

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERNİZM SÜRECİNDE
KÜLTÜREL BİR TEMSİLİYET ARACI OLARAK,
İSTANBUL'DA; FOTOĞRAF VE AZINLIKLAR

TAYFUN SERTTAŞ
04715017

TEZ DANIŞMANI
Doç. İNCİ EVİNER

İSTANBUL
2007

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MODERNİZM SÜRECİNDE
KÜLTÜREL BİR TEMSİLİYET ARACI OLARAK,
İSTANBUL'DA; FOTOĞRAF VE AZINLIKLAR**

**TAYFUN SERTTAŞ
04715017**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30 Kasım 2007

Tezin Savunulduğu Tarih: 25 Aralık 2007

Tez oy birliği ile başarılı bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı: Doç. İnci Eviner

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Turan Aksoy

Doç. Rıfat Şahiner

**İSTANBUL
Aralık 2007**

ÖZ

MODERNİZM SÜRECİNDE KÜLTÜREL BİR TEMSİLİYET ARACI OLARAK, İSTANBUL'DA; FOTOĞRAF VE AZINLIKLAR

Tayfun SERTTAŞ

Kasım, 2007

Güncel sanat paradigma ve pratikleri içerisinde özerk bir yapılanmaya sahip olan fotoğraf olgusuna yönelik evrensel hipotez ve post-yapısalcı eleştirel dayanakların, yerel bir sorunsal üzerine odaklandığı proje, ele alınan konunun disiplinlerarası uzantıları bağlamında ortaya koyulmuştur. Modernizm sürecinde kültürel bir temsiliyet sorunsalı olarak belirleyici rol üstlenen fotoğrafın, İstanbul azınlıklarının ilk yerli stüdyolardan günümüze uzanan fotografik temsil anlayışı özelinde sorunsallaştırıldığı genel perspektif, göstergebilimsel bir kuramsal alt yapı üzerine temellenmiştir. Bu kavrayış zemini üzerine, disiplinlerarası sanat metodolojisinin öngördüğü evrensel teorik bağlamlar doğrultusunda konunun sosyo-stratejik, etno-kültürel ve siyasal boyutu eklemlenmiştir. Böylece, ele alınan sorunsalın çok yönlü açılımları arasında saptanan tarihsel ve güncel nedensellik ilişkilerinin karşılaştırmalı olarak modernizm eleştirisi temelinde yeni eleştiri ve okumalarına ulaşılmıştır.

Post-yapısalcı eleştirel kavrayışın kaynaklık ettiği bilgi birikimi ve temsiliyet sorunsalının, disiplinler arası güncel sanat kuramlarının ön gördüğü bir ekseninde yeniden yapılandırıldığı çalışma, kuramsal referansların, konunun kendisine referanslık edecek kültürel birikimi ile bir arada yürütülmüştür. Bu aşama, yalnızca elde ki teorik alt yapı ve metinler değil, bu alt yapının öngördüğü sorunsalları kapsayacak nitelikte geniş bir görsel belge sunumu gerçekleşmiştir.

Bu amaç doğrultusunda, alan araştırması, görsel arşiv taramaları ve sözlü tarih gibi sosyal bilim temelli metodlar, projenin öncelikli hedefi olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Böylece, eldeki kuramsal dayanakların temsil sorunsalı özelinde örneklenmiş yeni bir görsel seçkisi ortaya koyulmuştur. Bu aşamada, bir ara disiplin ve metod oluşturulması ön görülerek, çalışmada farklı disiplinlere dair anlayışların birbirlerine önerdiği sorunsallar kavramsal bir temelde yeniden kurgulanmıştır. Çalışmanın özgün metodolojik yapılanması doğrultusunda ortaya koyduğu öncelikli anlayış, teorik ve pratik düzlemin birbirlerine uygulanma süreçlerinde elde edilen bir ara disiplin kurgulama ve geliştirme fonksiyonunun gelecek projeler açısından öngördüğü metodolojik kaynaklık niteliğidir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Azınlıklar, Modernizm, İstanbul, Kültürel Temsiliyet, İmaj Politikaları, Disiplinlerarası Sanat, Eleştirel Teori.

ABSTRACT

PHOTOGRAPHS AND MINORITIES IN ISTANBUL AS A MEANS OF CULTURAL REPRESENTATION IN THE PROCESS OF MODERNISM

Tayfun SERTTAS

November, 2007

The project; the universal and post-structuralist critical basis oriented towards a photograph concept having an autonomous structuring within contemporary art paradigms and practices focusing upon a local problematic has been acted out in the context of the interdisciplinary expansions of the issue argued out. The general perspective upon which photograph undertaking a demonstrative role as a cultural representation problematic in the process of modernism gets complicated in the custom of a photographic presentation understanding dating back to the first domestic studios of minorities to the present bases upon a semiotic theoretical substructure. The socio-strategic, ethno-cultural and political dimensions of the subject are accrued in accordance with the universal theoretical contexts anticipated by interdisciplinary art methodology over this cognitive background. Hence, a new reading and criticism on the basis of a comparative modernism critic of the historical and actual casual correlations attained among the versatile expansions of the problematic argued out has been accessed.

The study, the knowledge accumulation and presentation problematic wielding from post-structuralist critic comprehension is restructured on an axis anticipated by interdisciplinary contemporary art theories, is carried out together with a cultural accumulation that can be taken up as references for the very subject. At this pace, not only the present theoretical background and texts but also a wide range presentation of visual documents having the qualification of comprising the problematic anticipated by the very background has been realized.

In accordance with this objective, methods based upon humanities like field survey, visual archive research and oral history have been included in the study as preferential objective of the project. Hence, a new visual anthology exemplified especially with the presentation problematic of the present theoretical basis has been displayed. At this pace, constituting an interval discipline and method has been anticipated and the problematics suggested to one another by apprehensions over different disciplines have been re-edited on a conceptual basis. The primary apprehension put forward in accordance with the original methodological structuring of the study is to be able to be a methodological reference that the function of editing and developing an interval discipline acquired in the process of the theoretical and practical levels' applications over one another anticipates for the future projects.

Keywords: Photographs, Minorities, Modernism, Istanbul, Cultural Presentation, Image Politics, Interdisciplinary Art, Critical Theory.

ÖNSÖZ

Bu çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı bitirme tezi olarak hazırlanmıştır. “Modernizm Sürecinde Kültürel Bir Temsiliyet Aracı Olarak, İstanbul’da; Fotoğraf ve Azınlıklar” adı ile yürütülen proje, fotoğraf kavramının disiplinlerarası sanat kuramları temelinde bir dizi sosyal olguya paralel olarak gelişen ayrıntılı sorunsallara dayalı güncel okumalarını içermektedir.

İstanbul azınlıklarının özellikle 19. yüzyıl başından itibaren modern sanatlar ile olan öncü ilişkileri ve günümüz sanat anlayışının azınlık olgusu temelinde sorunsallaştırdığı kavramsal bütünlük arasında bir bağ kurmayı hedefleyen çalışma; konunun farklı uzantılarının fotografik temsil sorunsalı temelinde ortaya koyulmuş çeşitli eleştirilerinin disiplinlerarası düzeyde kavramsallaştırılmasından oluşmaktadır.

Zamanımızda modernist yüksek sanatların ve ticari sanatların izlediği tanımlayıcı yönün, sanatların meta-sanatlara ya da medyaya dönüştürülmesinin prototipi olan fotoğraf, çalışma içerisinde kendi disiplinine dayalı bir dizi teknik tanımından ayrıştırılarak, teorik bir olgu olarak tümü ile kavramsal uzantıları bağlamında sorunsallaştırılmıştır. Günümüzde sinema, televizyon, video, Cage, Stockhausen ve Reich’in teyp bandı esaslı müzikleri vb. gibi, doğrudan fotoğrafın kurduğu modelin mantıksal uzantıları durumunda olan sanatsal disiplinler ve fotoğraf modelinden gelen teknolojik – bilimsel alanlar sürekli gelişme göstermektedir. Diğer taraftan özellikle ülkemizde, fotoğrafın kavramsal boyutunu ve sosyo-kültürel açıdan edindiği alan ve yarattığı değişimlerin analizlerini içeren neredeyse hiçbir araştırma mevcut değildir. Halbuki fotoğraf en büyük etkisini, ortaya koyduğu teknik uzantılar kadar, tüm bu uzantıların sosyo-kültürel alanda yol açtığı dönüşümler, özel ve kamusal alanda yarattığı olağanüstü toplumsal değişimler çerçevesinde gerçekleştirmiştir.

Fotoğraf olgusu, tüm bir modernizm sürecinin ikonlarını belirleme ve temsil etme açısından kuşkusuz diğer sanat alanları arasında benzerine rastlanmayan bir sorumluluk üstlenmiştir. Ancak fotoğrafın bir diğer tartışmasız öncülüğü, demokratik bir kullanım aracı olarak, aynı ölçüde sıradan olanın ve gündelik yaşamın temsiliyet biçimlerinin görsel bir envanterini yaratmak olmuştur. Bu özellik kısa süre içerisinde fotoğrafa kültürlerarası, mekanlararası ve zamanlararası bir taşıyıcılık özelliği yüklerken, onu kendiliğinden modern tarihin biricik hafızası konumuna yükseltmiştir.

Günümüzde göstergebilimsel yaklaşım başta olmak üzere birçok disiplin, geçmiş ve güncel fotoğraflar ile çalışmakta ve doğrudan bu envanterlerin sunduğu görsel veriler üzerinden temel nosyonlara ulaşmaktadır. Bu aşamada fotoğraf yalnızca belli disiplinlerin değil, birçok ara disiplini yaratabilecek potansiyeli ile sayısız sorunsalın çözümlenmesinde kendisine özgü farklı çalışma pratikleri ortaya koymuştur. Güncel fotoğraf sorunsalı ile paralel ilerleyen göstergebilimsel kavrayışın ve azınlık sorunsalının İstanbul özelindeki farklı analizlerini kapsayan bu proje, öncelikle bu iki temel yaklaşım üzerine konumlanmıştır.

Diğer taraftan, doğrudan sivilere ait arşiv fotoğraflarını temel alan bu türden bir projeyi, sosyal bilimler, kültürel incelemeler, tarih vb. disiplinlerin alanlarından çıkartıp ‘sanat tezi’ düzeyinde gerçekleştirmek ancak disiplinlerarası bir çalışma prensibi çerçevesinde mümkün olabilmektedir. İki yıla yayılan yoğun bir araştırma sürecinin sonucu olarak ortaya koyulan bu çalışma, bir dizi farklı projenin metodolojik olarak ortaklaşa yürütmesi sonucunda gelişmiştir. Çalışmanın neredeyse bir yılına yayılan alan araştırması, arşiv taraması ve sözlü tarih gibi yöntemler sonucu elde edilen veriler, çağdaş sanat disiplinin ön gördüğü teorik alt yapı doğrultusunda kavramsallaştırılarak yeni bir üretim alanına gidilmiştir. Bu süreçte özellikle, disiplinlerarasılık konusunda büyük bir yanlış anlaşılmaya yol açan ‘farklı disiplinlerin birbirleri ile harmanlanması’ gibi bir yöntemden kaçınılarak, konulara farklı disiplinlerin yaklaşımları üzerinden yeni okumalar getirme ve analizi bu doğrultuda kuvvetlendirme yoluna gidilmiştir. Böylelikle, çalışmayı destekler disiplinleri oluşturan kültürel antropoloji, sosyoloji, tarih, hukuk, siyasal bilimler, kültürel incelemeler, etnoloji gibi alanlar öncelikle konuya olan yaklaşımları doğrultusunda araştırma yöntemlerine dahil edilmişlerdir.

Sanatın en dinamik tartışma zeminini oluşturan temsiliyet sorunsalı, çalışma içerisinde fotografik temsiliyete dayalı kuramsal bir düzeyde analiz edilmiş ve projenin antropolojik sınırlarına bağlı olarak İstanbul azınlıklarının fotografik temsilleri ile çerçevelendirilmiştir. Çalışma içerisinde kullanılan İstanbul azınlıklarına ait fotografik arşiv, kültürel temsiliyet anlayışına dayalı betimlemeler olarak ele alınmışlardır. Yalnızca kültürel değil tarihsel hafıza ile de bire bir örtüşen bu fotoğraflar, sorunsallaştırıldıkları düzeyde kendiliğinden bir anlatıya; modernizm tarihinin İstanbul azınlıklarının fotografik temsilleri üzerinden anlam bulduğu yeni bir bütünlüğe bürünmüşlerdir.

Fotoğrafın Osmanlı Döneminden itibaren Türkiye’deki ilk ve en uzun süreli kullanıcıları olan İstanbul azınlıkları, bu konuda arşivlerden günümüze uzanan çok ironik bir hafızanın betimleyicileri olmuşlardır. Tüm diğer modern sanatlar gibi, fotoğrafta ilk döneminde ülkeye azınlıklar aracılığı ile taşınan ve öncelikle bu gruplara misyon kazandıran bir yeni teknoloji olarak büyük getiriler sağlamıştır. İlk altmış yılı boyunca yalnızca azınlıkların tekelinde olan bu yeni üretim süresince oryantalizm etkisindeki ilk ve en belirleyici temsiller verilmiştir. İstanbul azınlıklarının altın dönemini kapsayan bu ilk fotoğraflarda, sayıca ve ekonomik olarak kentin en güçlü bileşenlerinden olan yerli cemaatler, dönemin en varlıklı, kuvvetli ve kentli imajlarını fotoğraflar aracılığı ile belirlemişlerdir. Cumhuriyet yılları ile birlikte eldeki arşiv hızla farklı bir yöne evrilmiştir. Ulus devlet yapılanmasının öncelikli mağdurları konumuna gelen aynı cemaatlerin mensupları bu kez mübadeleler, Varlık Vergisi sonrası yaşanan sürgünler, 6-7 Eylül Olayları vb. gibi süreçlerle, yüzyıl başındaki temsillerden tümü ile farklı bir fotografik hafızanın bileşenleri olmuşlardır. Yaşanan siyasal ve sosyal dönüşümler sonrası günümüzdeki varlıkları neredeyse sembolik duruma gelen İstanbul azınlıklarının güncel temsilleri ise yoğun olarak hiçlik ve farklı toplumlardan kalan kültürel miras kalıntıları üzerine zorunlu bir odaklanma yaşamıştır. Günümüzde fotoğraf aracılığı ile İstanbul azınlıklarının sosyo-kültürel ve gündelik konumlanmalarını temsil etmek, sembolik örnekler dışında neredeyse mümkün değildir. Bazı çalışmalarda değişik yaklaşımlara çabalanmış olsa dahi, yapılmakta olan yok olmuş bir kültürel durumun farklı mizansenlerine ulaşmak yolu ile gerçekleştirebilmektedir. Geçmişten kalan çok yönlü fotografik stok ise günümüz ile karşılaştırılamayacak düzeyde dinamik ve farklı çağrışımlar ortaya koyma potansiyelini sürekli korumuştur.

Çalışma içerisinde çok geniş bir biçimde sorunsallaştırılacak olan bu özet ve nedensellik ilişkileri, aynı zamanda fotoğrafın hiçbir belge ya da sanatsal kaygı gütmeksizin yaratma potansiyeli bulunan bilgi ve hafızanın genel tablosuna işaret etmektedir. Bu genel tablo içerisinde ele alınan fotografik bütünlüğün modernizm ve kültürel temsiliyet eleştirisi merkezinde kavramsallaştırılması, konunun çok daha geniş düzeydeki farklı uzantılarının (oryantalizm, teatrallik, özdeşlik, toplumsal cinsiyet rolleri, sınıfsal ayrıcalıklar vs.) bir arada tartışılmasını mümkün kılmıştır. Kültürel boyuttaki sürecin, göstergebilimsel bir yaklaşım tutarlılığı içerisinde fotoğraflar ve fotoğrafın ortaya koyduğu kavramsal alt yapı yolu ile edinilen güncel analizleri, aynı zamanda sürecin geneline etki eder düzeyde geniş açılımları bulunan bir okumalar bütününe ortaya koymuştur.

