

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

FOTOĞRAF VE BELLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DENİZ DİNÇOK

İSTANBUL, 2006

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

FOTOĞRAF VE BELLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DENİZ DİNÇOK

DANIŞMAN: PROF. BARBAROS GÜRSEL

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
GİRİŞ.....	1
1.TOPLUMLARIN GELİŞİM SÜREÇLERİ İÇERİSİNDE BELLEK	3
1.1. Belge ve Bellek.....	3
1.2. Kültürel Bellek.....	5
1.2.1. Sözlü Kültür’de Bellek.....	6
1.2.2. Yazılı Kültür’de Bellek.....	10
1.2.3. Görüntü Kültürü’nde Bellek.....	18
1.3. Bireysel ve Toplumsal Bellek.....	20
2.BELLEKLERDEN SİLİNMEYEN FOTOĞRAFLAR	22
2.1. Fotoğrafın Bulunuşu.....	22
2.2. Fotoğrafın Kanıt ve Tanık Olarak Kullanılması.....	23
2.2.1. 1871 Paris Komünü	23
2.2.2. Hine ve Riis.....	24
2.2.3. Kırım Savaşı	26
2.2.4. Magnum Fotoğraf Ajansı	27
2.2.5. August Sander	28
2.2.6. FSA	30
2.2.7. Eugene Smith ve Life Dergisi.....	31
2.2.8. M. Bourke White	32
2.2.9. Diana Arbus ve Öteki’leştirilenler.....	33
2.2.9.1. Afgan Kızı’nın Değişen Rolü.....	35
2.2.10. Sebastio Salgado.....	36
3.FOTOĞRAF VE BELLEK.....	38
3.1. Görsel Bellek.....	38
3.1.1. Aura’nın Ortadan Kalkması.....	42
3.2. Kitle Kültürü ve Teknik.....	46
3.3. Bellek Oluşumunda Fotoğrafın Etkisi	49
3.3.1. Hayali Gergedan Resmi ve Fotoğrafın Üstünlüğü.....	49
3.3.1.1. Sözlü Okuma	51
3.3.1.2. Yazılı Okuma.....	51
3.3.1.3. Görüntülü Okuma	53
3.3.2. Fotoğrafın Yanlış Bellek Oluşturmasına Bir Örnek:FSA.....	54

4. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA BELGE VE BELLEK	56
4.1. Savaş Fotoğrafçılığı.....	56
4.2. Vietnam Savaşı Fotoğraflarının Belleğe Etkileri.....	57
4.3. Belleğin Yönlendirilme Çabası, Alternatif Medya Araçları ve İdeoloji.....	63
5. FOTOĞRAFIN GÜCÜ	68
5.1. Gerçeklik Etkisi.....	68
5.2. Propaganda Fotoğrafları.....	71
5.3. Fotoğraflarla Hatırlama.....	72
SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA.....	77
ŞEKİL LİSTESİ....	80
EKLER.	81

ÖNSÖZ

“Fotoğraf ve Bellek” adlı tez çalışmamda; fotoğraf ve bellek ilişkisini irdeledim. Bu çalışmayı yaparken beni sabırla bekleyen ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Barbaros Gürsel’e teşekkür ederim. Ayrıca çalışmam sırasında bana yardımcı olan tüm dostlarıma sonsuz teşekkürler.

DENİZ DİNÇOK

İstanbul, 2006

ÖZET

FOTOĞRAF VE BELLEK

Bu çalışmada, fotoğraf ve bellek ilişkisi incelenmiş ve fotoğrafın icadıyla beraber belleğin uğradığı değişimler gösterilmeye çalışılmıştır. Bununla beraber, sözlü ve yazılı kültürde belleğin gücü ile, görüntü kültüründe belleğin gücü karşılaştırmalı bir şekilde irdelenmiştir. Fotoğrafın sanıldığı aksine sözlü ve yazılı kültüre göre bellek yaratmada çok güçlü etkileri olmadığı, ama görüntü kültürü içerisinde diğer Kitle İletişim Araçları arasında çok güçlü bir etkiye sahip olduğu savunulmuştur.

Fotoğraf tarihinden örneklerle, belgesel fotoğrafın bellek oluşturmadaki önemi üzerinde durulmuştur. Bu noktada belge ve bellek arasındaki ayrım saptanmış ve her belgenin bellek üzerinde olumlu etkisi olmadığı sonucuna varılmıştır. Buradan hareketle, savaş ve propaganda fotoğraflarının bellek üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri ayrıntılı bir şekilde irdelenmiştir. Fotoğraf makinesinin icadının temel olduğu teknolojik gelişmelerin, belleği ne şekilde öldürdüğü “kitle kültürü” çerçevesinde gösterilmiştir. Ayrıca, kitle kültürü içerisindeki insanların toplumsal gerçekliğin farkına varamadığı ve belleklerini yitirmekte oldukları görüşü incelenmiştir. Bu türlü bir bellek yitiminde de fotoğrafın etkin bir rol oynadığı savunulmuştur, ama herşeye rağmen fotoğrafın varolan bir olayı gerçek haline getirdiği ve görüntü kültürü içerisinde çok önemli bir araç olduğu sonucuna varılmıştır.

SUMMARY

PHOTOGRAPHY AND MEMORY

In this study, the relationship between photograph and memory was examined and it was tried to show that with inventing photography, the memory has been varying. Also, it was compared the power of memory in verbal and written culture with power of memory in vision culture. It was argue that on the contrary what is thought about it, Photograph has not strong influences to generate memory in verbal and written culture but it has strong influences in vision and other mass cultures. With examples from history of photography, it was emphasized importance of documentary photograph in generating the memory. At this point, difference between the document and the memory was determined and it was decided that each document has not positive influence on the memory. From this point of view, positive and negative influnces of war and propaganda photos on memory was determined in detail. It was showed that in the frame of mass culture, how technological developments based on inventing camera causes to lost the memory. Also, the thought that people in mass culture do not aware of social reality and lost their memories was examined. It was argued that in this kind of memory losing, photograph again has strong influence but against all odds it makes an event real and it was concluded that in vision culture it is very important tool.

GİRİŞ

“Fotoğraf ve Bellek” adlı çalışmamızda, fotoğrafın bellek üzerindeki etkileri incelenecektir. Bu nedenle öncelikli olarak belleğin ne anlama geldiği üzerinde durulacaktır. Belleğin bireysel boyutları gözardı edilmeden, kültürel bellek ve fotoğraf ilişkisi irdelenecektir. Buradan hareketle sözlü kültürde, yazılı kültürde ve görüntü kültüründe bellek, karşılaştırmalı bir şekilde incelenecek ve fotoğrafın sözlü ve yazılı kültürde bellek oluşumuna göre zayıflıkları ve üstünlükleri gösterilecektir.

Çalışmamızın amacı, fotoğrafın belleğe katkılarının, sözlü ve yazılı kültüre oranla, sanıldığı kadar çok olmadığını ispatlamaktır. Hatta, fotoğrafın temel olduğu teknolojik gelişmelerin belleği öldürdüğü savunulacaktır. Bunu söylerken de, kitle kültürünün belleğe etkilerini, Frankfurt Okulu Düşünürleri'nin görüşleri temelinde aktaracağız. Herşeye rağmen fotoğrafın, durağanlığı sebebiyle diğer Kitle İletişim Araçları'na göre bellek oluşumunda çok önemli bir yere sahip olduğu da gösterilecektir.

Her fotoğraf belgedir, ama her fotoğraf bellek yaratır mı?, sorusu doğrultusunda da fotoğraf makinesinin bulunuşundan itibaren fotoğrafçıların çalışmaları ve kitle kültürü içinde yaşayan toplumların bu fotoğrafları ne şekilde algıladıkları üzerinde durarak, fotoğrafın bellek oluşumunda ve yitiminde ne denli etkileri olduğunu tarihsel boyutları ile açıklayacağız. Bu doğrultuda, bellek ve fotoğraf ilişkisinde, fotoğrafın tüm kullanım alanları gösterilecektir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, toplumların gelişim süreçleri içerisinde bellek incelenecektir. Sözlü ve yazılı kültürde bellek ile, görüntü kültüründe bellek karşılaştırılacak ve belleğin bireysel ve toplumsal boyutları irdelenecektir. İkinci bölümde ise, belleklerden silinmeyen fotoğraflar tartışılacaktır. Fotoğrafın bulunuşundan itibaren, birçok önemli fotoğrafın bellekle ilişkisi irdelenecektir. Üçüncü bölümde, fotoğraf ve bellek ilişkisine bakılarak, kitle kültürünün belleğe etkileri ve belleğin oluşumunda fotoğrafın etkileri örneklerle açıklanacaktır. Dördüncü bölümde,

fotoğrafın en etkili kullanım alanlarından biri olan savaş fotoğraflarında belge ve bellek ilişkisi üzerinde durulacaktır. Son bölümde de, fotoğrafın gücü irdelenerek, fotoğraflarla hatırlamanın etkileri gösterilecektir. Ve asıl olanın belleğimizi yitirmeme çabası olduğu sonucuna varılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMLARIN GELİŞİM SÜREÇLERİ İÇERİSİNDE BELLEK

1.1. Belge* ve Bellek*

Fotoğrafın ortaya çıkış zamanı ile toplumların belleklerini yitirmeye başladıkları dönem hemen hemen aynı tarihlere rastlar. Teknolojiyle atbaşı giden sanayi devrimi, burjuvazinin yükselişi ve işçi sınıfının yardımıyla burjuvazinin gerçekleştirdiği Fransız Devrimi, 19. yüzyılın ne kadar büyük olaylara gebe olduğunu açıkça gösterir. Bu gelişmeler sonrasında toplumlar, geçmişte olduğu gibi, mütevazı bir hayat yaşamazlar. Hayat artık çok katmanlı bir hale dönüşür.

Tam bu noktada fotoğrafın ortaya çıkışını bir tesadüf olarak göremeyiz. Aksine yerinde ve gerekli bir icat olarak karşımıza çıkar. 1839 yılında fotoğrafın ilan edilmesi, nasıl yüzyıllar öncesinden gelen birikimin neticesi ise, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali de aynı tarihsel mücadelenin doğurduğu bir sonuçtur.

Yeni toplumsal yapı içerisinde gerçeklik anlayışı da değişir. Her toplum hatta her birey gerçekliği farklı algılamaya başlar. Bununla beraber toplumsal ve bireysel bellek de farklılaşmaya başlar. Fotoğraf makinesinin icadıyla da belleğin oluşum şekli değişikliğe uğrar. Fotoğraf sonrasında toplum yapıları üzerine pek çok görsel belge elde edilir. Bu görseller de Kitle İletişim Araçları (KİA) sayesinde insanlarla paylaşılır, ama bellek ile belge arasında önemli bir ayrım vardır. Biz de çalışmamızda belge ve belleği ayrı olgular olarak kabul ediyoruz.

* Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlüğü'ne göre belge; "Bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film vb. Vesika, döküman anlamına gelmektedir.

* TDK'ye göre bellek; yaşanılanları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin anlamına gelmektedir.

Fotoğrafın belge olarak kullanımına ilk olarak, 1846-48 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ile Meksika Savaşı ve 1849 Roma'nın kuşatılması sırasında rastlanır. İlk savaş fotoğrafçısı Kırım savaşını fotoğraflayan Roger Fenton'dır. Mathew B. Brady ise, Amerikan İç Savaşı'nı dört yıl boyunca fotoğraflar.¹

1871 yılında ise, fotoğraf kanıt olarak karşımıza çıkar. Komüncüler önce poz verir, sonra verdikleri pozlar yüzünden kurşuna dizilir. "Bu olay fotoğrafın yerini -ilk kez- en iyi şekilde gösterir. Fotoğraf bir sanat aracı olmasının yanında belgeleyicidir."² Fotoğrafın belgeleyici yanının en önemli etkisi dönüştürücü olmasıdır. Fotoğraf makinesi aracılığı ile Jacob A. Riis ve Lewis Hine yaşanan şartların değişmesine -olumlu bir şekilde- sebep olur. Fotoğraf aynı zamanda iyi bir propaganda aracıdır. FSA(Tarım Güvenlik Örgütü) fotoğrafları Amerikan toplumunu daha genç ve dinamik bir toplum olarak göstermek amacıyla çekilir. Burada, varolan durumu değiştirerek gösterme uğraşı vardır.

Her ne kadar ilk dönem fotoğrafçıları sanatın içinden kimseler olsa da, tüm bu gelişmeler fotoğrafı sanatın dışında bir yöne götürmektedir. Gerçek; fotoğraf aracılığı ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Resmin o zamana kadar yapamadığını fotoğrafçı; gözü, parmağı ve makinesi aracılığı ile gerçekleştirmiştir. Böylece resmin tahtı sarsılır. Empresyonizm de bu sayede ortaya çıkar. Empresyonizm sonrası fotoğraf ve resim yollarını tamamen ayırmış olur. Çalışmamızda bu konular detaylı bir şekilde incelenecektir.

Fotoğraf; gerçeği ortaya çıkarmada en iyi araç olarak görülmektedir. Fotoğraf, sanat olduğu kadar, belgedir. Fotoğraf makinesi aracılığı ile hafızalardan silinmeyen birçok görüntü yakalanmıştır. Ancak belgesel fotoğrafçılık aracılığı ile elde edilen görsel belgeler, bellekle karıştırılmamalıdır. Elbette fotoğrafın belleğe çok güçlü etkileri vardır, ama fotoğrafın tek başına bellek oluşturması tamamen doğru bir tespit olarak

¹ Mehmet Bayhan, **Fotoğraf Sanatının Gelişimi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları, s. 10.

² Serkan Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, 2003, İstanbul, s. 113.

görülemmez. Çalışmamızda fotoğrafın bellek oluşumuna katkısı, geçmişten günümüze toplumların belleklerini nasıl kazandıkları ve hangi aşamalardan geçilerek belleklerini yitirdikleri tarihsel süreç içinde incelenecektir.

Fotoğrafın bellek oluşturduğuna dair pek çok kanıt vardır. Bunlar içerisinde en önemlileri de Vietnam Savaşı fotoğraflarıdır. Hatta bunlar “dilimize” belleklerden silinmeyen fotoğraflar olarak geçmiştir. Tartışma da tam bu noktada başlar. Bu türlü fotoğrafların belleğe katkısı ne şekilde olmaktadır?

1.2. Kültürel Bellek

Bu çalışmada bellek kavramından anlaşılan “kültürel bellek”tir.

“‘Kültürel bellek’ ile insan belleğinin dış boyutu kastediliyor. Bellek denince insanın aklına genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekanı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikoloji ile ilgili olduğu düşünülür, ama tarihsel kültür bilimi ile bir ilgisi yoktur. Oysa bu belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler”³

Jan Assman ‘Kültürel Bellek’ adlı çalışmasında belleğin dört farklı dış boyutunu vurgular. Bunlar;

- a. Mimetik Bellek,
- b. Nesnel Birliği,
- c. İletişimsel Bellek,
- d. Kültürel Bellek’tir.

Mimetik bellek; davranışlarla, *Nesnel belleği*; çevrede bulunan nesnelere ilgilidir. *İletişimsel* bellek; insanın dil yeteneğini ve başkaları ile anlaşma yeteneğini

³ Jan Assman, **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s. 24.

gösterir. *Kültürel Bellek* ise; önceki üç alanın az çok bütünlük içinde buluştuğu alanı oluşturur. Bellek tarihsel süreç içerisinde pek çok değişime girmiştir. Biz belleği tarihsel olarak üç aşamalı inceleyeceğiz. Bunlar; sözlü kültürde, yazılı kültürde ve görüntü kültüründe bellektir.

1.2.1. Sözlü Kültür’de Bellek

İnsan belleği çok katmanlıdır. Yazının bulunuşundan önce ve sonra bellek değişime uğramıştır, ama yazı ile beraber dış alanın algılanışı değişime uğrar. “...dış belleği mümkün kılan yazıdır, kaydedilen haber ve bilgilerin canlanıp beklenmedik ölçüde yaygınlaşmasını sağlar, ama aynı zamanda doğal belleğin kapasitesinin kullanımını azaltır.”⁴ Önemli olan nokta da burasıdır. Doğal belleğin kapasitesi sorunu. Sözlü kültürde bilginin, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgu olduğunu belirten Barry Sanders “...o yüzden kimse bir diğerdenden daha aptal ya da daha akıllı sayılmaz. Kabilde anlatılan söylenceler ve öyküler, çocuklara anlatılan masallar aracılığıyla, bilgi, herkesin çevresinde ayrı ayrı dokunan ortak bilinci oluşturur, bilgiye herkesle birlikte varılır.”⁵ demektedir.

Sözlü kültürün hakim olduğu, eski toplumlarla bugünkü toplumları karşılaştırdığımızda karşımıza “gerçeklik”i algılayış sorunu çıkar. Eski toplumlar, ortak değer yargıları ve gerçeklik anlayışlarına sahiptir. İşbölümü oluşmamış, endüstrileşmenin etkileri yaşanmamıştır. Büyücü aynı zamanda iyileştirici güçlere sahip bir lider, adalet dağıtan bir hakim olabilmektedir. Endüstrileşmeyle beraber herkes kendi gerçekliğini yaşamaya başlar. İşbölümü ile düşünce ve algılayış biçimleri değişir.

İnsanlar önce görerek sonra da “dil” aracılığı ile konuşarak etraflarında olan biteni anlamlandırmaya çalışır. Johan Huizinga’nın açıkça belirttiği gibi;

⁴ Jan Assman, a. g. e. s. 28.

⁵ Barry Sanders, **Öküzün A’sı – Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Çev: Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 22.

“İnsan dili sayesinde nesnelere ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte; tek kelimeyle, adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle, şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak, maddeyle düşünülen şey arasında sürekli gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir. Böylece insanlık, doğa evrenin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır.”⁶

Dilde oluşan sanatın aracı da “şiiir” olmuştur. Şiiir gerçekliği anlamının bir yolu olarak kullanılır. Tıpkı resim ve heykel gibi. “Sözlü kültürlerde, gerçeklik şairin anlattığı şekilde yaşanır.”⁷ Bu dönemde gerçek ve sanat birbirinden ayrılmamıştı. Gombrich’e göre de sanat, değişen düşünce tarzı ve kurallarının tarihidir.⁸

Zamanla gelişen toplumlar daha önce yapılanı takip ederek bir adım ileriye gitmiştir. İnsanoğlu alet yapıp, kullanmayı öğrendikten sonra doğa karşısında üstünlük kazanmış ve “uygarlaşmış”tır. Her toplum bir önceki toplumun bilgilerini, yaşam şekillerini ve yapıp-ettiklerini belleyerek gelişir.

Bellek toplumların büyümesine ve yapılan hataların tekrar edilmemesine çok önemli katkılar sağlar. Aslında sözlü kültürde hiçbir şeyi bellemeye gerek yoktur. “Sözelliikte bellek okuryazar bellekten daha farklı işler. Sözlü kültürün bir üyesi ya da bir çocuk kimi gerçekleri öykülerde, şiirlerde ve masalarda tekrar tekrar dinleye dinleye öğrenir ve sözcükler hemen buharlaşıp havaya karışacağı için can kulağıyla dinler.”⁹ Masal, tıpkı şiiir gibi, bellek aktarımının önemli bir aracı olarak görülür.

“Sosyal Bilimler Sözlüğü’nde masalın iki tanımından biri dolaylı yollardan belirli değer ve inançları çocuklara aşılama, onları eğlendirmek veya zihin esnekliği kazandırmak amacıyla onlara anlatılmak üzere uydurulan, aşkın güçleri konu edinen ilginç öykü, diğeri ise efsane, söylence ve mit olarak geçmekte ve bir toplum veya alt-kültür grubunun, geçmişi ile ilgili ya da önemli yararlılıklar göstermiş

⁶ Johan Huizinga, **Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 20-21.

⁷ Barry Sanders, a. g. e., s. 26.

⁸ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 1997, İstanbul, s. 44.

⁹ Sanders, a. g. e., s. 22.

kahramanları konusunda nesilden nesile büyük bir övgü ile anlatarak aktardığı olağan dışı ve doğa üstü nitelikteki öykü ve inançlar olarak yer almaktadır.”¹⁰

Masallar, kapitalizm öncesi çağlara ait bir yaşam tarzını ifade eder. Masallarda yer alan üretim ilişkilerinde avcılık, toplayıcılık, tarım ve hayvancılık görülür. İlkel inançtaki kimi pratiklerin izleri de masallarda yer alır. Arkaik çağların dinlerinin anlatsal boyutunu oluşturan mitler masalların kaynağı olarak görülebilir. Marx, mitolojinin ölümünü, insanın doğa güçleri karşısında egemen duruma geçmesiyle ilişkilendirir. Marx’a göre, mitoloji doğal güçleri imgelemin içinde ve imgelem yoluyla denetler, yönetir ve biçimlendirir. C. Caudwell’e göre ise, mitleşme çağı bitince yeni bir din şekli başlar. Mitoloji ele geçirilir ve katlaşır. Din ise gerçek din olur. Masalların ortaya çıkışı da bu aşamaya tekabül eder. Mitlerin motiflerini bünyelerine alan masallar artık dünyanın yaratılışı ve tanrıların hikayelerini değil somut bir kahramanın maceralarını konu alır. Masallar alışıldık eğlence işlevlerine ulaşmadan önce toplumlar içerisinde nesilden nesile aktararak, o toplumların geçmişlerindeki gelenekleri, inanışları, kurumları, deneyimleri konusundaki bilgilerin canlı kalmasını sağlayarak toplumsal belleğin önemli bir parçasını oluşturmuşlardır. Bu nedenlerden ötürü masalların henüz sınıfların ortaya çıkmadığı avcı-toplayıcı toplumsal formasyonlara dayandığı öne sürülebilir. Ancak burada eklenmesi gereken önemli bir unsur var. Masallar mitler gibi topluluğun tümü tarafından inanılan dini gerçekleri içerdiğini iddia etmez ve geçmiş yaşam biçimleri üzerine somut bilgiler aktarmakla birlikte hikayenin kendisinin tümüyle kurgusal olduğu ön kabulü ile anlatılır ve dinlenilir. Masallar, çok geniş bir tarih diliminde yer alan gelişme aşamalarının unsurlarını birbirine harmanlayarak evvel zamanı yaşanan zamanın içine katar.¹¹

Günümüzde, sözlü kültürde olduğu gibi, masal anlatıcıları yoktur. Masal çocukluğumuzda büyüklerin bizlere anlattığı kurt-kuzu mücadelesinden daha öteye

¹⁰ Nurçay Türkoğlu, **Kültürel Üretim Alanları - Renkli Atlas**, Babil Yayınları, 2004, İstanbul, s. 17.

¹¹ Türkoğlu, a. g. e., s. 21-24.

geçmez. Bu türlü masallar ise, çocukları bilinçlendirmek için değil, uyutmak amacıyla anlatılır.

Yine aynı şekilde, eski dönemlerde, yaşanan deneyimleri hikayelerinde anlatan, sözlü edebiyattan beslenen, hikaye anlatıcılarına rastlanmaktadır. Bu anlatıcıların amacı insanlara doğruyu göstererek, onları bilinçlendirmektir. Ne var ki, bilinçlendirme amacıyla ya da değil, günümüzde “hikaye anlatıcısı” bulmak oldukça zordur. Walter Benjamin “Hikaye Anlatıcısı” adlı denemesinde bu konuya değinir. Benjamin’e göre; adı bize ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikaye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Bir şeyi layıkıyla hikaye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlanıyor artık. Birisi hikaye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlara ise gittikçe daha çok. Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi. Nedeni ise, deneyimin kaybettiği değer. Gazetelere* her göz atışımızda, deneyimin daha da gözden düştüğünü, yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, tahayyül edemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz. Bütün hikaye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Bir atasözü ‘yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır’ der; demek ki halkın gözünde hikaye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir. Ancak evinde kalan, yörenin hikaye ve geleneklerine vakıf kişiyi dinlemek de bir o kadar keyiflidir, onlar için. Hikaye anlatıcısında; uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisi kaynaşmıştır. Hayatın pratik meseleleriyle ilgilenme, doğuştan anlatıcıların temel özelliklerindedir. Her gerçek hikaye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikayede ahlak dersi, başkasında nasihat, bir üçüncüsünde atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda hikaye anlatıcısı akıl veren kişidir. Günümüzde ‘akıl vermek’ modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu nedenle, ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Birine akıl danışabilmek için, önce hikayeyi anlatabilmek gerekir.

* Günümüzde gazeteye ek olarak diğer kitle iletişim araçlarını da dahil edebiliriz.

Ayrıca insan, içinde bulunduğu durumu dile dökemediği oranda nasihate açıktır. Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikaye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkar. Ama bu uzun zamandır devam eden bir süreçtir. Bunu yalnızca bir ‘çürüme belirtisi’ ya da ‘modern’ bir belirti olarak görmek yanlıştır. Hikaye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi, modern çağın başında romanın doğuşudur. Romanı hikayeden(daha dar anlamda destandan) ayıran, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır. Romanın yaygınlaşması, matbaanın icadıyla mümkün olur. Romanı bütün diğer yazı türlerinden, masal, efsane ve benzerlerinden ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok da hikaye anlatıcılığından ayırır. Anlatıcı hikayesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan. O da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit eder. Romanı tek başına kalmış birey yaratır. Roman, hayatın bütün doluluğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını tasvir eder.¹²

Şiir, öykü ya da masal sözlü kültürden yazılı kültüre devraldığımız miraslardır. Yazı ile beraber sözlü kültürden uzaklaşılır. Bunun sonucunda ise geçmişten gelen sözlü deneyim aktarımları son bulur.

