ortaya çıkmasında, mesela ressam kadar belirleyici bir öznenin bulunmaması durumudur. Fotoğrafçının görüntü üstündeki belirleyiciliğinin ressamınki kadar olmadığına dikkat çekilerek, fotoğrafın inandırıcılığını biraz da bu doğrudanlıktan aldığı söylenir.

Belki fikir olarak, hatta bir efsane gibi de olsa 'doğrudan suret' çok eski zamanlardan beri bilinir. Mandilion efsanesi, Urfa Kralı Abghar'ın, yeni dinin temsilcisi İsa Mesih'i şehrine davet etmesi üzerine gönderilen bir mendilden söz eder. Mendilde İsa'nın sureti bulunmaktadır. Resim tekniğiyle üretilmemiş bir doğrudan surettir bu. 944 yılında Urfa'dan İstanbul'a götürülen görüntü, daha sonra Batı müzelerine geçer. Mandilion efsanesi, fotoğraf tarihi açısından da önemli boşluklara işaret eder.

Ortadoğu coğrafyasında İsa'nın doğumundan çok önceki zamanlarda bile ışığın hareketi ve çeşitli maddeler üstündeki etkisi biliniyordu. Bu bilgilerin derinliğine dair somut bir veri yok ancak bazı yeni bulgularla birlikte tezler mevcut.

Şimdi bu konu buraya nasıl geldi? Gerçeklikle insan arasına giren görüntünün aradaki mesafeyi açtığından ve yabancılaşma yarattığından söz ediyorduk ki İsa Mesih'in fotoğrafına dayandı söz. Öyleyse boş geçmeyip görüntünün çok eski zamanlardan beri aslının olmadığı yerde temsil sağladığını, gerçeğinin yerine geçtiğini, içsel bütünleşmeye yardımcı olduğunu ve bu sayede mesafeleri kapatıcı etki yarattığını da söyleyerek hakkını teslim edelim.

Fotoğraf, tabiatı gereği doğrudan doğruya bir cisimden, yani uzayda yer kaplayan bir nesneden yansıyan ışıklar sayesinde oluştuğu için, gösterdiği varlığın gerçekliğine dair güçlü bir kanıt izlenimi uyandırır. Bu yapısıyla, yanılsamanın en inandırıcı aracı olarak sağlam bir yere sahiptir. Gerçekle insan arasına giren suretin, tarihin her aşamasında yabancılaştırıcı etki yaratmadığını hatırlayarak bugünkü duruma göz atmakta fayda var derim.

Günümüzde egemen olan görüntü üretme eğilimleri üstünden dolaşıma giren her fotoğraf yabancılaşmanın bir aracıdır. Yabancılaşma çağın temel problemiyken fotoğrafçının çektiği röportaj, anlattığı hikâye nasıl olur da bu değirmene su taşımaz sorusunun cevabı açıktır: Fotoğrafçının tarzıyla birlikte zihniyet dünyası da görüntünün işlevi üstünde belirleyici rol oynar. Ne çektiyse, nasıl çektiyse, hangi sözü kurdu ve kime söylediyse fotoğraf ona göre bir mecra yaratır kendine.

Fotoğrafçı olaya özneler kadar yakından tanıklık edebiliyor ve meseleyi mümkün olduğu kadar derinlemesine biliyorsa, ortaya o kadar güçlü ve sahici bir hikaye çıkarabilir. Bu sayede, sahici ve sıradan bir gerçekliğin birinci elden tanıklığını kurabilir. Fotoğrafçının anlattığı hikâyeye dâhil olması tanıklığın güvencesidir. Farkındalıkların önündeki en büyük engel olan yabancılaşmanın kırılmasına, yaratılmış olan sahte dünyaların dağılmasına katkıda bulunan bir anlatı bu şekilde inşa edilebilir.

KAYBOLAN GERÇEK

Gerçeğin tanımı, görünümleri, algılanması ve anlamlandırılması, tarihsel dönemlere göre farklılık gösterir. Değişen toplumsal sistem-

ler, gerçeğin kendi çıkarlarına uygun görünümlerini, kendilerine özgü ifade etme yollarıyla birlikte öne çıkarır. Her toplumsal sistem kendi gerçeğini ve onun temsillerini inşa eder. Buna bağlı olarak insanın gerçekle ilişkisi, gündelik ihtiyaçlarını giderme imkanlarına göre farklılık taşır. Görme biçimleri de gösterme yöntemleri de değişkendir, yerini yenilerine bırakır.

Tarih içinde kentlerin karmaşık ve kalabalık yaşantısına gelinceye kadar insan algısı sadeliğe, iki boyutlu temsile yaslanıyordu, yeni hayat tarzına geçildikten sonra çokluğu yansıtabilmek için perspektifli görünüme ihtiyaç duyuldu. Günümüz dünyasıysa Picasso'nun eserleriyle ifadesini bulan çok yanlı görme biçimiyle tanıştığı sıralarda, hayat algısında ve medeniyet sorgulamasında önemli değişimler yaşıyordu. Fotografik görüntü hayatın çeperinden çıkıp su gibi hava gibi sıradanlaşarak günlük yaşantılara tam nüfuz etmemişti henüz. İnsan ile gerçeklik arasında kurduğu tahtına henüz oturmamıştı, eli kulağındaydı. Bir zamanlar simgelerle, ardından iki boyutlu çizimlerle ifade edilen, daha sonra perspektifle birlikte gerçeğin görünümlerine iyice yaklaşan resimler o dönemde neredeyse optik algıyla üretilmeye başlanmıştı. Çok geçmeden gerçeği aynıyla kopyaladığı yanılgısını kolayca yayabilen ve gösterdiklerinin doğruluğuna dair yüksek bir ikna gücüne sahip olan fotoğraf çıkageldi. İnsanlar önce kendi fotoğraflarını çektirdi. Belki de en fazla kendilerinin nasıl göründüğünü bilmek istiyorlardı. Optik kopyalamayla nasıl bir surete dönüşeceklerdi. Uzaktakilerin ve bu suretlere daha sonra bakacakların neler düşüneceğini merak ediyorlardı. Kanlı canlı bedenlerini ve iyi kötü benliklerini temsil eden o sihirli levha, kendilerinin olmadığı zamanlarda ve yerlerde gerçeğin yerine geçerek varlıkları hakkında ne türden duygu, fikir ve kanıların oluşmasına yol açacaktı? Fotoğrafın gerçeği temsil macerası biraz da böyle başladı hayatımızda. Sonra yeryüzü, yeryüzüyle birlikte insanlık tarihinin irili ufaklı izleri, fotoğrafçıların kadrajına girdi. İnsanlar artık hiç görmedikleri ve belki de hayatları boyunca hiç göremeyecekleri gerçekliklerle, onların temsilleri üstünden tanışmaya başladılar. Gerçek olmayanla yaşanan gerçek bir tanışma duygusuydu. Bu duyguyla birlikte gerçekliğin üstü gerçekliğin sureti tarafından örtülüyordu.

"Her şeyden önce fotoğraf, resim gibi yalnızca bir görüntü değildir," der Susan Sontag. "Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, izidir. Bu iz, kardaki ayak izleri gibi, doğrudan doğruya fiziksel bir sürecin sonucu-

dur. Resim, benzerlik açısından fotografik standartlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, öznel bir yorumun görünümü olmaktan öteye geçemez. Fakat fotoğraf görüntüsü direkt olarak nesnelerden yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına doğrudan bir atıftır."

Bu yanıyla gerçekliğe dair ikna edici olan görüntüler insanların güvenini kazandı. Bugün söz konusu güven bir hayli sarsılmış olsa bile artık hayatın ayrılmaz bir parçası olan görüntüler, aynı zamanda ideolojik birer araç olarak hayatı kuşatmış ve gerçeğin yerini almış durumda.

Sontag'ın sözünü ettiği gerçekliğe atıf, artık fotoğrafın gerçekliği kendi kurallarına göre yeniden şekillendirmesi anlamına geliyor. Ortaya çıkan görüntü, sadece konusunu değil, izleyicisini de biçimlendirmek için güçlü bir etkiye sahip. Gerek siyasal, gerek ideolojik, gerekse günlük davranışlara ilişkin, fotoğraf aracılığıyla yaratılan atmosfer, kanaatlerin oluşmasında önemli rol oynuyor. Bu yeteneğin farkında olan görsel medya tekelleri, tüketim stratejistleri, sistem teorisyenleri görüntüyü kaybolan gerçeğin yerine ikame ederek politikalarını sürdürüyorlar. Özellikle endüstri toplumu insanlarının hayatlarında her zerreye nüfuz etmiş sanallığın gerçekle bağını kuran son halka fotoğrafmış gibi duruyor. Ancak bu yazının başlığındaki 'kaybolan gerçek', bir metafor olmaktan çok gerçekliğin yeniden üretilmiş ancak artık gerçek olmaktan çok, yaratılmış imgeler olarak onun yerini tutan sahte kanıtlara işaret ediyor. Görüntüler artık kaybolan gerçeğin yerine hayatımızın içinde.

'Gerçek-görüntü-güven' üçlüsü, birbiriyle alakasız gibi görünen bu üçlü, belgesel fotoğrafın eksenini kurar. Belgesel fotoğrafın merkezinde, sanıldığının aksine gerçeklik değil görüntü vardır. Gerçeklik ve güven ise yapının dengesini kuran çeperdeki unsurlardır. Gerçeklik sabit dururken algının farklılaşması, flu bir ortam, şeylerin birbirinin yerine geçtiği bir toplum, giderek silikleşen canlılar âlemi ve kaybolmuş insan hali yaratır. Bütün bunlar önce fotoğraflarda olur.

Günümüzde fotoğrafın inanılırlığının giderek yok olduğundan kesin bir dille söz eden İhsan Derman, "Fotoğraf, araya kendi ürettiği görüntüleri koyarak zaten kendinden uzaklaşmış olan gerçeklikten her geçen gün biraz daha uzaklaşmaktadır," tespitinde bulunur.

Belgesel fotoğrafla uğraşanlar açısından gerçeklikle ilişkinin düşünsel yanı kadar, anlaşılmış gerçekliğin yeniden üretimi de prob-

lem alanlarından biri. Belgeselcilerin gerek çalışma yöntemi, gerek konu seçimi, gerekse konuya yaklaşım bakımından benimsedikleri yöntemler, ortaya çıkacak fotoğrafın gerçeklikle ilişkisinde belirleyici rol oynar.

Arto Tunç Boyacıyan'ın söylediği, "Kendinize karşı dürüstseniz fotoğrafınız gerçek olur," lafı, aslında gerçeklikle fotoğrafçının ilişkisini tanımlamak açısından önemlidir. Her ne kadar soğuk bir gecenin son demlerinde, uzun bir muhabbetin dumanları arasında şafak sökerken pat diye ortaya düşüvermiş bir söz olsa da, 'gerçek-görüntü-güven' zincirinde öyle yabana atılacak türden bir laf değildir: "Kendinize karşı dürüstseniz fotoğrafınız gerçek olur."

Fotoğrafçının kendisine karşı dürüst olmasından ne kastedildiği bir yana, görüntü ile fotoğrafçı arasındaki dürüstlük ilişkisi konusunda söylenecekler, öncelikle seçilen konuya nasıl yaklaşılacağından başlayarak fotoğrafçının konu karşısında kendisini nasıl hissettiğine dair bir dizi sorunun cevaplarından geçer.

Fotoğrafçı, her karenin çekimi sırasında, anlamış-hissetmiş olduğu gerçekliğe bağlı kalmaya özen gösterirse, görüntü ile dürüstlük ilişkisi sağlanır. Konusunu ucuz başarıların, sıradan imgelerin, klişe duyguların nesnesi kılmıyorsa bu ilişki güven üstünde yükselir. Fotoğrafçı klişe bulguları değil, sezgisel bile olsa kendi bulduğu doğruyu esas kabul ediyorsa fotoğrafı gerçek olur. Tek fotoğraftan irili ufaklı belgesel serilerine ve fotoröportajlara kadar fotoğrafçının çalışmasında sahte olanın kırılmasına hizmet eden yapı böylece ortaya çıkar.

Yukarıdaki haliyle bireysel dürüstlüğe indirgenmiş bir gerçeklik kurgusundan söz ediyorum. Haberin, bilginin, hikâyenin ya da fotoğrafta anlatılan her neyse onun inanılırlığı açısından, fotoğrafçıya duyulan güven ayrı bir önem kazanıyor, hatta belirleyici oluyor.

Hasan Bülent Kahraman'ın gerçeğin bilgiyle, bilginin insanla ilişkisi konusunda söyledikleri bu konuda ipucu verir: "Sanallık ortamı, gerçekle olan ilintimizi çok çeşitli düzeylerde kırdı, kopardı. Artık makro anlatıların sonunun geldiği, büyük anlatıların *(narrative)* söz konusu olmaktan çıktığı bir dönemdeyiz. Bu sürecin başlangıcını Nietzsche'nin meşhur 'Tanrı Öldü' dictum'una kadar geri götürmek kabil ve doğaldır. Büyük anlatılar, sanatın ve hatta politikanın kutsal metinleri ve sistematikleri taklit etmesine tekabül ediyordu. Bugün bilgiyle öncekine nazaran çok farklı bir ilişki ya-

şıyoruz. Bilgi eğer yukarıda değindiğimiz türden bir makro eda taşıyorsa bu bir otorite sorunudur: Tanrısal bir üst-söylem olarak bilgi ve otorite. Hâlbuki bugün bilginin kullanımında ve toplumsal örüntüsünde önemli bir kayma var: Bilgi bugün enformasyonla yer değiştirmiş durumda. Ayrıca reel bilgiye ulaşmanın da yeni imkânları ve yolları var."

Hasan Bülent Kahraman'ın sözünü ettiği yolardan biri de, bir anlama yöntemi olarak yeniden belgesel fotoğraf olabilir mi? Fotoğrafçının kendisine karşı dürüst olmayı başararak, kaybolan gerçekliği yeniden ortaya çıkarmak için, bilginin kaynağıyla kurduğu ilişkiden yeni bir yol bulmaya çalışan anlama yöntemi.

2. HİKÂYE: KARS'TA ÇOCUKLAR

Görüntülerin gerçekle ilişkisi bir yana, fotoğrafın gerçekliği kopyalayarak yeni görüntüler yaratması diğer yana, fotografik görüntünün, herhangi bir biçimlendirmeye yeterince tabi tutulmamış zihinlerde ne olarak ve nasıl algılandığı da ilginç bir konudur. Orijinal ile kopyanın ilişkisi ve fotoğrafın mülkiyetinin kökeni, günlük hayatta sık karşılaştığımız ama pek de farkına varmadığımız olaylarla kendini gösteriyor.

Birkaç yıldır Kars'ta Güzel Sanatlar Lisesi'ndeki öğrencilerle süren atölye çalışması, temel fotoğraf bilgilerini geçtikten sonra, 'yatılı okulda hayat' konulu küçük fotoröportajlar yapma aşamasına gelmişti. Kışın son demleriydi. Konular seçildi, fotoğraflar çekildi, tartışmalar, yorumlar yapıldı, okulun olağan dersleri bittikten sonra başlayan çalışmalar gece ancak tamamlanıyordu.

Katılımcıların çoğu kız çocuklarıydı, birkaç da oğlan vardı. Hemen hepsi köylerden gelmişlerdi ve öncelikle bu okul güzel sanatlar lisesi olduğu için değil, yatılı olduğu için aileler tarafından tercih edilmişti. Kars, o güne kadar gördükleri en büyük şehirdi. Oğlanlar nasıl olsa toplumsal hayata bir biçimde dâhil olacaklarını küçük yaşlardan beri bildikleri için, atölyeyi çok fazla takmadan, fotoğraf, resim ya da müzik... çok da aldırmadan dalgalarını geçiyor, aynı zamanda hayata da paralel geçip gidiyorlardı. Kız çocukları, hayata dâhil olabilmelerini sağlayacak her türlü araca dört elle sarıldıkları gibi, fotoğrafla da yakından ilgileniyor, başarılı çalışmalar yapıyor, ilginç tartışmalar açıyorlardı.

Atölyenin son günleri, Gürcistan'dan gelen bir grup fotoğrafçının Kars'ta açacağı sergiye rastladı. Açılışa çocuklarla birlikte gitmeyi kararlaştırdık, aynı zamanda sergiyi konu alan bir fotoröportaj hazırlayacaklardı. Hem sergiyi anlatmaları, hem fotoğrafçılar konusunda fikir vermeleri, hem açılışın nasıl olduğunu göstermeleri istenmişti.

Açılış günü, en güzel giysileriyle Kars Sanat Merkezi'nin galerisine geldiler. Tiflisli fotoğrafçılarla tanıştılar, sohbetten sonra çocuklar çalışmaya baş-

ladı. Bir taraftan fotoğraf çekerken, diğer yandan Tiflislilere sorular yöneltiyorlardı.

Açılış bitti, çalışmaları değerlendirmek üzere atölyeye geçtik, ancak sonuçlar oldukça şaşırtıcıydı. Yani, benim için öyleydi. Çocuklar fotoğrafçıları, açılış törenini, galerinin genel görünümünü falan bir güzel çekmişlerdi ama neredeyse çekimlerin yarıya yakını sergideki fotoğraflardan oluşuyordu. Sergideki fotoğrafların fotoğrafını çekmişlerdi ve makineler ortak kullanıldığı halde hepsi kendi çektiği fotoğrafı tanıyordu.

Önce yadırgadım, anlam veremedim, kızdım. İçimden söylenmeye başladım. Bir iki tane olsa belki bu kadar dikkatimi çekmeyecek, meraklarına ve haşarılıklarına yoracaktım ama hemen hepsi panolardaki fotoğrafları çekmişlerdi. Hatta bazı fotoğrafların daha da yakınına girerek yeni kadrajlar yapmış, kimilerini çerçevesiyle birlikte çaprazdan görmüşlerdi. Bir iş vardı bu işin içinde ama ne?

Benim aklımın kesmediği başka bir zihniyet dünyasının fotoğraflarıydı bunlar. Neden sonra uyandım. Çocuklar, konusu 'bir fotoğraf sergisinin açılışı' olan röportajda, aslında basbayağı fotoğraf çekmişlerdi. Fotoğrafın tanımını yaparken söylediğimiz, 'çevremizdeki görünümlerden makinemizle yaptığımız alıntılar' tam da böyle bir şeydi işte. Çevremizde, panolara asılmış çok sayıda görüntü vardı ve çocuklar onlardan bazılarını alıntılamışlardı. Suretin sureti olması bir şeyi değiştirmiyordu. Altında Yuri'nin imzası olan fotoğraf bu haliyle artık Aysel'indi. Çocuklar, hiçbir yadırgama, kuşku, endişe duymadan, kendi fotoğraflarını ekranda zevkle izliyorlardı.

ORYANTALİST KLİŞELER



Fotoğraf ile antropolojinin, neredeyse doğum tarihleri de aynı olmak üzere yaşıt oldukları bilinir; toplumsal işlevleri ve kullanım alanları dikkate alındığında yakın ilişki, hatta sıkı bir işbirliği içinde bulundukları görülür.

Fotoğraf ve antropoloji, toplumsal tarihin önemli dönemeçlerinden birinde ortaya çıktı. Sanayi toplumları, hızla küçülen dünyayı ölçüp biçerek sahiplenme işine hız vermişlerdi. Antropolojik yöntemler gibi fotoğraflar da öteki hayatları sayılabilir, gruplanabilir kılıyor ve inceleme nesnesi yapabiliyordu. Kayıt altına almak, ayrıştırmak, yeniden anlamlandırmak ve adlandırmak, dönemin hem bilim hem sanat çevrelerinin eğilimiydi. Gelişen teknoloji sayesinde şiddet kullanma kabiliyeti artan endüstri toplumları, bilimsel, askeri, kültürel ve siyasi araçlar vasıtasıyla 'ötekiler'e karşı bir dizi sömürge politikaları uyguluyorlardı. Sadece uzaktaki coğrafyalarda el koydukla-

rı maddi kaynaklar değil, kültürel alandaki sömürgecilik de bu toplumların zenginleşmesini sağladı.

Antropolojin çıkış noktası, 'uygar dünya'nın dışında tanımlanan toplulukların davranışlarını, alışkanlıklarını, ilişki biçimlerini önceden belirlenmiş metotlarla gözlemlemek ve kategorilere uyarlayarak çözümlemekti. Fotoğraf, 'ötekiler'in yaşantısıyla birlikte 'her nasılsa ürettikleri' hayranlık verici eserleri kopyalamak için de elverişli bir araçtı. Çizerek kopyalamak yerine fotoğrafın doğrudan ve hızlı kaydetme yeteneği olağanüstüydü. Fotoğraf çok geçmeden çağın temel ihtiyaçlarından birine, çoğaltma zaruretine de uyum sağladı. Negatif tekniğinin bulunmasıyla birlikte kimyasal olarak çoğaltılıyor, klişe tekniği sayesindeyse binlerce adet yeniden üretilebiliyordu.

Fotoğraf, bir teknik buluş olarak dünyaya takdim edilirken kopyalama özelliği öne çıkarılmıştı. Doğa bilimcilerin, antropologların, arkeologların ve seyyahların bundan sonra yanlarına kamera almadan yerlerinden bile kıpırdamayacakları söyleniyordu. Fotoğraf orduların da vazgeçilmez araçlarından biri olmuştu. Arago, Mısır'ı işgal eden Fransız birliklerinin arasında fotoğrafçı bulunmadığı için hayıflanıyordu. 'Yerlilerin işgalden önce harap ettikleri yapılar ne yazık ki eski gezginler tarafından belgelenememişti.' Bilim ve siyaset çevrelerinin yeni bir buluş olan fotoğraftan beklentisi aşağı yukarı böyle ifade ediliyordu. Tam da muktedirlerin ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde.

"Antropoloji ve Fotoğrafın Paralel Tarihi" makalesini yazan Christopher Pinney, "Öyle görünüyor ki, fotoğrafın ne olduğu da tıpkı antropoloji gibi, ne olmadığında, yani bağlamında yatar," der. Sözün burasında, fotoğrafın kendi başına taşıdığı anlamın sanatsal düzlemde çağrışımlara açık geniş bir kavrayışa hitap ederken belgesel kullanımda daha denetimli bir çerçeve içinde kaldığını belirtmek gerekir. Fotoğrafın taşıdığı bilgiler açıklayıcı olmaktan çok tanımlayıcıdır. Anlamın ortaya çıkışında belirleyici olansa, fotoğrafçının çalışmasını yerleştirdiği bağlamdır.

Fotoğraf kelimesini oluşturan iki sözcükten birinin doğaya, diğerinin kültüre ait olduğundan söz eden Goefrey Batchen, foto-(ışık) kelimesini doğayla, grafi-(yazı) kelimesiniyse kültürle ilişkilendirir. Dil ile yazının iki ayrı araç olduğu düşünülürse ve yazının sözel ifadeyi temsil ettiği kabul edilirse, 'teknik görüntü doğanın temsilidir' denebilir. Kopyası değil, temsili. Fotoğraf doğanın en yalın halini ko-

nu edinse bile, konusunun sahip olduğu karmaşıklığa yaklaşamaz. Doğayı kopyalama beklentisi, soyutlayıcı-indirgeyici bir dil olan fotoğrafa fazlasıyla paye yüklemek olur.

Fotografik görüntü, nesnelerden yansıyan ışık sayesinde ortaya çıkar. Görünen gerçeklikle arasında sadece mekanik kayıt yapan bir alet bulunsa bile, fotoğraf için ancak doğanın temsilidir denebilir. Bu temsil, fotoğrafçının seçimiyle ve fotoğrafın bağlamıyla sınırlıdır.

Batchen'in 'fotograf'ı çözümlerken dile getirdiği doğa-kültür ilişkisi özellikle günümüzde o kadar doğrudan ve masum değildir. Çağın egemen kültürü, doğa üstünde hâkimiyet kurma, doğanın işleyişini kontrol etme, doğayla rekabet etme esaslarını benimser. Fotoğrafın doğayla ilişkisi, edilgen olmadığı gibi tam tersine dönüştürücüdür. İlkinin ikincisini dönüştürdüğü bir ilişki söz konusudur. Fotoğraf/kültür doğayı başkalaştırır.

Fotoğrafın bu etkisi sadece doğayla-çevreyle ilişkisinde değil, insan ve toplumla ilişkisinde de görülür. Fotoğraf, doğanın aslına sadık bir kopyası olmadığı gibi sıradan bir taklidi de değildir. Fotoğrafçının görünenler arasından yaptığı zararsız-masum bir seçme olduğu da söylenemez.

Görüntü, ister ışık sayesinde kaydedilmiş bir fotoğraf olsun ister ressam marifetiyle yapılmış resim, kendi temsilinin ötesinde başka göndermelere de açıktır. Söz olmadan yazı olmayacağı gibi, duyularla algılanabilen gerçeklik olmadan da fotoğraf olmaz. Peki, hangi gerçeklik ve nasıl temsil? Bu sorularla birlikte buraya kadar ettiğimiz lafların peşinden oryantalizmin fotoğraftaki izini sürebiliriz.

Söze biraz geriden başlamak, 'fotoğrafta oryantalist bakış'tan önce oryantalist resim geleneğine değinmek isabetli olur.

İlk oryantalist ressamlar, daha doğru bir deyişle oryantalist resmin öncüleri, hiç görmedikleri doğuyu hayallerindeki gibi resmettiler. Hayalleri sözden, sözler masallardan, efsanelerden beslenmişti. Tablolar tanıklıkları değil kanaatleri yansıtıyordu. Oryantalist ressamların yarattığı bu temsillerin zihinler ve sanatlar üstündeki etkisi yüzlerce yıl sürdü.

Kanaatlerin oluşmasında siyasal eğilimlerin ve emellerin belirleyici etkisi vardır. Batı'nın siyasal olarak ihtiyaç duyduğu Doğu imajının ilk görsel inşası da oryantalist ressamların marifetiyle vücut buldu. Görmeden, gözlemeden, tozuna bulanıp havasını solumadan resmini yaptılar. Biraz daha gerçekçi ve gözlemci olan ressamlarsa uzaklardan

getirilen eşyaları, kumaşları, nesneleri kullanarak, o malzemelere hayallerinde yükledikleri işlevlere uygun tablolar çıkardılar ortaya.

Yarattıkları dünya Batı'nın toplumsal hafızasında o kadar derin etki bıraktı ki, daha sonra gidip Doğu'yu gören ressamlar, başka şeyler görmüş olsalar bile, çizimlerinde, gelenekselleşmiş olan bu yaklaşımı tekrarladılar. Gittikleri halde göremedikleri Doğu'yu tuvallerinde yeniden yarattılar. Çünkü Doğu görüldüğü gibi değil gelenekte resmedildiği gibi resmedilmeli, yaratılmış olan Doğu imajı tekrar tekrar üretilmeliydi. Tam burada bir parantez açıp fotoğrafçılığın memleket semalarındaki seyrine dikkat çekmek gerekir. Bugün de, Anadolu'nun onca şehri, kasabası, iç gerçeklikleri görmezden gelinerek üretilmiş imajları üstünden fotoğrafçılar marifetiyle durup dinlenmeden üretilmekte, çiklet gibi çiğnenmektedir. Parantezi kapadık.

Ressamın stüdyosunda yarattığı oryantalist görüntüler gidip görmeden ortaya çıkabilir. Ancak fotoğrafçıların gitmeden görmesi, görmeden çekmesi pek mümkün olmaz. O halde fotoğrafçılar hayallerinde var olan görüntüleri, nasıl becerip de fotoğrafa aktarabiliyorlar, resim değil ki bu fırçanın ucundan tuvale düşsün. Fotoğrafta oryantalizmi neresinden tutup mihenk taşına vurabiliriz?

Tarihte, tıpkı ressamlar gibi fotoğrafçıların da stüdyo çalışmalarında uzun süre Doğu'ya ait nesneler kullandıkları, özelikle simgesel olanlardan istifade ederek kurmaca fotoğraf çektikleri bilinir. İstanbul'un stüdyo fotoğrafçıları da, Avrupalı meslektaşları gibi dönemin modasına uyarak temsili nesnelerle oryantalist görüntüler ürettiler. Bu dönem, fotoğraf tarihinde oryantalizmin inşası konusuna dahil, bizim konumuzun dışında. Peki, sadece gördüklerini çeken fotoğrafçılar, gerçekliğin hayali kurgusunu nasıl görünür hale getirebilir, doğrudan fotoğrafta oryantalist yapı nasıl kurulabilir? Bu soruların cevabına, bir görüntüyü inşa eden unsurların birbiriyle ilişkisini ve bu ilişkiyi kuran fotoğrafçının ideolojik donanımını gözden geçirerek ulaşabiliriz.

Bilindiği gibi resimde olduğu gibi fotoğrafta da oryantalizm, sadece estetik bir format değil, içeriğe dair siyasal ve ideolojik bir yaklaşımın adıdır. Oryantalist temsil, gördüğünü anlamlandıran zihnin nasıl işlediğiyle, dilin nasıl kurulduğuyla bağlantılıdır. Oryantalist temsiller sözünü iktidar ilişkisinde egemen taraftan bakarak kurar. Bu yukarıdan bakış, doğuyu/ötekini kalıplar içinde tanımlar, bu kalıplarda akılcılık yerine duygusallık, gelişme yerine durağanlık vurgusu vardır. Oryantalist temsiller bir dizi zihniyet/dil/üslûp ilişkisi üstünden kendini yeniden üretirken klişelerden istifade eder.

Fotoğraf sadece bir dil olmadığı gibi, gerçeklikle ilişkisi de sadece temsiliyet üstünden değildir. Her görüntü aynı zamanda fotoğrafçısı tarafından yaratılmış bir dünyadır ve dili de o dünyanın dilidir.

Fotoğrafçı görünür gerçeklikten makinesi marifetiyle ayıklama yaparak kültürel-ideolojik tercihleri doğrultusunda bir görsel oluşturur. Yeniden sunmak istediği gerçekliğin temsilini estetik yetenekleriyle koşut biçimde ortaya çıkarır.

Görünen gerçeklik öyle bir ayıklamaya tabi tutulur ki, fotoğrafçının zihninde/hayalinde zaten var olan imajla örtüştürülerek fotografik görüntü haline getirilebilir. Böylece gerçeklik, bağlamından tamamen alakasız bambaşka bir boyuta taşınabilir. Fotoğrafta oryantalist yaklaşımın önü açıktır. Fotoğrafçının içinde bulunduğu yeri pekâlâ gördüğü halde, gördüklerini mevcut oryantalist klişe imgelerden birine dönüştürmesini engelleyecek hiçbir maddi unsur yoktur.

Gördüklerini sorgulama, sorguladıklarını anlama, anladıklarını ifade etme niyeti kişiye bağlıdır. Bazı fotoğrafçılar sıkıntılı olan bu yolu seçer, bazıları kolay beğeni toplayan, zahmet vermeyen klişe görüntüleri yeniden üretmekle yetinir.

Günümüzde ve memleketimizde sık rastlanan fotoğraflama biçimi oryantalist klişelerle fotoğraf üretme işidir. Doğrudan fotoğrafla uğraşanlar, gidip gezenler, gezerken gördüklerini çekenler genellikle bu tutumu tekrarlamaktan muzdariptir. Çünkü esas olarak oryantalizm, sadece görsel alanın konusu değil bir zihniyet sorunudur, ideolojik meseledir. Tıpkı oryantalist ressamların çizdikleri harem tabloları gibi ya da fotoğrafçıların çektiği köylü kadın fotoğrafları gibi masum görüntüler, hiç de göründükleri kadar masum değillerdir. Malum, fotoğraflar sadece görsel hoşluklar yaratan suretler olarak ortaya çıkmazlar. Her fotoğraf ideolojik ve siyasi arka planıyla birlikte dolaşıma girer.

Oryantalizmi sadece sanat alanında ele almak, fotoğrafçı eğilimlerinden biri diye değerlendirmek, Edward Said'in oryantalizm tanımındaki siyasal vurguyu ihmal etmek olur. Resimde veya fotoğrafta oryantalizmden söz ederken Cumhuriyetin kurucu ideolojisindeki oryantalist etkiye değinmek gerekir. Aksi takdirde, kaynağından kopuk tespitler biçare kalır.

Fotoğrafta oryantalizmin başlangıcını 60'larda etkili olan ve çalışmalarıyla bugüne ulaşan fotoğrafçılarda aramak yanıltıcı olur. Daha eskilere bakmak gerekir. 60'lar Türkiye'de sanatsal ifadenin serpildi-

ği, sanatçı-toplum bağının önemsendiği, edebiyatta ve resimde önemli yapısal yeniliklerin ve içerik değişimlerinin görüldüğü yıllardır. O dönemde olduğu gibi daha sonra da fotoğrafçıların yaptıkları çalışmalarda çoğunlukla egemen dil kullanılsa bile bazılarında sorgulayıcı/muhalif tutumun tercih edildiği görülür. O dönem fotoğrafları kimi zaman toplumcu gerçekçilikten, kimi zaman romantik gerçekçilikten ya da bir ara etkisi görülen köy romantizminden ilham alır. Fotoğraflarda oryantalist etkiler kadar haber fotoğrafçılığı tarzı yaygındır. Fotoğraflar yazının-haberin-röportajın kanıtı olarak sıkça kullanılır.

Memleket fotoğrafında oryantalist eğilimlerden söz ederken, Osmanlı sonrasındaki ulus-devlet projesinin içselleştirilmiş oryantalist akla yaslandığını unutmamak gerektiğini tekrarlayalım. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde başlayan ve 1940'lara kadar süren Halkevlerinin düzenlediği Anadolu gezilerine çıkan ressamlara fotoğrafçıların da eklendiğini biliyoruz. Büyük bir heyecanla giderler, gezerler, çizerler, çekerler. Sahip oldukları enerjiyle birlikte ürünlerinin etkileri bu güne kadar gelir.

Osmanlı'nın son dönemini içine alan zaman kesitinde merkez ile çeperin ilişkisine bakıldığında, İstanbul-taşra ikilemi daima görülür: Bir nevi Batı ile Doğu. Bu topraklarda entelektüel hayatın kaynağı olan İstanbul ile 'ötekiler' arasına her zaman mesafe konmuş, merkez, siyasette belirleyici olurken genellikle birbirine dokunmayan iki ayrı kültürel damar yaşamını sürdürmüştür. Ankara, her ne kadar başkent olsa bile taşra kimliğinden sıyrılması epey zaman alacaktır.

Bilinen gerçeği bir kez daha ifade etmek yerinde olur ki fotoğraf, fotoğrafçının gördüklerinden ziyade düşündüklerini yansıtır. Fotoğrafçı 'Doğu'ya nereden bakıyorsa, gördüklerini hangi zihin kodlarıyla anlamlandırıyorsa, ortaya ona uygun görüntüler çıkar. Türkiye fotoğrafında oryantalist yaklaşımı tanımlayabilmek için, yaygın olarak işlenen ve tekrarlardan mustarip konuların fotoğrafçılar tarafından neden ve nasıl seçildiğini anlamak gerekir. Konu gibi konuya yaklaşım da tekrarlardan ibaret olunca Anadolu hayatına, 'ötekine' bakışta gelenekselleşmiş oryantalist eğilimleri görüyoruz. Çekecekleri konuyu sorgulamak, anlamaya çalışmak yerine daha önce yapılmış tanımlara yaslanarak, var olanlara benzer görüntüler üretmekle yetinen fotoğrafçıların sayısı bu gün olduğu gibi o dönemde de az değildi.

Bu durumu yaratan sebepler fotoğrafçıların zihniyet dünyasında aranabileceği gibi, Türkiye fotoğrafına egemen olan nesneleştirme ve

estetik kılma alışkanlığının etkisi de dikkate alınmalı. Fotoğraf çekmek sadece görünenleri düzenlemek, kompozisyonu oturtmak, grafik etki yaratmak değildir. Gerçekliği anlama, aslına vakıf olma, sorgulayarak görüntüye dönüştürme gibi metotları dışlayan fotoğraf tarzı, fotoğrafın sözünden çok biçimine itibar eder; bu nedenle zaten oryantalist yaklaşım, konu edindiği insanları ve durumları nesneleştiren fotoğraflarda alttan alta sırıtır. Fotoğrafçının öteki olarak ve dışardan çektiği fotoğraflar, gerçeğin değil var olduğu hayal edilen durumun yansıtıldığı fotoğraflarda bolca görülür.

Türkiye fotoğrafında oryantalist yaklaşım oldukça geniş bir alana yayıldığını söyleyebiliriz. Gezi fotoğraflarında belirginleşmesine rağmen belgesel çalışmalarda, haber fotoğrafında, fotoröportajlarda da görülür. Bu yaklaşım seçilen konudan ve konuya yaklaşımdan çok fotoğrafçının zihninde ve kendi toplumuna, dünyaya bakışında ortaya çıkar.

3. HİKÂYE: MÜZEDEKİ FOTOĞRAFLAR

"Birazdan şef gelecek, salona girerken ayağa kalkmayı, saygı göstermeyi ihmal etmeyin, iki elinizi birden uzatarak tokalaşmayı unutmayın," diye tembihliyordu. Ormana girerken bizi karşılayan yarı çıplak genç irisi erkek tek kelime etmemişti, ama yanındaki, iri dudaklarını neredeyse kıpırdatmadan konuşup duruyor, neler yapmamız, nasıl davranmamız gerektiğini uzun uzadıya anlatıyordu.

Arabadan indiğimiz yerde yol bitmiş, bilmeyen birinin ancak tesadüfen bulabileceği bir patikaya tek sıra girerek ormana dalmıştık. Pek uzun sürmemişti yürüyüş. Ulu ağaçların arasından birdenbire çıktığımız açıklıkta dört direk üstüne kurulmuş saman damlı uzun gölgeliğe buyur edilmiştik. Şefin bizi kabul edeceği 'salon' burasıydı. Girerken ayağa kalkmamız gereken kişi, unutulmuş zamanlardan beri ormanda yaşayan Weddalar'ın şefiydi. Yine baştan tembihlendiği gibi önce kendisi bilgi verecek, sonra bizim merak edip sorduğumuz konular hakkında gerekli görürse açıklama yapacaktı. Israr hoş karşılanmaz, yüksek ses tonu ayıplanır, kendi aramızda konuşmalar kabul merasiminin yarıda kesilmesine sebep olabilirdi. Daha köye girmeden yüzgeri edilmemek için, şefle beraber gelenlerin nasıl davrandığına dikkat etmemiz gerekiyordu.

Belli ki karmaşık bir diplomatik kabulün ağır protokolüne uymak zorundaydık. Halbuki geçen hafta geldiğimiz Sri Lanka'da bildiğimiz şehir halleri, sıradan insan ilişkilerinin alışık olduğumuz kuralları geçerliydi. Her ne kadar şehrin caddelerindeki kalabalıktan, gürültüden ve araba egzozlarından rahatsız oldukları her hallerinden belli olan filler yanı başımızdan gelip geçiyorsa da, bildik davranış biçimlerinin dışına çıkmak hiç gerekmemişti. Ta ki o sabah Mahiyangana'dan kalkıp Dombala cangılına girene kadar.

Ülkenin farklı bölgelerindeki ormanlarda yaşayan Wedda kabileleri binlerce yıl önceki kültürü sürdürüyorlardı. Yabancıları içlerine almıyor, baltaları ve avadanlıklarıyla yarı yerleşik yaşıyorlardı. Sadece az önce geldiğimiz Dombala Ormanı'ndakiler 'medeni' dünyayla, o da mümkün olduğu kadar

sınırlı biçimde ilişki kurmuşlardı. Köylerinin bir kısmını ziyarete açmışlar ve sadece az sayıda yerlinin yabancılarla ilişki kurmasına izin vermişlerdi. Gerçi birkaç genç gömlek pantolon giyinmiş, yüksek okullarda okuyarak şehir hayatına katılmıştı ama onların sayısı da iki elin parmaklarından fazla değildi.

Şef salona geldikten sonra bizden hoşnut kalmış olmalıydı ki görüşmeyi kısa kesmedi. Gençler hakkındaki sohbetin bir yerinde, şehre gidenlerin çok geçmeden tabiatın koynuna, ormandaki hayata döneceğini söyledi.

Kabul faslı bittikten sonra şef çekildi. Hemen yandaki çardakta yeni kurulmuş müzeye buyur edildik. Müzede sergilenen eserleri köyde devam etmekte olan hayattan ayırmak oldukça zordu. Omuzlarında taşıdıkları baltalardan birkaçı, bellerine sardıkları bezler, en basitinden yer tezgâhının kazıkları ile dokuma ipleri, birkaç kirman ve demir bıçaklar vitrinlere konmuştu. Hepsi bu. Zaten günlük hayatta çok fazla eşyaya, alet edevata sahip değillerdi.

Burada devam eden hayata yabancı olan tek nesne ve belli ki müzenin en değerli parçası sayılan fotoğraflar kerpiç duvarlara asılmıştı. Yüz yıl kadar önce buralara gelen antropologların ve seyyahların çektikleri fotoğraflar bizimle birlikte müzeyi gezen Weddalar tarafından da en az bizim kadar merak ve ilgiye izleniyordu. Atalarının duvarlara asılmış fotoğraflarına bakıyorlardı. O fotoğraflar bugün de aynen çekilebilirdi. Fotoğrafta görünenler ile etrafta şimdi olup bitenler arasında hiç fark yoktu. Bizim varlığımız hariç.

Antropolojinin ilgi alanına girmiş kaç yerli topluluk kendi gerçek mekânının içinde, kendilerini konu alan bir müzeye sahiptir bilmiyorum. Müzeyi gezen Weddalar oradaki 'eserlere' bakarken ne hissederler, onu da kestirebilmek zor. Müze kavramı bu insanların hayatında nereye denk düşer, meçhul. Ama ben Dombala cangılında hem bir müzenin hem de hayatın içinden aynı anda geçip gittim. Yüz yıl önce yaşamış insanlar hem fotoğraflarda duruyorlardı hem yanımdaydılar.

II. BÖLÜM

BELGESEL FOTOĞRAF

TANIKLIĞIN KANITI

Belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşım biçiminin adıdır. Genellikle konuyu derinlemesine ele alan, farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının, öznel algısını fotoğraf diliyle ifade etme pratiğidir.

Oysa 19. yüzyıl başlarında bu terim tümüyle başka bir içeriğe sahipti. Yeryüzü oluşumlarını fotoğraflamak kadar, insan eliyle oluşturulmuş fiziki çevreyi, kentleri, binaları, yolları, anıtları fotoğraflama işinin adı da 'belgesel'di. 2. Abdülhamit döneminde çekilen fotoğrafların oluşturduğu Yıldız Albümleri tam o dönemin anlayışını yansıtan, nesnelliğe öykünen 'belgeler'di. Günümüzde bu haliyle de

insan hayatının ve toplumsal yaşantının çeşitli alanlarında kullanılıyor. Belediyelerden itfaiye teşkilatlarına, şehir planlamasından ulaşım stratejilerine kadar çeşitli alanlarda fotoğrafla belgeleme yaygın biçimde uygulanıyor.

Tarihte 'belgesel fotoğraf' kavramı, Jacob Riis ve Lewis Hine'in tarzları için ve biraz da bu çalışmaların gerçeklik vurgusunu artırmak, etkisini büyütmek amacıyla kullanılmaya başlandı. Oysa Lewis Hine kendi tarzını "toplumsal fotoğraf" diye tanımlamayı tercih ediyordu.

'Toplumcu belgeci', 'sosyal belgesel', gibi terimler günümüzde de kullanılmaya devam ediyor. Fotoğrafın menzili bütün yeryüzü olmasına rağmen, yerel, kültürel ve ideolojik etkilerle aynı tarz fotoğraflar küçük de olsa farklı tanımlarla açıklanıyor. Tanıklığın dürüst birer kanıtı olarak ortaya çıkan görüntülerin muhalif bir tutum sergileyerek bir itirazı dile getirmesi hem dünya fotoğrafçıları arasında, hem de izleyici üstünde farklı derinliklerde olmakla birlikte ortak bir etki yaratıyor.

Fotoğrafla tanıklık tavrı iki biçimde kendini var eder. Biri sadece kendi adıyla kullanacağımız 'belgesel' ki hayattaki gerçekliğin sadece tespit edilmesiyle yetinir, diğeri de 'sosyal belgesel' ki konu edindiği gerçekliğin değiştirilmesiyle de uğraşır.

Tam burada 'belge' kavramıyla haklı olarak yaşanan problemler, belgeselcilerin de hayatlarına yansır. Belge, kesinliği tartışma götürmez bir doğrunun kanıtı olarak anlaşıldığı sürece, belgesel fotoğrafçının bu yükü kaldırmaya mecali yetmez. Çünkü bu ön kabul aynı zamanda tarafsız, nesnel, önyargısız, mekanik bir kaydı akla getirir. Yani, bir ruhsuzluk halini. Fotoğrafçıların yüce ruhlu bilgeler olduğunu iddia etmiyorum, herkes gibi duygu ve düşünce aleminde yaşıyorlar. Hadi onları geçelim, fotoğraf makinesini de bir tarafa bırakalım, diğer teknik kayıtların hiçbiri böylesine yansız bir nesnelliğe aracılık edecek yeteneğe sahip değil.

Fotoğraf, hayatın görünümlerinden alıntılar yaptığı sürece ve insan tarafından işletilmeye programlandığı için nesnellik aramak nafile. Ancak, daha önceden belge diye tanımlanmış bir nesnenin yeniden üretimi -reprodüksiyonu- kopyası olmak kaydıyla o belgenin belgeliğini kanıtlamaya yeltenebilir ki o bile şaibeli bir durumdur, hele bugün.

Öte yandan fotoğrafın çok yaygın olması, herkes tarafından iki pratiğinin birden yaşanması, yani hem fotoğraf çekip hem de çektiriyor olmamız, bir kanının da güçlenmesini sağlıyor: 'Fotoğraf çekerken gördüğüm gerçeklik, fotoğraf olarak ortaya çıktığına göre mutlak gerçektir.' Kuşkusuz böyle, ancak o sadece bizim gördüğümüz gerçektir. Bir başkası aynı şeyi farklı görebilir ve gösterebilir. Dolayısıyla önümüze çıkan her fotoğraf, onu çekenin görüşünün yansıması, gördüğünün görüntüsüdür. Nesnel bir kanıt değil. O fotoğraf ancak fotoğrafçının tanıklığının kanıtı olarak bir anlam ifade eder: 'Ben bunu böyle gördüm' demektedir. Bu nedenle her fotoğraf, gerçekliğin öznel algısının, fotoğrafçının kültürel, estetik, siyasi, etik varoluşuyla ortaya çıkan, artistik ustalığıyla belirginleşen ifadesidir.

Bir anlatı taşıyan belgesel fotoğraf, tanımlanmış kurallara, olgunlaşmış bir dile sahip olduğu için değil ama doğrudan tanıklık sayesinde daha fazla güvenilirlik telkin eden bir araç olduğu için önemlidir.

Arago, Fransa Parlamentosu'nda fotoğrafı ilk kez tanıtırken bu yeni buluşun, bilginin yaygınlaştırılmasında devletin rolüne önem veren siyasal fikirleriyle örtüştüğünün farkındaydı. Oturum sırasında dagerotip'in Mısır'daki hiyeroglifler üstünde çalışma yapacak uzmanların işini ne kadar kolaylaştıracağından söz etmiş, her birinin kopyalanması için çok sayıda uzman ve uzun zaman gerektiği halde fotoğraf sayesinde işlerin çok hızlı ilerleyeceğini anlatmıştı. Tek bir dagerotiple bir fotoğrafçı bu tarihsel izleri kolayca kaydedebilecek ve uzmanlar o görüntüler üstünde çalışarak yazıtları çözebileceklerdi. Bu tespit, fotoğrafın belgeyi belgeleme özelliğini en başta tanımlaması açısından önemliydi. Bir tuhaf buluşmaya daha işaret ediyordu. Kapasitesi, etkisi, yetenekleri tam da kestirilemeyen bu yeni kayıt aracı tanımlanırken, yeryüzünün en eski ve insanlığın bugüne kadar icat ettiği en dayanıklı bilgi kayıt aracı olan kil tabletlerdeki ve taş levhalardaki çivi yazılarıyla buluşmak üzere bir işlev yükleniyordu.

Gel gör ki, bizim sözünü ettiğimiz belgesel fotoğraf Tebai, Karnak veya Memphis'teki çivi yazılarını belgelemek türünden bir çalışmayı içermiyor. Yapılmaz değil o da olur, nitekim olmakta. Günümüzde tarihi yapıların, anıtların, ibadethanelerin teker teker fotoğraflarını çekerek ya da içlerinden birine yoğunlaşıp köşe bucak kaydederek fotoğraf çalışmaları yapılıyor. Fotoğraf, önemi inkâr edilemeyecek bu türden belgelemeler için en uygun araç, çoğu zaman videodan bi-

le daha işlevsel. Mısır'daki yazıların Paris'e gelmiş aynıyla kopyası gibi ya da Mimar Sinan'ın Osmanlı topraklarındaki eserlerinin görsel envanteri gibi. Fotoğrafın doğasında var olan doğrudan kaydın kullanılmasıyla ortaya bir belge çıkıyor, bir nevi fotokopi.

Belgeselcinin konuyu sıradan bir tanıklıkla ele alması, Arago'nun sözünü ettiği hiyeroglifleri kopyalamak için yapılan işlev tanımını hatırlatıyor. Felsefesiyle, siyasal, toplumsal yaklaşımıyla ele alınan konuysa bir hikâye kuruluşuna yaklaşıyor. Bu aktif tanıklıktır. Ken Light'ın deyişiyle: "İnsan ruhunun derinliklerini açığa çıkararak bizleri insanlığın içinde bulunduğu duruma yaklaştırır."

Belgesel fotoğraf, fotoğrafçının kendisini de içine katarak tuttuğu kayıtlara işaret eder. Gerçeğin görünümlerine bağlı kalarak hayattan alıntılar yapar ve bunları anlamlı bir bütünlük haline getirerek tanıklık üstünden hikâye kurar.

Belgeselcinin ele aldığı gerçeklik, bütün yanlarıyla kavranabilir sınırlara sahip olabilir. Gerçeğin bu kadar basit olanı hayatta bulunur mu, o ayrı bir konu, ama yine de olabilir. Genellikle karşılaşılan durum, hayatın sade görünümlü karmaşalarından biridir ve bütünüyle yansıtılması söz konusu değildir. Bu nedenle, belgeselcinin bize gösterdiği gerçeklik onun kavranabilmiş parçası olduğu için değerlidir. Fotoğrafçı tarafından da izleyici tarafından da anlaşılır ve çözümlenebilir olduğu için

Ken Light, uzun süreli ve derinlikli bir görüntü üretme yöntemi, bir tarz olarak ele aldığı belgesel fotoğrafı tanımlarken merkezinde fotoğrafçının tutkulu ilgisinin yer aldığını söyler. Gazetecinin 'tarafsız' bakışının dışında olduğunu belirttiği bu yaklaşımı üç esas üstünden tanımlar: fotografik ilgi, siyasal ilgi ve toplumsal ilgi.

Öte yandan, derinlemesine yapılan bir belgesel çalışma uzun zamana yayıldığı ve fotoğrafçı ile konunun özneleri hep birlikte uzun zaman geçirdikleri için ilişkilerde yakınlaşma yaşanır, karşılıklı yükümlülükler ortaya çıkar. Belgesel çalışma aynı zamanda bunların gereklerini yerine getirmek demektir.

Viktor Kolar belgesel fotoğraftan söz ederken "geçen on yıllarda yaygın olan 'yaşam fotoğrafçılığı', 'sokak fotoğrafçılığı', 'hümanistik yönelimli fotoğraf' tarzlarıyla, karar ve kararsızlık anları ve yaklaşımlarıyla bütünleştiği"ni anlatır. Belgeselin genel tanımlarına değindikten sonra çeşitleri konusunda başlık açarak şu gruplamayı yapar:

- Öznel belgesel
- Sosyal belgesel
- Sosyolojik belgesel
- Tanımlayıcı belgesel

Sosyal belgesel dışında -o da mevzi sağanak biçiminde- belgeselin diğer alanları bu topraklara ne teorisi ne uygulamasıyla hiç uğramadı, uğradıysa da benim haberim olmadı. Fark etmez, biz sosyal belgesel üstünde iki laf etmek üzere o başlığı önümüze alıp bekletelim, geri kalanları 've diğerleri' grubuna yollayalım. Belki günün birinde ilgilisi bulunur, fotoğrafın el atılmayı bekleyen onca teorik probleminin yanında bu mesele de ele alınır.

Belgesel fotoğraf, fotoğrafçının hayat anlayışı, siyasal tercihleri, entelektüel donanımı, dönemin toplumsal koşulları gibi nedenlerle iki mecrada akar. Bunlardan biri, salt tanıklığı tercih eden eğilim, gerçeklik karşısındaki tavrını 'kayıt tutmak' ve 'tanık olmak' şeklinde ifade eder. Diğeriyse sosyal belgesel diye bilinir ve gerçeklikle ilişkisini, ele aldığı gerçekliği değiştirmek iradesi üstünden kurar. Sosyal belgeselci, gerçeğin kaydını tutarken sorumluluk duygusuyla bir eleştiriyi ve itirazı dillendirir. Bu alanda çalışan fotoğrafçılardan birçoğu gerek fotoğraflarıyla, gerek fotoğraflarının kullanımıyla, gerekse zihinsel ve duygusal ifadelerinin bütünüyle bu değiştirme çabasının içinde yer alırlar. Sosyal belgeselciler dünya görüşlerinin doğal sonucu olarak fotoğraf konularını genellikle toplumun çeperindeki yaşantılardan, hak ihlalleri, ayrımcılık, yoksulluk, adaletsizlik gibi sorunlardan seçerler.

Belgesel fotoğrafın aktif-pasif tanıklık, foto muhabirlik, siyasal slogancılık gibi değerlendirmeleri de içine alan tartışmaları bizde olmasa bile Frenk ellerinde sürer.

HABER VE BELGESEL

Fotoğrafın yaygın kullanım alanlarından biri olan haber fotoğrafçılığı tarihsel referanslara sahip belgeler üretir. Biraz bu özelliği nedeniyle biraz da gerek namlı belgeselcilerin, gerekse fotomuhabirlerinin zaman zaman her iki alanda faaliyet göstermeleri nedeniyle ikisi birbirine karıştırılır. Belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafı tanımlarının karıştırılmasına yol açan bir başka neden de benzer konuları ele almalarıdır.

Her iki alanın amaçları, zamanla ilişkileri, editoryal gündemlere bağımlılıkları farklılıklar gösterir. Foto muhabirleri, olayın en çarpıcı görüntüsünü elde edebilmek amacıyla hızlı çalışmak zorunda oldukları için görüntülerinin derinlemesine anlatım taşıması genellikle zordur.

Yaygın medya, kamu vicdanında saygınlığını büyük oranda yitirdiği için belgeselciler özellikle iki tarz arasına mesafe koyar. Sadece hassas toplumsal konularda çalışırken değil, günlük hayata dair küçük röportajlar çekerken bile muhataplarına bu fotoğrafların basınla ilişkili olmadığına ve olmayacağına dair güvence vermek zorunda kalırlar.

Belgeselciler konunun özneleriyle uzun süreli ilişkiyi tercih eder, foto muhabirleriyse sonuca yönelik kısa süreli ilişkilerden istifade ederler. Aradaki mesafe bu yöntemsel farklılık nedeniyle de açılır.

Günümüzde basılı ve elektronik medya, fotoröportajlar yayınlamaya belgesel seriler hazırlamaya çok sıcak bakmadığı gibi tek haber fotoğrafı da iyice gözden düştü. Daha çok sayfa düzenine hareket getirmek, okuma rahatlığı sağlamak ve grafik etki yaratmak gibi nedenlerle fotoğraf kullanılıyor artık.

Çok özel haberler de dâhil olmak üzere basında yer alan görüntüler genellikle sıradan, düz ve sadece gösteren fotoğraflardır. Bazı istisnalar olmakla birlikte çoğu editör, fotoğrafın en arkaik işlevi olan 'bu budur fotoğrafları'yla yetinir. Anlatan değil, gösteren fotoğrafları kullanır. Fotoğraf ister portre olsun, ister bir olayı göstersin, sadece haberi desteklemek için sayfaya girer.

Bu bir tespit. Var olan durum konusunda gözleme dayalı bir saptama. Ancak Türkiye'de medyanın fotoğrafla ilişkisi, fotoğrafın medyadaki ağırlığı, üretim ve dağıtım mekanizmalarıyla birlikte değerlendirme kıstasları, foto muhabirlerinin ahvali, başlı başına bir tartışma ve araştırma konusudur ki bizi aşar.

Bir taraftan medyada fotoğraf kullanımı konusunda yakınırken öte yandan portre ve an fotoğrafı olarak başarılı, hiç değilse yeterli örneklerin çok fazla üretilmediğini de itiraf etmek gerekir. Üretilenler de izleyiciyle buluşmadan kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya. Çünkü Türkiye'de yaygın medya fotoğrafın bağımsız bir dil ve ayrı bir editöryal alan olduğu konusunda etraflıca bir fikre sahip değil. Fikir olsa bile bu alanı hayata geçirmeye niyet yok. Günlük gazetelerde işlevsel bir fotoğraf editörlüğünün bulunmaması, daha işin başında bu alana verilen önemi ortaya koyuyor. Bu durum, gerek foto muhabirlerinin görevlendirilmesi ve yönlendirilmesinde, gerekse çe-

kilen fotoğrafların değerlendirmesinde yeterli düzeyin çok altında görsel kullanılmasına yol açıyor. Genç ve yetenekli foto muhabirleri uluslararası seviyede gelişme şansı bulamazken, her nasılsa yetişme şansı bulabilmiş muhabirlerin çalışmaları da görmezden geliniyor. Yayın yönetmenleri, ellerindeki malzemeyle yetinmek durumunda kalırken, fotoğrafın ayrı bir dil olarak görsel etkisi kanıtlanmış başarılı çalışmalarla basında yer alması tesadüflere kalıyor.

Foto muhabirlerinin mesleki eğitim süreci, hayata ve topluma dair donanımları ve medya yöneticilerinin fotoğrafa verdiği değer açısından bakıldığı zaman bir problem alanıyla karşı karşıya olduğumuz ortada. Ancak bu problemlerin çözümü için öznelerin herhangi bir irade ortaya koymadığı da açık.

Basın fotoğrafının sorunlarına burada değinmenin tek sebebi, sadece iki alanın birbirine yakınlığı değil, aynı zamanda haber fotoğrafçısının esinleneceği yöntemlerden birinin 'zamana karşı yarışan fotoröportajcı(!)' tarzı olması gerektiğini düşünmemdir.

Bazı foto muhabirleri röportaj yöntemini esas alırlar. Küçük ya da büyük bir röportaj yapar gibi çekilen haber fotoğrafının anlatım dili kurabileceğini ve derinlikli bir söz taşıyabileceğini bilirler. Ne de olsa her haber fotoğrafçısı belgeselcidir, ancak her belgeselci haber fotoğrafçısı değildir.

Bir sabah erken saatlerde kaza yapan kamyonda çok sayıda mevsimlik işçinin ölmesi, haber fotoğrafçısı için önemlidir. Çektiği fotoğraflar gerektiği gibi olayı ele almalı, bütün vahametiyle göstermelidir. Fotoğrafçının ilgisi, kazanın nasıl meydana geldiğine ve en çarpıcı görüntüyü nereden çıkaracağına yoğunlaşır. Fotoğrafçı açısından olay yerinde başlayıp biten bir süreç söz konusudur. Foto muhabiri bu niteliklere sahip olduğunu düşündüğü görüntüleri yazı işlerine teslim ettikten sonra konu kapanır. Yeni bir işe gidecektir. İlgisini oraya yoğunlaştırır.

Aynı kazaya tanık olan fotoröportajcı için de tıpkı foto muhabiri gibi o insanların kim oldukları, neden kamyonun içinde bulundukları, nereden gelip, nereye gittikleri ne yaptıkları önemlidir, ancak bir o kadar, Türkiye'de giderek yaygınlaşan köy yoksulluğu, mevsimlik işçiler sorunu da ilgi alanına girer. Kazanın fotoğrafları bu olgunun bütün olarak ele alındığı çalışmanın bir parçasıdır. Belgeselci açısından konu o kazada başlamadığı gibi orada da bitmez. Mevsimlik işçilerin hikâyesi tamamlanana kadar devam eder.

GERÇEK Mİ? DOĞRU MU? KİM ÇEKTİ?

İstenmeyen görüntülere karşı her türlü tedbir alınmıştı. Demokrasi ve özgürlük götürmek için bombalar yağdırılmadan önce görüntülere karşı sağlam bir kalkan oluşturulmuş, yıkıcı gücünden zaten kuşku duyulmayan ordunun fotoğraflarla zedelenmemesi için gerekenler yapılmıştı. Saldırı sırasında fotoğraf çekecek muhabirler sıkı bir eğitimden geçirilmiş, sayfalar dolusu taahhütnameler imzalatılmış, bağımsız iradeleri, saptayacakları görüntülerdeki özgür kararları sınırlandırılmış, merkeze yollanacak fotoğraflar için gerekli denetim mekanizmaları yaratılmıştı. Askeri birliklere iliştirilmiş muhabirler eşliğinde gönül ferahlığıyla harekât başladı.

Gel gör ki, insan denen yaratığın hamurunda merak var. Merakla birlikte olan biteni kaydetmek, fotoğrafla belgelemek de önüne geçilmez bir arzu...

Saldırının üstünden bir yılı aşkın zaman geçtikten sonra nereden çıktı bu görüntüler? Tam da seçimler yaklaşırken, tam da Irak'tan başlayan ve Kazablanka'dan Kâbil'e kadar "özgürlük" ve "demokrasi" götürecek proje hayata geçmek üzereyken, neyin nesiydi dergilerde, gazetelerde, sanal âlemde dolaşan kâbus fotoğrafları? Üstüne üstlük, yenilmez ordunun Felluce'de, Necef'te çaresizlik içinde kaldığı, Bağdat'ta Basra'da tam hâkimiyeti bir türlü kuramadığı günlerde... Bir de fotoğrafların vurduğu bu son darbe...

Dünyanın değişik yerlerinde yıllardır yapılan bunca savaştan sonra görüntülere karşı alınan önlemler o fotoğraflarla birlikte dağılıverdi. Demokrasi ve özgürlüklerin kalesi, dünyaya özgürlük ve demokrasi getirmeye kararlıyken özür üstüne özür dilemek zorunda kaldı. Birdenbire ortaya çıkıveren, hem de hiç beklenmedik bir yerden gelen Ebu Garip Hapishanesi fotoğrafları karşısında çaresiz kaldı.

Savaşları çıkaranlar, cephedeki fotoğrafçılardan her zaman çekindiler. Mutlaka denetimleri altında tutmaya çalıştılar, sadece kendi istedikleri görüntülerin cephe gerisine gitmesine izin verdiler. O da becerebildikleri kadar. Ama artık savaştan fotoğraf üretenler sadece muhabirler değildi.