Türkiye’de gitgide daha yoğun tartışılır hale gelen “azınlık” sorunsalının, var olan bir dizi politik ve sosyal yaklaşımı da kapsayacak güncel bir kavrayış düzeyine çekilmesi, geçmiş fotoğrafların referanslık ettiği göstergebilimsel açılımlar ve günümüz anlayışı arasında kurgulanan bir teorik köprü aracılığı ile gerçekleşmiştir. Bu hedef bağlamında günümüz sanat anlayışının sosyal olgulara dönük işlevi ve bu konuda ortaya koyma potansiyeli bulunan yeni eleştiri ve çıkarımlar merkez alınmıştır. Ele alınan sorunsalın çözümlenme aşamasında, disiplinlerarası sanat kuramının öncelikli belirleyici etkisi, bu güncel metodolojinin diğer alanlara oranla çok daha eleştirel ve özgür kıldığı okuma prensiplerinin, sosyo-stratejik bir konuya getireceği özgün yeni anlayış üzerine odaklanmıştır.

Öncelikle, bu çalışma için birlikte geçirdiğimiz iki sene boyunca, yalnızca projenin şekillenmesi aşamasında değil, yaşam boyu çalışma alanım olarak hedeflediğim kavramsal sanatı ve disiplinlerarası çalışma yöntemlerini edinmem konusunda bu güne değin karşılaşmadığım ölçüde değerli fikirleri benle paylaşan biricik hocam ve tez danışmadım Sayın Doç. İnci Eviner’e sonsuz teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

Çalışmanın alan araştırması boyunca gazetesinin tüm arşiv ve envanter olanaklarını kullanmamı sağlayan ve büyük destek verdiği bu projenin sonlanmasına aylar kala uğradığı korkunç cinayet sonrası yaşamını yitiren, Agos Gazetesi genel yayın yönetmeni değerli aydın Hrant Dink’e yaşam boyu sonsuz minnettarlığımı ve saygılarımı sunarım. Bir yıla yayılan alan araştırması süresince, bana olan yardımlarını bir an olsun esirgemeyen sevgili Lora Baytar, Leda Mermer ve tüm Agos çalışanlarına, ayrıca teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunar, sabırlar dilerim.

500. Yıl Vakfı, Türk Musevileri Müzesi projesi koordinatörü ve küratör’ü değerli Naim A. Güleryüz’e ve müze müdürü ve direktörü sevgili Nisya İşman’a, fotoğraf galerisine ait bugüne dek yayınlanmamış çok nadir örnekleri paylaşarak çalışmaya sağladıkları büyük katkıdan dolayı özel olarak teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Çalışmanın gelişmesi aşamasında sağladıkları destek ve katılımlarından dolayı dini kurumlardan; Fener Rum Patrikhanesi Basın ve Halkla İlişkiler Sorumlusu Sayın Peder Dositheos Anagnostopulos’a, Türkiye Ermenileri Patrikhanesinden Kd. Peder Krikor Damatyan’a, Meryem Ana Kilisesi Vakfı sekreteri Anna Azal’a, Saint Pierre ve Paul kilisesi Rahibi Sayın Peder Lorenzo Piretto’ya ve İstanbul Keldani Katolik Cemaati Ruhani Reis Vekili Sayın Peder François Yakan’a saygılarımı ve minnettarlığımı sunarım.

Çalışmaya verdikleri koşulsuz destekten ötürü yayın kuruluşlarından; Şalom Gazetesi genel yayın yönetmeni Tilda Levi ve Arşiv sorumlusu Eti Varon’a, Süryani Ortodoks Metropolitliği haber ve kültür yayını İdem Dergisi editörü Naim Dilmener ve yayın kurulu üyeleri Dr. Sait Şirazi ve Dr. Serdar Şirazi’ye ve IHO gazetesi sahibi sayın Andreas Rombopulos’a teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmanın farklı periyotlarındaki desteklerinden ötürü, sevgili Osep Minasyan, Jaklin Çelik, Helin Anahit, Ani Setyan, Erden Kosova, Halil Altındere ve Abdulhamit Aydemir’e, kuramsal alt yapısı yedi seneye yayılan bu projeye sağladıkları tüm yardımlar ve ilgileri için teşekkürlerimi sunarım. Ve çalışma boyunca en büyük destekçilerim olan biricik anne ve babama tüm kalbimle sonsuz sevgilerimi ve şükranlarımı sunarım.

Beyoğlu; Kasım, 2007

Tayfun SERTTAŞ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZiii

ABSTRACT.....iv

ÖNSÖZ.....v

İÇİNDEKİLER.....ix

ŞEKİLLER LİSTESİ.....xi

1. GİRİŞ.....1

2. FOTOĞRAF KAVRAMI.....9

2.1. Fotoğraf ve Modernizm.....16

2.2. Fotoğrafın Modernizme Paralel Kavramsal Gelişim ve Etkileri.....20

2.2.1. Fotografik Bilgi.....21

2.2.2. Fotografik Gerçeklik.....23

2.2.3. Fotografik Zaman.....28

2.2.4. Fotografik Mekan.....32

2.3. Fotoğraf ve Kültür.....35

2.3.1. Kültür Kavramı.....36

2.3.2. Fotoğrafın Kültür İçerisinde Konumlanması.....40

2.4. Fotografik Kültür.....44

2.4.1. Bir Fotoğraf Ritüeli; Poz Vermek.....48

2.4.2. Bir Fotoğraf Refleksi; Deklanşöre Basmak.....50

3. AZINLIK KAVRAMI.....53

3.1. İstanbul’da Azınlık Olgusu.....58

3.2. İstanbul Azınlıkları.....62

3.2.1. İstanbul Rum Cemaati.....64

3.2.2. İstanbul Ermeni Cemaati.....73

3.2.3. İstanbul Yahudi Cemaati.....77

4. İSTANBUL’DA MODERNİZM VE FOTOĞRAF.....85

4.1. Küresel ile Yerel Arasında
İstanbul’da Modernizasyon Evreleri.....89

4.2. Kozmopolitlik Olgusu Ekseninde İstanbul Azınlıklarının
Modernizm Sürecindeki Konum ve Etkileri.....101

4.3. İstanbul Azınlıklarının
Fotoğraf Alanındaki Etkileri.....110

4.4. Fotoğrafın Modernizm Sürecinde
İstanbul’daki Konumlanması.....125

4.4.1. İnanç, Batılılaşma ve Oryantalizm Denkleminde
Erken Dönem Fotoğrafı.....127

4.4.2. Cumhuriyet Sonrası “Türk Fotoğrafı”.....	135
4.4.2.1. 1923-1960 Arası: Romantik İlk Dönem.....	137
4.4.2.2. 1960-1980 Arası: Sosyal Gerçekçi Ara Dönem.....	144
4.4.2.3. 1980 Sonrası: Soyut Dışavurumcu Dönem.....	148
5. FOTOĞRAFİK TEMSİL VE SANAT SORUNSALI.....	150
5.1. Sanat Yapıtı Olarak Fotoğraf.....	161
5.2. Fotografik Temsilin İki Kavram Ögesi; Studium ve Punctum.....	167
5.3. Fotoğraf ve Kimlik Olgusu.....	170
5.3.1. Azınlık ve Öteki Olgularının Sanatsal Temsili.....	171
5.3.2. Küçük Gruplar ve Sosyal Olguların Fotografik Temsili.....	176
5.3.3. Öteki ve Travma’nın Fotografik Temsili.....	183
5.3.4. İmaj Politikaları Bağlamında Fotografik Dehşetin Sunum Stratejileri.....	192
6. FOTOĞRAF OKUMALARI.....	201
6.1. Bir Fotoğrafı Okumak.....	202
6.2. Gerçeküstü Bir Kurgu Olarak Erken Dönem Fotoğraf Stüdyoları.....	207
6.3. Oryantal Yanılsamalar.....	210
6.4. İlk Kimlik Temsilleri.....	222
6.4.1. Kadın Temsilleri.....	225
6.4.2. Erkek Temsilleri.....	233
6.4.3. Çocuk Temsilleri.....	239
6.4.4. Aile Temsilleri.....	248
6.5. Diğer Kimlikler.....	256
6.5.1. 1873 Viyana Sergisi.....	265
6.6. Erken Dönem Stüdyolarından Seçkiler.....	275
6.6.1. Portreler.....	277
6.6.2. Toplumsal Kimlik ve Çocuk Bedenleri.....	290
6.6.3. Moda Yansımaları.....	297
6.6.4. Dramatik Kurgular.....	309
6.6.4.1. Özdeşlik.....	310
6.6.4.2. Aşk.....	320
6.6.4.3. Çiftler.....	324
6.6.4.4. Toplu Yakınlar.....	332
6.6.4.5. Yaşlı ve Genç Birlikteliği	339
6.7. Kurumlar ve Kamusal Topluluklar.....	343
6.7.1. Dini Kurumlar.....	344
6.7.2. Okullar.....	356
6.7.3. Hastaneler.....	362
6.7.4. Dayanışma Kurumları.....	369
6.7.5. Zanaat ve Meslek Grupları.....	376
6.8. Kitlesele Temsiller.....	384
7. SONUÇ.....	392
KAYNAKÇA.....	395
ÖZGEÇMİŞ.....	400

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1: Grande Rue De Pera'nın Fotoğrafçılar Planı.....	114
Şekil 2: Kevork Abdulllah'ın Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	117
Şekil 3: Basile Kargopoulo'nun Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	117
Şekil 4: Kostaki Varhiadis'in Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	117
Şekil 5: Abdullah Biraderler'in Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	117
Şekil 6: Pascal Sebah'ın 1861 Tarihli Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	118
Şekil 7: Pascal Sebah'ın 1873 Tarihli Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	118
Şekil 8: Pascal Sebah'ın 1880 Tarihli Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	118
Şekil 9: Pascal Sebah'ın 1893 Tarihli Fotoğraf Stüdyosu Kartı.....	118
Şekil 10: Nargileli Türk Kadını.....	213
Şekil 11: Haremde Güzeller.....	215
Şekil 12: Haremde Güzeller.....	215
Şekil 13: Turistler İçin Toplu Üretim.....	218
Şekil 14: İstanbullu Ermeni Müzisyenler.....	220
Şekil 15: Levanten Kadın.....	226
Şekil 16: Sokak Giysileriyle Levanten Kadın.....	229
Şekil 17: Sokak Giysileriyle Rum Kadın.....	229
Şekil 18: Ev Giysileriyle Rum Kadın.....	229
Şekil 19: Ev Giysileriyle Levanten Kadın.....	229
Şekil 20: Rum Kadın.....	231
Şekil 21: Levanten Erkek.....	234
Şekil 22: Rum Din Adamı.....	236
Şekil 23: Rum Erkek.....	236
Şekil 24: Ermeni Erkek.....	236
Şekil 25: Ermeni Erkek.....	236
Şekil 26: Therese Honnegger.....	240
Şekil 27: Yeuda Leon Galimidi.....	242
Şekil 28: Jean Livadari.....	244
Şekil 29: Albert Honnegger.....	244
Şekil 30: Çocuk Portresi.....	244
Şekil 31: Çocuk Portresi.....	244
Şekil 32: Dört Kardeş.....	246
Şekil 33: Dört Kardeş.....	247
Şekil 34: İskender Ailesi.....	249
Şekil 35: Artaryan Ailesi.....	251
Şekil 36: Meissner Ailesi.....	253
Şekil 37: Levanten Aile.....	253
Şekil 38: Courtelly Ailesi.....	255
Şekil 39: Tripo Ailesi.....	255

Şekil 40:	Hristiyan Çingene Kadın.....	258
Şekil 41:	Fellah Genç Kız.....	261
Şekil 42:	Derviş Portresi.....	263
Şekil 43:	İstanbulu Musevi Kadın, Ermeni Gelin ve Rum Genç Kız.....	269
Şekil 44:	Bursalı Yahudiler.....	271
Şekil 45:	Arnavut Aile.....	271
Şekil 46:	Lübnanlı Bedeviler.....	271
Şekil 47:	Bağdatlı Kentli Araplar.....	271
Şekil 48:	Rum, Müslüman ve Ermeni Din Adamı.....	273
Şekil 49:	Henry Honegger.....	278
Şekil 50:	Jenny Honegger.....	278
Şekil 51:	Pierre Honegger.....	278
Şekil 52:	Emile Honegger.....	278
Şekil 53:	Avedis Nazarbekian.....	280
Şekil 54:	Levon Hadjian.....	282
Şekil 55:	Dr. Phocion Courtelly.....	284
Şekil 56:	Dr. Garabed Paşayan.....	284
Şekil 57:	Ecz. G. Basmacıyan.....	284
Şekil 58:	Dr. Varham Torkomyan.....	284
Şekil 59:	G. F. Herrick ve Eşi.....	286
Şekil 60:	Portre.....	286
Şekil 61:	Portre.....	286
Şekil 62:	Garabet Çingir Efendi.....	288
Şekil 63:	Asker Çocuk Portresi.....	291
Şekil 64:	Çemberli Çocuk Portresi.....	293
Şekil 65:	Çocuk Portresi.....	293
Şekil 66:	Şehzade Çocuk Portresi.....	293
Şekil 67:	Çocuk Portresi.....	293
Şekil 68:	Sarven ve İsedä Dumentz.....	296
Şekil 69:	Ressam Mari Ferra ve Dostları.....	298
Şekil 70:	Madam Mark.....	301
Şekil 71:	Yeranuki Karayan.....	301
Şekil 72:	Nektar Çunk.....	301
Şekil 73:	Alis Alalemciyan.....	301
Şekil 74:	Luçika Martaryan.....	303
Şekil 75:	Madam Zümrütyan.....	306
Şekil 76:	Pembe Margosyan.....	306
Şekil 77:	Sofia Papazoğlu.....	306
Şekil 78:	Vasiliki Uslucuoğlu ve Arkadaşı.....	311
Şekil 79:	Mari Harutyan ve Madam Sosi.....	313
Şekil 80:	Mıgırdiç Tzorigyan, Bedros Tzorigyan ve Bedros Alyanakyan.....	315
Şekil 81:	Eleni ve Katina Pavlidis Kardeşler.....	317
Şekil 82:	Musevi Baba ve Oğul.....	319
Şekil 83:	Armando Bottom ve dayısı Armando Pesera.....	319
Şekil 84:	Abraham Kohen.....	321
Şekil 85:	Leon Levi.....	323
Şekil 86:	Bedros Kemancıyan ve Eşi.....	325
Şekil 87:	Ohannes Alalemciyan ve Eşi.....	327
Şekil 88:	Evdokimos Uslucuoğlu ve Eşi.....	329
Şekil 89:	Bay ve Bayan Schanffler.....	331