1.2.2. Yazılı Kültür’de Bellek

Sözelliğe, okuryazarlığın kategorik ayrımları ya da sınıflandırma yoktur. Sözelliğe ait insanlar için tek varoluş yolu, kendilerini bütüncül bir deneyimin içine yerleştirmektir. Yüksek bir soyutlama düzeyi için gereken araçlar sözelliğe yoktur. Sözlü kültürler kavramları duruma göre, işlevsel ilişki çerçevesinde kullandığı için ve bu çerçevede canlı insan yaşamına yakın olduğu için, bu kültürlerde kavramların soyutluluğu asgari düzeydedir. Bir konuyu analiz edebilmek ve soyutlayabilmek için, insan aklının konuyu tekrar tekrar düşünmesi, yeniden değerlendirmesi gerekir. Gözün her defasında daha önce gördüklerinin aynısını görmesi gerekir. Yazı (özellikle

¹² Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1995, İstanbul, s. 77-81.

alfabetik yazı) bu önemli değişikliğin gerçekleşmesine aracı olmuştur. Okur, aynı cümlelerin üzerinden tekrar tekrar geçebilir, anlamını tartabilir, yapısını analiz ederek her tür anlam nüansını didik didik edebilir. Bir cümle, parçacıklarına ayrılıp, okuyazar aklı için en önemli araştırmayı sunmuş ve günlük deneyimlere karşı daha eleştirel olunması sağlanmıştır. Sözellikte sözcükler ağızdan çıkar çıkmaz kaybolup gider, düşünceler havaya karışır. Bunları harfi harfine anımsamak mümkün değildir. Sözellikte hiçbir şey aynı ya da kesin değildir. Sözlü kültürde ‘analiz’ olanaksızdır. Öykü anlatımının insan yaşamını model oluşturduğu yerde, okuryazarlığın deyişii ile ‘gerçek’ mümkün değildir. Kimse bir olayı iki kez aynı şekilde anlatamaz. Anlatıcı ağızını her açışında olayı farklı anlatacaktır. Yine de kimse öyküleri dokuyan kişileri yalancılıkla suçlamaz. Sözlü kültürde insan, her betimlemeyi, her öyküyü, her olayın anlatımını sorgulamadan kabul etmek zorundadır. Bir cümleyi ya da öyküyü karşılaştıracak bir doğruluk standardı olmadığı için, herhangi bir sonuca varılamaz. Hem ilk sözellikteki kültürde hem de okuryazarlıkta bütün düşünceler belli bir oranda analitiktir, kendi içeriğini parçalarına ayırır. Ancak deneyimlerin ya da söylenen cümlelerin soyut olarak birbirini izleyen, sınıflandırmacı, açıklayıcı bir şekilde incelenmesi yalnızca okuma-yazma yardımı ile gerçekleşebilir. Sözlü kültürde yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler ama bu bilgeliği ‘çalışma’ yöntemiyle edinmezler. Onlar ustayla çok yakın yaşanan bir ıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler. Okuma-yazma ise, görsel olanın üzerinde durarak göze öncelik verir. Anlama ulaşmak için göz devamlı taramalıdır. Göz, sürekli olarak deneyim arar ve görme alanının içinde kalan her şeyi yakalar. Gerçeği deşifre edebilmek için, gördüğü her şeyi ayrı ayrı parçalara bölmek ve görme alanının içine giren her şeye hakim olmak zorundadır göz. Mekansal ilişkileri analiz eder ve bu bilgileri işlenmek üzere beyne gönderir. Işık ve gölgede gerçekleşen en ufak değişiklikler en temel soruları gündeme getirir. Bu köşe bana daha mı yakın yoksa daha mı uzak, gibi. Bu tür yöntemlerle göz, gerçeği işlemekten geçirir. Oysa her organ gibi gözün de sınırları vardır. Bir kabın içinde neyin gizli olduğunu anlayabilmek ya da bu kabın içinde ne kadar madde bulunduğunu

anlamak için, gözün kabın içine bakması gerekir. Gözün görmediği şeyi insan ancak tahmin edebilir. Ama aynı kapalı kabın kenarına yapılan hafif bir vuruş, kulağa önemli bilgilerin yankısını gönderir. İşitme yetisi konuşma yetisini doğrudan etkilemektedir.¹³

John Berger; “Görme sözcüklerden önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz.” der. Kevin Robins’e göre, görmek dünyanın dokusu içinde yer almak, dünyaya açık olmak demektir.¹⁴ Berger, bakmayı ise bir seçme edimi olarak niteler. “...Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne –her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkilli bir duruma sokması demektir.”¹⁵ Gözümüzü istediğimiz zaman kontrol altında tutabiliriz. Görmek istemediğimiz bir durum olduğunda göz kapaklarımızı kapatabiliriz. Ama kulağın kapağı yoktur. Kulak duyma sınırları içindeki her türlü sesi duyar. Duyamamak için ancak kulağımıza bir tıkaç takmamız gerekir. O bile kimi zaman yeterli olmaz.

Görmek ve duymak deneyimin en önemli iki unsurudur. Sözlü kültürde yaşayan bir insanın yaşamını sürdürmesi için çok iyi dinlemesini bilmesi gerekir. “Ustaya yeterince yakın durursanız her sözcüğü duyabilirsiniz, biraz fazla uzakta durursanız yüz ifadelerini bile kaçırabilirsiniz.”¹⁶ Yazılı kültürde ise, okuma ve yazma en önemli algılama unsurudur. Hatta ‘okuma-yazma’ algılamayı tümüyle değiştirir. “Azıcık okuma-yazma becerisi bile algılamayı değiştirmeye başlar. Neredeyse anında kişiyi topluluk düşünce tarzından uzaklaştırıp daha benmerkezci ve soyut bir dünyaya yerleştirir.”¹⁷

¹³ Sanders, a. g. e., s. 26-29.

¹⁴ Kevin Robins, **İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, s. 67.

¹⁵ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995, İstanbul, s. 8.

¹⁶ Sanders, a. g. e., s. 32.

¹⁷ Sanders, a. g. e., s. 39.

Yazı ile ilk defa bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşması imkanı ortaya çıkar. Artık az ya da çok, belli bir dönemin geleneksel ve iletişimsel anlamının ufkunu aşabilen, aynı zamanda bireysel belleğin ya da bilincin ve iletişim alanının ötesine geçen bir bellek oluşması mümkün olur. Kültürel bellek ise, gelenek ve iletişimden beslenir, ama onlar tarafından belirlenmez. Dış belleği mümkün kılan yazıdır, kaydedilen haber ve bilgilerin canlanıp, beklenmedik ölçüde canlanmasını sağlar. Öte yandan dış belleğin imkanlarından sadece bireyler değil aynı zamanda ve özellikle toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim yararlanır. Bu sayede anlamın dışa alınması ile bambaşka bir diyalektik iletişim ortaya çıkar. Hatırlamanın binlerce yıl öncesine kadar varabilen yeni pozitif biçimleri ile sansür, yok etme, değiştirme ve tahrif etme yolu ile dışlama ve dışlayarak unutturmanın negatif biçimleri aynı olgunun sonuçlarıdır.¹⁸

Benjamin'e göre, destanların biçimlendiği dönemler kadar insanlar arasında iletişimin daha yavaş oluşmuş ve daha yavaş kaybolmuş biçimi görülmemiştir.¹⁹ Kapitalizmin yavaş yavaş gelişmesiyle beraber insanların hayatına 'hız' kavramı girer. Ne kadar hızlı olunursa işler o kadar çabuk yürümektedir. Gemilerin hızları artar, iletişim araçları geliştirilir. Her şey burjuvazinin daha çok para kazanmasını sağlamak içindir. Benjamin, burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte, kökeni çok eskilere uzansa da daha önce destan türü üzerinde hiçbir zaman belirleyici bir etkisi olmamış yeni bir iletişim biçimi ortaya çıkmıştır, der. Bu yeni iletişim biçimi 'enformasyon'*dur. Benjamin enfarmasyonu şu şekilde anlatır;

“Le Figaro'nun kurucusu Villemessant, enformasyonun doğasını ünlü bir formülle açıklamıştı. 'Okurlarım için,' diyordu, 'Quartier Latin'de bir çatıda çıkan yangın, Madrid'deki devrimden daha önemlidir.' Bu da çarpıcı bir biçimde gösteriyor ki, artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir

¹⁸ Jan Assman, a. g. e., s. 28.

¹⁹ Walter Benjamin, a. g. e., s. 81.

* TDK'ye göre enformasyon; haber alma, haber verme, haberleşme anlamındadır.

zamanlar uzakların bilgisi –ister yabancı ülkelerle ilgili mekansal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun- doğruluğu denetlenmese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon anında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun ön koşulu, ‘kendinde ve kendi için anlaşılabilir’ görünmesidir. Gerçi çoğu zaman, eski yüzyılların bilgisinden daha kesin değildir. Ama geçmiş bilgisinin mucizevi olandan beslenme eğilimine karşı, enformasyon makul görünmek zorundadır. Bu yüzden hikaye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Eğer hikaye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır.”²⁰

Benjamin’e göre, hergün KİA sayesinde yerküreye ilgili yeni bilgiler alınmakta, ama artık dikkate değer hikayeler görülmemektedir. Günümüzde, bütün olaylar, hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Yani, bütün güncel gelişmeler, hikaye anlatıcısının değil enformasyonun işine yarıyor. Hikaye anlatıcılığında zamanın çok fazla önemi yoktu. Enformasyon ise, yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Hikaye kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir. Hikaye, olağanüstü ve mucizevi şeyleri bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama dinleyici ya da okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz. Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak dinleyene kalır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır.²¹ “Bir hikayeyi hafızaya mal etmekle hiçbir şey psikolojik çözümlenmelerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikaye anlatıcısının psikolojik nüanslardan vazgeçışı ne kadar doğal yollardan olursa, hikayenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı da o kadar artacak, hikaye tümüyle ona mal olacak, dinleyicinin onu er ya da geç başkalarına aktarma eğilimi o kadar büyük olacaktır.”²²

Günümüzde KİA’nın yaygınlaşması ile beraber, bellek olağanüstü bir değişime uğradı. Gazete, televizyon ve internet, değil hikaye anlatıcılığının, kitabın dahi etkisini azaltarak Walter Benjamin’in tezlerini daha fazla destekler hale geldi. KİA’nın etkili olduğu her yerde insanlar, KİA’yı ellerinde tutan şirketlerin yansıtılmaya değer bulunduğu

²⁰ Benjamin, a. g. e., s. 82.

²¹ a. g. e., s. 83-84.

²² a. g. e., s. 84.

haberleri takip etmeye başladı. Aynı şekilde KİA evrenselleştikçe gerçeğe olan ilgi de yerleşti. Yukarıda da söz edildiği gibi, insanların kendi yaşam alanlarındaki ufacık bir olay, uzak bir bölgedeki çok ciddi olayları önemsiz hale getirdi. Bunun en önemli sebebi ise, enformasyonla birlikte büyüyen deneyim yoksunluğudur. Deneyimin içinde (yaşayarak ya da dinleyerek) olamayan insanın duyarlılığı ve hafızası zayıf olmaktadır.

Günlük gelişmeleri KİA ile takip edenler, ne dün ne olduğunu toplumsal gerçeklik çerçevesinde anımsar ne de geçmişten ders alarak gelecekte olacaklar üzerinde tahmin yürüterek, varolan gerçekliğe müdahale etme ihtiyacı duyarlar. Haber almanın önemi elbette yadsınamaz. Fakat burada önemsenmesi gereken nokta, haberin verilmiş şeklidir. Kitle kültürüne uygun şekilde verilen haberler de bellek yitimine neden olur. Sontag'ın belirttiği gibi; "Başka bir ülkede meydana gelen felaketlerin seyircisi olmak, gazeteciler diye bilinen profesyonel, uzman turistlerin bir buçuk asrı aşkın süreli maceralarında gittikçe katlanan birikimleriyle doğrudan ilintili olan, esaslı bir modern deneyimdir. Öyle ki, artık savaşlar hepimizin oturma odalarında sükunet içinde seyredilip dinlenen görüntü ve seslere dönüşmüş durumdadır."²³ Evlerinde oturup, ellerinde tuttukları uzaktan kumandayla, televizyon(TV) haberlerini seyreden insanlar toplumsal gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Halbuki Platon'un belirttiği gibi; bir şey gerçeğe ne kadar yakın olursa o kadar aydınlık olur. Platon bu durumu mağara benzetmesiyle anlatmıştır;

-Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluğundan beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar... Bu alçak duvarlar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve

²³ Susan Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, 2004, İstanbul, s. 17.

daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor kimi susuyor... Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılına vuran gölgeleri görebilirler... Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesnelere anlattıklarını sanırlar... Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelere gölgelerinden başka bir şey olmaz ister istemez.”²⁴

Günümüzde de insanlar görüntülere bakarak gerçeği algıladıklarını zannediyorlar. Sontag’ın deyimiyle; “Platon’un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor.”²⁵ Böylece, deneyimden uzaklaşarak, sokakta bambaşka bir şekilde yaşanan gerçekliğin farkına varamıyorlar. Sontag’ın belirttiği gibi; artık savaşlar herkesin oturma odalarında sessizce seyredilip dinlenen görüntü ve seslere dönüşmüştür. Gazetelerin ve yirmi dört saat manşet patlatan haber programlarının baştaçı ettikleri düstur ise şudur; “Kan varsa iş yapar. İlginçtir, her türlü sefaletin görüş alanımıza girmesinden itibaren, bu manzaralara vereceğimiz tepkiler de şefkat duyma, hiddete kapılma, için için sevinme ya da onaylama arasında gidip gelmektedir.”²⁶ İnsanlar kumandaları aracılığı ile TV’ye hükmederken belli bir üstünlük hazzı yaşıyorlar. Böylesi bir haz ise yanılısama yaratıyor. Kimse gerçek kumandanın kimin elinde olduğunu anlayamıyor. Ve kitle kültürüne enjekte bir şekilde sahte mutlulukları ve hazları ile yaşıyorlar. Halbuki insanlar imgelere yüzlerini değil de arkalarını dönseler dışarıda yaşanan gerçekliğin farkına varırlar.

Bu türlü insanların okuduğu kitaplar da, kitapçıların ilk on listesindeki popüler romanlar olmaktadır. Klasik romanları okumak dahi belleğe çok büyük katkı sağlar. Popüler olanın peşinden gitmek, sıradan günlük haberleri ve ünlülerin yaşamlarını çok büyük olaylarmış gibi sunmak ve takip etmek, toplumsal gerçekliği aktaran haberler yerine magazin haberlerine daha fazla değer vermek, deneyim yaşamamak ya da

²⁴ Platon (Eflatun), **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 199-200.

²⁵ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1999, İstanbul, s. 19.

²⁶ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 18.

yaşanan deneyimlerin eskiden olduğu gibi aktarılamaması beraberinde umursamazlığı ve duyarsızlığı getirir. Bu da toplumları belleksizleştirir. Belleksiz toplumlarda da, (Shakespeare'in sonelerinde söylediği gibi) kötüler Yemen'e çok kolay bir şekilde kadı olabilmektedir.²⁷

Günümüzde hikaye anlatıcılığına rastlanmadığı gibi, anlatılanları doğru bir şekilde dinleyenlere de rastlanmamakta ve aktarılan çoğu deneyim akılda kalmamaktadır. "Dinleyici hikayeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder. Kendini anlatının ritmine kaptırdığında hikayeleri o kadar can kulağıyla dinler ki, kendini hiç zorlanmadan onları yeniden anlatırken buluverir. Hikaye anlatma yeteneğine beşiklik eden ağ işte böyle örülmüştür."²⁸

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle beraber, bellek değişime uğrar. Yazılı kültür içinde oluşan değişim ise enformasyon ile beraber görülür. Gazete ve TV gibi KİA, yazılı kültürü temelinden sarsar. Özellikle TV bu sarsıntıda çok etkili bir araçtır. Nasıl yazı ile beraber sözlü kültürün etkileri ölmemişse, görüntü sonrası yazılı kültür sona ermemiştir. Ancak burada önemli olan toplumların etki altında kalma sorunudur. Günümüzde görüntü çok önemli bir etkiye sahiptir.

Görüntülü kültüre KİA çerçevesinde bakıldığında, bu kültürün temelinde, fotoğrafı görürüz. Fotoğraf; özellikle gazete, kısmen de TV aracılığıyla yoğun bir şekilde kitleleri etkilemiştir.

Fotoğraf hem sanat, hem de belgedir. Fotoğraf makinesi icat edilene kadar da hiçbir sanat fotoğraf kadar gerçeğe yaklaşmamıştır. Ancak fotoğrafın yazı ile birlikte kullanımı da gözardı edilemez. Fotoğraf aracılığı ile KİA, yazı ve görüntüyü bir araya getirme şansını elde etmiştir. Bu da görüntü kültürünün yaygınlaşmasına çok önemli bir katkı sağlamıştır. Böylece belleklerden silinmeyen görüntüler elde edilmiştir.

²⁷ William Shakespeare, **Sen Aydınlatırsın Geceyi**, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, 2004, İstanbul, s. 25.

²⁸ Benjamin, a. g. e., s. 84.

1.2.3. Görüntü Kültürü'nde Bellek

Teknoloji, insan hayatını kolaylaştıran birçok olumlu etkiye sahiptir. Teknoloji sayesinde, tek tek insanların ve toplumların gündelik yaşamları rahat bir hale gelmiştir. Batı 19. Yüzyıl'da, tam anlamıyla Endüstri Devrimi'ni gerçekleştirmiştir. Oral Sander Endüstri Devrimi'ni şöyle açıklar;

“Doğa bilimlerindeki gelişme ve önemli buluşların tarihinin çok öncelere gittiği doğrudur. Ancak 19. yüzyılla birlikte, bu buluşların üretime uygulanması gerçekleşmiş ve bunun sonucu olarak artan üretim Avrupa devletlerinin ekonomik refahını çok yükseltmiştir. Ekonomik refah ise, başka şeylerin yanında, silah endüstrisinde de büyük gelişmelere yol açarak, Avrupa'nın tüm dünya halkları üzerinde egemenliğini kurmasını kolaylaştırmıştır... Kısaca yeni buluşların üretime uygulanması ve bunların en önemlisi olan buhar gücü ile çalışan makine, makineleşmiş endüstriyi doğurmuş ve bu da Avrupa'da sermaye birikimini arttırmıştır. İşte, buna 'endüstri devrimi' deniyor.”²⁹

Sander, endüstri devriminin ilk aşaması olarak değerlendirdiği bu dönemi 1870'lere kadar sürdürmektedir. Ona göre 1870'ten sonrası endüstri devriminin ikinci aşamasıdır. Toplumların ekonomik seviyeleri geliştikçe, teknolojik icatları da artış gösterir. Barry Sanders'a göre; “Teknoloji somut bir şeydir; teknoloji her soruna bilimin müthiş ağırlık ve ciddiyetiyle yaklaşır. Ne yazık ki çözüm yetersiz kalır.”³⁰

19. yüzyılda dünya egemenliğini ele geçiren Batı teknolojik gelişmelerin öncüsü olur. Fotoğraf makinesinin icadı da 19. yüzyıla denk düşer. Zaman içerisinde sinemanın ortaya çıkışı ve TV'nin bulunuşu ile beraber görüntü toplumu oluşmaya başlar.

TV'nin kültür endüstrisi içerisinde 'kitle kültürü'nün yaygınlaşmasına çok büyük etkileri olmuştur. TV'nin belleği öldürmesinde en önemli unsur olduğunu söylemek çok iddialı bir sav olmaz. Neil Postman'a göre;

²⁹ Oral Sander, **Siyasi Tarih 1**, İmge Yayınları, 1998, Ankara, s. 186-187.

³⁰ Sanders, a. g. e., 124.

“Televizyon görüntüdür, seyirliktir. Hoşnut etmesi gereken sayısız şirket yöneticisi ve sponsor kuruluş vardır. Bu aygıtın doğası da fazla ciddiyete izin vermez... Televizyon, izleyenlere gözlerinin önünden ya da kulaklarından geçen bilgileri işleyebilmelerine yetecek zamanı tanımaz: 3,5 saniye bir şeyi düşünüp anlayabilmek için çok kısa bir süredir. Geçilen savlar fıkraya, çözümlenemelerse ahkam kesmeye dönüşür... İnsan ne izlerse izlesin –komedi dizisi, haber, belgesel, devlet cenazesi, hatta savaş- bu programın onun eğlenmesi ve keyif alması için yapılması varsayımı her şeyden önce gelir.”³¹

Postman’ın görüşlerinin doğruluğu I. ve II. körfez savaşında açıkça ortaya çıkmıştır. Hatta ABD her şeye rağmen TV’ye güvenmeyerek, körfez savaşı esnasında, kendi istediği muhabirleri eklemiş ve bu şekilde görüntü alınmasına izin vermiştir. Barry Sanders ise, “Öküzü A’sı” adlı çalışmasında TV’nin gençler üzerindeki etkilerini vurgulamaktadır. Liseyi yeni bitirmiş bir gencin çoktan kitaplardan, okumayazmadan uzaklara sürüklenmiş olduğunu belirtir. Ona göre, genç kimseler en son haberleri öğrenmek, güç elde etmek ve büyük bir olasılıkla bilgi edinmek için TV’ye başvurmaya alışmıştır. Sanders çalışmasında şu soruyu da sorar; “Bu genç insan ergenlik çağının son dönemlerinden süzülüp yetişkinlere özgü o çok daha geniş, çok daha cömert okuryazarlık dünyasına nasıl varabilir?”³²

Elbette TV’nin insanları bilinçlendirdiği, eğitimlerine katkıda bulunduğu üzerine de oldukça fazla görüş vardır. Aynı şekilde Sinema üzerine de bu türlü tartışmalar döndürülmektedir. Tıpkı TV gibi Sinema da özellikle ilk dönemlerinde hem eleştirilmiş hem de tutkuyla sahip çıkılmıştır. Günümüzde sinema da TV gibi hayatımızın olmazsa olmazları arasında yer almaktadır. Sinemaya atfen en büyük eleştiri T. Adorno tarafından yapılmıştır. Sinemayı “kültür endüstrisi”nin önemli yapı taşlarından biri olarak gören Adorno, sinemayı göklere çıkaranlara şu cevabı vermiştir;

“Günümüzün toplumlarında insanoğlunun uyku saatlarının dışındaki hali ayrıntılarına varana dek düzenlenmekte olduğu için, gerçek bir kaçış, ancak uyumakla ya da delilik içinde olabiliyor. Ya da, bir tür körelme ile, sessizlikle, edilgenleşmeyle oluyor. Günümüzün bu sinema endüstrisine

³¹ Neil Postman’dan aktaran, Barry Sanders, **Öküzün A’sı**, s. 136.

³² Sanders, a. g. e., s. 141.

karşı protesto, sinema eleştirisi diye okuduğumuz eleştiri yazılarında değil; insanların sinemalara gidip uyumayı becerebilmesinde ya da sinema salonunda aşk yapabilmesinde varlığını sürdürebiliyor.”³³

TV ve Sinema hareketli görüntülerdir, ama temellerini fotoğraf makinesi atmıştır. Görüntü toplumuna gidişte ve insanların belleklerini iyice yitirmeye başlamalarında ana sebep, icatçıların iradeleri dışında dahi olsa, fotoğrafın icadı olmuştur. Bu çalışma içerisinde, fotoğraf ve bellek ilişkisine ilerleyen bölümlerde detaylı olarak değinilecektir, ancak öncesinde bellek üzerine yapılan tartışmalar üzerinde durulacaktır.

1.3. Bireysel ve Toplumsal Bellek

Bellek üzerine yapılan tartışmalarda üzerinde durulan en önemli konu, belleğin bireysel mi ya da toplumsal mı olduğudur;

Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye ‘ait’ tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden ‘toplumsal bellek’ mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anlar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Herşeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılarız. Çünkü ‘farkındalık olmadan hatırlamak mümkün değildir.’³⁴

Toplumların yaşamlarına bakıldığında belleğin, yaşanan toplumun bilgileriyle sınırlı olmadığını da görürüz. Çünkü bellek yüzyıllar öncesinden oluşmaya başlayan ve ortak insanlık miraslarını da bünyesinde bulunduran bir süreçtir. İnsanoğlu birçok ortak yaşantıyı hafızasında biriktirmektedir. Bu şekilde iyi ile kötü, doğru ile yanlış ortaya çıkmış ve ortak değer yargılarına ulaşılmıştır. Bu türlü bir kabullenme ya da

³³ Martin Jay, **Diyalektik İmgelem – Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950**, Çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, 1989, İstanbul, s. 309.

³⁴ Assman, a. g. e.

içselleştirme olmasaydı, belki de evrensel insan hakları olmayacaktı ya da milyonlarca insan savaşlara karşı çıkmayacaktı.