Cephedeki ilk fotoğrafçı Fenton'un Kırım savaşı fotoğrafları gerçekti, orada çekilmişti. Savaşı o güne kadar görmemiş insanlara gösteriyordu, ancak o fotoğrafların söyledikleri doğru değildi. Savaşın vahşeti yerine, Büyük Britanya'nın halka göstermeyi uygun bulduğu ve

asker ailelerinin zihinlerinde yaratmak istediği görüntülerin fotoğraflarıydı. İlk savaş görüntüleri sivillere söylenmiş bir büyük yalandı. Basın bu yalanın taşıyıcısı oldu. Fotoğrafçı Roger Fenton tarafından baştan kabul edilmiş katı sansür kuralları içinde üretilmişlerdi.

1855 yılında Kırım savaşını fotoğraflayan Roger Fenton, ünlü "Vadideki Ölümün Gölgesi" fotoğrafını bir tiyatro sahnesi düzenler gibi kurgulayarak çekmişti.

O günden sonra da fotoğrafların gerçekliği ile doğruluğu arasındaki ilişki sürekli sorgulandı. Sorumluluk sahibi dürüst fotoğrafçılar tarafından aradaki fark kapatılmaya çalışıldı. Gerçeği gösteren fotoğrafların doğruyu söylemesi istendi. Öte yandan sistemli bir çabayla savaşın ve şiddetin fotoğraflarının gerçeği göstermemesi, doğruyu söylememesi için her türlü önlem alındı. Harcanan üstün çaba kısmen başarılı oldu.

Bugün de durum pek farklı değil. Vietnam savaşına kadar çekilen fotoğraflar olabildiğince kontrolde tutulabildi ama 60'lardan itibaren foto muhabirleri büyük bir ekseriyetle kendilerini savaşların gerçek yüzünü göstermekle görevli saydılar. Yaygın medyanın önde gelenleri de boş durmadı, istenmeyen görüntülere karşı cephe açtı, taktikler geliştirdi.

Dünya medyasında yer almaya layık görülen ve görülmeyen savaşlar, şiddet olayları, katliamlar yaşandı, hâlâ yaşanıyor. Bu konularda yapıldığı bilinen pek çok belgesel çalışma görmezden gelindi. Bir kısmı ortaya çıktı, ama ortaya çıkacakları güne kadar görünmezliklerini sürdürecek olanlar da var.

ABD ve müttefiklerinin Irak'a saldırısından önce Türkçeye, 'iliştirilmiş' diye çevrilen 'embedded' habercilik yöntemi, adı konmuş son örnekti. İstenmeyen görüntülerin üretilmesini engelleyecek, dağıtımını durduracak bu yöntem amacına az çok ulaştı ama hiç beklenmeyen bir yerden de deliniverdi.

Son model yenilmez ordunun, Bağdat'taki Ebu Garip Hapishanesi'nden gelen görüntülerle aldığı darbe ağırdı. Üstelik bu darbe, foto muhabirlerinden değil, herkesin kullanabileceği kadar basit fotoğraf makinelerinden geliyordu. Orduda bu makineleri kullanan sıradan askerlerin çektikleri 'hatıra fotoğrafları' dünyada dolaşıyordu.

Fotoğraf makineleri ve fotoğraf endüstrisindeki gelişmeler aslında savaş teknolojisindeki gelişmelerin ürünüdür. Otomatik netlik yapan, ışık ölçen, dijital kaydeden kameralar, hedefi kolayca bulabilen silah

teknolojisiyle yakın ilişkidedir. Hatta herkes bilir ki, tetik çekmekle deklanşör basmak, İngilizce'de aynı kelimeyle ifade edilir: *shooting*.

Ebu Garip Hapishanesi'ndeki işgalci askerler, tetik çekmek yerine deklanşöre basıvermişlerdi bu kez. Tetiği çeken de hedef olan da kendileriydi üstelik. Ortaya çıkan 'masum hatıra fotoğrafları,' o bildik görüntüler, başlangıçta ordunun koordinasyonu için tasarlanmış ama artık siviller tarafından yaygın kullanılan internet ortamının marifetiyle dünyaya yayılıverdi. İster iliştirilmiş olsun ister bağımsız, gazetecilerin çektikleri savaş fotoğraflarından farklı olarak bu görüntülerin ne çekeni belliydi ne dağıtıma sokan ajansı.

Hâlbuki önceki savaş fotoğraflarında kaynak net olarak bilinirdi. Gerektiğinde kaynağın defteri dürülürdü. Vietnam savaşında, işkenceye uğramış köylülerin, Larry Burrows tarafından çekilen fotoğrafları, 1962'den itibaren *Life* dergisinde yayınlanmaya başladı. Bu fotoğraflar ABD kamuoyunda büyük yankı uyandırarak savaş karşıtı hareketlerin yükselmesinde etkili olunca, Burrows ve üç fotoğrafçı arkadaşı 1971'de ABD helikopterinden açılan ateşle öldürüldü. Ertesi yıl *Life* dergisi yayın hayatına son verdi, ama savaşın vahşeti, fotoğrafçıların objektifinden dünyaya yayılmayı sürdürdü.

Gerçi bölgesel savaşlar yaygın medyanın gündemine girdiği kadar fotoğraflanıyordu artık. Hele 1990'daki Birinci Körfez Savaşından hafızalarda kalacak güçte çarpıcı görüntüler hiç yayınlanmamıştı. Bağımsız gazeteci ve barış aktivisti John Ross, Amerika'nın saldırısından önce Bağdat'a doğru yaptığımız uzun yolculukta anlatmıştı. Körfez savaşının ilk büyük saldırıları sırasında Basra'da tanık olduğu düşük uranyumlu misket bombalarıyla yapılan katliamı sözle ve yazıyla çoğaltabilmiş, ancak bu tanıklığın fotoğrafları yaygın medyada dolaşıma girememişti. Hâlâ görünürde yoklar.

Bu kez savaşın içyüzünü bu kadar içerden anlatan Ebu Garip görüntüleri gerçekten sarsıcı oldu.

Fotoğrafın anlamını belirleyen sadece fotoğrafçının niyeti değil malum. Fotoğraflar, ulaştığı kanala göre anlam değişikliğine de uğruyor, altyazılarına, üst başlıklarına, içinde kullanıldıkları metne bağlı olarak bir açıklama, doğrulama ya da çarpıtmaya maruz kalıyorlar. Öyle sanıldığı gibi, kendileri oldukları için gerçeğin kanıtı değiller. Hele günün teknolojisi, fotoğraf karesinde her türlü manipülasyonu bir tuşa indirgeyeli beri fotoğrafların inandırıcılığı bir hayli azaldı.

Bağdat'taki hapishaneden gelen fotoğraflar, çekildiği yeri belirten açıklama dışında hiçbir bilgi eklenmeden kendilerini anlatıyorlar. Çünkü yaratılmalarının nedeni belli: 'Bağdat'tan askerlik hatıraları' mahiyetinde çekilmiş. Ebu Garip Hapishanesi'nde cebinden makinesini çıkarıp fotoğraf çeken asker için sadece o fotoğrafta gülümseyen arkadaşının görüntüsü değerli. Geri kalan şeylerse, üstüne çıkıp oturmakta hiçbir beis olmayan 'çıplak vahşiler' ya da yerde sürünmekte olan 'yaratıklar'ın boynuna takılmış tasmalar...

Fotoğraf, modern hayatların ayrılmaz parçası. Hiçbir an yok ki fotoğraflanmasın ya da fotoğraflanmak için yaratılmasın. Doğum fotoğrafı, yaş günü fotoğrafı, mezuniyet fotoğrafı, evlilik fotoğrafı, askerlik fotoğrafı.... hayatın dönüm noktaları fotoğrafla saptanmazsa eğer yaşanmış sayılmıyor.

Fotoğraflardaki askerler, kendi yoksulluklarını hafifletebilmek, ezilmişlikten kurtulabilmek için gittikleri Irak'taki yaşantılarının tek kanıtı olarak o fotoğrafları götüreceklerdi geriye. Bir de tarumar olmuş ruhlarını. O fotoğraflar, oradaki görevleri neyse onu göstermekteydi, başka bir şeyi değil. İşkenceyse işkence, katliamsa katliam. Burada şaşırtıcı olan, masum hatıra fotoğraflarının hiç de masum olmayan halleri ortaya döküvermesiydi.

Ekranlarda uçuşan mavi lekeler ve karanlıkta parlayan alevler şeklinde dünyaya aktarılan temiz-teknolojik savaş, birinci yılında çıkagelen görüntülerle içyüzünü gösterirken, Kamboçya'daki gizli bir hapishanede ölüm mahkûmlarının son anda çekilen 6 bin fotoğrafı Kızıl Kmerler'in resmi arşivindeki çarpıcı görüntüler olarak tarihteki yerini çoktan almıştı. ABD ve Britanya askerlerinin şimdilik binlerle ifade edilen fotoğrafları da bu arşivle boy ölçüşecek değerde vahşet belgeleri olacak. Nazilerin toplama kamplarındaki kıyım fotoğrafları insanlığın ortak hafızasında ahlaki birer referans olarak duruyor, Ebu Garip Hapishanesi fotoğrafları da onların yanında yerini alacak.

İster izinli olsunlar ister izinsiz, hangi koşullarda çekildikleriyle de bağlantılı olmadan bir fotoğrafın gösterdikleri doğru mudur? Bu soru hep soruldu. Cevabı her zaman fotoğrafçısıyla, fotoğrafçıya duyulan güvenle bağlantılı olarak cevaplanabilecek bir soru olarak kalacak. Tıpkı, bir tanıklığın, onu kaleme alan yazarın kimliğinden, kişiliğinden, ideolojisinden, siyasal var oluşundan ayrı düşünülemeyeceği gibi.

Peki, biz o fotoğraflara nasıl bakıyoruz? İbretle mi? Artık sıradanlaşmış şiddet görüntüleri olarak mı? Başkasının acısını dikizleyerek mi? Yoksa acıları dindirmek niyetiyle mi?..

SOSYAL BELGESEL VE TANIMLAYICI BELGESEL

Gerçek, nesnellik, kanıt, toplum, belge gibi netameli kavramlara çok yakın duran 'sosyal belgesel fotoğraf'ın kapsayıcı tanımını yapmak, günümüzün hassasiyetleri dikkate alındığında zor görünüyor, diye düşünürken meselinin en başına dönmek kendiliğinden sadeleşme yarattı. Belgesel tarihindeki efsanevi FSA projesinin yürütücüsü Arthur Rothstein'ın tanımı buraya tam oturdu: "İzleyiciyi zorlayan ve inandırıcı gerçeklerle yüzleştirerek, anlamaya, sempati duymaya ve kimi zaman da eyleme geçmeye ikna eden derinlikli fotoğraflar," diyordu Rothstein, sosyal belgeseller için.

Bu haliyle gayet anlaşılır görünen ve oldukça geniş bir çerçeve çizen tanım, geçerli olmakla birlikte, fotoğrafın bugünkü toplumsal işlevi, görme biçimleri, izleyiciyle ilişkisi ve ulaşma kanalları dikkate alındığında büyük oranda o döneme ait kalıyor. Günümüzde toplumsal hayata doğrudan müdahil olmak isteyen, fotoğrafı muhalif mücadelenin bir aracı olarak kullanmaya çalışan bazı fotoğrafçılarsa, sosyal belgesel fotoğraf kavramını yeniden tanımlamak, farklı uygulamaları, yeni yöntemleri, değişik bakışları da bu alanın kapsamına dâhil etmek gerektiğini düşünüyorlar. 'Sorumluluk duyan fotoğrafçılık' tanımını kullanmayı tercih edenler de var, foto aktivist tanımını benimseyenler de.

'Concerning photography-sorumluluk duyan fotoğrafçılık' konusundaki bir soruyu W.Eugene Smith, şöyle cevaplamış: "Sorumluluk duyan fotoğrafçılığa çok da büyük bir anlam atfetmiyorum. Bana göre kavramın anlamı, insanın içinde bulunduğu durumları ve bununla yüzleşmelerini ortaya çıkaran fotoğrafçılıktır. Her ne kadar bu şekilde tanımlasam da, kaygılarımın daha derin olduğunu düşünüyorum."

Aslında 'sorumlu fotoğrafçılık' tanımı Cornell Capa'nın 1967'de toparladığı serginin adından çıkmış. "Concerned Photographers" adlı çalışmaya katılan Leonard Freed ki fotoğraf camiasındaki namı, sorumluluk duyan fotoğrafçıların önde geleni olarak yürümüştür, "kişisel ve toplumsal korkularla yüzleşmek için fotoğraf çektiği"ni söyler.

"Fotoğrafı bütün ideolojinizle çekersiniz," diyen Salgado, ailesinin Brezilya'daki çiftliğinde bir üretim projesi başlatır. Katılanların eşit haklara sahip olduğu bu projenin başka bir dünya, adil bir toplum idealinin de nüvelerini taşıdığı söylenir. Bu tutum daha çok fo-

to aktivistlerin fotoğrafı da içine alan bütünlüklü muhalif ve alternatif tavrını andırır.

Türkiye'de deprem döneminde mağdurlarla, daha sonra çeşitli risk gruplarıyla yapılan atölyelerde, Filistin'deki Mülteci Kamplarında, Afrika'da, Hindistan'da ve Bangladeş'te çocuklarla çalışmalar yapan fotoğrafçıların pratiğinde foto aktivizmin örnekleri görülür. Dünyada önemli bir alternatif görsel hareket olan 'değiştirmek için video' ise sosyal belgesel fotoğrafın mirasını da üstlenerek önemli mesafeler kat etmiş durumda.

Adı ne olursa olsun, işlevi belli bir alan gibi görünüyor namı büyük sosyal belgesel fotoğrafçılık. Merter Oral şöyle tanımlıyor bu alanı: "Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların barınma, çalışma, öğrenim gibi, yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla dile getirme, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır."

Bu bölümün başlığında birlikte anılan Sosyal Belgesel ve Belgesel tarzları aslında aynı temelden hareket eder, ancak fotoğrafçının niyetleri ve eylemi itibariyle önemli farklılıklar gösterir. Sosyal Belgesel çalışmalar, fotoğrafçının ideolojisindeki değiştirme enerjisini görüntülere aktardığı ve bir toplumsal harekete dönüştürmek için gerekli mekanizmaları zorladığı türdür. Belgeselin bütün unsurlarını içerir, ayrıca fotoğrafçının ele aldığı durumu, amaçları doğrultusunda değiştirmek için aktif katılımıyla gerçekleşir.

Belgeselci, fotoğrafının işlevini sadece 'görmek ve göstermek' olarak, 'tarihe kayıt düşmek ve tanık olmak' şeklinde tanımlayarak edilgen bir tutum içinde kalmayı tercih eder. 'Tanımlayıcı belgesel' tanımı bu tür çalışmaları anlatan iyi bir başlık olabilir. Sosyal belgeselciyse ele aldığı konu karşısında tarafsız kalmaz, tanıklıkla, tarihe not düşmekle yetinmez, fotoğraflarının yanı sıra iradesi ve tutumuyla birlikte o durumu değiştirmek için çaba harcar.

Günümüzde bazı fotoğrafçıların tercih ettiği 'foto aktivist' tanımı, sosyal belgesel tavrın daha etkin ve doğrudan uygulaması için kullanıldığı gibi, fotoğrafı bir örgütlenme ve eylem alanı olarak yaratıcı yöntemlerle uygulamayı kapsar. Sosyal Belgesel fotoğrafın toplumsal işlevi bir yana, fotoğrafçının toplumsal örgütlenmeye, hak mücadelesine ya da değiştirme taleplerine fotoğraflarını da içeren daha ge-

niş bir alanda katıldığı var oluş biçimine, hayat tarzına foto aktivizm denir.

Foto aktivistler için aslolan, toplumsal ya da doğal bir problem karşısında alınacak kişisel tutumdur. Bu tutumun örgütlü yapılar içinde büyümesi ve doğrudan etki yaratması hedeflenir. Foto aktivistler sadece fotoğraf çekmekle ve bu fotoğrafları tanımlayıcı belgesel ya da sosyal belgesel tarzların içinde ortaya çıkararak hayatla buluşturmakla yetinmezler. Foto aktivistler için bir bütün olarak fotoğrafın eğitiminden uygulamasına ve izleyiciyle buluşturulmasına kadar her aşaması kolektif bir örgütlenme, müdahil olma ve değiştirilmek istenenin yerine yenisini önerme etkinliğidir.

Hak ihlallerinin, eşitsizliğin yükseldiği günümüzde fotoğrafçının hayattaki var oluşunu örgütlediği foto aktivizm, daha doğrudan ve eylemci duruşun adıdır. İçinde fotoğrafın önemli bir yer tuttuğu toplumsal tavır alış diye tanımlayabiliriz bu alanı. Ya da fotoğraf ekseninde hayata müdahil olma niyeti ve tavrı diye...

DİJİTAL VE BELGESEL

Her yeni teknolojik buluş, fotoğrafçılığı daha kolay hale getiriyor ki daha çok insan fotoğrafla uğraşabilsin, daha çok ekipman satılsın, daha fazla tüketilsin. Hal böyleyken fotoğrafla sokaktaki insanlardan biraz daha fazla ilgilenen, kendisini fotoğrafçı taifesinden sayanlar, az buçuk derinlemesine girdikleri bu alanda alışkın oldukları tekniğin yerine bir sonraki çıkar çıkmaz bu sanatın artık bittiğini, bir kıymeti kalmadığını haykırıyorlar. Artık her önüne gelenin fotoğrafçı olması işten bile değildir, onlara sorulursa. Sanatın ne kıymeti kalmıştır ne ayrıcalığı ne de mahremiyeti.

Dijital kameralar bir yana, artık cep telefonuyla üretilen görüntüler sayesinde günümüz fotoğrafçılarının arasında da benzer feryatlar yükseliyor. Sanki film üstüne görüntü kaydetmek sayısal ortama kaydetmekten daha sanatlı bir işmiş gibi. Sanki kendi kullandıkları film tekniği, binlerce yılık bir kültür oluşturmuş, yaşamsal kaideler, değişmez gelenekler yaratmış gibi.

Fotoğraf, endüstri toplumunun ürünü olan teknolojilerinin bütün ürünleri gibi soysuzdur. Fotoğrafçılara sanat da dâhil olmak üzere geniş kullanım alanı yaratan, her ortamın parçası kılan esnekliği de buradan gelir.

Negatif tekniği bulununca dagerreotipçiler nasıl ambale oldularsa, yaş kollodyonun devreye girmesiyle gümüş kaplı demir levhacılar nasıl etkilendiyse, film çıkınca cam levha kullanan fotoğrafçılar ne kadar bizar oldularsa, bugün de durum aynı. Durum aynı, hiç değişmedi. Asıl mesele neyin üstüne kaydettiğin değil, ne kaydettiğin. Yeryüzüne hangi görüntüyü sunduğun ve o görüntünün ne manaya geldiği?

Zaten fotoğraf icat olduğunda da ressamlar bu tekniğin her şeyin sonu olduğunu ilan etmişlerdi. Bir türlü gelmeyen bir son. Ne kendi sonunu getirdi, ne resmin ne de soylu sanatın.

Ancak şu da açık ki, dijital teknik, fotoğrafçının çalışma biçimini, davranışlarını değiştirdi. Şimdilik hâlâ film tekniğinin disiplininden gelme fotoğrafçılar ortalıkta dolaşıyor olsalar bile, çalışma tarzları sadece yeni kuşaklar tarafından değil, kendileri tarafından da hızla terk ediliyor.

Film kullanmanın belirli bir titizlik, daha fazla konsantrasyon, daha tasarruflu çekim, çalışma sürecini titizlikle inşa etme gibi zorunlu işleyişi vardır. Basılı fotoğraflar, çekim anından bir hayli zaman sonra ortaya çıkacağı için, hedeflenen görüntüye ulaşmanın bedeli daha yoğun bir istek ve kararlılık gerektirir. Sonucu tesadüflere daha az bırakmak, süreci önemsemek gibi eski tarz fotoğrafçılara özgü hasletlerin yerine bugün hıza dayalı ve sonuca endeksli çalışma tarzı hâkim oldu, oluyor, daha başka olacaklar da cabası.

Fotoğraf-zihin ilişkisi, kullanılan kameranın türüyle yakından ilintilidir. Film çeken makinelerle bir olayı film üzerine kaydederek izleyen fotoğrafçı, olayın sönümlenme anına kadar dikkatini dağıtmadan sürekli çekim yaparak etkili görüntüye ulaşmaya çalışır. Aynı zamanda zihni de kayıt yapmaktadır. Bu son derece önemlidir. Fotoğrafçı ortaya çıkacak görüntü konusunda kesin bilgilere sahip olmamakla birlikte ne çektiğini bilir ve zihninde tutacak biçimde bir çalışma disiplini kurar. Dikkatin ve planlamanın önemsendiği, belirli kısıtlamalar içinde olmanın yaratıcı enerjiyi kışkırttığı, sürekli yoğunlaşma gerektiren verimli bir çalışma yapar.

Sayısal kaydeden kameraların kullanıldığı çekimlerdeyse sürekli ekrandan görüntü kontrol edilir. Fotoğrafçının bakışları, içinde bulunduğu gerçeklik ile hafızaya kaydettiği görüntü arasında gidip gelmelerle meşgul olur. Sürekli kontrol davranışının ifrata varması, fotoğrafçının konusundan kopmasına yol açabilir. En kritik sahne, ekrandaki görüntü kontrolü sırasında gözden kaçabilir. Kimi zaman

kameranın ekranından bakarak yeterli bulunan fotoğraflar nedeniyle çekim durdurulduktan sonra mutlak an, o en çarpıcı sahne ortaya çıkıverir.

Dijital ortamlar filmden çok daha geniş bir görüntü depolama kapasitesine sahip olduğu için çekim sırasında yüksek konsantrasyon, ince ayar ve hissederek konuya yaklaşım yerine düşünmeye daha az gerek duyan, rastlantıya daha fazla yer açan ardı ardına çekimler tercih ediliyor. Film kullanan makinelerin öğrettiği sabır, dijitalde yerini aceleciliğe bıraktı. Bu nedenle başarılı fotoğrafçıların çoğu halen film disipliniyle çalışmakta ama biraz daha bonkör davranarak yeni bir yöntem-işleyiş aramaktalar.

Karanlıkoda işlemleri fotoğrafın eski moda tekniğine ait arkaik bir işleyiş değildir. Filmle çalışmanın fotoğrafçının çekim sırasındaki davranışlarından konuya yaklaşımına kadar pek çok alanda öğretici olduğunu unutmamak gerekir. Karanlık odada çalışmak hiçbir şey öğretmese bile bir sahnedeki karanlık ve aydınlık alanların nasıl değerlendirilmesi gerektiğini öğretir. Düşünmeden ve yoğunlaşmadan çekilmiş her kare kendi başına masum bir görüntü olarak kalmaz. Karanlıkodada değilse eğer, bilgisayar ekranında da sürekli fotoğrafçının karşısına çıkarak zaman ve emek alır. Ta ki silinip yok edilinceye kadar.

Bir öyle bir böyle, dijital teknik de iyi ve kötü yanlarıyla hayatımızın içinde. Haber fotoğrafçıları çoktan dijitale geçti. Hatıra fotoğrafçıları, zaten onlar için organize edilmişti her şey. Kameraların işletim düzeneklerinden, görüntü işleme sistemlerine kadar bütün gelişmeler, geniş tüketici kitlesine yeni ihtiyaçlar yaratabilmek için kurulmuş durumda.

Boş zamanlarında fotoğrafla uğraşan geniş kesim, hayatlarından yaptıkları küçük alıntılarla kayıt tutan hatıra fotoğrafçılarından daha çok sayıda olmamakla birlikte daha iyi tükettikleri ve 'moda'yı çok daha yakından takip ettikleri için, dijital tekniğin en iyi tüketicileri arasında yer alıyorlar. Belgeselcilere gelince, onlar hâlâ utangaç bir ilişki içinde oldukları dijitale uyum sağlama sürecini yaşıyorlar. Dünyada da Türkiye'de de benim tanıdıklarımdan yaşı kırklara doğru gelenler bir omuzlarına dijital, diğerine klasik makine asarak dolaşıyorlar. Daha gençlerde tek omuz dolu, dijital olan.

Çeşitli olumsuzlukları bir yana bırakacak olursak, dijital fotoğrafın röportajcı için sağladığı avantajlardan biri, çekim ortamını, fotoğrafladığı insanlarla ilişkisini ve çalışma sürecini şeffaflaştırması.

Anında beliren görüntü, ne çekildiğini ve nasıl çekildiğini, fotoğraftaki insanlara hemen gösterebilmek açısından önemli. Hemen paylaşmak, güven ortamını geliştirdiği gibi, ilişkinin derinleşmesini de sağlayabilir. Fotoğrafçı ortaya çıkardığı sureti sahibiyle paylaşarak, ne yaptığını göstererek daha eşit ve açık ilişki kurabilir. Bu yanıyla dijitalin yararı fotoröportajcılar arasında teslim ediliyor.

Kuşkusuz fotoğrafçılıkta görüntünün nereye kaydedildiğinin hiç önemi yok. Filmlerin tarihinde metal levhalardan başlayan süreç kısacık bir dönem sürdü. Filmde durakladıktan sonra bugün sayısala geçti. Hâlâ önemli olan neyin fotoğrafının niçin çekildiği. Kameralarda ve kayıt ortamında değil marifet ve onlara terk edilmemeli. İnsanın bedenine ve iç dünyasına dair yaptığı tanıma arzusu çoğalmalı, yetenekleri ve marifetleri mümkün olduğu kadar artmalı. Bunların az bir kısmı makinelere devredilmeli ve aletler temel işlevleriyle hayata dâhil olmalı. Sadece fotoğraf makineleri için değil bu söylediklerim, günümüz insanının teknolojiyle ilişkisindeki fikriyata dair.

GEZİ VE BELGESEL

Fotoğraf ile gezmenin ilişkisi, kameralar küçülüp sokağa çıkabilir hale geldikten hemen sonra uzunlu kısalı yolculuklarla başladı. Katır sırtına yüklenen alet edevatla yapılan bu maceralı seferlerin ardından gezenlerin fotoğraf çektiği, fotoğraf çekenlerin de gezdiği dönemin gelmesi uzun sürmedi. Fotoğraf, insanın gerçek ihtiyaçlarından biri olan gezmenin bahanesi olduğu kadar, uzaklara gidemeyenlere oraların görüntüsünü getirmenin de aracı oldu. Fotoğrafçıların tanıklığı uzak coğrafyaları, değişik iklimleri, başka kültürleri, istediği gibi göstererek insanların gözünde canlandırıyordu. Bizim buralarda dolaşan fotoğrafçıların ürettiği görüntüler, nihayetinde oryantalist bakışın pekişmesine sağladı. Afrika'da, Asya'da ve Anadolu'da ressamların marifetlerini fotoğrafçılar devam ettirdi. Fotoğraf gibi 'inandırıcılığı tartışılmaz' görüntülerin, özellikle 19. yüzyılda, sömürgeleştirilen ülkelerdeki insanlık dışı muameleleri haklı gösteren, 'ilkeller'e başka türlü davranmanın mümkün olmadığını kanıtlayan önemli bir işlevi oldu.

Çağın koşullarına uygun gelişmelerle birlikte günümüzde insanın diğer doğal hakları ve ihtiyaçları gibi gezmek de alınıp satılan bir mal haline geldi. Kitle turizmi icat edildikten sonra gezi fotoğrafı

onun hizmetine girdi, ürün pazarlama amaçlı tanıtım fotoğrafı olarak kullanıldı.

Gezi fotoğrafı, aynı zamanda kişisel bir ilgi alanı olarak yeryüzü tanıklıklarının yeniden üretimi biçiminde geniş bir kullanım alanı buldu. Hatıra için üretilen kartpostal serileri, Osmanlı İstanbul'unda yaygın dolaşıma girdi. Batılıların merakını gideren önemli görsel kayıtlar olarak İmparatorluk sınırları içine ve dışına postalandı.

Uzun yıllar gezi fotoğrafı mahiyetindeki görüntülere yurdum fotoğrafçıları arasında rastlanmadı. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ressamların çevremizi tanıyalım yurt gezilerine fotoğrafçılar da katıldı. 80 öncesi Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden çekilen fotoğrafların bir kısmı gezelim, görelim, öğrenelim fotoğrafları, bir kısmı güzel yurdumun güzellikleri fotoğrafları, bir kısmıysa siyasal maksatlı fotoğraflardı.

Yakın geçmişte, kendi coğrafyamızın doğusundaki ülkelere doğru yolculuklar başladı. Çekilen fotoğraflar gösterilerde, sergilerde dergi sayfalarında görünür hale geldi. Oralara ilişkin merakı biraz olsun gideren bu fotoğraflar, Batılı fotoğrafçıların yıllardır ve defalarca ürettikleri görüntülerden farklı değildi. Bu dönem fazla uzun sürmedi, tekrarların tekrarı halindeki görüntüler bıkkınlık yarattı. Gezilerde çekilen fotoğraflarda herhangi bir farklı bakışın, özgün yaklaşımın ortaya çıkmaması hızlı bir nitelik kaybına yol açmakla kalmadı, gezi fotoğrafı alanını tüketti ve olası toplumsal etkisini azaltan bir sonuç yarattı.

İçine kapalı yaşayan, en yakın komşularından bile habersiz bir toplumun ve hayat tarzının getirdiği dar algılama, boyutsuz irdeleme, sığ değerlendirme gibi çeşitli arazlardan mustarip toplumumuz için küçük bir soluk olabilirdi gezi fotoğrafları. Kendi inandıklarımızdan ve tartışılmaz gerçeklik olduğunu sandığımız öğretilmiş doğrulardan başka hayatların da mümkün olduğunu görmek, değişmez sandığımız kendi değerlerimiz kadar başkalarının değerlerinin de kıymetli olduğunu hissetmek, hayatın farklılıklarla zenginleştiğini anlamak için bu fotoğraflar bir kapı aralayabilirdi. Ancak bu fotoğraflar, ağırlıkla hatıralar serisinden ibaret kalarak az da olsa derinlikli bir yaklaşım geliştiremedikleri için, yapılan sunumlar çok geçmeden misafirlikte albüm bakma işine dönüştü. Bu arada, bir dönem toplumcu gerçekçi fotoğrafa yapıldığı gibi gezi fotoğrafına da küçümseyen bir dille yaklaşıldı ve bir moda olarak gelip geçmesi, içi boşaltılarak tüketilmesi sağlandı.

Bugün üretilen gezi fotoğrafları, gezerken çekilen albümlük hatıralar bir tarafa bırakılırsa, esas olarak oranın tanıtımına yöneliktir. Güzellikleri görür. Gerçeklerden çok yaratılmış imajların tekrarıyla ilgilenir. Fotoğrafçının tarzı, nokta atışlar şeklinde tespit edilmiş yerlerin ve konuların mümkün olduğu kadar albenili biçimde yeniden üretilmesidir. Derinlemesine bir çalışma, gezi fotoğrafçılığının koşullarına uymaz. Özellikle konunun dışında kalmak ve mümkünse uzaktan fotoğraflamak tercih edilir. Bu tarzda grafik etkiler aranması, renklerin abartılması, öznelerin nesneleştirilmesi doğaldır.

Akşamüstü bir at arabasına evinin eşyasını sarmış giden aile, gezi fotoğrafçısı için ilginç bir konudur, çeker. Çektiği fotoğraf biçimsel ögelerin öne çıktığı, estetize edilmiş bir görüntüdür. Hele güneş batmaktaysa, ufukta birkaç parça bulut varsa, fotoğrafçının amacı mükemmele yakın gerçekleşir.

Belgeselci içinse o ailenin nereden geldikleri, neden ve nereye gitmekte oldukları önemlidir. O akşamki at arabası yolculuğu bütün hikâyenin küçük bir parçasıdır. O görüntüyü bağlamından koparılmış bir imaj haline getirmekten kaçınır.

Gezi fotoğrafını, imajlar üretmek yerine gerçekliğin daha görünür kılındığı fotoğraflama tarzıyla yeniden tanımlayarak ele almak mümkün. Fotoğrafın en eski yoldaşı olan seyahatle anlamlı bir buluşma gerçekleştirmesinin yolu halen açık. Diğer fotoğraflama biçimlerinde olduğu gibi bu alanda da tekrarların uzağında durarak anlamlı amaçlarla ve yaratıcı zihniyetle yola çıkıldığında varılacak çok yer var.

SANAT VE BELGESEL

Fotoğrafın sanatla ilişkisi, yan yana durdukları zaman da, karşı karşıya geldikleri zaman da, birbirinin içinde eridikleri zaman da, irili ufaklı problemler yarattı.

Bugün yurt sathında fotoğrafı haber, bilgi, iletişim, tanıtım, vs. aracı olarak kullanan ve karnını bu işle doyurmaya çalışanlar sanatsallık vurgusunu önemsemeden çalışmaya devam ediyorlar. Fotoğrafı kullanarak sanat yapanlar ile yaptıkları sanatsal çalışmalarda fotoğraf kullananlar ise zaten kendi işleriyle meşguller. Fotoğrafın, hele doğrudan fotoğrafın sanat olması ya da olmaması bu kesimlerin hiç derdi değil.

Fotoğrafı hobi olarak seven ve boş vakitlerinde yakından ilgilenen geniş bir kesim ise boş işlerle değil de sanatla uğraşıyor olmayı önemsiyorlar. Son zamanlarda açık tartışmalar yaşanmasa bile genel bir kanı olarak fotoğraf, sanat mertebesindeki yerinde duruyor.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı, belgeselle sanat arasında nasıl bir ilişki bulunduğu gibi sorulara bu bölümden cevap çıkmayacak. O sularda kulaç atmak yerine eskilere bir göz atmak daha isabetli olur diye düşünüyorum.

Fotoğrafın ortaya çıktığı ilk yıllarda, özellikle Fransa'da olup bitenlere ilişkin yazılanlar, oldukça ilginç bir duruma işaret ediyordu. O dönemde, fotoğrafın sanatsallığına vurgu yapanların özellikle profesyoneller olduğu anlatılır. Yaygın olarak kullanıma girdikten çok kısa süre sonra görüntülerin kalitesi düşmeye, sanatsal nitelikleri azalmaya başlayınca daha fazla sanat vurgusu yaptıkları yazılır.

O dönemde tekniğin çok az kişi tarafından biliniyor olması bir yana, görüntü elde edebilmek için birtakım kimyalar, karartılmış ortamlar, tuhaf şişeler, dereceler, ölçekler gerektiren bu iş biraz bilim, biraz teknik ama daha çok da sır taşımaktadır bünyesinde. Sanatın muğlaklığı da cabası.

Fotoğrafın her şeye rağmen, marifet gerektirdiği kadar yetenek ve az buçuk yaratıcılık istediği ortada. Merakla yoğunlaşmış bir ilgi, hayranlık ve saygınlık haleleri vardı eski zaman fotoğrafçılarının çevresinde. Ancak bu durum uzun sürmedi. Çok geçmeden tekniğin hızla ilerleyerek daha çok sayıda insanın fotoğraf çekebilir hale gelmesiyle ilk yıllarındaki ulaşılmaz saygınlık yerini sıradanlığa bıraktı. O gün bugündür fotoğrafın sanatla macerası aynı gitgellerle devam ediyor. O zaman bu alanı ilgilisine bırakarak belgesel fotoğrafın iletişim alanıyla ilişkisini değerlendirmek daha isabetli olur.

Günümüzde dünyanın bilgisi gittikçe daha ulaşılmaz hale gelirken, onun yerini alan enformasyon, sınırlı ölçeklerde ve bozulmuş haldeki malumatlar şeklinde kolayca elde edilebilir durumda. İnternet sayesinde saydam, pratik ve sınırsız bir bilgilenme alanı yaratıldığı yanılsaması yaygınlaşıyor. Bu ortamda bozulmamış bilgiye ve çarpıtılmamış gerçeğe ulaşmamızı sağlayacak bir alan yaratılması önem kazanıyor. Bir anlama biçimi olarak belgesel fotoğraf bu ihtiyacı karşılayacak alanlardan biri olabilir mi? Bir fotoröportajda ele alınan konu, fotoğrafçının doğrudan tanıklığıyla vücut bulurken ve izleyiciyle bir anlatı olarak buluşurken bilginin güvenilir bir mecraya ka-

vuştuğu söylenebilir mi? Eğer böyleyse belgesel fotoğraf, bir iletişim aracı olarak, fotoğrafçı tarafından yeniden üretilmiş gerçekliğin taşıyıcısıdır. Bu haliyle sanattan çok, yeniden tanımlanacak bir doğrudan-ilk elden iletişimin alanına girer. Bu sayede günümüzün egemen bilgi-haber kaynaklarının giderek tektipleşen dilini ve daralan sınırlarını hiç değilse esnetecek bir muhalif müdahale alanı yaratılabilir.

ESTETİK

Belgesel fotoğrafta gerçekliğin estetik bir form yaratmak için kullanılması yerine, tersine bir ilişki kurulmalı: Estetik gerçeğin etkisini çoğaltmalı.

'Hepsi bu mu? Estetik gibi, teknik de bu kadar önemsiz mi?' Cevap, 'sadece bazı özel durumlar için evet'.

Çok güç yakalanmış ve sadece gösterdikleri itibariye izleyici üstünde yeterince etki yaratacağı bilinen tarihsel bir olayın görüntüsü olan haber fotoğrafı, teknik açıdan zayıf olsa bile, taşıdığı bilgiler ve kamu adına yapılmış bir tanıklık olduğu için değerlidir. Kendi başına yeterlidir, tekniğinden, estetiğinden sual olunmayacak bir istisnadır.

Tekniği ve estetiği, içeriğin taşıyıcısı olan dile ilişkin iki temel unsur olarak kabul edip ilerleyelim. Teknik, estetik, dil ve hikâye bir bütün olarak fotoröportajı kurar. Çekimden baskıya kadar her aşamada tekniğin üstündeki hâkimiyetini gösteren fotoğrafçının, özgünlüğüne halel getirmeden, yaratıcılığını kısıtlamadan, özgürlüğünü feda etmeden kurduğu dil, hikâyenin bütünleşmiş bir estetikle ortaya çıkmasını sağlar.

Konunun kendisinden ayrı düşünülerek bağımsız bir öge olarak tanımlanmış bir estetik varoluş çok da isabetli bir değerlendirme değildir. Ancak anlamayı kolaylaştıran bir sınıflandırmaya dâhil edilebilir.

Hikâyeyi açıkça ortaya çıkaran fotoğraflar daima en yetkin estetiğe sahip olanlardır. Fotoğraf ne kadar 'haklı-doğru-toplumsal-insani' bir içerik taşıyor olsa bile, teknik ve estetik olarak yetersizse, bahane olarak içerdiği toplumsal mesajın gücü öne sürülemez. Fotoğraf sonuçta bir görüntü yaratma işidir ve bu görüntüde içerikle biçimin kaynaşması istenir.

Fotoğrafçı kendi belirlediği konuda ve koşullarda çalışma yapıyorsa eğer, ne kadar güç şartlar altında bulunsa da 'yeterli görüntüler' üretmesi gerekir. Rastlantısal tek karenin fotoğrafların esas teşkil

etmeyeceği bir röportajı tamamlayan fotoğrafçı, teknik zayıflıklar, estetik zaaflar, artistik kifayetsizlikler konusunda bir mazeret öne süremez.

Tanıklığını ve sözünü ifade etmek için röportajı seçen fotoğrafçının tercih nedeni, aynı zamanda yaratıcı bakışa ve etkili bir dile sahip olmak değilse nedir?

Röportaj fotoğrafını değerlendirirken, teknik analizlerin, görüntüdeki biçimsel ögelerin, estetik kaygıların sırası sonlara doğru gelir. O vakte kadar söylenenler, fotoğraftaki artistik düzey ve teknik yeterlilik sayesinde açılan o ilk kapıdan geçildikten sonra ifade edilir.

Fotoröportajın esası, anlatılan hikâyedir; fotoğrafçının konuya yaklaşımını, sözünü ve duygusunu görüntüye taşıtmayı becerip beceremediği de bir o kadar önemlidir. Ara Güler, "Ben kendimi fotoğraf sanatçısı değil fotojurnalist saydığım için, bence estetikten daha önemli olan dokümantasyonun kendisidir," derken fotoğrafın çekiciliğini anlatımcı olmasına bağlar, sonra da, "Yani benim için daha önemli olan, insanların dramlarının gelecek asırlara kalmasıdır. Çünkü fotoğraf bir kayıt aracıdır ve bir dram, bir şey anlatmalıdır ki, bir netice çıkarabilsin, işte o zaman fotoğraf çekici olur," der.

Dilde yaratıcılık ve kıvraklık önemlidir. Fotoğrafçı bunu yaparken görüntüyü mesela kompozisyon kuralları gibi belirli kalıplar içine yerleştirmeye çalışmaktan, klişeleri uygulamaktan çok, o karede asıl göstermek istediğini öne çıkaran ve sözünü gerekli sadelik içinde söylemesini sağlayan özgün yerleştirmeyi kurmalıdır. Kurulan bu estetik yapıyı görünür kılmak yaratıcılık ister. Basmakalıp yapılara itibar etmez. Estetik ve yaratıcılık birbirinden ayrılmaz. Kurallı kompozisyonlar, fotoğrafı verili koşullarda estetik kılsa bile son tahlilde sıkıcılığını artırır.

Her görünüm biriciktir ve kendi formunu yaratabilir. Dünyanın sayılarla ölçülebilir ve tasniflere indirgenebilir olduğunu öngören ideolojik algı bunu kabul etmez. Estetiğin değişmez yasalarına iman etmek, kolaycı fotoğrafa, taklitlere, tekrarlara, yoksullaşmalara vesile olur.

Fotoğrafın gösterdiği güzellikse, fotografik görüntünün sıradan bir kayıt olmasından daha öte bir anlam taşımaz. Klasik manzaralar, günbatımları, egzotik görüntüler, uzak kültür insanlarının portreleri, kartpostal imajları, tekrarla sıradanlaşmış basmakalıp işlerdir. Kli-

şeleşmiş duygulara ve yargılara hitap ederler. Kuşkusuz yeterince sadelerdir, ancak bu durum sıradan olmalarını engellemez.

Günümüzde genel beğeninin ürünü olarak durmaksızın birbirini tekrar eden bu türden fotoğrafların yarattığı ortam, diğer sanat disiplinleri arasında fotoğrafı 'hobi sanatları' kapsamına itti. Öğretilmiş düzenlemeye uygun yerleştirmeleri doğadan/hayattan/sokaktan bulup ortaya çıkarıveren fotoğraf estetiği yüzeyselliği beraberinde getirdi.

Fotoğrafın ilk yıllarında, resim sanatının felsefi ve estetik kavramlarından feyz alması nedeniyle, zaman zaman bir araz halinde nükseden bu yaklaşım, özellikle biçimci fotoğrafın başına musallat olmuş durumda. Fotoğraf, içerikten soyutlanmış bir form olarak yoluna devam etse de, artık resmin bile terk ettiği kuralları tüketmesi gerekiyor. Moholy Nagy'nin daha 1929 yılında yayınlanan La Nouvelle Vision - ışığın etkisi ve derecelendirilmesi teorisi, bakış açılarını ve perspektifi ele alırken bağımsız bir fotoğraf estetiğine dair arayışın ipuçlarını veriyordu. Fotoğrafta estetiğin inşası bu içsel verilerden hareketle kurgulandığında kayda değer sonuçlara ulaşılması ve kendi yasalarını belirlemesi mümkün, yeter ki böyle bir ihtiyaç hissedilsin.

Öte yandan resmin kompozisyon kuralları, hayatın karmaşıklıklar içindeki zengin görüntülerini grafik tasarıma indirgeyerek sadeleştirir. Fotoğrafçıya, dış dünyaya ve ötekine bakışını rastlantısallıktan çıkarmayı öğretir. Algıda seçici ve kurgulayıcı bir derinlik sağlar, faydalıdır. Fotoğrafı öğrenmenin ilk aşamalarında gayet işlevseldir ancak alanın tümüne teşmil etmek ve değer ölçüsü olarak saklamak pek de gerekmez. Fotoğraf, estetiğin kısıtlayıcı, daraltıcı, risksiz alanlarında gezinmek yerine açık denizlerde yelken basmalıdır. Bunun için fotoğrafçı öncelikle ne anlatmak istediğini bilmeli, nasıl anlatacağınıysa özgürleştirilmiş yaratıcılıkla belirlemeli. Hiç kuşku yok ki fotoğraf çekerken görüntü yerleştirmesini algıladığı gerçekliğe bağlı kalarak içinden geldiği gibi kurgulayanlar kolay beğeni toplayamazlar ama daha sahici ve yaratıcı bir yola girmiş olurlar.

Bu yol bir sanat akımı olarak 'gerçekçilik'le ilgili değildir. Kökleri 1856'lara uzanan ilk gerçekçiliğin pozitivist, insan merkezli ve doğacı yaklaşımıyla ilgisi bulunmadığı gibi, toplumcu gerçekçi estetiğin sanatsal çerçevesiyle de alakası yoktur.

Belgesel fotoğraf günümüzde bir anlama yöntemi olarak önemlidir. Bu yöntemin estetiği, hiç kuşkusuz insanın varoluş ve kendini inşa ediş süreciyle yakından alakalıdır. Röportaj fotoğrafının esteti-

ği, ayrımcı, cinsiyetçi, şiddet eksenli yapıların farkında olarak yaratılan yeni bir estetik dünyasının parçası olmalıdır.

Belgesel çalışan fotoğrafçının yaptığı bir röportajın taşıması gereken etkin anlatım, içeriğin amaçlanan biçimde izleyiciye iletilmesiyle sınırlı değildir. Tıpkı, sadece estetik hazlar, marifete tabi iltifatlar uyandırmayı amaçlamadığı gibi.

İzleyicinin hikâye karşısındaki konumunu belirlemek önemlidir. Hikâyeye nasıl ve nereden bakılacağı fotoğrafın estetik kurgusuyla belirlenir.

Haber, bilgi ve tanıklık aktarma aracı olarak artistik yapıya sahip fotoğraftan söz ederken, yerleştirme, teknik yeterlilik, iyi kotarılmış baskı, zengin ton dağılımı gibi konular önemlidir.

Görme biçimlerinin ve algı kanallarının hızla değiştiği günümüzde, özellikle deneyimli, namlı belgeselcilerin rağbet ettiği bir bakış biçimi, üslûp haline gelir, kısa sürede benimsenerek yaygınlaşır. İşlenen konuların içeriğiyle doğrudan alakalı, teknik imkânları zorlayarak geliştirilen yeni bakış biçimleri, fotoğraf estetiği açısından önemli arayışlardır. Ancak bu arayışların kesintisiz sürmesi gerekir. Eski değişmez yasaların yerine yeni değişmez yasalar bulmak sonuçta bir şeyi değiştirmez. Bize gerekli olan, sürekli değişkenliğin enerjisini ve iktidarsızlığını yaratan dinamik bir ortamdır.

Eski alışkanlıklarla tanımlanmış estetiğin çerçevesine sıkışıp kalan fotoğrafçıların Misakı Milli sınırları içinde olduğu gibi dışında da geçerli özgün bir dil yaratabilmesi bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da hayal olur derim. Nafile, yani.

KRİSTALE BAKMAK

Bilindiği üzere sanatın ve sanatla temas halindeki fotoğraf gibi alanların ezeli tartışma konularından biri içerik ve biçim ilişkisi üstünedir. Biri nerede başlar, öteki nerede biter, ilişkilerinde hangi etkenler rol oynar?

Birbirinden ayrımış gibi ele alınan bu ögeler aslında bağımsız varoluşlar değil, tümüyle bir bütünün parçaları mıdır? İçeriği ve biçimi birbirinden ayrı tutmak yerine bir bütün olarak, birlikte anlaşılabilir bir kurgu içinde görmek mümkün müdür? Bu sorulara burada cevap aranmayacağını belirterek daha sade bir alana dönelim ve şu cümle üzerinden yürüyelim:

Üslûptaki sadelik, biçime dair bir konu olarak görülür ve belgeselin dilinde önemli bir vasıftır. Ancak bir o kadar da içeriğe aittir ve fotoğrafçı tarafından anlaşılmış bir hikâyede tercih edilen anlatma biçimidir.

'Basitlik', 'sıradanlık' nitelemelerinden ayrı bir yerde duran 'dilde sadelik', Sebastiao Salgado'ya yöneltilen ve 'acıları estetize etmek' şeklinde özetlenecek biçime yönelik eleştirilerinden farklıdır. Acıların estetize edilmesi tamamen siyasal ve etik bir konuyken dilde sadelik, fotoğrafın içsel kurgusuna, fotoğrafçının hikâyeye yaklaşımına, sözün kuruluşuna dair arayışlara ilişkindir.

Fotoğrafçılara, incelikle bezenmiş karmaşık görüntüler yaratmak çekici gelebilir. Kamera kullanımında yetkinleştikçe, konulara hâkimiyet geliştikçe, olayı tek karede çözümleyebilme yeteneği arttıkça fotoğrafçıda daha sofistike görüntüler elde etme isteğinin oluşması doğaldır. Sonuçta bu fotoğraflar belgeselin niteliğini artırır, izleyicinin tek kare üstünde geçirdiği zamanı uzatır, ilginin derinleşmesine zemin hazırlar. Ancak kimi zaman hikâyenin özünden uzaklaşmaya, dildeki sadelikten kopmaya da yol açabilir. Konu aynı, amaç ve yöntem belli olduğu halde fotoğraflarda anlatım tekniği, anlatılandan daha önemsenmeye başlar. Bazı fotoröportajlarda nasıl ve nerede çekildiği, ne gösterdiği, ne anlatmaya çalıştığı tam olarak anlaşılmayan çok sayıda 'ilginç-güzel' fotoğraf yer alır. Bu yaklaşımın genel tarz haline gelmesiyle birlikte fotoğrafçının sadelikle arasındaki mesafe açılır. Giderek yetenek sergilemesine, marifet gösterisine dönüşen yaklaşım, hikâyenin flulaşmasına, görsel ögelere indirgenmesine yol açar. İçerik, biçimin arkasına, derinlerde bir yerlere çekilir. Sonuçta fotoğrafçı marifeti nedeniyle beğeni toplarken, konusu bunun aracı haline gelir.

Sadelikten uzaklaşan görüntülerde fotoğrafçının fazlasıyla kendisini gösterdiği, marifet sergilediği kareler genellikle hikâye içinde bağırarak öne çıkar. Tıpkı göğsünü yumruklayarak kendini göstermeye çalışan fotoğrafçılar gibi. Belgeselcinin alçakgönüllü tutumu kadar dilinin sadeliği ve yetkin estetiği de hikâyedeki sözün ortaya çıkmasını sağlar. 'Sanatçıları alçakgönüllülük, belgeselcileri kibir öldürür' derler. Belki bu kadar kolay telef olmamanın yollarından biri yaratıcılığın özgürleşmesinden geçer.

Yaratıcılık, fotoğrafçının kendi iç dünyasını ve ruhsal derinliklerini fark edebilmesiyle başlar. Öncelikle bir özgürleşme sorunudur. Benimsetilmiş yargıların, edindirilmiş değerlerin, öğretilmiş kuralların dışına çıkabilmek cesaret ister. Yalnız kalma ve beğenilmeme en-

dişesine kapılmadan zorlu bir arayışı göze almayı ve çok çalışmayı gerektirir.

Yaratıcılığın en önemli eksenlerinden biri, fikir ve duygu çatışmalarıyla birlikte hayal gücünü de serbest bırakmaktır. Bir başka eksen, hayata açık olmaktan, benliğini ve üretimini eleştirinin nesnesi kılabilmekten, bir diğeri entelektüel birikime önem vermekten geçer.

Genel bir kanı ve yaşamdan biriktirilmiş gerçek deneyimler, eğitim ve yaratıcılığın bir arada pek bulunmadığını öne sürer. Beynin iki yarısının işlevleri hakkında üretilen teoriler yaratıcılığın inşa edildiği sağ lobun eğitimle birlikte bütün işlevlerini matematik, akıl ve muhakemenin kurulduğu diğer yarıya terk ettiğini savunur.

Öte yandan, günümüzde yaratıcılıktan anlaşılan şey biçim değiştirdi. Özgür denemelerle estetiğin, duygunun, algının, ifadenin, vb. tanımlı sınırlarının esnetilmesi, yeniden yaratılması değil, reklamcılık anlaşılıyor. Bütün bu değerlerin tüketim piyasasına hizmeti öne çıkarılıyor. Reklâmlar tarafından çizilen sınırlar, yaratıcılığın siyasal ve estetik sınırlarını belirliyor. Toplumsal hiyerarşide kariyer yapmak için, tanımlı yaratıcılık alanlarında teknik mükemmelliğe sahip olmak gerekiyor. Bunun en kestirme yolu eğitilmiş olmaktan geçiyor. Sistemin kurumlarından alınan eğitim, bedenin, aklın ve ruhun biçimlendirilmesi, sınırlar içine sıkıştırılması, özgür yaratıcılığın mümkünse iğdiş edilmesine yol açıyor.

Çocukluğun imha edilmesiyle birlikte yaratılan eğitilmiş yetişkinler, çizilmiş sınırlar içinde davranış ve düşünce geliştirebilmeleri için gerekli yönlendirmelere hazır hale gelirler. Yaratıcılığın önünün açılması için belki öncelikle bu işleyişin farkına varmak gerekir.

Belgesel fotoğrafta yaratıcılık, daha genel bir sorunsalın, büyük bir toplumsal bütünün parçası halinde ele alınarak anlaşılabilir. Öte yandan, fotoröportajcının günlük pratikte karşılaşacağı en önemli ve ertelenemez problemlerden biri, çekeceği fotoğrafta yaratıcı bakışı, yaklaşımı ve kurguyu nasıl ortaya çıkaracağıdır. Biraz da öznelliğin alanıdır bu konu.

Söylenegeldiği gibi bir belgesel çalışma ancak fotoğrafçının öznelliğiyle varlığını zenginleştirebilir. Görüntülerin sıradan bir kayıt olmaktan çıkması için özgün bir bakışa ihtiyaç vardır, özgün bakış da fotoğrafçının kişisel tavır ve yaklaşımını cesaretle ortaya çıkarmasıyla gerçekleşebilir.

'Mutlak doğrular', 'kaçınılmaz gerçekler', 'en büyük hakikatler' gibi klişeler, çağımızın büyük aldatmacalarının kolay kabulüne yarı-

yor. Geçilmesi gereken yolları kestirmeden gitmek gibi, edebi eserlerin özetini okumak gibidir mutlak doğruların alışıldık kalıplarla ifade edilmesi.

Fotoröportajcı ele aldığı bütünlüğe değişik yönlerden bakarak olayın yapısındaki farklı etkenleri anlayabileceği gibi, çevredeki toplumsal ya da doğal oluşumlarla etkileşimin tek kanal üstünden olmadığını da fark edebilir. Bütünün bilgisine sahip olarak yapılan yorum, konuya öznel yaklaşımın ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Bunun yolu özgün bir dil geliştirmekten, sadece fotoğraf karesinin içindeki düzenlemeyle yetinmeden özgür ifadenin önünü açıcı uygulamalara başvurmaktan geçer.

Burada üstünde durulması gereken hassas nokta, röportajcının öznelliğini koruduğu gibi, özgün yorumunun gerçeklikle bağlantısını da özenle korumasıdır. Fotoğrafçı konuya kendi yorumunu katar. Yani, yaygın anlayıştaki ifadesiyle 'objektif' değildir, ama içtendir ve dürüsttür. Röportaj fotoğrafçısının sahip olduğu en önemli değer budur.

Hep söylendiği gibi: "Özgünlük bireyselliğin görünür kılınmasıdır." Yanlış anlaşılmasın, bireyciliğin değil...

Röportaj fotoğrafçısı, seçtiği konuya, ele aldığı gerçekliğe çeşitli yönlerden bakmalı, hikâyenin her yönden farklı görüneceğini bilmelidir. Kuracağı anlatım dilinin zenginliğiyle ve farklı bakışlarla birlikte bütünü tanımlayabilmelidir. Başka deyişle ve tekrar etme riskini üstlenerek söylemem gerekirse: Bütünü ortaya çıkarabilmek, gerçeği gösterebilmek için konumuza farklı yönlerden bakmayı, fikrimize uymayabilecek yanlarını da görmeyi ihmal etmemeliyiz.

Yine de bütün gayretlere rağmen eksiksiz ve mutlak bir tanım, bütünlüklü bir anlatı ortaya çıkmayabilir. Ancak fotoğrafçının ele aldığı konuya bir kristale bakar gibi bütün yüzlerinden ve derinlemesine bakışı izleyiciye de geçecektir.

Doğada bulunduğu haliyle bir kaya kristali, birbirinden farklı büyüklükte, farklı biçimde ve birbirine göre farklı açılardaki yüzeylere sahip olduğu için üstüne düşen ışığı yansıtır. Kütlesinin içine nüfuz edebilen ışınlarsa dikkatlice bakıldığı zaman üst üste dizilmiş katmanları, çizgileri kırıkları, çatlakları aydınlatır. Her yüze ayrı ayrı bakıldığında, hem kristalin kendisinin hem de içindeki oluşumların farklı görünümleriyle karşılaşılır. Sanki başka aitlikleri varmış, farklı maddelerden oluşmuş gibidir. Hâlbuki bütün o farklı yüzeyler ve görünümler kaya kristalinin bütünlüğünü yaratır.

YABANCILAŞMA YA DA ÖZDEŞLEŞME

Fotoğrafın göze yönelik olmasından yola çıkarak resimle akrabalığından söz edebileceğimiz gibi, belleğin işlevini devralmasından yola çıkarak yazıyla da ilişkisini kurabiliriz. Fotoğraf ile tiyatro arasındaki yakınlıktan sıkça söz edilir. Özellikle ânı yeniden üreterek hafızayı canlandırılması bakımından fotoğrafın, antik tiyatronun işlevini devraldığı söylenir. Roland Barthes, fotoğrafın tiyatroya yakınlığı üstüne kuram üretenlerden biridir.

Ara Güler de kendi fotoğrafında tiyatroda yakaladığı hissi bulduğunu anlatırken gerek hikâyenin kurgusunda, gerekse bir karenin planlanmasında tiyatroyla yakınlığının olumlu etki yarattığını söyler. "Tiyatronun da etkisiyle sahneler düşünmüştüm. Tiyatro ile uğraşmam bana birtakım kompozisyonları anında karar vererek yakalayabilme imkânı verdi," der.

Bertholt Brecht, epik tiyatro kuramında, izleyicinin sahnelenen eleştiriyi muhakeme edebilmesi için bir alan yaratmayı savunur. Öte yandan, fotoğrafı eleştirel gücü zayıf olduğu için önemsemez. Oysa fotoğrafın ifade yeteneğinden daha fazla, bir tanıklığın kanıtı olarak etkisi önemlidir. Belgesel tarzın eleştirelliği kadar yorum gücü de dikkate değer.

Brecht'in tiyatrodan beklediklerivle sosyal belgesel fotoğrafın amaçları arasında önemli bir yakınlık, dikkate değer bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Birbirlerinin işlevlerinin tersine bir ilişki:

Brecht'in epik tiyatrosu, izleyiciyi sahnedeki olayın dışarıda tutan yaklaşımıyla, yabancılaştırma unsurlarıyla bir muhakeme ve dönüşüm yaratmak ister. Sahnenin konumu, canlandırmayı destekleyen ve gerçekliği kurmacaya taşıyan dekor, ışık, gibi unsurlar hep bu amaca hizmet eder. İzleyiciyi yabacılaştırmak önemlidir. Fotoröportaj ise tersine, izleyiciyi görüntüdeki atmosferin içine çekerek yabancılaşmayı kırmaya çalışır, fotoğraftaki ötekiyle yakınlaştırarak empati oluşturmayı, bu duygudaşlıktan hareketle izleyici üstünde değiştirici etki yaratmayı, eleştirel bir tutum geliştirmeyi hedefler.

Görüntüler yeni gerçekliklerin dünyasına aittir. Tiyatro dünyasındaki sahte gibi. Her fotoğraf doğal olarak bir yeniden üretim ve temsildir. Buna rağmen, fotoğrafın üretilmesini sağlayan enerji, başka beklentilerden ortaya çıkar. Belgesel fotoğrafın sunulduğu ortam (ti-

yatroda sahne/belgesel fotoğrafta mecra) hikâyenin geçtiği mekan (tiyatroda: dekor/belgeselde: gerçek mekân), duyguyu taşıyan atmosfer (tiyatroda: ışık-efekt/belgeselde: ışık-yerleştirme-bakış açısı-an) birbirinin tersine işlevlere sahiptir. Görünenler arasında, özdeşlik kurabileceği ögelerle karşılaşan izleyici, fotoğrafa dâhil olabilir, epik tiyatrodaki beklentinin tersine, gösterilenle özdeşlik kurarak bir eleştirellik ve itiraz geliştirebilir, daha ileri giderek bir tutum alabilir.

Tarihin sonuna gelindiği propagandasıyla toplumsal sistem değişiminin artık mümkün olmadığı fikrine karşı etkili bir itirazın kuruluşunda 'izleyici'nin tutumu belirleyicidir. Sonuca ne kadar dâhil olmakta ve bir fotoröportaj karşında ne hissetmektedir. Yabancılaşma mı, özdeşleşme mi? Fotoğraftaki temsil karşısındaki tutumu nedir? Yılgınlık, çaresizlik, umursamazlık, vicdan aklama mı, itiraz cesareti, umut, yaratıcı bir direniş ve değiştirme isteği mi?

SİYAH BEYAZ VE BELGESEL

Siyah beyaz fotoğrafın bir zorunluluk olarak görüntüler dünyasını oluşturduğu zamanlar çoktan geçti. Artık bir tercih. Renkli fotoğrafın izleyiciyle kurduğu farklı ilişki nedeniyle, basının pek itibar etmemesinden dolayı ve film-banyo-baskı piyasasının yönlendirmesi sonucu siyah beyaz sadece meraklısına ve belgeselcilere kaldı. Öte yandan, dijitale rağmen siyah beyaz film hâlâ küçük bir grubun özel tercih nedeni. Yüksek asa'nın doğal ışıkta çekim süresini uzatması, elverişsiz aydınlanmalarda kullanılabilmesi, hızlı çalışma imkânı sağlaması da tercih sebepleri arasında. Ancak, asıl mesele başka.

Flusser siyah beyaz konusunda laf çevirirken 'teorinin rengi'ne başvurur, "Siyah, ışığın tam yokluk hali, beyaz ise tam olarak varlığıdır," der. Bunları optik teorilerin kavramları olarak tanımlar ve içinde yaşanan dünyaya ait olmadıklarını söyler. Bütün fotoğrafçıların bildiği gibi siyah beyaz fotoğraflar aslında gri ve tonlarıdır. Kimi zaman koyuya kimi zaman açığa yaklaşan grinin tonları. Flusser griyi 'teorinin rengi' olarak tanımlar. "Gridirler, dolayısıyla teorinin görüntüleridir. Birçok fotoğrafçı fotoğrafın gerçek anlamı olan kavramlar evrenini daha iyi ifşa ettikleri için siyah-beyaz fotoğrafları renklilere tercih ederler," yorumunu yapar.

Renkli fotoğraflar, hayattan yaptıkları alıntılarda öncelikle dış gerçekliğin taklidi olarak vardır. Bir yeniden sonum olan siyah beyaz fotoğraflardan farklı işleyen kendi mecraları bulunur. İzleyiciyle ilişkiyi de renklerin yarattığı etki üstünden kurarlar.