Şekil 90: Tiyatro Oyuncuları.....	333
Şekil 91: Niyego Ailesi.....	335
Şekil 92: Leon Levi ve Eşi.....	337
Şekil 93: Dr. Harun Çiprut ve Eşi.....	337
Şekil 94: Gülberkyan Ailesi.....	337
Şekil 95: Öjeni Alalemciyan ve Torunları.....	340
Şekil 96: Zinovia Ballidis ve Torunları.....	342
Şekil 97: Türkiye Ermenileri Patriği III. Madteos İzmirliyan.....	345
Şekil 98: Türkiye Ermenileri Patriği I. Mağakya Ormanyan.....	345
Şekil 99: Türkiye Ermenileri Patriği I. Zaven Der Yeğyazaryan.....	345
Şekil 100: Türkiye Ermenileri Gatoğigosu Kevork Tiflisetsi.....	345
Şekil 101: Ermeni Katolik Manastırı Rahibeleri.....	347
Şekil 102: Kapusen Rahip Okulu Müzisyenleri.....	349
Şekil 103: Ermeni Katolik Piskoposlar Meclisi.....	351
Şekil 104: Ermeni Apostolik Ortodoks Kilisesi Din Adamları.....	351
Şekil 105: Hahambaşı Rav Haim Nahum'un Seçim Toplantısı.....	353
Şekil 106: Ortodoks Rahipleri Toplantısı.....	353
Şekil 107: Haydarpaşa Sinagogunda Tu-Bişat Töreni.....	355
Şekil 108: Haydarpaşa Yahudi Okulu Öğrencileri.....	357
Şekil 109: Haydarpaşa Yahudi Okulu Öğrencileri.....	357
Şekil 110: Magen David ile Üç Yahudi Kız Öğrenci.....	359
Şekil 111: Karagözyan Ermeni İlkokulu Öğrencileri.....	361
Şekil 112: Bebek Doğum Ünitesi.....	363
Şekil 113: Surp Pirgiç Hastanesi ağalar Dairesinde Ameliyat.....	364
Şekil 114: Surp Pirgiç Hastanesi Doktorları.....	366
Şekil 115: Üç Hemşire.....	366
Şekil 116: Haver Hemşire.....	366
Şekil 117: Kadın Akliye Bölümü Hastaları.....	368
Şekil 118: Çocuk Ameliyatı.....	368
Şekil 119: Çocuk Muayenesi.....	368
Şekil 120: Ermeni Genel Yardımlaşma Cemiyeti.....	370
Şekil 121: Kadıköy Ermeni Yetimhanesi.....	371
Şekil 122: Kalfayan Ermeni Yetimhanesi.....	373
Şekil 123: Esayan Ermeni Yetimhanesi Bandosu.....	374
Şekil 124: Ermeni Kadın İhtiyarhanesi Sığınmacıları.....	375
Şekil 125: Ermeni Erkek İhtiyarhanesi Sığınmacıları.....	375
Şekil 126: Ermeni Terziler.....	377
Şekil 127: Ermeni Kilisesi Tulumbacıları.....	379
Şekil 128: Samatya Zilciyan Atölyesi.....	379
Şekil 129: Ayakkabıcılık Atölyesi.....	381
Şekil 130: Sandalye Yapım Atölyesi.....	381
Şekil 131: Terzi Okulu.....	381
Şekil 132: Getronagan Koro Heyeti.....	383
Şekil 133: Beyoğlu Ermeni Kiliseleri Birleşik Koro heyeti.....	383
Şekil 134: Ermeni Katolik Patriği İsdepan Azaryan'ın Cenaze Töreni.....	385
Şekil 135: Aya Yorgi Yortusu Kutlamaları.....	387
Şekil 136: Ermeni Toplumu Mitingi.....	387
Şekil 137: Ermeni Toplumu Mitingi.....	389
Şekil 138: Ermeni Toplumu Mitingi.....	389
Şekil 139: Ermeni Toplumu Mitingi.....	391

1. GİRİŞ

İki yılı aşkın bir zaman dilimine dağılan yoğun bir araştırma sürecinin sonucu olan bu proje, disiplinlerarası yöntemler çerçevesinde, ele alınan konunun pratik ve teorik düzeyde yürütülen bir dizi çalışma sonucu ortaya koyduğu veriler doğrultusunda meydana gelmiştir. Çalışmanın ön araştırma, alan araştırması, arşiv taramaları, sözlü tarih ve veri tasnifi gibi sahaya dayalı pratikleri, elde edilen verilerin kuramsal düzeyde yeni bir akademik analizi ve okumasını sağlamıştır. İki farklı yöntemin ortaklaşa olarak yürütüldüğü çalışmada, alan araştırması sonucu elde edilen veriler, çağdaş sanat kuramlarına dayalı bir çerçevede yeniden sorunsallaştırılmıştır. Kullanılan yöntemle dayalı olarak kavramsal alt yapı; tarihsel uzantıların günümüze uzanan bir süreçte fotoğraf yolu ile ortaya koyduğu envanterin göstergebilimsel dayanaklar üzerine temellendirilmesi doğrultusunda gelişmiştir.

İstanbul azınlıklarının, ilk yerli stüdyolardan itibaren bu yeni sanat alanı içerisindeki konumlanmaları, kimlik olgusu ve kültürel temsiliyetin fotoğraflar yolu ile aktarım biçimi üzerine yoğunlaşan çalışma, arşiv taramaları sonucu elde edilen fotoğraf seçkilerinin okumalarına geçmeden önce farklı temel bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler içerisinde, ele alınan konunun kavramsal bir çerçeve düzleminde farklı toplumsal, sosyo-kültürel, siyasal ve sanatsal boyutları hakkında detaylı bir analize gidilmesi gerekli görülmüştür.

Konu başlığının kavramsal uzantıları ve zemini konumundaki metin bölümleri içerisinde, ana başlıklar ve alt başlıklar kapsamında ele alınan konunun teorik düzeydeki uzantıları çok yönlü biçimde incelenmiştir. Fotoğraf okumaları sırasında geliştiren dilin kuramsal dayanağı düzeyindeki ön metinler, büyük bir titizlikle ve farklı disiplinlerin kaynaklarının sanat disiplini çatısı altında bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmuştur.

Çalışmanın ana metinlerine giriş niteliğindeki iki numaralı bölümden itibaren, öncelikli olarak fotoğraf olgusunun bu çalışmada ele alınan kuramsal alt yapısı ve kavramsal sanat açısından oynadığı etkin rol üzerinde durulmuştur. Modernizm ve fotoğrafın eş zamanlı süregelen gelişimi ve bu süreçte fotoğrafın modernizm açısından ortaya koyduğu uzantılar ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Fotoğraf olgusunun, modernizm süreci içerisindeki konumlanması ve sağladığı geniş etki alanı, gelişen imaj politikaları bağlamında değerlendirilmiştir. Fotoğraf sonrası ortaya çıkan ve doğrudan fotoğrafa bağlı olarak yeni anlamlar kazanan fotografik bilgi, gerçeklik, zaman ve mekan kavramları kuramsal düzeyde kendi alt başlıkları içerisinde derinlemesine incelenmiştir.

Fotoğrafın, teknolojik bir gelişme olmaktan çok daha fazlasını ifade ettiği sosyo-kültürel uzantıları bağlamında, kavramsal bir olgu olarak bu yeni teknolojinin geçmişe ve bulunduğu zamana olan çok yönlü etkileri üzerinde durulmuştur. Bu metinlerin oluşturulması sırasında, fotoğrafın kavramsallaştırılması açısından evrensel düzeyde kabul görmüş W.Benjamin, S.Sontag, R.Barthes, Derrida vb. düşünürlerin teoremleri, modernizm olgusu ve eleştirisi üzerinden Foucault, Adorno, Deleuze vb düşünürlerin söylemleri göz önünde bulundurularak karşılaştırmalar yolu ile değerlendirilmiştir.

Fotoğrafın bir diğer temel uzantısı olan kültür olgusu ile arasındaki doğrudan ilişki, aynı bölüm kapsamında “fotoğraf ve kültür” alt başlığı altında ele alınmıştır. İlk ortaya çıktığı dönemden itibaren, fotoğrafın kültüre olan etkileri çağdaş kültüre uzanan bir süreçte, kültürler arası etkileşim, kültürel fonksiyonlar ve kültür kodları oluşturma genelinde incelenmiştir. Fotoğrafın kültür kavramı açısından belirleyici işlevi ve kültür içerisindeki konumlanması ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Fotoğraf sonrası gelişen fotografik kültür kavramı, fotoğrafın gündelik yaşama olan etkileri ve gündelik pratikler içerisinde oynadığı etkin rol üzerinden tartışılmıştır. Fotoğrafın, kültür olgusu içerisindeki konumlanması, bu yeni teknolojinin kendi kültürünü ve kültürel yönelimlerini oluşturma serüveni ve başarısı, modern kültür pratiklerinin fotoğrafla olan doğrudan ilişkisi temelinde örneklenmiştir. Fotoğrafın özgün ritüelleri olarak, poz vermek ve deklanşöre basmak gibi, fotoğraf sonrası kendi kültürel formunu yaratan iki temel olgu alt başlıklar içerisinde detaylı olarak açıklanmıştır.

Bu aşamada, kültürel temsiliyetin fotografik olarak şekillenmeye başladığı yeni temsil biçimi ve kültür olgusunun kavramsal uzantıları detaylı biçimde ele alınmıştır. Kùltürler arası taşıyıcı bir işlev kazanan fotoğrafın kùltüre olan hizmeti ve fotoğraf yolu ile yeni bir anlam bütünü oluşturmaya başlayan kültürel temsiliyetin fotografik sunum mantığı detaylı olarak analiz edilmiştir.

Çalışma içerisinde, üç numaralı bölümden itibaren “azınlık kavramı” ana başlığı altında, bu olgunun günümüz anlamında ilk kez ortaya atıldığı 18. yy’da ki gelişiminden başlayarak, evrensel düzeydeki dönüşüm ve gelişim aşamaları, dünya üzerindeki görelî algılanış ve tanım biçimleri örnekler dahilinde sunulmuştur. Çağdaş antropoloji düşünürlerinin konuya ilişkin yorum ve farklı tanımlamalarına yer verilerek, azınlık kavramının günümüze uzanan bir kavramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır.

Günümüzde ülkeler ve toplumlar bazında hala genel geçerli bir tanıma ulaşmamış olan azınlık kavramının konumuz içerisindeki sınırları kadar, bu kavramın uluslar arası düzeydeki hukuki sorumluluğu ve yasalar nezdinde ortaya koyduğu bağlayıcı kararlar üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Azınlık olgusunun İstanbul’daki gelişimi başlığı altında, dünyanın birçok kentinden farklı olarak geçmişı devlet yapılanmasının ilk dönemlerine kadar uzanan bu olgunun İstanbul açısından kent tarihine paralel geçmişı ve bugüne uzanan şekillenishi incelenmiştir. Osmanlı Devletinin son dönemlerine dek, dünyanın en kalabalık çok kültürlü kenti olma özelliğini koruyan İstanbul’un azınlıklar ile olan kadim ilişkisi, kültürel çeşitlilik olgusunun kent içerisinde yarattığı sosyal şekillenmeler üzerinden ele alınmıştır. Modern ulus-devlet yapılanması sonrası, hukuki konumlanışı tümü ile değişikliğe uğrayan azınlık olgusunun, cumhuriyet dönemi ile birlikte geçirdiği dönüşümler ve yeni yasal statüler ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Türkiye azınlıklarının hukuki düzeyde genel bir çerçevesi çizildikten sonra, İstanbul azınlıkları ile ilgili genel bir antropolojik tanıma ve şemaya ulaşılmıştır. Kentin üç büyük cemaati olan Rum, Ermeni ve Yahudi toplumlarının kent ile olan köklü ilişkileri geçmişı Bizans dönemine uzanan bir tarihsel çerçevede özel olarak değerlendirilmiş, bu üç büyük cemaatin farklı devlet yönetimleri ve koşullar altında geçirdikleri değişken süreçler ve konumlanma biçimleri analiz edilmiştir.

“İstanbul’da modernizm ve fotoğraf” ana başlığı altındaki dört numaralı bölümden itibaren, çalışmanın coğrafi sınırlarını oluşturan İstanbul’un modernizm ile birlikte geçirdiği sosyo-kültürel değişim ve dönüşümler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ekonomik, siyasi, teknolojik ve diğer birçok alanda büyük değişimlere yol açan modernizm sürecinin, konu sınırlamasına paralel olarak, öncelikle sanat ve sosyo-kültürel alanda yarattığı değişimler üzerinde durulmuştur. İstanbul’da ki modernizasyon evrelerinin farklı dönemler paralelinde özet niteliğindeki değerlendirilmelerinin yer aldığı alt başlıklar içerisinde, Tanzimat sonrasında günümüze uzanan bir evrede kentin modernizm ile birlikte şekillenen girift sosyo-kültürel konumlanmaları değerlendirilmiştir. İstanbul azınlıklarının özellikle modernizm sonrası gelişen taşıyıcı nitelikleri ve iki kültür arasında gördükleri çok yönlü işlev analiz edilmiştir.

Coğrafi ve hukuki olarak Osmanlı Ülkesine, dini ve kültürel olarak Avrupa’ya yakınlığı olan İstanbul azınlıklarının, bu ikili konumlanma arasında gördükleri öncü köprü işlevi ve modernizm ile birlikte özellikle sanat ve kültürel alanda kente kattıkları yeni edinimler tarihsel bir çerçeveden araştırılmıştır. Aynı çerçevede, modernizme paralel bir gelişme olan fotoğrafın İstanbul içerisindeki konumlanması ve farklı dönemlerde ki yaklaşımlar ayrıntılı biçimde sorunsallaştırılmıştır. İlk altmış yıl boyunca, tümü ile azınlıkların elinde olan inanç ve modernizm çekişmesi arasındaki erken dönem fotoğrafı, ulus-devlet sonrası ikonlaşan yeni fotoğraf anlayışı ve 1950 sonrası tümü ile ulusallaşan modern Türk fotoğrafı kavramları sosyo-kültürel ve siyasal uzantıları bağlamında değerlendirilmiştir. İstanbul azınlıklarının tüm modern sanat alanlarında olduğu gibi, fotoğraf alanında da gördükleri öncü işlev ve fotoğrafın tanınmasına geçiş aşamasında edindikleri rol, teorik bağlamda ulaşılmak istenen sonuca paralel olarak titizlikle ele alınmıştır.

Çalışmanın beş numaralı bölümünden itibaren, konu yeniden fotoğraf kuramları özelinde ele alınarak, öncelikle fotoğraf ve sanat kavramlarının birbirleri ile olan ilişki zemini üzerinden, fotoğrafın sanatsal açıdan yarattığı etkiler ve edindiği tanımlar yeni bir boyutta sorunsallaştırılmıştır. Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren sanat ile arasında çok girift ve bir o kadar çelişik bir ilişkiler ağı geliştiren fotoğraf olgusunun, sanata olan etkileri, fotoğrafın yeni bir sanat alanı olarak ortaya koyduğu potansiyel ve fotoğrafa bağlı olarak gelişen sanat akımları tarihsel bir bütünlük içerisinde analiz edilmiştir.

Aynı ana başlık altında fotoğraf olgusunun sanat ile olan ilişkisi özelinde tarihsel bir süreç aktarımına gidildiği kadar, fotoğrafın teorik olarak sanat içerisinde edindiği boyutun kavramsal bir tanımına ulaşmak amacı ile birçok fotoğraf kuramcısının konuya ilişkin önerileri üzerinde durulmuştur. Fotoğrafın, sanatsal açıdan edindiği yerin en önemli sorunsallarından olan punctum ve studium kavramları, alt başlıklar içerisinde ayrıntılı biçimde özetlenmiş, bu konuda farklı düşünürlerin yaklaşımlarına detaylı olarak yer verilmiştir. Ele alınan fotoğrafların okunması aşamasında belirleyici bir dayanak niteliğindeki bu bölüm içerisinde, fotoğrafın bir sanat sorunsalı olarak ortaya koyduğu kavramsal gelişim üzerine odaklanılmıştır.

“Azınlıkların sanatsal temsili” başlığı altında, konunun sanat düzeyindeki kavramsal açılımları sorunsallaştırılmıştır. Öncelikli olarak genel bir çizgide “azınlık”, “öteki” ve “kimlik” olgularının fotoğraftan önce sanata olan yansımaları ve yorumlanmaları değerlendirilmiş, fotoğrafa katlanarak miras kalan bu olgunun geçmiş örneklerine ve genel anlayış zeminine ulaşılmaya çalışılmıştır. “Fotoğraf ve kimlik” başlığı ile birlikte, fotoğrafın sanatın diğer alanlarında olan kimlik temsili konusundaki işlevsel rolü, farklı düzeylerde kimliği betimleme ve vurgulamadaki çarpıcı etkileri analiz edilmiştir. Fotoğrafın küçük gruplar ve sosyal olgular ile arasında kurduğu derin bağ, fotoğraf sonrası belgeleyici, betimleyici ve birçok farklı biçimde bu alanın sorumluluğuna kalan sosyal işlev üzerinden örneklenerek sunulmuştur. “Fotoğraf, öteki ve travma” başlığı altında fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren öteki olgusu ile arasında kurduğu kavramsal köprü, sıradan ve sıra dışı olan ile geliştirdiği temsili ilişki teorik düzeyde aktarılmıştır. Örneklerle genişletilen bu bölüm içerisinde, fotoğrafın öteki ve travma sorunsalları ile arasında geliştirdiği özgün ilişkinin kavramsal nedenselliklerine ulaşılmıştır.