Elbette bellek manipölasyona, yanlış yönlendirmeye ya da saptırmaya en uygun konumda bulunmaktadır. Bu şekilde savaşın kötü ve insanlık dışı bir şey olduğunu bildiği halde toplumlar birbirleriyle hala savaşmaktadır. Bunun yanında toplumsal belleğin yerel yanları da oldukça fazladır.

Her toplumun tarihi ve kölürüyle bağlantılı olarak toplumsal belleği de farklılaşmıştır, ama bu farklılık evrensel değerlerin yok sayılması anlamına gelmez. Bundan dolayı hafızalardan silinmeyen pek çok fotoğraf, tarihin akışına müdahale etmiştir. Tersine bir durumda Vietnam Savaşı ile ya da diğer savaşlarla ilgili fotoğraflar sadece savaşan tarafları ilgilendirirdi.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BELLEKLERDEN SİLİNMEYEN FOTOĞRAFLAR

2.1. Fotoğrafın Bulunuşu

Fotoğrafın bulunuşu 19. yüzyıla denk gelir. Batı'nın dünya egemenliğini tamamen ele geçirdiği bu yüzyıl, fotoğrafın yanında bir çok buluşa da sahne olmuştur. Aslında fotoğrafın temeli geçmiş yüzyıllardan 1839'a kadar gelinen süreç içerisinde birçok bilim adamı ve sanatçı tarafından atılmıştı. 19. yüzyıla beraber kimyasal gelişim tamamlanmış ve fotoğraf ilan edilmiştir.

“Fotoğrafın ortaya çıkışını saran sis perdesi aslında baskı (tekniklerinin) doğuşu çerçevesindeki kadar yoğun değil. Fotoğraf için, buluş saatinin gelip çattığı daha belirgindi herhalde, birçok insan (onun) üzerinde çalışıyordu çünkü: birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca yönelen bu insanlar, daha önceye dayanmıyorsa eğer, Leonardo zamanından beri bilinen şu camera obscura (karanlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çabalıyordu. Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Niepce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında, devlet, buluşcuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı. Ve böylece karşılığını da ödeyerek konuyu kamuya maletmiş oldu.”³⁵

Fotoğraf bulunuşundan itibaren sanatın içinde ve dışında pek çok etki yaratmıştır. Bellek ve fotoğrafın yakınlaştığı alan ise, daha çok belgesel fotoğraf içinde olmuştur. “Başka hiçbir malzeme yaşam ve gerçeği bu kadar yakınımıza getiremezdi. Baskı tekniklerinin ve iletişimin gelişmesiyle fotoğraf büyük önem kazandı. Küçük makineler ve hızlı filmlerin sağladığı kolaylıkla 1925'ten sonra giderek yoğunlaşan bir

³⁵ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev: Ali Cengizkan, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2001, İstanbul, s. 5.

şekilde günlük basında, dergilerde veya serbest çalışan pek çok fotoğrafçı yaşamı, olayları ve insanın dramını görüntüledi.”³⁶ Aslında fotoğraf bulunduğu andan itibaren belgeleme aracı olarak görülmüştür. Fotoğrafın tam anlamıyla “kanıt” olarak kullanıldığı yer ise 19. yüzyılın başkenti Paris olmuştur.

2. 2. Fotoğrafın Kanıt ve Tanık Olarak Kullanılması

2.2.1. 1871 Paris Komünü

Susan Sontag’a göre, duyulan ancak kuşkuyla karşılanan herhangi bir şey, insanlara fotoğrafı gösterildiği zaman kanıtlanmış olur. Bu nedenle, kullanımının bir biçimiyle fotoğraf makinesiyle yapılan kayıt, suçlayıcıdır. “1871’de komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğrafla günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir.”³⁷

Komüncülerin 1871 yılında büyük bir coşku ile verdikleri pozlar, onların ölümsüz olmalarını sağlayacağına, ölümlerine sebep olmuştur. İktidar komüncüleri bu fotoğraflara bakarak kurşuna dizer. Tarihte ilk kez fotoğraf, tanıklığının yanında (iktidar tarafından) kanıt olarak kullanılmıştır. Kevin Robins’e göre, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili ‘doğruları’ anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araçtır. Dünyayla ilgili görsel bilgiler hiç kuşkusuz, uygulamada dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle de yakından bağlantılıdır. Bu açıdan, kamera iktidar ve denetim aracı olarak görülmektedir.³⁸

Fotoğrafın etkisi o günden bu güne kadar gittikçe artmıştır. İktidar, fotoğrafları istediği şekilde kullanarak kitleleri etkilemeyi ve denetimini sürdürmeye devam

³⁶ Mehmet Bayhan, **Fotoğrafın Teknik Gelişimi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Fotoğrafçılık Meslek Yüksek Okulu, 1997-1998 Ders Notları, s. 13.

³⁷ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 22.

³⁸ Robins, a. g. e., s. 244.

etmiştir. Bununla beraber fotoğrafçılar da fotoğraflar aracılığı ile kamuoyu yaratmayı başarır. Bu etkiyi ise, ilk olarak Lewis Hine ve Jacob Riis'in fotoğraflarında görürüz.

2.2.2. Hine ve Riis

Susan Sontag'ın söylediği gibi; "...fotoğraflar bugünün ve geçmişin hayalimizdeki resimlerinin boşluklarını doldurur; örneğin Jacob Riis'in 1880'lerde görüntülediği New York seyahati, ondokuzuncu yüzyıl sonu Amerika'sındaki kentsel yoksulluğun bu denli Dickens'vari olduğunun farkında olmayanlar için şiddetle öğreticidir."³⁹

Riis fotoğrafa 1887 yılında New York'ta başlamıştır. Danimarkalı marangoz ustası olan Riis, yirmi yaşlarında Amerika'ya göç eder. Fotoğraflarını çektiği insanların başından geçen her şey onun da başından geçmiştir. Göçmenliğin ne demek olduğunu, göçmenlerin hangi koşullarda yaşadığını, neler düşündüklerini bilmektedir. Bu insanların tanınması için fotoğraf çekmeye başlar. Fotoğraflarını, göçmenlerin bulunduğu, fakir mahallelerde çeker. O zamanlar "The Evening Sun" gazetesinde, fotoğrafçı olarak iş bulabilmiştir. Riis'in fotoğrafçılıkta göstermiş olduğu başarılar, inkarı zor belgeler olarak bizlere kadar ulaşmıştır. 1890 yılında "Halkın diğer yarısı nasıl yaşıyor" isimli bir kitabı yayınlanır.⁴⁰ Susan Sontag bu fotoğraflarla ilgili şunları söyler;

"Bitmek bilmeyen gerçeküstü konu, Jacob Riis'in 1890'da çıkardığı ve New York yoksullarının fotoğraflarını içeren kitabına verdiği masumca isim gibi, How The Other Half Lives'dır. (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?*) Toplumsal belgeleme olarak anlaşılan fotoğraf, özünde orta sınıf tavrının insancı denen o hem şevkli, hem hoşgörülü; hem meraklı, hem de kayıtsız davranışının bir aracıydı –ki, insancılık gecekondular mahallerini dekorların en büyüleyicisi buluyordu. Çağdaş fotoğrafçılar kuşkusuz iyice derinleşip konularını sınırlamayı öğrendiler. Artık o küstah 'öteki

³⁹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 39-40.

⁴⁰ Mehmet Ünal, **Yaşamın Aynası: Fotoğraf**, Gendaş Yayınları, 1999, İstanbul, s. 95.

* How The Other Half Lives adlı kitabı Mehmet Ünal, Halkın Diğer Yarısı Nasıl Yaşıyor? olarak çevirirken, Reha Akçakaya ise, Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor? şeklinde çevirmiştir.

yarı' cüreti yerine, örneğin East 100th Street'i (Doğu 100. Cadde) görüyoruz.”⁴¹

Getto diye nitelendirilen mahallelerde Riis, fotoğraf çekmektedir.(Şekil 1) Böyle bir mahallede, yarım milyona yakın insan yoksulluk içerisinde yaşamaktadır. 2781 insanın yaşadığı bir apartmanda yalnızca bir banyo vardır. Bir odada dokuz kişi yaşam sürdürmek zorundadır. Çocuklar günde ortalama on iki saat çalıştırılmakta ve karşılığında beş sent kazanabilmektedir. Ve çocukların çalışmasını önleyebilecek hiçbir yasa yoktur. Riis, gazeteci ve fotoğrafçı olarak, bu tür haksızlıkların ortadan kalkması için çalışmıştır. Bu uğraşları başarıyla sonuçlanır. Çocukların çalışmasını önleyici yasalar çıkartılır. Günümüzün Amerika'sında birçok çocuk parkının ismi ise Riis'tir. O, çekmiş olduğu fotoğraflarla, gerçekleri görülebilir hale getirmek istemiş ve başarılı olmuştur. Onun amacı, tüm “sanat” kaygılarından uzak, yaşanan gerçeği tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektedir.⁴²

Jacob Riis gibi toplumsal sorumluluk taşıyan fotoğrafçılardan biri de Lewis Hine'dir. Onun amacı sosyoloji ile fotoğrafı bir araya getirmektir. Onun fotoğraf çektiği dönemde Amerika'ya milyonlarca insan göç ediyordu.(Şekil 2) Hine, fotoğraf makinesi ile göçmenlerin çalışma ve yaşam koşullarını belgelemeye çalışıyordu. Hine'in çektiği fotoğraflar “Charity and the Commons” dergisi tarafından 1908 yılında yayınlanır. Hine, çalıştığı dergide muhabir olarak, kömür işçilerinin yaşam ve çalışma koşullarını fotoğraflamak için görevlendirilir.⁴³ “...Daha sonra, Federal Hükümet, çocukların içinde bulunduğu durumu fotoğraflaması için kendisini görevlendirir. Bu fotoğraf serisinde, sekiz ile on yaşları arasında, en ağır koşullarda, (dokuma tezgahlarında, kömür ocaklarında) yetişkinlerin yapması gereken işleri yapan çocukların fotoğraflarını çeker. Açlıkla iç içe okul ve sağlık önlemlerinden yoksun çocukların durumunu fotoğrafları ile göstermesini bilir.”⁴⁴

⁴¹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 76.

⁴² Mehmet Ünal, a. g. e., s. 97.

⁴³ a. g. e., s. 97-98.

⁴⁴ a. g. e., s. 98.

Hine ve Riis fotoğrafları aracılığı ile toplumsal koşulların değişmesini sağlayan ilk fotoğrafçılardır. Her ne kadar Riis'in sadece fotoğraflarını çektiği yerlerin koşulları değişse de* Hine'in fotoğrafları sayesinde ABD'de çocukların çalışmalarını yasaklayan kanunlar çıkar. Bu da bize fotoğrafın gücünü açık bir biçimde gösterir. Ama fotoğraf, asıl etkisini savaş fotoğraflarında göstermiştir.

2.2.3. Kırım Savaşı

Fotoğrafın en etkili kullanım alanı olan savaş fotoğraflarına ilk kez Kırım Savaşı'nda rastlanır. İlk savaş fotoğrafçısı ise, Roger Fenton'dur.(Şekil 3 ve 4) O'nun hastalanması ile görevi James Robertson sürdürür. Bu fotoğraflar genellikle durağan ve düzenlenmiş sahnelerden oluşur.⁴⁵ “Fenton, çadırının yanında pipo içen, ya da kazandığı zaferi kadeh tokuşturarak kutlayan askerlerin fotoğraflarını çekti. Fenton'un fotoğrafladığı Kırım Savaşı, yeşillikler içinde yapılan bir kahvaltı görünümünü taşıyordu.”⁴⁶ Fenton, Kırım'a giderken, Savaş Bakanlığı'ndan ölümlerin, sakat kalanların ve hatta askerlerin fotoğraflarını çekmemesi talimatını almış ve zaten hantal aletleri yüzünden, başka görüntüleri fotoğraflaması mümkün olmamıştır. Fenton, savaşı tamamen erkeklerin katıldığı vakarlı bir serüven olarak görüntülemeye uğraşmıştır.⁴⁷ Yine de Florance Nightingale, Fenton'un çektiği fotoğrafları görerek Kırım'a yardıma gitmiştir. Sontag'a göre; fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf, belli bir şeyin meydana geldiğinin kanıtıdır.⁴⁸ Kırım Savaşı'yla başlayan süreçle beraber fotoğraf, savaşlarla birlikte anılır hale gelmiştir. Böylece fotoğraf makinesinin girebildiği bütün savaşlar görüntülenmiştir. Özellikle, yirminci yüzyılın tüm savaşları fotoğraflanmıştır. Savaş fotoğrafçılığının öneminin artmasıyla da Fotoğraf Ajansları ortaya çıkmıştır. Bu ajanslar içerisinde en önemli görüleni ise, “Magnum” olmuştur.

* Bu fotoğraflar yerel etki yaratmıştır.ABD enformasyon aracılığıyla kamuoyunun ilgisini çeken bölgenin yaşam koşullarını iyileştirmiştir.bu da ABD yönetim anlayışının bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

⁴⁵ Bayhan, **Fotoğraf Sanatının Gelişimi**, s. 10.

⁴⁶ Ünal, a. g. e., s. 77.

⁴⁷ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 49

⁴⁸ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 22.

2. 2. 4. Magnum Fotoğraf Ajansı

Magnum, 1947’de Robert Capa, Henri Cartier Bresson, George Rodger, David Seymour ve life dergisi fotoğrafçıları William Vandiret, Rita Vandiret ile Maria Eisner tarafından kurulmuştur. Magnum’un diğer ajanslardan farkı, ticari bir yapı olmakla beraber, bir kooperatif niteliğinde olması ve kooperatif ortaklarının ajansın işleyişinde eşit haklara sahip olmalarıydı. Magnum, uluslararası alanda serbest çalışan fotoğrafçıları bir araya getiren kooperatif niteliğinde bir ajanstır. Kuruluşundan bu yana elli yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen, hala dünyanın en saygın ajanslarından biri olan ve tarihi boyunca efsanevi fotoğrafçıları bir araya getiren Magnum, elitist yapısını bugün de korumaktadır.(Şekil 5) İkinci Dünya Savaşı sonrası TV öncesi dünyanın görüntü açlığını kapatmaya yönelik olarak kurulan Ajans, kuruluş biçimi, kurucularının kimlikleri ve dünya olaylarına tanıklıklarındaki ustalıkları ve daha sonra ajansa katılan fotoğrafçıların da katkılarıyla bugün de özel konumunu korumaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın sürdüğü yıllarda çoğu fotoğrafçı savaşta yer almıştır. Savaştan çıkan Avrupa ve Amerika ise, haber açlığı içindedir. Öyle ki, uzak yörelere ilişkin foto-röportajlar daha çekilmeden satılmaktadır. Fotoğraflara giderek artan talep tüm dünyada çok sayıda basına yönelik fotoğraf ajansının kurulmasına yol açmıştır. Bu ajanslar da, fotoğrafçıları ya kiralamakta ya da serbest fotoğrafçılarla anlaşma imzalamaktadır. Tüm maddi riskleri üstlenen fotoğrafçının, fotoğraflarının satışını kontrol etme olanakları ise yoktur. Magnum’un temel kurulma amacı da özellikle budur. Fotojurnalizm; çağa, çağın olaylarına, insanlarına eğilmek, onları fotoğraf makinesi aracılığı ile sonsuza dek kaydederek bir tür tanıklık etmektir. Magnum, 1947 yılından beri, savaflara, etnik dalgalanmalara, Çin’deki uzun yürüyüşe, katliamlara, soğuk savafla, Berlin Duvarı’nın yıkılışına diğer ajanslarla beraber tanıklık etmiş ve olan-biteni belgelemiştir. Magnum ajansının arşivinde yaklaşık bir milyon fotoğraf vardır. Yirminci yüzyılın önemli olaylarının ise neredeyse tamamı mevcuttur.⁴⁹ Kendisi de 1947-54 yılları arasında ajansın bir üyesi olan Giselle Freund, Magnum üyelerinin fotoğrafa bakışını şu şekilde değerlendirir;

⁴⁹ Merter Oral, “Magnum Photos”, www.fotomuhabiri.com, (Erişim 13-Eylül-2006)

“Magnum Ajansı'nın fotoğrafçıları için fotoğrafçılık salt bir para kazanma biçimi değil, çağdaş sorunlara ilişkin duygu ve düşüncelerini aktarmanın bir aracıdır. Capa, örneğin, Magnum'un dünya ölçeğinde yoğun bir çabanın sonucu olarak gerçekleştirdiği 'Dünya Gençliği' adlı önemli bir foto röportajın yayınına izin vermemiştir. Daha önce fikri benimseyen yayıncı işin ruhuna aykırı değişiklikler önermiştir. Kitap, nihayet altı ay sonra, orjinal fikri değiştirmeden basmayı kabul eden başka bir yayıncı Holiday, tarafından yayımlanmıştır.”⁵⁰

Magnum Fotoğraf Ajansı gibi pek çok ajansın fotoğrafçıları belleklerde yer eden fotoğraflar çekmiştir.(Şekil 6) Bu tür ajanslar, yaşanan olayların tarihsel öneminden dolayı, usta fotoğrafçılarla çalışmaktadır. Ama birçok fotoğraf da günlük gazetelerin sayfalarında tükenip gitmiştir. Bu fotoğrafların asıl gücü sergilenme değerleriyle ortaya çıkmaktadır. Yazı ile desteklenen sergiler belleğin oluşumuna gazetelere oranla çok daha fazla katkıda bulunmaktadır. Aynı şekilde fotoğraf albümleri de belleğin taze kalmasına yardımcı olan bir diğer önemli unsurdur. Belli bir proje çerçevesinde çalışan fotoğrafçıların albümleri tarihe önemli bir belge bırakmaktadır. Alman fotoğrafının en önemli isimlerinden olan August Sander de proje çerçevesinde çalışan fotoğrafçıların ilklerindedir.

2. 2. 5. August Sander

August Sander, 1910 ve 1940 yılları arasında Alman insanının sosyolojik bir portresini çıkarmıştır. Sontag; “Bazı fotoğrafçılar bilim adamı, bazıları ise ahlakçı olarak işe koyulurlar. Bilim adamları dünyanın bir envanterini yaparlar; ahlakçılarsa ağır vakalara yoğunlaşırlar. Bilim adamı olarak fotoğrafa bir örnek, August Sander'in 1911'de başladığı, Alman insanının fotoğrafik bir kataloğunu çıkarma projesidir... Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, pek doğru bir biçimde fotoğraf makinesinin yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını var saymıştır.”⁵¹ der. Sander; bürokratları, köylüleri, işçileri, askerleri ve çingeneleri konuları arasına katar. “Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesiydi. Onun tüm

⁵⁰ Merter Oral, “Magnum Photos”, www.fotomuhabiri.com, (Erişim 13-Eylül-2006)

⁵¹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 79.

konuları belli bir toplumsal gerçekliği, kendi gerçekliklerini hep aynı düzeyde temsil ediyorlardı.”⁵² Bu kadar geniş bir yelpazede çalışmasına rağmen bu meslek gruplarını ve insanları birbirinden fotoğrafça ayırmayı bilmiştir. Kişilerin toplumsal düzeyini göze alarak üslubunu ayarlamıştır.(Şekil 7) Profesyoneller ve zenginler genelde iç mekanda ve düz bir fon önünde fotoğraflanmıştır. Sontag’ın da dediği gibi; “Onlar zaten kendileri adına konuşurlar.” İşçiler gibi düşük gelirden insanlar ise, genelde onları anlatan bir fon önünde ve sıklıkla dış mekanda fotoğraflanmıştır;

“Sander’in fotoğraflarında herkes yerli yerindedir. Kimse kaybolmuş, kısıtlanmış ya da kenara itilmiş değildir. Bir kretenle bir duvarcı ustası, bacağı olmayan bir birinci dünya savaşı gazisi ile sağlıklı ve üniformalı bir genç asker, çatık kaşlı komünist öğrencilerle gülümseyen Naziler, bir sanayici ile bir opera şarkıcısı birbirleriyle tümüyle aynı tarafsızlıkla fotoğraflanır. Sander ‘Niyetim bu insanları ne değiştirmek, ne de betimlemek demidir. Onun konularını eleştirmede iddia etmesi beklenmekle birlikte, onları hem fotoğraflayıp hem de betimlemediğini düşünmesi çok ilginçtir.”⁵³

John Berger de August Sander hakkında Susan Sontag’a yakın düşüncelere sahiptir. Berger “August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söylerdi? Ve söylediklerini nasıl söylerdi ki hepsi de ona aynı şekilde inanırlardı... Acaba Sander onlara fotoğraflarının, kayıtlara geçen bir tarih parçası olacağını mı söylemişti yalnızca?”⁵⁴ der. Bu cümleden de anlaşılacağı gibi, Berger fotoğrafın tarih yaratmadaki gücünden ve Sander’in bir tarihçi gibi fotoğraf çektiğinden bahsetmektedir. Walter Benjamin de “Fotoğrafın Kısa Tarihi” adlı çalışmasında Sander’e özel önem atfeder. Benjamin’e göre;

“ ‘Sander, seyirciyi, toprağa bağlı köylü ile başlayıp tüm tabakalardan ve iş koşullarından geçirip, bir yandan uygarlığın en yüksek temsilcilerine, öte yandan ilkelere, ahmaklara kadar getiriyor.’ Sander bu büyük görevi, etnograflara ya da sosyologlara danışan bir bilim adamı gibi değil, ama yayıncının sözleriyle, ‘tanıklık ettiği gözlemler sonucunda’ yerine

⁵² a. g. e., s. 79

⁵³ a. g. e., s. 81.

⁵⁴ John Berger, **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 1998, İstanbul, s. 50.

getirdi. Gerçekten de ön yargısız, sözünü sakınmaz ama aynı zamanda da incelikli gözlemlerdi bunlar, Goethe'nin değişimin ruhuna uygun olarak 'görgül (ampirik) çalışmanın öyle hassas bir biçimi vardır ki, nesnesi ile çok iyi belirlenebilir. Ve böylece gerçek bir kurama dönüşür.' Buna uygun olarak, Döblin gibi bir gözlemci, bu çalışmanın kesin bilimsel yönlerini aydınlatacak ve şunları vurgulayacaktır, 'organların doğasını ve tarihini anlayabilmemizi sağlayan karşılaştırmalı anatomi gibi burada da fotoğrafçı, kendisini ayrıntı fotoğrafçısının ilerisinde bir yere yerleştiren bilimsel duruş kazanarak karşılaştırmalı bir fotoğraf üretmiştir.' Bu olağanüstü çalışmanın yayınının ekonomik nedenler yüzünden aksaması acıklı olurdu. Ayrıca yayıncıyı, bu temel nedenden daha da sağlam biçimde destekleyerek yüreklendiren bir şey daha olmalıdır. Sander'inki gibi bir çalışma, bir gecede kuşku duyulamayacak bir güncellik kazanabilir. Şimdilerde alışkanlık kazandığımız iktidar dengesinde bir gecede ortaya çıkan hızlı değişimler, fizyonomilerin okunup öğrenilmesini yaşamsal önemde kılabilir. Sağcı ya da solcu olsun, insan, kendi değerleriyle görülmeye alışmalıdır. Çünkü sırasında, kendi de ötekilerini öyle görecektir. Sander'in kitabı, bir resim kitabında da öte, bir ders atlasıdır."⁵⁵

Sander'in çalışması gibi bir çalışma ABD'de de gerçekleştirilmiştir. Ama bu çalışma hem tek bir kişinin yürütmesi ile olmamış hem de Sander gibi tarafsız bir gözle yapılmamıştır.

2. 2. 6. FSA

Büyük ekonomik kriz yıllarında Roy E. Stryker, ABD köylülerinin fakirliğini belgelemek ve incelemek için hocası Prof. Tugwell tarafından görevlendirilir. Stryker kurduğu fotoğraf projesi ile göçmen tarım işçilerinin yaşamını anlatan bir fotoğraf serisi derler. Ancak bu fotoğraf grubunun içindeki fotoğrafçıların gösterdikleri tavır, bu belgesellik içerisinde önemli fotoğrafçılar ve fotoğrafların çıkmasına neden olur. Ayrıca Stryker da proje yöneticisi olarak poz verdirerek yapılan çekimleri ve karanlık oda müdahalelerini reddetmektedir. Bu nedenle, yanında çalışan fotoğrafçılarla, çekim için gidecekleri bölgelerin sosyo-ekonomik durumunu inceledikten sonra bu bölgelere gitmektedir. Böylece, proje sonunda elde bulunan fotoğraflar üçüncü sınıf insanların yaşamlarını yansıtmakta hiç de zorluk çekmemektedir. Stryker, fotoğrafların resme

⁵⁵ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, s. 28-29.

benzemesini de istememektedir. Onun için önemli olan fotoğrafın anlatım gücüdür. FSA sekiz yılda, arşivinde iki yüz binin üzerinde fotoğraf oluşturmuştur. Çekilen fotoğraflar o günlerin yaşamını anlatan belgesellerdir. Bu grupta çalışan fotoğraçılar arasında Walker Evans, Dorethea Lange, Russel Lee, Jack Delano gibi önemli fotoğraçılar vardır. FSA fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle, çalışmamızın devamında detaylı bir şekilde irdelenecektir.(Şekil 8 ve 9)

FSA fotoğrafları belli bir propaganda çerçevesinde çekilmiştir. Bazı fotoğraçılar ise, varolan koşulların fotoğraflarını çekerken, kendini toplumsal mücadele içinde bulmuştur. Fotoğrafçı ve halk aynı safta savaşmıştır. Bu türlü fotoğraçlıkların en ünlüsü ise Eugene Smith'tir.