Renkli ile siyah beyaz fotoğraf izleyicinin zihnindeki ayrı kategorilere aittir. Siyah beyazlar, ele aldıkları olayı bir olgu gibi sunar, izleyicinin genelleme yapmasına imkân sağlar. İlk bakıldığında kavramsal bir iletiyle karşı karşıya kalınmış hissi uyandırır. Bunun sebebi belki Flusser'in anlattıklarıdır, belki de eski fotoğrafların taşıdıkları dönemsel bilgiler nedeniyle herkese bir şeyler söylediğinin bilinmesidir.

Eski fotoğraflara bakmak, güncel olanlara bakmaktan farklı bir deneyimdir. Hepsi siyah beyaz olan bu görüntüler geçmişten bugüne güçlü etkiler taşır. En başta da tuhaf bir tedirginlik ve engellenemez bir saygı hissiyle yaklaşılır bu fotoğraflara. Siyah beyaz oldukları için mi böyledir yoksa eski oldukları için mi, bilmiyorum. Bu deneyimi yaşayan herkes eski siyah beyazların günümüzdeki tekrarlarına da aynı hasleti yükler. Renkli fotoğraflar henüz eskimedi. Belki gelecek kuşaklar onlara baktığı zaman daha farklı izlenimlere kapılacaklar.

Bugün çok sayıda belgesel renkli çekilmekle birlikte genel tercih hâlâ siyah beyazdan yana. Çoğu belgeselci, siyah beyazın yarattığı kuramsallık etkisini önemsiyor. Ayrıca, renklerin izleyici üstünde yarattığı içerikten bağımsız etkiden kaçınmayı tercih ediyor.

EĞİTİM VE BELGESEL

Yurt sathındaki eğitim sisteminin özü malum: otorite tarafından bilmemize karar verilmiş olanları ezberletmek, bilmememiz gerekenleri saklamak. Yaratıcılığın, özgür düşüncenin, eleştirel bakışın, sorgulayıcı aklın, kapsamlı bir zihniyet dünyasının, kalıplar dışında davranışın baştan yok edildiği eğitim süreçlerinden kurtulmayı başaranlar bunun böyle olduğunu da öğreniyorlar.

Fotoğraf eğitimi sadece resmi kurumlarda değil, sivil ortamlarda da genel eğitim politikasından pek farklı işlemiyor. En iyimser yaklaşımla söylemek gerekirse 'bildiklerini aktarmak'la yetinen bir sistem mevcut. Bugüne kadar bir türlü ortaya çıkamayan yayınlar, teo-

riler, incelemeler ne yazık ki pek de verimli bir akademik ortamın bulunmadığını gösteriyor.

Henri Cartier-Bresson'un fotoröportaj konusunda 1952'de yazdığı temel metin ancak Ocak 2006'da Türkçe yayınlandı. O zamana kadar "Tam ve Doğru An" olan adı, çoktan "Karar Anı" şeklinde galatı meşhur olmuştu fotoğraf camiasında. Howard S. Becker'in 1974 yılında yazdığı ve bence Bresson'un makalesi kadar önemli olan Fotoğraf ve Sosyoloji'nin tam metni yine ancak 2006 yılında Türkçe yayınlanabildi.

Yaşadığımız topraklarda fotoğraf, toplumun genel ruh haline de uygun biçimde tek bir tarzda yapılan, ortak kuralları ve değerlendirme ölçütleri olan bir alanmış gibi anlaşılıyor. Gerek temel eğitim veren kurumlarda, gerek sunumlarda ve yorumlarda, farklı tarzların kimi zaman birbirine zıt tanımları görmezden geliniyor. Genellikle resimsi fotoğrafın ölçütleri öne çıkarılarak bütün alanlar ona indirgeniyor.

Çok geniş kullanıma sahip fotoğrafın, izleyiciyle farklı kanallardan ilişki kurabildiğini ihmal eden yaklaşım, fotoğraf alanının tamamını kontrol etmeyi kolaylaştıran bir ortam yaratıyor. Bu sayede fotoğrafçılardan oluşan kapalı topluluk, bir nevi cemaat ilişkileri içinde kendisini tekrarlayıp duruyor.

Bugünkü haliyle eğitimin tektipleştirici, indirgemeci etkileri fotoğraf alanında dinamik bir sürecin gelişmesini engelliyor. Taklit fotoğrafların özendirilmesi, toplumsal içerikten uzak durmanın teşvik edilmesi ve yarıştırmacı zihniyetin yaygınlaşması, genel eğitim sisteminin fotoğrafçılık eğitimindeki yansımaları olarak beliriyor.

Bu yapı içinde belgesel denince, sokakta yatan insanların, duvar dibinde oturan ihtiyarların, ayakkabı boyacılarının, karanlık atölyelerde çalışan zanaatkârların, ot taşıyan köylü kadınların fotoğrafı akla geliyor. Oysa belgesel fotoğraf, seçilen konudan bağımsız olarak işleyen bir zihniyet dünyasının pratiğidir. Konu seçimi özellikle sosyal belgeselde toplumsal alanlara yönelir, bu doğaldır ancak konunun kendisi fotoğraflama tarzını ve fotoğrafın türünü belirlemez. Bu en temel bilgiye pek itibar edilmediği için 'ortaya karışık' türünden portfolyolarla sık karşılaşılır.

Gönül ister ki fotoğraf eğitiminde kuru bilgi, mekanik işleyişler yerine bir düşünme metodu paylaşılsın, yeni bir kültürün nüveleri aktarılsın. Bütünlüklü bir zihniyet dünyasının içinden, farklı fotoğraf tarzları arasından yolunu fotoğrafçı seçsin. Olmaz değil, çok ka-

ba hatlarıyla dünyanın orasında burasında alternatif eğitim yapan yerlerde benzer yöntemler her türlü bilginin aktarılmasında kullanılıyor ve aslında bir kültürün aktarılması olan bu işleyişin adına 'eğitim' denmiyor.

Öğrenmenin esası, kendilerinden öğrenilecek bir şeyler olduğu düşünülen fotoğrafçılardan, mesela nasıl fotoğraf çektiklerini değil, zihinlerinin nasıl çalıştığını öğrenmektir. Bizde hiç olmadığı gibi.

Yüksek öğrenim kurumlarının fotoğraf eğitimini sanat boyutuyla ele alması, öte yandan öncelikle reklam piyasasına nitelikli eleman yetiştirmeyi amaçlaması, fotoğrafın gerek haber, gerekse belgesel alanlarının yeterli akademik ilgiden mahrum kalmasına yol açtı. İletişim fakültelerinde basın fotoğrafçılığındaki çağdaş yaklaşımlarla yeterince ilişki kurulmadığı, gerek okullu kadroların medya pratiklerine, gerekse hayli yetersiz akademik yayınlara bakılarak anlaşılıyor.

Yayın yetersizliği, araştırma noksanlığı, sistematik değerlendirmelerin bulunmaması, özgün teorik çalışmaların görülmemesi nedeniyle akademik alan, kişisel gayretlerle yapılan katkılarla yetiniyor. Belgesel fotoğrafın teorik alanıysa, tıpkı haber fotoğrafı gibi az sayıda akademisyenin özel ilgisini çekmesine rağmen kurumsal yapılanmadan uzak kalıyor. Belki de olması gereken, işin doğrusu bu. Belgesel biraz da usta çırak ilişkisiyle, formel olmayan paylaşımlar ve esinlenmelerle kendini sürdüren bir alan. Gel gör ki bu ilişkilere zemin sağlayan yapılara da, ustalara da sahip değiliz.

Türkiye'de belgeselciler herhangi bir mirası devralarak çalışmayı sürdürmediler. Bu topraklarda yapılmış bütünlüklü bir belgesel çalışma ne hafızalarda mevcut ne de gazete dergi sayfalarında. Gerçi hiç sorun değil, Eugene Smith de, Sebastiao Salgado da temsil ettikleri değerler itibariyle bütün belgeselcilerin ortak mirasıdır, ancak bunca fotoğrafçının deklanşör bastığı memleket topraklarında fotoğraf tarihi dendiği zaman bir tane olsun belgesel tarzın kendi ölçüleriyle tanımlanabilecek, referans olabilecek bir iş çıkmaz mı?

Her şey el yordamıyla, hislerle ve dünya görüşünün hayata yansımalarını dikkatle gözleyerek yapıldı. Eldeki araç fotoğraf makinesiydi ve kırık dökük teknik bilgilerin, resimsi kompozisyon kurallarının dışında fotoğrafı fotoğraf yapan asıl iç mevzulara, felsefesine, zihniyet dünyasına dair ne bir kaynak ne de aktarılmış deney mevcuttu. Son yıllarda yayınlanan eserlerse belgesel fotoğraftan fotoröportajın iç sorunlarından çok fotoğraf alanının genel mevzularına ve hatıralara ilişkin. Bir önceki kuşaktan az sayıda fotoğrafçı

belgesel çalışır gibi yapmışlardı, yaptıklarının cümlesini kuranların sayısı ise çok azdı.

Basın dünyasındaki fotoğrafçılar da çok farklı durumda değillerdi. Bir vakitler bazı gazetelerin fotoğraf servislerinin bir tür okul gibi işledikleri, verimli bir usta çırak ilişkisi sürdüren atölye gibi çalıştıkları bilinir, o da kısa bir süre. Öte yandan, kendini fotomuhabiri olarak tanımlayanlar fotoğrafın tanıklığına ve haber taşıma özelliğine vurgu yapanlar, lütfen ettikleri birkaç sözün ötesinde 'neden, nasıl' sorularına cevap vermediler, bugüne kadar değişen bir şey olmadı. Fotoğrafın sanat değil kayıt ve tanıklık olduğunu söylerken bile sanatçı esrarengizliğine bürünerek zihinlerini açık etmekten kaçındılar. Belki ettikleri iki çift laftan daha fazla sözleri yoktu, belki biriktirdiklerini aktaracak, paylaşmaya değecek birilerinin olmadığını düşünerek, zamanlarını boşa harcamak istemiyorlardı. Ama belli mi olur, iki çift laf etselerdi, az bir şey zihin ve duygu dünyalarının derinlerine inilmesine izin verselerdi, belki birilerinin günün birinde işine yarardı, bazı şeyleri yeni baştan keşfetmek zorunda kalmazdı arkadan gelenler.

Henri Cartier-Bresson, "Fotoğrafçı yaptığı işin sözünü kurabilmelidir," derken, onun izinden gittiğini iddia edenler söz kurmaktan özenle kaçındılar. Bilmediklerini tartışarak öğrenmenin ayıp olmadığını göz ardı ettiler. Belki de bildiklerini kendilerine saklayarak ayrıcalıklarını korudular. Ne yazık ki haber fotoğrafçılığı da belgesel de el yordamıyla kendi yolunu yaratmaya çalıştı. Çalışıyor.

KONUŞAN FOTOĞRAFÇI

Günümüzde fotoröportajı 'bir tanıklığın kanıtı olarak fotoğrafçının anlattığı hikâye' diye anlıyorsak, fotoğrafçının bu hikâyenin neresinde olduğu da merak edilir.

Cevap: Hikâyenin tam içindedir, aynı zamanda dışardan bakandır, aktarıcısı olduğu kadar öznelerinden biridir.

Fotoğrafla tanıklığın özellikle sosyal konular ele alındığında ağır bir sorumluluk içerdiği düşünülürse, fotoğrafçı istese de istemese de konusu hakkında söz kurabilecek dağarcığa sahip olmalı. Gerektiği kadar söze, fazlasına değil. Ne fotoğraflar yalnız başlarına bırakılmalı ne de fotoğrafçının yaratacağı söz kalabalığı arasında kaybolup gitmeli.

Durum aslında hiç böyle tezahür etmiyor. Fotoğrafçılar eski bir alışkanlıkla ya da bir yanlış anlaşılma nedeniyle sözün uzağında du-

ruyorlar. Sanatçılara özgü olması gereken, 'eseriyle kendini ifadelendirme' gerekçesini öne sürüyorlar.

Oldukça karmaşık hayatlar yaşayıp düşüncede sadeliği tercih etmek yerine, tam anlamıyla sıradan hayatlar yaşayıp karmaşık düşünceleri yeğlemek gibi biraz da iradi bir seçim bu. Sıradan teorilerden yola çıkarak ister küçük olsun ister büyük, herhangi bir gerçeklik anlatılamaz. Fotoğrafçı anladığı gerçekliği, ancak konunun karmaşıklığı içinden anlatımcı olan kurguyu bulup çıkararak ve duygusunu yaratacak ayrıntıları göstererek anlatabilir. Bu aynı zamanda yeterince açıklayıcı bir tanıklık sunumunu da gerektirir, fotoğrafçı kimi zaman yazıyla kimi zaman sözle yaptığı işi anlatabilmelidir.

Henri Cartier-Bresson, "Biz fotoğrafçılar filozof değiliz, benim için gerçekle karşı karşıya olmak ve onunla ilişkide bulunmak en önemlisi," diyor, ancak durum başka.

Fotoğrafın çıkış noktası olan 'gerçek', bir taraftan felsefenin yakından ilgilendiği alanlardan biri, öte yandan kimse fotoğrafçıları filozof yapmaya kalkışmıyor. Ama spor sayfalarıyla magazin haberlerinden biraz daha derinlikli, televizyon dizilerinden biraz daha nitelikli bir zihinsel faaliyet bekleniyor fotoğrafçılardan. Memleket sathında bugünkü seviye, Bresson'un, "Biz fotoğrafçılar filozof değiliz," derken kastettiği ve kendisinin de temsil ettiği fikri seviyenin bir hayli altında.

Burada sözü İlker Maga bağlasın: "Bir söz ancak onu açabilecek kudreti gösterebildiğinde söyleyene ait olabilir. Fotoğrafçı filozof olmadığından sözünü açması belki beklenemez. Bir teorisyense öne sürdüğü bir tezi açmak zorundadır, aksi halde tezi teori sıfatını hak etmez. Ancak: Bir fotoğrafçı filozof olmadığını söylese de öne sürdüğü şeyle ne anlatmak istediğini mantıklı bir şekilde açıklamak zorundadır, aksi halde sözünün ağırlığı olmaz."

VASATIN ENGELİNİ AŞMAK

Fotoröportajcı konu seçiminden başlayarak çalışmasının her aşamasında vasatın çıkmazında boşa çaba harcamak yerine, derinlemesine bir düşünce, araştırma ve yoğunlaşma içinde olmalı, klişelere, basmakalıp duygulara aklına ilk gelen fikirlere itibar etmemelidir.

Yaşadığımız ortamda fotoğrafçılığın uyandırdığı genel kanı, "Güzelliklerle meşgul olan, sık rastlanan hoş görüntüler üreten ve en iyi taklitleri takdir eden uslu insanların masum uğraşıdır." Böyle olduğu için iyi niyetli, zararsız ve kolay yönlendirilebilen orta sınıfların

meşguliyeti olmaktan öteye gidemez. Durumun farkında olanlar, hayatı katlanılır kılmak için bilerek ve isteyerek bu alanı seçmişlerse amenna, herkesin kendi bileceği iştir kimseye laf düşmez. Ancak...

Hal böyleyse, fotoğraf alanında var olabilmek için gerekli zihinsel donanım, içsel derinlik, yaratıcılık, özgünlük gibi mevzular da ortaya çıkarılan çalışmalar gibi vasatın çevresinde dolanıp durur. Bir biçimde fotoğraf çekerek marifetini ister sanat, ister belgesel, ister haber biçiminde ortaya koyanların yarattığı toplam değer, ilerletici bir enerji oluşturmak yerine gürültülü bir patinaja ancak yeter. Fotoğrafın diğer alanlarında olduğu gibi belgesel fotoğrafta da durum pek farklı değil.

Belgeselci bunun farkında olmalı. Seçtiği konuda, geliştirdiği yaklaşımda, kurduğu dilde, yarattığı estetikte vasata razı olmamalı ki attığı taş kuşları ürkütmekle kalmasın, uzaklarda bir yerlere ulaşsın. Sözünü çoğaltmak için farklı dağıtım kanalları aramalı. Güçlü bir algıyla birlikte derin bir konsantrasyon ve çalışma düzeni geliştirmeli.

Bugün fotoğraf alanında örgütlenmelerin, yayınların, yarışma türü faaliyetlerin, kanaat önderlerinin, rol modellerinin, akademilerin, ustaların ortaya koyduğu çıta, yarattığı psikolojik ortam, ne yazık ki vasata rızadır. En başta bu engeli aşmakla işe başlamak gerekir.

Röportaj fotoğrafçısı, çalışmalarının karşılığını memleketin küçük fotoğraf camiasının dar sınırları içinde aramamalı, cılız yankılarla yetinmemeli, her anlamda sınırların dışına çıkmalıdır. Sınır sözcüğü ülke sınırları diye algılansa bile akla ilk geliveren 'Batı' istikametini değil, kuzeyi güneyi, doğuyu da içine alacak genişlikte bir ufku hedeflemeli ve bir o kadar da gerçekçi amaçlara sahip olmalıdır. Yani, cemaatin takdir edeceği işlerle yetinmek yerine kültürel ve siyasal sınırların dışında kendiliğinden karşılık bulacak çalışmalar gerçekleştirmelidir. Bir çalışmaya sınırların dışında etki yaratsın diye başlanmaz kuşkusuz. Çalışmanın hacmi ve derinliğiyle birlikte kurduğu söz böyle bir etkiyi kendiliğinden yaratabilir.

Seçilen konudan başlayarak amaçlara, üretim sürecine, çalışma tarzına ve dağıtım modellerine kadar bir dizi etken, yapılan işin bütününe ilişkin bir ruh, bir atmosfer yaratır. Bu sahici değer, medya pompalamalı imaj kandırmacalarından farklı tezahür eder. Ses, ışık, his, bilinç ya da her neyse o kanala dökülerek, dünyanın en olmadık yerlerinde karşılığını bulur. Nasıl mistik bir süreç değil mi? Kendiliğinden oluveren bir ruh yükselmesi durumu âdeta. Sen yap, bekle, o değerini bulur, keşfedilir. Hiç de öyle değil aslına bakarsanız.

Dünya egemen medyasının 'yıldız', 'yıldız adayı' ya da 'üstünde çalışılan genç fotoğrafçı' kadroları arasında belirli bir ilişki ağı mevcut. Belgeselciler bunun bilgisine sahip olarak dışında kalmayı becermeye çalışıyorlar. Aynı biçimde üçüncü dünyanın fotoğraf çevrelerinde kısa sürede ve hızla yayılma potansiyeli taşıyan Batılı fonlarla yapılacak 'proje çalışmalar' da yeni bir ilişkilenme biçimi öneriyor. 'Parası neyse verelim siz işinizi yapın' şeklinde bir ilişki. Bu sayede ortaya çıkacak cilalı işlerin, yüzeyselliği pekiştirirken, sınırlar içinde ve ötesinde yeni ortamlar yaratması şaşırtıcı olmayacak. Fotoröportajın sonuçtan önce süreci önemseyen yaklaşımını, içerik ve derinlik kaygılarını, öznesiyle hukukunu gözeten tutumunu pek dikkate almayan bu tarz fonlu ilişkilenmeler, yakın gelecekte çok rastlanan uygulamalar arasına girebilecek.

Yeryüzünde bunların dışında bir ağ, birbirleriyle parmakucu temasıyla ilişki içinde olan önemli bir alternatif fotoğraf çevresi var. Bu çevreyle ilişkili fotoğrafçıların bir kısmı foto aktivist olarak kendini var ediyor, bir kısmı yeryüzündeki haksızlıkları, adaletsizlikleri, acıları fotoğraflamak için hayatını kurgulamış. Bir kısmı küçük hikâyeler anlatarak insani problemlere dikkat çekmeye çalışıyor. Bir kısmı, bütün bu işlerin nasıl olacağına dair kafa yoruyor. Bu âleme giren eğer samimi ve dürüstse, vasatla oyalanmak, küçük şöhretler peşinde koşmak niyetinde değilse eğer, ister en yakındaki olsun ister en uzaktaki fark etmez, en ulaşılmaz görünen fotoğraf kadrolarıyla, kuruluşlarıyla temas kurabiliyor. Bu temasın, tokalaşmadan başlayarak kucaklaşmaya kadar çeşitli biçimlere evrilmesi işten bile değil.

Bu ilişkilenme biçimi, güçlü bir etki alanı yaratıyor. Bugün egemen olan değerler, yargılar, önkabuller dışında, farklı bir zihniyetle, zenginleştirilmiş iç âlemlerle başka bir dünyanın mümkün olduğuna inanan ve objektifleriyle birlikte duygularını da bu işe katan fotoğrafçılardan her yerde söz ediliyor.

Sürekli kurulup bozulan, katılanın dâhil olduğu, uzaklaşanın ayrıldığı, merkezsiz, hiyerarşisiz birliktelikler, ortaklaşılmış projeler için bir anda örgütlenip çalışma başlatan, iş bitince dağılan yapılar mevcut. Herhangi bir milliyetleri yok. Yaptıkları işler küçük, yalın ve oraya ait. Bu haliyle dünyada karşılık buluyor.

Sonuç olarak, zaten kapalı olan bir toplumun kendi içinde mutlu mesut sosyal nüvelerinden biri durumundaki fotoğraf camiasında yapılan her işin, edilen her lafın, her yayının, her akademik faaliyetin, serginin, röportajın, belgeselin, vesairenin dalga boyu nedir, ne-

reye kadar gider diye bir derdi olmalı fotoğrafçının. Yapacağı çalışmanın doğal bir sonucu olarak kendi diliyle evrensel dalga boyları yaratmalı. Kendiliğinden. Vasatı da kendiliğinden süpürür gibi.

DÜNYA GÖRGÜSÜ

Fotoğraf makineleri, yeryüzünde dolaşabilir hale geldiği günden beri fotoğrafçılar konup göçmekten bir an olsun geri kalmadı. Hem nesne olarak fotoğraflar dünyayı arşınladı hem de özne olarak fotoğrafçılar. Bu aynı zamanda dünya görgüsü edinebilmek açısından da fotoğrafın sunduğu bir nimetti. Coğrafyalara, kültürlere girip çıkan, iklimlerden iklim beğenerek gezen fotoğrafçılar, bir taraftan getirdikleri görüntüler sayesinde gittikleri yerlerin 'canına okudular', bir taraftan da gerçek bir dünya görgüsünü edinme şansı buldular. Bilgisini değil, görgüsünü.

Bilgi malum, biraz dişini sıkanın edinebileceği bir şeydir, ama dünyanın görgüsü başkadır. Zordur, zahmetlidir, insanın kendisini yeniden kurabilmesi için yontulmayı göze alması demektir. Yolu yordamı çeşitlidir. Zamanımızda, fotoğraf peşinde bu serüveni yaşamaya çıkmış olanlara rastlanır. Asıl peşinde oldukları şey, hem zihinlerindeki sınırları hem de bedenlerinden başlayarak hayatlarını kuşatan her türden sınırlamayı aşmaktır. Ancak o zaman yeryüzüne, dünyalı olmanın görgüsüyle sahip çıkılır.

Fotoğraf dünyayı gezdirirken, nasibi olana adap kazandırır. Ancak yabancı kültürlerin, toplumun kıyısındaki hayatların, başka aidiyetlerin fotoğraflarını çekme hakkı konusunda süren tartışmalar, gezi fotoğrafçılığı dışındaki belgesel alanlarının da gündemindedir.

Boynuna fotoğraf makinesi asmanın her yerde istediği gibi ve istediği kadar fotoğraf çekme hakkını kimseye vermediği malum. Öte yandan, başkalarının kişisel ve toplumsal acılarına bakmak kadar onları göstermenin de kolay olduğu biliniyor.

Bizim ülkede, uzaktaki bir toplumun yarasını görürken aynısını kendi toplumunda görmemek, göstermemek normal sayılıyor. Gerçi endişe edilecek bir durum yok, başkasının da kendimizin de sosyal sorunları, ancak fantezi ve magazin düzeyinde ilgimizi çektiği için fazlaca kafa yormamız gerekmiyor. Aynı biçimde, başkasının sorunlarına dair başkalarının yaptıkları röportajları yayınlamak, sergisini açmak, gösterisini yapmakta hiç beis yok, problemsiz bir alan. Doğrudan bizi ilgilendirmeyen en sert konuları, en eleştirel tutumlarla,

en güzel biçimde yayınlıyor ve sergiliyoruz. Başkasının vahşetini görülebilir ve gösterebiliriz ama kendimizinkini asla. Bizimkini görmediğimiz ve göstermediğimiz sürece en çarpıcı sosyal belgeseller memleket sathında dolaştırılabilir, yeter ki ucu toplumsal hassasiyetlerimize dokunmasın.

Başka toplumlara, başka hayatlara yönelik her sunum, buradaki hakikati örtüyor. Ancak, asıl mesele, samimi bir anlama çabasıyla birlikte, sınırların ötesinde olup bitenlere doğrudan tanık olma isteğidir. Bu bir ihtiyaçtır ve insanın temel hakları arasında sayılmamışsa eğer önemli bir eksiklik yapılmış demektir.

Kuşkusuz bugün dünyada işgal ettikleri ayrıcalıklı konum nedeniyle bu tanık olma hakkını çektikleri fotoğraflarla akıl almaz bir savurganlıkla kullanan toplumlar var. Onlar küresel tektipleşmenin de, farklı kültürlerin silikleşmesinin de gerekçelerini yaratan bir merak giderme telaşı içindeler. Ama bunu mümkün olduğu kadar kalıplar, klişeler halinde yapma eğilimi taşıyorlar. Pek çok fotoğraf ve fotoğraflı yayın bu tutuma altyapı hazırlıyor özellikle yoksul toplumlardaki istenmeyen insan hallerini, adaletsizlikleri, eşitsizlikleri akla uyduruyor, haklılık zemini yaratıyor. Bir zamanlar yeryüzündeki sömürge politikalarının payandası konumundaki fotoğraf bugün bir kez daha gezegendeki ötekinin pazarlanmasına, konumunun meşrulaştırılmasına hizmet ediyor.

Fotoğrafçının dünya görgüsüyle, samimiyet ve dürüstlükle çektiği fotoğraflar, bu tektipleşmenin-silikleşen farklılıkların önüne geçecek güçlü bir araç olsa gerek. Fotoğraflarda farklılıkların belirginleştirilmesi için birbirleriyle karşılaştırmalı bir üstünlük çekişmesine alet edilmeden adil bir zihniyetle ele alınması gerekiyor. Böylece, insan olmanın ortak yanları belirginleşirken eşitlikçi zihniyetin de yaygınlaşması sağlanabilir. Fotoğraf buna imkan tanır.

Kendi yakın çevresiyle ilgilenen fotoğrafçının, içselleştirilmiş dünya görgüsü üstünden bir bakış geliştirebilmesi, ele aldığı konunun evrensel bağlantılarını kurabilmesi için önemlidir.

'İçinde doğmadan ya da sonradan ait olmadan girilen ortamları anlamak imkânsızdır' görüşünü savunanlar, bir konu üstünde derinlemesine fotoğraf çalışması yapma hakkının ancak o kimliğin insanlarına ait olduğunu dile getirirken önemli etik ve siyasi argümanlara dayanıyorlar.

Bir kültüre yabancı birinin fotoğraf çekmesi bir yana, fotoğrafçı ile konusu arasında çok daha sert yabancılıklar olabilir. Örneğin, kar-

nı tok sırtı pek, geleceği garanti altında bir fotoğrafçı, derin yoksulluk ve acılar içindeki hayatları fotoğraflamayı nasıl izah edilebilir? Öncelikle kendisine nasıl izah edebilir? Bu soruya sahip olmak, insan olmanın temellerinden sayılır. Belki de her karşılaşılan durum için ayrı cevaplar aramak yerine, Salgado'nun yaptığı gibi radikal bir hesaplaşmayla toptan cevap vermek en iyisidir:

"Kendime bu tür soruları sormam, çünkü en önemli soruları daha o aşamaya gelmeden önce sormuştum. Dünyadaki kaynakları bölüşmeye hakkımız var mı? Sahip olduğum eve sahip olmaya, yaşamakta olduğum yerde yaşamaya hakkım var mı? Başkaları bir şey yiyemezken benim yemeye hakkım var mı? Bunlar kendime sormuş olduğum en temel sorulardır."

Hal böyle olunca, felsefi bir duruşla hayattaki varlığını anlamlandıran fotoğrafçı, dünya görgüsünü de dünyanın görüntüsünü de o felsefeye uygun biçimde yaratır.

DÜNYA PAZARI

Bizim buradan bakıldığında Batılı olmayan genç fotoğrafçının dünya piyasasında yer almasının birkaç yolu var ki bunların her biri bir ötekinin türevi, aynı mecrayı besleyen kaynaklar.

Fotomuhabiri yetiştiren birkaç ünlü okulda eğitim almak bu yollardan biri, üç aşağı beş yukarı muadili kurslardan geçmek de işe yarayabilir. Gönlü nasıl olmuşsa hâlâ açık kalabilmiş bir avuç ABD'li ve AB'li editörden birinin yakınına varabilmek, dikkatini çekerek sempatisini kazanmak da bir başka yol. Bazı büyük basın fotoğrafçılığı vakıflarının Üçüncü Dünya ülkelerinin genç habercilerine yönelik düzenlediği atölyelere katılmak, başarılı olmak ve sonraki atölyelere iştirak edebilmek, böylece bir çıkış aramak da mümkün.

Kuşkusuz bütün bunlar hiçbir şeyin garantisi değil. Dünya pazarında dolaşıma girmeye hevesli binlerce fotoğrafçı arasında birazcık görünür olmak için kaypak bir zeminde üç adım atma şansı elde etmekten fazlasını sağlamaz. Sadece bu. Öte yandan, dünyanın kaç bucak olduğunu bilerek kendi kozasını sağlam ören fotoğrafçının, etkili röportajlarla yüklü dosyası kolayca kendi mecrasını yaratarak dolaşıma girebilir, fotoğrafçısını da peşinden sürükler. Yeter ki işlerin içeriği dolu olsun, anlamlı olsun ve fotoğrafçı geleceğe dair bir enerji ve kararlılık vaat etsin.

Türkiye'de belgesel fotoğraf tümüyle bir boş vakit uğraşısı durumunda. Ekonomik getirisi olmayan, piyasası bulunmayan bir alan. Kısa vadede değişecek gibi de görünmüyor. Bir dolaşım değeri kazanmadığı sürece bu 'marifetin iltifata tabi olması' bir yana 'müşterisiz mal' olarak kalması kaçınılmaz.

Az sayıda fotoğrafçı serbest muhabir olarak arada bir dünya medyasında işleriyle yer alsalar bile kalıcı bir görünürlük kazanmaları çok zor. Hayatlarını sadece belgesel fotoğraf ve sosyal konularda yapacakları röportajlarla devam ettirme kararlılığında olan birkaç fotoğrafçının mevcut koşullara ne kadar dayanacakları ise meçhul.

Yeryüzündeki bütün belgeselcilerin, hayatlarının merkezine koydukları bireysel projeleri gerçekleştirmek gibi bir tutkusu var. Aslında bunun için yaşıyorlar demek yalan olmaz. Fotoğrafın diğer alanlarında para kazanmak için yaptıkları her şeye ikincil iş olarak bakıyor, sırtlarında ciddi bir ağırlık olarak görüyorlar. Bir röportaj fotoğrafçısının hangi memleketten olursa olsun ruh halinin temel göstergesi bu. Her biri, varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü kişisel projelerle uğraşırken, sürekli olarak iki yakasının bir araya gelmemesinden yakınıyor. Az sayıda röportajcı yaşadığı koşulların sağladığı imkânlardan memnun. Ötekiler imkânsızlıklarla boğuşarak bir varoluş örgütlemeye çalışıyorlar. Kafalarındaki işi yapmanın, çekmek istedikleri hikâyeyi gerçekleştirmenin peşindeler. İhtiraslı bir bağlılıktan çok Kerem misali bir tutku bu. Hep bir arayış, bir ruh kenetlenmesi.

Hal böyleyken Viktor Kolar'ın dile getirdiği durum, öyle anlaşılıyor ki fotoğraf âlemlerinde mevcut genel bir eğilime işaret ediyor: "Belgesel fotoğraf bugünlerde bile (herhangi bir zamanda aksi olabilir mi?) boş vakit uğraşısı olarak profesyonel olmayan bir uğraş ve mevcut kısıtlı kaynaklarla gerçekleştirilen bir hobi olarak ele alınma eğiliminde." Görüldüğü gibi durum pek iç açıcı değil.

Ya kaynak sıkıntısı içinde kıvranan imkânsızlıklarla cebelleşen tam zamanlı bir profesyonel ya da başka kaynaklardan aktardığı parayla boş vakitlerinde belgesel kotarmaya çalışan fotoğrafçı. Yok mu bunun bir ayarı.

BELGESEL İLE FOTOĞRAFÇI

Fotoğrafçı, kuşkusuz yaptığı işin sözünü kurabilmeli ancak her zaman işinin gerisinde kalmalı. Seçtiği konular özellikle toplumsal sorunlara yönelikse, çalışması ile kendisi arasındaki ilişkiyi kurarken konusunun öne çıkmasına özen göstermeli.

Fotoğraf, dört köşesinde dört belirleyenin olduğu çatışmalı kuvvetler alanı olarak tanımlanabilir. Görsel algıya dayalı bir anlamlandırma alanı. Köşelerin birinde fotoğrafçı, diğerinde fotoğrafın öznesi, ötekinde nesne olarak fotoğraf, dördüncü köşedeyse izleyici bulunur. Bu dört eleman birbirine doğrudan bağlıdır ve birlikte yarattıkları alanda anlamı kurmaya yönelik ilişki içindedirler.

Fotoğrafçının işi, görüntüyü teknik olarak kaydetme aşamasında sergilediği zihinsel yetenek ve artistik marifetle birlikte biter. Baskı aşamasında yapacağı müdahaleler alana son dahlidir. Sonra çekilir. Ancak dörtgenin geri kalan üç köşesiyle ilişkisi edilgin biçimde sürer. Fotoğrafının izleyiciye ulaşması, bağlamından kopmaması, anlam sapmasına uğramaması için konusuna karşı üstlendiği sorumluluk hep baki kalır.

Fotoğrafçının ortaya çıkardığı görüntüyle ilişkisi fotoğraf dolaşıma girince zayıflar, hatta sanal ortamlarda büyük oranda denetimi dışına çıkar. Günümüzde az sayıda fotoğrafçının ürünüyle ilişkisini mülkiyet üstünden tanımlamak yerine kamusal aidiyette serbest dolaşıma bıraktığını biliyoruz. Hayatlarını çektikleri fotoğraflarla sürdürmeye çalışanlarsa mülkiyet haklarını güç koşullar altında da olsa savunmaya çalışıyorlar. Bu iki ilişkilenme biçiminin dışında, yani fotoğrafıyla sağlam bir mülkiyet ilişkisi kurmaya özen gösteren fotoğrafçılarla, fotoğrafını kamusal dolaşıma terk edenlerin yanı sıra, bir tür fotoğrafçı daha mevcut: çalışmalarını kişisel maceraların kahramanlık gösterisi haline getiren fotoğrafçılar. Kolay yoldan caka satmak için fırsat veren bu tutum eski bir kanıdan beslenir. İdealist ve ilkeli fotoğrafçıların hayatlarını fotoğrafla kazanırken tutumlarından ödün vermeyen dürüst kimlikleri hâlâ akıllardadır. Çoğu haber fotoğrafçısı olarak hayatını ortaya koyan bu 'kahramanlar' biraz günümüzün gezgin masalcıları, biraz yoksul şövalyeler, biraz da âlemlerin gerçek tanığı sanıldıkları için şefkat görürler. Hâlbuki onlar, geride sadece birkaç temsilci bırakarak gideli beri çok zaman geçti aradan. Hollywood filmlerinde izlerine hâlâ rastlanıyor.

Pek göz önünde olmayan konuları gösteren fotoğraflar iç kaldırır, yürek hoplatır, merak uyandırır, ilgi çeker, hayranlık yaratır. Yerleşik hayatların sıradanlığındaki girdaplarda debelenen ruhlar, fotoğraflarda gördükleri sıra dışılıkları övgüyle karşılamaya, o görüntüler karşısında hayranlık sergilemeye her zaman hazırdır. Röportajcı o 'ilginç' konunun içinden gelmekte, kısmen onu temsil etmektedir. Her fotoğraf üçüncü köşeye yani izleyiciye, 'fotoğrafçı oradaydı, bunları gördü ve yaşadı' bilgisini verir, tanıklıkla birlikte sınırlı temsiliyet de buradan kaynaklanır. Fotoğrafçının, konusu-izleyicisi ve fotoğrafı arasındayken rol çalarak ön plana çıkma gayreti niyetiyle ilişkilidir. İlgi merkezine konusunu mu, yoksa kendisini mi koymaktadır? Maksat görüntülediği hikâyeyi paylaşmak mıdır, yoksa kendi macerasını hikâye etmek mi?

Belgesel fotoğraf, ne kadar kahraman ve gözü pek olduğunu ispatlamak isteyenler için uygun bir zemin yaratsa bile gerçek işlevi bu değildir. Fotoğrafçı çekim maceralarıyla birlikte kendi hikâyesini anlatmak yerine geriye çekilerek konusunu gündeme taşımalıdır. Fotoğrafladığı insanlara karşı sorumluluğu, ele aldığı konu karşısında dürüstlüğü bu noktada ortaya çıkar.

Fotoğrafçının dürüstlüğü, belgeselin güvenilirliği açısından elzemdir. Özellikle fotoğrafçıya ve fotoğrafa duyulan güvenin oldukça zayıfladığı günümüzde daha da önem kazandığı söylenebilir. Toplumsal bir tasavvuru, bir sözü, bir itirazı olan fotoğrafçılar belgesel yöntemi tercih ederler. Belgesel fotoğraf, sözün ihtiyacı olan kanıttır.

"Her kuşu yakaladım bir bu kaldı," diyerek, "bir de belgesel çekelim bakalım," şeklinde davranan fotoğrafçılar açısından farklıdır durum. Biraz merak, biraz heves, geçer gider. Ancak bu alanda varlığını sürdürmeye fotoğraf çekerek hayattan hikayeler anlatmaya niyetli olanlar, kendi fotoğraf dünyalarını kurarken aynı zamanda zihinsel donanımlarını da geliştirmek için gayret ederler. Dünyaya, hayata, topluma, yaşam alanına, yakın çevresine ve kendisine dair gerçek sorulara sahip olmaya çalışırlar. Verili koşullar, belletilmiş doğrular, ön kabuller üstünden değil, eleştirel yaklaşım ve sahici tavır alışlar üstünden kendi sözlerini kurarlar. Belgesel ve belgeselin bir yöntemi olarak röportaj bunun aracıdır. Fotoğrafçı dünya görüşü üstünden sözünü fotoğrafla söyleyebiliyor mu? Mesele burada başlar. Çektiği fotoğrafların önüne geçerek göğsünü yumruklayarak dikkatleri üstüne toplamaya çalışan fotoğrafçılar konumuz dışıdır.

4. HİKÂYE: SONSUZLUĞA POSTA

Bağdat'ta gökyüzünden ölüm yağmaya başlamamıştı henüz. Şubat ayının sonu yaklaşırken güneye doğru telaşla kanat çırpan kalabalık göçmen sürüleri geçiyordu üstümüzden. Bazen leylek sürüleri, kırlangıçlar ya da başka gecikmiş kuşlar.

Dicle'nin kirli suları bir hayli azalmış, yatağında durgun akarken hemen her kıvrıma geniş kumsallar bırakmıştı. Kuşlar, bu belalı diyardan geçip gitmeden önce kumluklara yayılıp kadim şehirdeki son kısmetlerini arıyorlardı.

Bir zamanlar dünyayı besleyen, ruhlara ferahlık veren, gönüllere şenlik, akıllara ilmin, fennin ışığını boca eden bu muhteşem şehirden geriye kuşları besleyecek kadar bile bereket kalmamıştı. Yıllar önce bitmiş Körfez Savaşı'nda galip gelenlerin karar verdiği acımasız ambargodan ötürü hüküm süren derin yoksulluğun izleri her yerde görülüyordu. Tıpkı çok zamandır başlarındaki ceberut hükümdarın yok edemediği vakarları gibi.

Burada sadece göçmen kuşlar değil, insanlar da yiyeceğe ulaşabilmek için her gün daha fazla çaba harcamak zorundaydı. Dicle'nin sularıyla birlikte, yurtdışından gelen her türlü insani yardım malzemesi azalmış, Irak'a yardım kesilmişti.

Bir süredir Bağdat'taydık. Uzun sayılabilecek bir yolculuktan sonra âdeta deve kervanı hızıyla Anadolu'yu geçip Suriye üstünden Irak'a girmiştik. Kalabalıktık. Bir o kadar da yalnızlık içindeydik aslında. Yeryüzünden bu topraklara yağan bütün iyilik sağlık dilekleriyle birlikte biz de kendimizi getirmiştik.

Kazan kaynıyordu. İnsanların tepesinde bombaların patlamasına az bir zaman kalmıştı. Sokakta karşılaşıp konuştuğumuz Bağdatlılar arasında göçmen kuşlar gibi alıp başını gitmek isteyenlerin sayısı hiç de az değildi, (nitekim onlardan bir kısmıyla yıllar sonra İran'da yoksulluk ve çaresizlik içinde sıla acısı çekerken karşılayacaktım,) hiçbir umut olmadığını bile bile kalıp ölümü beklemeye niyet edenler de. Hepsi biliyordu ki, yakında başlayacak

saldırı bütün hayatı baştan sona değiştirecekti, o da hayat denen esrardan bir eser kalırsa eğer.

Kıyamet kopmadan önce kıyısında dolaşmamızın sebebi, dünyanın orasından burasından yola çıkıp gelmiş bir avuç insanın son teknoloji orduların bu ülkeye saldırısını durduracağına dair taşıdığımız umuttu. Günün birinde silahsız olanların silahlı olanları yenilgiye uğratacağına dair inanç bir kere daha ve bu kez Bağdat Basra çöllerinde yeşeriyordu. Geldiğimizden beri her gün, dünyanın bütün dillerinde söylediğimiz şarkılar bu biçare gezegende bir yerlerde yankılanıyordu belki, ama o yankıları burada yaşayanlar pek işitmiyordu.

Dünyanın bütün renkleri gibi, bütün inançlar ve inançsızlıklar da içimizdeydi. ABD ve müttefiklerinin saldırısını durdurmak için Bağdat sokaklarında mitingler yapıyorduk. O akşam Dicle üstündeki köprünün korkuluklarından pankartları sallandırdıktan sonra kıyıya inmiş, göçmen kuşların kumlardaki ayak izlerine basarak barış şarkıları söylemiştik. Tıpkı akşamları El Tahrir Meydanı'nda yaptığımız gibi.

Tahrir Meydanı'nda her akşam kuş sürüleri daha alçaktan döner olmuştu tepemizde. Bağdat'ın kuşbazları tam bu saatte güvercinlerini salıyorlardı. Sessiz mahallelerde kanat uğuldamaları, takla toklamalarıyla birlikte esir kuşların ince bileklerinde sallanan küçük çanların sesi işitiliyordu. Bir de bizim şarkılarla türküler.

Akşam inerken gösteri bitmişti, meydandan çıkmak için toparlanmaya başlamıştık. Bir Bağdatlı, gruba yaklaşmıştı. Çoktandır oralarda dolaştığını fark etmiştim, uzun uzun bizi dinledikten sonra yanımıza gelmişti. Birbirimizin dilini bilmediğimiz halde şarkı söylemek istediği anlaşılıyordu. Derinden bir boğaz temizliğinden sonra nağmeler geldi. Türkçe söylüyordu, neredeyse aksansız ve aksamasız "Kalenin dibinde taş ben olaydım," diyordu. Koca meydan lal oldu, kuşlar havada durdu, biz soluklarımızı tuttuk. Türkü başladığı gibi bitti.

Dağılıp gitmeden önce bir hatıra fotoğrafı çektirdik. Fotoğrafı yollamamızı istedi. Adres sorduk, cevabını yanımızdaki bir başka Bağdatlı tercüme etti. Şöyle diyordu:

Siz gittikten sonra burada ne bir adres kalacak ne de yaşayan bir insan. Her şey uzak bir hayalin gölgesine dönüşecek. Tıpkı sizin şimdi çektiğiniz fotoğraf gibi. En iyisi o fotoğrafı buraya değil, yollayabilirseniz sonsuzluğa postalayın.

BELGESELİN TARİHİ

Fotoğrafın tarihi büyük oranda konuların ama konulardan çok onlara yaklaşımın tarihidir. Bu yaklaşım toplumsal, siyasal, ekonomik koşularla, ideolojik yönelimlerle, felsefe akımlarıyla yakından ilgilidir. Doğal olarak fotoğrafçıların işlerine yansıyan algılama ve aktarma biçimleri de zaman içindeki değişimlerle birlikte fotoğrafın tarihini yaratır.

Günümüzde olağanüstü bir endüstrinin ve pazarın nesnesi olan fotoğrafın tarihi yazılırken genellikle teknolojinin gelişimi eksen alınarak fotoğraf makinelerinin tarihi anlatılıyor. Geçmişte izi olan fotoğrafçılar üstünden kurgulanan ve akımları eksen alan tarih okumasıysa dönemin toplumsal-siyasal-ekonomik bilgisiyle beslenmiyor. Aşağıda okuyacaklarınıza gelince, sadece kronolojik hatırlatmalar dizisi olup namlı fotoğrafçıları ve işlerini sıralamakla yetinen bir özet, yukarıdaki başlıkla iddialı ilişkisi bulunmayan bir içerik.

İlk belgeselci olarak Eugene Atget bilinir. 1857-1927 yılları arasında yaşayan fotoğrafçı, belgeselin o dönemdeki tanımını da karşılayan çalışmalar yapar. Paris sokaklarını, çeşmeleri, anıtları on beş yıl boyunca fotoğraflar. Sokaktaki hayatlar pek ilgisini çekmez ama görmezden geldiği de söylenemez. Sanatın kavram olarak icat edilmediği dönemleri andırır biçimde zanaatçılığa daha yakın durur ve kapısının üstüne 'sanatçılar için fotoğraflar' tabelası asarak çalışmalarını satmaya çalışır.

Uzun zaman ilk belgeselci olarak bilinen Atget'nin adının yanına Berlinli fotoğrafçı Heinrich Zille'nin de eklenmesi ancak 1975 yılında fotoğraflarının yayınlanmasından sonra mümkün olur.

1858-1929 yılları arasında Atget ile aynı dönemde yaşayan Zille, Parisli meslektaşının tersine ilgisini insanlara yöneltir. Pazaryerleri, panayır izleyicileri, işçilerin hayatları, elverişsiz ortamlardaki çocuklar, Zille'nin ana temalarıdır. Bu yaklaşımıyla günümüzün belgesel tanımına daha yakın durur. Çalışma tarzı ve konusuyla ilişkisi itibariyle de gelişmekte olan basın fotoğrafçılığının ilk kuşağını derinden etkilediği bilinir.

İlk savaş fotoğrafçısı Roger Fenton, aslına bakılırsa ne savaş fotoğrafçısıdır ne de belgeselci. 1855 yılında Britanya hükümeti tarafından Kırım'a gönderilen Fenton bu tanımlar içinde yer almaz. Savaş fotoğrafı denince akla belgesel özelliği olan tanıklık fotoğrafları geldiği için ve savaş fotoğrafçıları genellikle savaşın şiddet dolu gerçek yüzünü gösteren fotoğraflar çekmeye çalıştıkları için Fenton'un ayrı bir yerde tanımlanması gerekir. O tam anlamıyla bugünün ilişkilendirilmiş muhabirlerindendir. Biraz teknik imkânlar elvermediği için ama asıl hükümetle yaptığı sözleşme icabı, savaşa karşı artan hoşnutsuzluğu giderecek ve cepheden olumlu izlenimler yansıtacak fotoğraflar çeker. Genellikle düzenlenmiş sahneleri, şiddet ve dehşet boyutu yok edilerek kurgulanmış mekânları ve cephe gerisindeki hizmetleri fotoğraflar.

Bir savaşın ilk gerçek görüntülerini ortaya çıkaran Matthew B. Brady, 1861 yılında başlayan Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflamak için maddi destek almak yerine, varını yoğunu ortaya koyarak bağımsız çalışmayı tercih eder. Kurduğu gruptaki Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner gibi etkili fotoğrafçılarla cepheden ve cephe gerisinden getirdikleri binlerce dagerotip, savaşın korkunçluğunu, tahrip olmuş yapıları, ölü bedenleri ve perişan aileleri gösteren bir belgesel oluşturur. Çekilen fotoğrafları savaştan sonra satarak borçlarını öde-

meyi planlayan Brady'nin evdeki hesabı çarşıya uymaz. Arkasında Amerikan İç Savaşı'nın sağlam bir belgeselini bırakır ama yokluklar içinde bir hayat sürer.

Paris Komünü, 1871 yılında fotoğrafın tanık olduğu ilk büyük isyandır. Şehri ele geçiren direnişçiler, barikatların üstünde poz vererek fotoğraf çektirirler. Ancak Komün'ün yenilmesinden sonra polis tarafından bu fotoğraflardan tespit edilen direnişçilerin hemen hepsi kurşuna dizilir.

Aynı yıllarda Danimarka'dan Amerika'ya giden Jacob Riis, New York'un işçi mahallerindeki hayatı görüntüleyerek ilk sosyal belgesel çalışmayı gerçekleştirir. Bu fotoğrafların toplumsal etkisi daha yayınlanmadan önce görülmeye başlar. 1890'da, How The Other Half Lives (Öteki Yarı Nasıl Yaşar) adıyla yayınlanan kitaptaki görüntüler büyük yankı yaratır.

1908 yılında fabrikalarda ve tarlalarda çalışmak zorunda olan ve kötü koşularda üretim yapan çocukları fotoğraflayan Lewis Hine'in altı yıla yakın süren çalışması önemli yasal değişikliklerin yapılmasını sağlayarak fotoğrafın toplumsal dönüştürücülüğünü gösteren ilk sosyal belgesel örnek olur.

Jacob Riis ve Lewis Hine'ın adı o dönemde profesyonel fotoğrafçılar arasında anılmaz. Düzelmesini istedikleri bir toplumsal sorunu ele almış, yazılarıyla dile getirdikleri problemleri fotoğrafın tanıklığıyla güçlendirmişlerdir. İki belgeselciden bugüne kalan fotoğraflar, hâlâ dönemin ve ABD sisteminin en güçlü eleştirilerinden biri olarak etkisini korur.

Yüzyılın ilk yarısı biterken Amerika'da FSA (Farın Security Administration-Çiftçi Güvenlik Kurumu) ekonomik krizden çıkış yollarını arayan Rooswelt'in 'New Deal' politikalarını eksen alan çalışmaların parçası olan kapsamlı bir belgesel başlatır. Günümüzde belgeselciler arasında bir efsane olan bu çalışmada ortaya çıkan görüntüler dönemin tanıklığını etkili biçimde gerçekleştirir. 30'lu yılların ilk yarısında başlayan projede Roy Stryker'in yönetimindeki fotoğrafçıların çalışma tarzları ve ortaya çıkardıkları görüntüler bugün de belgesel fotoğrafın önemli referanslarıdır.

RÖPORTAJLI DERGİLER

Fransa'da 1928 yılında yayına başlayan *Vu* dergisi ilk sayısının sunuşunda şu duyuruyla çıkar: "*Vu* Fransa'ya yeni bir bakış getiriyor. Dünyadan haberler sunan fotoröportajlar."

Birkaç yıl sonra 1930'da Almanya'da *Münchner Illistrierte* dergisinin yönetimine gelen Stefan Lorant ise fotoröportajın yerleşmesi ve etkinleşmesinde en önemli kişi olarak bilinir. Gisele Freund'un tanımladığı gibi, "Kurgulanmış fotoğraflara kesinlikle karşıydı," ve o güne kadar yayınlanan tek fotoğraflı haberler yerine yeni bir anlayış geliştirdi. "Bir hikâyenin bir dizi fotoğraf eşliğinde anlatılması söz konusuydu."

Editör Lorant ile fotoğrafçı Felix Mann'ın işbirliği röportaj tarzının yerleşmesini ve okurla etkili bir iletişim kurmasını sağlar. İzleyicilerin yayınlanan belgesel çalışmalarda kendi yaşantılarının çeşitli boyutlarını bulmaları ilgiyi artırır. Dergi, sadece sosyal sorunlara değil, aynı zamanda günlük hayatın eğlenceli yanlarına da eğilen röportajlarla etkili olur.

Amerika'da 1936 yılında yayınlanmaya başlayan *Life* dergisi yayın politikasını 'görmek ve göstermek' üzerine kurar, anlatmak ve dinlemek, yazmak ve okumak yerine görmek ve göstermek. Bu yanıyla haber fotoğrafının, belgeselin ve fotoröportajın en önemli mecrası doğmuş olur. *Life*'ın sunuş yazısında şu ifadeler yer alır:

"Hayatı ve dünyayı görmek için, büyük olaylara tanık olmak, yoksulların yüzlerine bakmak ve kendini beğenmişlerin tavırlarını izlemek için; tuhaf şeyleri görmek için; makineleri, orduları, kalabalıkları, balta girmemiş ormanlarda ve ayın yüzeyinde beliren gölgeleri görmek için; binlerce kilometre uzaklıkta bulunan şeyleri görmek için; duvarların ardına, odalara saklanan ve tehlikeli olabilecek şeyleri, kadınları, erkeklerin sevdikleri kadınları ve birçok çocuğu görmek için; görmek ve görmekten zevk almak, görmek ve şaşırmak, görmek ve öğrenmek için."

Life'ın yayınladığı fotoröportajlar kimi zaman on, on iki sayfaya kadar yayılabiliyordu ve her biri, sayfa düzeni içindeki görsel etkisi dikkate alınarak yerleştiriliyordu.

MAGNUM'LA BAŞLAYAN DÖNEM

1947 yılında Magnum Fotoğraf Ajansı kurulur. Bir tür kooperatif olarak örgütlenen yapının kurucuları Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Wandivert ve Maria Eisner eşit hisselere sahiptir. Magnum çalışma tarzı, ilkeleri ve fotoğrafın toplumsal işlevine verdiği önemle birlikte basın fotoğrafında ve fotoröportajda bir dönem başlatır. "Magnum'un yaptığı en iyi iş fotoğrafçılara düşünmeyi öğretmesidir," denir.

Magnum'la birlikte fotoğraf, iletişim alanında özel bir saygınlık edinir. Kendi içine kapalı ve dar alanlarda çalışan fotoğrafçılar ilgilerini dünyanın dört köşesine yayarak, geniş bir alan yaratırlar. Bu alan fotoğrafçıların zihniyet dünyasını da genişletir. Ara Güler'in sözleriyle: "Magnum bir ekoldür. Telif hakları gibi birçok yeniliklerle çığır açar. Magnum fotoğrafa özgün bir bakış açısı ve kalite getirmiştir. Magnum namuslu fotoğrafın kurucusudur, namuslu fotoğrafçıyı gazeteci yapan ajanstır."

Magnumcular, ele aldıkları konulara büyük oranda sorumlulukla yaklaşır, öte yandan birer maceracı olarak hayatın hakkını verirler. Capa'da simgeleşen Magnum tarzı, kooperatif üyelerinin çoğunun benimsediği yaşam biçimi olur.

Fotoğrafçıların yaşadıkları döneme ilişkin görüşleri vardır. Sorunları fark eder, düşünür ve fotoğrafları aracılığıyla dile getirirler. Sadece para kazanmak için fotoğraf çekmez, aynı zamanda duygularını ve fikirlerini özgürce ifade etmeye çalışırlar.

Magnum'da ilkelere uymayan bazı projeler reddedilir, yayıncıların müdahalesi sonucu çalışmaların anlam değiştirmesine izin verilmez. Grubun tüm üyelerinin katılımıyla ortaya çıkan ve çok para harcanan "Dünya Gençliği" projesi, Magnum'a önemli bir gelir sağlayacağı halde yayıncının tutumu ajans ilişkilerine uygun olmadığı için yayınlanmaz. O dönemde yapılan fotoröportajlar son derece önemli toplumsal ve siyasal tanıklıklar barındırır.

50'lerde başlayan ve 70'lerin başına kadar süren dönem fotoröportajın parlak yıllarıdır. Çok sayıda fotoğrafçının ürettiği ve büyük hayranlık uyandıran fotoğraflar genellikle Asya ve Afrika'ya ait yoksulluk, acı ve sefalet görüntüleridir. Bu tespiti yapan Susan Sontag, "Hindistan ve Afrika'daki açlıklar salt 'doğal' afetler değildi; yerinde müdahalelerle önlenebilir olaylardı ve aslında çok büyük birer suç oluşturuyorlardı," der.

Belgesel özelliği taşıyan fotoğrafların toplumsal dinamiği harekete geçirici rolü konusunda karşımıza çıkan en etkili örneklerden biri Vietnam savaşı fotoğraflarıdır. Cepheden gelen fotoğrafların bir taraftan savaşın iç yüzünü göstererek kamuoyu oluşturduğu ve savaş karşıtı hareketlere destek verdiği herkes tarafından bilinir. Öte yandan fotoğrafların bu etkisinin biraz da abartılmış olduğu düşünülebilir. Haklı belki ama abartılı. Haklılığı, foto muhabirliğinin günümüzde bir hayli irtifa kaybetmiş saygınlığını biraz olsun toparlayabilmek için kabul edilebilir.

Şunu hatırlamak gerekir: O dönemde sadece ABD'de değil, bütün Avrupa'da güçlü savaş karşıtı rüzgârlar esiyordu. Üniversitelerdeki işgallerin, boykotların, gösterilerin yanı sıra müzik ve edebiyatta da ciddi bir savaş karşıtı duruş vardı. Siyasal olarak desteklenen mücadelenin temelinde gençler, kapitalizmin yeni karşılaştıkları acılarını kendi yaşama biçimleriyle deşifre ediyorlardı. Özgürlüklerin sistem içinde yok edildiğini fark etmeleri ABD'nin savaş politikalarına karşı eylemlerini yoğunlaştırmalarına yol açmıştı. Bu ortamda cepheden gelen ve savaşın dehşetini gösteren fotoğraflar vicdanları harekete geçiren bir etki yarattı.

80'LERE DOĞRU

Fotoğraf artık günlük hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Güçlü tanıklıklarla haksızlıkları sergilemeyi başarırken, kamu vicdanını uyandıran etkisi vardır, henüz yabancılaşmanın etkili aracı olarak gerçeklikle insan arasındaki yerini yapısal biçimde almamıştır ama eli kulağındadır. Renkli fotoğrafın dönemi başlamaktadır. Fotoröportaj hızla irtifa kaybetmektedir.

Life ve benzeri dergilerde mecra bulan fotoröportajların kapsamı daralmaya, içerikleri zayıflamaya başlar. Hareketli görüntünün yayınlandığı televizyonların daha geniş bir ilgi toplamasıyla birlikte dergiler reklâm verenlerin ilgi alanının dışına çıkmaya başlar. Hikâyelerde 'hafif' konuların tercih edilmesi nitelikli okurların tepkisine yol açar. Dönemin fotoröportaj mecrası olarak simgesel öneme sahip *Life* dergisi 1972 yılının sonunda kapanır.

Sorumlu fotoğrafçılık *(concerned photography)* ya da foto aktivizm *(activist photography)* 70'lerde ve 80'lerde yaygın uygulanan tarzlar olur. Sosyal belgesel fotoğrafçılar aktif biçimde toplumsal hayata müdahale etmeye çalışırlar.

Bu dönemde düzeni değiştirmek için toplumu harekete geçirmeyi hedefleyen siyasal oluşumlara paralel fotoğraflı faaliyetler sürdürülür. Hedeflenen toplumsal kesimlere ulaşabilmek için çeşitli sergileme ve yayın yöntemleri uygulanır, ancak en önemli mecra olan ana akım medyada yer alamaz.

Pazar ilişkilerine tümüyle uyum sağlama sürecindeki medya, toplumsal sorunların nedenleriyle, çevre problemleriyle ve bunların gerçek çözüm yollarıyla giderek daha az ilgilenmeye başlar.

Türkiye'de 70'lerin ikinci yarısında, topluma karşı sorumluluk hisseden, siyasal tutum alan, sosyal ve ekonomik problemleri tanım-

layan ve çözüm getireceğini düşündüğü toplumsal model önermeleriyle hayatını dolduran genç fotoğrafçıların sayısı artar; işçilerin, köylülerin yaşantısıyla, problem alanlarıyla, hak mücadeleleriyle yakından ilgilenirler.

90'LARA DOĞRU

1980'de Türkiye'de yapılan askeri darbe, demokrasi ve özgürlükleri ortadan kaldırdığı gibi, toplumun diğer dinamikleriyle birlikte fotoğraf alanındaki sürecin kendi mecrasında gelişerek yetkinleşmesini de engeller. 'Sosyal gerçekçi fotoğraf' kavramını benimseyerek toplumsal sorunlara müdahil olmaya çalışan fotoröportaj tarzı, henüz ayaklarının üstünde duramadan yok edilir. Bugün de etkileri süren askeri rejim altındaki depolitizasyon döneminde yeni liberal eğilimlerden esinlenen fotoğrafçılar tarafından o dönemin işleri 'sümüklü çocuk fotoğrafları' diye tanımlanır.

Dünyada yeni liberal politikaların yaygınlaşmasıyla birlikte 80'lerden itibaren fotoğrafta tanıklık ve hikâyeden çok biçimsel düzenlemeler öne çıkar. Yayınlanmak için üretilen belgesel çalışmalar mecrasını yitirmekle kalmaz, yükselen değerlerin gölgesinde bir kenara itilir.

Dünyadaki büyük ajanslar ve yaklaşık son altmış yıldaki olayları yansıtan olağanüstü görsel arşiv medya tekelleri tarafından satın alınır. Haber fotoğrafının, fotoröportajın bir iletişim ve bilgilenme aracı olarak önemsizleştiği dönem başlar. Belgesel fotoğrafın giderdiği haber alma ve derinlemesine bilgilenme ihtiyacını karşılayacak yeni bir mecra ortaya çıkmaz. Bu dönem hakkında Ara Güler şunları söyler: "İnsan çok değişti. Fotojurnalizm yer yer var. Yapılacaktır yine de. Canlanacaktır. Belki daha da canlanacak, daha iyi olacaktır. İnsanlar gittikçe cahilleştiği için röportaja gerek kalmıyor. Çünkü insan merak etmiyor. Merak duygusu gittikçe köreliyor, cahilleşiyor insanlar."

Değişen insanın durup dururken değişmediğini herkes biliyor. Birtakım değerlerin, duyguların ve davranış biçimlerinin yaygınlaşmasında, zihniyet dünyalarının inşasında en etkili güç olan egemen medya bu dönemde varlığını güçlendirerek tahkimatını tamamladı. Günümüzdeki yaygın medyanın kullandığı dilin nüveleri oluştu. Röportaj fotoğrafının etik değerlerine zıt yaklaşımlar gelişti ve fotoğraf giderek daha fazla gerçeklikle insan arasına girmeye başladı.