Fotografik dehşetin sunum politikaları bağlamında, imaj politikalarının özellikle fotoğraf aracılığı ile elde edilen travmatik görsel envanterin sunumu ve kitle kültürü açısından taşıdığı önem, medya, basın ve diğer iletişim araçlarının sosyo-politik stratejileri ekseninde sorunsallaştırılmıştır. Fotografik hafızanın bireyin psikolojik edinimi ile olan ilişkisi ve sosyal koşullandırma etkisi gibi konular teorik düzeyde incelenmiş, belirli dönemlere ait örnekler ve eldeki veriler bağlamında geniş bir okumaya ulaşılmıştır.

Tüm bir kuramsal zeminin temel dayanağı olduğu altı numaralı bölümden itibaren farklı kategoriler altında, elde edilen fotoğraf arşivine dair okumalara yer verilmiştir. “Bir Fotoğrafı Okumak” ana başlığı altında öncelikli olarak bir fotoğrafı okuma girişiminin teorik düzeydeki uzantıları ve kavramsal metodları betimlenmiştir. Bir alt başlık olarak studium ve punctum kavramlarının konuya ilişkin getirdiğı boyut bir kez daha, tarihi fotoğraflar özelinde derinlemesine ele alınmıştır. Fotoğrafa göstergebilimsel açıdan yaklaşmanın sorunsallaştırıldığı fotoğraf okumalarına ilişkin kavramsal başlıklar altında konunun ana zeminini oluşturan problemin genel bir analizine ulaşılmıştır.

Erken dönem fotoğrafları açısından, en az modellerin kendileri kadar büyük önem taşıyan stüdyo kurguları, bu kurguların temsiliyet ilişkisi ile olan sosyo-kültürel ve kavramsal düzeydeki bağı, “gerçeküstü bir kurgu olarak erken dönem fotoğraf stüdyoları” başlığı altında değerlendirilmiştir. İstanbul’da kimlik olgusunun fotoğrafa pitoresk biçimde taşındığı ilk örnekleri oluşturan oryantalizm etkisindeki fotoğraflar, “oryantal illüzyonlar” başlığı altında örneklenerek fotoğraf okumalarına öncelikle toplumun çoğunluk düzeyindeki temsilinin fotografik yabacılışması ile başlanmıştır. Bu bölüm, dönem stüdyolarının içerisinde bulunduğu genel temsil anlayışı ve Avrupalı ziyaretçilerin taleplerine uygun biçimde gerçekleşen ilk temsillerin yanıltıcılığı üzerinden, azınlıkların fotografik temsillerine geçilmeden önce bir ara problematik olarak önem taşımıştır. Bu bölümde ilk kez arşiv örneklerine yer verilerek, İstanbul’da klasik fotoğraf olgusunun en kapsayıcı düzeyde edindiğı imaj ve genel eğilim hakkında bir analize ulaşılmıştır. Fotoğrafın ilk örneklerinden itibaren yarattığı temsili etkinin belirleyici örnekleri olması açısından, dönem fotoğraflarına ait genel bir ön okumaya ulaşılmıştır.

“İlk kimlik temsilleri” başlığından itibaren konu, temel çerçeveyi oluşturan azınlıklar özeline indirgenmiş, İstanbul azınlıklarının fotoğraflanmaya başladıkları ilk stüdyolardan günümüze kalan seçkilerin, kişilerin tek başlarına fotoğraflandığı örnekler genelinde ilk okumalarına ulaşılmıştır. Bu başlık altında kadınlar, erkekler, çocuklar ve ailelere ait ilk portreler fotografik ve etno-kültürel uzantıları bağlamında ele alınmışlardır. Burada, fotoğraflanmanın sosyal bir temsil aracı olarak edindiğı işlev, sınıfsal, ekonomik, etnolojik ve toplumsal cinsiyet rollerine olan etkileri ve tüm bu sosyal ayraçların fotoğrafa olan yansımaları analiz edilmiştir.

Her bir fotoğrafın tutarlı bir okuma mantığı içerisinde değerlendirildiği ilk kimlik temsilleri bölümünde, seçilmiş mizansenlere geçiş aşamasına bir ön bölüm olarak, fotoğraf okumalarının genel çizgisi belirlenmiştir. İlk kimlik temsilleri okumalarının ardından bir ara başlık olarak, ‘diğer kimlikler’ adı altında, İstanbul’da ki etno-kültürel ayrıcalıkların fotoğrafa yansıma biçimleri daha geniş bir ölçekte değerlendirilmiştir. Bu genel değerlendirme içerisinde, konunun teorik açıdan merkezinde bulunan İstanbul’un azınlık statüsündeki gayrimüslim toplumları ve özellikle üç büyük cemaat dışında kalan, kentin diğer küçük gruplarının fotografik temsillerine yer verilmiştir.

Özellikle oryantalim döneminde önemli bir temsil olgusu halini alan etnolojik ayrıcalıkların, yüzyıl başı İstanbul’undan kalan farklı boyutlardaki temsillerinin incelendiği bölümde, İmparatorluğun geniş sınırları içerisinde yaşayan diğer etnik grupların, çekimi İstanbul stüdyolarında gerçekleşen farklı fotografik temsilleri analiz edilmiştir. Aynı başlık altında, dönemin kültürel temsil anlayışının uluslararası boyuttaki en önemli ve kapsamlı sunumu sayılan “Viyana Sergisi”ne yer verilmiş ve bu sergide yer alan toplumun farklı etnik gruplarının betimlendiği örnekler değerlendirilmiştir.

Kimlik temsillerinin gayrimüslim toplumlar ve daha genel bir çerçevede incelenmesinin ardından, “erken dönem stüdyolarından seçkiler” başlığı altında dönem fotoğraflarının farklı mizansen ve okumalarına yer verilmiştir. Kategorizasyonun daha kavramsal bir çerçevede gerçekleştiği bu bölümden itibaren, günümüz fotoğrafının prototiplerini oluşturan farklı temsil mantıkları alt başlıklarla değerlendirilmiştir. Seçkiler bölümü içerisinde, portreler, toplumsal statü bağlamında idealize edilmiş çocuk bedenleri, dönem fotoğraflarındaki moda etkisi ve stüdyolarda oluşturulan dramatik kurguların farklı örneklerine dair detaylı okumalara ulaşılmıştır. Arşiv taramalarının en geniş çaplı sunumunun yapıldığı bu bölümden itibaren döneme ait çeşitli kompozisyonlar üretim nedensellikleri bağlamında kültürel bir temsiliyet aracı olarak yeniden yorumlanmıştır.

Fotoğraf kameralarının stüdyolardan çıkmaya başlayıp daha genel bir kullanım olanağına kavuştuğu yüzyıl başından itibaren, kamusal alanlarda önemli bir temsil aracı haline gelen fotoğrafın bu bağlamadaki işlevi üzerinde durulmuştur. ‘Kurumlar ve kamusal topluluklar’ başlığı altında değerlendirilen bölüm içerisinde, doğrudan

toplumun varlığı ve temsiline yönelik olarak gerçekleştirilen dini kurumlar, okullar, hastaneler, dayanışma kurumları, zanaat ve meslek alanları gibi farklı bağlayıcılıktaki azınlık kurumlarına ait yüzyıl başı fotografik temsillerin seçilmiş örneklerine yer verilmiştir. Toplumsal yapının stüdyo mizansenlerine oranla daha farklı bir boyutta okunduğu bu fotoğraflar, kültürel temsiliyetin kamusal örnekleri olarak farklı bir başlık oluşturmıştır. Erken dönem içerisindeki, ‘Kitlesele Temsiller’ başlıklı son bölümde ise, toplumun kamusal ve kurumsal bağlayıcılığın dışında yüzyıl başı İstanbul içerisinde kitlesele olarak görünür olduğu, çeşitli siyasal ve sosyo-kültürel süreçlere bağlı hareketlerin fotografik temsillerine yer verilmiştir.

Osmanlı dönemine ait fotografik temsillerin farklı bağlamlardaki ayrıntılı kategorizasyonları ve okumalarının ardından ‘Cumhuriyet dönemi’ alt başlığı ile konunun ulus-devlet yapılanmasının ilk dönemlerinden günümüze uzanan temsili örneklerine yer verilmiştir. İstanbul azınlıklarının nüfus ve faaliyetlerinin sembolik düzeye inmeye başladığı Cumhuriyet dönemi fotoğrafları ile birlikte, Osmanlı dönemine oranla oldukça silikleşen çok kültürlü sürecin fotoğraflara paralel bir analizine ulaşılmıştır. Bu süreçte, neredeyse tümü değişikliğe uğrayan yeni koşullar altında fotografik olarak farklı bir panorama sunan İstanbul azınlıklarına ait görsel envanterin siyasal nedensellik ilişkileri bağlamında son bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

“Sonuç ve öneriler” başlığı altında, tüm bir çalışmanın ortaya koyduğu kavramsal açılımlar, elde edilen sonuçlar bağlamında analiz edilmiştir. Gelecek bölümden itibaren, ele alınan konuların ve alt başlıkların oluşması aşamasında tüm bir çalışmanın temel prensiplerinin dayanağını oluşturan metodoloji bölümüne ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

2. FOTOĞRAF KAVRAMI

Fotoğraf olgusuna bağlı biçimde gelişme gösteren kavramsal bütünlük, bu modern ‘objektif teknolojinin’ ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren dünya üzerinde benzerine rastlanmamış ölçüde geniş ve etkili bir uygulama alanı bulması ve bu yeni sürecin her bir alanda yarattığı devrim niteliğindeki köklü değişim ve yeni paradigmalara işaret etmektedir.

Günümüz üzerinden çok mütevazı bir öngörüde bulunduğumuzda dahi; fotografik görüntülerin hangi bağlamda görüldükleri, ne ölçüde kullanıldıkları, hangi bağımlılıkları yarattıkları, hangi karşıtlıkları etkisizleştirdikleri, hangi kurumları destekledikleri, gerçekte kimin gereksinmelerini karşıladıkları ve hangi alanlar açısından belirleyici oldukları gibi konular, görüntü dünyasının etki alanları ve kapsayıcılığı açısından kendiliğinden netleşen birçok sorunsalı ortaya koymuş olacaktır.

Yakın tarihi içerisinde, dünyaya duyuruluşundan çok kısa bir süre sonra dönem kuramcıları tarafından önemli bir tartışma niteliği kazanan fotoğraf; çağdaş felsefeden, sanat, sosyal bilimler, tarih ve hukuka dek düşünce dünyasının çok farklı alanları tarafından sorunsallaştırılan ve aktif dönüşümlere yol açan etken bir araç olmuştur.

Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren sanatların en modern ve demokratiği olarak tanım bulan fotoğrafın kendi tarihi boyunca süregelen kavramsallaştırılma deneyimi, öncelikli olarak çağdaş kuramsal dinamiğe paralel bir düşünce örgüsü içerisinde şekillenmiştir. Birçoğu modernizm teorisi ile yakından ilişki içerisinde olan fotoğraf kuramcıları, fotoğrafın aktif bir taşıyıcı – temsili güç olarak modernizasyon sürecine olan etkileri ve bu tarihsel ilişkisinin modern yaşama ve algı pratiklerine getirdiği kavramsal açılımlar üzerinde durmuşlardır.

Diğer taraftan fotoğrafın yeni bir sanat alanı ve kuramsal bir bütünlük olarak taşıdığı kendi temel sorunsalları, en az diğer alanlarda yarattığı etki ve işlev kadar görünür ve önemli bir tartışma - eleştiri zeminini günümüze taşımıştır. Fotoğraf olgusunun bir sanat alanı olarak taşıdığı boyut ve ortaya koyduğu değişimler, kendi iç sorunsalları bağlamında sürekli tartışılıp güncellenerek günümüze uzanan dinamik bir kavramsal çerçeve meydana getirmiştir.

Fotoğraf, ilk ortaya çıktığı günden itibaren kuşkusuz bir dizi teknolojik gelişme olmaktan çok daha fazlasını ifade etmiştir. Bunda, fotoğrafın sayısız sosyo-kültürel fonksiyonu ve kendi kavramsal uzantıları kadar, sanatsal açıdan sağladığı yeni dil ve yarattığı yeni ortam büyük rol oynamıştır. Suzan Sontag çok daha erken bir dönemden başlayıp fotoğrafın yarattığı etkilere değinirken, en çokta onun yarattığı bu yeni ortam ve bu ortamın karşılama potansiyeli bulunan yeni gereksinimler üzerinde durmuştur. Fotoğrafın – başta istemeyerek, sonradan şevkle – bir sanat sayılması, fotoğrafla resim arasında varlığı düşünülen ateşkes temeline dayandırılmıştır. Ancak burada fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorgulamasından çok, bu modern teknolojinin yarattığı eşsiz yeni ortam ve mekan olanaklarının sanata getirdiği çağdaş boyut çok daha önemli açılardan etkilerini göstermiştir. Sontag, fotoğrafı daha çok bu yapısal niteliği üzerinden yorumlamış ve onun öncelikle yeni bir mekan olarak sanata getirdiği anlayışı şöyle özetlemiştir;

“Her ne kadar fotoğraf sanat denilebilecek işler üretse de – fotoğraf öznellik gerektirir, yalan söyleyebilir, estetik zevk verir vb – bir sanat biçimi olmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Dil gibi, o da içinde (başka şeylerin yanında) sanat eseri de üretilen bir “ortamdır”. Dil kullanılarak bilimsel söylem, bürokratik notlar, aşk mektupları, bakkal listeleri ve Balzac’ın Paris’i yapılabilir. Fotoğraftansa pasaport fotoğrafları, meteoroloji fotoğrafları, pornografik fotoğraflar, röntgenler, düğün fotoğrafları ve Atget’in Paris’i yapılabilir”¹.

Bu yaklaşım, fotoğrafın bugüne değin tanımlanmış kavramsal açıdan başlattığı “ortam” olgusuna bağlı sürecinin yalın bir giriş metni niteliğindedir. İcadından çok kısa bir süre sonra, kendisine bağlı birçok yeni görme tanımı ve teknolojisinin daha kapılarını aralayan fotoğraf, bu nokta da en çokta dil’in üstlendiği göreve yakın bir rolü benimsemiştir. Bu yeni olgunun ‘her şey olabilme’ yetkinliği, kendisinden önceki sanat alanlarını kısıktırarak ölçüde hızlı ve etkili bir gelişim sergilerken, artık fotoğraf en az teknoloji kadar, felsefenin de konusu haline gelen başat bir yeni teorik sorunsal olma bilincine ulaştırılmıştır.

¹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Reha Akçakaya, 2. bs. (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999), 167

Paul Valery, fotoğrafın yeni bir “ortam” olarak sağladığı olanakları benzer bir boyutta değerlendirirken; “fotoğraf, dilin - aldatıcı iddiası olan - görsel nesne düşüncesini belli bir keskinlik düzeyinde aktarmayı keşfederek resme yaptığı hizmeti aslında çok daha büyük ölçüde yazıya yapmıştır. Ancak yazarlar fotoğrafın sonunda yazının önemini sıfırlayıp onun yerini almasından korkmamalıdır”², demiştir. Valery’nin 1929 gibi erken bir tarihte yaptığı bu tahlil, fotoğrafın yeni bir ortam olarak yüzyılın başından itibaren benzer bir teorik düzlemde algılanmaya başladığına işaret etmektedir.

Roland Barthes, fotoğrafın kavramsal bütünlüğü konusunda ulaşılmaya çalışılan tanıma, yakın tarihlerde bu kez fotoğrafın ‘yazı’ yerine ‘dil’ olgusu ile kurduğu nedensellik ilişkisi bağlamında, eleştirel olarak şöyle yaklaşmıştır;

“kendi alınyazısı içinde ‘bir şey’ veya ‘birisi’ olmayan tek fotoğraf yoktur. Bu fotoğrafı sonsuz bir nesneler karmaşasına sokar: neden bu nesneyi ya da bu anı seçiyoruz (fotoğraflıyoruz) da bir başkasını değil? Fotoğraf sınıflandırılmaz. Çünkü onun olaylarından bunu veya şunu belirtmek için bir neden yoktur; belki de fotoğraf, onu bir ‘dil’ olma şerefine erdirecek bir gösterge kadar ham, kesin ve soylu olmak için çırpınıyordur: ancak ortada bir gösterge olabilmesi için bir de belirti olması gerekir”³.