2.2.7. Eugene Smith ve Life Dergisi

William Eugene Smith(1918-1978) ilk fotoğrafını 1933 yılında çekmiştir. Bu fotoğrafı değişik gazetelere satmayı başarır. Newsweek, Black Star Ajansı ve Life'ın fotoğrafçısı olur. II. Dünya Savaşı boyunca da Life fotoğrafçısı olarak çalışır. Bu savaşta ciddi bir yara almasına rağmen, kendi damgasını taşıyan önemli fotoğraflar çeker.⁵⁶ Smith, kendi fotoğrafları için şunları söylemiştir; “Ben, henüz hiçbir şeyden haberi olmayan kişilere, insanlığın ne anlam taşıdığını az da olsa anlatmaya çalışıyorum.”⁵⁷ Smith, çekim yapacağı çevreyi ve insanları tanımadan çekim yapmamaktadır. Bu nedenle de çekim yapacağı yere taşınarak, çekmesi gereken konularını bitirene dek, o ülkede yaşamını sürdürmektedir. Bu çalışmalarının sonuncusunu Japonya'da gerçekleştirir. Yaşamını sürdürdüğü Minamata kentinde bir fabrika bulunmaktadır.(Şekil 10)Bu fabrika zehirli kimyasalları denize akıtmaktadır. Bu kentte yaşayan insanların geçim kaynağı da balıkçılıktır. Denize atılan zehirli maddeler nedeniyle de balıklar zehirlenmektedir. Bu balıkları yiyen insanlar da ya zehirlenmekte ya da yaşam boyu felçli olarak yaşamlarını sürdürmek zorunda kalırlar. Smith, çektiği fotoğraflarla, balıkçıların kurmuş olduğu ‘halk girişimi’ni desteklemektedir. Bu

⁵⁶ Engin Özendes, **Yüzyılın Fotoğrafları**, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul, s. 20.

⁵⁷ Ünal, a. g. e., s. 111.

nedenle, fabrika yöneticileri, Smith'i öldürmeleri için korumalarına emir verir. Görevliler Smith'i hırpalar. Bu dayak sonucu Smith görmekte zorluk çekmeye başlar. Dayak sonucunda 1978 yılında yaşamı son bulur. Balıkçılar ise, fabrika yönetimine karşı yürüttükleri mücadeleyi kazanır. Bu noktada fotoğrafın gücü ortaya çıkar. Fotoğraflar sayesinde halk girişimi sözlerini destekleyecek çok önemli bir destek(belge) bulur.(Şekil 11) Smith fotoğraflarıyla insanlığa hizmet eder.⁵⁸ Eugene Smith'in hafızalarda yer eden bir diğer önemli fotoğraf serisi de Spanish Village(İspanyol Köyü) röportajıdır. Bu fotoğraflar öylesine etkileyicidir ki, Life Dergisi, 1951 yılında, fotoğrafları hiçbir metin yazmayarak, sayfalarca yayımlar. Life Dergisi basın fotoğrafı için önemli bir okul olarak görülür. "Pek çoğu bu derginin çatısından yetişmiş ya da geçmiş Clarence White, Inogen Cunningham, Man Ray, Alfred Eisenstaedt, Wegee(Arthur Fellig), Eliot Porter, Aaron Siskind, Minor White, Harry Callahan, Arnold Newman, Richard Avedon, Diane Arbus, Duane Michals, Bruce Davidson, Jerry Uelsmann gibi fotoğrafçılar son biten yüzyılın unutulmazları arasına girmiş çok önemli isimler olurlar."⁵⁹ Life Dergisi için çalışan bir diğer önemli fotoğrafçı da M. Bourke White'tır.

2. 2. 8. M. Bourke White

1922 yılına kadar "Clarence H. White School of Photography"de öğrenim görmüştür. Bu dönem içerisinde de, üniversite öğrencilerinin yaşamını belgelemiştir. 1929 yılında bir çelik fabrikasında ilk fotoğraflarını sergilemiştir. 1931 yılına dek Sovyetler Birliği'nde ve Almanya'da foto-röportajlar yapmıştır. Fortune ve Life Dergileri için çalışmıştır. 1931 yılında da kendi atölyesini açar.⁶⁰ Ufuk Duygun'a göre: "Zamanının en inatçı ve maceraperest fotojournalistlerinden biridir. Kötü sosyal koşulları ortaya çıkardığı proje en güçlü çalışmasıdır. Onun için insan fotoğrafları eğer işine yarar bir kaynak oluşturmuyorsa, yaşanan çevre ile kendi içinde ilişkiler

⁵⁸ Ünal, a. g. e., s. 111.

⁵⁹ Özendes, **Yüzyılın Fotoğrafları**, s. 20.

⁶⁰ Ünal, a. g. e., s. 140.

içermiyorsa eksik demektir. Her nesne asıl konuyla ilgili olmalıdır. Müdahaleden uzak bir şekilde ilişkiler içermiyorsa eksik demektir.”⁶¹(Şekil 12)

1942 yılından sonra da, Amerikan Hava Kuvvetleri için, savaş fotoğrafları çekmiştir. En tanınmış fotoğrafları “Buchenwald Toplama Kamplarından” çektikleridir. Savaş sonrasında ise, Hindistan serisini tamamlar. Birçok kitap yayımlamıştır. “Eyes on Russia”, “U.S.S.R. Photographs” oldukça önemli iki kitabıdır. 1956 yılında geçirdiği hastalık nedeniyle fotoğraf çekmeyi bırakır.⁶²

Birçok fotoğrafçı, varolan durumu fotoğraflarken, “normal” sayılan insanların fotoğraflarını çekmiştir. Halbuki akli, duyguları ve vücudu normal olarak kabul edilmeyen, öteki’leştirilen pek çok insan vardır. Birçok kişi bu insanların uzağından geçmeyi tercih ederken, bazı fotoğrafçılar da, bu insanların içine girerek onların bizlerden biri olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bu fotoğrafçılar içerisinde en ayrıcalıklı yer, Diana Arbus’a aittir.

2.2.9. Diane Arbus ve Öteki’leştirilenler

Diana Arbus, 1940’lı yılların başında fotoğraf çekmeye başlar. İntihar ettiği 1971 yılına kadar da fotoğraf çekmeye devam etmiştir. Konuları genellikle sistematik bir şekilde gizlenerek çektiği, az bulunur portrelerdir. Fotoğraflarını genellikle kamera üzerine taktığı bir flaşla aydınlatır. Ufuk Duygun’un belirttiği gibi; portrelerinde dış görünüş kadar özel gerçekler de belgelenir.⁶³(Şekil 13 ve 14)

Arbus, fotoğrafları ile, ölene kadar uluslararası düzeyde ilgi görmüş ve birçok genç fotoğrafçıyı etkilemiştir. Susan Sontag belki de Arbus’un en önemli sergilerinden biri olan 1972’de açılan retrospektif sergisi için şunları söyler:

“Arbus’un sergisinde yer alan, hepsi aynı kişi tarafından çekilmiş olan ve birbirine benzeyen –yani bu fotoğraflardaki herkes (bir anlamda birbirine

⁶¹ Ufuk Duygun, **Fotoğraf Akımları**, M. Ü. Fotoğraf Bölümü-Yüksek Lisans 1, İstanbul, s. 24.

⁶² Ünal, a. g. e., 140.

⁶³ Duygun, a. g. e., s. 30.

benzer-yüz on iki fotoğraf, Steichen'in fotoğraflarındaki güven verici sıcaklığın tam tersi bir duygu uyandırıyor. Hoş görünümlü ve insanca işlerini yapan temsili insanlar yerine, Arbus sergisi poz vermek, çoğu kez de içtenlikle ve güvenle izleyicisine bakmak için bir an duralmış olan çeşitli ucubeleri ve uç vakaları birbiri ardına sıralıyordu -bunların çoğu çirkindi; grotesk, gurur okşayıcı olmayan giysileri vardı; iç karartıcı ya da yavan bir ortamda bulunuyorlardı. Arbus'un işleri, izleyenleri bu paryalarla ve sefil görünümlü insanlarla kendilerini özdeşleştirmeye çağırır. Arbus için insanlık 'tek' değildir."⁶⁴

Arbus fotoğraflarıyla bize başka bir dünyanın varlığını anlatmıştır. New York, Sontag'ın deyişiyle; 'hilkat garibesi' kaynıyordu. New Jersey ve Pennsylvania'daki çıplak kampları; kadın kılığındaki erkeklerin geldiği partiler, Disneyland ve Hollywood seti ve yerini bilmediğimiz bir akıl hastanesinde çektiği fotoğraflar kısacası bütün gariplikleriyle gündelik hayat onun fotoğraflarının konusunu olmuştur. 1881'de Kodak'ın o meşhur sloganıyla (siz düğmeye basın gerisini biz hallederiz) yola çıkan onlarca batılı insanın tersine o yaşadığı yerde kendisine çok fazla konu bulmuştur. Birçoklarının yanından geçmeye bile çekindiği, bilmek istemediğimiz insanları fotoğraflamıştır. Elias Canetti'nin belirttiği gibi;

"İnsanı, bilinmeyen dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur. İnsan kendisine değen şeyi görmek ve tanımak, hiç değilse sınıflandırmak ister. Yabancı herhangi bir şeyle fiziksel temastan her zaman kaçınma eğilimindedir. Karanlıkta beklenmedik bir dokunuşun sebep olduğu korku, paniğe kadar varabilir. Üzerine giydikleri bile yeterli bir güvenlik duygusu vermez; giysileri yırtmak ve kurbanın çıplak, yumuşak, savunmasız etini delmek kolaydır."⁶⁵

Bu türlü bir bilinmeyen düşüncesi beraberinde "öteki"leştirme getirir. Arbus insanların "öteki"leştirdiklerini fotoğraflamıştır. Öteki olmak; düzeltilmesi gereken anlamını da taşır. Arbus bu türlü bir düşünceye sahip değildi. O kendi sözleriyle, Hilkat garibelerini fotoğraflamaktan büyük bir heyecan duyuyor ve onları seviyordu. Öteki olarak adlandırılanları öteki'leştirmeden çekiyordu. Halbuki 19. yüzyılda dünya egemenliğini ele geçiren batılı düşüncede her zaman bir 'öteki'leştirme durumu vardır.

⁶⁴ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 50.

⁶⁵ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, 2000, İstanbul, s.15.

Batı kendisi gibi olmayan öteki'leri düzeltme ihtiyacı duyar. Öteki ezen-ezilen ilişkisine dayalıdır. Arbus ise, hilkat garibelerine eşit mesafeden bakmıştır. Halbuki doğu-batı ilişkisinde aynı durum söz konusu değildir. Batının öteki'leştirdiği doğuda, özellikle Osmanlı'da, batılının hoşuna gidecek ve aklındaki imaja ters düşmeyecek tarzda fotoğraflar çekilmeye başlanmıştır. Buna da “fotoğrafta oryantalizm” denilmektedir. Özendes'in belirttiği gibi; “İmparatorluğun yaşamını, geleneklerini, yapılarını gösteren fotoğrafların yabancılar tarafından çokça satın alınması yeni bir anlayışın yolunu açtı. Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamını değil, Batılı'nın kafasındaki Osmanlı düşünüyü yansıtmaya başladı. Pascal Sébah'la başlayan El Chark stüdyosunun adı, onun ölümünden sonra Sébah&Joallier'e dönüşecekti. Gerek El Chark, gerekse Sébah&Joallier döneminde bu stüdyo, fotoğrafta oryantalizmin en güçlü temsilcisi oldu. Yaratılan her sahneye büyük özen gösterildi.”⁶⁶

Oryantalist düşüncenin ve Öteki'leştirmenin altında yatan temel fikir sömürgeleştirme sorunudur. Bizden olmayan (bizimle aynı düşüncüyü paylaşmayan) ‘yaban’, ‘ilkel’ ve ‘vahşi’dir. Egemen güçlere düşen de bu yabanları ehilleştirmektir. Fakat tarih boyunca görülmüştür ki yaban avına çıkan egemen güçlerin asıl niyeti her zaman iyi olmamıştır. Buna en iyi örnek, Afganistan ve Afgan Kızı fotoğrafıdır.

2.2.9.1. Afgan Kızı'nın Değişen Rolü

Sovyetler Birliği'ne karşı Taliban rejimini destekleyen Amerika, Afganistan'ı özgürleştirmek için, büyük bir kurtarma operasyonu başlatmıştır. Afgan Kızı fotoğrafı da bu kurtarma sırasında simge haline gelmiştir. National Geographic fotoğrafçısı Steve McCurry'nin çektiği Afgan kızı portresi, belleklerde silinmez izler bırakmıştır. Masum, savunmasız ve saf Afgan Kızı, bütün Afganistan'ı temsil etmiştir. Bu fotoğrafın Sovyetlere karşı simge olmasını destekleyen ABD rejimi, o tarihten 16 yıl sonra, aynı kişinin genç bir kadın olarak bulunup, aynı şekilde fotoğraflanması için çok fazla emek harcamıştır. Steve McCurry (ilk) Afgan kızı resmi için şunları söylemiştir; “Yeşil gözlü

⁶⁶ Engin Çizgen, **Türkiye’de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, 1994, İstanbul, s. 14.

Afgan kızı beni çok etkilemişti. Çektiğim en güzel resimdir. Tek umudum ona tekrar ulaşmaktır. Ama korkarım şimdi o Talibanların acımasız yasaları ile o nefis gözlerini peçe altında dünyadan saklamak zorunda kalıyordur.”⁶⁷(Şekil 15)

Ne tesadüftür ki, 16 yıl önce Talibanları destekleyerek Afganistan halkının başına getiren ABD, 16 yıldan sonra aynı Taliban’ın acımasız 11 Eylül terör saldırısı ardından, yine aynı Afgan kızını bulmuştur. Fakat aradan geçen onca yıla rağmen Afgan kızının gözlerindeki korku gitmemiştir ve Amerika, Afgan halkını kurtarmak için yine hazırdır. National Geographic’in tekrar McCurry’e çektiği, Taliban rejiminin kötülüklerine maruz kalmış, yeni(eski) Afgan kızı, önceki portrenin belleklerdeki yerini alt üst etmiştir. Bu durum fotoğraf ve bellek ilişkisi açısından çok önemli bir örnek oluşturur. Kitlelerin belleğini yönlendirenin çekilen fotoğraflar değil, varolan ideolojik koşullar olduğu Afgan Kızı fotoğrafıyla bir kez daha gözler önüne serilmiştir.

Fakirlik çeken ülkelerdeki insanları ötekileştirmeden fotoğraflamak oldukça zordur. Bu noktada fotoğrafçının tamamen nesnel olması gerekmektedir, ama hiçbir fotoğrafçı objektif olamaz. Fakat nesnellığe yaklaşan pekçok fotoğrafçı vardır. Günümüzün en önemli fotoğrafçısı olarak görülen Salgado, bu türlü tartışmaların tam ortasında yer almaktadır.

2.2.10. Sebastio Salgado

Magnum üyesi olan Salgado Magnum Fotoğraf Ajansı üyesidir. Time, Paris-Match, Stern, The Sunday Times ve Fortune için fotoğraf çekmektedir. ‘Lirik Belgeselci’ olarak tanımlanan Salgado 1970’li yıllarda fotoğraf çekmeye başlar. Çalıştığı konuyu uzun yıllar belgeyen Salgado, “İşçi-Endüstri Çağının Arkeolojisi”adlı foto-röportajını tamamlamak için, dünyanın pek çok ülkesinde altı yıl boyunca çekim yapar. 424 sayfa olan bu kitap 1993 yılında birçok ülkede aynı anda yayımlanmıştır.⁶⁸

⁶⁷ Murat Germen, **Yaşasın Güzel Afgan Kızları Ölsün Çirkin Olanları**, www.paralax.com, (Erişim 10.09.2006)

⁶⁸ Ünal, a. g. e., s. 174.

Dünya'nın çeşitli bölgelerinde yaşanan acıları fotoğraflamak konusunda usta olan Salgado'nun fotoğrafları birçok yönden diğer fotoğrafçılardan ayrı bir yerde durmaktadır. Salgado, savaş fotoğrafçılığı da yapmıştır, ama kendisini o konuyla sınırlamamıştır. Salgado çektiği fotoğraflarla acının gerçek yüzünü göstermediği eleştirisine pek çok kez maruz kalmıştır. Özellikle de 'Migrations: Humanity in Transition'(Göçler: Geçiş Sürecindeki İnsanlık) adlı yedi yıllık projesi oldukça eleştirilmiştir. Bu fotoğraflar sinematik ve güzel kurgulanmış gibi söylemlerle yerilmiştir.⁶⁹(Şekil 16 ve 17)

Araştırmamızda özel olarak seçtiğimiz fotoğrafçıların yanında Atget, Strand, Weston, Adams gibi ismini anmadığımız pek çok fotoğrafçı, belleklerden silinmeyen fotoğraflar çekmiştir. Bu fotoğraflar ve fotoğrafçılar da insanlık tarihindeki yerlerini almıştır. Bu noktada fotoğraf ve bellek ilişkisine daha detaylı bir şekilde bakmak gerekmektedir.

⁶⁹ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 78.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FOTOĞRAF VE BELLEK

3.1. Görsel Bellek

Eski toplumlardan günümüze doğru geldikçe kültürel belleğin gittikçe zayıfladığını görürüz. Sanayileşmeyle beraber değişen gündelik yaşamda, imgelerin, toplumlar üzerindeki etkileri de değişmiştir. Eski toplumlarda mağara duvarlarına çizilen bir resimle rönesans dönemi yapılan bir resim ne kadar farklı algılanmışsa, fotoğrafın resme göre algılanışı da o derece farklı olmuştur. John Berger'a göre;

“Fotoğraf makinesiyle anlık görünüşler birbirinden ayrıldı; böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalktı. Başka bir deyişle makina geçen zaman kavramının(yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayıramayacağını gösterdi. Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz zamana bağlıydı. Her şeyin kayma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık. Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası–ondan daha da çok sinema makinası–aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı.”⁷⁰(Şekil 18 ve 19)

Eski toplumlarda mağara duvarlarına çizilen resimlerin büyüğü bir anlamı vardır. Mehmet Ergüven mağara duvarlarını; taval öncesi görsel dilin yeryüzüyle ilk

⁷⁰ Berger, *Görme Biçimleri*, s. 18.

kucaklaştığı yer olarak görür. Ergüven için duvar resmin anayurdudur.⁷¹ Gombrich bu resimleri şu şekilde düşünür; “Bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ya da taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı.”⁷² Bu cümleden şu sonuca varabiliriz; ilkel toplumlarda gerçek ile sanat birbirinden ayrılmamıştı. Büyü, sanat ve gerçeklik birbirine karışmıştı. Sanatın mı büyüden, büyüün mü sanattan çıktığı ise, hala tartışılan bir konudur. E. Fischer; “Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı –doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın güzellikle ilgisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı sanat.”⁷³ demektedir.

Dinin ortaya çıkışıyla beraber sanatın ve gerçekliğin algılanışı da değişir. Mitolojinin ölümüyle de gerçek din ortaya çıkar. Her dinin sanata bakışı değişik olur. Sanatın en çok geliştiği hristiyanlıkta resim konusunda değişik görüşler ortaya çıkmıştır. Gombrich bu görüşleri şöyle açıklar;

“Kimileri resimleri, cemaate eğitimle verilenlerin anımsanmasında ve kutsal olayları akılda canlı tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görüyordu. İmparatorluğun batı, Latin bölgelerinde kabul edilen görüş açısı bu oldu. VI. Yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus bu düşüncededeydi. Üyelerinden çoğunun okuma yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin çocuklara yardımcı olduğu gibi yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese anımsattı. ‘Yazılar okuma-yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir’, dedi.”⁷⁴

Hristiyanlıkta din adamlarının da desteği ile resim bellek oluşturma da önemli bir araç haline gelmiştir. Kilisenin desteği ile birçok ressam din temelli resimler yapmış ve Papa Gregorius Magnus’un söylediği gibi; resimler okuma yazma bilmeyenler için

⁷¹ Mehmet Ergüven, **Görmece**, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, s. 62.

⁷² Gombrich, a. g. e., s. 42.

⁷³ Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 1995, İstanbul, s. 36-37.

⁷⁴ Gombrich, a. g. e., s. 135.

önemli bir boşluğu doldurmuştur. Zaman içinde ressamlar tanrının gözünü resme yansıtarak perspektifi bulmuştur.

“Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlediği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karışıklık diye bir şey yoktur. Tanrı’nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez. Tanrı’nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir.”⁷⁵

Bu durum kültürel belleğe yerleşen bilgilerin daha nesnel olmasını sağlamıştır. Perspektif dışı resimlerde lekeler doğru bir şekilde yerleştirilmez. Kimin büyük, küçük, güzel ya da çirkin olduğunu toplumsal konum belirler. Aslında perspektifin kullanıldığı resimlerde de yanıltıcı bilgiler mevcuttur. Örneğin İsa, ilk dönem resimlerine göre, son dönem resimlerinde daha güzel tasvir edilmiştir. Böylece İsa da belleklere doğa üstü güzelliğe sahip biri olarak yerleşmiştir. Fotoğrafın ise, olanı olduğu gibi yansıttığı düşünülür. Fotoğrafa kadar hemen hemen bütün resimler gerçeği en iyi şekilde yansıtmak amacıyla çizilmiştir. Jan Van Eyck’in çizdiği “Arnolfini’nin Evlenmesi” de bu duruma en uygun ilk örneklerden bir tanesidir.(Şekil 20)

“Burada, en saf haliyle XV. yüzyıl sanatının bir örneğine sahibiz; ressamın esrarlı kişiliğine burada yaklaşıyoruz. Ne tanrısal varlıkların yüceliğini ifade etmek, ne de senyörlerin gururuna hizmet etmek zorunda olan üstat, kendi ilhamının peşine takılabilirdi: resimlerini yaptığı, yeni evlenen dostlarıydı. Resimdeki kişi acaba gerçekten, Luccalı tüccar, Flandre’da verilen adla Jean Arnoulphin miydi? Jan van Eyck’in iki kere resmettiği fizyonomi ancak bu kadar az İtalyan olabilir. Fakat tablonun, Avusturyalı Marguerite’in 1516 envanteri vesilesiyle taşıdığı ibare bir kuşku bırakmamaktadır: “Zeki Hernoul, karısıyla bir odanın içinde”. Ancak bu portreyi bir “burjuva portresi” saymayalım. Arnolfini, çeşitli kereler, üstelik güç durumlarda dükalık danışmanlığı yapmış büyük bir senyördü. Her ne olursa olsun, temsil edilen kişiler Van Eyck’in dostlarıydı. Onun, eserlerini özgün olduğu kadar duygulandırıcı da olan bir şekilde imzalama tarzı olan, aynanın üzerine koyduğu ibare buna

⁷⁵ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 16.

kanıttır: Johannes de foit hic, 1434(Jan van Eyck buradaydı). Herhalde çok yakın bir tarihte buradaydı. Bu eviçinin sessizliği içinde onun sesini duyar gibi olmaktadır. Tablo, Rembrandt'ta da görülecek olan şu saf sevgiyi ve şu derin huzuru solumaktadır. Tarihinin, edebiyatının ve dinsel hayatının içinde boyuna aradığımız, ama bizim için bildik olan Orta Çağın sakin günbatımını burada bulmaktayız: hem kilise müziğinden, halk şarkılarından çıktığı haliyle, mutlu ve sade, soylu ve saf Orta Çağ.”⁷⁶

Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini ve sözlüsü Jeanne de Chenany’i evlilik anında resmetmiştir. Gombrich, Van Eyck’i düğünü belgeleyen bir tanık olarak görür. Sanatçıdan bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu nedenle van Eyck resmin göze çarpan bir kısmında, “Jan van Eyck de buradaydı” yazar. ⁷⁷(Şekil 21)

Bu resimde aynanın kullanımı oldukça önemlidir; Mehmet Ergüven’e göre; “Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi arkadan yansıtmış şekliyle görüyoruz. Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz. Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resimden bu yeni yararlanma şeklini düşünen kişi İtalyan tüccar mıydı, yoksa kuzeyli sanatçı mıydı bilmiyoruz... Tarihte ilk kez sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir.”⁷⁸

Ortaçağ sonrası rönesans dönemi başlamıştır. Bu dönemde birçok dahi ressamla karşılaşırız. Bunların içerisinde Camera Obscura’yı da bulan Leonardo Da Vinci önemli bir yere sahiptir. Ancak Leonardo Da Vinci yaşadığı süre boyunca Camera Obscura’dan bahsetmez. 17. yüzyılda birçok ressam perspektif sorununu çözmek için Camera Obscura’yı kullanır. Hollanda’da Fabritius, Vermeer, İspanya’da Velasquez, İtalya’da Canaletto bu isimlerden bazılarıdır.⁷⁹ 17. yüzyılın sonunda Velasquez, fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce, gerçek bir anı durdurmaya başlar.

⁷⁶ Johan Huizinga, **Ortaçağın Günbatımı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s. 382-383.

⁷⁷ Gombrich’den aktaran Serkan Dora, a. g. e., s. 25.

⁷⁸ Gombrich, a. g. e., s. 243.