Medyanın kendi dilini ve değerlerini toplumun kılcal damarlarına kadar zerk edebilmek için sürdürdüğü inanılmaz gayret bugün de baki. Yaygın medya, hayatı kendi üstünden ifade etmek ve kabul et-

tirmek için bütün alanlarda var olmaya çalışıyor. Durağan görüntü kadar hareketli görüntü de amansız bir ısrarcılıkla gerçeğin yerine konuyor. Kendi hayat gerçekliklerimizin yerine medyada sunulan sahte hayatların ve kurgu olayların etkisinde yaşamamız ve onlarla özdeşleşmemiz bekleniyor. Belgeselin tanımı içindeki programlar ya sıkıcı tekrarlarla ya da içi boşaltılmış renkli kurgular halinde sunuluyor. Kuşkusuz çeşmenin başında reklâm verenler duruyor. Yaygın medyanın her alanı, içeriğini reklâmlara uydurarak var olmaktan başka yol bulamıyor. Bu oluşum içinde hayatı anlamaya yönelik belgesel ağırlıklı çalışmalara, bir uyarıyı dillendiren sosyal belgesellere, haber ve röportajlara pek yer bulunamıyor.

YENİ EĞİLİMLER

90'larla birlikte dünyada önemli bir değişim yaşanmaya başladı. Samih Rifat, o sırada yazdığı bir makalede, Dünya'daki fotoğraf etkinliklerine değinerek şöyle diyordu: "Bütün bu etkinliklerde, 'fotojurnalizm', 'fotoröportaj' ya da 'belgeci fotoğraf' deyimleriyle tanımlanan fotoğraf türüne önemli ölçüde ağırlık verildiğini ve bu türün, pictorialiste (resimsi) fotoğraf karşısında son birkaç yıldır yeniden önem kazandığını kolayca görebiliyoruz. Yaşadığımız günlerde bizim fotoğrafçılarımız, özellikle de gençlerimiz, görsel/grafik anlatım yollarına, fotomontajlara, kurgulara, karanlıkoda oyunlarına yönelirken dünya fotoğrafı büyük ölçüde, doğrudan anlatımlı fotoğrafa geri döndü."

Tarihin sonuna dair yaratılmış yanılsamanın foyası ortaya çıkarken fotoğrafçılar da dünyanın adaletsiz hallerini bir kez daha göstermek üzere objektiflerini hayata çevirmeye başladılar. Yeniden belgesel fotoğraf ve fotoröportajlar üretilir oldu, bağımsız küçük ajanslar ve uzun soluklu projeler gündeme geldi.

Türkiye'de belgesel fotoğrafta 90'ların sonlarında başlayan diriliş 2000'lerin başından itibaren gittikçe yayılan bir ilgi alanı oluşturdu. Halen güçlü bir mecra yaratamamış olmasına rağmen biraz heves, biraz merak ve yoğun emekle hiç değilse varlığını sürdürüyor. Etkili belgesel çalışmaların ortaya çıkması yakındır diye umut besleniyor.

DEĞİŞTİREN BELGESELLER - GEÇİCİ İYİLEŞTİRENLER

Susan Sontag, fotoğrafın edilgen bir tanıklık olduğundan söz eder. Ayrıca, "fotoğraf çeken müdahale edemez, müdahale eden fotoğraf çekemez" şeklindeki tespiti de yaygın olarak bilinir.

Fotoğrafçı, gözünün önünde olup bitenlere, elindeki kamerayla tanık olurken aynı zamanda müdahale edebilir. Bu tamamen tercihine bağlıdır, dünya görüşüyle ve seçtiği fotoğraflama tarzıyla ilişkilidir. Ancak tercihin dışında olsa bile fotoğrafçının bir yerdeki varlığı, olayın fotoğraflanmaya değer görüldüğünün işareti sayılarak duruma ayrı bir önem atfedilmesine yol açar. Fotoğraflanacak konunun durumu, tutumu, doğal akışı değişir. Bu da bizzat fotoğrafçının istemese bile olaya müdahil olmasıdır. İrade dışı bir müdahillik.

Savaş muhabirleri bazı gergin ortamlarda sadece orada bulunduğu için olayın patlamasını engelleyebilir. Bazı ortamlardaysa tam ters etki yaratarak olayı başlatabilen müdahillikleri söz konusudur.

Sosyal belgeselcilerse konusunu çalışırken, foto muhabirleri gibi sadece olaya değil sürece de dâhil olurlar. Ele aldıkları konunun kamuya duyurulmasında yarattığı etkiden başlayarak sonraki gelişmelere ve ortaya çıkan sonuçlara kadar aktif bir tanıklık sergilerler. Onların yaptığı sadece bir tanıklığın sunumu değil, derin bir anlama çabasına eşlik eden bir hayat sorgulamasıdır.

Bu güne kadar bilinenden çok daha fazla sayıda fotoğrafçı çalışmalarıyla belirli dönüşümler sağladı. Ancak bunların hepsi, Lewis Hine'ın çocuk işçiler çalışmasının etkisi gibi ya da Vietnam savaşına karşı kamuoyu yaratılmasında savaş fotoğrafçılarının rolü gibi büyük çaplı olmadı. Zaman artık o zaman değil. Daha küçük, yerel değişimlerin günündeyiz.

Küreselleşme sürecindeki yerelleşmeyle birlikte yükselen dinamikler, belgesel fotoğrafçılara yeni çalışma alanları ve imkânlar yarattı. Çok sayıda gönüllü kuruluş ve STK, faaliyetleri kapsamında fotoğrafa bağımsız bir yer ayırıyor, ayrıca ilgi alanlarına giren konularda yapılan fotoğraf çalışmalarını destekliyorlar.

Günümüzde özellikle müzik alanında yaygın olarak ortaya çıkan "Live Aid" gibi konser organizasyonları, geçici uyarılar ve önlemlerle sorunun esasını gözden saklayan, kısmi iyileştirmeler sağlayarak insanlık vicdanını rahatlatmaya yönelik tipik faaliyetler olarak değerlendiriliyor. Fotoğraf da kimi zaman bu çizgideki çalışmalarla gündeme geliyor.

Bugün bedeniyle birlikte ruhunu da endüstri toplumuna ve tüketim kültürüne teslim etmiş olan çok sayıda insanın yeniden harekete geçmesi için kuşkusuz fotoğraflarla birlikte çok daha kapsamlı ve etkili bir ideolojik yapılanmaya, siyasal oluşuma ve terkedilmiş insa-

ni değerlerin estireceği güçlü bir toplumsal rüzgâra ihtiyaç var. Bir taraftan şanssız, öte yandan olanakların geliştiği şanslı bir dönemdeyiz velhasıl. Yapan yapıyor.

KURUMSAL İLİŞKİLER

Fotoğraf konularının seçimi bir yana, çalışmanın etkin kılınması ve yaygın bir sunum sağlanabilmesi için belgeselciler örgütlü yapılarla birlikte çalışmaya eskiden beri özen gösterdiler. Bir gazete ya da dergi için çalışmıyorlarsa, işledikleri konuda faaliyet gösteren toplumsal örgütlenmelerin desteğini almaya çalıştılar. Nihai hedefleri 'fotoğraf elde etmek' olmadığı için, çalışmalarının sunumunda yaratıcı yöntemler buldular.

Basının röportaj formundaki belgesellere ilgisi her zaman aynı düzeyde olmadı. Altın çağların yaşandığı dönem dışında her zaman mecra sorunu fotoğrafçıların önündeki en büyük engel oldu. Bu nedenle çeşitli çarelere başvurdular. Çoğu bilinen yöntemlerdi. Toplumsal tarihte yer tutan belgesel çalışmaların hemen hiçbiri fotoğrafçının tek başına kalkıştığı ve çok çarpıcı fotoğraflar çıkardığı için sonuç aldığı bir faaliyet olmadı.

Kimi fotoğrafçılar, uzun süreli belgesel çalışmaları sırasında konuyla ilgili yeni kurumlar yarattılar ya da var olan örgütlenmelere katılarak destek verdiler. Sosyal belgeselciler arasında gittikçe daha çok sayıda fotoğrafçı, konusuyla ilgili kuruluşlara, hobi kuruluşlarından, fotoğraf derneklerinden daha yakın duruyor, giderek içinde yer alıyorlar.

Yakın geçmişte Fikret Otyam'ın *Cumhuriyet* gazetesi dönemindeki göçer röportajlarıyla birlikte Harran röportajları ve açtığı fotoğraf sergileri kamuoyu oluştururken yetkili kurumları ve kişileri de hareket geçirmişti. Göçer Beritanlıları yerleştirme süreci başlamıştı. Harran'ı da sulayan GAP kanalları Otyam'ın tanıklık ettiği en temel insani ihtiyaçların giderilmesini sağlayacağı umudunu taşıyarak kamu vicdanına uzanmıştı. Türkiye fotoğraf tarihinde benzer bir etkiyle ortaya çıkan başka bir çalışmaya ne geçmişte ne de günümüzde rastlanmaması önemli bir eksikliği ortaya koyuyor.

Sosyal belgesel çalışmalar yapan Fikret Otyam'la aynı dönemde tanımlayıcı belgesel çalışmalar yapan Ara Güler, üç röportajının en önemli çalışmaları olduğunu söyler: Biri Picasso röportajıdır, diğeri Ağrı Dağı'nda Nuh'un Gemisi'nin havadan çekilmiş fotoğraflarıdır,

üçüncüsüyse Afrodisias kalıntılarının Ege'de bulunmasını konu alan çalışmasıdır.

Fotoğrafçının bir konuyu ele alırken dört amacı olabilir: Konuyu geleceğe aktarmak, bugün müdahalede bulunmak, ilk haber veren olmak ya da hepsi birden. Kuşkusuz fotoröportaj bunların hepsini birden taşıyacak güce sahiptir. Dünyanın çeşitli yerlerinde bazıları foto muhabiri olan belgeselcilerin çalışmaları bu sözlerimin kanıtıdır.

Röportajcıların sorumluluk hissederek çektikleri fotoğraflarla insani sorunları ifade ettikleri, toplumsal eleştiri yapmaya çalıştıkları, gündem yarattıkları ve değişim enerjisi biriktirdikleri, biliniyor. Bunun için başlıca dayanakları, o alanda örgütlü olan kurumsal yapılar.

1900'lerin başında çocuk işçileri çalışan Levis Hine, Ulusal Çocuk Emeği Koalisyonu'nun (National Child Labor Coalition) katkılarıyla çalışmasını etkinleştirir. NCLC'nin çocuk emeği sömürüsünün engellenmesi için başlattığı kapsamlı faaliyetin bir parçasıdır.

Jacob Riis'in işçi mahallerinde çektiği fotoğraflar dergilerde yayınlanmadan önce New York kiliselerinde bir tür saydam gösterisi eşliğinde yapılan sunumlarda gösterilir. Fotoğrafların desteklediği konuşmalar *Öteki Yarı Nasıl Yaşar* kitabı yayınlanmadan önce de kamuoyu oluşmasını sağlar. Riis'in başlangıçta Kent Sağlık Örgütü için aynı konuda hazırladığı rapor hiç dikkate alınmamış, ancak fotoğraflarla bir araya geldikten sonra güçlü bir etki yaratmıştır.

Dorothea Lange'in FSA çalışması içinde 1936 yılında çektiği "Göçmen Anne" fotoğrafı, bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduğuna tanıklık eder. Fotoğrafçının özel çabasıyla kamplara yardım gitmesi sağlanır. Ekonomik kriz döneminde yapılan bu kapsamlı çalışmanın en etkili fotoğraflarından biri olan "Göçmen Anne" yıllar sonra bir kez daha gündeme gelerek yine çok güç durumda olan ailenin yardım almasını sağlar.

"Ebe Hemşire" röportajında Maude Callen adlı siyah hemşireyi konu alan Eugene Smith'in, yoksul insanlara özverili yardım çabalarını anlatan çalışması 1951 yılında yayınlandığı zaman büyük ilgi toplar. Kısa sürede hemşirenin amaçladığı kliniği açacak kadar para toplanır. Bu röportaj aynı zamanda ana konu olarak siyah bir insanın yaygın medyada ilk kez yer bulduğu çalışma olarak bilinir. ABD'de en büyük sorunlardan biri olan sağlık hizmetlerindeki adaletsizlik sürerken bu konuyu ele alan ve sigorta sistemini eleştiren belgesel çalışmalar bugün de kamuoyu yaratılmasında önemli rol oynuyor.

Eugene Smith'in Japonya'da yaptığı Minamata röportajı da önemli bir duyarlılık yaratarak büyük çaplı bir çevre kirliliğinin engellenmesi için yetkilileri harekete geçirir. Fotoğrafçının Japon işverenlerin yönlendirdiği zorbalar tarafından ciddi biçimdi hırpalandığı bu çalışmadan sonra sağlığı giderek kötüleşir.

Eugene Richards, belgesel çalışmalarına, 1968 yılında katıldığı Amerika'ya Hizmet Gönüllüleri örgütü içinde başlar.

Earl Dotter 1969'da Amerika'ya Hizmet Gönüllüleri (Volunteers in Service to America) VISTA grubuna katılır. United Mines Workers Journal'ın (Maden İşçileri Birliği Dergisi) yeni ekibinde yer alır. Bu dergide ve *Life*'da basılan fotoğrafları maden işçilerinin ciddi sorunlarına dikkat çekilmesinde ve kısmi iyileştirmeler yapılmasında önemli rol oynar.

Gifford Hampshire, Çiftlik Güvenlik İdaresi'nin (Farm Security Administration) Büyük Bunalım döneminde gerçekleştirdiği belgesel projeden esinlenerek 1970'de Çevre Koruma Ajansı'nı (Envorimental Protection Agency) çevreyle ilgili ulusal bir belgesel hazırlamaya ikna eder. "Documerica" projesi başlar.

Matt Heron, Green Peace'le birlikte ayı balığı avlanmasını ve protestolarını çeker.

Nachtwey'in 1984 yılında Etiopya'da 1992 yılında Sudan'da, insanların açlıkla ve salgın hastalıklarla yüz yüze geldiği günlerde çektiği fotoğraflar sayesinde uluslararası yardım kuruluşları harekete geçer. Binlerce yıldır sürdürdükleri üretim modellerinin ve beslenme zincirlerinin dağıtılarak Batı tipi üretim ve beslenme sistemlerine uymak zorunda bırakılan insanların hayatlarını bir süre daha devam ettirebilmeleri için destek sağlanır.

Günümüzün en önemli belgeselcilerinden Sebastiao Salgado ise yaptığı çalışmalarla tarihsel bir dönemin aktif tanıklığını gerçekleştiren önemli bir fotoğrafçıdır. Salgado Afrika'daki çalışmalarının önemli bir kısmını Sınır Tanımayan Doktorlar'la birlikte gerçekleştirir.

Susan Meiselas, İran'da Kürdistan bölgesine yoğunlaşan çalışmasında çok sayıda fotoğraf derler. Yayınların yanı sıra internet ortamında da yer alan fotoğraflarda bir görsel tarih arşivi oluşturmayı hedefler.

Uzun süre Amerika'daki ev içi şiddet konusuna yoğunlaşan ve çok etkili bir belgesel hazırlayan Dona Ferrato, 1991 yılında "Ev içi Şiddet Farkındalık Projesi" (Domestic Abuse Awareness Project, DAAP) adlı kâr amacı gütmeyen bir organizasyon kurar. Ferrato'nun

fotoğraflarının satılmasıyla elde edilen gelir ev içi şiddeti görünür kılmak ve engellemek amacıyla kullanılır.

Fotoğraf Vakfı, 1999 Marmara Depremi sonrasında çadır kentte yaşayan çocuklarla yapılan fotoğraf atölyesi sırasında ortaya çıkan maddi ve moral birikimle İstanbul'da kurulur. Kuruluş sürecinde hedeflerini genişleterek kapsamlı bir yapıya bürünmüş olmakla birlikte, çıkış noktasında çocuklar ve gençler için fotoğraf eğitimi vardır. Oluş nedeni ve ilk dönem önüne koyduğu hedefler açısından bir fotoğraf faaliyetinin içinden kendi dinamiklerini yaratarak doğan ve çalışma alanını kurumlaştırarak kalıcı olmayı hedefleyen bir örnektir.

Türkiye'de risk altındaki gruplara yönelik çalışmalar sadece onların yaşantısını konu alan fotoröportajlar yapmakla kalmaz, Fotoğraf Vakfı sorunlu alanın çocuk öznelerine, fotoğraf çekmeyi öğreterek kendi yaşamlarını belgelemelerini sağlar. 1999'dan sonra Fotoğraf Vakfı faaliyetleri dışında da yaygınlaşan bu tür faaliyetlerin bir kısmı neden yapıldığı ve hangi sonuçlara ulaştığı bilinen tutarlı faaliyetler olmakla birlikte, azımsanmayacak bir kısmı fotoğrafçının hevesini tatmine yönelik bir seferlik denemeler, bazıları yardımseverlik hisleriyle yapılan çalışmalar, bazıları da fon destekli projeler biçiminde ortaya çıkar. Medya üstünden vicdan rahatlatan faaliyetlere rastlandığı gibi, fotoğrafçısını o çalışmanın öznelerinden daha fazla gündeme getiren şöhret basamağı mahiyetindeki faaliyetler de görülür.

Günümüzde fotoröportajcılar çalışmalarını ilerletebilmek ve etkisini artırabilmek için kendi platformlarını oluşturuyorlar. Seçtikleri konuda çalışan dernekler, sendikalar, meslek kuruluşları ve sivil toplum örgütleriyle yakın ilişki kuruyor, konunun yapısına ve kapsamına göre kısa ya da uzun süreli olarak bu kurumların içinde yer alıyorlar.

YENİ YÖNTEMLER – YENİ MECRALAR İCAT ETMEK

İletişim imkânlarının belirli merkezlerde toplanması neticesinde, ana akım medyada gerçeklik sadece sunulduğu biçimde var olabiliyor, izin verildiği kadar görünebiliyor, kararlaştırılan süre boyunca dolaşımda kalabiliyor. Bu kadarı için bile 'show' olması ya da 'şok' etmesi gerekiyor.

Medyada doğru ile yanlış, gerçek ile yalan arasındaki sınırlar silikleşirken, ikna edici güvenilirlik yerine, bir sözü ya da görüntüyü durmaksızın tekrarlamaya dayalı kafaya sokma yöntemi tercih ediliyor.

Topyekûn görsel saldırıya maruz kalmış günümüz insanı, doğal ve masum sandığı bu kültürel kuşatılmışlık karşısında, dışarıda kalmaya çalışarak korunabileceğini sanıyor.

Her yanımız öncelikle daha iyi tüketici bireyler olabilmemiz ve sistemle uyumlu davranışlarımızı çoğaltabilmemiz için karşımıza çıkarılmış zihniyet, sanat, siyaset ve kültür ürünleriyle sarılmışken yabancılaşmamızın çemberi de tamamlanıyor. En başta kendimize yabancılaşmanın.

Soluk aldığımız ortamı politikadan ve propagandadan arınmış has bir özgürlükler ortamı sanmamız ise reklâmlar sayesinde yaratılan en güçlü yanılsama halinde çevremizi kuşatıyor.

Kurulu zihniyet dünyasının ihtiyaç duyduğu eğitim, en etkili biçimde reklâmlar sayesinde gerçekleşiyor: İyi tüketen çağdaş birey nasıl olunur? Reklâmlar sadece maruz kaldığımız süre boyunca değil, görünür ve gizli imgeler aracılığıyla bu eğitimin daim olmasını sağlıyor. Ayrıca gerçeklikle kuracağımız ilişkinin şekli, süresi, kamusal alanda ne kadar görüneceği reklâm verenler tarafından belirleniyor. (Bakınız: Bu bölümün ilk paragrafı.)

Hal böyleyken, özgür ifadenin, yeni dilin, özgün bakışın üretildiği yerden görünüre çıkabilmesi, başkalarıyla buluşabilmesi ancak sınırlı bir alan içinde mümkün.

Öte yandan, bir umut var galiba. Yeryüzünde her şeyin bilindiği, kontrol edildiği ve tüketilmeye hazır tutulduğu kanısı yaygınlaşırken tam tersine, yaşadığımız gezegenin canlı ve cansız alemleri başta olmak üzere teknolojinin kontrol edebildiği, yönetebildiği alanlar giderek azalıyor. Hayat bilgisine ve dünya görgüsüne bugün, her zaman olduğundan daha çok ihtiyacımız var. Yabancılaşmanın yerine doğrudan tanıklıklarla sunulan gerçekler için küçük de olsa hâlâ gönlümüzde bir yer bulunuyor.

Bir dönem sınırsız sayılabilecek yayın imkânlarına sahip belgesel fotoğrafın bugün diğer plastik sanatlardan bile daha az yayılma imkânı bulduğu malum. Ötekine ulaşabilmek için güven verici, inandırıcı ifade yöntemleriyle birlikte yeni iletişim mecraları yaratması, şoklamalardan ve şowlamalardan uzak durduğu kadar, ağdalı duygusallıklardan da kendini koruması gerekiyor.

Röportaj fotoğrafçısı, gerçeği anlayabilmek için sorgulayarak işe başlar, öyle de bitirir. Oysa bugün egemen olan iletişim kanallarında aslolan gerçekliğin sorgulanması değil, tanımlara ve kalıplara uydurulmasıdır. Yani tamamen zıt bir durum, birbirinden farklı işleyişler.

Yaygın medyada sosyal belgesel çalışmaların yer alması bugün için zor. Bunun nedeni sadece medyanın gerçekle ilişkisini yeniden tanımlamış olması ya da ekonomik kaynaklarını doğrudan sermaye stratejilerine bağlı kılması değil. Fotoğraf da fotoğrafçı da toplumsal etki gücünü ve güvenilirliğini önemli oranda yitirmiş durumda. Fotoğrafçılar, faaliyetlerini sanatın düzlemine çekmeye çalışırken, fotoğrafın önemli bir enerjisinden, sosyal etkisinden vazgeçtiler. Fotoğraf evcilleşti ve sergi salonlarına razı olmaya başladı, çoğaltım ve yayılım esaslı mecralarını terk etti. Ama asıl:

Zaman değişti, iletişim araçları değişti, iletişim araçlarının insanlarla ilişkisi değişti, gerçek algısı değişti, gerçekliğin insanla ilişkisi değişti, gerçekliğin insana ulaşma biçimi değişti, gerçek ile insan arasındaki mesafe açıldı, yabancılaşma zihin dünyasına egemen oldu, tüketim alışkanlıkları davranışları belirledi, yalnızlaşma her yerde, farkındalıklar azaldı.

Peki, böyle bir ortamda fotoğraf kendini nasıl var etmeli ki bir anlam taşıyabilsin, hayatın süsü değil, toplumsal değişimin rüzgarı olabilsin? Bir anlama yöntemi olarak bireysel işlevi yanı sıra, bir tanıklığın ifadesi olarak nasıl toplumsallaşsın? Böyle bir derdi olsun mu? Olmasın da keyfine mi baksın? Herkesin kendi meşrebine göre cevap vereceği sorular bunlar. Sorumluluk taşıdıkları kadar rahatsızlık da hisseden fotoğrafçılar dünyada yeni mecralar yaratmanın yollarını arıyor, denemelerini sürdürüyorlar.

İnternet ortamı kuşkusuz bunlardan ilk akla geleni. Fotoğraf üretmek eskisine oranla çok ucuzladı. Görüntünün sanal ortamda dolaşımı son derece hızlı ve neredeyse masrafsız. Bu sayede ilk dönemlerde hareketli görüntü karşısında fotoğraf öne geçti. Hareketli görüntü sanal ortamda çok yer tutuyor ve kullanımı pek pratik olmuyordu ama hızlı gelişim içinde Youtube gibi oluşumlarla video, fotoğrafın internet âlemindeki tahtına oturdu. Bakalım sonrası nasıl gelecek, nasıl bir denge kurulacak.

Her an sanal âleme salınan milyonlarca fotoğraf arasında ayırt edilmek ilk başta imkânsız gibi görünmesine rağmen ne dünya sanıldığı kadar büyük, ne de çok sanılan, sanıldığı kadar çok. Belgeselcilerin hem ele aldıkları konuya hem de fotoğraflarını gösterdikleri insanlara karşı dürüst ve kararlı yaklaşımları fark edilmenin ilk koşulu. Kuşkusuz birbirini tekrar eden bunca görüntünün ve sitenin arasında felsefesi ve tavrıyla güvenilir olmak en ayırt edici özellik.

Ele alınan konuları fotoğrafın teknik kalitesinden ve estetik düzeyinden ödün vermeden sunarak güçlü bir ses yaratmak mümkün olsa bile asıl mesele bu sesin ne söylediğinde, hayatta bir karşılığı olup olmadığında, sürekli kılınmasında ve yankısını alabilmekte.

Kuşkusuz fotoğrafların dolaşıma girebilmesi için tek ve en etkili kanal internet ortamı değil. Kolayca çoğaltılabilen CD kayıtlarından, maliyeti iyice düşen fotoğraf baskılarıyla çok kopyalı sergiler ve yaygın turnelere kadar bir dolu eski yöntem devreye girebilir, yenileri icat edilebilir.

Hâlâ en etkili yöntemlerden biri, matbaada kâğıt üstüne basılarak çoğaltılmış fotoğraflı bir derginin, bağımsız, patronsuz, sponsorsuz, özgür bir yayın olarak dolaşıma girmesi gibi görünüyor. Günümüzde amatörlere, piyasaya, sektöre, meraklısına yönelik hazırlanan ve 'amacı fotoğraf' olan yayınlar mevcut ancak, fotoğrafla bir söz kurarak hayata, insana, topluma dair diyecekleri olan dergiler yok ortada. Karikatürcüler, daima söyleyecek sözleri bulunduğu için ve çizgili dergilerin üretim maliyeti düşük olduğu için en dar zamanlarda bile yayın çıkarmayı başardılar. Fotoğraf hiçbir zaman kalem ve kâğıt kadar ucuzlamadı ama ona yakın hale geldi. Fotografik görüntüyü çoğaltan matbaa tekniklerinin maliyeti de giderek aşağı çekilmekte. Sanatsal kaygıları öne alan baskıların dışında sözünü taşıyabilecek fotoğraf baskıları yaygınlaşıyor. Bugün ihtiyaç duyulan toplumsal söze sahip bir fotoğraf dergisi, fotoröportaj geleneğini yaratıcı yenilenmeyle ve yeni bir dille sürdüren yayınlar her an ortaya çıkabilir.

Tokyo'da yaşayan Tadayuki Kusuyama Mejiro Üniversitesi'ndeki çalışmaları yanı sıra belgeselci tavrıyla bilinir. Baraj ve göç konularında yaptığı fotoröportajlarını kitap halinde yayınlar. Küçük, cep kitapları boyutunda olan yayınlar, ele aldığı konuyu derinlemesine yazılarla destekler. Fotoğrafla yazının kendi dillerinde aynı konuya yöneldiği, saygın ve etkili yayınlardır bunlar. Bu kitaplarda Kusuyama'nın amacı fotoğrafçılık marifetlerini sergilemek değil, bu marifeti sayesinde ortaya çıkardığı gerçeği sergilemektir. Hayli yaygın olan fotoğrafçı zihniyetinden temel farkı budur.

Bangladeş'te Drik, dört alanda sürdürdüğü faaliyetleriyle toplumsal işlevini gerçekleştirmeye çalışır. Nepal, Sri Lanka ve Hindistan'da uzantıları olan kurumun ilk ayağı online fotoğraf arşivi olarak işlev görürken STK'ların kampanyalarına destek veren çalışmalar gerçekleştirir. Yapının ikinci ayağı Drik News, haber fotoğrafçılığı alanında çalışan,

kadrolu ve serbest fotoğrafçıları temsil eden ajanstır. Yapının üçüncü ayağı Pathasala fotoğrafçılık okulu, belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafçılığı konusunda ciddi bir eğitim verir. Yurtdışından öğrenci kabul eden okula dünyanın namlı fotoğrafçıları, foto editörleri eğitmen olarak gider. Yapının dördüncü ayağıysa Chobi Mela fotoğraf bayramıdır. Dhaka'da gecekondu mahalleri dahil bütün şehirde çekçekler üstünde gezen sergilerle, dünyanın dört yanından gelmiş fotoğrafçılarla, panel ve konferanslarla bir ay süren yoğun bir faaliyet gerçekleştirilir. Yeni mecralar icat etmek diye başlık atıp altına bu örneği vermek alakasız görünebilir ama bir mecra olacaksa bir de oradan akacak ürün olmalı. Ürün için de bir kaynak yaratılmalı. Bangladeş'teki Drik, kendini tamamlayan kaynağını yaratabilen faaliyet türüne iyi bir örnek. Yol arayan yordam bulur diyerek devam ederken geçmişten bir örneğe bakalım. Fotoğrafla anlamaya ve fotoğrafla anlatmaya dair bu örnek, kısaca fotoğrafla anlaşmanın bir yöntemi aynı zamanda. Günümüz röportajcılarının temel ihtiyaçlarından birine işaret ediyor: Bir röportajın hayattaki karşılığını bulması için dolaşıma girmesi, yeniden üretime katılımcı biçimde açık olması ve en önemlisi sokakla buluşması gerekiyor. Belki de yeni yöntemler icat etmek için duyulan ihtiyaç da biraz buralardan kaynaklanıyor. Fotoğrafla anlaşmaktan.

FOTOĞRAFLA ANLAŞMAK

Dünyada, özellikle 1900'lerin hemen başında olağanüstü bir yaygınlık kazanan kartpostalların kısa sürede Avrupa'daki tirajı 100 milyonu aşmıştı. Türkiye'deyse yüzyılın sonuna doğru, toplumcu fotoğrafçıların kartpostalları piyasaya çıktı.

70'lerin ikinci yarısında çok sayıda kartpostal basıldı. Faaliyet alanını sosyal gerçekçi olarak tanımlayan fotoğrafçıların siyah beyaz çalışmaları bu sayede yaygın biçimde dolaşıma girdi. Kartpostalların hemen hepsinde altyazı yerine birkaç dizelik şiirler yazılıydı. Şiirler de fotoğrafçılar gibi toplumsal bakışla ürün veren şairlerin eserlerinden alınmıştı.

O dönemde, hâlâ kartpostal aracılığıyla bayram kutlamaları yapılıyordu. İnsanların mektup yazmaktan vazgeçmesi, özellikle edebiyatçıların şikâyet konusuydu. Dilin ihmal edildiğinden, duyguların giderek daha güdük ifadelerle dışa vurulduğundan, kartpostal cümlelerinin kifayetsizliğinden yakınılırdı. Ne internet ne de cepten kı-

sa mesajlar vardı, hâlâ kalem kâğıt gözdeydi, kartpostallar da dolaşımdaydı.

Fotoğraflı kartpostalların izleyiciye ulaşmasında kitabevlerindeki özel köşelerin yanı sıra her bayramda meydanlarda açılan zengin tezgâhlar önemli bir yer tutardı. Kendini solcu olarak tanımlayan toplumcu gerçekçi fotoğrafçıların şiirli kartpostalları dini ve milli bayramlarda yaygın olarak tüketilir, dostlara akrabalara postalanırdı.

Kartpostal yollayanlar, her kime yollamışlarsa, ona iki kanaldan, iki farklı araçla hitap etmiş olurlardı: hem görsel hem de sözel. Kartpostalda yazılı sözlerin bir kısmı gönderene aitti, diğerleri ülkenin tanınmış şairlerinden birine. Görüntüyü bir fotoğrafçı çekmişti ama kartı yollayan tarafından da o görüntü seçilmişti. Tezgâhtaki sayısız görüntü arasından onu seçmekle bir tutum, bir tercih ortaya koymuştu, o görüntüyü kendisine mal etmişti. Tıpkı fotoğrafçının sayısız görüntü seçenekleri arasından birini seçip fotoğrafını çekmesi gibi.

Toplumcu gerçekçi fotoğrafların kartpostallarını satın alan ve postalayanlar fotoğrafların arkasına yazdıkları yazılarla, özgün duygularını ve düşüncelerini ifade ederek dağıtım sürecine aktif katılıyorlardı. Dönemin koşulları içinde pekâlâ sanatsal ve siyasal bir faaliyetti bu hareketlilik. Sanat, sadece 'fotoğraf sanatçısı' tarafından değil, tüketicisi konumundakilerin de katılımıyla kolektif olarak üretiliyordu. İnteraktif faaliyetti kartpostallar. Önemli bir işlev üstlenerek fotoğrafların taşıdığı fikirleri, tanıklıkları, haberleri dolaşıma sokuyorlardı.

Kyoto'nun üniversite muhitinde, Japon nizam intizamcılığına hiç yakışmayan bir kafe-meyhane işletmekte olan fotoğrafçı arkadaşım Kai Fusayoshi bu kadim şehrin günlüğünü tutarken, kedilerden geyşalara kadar hazırladığı her röportajı kartpostal serileri halinde bastırıp metinlerle destekleyerek dağıtıma sokuyor. Yukarıda verdiğim foto-kartpostal örneğini eski moda bulanlar olabilir diye Kai'nin çalışmasından söz ettim. Japonya, teknolojinin ilahı. Bizdeki kadar çok ne fotokopici var ortalıkta ne de benzeri teknik çoğaltım merkezleri. Yine de düzgün basımlı fotokopiyle çoğaltılmış fotoğraflar ve yazıcıdan alınan çıkışlar sadece Kai'nin değil, pek çok genç fotoğrafçının ürünlerini sokaklarda dolaşıma sokuyor. Sokaklar, hayatın kolektif üretildiği en canlı ve dönüştürücü hayat mekânları. Röportaj fotoğrafçıları yeni mecralar ararken, sokak özelinde hayat bulan dönüşümün enerjisinden istifade edebilmeli. Kapalı mekânlarda tekil sunumlar yerine, açık ortamlarda çoğaltılmış fotoğraflarla gerçekleşecek faaliyetleri esas almalı.

5. HİKÂYE: LİCE

Lice'den çıkmak üzereyken hava önceki günlerden daha erken kararmıştı. Gökyüzünde bir tutam bulut ve etrafında amansız çığlıklarla dönen kargalar belirdiğinden beri Edo ve arkadaşlar yol hazırlıklarını hızlandırmıştı. Tasnifli giysileri çuvallara koymuş, mutfak malzemeleri ile tek direkli büyük bir çadırdan oluşan yükümüzü hazırladıktan sonra sıra yedi kişilik gruba bir hafta yetecek kumanyayı ana depodan almaya gelmişti.

Bulutlar geç kalmış yaz güneşini siyah bir kubbeyle örttü. Burunlu Ford minibüsün altına yatmış kısık sesle yağ keçesine sövüp sayan Edo yeryüzüne çıktı, depoya gidenler de o sırada ellerinde birkaç karton kutu ve bez torbalarla uzaktan göründüler.

"Yağmur başlayacak," dedi Namık, aldırmaz bir ifadeyle, öbürleri düzeltti: "Bu havada kar gelir, yağmur zamanı değil."

Herkes ürperdi. Aniden esmeye başlayan rüzgârın indirdiği bıçak gibi ayaz, muflonlu parkalardan içimize işledi. Ankara'dan buraya onca yolu boşa gelmiş olmanın endişesiyle hızlandık. Kar düştü mü bir daha kalkmazdı, eğer hemen davranmazsak Lice'de kısılıp kalır, mezralara ulaşamazdık.

Çuvalları arabanın yanına taşıdık. Bir süre nereye, nasıl yükleyeceğimizi tartıştık. Eşyalar ağırdı ve çoktu, biz hafiftik ve gençtik. Yirmilerinin en en başında dört kişiydik. Her türlü tartışma için zamanımız ve enerjimiz mevcuttu. Sonuçta hem çuvallar içeri yerleştirildi hem de biz kalan yerlere iliştik. Yükleri Ford'un üstüne sarmak gittikçe şiddetlenen rüzgâra meydan okumak olacaktı, işimiz daha da zorlaşabilirdi. Az sonra çıkacağımız kaba dalgalı deniz kıvamındaki köy yollarında bata çıka dağlara tırmanırken yan yatıp oracıkta kalıvermek işten bile değildi.

Yol çok sürmedi. Daha doğrusu, yolculuk yaptığımız süre uzun olmasına uzundu ancak kat ettiğimiz yol pek o kadar uzun sayılmazdı. Kar, soluk kesen tipi halinde bastırmış, minibüsün güçlükle yanan tek farı bir anda karla kaplanan yolda naçar kalmıştı. Sileceklerin gücü cama biriken karları kürümekten çok hallerine sızlanan acıklı sesler çıkarmaya ancak yetiyor, yerle-

rinde sayıp duruyorlardı. Çok geçmeden iniltileri kesildi, bozuldular. En yakın köye girmek üzereyken kara saplanıp kaldık.

Vakit henüz erkendi. Gökteki beyaz bulutlara ve yerdeki kalın kara rağmen etraf karanlıktı. Vaziyet almış, çıt çıkarmadan bekleyen köpeklerin gözleri el fenerlerinin ışığında parlıyordu. Ne inip yürüyecek durumdaydık ne yardım istemek için arabanın kornası ötüyordu, ne de görünürde kimse vardı, uzakta belli belirsiz yıkık bacası görünen damdan başka.

Öylece bekledik. Sabah olurken kar dindi. Hemen yanımızda birkaç çadır belirdi. Tek direkli konik Kızılay afet çadırlarından. Çocuklar köpeklerle birlikte etrafımızı sardılar. Edo duruma hakim oldu. Yukarı mezralara ulaşmamız gerekiyordu. Birkaç katırla birlikte bize katılan köylüler çuvalları minibüsten alıp katırlara sardılar. Kumanyadan kahvaltılıkları çıkardık, ekmeği onlar getirdi. Günlerdir yaptığımız gibi tencereye boşalttığımız gül reçelinin içine iki kalıp margarin atarak ekmekle giriştik.

Yola çıkmamız çok zaman almadı. Katırlar önde biz arkada karlara bata çıka yürümeye başladık. Köpekler bir süre sessizce izledikten sonra, sınırlarını geçer geçmez durmuş, boğuk hırıltılar çıkararak arkamızdan havlamaya başlamışlardı. Kar her şeyi örttüğü gibi onların sesini de boğuyordu.

Yürüyüş akşama doğru girdiğimiz mezrada bitti. Katırlar ter içinde kalmışlardı, biz bitap düşmüştük. Boynumuzdaki makineler gün boyu bir o yana bir bu yana sallanıp durmaktan başka işe yaramamıştı. Demir aksamları soğuktu, elimize yapışıyordu.

İlk iş çadır kurduk. Sırılsıklam olmuştuk. Üstümüzü değişecek yedek giysi yoktu, yanımızdaki çuvallar dolusu giysi, katırlar bir o yana bir bu yana yalpaladığı için karlara bulanmıştı, üstümüzdekilerden daha kuru değillerdi. Her şey normal koşullarda olsa, biz bu mezraya girer girmez alınır, tertemiz üst baş giydirilir, kuş sütüyle beslenirdik. Ama hiçbir şey olağan zamanlardaki gibi değildi. Burada yaşayan seksen kişiden çoğu çocuk otuz yedisi ölmüştü.

Güneş battı, sabahı beklemekten başka yapacak bir şey yoktu. Çadırın eteklerine içerden bir sıra çuval sıralayıp, ayaklarımızı orta direğe gelecek şekilde balık istifi dizildik. Islak giysiler dayanılmaz bir koku saldı içeriye, üşüyorduk. Yorgun olduğumuz halde uyumak mümkün değildi. Gece iner inmez çadırın kapısı açıldı. Yarısı paslı, tek ayaklı küçük bir teneke sobayı içeri bıraktılar. Kapı tarafındakiler kenara çekildi, kırçıl sakallı iri yarı bir adam girdi içeri. Sobanın kırık ayağına bir taş yerleştirdi, iki çürük boruyu tek dirsekle kapı üstünden dışarı çıkardı, çocukların getirdiği tezekleri tutuşturup sobayı yaktı. Adı Mehmethan'dı. İçeri önce boğucu bir duman doldu,

sonra ılık, giderek sıcak ve huzur dolu bir havaya bıraktı yerini. Hepimiz derin uykuya daldık.

Bir ara uyandım. Galiba sabaha karşıydı. Soba hâlâ yanıyordu. Mehmethan gitmemiş, oturduğu yerde sobayı besleyip durmuştu. Çadırın içi sıcacıktı. Yanına geçtim. Aynı dili konuşamıyorduk. Konuşacak fazla bir şey de yoktu. Ailesinin tümünü geçen haftaki depremde kaybetmişti. Evi yıkılmıştı. Boynumuzdaki makineler dikkatini çekmişti belli ki, elini kalın gocuğunun içine soktu, mavi naylona sarılı koca bir tomar çıkardı.

O gece şafak sökene kadar onun ve ailesinin fotoğraflarına baktık. Birer birer, sabırla ve hiç konuşmadan. Bir ara fotoğrafları daha iyi görebilmek için el fenerini yakmaya davrandım, engel oldu. Teneke sobanın delik deşik gövdesinden sızan alevlerin ışığı kıpırdaşarak fotoğrafların üstüne düşüyordu. Defalarca baktık. Çoğu bugün de aklımda.

Gün ağarınca mezradakilere yanımızda getirdiğimiz yardım eşyalarından verdik, onlar da son tavuklarını kesip bize çorba yaptılar. Öteki mezraya doğru katırları yüklemiş giderken arkamı döndüm, bir süre bizimle yürümüş olan Mehmethan geri dönmüş gidiyordu. Karların üstünde koyu bir iz halinde uzanan az önce geçtiğimiz yolda iri gövdesi kaybolmak üzereydi. Tam o sırada fotoğrafını çektim. Ankara da "Deprem Değil Beni Vuran" adıyla açtığımız sergideki fotoğraflardan biri onundu.

III. BÖLÜM

KONULARIN SOSYOLOJİK ANALİZİ VE TÜRKİYE PRATİĞİ



Howard S. Becker'in "Sosyoloji ve Fotoğraf" makalesinde fotoğrafçıların çalıştığı röportaj konuları üstünden yaptığı konu gruplaması, oldukça işlevsel ve zihin açıcı. Türkiye'de yapılan belgesel çalışmaları bu gruplamaya uyarlayınca Türkiye pratiğine dair bir tablo çıktı. Ele alınan örnekler Nar Photos sitesinde görünen röportajlar, İz dergisinin 11. sayısına kadar yer alan çalışmalar, fotoröportaj.org sitesinde yayınlanan seriler ile albüm halinde basılan, sergisi açılan ya da bir biçimde görünür olan fotoröportajlardı. Bu bölüm genel bir envanter çıkarmayı amaçlamadığı gibi yer verilen fotoröportajlar, ele aldıkları konuları mükemmel işleyen en başarılı örnekler oldukları için seçilmedi. Hatta herhangi bir seçme-değerlendirme söz konusu olmadı. Bu bölümde yer almayan çok değerli çalışmalar vardır mutlaka.

Her konu başlığının altında deneyimli fotoğrafçıların usta işi çalışmaları ile bazı ilk çalışmalar yan yana geldi. Metinler kimi zaman fotoğrafçılar tarafından kimi zaman başka yazarlar tarafından kaleme alınmıştı. Bu gruplamanın az sayıda fotoğrafçı tarafından işlenen belgesel konularının nasıl bir yelpazede dağıldığını görmek açısından ve bundan sonra yapılacak çalışmalara ilham vermesi bakımından faydası olur diye düşündüm. Kuşkusuz ne konular bu başlıklarla sınırlı kalır ne de anlatılacak hikâyeler bu kadar azdır. Röportaj fotoğrafçısının hayata geniş açıdan yaratıcı bakışı sayesinde bu türden denemeler çok kısa bir süre sonra o kadar artar ki umarım gelecekte böyle bir liste yapmaya kalkışacak olanlar epeyce zorlanırlar, umutlarını daha işe başlamadan kıracak kadar çok ve çeşitli çalışmalar çıkar karşılarına.

KENTLERİ TANIMLAMAK

KOSOVA - Kerem Uzel - 2007 - www.narphotos.net - 25 fotoğraf



Kosova, çoğunluğunu Arnavutların oluşturduğu 2 milyon nüfusa sahip. Ayrıca, az sayıda Sırp, Türk ve Boşnak da Kosova'da yaşıyor. Kosova, teknik olarak hâlâ Sırbistan'ın parçası olmakla birlikte, 1998-1999 ihtilafının sona ermesinden bu yana fiilen bir BM protektorası şeklinde varlığını sürdürüyor. BM Güvenlik Konseyi 10 Haziran 1999'da kabul ettiği 1244 sayılı Karar'la savaşın yaraladığı eyaleti nihai statüsü belirlenene kadar UNMIK'in kontrol altına soktu. Kosova'nın geleceğiyle ilgili görüşmeler iki taraf açısından da istenen bir sonuca varmayacak gibi görünse de, Kosovalılar bağımsızlığa her geçen gün daha çok yaklaştıklarına inanıyor ve sabırsızlıkla o günü bekliyorlar.

HAKKARİ... SEVGİLİM... - Yücel Tunca - 2001 –
www.yuceltunca.com – 70 fotoğraf



Türkiye'nin batısına en uzak şehirlerinden Hakkari'de, savaşın kapanına sıkışmış ya da bizzat savaşın öznesi haline getirilmiş insanlar, sert ve keskin bir coğrafyada ölüm ile yaşam arasındaki incecik çizgide varlıklarının en renkli özelliklerini yansıtmayı sürdürüyorlar. İnsan boyu karla kaplı dağların eteklerinde gelin alayları ilerliyor, yolları silahlı askerlerle kesiliyor; gidebildikleri yol boylarının iki yanıysa ağır silahların gölgesinde. Şemdinli'den yaylalara çıktıkça ıssızlaşan coğrafyada, küçücük köylerde kurutulmuş kayısılara yumurta kırılıyor. Şehir girişlerine öldürülmüş yaban kuşlarının leşleri asılıyor korkuyu her yana yaymak için. Korucular çatışma ganimetlerini saklıyorlar sandıklarında. Her haneden bir oğula, bir kıza yakılmış ağıtlarla uğurlanıyor misafirler. Mayınlarla donatılmış dağların çevrelediği şehirde hem korkmayı, hem korkuya rağmen gülebilmeyi, hem de gizli karanlığı öğreniyor aynı misafirler.

ERİVAN - Serra Akcan / Mehmet Kaçmaz / Tolga Sezgin / Kerem Uzel / Özcan Yurdalan - 2006 – www.narphotos.net - 36 fotoğraf



Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle beraber 1991 yılında kurulan Ermenistan Cumhuriyeti'nin başkenti Erivan, ülkenin endüstri, ticaret, eğitim ve kültür merkezidir. Kafkaslar'ın dört bir yanından Erivan Devlet Üniversitesi'ne öğrenciler gelir. 1920 senesinde Alexander Tamanyan'ın yaptığı planlar üzerine kurulan şehrin kalbi, Cumhuriyet Meydanı'nda atar. Şehrin çevresinde Sovyet tarzı büyük bloklar bulunur. Yeni dönemde başlayan inşaat furyası eski yapıların yerine modern yapıların alınasına yol açıyor. Yaygın bir şehir içi otobüs ağı ile metro, ulaşımın ağırlığını taşıyor. Hatlı çalışan minibüsler ve taksilerle şehiriçi ulaşım oldukça hızlı, rahat ve ucuz. Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle birlikte asgari hayat standartları düşen Erivanlıların en büyük sorunu, ülkenin diğer bölgelerinde olduğu gibi, düşük ücret ve yetersiz istihdam.

Ağrı'nın Gölgesinde, DOĞUBEYAZIT - Tolga Sezgin - 2006 - www.narphotos.net - 18 fotoğraf

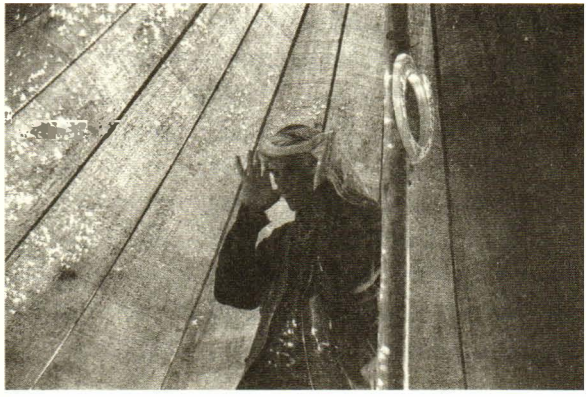


Türkiye'nin doğuya açılan sınırından önceki son ilçesi Doğubeyazıt, Ağrı Dağı'nın gölgesine kurulmuş. Urartulardan, Bizanslılara kadar birçok kavim ve medeniyete ev sahipliği yapmış.

Osmanlı döneminde sancak olan ve sınırdaki konumu nedeniyle çevresindeki illerden daha fazla gelişen Doğubeyazıt'ın bugünkü başlıca gelir kaynakları sınır ticareti ve hayvancılık. Sınır ticaretine zaman zaman getirilen kısıtlamalar ve hayvancılık yapan küçük üreticilerin küresel rekabete dayanamayarak iflas etmeleri bu zengin ilçeyi doğunun kaderi haline gelmiş yoksulluğa doğru hızla itiyor.

TOPLULUKLARI BETİMLEMEK

KOÇERLER - Hüsamettin Bahçe - 2003 - www.narphotos.net - 27 fotoğraf



Koçerler, sabit bir konuta ve toprağa bağlı olmadan, yalnız küçükbaş hayvancılıkla uğraşan, daha iyi otlaklar bulabilmek için göç ederek yaşayan topluluklardır. Mevsimin ve bitki örtüsünün durumuna göre göç ettikleri yerlerde bütün aile çadırlarda yaşar. Sağlık ve eğitim başlıca sorunlarıdır.

Her yıl havaların ısınmasıyla birlikte Diyarbakır'dan yüzlerce koçer ailesi binlerce küçükbaş hayvanla birlikte Erzurum yaylalarına doğru yolculuğa başlar. Bir köye ya da özel mülkiyete ait olan yaylalara giderler. Mandıra sahiplerinin bir dönemliğine kiraladığı bu arazilerde hayvanlarını otlatan koçerler yayla bedeli olarak elde ettikleri peynirin tamamını mandıraya vermek zorundadır.

ÊZÎDÎLER- Hüsamettin Bahçe- 2005 - www.narphotos.net - 36 fotoğraf



Êzîdî inancında Tanrı'nın bin bir adı vardır. Bunlardan biri Ezda'dır. Ezda ben verdim ben yarattım anlamına gelir. Êzîdîlerin sayısı tam olarak bilinmemekle birlikte 1 milyon civarında oldukları tahmin edilir. Bu inanç hakkında yaygın olan yanlış bilgi Êzîdîlerin kötülük meleği Tawus'a taptıkları şeklindedir. Diğer dinlerle aralarındaki iki temel sorundan biri Melek Tawus'un konumudur. Bütün dinlerde kötülüğün kaynağı olarak gösterilen Melek Tawus, Êzîdîlerde kutsaldır. İyiliğin de kötülüğün de kaynağı tektir ve bunda Melek Tawus'un hiçbir etkisi yoktur. Êzîdîler kendilerini Tanrı'nın seçilmiş halkı olarak tanımlarlar. Reankarnasyon Êzîdî inancının temelidir. İbadetlerini günde üç defa yüzlerini güneşe dönerek yaparlar. Sosyal yapıda kast sistemi egemendir. Toplum yukardan aşağıya doğru şeyhler, pirler ve müritler şeklinde örgütlenir. Kastlar arasında geçiş mümkün değildir.

İMBROZ "Burada Yalnız Ölüm Var" - Murat Yaykın - 2000-2004 - Bileşim Yayınları, 2005 - 80 fotoğraf



Lozan Antlaşması'na göre Batı Trakya'da yaşayan Müslüman halk ile İstanbul'da yaşayan Rumlar mübadele dışı tutulmuştu. Gökçeada (İmbroz) ve Bozcaada'ya (Thene-

dos) özel statü tanınmıştı. Ancak uygulanan kötü politikalar yüzünden bu adalarda yaşayan Rumlar göçe zorlandı.

1923 yılında İmbroz Türkiye'ye bağlandığında adada 8.500 Hıristiyan yaşarken bugün yerleşik olarak yaşayan 230 Rum'un yaş ortalaması yetmişin üstünde.

Adanın ismi 29 Temmuz 1979'da çıkartılan bir kararnameyle Gökçeada olarak değiştirildi.

Köklerinden koparılmış bir topluluk için ortak bir belleğin önemi açıkça ortadadır. Hayatlarını yeniden kurabilmeleri için bellek, geçmişle kritik bir bağlantı, kültürel olarak varlığını sürdürebilmenin bir yolu, onsuz kimliklerinin kaybolacağı bir birikim haline gelir.

İmbrozlular, bütün baskılara rağmen belleklerinde gömülü geçmişteki mutlu günleri tekrar yaşama umuduyla yaşlanıyorlar, "Burada yalnız ölüm var, doğum yok," diyorlar.

İSTANBUL RUMLARI - Kerem Uzel - 2006 -
www.narphotos.net - 17 fotoğraf



Resmi istatistiklere göre 1924'te nüfusu 1 milyon olan İstanbul'da 280 bin Rum yaşıyordu. Bugün 15 milyona yaklaşan İstanbul nüfusunun yalnızca 3 binini Rumlar oluşturuyor. Aradan geçen zaman içinde binlerce İstanbullu Rum evlerini, ülkelerini terk etmek zorunda kaldı. 1942'de gayrimüslimler aleyhine işleyen Varlık Vergisi Yasası'yla Rumların servetine el kondu. 6-7 Eylül 1955 olayları evleri, iş yerleri talan edilen Rum ve Ermenilerin ülkeyi terk etmelerini hızlandırdı.

Ortodokslar için önemli bir merkez olan İstanbul'da kalanlar kendilerini Patrikhane'nin bir parçası olarak tanımlıyorlar. Eski gün-

lerin özlemini duyan küçük bir cemaat olan Rumlar varlıklarını sürdürme çabasındalar.

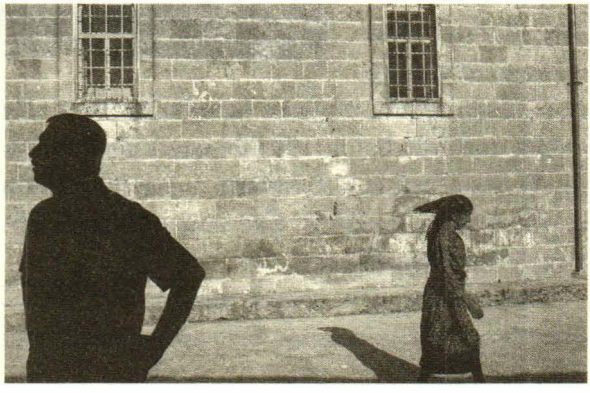
SPASSİBO - Gökhan Gezik - Sergi - 30 fotoğraf



Spassibo, Rus dilinde 'şükran' anlamına gelir. "Spassibo, Constantinople. Bize kollarını açtın, barındırdın, iş buldun, hayatımızı kurtardın. Seni hiç unutmayacağız, dünya güzeli şehir."

1924 yılında İstanbul'da Babok ve Oğlu Matbaası (Imprimerie Babok et Fils) tarafından basılan, 1930'larda Fransa'da yeniden yayımlanan *Spassibo* başlıklı kitabın önsözünde yer alıyor bu cümleler. *Spassibo*, bir demlerde İstanbul'da yaşamış olan Beyaz Ruslar'ın öyküsünü ayrıntılarıyla anlatıyor (Jak Deleon, *Beyoğlunda Beyaz Ruslar*, Remzi Kitabevi).

SÜRYANİLER Tolga Sezgin - 2004 - www.narphotos.net - 21 fotoğraf



Süryaniler, beş bin yıllık köklü kültürleriyle medeniyetin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Milattan önceki çağlarda Arami ve Asurlular olarak bilinirlerdi.

20. yüzyılın ilk yarısında Midyat'ta 10 bin Süryani yaşarken bugün sadece 60 aile kalmış.

60'lı yıllarda ekonomik sebeplerden dolayı bölgeden başlayan göç, 70'li ve 80'li yıllarda olağanüstü hal sebebiyle artmış. İstanbul Süryani Metropolitliğinin verilerine göre günümüzde dünyada yaklaşık 3,5 milyon Süryani yaşıyor.

ÇİNGENE BİZZAT BAHARDIR - Kutup Dalgakıran - 2006 - www.kutupdalgakiran.com - 36 fotoğraf



Kökleri Hindistan'a dayanan Çingeneler göç ettikleri Avrupa'da hep dışlanmalarına rağmen ayakta kalmayı başardılar. Ama şu anda Avrupa'da en düşük eğitim, en yüksek işsizlik seviyesine sahip, en fakir ve en marjinal azınlığı oluşturuyorlar. Romanlar Avrupa'da 15 milyon olarak tahmin edilen nüfuslarıyla en büyük azınlık grubu. Avrupa Parlamentosu geçtiğimiz yıl aday ve üye ülkelere çağrıda bulunarak Çingenelerin durumunun iyileştirilmesini ve azınlık haklarından faydalandırılmalarını istedi. Bu çağrı Türkiye ye de yapıldı... Kuştepe, İstanbul'un en gözde ilçelerinden Şişli'nin merkezinde bir mahalle... Bu mahallenin bir bölümünde İstanbul'un en renkli ve eğlenceli romanları yaşar. Çoğunluğu çiçekçilik yaparak ayakta kalmaya çalışır. Fazla beklentileri yoktur. Günlük yaşarlar. Başlarını sokacak tek göz bir ev ve kimseye muhtaç olmadan karınları doysun yeter.. ama bunlar için bile zorlanırlar. Bütün bu koşullara rağmen yaşadıkları sokak bir karnaval alanı gibidir. Alev Sokak mahallenin atardamarıdır. Kimse evinde oturmaz. Yaz günlerinde hayat sokakta geçer. Bu mevsimde hemen her gün yapılan düğünlerde inanılmaz fanteziler gerçekleştirilir. Geçtiğimiz yıl

mahallede bir panik yaşandı. 'AB normları gereği sokak düğünleri yasaklanacak' söylentisi çıkınca düğün tarihleri öne alındı, Alev Sokak karnaval yeri gibi oldu.

MORTAKYA – Birol Üzmez – Sergi – 2007
60 fotoğraf – www.belgeselfotografya.com



İzmir'in Kahramanlar Semtinde, Ege Mahallesi'nde yaşayan çingeneleri konu alan Mortakya çalışması için Birol Üzmez, "Fotoğraf makinem, romanlarla birlikte yaşadığım süreçte aramızda bir engel veya ayrıcalık değil, tam tersine köprü oldu," diyor. Hiçbir zaman 'öylesine' fotoğraf çekmek gibi amacım olmadı. Hayat ve insan her zaman önceliğim oldu. İzmir'de Kahramanlar semtinde Ege Mahallesi'nde yaşayan Romanların hayatlarını konu alan bu çalışmaya başlarken, renkli hayatın içindeki siyah beyaz hayatlar dünyam oldu. Buna paralel olarak bu serideki fotoğraflarım da ne tam siyah beyaz, ne de tamamen renkli tonlardadır. Onlarla kendi aramdaki bağ neydi? Kendi içimdeki arayışlarımın cevaplarını bu mahalledeki mekânlar ve insanlarda bulmaya çalıştığım bir yolculuktu. Bu yolculuk beni daha da özgürleştiriyordu," diyor.

Ege Mahallesi Roman Yardımlaşma Derneği'nin desteklediği çalışma bir yıla yakın sürmüş.

MEVSİMLİK İŞÇİLER - Tolga Sezgin - www.narphotos.net - 2005 - 36 fotoğraf



Türkiye'de her dört kişiden biri yoksulluk sınırının altında yaşıyor. Başbakanlık tarafından hazırlanan Sosyal Güvenlik raporuna göre yoksulluğun en yaygın olduğu grup geçici mevsimlik işçiler.

Geçtiğimiz yirmi yıllık fiili savaş döneminde Güneydoğu'daki OHAL uygulamaları, 4 bine yakın köyün boşaltılması, bölgedeki tarım ve hayvancılığı bitirirken, binlerce köylünün de topraksız ve hayvansız kalmasına sebep oldu. Yoksullaşan insanlar, Türkiye'nin dört bir yanına dağılarak iş peşinde koşmak zorunda kaldılar.

Yılın ilk aylarından itibaren özellikle Güneydoğu'dan yola çıkarak tarımsal üretim alanların doğru mevsimlik işçilerin göçü başlıyor. Tarlalara yakın kanallarına ve oto yolların yanına kurdukları geçici naylon barınakların her birinde on kişiden fazla insan barınıyor. Tuvalet, banyo, temiz içme suyu, sağlık hizmetleri, çocukların eğitimi, beslenme sorunları acil çözüm bekliyor.

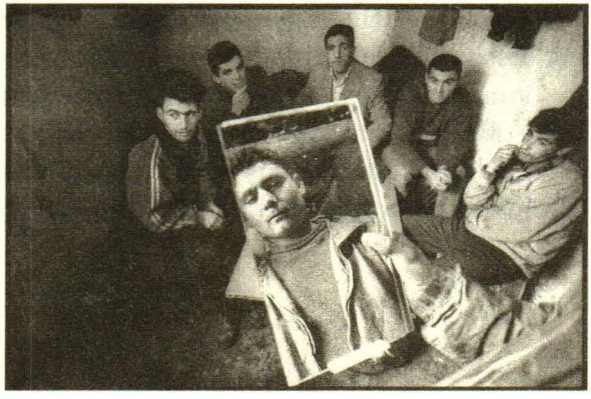
Tarım Bakanlığı her yıl mevsimlik işçiler için günlük ücret ve çalışma saati belirlemesine rağmen birçok yerde toprak sahipleri aralarında anlaşarak istedikleri ücretleri ve çalışma saatlerini dayatıyorlar. Türkiye'de tarım iş kolunda ciddi bir hukuki boşluk bulunuyor.

KÂĞIT TOPLAYICILAR - Kerem Uzel - 2002 -
www.narphotos.net - 12 fotoğraf



Türkiye'deki ekonomik kriz ve savaşla beraber işsizlik oranı çeşitli bölgelerde yüksek seviyeye ulaştı. Göç ile önemli şehirlere gelen nüfusun büyük bölümü iş olarak atık kâğıt toplayıcılığını seçmek zorunda kaldı. Her gün kilosunu 78 kuruştan sattıkları 200 kilo civarında kağıt toplayarak depolara taşıyorlar. Bu iş yoğun emeği ve insan gücünü gerektiriyor. Çalışanların çoğu Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinden geliyor ve memleketlerindeki yetersiz ekonomik koşullar nedeniyle ailelerini geride bırakmak zorunda kalıyorlar. Para kazanmak için ellerinden gelenin en iyisini yaparken, kâğıt dönüşüm işleminde aktif bir rol üstlendiklerinin farkında değiller. İstanbul kâğıdının yüzde otuzu onlar tarafından çöpten ayrıştırılarak toplanıyor.