Modernizm sürecine paralel olarak gelişen bu yeni ortam olgusu, kısa sürede çeşitlenen birçok tanım ve sorunsal ekseninde teorik açıdan sürekli gelişme gösteren bir tartışma zemini yaratmıştır. Ancak her ne koşulda olursa olsun, bu yeni teknolojinin edindiği anlam öncelikli olarak “**dil**” ve “**yazı**” gibi, tüm diğer gelişmelerden bağımsız çok daha kapsayıcı bir kavramsal düzlem içerisinde tartışılmış ve tanımlanmıştır.

Birçok düşünüre göre fotoğrafın gücü modern insanın gerçeklik anlayışını platonik olmaktan çıkartıp, deneyim üzerinde görüntüler ve nesneler, kopyalar ve orijinaler arasındaki farkı akla yakın hale getirmiş olmasında yatmaktadır. Bu sav çok büyük oranda, Platon’un görüntüleri gölgelere benzetmek – bu gölgeleri düşüren gerçek nesnelerle bulunan geçici, en az düzeyde bilgilendirici, maddi olmayan, güçsüz varlıklar – için takındığı temsili bakış açısına uygun düşmüştür.

² Paul Valery, *The Centenary of Photography*, 3. bs (London: C.E.P, 1981), 191

³ Roland Barthes, *Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, 3. bs (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1996), 3

Fotoğrafların anında ulaşılabilir kıldığı şey; gerçeklikten çok, görüntüler olmuştur. Woolf'un iddiasına göre, fotoğraflar “tek başlarına bir sav oluşturmamış; sadece göze ulaşan bir olgunun ham saptamalarını yapabilmışlardır”⁴. Bu görüntülerin ortaya koyduğu, her gün yeniden tanımlanabilecek ölçüde geniş bir alan oluşturan fotografik bellek için, modern hafızanın taşıyıcısı tanımını yapmanın temelinde fotoğrafların gösterdikleri kadar işaret ettikleri bilgi ve uzantılar bütünü yatmaktadır.

Tüm sübjektifliklerine rağmen, günümüzde süregelen biyografi ya da tarih içinde birer kanıt parçası niteliği olma özelliklerini hiçbir zaman kaybetmeyen fotoğraflar, resmin tersine, sürekli olarak arkadan başka fotoğraflarında geleceğini ima ve vaat ederek kendi gelişimlerini başlatmışlardır.

Lewis Hine, fotoğraf için; “bugünü ve geleceği, geçmişe bağlayacak olan İnsan Belgesi” demiştir⁵. Oysa bugün açısından fotoğrafın sunduğu yalnızca geçmişin bir kaydı değil, milyonlarca çağdaş fotoğraf-belgenin gösterdiği gibi, günümüz ile başa çıkmanın da her zaman yeni bir yolu olarak kendi güncel alternatiflerini ortaya koymuştur.

Fotografik görüntülerin gücü onların kendi başlarına maddi gerçeklikler, onları yayan her neyse, onun dümen suyunda bırakılan bilgice zengin artıklar, oyunun kurallarını değiştirip gerçekliği üste çıkartmak için – onu bir gölgeye çevirmek için – güçlü bir yol olmalarından kaynaklanmıştır. Bu açıdan yaklaşıldığında, görüntüler kimsenin tahmin edemeyeceği kadar gerçektir ve Sontag’a göre, sırf onlar sınırsız bir kaynak oldukları için, çevre korumacı çareye başvurmak için şimdi daha da fazla neden vardır. **“Eğer gerçek dünyanın, görüntülerin dünyasını da içine almasının daha iyi bir yolu bulunabilirse, bu yalnızca gerçek şeylerin değil, görüntülerinde bir ekolojisini gerektirecektir”**⁶. Bu aşamada fotoğraf yeni bir kuramsal sorgulama ve nedensellik bütünü içerisinde, gerçek dünya ile kendi öz birikimine dair bir süreci kendiliğinden inşa etmiştir.

⁴ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay, 1. bs (İstanbul: Agorakitaplığı, 2004), 26

⁵ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 184

⁶ **age**, 197

“19. yüzyılın en mantıklı aesthete’lerinden Mallarme, dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için var olduğunu söylemiştir. Sontag için ise çağdaş dünyada her şey bir fotoğrafta son bulmak için var olmaktadır”⁷. Modern dünyanın fotoğraf ile kurduğu koşulsuz ilişkisi, fotoğrafı kısa sürede her türlü düşünme girişiminin odak noktası haline getirmiştir. Bu yeni olgu düşünce dünyasına olan hizmetini, üzerinde yazının ve dilinkine benzer bir sorumlulukla en özgün düzeyde göstergebilimsel açıdan yeni bir sava dönüştürmüştür. Fotoğraflar aracılığı ile anlaşılmaya çalışılan ve sorunsallaştırılan teori, öncelikli olarak görsel zemine bağlı bir bütünlük çerçevesinde gelişme göstermiştir.

Modern dünyanın fotoğraf mantığı ile bütünleşen evreyi bu ölçüde olumlaması ve bu yönde gelişim göstermesinin öncelikli nedeni tüketim mantığının kendi içerisinde yatmaktadır. Sontag açısından;

“tüketmek demek yakmak, bitirmek – ve böylece tazelenmek istemek – demektir. Biz görüntüleri yapıp tükettikçe daha da çok görüntüye gereksinme duyarız; ve daha da çoğuna... Ancak görüntüler, uğrunda dünyanın didik didik aranması gereken bir hazine değildir; onlar tam anlamıyla gözün takıldığı her yerde hazır bulunan şeylerdir. Bir fotoğraf makinesine sahip olmak, şehvete benzer bir şeyler esinleyebilir. Ve her saygın şehvet biçimi gibi, o da tatmin edilemez: bir kez fotoğrafın olanakları sonsuz olduğu için, ikinci olarak ta bu proje sonuçta kendini yuttuğu için. Fotoğrafçıların gerçeğin tükenmiş anlamına destek verme girişimleri aslında bu tükenişe katkıda bulunur. Bizim her şeyin geçici olduğu yolundaki karşı konulmaz duygumuz, fotoğraf makinelerinin bize akıp giden anı “kaydetme” yolunu açmasından bu yana daha da keskinleşmiştir. Görüntüleri her zamankinden daha da hızlı tüketiyoruz ve tıpkı Balzac’ın fotoğraf makinelerinin beden katmanlarını tüketmesinden kuşkulaması gibi, görüntüler gerçekliği tüketiyor. Fotoğraf makineleri hem panzehir, hem de hastalıktır; hem gerçekliği sahiplenmenin, hem de onu modası geçmiş kılmanın bir yoludur”⁸.

Bu sav, fotoğrafın gerçek dünya ile arasında gelişen konumlanma ilişkisinin mantıksal bir özeti niteliğindedir. Teorik, sosyo-kültürel, politik ve teknolojik girişimlerin yarattığı bir dengeler ve değerler düzleminde, fotoğraf kendisine düşen görevi en büyük oranda var olan sistemin mantıksal çizgisine gösterdiği bu uyumlu gelişim çizgisi üzerinden gerçekleştirmiştir. Sontag, fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren yaygınlık gösterdiği iki temel coğrafyadaki (Avrupa ve Amerika) algılanma ve gelenekselleşen kullanım farklarını şu biçimde özetlenmiştir;

“İlk yüzyılı içerisinde fotoğrafın ana coğrafyası olan Avrupa’da bu yeni teknolojik olgu büyük ölçüde resimsel (yani yoksul, yabancı ve zamanın eskittiği), önemli (yani zengin ve ünlü) ve güzel (estetik ve cazip) kavramları tarafından yönlendirilmiştir. Avrupa’da fotoğrafın ilk dönemden itibaren tarafsızlığı övme ya da onu amaç edinme eğilimi olmuştur. Herhangi bir temel toplumsal düzenlemenin kalıcılığına daha az inanan, değişimin ‘gerçekliği’ ve ‘kaçınılmazlığı’ üzerinde uzmanlaşan Amerikalılarsa, fotoğrafı daha çok partizan düzeyde

⁷ age, 41

⁸ age, 41

kullanmışlardır. Fotoğraflar yalnızca neye hayran kalınması gerektiğini göstermek için değil, aynı zamanda neye göğüs gerilmesi ve acınması – ve onarılması – gerektiğini açığa çıkarmak için çekilmişlerdir. Amerikan fotoğrafı tarihle daha alımlı, daha kararsız bir bağlantı, coğrafi ve toplumsal gerçekle hem daha umutlu, hem de daha yırtıcı bir ilişki geliştirmiştir”⁹.

Fotoğrafın günümüze uzanan mevcut alt yapı temeli (kullanım biçimi, algılanma ölçütü ve ekolleri) bu ikili konumlanma ve anlayış çerçevesinde çeşitlenmiştir. Günümüzde çok daha genişlemiş bir işleyiş ve kavramsal potada, sürekli yenilenerek anlam kazanan bir bütünlüğün merkezinde yer alan fotoğraf, her dönem değişim içerisinde olan dinamik bir olgu olma özelliğini kazanmıştır.

Farklı ekoller ve yaklaşımlar bağlamında sürekli bir gelişim, dönüşüm ve ilerleme çizgisinde olan fotoğraf, sanatın tüm diğer alanlarında olduğu gibi kısa sürede temsiliyetin farklı açılımlarını gündeme taşımıştır. Bu süreçte fotoğraf makinesi dünyayı güzelleştirme ve betimleme yönünde öylesine başarılı olmuştur ki, güzelin standardı artık dünya değil, onun fotoğraflarından oluşan yeni bir anlam kazanmıştır. Bu durum ilerideki bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecek olan, fotoğrafın farklı alanlarda yarattığı birçok değişimin kapılarını aralamıştır. Fotoğrafın temsiliyet gücü, onun var olan kültürel ve doğal gerçekliğe dair tüm bir envanter stokunu belgelemekten öte, bir süre sonra konumlandırmaya, değiştirmeye ve şekillendirmeye uzanan bir belirleyici etken olmasını sağlamıştır.

Diğer taraftan modernizm süresince fotoğraflar aracılığı ile elde edilen yeni ‘bilgi’, ‘gerçeklik’, ‘zaman’ ve ‘mekan’ edinimi, bu kavramların fotografik bağlamda birer birer değişime uğramalarını ve yeniden tanımlanma zorunluluklarını gündeme getirmiştir. Modern dünya açısından yeni bir ‘dil’ olacak düzeyde ciddi tanımlar ve kuramsal bir bütünlük çerçevesinde gelişme gösteren fotoğrafın, evrensel olarak ortaya koyduğu yeni algı modelleri, gelişimine paralel olarak değişen tanımlar ekseninde “fotografik kültürün” inşasını başlatmıştır.

Sontag, fotoğrafın insan üzerinde yarattığı etkiden bahsederken fotoğraf sonrası gelişen bir eğilimin üzerinde durmuştur; “fotoğraf makinelerinin icadından bu yana garip bir kahramanlık var dünyada; görmenin kahramanlığı. Fotoğraf, kendi hesabına çalışma etkinliğinin yeni bir modelinden söz açtı – herkesin kendine özgü ve hırslı bir duyarlık sergilemesine izin vererek”¹⁰. Bu yeni kahramanlık - yeni görme algısı, fotoğraftan itibaren insanlar üzerinde bütünlüklü bir görsel deneyimin

⁹ age, 83

¹⁰ age, 110

oluşmasına yol açmış ve kısa sürece içerisinde tüm diğer sanat alanlarına oranla çok daha demokratik bir dağılım alanı sergileyen fotoğrafın temel donesi haline gelmiştir. Fotografik kültüre bağımlı olarak şekillenen fotografik görme – algılama ve tanımlama güdülerini modern insanın kısa süre içerisinde benimsediği ve işlevsel olarak gündelik yaşamına dahil ettiği bir düşünme biçimine dönüşmüştür. **Bu süreçte fotoğrafın sürekli başarılarından biri, onun yaşayan varlıkları nesnelere, nesneleri ise yaşayan varlıklara çevirme konusundaki stratejisi ve dağılım eşitliği olmuştur.** Benjamin; “bugün insanları, şeyleri kendilerine, ya da daha da fazla, kitlelere, yakınlaştırmak yönünde olan eğilim, her durumun biricikliğini aşmak için onu çoğaltmak yönünde ki eğilimle aynı oranda tutkuludur”¹¹ derken, fotoğrafın ortaya koyduğu mantığın, kültür içerisindeki etki alanı ile doğrudan ilişkisine paralel bir tanım getirmektedir. Kendi oluşturduğu arz-talep ölçütleri genelinde, fotoğraf yeni ihtiyaçların düşünsel icadını getirmiştir.

Fotoğraf, zamanımızda hem modernist yüksek sanatların, hem de ticari sanatların izlediği tanımlayıcı yönün, sanatların meta-sanatlara ya da medyaya dönüştürülmesinin prototipi olarak kendisine bağımlı bir dizi alanın üretimini gündeme getirmiştir. Film, televizyon, video ya da Cage, Stockhausen ve Reich’in teyp bandı esaslı müziği gibi gelişmeler, fotoğrafın kurduğu modelin mantıksal uzantıları olarak bağımsız gelişme gösteren özgün alanlar konumuna gelmiştir. Sontag’ın, fotografik karşılaştırmalı öngörüsü açısından;

“geleneksel güzel sanatlar elitisttirler: bunların tanımlayıcı biçimi, tek bir kişinin ürettiği tek bir eserdir; bunlar bazı konuların önemli, engin ve soylu, bazılarının ise önemsiz, basit ve aşağılık sayıldığı bir konu hiyerarşisi ima ederler. Medyaysa demokratiktir: özelleşmiş üreticinin ya da “auteur”ün rolünü zayıflatırlar (şans üzerine kurulu yöntemleri, ya da herkesin öğrenebileceği mekanik teknikleri kullanarak; ve toplu ya da ortak çabalar olarak); tüm dünyaya maddi açıdan bakarlar. Geleneksel güzel sanatlar özgün ve sahte, orijinal ve kopya, iyi zevk ve kötü zevk arasındaki farka güvenirlir; medyaysa bu farkları bütünüyle fes etmese bile, bulandırır. Güzel sanatlar bazı deneyimlerin ya da konuların bir anlamı olduğunu varsayar. Medyaysa esas olarak içeriksizdir (Marshall McLuhan’ın “mesaj, ortamın ta kendisidir” biçimindeki ünlü saptamasının ardındaki hakikat budur); medyanın tanımlayıcı sesi ironik, boş ya da parodi gibidir. **Gittikçe daha çok sanatın fotoğraf olarak sona ermek üzere tasarlanması artık kaçınılmazdır. Bir modernist, herhalde Pater’in “her sanat, müzik durumunu amaç edinir” sözünü yeniden yazmak zorunda kalırdı. Bugün, bütün sanatlar fotoğraf durumunu amaç ediniyor**”¹².

¹¹ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Ali Cengizkan, 2. bs (İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, 2002), 25

¹² Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 167-168

Fotoğrafın kuşkusuz edindiği en rasyonel çağrışımlar, o ve ona bağlı olarak ortaya çıkan gelişmelere miras bıraktığı bu yaklaşım ve eğilimlerin şekillenmesi açısından ortaya koyduğu kült değerler olmuştur.

Toplumsal ve bireysel belleğin inşasında, modern hayatın zamanın sabitleştiren mekansal deneyimlerini anlamak için hayal gücü, yetenek ve estetik görüşü içinde barındıran fotoğraf; geleceğin olduğu kadar geçmişinde başka türlü hayal edilebileceği görüşüyle bir çok yöntem tartışmasına dahil edilmiştir. Fotoğrafın kavramsal açıdan edindiği birikim, eldeki gelişmelere paralel olarak her geçen gün katlanarak artan bir eğilimle sürekli yenilenerek üretilmeye ve tartışılmaya devam etmektedir.