⁷⁹ Bayhan, **Fotoğraf Sanatının Gelişimi**, s. 7.

⁸⁰ Ancak fotoğraf makinesinin icat edilmesi için yüzyıl daha geçmesi gerekmektedir. Fotoğrafın bulunuşu ile birlikte resim yepyeni yönelişlere sahne olur. Ressamlar geleneksel resimden vazgeçer. Empresyonizm (izlenimcilik) ortaya çıkar. “İzlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünüşlerin toplamıydı.”⁸¹ Fotoğraf makinesinin resme bir diğer önemli etkisi de, resmin biricikliğini ortadan kaldırmasıdır. Bu durumu Walter Benjamin “Aura” kavramıyla açıklamıştır.

3.1.1. Aura'nın Ortadan Kalkması

Walter Benjamin; fotoğraf makinesi aracılığı ile insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi, demektir.⁸² Benjamin'e göre, yeniden-üretimde eksik olan bir yan var; sanat yapıtının şimdi ve buradalığı, diğer bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığı. Buradan hareketle, sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktır. Özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Ayrıca, teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce fotoğraf, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar.

⁸⁰ Gombrich, a. g. e., s. 408.

⁸¹ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 18.

⁸² Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul, s. 53.

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteleğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur. Bu olay sanatın nesnelерinde var olan, doğanın nesnelерinde rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek, sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Tarihsel tanıklıkla zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir. Bu durum “aura” kavramıyla özetlenebilir.

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aurası) olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek aracılığıyla aktarılmış olanın büyük bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır. Böylece gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir. Bu durum en açık biçimiyle, sinemada, tarihsel filmlerde görülür. Aura'nın kaybedilmesiyle, tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi, yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara da bağımlıdır. Günümüzde kitlelerin nesneleri mekansal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya” yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla daha çok kopyalamak, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre

kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğindedir.⁸³

Günümüzde kitleler bir deneyim yaşama isteğinden çok yaşanmış deneyimlerin görüntüsüne ya da kurgusal yeniden-üretmişine bakmaktadır. Bunun da önemli sebeplerinden biri deneyim yaşamama arzusudur. Bu durumda da kitlelerin en büyük deneyimi gittikleri tatillerde yaşadıkları anlar olmaktadır. Bu anlar fotoğraf makinesi aracılığı ile görüntülenerek birkaç kareye sığdırılmaya çalışılır. Böylece yaşanmış deneyimler fotoğraf karelerinde muhafaza edilmeye çalışılır. Benjamin, insan yüzü ya da portre fotoğraflarını sığınak olarak görür. Benjamin'e göre, böylece ölmüş ya da uzaktakilerin anıları canlı tutulur. Aura diye adlandırılan öge de bu fotoğraflarla belli belirsiz son kez el sallar. "Bu fotoğraflara hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur."⁸⁴ Fotoğrafın ilk dönemlerinde, uzun süren pozlama, makinelerin hantallığı ve pahalılığı neticesinde fotoğraf sanat çevresiyle sınırlı kalmıştır. Zamanla poz süresinin kısalması ve teknik gelişmelerin hızlanmasıyla fotoğraf pahalı bir uğraş olmaktan çıkar. Böylece halkın büyük çoğunluğu stüdyolara akın eder. 1852 yılında Disderi'nin fotoğrafı cart-de-visite boyutuna getirmesi ise, orta sınıftan daha alt ekonomik seviyedeki insanları da stüdyolara yönlendirir. 1888 yılı fotoğraf için devrim niteliğinde bir gelişmeye tanık olur. George Eastman, Kodak Brownie makineyi satışa çıkarır. Sloganı ise "Siz düğmeye basın gerisini biz yaparız..." olur. O zamana kadar stüdyoya gidiliyorken şimdi on binlerce kişi ellerinde bir fotoğraf makinesi ile ailesini, dostlarını, her şeyi fotoğraflar hale gelir.⁸⁵ Fotoğrafın kitleleşmesi onun kullanım alanını çeşitlendirir. Böylece insanlar fotoğraf makinesini anı amaçlı kullanmaya başlar. Benjamin'in belirttiği gibi, bu fotoğraflardaki samimiyet aura'nın son kez el sallaması gibidir. Sontag'a göre; bir şeyi fotoğraflamak ona sahip olmak demektir.

"Her aile fotoğraflar yoluyla kendinin, portrelerden oluşan tarihsel kaydının- ailenin bütünlüğüne tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler takımı yapar. Fotoğraflar çekildikleri ve bağıra basıldıkları sürece, hangi

⁸³ Benjamin, **Pasajlar**, s. 53-58.

⁸⁴ a. g. e., s. 60.

⁸⁵ Bayhan, **Fotoğraf Sanatının Gelişimi**, s. 8.

etkinliklerin fotoğraflandığı pek önemli değildir... fotoğraf gelip aile yaşamının tehlikeye düşen sürekliliğini ve yok olmaya yüz tutmuş olan genişliğini anılaştırmış, simgesel olarak yeniden oluşturmuştur. Dağılmış akrabaların simgesel varlığı o hayalet gibi izlerde, yani fotoğraflarda yaşar. Bir ailenin fotoğraf albümü genellikle büyük aileyle ilgilidir- çoğu kez de ondan arta kalan tek şeydir. Fotoğraflar bir yandan insanlara gerçekdışı bir geçmişin hayali sahipliğini verirken, diğer yandan da insanların içinde güvensiz oldukları boşluğa sahip olmalarına yardım eder. Böylece fotoğraf, modern etkinliklerin en tanımlayıcılarından biriyle, turizmle ardarda yürür. Çok sayıda insan tarihte ilk kez düzenli olarak alışık oldukları çevrenin dışına kısa süreler için geziye çıkıyorlar. Yanına bir fotoğraf makinesi almadan zevk için gezmekse kesinlikle çok garip bir davranış sayılır. Fotoğraflar gezinin yapıldığının, programın yürütüldüğünün, eğlenildiğinin su götürmez kanıtlarını sağlar. Fotoğraflar aile, dostlar ve komşuların bulunmadığı yerlerde yürütülen tüketim dizilerini belgeler.”⁸⁶

Yeniden üretim tekniği sayesinde, soyluların ve yüksek burjuvazinin egemenliğinde olan ölümsüzleşme fotoğraf makinesi aracılığı ile ortadan kalkmış olur. Bu da fotoğrafın kullanımında olumlu etkilerden biridir. Böylece kitleler, fotoğraf sayesinde bireysel belleklerini tazelerken geleceğe de belge bırakmış olur.

Benjamin yeniden-üretimi eleştirmesine rağmen yine de ondan yana ümidini yitirmemiştir. Bu sanat yönteminin –özellikle sinema da- ilerici bir şekilde kullanılabileceğini söylemektedir. Halbuki Adorno kitle sanatlarını kitle kültürü ile bağdaştırarak Benjamin’in görüşlerine karşıt tezler sunar. Benjamin’in geliştirdiği “Aura” kavramının temellerini atan kişi de Adorno olmuştur. Adorno bu kavramı müzik ve tiyatro üzerinden irdelerken, Benjamin plastik sanatlar üzerinden irdemiştir. Benjamin, Adorno’nun eleştirilerine karşılık şöyle demektedir; “Çalışmamda, sen ne denli, işin olumsuz yanlarını ortaya koymaya özen gösteriyorsan, ben de o denli, işin olumlu yanlarını belirtmek istiyorum. Onun için de, benim çalışmamın yetersiz kaldığı yerlerde, hep, senin çalışmanla bu eksiklerin giderileceğini düşünüyorum.”⁸⁷ Adorno, kitle sanatını kitle kültüründen ayrı düşünmüyordu. Kitle kültürü üzerine düşünceleri hep negatifti. Benjamin ise bu türlü sanatlardan ümidini yitirmemişti, bu konudaki son

⁸⁶ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 23.

⁸⁷ Martin Jay, **Diyaletik İmgelem**, s. 305.

sözü de şu olmuştu; “Umut diye birşey kalmışsa elimizde, kuşkusuz, umutsuzlar adınadır bu.”⁸⁸

3.2. Kitle Kültürü ve Teknik

Frankfurt Okulu'nun iki önemli düşünürü olan Adorno ve Horkheimer “Diyalektik İmgelem” adlı çalışmalarında ‘Kitle Kültürü’ üzerine oldukça önemli tespitlerde bulunmaktadır. Onlara göre; günümüzde kültür her şeyi birbirine benzetiyor. Sinema, radyo, dergiler bir sistem oluşturuyor. Tekelin egemenliğindeki her kitle kültürü özdeştir, bu nedenle sinemanın kendisini sanat olarak göstermesi, ticaretten başka bir şey olmadığı gerçeğini meşru hale getirme çabasıdır.

Tekniğin toplum üzerinde otorite kazanmasını sağlayan zemin, ekonomik yönden en güçlülerin toplum üzerindeki etkisidir. Teknik akılcılık bugün egemenliğin akılcılığıdır. Bu akılcılık kendine yabancılaşmış toplumun yansıması niteliğindedir. Yürütme gücünü ellerinde tutanlar ise, kendi listelerine, kendi tüketicilerine, kendi tüketici kavramlarına, özellikle de kendilerine uymayan şeyleri üretmemek ve geçirmemek için anlaşmaya varmış gibidirler. Bu sistemden kimse kaçmasın diye herkes için birşeyler öngörülmüştür, farklar düzeltilerek birbirine uydurulmuş ve çekici kılınmıştır. Bu sistem içerisinde önemli olan tüketiciler, birer istatistik malzemesi olarak, propaganda mekanlarından bir farkı kalmayan araştırma mekanlarının haritalarında gelir gruplarına göre ayrılmakta ve kırmızı, mavi, yeşil alanlara dağıtılmaktadır. İzlenen yolun şematizmi, sonuçta mekanik farklar gösteren ürünlerin her zaman aynı şey olarak meydana çıkmasıyla kendini belli etmektedir. Teknik araçlar ise, kendi aralarında doymak bilmez bir tekdüzeliğe itilmektedir. TV'nin amacı, ilgililer henüz aralarında bir anlaşmaya varmadıkları sürece açık tutulan radyo ile sinemayı birleştirmektir.

Dünya, kültür sanayisinin süzgecinden geçirilerek yönetiliyor. Sokağı, biraz önce izlediği ve günlük algılar dünyasını olduğu gibi yansıtmak isteyen filmin devamı olarak algılayan sinema seyircisinin eski deneyimi film üretiminin genel kuralı haline

⁸⁸ a. g. e., s. 305.

gelmiştir. Film üretim teknikleri yoğun ve eksiksiz hale geldikçe, seyirciyi, filmde tanıyıp izlediklerinin, dış dünyanın kesintisiz devamı olduğu yanılgısına düşürmesi bugün oldukça kolaydır. Sinema aracılığı ile seyirci perdedeki gerçeklikle özdeşleşebilmek için eğitilmektedir. Sanayi toplumunun gücü “insanları” ilk ve son defa olmak üzere etkisi altına almaktadır.

Kültür sanayisince açıklanan herşey, insanları, kaçınılmaz şekilde bütün bunların yapılış nedeni olarak yeniden üretir. Kültür sanayisinin dışında kalmak isteyenler ise, yabancı olarak görülmektedir. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda yabancısın. Örneğin, iş yerine uyum sağlamayarak uzaklaştırılmış bu başı buyruk kişi çok kolay yetersizlikle suçlanmaktadır.

Tüketici olanlar, işçiler, memurlar, çiftçiler ve küçük burjuvalardır. Kapitalist üretim onları beden ve ruhlarıyla o şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan şeylere hiç direnmeden kapılırlar. Kitleler yönetenlerin isteklerini benimsemekte, köle haline gelmelerine neden olan ideolojiye inatla sarılmaktadır. Bu sarılma durumu, hep aynı şeylerin yeniden üretimiyle yetinmeye sebep olmaktadır. Böylece geçmişle ilişki düzenlenmektedir. Kitle kültürü dönemdeki yenilik yeninin dışlanmasıdır. Makina aynı yerde dönüp durmakta, film yapımcıları best-seller’a dayanmayan her senaryoya karşı çıkmakta ve rizikoyu dışlamaktadır. Kültür sanayisinin zaferi ikilidir; dışarıda hakikat diye yok ettiğini içerde yalan olarak istediği gibi yeniden üretebilir. Kültür sanayisi yüceltmez, baskı altına alır. Arzu edilenleri, yani sweaterlerin altındaki kadın göğüslerini ve sportif kahramanın çıplak bedenini hiç durmadan gözler önüne sürerek, başarısızlığa alışkın olma nedeniyle çoktan mazoşist hale gelmiş, bayağılaşmış zevki tahrik eder.

Kitle kültürünün etkisi altındaki toplumlarda “gülüş” hastalık olarak mutluluğun yakasına yapışmıştır ve onu toplumun onursuz, bayağı bütünlüğüne doğru çeker. Böylece gülüş mutluluk yalanının aleti haline gelir. Halbuki, mutluluk anları gülüşü

tanımaz. Kùltür sanayisinde herkes kendini herşeye teslim etmelidir. Kitle kùltüründe, mutluluk talebinden vazgeçebilen insanlar mutlu olabilir. İnsanlar birey olmaktan tamamıyla çıkar. Kişi haline gelir. Bu durumda da egemenlerin isteği çerçevesinde, kùltür metalarının algılanışında kullanma değeri diye tanımlanabilecek şeyin yerini değiştirme değeri alır, hazın yerine hazır bulunmak, uzmanlığın yerine de haberdar olmak, saygınlık kazanmak geçer. Tüketici, kurumlarından yakasını kurtaramadığı eğlence sanayisinin ideolojisi haline gelir. Sanat ise, düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür.

Kùltür sanayisinin en önemli silahlarından birisi de reklamlardır. Reklam, tüketiciyi büyük tekellerden ayırmayan bağı pekiştirmektedir. Reklam ve kùltür sanayisi hem teknik hem de ekonomik yönden kaynaşmaktadır. Müşteri konuştuğu dil vasıtasıyla kùltürün reklam diline katkıda bulunur. Dil ne kadar mükemmel bir şekilde habere karışıp kaybolursa, sözcükler ne kadar niteliksiz işaret haline gelirse, kastedilene ne kadar arı ve saydam şekilde anlatırsa o kadar nüfuz edilemez hale gelir. Artık kendine has olmak diye bir şey yoktur. Kişileşme ile beraber; insanlar reklamlardaki gönderilen mesajlar gibi hareket etmeye başlar. Tek dert dişlerin beyazlığı, koltuk altının terlememesi ve benzerleri olmaktadır. İşte bu durum kùltür sanayisindeki reklamların zaferidir.⁸⁹ John Berger'a göre;

“Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığıını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsanlar bu mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan bir araç hızla geçerken görüveririz... Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri. Oysa hiç bir zaman o andan söz edilmez

⁸⁹ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar**, Çev: Oğuz Adanır, Kabalcı Yayınevi, 1996, İstanbul.

reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten, her zaman da gelecekte söz edilir.”⁹⁰

Bugünün reklamları geçmişin propaganda araçlarının yerini almıştır. Egemen güçlerin varlıklarını sürdürmeleri için en önemli etkiyi reklamlar sağlar. Reklamcılık sektöründe en sık kullanılan araçlardan birisi de fotoğraf makinesidir. Geçmişten günümüze doğru bakıldığında insan belleğini etkileme araçlarından biri olarak görülen fotoğraf çok çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Bir foto muhabirinin çektiği herhangi bir fotoğraf bambaşka amaçlarla kullanılabilirdi gibi, sanatsal kaygılarla çekilen fotoğraflar da bambaşka yönlere doğru çekilebilmektedir.

Öyle ya da böyle bir takım fotoğraflar toplumların ya da tek tek insanların hafızasından silinmez. İşte bu fotoğraflar belleklerde yer etmiştir. Kitle kültürünün tüm etkilerine karşın fotoğrafın belleklerden silinmemesinin en önemli nedeni durağan bir görüntü olmasıdır. TV ve sinemanın aksine fotoğraf akan görüntülerden oluşmaz. Bu da hafızada daha çok yer tutmasını sağlar. Ama fotoğrafın sözlü ve yazılı bellekten daha etkili olduğunu söylemek de yanlış bir tespit olur.

3.3. Bellek Oluşumunda Fotoğrafın Etkisi

3.3.1. Hayali Gergedan Resmi ve Fotoğrafın Üstünlüğü

Fotoğrafın bulunuşundan önce ressamın gerçeğe oldukça yaklaşmıştı. Yine de bu yakınlıkta resme özgü unsurlar bulunmaktaydı. Bir manzara resminde bile ressamın beğenmediği unsurlar göz ardı edilebilirdi. Gerçek değişikliğe uğrayabilirdi. Bunu tüm ressamın yapardı demek ne kadar yanlışsa her fotoğrafçı görünen gerçekliğin fotoğrafını çeker demek de o kadar yanlıştır. Fotoğrafta resim gibi seçme edimidir. Fakat bazı ressamın gerçeği çizmek için camera obscura ilan edilmeden önce de oldukça uğraş vermiştir. Bunlar içerisinde en önemlilerden biri Albrecht Dürer(1471-1528)'dir.

⁹⁰ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 130.

Batı'nın uzak bölgelere açılmak ve yeni yerler keşfetme uğraşı oldukça eskiye dayanır. Haçlı seferlerinin temelinde bile bu anlayış yatar. Fakat coğrafi keşiflerle beraber Batı, görmediği yerleri görmüş ve bilmediği canlılara rastlamıştır. Dürer'in gergedan resmi de bu merak sonucu ortaya çıkmıştır. Nazif Topçuoğlu'na göre; Antik çağlardan beri ilk defa bir gergedanı kendi gözleriyle gören batılı Marco Polo'dur. Dürer ise, 1471 doğumludur. Dürer'in doğumundan altı yıl sonra Marco Polo'nun seyahatnamesi basılır. Matbaanın icadı ise henüz yenidir. Polo, kitabında gergedanlardan da bahsetmektedir. Onun seyahatinden sonra Avrupa'da Çin ve Hindistan'a deniz bağlantıları keşfedilmiş ve gemilerle yapılan ticaret de iyice artmıştır. Uzakdoğu hakkında anlatılan hikayeler ise sanatçıları etkilemektedir. Mayıs 1515'te uzun bir deniz yolculuğu sonrası ilk gergedan Avrupa'ya getirilir. Portekizli kaşiflerin Hindistan'dan getirdikleri gergedanın ilk resmini çizen ressam Valentine Ferdinand'tır. Bu resim aynı yıl içinde Dürer'in eline geçer. O da ünlü gergedan resmini buna bakarak çizer. Ayrıca gergedan hakkında önceden okudukları ve duyduklarından da yararlanır. Üstün hayal gücü ile yeteneğini birleştirence ortaya çıkan resim olağanüstü olur ve gerçeğe de oldukça yakındır.⁹¹ (Şekil 22)

Dürer'in canlısını görmeden yaptığı bu gergedan resmi 'doğru' değildi: Örneğin, resimdeki hayvanın sırtında ikinci bir boynuzcuk vardı, vücudu balık pullarıyla zırh arası, kaplumbağaninkine benzer bir kabuk ile örtülmüştü, vs. Buna karşın son derece popüler oldu. Tarif edici, tanımlayıcı gergedan görüntüsü olarak birçok yerde gerçek gibi kullanıldı. Aynı yıllarda ve daha sonra yapılan birkaç adet daha doğru, gerçeğe yakın resimle kimse ilgilenmedi. Dürer'in gergedanı, haber niteliği taşıyacağı öngörülerek, bir gazete gibi, kolaylıkla çoğaltılabilmesi için tahta baskı olarak hazırlanmıştı. Gerçekten de insanlığın muhayyilesini yakalayan bu resim, çağlar boyu elden ele dolaşarak ikonik biçimde kullanılmayı sürdürdü. Günümüzde bile bu işlevini yitirdiği söylenmez.⁹²

⁹¹ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Kötü Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, 2000, İstanbul, s. 188-190.

⁹² Topçuoğlu, a. g. e., s. 190.

Bu resim bellek ve fotoğraf ilişkisi üzerine pek çok şeyi açıklığa kavuşturmuştur. Gergedan resmi üç okuma ile yapılmıştır. Bunlar; sözlü, yazılı ve görsel okumalardır.

3.3.1.1. Sözlü Okuma

Nazif Topçuoğlu'nun belirttiği gibi, bu resim yanıltıcıdır. Gergedanın çizimi gerçek dışıdır. Dürer burada gergedan hakkında anlatılan hikayelerden etkilenmiştir. Sözlü kültürde de belleğin en büyük çıkmazlarından biri budur. Anlatılanların gerçek olduğunu ispatlama imkanı yoktur. O dönem insanları pek çok hikaye anlatmıştır. Bunlar, kahramanlık, savaş, barış, sevgi vb. konular olmuştur. Ancak hangi hikayenin gerçek hangi hikayenin gerçek dışı olduğunu bilmeye imkan yoktur. Elbette günümüz mantığı çerçevesinde boynuzlu at olmadığını, insanların yedi günde konuşmaya başlamadığını biliyoruz. Ama yaşadığımız gerçekliğe yakın hikayelerde bile birçok gerçek dışı anlatım söz konusu olabilir. Hikaye anlatıcısı vakanüvist gibi yanlış da davranabilir. İlk anlatılan hikaye doğru olsa bile kulaktan kulağa bire bin katılarak hikaye değiştirilebilir. Zaten gündelik dilde de anlatılan bir şeye inanılmadığında – hikaye anlatıyorsun, denilmektedir. Elbette sözlü kültürde bellek daha da kuvvetlidir. İnsanlar pek çok yan etkenden arındırılmıştır, ama bunun toplumların gerçekliğini anlatan bir bellek olduğunu söylemek oldukça iddialı olur.

Dürer ise çoklu okuma yapmasına rağmen yanlış bir çizim yapmıştır. Belki de bir sanatçı olarak böyle bir hayvanın sırtına ikinci bir boynuzcuğu kondurmayı uygun görmüştür, eline geçen gergedan resminde de ikinci bir boynuz olabilir ya da okuduğu Marco Polo öyküleriyle bu boynuzu veya gergedanın sırtındaki zırhı çizmiştir. Yazılı olanın illa ki doğru bir belge olması gerekmez. Pek çok yazılan gerçek dışı olabilir.

3.3.1.2. Yazılı Okuma

Kitaplar aracılığı ile pek çok bilgiye ulaşırız ve bu bilgilerin pek çoğu da doğru bilgilerdir. Yazının bulunması başlı başına bir olgu iken yazılı bilgilerin çoğaltılması da ayrı bir olgudur. Server Tanilli'ye göre; üniversitelerin artması, kitapseverlerin zevki,

hümanist eleştirinin gereksinimleri on beşinci yüzyılın ortalarında kitap isteğini alabildiğine artırmıştı. Oysa el yazmaları, hammaddesi ve yazılmalarındaki ağırlık bakımından pek pahalıydı. Gerçek anlamda lüks bir nesneydi. Öğrenciler ise, yaşam koşulları her yerde düşük olduğu için kitap ihtiyaçlarını karşılayamıyordu. Zenginler de, özellikle tacirlerde, güzel el yazmaları elde etme, tıpkı bir mücevher gibi, bir değerli sofrta takımı almak gibi, yatırım biçimiydi. Eşyanın dökümü yapıldığında, mobilya ve alacaklar gibi onlar da sayılırdı.⁹³ Metinden de anlaşıldığı gibi; matbaanın bulunuşu dönemin ihtiyaçları nedeniyle olmuştur. Zaten ihtiyaç olmadan hiçbir keşif ve icat gerçekleşmezdi. Matbaanın icadı, elle dizilen harfleri bulan Harlem’li Laurent Coster’le Johannes Gutenberg’e aittir. Gutenberg, ortağı Pierre Schaefer’le, 1455 yılında ilk kitabın basımını gerçekleştirmiştir. Bu bir kutsal kitaptır. Kırk iki satırlık Kutsal Kitap ya da Mazarin Kutsal Kitabı olarak anılır.⁹⁴ Matbaanın bulunuşundan yetmiş dört sene sonra ise, İngiltere kralı 8. Henry tarafından ilk resmi sansür ve kitaplara lisans alma zorunluluğu açıklanmıştır. Bu şekilde muhalif görüşlerin yazılması, çoğaltılması yasaklanmıştır.⁹⁵

Kitaplar aracılığıyla toplumsal bellek yaygınlaşmıştır. Ama Kral Henry örneğinde görüldüğü gibi de bir çok bilgi de sansüre uğratılmış ya da yanlış olan bilgi doğru gösterilmiştir. Bu da bellekte olması gereken deneyimin ortadan kalkmasına ya da gerçeğin yanlış anımsanmasına sebep olmuştur. Elbette bu tarihi yazanların egemenler olmasından ve enformasyonun tek bir kaynaktan alınmasından dolayıdır. Demokratik toplumlarla otoriter toplumların bilgi alış-verişleri arasında derin bir uçurum vardır. Demokratik toplumlarda enformasyon birden çok kaynaktan gelir. Ama bu toplumlarda da yanlış bilgilendirme ya da istenilen bilginin verilmesi, egemenlerin daima yedekte tuttukları bir güçtür. Dürer ise gergedanla ilgili bildiklerini ilk olarak Marco Polo’dan okumuştur. Bu seyahatnamenin içinde fazlasıyla abartılı bilgiler olduğu

⁹³ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş 2 – Ortaçağ**, Cem Yayınevi, 1995, İstanbul, s. 600.