BEKÂR ODALARI- Altan Bal -2000-2004 -
www.fotoroportaj.org - 30 fotoğraf



Anadolu'nun farklı şehirlerinden İstanbul'a gelen her yaştan erkeğin amacı para kazanıp bir an önce geri dönmektir. Fakat İstanbul'da iş bulabilmek, hele para

biriktirebilmek kolay olmaz. Çoğu seyyar satıcılık ve garsonluk yapar, çöplerden kâğıt toplar. En temel ihtiyaçları barınmadır. Kazanılan para ev kirasına yetmez. Tek çare beş altı kişi bir araya gelerek en fazla yedi metrekare büyüklükteki odalarda kalmaktır. İstanbul'un merkezinde, genellikle Beyazıt ile Eminönü arasında bulunan odaların tuvaleti, banyosu ve mutfağı yoktur, aylık kirası yirmi beş-otuz liradır.

Otuz yıl önce bekâr odalarında kısa bir süre kalan babam, buraların öyküsünü çocukluğumdan beri anlatırdı.

MAYIN - Ahmet Şık - 2005-2006 -
Diyarbakır Barosu - 111 fotoğraf



"Normal arkadaşlarım gibi, çocuk gibi olmak isterdim..."

"Çeşmenin hemen dibindeki yola bırakmışlar mayını, ben de ona bastım, bilmiyordum ki. Çeşme yolu mayınlanır mı hiç?..."

"Diyeceklerimin tümünü olmayan bacağım anlatır size..."

"Korku kaplıyor içimi. Çok kötü bir his. Siz bilemez, hissedemezsiniz..."

"Gözlerim kör oldu. Karanlık oldu..."

Bu cümlelerin sahipleri bizimle aynı ülkede yaşıyorlar. Evlere, düşlere, bahçelere kadar girmiş kirli bir savaşın olduğu yerde. Her şeyin eksik ama ölümün hep bir fazla yaşandığı yerdeler. Türkiye'nin, mayın ya da savaş atıklarının kurbanlarından küçük bir kesit sadece. Topu topu 42 kişi. Kendilerinden haberdar olun diye bir aradalar şimdi.

SINIRIN ÖTESİNDE - Mehmet Kaçmaz - 2006 -
www.narphotos.net. - 17 fotoğraf



Kurban Bayramı nedeniyle Türkiye ve Suriye Devletleri, Ceylanpınar ve Nusaybin sınır kapılarını geçici bir süre için açtı. Bayramın ikinci ve üçüncü günlerinde sınırın Türkiye tarafında yer alan Viranşehir ve Ceylanpınar'dan 5 bine yakın kişi akrabalarıyla bayramlaşabilmek için kırk sekiz saatlik geçici izinle Suriye tarafına geçtiler. Aynı günlerde Nusaybin sınır kapısından 4,500 kadar Suriyeli, Suriye'nin Quamislo ilçesinden Türkiye'ye geçtiler. Akrabalarına götürecekleri hediyelerle saatler boyu uzun bir kuyrukta beklemek zorunda kalan her iki sınırın sakinleri, kısa süreliğine de olsa dikenli telleri aşıp sevdiklerine ulaşabildiler. Yıllardır sınır nedeniyle birbirleriyle görüşemeyen birçok insan bu kısıtlı zaman içerisind, amcalarını, kardeşlerini, büyükannelerini ya da kuzenlerini görmenin tuhaf mutluluğunu yaşadılar. Sınırlar dünyanın her yerinde aileleri, akrabaları, hemşehrileri yıllardır aynı hayatı paylaşmış insanları, dikenli teller, kontrol noktaları ve mayınlı arazilerle birbirinden ayırıyor. Başka birçok şeyin dolaşımının bu kadar kolay ve serbest olduğu bir dünyada, kafalarının üzerinde her gün aynı bulutların dolaştığı fakat dikenli tellerin ikiye ayırdığı insanların sorusu aynı: Aramızdaki sınırlar neyi koruyor?

AMBARGO ALTINDA SPOR - Kerem Uzel - 2005 - www.narphotos.net - 14 fotoğraf



Kuzey Kıbrıs'ta yaşayan halk kırk yıldır devam eden ambargoyla dünyayla siyasal, ekonomik, sosyal ve spor alanlarından uzak bırakılarak izole edilmiştir. 4 Mart 1964 yılındaki "UN Resolution 186"ya göre, Rumlar adanın tanınan tek otoritesidir. Kıbrıslı Türklerin resmi, siyasal ve en temel insan hakları istekleri görmezden gelinmiştir. Kuzey Kıbrıs'ın herhangi bir uluslararası spor aktivitesine katılma ve organize etme izinleri yoktur. Aralık 1963'ten beri hiçbir takım ve birey, Olimpiyat, Dünya ve Avrupa şampiyonalarına katılamamaktadır.

CEZAEVLERİ - RANZA - Kutup Dalgakıran - 1996-1998 - www.kutupdalgiran.com - 36 fotoğraf



Türkiye'deki cezaevleri 1996 yılında, devletin yetkililerinin bile "hakim değiliz" dediği isyanların, açlık grevlerinin ve çatışmaların çıktığı kendine özgü kuralların hüküm sürdüğü bir durumdaydı. *Hürriyet* gazetesi adına 1996, 1997 ve 1998 yıllarında Adalet Bakanlığı'ndan alınan izinlerle 11 cezaevi ve 1 ıslahevinde fotororöportajlar yapıldı.

Adli, 'siyasi suçlu' ve 'itirafçı'larla görüşüldü. Fiziki koşulların son derece kötü olduğu cezaevlerinde en zor koşulda olan çocuklardı. Cezaları kesinleşene kadar büyüklerle aynı cezaevini paylaşan, yetişkinlerden 'sözde' ayrı koğuşlarda kalan çocuklar burada bilmedikleri suç tekniklerini öğrenmeye itiliyor, cinsel tacize uğruyorlardı. Koşulları en kötü olan cezaevleri Diyarbakır ve İstanbul Bayrampaşa idi. Diyarbakır'da 'beyaz' olan duvarların rengi rutubet ve küf nedeniyle yeşile dönmüştü. Çocuklar mağarayı andıran bir yerde üç katlı ranzalarda kalıyorlardı. En üstteki yatağın tavana olan mesafesi elli-altmış santimden fazla değildi. 29 Şubat 1996 tarihinde cezaevlerinde toplam 50,587 kişi bulunuyordu. Cezaevlerinde 1,452 ıslahevindeyse 223 çocuk vardı. Neredeyse hepsi dar gelirli ve göç etmiş ailelerin çocuklarıydı. Yine o dönemde 1,173 kadın ve 12 kız çocuğu cezaevlerindeydi. Cinayet işleyen kadınların yüzde sekseni kocalarını 'namus' için öldürmüştü. Cezaevlerindeki kaos nedeniyle mahkûmlar tarafından rehin alınma riski de yüksekti. Bazı yöneticiler bizim can emniyetimizle ilgili risk almak istemiyorlardı. Cezaevi girişlerinde sorumluluğun kendimize ait olduğunu belirten belgeler imzalıyorduk.

BERDEL - Şebnem Eraş - 1999-2000 - Atlas Dergisi, Şubat 2000



Berdel, kadın değişimine dayanan bir evlilik töresidir. Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'da, en sık Urfa ve Diyarbakır yöresinde uygulanır ve farklı adlarla da bilinir; 'değişik yapma', 'kepir', 'yaban değişi', 'peygurkani' ya da 'berdeli'...

Berdel geleneğinin özü, aileye alınan bir kızın bedeli olarak aileden başka bir kızın diğer aileye verilmesidir. En yaygın şeklinde, yaşıt çocukları olan aileler kendi aralarında anlaşarak çocuklarını bir-

birleriyle evlendirirler. Bir aile, diğer ailenin kızını gelin alırken, kendi kızını da bu aileye gelin verir. Ancak berdel edilen her zaman ailelerin yaşıt çocukları değildir. Verilen kız, kimi zaman kan bedelidir, kimi zaman da babasının ya da abisinin ikinci ya da üçüncü eşi için ödenen bedel. Böylece kurulan evlilikte, evliliğin maddi teminatı niteliğindeki başlık parası ortadan kalkar. Artık evliliğin teminatı karşı tarafa verilen kız evlat ya da kız kardeştir. Berdel sonucunda kurulan evlilikler birbirine bağımlı kaderler yaratır. İki evlilikten her biri, diğer evliliğin sorumluluğunu da sırtında taşır.

Berdel fotoröportajını 1999 yılında çalışmaya başladım. İlk çalışmam 2000 senesi Şubat sayısında *Atlas* dergisinde kapak konusu olarak yayınlandı. Sonraki yıllarda konuyu çalışmaya devam ettim. Berdel'le kurulan evliliklerin nasıl yürüdüğünü, çiftlerin aralarındaki karşılıklılık ilişkilerini araştırmayı bu konuyla ilgili hazırladığım hukuk mastırı teziyle birlikte sürdürdüm. Son olarak 2004 yılında fotoröportaj tamamlandı. Yaklaşık 100 fotoğraftan oluşan bir berdel hikâyesi çıktı ortaya.

ÇOCUK İŞÇİLER - Aclan Uraz - 1987-1991-
www.fotoroportaj.org - 27 fotoğraf



Çocukların işe başlamasındaki temel neden ülkenin sosyo kültürel ekonomik yapısıyla bağlantı olan yoksulluktur. Tek başına yoksulluk kavramı çocuk işçilerin var olma nedenini açıklamasa da bu olguyla yakından ilgili. Özellikle 'gelişmekte' olduğu kabul edilen ülkelerde çocuk işçiliği ucuz emek gücü olarak kabul edilir.

YASADIŞI - Bikem Ekberzade- Sergi ve Kitap - Plan B yayınları - 2006- 84 sayfa -100 fotograf



Bikem Ekberzade'nin Kosova Krizi'nin erken dönemlerinde başladığı Mülteciler projesi Arnavutluk, Kosova ve Makedonya'da çektiği fotoğraflarla devam etti. Daha sonra Azerbaycan'daki kamplarda yaşayan 'kaçkınları' fotoğrafladı.

Mültecilerin hayat koşullarını ve dünyadaki mülteci politikalarının problemlerini göstermek amacıyla yaptığı çalışmanın bir sonraki aşamasında, Pakistan'daki Afgan mültecilerin hayatına fotoğraflarıyla tanık oldu.

Mülteciler çalışmasının son aşamasındaysa İstanbul'da yaşayan Etiopyalı ve Somalili iki genç kadının hayatlarından bir kesiti fotoğraf kareleriyle anlattı.

Mülteciler çalışması yurt içinde ve yurt dışında sergilendi, dia gösterileri yapıldı, dergi ve gazetelerde yayınlandı. İstanbul'daki iki mülteci kadının hikâyesiyse *Yasadışı* adlı kitapta yer aldı.

ORADA İNSANLARIMIZ VAR UZAKTA - İbrahim Demirel - Portfolyo - 4 Sanat Yapım Yayıncılık - 1995



İbrahim Demirel 1980 yılında Münster, Berlin, Köln, Dortmund, Essen, Wipertahl, Witten gibi şehirlerde Türkiyeli göçmen işçileri fotoğraflar.

1960'lı yıllarda Alman hükümetinin talebiyle işçi olarak Almanya'ya gidenler bir süre sonra yakınlarını da yanlarına alırlar. İbrahim Demirel, gözlemlerini şöyle anlatır: "...çığ gibi büyüyen bu

göçü engellemek çok zordur. Orada doğup büyüyen genç kuşak Türkler içinse 'yabancısı' oldukları, aslında öz vatanlarıdır artık. Anadolu insanı acı çekmekte, sağlığını yitirmekte, ailesi dağılmaktadır ama yine de bir türlü Almanya'da çalışmaktan vazgeçmemektedir."

Yurda dönüşlerinde arabaları, radyoları, giyim kuşamları nedeniyle gıptayla bakılan 'Almancılar' aslında oldukça güç koşullarda çalışmakta ve yaşamaktadırlar. İbrahim Demirel'in bu yaşantıyı fotoğrafladığı çalışması 1980 yılında sergilenir.

TOPLUMSAL ETNOGRAFİ

MESLEKTE KIRK YILLIKLAR - Eskişehir'in esnaf ve zanaatkârları - Levend Kılıç - Sergi, Fototrek Galerisi - Kitap, Anadolu Üniversitesi Yayınları 2008 - 218 fotoğraf



Eskişehir'in esnaf ve zanaatkârlarını konu alan Meslekte Kırk Yıllıklar çalışması için fotoğrafları çekilen kişiler, ülkemizin tek partili, çok partili dönemlerini, refah günlerini ve ekonomik sıkıntıları yaşamış canlı tanıklardır.

Sergide ve kitapta yer alan fotograflarda dükkânları içinde kurdukları kendi dünyalarında çalışan esnaf ve zanaatkârlar görülür. Çalışmanın amacı, kenarda köşede kalmış esnaf ve zanaatkârları gün yüzüne çıkarmak değildir. 2000'li yılların başında biraz boynu bükük kalmış, kimi durumlara yenilmiş olan esnaf ve zanaatkârları fotoğraf yoluyla resmederek bir görsel hafıza oluşturmaktır.

Fotograflarda iki farklı bakış açısı kullanılmıştır. Geniş açılı objektifle çekilen fotoğraflar açıklamaya ve göstermeye yöneliktir. Fotoğraf makinesi konuya bakar durumdadır. Kişilerin portre olarak, mekânın bir detayı olarak görüldükleri fotoğraflarsa fotoğraf makinesinin konunun içine girdiği fotograflardır.

NAZMİYE KORKMAZLAR - 90 Yaşında Özgür Olmak -
Gülşin Ketenci - 2005-2006 - www.fotoroportaj.org - 17 fotoğraf



Trabzon Sürmene kökenli Sarıyerli balıkçı bir ailenin kızı olan Nazmiye Korkmazlar son otuz yıldır Anadoluhisarı Mahallesi muhtarlığını aralıksız sürdürüyor.

Muhtarlıktan önce yirmi beş sene boyunca Anadoluhisarı'nda kahve işletti. Semt sakinleri ona olan sevgilerini ve şükranlarını belirtmek için 2002 yılında mahalleye büstünü diktiler.

Doksan yaşında olan Nazmiye Korkmazlar tek başına yaşıyor. Kızı muhtarlık işlerine yardım ediyor. Kullanılmış kâğıtları ve eski gazeteleri toplayarak, elde ettiği gelirle mahallede ihtiyacı olanlara yardım ediyor.

TOPLUMSAL HAREKETLER

İŞYERİ İŞGALLERİ - Seka - Gökçesu - Paşabahçe -
Özcan Yurdalan - 2002-2005 - www.narphotos.net - 55 fotoğraf



Cumhuriyet döneminin ilk fabrikalarından biri olan Seka İzmit İşletmesi küreselleşme politikalarıyla birlikte özelleştirildi. Fabrika kapatılarak arazisi İzmit Belediyesine devredildi. Üretimin yeni-

den başlamasını isteyen 734 Seka işçisi 19 Ocak 2005 tarihinde aileleriyle birlikte fabrikayı işgal ederek direnişe başladı. Direnişin elli birinci gününde Türk-İş yönetiminin hükümetle yaptığı görüşmelerin ardından fabrikanın boşaltılmasına karar verildi.

Gökçesu kömür madeni işçileri, Yeraltı Maden-iş Sendikasına üye oldukları için Aralık 2002 tarihinde işten çıkarıldılar. İşçiler ocak yakınına kurdukları çadırda direnişe başladılar. Sendikal haklarının kabul edilmesini ve iş akitlerinin yenilenmesini istiyorlardı. Türkiye işçi sınıfı tarihindeki en uzun direnişlerden biri olan ve çeşitli eylemlerle desteklenen Gökçesu direnişi amacına ulaşamadan bitti.

Türkiye'nin ilk fabrikalarından Paşabahçe Beykoz işletmesi 6 Ağustos 2002'de kapatıldı. Yeni kentsel planlama nedeniyle alınan karara karşı işçiler aileleriyle birlikte fabrikayı işgal ederek direnişe başladılar. Kristal-İş sendikası öncülüğündeki direniş on sekiz gün sürdü. İşçilerin talepleri kabul edilmedi.

ÖLÜM ORUÇLARI - Gençer Yurttaş - 2001-2006 -
www.fotoroportaj.org - 49 fotoğraf



demir parmaklıkları ve gri duvarlarıyla mümkün olduğu kadar mezarları andırsın diye uğraşılmış, küf kokulu havası eskimiş hapishaneler. kimse buralarda canından, aklından, sağlığından, neşesinden olmasın diye oldu bütün bunlar. içlerinde, uzun zamanlar sonra da olsa bir gün kurulacak şölenlerin ümidiyle bedenlerinden vazgeçenler. kendi canına sessizce meydan okumanın yüzü var karşımızda

SİYASAL EYLEMLER - GÖSTERİLER - Ali Öz



Ali Öz, foto muhabiri ve siyasal belgeselci olarak Türkiye'deki siyasal hareketlerin görsel tanığı. Çektiği fotoğraflarla eylemlerin ve kampanyaların dokümantasyonunu yapıyor. Fotoğrafları saydam gösterilerinde, ampanyalarda ve çeşitli yayınlarda kullanılıyor, kitaplarda yer alıyor.

ALTKÜLTÜRLER

İSTANBUL'UN SON ŞİİRİ - HİPHOP - Tolga Sezgin - 2007 - www.narphotos.net - 18 fotoğraf



Küçük, el yapımı afişlerle duyurulan rap konserleri, kafiyeli küfürler, duvarlara ruh katan grafiti, sokakları fetheden break dansçılar... Hiphop, İstanbul'da modern kültürün en yaratıcı damarlarından birini besliyor. Türkiye'ye ilk defa 1995 yılında Almanya'da yaşayan Türklerin oluşturduğu Cartel grubuyla gelen rap müziği, aradan geçen zaman içinde kendi kültürünü geniş bir kesime kabul ettirmeyi başardı. Bugün Türkiye'deki müzik endüstrisinde önemli bir

yeri olan rap, varoşlardan sosyetenin elit mekânlarına kadar birçok farklı yerde yaşama alanı buluyor.

SOKAK ÇOCUKLARI - Tolga Sezgin - 2003-2005 - www.narphotos.net - 20 fotoğraf



Özkan'la 2000 yılının Temmuz ayında tanıştığımda, on yedi yaşındaydı. Sokakta yaşıyordu ve bütün vücudu jilet izleriyle doluydu. Tiner ve hap kullanıyordu. Sürekli şiddete maruz kaldığı için eve gitmek istemiyordu. Babası yoktu. Arada, sokakta topladığı paraların bir kısmını annesine vermek için eve uğruyordu. Murat, on sekiz yaşındaydı ve ailesiyle hiç görüşmüyordu. Ara sıra ablasıyla yaptığı telefon konuşmaları hep kavgayla bitiyordu.

Çarpık kentleşme, düşük sosyo-ekonomik düzey, göç ve beraberinde getirdiği sağlıksız yerleşim bölgeleri, parçalanmış aileler, aile içi şiddet, cinsel ve duygusal istismar tüm bu çocukları aile dışına, sokağa itmişti.

Geçen iki sene içerisinde, genelde Beyoğlu'nda çalıştım. Bu süreçte, onlarca çocukla tanıştım ve birçoğunun birbirine benzeyen hikâyelerini dinledim. Başlangıçta bana kuşkuyla yaklaştılarsa da, zaman içinde ilişkimiz güçlü bir dostluğa dönüştü.

Bugün Türkiye'deki sokak çocuklarının sayısı, Latin Amerika ya da Uzak Doğu'daki rakamlara erişemese de hızla artıyor.

YÜKSELEN SINIFLAR VE KÜLTÜRLER / UNUTULMAKTA OLAN ÜRETİM TARZLARI VE YAŞAM BİÇİMLERİ

PANAYIR - Yusuf Darıyerli - Fotoğrafevi İz Dergisi No: 7 - 2001-2006 - 25 fotoğraf



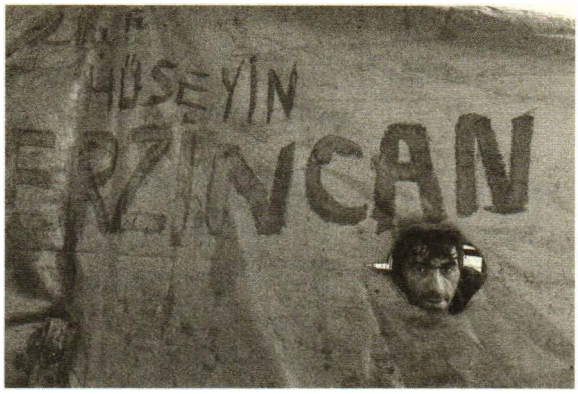
Çocukluk-gençlik dönemini, özellikle televizyon öncesi yıllarda, taşrada yaşamış olanlar için panayırın özel bir yeri vardır. Geleneksel panayırlar yöre halkı için olağandışı hareketlilik demektir. Panayır alışveriş, hayvan ticareti, aynı zamanda eğlence anlamında büyük bir ilgi odağı oluşturan; özlemle beklenen bir şenliktir. Düzce'de geçen çocukluk yıllarımda yaz döneminde, açık alanda kurulan panayır benim için de büyük bir heyecan ve eğlence kaynağı olmuştur.

Panayır birçok yörede olduğu gibi artık Düzce'de de kurulmuyor... Vizörümden gözlemlediklerim anılarımdaki panayır ile pek çok benzerlikler gösteriyor. Alışveriş, hayvan ticareti, eğlence ortamı hâlâ şaşırtıcı düzeyde renkli, dinamik...

Günümüz panayırları taşrada azalarak da olsa varlığını sürdürüyor. Panayırla birlikte özellikle eğlence unsurunun yok olması, çocuklarımızın biraz daha toprak, çimen ve gökyüzünden mahrum kalmaları demek. Kentlerde kurulamayan, pahalı rant alanlarında yerini bulamayan panayırlar beraberinde çocuklar için çok önemli bir unsuru da tarihe gömüyor...

Beni panayırların peşinde, kasabadan kasabaya sürükleyen, bu çalışmanın arkasındaki şeyin özeti, belki de şu kasaba çocuğunun, yüzünde kocaman bir tebessümle, yürekten söylediği sözde gizlidir: "Çek abi! Fotoğrafımı göndermesen de çek! Benden sana hatıra olsun!..." Penaltıcılar, atışçılar, satıcılar, kumarbazlar, şarkıcılar, halkacılar, çarkıfelekçiler, közde mısırcılar, pamuk helvacılar, içkili kuzu çevirmeciler, Çin zarı oynatanlar, ölüme meydan okuyan motorcular, seyyar berberler, dümenciler, çığırtkanlar... Bir başkadır panayır alemi...

KURBAN PAZARLARI - Ali Öz -
www.fotoroportaj.org - 32 fotoğraf



Başlı başına bir iş olmayan kurban satıcılığı çeşitli işlerde çalışan insanlar tarafından yapılmaktadır. Kurban kesme günlerinin aktörleri olan bu insanlar arasında kendi memleketlerinde çiftçilik yapanların yanı sıra büyük şehirlerde inşaat ustalığı gibi işlerde çalışanlar da bulunur.

SON USTA DER Kİ - Erdal Yazıcı - 1989-1993
Fotoğrafevi İz Dergisi, No: 4 - 2006 - 13 fotoğraf



Zanaatın karşısına zaman, zanaatçının karşısına zaman işçisi yazmalı. Nesneleri zamanın geniş parantezinden gözlemek gerektiğini söyleyen ustayı anıp öyle girmeli ellerin hiç durmadan ürettiği tapınaklara.

Mağaramsı kovukları andıran yeraltı mekânlarında. Elleri işledikleri maddelere dönüşmüş. Yaşını hesaplamayı çoktan bırakmış zanaatçılar zamanla sessiz bir anlaşmaya varmış gibi susuyorlar. İşleri üzerinden anlaşıyoruz. Kokudan, buhardan, terden, ıssız karanlıktan geçiyoruz. Başka dünyalardan ziyaretçi geldik, önceden yaşadı-

ğımız zamanı çoktan unutmuşuz. Algımız bizi rakamlarla sınırladığından, benzetmeler kurmaya başlamışız hemen. Zaman ötesi, demeyi tercih etmişiz bir süre sonra...

DİYARBAKIR KUŞBAZLARI - Hüsamettin Bahçe - 2007 - www.narphotos.net - 9 fotoğraf



1515 yılında Osmanlı İmparatorluğu sınırları içine giren Diyarbakır aynı zamanda bir güvercin başkenti olarak da anılıyordu. Titizlikle ıslah edilen ve birbirinden farklı özelliklere sahip "Diyarbakır Güvercinleri" dört ayrı türde toplanır. Renk çeşitleriyle birlikte Diyarbakır'daki güvercin ırklarının toplam sayısı yirmi üçtür.

Yüzlerce yıl öncesine dayanan geleneklere göre Diyarbakır'ın köklü aileleri için güvercin damlarının doluluğu bir statü sembolüdür.

Hızla kentleşen Diyarbakır'da bugün güvercin kültürü daha çok şehrin yoksul mahallelerinde hayat bulur.

Kişisel merakın yanı sıra Diyarbakır'da binlerce kişi güvercin beslemeyi bir iş haline getirmiş durumda.

SİRKECİ HALKALI BANLİYÖ TRENİ - Yasemin Yıldız - www.fotoroportaj.org - 2005 - 22 fotograf



Marmaray projesi tamamlandığında şehrin Asya ve Avrupa yakası denizin altından tüp geçitle birbirine bağlanacak. 1955 yılından beri hizmet veren Sirkeci-Halkalı banliyö trenleri, Marmaray projesinin ikinci aşaması olan "Gebze-Haydarpaşa, Sirkeci-Halkalı Banliyö Hatlarının İyileştirilmesi" kapsamında tüp geçide bağlanacak.

Her gün yaklaşık olarak 60 bin kişi taşıyan Sirkeci-Halkalı banliyö hattı, 2007 yılından itibaren iki yıl süreyle kapanacak. Projenin tamamlanmasıyla birlikte Sirkeci-Halkalı hattının yarısından fazlası Kazlıçeşme'ye kadar yeraltından geçerek kesintisiz olarak raylı sisteme bağlanacak.

BORSAYA ENDEKSLİ HAYATLAR – Onural Topal – 2007 - www.fotoroportaj.org - 16 fotoğraf

"Ben bir dealer'ım. On beş senedir borsa aracı kurumlarında çalışıyorum; yani, on altı yaşımdan beri. Bu fotoğrafları arkadaşlarımın ve benim borsaya endeksli büro yaşamımızın sıkıntısını gösterebilmek için çektim. Otuz bir yaşındayım ama kendimi elli yaşında gibi hissediyorum... Bu gördüğünüz yer, Esentepe'de on yedi katlı bir binanın on beşinci katında bulunan bir aracı kurum..."

KENTSEL YAŞAM ORTAMLARI VE DEĞİŞEN KENT PARÇALARI

SAMATYA / İÇKALPAKÇI ÇIKMAZI - Bir Sokağın Monografisi - Kemal Cengizkan, Dora Günel - 2000-2002 - fv yayınları - 54 fotoğraf



Samatya, geçmişi Bizans dönemine kadar uzanan ve tarihi yarımada içinde yer alan eski bir İstanbul semtidir. Tarihi boyunca farklı kültürlere, dinlere, etnik topluluklara ve sosyal statülere ait insanların ördüğü kozmopolit bir toplumsal yapıya sahip olmuştur.

İçkalpakçı Çıkmazı, semtin güney sınırındaki girişinde yer alan ve yirmi dokuz ahşap evden oluşan bir çıkmaz sokaktır. Sokağın bir tarafında bulunan iki, üç katlı ahşap sıra evler yaklaşık yüz yıllık geçmişe sahiptir. Sokağın diğer tarafındaysa demiryoluna ait bir istinat duvarı vardır. Parke taşlarla döşeli sokak bütün sakinleri buluşturan, uzunlamasına bir bahçe görünümündedir, evlerin bir parçası gibi durur, dertleri ve sevinçleriyle hayatları yansıtır.

Fotoğrafçılar bu projede sosyolog Gülay Kayacan, Ebru Soytemel ve Gamze Toksoy'dan oluşan bir ekiple birlikte çalıştılar. 2000-2002 yılları arasında yürütülen proje sırasında sokağın demografik, sosyo - ekonomik, siyasi ve kültürel haritalarının fotografik ve sosyolojik bir dille çıkarılması amaçlandı, yaşantının görünen ve görünmeyen yüzlerinin keşfedilmesi hedeflendi.

Proje sonunda oluşturulan sergi önce İçkalpakçı Çıkmazı'nda, daha sonra yurt içinde ve dışında pek çok şehirde açıldı. Fotoğraflarla birlikte sosyolojik çalışmanın bir özetini içeren albüm yayınlandı.

AYAZMA MAHALLESİ, KENTSEL DÖNÜŞÜM - Serra Akcan- Kerem Uzel -2006-2007- www.narphotos.net - 24 fotoğraf



Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısından itibaren görülmeye başlayan dönüşüm sürecinin gerekliliği konusunda iki yaklaşım ortaya atılmaktadır. Birincisi, kentlerin bazı bölgelerinin çöküntü alanı haline gelmesi ve bu bölgelerdeki sağlıksız çevre ve hayat koşullarının iyileştirilmesi gerekliliğidir. İkincisiyse, kentlere büyük sermaye yatırımıyla bir birikim aracı, bir gelişme sektörü olarak bakılmasıdır.

İstanbul'daki Kentsel Dönüşüm projelerinden biri Küçükçekmece bölgesidir. Bu bölgedeki çalışmayı hızlandıran etken, Olimpiyat Köyü ve yakın çevresidir.

Ayazma Mahallesi'ne 70'lerde çoğunluğu doğudan göç edenler yerleşmeye başlamış. Gelenler, geride bıraktıkları hayatlarını yeni mahallelerine taşımışlar. Tandırda ekmeklerini pişirmiş, hayvanlarını çayırda otlatmış, çalı çırpıyla ısınmışlar. Son beş seneye kadar dere kenarındaki çeşmeden su ihtiyaçlarını gidermişler. Otuz sene burada barınmışlar. Herkesin gecekondu dediği yerler, onların evleri olmuş.

Ayazma Mahallesi sakinleri kentsel dönüşüm projeleri kapsamında TOKİ konutlarına yerleştiriliyorlar. Bahçe içindeki tek katlı evlerinden on iki katlı bloklarda bilmedikleri bir hayat tarzına geçiyorlar. Şimdiden ödemekte zorluk çektikleri ev taksitine bir de yabancı oldukları hayatın masrafları eklenince işin içinden çıkamıyorlar. Kentsel dönüşüm planları kapsamında sağlıklı çevre koşullarıyla yeni evler sunulurken bu evlerde barınmanın gerektirdiği sosyal ve ekonomik ihtiyaçlara da çözüm getirilmeli. Mahalle sakinlerinin bu şehirde yaşamalarına imkân sağlanmalı.

TARLABAŞI – Fatih Pınar - www.fotoroportaj.org - 20 fotoğraf



"Tarlabaşı son yıllarda suçun, fuhuşun ve yoksulluğun mekânı olarak anılıyor. Sakinleri Kürt oldukları, Roman oldukları, travesti oldukları için dışlanmaya maruz kalıyorlar. Sıkça polis baskınlarıyla gündeme gelen semt, basında da toplumun kötülük çöplüğü olarak gösteriliyor. Tarlabaşı İstanbul'un merkezinde, bir o kadar da kent tahayyülümüzün uzağında, kentin dışında yer alıyor."

TOPLUMLARI VE KÜLTÜRLERİ TEMSİL EDEN PORTRELER

EBRU: KÜLTÜREL ÇEŞİTLİLİK ÜZERİNE YANSIMALAR - ATİLLA DURAK - 2000-2006 - Sergi ve Kitap, Metis 2007 - 320 fotoğraf



Ebru, Attila Durak'ın Türkiye'de kültürel çeşitliliği belgelemek için gerçekleştirdiği fotoğraf çalışmasının adı. Projenin ana hatlarını Türkiye'den insan portreleri ve öyküleri oluşturuyor.

2000 yılında başlayan ve bir yıl süren araştırma safhası tamamlandıktan sonra 2001 yılında başlayan çekim çalışmaları, 15.000 fotoğrafın çekilmesi ile 2006 yılının ilk aylarında tamamlandı. Bu süre boyunca Türkiye'nin Marmara, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Karadeniz, İç Anadolu, Akdeniz ve Ege Bölgelerinde yüzlerce kent, kasaba ve köyde çalışarak 44 etnik grup fotoğraflandı.

Ebru, farklı kültürel kimliklere sahip gruplar arasında ilgi ve merak uyandırmayı, karşılıklı anlayış, saygı ve hoşgörüyü teşvik etmeyi amaçlıyor. Türkiye farklı etnisitelerin, dinlerin, tarihlerin, gelenek ve kültürlerin buluşma noktasında bir ülke olarak anlatılıyor.

TOPLUMSAL KOŞULLARA VE YAŞAM BİÇİMLERİNE ARAÇLAR-ALETLER ÜSTÜNDEN BAKIŞ

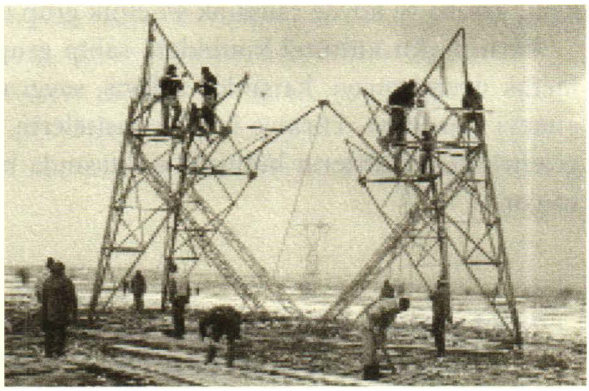
BİSİKLET ATEŞİ İlker Maga- 1984-2005 - www.narphotos.net - 18 fotoğraf



Bisiklete sempatiyle bakmayan yoktur, ona halkın aracı denmiştir. Eşitlikçidir. Sınıf, cinsiyet, yaş ve kuşak farkı tanımaz. Bisiklet sürmek çoklukla oyun oynama halidir, oyun gibi özgürleştirir. Çocukluktan, hayatın sınırlarına kadar eşlik etmeye hazırdır. İnsanidir, insan ömrüne bu oranda yayılması spor yapmak, taşımak, ulaştırmak, oynamak, sağlıklı kalmak gibi özellikleri onu ayrıcalıklı kılar. Bu özel konumuyla geniş bir ilgiyi hak eder.

BİR GRUBU İÇİNDEN ANLATMAK

IŞIĞIN EMEKÇİLERİ - Metin Aldaç - 2000-2003 - Saydam Gösterisi - 95 fotoğraf



Kendisi de ışığın emekçilerinden olan Metin Avdaç bu çalışmayı konunun öznelerinden biri olarak gerçekleştirdi. Yüksek gerilim işçilerinin yaşamından bir kesit olan fotoğraflar üç yıllık çalışmanın ürünüdür. Işığın emekçilerinin hayatla kurdukları bağ şehirleri aydınlatmak kadar güçlü, pamuk ipliği kadar inceydi. İki direk arasına gerilmiş bir tel parçasında meydana gelen arızaları bulmaya çalışıyorlardı. Bulup onarıyorlardı. Fırtınalı, yağmurlu gecelerde dağ başlarında ışığın ve sıcağın hayalini kuruyorlardı.

DOĞRUDAN MÜDAHALE EDEN FOTOĞRAFÇI VE FOTOĞRAF

Foto aktivizm kapsamında tanımlanacak bu alanda fotoğrafçı aynı zamanda kamerasıyla birlikte sosyal bir olaya, doğal bir afete ya da bir gerilim ortamına doğrudan katılır. Olayın sadece içinde olmaz, aktif bir tutum sergileyerek ele aldığı sorunun çözümü için taraf olur.

DEPREM DEĞİL BENİ VURAN - 1976 - Merter Oral, Özcan Yurdalan.

Lice depremini konu alan sergi Çankaya Halkevi'nin afetzedelere yardım çalışması kapsamında hazırlandı ve bir imza kampanyasıyla

birlikte yürütüldü. Lice depreminden hemen sonra Çankaya Halkevi'nin düzenlediği kampanyada toplanan eşyaları Lice'ye götüren fotoğrafçılar yardım çalışmalarına katıldılar ve çektikleri fotoğraflarla açtıkları sergide "Liceli lise mezunlarına üniversitelerde kontenjan ayrılması için" bir imza kampanyası düzenlediler. Sergi Ankara ve İstanbul başta olmak üzere pek çok yerde tekrarlandı.

YAŞAMAK- 2 SELAM YARATANA – Büyük Grev-1976"
Kemal Cengizkan, Merter Oral, Alpaslan Aydın, Özcan Yurdalan.

DİSK'e bağlı Maden İş Sendikası'nın işveren sendikası MESS'e karşı başlattığı geniş kapsamlı grev sırasında AFSAD'lı fotoğrafçıların yaptığı çalışma, Ankara ve İstanbul'daki salonlarda, çeşitli illerdeki sendika temsilciliklerinde ve grev yerlerinde sergilendi. Fotoğraflar ve fotoğrafçılar eylemin aktif destekçisi oldular.

DEPREMDEN SONRA FOTOĞRAFÇI ÇOCUKLAR ATÖLYESİ - 1999 - Gökhan Gezik, Mehmet Kaçmaz, Özcan Yurdalan.

Marmara depreminden hemen sonra bölgeye giden fotoğrafçılar, yardım çalışmalarına ve Dayanışma Gönüllüleri Derneği'nin oluşumuna katıldılar. İzmit Bekirpaşa Çadırkenti'nde üç ay yaşayarak çocuklarla fotoğraf atölyesi gerçekleştirdiler. Çok sayıda fotoğrafçının destek verdiği bu çalışmanın bitiminde çocukların çektikleri fotoğraflarla bir sergi açıldı. Bir albüm basıldı. Sergi yurt dışında ve yurtiçinde tekrarlandı. Bu çalışma Fotoğraf Vakfı kuruluşuna moral ve maddi zemin yarattı.

BAĞDAT-BABİL-KERBELA - ŞUBAT 2003 - Gençer Yurttaş, Tolga Sezgin, Cevahir Buğu, Şaban Dayanan, Özcan Yurdalan.

ABD'nin Irak'a saldırmasından hemen önce, Türkiye'deki savaş karşıtı hareketlerin aktif katılımcısı olan bir grup fotoğrafçı, Bağdat'a giden "İnsan Kalkanı" kervanına katıldı. Yolculuk sırasında eylemlerde yer almakla birlikte saldırı öncesi hayatı fotoğraflamak üzere çalıştılar. ABD ve müttefiklerinin saldırısından önce Bağdat, Babil ve Kerbela'da günlük hayatı gösteren fotoğraflar çektiler. Bu fotoğraf-

larla hazırlanan sergi ve gösteriler yurt içinde ve dışında çok kez tekrarlandı.

BAM DEPREMİ -2004 - Tolga Sezgin, Özcan Yurdalan

İran'ın Bam şehrinde meydana gelen depremden sonra, Türkiye'den bölgeye giden, yardım koşularını araştırmak ve şartları incelemek için Bam'de kalan Ulaşılabilir Yaşam Derneği ekibindeki fotoğrafçılar, Türkiye'ye dönünce deprem sonrası hayatın görüntüleriyle tanıklıklarını paylaştılar.

6. HİKÂYE: HURMADAKİ KALE

Bam, yerle bir olduktan iki hafta sonra şehre girerken düşündüğüm tek şey, geçen dolunayda bu yoldan şen şakrak geçip giderken durup efsanevi Bam kalesini görmek yerine dönüşte uğrama kararı vererek yaptığım o büyük hataydı. O gece sabaha karşı Sarı Otobüs Bam'e yaklaşırken, birkaç saat durup kapıların açılmasını beklemek yerine yola devam etmiştim. İran'dan geçerek Pakistan ve Hindistan üstünden Nepal'e ulaşacak yolumuz üç hafta dolmadan Katmandu'da bitecekti. Sonra aynı yolu geri dönecektik. Bam ka-lesine dönüşte uğramak mümkün olabilirdi elbet, nitekim olmuştu. Gidip de gelmiştik ama gelip de bulamamak vardı kaderde ki ne yapılsa nafile. Yüzlerce yıldır ayakta duran muhteşem Bam Kalesi'ni, biz Hindistan dolaylarındayken vuran deprem yerle bir etmişti.

Şimdi Bam'e yeniden gelmemizin nedeni, yıkılan eski kenti görmek değil, binlerce insanın öldüğü afet bölgesindeki yardım çalışmalarına katılmaktı. İstanbul'dan kış vakti arabayla çıkmış, Sakaltutan'dan itibaren iki kez zincir kırarak karlı dağları aşmış, İran'da hiç durmadan yol aldıktan sonra Taftan Çölü'nün ortasındaki, Bam'e varmıştık.

Akşam oluyordu. Etrafta, afet yerlerinde gün kavuşurken esmeye başlayan o rüzgâr ve dönüp duran toz bulutlarına yüklenmiş dehşetin kokusu vardı.

Geniş bir bulvardan şehre girdik. Stadın yanındaki arazide, yardım kuruluşlarının kampına yerleştik.

Gündüzleri görüşmeler yapıyor, yardım çalışmalarını izliyor, çadırları ziyaret ediyor, bir işin ucundan tutmaya çalışıyor, fotoğraf çekiyorduk. Çadırına konuk olduğumuz aileler, evlerini ziyaret etmiş olsak ne yapar, nasıl davranırlarsa aynısını esirgemiyorlardı. Yardıma gitmiş olan biz miyiz onlar mı bize insaniyet dersiyle karışık yardım etmekteler, pek belli olmayan bir ilişki biçimi içinde günler geçiyordu.

İlk geldiğimizde fark ettiğim rüzgâr her akşam şiddetini giderek arttırdı. Çelik iskeletli evlerin yıkıntılarından kurtarılmış kristal avizeler sağlam kirişlere, bahçe kapılarına ve çadır direklerine asılmıştı. Akşamla birlikte bir-

birine çarpmaya başlayan kristallerin sesi, dehşetin çığlıklarını çoğaltarak her gece şehri dolaşıyordu.

Ayrılacağımız gün antik kente gittik. Dünya güzeli Bam Kalesi tarumar olmuş, geriye hüzün veren görüntüsü kalmıştı. Hangi görüntüsü, şu an gözlerimizle gördüğümüz perişanlık mı, yoksa artık sadece fotoğraflarda kalan ihtişam mı? Bir ay önce buradan geçerken uğrasam, dünya gözüyle göreceğim o muhteşem manzara şimdi darmadağın kerpiçler ve öbeklenmiş yığıntılardan ibaretti. Şehre döndük.

Ana caddelerin açıldığı geniş meydanın ortasındaki yeşil alana kurulmuş çadırlara uğradık. Aralarından geçerken, her zamanki gibi davet edildik, birbirimizin dilini üç beş kelimeden fazla bilmemekle birlikte dertleştik. Çadırdaki aile çocuklarını kaybetmişti. Doğma büyüme Bamliler'di. Evlerinin arkasındaki küçük hurma bahçesinden geçiniyorlardı. Bütün şehrin başlıca geçim kaynağı Bam hurması dünyaca meşhurdu. Ancak deprem nedeniyle budama işi yapılamadığı için bu yıl verim alamayacaklardı.

Her çadır ziyareti gibi bu ziyaret de uzun sürmüş, rahatsızlık vermeden kalkma, insanları kendi hallerinde, dertleriyle baş başa bırakma gayretlerimiz engellenmişti. Dertleşiyorduk. Bütün aile çadırdaki konuşmalara katılıyor, komşular küçük çay ve şeker tepsileriyle gelip sohbete dahil oluyorlardı. Her akşam esen rüzgârın ıssızlaştırdığı hayatlarında, kristal avizelerin çıngırakları başlamadan önce tek avuntuları acıları paylaşmaktı.

Ayrılmadan önce hep birlikte hatıra fotoğrafı çektirdik. Çadırın en uzak duvarına sırtımızı yapıştırıp gülümseyerek poz verdik. Fotoğraf çekilmeden hemen önce evin genç kadını bir örtünün altından çıkardığı hurma kutusunu tam aramıza, en görünür yere koydu. Adresler alınıp verildi, ayrıldık. Ayrılırken, çadırın en fiyakalı yerinde duran hurma kutusu yolluk diye zorla elimize verildi. Kutunun üstünde, Bam Kalesi'nin yıkılmadan önceki fotoğrafı vardı.

IV. BÖLÜM

BİR BELGESEL HAZIRLAMAK

FOTORÖPORTAJ

Kimi zaman bazı şeylerin birden fazla adının olması, birbirinden farklı yapılar tarafından benimsendiğini gösterirken, kimi zaman da adlandıranların kültürel farklılıklarını yansıtır. Bazı şeylerse fotoğraf gibi serde gençlik olduğu için ya da doğası gereği kalıplara pek sıkışamayan akışkan yapısı nedeniyle çok isimlidir.

Fotoröportajın tanımında, fotoğrafın birçok teriminde olduğu gibi tam bir ortaklaşma bulunmadığını söylerken, Avrupa'da 'fotoröportaj' diye tanımlanan görüntülerle hikaye anlatma sanatına Amerika'da 'belgesel' dendiğini belirtmek gerek.

Belgesel - fotoröportaj - fotohikâye - fotografik deneme - foto analiz, hep birbirinin yerine kullanılabiliyor, hatta bu tarz, haber fotoğ-

rafının alanına da sirayet ediyor. Yukarıdaki başlıktan anlaşılacağı gibi 'fotoröportaj' terimi, teknik bir tanımlama olarak benim tercihim.

Fotohikâye-fotoöykü değil. Çünkü dilimizde 'hikâye' daha çok kurmacayı andıran bir yapıyı hatırlatıyor. Vurgusu itibariyle gerçek olmayana, hatta sahteye işaret ediyor. Durum böyleyken tamamen gerçeğin görünümlerinden alıntılarla kurulmuş bir fotoğraf serisini fotohikâye diye adlandırmak, izleyicide alakasız bir yönlendirmeye yol açabiliyor.

Photo essay-fotodeneme'nin 'deneme'siyse akla ilk önce edebiyata özgü bir formu getiriyor. Daha çok düşünsel boyutu derinliğine işlenmiş, çağrışımlarla yüklü, bildik sınırları zorlayan düz yazı anlaşılıyor. Türkiye'deki yaygın kullanımıyla fotografik deneme tanımı ya da 'deneysel çalışmalar' adlandırması daha çok fotoğrafın sanatsal mecrasına yakın duruyor. Kavramların ve tanımların dışında yeni ifadeler aramayı anlatıyor. Öte yandan, fotodenemeler için yapılan, "Ele alınan konuyla ilgili olan, ancak birbirinden farklı ortamlarda ve durumlarda bulunan değişik insanların ve farklı durumların fotoğraflarının bir araya getirilmesiyle yapılan çalışmalardır," tanımı da dikkate değer.

Hal böyleyken nasıl anlayalım, ne diyelim? Bir deneme yapıp tanımların hepsini bir arada kullanmaya çalışalım: Günümüzde fotoröportaj bir belgesel çalışmada anlatılacak hikâyeyi, kurulacak sözü ortaya çıkarabilmek için uygulanan yöntemdir. Bu tanımı esas kabul ederek ilerlemeye çalışalım.

Tanığın, bir olayı aktarmak üzere kaydını tutmak için belleği dışında başvuracağı araçlardan başlıcası yazı ve görüntüdür. Kayıt tutarken uygulanan tekniklerse amaca göre farklılık gösterir. Tanıklık hangi mecrada aktarılacaksa ona uygun araçlar tercih edilir. Yazı üstünden konuşacak olursak bir muhabir tanıklığını yazıyla aktaracağı için haber tekniğine başvurur ve buna uygun veriler toplar. İzlenim yazacak gazeteci, haberin temel unsurlarının yanı sıra biraz daha detaya inebilen ve öznellikle besleyebileceği verilere ulaşmaya çalışır. Röportajcıysa olayın özüne yoğunlaşarak konunun muhatap(lar)ına yönelir. Onlardan alacağı bilgi-haber-teyidlerle ayrıntılı biçimde ve konunun eksenini kaybetmeden ikincil unsurları da dikkate alarak yazısını kurar. Sorularıyla birlikte kendisi de röportajın içinde görünür ya da görünmez biçimde vardır. Röportajcı, demeç

alan muhabirden farklı olarak edilgen bir tanık konumunda değildir, belirli sınırlar içinde etkin bir tanıklık gerçekleştirir.

Fotoğrafla yapılan belgeleme çalışmasındaysa, tıpkı demeç alan muhabir gibi tek fotoğrafla, haber kurgusu yapan muhabir gibi çevreyi de gösteren birkaç fotoğrafla ya da röportaj yapan muhabir gibi biraz daha çevre bağlantılarıyla ve derinlemesine bakışla birlikte fotoröportaj yöntemi kullanılarak tanıklık kayda geçirilir.

Temel bir yöntem olan fotoröportaj, aynı konu etrafında birleşmiş çok sayıda fotoğrafın bir araya gelmesiyle ya da işlenen konuda çevre ilişkilerine ağırlık vererek konuyu olabildiğince derin işleyerek bir belgeselin ortaya çıkmasını sağlar.

Avrupa'da bir gazetecilik tekniği olarak ortaya çıkan fotoröportaj ABD'de gelişerek *Life* dergisiyle en etkili mecrasını buldu. Basında fotoröportaj, birden çok fotoğrafın bir araya gelerek anlattığı konuya eşlik eden ayrıntılı metinlerle sağlanan kapsamlı bir yaklaşımın adı oldu. Röportajın fotoğraf diliyle kurulmuş güçlü bir ifadeye sahip olması hedeflendi.

Bresson'a göre içeriği zengin tek bir fotoğraf aslında yeter, ancak böylesi çok enderdir. Konunun ögelerini barındıran her bir unsuru teker teker aynı karenin içine toplayarak bir düzenleme yapmak ve yeni bir gerçeklik yaratmak, haberciler ve belgeselciler açısından hilekârlık kabul edilir. O halde farklı karelerde yer alan ve anlatımın esasını teşkil eden ögelerin yan yana getirilmiş fotoğraflarla bir bütünlük kurması gerekir ki bu da fotoröportajdır. Bu yöntemle yapılan çalışmaların fotoğraf kullanılarak yapılan belgelemelerden hikâye kurma çabasıyla ayrıldığı malum. Hikâyenin içeriği tamamen fotoğrafçının meşrebine kalmış bir şey. Gerçekle bağlantısını koruduğu sürece konusu, toplumsal problemler de olabilir, kamusal ya da bireysel sevinçler de, mutluluk hikâyeleri de.

Fotoğraflı belgeleme dediğimiz ise mesela, kaybolan el sanatları konusunda yapılan bir çalışma olabilir. Birer ikişer son zanaatkârların fotoğrafları çekilerek hazırlanan seri, güçlü bir çalışma ortaya çıkarır ancak hikâye kurmaktan çok bir durumu tespit eder.

Fotoröportaj günümüzde artık basının kullandığı yöntemlerden biri değil. Sınırlı sayıdaki gezi, coğrafya ve kültür dergileri röportaj tekniğine benzer bir sunumdan istifade ediyorlar.

Günümüzde fotoröportaj, ilerleyen bölümlerdeki model önermesinde de görüleceği gibi bir anlama yöntemi, var oluş biçimi ve este-

tik yeniden üretim olarak bütünlüklü bir faaliyetin adı. Bu faaliyet ele alınan konunun yüzeysel işlenmesi yerine, derinlemesine kavranmasını önemser. Bu derinlik sadece üstünde çalışılan konuya ilişkin değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal boyutlarıyla bireye, felsefi boyutlarıyla hayata, ideolojik ve siyasi yanıyla da topluma dair bir vurgudur. Bütünlüklü bir faaliyeti içerir yani. Fotoğrafçılığın sadece fotoğraf çekmeye indirgenemeyeceğine dair bir saptamadır. İyi baskılar, düzgün sunumlar, başarılı yerleştirmeler, ışığın-rengin isabetli kullanımı gibi işin zanaat kısmını ihmal etmeden, fotoğrafın sadece bu vasıfları taşımasının yetmeyeceğine dair bir yaklaşımdır fotoröportaj.

Belgesel çalışmada fotoröportaj yöntemini kullanmak bir hikâye anlatmayı tercih eden fotoğrafçının ilgi alanı insanlar ve çevreyle birlikte topyekûn hayattır. Üretim sürecinde zaman sınırlamasından bağımsız bir özgürlüğe sahiptir. Çalışmasında anlamanın yaratıcı yöntemlerini geliştirebilir, ifadenin özgün dilini kurabilir. Yabancılaşmayı aşma şansı, hayatla doğrudan yüzleşme fırsatı bulur.

FOTORÖPORTAJ'IN AŞAMALARI

Fotoğrafçı ister belgeselci, ister sosyal belgeselci olsun, isterse kendine dair küçük hikâyeler anlatmak için çalışsın, isterse yakın ya da uzak çevresinde ne olup bittiğini merak ettiği için fotoğraf aracılığıyla anlatı kurmak istesin, fark etmez. Fotoröportaj yöntemi, doğrudan fotoğrafın tüm alanlarında uygulanabilir, tek fotoğraf peşinde dolaşılsa bile. Burada önerilen metot ve altı çizilen zihniyet hepsi için geçerlidir. Viktor Kolar'ın dediği gibi: "Her fotoğrafçı, fotoröportaj sanatının belgesel fotoğrafın en önemli ve sağlam temeli olduğunu öğrenmelidir."

Bu iş için öncelikle gerçekten hissedilmiş bir merak, egolardan, kendini gösterme çabasından, marifet sergileme arzusundan, farklı olma gayretinden azade özgür bir ruh gerekir. Yola buradan çıkılır. Doğrusu biraz zahmetlidir.

Atılan ilk adımda bu yolun öncelikle bir anlama çabası gerektirdiği fark edilir. Fotoğrafçının tanıklığı, basmakalıp hikâyenin sıradan anlatımından öteye geçmelidir. Yaratıcı bir bakışla yeni bir dil aranmalıdır.

İster küçük bir konu olsun, ister büyük hacimli bir belgesel çalışma, ister bir kişi üstünden hikâye anlatılıyor olsun, ister kalabalık

bir grup içinde çalışılsın, fotoğrafçı kendi çapında bir macera yaşayacaktır bu süreçte, bunu bilir. Bütün maceralar gibi o da sözleşmelerin, öngörülerin, ince hesapların bittiği yerde başlar.

Gerçekliğin yüzeysel görünümleriyle yetinmek yerine arka planlarıyla, derindeki katmanlarıyla ilişkilenmek aynı zamanda yoğun bir düşünme pratiğini getirir. Dogmalardan ve tanımlı iç dünyalardan özgürleşmeyi göze alabilenler, anlama derdine de düşmüş demektir. İşte o zaman, gördükleriyle birlikte hissettikleri de fotoğraflarda belirir, yeni bir dil ve sakınmasız bir anlatımla kurulacak hikâyeye yansır.

Bir röportaj çalışmasının aşamalarını birbirini izleyerek tamamlanan dört dilimli bir daireyle açıklayabiliriz. İlk dilim konunun seçimidir. İkinci dilim seçilen konunun araştırılması, gözlemlenmesi, gerekli ilişkilerin kurulması ve çekim ağacının oluşturulmasıdır. Üçüncü dilim çekimdir. Dördüncü dilimse seçim ve hikâyeyi oluşturan fotoğrafların yayınlanacağı mecraya uygun olarak dizilmesidir.



Fotoğraf çekme işi, bir röportajın ortaya çıkmasındaki dört temel elemandan sadece biridir. Röportaj dairesinin bütününü oluşturan dilimlerden her birinin eşit büyüklükte olması, diğer aşamaların da en az çekim kadar önemli olduğunu vurgular.

Ortalıkta hayli fiyakalı biçimde dolaşan fotoğrafçılara bakarak o çekimden bu çekime koştuklarını, maceralardan maceralar beğenerek yaşadıklarını sanıp da bu işe heves edenler yanılırlar. Belgeselciler genellikle foto muhabirleri ya da hobi fotoğrafçıları gibi tam tekmil fotoğrafçı üniformalarıyla dolaşmazlar ortalıkta, o konudan bu konuya seğirtirken hoşça vakit geçirecek durumları pek olmaz.

Ciddiyetle ele alınmış bir röportajın ortaya çıkması için masa başında yapılan araştırmalar, alanda yapılan gözlemler ve yeterli düzeyde ilişki kurabilmek için harcanan çabalar bir hayli zaman ve emek gerektirir. Çekim aşamasından sonra da karanlık odada ya da bilgisayar karşısında uzun saatler geçirilir. Bu nedenle fotoğrafçının sadece kamera kullanmakta ustalaşması yetmez, aklını fikrini, entelektüel birikimini, estetik düzeyini, dünya ilgisini, toplumsal sorumluluklarını, hayat bilgisini, siyasal donanımını, felsefi düzeyini de beslemeli, bu işe sevgiyle yaklaştığı kadar sevgisini nazımla ve nesirle de, okuyup yazarak da beslemelidir. Başka bir şeye değil, röportajın her aşamasına ayrı ayrı faydası olur bu gayretin.

1. AŞAMA: KONUYU SEÇMEK

Fotoğraf çekme işini rastlantılara bağlı bir tür avlanma tarzından çıkarmak için seçilecek konular üstünde çalışmak gerekir. Konu seçerken mekânda, zamanda ya da hikayenin kahramanlarında bir devamlılık ya da bağdaşlık taşımasına dikkat edilir. Ancak, bunları içermeyen, başka ortak özellikler üstünden bir araya getirilmiş fotoğraflarla kurulu röportajlar da vardır.

Konunun sadece büyük acılara, olumsuz gelişmelere, toplumsal problemlere, kayıplara ve yıkımlara ilişkin olması gerekmez. Uzakların, Asya, Afrika, Latin Amerika'nın yaralarıyla ya da egzotizmiyle örülmesi de şart değildir.

Bugün Asya'dan ve Afrika'dan dünya medyalarına ajanslar aracılığıyla aralıksız düşen acı fotoğrafları, yürek kaldıran belgeseller, hüzünlü röportajlar, büyük oranda Batılı devletlerin bölgesel siyasetleri sayesinde ortaya çıktığı için çekilebilmektedir. Bu fotoğraflardaki ifadeler bir taraftan vicdan temizlerken kimi zaman o bölgelerde sürdürülen şiddet politikalarını haklı gösteren bir işlev de yüklenir. Bu nedenle konuyu seçmek aynı zamanda o konunun nasıl işleneceğini, nasıl ifade edileceğini de seçmek demektir.

Günümüzde hâlâ varlığını sürdürebilen eski kültürlerde incelikle örülen günlük hayat, 'gelişmişler'in otantik olana duyduğu antropolojik ilgi biçiminde ortaya çıkıyor. Oysa Asya ve Afrika'da, hem gezi fotoğraflarının hem National Geographic yaklaşımının indirgediğinden başka hayatlar da var. Mesela, âlemi çeşitlilik içinde algılayarak yaşayanlara dair konuların sayısı hiç az değil. Hayatı bu gezegendeki diğer varlıkların haklarına saygıda kusur etmeden sürdürmeye çalışanların ibret alınacak birçok hikayesi mevcut.

Hayatın sıradan akışı içinde yakın çevreden çıkarılmış, özenle ele alınarak derinlemesine işlenmiş hikâyeler, uzaklardan getirilmiş hikayeler kadar değerlidir.

Bugün her şey, geçmiş zamanların toplamında var olandan daha fazla miktarda mevcut; eşyalar ve araçlar gibi mutluluklar ve acılar da öyle. Üstelik bütün bunların ne varlık sebepleri eskisiyle aynı ne de yaşanma biçimleri. Her birinin kendi özeli mevcut. Günümüzde görsel hikayeci, anlatacağı konunun derinliklerine indikçe bu özel boyutları fark etme ve nedenlerini anlama imkanı buluyor. Sadece görünen sonuçları değil, asıl nedenleri ortaya çıkararak hikayesini kuruyor.

Bir konu ister büyük olsun ister küçük, nedenlerini anlamak üzere yaklaşıldığı zaman katmanlarını sergiler, derinliklerindeki zenginlikleri göstermeye başlar. Bir anlama yöntemi olan belgesel fotoğrafla uğraşanlar bu sayede, seçtikleri konuda hem geçmişin izlerini sürebilir hem de geleceğe göz atma fırsatı bulurlar.

Dünya, iletişimin yaygınlaşması sayesinde küçülmüş gibi görünürken, aslında akıl almaz bir hızla büyüyor. Medya ve görüntü tekniklerinin marifetiyle görünür olmayan şeylerden pek çoğu artık görünür hale geldi. Her görüntü kendisine bir alan açarak var olduktan kısa bir süre sonra tüketiliyor. Çok geçmeden bir başkası beliriyor, o da kendine yeni bir yer açıyor, tüketiliyor ve arkasında yeniler tarafından doldurulacak bir boşluk bırakıyor. Hayatlarımızda sürekli çoğalan bu boşluklar, içimizdeki anlamsızlık hissini de çoğaltıyor.

İlginç bir çağda yaşıyoruz, tam belgeselcilerin kamerasına uygun bir zamanda. Anlamak ihtiyacıyla dibine dalınacak bir dünyada. Bu niyetle çıkılan yolda seçilen konuya duyulan ilginin sürekli kılınması, fotoğrafçının dünya görüşüyle yakından ilgili. Konuya dâhil olan ve olmayan ögelerin ayrılması, empati geliştirerek zihinsel faaliyetin zenginleştirilmesi ve konunun hangi derinliklerinde nelere ulaşıla-

cağının az çok kestirilmesi büyük oranda fotoğrafçının ideolojik donanımına ve siyasi duruşuna bağlı.

Her şeyin temelinde fotoğrafçının hikâyesini göstermek için duyduğu istek yatıyor. Bu istek, konunun isabetle seçildiğinin de en önemli işareti. Fotoğrafçı, seçeceği konuyu bir hikâye etrafında kurgulayabileceğini ve çalışmanın içinde kendisini de var edebileceğini hissetmeli.

Konuyu doğru seçmek kadar röportajın çerçevesini isabetle belirlemek, hikâyenin tüm ögeleriyle birlikte kurulabilmesini sağlamak, bu arada teknik yeterliliği ve artistik yetkinliği de ihmal etmemek gerekiyor.

Röportaj çalışması yapacak fotoğrafçıların, çekim konusu bulmakta zorlandıkları bilinir. Belki de fotoröportaj, ülkemizde pek yaygın bir fotoğraflama yöntemi olmadığı için bu sıkıntı çekilir. Sebeplerden biri de kültürel donanımımızda hikaye geleneğinin bulunmamasıdır. Tek bir konuya yoğunlaşarak çekim yapmak başlangıçta fotoğrafçıya zor gelebilir. Fotoğraflama alışkanlığı gereği, bir sürecin fotoğrafla ifadesinden çok, anlamın yoğunlaştığı tek bir ana odaklanmıştır. Anın anlatımcı enerjisini aramasa bile, idealindeki tek karenin peşindedir. Oysa tek fotoğrafa giden yol da konuya bir röportajcı gibi yaklaşmaktan geçer. Her fotoröportaj/görsel hikaye, her biri anın içindeki anlatıyı açığa çıkarmaya çalışan tek fotoğraflardan oluşur.