Fotoğraf olgusunun kuşkusuz en önemli niteliği, geçirdiği süreç açısından özdeşi sayılan modernizm evreleri boyunca ortaya koyduğu bir dizi sosyo-kültürel etki ve değişim paralelinde gelişmiştir. Bu nedenle ki fotoğraf olgusunu tanımlama ve kavrama aşamasında, bu çağdaş teknolojinin modernizm süresince ortaya koyduğu değişim ve dönüşümleri ele almak, fotoğrafın kuramsal açıdan edindiği bütünlüğün analizinin gelişimi ve anlaşılması açısından yerinde olacaktır.

2.1 Fotoğraf ve Modernizm

Fotoğraf, ilk dönemlerden itibaren modernizm ile arasında tüm diğer gelişme ve sanat alanlarına oranla çok daha girift bir ilişkiler ağı şekillendirmiştir. Bunda en belirleyici etken, fotoğrafın sanatsal nitelikleri kadar, sayısız farklı alanda yol açtığı köklü değişimler olmuştur. Tümü ile teknolojiye bağımlı olan bu yeni olgu, bir taraftan tüm yönleri ile modernizmin hizmetine sunularak onun en belirleyici imaj kültü olma görevini üstlenirken, diğer taraftan modernizm eleştirisi eksenindeki birçok tartışmanın da etkin bileşeni olmuştur. Bu ironik yapılanma fotoğrafı, modernizmin ikonlarını belirleyen en güçlü ifade biçimi olarak konumlandırırken, onun en ciddi eleştirilerini de yine kendi hafızasında ortaya koyan ikili bir niteliğe büründürmüştür. Ancak her iki hali ile de fotoğraf, taraflar arasında en biricik olma özelliğini bugüne değin hiç yitirmemiş ve modernizm ekseninde kendisine duyulan ihtiyaç hiçbir dönemde bir öncekinden daha az olmamıştır.

Fotoğrafın Kısa Tarihi isimli çalışmasında Walter Benjamin, fotoğrafın içkin yapısını tanımlarken; **“Psikanaliz nasıl sezgisel bilinçsiz alanı açmıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak, görsel – bilinçsiz alanın farkına vardırmakta”**¹³ demiştir. Bu sav; yeni görsel - bilinçsiz alan, çok kısa zamanda modernizmde üzerine konumlandığı, popülist enformasyon araçlarının en gözde olguları ile örtüşür hale gelmiştir. **Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren, kendi endüstrisinin yanı sıra, birçok yeni endüstri alanında kapılarını aralayan fotoğraf, bu sayede yeni bir görsel düşünme teknolojisi geliştirirken, bu teknolojinin tümü ile kapitallere bağımlı olan ticari ve sosyo-kültürel uzantıları “modern” dengelerin yerine oturması sürecinde beklenin çok üzerine bir etki sağlamıştır.** Bir diğer hali ile, fotoğraf bu süreçte kendisini birazda arka planda tutarak doğrudan kendisine bağımlı üretimlerin yarattığı “daha önce karşılaşılmamış” üretimler bağlamında, modernizmin, geçmiş sistemlerde benzerine rastlanmayan “görsel belleğinin” tamamlayıcısı olmuştur.

Sürekli gelişme ve ilerleme halindeki yakın tarihi içerisinde, birçok düşünür tarafından sanatların en modern ve çağdaşı biçiminde tanımlanan fotoğraf, en çokta modernizme paralel zamansallığından ötürü kendi yazılmış kuramsal birikimi boyunca, modernizm kuramı ile de iç içe geçen bir hafıza ve bilgi birikimine yol açmıştır. Bu türden bir birikim fotoğrafın ilk günden itibaren sergilemeye başladığı sosyal fonksiyonları ile birleştiğinde ortaya çıkan tablo aynı zamanda modernizmin belleği ile de bire bir örtüşmektedir. Bu nedenle ki birçok fotoğraf kuramcısı aynı zamanda modernizm kuramı ile de yakından ilişki içerisinde bulunmuşlar ve modernizm üzerine çalışan birçok düşünürde yapıtlarında fotoğraf olgusuna değinmeden geçememişlerdir.

Sanayileşme sonrası şekillenen “Yeni Dünya” algısı içerisinde birden çok fonksiyonu ile gelişen yeni sisteme en çok hizmette bulunan birim olan fotoğraf, kitleselleşmesi sonrası, en sert biçiminden, en iddiasız ve yumuşak biçimine değin modernlik düşüncesinin tüm bileşen unsurları açısından kaçınılmaz bir savunma aracına dönüşmüştür. Bu aşamada etki alanı ve içeriği üzerinden sık sık yeni tanımlamalar bulan bu yeni araç, kolay ulaşılabilirliği nedeniyle kitleler tarafından kısa sürede benimsenen ve tüm sanatsal fonksiyonları dışında kişilere gündelik

¹³ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, 11

yaşamlarında da farklı açılardan hizmet eden bir rol üstlenmiştir. Yayılma hızı ve kolay erişilebilirliği açısından sanatların en demokratik olanı biçiminde tanımlanan fotoğraf, fonksiyonları gündelik yaşamdan yüksek sanata uzanan bir çerçevede kendisine birçok yeni kullanım alanı bulmuştur. Fotoğrafın endüstrileşmesi çok kısa sürede, onun tolumun ussal (modern bürokratik) geleneklerinin içine emilmesini sağlamıştır. Susan Sontag bu rasyonel ilişkiyi;

“Artık oyuncak görüntüler olmaktan çıkan fotoğraflar, çevremizi saran genel eşyanın birer parçası haline geldiler – gerçekçi sayılan o indirgeyici gerçeklik yaklaşımının mihenk taşları ve doğrulamaları oldular. Fotoğraflar simgesel nesneler ve bilgi parçaları olarak özellikle aile ve polis gibi önemli kurumların hizmetine girdi. İşte bu yüzden dünyanın Fotografik olarak kataloglanmasında kullanılan pek çok belge, üzerinde vatandaşın bir fotoğraf – simgesi bulunmadığı sürece geçerli sayılmaz¹⁴” şeklinde özetlemiştir.

Bu tanım, fotoğrafın modern dünya ile arasındaki en resmi ve koşulsuz bağında kısa bir özeti niteliğindedir. Bu resmi bağ, fotoğraf ile toplum arasında daha önce rastlanmamış türden didaktik bir ilişki kurmuştur. Tüm kamusal alanlar ve resmi kurumlarda en belirgin temsili fotoğraflar yolu ile sağlanan modern insan, önceki sistemlerden farklı olarak, modern dünyadaki en belirgin ayrıcalığını fotoğraflar aracılığı ile kazanmıştır.

Modernizm ve sanayileşme evresi boyunca sürekli gelişmesinin yanı sıra kendisine paralel birçok gelişmenin de öncülüğünü üstlenen fotoğraf, farklı dönemler süresince devamlılık gösteren çeşitli alanlarda konumlanmıştır. Günümüz uzantıları sayesinde mikrobiyolojiden, uzay bilimlerine, endüstriden, jeolojiye ve sosyal belgeleme yöntemlerine dek bilim ve teknolojinin neredeyse tüm alanlarında işlevsellik gösteren bu yeni olgu, tüm bu alanlarda da en az kendi çıkış noktası ve sanat alanında olduğu kadar ciddi değişimlere yol açmıştır. Bugün gözle görünemeyen şeylerin olağan hale gelen fotografik temsilleri, gelecekte nesnesi olmayan şeylerin fotoğraflanmasına olanak tanıyan hedeflenmiş birçok alanın kapılarını aralamaktadır. Günümüzde bir şeyi yaşamış olmanın ve ona katılım görüntüsü vermenin en temel fonksiyonu haline gelen fotoğraf, “deneyimi doğrulama” konusunda hala alternatifi bulunmayan biricik araç konumundadır. Bu özelliği modernizm boyunca fotoğrafı birçok farklı neden ve uğraşı alanı içerisinde sayısız konumlanmaya itmiştir. Bugün fotoğrafın işlevsel olduğu alanlar konusunda mütevazı bir liste çıkartılmaya kalkışıldığında dahi, bu liste çok kısa zamanda yüzlerce maddeyi kapsayacak ölçüde geniş olacaktır.

¹⁴ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 38

Diğer taraftan gündelik yaşamın kamusal olmayan alanlarında, fotoğraf en az tüm diğer alanlarda olduğu kadar etkin bir rol oynar hale gelmiştir. Yeni modernist zevk algısı, tanımlanmaya başladığı ilk günden itibaren, fotoğraf bu tanımın en fazla karşılık bulduğu alan olmuştur. Susan Sontag çağdaş kültür ile fotoğraf arasındaki gündelik yeni bağı şöyle nitelendirmiştir;

“fotoğraf, geçmişin yüksek kültürünün kirli çamaşırlarını ortaya dökme hevesi (kırık dökük şeylere, hurdalara, acayip şeylere eğilme; hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan); sıradanlıkla olan insafli flörtü; ucuz sanata karşı beslediği sevgi; öncü hırsları ticaretçiliğin ödülleriyle uzlaştırma yeteneği; tepkisel, elitist, züppe, samimiyetsiz, yapay ve günlük yaşamın geniş hakikatlerinden kopuk diyerek sanatı yalancı köktenci bir biçimde hor görmesi; ve sanatı kültür belgesine dönüştürmesiyle, **pop haldeki modernist zevkin en başarılı aracıdır**”¹⁵.

Kapitalist toplum, görüntüler üzerine kurulu bir kültürü şart koşmuştur. Satın almayı uyarmak ve sınıf, ırk, cinsiyet sorularını uyuşturmak için korkunç miktarlarda eğlenceye gereksinme duymuştur. Sontag için;

“Kapitalist süreç, doğal kaynakları daha iyi sömürmek, üretkenliği arttırmak, düzeni sağlamak, savaş yapmak, bürokratlara iş bulmak için sınırsız miktarda bilgi toplamak zorundadır. Fotoğraf makinesinin ikili kapasitesi, yani gerçekliği hem öznellesirmesi, hem de nesnellesirmesi, bu gereksinmelere en iyi biçimde hizmet eder, onları güçlendirir. Fotoğraf makineleri gerçekliği bir endüstri toplumunun çalışması için şart olan iki biçimde tanımlar: ‘**bir gösteri nesnesi**’ (kitleler için) ve ‘**bir gözetim nesnesi**’ (yönetenler için) olarak. Görüntülerin üretilmesi aynı zamanda bir yönetme ideolojisi sunar. Görüntülerdeki bir değişim, toplumsal değişimin yerini alır. Çok çeşitli görüntüleri ve malları tüketme özgürlüğü, özgürlüğün kendisiyle eşitlenir. Özgür siyasal seçimin özgür ekonomik tüketime indirilmesi, görüntülerin sınırsızca üretilmesini ve tüketilmesini şart koşar”¹⁶.

Fotoğrafi, “**modern kültür mirasının başat taşıyıcısı**” konumuna getiren tüm bu uzantıları, onu kendi yapısı içinde olduğu kadar modernist konumlanmaların anlaşılması ve tartışılması durumunda da vazgeçilemez bir envantere dönüştürmüştür. Kapitalist sistemde, teknolojinin gündelik hayatı her gün yeniden tanımlayan fonksiyonu, modern zamanın belki de en önemli özelliğini ön plana çıkartmıştır, bu; “makineleşen dünyanın baş döndürücü ve ulaşılması imkansızlaşan hızı”dır. Yaşamın bu hızlı akışı kültürel alana popülerliği getiren zemini yaratırken; artık her şey kültür ve sanat da buna dahil, hızla tüketilmek üzere üretilmektedir. Böylesi bir ortamda fotoğraf, tüm bir aşamanın, başka bir söylemle “modern belleğin, görsel taşıyıcısı” olma sıfatının, kendi tarihine paralel bir görsel envanterini tutarak en büyük hizmetini kuşkusuz içerisine doğduğu modern dünyaya yapmıştır.

¹⁵ age, 150-151

¹⁶ age, 48

2.2. Fotoğrafın Modernizme Paralel Kavramsal Gelişim ve Etkileri

Modernizm paralelinde süregelen birçok güncel tartışmanın merkezinde yer alan fotoğraf, bu sürecinin en görünür bileşeni olarak, gelişimi boyunca yalnızca teknolojik açıdan değil kendine özgü “yeni kavramsal alanları” yaratmış ya da değiştirmiş olması açısından da var olan birçok olgunun yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır.

Fotoğraf ile birlikte ortaya çıkan yeni algı alanları ve tanımları, modern belleğin gündelik yaşamdan, teknoloji ve bilimin en üst noktalarına uzanan sınırsız bir alanda vazgeçilmez bir bilgi dağarcığı haline dönüşmüştür. Sontag, fotoğraf sonrası ortaya çıkan bu yeni edimin biçimine şu şekilde yaklaşır;

“Ne var ki fotoğraflarla eğilmek, daha eski, daha zanaatlı görüntülerle eğilmeye benzemez. Bir kere, artık çevremizde dikkatimizi çekmeye çalışan çok daha fazla görüntü var. Bu envanter 1839’da başladı ve o zamandan bu yana hemen her şey fotoğraflandı, yada bize öyle geliyor. İşte fotoğraflayan gözün bu açgözlülüğü, mağaradaki yani dünyamızdaki tutsaklığımızın koşullarını değiştiriyor. **Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin bakmaya değer olduğunu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor. Bunlar bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme töresi oluştururlar. Son olarak, fotografik girişimin en görkemli sonucu, bize tüm dünyayı kafalarımızın içinde – bir görüntüler seçkisi olarak – tutabileceğimiz duygusunu uyandırmasıdır**”¹⁷.

Fotoğrafın tanımlanmış biricik özellikleri, Sontag’ın da belirttiği gibi dünyanın tümünün ortaya koyduğu koyduğu bu seçkiler dizisinde yatmaktadır. İnsanın öğrenme ve sahip olma arzusuna son derece kolay bir yoldan karşılık veren bu yeni teknoloji, kısa sürede insan ile doğası arasındaki her türlü girişim ve deneyiminde belgeleyici bileşeni olma konumuna gelmiştir. Modern kodlar içerisinde kısa zamanda kendisine eşsiz bir alan açan bu yeni temsiliyet aracı, kuşkusuz birçok farklı bağlamdaki gelişmenin paralel özelliklerine sahiptir. Sayısız farklı alandaki gelişmeye benzer biçimlerde katkıda bulunan fotoğrafın, burada değerlendirilecek olan alt başlıklar içerisinde konumuza ilişkin gelişim evreleri ve etkileri ele alınmıştır. Bu alanlar, öncelikli olarak bilim ve düşünce dünyasında fotoğraf sonrası sıkça tartışılan ve ciddi dönüşümler geçiren kavramsal bir etkileşim ve gelişim süresince ortaya çıkmıştır.

¹⁷ age, 19

Fotoğrafın modernizme paralel kavramsal gelişimi boyunca ortaya çıkan değişimlerin en belirleyici olanları, fotoğraf sonrası yeni bir tanıma kavuşan görsel-fotografik bilgi, bilginin edinimine dönük fotografik gerçeklik tartışmaları, fotoğrafın kendi nesnesi ve amacı arasında gelişen yeni fotografik mekan tanımı ve fotoğraftan sonra yeni bir anlam kazanan fotografik zaman algısı olmuştur.

Her biri ('bilgi' – 'gerçeklik' – 'zaman' – 'mekan'), fotoğraf sonrası bir kez daha tanımlanma gereksinimi doğan bu olgular aynı zamanda modern kavramsal dengelerinde üzerinde konumlandığı teorik alt yapının en önemli gelişim argümanları olarak konumlanmıştır. Fotoğraf kavramını anlama ve tanımlama aşamasında, tüm bu alanların fotografik olarak gösterdiği dönüşümlerin bir analizine ulaşmak yerinde olacaktır.