⁹⁴ Tanilli, a. g. e., s. 600-601.

⁹⁵ Nurçay Türkoğlu, **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos Yayınları, 2003, İstanbul, s. 116.

da, günümüzde bilinen bir gerçektir. Dürer'in gergedan resmini çizerken faydalandığı üçüncü kaynak ise yine kendisi gibi bir ressamın resmi olmuştur.

3.3.1.3. Görüntülü Okuma

Valentine Ferdinand'ın çizdiği gergedan resmi aslına tamamen uygun olabilirdi. Çünkü Ferdinand gözüyle gördüğü bir canlıyı çizmiştir. Ama Dürer, kendi tecrübelerine dayanarak sadece gördüğünü değil duyduğu ve okuduğunu da resmine katmıştır. Böyle bir davranışın ise bir çok sebebi olabilir. Sanatçının yorumu, resmin figürü tam olarak yansıtamaması, ressamın çok kısa sürede çiziktirdiği eskizin eksiklerle dolu olması bunlardan birkaç tanesi olarak sıralanabilir. Sonuçta Dürer, tek başına Ferdinand'a güvenememiştir. Çünkü ressamların gerçeğe en yakın resimlerinde bile kendilerine has yorumları vardır. Fotoğraf ise böyle değildir. Fotoğrafçının fotoğrafa kattığı yorum elbette vardır, ama bu varolan gerçekliği değiştirmez. Gergedan aynı gergedandır.

Fotoğraf, birçok yerde sözün ve yazının önüne geçer. Onların anlatamadıklarını fotoğraf anlatır ya da eksik kaldıkları yeri fotoğraf tamamlar. Hepsinden önemlisi fotoğraf bir belgedir. Orada, fotoğrafçının baktığı yerde varolanın belgesidir. Roland Barthes bu durumu şu şekilde açıklar;

“Ben diyorum ki, ‘fotografik gönderge’ görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçekolan değil, ama olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Burada üst üste bir çakışma vardır: gerçeklik ve geçmişin çakışması. O halde fotoğrafın noema'sının adı şu olmalıdır; ‘Bu vardı’, ya da yine: Yolagelmez olan. Latince (belli nüansları aydınlattığı için kesinlikle gerekli bir bilgiçlik) buna kuşkusuz interfuit denirdi: görmekte olduğum şey burada, sonsuz uzaklık ile özne(işletici ya da izleyici) arasında kalan bu mekanda idi; buradaydı, ancak daha şimdiden geri atıldı.”⁹⁶

Fotoğraf her zaman varolanla ilişki içindedir. Bu ilişkiyi kuran fotoğrafçı gerçek ya da yalanı tayin eden kişidir. Lewis Hine'in belirttiği gibi; fotoğraflar yalan söylemez,

⁹⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida – Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, 2000, İstanbul, s. 96.

ama yalancılar fotoğraf çekebilir. Fotoğraf da belleklerimizde çekildiği şekilde yerleşir. FSA 1930'lu yıllardan başlayarak tam da bu yalancı fotoğrafçılığı yapmaya çalışmıştır. Amacı ise, propaganda yaparak belleklere yanlış bilgiyi enjekte etmektir. Bu amaç için kullandığı araç ise, o dönemin en etkili silahlarından olan fotoğraf makinesidir.

3.3.2. Fotoğrafın Yanlış Bellek Oluşturma Çabasına Bir Örnek: FSA

FSA, ABD'de yaşanan büyük bunalım sonrasında ekonomik çöküşün sebep olduğu uzun süreli etkilerle mücadele için kurulan devlet örgütlerindedir. Örgüt içerisinde, Amerika'nın tarım bölgelerinde yaşanan şartları belgelemek için tarih bölümü kurulmuştur. Bölümün başına da Roy E. Stryker getirilmiştir. Walker Ewans, Dorothy Lange gibi dönemin ünlü fotoğrafçıları örgüt için çalışmak amacıyla bir araya getirilmiştir. Fotoğrafın tarih bölümünde kullanılması çok anlamlı bir harekettir. Peter Burke'ün belirttiği şekilde; “diğer kanıt türleri gibi fotoğraf da hem kanıttır hem tarihtir.”

FSA projesi düşük gelir düzeyli gruplarla ilgilidir. Kırsal bölgelerin ve kırsal problemlerin fotoğraflarla belgelenmesi amaçlanmaktadır. Propaganda amaçlı olan proje, fotoğraflananların değerini gözler önüne sermeye çalışıyordu. Bu da yoksulun gerçekten de yoksul ve onurlu olduğuna inandırılması gereken orta sınıf bakış açısı anlamına geliyordu.⁹⁷ ABD'nin yaşam şartları değiştikçe istenen fotoğraflar da değişmeye başlar. Yeni yaşam koşulları yeni fotoğrafları gerektirmiştir. Bu istekleri Stryker şu şekilde sıralar;

“Derhal şuna gereksinmemiz var. Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanyormuş gibi görünen, erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor. Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek

⁹⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 82.

ve kadınlara gereksinmemiz var. Mutfaklarında ya da çiçek toplarken fotoğraflanmış ev kadınları. Daha da halinden memnun yaşlı çiftler.”⁹⁸

Bu fotoğraflar o dönem ABD köylüsünün yaşayış tarzını gösteren belgelerdir. Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı gibi, gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır. Fakat geçen zaman, film endüstrisi, Amerika'nın ekonomik gücü gibi etkilerle geçmişe bakıldığında belleklerde kalan bu görüntülerdeki yaşam tarzlarıdır. Fotoğrafın gerçeklikle yakın ilişkisi bellek oluşumunu olumsuz etkilemiştir. Burada fotoğrafa doğrudan bir müdahale yoktur. Pozu veren kişilerin yönlendirilmesi söz konusudur. Susan Sontag'ın belirttiği gibi; “Fotoğraf makinesinin gerçekliği yalnızca yorumlamakla kalmayıp onu gerçekten de yakaladığı duygusu yaygınsa da, fotoğraflar bir bakıma dünyanın en az resimler ve çizimler kadar yorumudur.”⁹⁹ Fakat bazı fotoğraflar vardır ki, doğrudan müdahaleye uğramış ve gerçekliğin belli kısımları yok edilmiştir. Bu türlü fotoğraflara örnek olarak Rosenbergler'in fotoğrafı gösterilebilir. Sing Sing Hapishanesi'nde çekilen bu fotoğraftaki ayrılık öpüşmesinde arkada gülen gardiyan, o günlerde yayımlanan gazetelerde görülmemiştir.¹⁰⁰ (Şekil 23)

Belleklerden silinmeyen fotoğrafların çoğu savaş fotoğraflarıdır. Özellikle Vietnam Savaşı sırasında çekilen fotoğraflar toplumsal belleğimizde önemli bir yer tutar.

⁹⁸ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 82.

⁹⁹ a. g. e., s. 23.

¹⁰⁰ Ünal, a. g. e., s. 31.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA BELGE VE BELLEK

4.1. Savaş Fotoğrafçılığı

Savaşları durdurmanın hiçbir yolu yoktur. Bütün toplumsal muhalefetler, barış için mücadele edenler dahi, savaşı durdurabileceklerine inanmazlar. Ancak, soykırımlar, savaş yasalarının uygulanması ya da patlak verebilecek diğer savaşları diyalog yoluyla engelleme çabası her zaman sürmektedir. Fotoğraflar ise, savaşın çirkin yüzünü insanlara anlatabilmenin, onlara savaşın ne kadar yanlış bir şey olduğunu gösterebilmenin bir aracıdır. Hatta fotoğraf savaşların olmazsa olmazıdır. Çünkü, “fotoğraflar, ayrıcalıklı kesimlerin ve hayatlarını emniyet altına almış olanların görmezlikten gelmeyi tercih edebileceği konuları ‘gerçek’ (ya da ‘daha gerçek’) kılmanın bir vasıtasıdır.”¹⁰¹

Savaş fotoğraflarının ikili bir etkisi vardır. Bunlar barış ya da öç alma duygusunu uyaran tepkilerdir. Ya da Sontag’ın belirttiği gibi bunlar; “fotografik bilgilerin belleğe atılıp üst üste yığılması sonucunda, yaşanan korkunç şeylere dair bir karışıklığı yaratabilir.”¹⁰² Fotoğrafçıların aktardığı ilk önemli savaşlar Kırım Savaşı, İspanya İç Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı olmuştur. Daha önceki savaşlar fotoğraf makinesinin önünde gerçekleşmemiştir. Savaşın fotoğraflanması için de, “mesleki aletlerde köklü bir ilerlemenin (kameranın yeniden kurulması gerekmeden otuz altı poz çekebilecek 35 mm.’lik film kullanan Leica gibi taşınması kolay kameraların geliştirilmesi) gerekiyordu.”¹⁰³ Sontag’ın söylediği gibi, bu şekilde, çatışmaların en yoğun ve kanlı

¹⁰¹ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 6.

¹⁰² a. g. e., s. 11-12.

¹⁰³ a. g. e., s. 20.

anlarında askeri sansürün izin verdiği ölçüde görüntü alınabilecek ve sivil kurbanlarla yorgunluktan yere yığılmış, kir pas içindeki askerlerin halleri yakın çekimle sağlanabilecekti. Kısacası bir şey fotoğraflanarak, o şeyi haber olarak izleyen başka yerlerdeki insanların gözünde, gerçek kılınabilecekti;

“Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video ve filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş ‘hatırlamaya’ geldiğinde fotoğraf hala daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hafızada yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Oysa fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırd tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar bize. Bu haliyle fotoğraf bir alıntıya, veya bir veciz söze, veya bir özdeyişe benzer. Hepimiz kendi zihnimizde, anında hatırlanmaya hazır yüzlerce fotoğraf biriktiririz.”¹⁰⁴

Savaş fotoğrafları bir çok insan üzerinde çok derin etkiler yaratmıştır. Bu etkinin en güçlü olduğu savaş ise “Vietnam Savaşı” olmuştur. Bu savaşta çekilen fotoğraflar insanların ve toplumların belleğinde çok derin izler bırakmıştır.

4.2. Vietnam Savaşı Fotoğraflarının Belleğe Etkileri

Savaş fotoğrafları da diğer fotoğraflar gibi, kurguya çok yatkındır. Kurgulanmış fotoğraflarla, yeni gerçeklikler yaratılır ya da olmuş bir olayın fotoğrafı yeniden canlandırma ile görüntülenir. Elbette varolan anın fotoğrafları, kurgulanmış fotoğraflara göre oldukça fazladır. Yine bu fotoğraflar içerisinde en önemlilerinden biri Napalm Bombası’ndan kaçan çocuklarla ilgili fotoğraftır. Bu fotoğrafta en çok göze çarpan Güney Vietnamlı bir çocuğun kaçıdır. Bu fotoğraf milyonlarca insanın belleğine kazanmıştır. Fotoğraf makinesinin diğer görüntü kaydeden araçlara olan üstünlüğü de burada yatar. “Fotoğraflar bir akış değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalırlar. Televizyon, her biri bir öncekini silen rastgele görüntülerin bir akışıdır. Her bir durağan fotoğraf saklanıp tekrar tekrar bakılabilecek ince bir nesneye dönüşmüş olan ayrıcalıklı bir andır... fotoğraflar herhalde

¹⁰⁴ a. g. e., s. 21.

kamuoyunda savaşa karşı duyulan tiksintiyi arttırmada televizyondan aktarılan yüzlerce saatlik barbarlıktan daha etkili olmuştur.”¹⁰⁵

Proust, fotoğrafın yalnızca dış görünüşlerin bir kaydı olduğunu ve bellekte yer tutmaya gücü olmadığını, fotoğraf makinesinin gözünün yabancının gözü olduğunu ileri sürmektedir.¹⁰⁶ Proust bu sözleriyle belge ile bellek arasındaki ayrımı ortaya koyar ve aralarındaki ilişkiyi kabul etmez. Bu noktada önemli olan soru şudur; bir olayın fotoğrafı çekilerek toplumsal ya da bireysel belleği zarar mı verilmektedir? Sorunun cevabı hem evet hem de hayırdır. Yukarıda da anlatıldığı gibi, fotoğraf kitle kültürünün hizmetinde olduğu ve hareketli görüntünün temelini attığı için, yanıt evet’tir. Ancak Güney Vietnamlı kızın fotoğrafı çekilmeseydi, böyle bir olaydan kimin haberi olabilirdi? Savaşın gidişatı nasıl etkilenirdi? Bugün hala bu fotoğraf (kitle kültürünün tüm etkilerine rağmen) belleklerimizde bir yerinde toplumsal ya da bireysel olarak saklanıyorsa ve her savaşta canlanıyorsa, bu durumu, fotoğraf makinesine ve fotoğrafı çeken kişiye borçluyuz. “Napalm Bombası’ndan Kaçan Güney Vietnamlı Kız” örneğinde görüldüğü gibi, bazı fotoğraflar bellek oluşumuna katkıda bulunur. Bu nedenle sorunun cevabı aynı zamanda hayırdır.

Belleklere yerleşen bir fotoğraf aynı zamanda belgedir, ama her fotoğrafik belge, belleği olumlu bir şekilde etkilemez. Yine de, ne olursa olsun bir olayın fotoğrafını çekebilmek son derece önemlidir. Sontag’ın belirttiği gibi; “Amerikan halkı eğer, bir bakıma on yıl sonra Vietnam’da yapılacaklardan çok daha büyük bir çevre yıkımı ve soykırım olan Kore savaşının fotoğrafik kanıtlarıyla karşılaşmış olsaydı, Kore Savaşı’na karşı suskunlukla bu denli yumuşama içinde olmazdı diye düşünülebilir.”¹⁰⁷

Yaşadığımız dönemde binlerce görüntü gözümüzün önünden akarken durağanlığımı hala koruyan fotoğraf, belki de, geçmiş yüzyıllardan bize kalan durgunluğun tek mekanik sembolüdür. Bu nedenle insanların hatırlama süreci içerisinde

¹⁰⁵ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 34.

¹⁰⁶ Marcel Proust’tan aktaran, Mary Price, **Fotoğraf – Çerçevdeki Gizem**, Çev: Ayşenaz Koş ve Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, 2004, İstanbul, s. 204.

¹⁰⁷ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 34-35.

önemli bir yeri vardır. Fotoğrafçı ise, gerçekliği bize olanca çıplaklığıyla anlatması gereken bir kişi olarak, abartılı bir beklentinin sorumluluğunu üzerinde taşımaktadır. Fotoğrafçı için önemli olan ise doğru zamanda doğru anı yakalamaktır. Bu nedenle bazı zamanlarda abartılı davranışlar bile sergilemektedir. Nick Ut'un çektiği Napalm Saldırısından Kaçan Güney Vietnamlı Kız fotoğrafında olduğu gibi. Bu türlü fotoğrafların arka planlarını bildiğimiz zaman fotoğrafın gerçeklik ve biricik'lik tahtı bir anda sarsılmaktadır. Mehmet Rifat'ın bir belgeselden seyrederek belirttiği gibi, fotoğrafa aynı gözle bakılamamaktadır. Fotoğrafın aura'sı (eğer varsa!) ortadan kalkmaktadır. Napalm saldırısını görüntüleyen tek fotoğrafçı Nict Ut değildir. Hatta olay sırasında kameraman bile bulunmaktadır, ama akılda kalan yine de "fotoğraf" olmuştur. Samih Rifat bu fotoğrafın çekim aşaması hakkında şunları söylemektedir;

“O beş çocuk koşarak, ağlayarak üstlerine gelirken, durup onlara sarılacakları yerde geri yürüyen, kameralarını çalıştıran ve fotoğraf çekmeyi sürdüren üç beş adam. Ve fotoğraftaki alanın sağında kalan bir iki seyirci; yanılmıyorsam bir iki asker daha. Ben hep tek bir fotoğrafçı, savaşın karmaşası içinde koşuşurken bu olağanüstü sahneye rastlamış ve bu ölümsüz kareyi yakalamış diye düşünmüştüm bu fotoğrafa baktığımda; fotoğrafçının görmediklerini –görmek istemediklerini-, arkasındakileri hiç aklıma getirmemiştim... Bu satırları yazarken amacım, savaş muhabirlerinin görev ve işlevlerini ya da işin 'etika' yönünü tartışmak değil. Fotoğrafın saptadığı anla ilgili başka bir bilginin, fotoğrafın anlamını ve gerçeğini kolayca değiştirebileceğini söylemek yalnızca.”¹⁰⁸ (Şekil 24 ve 25)

Fotoğrafçıların bir fotoğrafı nasıl çektiği elbette önemlidir. Fakat fotoğrafın belleklerden silinmemesi için, geçmişten gelen görme biçimlerinin en doğru şekilde uygulanması ve toplumsal ideolojinin varolan durumu eleştirmeye uygun olması gerekmektedir. Ayrıca çekilen fotoğrafların editöryel bir elemeden geçirildiği de unutulmamalıdır. Sonuçta hangi fotoğrafın yayınlanacağına ya da yayınlanmayacağına editöryel kurul karar vermektedir. Böylece, onlarca fotoğrafın arasından, bir tane fotoğraf öne çıkarak belleklerden silinmemektedir. Bu tür fotoğraflar oldukça fazladır. Editörler önlerine gelen fotoğrafları, olduğu gibi yayımladığı gibi, fotoğrafçının hiçbir

¹⁰⁸ Samih Rifat, **Akla Kara Arası Fotoğraf Yazıları**, Yapı Kredi Yayınları, 2002, İstanbul, s. 28.

izni ve haberi olmadan bu fotoğrafların belli bir bölümünü kesebilmektedir. Bu şekilde toplumların belleklerini yanlış yönlendirebilmektedir. Capa'nın çektiği bir fotoğrafta bu türlü bir uygulamaya şu şekilde rastlanır.

“Katolik ve Almanca konuşan Alsace’lıların İspanya’da solcuların katolik aleyhtarı zulümlerinden dehşete düştükleri ve Blum Hükümeti’ne sempati duymadıkları kabul edildiği için, Strasbourg mitinginde geleneksel giysileri içindeki Alsace’lı kadınların Halk Cephesi selamı vermelerini Sol propaganda açısından büyük önemi vardı. Ama fotoğraflardan biri Vu’nün 14 Ekim sayısının kapağında kullanıldığında resim sadece bir tekkadının görüleceği şekilde kesilmiş ve yaptığı hareket görüntünün dışında kalmıştı. Editörler bu kırılmış fotoğrafı ‘Alsace’ın Gerçek Yüzü’ olarak sunmuşlardı. Derginin içindeki yazıda komünistler Alsace’ta kargaşa yaratmakla suçlanıyorlardı ve ‘Alsace’ın gerçek yüzü’nün bir sağcıya ait olduğu ima edilmekteydi. Bu beklenmedik çarpıtmanın sebebi, derginin İspanya Cumhuriyeti lehindeki tutumu sonunda reklamverenlerin kaybetmesi ve Lucien Vogel’in de dergisini Eylül sonunda satarak elden çıkarmış olmasıydı. Derginin yeni sahibi editöryel çizgiyi sağa kaydırmıştı ve Capa da haberini sattığında bunun doğuracağı sonuçları aklına getirmemiş olmalıydı. Regards editörleri ertesi hafta Vu’nün o kapağını alıp, yanında Capa’nın makaslanmamış fotoğrafıyla yayınladılar. Ancak Regards da eleştiriye ağırlık verecek durumda değildi, çünkü 15 Ekim sayısının arka kapağında, yoldan çıkmış kızların ‘trajik kaderleri’ yazısını resimlemek için Capa’nın çektiği bir Gerda* fotoğrafını kullanmışlardı.”¹⁰⁹

Kurgu, editörler tarafından uygulandığı gibi, fotoğrafçılar tarafından da uygulanmaktadır. Robert Capa’nın İspanyol İç Savaşı’nda çekmiş olduğu “Bir Askerin Ölümü” adlı fotoğrafının kurgu olduğu söylenmektedir. “Bazı fotoğrafçılar nesnelere ve insanları düzenlemek için diğerlerine oranla daha fazla müdahale etmiştir...”¹¹⁰ Capa, New York World Telegram’a bu fotoğrafı nasıl çektiğini şu sözlerle anlatmıştır;

Kıymetli makinem ve askerle tüfeği Cordoba cephesinde sıkışıp kalmıştık. Asker sabırsızdı. Cumhuriyetçilerin hatlarına dönmek istiyordu. İkide bir tırmanıp kum torbalarının üzerinden bakıyor ve her seferinde makineli tüfeğin uyarı ateşiyle geri atlıyordu. Sonunda tehlikeyi

* Gerda, Robert Capa’nın o dönem ki sevgilisidir.

¹⁰⁹ Richard Whelan, **Robert Capa**, Çev: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, s.107

¹¹⁰ Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2003, İstanbul, s. 24.

göze alacağı konusunda bir şeyler mırıldandı ve ardında ben olduğum halde siperden çıktı. Makineli tüfekler çatırdarken ben deklanşöre bastım ve sonra kendimi askerin yanına yere attım.İki saat sonra karanlık basıp da silahlar susunca sürünerek güvenli bir yere geçtim.Daha sonra İspanyol savaşının en esaslı pozlarından birini yakaladığımı öğrenecektim.”¹¹¹(Şekil 26)

Richard Whelan’a göre; Capa tepede askerle yalnız olduklarını iddia etmişse de, Vurulup Düşen Asker görüntüsü, söz konusu askerin bir grup asker arasında görüldüğü bir dizidedir, bu insanların çoğu Düşen Asker gibi ‘CNT’ yazılı kasketler giymektedirler ve bunlar bir çukurdan atlayıp ileriye ateş etmektedir. Vurulup Düşen Asker fotoğrafı ilk yayımlandığında –Vu’nün 23 Eylül 1936 sayısında- aynı sayfada hemen onun altında bir başka asker de yere daha yakın görülmektedir. Bazı yazarlar bunun aynı kişi olduğunu iddia etmişlerse de, dikkatli bir inceleme ikisinin ayrı kişiler olduğunu ortaya koymaktadır. Vurulan Asker’in üzerinde beyaz gömlek ve görüldüğü kadarıyla haki pantolon vardır, her iki omzundaki kayışlar belindeki bir fişek kutusunda birleşmektedir ve düşerken elindeki tüfeği fırlatmaktadır. Diğer fotoğraftaki adamsa tek parçalı tulum giymiştir ve kolu arkaya bükülürken tüfeğini sıkıca tutmaktadır. Diğer bir fotoğrafta her iki adam arkaşlarıyla birlikte tüfeklerini sallamaktadır. Vurulup Düşen Asker olacak olan asker sol uçta, diğeryise soldan üçüncüdür. Vurulup Düşen Asker fotoğrafında yere dikkatle bakılıp da iki fotoğraf karşılaştırılınca otların durumundan iki adamın da hemen hemen aynı noktada düştükleri görülür. Vurulup Düşen Asker, fotoğrafçıya diğer resimdeki adamdan iki karış daha yakındır. Bulut oluşumunun da hemen hemen aynı olduğuna dikkat edilirse, iki adamın böyle kısa bir anda ardı ardına düştüklerine göre resimlerde neden diğeryinin görünmediği sorulabilir. Capa’nın bu ünlü fotoğrafını, poz verdirerek çektiği de iddia edilmiştir. İngiliz gazetesi O’Dowd Gallagher’in yayımlanmış üç anlatımındaki bariz tutarsızlıklar bize, Capa’nın bu pozu kuzey İspanya’da verdirdiği iddasını dikkate almamızı imkansızlaştırmıştır. Ancak görsel kanıtların ortaya attığı soruları cevaplamak kolay değildir. Bir adamın vurulduğu anda arkadaşlarının ona yardıma koşup kendisini kenara çekmeleri ve ikinci bir adamın birkaç saniye sonra aynı yerde vurulmuş olması mümkündür. Tabii bu takdirde otların

¹¹¹ Whelan, a. g. e., s. 101.

ezilmiş olması gerekirdi ya da ünlü resimdeki adam ilk düşen ve düşerken ikinci karenin dışına çıkmış da olabilir. Gerçek şu ki, o tepede olanları asla bilemeyeceğiz. Capa, Vurulup Düşen Asker fotoğrafını nasıl çektiğini arkadaşlarına anlatmışsa da bunlar en azından ikinci anlatılarda çelişkilidir ve görsel kanıtların getirdiği sorulara fazla ışık tutmamaktadır. Word Telegram'daki hikayeye gelince (Capa'nın olayı anlattığı dönemde tek yazılan anlatım budur) fotoğrafçı sonunda şöyle demektedir; 'İspanya'da fotoğraf çekmek için hileye gerek yoktur. Kimseye poz verdirmek zorunda değilsiniz. Resimler oradadır, siz sadece çekersiniz. Gerçeğin kendisi en iyi resim, en iyi propagandadır.'¹¹²(Şekil 27)

Her türlü belgeye eleştirel bakmak şart. Özellikle kitle kültürü içerisinde yaşayan toplumların gördükleri her görüntünün üzerinde tekrar tekrar düşünmesi gerekmektedir. Bu türlü kurgulanmış fotoğrafların sebebi, fotoğrafın gerçeklikle olan yakın ilişkisidir. Capa örneğinde; zaten varolan bir durumu en doğru şekilde yakalama kaygısı vardır. Nict Ut örneğinde de en doğru anı yakalama çabası söz konusudur. Fakat, Eddie Adams'ın Şubat 1968'de çektiği, Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın, Saygon'daki bir sokakta, Vietkong'lu bir zanlıyı başından vurup öldürdüğü anı gösteren resmin işaret ettiği gerçeklik konusunda hiçbir kuşku duyulmaz. Ama bu, elleri arkasından bağlı olan esiri önüne katmış, gazetecilerin toplandığı sokağa götüren General Loan tarafından kasten tasarlanmış bir sahnedir; eğer o ana tanıklık edecek kimse olmayacağını bilseydi, general o infazı hemen orada, hem de tetiği kendisi çekerek gerçekleştirmeye muhtemelen gerek görmeyecekti.