Hayli yaygın durumdaki 'zımba gibi tek fotoğraf' tutumu nedeniyle bütünlüklü bir röportaj konusu bulmak başlangıçta zahmetli gelir. Son on yılda Anadolu'nun çeşitli kentlerinde yetişkinlerle ve gençlerle yaptığımız çok sayıdaki röportaj atölyesinde görünen odur ki, toplumsal koşullarla ve çevreyle daha yakından ilgilenen grupların içindeki deneyimsiz fotoğrafçılar bile çok sayıda ve isabetli konu önerebiliyorlar. Hayatla, toplumla ve ötekiyle ilişki seyreldikçe konu bulmak zorlaşıyor. Seçilen konunun fotoğrafla anlatımı ise ayrı bir mevzu, daha oraya gelmedik.

Fotoğrafçının konu seçerken kendi yaşantısından ve çevresinden hikâyelere yoğunlaşması öncelikle önerilir. Bir başka yöntem, gazete okurken kimi haberlerde fotoğrafçının, özel ilgi alanına giren konuların peşine düşerek röportaj konuları çıkarmaktır. Konu böyle de seçilebilir, herkesin kendi meşrebince geliştireceği yöntemlerle de.

Ana tema olarak küresel ısınma problemiyle ilgilenen fotoğrafçı için bir gazetede yer alan "Başkentte kadınların çeşme başındaki su kavgası" haberi hareket noktası olabilir.

Çeşme başında yaşananlar 'olay'dır, Ankara'daki susuzluk 'sebep'tir, küresel ısınma 'olgu'dur. Fotoğrafçı, gerekli koşulları yerine getirdikten sonra mahalleye girerek çalışmaya başladığında, su kesintileriyle birlikte ortaya çıkan sorunlardan, hayatın yeniden organize edilmesine kadar zengin bir çalışma ortamı bulur. Dünyanın en önemli problemlerinden birini ele alan küçük bir hikâyeye başlamıştır. Mahalledeki çeşmenin başında her gün plastik bidonlarla su bekleyen kadınlar seride belki birkaç kareyle görünür, belki de hiç yer almaz. Onu hikâyenin gidişi belli eder ama bu röportaj hakkı verilerek yapılırsa, küresel ısınma, kuraklık, kentleşme ve toplumsal cinsiyet üstünden kayda değer bir fotoröportaj ortaya çıkar.

Ancak her şeyden önce fotoğrafçı seçtiği konuyla arasındaki ilişkiyi sorgulamalıdır. Öncelikle kendisine neden o konuyu seçtiğine dair samimi cevaplar vereceği bir düşünme süreci yaşamalıdır.

BİLİNENİN TEKRARI – BİLİNMEYENİN CAZİBESİ

Belgesel çalışmalar yeniden gözde olalı beri, günlük hayatın sıradanlığından ayrı durduğu için ilk göze çarpan konular, fotoröportajcılar tarafından yoğun ilgi gördü. Belki de çağın şartları öyle gerektiriyordu, ilk bakışta fark edilenler, yüzeyde belirmiş alametler, fazla derine inme zahmetine katlanmadan görünür hale getiriliyordu.

Gezi fotoğrafçıları arasında önce batılıların sonra memlekettekilerin uzak coğrafyaları fotoğraflaması gibi, belgeselciler arasında da önce batıdakiler sonra diğerleri sokak çocuklarını, fahişeleri, işçi direnişlerini, dışlanmış hayatları çektiler. Bir tür temrin gibi, geçilmesi gereken bir yol gibi. 2000'lerin başında AFP'nin Ortadoğu editörlüğünü yapan Maria Mann, İstanbul'da katıldığı bir atölyede her ay özellikle Üçüncü Dünya fotoğrafçılarından onlarca benzer hikâye geldiğini anlatırken, fotoğrafçıların konuya yaklaşımlarında tekrara düşüldüğünü, fotoğrafların giderek birbirine benzemeye başladığını söylüyordu. Aynı yıllarda Bangladeş'te yapılan Chobi Mela-fotoğraf bayramında benzer tespitler yapılarak tartışılan konulardan biri de buydu.

Ancak asıl sorun hikâyelerin birbirini tekrar etmesi değil, bilineni bildik yanlarıyla göstermesiydi.

Belgeselcilerin daha önce işlenmiş bir konuyu ele almamaları nasıl söz konusu değilse, hiçbir sosyal sorun bir fotoğrafçı tarafından görünür kılındığı için ortadan kalkmış değil. Problemler durdukça belgeselciler anlama ve aktarma niyetiyle yaşadıkları tanıklıkları gündemde tutmaya çalışacaklar. Çocuklar sokakta yaşamaya mecbur bırakıldıkça belgeselciler tarafından hikayeleri anlatılacak.

Diğer taraftan ele alınan konular, ilk bakışta çarpıcı gelen, izleyicinin ilgisini çekebilecek özellikler taşıyabilir. Bunlar genellikle toplumda problem alanı olarak tanımlanmış konulardır. Çoğu yaygın medya tarafından defalarca işlenmiş ve doğru ya da yanlış bir kanaat yaratılmıştır.

Bilinen hikâyeyi, var olan yargıları pekiştirerek anlatmak zahmetsiz ve problemsizdir, riski yoktur. İzleyenler, zaten bildiklerini bir de fotografik anlatımla izlemekten, fotoğrafçının gözleriyle görmekten haz alabilirler. Oysa belgesel fotoğrafın maksadı haz vermek olmadığı gibi, sistemin egemen yargılarını, medyanın yaygınlaştırdığı değerleri pekiştirmek de değildir. Fotoğrafçı yaratıcılığın önünü açmalı, sezgilerin yönlendirmesine imkân tanımalıdır.

Toplumsal konuların çeşitlenmesi gerektiği hiç tartışılmaz bir ihtiyaç. Röportajcıların ele aldığı sorunlar var olduğu sürece kaçınılmaz olarak tekrar edilecek olsa bile farklı bakışlarla ve bilinmeyen yanlarıyla ele alınması gerektiği de aşikar.

Bilineni tekrarlama riskine girmeden hiç bilinmeyen konular kovalamak da aynı biçimde beyhude. Fotoröportajcı nefesini, hiç ellenmemiş konular arayarak tüketmemeli. Zaten yok öyle bir şey. Ne görülmemiş âlemler mevcut, ne de doyulmamış hikâyeler. Ancak yine de dünyanın ayan beyan olduğu, bütün çıplaklığıyla ortaya döküldüğü, herkesin her şeyi bildiği anlamına gelmiyor bu durum.

Pek çok toplumda hâlâ derinlemesine ele alınmamış nice konular bulunduğu gibi, tabular da her zamankinden daha fazla sayıda ve daha güçlü. Bu nedenle her fırsatta fotoğrafçılar hayata dair tanıklıklarını çoğaltmaya çalışıyorlar.

Bu tanıklıkların, bilinmeyenin cazibesinden kaynaklanacak kolaycı bir tutuma yaslanmaması için, görünen ile gerçek arasındaki ilişkinin sorgulanması ihmal edilmemeli. Kimi zaman bilinmeyen bir yere, bir kültüre ait olan görüntü güzelliğiyle çekici gelebilir ancak fotoğrafçının göstermediği gerçek görünenin tam tersi olabilir. Çağın eğilimleri uyarınca, bağlamından koparılıp içeriksiz bir nesne ola-

rak yeniden sunulmuş, tüketilsin diye ortaya çıkarılmış o görüntünün arkasında büyük bir acı bulunabilir.

İster dünya âlemin malumu, isterse pek bilinmeyen bir alana ait olsun, her görüntü bağlantılarıyla, toplumsal etkileriyle birlikte sunulmalı, hayatta kapsadığı alan görülebilmeli ki aldatıcı bir cazibenin ölümcül tuzağına düşülmesin.

(5N) ZORUNLU (1K) İSTEĞE BAĞLI

Hangi konuyu bulsam da çeksem diye derin düşüncelere kapılıp sıkıntılara gark olmak yerine, fotoğrafçının kendi ilgi alanlarından ve doğrudan temas edebildiği dünyadan işe başlaması isabet olur. Aslında daha kestirmesi, bir dünya görüşü varsa, hayatı ve kendisini sorguluyorsa, merak sahibiyse, merak ettiklerini anlama çabası içindeyse, anladıklarını fotoğrafla ifade etme ihtiyacını hissediyorsa konular kendiliğinden gelir.

Hiç şüphe yok ki, konu illa ki baştan belirlenmiş çerçeveyle sınırlı kalmak zorunda değildir. Çoğu zaman seçilen konu, seçildiği gibi durmaz, fotoğrafçısıyla birlikte komşu denizlere açılır. Bunlar fotoğrafçı ile konusu arasındaki özel mevzulardır, kimseyi ilgilendirmez. Yine de, Ankara'da suları akmayan mahalledeki çeşme başında çıkan kavganın haberiyle başlayan su röportajı, bir bakarsın çamaşırlarını İndus kıyısındaki Dhobi Ghat'ta yıkamak zorunda olan kadınların temiz su kullanma haklarını savunmak için yaptıkları gösteriye kadar gider.

Öte yandan röportajcı üstünde çalışacağı konuyu seçerken,

- Yeteri kadar daraltılarak ana konuya indirgenmiş mi?
- Görüntülerle ifade edilebilir mi?
- Çekimler tekrarlanabilir mi?
- Görsel çekicilik taşıyor mu?
- Gerçekleştirilebilir mi?
- Haber-bilgi- tanıklık içeriyor mu?
- İlgi çekici mi?

gibi sorulara cevap vermelidir. Ana hatlarını David Hurn'un belirlediği bu çerçeve, fotoğrafçıya konusunu seçerken rehberlik eder.

Konu seçimi aşamasında fotoğrafçının bir diğer aracıysa, haber metninin kuruluşundaki temel ögeleri içeren 5 N sorusunu cevapla-

maktır. Ancak bunlar, seçilmesi düşünülen konuya değil, fotoğrafçının kendisine soracağı sorulardır. O nedenle 1K, yani 'kim?' sorusu bu diziden düşer. Ancak fotoğrafçı kendisine dair bir sorgulamayı da dâhil ederek işe girişecekse, 'ben kimim' sorusuyla çalışmaya başlamasının bir mahsuru şimdiye kadar tespit edilmemiştir. Ben kimim ve neden bu konuyu ele almak istiyorum?...

- Ne?
- Nerede?
- Ne zaman?
- Nasıl?
- Neden?

Bunca soruya tabi tutulan konunun ve fotoğrafçının, her şeye rağmen hatalı bir seçim sonucunda birbirlerini bulmuş olmaları pekâlâ mümkündür, ama hiç değilse bu ihtimal en aza indirgenmiş olur.

Bir röportaj çalışması her seferinde bir hikâyeye ulaşacak kadar gelişemez, sıradan bir anlatı, bir belgeleme çalışması olarak kalabilir ya da hiç tamamlanamayabilir. Bunların mahsuru yoktur, hepsi hayata olduğu gibi hikâyeye de dâhildir.

YETERİ KADAR DARALTILARAK ANA KONUYA İNDİRGENMİŞ Mİ?

Konunun çok genel tutulması ya da bir kavram olarak ele alınması, seçimin yeterince düşünülmeden yapıldığını gösterir. Genellikle ilk akla gelen ve çarpıcılığıyla fotoğrafçıları kendine çeken röportaj konuları, kavramsala yakın genişlikte ve ne tek fotoğrafçı tarafından altından kalkılabilir ne de bir ömür boyu bitebilir gibi olanlardır. Oysa şöyle düşünmek bir hareket noktası sağlayabilir.

Her ana başlığı, temayı ya da konuyu, esas unsurlarıyla anlatabilecek küçük hikâyeler bulunur çevremizde. Röportajda konuyu daraltarak seçmek, biraz da fotoğrafçının çevreye bu gözle ve anlayarak bakma pratiği yapmasını sağlar. Fotoğrafçı konusunu dar tutmakla çalışmanın ilelebet sürmesinin önüne geçer.

İstanbul'da yaşayan fotoröportajcılar için Beyoğlu çekici bir konudur. Ancak neredeyse bütün unsurlarıyla Türkiye'nin bir sureti gibi duran ilçe, ancak bir hikâyeye ulaşmak için aşamalı olarak daraltılarak alt başlıklara indirgenirse fotoröportaj konusu olabilir. İs-

tiklal Caddesi bir sokağa, sokak bir mekâna daraltılabilir. O mekânda yapılacak röportajla anlatılacak hikâye kuşkusuz bütün bir Beyoğlu değildir. Ama, fotoğrafçının hareket noktası olarak seçtiği 'Beyoğlu' fikrine sadık kalarak mekâna kadar inmeyi başarabilmişse Beyoğlu biraz da o mekândır.

Kuşkusuz konu seçerken daima küçük bir hikâyeden çıkarak büyüğe dair bir söz kurmak gerekmez. Hem de hiç gerekmez. Zaten fotoröportajın günümüzde manalı bir yeri varsa o da bizimki gibi sıradan hayatları ifade edebilecek küçük hikâyeleri taşıyan doğrudan tanıklıklar olması ve fotoğrafçı tanığın güvenilir kişiliğiyle bağlantılı biçimde üretilmesidir.

GÖRÜNTÜLERLE İFADE EDİLEBİLİR Mİ?

Konu ne kadar büyük bir istekle seçilse de, önemi ve anlamı ne kadar yüce ve derin olsa da, çok sayıda insanı ilgilendiren çarpıcı bir yanı bulunsa da, fotoğrafa gelmiyorsa eğer, fotoğrafla anlatılamıyorsa onun şiirini yazmak ya da filmini yapmak belki daha doğru bir karardır. İlle de fotoğraf üstünden anlatılacaksa, mesela 'yaratıcı fotoğraf' tarzı daha isabetli bir seçim olabilir.

Fotoğrafçının seçtiği konuyu sözle anlatırken ifade etiği durumlar, canlandırdığı tasvirler ve yaptığı tanımlar görüntülenebilir olmalı. Fotoğrafa çevrilebilen söz ne kadar çoksa, konu o kadar fotoğrafa gelir, görüntüyle ifade edilebilir.

Soyut, kavramsal, tematik konuların doğrudan fotoğrafa röportaj tarzı üstünden pek uygun düşmeyeceğini bilerek seçim yapmak iyi olur. Herkesin her şeyi anlatması gerekmediği gibi her anlatının fotoğraf üstünden gerçekleşmesi de şart değildir.

Fotoröportaj, kurduğu sözü izleyiciye doğrudan iletmeyi amaçladığı için, çağrışımlar, esinlenmeler, çıkarımlarla kurulacak bir iletişim yerine sade ve net bir ifadeyi tercih eder. Sanatın imkânlarından çok iletişimin kanallarını kullanmaya daha yakın durur.

ÇEKİMLER TEKRARLANABİLİR Mİ?

Seçilen konunun tekrarlanabilir olması fotoröportajın az eksikli tamamlanması için gereklidir. Her plandan çok sayıda kare çekerek etkili bir fotoğraf elde etmeye çalışmak gibi, konunun çeşitli özelliklerinin, farklı yanlarının ve aşamalarının da değişik zamanlarda fotoğraflanması gerekebilir.

Çekilen bazı fotoğraflardan istenen sonuç her zaman bir seferde alınamaz. O nedenle fotoğrafçıların röportaj konusu seçerken uzaklık gibi fiziki şartları hesaba katması, zaman ve para gibi unsurları göz önünde bulundurması, eksik fotoğrafı tamamlamak için tekrar çekime gidebilecek koşulları yaratması gerekir.

Konunun yakın çevreden seçilmesi, tekrarlanabilirlik açısından önerilir. Örneğin, son zamanlarda genç röportajcıların ilgisini çeken "Çingeneler" konusunda "Kakava Şenlikleri" önemli bir olaydır. Yılda bir kez düzenlenen bu etkinliklerden bir seferde sağlam bir hikâye çıkarılabilecek yetenekli fotoğrafçılar bulunduğu gibi, birkaç yıl izleyerek hikâyenin farklı ögelerini toparlamak ve derinlikli bir çalışmanın takipçisi olmak da mümkündür. Şeb-i Arus da öyle, Yağlı Güreşler de, Aşura da.

Son yıllarda, kendi anlam ve önemleri dışında, bir nevi ilan edilmemiş fotoğrafçı bayramlarına dönüşen bu etkinliklerden bugüne kadar farklı bir yaklaşımla, özgün bir dille, bilinenin dışında bir hikâye çıkmadığı herkesin malumu. Bu şenlikler sayesinde fotoğrafçıların arşivlerinde birbirinin benzeri karelerin sayısı her yıl çoğalıyor.

Röportajcı, önceden hazırlıkları tamamlanmış, araştırması ve gözlemleriyle birlikte gerekli ilişkileri kurulmuş çalışma ortamında, ne aradığını bilerek işe başlar. Bir sene sonra bir daha. Fakat bu kez aynı konunun başka görünümleriyle ilgileneceği için, sabır ve sükunet içinde sürdürülen bir faaliyettir bu.

Kuşkusuz belgeselciler bir daha tekrarlanmayacak ya da tekrarı yıllar sonra gerçekleşecek konuların da röportajını yaparlar, ancak bu tür çalışmalar iyi bir ön hazırlık ve sağlam bir deneyim gerektirir. Her ikisi de olur, kimse ne doğuştan allamedir ne de fotoğrafçı.

GÖRSEL ÇEKİCİLİK TAŞIYOR MU?

Konu ana unsurlarına indirgenerek yeterince daraltılmış ve isabetle seçilmiş olduğu halde, görüntülerle ifade edilmesi ve çekimlerin tekrarı mümkünken, yani buraya kadar her şey yolunda gitmiş, sorular tıkır tıkır cevaplanmışken, konunun görsel gücü zayıfsa giderilmesi gereken bir problem var demektir.

Burada kastedilen görsel zayıflık, fotoğrafçının konu edindiği mekânda bulunması gereken zengin görüntü repertuarından güçlü görüntüler seçme şansının olmaması demektir.

Birbirini tekrar eden fotoğraflarla bir hikâye kurulamayacağı açıktır. Aynı biçimde, tek fotoğraflarda zengin kurgu için gerekli görsel ögelerin olmaması, güçlü bir röportaj için elverişli koşulların bulunmadığı anlamına gelir. Ancak şunu unutmamak gerekir ki görsel çekicilik aynı zamanda fotoğrafçının yaratıcılığına ve yeteneklerine bağlıdır. İlk bakışta çok yüzeysel ve sınırlı görünen bir konudan görsel etkisi güçlü hikâyeler çıkarmak mümkündür.

Öte yandan, konu daha seçim aşamasındayken görsel zenginliğe ilişkin kuşkular doğmuşsa, çerçevesi fazlasıyla daraltılmış ve bu nedenle hayatiyetini kaybetmiş olabilir. Unutmamalı ki, yan unsurlarıyla, farklı görünümleriyle beslenen bir hikâye, kazandığı canlılıkla birlikte inandırıcı özelliklerini de çoğaltır.

GERÇEKLEŞTİRİLEBİLİR Mİ?

Buraya kadar herhangi bir soruya takılmadan gelebilen aday konu, bu en önemli basamakta takılabilir.

Fotoğrafçılar gönülleri geniş, hayalleri kuvvetli insanlardır, kuşkusuz doğal olan da budur. Lakin bir röportaj konusu seçerken zamanın, mesafenin ve paranın çıkaracağı engeller, yasal zorluklar ya da etik problemler tahmin edilenden daha zorlu olabilir. Olabilir ve bu hiç önemli değildir. Önce aşabilmek için koşullar zorlanır, yine de olmuyorsa vazgeçilmez, demlenmeye bırakılır.

Bu arada fotoğrafçının zaman açısından koşullarına uygun, mekân açısından ulaşılabilir ve parasal bakımdan karşılanabilir başka bir konu üstünde çalışmaya başlaması tavsiye edilir.

Bütün yeryüzü, canlı âlemin bütün sorunları, gezegendeki her mevzu belgeselcinin ilgi alanına girer. Ne var ki, bazılarına ulaşabilmek için, birkaç dönemeç daha geçmek, dünyanın tozuna toprağına biraz daha bulanmak gerekebilir. Gerçekleştirilemeyecek hiçbir konu yoktur, belki vakit erkendir.

HABER, BİLGİ, TANIKLIK İÇERİYOR MU?

Belgesel fotoğraf hayatı estetize etmek maksadıyla, ruhların beslenme ihtiyacını gidermek, ince duyguları harekete geçirmek, fotoğrafçının iç dünyasını yansıtmak için yapılan çalışmalardan farklı olarak bünyesinde haber, bilgi ya da tanıklık taşımalıdır.

Hayatın bütünlüğü içinde fotoğrafın diğer alanları gibi röportajın da bir karşılığı vardır. Röportaj öncelikle fotoğrafçının doğrudan ta-

nık olduğu bir hikâyenin anlatısıdır. Fotoğrafçının paylaşmak istediği tanıklığın yanı sıra bir bilgiyi nakletmesi ya da haber iletmesi de röportaj konusu belirlenirken aranan unsurlardır.

Konu seçilirken fotoğrafçının merakları ve ilgi alanları kuşkusuz dikkate alınır, ancak bir o kadar da fotoğraflayacağı konu hakkındaki bilgisi önemlidir. Bilgi sahibi olunmayan konuda ne bir haber, ne de tanıklık oluşturulabilir. David Hurn'un dediği gibi:

"Hiçbir fikir sahibi olmadığınız konuları, en azından konu başlığına ilişkin iyi bir araştırma yapıncaya kadar erteleyin. Örneğin kent yoksulluğu meselesine, arka sokaklarda dolaşarak ve kapı aralarında bazı zavallıların fotoğraflarını çekerek herhangi bir katkıda bulunamazsınız. Bu keşif değil sömürüdür."

İLGİ ÇEKİCİ Mİ?

Konu seçilirken ilgi çekici olmasına dikkat etmek daha baştan kabulü için avantaj sağlar. Günümüzde ancak çarpıcı olanın görünürlük kazanabildiği bütün sunumlarda, çarpıcılığın da ötesinde şok edicilik arandığı düşünülürse, konunun ilgi çekici olmasını istemek oldukça alçak gönüllü bir talep gibi durur.

Burada söz konusu edilen ilgi çekicilik, röportajcının konusuna duyduğu yoğun ilginin aynı biçimde izleyiciye de yansıyıp yansımayacağını sorgulayarak anlaşılabilir. Fotoğrafçı, aynı zamanda kimin ilgisini çekmek istediğini bilmelidir. Genel bir ilgiyle mazhar olmak, piyasanın ve egemen değerlerin ölçülerine uygunluk gerektirir. Fotoğrafçı hikâyesinin çok sayıda insana ulaşmasını hedefleyerek ve ortalama beğeninin sınırlarını kabul ederek ona göre bir konu seçebilir. Ya da, seçtiği konunun yaygınlık kazanması ve övgülerle dolu bol ilgi derlemesi yerine, izleyiciyle derinlemesine bir temas sağlamayı, kalıcı bir etki yaratmayı ve dönüştürücü bir iletişim kurmayı tercih edebilir.

İlgi çekiciliğin ölçüsü, kuşkusuz öncelikle genel bir ilgi düzeyindedir. Seçim aşamasında hiç de ilginç görünmeyen bir konunun röportaj sırasında ortaya çıkan hikâyeyle birlikte çok çarpıcı bir hale geldiği de bilinen bir gerçektir.

NE?

Fotoğrafçı neyin fotoğrafını çekeceği konusunda kendisine yeterince açıklama yapmalıdır. Konunun seçimi sırasında uygulanmış olan, somut ve nesnel görsel ögelerin aranmasına yönelik soruların tersine, kavramsal, olgusal, tematik cevapların verilmesini gerekti-

ren bir sorudur bu. Neyin fotoğrafını çekiyorum? Hikâyesini kurduğum öznelerin, mekânların, nesnelerin her biri neyi temsil ediyor?

NEREDE?

Seçilen konuyu fotoğraflarken hangi mekânlarda çalışılacak?

Başlangıçta konu tek bir yerde çekilmek üzere ele alındığı halde, başka ortamlara da sıçrayabilir, uzayıp genişleyebilir.

Fotoğrafçı konu seçimi sonrasında araştırma ve gözlem çalışmasına devam ederken, olası mekânlar ve hikâyenin yayılma potansiyeli üstüne de düşünmeli. 'Nerede' sorusunun yanı sıra 'nerelerde' sorusuna da hazır olmalı.

NE ZAMAN?

Fotoğrafçının çalışmayı ne zaman yapacağı, konunun zorunlu kıldığı zaman-mevsim sınırlamalarının yanı sıra, kişisel takvimiyle de ilişkilidir. Planlama sırasında hangi zamanlarda çekimlerin yapılacağını belirlemesi gerekir.

Konu gündüz ya da gece, iç ya da dış, hareketli ya da durağan, rehberli ya da rehbersiz, riskli ya da güvenli... ya da hepsi birden olabilir. Çekim için doğru zamanın seçilmesi çalışma açısından önemlidir.

Fotoröportajda, resimsi fotoğraf tarzında olduğu gibi sabahın ilk ışıkları ile günün son ışıklarına özel bir önem yüklenmez. Kimi zaman yumuşak tonlar, romantik turuncular işe yarar kimi zaman da sert aydınlanmalar ve yüksek kontrastlar tercih edilir. Fotoröportajcı gece de dahil günün her saatinde fotoğraf çeker, zamanlaması konunun gereklerine göre belirlenir.

NASIL?

Bu sorunun cevabı tamamen teknik gereklilikler üstünden verilebildiği gibi, fotoğrafçı konuya içerik açısından yaklaşarak da bir cevap da üretebilir. İkili sorulardan biridir bu. Hangi teknikle ve hangi üslûpla?

İlk sorunun cevabı, film ya da dijital, renkli ya da siyah beyaz kullanacağına dair karar, konunun içeriğine ve çalışma koşullarına göre verilir. Asıl ikinci sorunun cevabı çetrefillidir. Hikâyeyi nasıl fotoğraflayacağım? İnsanlara, olaya nasıl yaklaşacağım? Fotoğraflarda nasıl bir dil kuracağım? Seçtiğim konuya nasıl bakacağım? Nasıl bir biçim üstünden hikâyeyi anlatacağım? Nasıl...

NEDEN?

İşte bütün zamanların en önemli sorusu. Şimdiye kadar kimler sormadı ki bu soruyu? Ne koşular altında hangi dudaklardan dökülmedi ki? Ölüm anından, yarım kalmış mutluluk uçuşlarına, küçük kayıplardan, sınırsız kazançların bastıramadığı hırslara kadar kimlerin merakını dile getirmedi ki bu soru?

Bölümün sonlarında olması kimseyi şaşırtmasın, her şeyin en başına alınması gereken, konu seçiminde ilk sorulması mecburi olan bu sorudur işte. En son sorulmuşsa eğer hiç bir işe yaramaz.

Neden bu konuyu çekeceğim. Çünkü...

Çünkünün arkasından gelecek açıklamalar ne kadar detaylı olursa, fotoğrafçı hislerine, aklına, bildiklerine dair ne kadar çok atıf yaparsa, o kadar bütünlüklü başlayacaktır çalışmaya. Söz konusu olan hem ruh bütünlüğüdür hem de beden. Ruhu anladık da beden neyin nesi diye sormayın. İkisi de burada aynı şey. Neden?

DERİNLİK VE YÜKSEKLİK

Lafı toparlayacak olursak, çağımızda hayatın anlamları kadar çaresizliğin göstergeleriyle dolu sayısız hikâyenin içinde yaşıyoruz, kendi hikâyemiz de cabası. Yaşanan her şey sıradan bir medya formatına indirgenerek önümüze getiriliyor.

Yüzeysellik ve klişeleştirme her yaşantının döküldüğü kalıp oldu. Sadece görünenlerle yetinmek, belgeselcinin bu kalıpları tekrarlaması anlamına geliyor. Hikâye seçerken de, sürecin sonraki aşamalarında da derinlemesine bir bakış geliştirmek, yeni bir dil kurmak önemli.

Gezegende yaşanan bunca olaydan yakalayabildiklerini kalıplar içinde yeniden üretmek için her türlü hazırlığını tamamlamış çok sayıda fotoğrafçı yeryüzünde dolaşıyor.

Seçilen konuyu yüzeysellikten kurtaracak ve onca fotoğrafçının gösterdiklerinden farklı kılacak şey, süreci derinlemesine yaşamaktır.

Özellikle bir başka kültüre dâhil olunduğu ya da insanların izin verdikleri kadar özel hayatlarına girildiği zamanlarda, toplumun geniş kesimini oluşturan sınıfların yaşantılarına tanıklık ederken, fotoğrafçının bakış açısı özneleriyle aynı seviyede olmalıdır. Yukardan bakış, ne derinlik bırakır hikâyede ne de dürüst bir ifadeye imkân tanır.

2. AŞAMA:
ARAŞTIRMA-İLİŞKİLENME-GÖZLEM-ÇEKİM AĞACI

Seçilen konunun araştırılması için çok karmaşık yöntemler izlemeye gerek yok. Yapılacak iş aşağı yukarı belli. Konunun büyüklüğüne göre kişisel gözlem ve deneyimleri bir araya toplanmak da yetebilir, araştırma üstüne araştırma, gözlem üstüne gözlem, okuma üstüne okuma yaparak konunun piri olmaya parmak kalacak kadar yoğunlaşmak da.

Araştırmaya, eğer varsa daha önce aynı konuda yapılan çalışmaları bulmakla başlanabilir. Bulunanları incelemek, üstlerinde derin düşünmek de bu aşamaya dâhildir. Seçilen konunun sağlam teorilerle beslenmesi, yan bağlantılarla desteklenmesi, akli ve duygusal dayanaklara sahip olması gerekir.

Bu işin yeter çizgisi, anlama hattından geçer. Hemen M. Bourke White'a kulak verelim: "Eğer dönen birinin fotoğrafını çekeceksenız, önce neden döndüğü üstüne düşünmelisiniz. Bir fotoğrafçı için anlamak kullandığı teknik malzemeler kadar önemlidir."

Ghandi'nin fotoğraflarını çeken White, görüntüdeki imgelerin temsiliyetleri hakkında konuşurken, çektiği o ünlü çıkrık başındaki Ghandi fotoğrafından yola çıkarak şöyle der: "Ghandi'nin durumunda çıkrık anlamla yüklüdür. Milyonlarca Hintli için çıkrık, özgürlük mücadelesinin sembolüdür."

Genellikle fotoröportajcıların çalıştıkları konuya hâkim olmaları istenir. Ne çekeceklerini ayırt edebilmeleri, nasıl çekeceklerini kararlaştırabilmeleri için konunun tarihsel, sosyal, ekonomik, vs. kökenlerini/nedenlerini bilmeleri beklenir. Aslında bu temel koşuldur, çünkü röportaj çalışması anlaşılmış olan bir konunun ifade edilmesiyle ancak açıklık ve görsel etki kazanır.

Hiç şüphe yok ki anlamak hayli müşkül bir mevzu, üstelik dibi de yok. Git gidebildiğin kadar. O nedenle fotoröportajın çekim süreci aynı zamanda hikâye peşindeki belgeselcinin de anlama sürecine dâhildir. Yani çalışmanın sonuna kadar gelişerek kendini var eden bir unsur olarak hem araştırma hem anlama, hem uygulama süreçleri bir arada yol alır.

Çekilecek konunun özneleriyle ilişkilenmek, en başta yapılacak işlerden biridir. Burada amaç, fotoğrafçının niyetini ve bütün sonuçlarıyla birlikte çalışmasının kapsamını anlatarak onaylarını almaktır. Aynı zamanda çekim mekânları hakkında fikir edinmek, kullanıla-

cak tekniğe karar vermek ve başta yapılan araştırmayı derinleştirmek için yeni bilgiler edinmek de bu aşamaya dâhildir.

Bundan sonra kâğıt üstünde yapılacak çekim ağacı, özellikle yolun başındaki fotoröportajcılar için en küçük konularda bile başvurulması gereken bir çalışma pratiğidir. Büyük hikâyelerdeyse herkes için kolaylaştırıcı bir kılavuzdur. Yetkin serilerde bile karşılaşılan basit ifade tekrarları, aynı konulu fotoğrafların farklı yaklaşımlarla yeniden çekilmiş halleri, çekim ağacının kılavuzluğuyla aza indirgenir. Hikâye, konu ve çekim planları bakımından zenginleşir.

Çekim ağacı, konu başlıklarından, alt başlıklarından ve detaydaki unsurlardan oluşur. Çekilmesi planlanan görüntülerin listesidir. Bu listenin mümkün olduğu kadar ayrıntılandırılması, çalışmaya güçlü bir gözlemle ve hayallemeyle başlandığını gösterir. Bu liste çekim sürecinde sık sık başvurulan bir tür evdeki hesaptır. Kural gereği pazara uymaz ancak işin omurgasını dik tutmaya yarar.

Çalışmanın bütün fotoğraflarını önceden tasarlamak ne kadar beyhudeyse, tasarlanmış bütün kareleri çekmek için helak olmak da o kadar gereksizdir. Bu kadar laf etikten sonra kâğıt üstünde çekim ağacı yaparak lüzumsuz bir işle uğraşıldığı fikri belirmesin diye şunu söylemek gerekir ki, çalışmanın temel yapısını fark edebilmenin yolu bu ağacın gölgesinden geçer, tekrarları ortadan kaldırır, eksik bırakılmış çekimleri gösterir.

Çekim ağacı aynı zamanda çekim sırasında karşılaşacağımız durumları önceden hayal ettiğimiz için kolayca tanımlayarak fark etmemizi ve görüntüye yansıtmamızı sağlar. Zihindeki görüntülerin, yani konu hakkında önceden oluşturulmuş görüşün, çekim sırasında görünenlerle çatışması için gereklidir. Bu sayede, seçildikten sonra zihinde yaratılan konu ile gerçeklik arasında duran fotoğrafların bir köprü vazifesi görmesini sağlar, konu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi güçlendirir.

Bir de şu ilkeyi hatırlatmak açısından faydası dokunur: "Çekmeden düşün, basmadan düşün, göstermeden düşün."

3. AŞAMA: ÇEKİM

BİR KARENİN SORUMLULUĞU

Sabah makinesini boynuna asıp dolaşmaya çıkan fotoğrafçı, gün boyunca beş kare belgesel, yedi kare doğa, birkaç makro, kalanla da

sanatsal fotoğraflar çekip eve döndükten sonra artan pozları aile hatıralarıyla değerlendirebilir. Böyle bir amaç belirlemişse, fotoğrafçılıkla ilişkisini 'gezerken hoşumuza gidenleri çekelim' şeklinde kurmuşsa olur elbette, neden olmasın. Bu tarzda üretilmiş tek fotoğraflar da tek tek basaraktan, bade süzerekten hayatımızda yer alır.

Öte yandan, bir fotoğraflama tarzı olarak fotoröportaj çekimi sırasında zihin nasıl işler, karar süreci nasıl bir şeydir, beden nasıl kullanılır, bütün bunlara kesin ve ayrıntılı cevaplar verebilmek pek mümkün değil. Ancak üstünde düşünülmeye değer konular bunlar. Her fotoğrafçının kendi geliştirdiği fotoğraflama yönteminin biricikliğini gözden kaçırmadan, herkesin buluşabileceği ortak tutumların var olduğunu da belirtmek gerekir.

Fotoğraf çekmek, basit bir mekanik kayıt almak ya da hayatı estetize etmek şeklinde değil de, gerçeğin görünümleri arasından seçme yaparak bir hikâye kurmak ve görünenin aslına dair izleyicide bir fikir uyandırmaya çalışmak ise eğer, belgeselcinin sorumluluk üstlenmesi de kaçınılmaz.

Fotoğraf çekmek her ne kadar günlük hayatın her aşamasında görülebilen sıradan bir davranış olsa bile, özellikle toplumsal bir konu üstünde derinleşerek çekim yapan röportaj fotoğrafçılarının maruz kaldıkları fiziksel ve ruhsal etkiler de, etik ve hukuki şartlar da fotoğrafın diğer alanlarından farklıdır.

Çekim sırasında beylik problemlerle daima karşılaşılır. Kimi zaman da ciddi risk almak gerekir. Fotoğrafçının adap sahibi olması önemlidir, belirli kurallara uymak ise mecburidir.

Belgeselcinin yaşamında olduğu gibi, çekim sırasında da 'her şey fotoğraf için' değildir. Salgado'nun her şeyin ve herkesin fotoğraflanabileceği görüşünü savunurken koyduğu çok önemli bir sınır var: "Bir olay, fotoğraflanacak insanı küçük gösteriyorsa, bu tamamen gerçek bir sahne de olsa, bu görüntüyü fotoğraflamam."

Ortaya çıkmış bir görüntüdeki öznelerin aşağılandığı fotoğrafçı tarafından hissediliyor ya da fotoğrafı çekilenler tarafından beyan ediliyorsa o fotoğrafın kaderi bellidir. Ortaya çıkamaz. Mükemmelliğinin, fotoğrafçı için vazgeçilmezliğinin, hikâyedeki yerinin hiçbir önemi yoktur. Fotoğraf hukukunda değil belki ama fotoğraf etiğinde tüm hakların asıl sahibi, görüntüsü alınmış olandır. Bir sahnenin çekim kararı bu ön kabulle verilir.

Çekim yapılan ortam her zaman güllük gülistanlık olmayabilir. Bu nedenle belgeselci güveneceği kişiler ve koşullar arar, yaratır. Birkaç kare çektikten sonra bir daha oralarda görünmeyecek fotoğrafçılardan temel farkı, o çevrede bilinir olmasıdır. Bulunduğu yerdeki tutumu güven verici ve ikna edicidir.

Hikâyeleri için birlikte çalıştığı insanların durumu ne olursa olsun, ayrımcılık, hak ihlali, adalet arayışı, aşağılanma, yoksunluk, eşitsizlik, şiddet tehdidi, çaresizlik, dışlanmışlık gibi sorunları varsa ya da fotoğrafı çekilen insanlar olası bir risk altındaysa, fotoğrafçıya duyulan güven her şeyin temelini oluşturur. Bu güven çekimler süresince geçerli olduğu gibi, çalışmalar bittikten sonra da sürmelidir.

Fotoröportajcı, hikâyesini daha az problemli konular üstüne inşa ediyor olsa bile kameranın bulunduğu her yer, eğer hatıra fotoğrafı çekilmiyorsa en azından bir gerilim taşır. Bu gerilim, stüdyoda portre, sanat ya da moda çekimleri sırasında yaşanandan bir hayli farklıdır.

Fotoğrafı çekilen her insan, eğer kendisi için değil de bir başkası için görüntü vermişse ortaya çıkanın neye benzeyeceğini, nerede kullanılacağını, nasıl sunulacağını bilmek ister. Bu en doğal hakkıdır. Fotoğrafçının bir görüntüyü almasına izin vermek, onun üstündeki her türlü tasarrufun fotoğrafçıya devredildiği anlamına gelmez.

Avrupa'da ve Amerika'da sokakta çalışan fotoğrafçılar artık yanlarında taraflar açısından hukuki bağlayıcılığı olan sözleşmelerle dolaşmaya başladılar. Bir kare fotoğraf çekiliyor, ardından imzalar çakılıyor.

Ne kadar sağlam da olsa sözleşmelerden daha kıymetli ve asıl geçerli olan, fotoğrafçının insanlarla kurduğu ilişki ve karşılıklı yaratılan güven duygusudur. Bu duygu sadece fotoğrafın çekildiği yerde çeken ile çekilen arasında kalmaz, aynı zamanda fotoğrafa sirayet ederek ona bakana da geçer.

Buraya kadar söylenenlerin fotoğrafçı için hayatı zorlaştırdığının farkındayım. Alt tarafı bir kare fotoğraf çekip gideceğiz, bu ne merasim ne ince ayar, diye düşünülebilir. Olsun, olabilir. Fotoğraf çekmek keşke sadece fotoğraf çekmek kadar basit olabilseydi. Özellikle fotoröportajcı açısından şu cümleyi kurmalıyım: Yabancılaşmanın ve sahtenin aracı olan görüntünün hayatlarımızı kuşattığı zamanımızda, fotoğrafçının inandırıcılığı ancak güvenilir olmasıyla mümkündür.

Bir konu üstündeki fotoğrafçı ister aynı mekânda uzun süreli çekim yapıyor olsun, isterse değişik mekânlarda aynı insanlarla çalışsın faaliyetini daima güven üstüne inşa eder. Açıklık ve içtenlikle birlikte sorumluluk da bu çalışmanın temelidir.

Fotoğrafın diğer alanlarında pek de gerekli olmayan bu koşullar belgeselin doğası gereğidir. Bir fotoröportaj yapılırken, sadece fotoğraf çekmekle sınırlanmış ilişkiler kurulmaz, birkaç hoş sohbetten sonra herkesin kendi yoluna gittiği bir süreç yaşanmaz. Belgeselcilerin çoğu, çalışma tamamlandıktan sonra da fotoğrafını çektiği konu ve insanlar hakkındaki gelişmeleri izler. Bu kendiliğinden olur. Fotoğrafları çekilenlerin hayatı ile fotoğrafçının hayatı bir şekilde birbirine değmeye başlamış, bir sorumluluk alanı doğmuştur. Bu durum uzun süre devam edebilir. Belgesel çalışan fotoğrafçı, çektiği her karede bu yükümlülüğü de hisseder.

Sorumluluk aynı zamanda çalışılan konunun anlaşılmış gerçeğine bağlı kalmayı da gerektirir. Yansıtılmaya çalışılan gerçeklerin bozulması, bağlamından koparılması, farklı mecralarda değişik amaçlarla dolaşıma girmesi fotoğrafçı kadar konunun öznelerini de olumsuz etkileyebilir.

Günlük hayatın silikleştiren akışı içinde dikkat çekmeyen en masum konuların bile gizli riskler taşıması söz konusudur. Fotoğraf bunları ortaya çıkarır. Sadece fotoğrafçının hevesini tatmin için görünür kılınan o kareler kişisel sıkıntılara sebep olduğu gibi hayati krizlere de yol açabilir.

Fotoğrafçının çektiği karenin sorumluluğunu taşıması, anlatımda gerçeğe bağlılık kadar, öznesinin hayatla kurduğu dengeyi olumsuz etkilememeyi de kapsar.

Röportaj fotoğrafçılarının hemen hepsi tamamlanmış çalışmalarını sunarken sadece içerikle ve üretim süreciyle sınırlı kalmayan, sürecin sonrasını da merak eden izleyicilerin sorularıyla karşılaşırlar. Çoğu bu konuda doyurucu cevaplar verir. Bir kısmı çeşitli nedenlerle konu edindikleri insanlarla ilişkiyi bilerek kestikleri ve akıbetleri konusunda bilgi sahibi olmadıkları için ayıplanır, hikâyeyi 'kullandıkları', insanları 'araç' kıldıkları için kınanırlar.

DAVRANIŞLAR-HİSSEDİŞLER

Bir konu üstünde çalışan röportajcı her karede pratik içinde geliştirdiği yöntemleri kullanır. Konsantrasyonunu yükselterek, gö-

rüşlerini netleştirerek, sezgilerini geliştirerek, beş duyu dışındaki algı kanallarını canlandırmayı becererek çekim için en elverişli koşulları yaratır. Ancak genel-geçerlerden söz etmek de gerekir. Davranışlara, hissedişlere ve zihindeki işleyişlere dair:

Röportaj tekniğinde deneyimli olmayan fotoğrafçılar kimi zaman, çekim yaptıkları yerde kendilerini fazla, makinelerini lüzumsuz hissederler, neden orada olduklarını bilemez, çevreyle ilişki kurmakta zorlanırlar. Yerli yersiz endişelerini dışa vurarak tuhaf durumlara düştükleri de olur. Doğaldır, bu gibi sorunlar birkaç kare çekilip geçilen fotoğraflama tarzlarında bile yaşanabilir.

Fotoğrafçının çekim yapacağı yerde varlığını meşru kılabilmesi, kendini var edebilmesi, kabul ettirebilmesi ve mesafeli bir ilişki kurarak çekim için uygun koşulları yaratabilmesi önemlidir.

Huzursuz bir ortamda yapılan çalışma, ortaya çıkan fotoğraflarda hemen hissedilir. Tedirginlik bariz biçimde fotoğraflara yansır. Bunu gidermenin yollarından biri, fotoğrafçının kendi varlığını kamerasıyla birlikte önce zihninde kurgulamasıdır. Neden fotoğraf çektiğine, çektiği fotoğraflarla ne yapmak istediğine karar vermeli, fotoğrafladığı insanlar ve ortaya çıkan görüntüler arasındaki gerçeklik bağlantısını sorgulamalıdır. Neden çekiyorum, nasıl çekeceğim sorularına vereceği cevaplar, fotoğrafçının kendine ve çalışma tarzına duyduğu güveni inşa eder.

Fotoğraf makinesi sahibi olduğu için durup dururken onun bunun fotoğrafını çekmek zararsız bir heves gibi görünür. Ancak hiç kimsenin, öncelikle kendisine soracağı 'neden' ve 'nasıl' sorularına cevap vermeden bir başkasının fotoğrafını çekmeye hakkı yoktur.

Bu konularda iç dünyasını kurgulamış fotoğrafçı, davranışlarına esneklik kazandırabilmek ve küçük deneyimler edinebilmek için bazı pratikler geliştirebilir. Kalabalık ortamlarda, fotoğraf çekmenin yadırganmayacağı yerlerde denemeler yapabilir. Başkalarının da fotoğraf çektiği, fotoğraflanmak için kurulmuş olaylarda, gösterilerde sık bulunarak el alışkanlığı geliştirebilir, kamerasıyla birlikte kendisini de deneyebilir.

Bu sayede yüz, göz, kaş, bakış, duruş, tavır, hâl alışkanlıkları geliştirebilir. Çünkü fotoğrafçı sadece ağzıyla konuşan değil, bedeniyle de bir şeyler ifade edebilen canlı türlerindendir. Bu ortamlarda empati kurmaya ve geliştirmeye özen gösterir, var olan ilişkileri çözümleme pratiği yapar, olayların gelişim eğilimlerini gözleyerek az sonra olacakları kestirmeye çalışır. Yer değiştirerek yeni çekim planları için hazır-

lık yapar, sezgileri kullanma, iletişim yeteneğini geliştirme buralarda öğrenilir.

Problemsiz çalışabilmenin ve kimseyi engellemeden kamerayla konunun içinde, olayın yakınında, durumun farkında olmanın çeşitli yolları vardır; kişisel deneyimler çoğaldıkça, zor koşullar için hem bedenler hem zihinler esneklik kazandıkça yaratıcı yöntemler ortaya çıkar.

Ama işe belki de en baştan başlamak daha isabetli olur. Neden orada bulunduğuna dair kendine yöneltilen sorudan başlamak. Fotoğrafçının cevabı Salgado'nun cevabına benzeyebilir: "İnsanlar 'yoksulların güzel fotoğraflarını çekiyorsun' derler bazen. Bunu söyleyen aslında hiçbir şey anlamamıştır, çünkü ben asıl fotoğraf çekmek için gitmem. Güzel bir fotoğraf nedir ki ayrıca? Hayır. Ben öykünün içinde yaşamak için giderim, neler olup bittiğini anlamak için, fotoğraflarını çektiğim insanlara yakın olmak için ve bir şeyler iletebilecek bir bilgi akışı oluşturmak için."

BAKIŞLAR-DURUŞLAR

Fotoğrafçı eğer geniş bir konu çalışmıyorsa, çekim yerindeki insanlarla önceden ilişki kurmamışsa, olay aniden ortaya çıkmışsa ya da tekrarlanmayacaksa bile, oradaki varlığını meşrulaştırmak ilk adımlardan biridir. Haberciler için böyle bir sorun yoktur. Orada olduklarına göre, varlık nedenleri zaten haber yapmaktır. Eğer aynı konu üstüne çalıştıkları için yolları kesişmişse röportajcılar da habercilerin arasına karışarak kaybolur. Ama bir süre sonra foto muhabirlerinin işi biter giderler, fotoröportajcı, çalışma vakti geldiğinde yalnız kaldığını fark eder.

Kimi zaman sadece omuzda asılı duran fotoğraf makinesi, orada bulunma nedenini başkalarına anlatmak için yeterlidir. Kabul sebebidir. Ancak kimi koşullarda kameranın varlığı daha baştan ret sebebi olur. Uygun çalışma koşularını sağlamak için, hızlı bir şekilde ve doğru bir seçimle orada bulunanlar arasından belirlenecek biriyle gidip konuşmak çözüm getirebilir. Bazen de sadece bakışların, mimiklerin ve beden dilinin doğru kullanılması meşruluğun onayı için yeterlidir. Tamamen fotoğrafçının birikimi, dünya görgüsü ve deneyimiyle bağlantılı bir konudur bu.

Fotoğrafçılar beden dilini çok sık kullanırlar. Yaşadığı yerlerde ya da yabancı ortamda fark etmez. Çoğunlukla sözleri destekleyen ama

asıl sessiz iletişimin etkili aracı olan beden dili, dünyanın her yerinde geçer. Fotoğrafçının bulunduğu koşullarda hissettiklerini ifade etmesini sağladığı gibi, orada neden bulunduğuna ve niyetine dair de bilgi verir.

Görmek daima işitmekten daha öncelikli oldu. Yabancı bir ortama fotoğrafçının sesinden önce görüntüsü girmişse eğer ve ilk izlenim istenen etkiyi yaratmışsa mesele kalmaz. Niyeti, oradakiler tarafından anlaşılmıştır. Bu anlaşılma karşılıklıdır.

Fotoğrafçı, tanımadığı bir ortama girdiğinde, hele yabancı bir kültürde bulunuyorsa, oradakilerin niyetlerini, psikolojilerini, muhtemel olumsuz davranışlarının sınırlarını duruş ve bakışlardan çıkarabilir.

Fikret Otyam yıllar önce anlatırdı. Peş peşe göçer röportajları yaptığı dönemlerde bir çadıra girdiği zaman kamerasını herkesin görebileceği ortalık bir yere bıraktığını, aletle insanlar arasında bir yakınlaşma kurulmasını beklediğini söylerdi. Bu sayede, ne yapmak için geldiği anlaşılırdı. Ortada bir makine olduğuna göre fotoğraf çekilecektir. Gayet savunmasız biçimde ortalıkta duran o ürkütücü alet, ev sahiplerine kayıtsız şartsız teslim olmuş, uygun bir zamanda çalışmak için izin beklemektedir.

Beden dilinin söz kadar etkili bir iletişim aracı olduğunu fark etmek gerekir. Bir fotoröportajcı için beden dili hem kendi kullandığı, böylece yer aldığı ortamdaki var oluşunu izah edebildiği hem de insanları fotoğraflarken görüntüde belirecek duruşların anlamlarını çözdüğü bir araçtır.

Beden dili, kültürlere göre farklılıklar taşısa bile, birbirlerinin sözel dillerini bilmeyen iki insan arasında ilk ilişkinin kurulmasını kolayca sağlar. İki kültürün farklı beden dillerinin karşılıklı gösterilmesi ilginç bir oyun olarak keyifli ve kaynaştırıcı etki yaratır.

İnsanların korku, endişe, yorgunluk, açlık, sevinç gibi temel duygularının ifadesi bedenlerde ortaktır. Tıpkı güvenin dili gibi. İnsan bedeni, alçak gönüllüğü ve saygınlık hissini kolayca açık edebildiği gibi kibiri ve suistimale yatkın samimiyetsizliği de gösteriverir. Bu mevzular fotoröportaja dâhildir. Hikâyenin içine girer ve izleyiciye kadar giderek onların beden dilinde yeniden ortaya çıkar.

Kuşkusuz bir çırpıda öğrenilecek, masa başında çalışılarak edinilecek bir yetenek değil bu. Bizim niyetimizse sözsüz iletişimin hikmetleri üstüne kitap yazmak değil. Röportajcının konusunu kurar-

ken uygun şartlarda çalışmasının ipuçlarından, çekim alanında, özellikle gerilimli ortamlarda işini kolaylaştıracak konulardan söz ediyoruz.

Çalışma sırasında bakışlarla kurulacak ilişki ilk adımdır. Bu nedenle güneş gözlüğü gibi gözleri örten ve yüz ifadesini saklayan aksesuarlar kullanılmaz. Gözlerdeki ifadenin doğrudan ve içten olmasına, karşıdakinin bakışlarından kaçırılmamasına dikkat edilir. Manasız bir sırıtmaya eşlik eden bakışların başka birinin bedeninde gezinmesi hoş karşılanmaz.

Dünyanın neresinde olursa olsun, yabancı bir ortamda fotoğrafçının rahat çalışabilmesinin ilk adımı gülümseyen bir yüz, karşındakinin gözlerine dürüst, doğrudan ve güvenli bakışlardır. Meydan okuyan kışkırtıcı bakışlarsa tıpkı kararsız ve endişeli bakışlar gibi muhtemel problem kaynağıdır.

Fotoğrafçı özellikle yabancı bir kültürde bulunuyorsa, oralı olanların davranışlarını dikkatle gözleyerek, kendi davranışlarını onlara göre ayarlar.

Anadolu, Asya ve Afrika kültürlerinde misafire verilen değer, her yabancıya ayrımsız sunulduğu için fotoğrafçı gösterilen itibarın şahsına ait bir ayrıcalık olmadığını bilir, hoşgörüyü suiistimal etmekten özenle kaçınır.

Kimi ortamlarda bedenin duruşu gibi, mesela bir nesneyi alıp verirken ellerin, gövdenin kullanılışı da çeşitli anlamlar ifade eder. Fotoğrafçı, boynunda makineler olduğu için bunlardan azade değildir. Ancak dikkatsiz davranışları eğer ortamda kötü bir niyet ve bir fırsat kollama yoksa görgüsüzlük kabul edilir, yüze vurulmaz. Bilerek uygulanan her olumlu davranışsa sessiz bir onaylamayla kabul edilir ve takdir görür.

Bulunduğu yere ve insanlara aldırmaz görünen kibirli tavırlar gibi aşırı samimiyet göstermek de yersizdir. Tıpkı bu faslı daha fazla uzatmanın manasız olacağı gibi. Çünkü adap sahibi olmak ve bunu eğreti taşımamak tümüyle içselleştirilmiş bir kültürle ve dünya görüşüyle mümkündür. Dünya görgüsüyle biçimlenir, yaşanmışlıklardan süzülür. Gerisi nafile.

ÇEKİMİN GERİLİMİ

Çekim aşamasına gelene kadar yaşanan süreç, yapılan araştırmalar ve kurulan ilişkiler çalışma ortamını mümkün olduğu kadar el-

verişli hale getirmiştir. Bu koşullarda fotoğrafçı iki konuya özen gösterir. Bir, olayın kendi zaman kurgusu içindeki akışına müdahale etmez; iki, mekânın gerçekliğine dokunmaz. Bu sayede, çekilen fotoğrafın sahici bir etki yaratması ve güçlü bir an duygusu vermesi ihtimali yükselir. Fotoğrafın sözü bu zemin üstünde kurulur.

Öncelikli konu, yani olayın kendi akışına saygı göstermek, çekim yapılan ortamda hayatın olağan seyrine mümkün olduğu kadar az etkide bulunmaktır. Süreci kesintiye uğratmamaktır. Bir üretim yapılıyor, bir ritüel gerçekleştiriliyor, özel ya da olağan bir an yaşanıyor olabilir. Fotoğrafçı oradaki varlığını ortamın sıradan bir parçası haline getirmeyi başardıktan sonra, gelişmelere hiçbir şekilde müdahale etmez. Bu biraz da hayat bilgisiyle, deneyimle mümkündür. Fotoğrafçının varlığını sıradanlaştırarak bir tür görünmezlik kazanması, röportaj tarzının esasıdır.

Howard Becker, sosyologları ve fotoğrafçıları görünmez olma sanatının ustaları diye tanımlarken, "Onlara özel olarak dikkat edilmesi gerekmeyen durumlarda, gözlemledikleri insanlar onları görmezden gelir; bunu nasıl yaptıkları tam olarak bilinmiyor, araştırılması gerekir," der

Çekim yapılan ortamın hareketliliği fotoğrafçıya göre çok yavaş ya da tersine çok hızlı gelişebilir, olan bitenler sıkıcı ya da önemsiz görünebilir. Ancak kendisi için bir sahnede gösteri yapılmadığının bilincinde olmalıdır. Olayda kesinti yapmaya ya da akışı yeniden kurgulamaya hakkı yoktur. Fotoğraf çıkmıyorsa çıkmaz, hayatın gerçekten hissedilerek yaşanmış her anı fotoğraftan daha değerlidir. Bir başyapıtın doğmadan ölme ihtimali olsa bile.

Mekânın gerçekliğine saygı göstermek önemli bir meseledir. Ortamdaki eşyaları, malzemeleri, ışığı, kompozisyonu, fotoğrafa uygun hale getirmek için herhangi bir düzenlemeye kalkışmamak gerekir. Bu tür müdahaleler, fotoröportaj tarzının dışındaki doğrudan fotoğraf yöntemlerinde uygulanabilir. Belgeselci ise zamanı ve mekânı, var olan ve gördüğü gerçekliğe en yakın biçimde, müdahale edilmemiş haliyle kaydetmeye çalışır. Ancak önceden de belirtildiği gibi bu kuralın istisnaları vardır ve en bilineni, E. Smith'in, Minimata röportajında çocuğuna banyo yaptıran kadın sahnesini, Ebe Hemşire çalışmasındaysa doğum yapan kadın fotoğraflarını hazırlamasıdır.

Fotoğraf çekilirken devreye girecek herhangi bir reji, sadece fotoğrafçıya duyulan güvenle ilgili değil, aynı zamanda fotoğrafın taşı-

yacağı bilginin doğruluğuyla da bağlantılıdır. Bu tür fotoğrafların düzenlemeye tabi tutulduklarının belirtilmesi gerekir. Rejili çekimler başlı başına bir uzmanlık alanıdır. Sinemadaki kadar inandırıcılığın elde edilmesi bile ciddi bir oyuncu kullanımını, rol dağıtımını, mimik ve jest planlamasını gerektirir. Yaratılmış sahnelerle çekilen fotoğraflar kendisini ele verir.

Fotoğrafçı tarafından düzenlenmediği halde, ortamda bir fotoğrafçı bulunduğu için kendiliğinden ortaya çıkan müdahaleler de yaşanabilir. Gerilimli ortamlarda, savaş koşullarında, hassas bölgelerde foto muhabirleri için kimi zaman ücreti karşılığında sahneler yaratıldığı bilinir. Bu ticari ilişkinin dışında, sadece muhabir tarafından fotoğraflansın diye şiddet yükseltilebilir, işkence yapılabilir, cinayet işlenebilir. Özellikle habercilerin karşılaştığı bu durumlar, sıcak haber ihtiyacını gidermekle birlikte fotoğrafın belgesel değeri, muhabire duyulan güven ve meslek ilkeleri açısından kabul edilemez. Belgeselciler orada oldukları için düzenlenmiş sahnelerin yaşanmasına da hikâyede yer almasına da izin vermezler.

Röportajı kuracak kimi temel kareler çekim öncesinde fotoğrafçının kafasında doğar. Çekim sırasında o kareler aranır. Ancak röportaj kimi zaman planlama aşamasında beliren sahneler üstünden yürümez. Bu nedenle fotoğrafçı ne aradığını bilmeli, öte yandan hikâyeye katabileceği görüntüler her an ortaya çıkabileceği için yüksek bir konsantrasyona sahip olmalıdır. Çekime başlamadan önceki yoğunlaşma, akıldaki görüntüyü çekim sırasında fark edebilmek için de gereklidir. Tam olarak röportajcı bakışı diyebileceğimiz bu haslet aynı zamanda tersine de işler. Çekim sırasında fark edilen bir durum, planlamada olmadığı halde röportajda kendine yer açar. Fotoğrafçının konusu hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olması sayesinde ortaya çıkan bu fotoğraflar, hikâye içinde bağlantısıyla birlikte anlamı çoğaltarak yer alır.

Deneyimli fotoğrafçılar, tasarladıkları bir hikâyenin zihinlerinde oluşan görüntülerinin birer fotoğraf karesi olmaktan çok kavram olarak belirdiğini söyler. Zihinde yaratılan durumların aynıyla gerçek hayatta var olamayacağı düşünülürse, kavramsal tasarımların hayattaki karşılığını aramak fotoğrafçı için daha isabetli bir tutumdur.

Çekim sırasında aranan fikri ya da duyguyu, hayatın karmaşık akışı içinde tanıyabilmek için aynı zamanda keskin bir algıya sahip olmak ve bir farkındalık geliştirmek gerekir. Belirli oranda sezgisel olan bu işleyiş sayesinde hikâyelerin görsel dile aktarımı güçlenir.

Röportaj üstünde çalışan fotoğrafçı bir yandan konunun inşasında mutlak gerekli sahneleri ararken diğer yandan hikâyenin cazibe merkezini oluşturacak planları kollar. Bu planlar, çekim öncesi masa başı çalışmaları sırasında pek öngörülemeyen, genellikle konunun en çarpıcı karelerini oluşturacak görüntülerdir. Oradalardır, olayın içinde. Fark edilmeleri, fotoğrafçı tarafından açığa çıkarılmaları gerekir.

Bu arada, pek çok sıradan görüntü fotoğrafçının önünde akıp gitmekte, bir dizi olay başlayıp bitmektedir. Çekim devam eder. Ta ki esas karelerin ve cazibe merkezi fotoğrafların ortaya çıkmasına kadar. Bazen de en çarpıcı olanlar ıskalanıp gider. Hayat gibi tıpkı. Ancak hayatı ıskalamak, bir kare fotoğrafı ıskalamaya benzemez. Iskalandığı fark edilmeden yaşanan hayat geçer gider, lakin hayatın ıskalandığı ne zaman fark edilirse edilsin vakit çok geçtir.

DEKLANŞÖR ZAMANI

Çekim kararı, fotoğrafçının bütün düzenlemeleri makinenin değişkenleriyle yaptığı ve görüntüyle bütünleştiği anda devreye girer. O zamana kadar, bulunduğu yerde bir dizi unsurun bir araya gelmesini beklemiştir. Beklediği an geldiğinde, konusunu oluşturan fotoğrafın kurgusu tamamlanmış, ögelerin dizilişi fotoğrafçının sözüne ve artistik beklentisine uygun hale gelmiştir. O an verilen çekim kararı, hayattaki önemli önemsiz diğer kararlar gibi bir sonraki kararı da etkiler. İsabetli bir çekim, isabetli bir karar gibi hemen hissedilir.

Deklanşör zamanı, zihnin ve hislerin ortak çalışmasıdır. İkisinin kesiştiği yerde çekilen fotoğraf, ilk önce fotoğrafçının içinde bir yerlere temas eder. Eğer gerçekten etkili bir sonuç yaratacaksa, fotoğrafçının zihnine kaydolur. Bu tuhaf bir duygudur, 'tamlık' hissi, 'bütünleşme' duygusu gibi. Hayatın asıl hangi demlerine, hangi anlarına aittir bunlar, bilmiyorum.

Çekim kararı veren fotoğrafçı o kareyle aynı zamanda orada neden bulunduğuna dair bir açıklama yapmaktadır. Deklanşör zamanındaki doğruluk ya da yanlışlık, çekilen fotoğrafın ikna gücünü belirler. Kuşkusuz bu ölçü salt aklın değil, hislerin de katılımıyla işler.