2.2.1. Fotografik Bilgi

Kuşkusuz fotoğrafın modernizm içerisindeki en belirgin niteliği ortaya koyduğu yeni bilgi (**fotografik bilgi**) algısı olmuştur. Tek bir fotoğraftan ne ölçüde bilgi edinilebileceği, fotografik bilginin kullanım alanlarının ne kadar daha genişleyebileceği, elde edilen bilginin tutarlılığı ve hangi alanlara hizmet edebileceği, teknik sınırları; gözle görülmeyen şeylerin fotoğraflarından, uzay görüntüleri ve röntgen filmlerine kadar genişlemiş olan fotoğrafın geleceği açısından hala geniş bir tartışma alanını oluşturmaktadır.

Fotoğraf sonrası gelişen bu yeni "bilgilenme" şekli, ortaya çıktıktan çok kısa zaman sonra kendisine yazınsal ve sözel bilgi kadar geniş bir alan açmış, kitlelerin önüne (ta ki gerçekliğinin tartışılmaya başlayacağı zamana kadar) tartışmasız olarak, zamana ve mekana yönelik en koşulsuz kanıt olarak sunulmuştur. Fotoğrafın bilgi edinimi ile arasında olan karşı konulamaz ilişki bu aşamada onu kendiliğinden, özellikle modernizme paralel enformasyon araçlarının en münferit gözdesi haline getirmiştir. Bu aşamada fotografik bilginin etki alanı var olan tüm diğer bilgi araçlarını destekleme amacı kadar, tek başına bir öneri olarak ta yorumlu/yorumsuz biçimlerde sık sık kendi gündemini yaratmıştır. Elbette ki bilgi her durumda gerçekliğe tekabül eden ve öznenin bireysel çabasıyla ortaya çıkarılan bir şey olmamıştır; o, öznelarasılık ortamında birlikte oluşturulan ve tarihsel olarak

sürekli değişen bir olgudur. Fotoğraf bu olguya kendi özgün dili ile süreç boyunca gelişerek yanıt vermiş, sadece tek bir disiplin üzerinden değil, konusunu insan, doğa ya da uzaydan alan, gözle görünür olan ya da olmayan neredeyse tüm alanlarda kendi gelişimine paralel değişikliklere yol açmıştır. Sontag, fotografik bilginin nedensellikler bağlamındaki tanımını şöyle yapmıştır;

“bürokrasi ile uyumlu olan “gerçekçi” dünya görüşü bilgiyi yeniden tanımlar – teknikler ve bilgilendirme (information) olarak. Fotoğraflar değerlidir, çünkü bizi bilgilendirirler. Neyin olduğunu söyler ve bir envanter yaparlar. Casuslar, meteorologlar, kuşkulu ölümleri araştıran bilirkişiler ve diğer bilgilendirme profesyonelleri için fotoğrafın değerine paha biçilmez. Ancak hemen herkesin fotoğraf kullandığı durumlarda fotoğrafların bilgilendirme araçları olarak değeri kurmaca ile aynı düzeydedir. Kültür tarihinin akışı içinde herkesin bilgi denen şeye sahip olma hakkı bulunduğunu düşündüğümüz anda fotoğrafın verebileceği bilgi çok önemliymiş gibi görünmeye başlar. Fotoğraflar, okumaya kolay kolay alışmayan insanları bilgilendirmenin bir yolu olarak görülmüştür”¹⁸.

Bu aşamada fotoğraf, bilginin en kolay ulaşılabilir ve en kısa sürede anlaşılır hali olarak uzunca bir süre tartışmasız bir önceliğe bürünmüştür. Diğer taraftan, “Daily News hala kendine ‘New York’un Resmi Gazetesi’ derken, onun popülist kimlik iddiasına karşı yelpazenin öteki ucunda, yetenekli ve bilgili okuyucu için tasarlanmış bir gazete olan Le Monde vardır ve hiç fotoğraf kullanmamıştır. Bu tür izleyici için varsayılan, bir fotoğrafın bir makaledeki çözümlemeyi ancak görüntüleyebileceğidir”¹⁹. Yayın alanında gelişen bu ikilik, fotoğrafın özellikle daha yoğun eleştirilere maruz kaldığı endüstrileşmiş dünyanın bilgi formunu görsel ve yazınsal olarak iki ayrı kutba çekmiştir. “Okumalık” ve “bakmalık” yayın grupları birbirlerine zıt önerileri dillendirirken, günümüz yayınlarına kadar ulaşan bu gelenek zaman zaman fotografik bilginin gayriciddi bir alan ile özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Ancak kitlelerin büyük bölümü açısından hala daha çok tercih sebebi olan fotografik bilgi, bu çerçevede uzunca bir dönem yalnızca entelektüel çevrelerce tartışıl原因lmıştır. Bugün fotoğraflar aracılığı ile sunumu yapılan bir olay, hala aynı konunun fotoğrafsız sunumundan çok daha fazla anlaşılır ve ilgi çekicidir.

Bilgilendirme kavramının bu yeni anlamı, fotografik görüntü çevresinde yapılandırılırken konunun sosyal açıdan öncelikli belirleyicisi basım-yayım dünyası olmuştur. Sontag basımın konuya olan etkisini şöyle değerlendirmektedir;

¹⁸ age, 38

¹⁹ age, 39

“bugün öyle görünüyor ki, basım, insanların geçmişin neye benzediği ve bugünün nerelere uzandığı konusunda sahip oldukları bilginin çoğunu sağlayan fotografik görüntülere oranla dünyayı süzmenin, onu zihinsel bir nesne haline getirmenin çok daha az tehlikeli bir biçimdir. Açıkçası bir kişi ya da olay hakkında yazılanlar, tıpkı el yapımı görsel anlatımlar, örneğin resimler ve çizimler gibi birer yorumdur. Fotoğraf üzerindeki görüntülerse dünya hakkındaki anlatımlardan çok, sanki onun parçaları, herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik minyatürleridir”²⁰.

Olaybilimsel açıdan bakıldığında, fotoğrafın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkmıştır. Diğer taraftan, Godard ve Gorin fotoğraf üzerine yorumda bulurken, “bu fotoğrafta tüm fotoğraflar gibi fiziksel olarak dilsizdir, altına yazılan yazının ağzından konuşur”²¹ diyerek, fotoğrafın bilgi ile olan ilişkisindeki önemli bir detaya vurguda bulunmuşlardır. Aynı konuya Sontag şöyle yaklaşmıştır;

“Ancak tümü ile doğru olan bir alt yazı bile, altına iliştiirildiği fotoğrafın yalnızca bir yorumu, zorunlu olarak sınırlayıcı bir yorumudur. Ve alt yazı eldiveni öylesine kolay giyilip çıkarılır ki. Bu, bir fotoğrafın (ya da bir fotoğraf kümesinin) desteklemesi istenen herhangi bir tartışma ya da ahlaki mesajı bir fotoğrafın taşıdığı anlamların çokluğu tarafından zayıflatılmaktan, ya da hem her türlü fotoğraf çekmede – ya da fotoğraf biriktirmede – saklı olan alıcı anlayış tarafından, hem de her fotoğrafın kaçınılmaz olarak kendi konusuyla arasında kurduğu estetik ilişki tarafından nitelendirilmekten alıkoyamaz”²².

Bu süreçte fotoğraf adeta, bilmeden bilmenin bir biçimi olarak ilerlemiş, var olan meseleleri akılla yenmenin bir yolu olarak yeni bir bilgi ölçüsüne dönüşmüştür.

Bir nesneden çok, bir var oluş sorunu haline geldiği anda, fotoğrafın kanıtladığı bilgi bütünüyle yeni bir alan oluşturmuştur. Bu aşamada fotografik bilginin - gerçeklik ile kurduğu denklik ilişkisi kendiliğinden merkezi bir sorunsala dönüşmektedir.

2.2.2. Fotografik Gerçeklik

Modern eleştiriler içerisinde fotoğraf konulu tartışmaların en yoğun olanları onun gerçeklik ile kurduğu ilişki üzerine şekillenmiştir. Bunda fotoğrafın gerçeği nasıl ve ne ölçüde yansıttığı tartışmaları kadar, “gerçeğin fotoğrafı ve fotografik gerçekliğin” karşılıklı temas ve etki biçimleri de önemli yer tutmaktadır. Modernizm ile birlikte gelişim gösteren “objektivizm” kuramı bu doğrultuda özellikle sanat alanında uzunca süre fotoğraf ile birlikte tanımlanan ve fotoğraftan ilham alan bir yeni olgunun kapılarını aralamıştır. Benjamin konuyu ilk dönemlerde daha çok sanat yapısındaki gerçeklik tanımıyla tartışırken, sonraki dönemler farklı tanımlar

²⁰ age, 20-21

²¹ age, 128

²² age, 128-129

çerçevesinde fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi çok daha geniş bir yelpazede sürekli olarak yeniden üretilen bir ikircikliğe dönüşmüştür. Sontag için, “fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olay, o olayın fotoğraflarının hiç görülmemesi durumundan daha gerçek hale gelir”²³. Her durumda geçerliliğini koruyan bu öneri fotoğrafın ilk dönemlerinden bugüne uzanan gelişim ve algılanış evresi içerisinde ilginç değişiklikler göstermiştir.

Fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bağ onun bu güne nazaran çok daha naif bir biçimde algılandığı ilk yıllarından itibaren gelişerek süregelen birçok yeni görüşü şekillendirmiştir. Fotoğrafın ilk dönemlerinde, müşteriye de tatsız bir biçimde etkileyen bu konuda baba Dauthendey, “daguerretype” resimlerin gerçeklik etkisi için şunları söylemiştir;

“Başlangıçta onun yıkadığı fotoğraflara uzun süre bakmaya çekindik. Alışılmadık ayrıntıları ve doğaya olan alışılmadık benzerlikleri nedeniyle bu resimlerdeki insan yüzlerinin de bize baktıklarını (bizi dikizlediklerini) düşünüyorduk”²⁴.

Fotoğraflar ile kurulan bu ilk, “ilkel” temas, günümüzde fotoğrafın gerçeklik tanımının çok daha farklı kavrayışlar biçiminde sorunsallaştırıldığı bir evrede sürekli gelişerek tartışılmıştır. Günümüzde fotoğrafın gerçeklik ile olan bağı, birçok alanda artık onun kanıt değeri dahi taşımaz hale gelmesi ve ABD’de mahkeme delilleri arasında dahi yer alamayacağı kararı sonrası zıt kutuplara çekilmiş olsa da, Sontagın üzerinde durmaya çalıştığı gerçekliğin minyatürü sıfatındaki tanımı üzerinden fotoğraf, gündelik yaşam içerisinde ki biricik değerini hala yitirmemiştir. Bugün için, gerçekliğin temsili konusunda fotoğraf kadar belirleyici bir metot daha geliştirilememişken, fotoğraf bu alanda söz sahibi olmayı doğrudan olmasa da, farklı biçimlerde ve belki dünkünden çok daha etkili olarak sürdürmektedir.

Günümüzde, “**gerçeğin fotoğrafı**” ile “**fotografik gerçeklik**” arasındaki ayrım, oluşan birçok ara kavramla birlikte, sunumu ve etki alanı açısından birbirinden oldukça ayrılmış olmalarına karşın, her iki durumda da fotoğraf süregelen gerçeklik tartışmalarına kendi dilinden yeni cevaplar üretmektedir. Çağdaş yorumlarında “**gerçeksiz - gerçeklik**” alanı olarak bu konuda ki en uzlaştırmacı tanımına ulaşan fotoğraf, diğer taraftan gündelik yaşam, sosyal bilimler ve temsiliyet olgusu ekseninde, farklı sorunsalları üretmektedir. Sontag açısından;

²³ age, 68

²⁴ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, 13

“Fotoğraflar yoluyla gerçekliği onaylama ve deneyimi arttırma gereksinmesi, bugün herkesin bağımlısı olduğu estetik bir tüketiciliktir. Endüstrileşmiş toplumlar vatandaşlarını görüntü bağımlılarına çevirirler; zihinsel kirlenmenin en karşı konulmaz biçimidir bu. Güzellik için, yüzeyin altını yoklamanın bir sonunun gelmesi ve dünya bedeninin kurtarılıp kutlanması için acılı özelemler – erotik duyguların tüm öğeleri, fotoğraftan aldığımız zevkte dile gelirler”²⁵.

Deneyimi doğrulamanın bir yolu olarak günümüz dünyasında en kolay elde edilen ve kullanımı her gün katlanarak artan fotoğraf, bir diğer taraftan da, deneyimi fotojenik olanı aramayla sınırlayarak, onu bir görüntüye, bir anı eşyasına çevirmiş ve kendi kapasitesi içerisinde deneyimi reddetmenin de farklı bir yoluna dönüşmüştür. Bugün fotoğraflar aracılığı ile sosyal yaşam içerisinde doğrulamaya çalıştığımız şey, onun icadından beri süregelen ve özgün kimliğinden tümüyle arınmış bir dizi öğeden ibarettir. Yazınsal ideolojinin önde gelen ideologu Zola, on beş yıllık amatör fotoğrafçılıktan sonra 1901’de; “Bence bir şeyin fotoğrafını çekene kadar onu gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyiz” demiştir, bu yönü ile **“fotoğraf yalnızca gerçekliği kaydetmekle kalmamış, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçiminin ölçütü haline gelmiş, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini de aslında büyük ölçüde değiştirmiştir”**²⁶.

Gerçeklik her dönem görüntülerin getirdiği bilgiler aracılığıyla yorumlanmıştır; filozoflar da, Platon’dan bu yana gerçeği anlamanın görüntüsüz bir yolunun standardını çıkararak, görüntülere olan bağımlılığımızı azaltmaya çalışmışlardır. Oysa ondokuzuncu yüzyılın ortasında bu standartlara tam ulaşacakken, eski dinsel ve siyasal yanılsamaların insancı ve bilimsel düşünce önündeki geri çekilişi kitleleri – beklendiği gibi – gerçeğe doğru sürüklememiştir. Tam tersine, bu yeni inançsızlık çağı görüntülere olan bağımlılığı güçlendirmiştir. Görüntüler biçiminde anlaşılan gerçekliklere artık duyulmayacak olan güven, görüntü - yanılsamalar olarak anlaşılan gerçekliklere çok daha kolay duyulmaktadır

“The Essence of Christianity’nin (Hristiyanlığın Özü) ikinci baskının önsözüne (1843) Feuerbach, ‘bizim çağımızın görüntüyü nesneye, kopyayı orijinale, temsili gerçeğe, görünüşü var oluşa yeğlediğini’ gözlemler – bunu bile bile yapar. Ve Feuerbach’ın öznesi biçimindeki bu yakınması yirminci yüzyılda yaygın biçimde paylaşılan bir tanıya dönüşmüştü: bir toplumun ‘modern’ olabilmesi için onun başta gelen etkinliklerinden birinin görüntü üretmek ve tüketmek olması ve bizim gerçeklik üzerindeki taleplerimizi belirleyecek olağanüstü güçleri bulunan, kendileri de birinci el deneyimin imrenilen vekilleri olan görüntülerinse ekonominin sağlığı, yönetimin kararlılığı ve kişisel mutluluğun elde edilmesi için vazgeçilmez hale gelmesi gerekir”²⁷.

²⁵ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 40-41

²⁶ **age**, 107

²⁷ **age**, 171

Gerçek dünyanın yerini giderek görüntü dünyasının almasından duyulan kaygının birçok anlatımı, geçmişte tıpkı Feuerbach'ın yaptığı gibi, görüntünün Platon'cu değer yitirşini yansıtmayı hala sürdürüyor. Artık **“gerçek; bir şeye benzediği sürece doğru, bir benzerlikten öteye geçemediği içinse yalan”** olmak durumu üzerinden, çok daha karmaşık bir tanımlamalar bütününe doğru yönelmiştir.

Sontag fotografik gerçekliği, resme bir yüzyıldan fazla ilham kaynağı olan salt benzerliğe karşı duyulan güvensizlik üzerinden yorumlarken; “artık, **‘fotografik gerçeklik neyin ‘gerçekten’ orada bulunduğu biçiminde değil, ‘benim’ neyi orada algıladığım biçiminde yorumlanabilir’** - ki giderekte daha fazla böyle yorumlanıyor”²⁸ demiştir. Bu yeni ve yaygın tanımlama şekli aslında bugün fotoğrafın hala hizmet etmekte olduğu sayısız alan açısından da uzunca süredir tercih edilen ve fotoğraf sonrası adeta yeni bir gerçeklik tanımını doğuran anlayışında önünü açmıştır.