“Esirinin gerisinde, onun arkasındaki kameraların, kendi profili de Vietkonglu'nun yüzünü görebileceği bir yerde duran General Loan, silahını çok dibinden hedefinin kafasına doğrultmuştu. Eddie Adams'ın çektiği resim, tam merminin ateşlendiği anı göstermektedir; suratındaki kasları gerilmiş ve buruşmuş bir şekilde ölen adam, henüz yeredüşmeye başlamamıştır. İzleyiciye gelince, bu resimle karşılaşanlar, fotoğrafın çekilişinin üstünden yıllar geçmiş olmasına rağmen, ...evet, bu yüzlere uzun uzun bakabilmekte, ama yine de onlardaki esrarın içyüzüne

¹¹² Whelan, a. g. e., s. 101-104.

varamamakta ve böylesine bir ortak-tanıklığın ne denli çirkince bir deneyim olduğunu akıllarına bile getirmemektedirler.”¹¹³(Şekil 28)

Öyle ya da böyle çekilmiş olan bu fotoğraflarla savaşın acı gerçeği anlatılmış ve belleklerden silinmeyen görüntüler yakalanmıştır. Aynı görüntülerin TV’de hareketli bir şekilde yayımlandığı düşünüldüğünde (ya da yayımlandığında) ise geriye hiçbir şey kalmamaktadır. Bu durumun en iyi örneğini ise, Irak Savaşı’nda gördük. Neredeyse canlı olarak yayımlanan Irak Savaşı’nda akılda kalan ciddi bir görüntü olmamış ve ölüm bile sıradanlaşmıştır. Aslında ABD’nin, FSA örneğinde de görüldüğü gibi, görüntü üzerinde çok etkili denetim araçları vardır. Bu şekilde insan belleği yönlendirilmektedir. Bu da bireylerin ve toplumların hafızasında manipülasyona sebep olmaktadır. Bu durum yalnızca görüntü kültüründe karşımıza çıkmaz. Sözlü ve yazılı kültürlerde de belleğin manipülasyonuna rastlanmaktadır. Günümüzde ise, kitle kültürünün de etkisiyle bu türlü bir sansür ya da yönlendirme daha sistemli olmaktadır. Özellikle ABD uzun yıllardır bu türlü bir manipülasyon yöntemini uygulamaktadır. Topçuoğlu’nun söylediği gibi; bugün insanların gördükleri belgeler onlara sunulanlarla sınırlıdır. Büyük bir eleme sürecinden sonra sadece görülmesi istenen belgelerle yüzleşilir. Bu yüzden bunların arasında bazılarının nesnel ve tarafsız oldukları sadece zannedilebilir. Tümü de belli bir seçim sonucunda görülmesi uygun görülen belgelerdir. “Belgenin oluşturulmasından çok, erişilebilir olması önemlidir; buna benzer bir lafı Martha Rösler söylemiş, ‘Görüntülerin manipülasyonundan değil, kitlelerin manipülasyonundan korkun’ diye.”¹¹⁴

4.3. Belleğin Yönlendirilme Çabası, Alternatif Medya Araçları ve İdeoloji

Sontag’ın belirttiği gibi ABD, halkın neleri görüp neleri görmemesi gerektiğini belirleyecek politikalar üzerinde uzun uzun kafa yormaktadır;

“Televizyon haberlerinin yapımcıları ile gazete ve dergilerin fotoğraf editörleri, istisnasız hergün, kamuoyunun sahip olacağı bilgilerin sınırlarıyla ilgili kararsızlıkları gideren ve oluşmasını arzu ettikleri

¹¹³ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 59-60.

¹¹⁴ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, 2005, İstanbul, s. 43.

doğrultudaki konsensüsü sağlamlaştıran kararlar alırlar. Üstelik onların kararları, genellikle, ‘ortak beğeni’ hakkındaki yargılar şekline bürünmektedir ve kurumlar tarafından uygulandığında, her zaman, baskıcı bir standart yaratan bir durumdur bu. Ortak beğenin sınırları içinde kalmak, 11 Eylül 2001’de yapılan saldırıların hemen akabinde, Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkıldığı yerde çekilen, ölümlerin dehşet verici resimlerinin yayınlanmaması için gösterilen başlıca nedendi.”¹¹⁵

Elbette ölen insanların dehşet verici görüntülerini yayınlamak kısa süreli bir şok dışında, yaşanan olayın etkisini bir süre sonra kırmaya başlar. İnsanlar bu görüntülere alışır ve durum sıradanlaşır. Halbuki Barthes’ın belirttiği gibi; “fotoğraf sessiz olmalıdır. (yaygaracı fotoğraflar vardır, onları sevmem): bu bir ölçülülük sorunu değil, bir müzik sorunudur. Mutlak olan özellik ancak bir sessizlik hali ve çabası içinde sağlanabilir (gözlerimizi yummak görüntüyü sessizlikte konuşturur).”¹¹⁶

ABD’nin bu etkili politikasının amacı sessizlik değildir. Amerikan halkının dünya medyasında bu görüntülerle hatırlanmasını istememesidir. Çünkü ABD, birçok insanın belleğinde hala rüyalar ülkesi ve Walt Disney’dir. Yine, Irak Savaşı sonrası ABD ve İngiltere’nin işkence yaptığı söylentilerine karşı dünya medyasında hiçbir görüntü yayınlanmamıştır. Fakat, cep telefonu vasıtasıyla çekilen bir fotoğraf, işkencenin acı gerçeğini gözler önüne sermiştir. İlginç olan fotoğrafın anı amaçlı çekilmiş olmasıdır; Nazif Topçuoğlu bu konuya belgesel fotoğrafçının bugünkü durumu üzerinden yaklaşır. Topçuoğlu’na göre günümüzde en etkileyici belgesel fotoğraflar artık amatörler tarafından çekilmektedir;

“Yalnızca bir olayı yaratan veya yaşayan insanlar o olayın içinden gelen görüntüleri yakalayabilir. Anlaşıyor ki bu önerme sadece bireyleri ilgilendiren mahrem durumlar için geçerli değildir. Son yılların tartışmasız en önemli olayı ‘Irak Savaşı’ ile ilgili en ilginç, haber değeri en yüksek fotoğraflar, şüphesiz ki ‘işkence fotoğraflarıdır’ ve bunları çekenler herhangi bir fotoğrafçılık veya habercilik eğitimi olmayan amatör askerlerdir, hatta cep telefonlarıyla falan bile çekmişlerdir. Bu

¹¹⁵ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 68-69.

¹¹⁶ Barthes, **Camera Lucida**, s. 71.

işkence fotoğrafları belli ki, ‘embedded’ (gömülmüş?*) muhabirlerin çekebileceği türden fotoğraflar değildi; bir başka örnek de ‘canlı bombaların’ eylemlerinin veya kelle uçurma sahnelerinin, bu eylemleri gerçekleştiren teşkilatlar tarafından hazırlanıp dünya medyasına sunulan videolardır. Uzakdoğu’daki Tsunami felaketinde de en ilginç görüntüleri tesadüfen orada bulunan turistler amatör video kameralarıyla çekmişlerdir. En son olarak da, Irak’taki İngiliz askerlerinin işkence fotoğrafları bir amatör fotolaboratuar teknisyeninin ihbarıyla bulunmuştur.”¹¹⁷

Çekilen bu fotoğrafları kitlelere yayan genellikle internet olmuştur. İnternet, egemen güçlerin elinde olan KİA’nın kırılması için önemli bir alternatiftir. İnternet aracılığı ile hergün birçok görüntü sansürsüz olarak kitlelere ulaşmaktadır. Büyük medya kuruluşları da gazetelerinin satış rakamlarını düşürse dahi, sayfalarını ücretsiz olarak internette halkın kullanımına sunmaktadır. Bununla beraber fotoğrafçıların dijital fotoğrafa ilk başta karşı çıkmalarının nedeni de fotoğrafçı olma ayrıcalıklarının ellerinden alınmasıdır. Çünkü foto-muhabirinin ulaşamadığı her yerde dijital fotoğraf makinesi ya da amatör kamerası olan insanlar mutlaka bulunmaktadır. Topçuoğlu’nun da belirttiği gibi fotoğrafçılık; “Her zaman için icadından beri teknolojik gelişmelerle birebir ilinti kurmuş bir iletişim dalı olan fotoğrafçılık (ve onun bir türevi olan hareketli optik görüntüler, sinema, video vs.), bilişim ve elektronikteki gelişmelerle artık son derece kolay icra edilebilir bir ‘sanat’ haline gelmiştir.”¹¹⁸ Ama bu fotoğraflar ve (amatör ya da profesyonel) fotoğrafçılar nedeniyle artan görüntüler ve internet aracılığıyla bu görüntülerin yaygınlaşması insanlar arasında duyarsızlığı arttırmaktadır. Çünkü oturduğumuz rahat koltuklarda gazete, televizyon ve internetten görerek edinilen bilgi duyarsızlığı arttırmaktadır. Halbuki deneyimin içinde görerek, duyarak, dokunarak ya da yazı aracılığı ile aktarılan bilgi de böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü yaşananlar insanların deneyimlerine, görsel hayallerine ve duygularına bırakılmaktadır. Görüntü kültürünün en büyük çıkmazı da burada yatmaktadır.

* Nazif Topçuoğlu embedded gazeteciliğin anlamını gömülmüş olarak düşünmüştür. Yaygın olan çeviri ise iliştilmiş gazetecidir.

¹¹⁷ Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, s. 44.

¹¹⁸ a. g. e., s. 44.

Susan Sontag fotoğrafların etkili olması için ideolojik olarak desteklenmesi gerektiğini söyler. Vietnam Savaşı'nı da örnek olarak gösterir. Sontag'a göre; Amerikalılar'ın Vietnam'da acı çeken insanların fotoğraflarına ulaşabilme sebepleri, çok sayıda insanın bu savaşı vahşi bir sömürge savaşı olarak görmeleridir. Bu nedenle fotoğrafçılar da, arkalarında hissettikleri destekle bu fotoğrafları elde etmişlerdir;

“Bugün bir olay kesinlikle fotoğraflanmaya değer bir şey anlamına gelse de, hala o olayın nelerden oluştuğunu belirleyen tek şey (en geniş anlamıyla) ideolojidir. Bir olayın kendisini isimlendirip tanımlanıncaya kadar, o olaya ait fotografik ya da başka tür bir kanıt bulunamaz. Ve olayları oluşturabilen –daha doğrusu tanımlayan- şey hiçbir zaman fotografik kanıt değildir; fotoğrafın katkısı her zaman olayın isimlendirilmesinden sonra gelir. Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olamayacağı, ilgili bir siyasi görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına herhalde yalnız gerçekdışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır. Ahlaki saldırı dahil olmak üzere insanların, baskı altında tutulan, sömürülen, açlık çeken ve kılıçtan geçirilen başka insanların fotoğraflarına tepki olarak oluşturabilecekleri duyguların niteliği de, onların bu tür görüntülere ne derece aşına olduklarına bağlıdır.”¹¹⁹

Her fotoğrafın etkisi farklı olur. Ama yeni çekilen birçok fotoğraf da, önceden çekilenlerin görsel mirasını taşır. Göz, ilk gördüğünden daha etkili, daha farklı olanı arar. Sontag'ın belirttiği gibi; fotoğraflar yeni birşey gösterdikleri sürece şok yaratır. “Don McCullin'in 1970'lerin başında çektiği ve bir deri bir kemik kalmış Biefra'lıları gösteren fotoğrafları, Werner Bischof'un 1950'lerin başında çektiği ve Hintli açlık kurbanlarını gösteren fotoğraflarına oranla birçok kişi için daha az etkili olurken, Sahra'da açlıktan ölen Tuareg ailelerinin 1973'te her yerde yayınlanan fotoğrafları herhalde pek çok insana artık iyice tanıdık hale gelen bir gaddarlık gösterisinin dayanılmaz bir yinelenişi gibi görünmüştür.”¹²⁰

Fotoğraflar bilinen bir olayı, hiç görülmemesine oranla daha gerçek hale getirirken, tekrarlanan fotoğraflar ise insanların üzerindeki şok edici etkiyi hafifletir.

¹¹⁹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 35.

¹²⁰ a. g. e., s. 36.

“Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyandırdığı kadar öldürmüştür de.”¹²¹ Halbuki sözlü ve yazılı bellek, görsel belleğin tersine, tekrarlandıkça ve matbaa sayesinde yazılanların baskı sayıları arttıkça etkilerini arttırmışlardır.

Bu noktada fotoğrafın asıl gücüne de bakmak gerekmektedir. Fotoğrafın sanat ve belge olmasının yanında bilime de büyük hizmetleri vardır. Fotoğraf alanları neredeyse sınırsızdır. “Hava fotoğrafı, gök fotoğrafçılığı, yakalama fotoğraf, renkli fotoğraf, kromofotografi, sinematografi, sinefotomikrografi, kristofotografi, heliofotografi, kızılötesi fotoğraf, makro fotoğraf, mikro fotoğraf, minyatür fotoğraf, fonofotografi, fotogrametri, fotomikrografi, fotospektroheliografi, fototopografi, fototipografi, fototipi, pirofotografi, radyografi, radyofotografi, röntgen, spektroheliografi, spektrofotografi, stroboscopic fotoğraf, telefotografi, uranofotografi, x-ışını fotoğrafı”¹²² fotoğrafın başlıca alanlarıdır. Görüldüğü gibi fotoğrafın icadı sayesinde pek çok alan ortaya çıkmıştır. Bu da fotoğrafın asıl gücünü oluşturmaktadır.

¹²¹ a. g. e., s. 37.

¹²² a. g. e., s. 226-227.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. FOTOĞRAFIN GÜCÜ

5.1. Gerçeklik Etkisi

Fotoğrafın en önemli etkilerinde biri de görsel kütüphane oluşturabilmesidir. İnsanların göremediği sanat eserleri, mimari yapılar ya da tarihçilerin araştırmalarında gerekli olan görseller, arkeologların kazılarında çıkardıkları antik kalıntılar gibi birçok şey fotoğraf ya da kamera aracılığı ile belgelenip saklanabilir. Yazının yanında en önemli arşiv oluşturma aracı fotoğraftır. Bununla birlikte fotoğraf sayesinde farkına varamayacağımız ya da bildiğimiz ve kitaplarda sayfalarca anlatılan pek çok kültürel ayrıntıyı da görebiliriz. Hem de fotoğrafçının müdahalesi olmadan. Peter Burke bu durumu 1865'te çekilen bir fotoğraf üzerinden şu şekilde anlatmaktadır;

“...fotoğrafçı Augusto Stahl'ın 1865'lerde çekmiş olduğu bir Rio de Janeiro sokak manzarası, dükkanın içinde ve dışında duran bir grup insanı görüntülemektedir. Dükkan fotoğrafın sol ucunda resmin sadece küçük bir bölümünü işgal ettiğinden, fotoğrafçının oradaki insanlara nasıl duracakları ve ne giyeceklerini söylemiş olması(daha önce gördüğümüz üzere 19. Yüzyılın toplumsal fotoğraflarında durum buydu) pek olası değil. Bu yüzden, grupta yer alan adamlardan birinin şapka takmakla birlikte ayakkabı giymemiş olması, belli bir zaman ve mekanda onun ait olduğu sosyal sınıfın giyim alışkanlıklarının kanıtı olarak görülebilir. Bugün bu alışkanlıklar, şapka takmanın yapaylık, ayakkabı giymenin ise ihtiyaç olduğunu düşünen bir Avrupalı'ya biraz tuhaf görünebilir. Ancak 19. Yüzyıl Brezilya'sında, iklim ve toplumsal koşullar nedeniyle durum bunun tam tersiydi. Hasır şapka ucuz, oysa deri ayakkabı satın alan, fakat onları giymemeyi tercih eden Afrika kökenli Brezilyalıların, sokaklarda ayakkabılarını ellerinde taşıyarak yürüdüğünü okuruz. İşte bu fotoğraf da bu çalışmada tekrar tekrar ele alınan bir temanın son örneğini vermiş oluyor. Erwin Panofsky'nin

(Flaubert ve Warburg’u yineleyerek) dediği gibi, Le bon Dieu est dans le detail (Şeytan ayrıntıda gizlidir).¹²³

Fotoğrafın bilime olan katkısı belge oluşturmasıyla sınırlı değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi, birçok kullanım alanına sahiptir. Bunlar kurguyu akla bile getirmeyecek alanlardır. Topçuoğlu’nın belirttiği gibi fotoğrafçılık, bilimsel ve toplumsal alanlarda büyük gelişmelerin gerçekleşmesinde önemli etmen olmuştur. Fotoğraf, gözlem, ölçüm ve analiz sonucunda elde edilen verilerin belgelenmesi, kayıt edilmesi ve sınıflandırılmasında faydalı ve kolaylık sağlayan bir teknolojidir. “Fotoğrafçılık ve Modern Tıp aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmıştı. Örneğin, insanların güvenli ameliyatını mümkün kılan buluşlar: genel anestezi 1846, ve antisepti 1867 yılında keşfedildi. Fotoğraf çeken doktorlar, önceleri süratle kullanılmaz hale gelen ‘çağdışı’ tıbbi uygulamaları fotoğraflarla belgelediler. Fakat tıpta fotoğrafların asıl önemli kullanımı yeni tedavi yöntemlerinin kayıt ve öğretiminde oldu. 1895’te Röntgen ışınlarının keşfiyle fotoğrafçılık teşhiste de önemli bir görev üstlendi.”¹²⁴ Baudelaire fotoğrafın bu yönüne özellikle vurgu yapmış bir sanatçıdır. Fotoğraf makinesinin icat edildiği günlerde herkes resim sanatı ölmüştür diyerek fotoğrafın sanata etkisini vurgularken, Baudelaire fotoğrafın icadına geniş bir çerçeveden bakmıştır. Baudelaire’e göre;

“Şu şanssız günlerde ortaya çıkan yeni bir endüstri... Sanatın doğanın tam bir çoğaltma ürünü (kopyası) olduğuna ve başka bir şey de olamayacağına olan sığ, aptalca, eşekçe inancı desteklemekten başka hiç bir şey yapmadı... Kinli bir tanrı, kalabalıkların sesine kulak verdi. Daguerre de onun Mesih’i oldu... Eğer fotoğraf, sanatın bazı işlevlerini tamamlayıcı olmaya bırakılırsa, kitlelerin ittifakına şükrederim ki, sanatı bozacak ve onu kovacaktır. Öyleyse fotoğraf, bilime ve sanata uşaklık etmek olan asıl uygun işine dönmelidir.”¹²⁵

Baudelaire’in sözleri her ne kadar hakaret niteliğinde de olsa, fotoğrafın en güvenilir alanı bilim içinde kendini göstermiştir. Fotoğrafın kullanım alanı neredeyse

¹²³ Burke, a. g. e., s. 214.

¹²⁴ Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, s.19.

¹²⁵ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, s. 36.

sınırsızdır. Topçuoğlu'na göre de; fotoğrafçılığın kayıt ve sınıflandırmada sağladığı kolaylık ve hız, önceleri akla gelmeyen pek çok uygulama alanı yaratmıştır. Bunlar askerlik, keşif, casusluk, kriminal hukuk ve benzerleri olmuştur. Bilginin üzerinde çalıştırılacak belgelere dönüştürülmesi, bürokrasi için önemli bir olanak sağlamıştır. Görsel belge olarak sahip olduğu belirgin değerleri ile fotoğrafçılık, örneğin 'fişleme' için en uygun, olmazsa olmaz, teknoloji haline gelmiştir.¹²⁶

Tüm bunlar fotoğrafın gerçeklikle yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Gerçekliği olduğu gibi gösteren fotoğraf doğru kullanıldığında insanlığa çok büyük katkısı olan bir icat olarak karşımıza çıkmaktadır. Arago'da fotoğrafın icadı hakkındaki görüşlerini dile getirirken bu konuyu vurgulamıştır. Arago, "Yeni araç bulanlar, onu doğayı gözlemekte kullandıklarında, o araca beslenen umutlar, aracın kaynaklık ettiği art arda gelen yeni buluşların yanında önemsiz kalır." demektedir. Benjamin'e göre bu konuşma, "...tek bir süpürüşle astrofizikten filolojiye yeni teknolojiler alanını kucaklayıveriyor: Yıldız fotoğrafçılığında beklenen gelişmeler, Mısır hiyerogliflerinin tam olarak fotoğraflanması düşüncesi ile birleştirilivermiştir işte."¹²⁷

Fotoğrafın bu türlü alanlarda kullanılması onun gerçeklikle ilişkinin birebir olmasından kaynaklanır. Bu şekilde insanların bilinçaltlarına fotoğraf (negatif ya da pozitif), güvenilir bir tanık, kanıt ya da teşhis aracı olarak yerleşir. Böylece fotoğraf kitleleri yönlendirmede en önemli araç olarak kullanılır. Her fotoğrafa, vesikalık fotoğraf ya da anı fotoğrafı gibi bakan kitleler, propaganda aracılığı ile çekilen fotoğraflara da ilk anda doğru bir bakış açısıyla yaklaşmamaktadır. Bu durum kitleleri yönlendirmeyi kolaylaştırır. Belleklerimizden silinmeyen pek çok fotoğraf da bu bakış açısı sayesinde yaratılmıştır. Doktorun bir röntgene eleştirel olmayan bir gözle bakması gibi, kitlelerin herhangi bir fotoğrafa eleştirel olmayan bir gözle bakması, toplumları yönlendirmek isteyenleri, fotoğrafı propaganda aracı olarak kullanmaya teşvik etmiştir.

¹²⁶ Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, s. 19.

¹²⁷ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, s. 8.

Çünkü kitle kültürü etkisi altında olan toplumlar için bütün fotoğraflar birdir ve gerçeği gösterir. Asıl gerçek ortaya çıktığında da iş işten geçmiş olur.

5.2. Propaganda Fotoğrafları

“Propaganda şartları değiştirmez, sadece, bu şartlar altındaki inançları değiştirebilir. İnsanları inançlarını değiştirmeye zorlayamaz; fakat, sadece onları böyle yapmaya ikna edebilir.”¹²⁸ Fotoğraf bulunduğu andan itibaren iktidarla yakın ilişkisinden doğru, propaganda amaçlı kullanılmıştır.

Nazif Topçuoğlu'na göre, gerçek dünyanın sayısız görüntüsü arasından seçmek ve çekmek oldukça zordur. Tutarlı olmak için bir düşüncenin rehberliğine gereksinme duyulur; “Aslında, FSA’cılarının yaptığı da aynen böyledir. Bir kere belli bir sosyopolitik ajandayla, önyargılı olarak, toplumsal reforma katkıda bulunacak fotoğraflar çekmek amacıyla araziye çıkarlar. Neyi anlatmak istedikleri bellidir ve bu tezlerini destekleyecek sahneleri bulup, kimi zaman da yaratıp, örgütleyip, sahneleyip çekerler. Daha sonra da negatifler Washington’daki merkez ofisinde bir seçime ve elemeye tabi tutulur, hangilerinin piyasaya (medyaya) verileceği orada kararlaştırılır.”¹²⁹

Fotoğraf ve propaganda birbirinden ayrı düşünülemez. Bu nedenle tüm ideolojiler fotoğrafı propaganda amacıyla kullanmıştır. ABD Başkanları'nın hemen hemen hepsi, Almanya'da Hitler, İtalya'da Mussolini ve Sovyetler Birliği Dönemi'nde Lenin, Stalin gibi devlet başkanları fotoğrafı propaganda amacıyla yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu yöneticiler genelde erkekliklerini ve dinamikliklerini ön plana çıkaran fotoğraflar çekmiştir. “Örneğin Mussolini ister askeri üniformasıyla, ister beline kadar çıplak olsun koşu esnasında fotoğraflanmaktan hoşlanırdı. ABD başkanlarının çoğunun golf oynarken fotoğrafları vardır. Bu tip imgeler ‘halka malolmuş’ hükümdarlık diyebileceğimiz bir tarzı oluşturur.”¹³⁰ Bu noktada Peter Burke, ‘İmaj yönetimi’ olarak adlandırdığı konunun önemini vurgulamaktadır. Burke'e göre; İrade'nin Zaferi'nde,

¹²⁸ Ünsal Oskay, **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş**, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s. 270.

¹²⁹ Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, s. 30.

¹³⁰ Burke, a. g. e., s. 78.