Fotoğrafçı o karede neyin fotoğrafını çekmek istediğini bilerek yerini, açısını ve çekim anını belirlemelidir. Genellikle ilk çalışmalarda çekilen fotoğrafların önemli bir kısmı, fotoğrafçının tam olarak neyin fotoğrafını çektiğine karar veremediği karelerden oluşur. Önem-

li sayıda bir başka grup fotoğrafsa neyin çekileceğine doğru karar verilmiş, ancak kotarılamamış karelerdir.

Kararsız fotoğraflar, kendi hızıyla gelişen olayın fotoğrafçı tarafından tam olarak çözümlenememesinden doğar. Bir fotoğraf çekilmiştir ancak neyin fotoğrafının çekildiği fotoğrafçı tarafından bilinmemektedir. Bu sakıncayı ortadan kaldırmak için, konuya dâhil olan, canlı ve cansız, doğal ve yapay, fotoğrafa girebilecek ne varsa, karedeki imgelerin birbiriyle ilişkisinin anlaşılmış olması gerekir. Fotoğrafçı çekeceği karede ne olup bittiğini, her ögenin neyi temsil ettiğini ve konuya ilişkin önceliklerini çözmüş olmalıdır. Kuşkusuz bunlar metotlu bir faaliyet halinde yaşanmaz. Zaten hayatla metot pek birbirine uymaz, fotoğraf da öyle. Bu sebeple, neyin fotoğrafını çektiğini bilen fotoğrafçı anlatım dilini de ona göre kurar. Mesafesini, açısını, deklanşör ânını ona göre kararlaştırır.

Fotoğrafçının çekim yerindeki davranışları son derece hızlı gelişen bu karar sürecine uygun olarak değişir. Deneyimli fotoğrafçılar, ister haberci olsunlar ister belgeselci, çekim sırasında dikkati üstlerine toplamaktan, gösterişli, sert ve hızlı hareketlerden kaçınırlar. Hayati tehlike durumları dışında tabii. O koşullarda dahi soğukkanlılıkla birlikte çeviklik esastır. Soğukkanlılık her zaman gerekir ancak çeviklik gösterisi yapmaya olağan bir röportaj çalışması sırasında gerek yoktur. Fotoğrafçı küçük hareketlerle ve bilerek yer değiştirmelidir. Yer değiştirerek çekim planı ararken, bir köşeden diğerine durmaksızın seğirtmek boşa zahmet olur ve ortalığı bulandırmaktan başka işe yaramaz.

Fotoğrafçı yeni bir plan ararken kılavuzu, yine olabildiğince anladığı olayın görsel dizilimiyle ortaya çıkacak yeni bir durumdur. Röportaja eklemlenerek bir başka söz daha kuracak planı fotoğraflamak üzere bekler. Bu sırada, grafiği etkili olabilecek, ancak hikâyeye dair bir anlatı taşımayan, renk, leke, kompozisyon öncelikli karelerden uzak durur. Çünkü:

Fotoğrafçının neyin fotoğrafını çekeceğine karar vermiş olduğu halde kotaramadığı kareler genellikle biçimin içeriğe galebe çaldığı resimsi karelerdir. Kimi zaman da bunun tam tersine fotoğrafçı düz bir kare oluşturmuş, sadece gösteren, yani 'bu budur' diyen sıradan, basit bir cümle kurmuştur. Hâlbuki bir röportajın işaret eden, sadece göstermekle yetinen fotoğraflardan değil, bir söz kurabilecek enerjiye sahip, anlatan fotoğraflardan oluşması istenir. Bunu sağlayacak

olan fotoğrafçının artistik yeteneğinin ve yaratıcı yaklaşımının görünür biçimde ortaya çıkmasıdır.

Sözü taşıyabilecek yeterlikte olması istenen biçim, tamamen içeriğin belirleyiciliğiyle inşa edilir. Fotoğrafın artistik seviyesinin yüksekliği, kurallara sadakatiyle değil, ele aldığı konuyu ifade edebilme yeteneğinin yüksekliğiyle, anlatım gücünün çarpıcılığıyla, taşıdığı duygunun yoğunluğuyla ve klişelerle arasındaki mesafenin açıklığıyla anlaşılır.

Çekim anında fotoğrafçı kendi bakışını fotoğrafa kaydetmiştir. Bu bakış düz bir ifadeyle sadece görünenleri göstermeye değil, aynı zamanda yorumlamaya yönelik olmalıdır. Bunu sağlamanın yolu şöyle bir yaklaşıma sahip olmaktan geçer:

Fotoğrafçı bulunduğu yerde kendisini sadece edilgen bir tanık olarak var etmemelidir. Olaya bakışı ve görüntüye aktarma biçimiyle aktif, çözümleyici ve keşfetmeye yönelik bir yaklaşım geliştirmelidir. Aynı zamanda izleyiciyi de edilgen konumda tutmamalı, görüntünün içindeki hikâyeye katılımını sağlamalıdır. Fotoğrafın yarattığı hava kapsayıcı olmalıdır. Bunun yolu fotoğrafın aurasından geçer ve fotoğrafta temsil edilen anlamlı an ile doğrudan ilişkilidir. Deklanşör zamanı, fotoğrafın bütün enerjisini yoğunlaştıran bir dizi kritik kararın ve görüntüye ruh katan fotoğrafçıya ait hislerin zamanıdır.

PORTRE

Fotoğrafçı için portre sadece bir yakın plan çekim anlamına gelmez. Birinin portresini çekmek aynı zamanda onun örtülü yanlarına dair güçlü emareler bulup, ortaya çıkarma çabasıdır. Bazen de hikâyenin bütününe yayılacak duygunun taşıyıcısını yaratmaktır.

Klasik tanımıyla ele aldığımızda insan yüzünün kadrajı doldurduğu portre fotoğrafları en harcıâlem çekimlerden çıkmış olsalar bile bakanlar üstünde bir etki bırakır. Bir insanın yüzüne, portre fotoğrafına bakar gibi yakından ve uzun süre bakmak pek sık yapılan bir şey değildir. Sadece özel ilişkimiz olan insanların yüzlerini bu kadar yakından görebiliriz, o da görüntü kalitesindeki bozulmaları yok sayarsak. Çevresinde başka hiçbir unsur görünmeyecek kadar yakınına girdiğimiz yüzler, çoğu kez aradaki mesafenin kısalığı nedeniyle görüntü netliğini ve algı bütünlüğünü kaybeder. Ayrıca, birinin yüzüne bu kadar yakın mesafeden bakarken aynı zamanda bi-

ze de bakılmakta olduğunu biliriz. Hem gören hem görülen olduğumuz için, kendi görünümümüzle de ilgileniriz. Baktığımız yüzün ifadeleri bizim yüzümüzdekilere koşut olarak farklılaşır ve ilgi odağı sürekli değişir.

Değişken olmayan bir yüzdeki ifadeye derinlemesine bakma deneyimi sadece portre fotoğrafına bakarken mümkündür. Yüz hatlarının biçimi, belirginliği, organların şekli, birbiriyle oransal ilişkisi, ışığı yansıtan ya da emen bölgeler, hepsi portredeki yüzün ait olduğu insan hakkında fikir verir. Sadece yüzün sahibini değil, içinde yaşadığı ortamı da güçlü biçimde yansıtabilen bu fotoğraflar hikâyede önemli bir yer tutar.

İnsan tiplerini çeşitli kategorilere indirgemek yanıltıcıdır. Ancak deneyimli bir belgeselci çalıştığı portrenin ifadesiyle birlikte taşıdığı temsiliyetleri ortaya çıkarmayı da becerir.

Portre çekimi sırasında 'bir nesne olarak yeniden yaratılmanın gerilimleri' konusunda uzun uzadıya anlatılanları dikkate almalıyız. Fotoğrafı çekilenin, kendisini göstermek istediği kişilik olarak fotoğraflanmak istemesi hakkıdır. Poz vermiş insan portrelerini çalışmak bir yöntemdir. 'O, kendini böyle göstermek istedi' fotoğrafına, portreciler sık sık başvurur. Öte yandan, büyük bir iddiayla portresini çektiği insanın içindeki asıl beni ortaya çıkaran fotoğrafçılardan da söz edilir. Mümkündür, ancak bizim için fotoğrafçının bir insanın yüzünde ne gördüğünü ve ne anladığını portre fotoğrafında göstermesi değerlidir.

Özellikle gözlerde kristalize olan anlam, portre fotoğraflarında gözbebeklerinin önemini artırır. Bakış, duruştan daha önemlidir. Tek başına farklı anlamlar ifade eden duruşlar, bakışla birleştiği zaman belirleyici olan bakışın anlamına bürünür ve onu destekler. Umutlu bir bakış, keder, çaresizlik, kararlılık gibi insana ve hikâyeye ait duygular, röportajın içinde yer alan portre sayesinde bütüne sirayet eder.

İnsan yüzündeki pek çok ifadenin farklı kültürlerde aynı olması portre fotoğrafının etkisini artırır. Dorothea Lange, "Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları hepsi insan anatomisinin bu bölümünde, yani yüzde toplanmıştır. Ufak bir kas hareketiyle ifade şaşırtıcı biçimde değişebilir," der. Fotoğrafın bütün kullanım alanları ortadan kalksa, çeşitleri işe yaramaz olsa, fotoğraflar kimsenin ilgisini çekmez hale gelse bile, portre fotoğrafı tahtında kalacak, belki de sadece o varlığını sürdürecek. Fotoğrafın biricik özgünlüğü ve

vazgeçilmez alanı varsa o da portre fotoğrafı olsa gerek. Başka hiçbir teknik, ne hareketli görüntü ne portre resmi ne de başka bir şey onun yerini tutabilir. Bu yüzden zaten bir fotoröportajda yer alan portreler ister klasik tanımıyla 'kadrajı dolduran yüz' şeklinde olsun, ister esnetilmiş kullanımıyla insan yüzünün ve bakışlarının ağırlık merkezini oluşturduğu daha geniş planlı çekimler olsun, isterse fotoğrafçının o yüzde okuduklarını ifade etsin, etkisinden vazgeçilmeyecek karelerdir.

Fotoğrafı çekilirken yüzünü gizleyen biri hakkında edineceğimiz bilgi, 'yüzünü göstermek istemeyen bir kişi' diye başlayarak genel yargılarda dolaşır, pek özele inemez. İnsanın yüzü, sadece tanınmasını sağlayan değil aynı zamanda kendisini ele veren yerdir; bilginin ve anlamın en çarpıcı en zengin göründüğü bölge yüzleridir. Âdeta suçluluğun ya da masumiyetin kanıtı. Öfkenin ve huzurun konağı. Şefkatin ve nefretin kaynağı. İnsan yüzü.

Belki de bu nedenle dünya suretlerin, onca namlı şahsiyetin ve sıradan faninin belirli bir süre için kendi çapında yayılıp, sonra kaybolan tasvirlerinin etrafında dönmekte. Güneşin etrafında döner gibi tıpkı.

ÇEKİMLER NE ZAMAN BİTER?

Çekimlerin ne kadar süreceği genellikle çalışmanın kim için yapıldığına bağlıdır. Röportajını bir program dâhilinde gerçekleştiren fotoğrafçı belirlenen zamanda fotoğrafları teslim etmek zorundadır.

Yeterince sık ve gerektiği kadar uzun çalışmanın koşullarını yaratmak fotoğrafçının marifetidir. Serbest zamanlı çalışmalarda herhangi bir zorunluluk olmamasına rağmen sürenin makul ölçülerde ve konunun büyüklüğüyle orantılı tutulması doğru olur.

Bir çalışmanın ne kadar süreceği, fotoğrafçının çalışma koşullarından çok, konunun kendisiyle ilgilidir ve araştırma-gözlem aşamasında aşağı yukarı ortaya çıkar. Belgeselde süre mutlak değer değildir. Deneyimli ve tam zamanlı bir fotoğrafçının iki haftada bağlayacağı konu, farklı koşullarda çalışan fotoğrafçılarda birkaç yıla yayılabilir. Bir belgesel çalışma için ayrılan süre, her fotoğrafta, konunun farklı yanlarının işlenmiş olmasıyla ve hikâyenin derinliğine ne kadar inildiğinin görülmesiyle anlam kazanır. Ne kadar uzun süre çalışılırsa çalışılsın, ortaya çıkan fotoğraflar içerik ve plan olarak birbirinin benzeriyse, o çalışma tek seanslık çekimin ürünü sayılır. Öte

yandan, fotoğrafçı ele aldığı gerçeklikle kurduğu ilişkinin gerekenden kısa süreli olması halinde doyurucu sonuçlara ulaşamaz.

Röportajcının tersine, haber fotoğrafçılarının başlıca problemlerinden biri olan zaman yetersizliği, konu hakkında derinlemesine bilgi ve kameraya tam hâkimiyet sayesinde bir nebze aşılabilir. Gazete ve televizyonlarda görür görmez fark edilen, 'konuşan fotoğraf', 'o an' gibi başlıklarla sunulan görüntüler genellikle bu tür çalışmalardır.

Bir fotoröportajın çekimleri ne zaman biter sorusunun cevabı aslında yukarda yazdıklarımdan yola çıkarak verilemez. Fotoğrafçı bir daha geri gelmemek üzere arkasını dönüp gittiği zaman çekimler bitmiştir.

4. AŞAMA: FOTOĞRAFLARI SEÇMEK-SIRALAMAK

KONTAKLARA BAKMAK

Deneyimli fotoğrafçılar ve editörler, sadece röportaj üstünde çalışan fotoğrafçıların değil, habercilerin ve tek kare için çekenlerin de ortaya çıkardıkları tek fotoğraflardan ziyade, kontak baskılarıyla ilgilenirler. Kontak baskıların, bir fotoğrafçının kafasının içinden geçenleri gösterdiği söylenir; aklın ve sezgilerin nasıl çalıştığı kontaklara bakarak anlaşılır. Fotoğrafçının bir fikri mi takip ettiğini yoksa rasgele fotoğraflarla mı oyalandığını anlamak için kontaklara bakılır.

Gerçekten kontaklara bakmak, bir dizi seçkin fotoğraflar diye getirilmiş portfolyolara bakmaktan daha anlamlı, keyif ve heyecan vericidir. Bir kez kontak baskıyla kurulan ilişki, tek basılmış fotoğrafla kurulandan farklıdır. Kontaktaki küçük görüntüler, bakanın kendisine yakın olmasını ister. Çıplak gözle yapılan genel bakış yeterli olmaz. Hemen akabinde, seçilen bir fotoğrafı mercekle diğerlerinden ayıran bakış gelir. Bu kadarı da yeterli değildir, daha yaklaşmak gerekir. Bu kez daha büyütücü bir mercekle birlikte kontak baskıyla yanak yanağa bir mesafeden ilişki kurulur. Bu durum ortamın kararmasına yol açar. Mekân istediği kadar aydınlık olsun, ışıklı masada kontak bakılsın ya da günışığından istifade edilsin, fark etmez. Büyüteçle içine girilen kare sadece kendisinden yansıyan ışıklarla bir görüş sağlanmasına izin verir.

Bir fotoğrafa kontağından bakmak, büyük baskısından bakmaktan çok farklı bir deneyimdir. Mükemmel bir kontak baskıda bile ay-

rıntılar azalır, hemen görünenler, zor görünenler ve saklananlar arasındaki ilişki zayıf tonlarla iyice geriye çekilir. Kontaklara bakmak görmelerle sezmeler arasında gidip gelen okuma pratiği yaptıran bir karar verme süreci yaşatır.

Bu süreç, kontak baskıya çok yakın duran gözün aslında kendisini fotoğrafçının gözü gibi hissetmesine yol açar. Çünkü bütün fotoğraflar kesintisiz bir şerit halinde fotoğrafçının durduğu yerde, vizörden gördüklerini göstermektedir. Fotoğrafçının gördükleri ve kaydetmeye karar verdikleri seyredilmektedir.

Bir kontak baskıyı karelerin çekim sırasıyla izlemeye başlayınca deneyimli bir röportajcıyla mı, genç bir fotoğrafçıyla mı, bir yetenekle mi, yoksa yüksek bir çalışma azmiyle mi burun buruna geldiğini anlar insan. Evet, kelimenin tam anlamıyla burun burunayken. Fotoğrafçının soluğu zannedilen şeyin aslında kâğıdın kimyasından gelen koku olduğu neden sonra anlaşılır. Fark etmez. Kontağa bakan göz, fotoğrafçının vizörden bakan gözünün peşinde gezinirken zihni ansızın fotoğrafçının zihniyle buluşur. Kontak baskı fotoğrafçının gördüğü dış dünyaya aitken, bir süre sonra zihninin röntgeni gibi görünmeye başlar. Fotoğrafçının gördükleriyle birlikte çekim sırasındaki hisleri de kontak üstüne serilmiştir.

Kontaklar okunurken fotoğrafçının alanda nasıl davrandığı, neler yaptığı da izlenir. Nerede durduğu, nereye baktığı, bütünü kavrama kapasitesi yanı sıra ayrıntıyı seçebilme yeteneği, konunun akışına göre ne tür açılar kullandığı ayan beyan görülür. Kontaktaki seri görüntülerin beklenen fotoğrafı ortaya çıkarıp çıkaramayacağı merak edilir.

Deneyimli fotoğrafçılar ister röportaj çalışsınlar, ister haber, isterse tek kare fotoğraf peşinde olsunlar fotografik bir görüntü sezdiklerinde çalışma yöntemleri bellidir. Seçtikleri yerden çekmeye başlarlar. Görünümlerde köklü bir değişiklik olmadığı sürece tek kareyle yetinmezler. En durağan konuların bile fotoğrafçının küçük hareketlerine bağlı olarak farklı yapılar kazanacağını bilirler. Hayatın değişkenliğinin farkındadırlar ve oluşmakta olanın peşine düşmüşlerdir. Anlatan fotoğrafın kurulması sürecidir bu. Çekim devam eder, küçük açı ve mesafe değişiklikleriyle, hareketli ögelerin dizilişindeki farklılaşmaları kollayarak ve anlamlı anın izini sürerek çekim devam eder. Böylece tek bir plandan peş peşe (rasgele değil) çekilen çok sayıda kareyle bir seri oluşturulur. Bu seri, ayni zamanda o yüksek enerjili çarpıcı fotoğrafın arayışıdır. Bazen o görüntü gelir, bazen yarı yolda kalır.

Bir plandan seri çekimin, ışık ve renk kaygısıyla yapılan teknik tarama *(bracketing)* işlemiyle alakası yoktur. Burada sözün kuruluşu yapılmakta, gerçekçi bir atmosfer içinde içeriğin anlamını en iyi taşıyacak form aranmaktadır.

Usta bir fotoğrafçının kontak baskılarını okuyarak çalışma tarzına dâhil olmak büyük bir tecrübedir. Heyecan vericidir. Çekim sırasında aklının nasıl işlediğini, nerede durup nasıl baktığını anlamak için fırsat yaratır.

Deneyimli fotoğrafçılar, kontak baskılarını paylaşmaktan çekinmezler. Tarz ve yaklaşım konusunda deney paylaşmak belgesel kültürüne ve etiğine özgüdür. Ayrıca, pratik bir yararı vardır. Bir seride fotoğrafçının çeşitli nedenlerle göremediği kare, dışardan bakan göz tarafından keşfedilebilir. İşte tam burada, fotoğrafçının öncelikle kendi kontaklarını okuma pratiği geliştirmesi ve kendisine bir editör peydahlamasına sıra gelir.

Fotoğraf çekiminde sonsuz görüntü seçenekleri arasından en isabetli olanı yakalamak ile kontak baskıya bakarken anlamlı kareyi seçmek arasında bir fark yoktur. İkisi de fotoğrafın temel ve asıl pratiğidir. İyi fotoğrafçı anlatımı güçlü bir kareyi kontaklar arasından seçebilir. Ancak durum bu kadar yalın ve göründüğü kadar içinden kolay çıkılabilir gibi değildir, özellikle az deneyimli fotoğrafçılar için. Çünkü kendi kontaklarına bakan fotoğrafçılar, çekim sürecinde yaşadıklarının etkisinden kurtulamadıkları sürece isabetli bir seçim yapmakta zorlanırlar.

Çalışmalarını bir editör değerlendirmeyecekse eğer en doğrusu çekimden sonra belirli bir süre kontakları dinlendirmektir. Hiç bakmamak, neredeyse unutulmaya terk etmek isabetli olur. Ta ki, çekim sırasında yaşanan duygu yoğunlukları yatışıp, olumlu ya da olumsuz izlenimler silinip, seçim sırasında fotoğrafçının kararını etkilemeyecek hale gelinceye kadar. Ancak bundan sonra fotoğrafçı, ortaya çıkmasını sağladığı görüntülerle kurulmuş dünyaya yeniden girerek, aralarından bazılarını öne çıkarmak, bazılarını geriye itmek, bir kısmınıysa tamamen unutmak için çalışmaya başlar. Bu sırada fotoğraflarda temsil edilen durumlar, kişiler ve olaylarla duygusal bağlarının yeniden belirmesine, kararlarını etkilemesine izin vermez. Yetersizliğini fark ettiği halde gösterdikleri nedeniyle 'çok sevdiği' karelere kıyabilir. Bir planı çekerken fotoğrafçının hissettiklerinin, kontak

baskıda o planla karşılaştığı zaman hiçbir değeri ve anlamı kalmamıştır. Kalmamalıdır.

İŞ BASKILARI VE SEÇİM

Kontaklardan ferah ferah seçim yapılmış, kalburun gözü iri tutulmuş, az çok olumlu yorum alabilen her fotoğraf iş baskıları arasına girmiştir. Fotoğrafçının konu seçiminden itibaren adım adım ilerlediği süreçte önemli bir mesafe kat edilmiş ve yeni bir aşamaya gelinmiştir. İş baskılarıyla haşır neşir olunacak, son seçimler yapılacak, yan yana gelen fotoğraflarla bir hikâye kurulacaktır. Röportajın kubbesini dikmek için sadece bir merhale kalmıştır.

18x24'ten daha küçük olmayan iş baskıları alınarak yeni aşamaya, son seçimlere geçilir. Daha küçük baskılarda bazı detaylar kaybolacağı için bu boyut, fotoğraf analizinde algıda kolaylık sağlaması açısından elverişlidir.

Kontaklardan yapılan eleme daima geniş tutulurken çalışmanın kaderini belirleyecek bu son seçimde ince elenip sık dokunur. Her fotoğraf, hikâyenin inşasında birbiriyle ilişkilenerek bir yapı kuracaktır. Çalışmanın en önemli aşamalarından biri fotoğraf seçimidir. Bu aşamada yeterince titiz, soğukkanlı ve tarafsız davranmak gerekir. Fotoğrafçı öncelikle kendi editörü olmalı, son seçim sırasında birbirini tekrar eden fotoğrafları mutlaka ayıklamalı, mümkün olduğu kadar farklı konu başlıklarından görüntüler girmesine özen göstermelidir.

Çalışma sırasında çekilen fotoğraflar güçlü bir hikâye kurmak için yetersiz olsa bile bu aşamada yapılacak isabetli bir seçim ve yaratıcı dizilişle en azından sıradan hale getirilebilir, sıradan olan bir iş daha iyi görünebilir ya da tam tersi olur, iyi bir çalışma yanlış seçim ve sıralamayla berbat edilir.

Her fotoğrafçı son seçim sırasında kendi meşrebine göre bir ilişkilenme yaratır fotoğraflarıyla. Deneyimli ve namlı fotoğrafçılar arasından bazılarının iş baskılarını çalışma mekânlarının duvarlarına boydan boya astığı, onlarla birlikte uzun zaman geçirdiği, bazılarını çıkartıp sayılarını azalttığı, çıkanların bir kısmını geri alarak bir şans daha tanıdığı, velhasıl kendi değer ölçüleri ve tarzıyla son seçimi yaptığı bilinir. Bazı fotoğrafçıların yatak odasını iş baskıları için kullandığı, geceleri onlara bakarak uyuduğu, güne başlarken ilk onlarla yüz yüze geldiği, böyle bir seçme sürecinin ardından çalışmanın son

halini aldığı anlatılır. Bazı fotoğrafçılarınsa çektikleri fotoğrafları aylarca görmeden bir dosyada tutuktan sonra çıkarıp 'gerçekten iyiler mi?' sorusuna cevap aradıkları, defalarca bakarak kesin hüküm mahiyetindeki son kararı verdikleri bilinir.

Bu yöntemlerin süresi ve biçimi fotoğrafçısına ve seçkinin amacına göre değiştiği gibi çalışmanın çapına göre de farklılık gösterir. Aylarca süren emeğin ürünleri bir fotoğraf editörü tarafından on beş dakika içinde son seçime tabi tutulabilir. Kimi zaman en başarılısı da bunlardır.

Son seçim sırasında aynı konu başlığında çekilmiş birden fazla 'güzel' fotoğraf mutlaka teke indirilmelidir, güzel oldukları için değil tekrar oldukları için. Röportajda asıl aranan görsel etki uyandırmak yerine, anlattıklarının inandırıcılığı, taşıdığı haber ve tanıklık değeridir.

Seçilen her fotoğrafın mutlaka görsel mükemmellikte, birincil işlerden olması gerekmez. Hikâyeyi destekleyen, tanıklığı güçlendiren, bağlantıları kuran, daha az yeterlikteki ikincil fotoğraflara da ihtiyaç duyulur. Bunlar ara fotoğraflardır.

Röportaj fotoğrafçısı için ölümcül risklerden biri kendi işine duyduğu hayranlıksa, diğeri de fotoğraflarını yerleştirdiği kutsal mertebenin erişilmezliğidir. Fotoğraf seçimi kanlı bir katliam öncesinin ürpertisiyle bekleniyorsa eğer sebebi, işin etrafına yerleştirilen dokunulmazlık halesidir. Hâlbuki fotoğrafçı kıydığı fotoğrafları kadar iyidir. Biraz bu nedenle, biraz da herkes bir başkasının çalışmasına daha başarılı kıyabildiği için editörler ya da editör rolünde fotoğrafçı arkadaşlar peydahlamak gerekir. Geniş bir seçme yapıldıktan sonra hikâyenin kuruluşu onlara bırakılır. İnce ayar yine fotoğrafçıya kalır.

Birlikte çalışma, aklın fikrin çoğaltılması, belgeselin doğasına uygun kolektif ruhun canlı tutulması açısından önemlidir. Malum, fotoğraf tek kişilik bir iştir. Öyle cümbür cemaat yapılmaz. Ancak, mutlak yalnızlık sadece çekim aşaması için geçerlidir. Konu seçiminden araştırmaya kadar her aşamada ortaklaşılır, çekimler sırasındaysa yalnızlık vardır, sonraki değerlendirme-seçim ve hikâyenin kuruluşu yine ortaktır.

Belgeselci egosuyla baş edebilmeyi becermelidir. Yaptığı çalışmayı hem kendisine karşı hem de ötekilerin önünde eleştiri nesnesi kılabilecek olgunluğa erişmelidir. Bu aynı zamanda ustalaşma yolunda önemli bir adımdır. Burada ustalaşmaktan kasıt, yontulmuş olmak-

tır. Yoksa çektiği fotoğrafları pahalıya satmak, sergiler açmak, meşhurlar hanesine yazılmak, çapraz bulmacalarda soru, medyalarda maymun olmak değil. Bizim meşrebimizde ustalık demek, alçakgönüllülük, bildiğini paylaşmak, dibine ışık verirken aynı zamanda arkadan gelenlerin yolunu da aydınlatmak demektir. Önlerini açmak, sırtlarından usulca ittirivermek de cabası.

Bunlar sadece belgeselcinin ya da fotoğrafçının değil, gezegende bir biçimde kendini var eden her faninin sahip olması gereken hasletlerdir.

ANLAMIN YARATILMASI

Bulunuşundan bu yana aradan geçen kısacık zaman zarfında görüntülerin yarattığı dünya medya sayesinde bir hayli genişledi. Kayda değer bir hacme ulaştı. Ne var ki medyanın kavram ve hayal dünyasından daha büyük değildi bu hacim. Koca dünya görüntülere indirgenmiş, farklılıklar sıradanlaşarak silikleşmişti. Büyüdüğü sanılan âlem, mikro kimlikler, tekil aidiyetler üstünden daraltılmış hayatları öngörüyordu.

Bu genişleme zihinlerimizde nasıl bir değişikliğe yol açtı? Fotoğraf makineleri tarafından yeniden üretilmiş Dünyanın görüntüleri, üretiliş maksatları nedeniyle mi, sunuş biçimleri nedeniyle mi, yoksa zaten öyle olması gerektiği için mi bilmem ama hiçbir engel tanımadan her yere ulaşıyor ve çılgınca tüketiliyordu. Belli ki görüntülerin tüketilebilir olması en önemli özellikleriydi. İzleyiciyi malumat sahibi kılarak mutlu etmek dışında nasıl bir kalıcı etkisi, dönüştürücü rolü olabilirdi? Bilgi haline nasıl gelir, nasıl farkındalık oluştururdu? Fotoğrafta anlamın yeniden yaratılması bu uzun yolculuğun ilk adımı sayılabilir miydi?

Bir anlama biçimi olarak belgesel, fotoğrafçının düşüncelerinden davranışlarına, seçtiği konudan, yaklaşımına, kullandığı araçlardan tercih ettiği dağıtım kanallarına kadar bütünlük taşır. Yaratılmaya çalışılan etki, çalışmanın her aşamasında kendini gösterir. Fotoğrafçının çalışmasına biçtiği anlam, anladıklarından çıkardığı sonuçtur.

Yeryüzünde çeşitli biçimlerde var olarak gerçekliği yaratan nesneler, yansıttıkları ışıklar sayesinde kamera denilen aracın işlemesini sağlar ve bir suret oluştururlar. Suretin çözümlenmesi için bir başka araç gerekir. Gerçekliğin yeniden sunumu olarak ortaya çıkan su-

retin gösterdiklerinin zihindeki yansımasıyla işlemeye başlayan bu araç, anlamın belirginleşmesini sağlar. Bu, fotoğrafın dilidir. Anlamı kuran ile onu çözümleyen arasındaki köprüyse hikâyedir...

Belgesel fotoğraflarda gösterilenler izleyiciye doğrudan bilgi verir. Giysiler, duruşlar, önde-arkada görünen doğa/kent/mekân parçaları, kültürel bir kurguyla birlikte tarih bilgisi, ideolojik çözümlemeden ve kültürel birikimden istifade ederek anlaşılır hale gelir. Yaygın kullanılan ve sevilen terimle söyleyecek olursak 'fotoğraf okuma' bu pratiğin adıdır. Yazıdan ödünç alınan bu kavram, bir anlama ve anlatma biçimi olarak fotoğrafın kendi terminolojisini, kavram dünyasını yaratmasından sonra, belki de "okuma" yerine başka türlü anılacak günün birinde. Biz şimdilik, evet şimdilik, ödünç ve eğreti olanla idare edelim.

Bir fotoröportajın okuması, fotoğraftaki imgelerin yarattığı çağrışımlarla yapılan belagat şahikası şiirsel fotoğraf okumalarından farklıdır. Aynı biçimde salt gösterilenler üstünden akli, kuru okumaları da dışarıda tutar. Bir fotoğrafa bakarken görüntüdeki imgelerin hem kendisi olarak taşıdığı anlamlar hem de başka temsilleri mümkün kılarak yaptığı çağrışımlar zengin okumayı yaratır. Yani hem doğrudan gösterdikleri hem ima ettikleri aynı oranda değerlidir. İki tür okumanın paralel akışıyla anlamın kuruluşu tamamlanır, görüntü dengesini bulur, sözünü iletmeye başlar.

Ancak bu anlam denen şey nedir ve fotoğrafın içine nasıl girer, kim yerleştirir ayrı bir tartışma konusudur. John Berger'e sorarsanız, hikâye olmadan anlam olmaz. Anlamın hayat içinde ortaya çıkışının anlık olmadığını söyleyen Berger bir süreçten bahseder: "Anlam bir şeyin başka bir şeye bağlandığı kesişme noktasında keşfedilir ve gelişmesiz var olması mümkün değildir. Bir hikâye olmadan, bir açımlama olmadan anlam olmaz. Olgular, bilgi; bunlar kendi başına bir anlam oluşturmaz. Veriler bir bilgisayara yüklenebilir ve bir hesaplamanın faktörü haline getirilebilirler ama bilgisayarlardan hiçbir anlam çıkmaz," dedikten sonra, aşağıda söyleyeceklerime dayanak olsun diye şimdiden buraya alacağım görüşleri belirtir:

"Zira, bir olaya anlam yüklediğimizde, o anlam yalnızca bilinen şeylere değil, bilinmeyen şeylere de bir karşılıktır. Anlam ile gizem birbirinden ayrılmaz, fakat zamanın geçişi olmadan ikisi de var olamaz."

Belgeselcinin, seçilen konuyu değişik görünümleriyle, farklı yanlarıyla anlatması yeterli değildir. Belgesel çalışmayı sıradan bir belgeleme çalışmasından ayıracak başlıca özellik, belki de bu noktadan

itibaren tanımlanabilir. Belgeleme çalışmasında fotoğrafçının hislerine yer yoktur. Örneğin, namlı bir mimarın yaptığı eseri fotoğraflarken, ortaya çıkarılması gereken fotoğrafçının değil, mimarın hisleridir. Belgesel çalışmaysa fotoğrafçının hikâyede yansıyan hislerini barındırır.

Hazır John Berger'den yüz bulmuşken biraz daha ileri gidip 'belgeselci, sözlü kültürdeki masal anlatıcıların günümüzdeki tezahürüdür' diyelim ve bir soluk alalım. Gerçek ve masal ve belgesel. Hepsi yan yana gelip bir uyuşmazlık, bir zıtlık ortamı, bir münasebetsizlik yaratmış olmasın. Böyle bir his doğmuşsa eğer, "Hiç kuşkum yok ki artık masallar gerçektir," diyen Calvino'ya kulak verilsin, bu bir. Belgeselcilerin özellikle masalsı görüntülerine göz atılsın, bu iki. Marry Ellen Mark ne diyor ona bir bakılsın, bu da üç: "Belgesel fotoğraf gerçeklik hakkındadır. Hem otantik hem de gerçeküstü anlamda. Benim için gerçeklik kadar düş kurduran ya da büyüleyen hiçbir şey yoktur."

Belgeselciyi düz bir kayıt tutucudan ayıracak özellik, ele aldığı konunun içindeki hikâyeyi ortaya çıkarmak üzere çalışmasıdır. Lakin bunun için sadece fotoğrafçı olmak yetmez. Belgeselci konusunu tanımlamakla, farklı yönlerini açıklamakla, derinliklerini göstermekle yetiniyorsa, yan yana getirdiği görüntülerde his yoksunluğu, anlam eksikliği fark ediliyorsa, hikâye aramayı ihmal ettiği için olabilir. Belki en başta bu arayışla yola çıkmalı, görüntüleri onun etrafında kurmalıdır.

Kimi zaman röportajda anlatılan hikâye, fotoğrafçının arayış hikâyesi olabilir ancak bu özellikle video belgeselde sık başvurulan klişe bir yaklaşımdır. Fotoğrafçıysa kendisini göstermeden -belgesel sinemacıların yaptığı gibi- kendi arayışının hikâyesini anlatabilir. Bu yöntem, kameranın dolaştığı mekânların farklılaşması ya da izlenen insanın değişmesine yol açar. Konunun yan unsurlarının, ikincil önemdeki durumların kimi zaman öne çıkmasını gerektirir. Ancak her değişim, hikâyenin içinde anlaşılır nedenlerle yer almalıdır ki anlatımda sıçramalar olmasın, eklektik bir yapı doğmasın, bütünlük kaybolmasın.

Her şeye rağmen seçilen konu, fotoğrafçının özgün yaklaşımı ve kurgusuyla bireysel bir yaratıcılık ürünü haline gelebilir ve bu sayede değerli bir çalışma çıkabilir ortaya. Kimi zaman hikâye, çalışma başlarken görünürde yoktur, süreç içinde kendini var eder ve belir-

ginleşebilir. Baştan itibaren ortada bir hikâye olmadığı halde, seçme ve sıralama aşamasında kendini gösterdiği de olur. Belgeselci çekim öncesinde ve sırasında konunun öznelerinden bir hikâye çıkarabileceği gibi, daha sonra parçaları bir araya getirerek, orada tanık olduğu gerçekle örtüşen bir hikâye de kurabilir.

Belgesel çalışma hikâye üstüne kurulacaksa eğer süreç, mekân ve zaman önemlidir. Aynı konudan mümkün olduğu kadar farklı fotoğrafları bir araya getirerek geniş bir çalışma yapmak yetmez. Bu türden bir araya getirmeler bir derleme olarak kıymetlidir ancak ruhsuzdur. Kimi zaman, çok geniş görünen bir konunun yapısal özelliklerini ve duygusunu içeren küçük bir hikâye, alakalı alakasız yan yana getirilmiş bir dolu fotoğraftan daha etkilidir. Görüntülerin yan yana gelişleri, içlerinde zaten var olan bağlantıyı ortaya çıkarmalıdır. Zoraki buluşturmalar hikâyeyi inandırıcı olmaktan uzaklaştırır.

Sonuçta, belgeselci ele aldığı konu hakkında bir tanımlama yapmayı amaçlamıştır. Ancak işi, doğrudan doğruya tanıma ulaşmak ve onu olduğu gibi sunmak değildir. Bir istatistikçi, bir sosyolog, ulaştığı tanımlamaları doğrudan sunar. Belgeselci yapacağı tanımı hikâye üstünden kurar. Fotoröportajın etkisini yaratan anlam buradan çıkar.

BİR HİKÂYE KURMAK

Bu başlık altında bir ayrımı tekrar işaret etmek gerekiyor. Seçilmiş konuyu belgelemek için yapılan çalışmalarla o konuyu hikâye ederek anlatan çalışmaların farkına bir kez daha dikkat çekmek isabetli olacak.

Belirli bir zaman içinde, tanımlı bir mekanda yaşanan olayları fotoğraflayıp yan yana dizerek bir belgeleme çalışması yapılabilir. Bu tür çalışmalar bellek yaratmak ve tanıklık paylaşmak için sadece göstermekle yetinen seriler olarak ortaya çıkar. Mesela fotoğrafçı "simit" konusunu işlerken, unun fırına gelmesinden itibaren üretimin bütün aşamaları görüntüler ve yan yana dizerek bir seri hazırlar. Bu çalışma herhangi bir yaratıcılık gerektirmeyen, teker teker fotoğraflar mükemmel olsa bile anlatım gücü itibariyle sıradanlıktan öte geçmeyen mekanik bir belgeleme işidir. Konunun nabzını tutmaktan uzaktır. Aynı konu, fotoğrafçının görsel hikaye anlatıcı olarak yaratıcılığını ortaya koymasıyla da ortaya çıkabilir.

Her hikaye, ister sözel olsun ister görsel, içinde gerilimi, tempoyu ve karakterleri barındırması gereken kurgusal bir yapıdır. Belgesel çalışmalarda artistik yeteneğin ve yaratıcı ifadenin ortaya çıkışını sağlayan bu kurgu, sadece belgelemek için çekilen fotoğraf serilerinden farklı bir anlatım gücüne sahiptir. Hikaye yaratılırken karakterlerin sunumunda ve olay örgüsünün sergilenmesinde klasik anlatımın giriş, gelişme, sonuç dizilişine bağlı kalmak gerekmez. Yaratıcı anlatım dizileri tercih edilir ve fotoğrafçının artistik yanını ortaya koyması beklenir. Bir konuyu görsel hikayeci olarak ortaya çıkarmakla fotokopi makinesi gibi gördüğünü ayniyle yeniden üretmek arasındaki ince geçiş tam burada belirginleşir.

Bir fotohikâye, yazının diliyle ya da sözlü geleneğin kurgusu içinde anlatılan hikâyeyle benzeşmez doğal olarak. Adına hikâye denmesinin sebebi, bir tanıklığı karakterleri, olay örgüsü, yan unsurları ve haber-bilgi değerleriyle kurgulayıp gösterirken, bir dramatik yapıya, bir duygu yoğunluğuna da sahip olmasıdır.

Fotoğrafların sayısız görünüm seçenekleri arasından fotoğrafçının yaptığı seçme olduğu hatırlanırsa, bu seçmenin fotoğrafçının yetenekleriyle bağlantılı olarak anlatımcı bir yapı taşıması, kurulacak hikâyenin ögeleri açısından önemlidir.

Fotoğrafçının kareye yerleştirdiği her imgenin bilinçli bir seçimle ve isteyerek orada göründüğünü biliyoruz. İmgelerin bir araya gelişi, birbirleriyle ilişkileri-ilişkisizlikleri, nasıl bir anlam bütünü yaratıyorsa karedeki boş alanlar da o bütünün parçasıdır ve hepsi bir araya gelerek fotoğrafın sözünü kurar.

Malum, fotoğrafın gösterdikleri, yani karenin içinde yer alan her bir imge, o haliyle gerçeğin suretidir, aslının taklididir, yeniden üretilmişidir ve taşıdığı simgesellikle yoğun bir enerji içerir. Fotoğrafın bütünündeki anlamı ortaya çıkaran etken, karenin içindeki her imgenin yarattığı çağrışımlar, uyandırdığı fikirler ile diğer imgelerin yarattıkları arasındaki ilişkinin toplam enerjisidir.

Bu karmaşık ve çatışmalı alanda birdenbire ortaya çıkan anlamın her zaman sözcüklere dökülmesi beklenemez. Bir fotoğrafta izleyicinin sözle izah edebildiği yorumlar olabileceği gibi, sadece duygularıyla temas edebildiği anlamlar ve sezgisel çıkarımlar da bulunabilir. Tek bir karenin izleyici üstünde yarattığı bu etki, derin ya da yüzeysel, kalıcı ya da anlık olabilir, hatta aynı okuyucunun bir başka za-

manda ve farklı koşullar altında aynı fotoğraftan çok ayrı çıkarımlar yapması da söz konusudur.

Buraya kadar söylenenleri cepte tutarak, bir fotoröportajın parçası olan tek kare fotoğrafın bütün seri içindeki yerine biraz daha bakalım: Bir serideki fotoğrafların hepsi aynı etkileyiciliğe ve zengin içeriğe sahip olmayabilir. Hikâyeyi sürükleyen ve genellikle izleyicinin ilgisini çekerek diğerleri arasında öne çıkan birkaç fotoğrafın yanında biraz daha zayıf fotoğraflar bulunabilir demiştik. Ara fotoğraflar ya da ikinciler diyeceğimiz görüntüler. Bu fotoğraflar hikâye içinde bağlantıları kurarak bütünlüğü sağlar, anlam derinliğine katkı yapar. Tıpkı bir karedeki her alanın aynı anlatım gücüne sahip olmaması gibi, boşlukların imgeleri ortaya çıkaran rolü gibi bir etkisi vardır. Bir fotoğraf dizisinde de boşluklarla birlikte zayıf ve güçlü noktalar bulunur.

Fotoğrafçının ortaya çıkardığı her fotoğraf, ele aldığı konunun göstermek istediği bir yanını yansıtır. Yani, her fotoğraf bütünün parçası olmakla birlikte kendi özerkliğine de sahiptir. Yüksek anlatım potansiyeli taşıyan tekil fotoğrafların bir araya gelmesiyle birlikte bütünlüklü bir anlatı yaratılabilir. Ancak bu bir araya geliş nasıl olmalıdır.

Fotohikâye kendine özgü dizilim içinde yapılanırken kesintisiz bir akış yerine kesintilerle birbirine bağlanan bir yapı oluşur. Bir görüntü kimi zaman yanındaki diğer görüntüyle hiç alakalı olmadığı halde, birkaç kare sonraki görüntüye eklenerek bağ oluşturabilir. Fotoröportajın dilini kurarken, görüntülerin içerikleri üstünden anlam bağlantıları özenle öne çıkarılır, imgelerin doğrudan ya da çağrışımsal bağlantı kurabilme özelliklerine dikkat edilir.

İlk karenin içindeki dolu ve boş alanların taşıdığı anlam sabit, değişmez değildir. Hemen arkasından gelen ikinci kareyle ilişkilenir. İlk iki kareye, izleyicinin kendi iç buluşmalarıyla yüklediği içerik bu kez üçüncü kareyle ilişkilenerek hikâyeye yeni bir boyut ekler. Uzun bir yolculukta, her kavşakta karşılaşılan yollardan birini seçerken diğerinden vazgeçerek varılmak istenen yere ulaşmak gibi bir şey. Bu nedenle, fotoğrafların dizilişinde yan yana gelen iki fotoğrafın ortaya çıkardığı üçüncü anlamın serideki diğer fotoğraflarla, yani bütünle bağlantısını kurmak önemlidir.

Fotoğrafların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan hikâyeler için çok farklı kurgular yapılabilir. Bir araya gelişlerinde mutlak bir biçim,

değişmez kurallar yoktur. Tıpkı sözlü-yazılı hikâye anlatımında çok farklı yöntemler olduğu gibi. Ancak kurgunun yapısı, hikâyenin anlamını da değiştirebilir. Sinemasal kurgunun bir sahnedeki durumu çok farklı içeriklerle sunabilmesi gibi. Öte yandan, hikâye anlatmanın kültürel formları vardır. Doğu hikâyelerinde kimi formlar birbiri içinden açılarak, kimileri spiral üstünde dönerek ilerler. Giriş bölümlerinde toparlayıcılık, finallerde çarpıcılık aranmayabilir. Batı hikâyesinde giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle bir yapı inşa edilir. Bunların dışında başka bin türlü kurgu daha vardır ki hele konu görsel hikâye olduğunda, bu özgürlükler alanında yaratıcılığın önüne kim geçebilir.

Fotoröportaj izleyen biri, bir ağacın köklerinden gövdesine doğru buluşmalar ve ayrılmalarla, yeniden oluşan anlamlar ve yorumlarla fotoğrafçının işlediği hikâyenin gövdesine, oradan dallara ve yapraklara ulaşır. Başka bir deyişle, fotoröportajın izleyicisi hikâyeyi yaratır.

Fotoğrafçının yaşanmışlıktan çıkarak kurduğu hikâye ile izleyicinin kendi okumasından çıkardığı hikâye aynı mıdır, birbirine benzer mi, ne kadar örtüşür, tartışılır. Fotoğrafına, konusuna, hikâyesine, diline ve asıl fotoğrafçısına göre durum değişir.

Hikâyenin kuruluşunda merkezde konu bulunur, konunun esasıysa hikâyenin özneleridir. Fotoğrafçı konunun bir tarafında, izleyici öteki tarafındadır ve birlikte, fotoğrafçı tarafından tutulan aynaya bakmaktadırlar.

Fotoğrafçının bakışı, izleyicinin bakışından bir süre önce aynaya düşmüş, fotoğraf karesinde görünecek olanları belirlemiştir. Fotoğrafçının izleyiciyle buluştuğu yer, aynanın içindeki hikâyedir. Eğer hikâye izleyicinin bildiklerini, hissettiklerini, ön kabullerini doğruluyor, görmek istediklerini gösteriyorsa mesele yoktur. Ancak, izleyicinin zihinsel düzeneklerini sarsıcı bir yapı taşıyorsa bu buluşma, çatışmalı bir temasa yol açar.

Fotoröportajcı, ortaya çıkardığı çalışmada kendi kurgusunun kırılmasını, anlam bütünlüğünün bozulmasını istemez. Çekimler sırasındaki gerçekliğin, fotografik algıyla yeniden yarattığı hikâyesi, aslına sadık kalsın ister. İzleyicinin okuması fotoğrafçınınkiyle özdeşlik kurmuşsa, röportajın sözü de çoğalmış olur.

Kuşkusuz burada izleyici tamamen edilgen bir kayıt çözücü konumunda değildir. Bir röportaj ulaştığı yerdeki yaratıcı okumalarla ortaya çıkan etkisiyle birlikte kendini çoğaltır. Yaratıcılık, bünyesinde farklılıklar taşır. Asıl çoğalma farklılıkların bir arada bulunmasıy-

la doğan özgürlük alanlarında anlam kazanır. Burada bir çelişki var gibi görünüyor.

Fotoğrafçının kurduğu söze sonuna kadar sadık kalması beklenen okuyucu ile sözün çoğalması için gerekli olan özgür, yaratıcı okumalar bir arada nasıl açıklanabilir? Öyle işte. Ezberle doğaçlama arasındaki zıtlığı anlamak gibi bir şey bu. İkisi arasındaki mesafeyi fark etmek gibi. Bir tercih yapmak gerekirse yapılır, doğaçlama yaratıcılığın en verimli ortamıdır.

Belgesel fotoğrafta hikâye kurmak, izleyici ile oynanan, çağrışımlarla dolu bir fal bakma işi gibi bir anlam icat etme oyunu değildir. Fotoğrafların imgelerle kurulduğunu ve görüntüdeki her imgenin çağrışımlarla birlikte yorumlara da açık olduğunu biliyoruz. Ancak fotoğrafın gösterdiklerinden hareketle hayal gücünün sınırlarında dolaşan, görüntüleri mistifiye ederek ortaya çıkan fotoğraf okuması, olsa olsa sözün kutsanması olur. Belagatin görüntü karşısındaki yüceliğini ispatlar. John Berger'in, fotoğrafların belirsizliği konusundaki yargısı biliniyor. Bu belirsizliğin söze zemin sağladığı da açık.

David Hurn'un 'hikâye' yerine 'deneme' tanımını tercih etmesinin bir nedeni de bu. "Bir dizi fotoğrafın, hiçbir zaman sözlük anlamıyla anlatıcı olmadığına katılırım," diyor Hurn. Fotodenemeyle kastının her fotoğrafın diğerlerini destekleyip güçlendirdiği dizi olduğunu söylüyor ve sıralanmış fotoğrafların sözcükler dizisi gibi okunabildiği bir toplamdan bahsetmediğini özellikle belirtiyor.

Fotohikâyenin kuruluşu bir sessizlikler ayinine de yol açmamalı. Fotoğrafçının niyeti fotoğraflarda belirgin olmalı, bağlamıyla ilişkisi sağlam kurulmalı. Fotoğrafın gösterdikleri, sözün şehvetine kapılmadan bir çözümleme ve yeniden kurma süreci başlatmalı. Suretin kendisiyle sınırlı kalmalı, hikâyeyi deşifre ederek anlama ulaşmalı.

Görüntüyü fotoğrafçının işaret ettiği bağlamından koparark, bilinç akışıyla yapılacak fotoğraf okuması, belgeselin değil sanatta fotoğraf kullanımının alanına girer. Fotoğraf, belgesel dışında bu türden yaratıcı işlevler içinde giderek daha fazla değerlendiriliyor. Sözü kışkırtan bir araç olarak fotoğrafı kullanmak izleyici toplayan bir ritüel. Sözü fotoğrafın bağlamına değil, fotoğrafı sözün kurduğu bağlama oturtma gayretiyle renklenmiş seanslar düzenleniyor. Lafın zincirleri kırılıyor, kendi mecrasında akıp gidiyor. Oysa belgeselde, her fotoğrafın hikâye içindeki yeri ve öneminden başlayarak sözünü taşımadaki yeterliliği irdelenir, artistik değerlerine bakarak konuşu-

lur. Hikâyenin kuruluşu da okunması da bu özeni içerir. Ancak bu sayede izleyicinin okumasıyla bir örtüşme sağlanabilir, yoksa her biri kendi bildiği yolda alıp başını gider.

HİKÂYEDE ZAMAN

Fotoröportajda zaman, fotoğrafçının ele aldığı konuya tanık olduğu süre kadardır. Genellikle izleyici tarafından daha geniş bir zaman kesiti olarak algılanır ve özel olarak ayrıntılandırılmış günü ve saatiyle belirtilen bir bilgiye gerek yoktur. Bir belge-kanıt, haber ya da değerli bir anı fotoğrafında bu tür bilgiler önem taşısa bile röportajda hikâyenin anlaşılabilir geniş bir zaman kesitinde gerçekleşir olması izleyici açısından yeterlidir. Ayrıca, zamanın tanımlı biriminde gerçekleşen olay, fotoröportajda daha geniş zamana taşınarak olgusal bir boyuta, bir anlamda kavramsal yapıya bürünür. Tek fotoğrafta ânın öneminden, anlamlı andan, mutlak ya da karar ânından söz ederken hikâyede daha geniş bir zaman boyutunun gözetilmesi bu açıdan önem kazanır.

Fotoröportajda hikâye kurma niyetiyle bir sürecin yansıtılması başka bir konudur. Bilindiği üzere, fotoröportaj, bir işlemin bütün aşamalarıyla kaydedilerek sırasıyla gösterilmesi değildir. Röportajın izleyicide sinemasal zamana benzer bir algı oluşturmasının mümkün olduğunu belirterek söze devam edelim. Hikayedeki zaman algısı kurgu sırasında ortaya çıkarılır. Fotoğraflar art arda dizilirken kendini gösterir.

Sıradan bir röportaj konusunu ilginç hale getirebilecek sunum, kimi zaman önemsenmeyen ikincil fotoğrafların bir anda önem kazanmasına yol açabilir. Bu fotoğraflar hikâyede sadece bağ kurucu değil, zamanın taşıyıcısı olarak önem kazanırlar.

ALTYAZI

Bir fotoröportajda fotoğrafların ayrılmaz parçası metinlerdir. Giriş metniyle konu sunulur, çalışmanın hacmi ve fotoğrafçının yaklaşımı dile getirilir. Altyazılar ise her görüntü hakkında açıklama yapar.

Genel çerçevesiyle görüntü ve metin ilişkisine bakılırsa problemli bir alan görülür. Fotoğrafın kendi başına söz kurabildiği ve yazının gereksiz olduğu fikri bir yana, belgesel fotoğrafın yazısız olma-

yacağı düşüncesi öte yana, fotoğraf ile yazı arasındaki belirleyicilik tartışması sürer gider.

İzleyiciyi rengiyle, şaşaasıyla, gösterdiklerinin ilginçliğiyle illüzyona sokarak hoşça vakit geçirtmeyi amaçlayan fotoğraflarda, yaratılmak istenen ortam zedeleneceği için altyazı istenmez. Doğaldır. Ancak belgesel fotoğraf metinle birlikte var olur.

Altyazılar görüntüyle aktarılamayan bilgiler taşır, görüntüde yer alan bilgileri tamamlar. Ayrıca, konunun arka planını ve geçmiş bağlantılarını açıklar. Fotoğrafın anlamını genişletirken bağlamından koparılarak başka düzlemlere taşınmasını engeller.

Paul Strand, başta bir giriş yazısından sonra fotoğrafların peş peşe sıralandığı kitaplardan daha sıkıcı ve monoton bir şey olmadığını söylerken kendi çalışmalarında fotoğraf ve metni iç içe kullanır. Tadayuki Kusuyama'da öyle. Japonya'daki pek çok çağdaş belgeselcinin yaptığı gibi, onun çalışmalarında neredeyse metinler ve fotoğraflar eşit ağırlıktadır. Öte yandan Flusser, metnin görüntü yanında ikincil öneme sahip olduğunu belirttikten sonra, "Metin fotoğrafı açıklamaz onu besler," der ve "altyazıların yalnızca fotoğrafa nasıl bakılması gerektiğini içeren talimatlar olduğu"nu söyler.

John Berger, kelimelerle buluşan fotografik görüntülerin büyük bir kanıtlama gücü oluşturduğunu söylerken, "Kanıt olarak çürütülemez güçlülükte, fakat anlam olarak zayıf bir yerde duran fotoğrafa anlamını kelimeler kazandırır. Kendi başlarına hep genelleme düzeyinde kalmaktan öteye gidemeyen kelimelere de özgül sahicilikleri ni kazandıran, fotoğrafın çürütülemez olma özelliğidir," der.

Altyazılar aynı zamanda fotoğrafçının konusuyla kurduğu ilişki hakkında fikir verir. Çalışma tarzını, konunun içine ne kadar dâhil olabildiğini ve ilişkisinin hangi düzeyde seyrettiğini gösterir.

Kabul edilebilir olmakla birlikte altyazının okuyucu açısından pratik zorluğu, uzun bir seriye bakılırken iki farklı okuma biçiminin yorması ve dikkat dağıtmasıdır. İzleyicinin yazıdan edindiği izlenimlerle, görüntüden edindikleri ne de olsa farklı kanallarla nüfuz etmektedir. Sürekli kanal değiştirerek kâh yazıyı kâh görüntüyü anlamaya çalışmak insanı yorar. Dikkat bir süre sonra birine ya da diğerine yoğunlaşır öteki ihmal edilir.

Çekilen her fotoğraf sonuçta konusunu nesneleştirerek yeniden üretir. Fotoğrafın doğası kaçınılmaz biçimde bu işleyişi doğurur. An-

cak, röportaj fotoğrafçısının yaklaşımında öznenin nesneleştirilerek kullanılması etik ve siyasal anlamda problemlidir. Bu problem çekim sırasında fotoğrafçının konuya yaklaşımında ortaya çıkabileceği gibi, fotoğrafların sunumunda ve altyazısında da ortaya çıkabilir. İnsanların adlarını belirtmeden sadece meslekleri, yaşları, cinsiyetleri, etnik kimlikleri, aidiyetleri, vb. sıfatlarla sunulması, indirgemeci bir tutumla nesneleştirilmeleri demektir. Genellikle toplumun muktedir olmayan kesimlerinin fotografik temsillerinde maruz kaldığı bu tutumu Susan Sontag, "Doymak bilmez bir iştah uyandıran şöhret kültüyle -istemeden de olsa- bir suç ortaklığına girmek," diye tanımlıyor. "Yalnızca şöhret olmuş kişilerin isimlerini belirtmek, diğer insanları sadece kendi meslekleri, etnik kökenleri ve yoksulluklarının temsil örnekleri konumuna düşürmektedir," diyor.

Altyazılar genellikle iki cümleden ibarettir. Üçüncü cümleye zorunluluk halinde başvurulur. Üç cümlelik bu kısıtlı alanın içine bir dizi sorunun cevabını ve gerektiği kadar bilgiyi yerleştirmek gerekir. Yazılanların hepsi sadece fotoğrafla ilişkili olmalı, aynı zamanda fotoğrafın neden çekildiğine dair açıklamayı da içermelidir.

Corbis ajansın bu konuda çizdiği çerçeve işlevseldir. Öncelikle fotoğrafta görünen nedir, kim var ve ne oluyor soruları cevaplanır. Fotoğrafın gösterdiklerinin dışında kalan çevre hakkında bilgi vererek ve koşullar anlatılarak neden sorusu açılır. Bu aynı zamanda konunun bağlamını koyan ve görüntüyü onunla ilişkilendiren vurgudur. Bu kadar çok şey söylemek, hepsinin iki cümlede anlatılmasını istemek abartılı görünse bile, fotoğraf ile yazıyı bir araya getirmek üzere işe başlandığında ortaya çıkan alanın, sadece yazının ifade alanından daha büyük olduğu görülür. İlginç bir deneyimdir. Fotoğrafçı, konusu hakkında gözlem dışında gerekli bilgilere sahipse ve gerçekten meseleyi anlamışsa, altyazı ile fotoğraf birlikte kurulur. Altyazıda gereksiz sözcüklerin, öznel yaklaşımların, fikir beyanlarının, fotoğrafçı duygularının yer almaması birkaç açıdan gereklidir. Web'de arama yaparken ayağa dolaşırlar, bir; fotoğrafçı duygu ve fikir yoğunluğunu görüntüye akıtmalı, bu işi yazıyla yapmak istiyorsa edebiyat alanını denemelidir, iki.

Yalın ifadelerle, düzgün cümlelerle kurulan altyazılar, dilin hoyrat kullanıldığı günümüzde pek çok fotoğrafçı için zor görünse bile gereklidir. Fotoğrafın çekim tarihiyle birlikte özel bir yer belirtilme-

si gerekiyorsa altyazıda ek bir cümle daha kullanılabilir. Bu notlar fotoğrafın kimlik bilgileri arasında bulunuyor ve izleyici tarafından görülebiliyorsa gerek kalmaz.

Altyazının ilk cümlesi fotoğrafta gözükenin ne olduğunu açıklar, izleyicinin gördükleri dışında da bilgi verebilir. Cümle şimdiki zamanda kurulur ve etken fiil kullanılır. Geçmiş zamanla yazılan ikinci cümle fotoğrafın konusunu açıklar. Üçüncü cümle, eğer gerekliyse konu hakkında daha geniş bilgi vermek için ya da fotoğrafla ilgili özel bir bilgi aktarmak için kullanılır.

ARŞİV

Her zaman söylenir ki fotoğrafçı arşiv demektir. Fotoğrafların depolanması ve her birine kolayca ulaşılması için gerekli düzeneğin kurulması fotoğrafçılığın önemli parçasıdır. Bunun için gerekli sistemler sanal ortamda farklı seçenekler sunar. Fotoğrafçılar kendilerine uygun olanı işlevselliğini dikkate alarak kullanırlar. Fotoğrafların kodlanması ve arşivlenmesi bilgisayar ortamında yapılır. Arşivleme sırasında anahtar kelimelerin dikkatle ve yeterince geniş kapsamlı doldurulması, fotoğrafın dolaşıma girme şansını artıracağı gibi kolayca bulunmasını da sağlar.

Her görüntüye verilecek kod için fotoğrafçı eskiden beri kullandığı yöntemi sürdürebilir. Genel olarak uygulanan yöntem harfler ve rakamlardan oluşan bir kodlamadır. Örneğin, OY-09032005-SEKİD-021/07. Özcan Yurdalan'ın 9 Mart 2005 tarihinde Seka İzmit Direnişi sırasında çektiği yirmi birinci kaset filmin yedinci karesini gösterir. Kodlarda yer alan çekim konularının kısaltılmış kodlarını ayrıca listelemek faydalıdır.

Çekilen görüntüler dijital olsa da kontak baskı alınması, film çekilmişse dijital ortama aktararak saklanması, böylece bütün fotoğrafların tek bir sistem altında toplanması önerilir.

7. HİKÂYE: KUTNU

Antep'te çarşı içinden geçerek Kale'ye doğru giderken, peynircilerle baharatçıları geçer geçmez, sol kolda, kırık ahşap kapısı yarı açık duran Millet Han'a girerdim. Debdebeli zamanlarından arta kalmış taş süslemeleriyle iki katlı bildik eski zaman hanlarından biriydi. Benzerleri gibi zaman içinde birkaç farklı biçimde kullanıldıktan sonra atölyelerle dolmuştu. Alt katta dövme bakır, pirinç sıvama ve kalay atölyelerinden başka iki tane kutnucu vardı.

Kutnu bezi Antep'in geleneksel dokumalarından rengarenk nakışlı, parlak bir kumaştır. Kutnucular, bir köşedeki karanlık atölyede, ipliklerden kalkan tozların uçuşarak tavana kadar yükseldikten sonra yumaklar halinde kuytulara öbeklendiği, havada daima keskin bir koku dolaşan siyahi bir ortamda çalışırlardı. Buradan çıkan kumaşlar tam tersine rengin, nakışın, ışıltının bayram ettiği tertemiz ve parlak dokumalardı.

Bölgede GAP çalışmaları ilerledikçe, sulama kanalları tamamlandıkça, yeni tarım ve sanayi programları uygulanmaya başladıkça hayat şartları hızla değişti. Bu geçiş döneminde bölgede fotoğraf çekiyorduk, değişim öncesi hayat ana konumuzdu. Antep'teki atölyelerde sürdürülen küçük tekstil üretimini görüntülüyorduk.

Kutnu bezi geleneksel yanıyla önemliydi, tarihi yapı içindeki atölyede yüzyıllardır uygulanan teknikle dokunuyordu. Antep'te otomasyona geçmiş atölyelerde aynı desenler ve renklerde kumaş dokunduğu için rekabet şansları kalmamıştı, son demlerini yaşıyorlardı.

Atölyenin kemerli bölmesinden girilen en içteki odada çalışan usta bu son demlerin farkındaydı. Fotoğrafını çekerken inceden gülümsedi. Çalışma ortamını, zerreciklerin uçuştuğu havayla birlikte eski tezgâhı ve köşedeki titrek ampulü bir arada göstermeye çalıştım.

Ertesi yıl yolum oralara düştüğünde o fotoğraf da yanımdaydı. İyi kötü çektiklerimin hepsinden bastırıp götürmüştüm. Verdim, uzun uzun baktılar. Yüzlerinden ne düşündüklerini, ne hissettiklerini anlamaya çalışırken buna gerek kalmadı. Pek beğenmedikleri belliydi, sebebini söylediler. "Bunların

renklisi yok mu?" diye sordular. Siyah beyaz fotoğraflardan hoşlanmamışlardı. Güzel göstermiyordu, ortam çok karanlık ve dumanlı çıkmıştı, kendileri belki önemli değildi ama kutnu bezinin albenisi kaybolmuştu.

Hâlâ haklı olup olmadıklarını düşünüyorum. Has zanaatkârlar, sanatçılar gibi değildir, eski zamanlardan beri hep işlerini öne çıkarırlar. Onu yaratabilmek için nerede ve nasıl çalıştıklarının hiç önemi yoktur. Kalıcı olan kendileri değil, az sonra kolalamak için güneşe çıkaracakları kutnu beziydi.

Bugün Millet Han hâlâ yerinde. Eski zaman hanlarının akıbeti onun da yakasına yapıştı. İçerdeki tüm atölyeler boşaltıldı, zanaatkârların bir kısmı yeni bir mekân bulamadığı için işini terk etti. Hanın taşları temizlendi, ilk kattaki atölyeler camlı vitrinleri olan dükkânlara çevrildi, turistik el sanatları denen bayağılıklarla doldurmak için kiralayacak müşteri bekliyorlar. İçerde toz duman yok, onun yerine insansızlığın garipliği hüküm sürüyor.

Kutnuculara bir daha rastlamadım.

3 BİRLİK:
ZAMAN-MEKÂN-KONU

Bir fotoröportajın bütünlük taşıması beklenir. Çekilen fotoğrafların kavramsal bütünlük taşımasından ziyade, somut ortak yanları bulunması istenir. ZAMAN bunlardan biridir.

Röportajın içerdiği hikâye belirli zaman dilimi içinde geçer. Fotoğrafçının çalışması, gerçek zamanda farklı dilimlere yayılmış olsa bile (sinema çekimlerinde olduğu gibi) ortaya çıkan fotoğraflar izleyicide zamansal bütünlük algısı oluşturmalıdır.

Aynı biçimde hikâyenin ortak bir MEKÂN'da geçiyor olması, görüntülerin birbiriyle bağlantısı açısından ve hikâyenin bütünlüğünü kurmak bakımından önemlidir.

Seçilen KONU farklı mekânlarda ve zamanlarda çekilen fotoğraflarla da işlenebilir. Bu durumda fotoğrafta gösterilenlerin ortak bir konu etrafında buluşabilir olmasına özen gösterilmeli. Bu tür çalışmalar genellikle bir hikâye üstünden kurgulanmaktan çok, yapboz gibi birleşen, zamanda ve mekânda birbirlerinden çok uzak olsalar bile ortak bir yapının parçaları olduğu anlaşılan fotoğraflardan kurulur.

3 ARAYIŞ: YARATICI-ANLATIMCI-DERİNLİKLİ

Fotoğrafçının bir röportajda konuyu belirli kalıplar içinde anlatarak teknik yeterliğe sahip sıradan bir hikâye oluşturması sadece işini iyi yapabildiğini gösterir. Hâlbuki her konu kendi görüntü dilini aradığı için fotoğrafçının YARATICI bir yaklaşım geliştirmesi beklenir.

Yaratıcılık, sınırların reddedildiği, tanımların inkâr edildiği zaman doğar. Özgürlüğün hissedildiği yerde gelişir. Konuya yaklaşımda, kurulan dilde, bakış açısında, estetikte kendisini gösteren yaratıcılık, kesintisiz bir arayıştır. Hikâyede bilerek oluşturulan atmosferdir.

Fotoğrafçının eski çalışmalarında uyguladığı yaklaşımdan farklı olan, yeni konuya uygun yaklaşımlar geliştirmesi beklenir. Yaratıcılık hikayenin ayrıntılarında gezinirken her seferinde yeniden yaşanan bir maceradır.

Belgeselcinin yaratıcılığını uyguladığı alan, hikâyesinin ANLATIMCI etkisini derinleştirir. Neden daha azı olsun ki. Hazcı, göstermeci ya da tanıtımcı olmak yerine anlatımcı yöntemlerden biri sayılan belgeseli seçmiş fotoğrafçı, neden basit bir yola girmiş olsun ki? Bir anlatıyı sözle, yazıyla, hareketli görüntüyle ya da artistik bir başka iletişim aracıyla dile getirenler daha mı kolay ve risksiz alanlarda dolaşıyorlar. En azından has bir romancının, ressamın, şairin, heykeltıraşın karşılaştığı zahmetleri göze almayan fotoğrafçı ne anlatımcı görüntüler çıkarabilir ortaya, ne de has bir röportajcı olabilir.

Bir belgeselin DERİNLİKLİ işlenmesi kadar, izleyici üstünde benzer bir etki yaratması da hedeflenir. Maksat, hemen tüketilen, yüzeysel etki bırakarak geçip giden bir çalışma değildir. İzleyicinin algı düzeneklerini değiştirmeye, en azından derinden etkilemeye yol açan bir iş, ancak duygusal ve düşünsel derinliği varsa bunu başarabilir.

3 BEKLENTİ:
HABER-BİLGİ-TANIKLIK

Seçilen her konu, anlatılmak istenen her hikâye, içtenlikle ele alınarak işlendiği zaman değerlidir. Ancak bu değerli çalışma kimi zaman sadece fotoğrafçının kendisiyle ve yakın çevresinin ilgisiyle sınırlı kalabilir. Röportajın HABER değeri taşıması, güncellik açısından değil, izleyicinin ilgisini yoğunlaştırarak bir değer atfedeceği özellikler barındırması açısından önemlidir. Çalışmanın içeriği itibariyle daha fazla sayıda insanın ilgisini çekebilmesi gerekir.

Röportajcının konusundan çıkardığı özel tanıklıklar ya da paylaşılacak değerde gördüğü BİLGİ, hikâyenin varlığına anlam katar. İşlevini güçlendirir, etkisini büyütür.

Görüntünün dilini başarıyla kullanarak anlatılan her hikâye, doğrudan TANIKLIK üstünden izleyiciye ulaştığı için fotoğrafçının amacını-sözünü taşıyabilecek yeterliğe sahiptir. Bu yeterlik ileri götürülerek tanıklığın samimi paylaşımı haline gelmelidir.

Gerek tek fotoğrafların, gerekse röportaj ya da başka şekilde bir araya gelmiş fotoğrafların sadece tanıklık olarak edilgen bir yapıda tutulması, aynı zamanda fotoğrafın dilinin tutulmasıdır. Fotoğrafçının kendini suskun kılmasıdır. Fotoğrafın 'bir tanıklık' olması yetmez, fotoğrafçı neyin tanığıdır? Neden o olaya tanıklık etmektedir? Ne anlatmaktadır? Röportaj bunu göstermelidir.

3 DESTEK:
ÇOĞALTIM-DAĞITIM-ALTYAZI

Bugün fotoğrafın teknik baskısında mükemmelliğin sınırı yok. Dijitalin de desteğiyle konvansiyonel teknikler muhteşem sonuçlar yaratıyor. Eskiden karanlıkoda baskıları en ideal sonuçları verirken, giderek gelişen matbaa teknikleriyle neredeyse orijinalinin potansiyelini zorlayan çok daha çarpıcı görüntüler elde ediliyor.

Tam da fotoğrafa uygun bir durum bu. ÇOĞALTIM, suretin hizmetinde. Aslının yerini alan suret hadisesi mi, yoksa yeniden üretimin yeniden üretimi mi demeli? Her neyse, fotoğrafa yakışan da bu zaten. Yani fotoğraf zaten çoğaltılmak için doğmuşsa, sözün şöyle ya da böyle dağılımı değil, bağlamıyla birlikte dolaşıma girmiş olması

daha büyük önem taşıyor. Bugün yeryüzünde hiçbir fotografik imge yok ki çoğaltılmadığı halde zihinlerde görsel bir iz bırakabilmiş olsun. Bu nedenle, fotoğrafın gerçek dostu ve nihai mecrasının kaynağı matbaa mürekkepleridir, sanat galerisinin ışıkları değil.

Galeride tek başına bekleyen ve tek tük izleyici karşısında işlevini gerçekleştirmeye çalışan fotoğrafın çoğaltılarak güçlü bir DAĞITIM ağına girmesiyle birlikte etkisi katlanarak büyür, anlamı güçlenir. Ne kadar çoğaltılırsa, ne kadar çok göz değerse, ne kadar uzağa gider, ne kadar farklı ortamlarda kendini var edebilirse o kadar dayanıklılık geliştirir. Çoğaltıldıkça zamana karşı direnç kazanır, dokunulmazlık elde eder.

Ne yazık ki çoğalma ve yaygınlaşma aynı zamanda bağlamdan kopmaya yol açıyor, anlamda kayma, hatta başka anlamlar yüklenme tehlikesi doğuyor. Fotoğraf ilk baştaki varlık nedeninden uzaklaşıyor. Mesela, bugün dünyanın en çok yeniden üretilen görüntülerinden biri olan Che fotoğrafı, tam bir iç boşalması geçirerek salt imaja ve metaya indirgenmiş durumda.

Fotoğrafın bağlamından kopmadan çoğaltılması ve yaygın dağıtıma girmesi, fotoğrafçının vazgeçilmez arzusu ve asıl amacıyken bu genellikle pek mümkün olmaz. Dorothea Lange'in "Göçmen Anne" fotoğrafı, Che'ninki kadar olmasa bile çok el, çok anlam değiştirmiş görüntülerden biri. O halde, tek çare, o da bir yere kadar belki, ALTYAZI kullanmaktır.

3 KONUM:
İÇERİDEN-DIŞARIDAN-SINIRDAN

Röportaj fotoğrafçısının çalıştığı konuyla ilişkisinin boyutu gibi, konuyla aralarındaki mesafe de hassas bir mevzudur. Fotoğrafçının duygularıyla, düşünceleriyle, fiziksel olarak konuya yakınlığıyla, çektiği fotoğrafın başarısı arasında doğrudan bağ vardır.

Röportajcı, konuya İÇERİDEN bakmalıdır. Bu bakış, empatik bir tutumla konunun anlaşılması için izlenmesi gereken yoldur. Aynı biçimde, çekimler de içerden gerçekleşmeli, fotoğrafçı bedeniyle de zihniyle de olayın içinde olmalıdır.

Fotoröportajcının içerde olması ve buradan sadece görüntü değil, aynı zamanda bir üslûp, bir yaklaşım üretmesi beklenir. İçerde olmanın dili etkilemesine dair öngörü taşıyan bu söz, yakından bakma-

nın, görüntüyü izleyiciye yakın göstererek konunun içine çekmenin, içeriğe göre kendi estetiğini yaratmanın yolunu açar.

Fotoğrafın bazı alanlarında DIŞARIDAN çekim yapmak, hatta uzakta kalarak fotoğraflamak gerekir. Gezi fotoğrafları, doğa fotoğrafları böyledir.

Klasik kompozisyon kuralları da, ressamın konuya öncelikle ilahi bir mesafeden, daha sonra nispeten insani uzaklıktan, ama yine de fazla içli dışlı olmadan bakarken geliştirdiği estetiktir.

Pek çok değişikliğin yanı sıra optiklerin gelişmesiyle birlikte iyice yakına girebilen fotoğrafçının zihinsel olarak da konusunun içinde yer alması ve ortamın duygusunu hissedebilecek mesafede bulunmayı tercih etmesi, başka bir estetiğin arayışına, hadi daha az iddialı konuşalım, başka bir görme biçimine vesile olur.

Bir fotoröportajda fotoğrafçının içerde olmak kadar dışarıda kalmayı da becermesi gerekir. Hem zihinsel ve duygusal olarak hem fiziksel olarak. Çünkü anlamaya çalıştığı gerçeğin peşindeyken, tam içinde olmak görüş açısının daralmasına, algılarının sınırlanmasına yol açabilir. Aynı biçimde sürekli içerde olmak fotoğrafların hayattan yaptığı alıntıların kısa kısa olmasına, sözün kifayetsiz kurulmasına yol açabilir. Tıpkı, tamamen dışarıda kalmanın hikâyenin hissedilmesini engellediği gibi.

Aslında ne içinde, ne dışındadır fotoğrafçının olması gereken yer. Tam SINIRDA. Çemberin üstünde. Ama hep burada kalmak da olmaz. Kâh oraya, çemberin içine, kâh buraya, çemberin dışına geçebilecek bir özgürlük hattı yaratmaktır mesele.

3 PLAN:
GENEL-ORTA-YAKIN

Aynı konu etrafında çekilmiş bir seri fotoğraftan oluşan röportaj çalışması, ilk başta çıkarılan çekim ağacındaki her başlıkta yapılacak çekimlerle sürer. Bu kılavuz asıl olarak konunun eksiksiz inşa edilmesini sağlar. Çekimler sırasında dikkat edilecek planlarsa sadece fotoğrafçının güçlü kareler yakalayabilmesi için değil aynı zamanda izleyicinin ilgisini sürekli kılabilmek açısından, ama asıl bütünlüklü bir anlatım dili yaratabilmek için gerekir.

GENEL plan çekimler, hikâyenin bütününe ilişkin, olayın nerede cereyan ettiğine ve mekân özelliklerine dair bilgi verir. Genel bir tanımlamayla ortamı izleyiciyle buluşturur.

ORTA plan çekimler, olayın içindeki insanların birbiriyle ilişkisini gösterir. Ortamın duygusal boyutunu yansıtmaya çalışır. Sevgi, anlayış, endişe, korku ya da tehdit içeren ifadelerin orta plan fotoğraflarla anlatıldığı röportaj örneklerinin sayısı oldukça fazladır.

Orta planlar sadece insanların arasındaki ilişkiyi değil, nesnelerin birbiriyle ilişkisini ve insanlar ile nesneler arasındaki ilişkiyi de temsil eder. Bu halleriyle güçlü duygu yüklerini yansıtabilen, atmosfer kurabilen fotoğraflardır.

YAKIN planlar, ayrıntıyı seçebilmekteki yetkinlik sayesinde ortaya çıkar. Konunun kimi zaman bütün anlamını taşıyabilecek kadar yoğunlaşmış verileri barındıran bir ayrıntı, diğer görüntüler arasında özel bir yer tutar ve röportajın etkisini büyütür.

Bir röportajın sadece genel plan, sadece orta plan ya da yakın planlardan kurulması eğer özel bir tercihle yapılmamışsa anlatımı sıkıcı hale getirir.

Röportaj fotoğraflarının tamamına dizili halde bakan izleyicinin ilgisini canlı tutan unsurlardan biri de hikayenin farklı planlardan gösterilmesidir. İzleyici bakışlarıyla konunun içine girip dışına çıkabilmeli, gösterilen durumla arasındaki mesafeyi değiştirebilmelidir.

Farklı planlarda çekilmiş fotoğraflar çalışmanın ritmini yaratır. İnişler ve çıkışlarla çizilen 'bakış eğrisi' dikkatin dağılmasını engeller.

Bu üç planın asıl anlamı ve önemiyse, konuyu etraflıca ve derinlemesine işleyebilmesi için fotoğrafçının elinde teknik bir kılavuz olmasıdır; içeriği taşıyan güçlü bir araç ve estetik form.

3 KATMAN: ÖN-ORTA-ARKA

Fotoğraf, en yaygın bilinen haliyle üç boyutlu gördüğümüz dış gerçekliğin, teknik kaydedici aracılığıyla iki boyuta indirgenmesidir. Görünen dünyanın kaç boyutlu olduğunu ve görünmez olan boyutun anlam üstündeki asıl etkisini bir tarafa bırakalım; görmenin duyusal olduğu kadar kültürel olduğunu da ihmal edelim. Geriye, iki gözle bakarken, ışık yansıtan nesnelerin yaklaşık elli derecelik açıya tekabül eden kısmını gördüğümüz bilgisi kalsın. Bir de ışığın, atmosferin ve mesafenin, nesnelerin birbiriyle ilişkisinde yarattığı, perspektif etkisinin optik bir yanılma olduğunu ihmal etmeyelim. Derinlik.

Fotoğrafta gerçek olmayan, ince bir optik yanılsamayla ortaya çıkan, hatta illüzyona meyleden bir boyut bu. Derinlik.

Üçten beşten çok daha fazla boyutu olan atmosferik gerçekliğin, iki boyuta indirgenmiş hali olan fotoğraf, katmanlardan oluşur. Görünen dünya, objektifin algılayabildiği, duyarlı yüzeyin kaydedebildiği kadarıyla, peş peşe açılan şeffaf kitap sayfaları gibidir. Art arda dizilmiş halleriyle aslında iki boyuta indirgenmiş gerçeklik yanılsamasını yaratırlar. Fotoğrafçı peş peşe gelen bu sayısız katmanı zihninde iki boyuta indirgeyerek fotoğrafa aksettirmek yerine, derinliğiyle birlikte algılayarak yansıtmalıdır. Basitçe sözünü ettiğimiz gibi fotoğraf derinlemesine ön, orta ve arka katmanlardan değil, eğer görülebilmişse art arda, derinlemesine sıralanmış çok daha fazla sayıda katmandan oluşur.

ÖN katman fotoğrafta objektife en yakın olan kesimdir. Onun bulunduğu yere kadar objektifin önünde pek çok katman daha vardır ki bunlar indirgemeci akıl tarafından 'boşluk' diye adlandırılır. Kimi zaman fotoğrafçının en dikkatini çeken konu ön plandadır. Bazen de karedeki esas hikâyeye açılmak için bir kılavuz mahiyetinde ön planda bir imge bulunur.

ORTA katman, tercihe göre asıl konuyu ya da destekleyici unsurları barındırır.

ARKA katman ise genellikle ihmal edilen, ihmal edilmese bile tali unsurları barındırdığı varsayılan alandır. Her katmandaki imgeler arasındaki öncelik sıralaması, anlam bağlantısı, kaydedildikleri anda açığa vurdukları duyguyla birlikte fotoğrafın hikâyesini oluşturur.

Fotoğrafta, perspektif etkisiyle arka arkaya görünen sadece üç katman varmış gibi anlatılan ön, orta, arka katmanlar arasında yer alabilecek pek çok imge, deklanşör anında taşıdıkları ifadelere, duruşlarına ve birbirleriyle konumlarına göre anlamı güçlendirir, anlatımı incelikli kılabilir ya da kalabalık yaparak fotoğrafı anlaşılmaz hale getirebilir.

Fotoğrafın izleyiciyle ilişkisinde, sözünü peş peşe açılan sayfalar gibi dolayımlı bir ifadelendirmeyle kurması, incelikle işlenmiş görüntünün gerçeklikten yaptığı 'uzun bir alıntıdır'. John Berger'in sözünü ettiği ve pozlama süresiyle alakası olmadığını ısrarla belirttiği bu tür 'uzun alıntılı' fotoğraflarda, açıkça söylediği gibi uzatılan şey, poz süresi itibariyle zaman değil, anlamdır.

Bir görüntüde anlamın etkili varoluşu, fotoğrafçının konuya bakışında, derinlemesine bir algılama ve yerleştirme ister. Kameranın zaten iki boyuta indirgediği çok boyutlu dış gerçeklik, fotoğraf çekerken zihinde diğer boyutların da var olmasıyla, ama özellikle derinlik boyutunun oluşmasıyla fotografik gerçeklik haline dönüşür.

3 DURUM: MESAFE-AÇI-AN

Fotoğrafçının çekim anında kafasının nasıl çalıştığına dair fotoğrafçı sayısı kadar varsayım ileri sürülebilir. Etkili ve anlatımcı bir görüntünün teknikten ziyade dikkatle, zihinle, emekle ve duyguyla yakın ilişkide olduğu bilinir.

Çekim anındaki karar mekanizması, olay karşısında en az üç önemli karar vermesi için fotoğrafçının davranışlarını yönlendirir.

MESAFE bunlardan ilkidir ve neyin fotoğrafının çekileceğiyle ilgilidir. Fotoğrafçının daha en başta mesafeyi doğru kararlaştırması, neden çekildiği, neyin görüntüsü olduğu öncelikle fotoğrafçısı tarafından anlaşılmamış birçok kareden insanlığı kurtarır.

Konuyla arasındaki açıklığı küçültmek ya da büyütmek, görüntüyü oluşturacak ögeleri belirlemektir. Karar verilmiş olanı görünür kılma arayışıdır. Uzaklaşmak, kadraja giren görüntü ögelerini çoğaltmaktır, yaklaşmak ise eksiltmektir. Mesafe kararının doğru verilmesiyle, görüntünün anlatım kapasitesi artar.

Capa'nın, "Fotoğrafın iyi değilse yeterince yakın değilsindir," şeklindeki sözlerini sadece mesafe anlamında edilmiş laflar diye anlamak, 'Yakın ama ne kadar? Yakının da yakını var' şeklinde spekülasyonlara yol açabilir. En yakın fotoğraf en iyi olan değildir kuşkusuz.

Bir savaş muhabiri için, dehşetin ve acıların görüntüsünü ararken, haksızlıkların karşısında tutum alarak şiddetin gerçek yüzünü sergilemekten daha dürüst bir tutum düşünülebilir mi ve bunu yaparken, olan bitenin en yakınında, içinde bulunmaktan daha önemli ne olabilir ki?

Fotoğrafçı olayın içinde olmalı. Böyle çekilmiş fotoğraflar hemen kendini gösterir. Neyin çekileceğine karar verilmeden deklanşöre basılmış görüntüler gibi, fotoğrafçının kendini dâhil edemediği fotoğraflar da hemen sırıtır.

Mesafenin hem zihinsel hem de fiziksel olarak çok açılmasıyla birlikte ortaya çıkan durumlardan ilki, görüntüye girenlerin nesneleştirilmesi, estetik unsura dönüştürülmesi, yaygın terimiyle 'insan ögesi'ne indirgenmesidir. Yani fotoğraf da, konu da fotoğrafçısını dışarı atmıştır.

Mesafenin fazlasıyla yakın olmasıysa konunun bütünden kopmasına ve anlamın daralmasına yol açabilir. Fotoğrafçı anlama ilişkin beklentileriyle birlikte mesafeye karar vermelidir.

Çekim sırasında hangi AÇI'nın kullanılacağı, fotoğrafçının konuyu nasıl anlatacağıyla ilgilidir. Bilindiği gibi kamera açıları, gösterilenin anlamını doğrudan etkiler ve izleyicinin konu hakkındaki fikrini belirler. Alt ve üst açıların yüceltme ve aşağılama etkisi verdiği fotoğrafa yeni başlayanlar tarafından bile bilinir, ancak belirgin etki yaratan bu iki konumun dışında pek çok bakış açısı fotoğrafın içeriğini etkiler.

İnsanlar dünyayı ortalama boy hizasından görür, gerçeklikle ilişkilerini bu açıdan bakarak kurarlar. Bu sıradan bakışın dışında durmaya çalışan fotoğrafçı, hayatın başka açılardan nasıl göründüğünü merak ederek fotoğraf çekebilir.

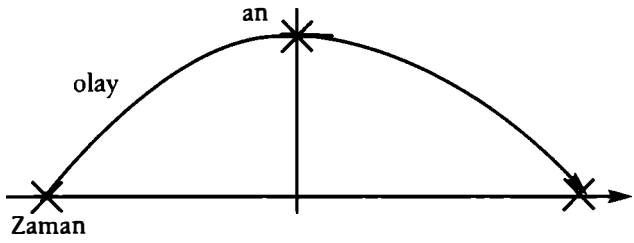
'Konuya yaklaşım açıları' tamamen anlaşılmış içerikle bağlantılı kılınmalı ve hikâyenin istediği anlatım dilini arama çabasına dâhil olmalıdır.

Neyin fotoğrafını çektiğine, doğru mesafede durarak karar veren, seçtiği kamera açısıyla nasıl bakacağını belirleyen fotoğrafçı, ortaya çıkaracağı görüntünün en önemli unsurunun, hikâyeyi barındıran, anlamın kristalize olduğu anın bekleyişindedir.

AN. O kritik kesit. Küçük parça, büyük kütle. Fotoğrafın sihri, varlık sebebi, velinimeti. An.

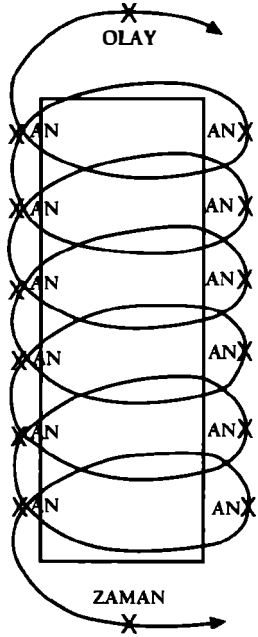
İzleyicinin zihninde bir geçmiş ve gelecek kurgusu yaratması halinde var olabilen, bir çözümlemeyle belirdiği takdirde anlam kurgusuna dahil olan kritik mevzu. An.

An fotoğrafı, kısa geçmişe ve yakın geleceğe, bir an öncesine ve bir an sonrasına dair bilgileri taşıması halinde kendi bağlamını kurar. Ancak bu çok sınırlı bir aralıktır. An fotoğrafları birkaç dönemeç sonrası ve öncesine dair doğrudan bilgi barındırmaz. Anın zaman bağlamında anlamlandırma işi, hafızasında önceden sahip olduğu görüntü repertuarıyla birlikte okuyucunun ifadelendirmesine kalır. Belki biraz hayal gücüne ama asıl uzun bir anlatı halinde kurulmuş fotoğrafı okumasına emanet edilir.



Kuramsal olarak ilerlediği varsayılan zamanın hareketi bir doğruyla, olayın zamanla ilişkili hareketiyse bir eğriyle gösterildiğinde, eğrinin yükselmeye başladığı yer, olayın başlangıcını, en yüksek noktası gelişim sürecinin tamamlandığı olgunlaşma bölgesini, iniş haliyse sönümlendiği durumu göstersin. Fotoğrafçının deklanşöre bastığı an, olayın bütünlüklü bilgilerinin en görünür olduğu, gösterilmeye değer bulunduğu andır. O anın görüntüsü, geçmişe dair bilgiler taşıdığı gibi geleceğe ilişkin atıflarda da bulunur.

Aslında zamanın akışı ve olayla ilişkisi ok ve yay şekli veren yukarıdaki grafik yerine başka bir algının ürünü olan spiral ve yatay kesen düzlem halinde gösterilse daha isabet olur. Spiral zamanı gösterir, onu kesen düzlem ise olayı.



Spiralin yakın ve uzak hatlarında, görünen ve görünmeyen yanlarında düzlemle kesiştiği yerlerse fotoğrafta temsil edilen anlardır. Aslında hiçbir fotoğraf, belki sadece portre fotoğrafları dışında, tek bir andan ibaret değildir. Portre, öznel ve ait bir anın tespitiyken, içinde birkaç kişiyle birlikte çevrenin bulunduğu görüntüler, aynı anda durdurulmaya maruz kalmış anlar toplamıdır. Tekil an, özellikle görüntüde yer alan diğer süreçlerden ayıklanmışsa, öne çıkarılarak vurgulanmış olayın karar anını belirtir. Diğer süreçlerin varlığıysa, ikincil, üçüncül olayların kesitleri, karar anlarının toplamı olarak fotoğrafta görünür. Etkili görüntüler, bu tek bir 'olay ve an'a indirgenmemiş 'olaylar ve anlar' algısının ürünüdür.

3 BAKIŞ: FOTOĞRAFÇIYA-İNSANA-BAŞKA YERE

İstek dışında uzun süre bir insanın bakışına maruz kalmak nasıl rahatsızlık verici bir durumsa, fotoğraf çektirerek ortaya çıkan portrenin olur olmaz insanların bakışına maruz kalacağı bilgisi de o kadar rahatsızlık vericidir, bunu her şeyden önce kendi pratiklerimizden biliyoruz.

Fotoğraftaki insan, eğer objektife bakıyorsa, fotoğrafın öyküsü, estetiği, sözü, dili, kurgusu o bakıştaki anlamda toplanır. FOTOĞRAFÇIYA bakan insan, baktığı kişiyi eğer 'fotoğrafçı' olarak görüyorsa, yüzündeki ifade ona göre şekil alır. Takındığı poz, fotoğrafının kendi istediği gibi çıkmasını sağlamak içindir. Fotoğrafçı da bir nevi insandır ama o sırada daha çok görüntü yaratıcıları kastından üstün pozisyonun insanıdır. Biraz da suratına yapıştırdığı tek gözlü o tuhaf aletin uzantısı gibidir. Herkese benzemez. Herkes de beceremez. Yani, fotoğrafçıya bakmayı herkes beceremez. İşleri poz vermek olan tecrübeli oyuncular, kaşarlanmış fotoğraf çektiriciler dışında çok az insan fotoğrafta görünmek istediği gibi bir pozu takınabilir. Yüzüne iç dünyasının esas manasını yansıtacak ifadeyi kendi kendine yerleştirebilmesi neredeyse imkânsızdır. O nedenle, objektife bakan yüzlerin çoğu anlamsız, ara anlamlı, tuhaf, ahmak ya da komik görünür.

Fotoröportaj sırasında kurulan ilişkinin sonucu ve adabıyla sürdürülen anlama çabasının ödülü portre fotoğraflarında görülür. Kameraya yönelmiş bakışlar, fotoğrafçıya değil İNSANA bakan yüzlere

aittir. İnsana bakışla fotoğrafçıya bakış arasındaki fark belirgindir. İnsana bakan anlatmaktadır. Bedeninin duruşuyla, gözlerinin ifadesiyle, bir şeyler söylemektedir, kendine dair, içtenlikle, yapmacıksız.

İnsanlı fotoğraflarda bakışların fotoğrafçıya değil, insana bir şeyler söylemesi beklenir. Bir seride rengi, yerleştirmesi, tekniği, gayet iyi olsa bile, insana değil fotoğrafçıya bakan bir yüzün yer aldığı kare, büyük ihtimalle hikâye dışında kalır. İnsana bakanlarsa seride kalır.

Röportajdaki fotoğraflarda BAŞKA YERE bakan yüzler, birbiriyle ilişkili olan ancak duruşlarıyla farklı çağrışımlar yüklenmiş bedenlerle birlikte fotoğrafın enerjisini toplar ya da dağıtırlar. Objektife hiç bakmıyor olsalar bile, orada fotoğrafçı bulunduğunun bilgisiyle görüntüye girmiş birileri, kalabalık bir karede bile fark edilirler.

Kendi varlığını tüm fotoğraflarda belli etmeyi bilinçle seçmiş fotoğrafçılar, özel bir etki yaratmak amacıyla bu yolu tercih edebilirler. İnsanların poz vermiş hallerindeki portrelerini çekebilirler. O ayrı. Ancak kendi varlığını unutturmuş olması gereken belgeselcinin bir biçimde görüntüye sızması, bedenlerin duruşundan, özellikle de nereye yönelmiş olursa olsun bakışlardan anlaşılır. Fotoğraftaki insanların nereye baktıkları değil, o bakışların ne anlattığıdır meselemiz.

3 YÖNTEM: KONU DURAĞANSA-KONU HAREKETLİYSE-FOTOĞRAFÇI HAREKETLİYSE

Çekim sırasında fotoğrafçının uygulayacağı yöntemler her ne kadar kendi geliştirdiği, kişiliğine olduğu kadar bedenine de uyan yöntemler olsa bile, birkaç kolaylaştırıcı davranışı hatırlatmakta fayda var.

KONU DURAĞANSA fotoğrafçı, olan biteni en iyi görebileceği bir mevkiye yerleşir, olayın karşısında cereyan etmesini bekler. Kuşkusuz beklerken fotoğraf çekmeyi ihmal etmez. Durduğu yeri iyi seçmişse, mesafe uygunsa, açıyı istediği gibi ayarlayabiliyorsa, her anı olabildiğince kontrol altında tutabiliyorsa, başka yere gitmeye gerek kalmadan ve seri çekim yapmayı ihmal etmeden çalışır. Nispeten kolay bir çalışma ortamıdır bu. Fotoğrafçının bu ortamda oradan oraya koşturarak farklı konumlar aramak yerine, az çok uygun olduğu-

nu düşünerek bulduğu yerde sakin davranışlar ve küçük hareketlerle yer değiştirerek daha iyi konumlar yaratabilmesi gerekir.

KONU HAREKETLİYSE fotoğrafçının hızlı kararlar alması ve gerek bulunduğu yeri, gerek açısını doğru seçebilmesi ama asıl doğru anı yakalayabilmek için deneyimli olması gerekir. Ama öncelikle kamerasını ve teknik donanımını iyi tanımalı, çekim sırasında makinenin ayarları refleks davranışlar gibi anında ve kendiliğinden yapılmalıdır. Başlayan bir hareketin nasıl devam edeceğini, nerede ve nasıl biteceğini aşağı yukarı kestirebilen fotoğrafçı konumunu ona göre belirlemelidir.

FOTOĞRAFÇI HAREKETLİYSE bir kere niye hareketlidir ve nereye gitmektedir? Fotoğraf makinesi taşımanın verdiği heyecan, özellikle genç fotoğrafçılarda dünyanın en önemli anını kaçırma kaygısını da berberinde getirir. Oysa çoğu zaman o önemli olay fotoğrafçının hemen yanı başında olup bitmektedir.

Ne aradığını bilerek yapılan her türlü hareket, ister küçük bir yer değiştirme olsun isterse uzun ve hızlı bir koşu, fotoğrafçılığa dâhildir. Yeter ki neden ve nereye doğru hareket ettiğini, ne arandığı bilsin fotoğrafçı. Muhtemel bir durumu kaçırmamak için hareket halindeyken yakınındaki olayı ihmal etmesin. Ne de olsa hayatın kendi akışı ve etrafımızda olup bitenlerin belirli bir hızları vardır, ayrıca bizim kendimize hız vermemiz, algılanması imkânsız bir kargaşa yaratabilir, ne fotoğrafçı gözü kalır ortamda ne de nefes.

8. HİKÂYE: TERS DURAN DAĞ

Hakkâri'de kamyonu Belediye Binası'nın önüne çektik. Bu üçüncü gelişimizdi. İstanbul'dan çıktığımızdan beri içinden geçtiğimiz köylerde çocukların yakın ilgisini toplayan aracın adı buralarda 'oyuncakçı kamyon'a çıkmıştı. Dışı rengârenk boyalıydı, dağların eteklerinde oynaşan çocuk resimlerinin üstünde "Dünya çocukları fotoğraf kamyonu" yazıyordu. İki yanında geniş gölgeler yapan tenteleri, içindeyse tam tekmil bir karanlıkoda vardı. Dış duvarları sergi mekânı olarak kullanıyorduk. Durakladığımız yerlerde çocuklara fotogram yapmayı öğreterek, fotogramların altına hikâyeler yazdırıp sergiler açarak, plastik kovalarla, ayakkabı kutularıyla, su borularıyla optik oyuncaklar yaparak geze eğlene Hakkari'ye kadar gelmiştik.

Belediyenin önüne yanaşır yanaşmaz, önceki seferden duruma vakıf olan çocuklar gelip yardıma başladılar. Tenteler açıldı, karanlıkoda hazırlandı, yandaki kahveden elektrik çekildi. Kart banyoları, Hakkâri'li çocukların deyişiyle birinci hamam, ikinci hamam, üçüncü hamam olarak hazırlandı.

Çocukların çoğu savaşın yol açtığı göç nedeniyle köylerden gelmişlerdi, aile ekonomisine katkıda bulunmaları gerekiyordu, hemen hepsi birer tahta kutu, birkaç renk boya ve plastik terliklerle ayakkabı boyacılığı yaparak para kazanmaya çalışıyorlardı. Atölyeye katılmak için birer ikişer geldiler. Her gelen ilk iş boya sandığını bize emanet edip ellerini yıkamaya gidiyordu.

Karanlıkodada çalışma sürerken dışarıda optik oyuncaklar yapılıyordu. Kesik aynalardan kaleideskop, su borularından periskop, ayakkabı kutusundan pinhole, derken iki plastik kovayı iç içe geçirerek camera obscura yapıldı. İlk kovanın tabanındaki küçük mercekten geçen ışık, ikinci kovanın ağzına gerilmiş aydıngerde görüntü oluşturuyordu. Gün alabildiğine aydınlık, tam karşıdaki Sümbül Dağı göz kamaştıracak kadar parlaktı. Aydıngerdeki görüntü gayet net ve canlıydı. Ancak çok geçmeden bir tuhaflık olduğu fark edildi, görüntü tersti.

Sümbül Dağı, kafamızı kaldırıp bakınca düz, kovanın içinden bakınca ters görünüyordu. Daha önce bakanlar da dâhil olmak üzere herkes tekrar

gelip durumu inceledi. Sümbül Dağı neden ters görünüyordu? Optik kurallar hakkında, merceğin ışığı ekrana ters düşürmesi konusunda yapılan açıklamalar pek tatminkâr olmadı. Çocuklardan birinin sorusu herkesin aklını karıştırdı.

"Ya sümbül dağı aslında ters duruyor da bizim gözlerimiz onu düzmüş gibi görüyorsa?"

EGZERSİZLER

1. EGZERSİZ: GÖZLERİ YOLLAMAK

Kamera kullanmadan fotoğraf pratiği yapmanın yöntemlerinden biri gözleri yollamaktır. Her yerde, her koşulda, can sıkıntısına karşı, vakit geçirmenin aracı olarak ve aynı zamanda fotografik bakışı geliştirmek için gözleri yollama egzersizi önerilir.

İçinde bulunulan mekânın uzak bir yerine, aşağıdaki yukarıdaki köşelerden birine gönderilen gözler etrafı oradan seyreder. Fotoğrafçı bu sayede kendisini de dışarıdan görür. Gözlerin bedenin dışından ve uzaktan bakmasını sağlamak görünümleri oldukları gibi hayalde canlandırmaktır. Dikkat ve konsantrasyonla birlikte iç disiplini ge-

rektiren bu egzersiz, görüntünün çekim öncesinde zihinde kurulmasını ve anlamın görüntüye içkin kılınmasını sağlayan önemli bir pratiktir.

2. EGZERSİZ:
NESİNİ BEĞENDİM - NESİNİ BEĞENMEDİM?

Beğenilen bir fotoğrafın neden beğenildiğine dair cümle kurabilmenin yolu, uzun bakma pratiğiyle açılır. Bu egzersiz aynı zamanda konsantrasyon geliştirmeyi ve derinlemesine bakmayı öğretir. Belli bir mesafeden bir fotoğrafa gözlerini ayırmadan dikkatle bakan biri, dışardan tuhaf görünmesine aldırmadan bakmayı sürdürürse, bir süre sonra görüntünün içine girmeyi başarır. O görüntüde neyi beğendiğini ve onun fotoğrafta nasıl ortaya çıktığını keşfetmeye çalışır. Fotoğrafçının nerede durduğu, nasıl baktığı, ne zaman deklanşöre bastığı, fotoğrafta görünen canlı ve cansız varlıklar üstünden okunur. Bu egzersizin başlangıç noktası tersine de çevrilebilir. 'Nesini beğendim' sorusunun yerini bu kez 'nesini beğenmedim' sorusu alır. Beğenilmeyen nedir, fotoğrafa nasıl girmiştir sorusuna cevap aramak da eğlenceli bir çalışmadır.

3. EGZERSİZ:
MEKÂN ANALİZİ

İçinde bulunulan bir yeri sadece bakarak elemanlarına ayırmak da bir tür oyun gibi egzersizdir. Gözler kıyı bucak bütün mekânı tarar. Görünenler arasında canlı ve cansız olanlar, büyükler ve küçükler, ilk bakışta fark edilenler ile sonradan belirenler, keskin hatlılar ile yuvarlak olanlar, tam aydınlananlar ile gölgede kalanlar, açık renkliler ile koyu görünenler, hafızada birbirinden ayrılarak gruplanır. Birkaç kez yer değiştirerek aynı çalışma yapılır. Başka yerden bakılınca görünümlerde meydana gelen değişikliklerin neler olduğu fark edilmeye çalışılır. Her bir cismi tanımlamak, kendi başına varlıklarını ve diğerleriyle ilişkilerini değerlendirmek, bir başka derinlemesine bakış egzersizidir. Çekim sırasında fotoğrafı bir bakışta görme pratiği geliştirmek açısından faydalıdır.

4. EGZERSİZ:
KAÇ FOTOĞRAF ÇIKAR

Sınırları küçük tutulmuş bir alanda, birbirinden biçim ve içerik olarak farklı kaç fotoğraf çıkabileceğini aramaya yönelik bu egzersizde kâğıt kalem kullanılabilir. Gözle yapılan mekân analizi egzersizinden sonra yapılırsa bünyeye faydası çoğalır. Bu egzersizin önemli noktası, çekilebilir fotoğrafların sadece biçimsel değil, içerik olarak da farklı başlıklarda toplanabilir olmasıdır.

5. EGZERSİZ:
FİLMİ BOŞ VER KAMERAMANI İZLE

Sinema filmi ister iyi çekilmiş olsun isterse hiç sarmasın, filmi boş verip kameranın nasıl çalıştığını izlemek, çekim planı geliştirmek açısından faydalıdır. Kameranın nerede durduğunu, sahneyi hangi açıdan gördüğünü seyretmek, bir süre sonra alışkanlık haline gelerek pek çok filmin kendisinden daha çekici bir izleme pratiği yaratır. Bu biraz da orkestra çalarken enstrümanları ayrı ayrı dinlemek gibi bir pratiktir. Özellikle namlı görüntü yönetmenlerinin çalışmasını izlemek büyük keyif verir. Tıpkı bir başka filmde ışıkçının ne yaptığını izlemek gibi.

6. EGZERSİZ:
KONTAK BASKIDA KENDİNİ SEYRET

Fotoğrafçı bir çekim sırasında yaşadıklarını ve hissettiklerini unutarak kontak baskıdan kendi çalışmasını izleme egzersizi yapabilir. Her karenin çekimi sırasında nerede durduğunu, o sırada görüntünün dışındaki alanda neler olup bittiğini, hangi açıdan ve mesafeden bakarak hangi anı kolladığını dışardan görmek öğreticidir.

Fotoğrafçının bir kareyi çekerken sahip olduğu beklentiler ile ortaya çıkan fotoğrafın taşıdıkları arasında fark bulunduğunu tespit etmek, bunun nasıl olduğu konusunda düşünmeyi sağlar. Çekim anındaki gerçeklik ile fotografik gerçeklik arasındaki mesafenin nasıl kapatılacağına dair çözüm aranır. Birinci egzersizdeki kendine dışarıdan bakma pratiği, kontak baskıda kendini dışarıdan görme pratiğiyle tamamlanır.

9. HİKÂYE: ELMASLAR

Her yıl öyle mi oluyordu yoksa o yıl mı çok üst üste geldi, bilmiyorum ama, Afrika'da akan kana bu kadar yakından tanık olmak sarsıcıydı doğrusu. Yanlış anlaşılmasın, Afrika'nın farklı köşelerinde siyahların birbirine uyguladığı zulmü kendi gözlerimle görmemiştim, sadece doğrudan tanık olan fotoğrafçıların çektiklerine maruz kalmıştım.

Kafası koparılan bir insanın fotoğrafını herhangi bir yerde, sergide, gazetede, dergide görmekle, fotoğrafçısıyla birlikteyken görmek aynı şey değil. Ben de fotoğrafçı olduğum için mi öyle geliyor, etkisi ve gerçekliği daha da artmış gibi hissediyorum, yoksa fotoğraf olayın kanıtı olurken orada bulunan fotoğrafçı da fotoğrafının kanıtı mı oluyor, bilmiyorum. Ama fotoğrafçısıyla birlikte izleyince görüntünün etkisinin arttığından kuşkum yok.

Pek çok foto muhabiriyle birlikte Amsterdam'da World Press Photo'nun yıllık değerlendirme, ödüllendirme, bir arada eğlenme, master class sonuçlarını açıklama, Üçüncü Dünya fotoğrafçılarıyla birincileri buluşturma, sergiler açma, gibi çeşitli etkinliklerini kapsayan yıllık buluşması çok hareketli başlamıştı. Toplantılar, görüşmeler derken ödüllerin açıklanacağı gün, toplu bir gösteri mahiyetinde geçen yıl dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan olaylar, salondaki ekrana gelmişti. Korkunç bir yıl geçirmiştik belli ki, her yıl bir öncekinden daha mı feciydi yoksa bu kadar çok görüntü mü bu hissi uyandırmıştı bende?

Yeryüzünün bütün vahşetleri oralarda mı yaşanıyordu, yani bizim oralarda? Afrika'da, Asya'da, kan gövdeyi götürüyor ve kimi zaman, gelişmiş zenginlere iş bırakmadan birbirlerinin işini görüyordu siyahlar, çekik gözlüler, sarı benizliler, yoksullar, açlar... Ne kadar vahşi ve insanlık dışıydılar. Gazeteciler nasıl çekmişlerdi fotoğraflarını. Çoğu sırım gibi ince, uzun, sarışın, soğukkanlı, sportmen, sağlıklı, genç ve cesur fotoğrafçılardı. Cesur ne kelime, gözü kara civanlardı. Orada, salonun kolay terk edilebilir köşelerinde öyle duruyorlardı. Liberya o yıl hepsinin gözdesiydi. Ödül almalarını sağlayan fotoğrafları oradan çekmişlerdi. Hele bir tanesi, simsiyah bir gövdeden

kıvırcık saçlı bir kafayı ayıran palalı adamı gösteren fotoğraf... O fotoğrafın fotoğrafçısı ödülünü kabul ettikten sonra, sevimli dizi filmlerin sonuna eklenen kamera arkası görüntüleri gibi bir kurguyla, söz konusu fotoğrafın çekildiği anın öncesini ve sonrasını gösterdi. Peş peşe, birbirini izleyen karelerle âdeta bir sinema sunumuyla bir araya getirilen fotoğraflar, kurbanla maktulün karşılaşmasından, havada parlayan palaya ve kemikleri koparan darbeye kadar her şeyi hızlı bir kurguyla canlandırdı. İnsanın insana ettiklerinin korkunç görüntüleriydi seyrettiklerimiz. Fotoğrafçı, meslektaşlarının ve izleyicilerin takdirini topladı, ödül almayı hak etmişti.

Toplantının yapıldığı tarihi binadan çıktım. Akşam olmuştu. Kanal boyunca uzun bir yürüyüşe başladım. Çiçekçilerin, kitabevlerinin, cafe shop'ların önünden geçerken insanlara baktım. Birbirlerine saygılı, bisikletlerini kanal korkuluklarına yaslayıp kilitlemeden, öylesine bırakıp giden kibar insanlardı. Sonra elmas dükkânları gözüme ilişti. Daha doğrusu, önceden de fark etmiştim ama ilk kez bu kadar çok olduklarını görüyordum. Belki de bir süredir yürüdüğüm yerler onların muhitiydi. Müthiş soğuk yüzleri, mesafeli davetkârlıklarıyla oraya buraya serpiştirilmiş elmas satan mağazalar. Beyaz, nazik ve bir süredir birbirinin kafasını koparmayan insanların süslenmesi için siyah Afrikalılar'ın çıkardıkları elmaslar.

DÜRÜST FOTOĞRAF İLKELERİ

2000 yılından itibaren, fotoğraf tekniğinde son derece hızlı yaşanan köklü değişimi dikkate alan Photo Magazine editörü Micah Marty'nin de içinde bulunduğu bir grup Amerikalı yayıncı ve profesyonel fotoğrafçı 'dürüst fotoğraf' hakkında, geçmiş dönemdeki analog örnekleri de gözeterek, bir çalışma yaptılar. Fotoğrafın okura sunulmadan önceki değerlendirilmesinde ortalama bazı ilkesel değerler ortaya koymak için bir araya gelmişlerdi. Tahir Ün'ün Evrensel Kültür dergisinin Ağustos 2007 sayısındaki yazısında yayınladığı bu ilkelere göre, heyetin belirlediği değerler bütün fotoğrafçılar ve yayıncılar için referans olarak önerildi. Micah Marty ve çalışma grubu, yaklaşımlarının pürist fotoğraf anlayışı olarak algılanmamasını özellikle vurguladılar.

Buna göre 'dürüst fotoğraf' için basitçe üç temel değer ortaya konur. Fotoğrafın çekiminde bunların tamamını uygulamak fotoğrafçının dürüst fotoğraf üretmesine yeter.

Fotoğraf tek kareden oluşmalıdır.

Fotoğraf çekildiği gibi bırakılmalıdır. (Sonradan, bilgisayar ortamında yapılacak kadraj, keskinlik, yayınlanacağı medyanın sayfa zemin ya da genel grafik değerlerine uyum sağlaması için yapılan makul ve zorunlu düzenlemeler kabul edilebilir.)

Fotoğraf ve sunum biçimi basının çağdaş röportaj standartlarına ve basın etiğine uygun olmalıdır.

Ayrıca, dürüst bir belgesel ya da röportaj fotoğrafı ortaya koymak için gerekli bu üç temel değere bağlı olarak alttaki karakteristik unsurların tümünün fotoğraflarda gözetilmesi zorunlu kabul edilir:

Fotoğraflar birleştirilmemelidir. İki ya da daha fazla karenin tamamı veya herhangi bir bölümünü birleştirmek, yapıştırmak, üst üste çekim teknikleri de dâhil kabul edilemez. Bu kural fotoğrafın zamanla olan ilişkisini belirleyici ve koruyucu olması açısından önemlidir.

İçerik ya da içeriğin anlamını dolaylı olarak da olsa etkileyebilecek renk ve ışık, filtre uygulamalarıyla sonradan değiştirilmemelidir. Bu kural da fotoğrafın ışıkla olan ilişkisini belirleyici ve koruyucu olması açısından önemlidir.

Fotoğrafın özgün mekanı üzerinde değişiklikler yapılmamalıdır. Özellikle fotoröportajlarda düzenlenmiş, sonradan düzenlenmiş ya da kurgulanmış mekân kullanımı ve mekâna çekim aşamasında yapılacak obje eklentileri, rol yapan insan, vb. kabul edilemez. Bu da fotoğrafın mekânla ilişkisinin belirleyici ve koruyucu olması açısından önemlidir.

Aşağıdaki sayısal müdahalelerin hiçbiri kabul edilemez.

Analog ya da sayısal ortamlarda katmanlar açarak (layering, blending) çalışma, birden fazla görüntüyle panoramik görüntü oluşturma (stitching), bir fotoğraftan diğerine kopyalama-yapıştırma (copy-paste), klonlama (cloning), üst üste çekim (double-exposure), çoklu çekim (multiple-exposure), negatif ya da saydam çakıştırma (sandwiching), her çeşit düzenleme.

Çekimin ardından orijinale eklenti yapmak: örneğin, gökyüzünün maviye boyanması ya da gökyüzüne bulutlar eklenmesi, fotoğrafın zemin alanının (canvas size) uzatılması, genişletilmesi, fotoğrafın ters-yüz edilmesi, sis, gökkuşağı etkisiyle iklimin değiştirilme-

si veya bu tip sis (fog), renk geçiş (degrade), polarize gibi filtrelerin çekim anında kullanılması. Işık yoğunluğu (neutral density) filtreleriyle gökyüzünün karartılarak gece etkisi verilmesi.

Fotoğraf içindeki herhangi bir objenin çekimden sonra silinmesi ya da tek bir piksel bile yerinin değiştirilmesi.

Çekimden sonra fotoğraftaki herhangi bir objeye yeniden şekil vermek (reshaping), objeyi yeniden boyutlandırmak (resizing).

Çekimden sonra fotoğrafın tamamına ya da bir bölümüne yumuşatma (softening), bulandırma (blurring) uygulama, alan derinliğini ve zemini değiştirme.

Çekimden sonra kırmızı göz (red-eye) düzeltilmesi, gözlüklerdeki ya da benzeri objelerdeki yansımaların silinmesi.

Balık gözü objektif, balık gözü filtre, prizma tipi filtrelerin kullanımı. Pan tekniğiyle yapılan çekimler.

Bütün bu yaklaşımlar bir yana, vizörün ardında bir insan olduğu unutulmamalıdır. Hiç şüphe yok ki, her türlü kural ve yöntemin ötesinde niyet, vicdan ve sorumluluk duygusu taşıyan bilinçli fotoğrafçı, en önemli unsurdur.

10. HİKÂYE: TECRÜBE

Karacadağ'da akşam oluyordu.

Diyarbakır'dan o sabah çıkmış, kaymak gibi asfaltta Urfa'ya doğru gider gibi yaparak Karacadağ'ın eteklerine gelir gelmez toprak yola sapmıştık. Bütün gün köylerden mezralara, oradan göçer çadırlarına, yakıcı güneşin altında dolaşıp durmuştuk. Kırsala ait görünümler, şehirli bir yabancının her köyde gördüğü yanıltıcı 'yoksulluk' görüntülerinden farklıydı.

Çoğu yerde gerçekten yoksuldu insanlar. Gördüklerim değil, dinlediklerim de bunu kanıtlıyordu. Bir dönem kır yoksulluğunun kent yoksulluğu yanında kabul edilebilir olduğunu düşünürken artık fikrim değişmişti. Burada tanık olduğum yaşantılar, kır yoksulluğunun gelip dayandığı son noktayı gösteriyordu. Çalışma yaşı kız çocuklarda beş, oğlan çocuklarda yediye inmişti. Üstelik ev içi emek ya da tarlada aileye yardım biçiminde değil, basbayağı yevmiyeli olarak çalışmak zorunda kalmışlardı. Türkiye'nin öbür ucuna mevsimlik işçi olarak kamyon kasalarında gönderiliyordu çocuklar. Büyük şehirlerde çöp ayırmaksa birkaç yaş daha büyüklerin hayat ideallerini oluşturuyordu.

Akşam oluyordu. Diyarbakır'ın yanan çöplüğünden turuncu bir duman yükseliyordu. Dağ mı, yoksa ovanın aldığı derin bir soluk mu tam beli olmayan Karacadağ, yeryüzünün karanlığıyla örtülmek üzereydi.

Bir evin damında gençlerle oturuyorduk. Çaylar durmaksızın tazelenirken, ben değil, muhtar sözü 'görmek', 'bilmek' ve 'deneyimlemek' mevzularına getirdi.

"Bak," dedi, "buradan bakınca ufuk görünüyor." Gösterdiği yer, karanlığa gömülmek üzere olan Karacadağ sırtlarıydı. "Peki, biz görünenin ötesini biliyor muyuz?"

"Biliyoruz tabii," dedim, "bildiklerimiz sadece gördüklerimiz değildir ki, görünenin arkasındakini de biliriz, hatta kimi zaman gerçeğin yeri de o görünmeyene doğru bir yerlerdedir."

Sözlerime verdiği cevap, bana pek katılmadığını gösteriyordu sanırım.

"Bilmek ayrıdır, tecrübe ayrı," dedi.

KAYNAKÇA

Alberto Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, Art Studio, 2007.

Ara Güler/İlker Maga, *İnsansız Anı Olmaz*, YGS Yayınları, 2005.

David Hurn/Bill Jay, *Fotoğrafçı Olmak Üzerine Pratik Bir Rehber*, Fotoğraf Vakfı Yayınları, Temmuz 2004.

——, *Değiştirmek İçin Video*, Versus, 2007.

Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yayıncılık, 2006.

Gündüz Vassaf, *Tarihi Yargılıyorum*, İletişim, 2007.

Gültekin Çizgen, *Fotoğrafın Yapısı ve Kimliği Üzerine Denemeler*, Ataol, 1992.

Gültekin Çizgen, *Ve Fotoğraf*, Varlık, 1993.

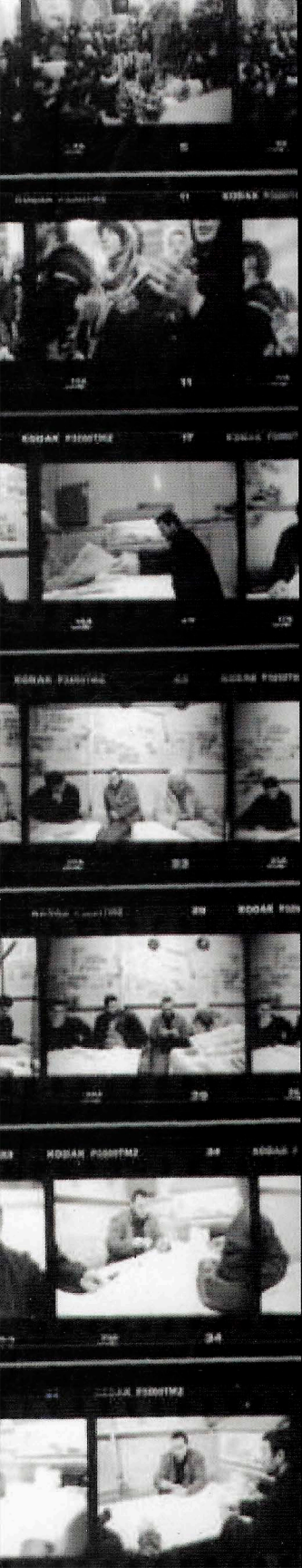
Gültekin Çizgen, *Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk Elli*, Varlık, 1994.

Gültekin Çizgen, *Işık Çağı Fotoğraf Çağı*, Kelaynak, 1998.

Gültekin Çizgen, *Fotoğraf Yazıları*, İFSAK, 1998.

Gültekin Çizgen, *Fotoğrafın Görsel Dili*, Arkeoloji ve Sanat Yayıları, 1998.
Gültekin Çizgen, *Fotoğraf 2000*, OM, 2000.
Gültekin Çizgen, *Fotoğrafça Sanatça*, Beril, 2002.
Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye*, Agora Kitaplığı, Mayıs 2007.
Hasan Bülent Kahraman, *Cam Odada Oturmak*, Agora Kitaplığı, 2007.
Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Agora Kitaplığı, 2007.
Haydar Ergülen, *Düz Yazı Yüz Yazı*, Merkez Kitaplar, 2006.
Hasip Akgül, *Görme Kılavuzu*, Akış Yayıncılık, 1999.
Howard S. Becker, *Fotoğraf ve Sosyoloji*, *Toplum Bilim* Sayı: 19, Fotoğraf Özel Sayısı, çev: Berrin Yanıkkaya. Makalenin ilk yayınlanış bilgileri: Becker H.S. 1974, "Photography and Sociology", *Studies in the Anthoropology of Visual Cominication*, 1, 3-26
Howard Chapnick, *Truth Needs No Ally*, University of Missouri Press, 1994.
Henri Cartier Bresson, *Karar Anı*, YGS Yayınları, 2006.
İlker Maga, *Fotoğrafçıya Fısıltılar*, YGS Yayınları, 2007.
İhsan Derman, *Fotoğraf ve Gerçeklik*, Ağaç Yayıncılık, 1991.
John Berger/Jean Mohr, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, Agora Kitaplığı, 2007.
John Berger, *O Ana Adanmış*, Metis, 1986.
Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, Fotoğraf Vakfı Yayınları, 2006.
Keyman-Mutman-Yeğenoğlu, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, 1996.
Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, YKY, 1994.
Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, yüksek lisans tezi, İzmir 1996.
Merter Oral, *Fotoğraf ve Toplumsal Değişme*, *Toplum Bilim* Sayı 19, Fotoğraf Özel Sayısı, Mart 2006.
Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğrafçılık Bir Tanıma Doğru*, Fotoğraf Vakfı Bülteni No: 2, Haziran 2002.
Mehmet Kaçmaz/Özcan Yurdalan, *Çocuklarla Fotoğraf*, Fotoğraf Vakfı Yayınları, 2004.
Mehmet Bayhan, *Yazılarla Fotoğraf 1978-1990*, Ege Yayınları, 1996.
Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani*, YKY, 1992.
Paul Hill/Thomas Cooper, *Dialogue with Photography*, Cornerhouse Publications, 1992.
Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altı Kırkbeş, 1992.
Richard Whelan, *Robert Capa*, Agora Kitaplığı, 2006.
Samih Rifat, *Akla Kara Arasında*, YKY, 2001.
Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Altı Kırkbeş, 1993.
Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Agora Kitaplığı, 2004.
Seyit Ali Ak/Alberto Modiano, *Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu 1871-1993*, Ataol, 1993.

Seyit Ali Ak/Alberto Modiano, *Türkiye Fotoğraf Yayınları Kataloğu 1873-2003*, Bileşim, 2004.
Seyit Ali Ak, *Fotoğraf Söz Kavuşması*, Bileşim, 2003.
Seyit Ali Ak, *Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl*, Fotoğrafevi, 2004.
Suat Gezgin, *Basında Fotoğrafçılık*, İ.Ü. İletişim Fakültesi Yayınları, 2002.
Sanat Dünyamız 84, *Fotoğraf Nerede Biter*, YKY, 2002.
Quentin Bajac, *Karanlık Odasının Sırları*, YKY, 2004.
Toplum Bilim Sayı:19, *Fotoğraf Özel Sayısı*, Mart 2006.
Tuğrul Çakar, *En Uzaktaki Gri*, 1996.
Viktor Kolar, *Seminer in Documentary Photography*, FAMU, Açademy of Performing Arts in Prag, 2000.
Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Ağaç Yayıncılık, 1991.
Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS Yayıncılık, 2001.



"Fotoğrafın belgesel olarak kullanımı, içinde yaşamamız için bize dayatılan sınırlara itiraz etmenin ve sorumluluk hissederek hayata müdahil olmanın yaratıcılığa açık alanlarından biri oldu. Dünya tarihinde de, Türkiye'deki kısa ve kesintili varoluşunda da benzer ihtiyaçlar için kullanılan bu alan, güvenilir tanıklıklar üstünden söz kurulan karşılıklı bir iletişim ortamı yarattı. Fotoröportajların anlattığı hikâyeler bir itirazı dile getirdi, muhalif duruşları ifade etti. Başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair fikirleri, görüntü ve yazıyla dile getiren anlatılar fotoröportajlarla yaratıldı."

Özcan Yurdalan'ın belgesel fotoğraf ve fotoröportajlar adına yukarıda bahsettiği üzere, merak sahibi olmak kadar anlama ihtiyacını hissetmek de önemli. Nitekim elinizdeki kitap da okura aynı perspektifi iletme amacını güdüyor: Belgesel fotoğraflar ve fotoröportajlar aracılığıyla yeni ve başka anlama biçimlerinin kapısını açmak...

agora kitaplığı • 182
ISBN 978-605-006-003-4
fotoğraf • 2
www.agorakitapligi.com