Hitler daha uzun boylu görünmesi ve kahramana benzemesi için alttan fotoğraflanmış ve gökyüzüne karşı gösterilmiştir. Fyodor Şurpin'in Stalin portresinde de aynı yöntem kullanılmıştır. Kısa boylu diktatörlerden bir diğeri olan Mussolini, birliklerini denetlerken ve selamlarını alırken tabureye çıkmaktadır. Aynı şekilde, Nicolae Çavuşesku'nun fotoğrafları, Romanya Komünist Partisi gazetesi Sciteia'da yayınlanma izni verilmeden önce kırıksıklıklardan arındırılmaktadır. Çavuşesku da kısa boylu bir adamdır ve bu gerçeğin gizlenmesi için büyük emek harcanmıştır. Çavuşesku'nun havalimanlarında yabancı temsilciler ile resimleri, en az diğeri kişi kadar iri görünmesi için hep dar açıdan çekilmiştir. Kraliyet ailesinin İngiltere'deki gazetelerde yayınlanan fotoğrafları ile yabancı ülkelerde yayınlananlar arasında bile fark vardır.¹³¹ Ayrıca Sontag'ın belirttiği gibi; tüm siyasetçiler için üç çeyrek bakış yaygındır: karşı karşıya gelmek yerine süzülerek yükselen, izleyenle ya da şimdiki zamanla kurulan bir ilişkiyi akla getiren bir bakıştır bu.¹³²

Örneklerde de görüldüğü gibi fotoğraf, kitlelerin belleklerinde yanlış bir etki uyandırmak için propaganda amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmış ve gereken etkiyi yaratmayı da başarmıştır. Böylece fotoğraf vasıtasıyla, kitlelerin manipülasyonu sağlanmıştır.

5.3. Fotoğraflarla Hatırlama

Kültürel bellek toplumların davranışlarında oldukça etkilidir, ama tek tek insanların deneyimleriyle oluşan bireysel belleği de gözardı etmemek gerekir. Sontag'a göre, bütün hafızalar bireyseldir ve başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölür gider. Kolektif bellek denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur; "Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür. İdeolojiler, anlamlı ortak fikirleri özetleyip kapsül haline getirerek öngörülebilir düşünce ve duyguları harekete geçiren, kanıtlayıcı

¹³¹ Burke, a. g. e., s. 80.

¹³² Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s. 56.

görüntü arşivleri, temsili görüntüleri biriktirirler.”¹³³ Modernizm döneminde fotoğraflar müzelerde yerlerini almıştır. Sontag’ın belirttiği gibi, sayıları fazla olan hafıza müzeleri, 1930’lu ve 40’lı yıllarda Avrupalı Yahudilere yönelik imha kampanyası hakkında düşünme ve yas tutmanın bir ürünüdür. Yahudi soykırımıyla ilgili fotoğraflar ve hatırlanmaya değer diğer görüntüler, anlattıkları dramların her zaman hatırdan kalmasını sağlamak için sürekli biçimde yeniden dolaşıma sokulmaktadır. Bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğratılmaktan ve şehit düşmekten daha çok şey hatırlatır. Anıların ebedileşmesini hedeflemek, kaçınılmaz bir biçimde, hafızaları (ve ikonik fotoğrafın kalıcı etkisi sayesinde) sürekli olarak yenileme ve yaratma uğraşına girmekte bulur ifadesini. İnsanlar kendi hafızalarını durmadan tazelemeyi isterler. Bu nedenle birçok kurban bir hafıza müzesi kurulmasını ister. Burada da egemen ideoloji devreye girer. Örneğin Amerika’nın hiçbir köşesinde Kölelik Tarihi Müzesi’ne rastlanmaz. İşte bu, harekete geçireceği potansiyeller dikkate alındığında, toplumsal istikrar açısından son derece tehlikeli olduğu varsayılan bir hafızadır. Sibermodeller çağında bile, insan beyni hala bir tiyatroya benzemektedir. Birçok görüntü onun içinde tasvir edilir ve bu resimler sayesinde pek çok şey hatırlanır. Burada en önemli problem, insanların fotoğraflar vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamada değil, sadece fotoğrafları hatırlamalarındadır. Fotoğraflarla hatırlama diğer anlama ve hatırlama biçimlerini gölgede bırakır. Fotoğraflar aracılığıyla hatırlama artık bir öyküyü akla getirmek değil, bir resmi zihinde canlandırabilmektir. Bu nedenle de fotoğraflara fazla bel bağlamamak gerekir. Fotoğraflar başka bir şey yapar; hayaletler gibi insanların üstüne çullanır ve etrafında dolaşır. Fotoğrafi etkileyen iki yaygın fikir söz konusudur. Bu fikirlerden ilki, halkın ilgisini medyanın ilgi gösterdiği görüntülerin yönlendirdiğidir. Fotoğrafın çekildiği her anda bir olay gerçek haline gelmektedir. Bunun tam tersi ikinci fikir ise, görüntülere tıka basa doymuş bir dünyada, gerçekten önemli şeylerin etkisi giderek azalmaktadır. Fotoğrafçılarda bu kaygıyı her zaman taşımıştır.¹³⁴ Edward Steichen, “The Family of Man” adlı sergisinde bu kaygısını şu şekilde dile getirir; “...Patlayan bombaların

¹³³ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 86.

¹³⁴ a. g. e., s. 87-117.

fotoğrafları çok güzel görüntülerden oluştuğundan, savaş fotoğraflarının çoğunun söylediği bir tür yalanı içeriyordu. Bu odada bulunduğum bir sırada, sergiyi gezmekte olan bir adamın şu sözlerini duydum: ‘Güzel bir günbatımı gibi. Son gün batımı olacak.’ O anda, bu fotoğrafın anlatmak istediğini verdiği izlenimini edindim.”¹³⁵

Bir cehennemi göstermek, insanların o cehennemden nasıl çıkarılacağı konusunda bir şey anlatmaz. Yine de bazı insanların kötücüllüğü ve sapkın yanlarının ne denli ıstıraplarına yol açtığını bilmesi ve bu konuda görüşlerini derinleştirilmesi kendi içinde hala olumludur. Çünkü insanlar her olaya dahil olamaz. Bir adım geri çekilip düşünmekte yanlış olan hiçbir şey yoktur. Hiç kimse aynı anda hem düşünüp hem de birine vuramaz.¹³⁶

Fotoğraflar gereklidir. Kitle kültürü bu fotoğrafları kendi potasında eritmeye çalışsa bile gereklidir. Bugün öylesine baktığımız bir haber içerisinde yer alan fotoğraf, ilgimizi çekmeyebilir ve hafızamızda kalmayabilir. Ama aynı fotoğraf başka zaman bir albümde, bir sergide ya da müzede karşımıza çıkarak belleklerimize kazanabilir. Bu nedenle hangi fotoğrafa hangi şartlar altında baktığımız oldukça önemlidir. Asıl olan, tüm olup bitenler karşısında, belleğimizi yitirmeme çabasıdır. Çünkü Susan Sontag’ın belirttiği gibi; kalpsizlik ve hafıza kaybı, nedense hep elele yürümüştür.

¹³⁵ Edward Steichen, **Fotoğraf İnsanın Tanığı ve Kayıt Aracı**, Çev. Abdullah Ersoy, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, Ankara:1985, s. 15.

¹³⁶ Sontag, **Başkasının Acısına Bakmak**, s. 118.

SONUÇ

“ ‘Görüntü için gerekli koşul, görmedir’ demiş Janouch, Kafka’ya; Kafka da gülümseyerek yanıtlamış: ‘Biz nesnelere aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapatmanın bir yoludur.’ ”¹³⁷

Fotoğraflar, bütün bir insanlık tarihini içinde saklayan, imgelerle dolu bir şiir gibidir, aslında. Çünkü savaşın verdiği acıyla, barışın sağladığı mutluluk bin yıllardır, aynı duyguları yaşatır, insana. Öte yandan Kafka’nın söylediği gibi, fotoğraflanan herşey hafızamızı yitirmemiz için bir araçtır da. Halbuki sözlü ve yazılı aktarım bireylerin ve toplumların hafızalarını daha da güçlendirir. Yaşanan her yeni deneyim ise, bir başka kişiye aktarılarak tekrarlanır. Tekrar ise, belleğin canlanması için en büyük yardımcıdır.

Fotoğraflar böyle değildir. Tekrar tekrar bakıldıkça etkisini yitirir. Yaşanan her fotografik şok, deneyimin etkisini azaltır. Yine de fotoğraf, diğer kitle iletişim araçlarına göre, en güçlü bellek oluşturma aracıdır. Sebebi de, durağan olmasında saklıdır. Çünkü durağan görüntü, akıp giden görüntüye nazaran daha fazla akılda kalıcıdır. Özellikle kitle kültürü içerisinde birbirlerini dinlemeye tahammülü olmayan bu kadar çok insan varken ve bu kişiler neredeyse hiç kitap okumazken, fotoğraf en etkili bellek yaratım araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca fotoğraf, bir şeyin var olduğunun da ispatıdır. Günümüzde, bir olay, fotoğraf ya da video kamerayla belgelenmediği sürece gerçek sayılmamaktadır. Bu nedenle sözlü anlatım ya da yazılı aktarım araçları görüntüyle beslenmediği zaman inandırıcı olmaz. Ama, bütün insanlık tarihine bir rakam vermek gerekirse ki, o rakam on olsun. Bunun dokuz buçukluk kısmı sözlü, sıfır virgül dördü de yazılı kültürle geçmiştir. Geriye kalan sıfır virgül birlik kısmıdır, görüntüyle geçen. Buradan hareketle

¹³⁷ Barthes, *Camera Lucida*, s. 71.

de, fotoğrafin sözlü ya da yazılı kültürde bellek oluşumuna göre, ne derece geride kaldığını görmek mümkündür.

Bu çalışmada, fotoğrafin bellek oluşturmadaki yeri tartışılmıştır. Sonuçta ise, fotoğrafin günümüzde bellek oluşturmada en etkili araçlardan biri olduğu, ama sözlü ve yazılı kültürde bellek oluşumuna göre, etkisinin çok az olduğu tespitine varılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Assman, Jan; **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul

Barthes, Roland; **Camera Lucida – Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 2000, İstanbul.

Benjamin, Walter; **Son Bakışta Aşk**, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

-----; **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev: Ali Cengizkan, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2001, İstanbul

-----; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul.

Berger, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995, İstanbul.

-----; **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 1998, İstanbul

Burke, Peter; **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2003, İstanbul.

Canetti, Elias; **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, 2000, İstanbul.

Dora, Serkan; **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, 2003, İstanbul.

Ergüven, Mehmet; **Görmece**, Metis Yayınları, 1997, İstanbul.

Fischer, Ernest; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 1995, İstanbul

Gombrich, E., H.; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

Horkheimer, Max ve Adorno, W., Theodor; **Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar**, Çev: Oğuz Adanır, Kabalcı Yayınevi, 1996, İstanbul.

Huizinga, Johan; **Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

-----; **Ortaçağın Günbatımı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

Jay, Martin; **Diyalektik İmgelem – Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950**, Çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, 1989, İstanbul.

Price, Mary; **Fotoğraf – Çerçevdeki Gizem**, Çev: Ayşenaz Koş ve Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, 2004, İstanbul

Rifat, Samih; **Akla Kara Arası Fotoğraf Yazıları**, Yapı Kredi Yayınları, 2002, İstanbul.

Robins, Kevin; **İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

Sanders, Barry; **Öküzün A'sı – Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Çev: Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul

Shakespeare, William; **Sen Aydınlatırsın Geceyi**, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, 2002, İstanbul.

Sontag, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1999, İstanbul.

-----; **Başkasının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akınhay, Agora Yayınları, 2004, İstanbul.

Tanilli, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş 2 – Ortaçağ**, Cem Yayınevi, 1995, İstanbul

Topçuoğlu, Nazif; **Fotoğraf Ölmedi Ama Kötü Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

-----; **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Türkoğlu, Nurçay; **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos Yayınları, İstanbul, 2003.

-----; **Kültürel Üretim Alanları - Renkli Atlas**, Babil Yayınları, 2004, İstanbul.

Ünal, Mehmet; **Yaşamın Aynası: Fotoğraf**, Gendaş Yayınları, 1999, İstanbul.

Yayımlanmamış Ders Notları

Bayhan, Mehmet; **Fotoğraf Sanatının Gelişimi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları.

.....; **Fotoğrafın Teknik Gelişimi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Fotoğrafçılık Meslek Yüksek Okulu, 1997-1998 Ders Notları.

Makaleler

Duygun, Ufuk; **Fotoğraf Akımları**, M. Ü. Fotoğraf Bölümü-Yüksek Lisans 1, İstanbul.

Der: Tolungüç, Ahmet; **Amatör Fotoğrafçının El Kitabı**, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, Ankara:1985

İnternet Kaynakları

Germen, Murat; **Yaşasın Güzel Afgan Kızları Ölsün Çirkin Olanları**, www.paralax.com, (Erişim 10.09.2006)

Oral, Merter; “Magnum Photos”, www.fotomuhabiri.com (Erişim 13-Eylül-2006)

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1: Jacob Riis-Five Cents Lodging
- Şekil 2: Lewis Hine-Play Ground
- Şekil 3: Roger Fenton-Sebastopol
- Şekil 4: Roger Fenton-Valley
- Şekil 5: Robert Capa
- Şekil 6: H. C. Bresson-Berlin Duvarı
- Şekil 7: August Sander-Dansa Giden Köylüler
- Şekil 8: Walker Evans
- Şekil 9: Dorothea Lange
- Şekil 10: Eugene Smith-Minimata
- Şekil 11: Eugene Smith-Minners
- Şekil 12: M. Bourke White: Köprü
- Şekil 13: Diane Arbus
- Şekil 14: Diane Arbus
- Şekil 15: Afgan Kızı
- Şekil 16: Sebastio Salgado
- Şekil 17: Sebastio Salgado: Etopya
- Şekil 18: Mağara Duvarı Resimleri
- Şekil 19: Mağara Duvarı Resimleri
- Şekil 20: Jan Van Eyck: Arnolfini'nin Düğünü
- Şekil 21: Ayrıntı
- Şekil 22: Albrecht Dürer-Gergedan
- Şekil 23: Rosenberglar
- Şekil 24: Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar-1
- Şekil 25: Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar-2
- Şekil 26: Robert Capa- Bir Askerin Ölümü
- Şekil 27: Robert Capa- Bir Askerin Ölümü Üzerine
- Şekil 28: Eddie Adams-Başından vurulan Vietkong'lu esir.

EKLER



Şekil 1: Jacob Riis-Five Cents Lodging



Şekil 2: Lewis Hine-Play Ground



Şekil 3: Roger Fenton-Sebastopol



Şekil 4: Roger Fenton-Valley



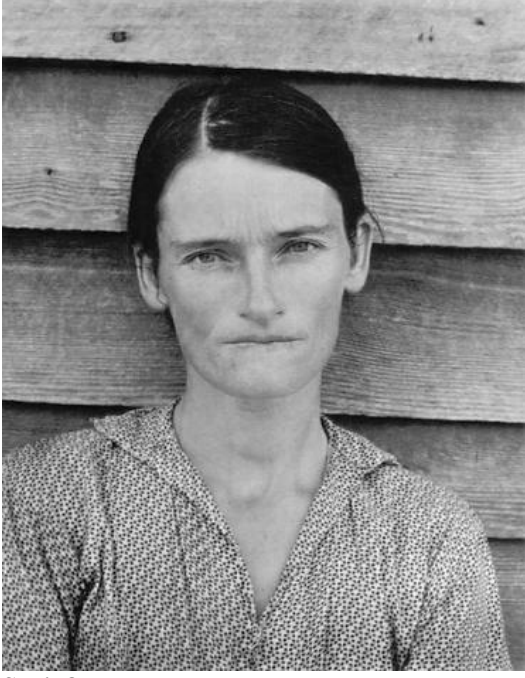
Şekil 5: Robert Capa



Şekil 6: H. C. Bresson-Berlin Duvarı



Şekil 7: August Sander-Dansa Giden Köylüler



Şekil 8: Walker Evans



Şekil 9: Dorothea Lange



Şekil 10: Eugene Smith-Minimata



Şekil 11: Eugene Smith-Minners



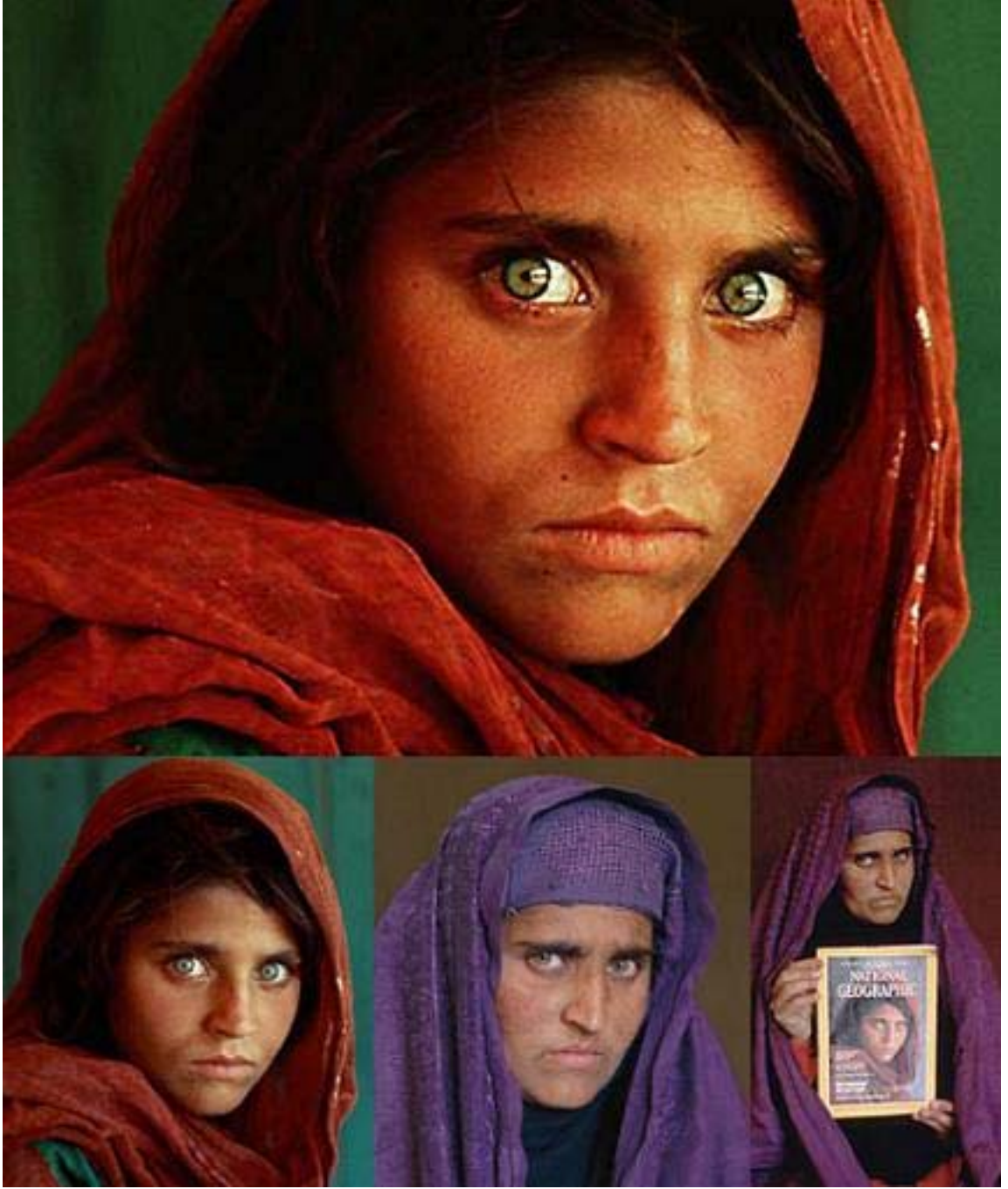
Şekil 12: M. Bourke White: Köprü



Şekil 13: Diane Arbus



Şekil 14: Diane Arbus



Şekil 15: Afgan Kızı



Şekil 16: Sebastio Salgado



Şekil 17: Sebastio Salgado: Etopya



Şekil 18: Mağara Duvarı Resimleri



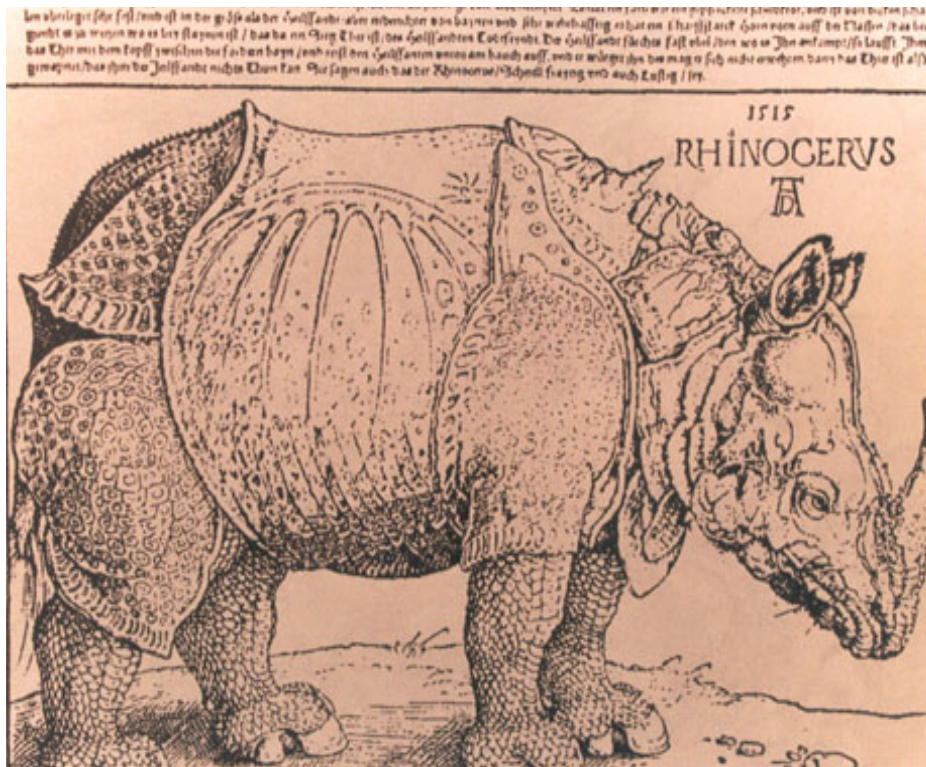
Şekil 19: Mağara Duvarı Resimleri



Şekil 20: Jan Van Eyck: Arnolfini'nin Düğünü



Şekil 21: Ayrıntı



Şekil 22: Albrecht Dürer-Gergedan



Şekil 23: Rosenbergler



Şekil 24: Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar-1



Şekil 25: Napalm Saldırısından Kaçan Vietnamlı Çocuklar-2



ROBERT CAPA'S PHOTOGRAPH OF A SPANISH SOLDIER, THE SUBJECT OF THIS STORY, BY A BULLET FROM AN ARMY PLANE IN 1938 IN SPAIN

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought death to 500,000 Spaniards, has obliterated such great cities as Madrid, Valencia, Bilbao, Leon and Barcelona, has kept Europe in a state of jitter. It has the reputation of being the most vicious battle in the history of a half-century, irreparable, senseless even that had traced on its terrible letters. A year of war has taught the 50,000,000 of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's most famous—most splendid, arrogant, vain, ignorant, selfish and unscrupulous. These were landlords owned 90% of the land. They did not give their hired hands any machinery or their landowners' surplus. They refused to meet several hundred million peasants for first of giving the peasant's desperate class of urban life. The land was made almost 100% barren and much of it was sold. And Spain's internal markets, among the greatest in Europe, for almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th century.

To the 100,000 landlords and 100,000 army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every 100 private, and general for every 1,000 men. The army 10 spent one-third of its budget on munitions. The officers got 10 times per cent of the national budget. The national army each officer commanded, but for pushing a policeman of the Spanish Civil Guard, an American got six months in jail in 1931.

All in the 10,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to the Vatican. These also were paid by the State. The Church with its enormous wealth, naturally took a capitalistic position. It was up to its neck in politics. It was not told that its vote against the Constituent was really a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Nearly the Spanish people were 10% illiterate. The reason for the civil war was simple that the middle of Spain had lost their houses for August 1937 and the houses had refused to be lived.

For a year now of the Spanish war from the Government side, this page.

Şekil 26: Robert Capa- Bir Askerin Ölümü



Şekil 27: Robert Capa- Bir Askerin Ölümü Üzerine



Şekil 28: Eddie Adams-Başından vurulan Vietkong'lu esir.

DENİZ DİNÇOK

Doğum Tarihi: 26.01.1977

Doğum Yeri: Zonguldak

ÖĞRENİM DURUMU

1990-1993: Prof.Faik Somer Lisesi

1997-1999: YTÜ-MYO Ulaştırma Bölümü

1999-2003: Mimar Sinan Üniversitesi GSF Fotoğraf Bölümü

2003-.....: Marmara Üniversitesi GSF Fotoğraf Bölümü Yüksek Lisans

İŞ DURUMU

1999-2003 : Fre-Lance Fotoğrafçılık

2003-.....: Altın Oran Fotoğraf Stüdyosu

2005-.....: İstanbul Kültür Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Öğretim Üyesi

Yabancı Dil: İngilizce

Adres:Caferaga mah.Yeni Fikir sk.Seher apt.No:10 D:1 Kadıköy/İST.