Amerika da 1920 sonrası gelişen ve fotoğraf kuramı içerisinde büyük yer tutan “Yeni Gerçekçilik” akımı, Edward Weston ile başlayan ve ardından onlarca fotoğrafçının katılımı ile yakın tarihe dek devam eden bir bütün olarak fotoğrafın da gerçeklik ile arasında kurduğu bağın tüm diğer alanlardan farklı olarak ekolleşmiş bir uzantısı olarak önemlidir. Gerçeği fotoğraflar aracılığı ile yeniden ve yeniden farklı formlarda üreten bu fotoğrafçılar, fotoğrafın gösterdiği şeyden çok, izleyicide yarattığı form ve görsel etkiyi amaçlarken, gündelik objelerden, doğa ve beden fotoğraflarına dek her bir malzemeyi yeni bütünlükler ve çağrışımlar ekseninde tekrardan yorumlamışlardır.

Sontag açısından, **“fotoğrafın kendini anlatmanın üstün bir yolu olarak savunulmasıyla, kendini gerçekliğin hizmetine sunmanın üstün bir yolu olarak övülmesi arasında görüldüğü kadar büyük bir fark yoktur”**²⁹. Bu yaklaşımların her ikisi de fotoğrafın eşi olmayan bir ortaya çıkartma sistemi oluşturduğunu, fotoğrafın bize gerçekliği daha önce hiç görmediğimiz biçimde gösterdiğini varsaymışlardır. Bu açıdan yaklaşıldığında fotoğraf tarafından ortaya çıkartılan ya da ortaya koyulan gerçeklik, reel gerçekliğin içinde ya da dışında olsun kendi özgün yapısında yarattığı sunumuyla her zaman yeni bir gerçekliğe ihtiyaç duyacaktır.

²⁸ age, 140

²⁹ age, 139

Fotoğrafın realite ile arasında kurduğu sayısız çelişik ilişki, onun sansasyonlarla kurulu tarihinin en büyük bileşenlerinden olmuştur. Sunulduğu dönem büyük yankı uyandıran (birçok nedenle görünür kılınmış), ve sonraki dönemlerde gerçekliğine dair bilgilerin tazelenmesi ve karşı tezler üretilmesi sonucu alaşağı edilmiş fotoğraflar, fotoğraf tarihi içerisinde ayrı bir çalışma konusu oluşturacak kadar geniş bir yer tutmaktadır. Bu fotoğraflarda kuşkusuz belirleyici etken sunum biçimleri ve arkalarında gerçekliklerine dair yatan iddialar olmuştur. Günümüzde reklam ya da bir çok enformasyon aracı içerisinde, sayısız fotomontaj ve benzeri müdahalelerle gerçeküstü hale getirilmiş fotoğrafın hiçbirisi için benzer bir problem yoktur. Bu türden fotoğraflar ile karşı karşıya gelen izleyici için, önemli olan çok uzun zamandır eldeki görüntünün realite ile olan ilişkisinden çok neye işaret ettiğidir. Bu nedenle ki fotografik gerçekliğin tartışılma aşamalarında, en az fotoğrafın kendisi kadar önem taşıyan dip not, imza, tarih, nereye ait olduğu gibi bilgiler bu alanın her dönem başat unsurlarını oluşturmuşlardır. Sontag açısından;

“Tarihte ne kadar geriye gidersek, E. H. Gombrich’in söylediği gibi, görüntülerle gerçek şeyler arasındaki ayrım da o denli bulanıklaşır; ilkel toplumlarda nesne ve görüntüsü aynı enerji ya da ruhun, ayrı, yani fiziksel olarak ayrı iki görünüşüdür. Bu yüzden de görüntülerin güçlü var oluşları yatıştırdıkları ve üzerlerinde kontrol elde ettikleri düşünülürdü. Bu güçler, bu varlıklar, bu görüntülerin içinde mevcuttur”³⁰.

Günümüz modern toplumunda fotoğrafın kendilerinin maddi bir parçası olduğu düşüncesinden gelen ilkel bir fotoğraf makinesi korkusunu paylaşan artık çok az insan kalmıştır. Ancak Sontag’a göre büyüünün bıraktığı izler hala mevcuttur:

“Örnek olarak; bir sevdiğimizin, özellikle ölmüş ya da uzaktaki bir sevdiğimizin fotoğrafını yırtmaya ya da atmaya karşı olan direnişimiz gösterilebilir. Bu davranış insafsız bir reddedıştır. Jude the Obscure’da (İçine Kapanık Jude) Jude’un Arabella’ya verdiği ve içinde kendi resmi olan akça ağaçtan çerçeveyi Arabella’nın sattığını keşfetmesi, Jude’a “karşısındaki duyguların hepsinin kesin ölümünü” gösterir ve “içindeki tüm duyguyu yok eden son küçük darbe” olur. Oysa gerçek modern ilkelcilik görüntüyü gerçek bir şey saymak değildir; fotografik görüntüler aslında hiçte o kadar gerçek değildir.

Bunun yerine; **‘gerçeklik giderek fotoğraf makinesinin bize gösterdiği gibi görünmeye başlamıştır’**. Bugün insanların yakalandıkları bir şiddet olayında yaşadıklarının – bir uçak kazası, bir silahlı olay, bir terör saldırısı – ‘film gibi’ olduğunda ısrar etmelerine sıklıkla rastlanır. Bu, öteki betimlemelerin yetersiz görünmesiyle, bu olayın ne denli gerçek olduğunu anlatmak için söylenir. Endüstrileşmemiş ülke insanları fotoğraflanmaya karşı duyarlı olmalarına, bunun bir tür tecavüz, bir saygısızlık eylemi, kişilik ya da kültürün kılık değiştirmiş bir yağmalanışı olduğunu hissetmelerine rağmen, sanayileşmiş ülkelerin insanları fotoğraflarının çekilmesini beklerler – birer görüntü olduklarını ve fotoğrafla gerçek hale geldiklerini hissederler”³¹.

³⁰ age, 173

³¹ age, 179

Bu en ilkelci yaklaşımdan, çağdaş imaj iddialarına uzanan en dolaylı örneklerine kadar, fotoğraf yenilendikçe ve yeni biçimlerde anlaşılmaya çalışıldıkça, onun gerçeklik ile olan bağda gelişerek yeniden ve yeniden birçok farklı tanıma ulaşmayı müsait kılan yeni ortamlara dönüşecektir.

Walter Lippmann, 1922’de fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu kült ilişki üzerine şunları yazmıştır; “fotoğrafların bugün hayal gücünü aşan bir ağırlığı vardır; tıpkı dün basılı sözcüklerin, daha öncede konuşma dilinin olduğu gibi. Çünkü baştan sona gerçek görünüyorlar”³². **Modern insan için fotoğraflar hala göründükleri ve gösterdikleri ölçüde gerçek ve gerçekliğin delilleridir.** Bu yaklaşım fotoğrafın gerçeklik konusunda günümüze uzanan en kabul edilmiş “pragmatist” tanımını içermektedir.

İnsanların nesnelliği, nesnelerin insan gibiliğini gözler önüne seren fotoğraf, gerçekliği açıkça bir totolojiye dönüştürmüştür. Bu aşamada fotoğraf, bir diğer büyük etkisini en az gerçeklik algısında olduğu kadar, tarihsel açıdan ortaya koyduğu taşıyıcı işlev ile zamanlararası bir düzeyde gerçekleştirmiştir.

2.2.3. Fotografik Zaman

Fotoğrafın “zaman” ile olan ilişkisi, onun tüm diğer olgular ile arasında olandan farklı olarak, fotoğrafa “kendi öz zamanını” yaratma olanağı dışında, tek bir “an”a bağımlı olan bu üretim biçiminin, zamanlar arasında kavramsal açıdan yeniden üretilmesini mümkün kılar. Her bir fotoğraf karesi, kendi bağlı bulunduğu zaman dışında, akan zaman’a bağlı olarak değişik biçimlerde tanımlanır, yeni ilgi ve kavramsal alanlara yol açar ve her keresinde içerisinde beklettiği pathos’u zaman deneyimi ile yeni bir koşullandırmaya alır.

Fotoğrafın temsil ettiği şey, en az içerisinde yer alan görüntüler kadar, çekildiği (zaman) “an” olmuştur. Bu nedenle her bir fotoğraf karesi aynı zamanda bir an’ının temsilini sunar ve bu an, akan zamanla birlikte, fotoğrafın dışında birçok yeni anlam kazanır. Fotoğrafın amacı ve nedenselliği dışında yeni tanımlarla üretimini sağlayan en büyük faktör zamandır.

³² Sonrag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 25

“Çekildiği zaman yalnızca konusundan dolayı etkileyici olan bir 1900 yılı fotoğrafı, bugün bizi daha çok 1900 yılında çekilmiş bir fotoğraf olduğu için duygulandırır”³³ demiştir Susan Sontag. Bu, fotoğrafın akan zamana dayalı olarak onla arasında kurduğu üretimin sonucudur. Zaman her bir fotoğraf karesini yeniden tanımlanmaya mümkün kılar. Bu şekilde yeni bir miras yaratır. O gün için kültürün konusuna hizmet eden bir aile fotoğrafı, bir süre sonra kültürün nesnesine, objelerine ve biçimselliğini anlamaya hizmet eder hale gelir.

Bu çalışma için ele alınan arşivlere ait geçmiş fotoğrafların tümü için aynı konumlanma geçerlidir. Bunlar bir ailenin o fotoğraf karesinde bulunma amacı kadar, aynı ailenin bugüne oranla neye benzediğini, annenin günümüze hiç uymayan giysilerini, duvarlardaki bugün artık hepsi antika değerinde olan objelerin gündelik kullanım niteliklerini, oturulan koltuktan ayakkabılara dek her bir nesnenin yeniden yorumlanmasını mümkün kılmıştır. Bir bakıma fotoğraf zamanla birlikte, geçmişe dair yeni ilgi alanları oluşturmaya müsait, tesadüfi envanterleri belgeleme görevi üstlenen taşıyıcı bir niteliğe bürünmüştür. Fotoğraf karesinde olması tümü ile tesadüflere bağlı birçok obje, belirli zaman aralıkları sonrası insanların ilgilerini üzerlerinde yoğunlaştıracakları ilginç görüntülere dönüşerek fotoğrafın sonraki tarihlerdeki ana konusunu oluşturabilmiştir.

Bir kişinin fotoğrafına, o öldükten sonra bakıldığında da benzer bir algı farkı ortaya çıkmaktadır. Eldeki fotoğraflar, fotoğraflanan kişinin yaşamla olan ilişkisine bağlı olarak yeni değer ve anlamlar kazanır, saklanma koşulları değişebilir ve bu türden tüm gündelik eğilimler, fotoğrafın kendisi dışında akıp gitmekte olan zaman ve gelişen olaylar ekseninde yeniden üretimini sağlar. Sontag’a göre;

“Fotoğrafın özel nitelikleri ve niyetleri geçmiş zamanın genelleşmiş ‘pathos’u’ içinde kaybolup gitme eğilimindedir. Estetik uzaklık, ilk anda değilse bile zamanın akışıyla birlikte fotoğraflara bakma deneyimi içinde yerleşme kapasitesine sahiptir. **‘Zaman, fotoğrafların çoğunu, hatta en amatörce olanları bile eninde sonunda sanat düzeyine çıkartıyor’** olması bu dolaylı ilişkiye bağlıdır”³⁴.

Fotoğrafın zaman ile kurduğu yörünge, onun bugüne dair birçok üretiminin, gelecek zamanların kavramsallaştırılması yönünde ortaya koyulmasını sağlamıştır. Kuşkusuz fotoğraf ilk ortaya çıktığı günden itibaren, zamana direnmenin ve zamana

³³ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 38

³⁴ **age**, 39

karşı durmanın bir aracı olarak övülmüştür, bugünse daha çok gelecek zamanlara aktarımın ve zamanlar arasında şekillenecek yeni yorumların hizmetinde üretilmektedir. Fotoğrafın ilk dönemlerinde bu kadar net olmasa da, yakın dönemlerde çok daha görünür hale gelen bu ilişki yeni bir fotoğraf anlayışının da kapılarını aralamıştır. Artık fotoğrafa dair bir töz olarak, onun varlığının zamansallığı aynı zamanda sanatında konusu haline gelmiş olan bir deneyimleme alanı olarak büyük ilgi görmektedir.

Fotoğrafın, zamanla kurduğu olumlayıcı bağın bir diğer açılımı da, her bir fotoğraf karesinin zaman-eskime sonucu kazandığı yeni anlam kadar, edindiği değer ve estetik anlayışta yatmaktadır. Sontag bu ilişkiye şöyle yaklaşır;

“Leonardo’nun Milano’daki “Son Akşam Yemeği” tablosu bugün eskisine göre hiçte daha iyi durumda sayılmaz; hatta berbat haldedir. **Fotoğraflarsa bozulduklarında, lekелendiklerinde, çatlayıp soyulduklarında bile güzeldirler; hatta çoğu zaman daha da güzel görünürler**”³⁵.

Yadsınamaz olan bu eskime – değer ilişkisi, aynı zamanda fotoğrafın belgelediği şey ve fotoğrafçısı kadar, zamanla kazandığı yeni değerinde ölçütü haline gelmiştir. Bugün bir müzayede de elbette ki bazı tablolar daha eski olmaları üzerinden daha yüksek fiyatlara alıcı bulmaktadır. Ancak sonuç olarak bu tabloların her biri yapıldıkları dönemden itibaren (az ya da çok) sanat düzeyinde değer bulmuş ve algılanmışlardır. Hiçbir sanatsal amaçla üretilmeyen, bundan bir yüz sene önce tümü ile belgelemeye hizmet etmiş bir hatıra aile fotoğrafı ise, günümüzde yalnızca sahip olduğu tarihi hafıza üzerinden, bugüne ait bir aile ya da sanat fotoğrafının edinemeyeceği düzeyde alıcı bulabilmektedir. Sontag, fotoğrafın “zaman” üzerinden kazandığı yeni edinimleri şöyle özetlemiştir;

“Bir fotoğrafın sahip olabileceği hava ile bir resminki arasındaki gerçek fark, zamanla aralarında kurdukları farklı ilişkilerde yatar. Zamanın yıkımı resimlere karşı çalışır. Oysa baştan beri fotoğrafların doğasında bulunan ilginin bir bölümüyle fotoğrafların estetik değerlerinin başlıca kaynağı, tam anlamıyla zamanın onlar üzerinde yapımcılarının niyetlerinden kaçırarak yaptığı dönüşümlerdir. **Yeteri kadar zaman verilirse pek çok fotoğraf gerçekten bir aura kazanır.** (Renkli fotoğrafların siyah beyaz fotoğraflarda olduğu gibi eskimemesi gerçeği, renkli fotoğrafın çok yakın zamanlara kadar ciddi fotoğraf zevkinde tuttuğu önemsiz konumu biraz olsun açıklar. Rengin soğuk dostluğu, fotoğrafı eskimeyle gelen güzellikten yalıtır sanki) çünkü resimler ya da şiirler yalnızca eski oldukları için daha iyi, daha çekici olamazken, yeterince eskirse tüm fotoğraflar ilginç ve dokunaklıdır. Kötü fotoğraf diye bir şey yoktur – yalnızca daha az ilginç, daha az önemli, daha az gizemli olanları vardır. Fotoğrafın müze tarafından kabul edilmesi, yalnızca zamanın nasıl olsa tamamlayacağı o süreci ivmelendirir, tüm fotoğrafları değerli kılar”³⁶.

³⁵ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 99

³⁶ **age**, 159-160

Zeliha Burttek ise, fotoğrafın zaman ile kurduğu ilişkiyi Walter Benjamin'nin yaklaşımı üzerinden şöyle analiz etmiştir;

“Walter Benjamin'in “mesianik zamanı”, an'lar arasındaki ilişkiyi bir öncelik sonralık içinde değil bir duyuş içinden kurar. Şimdiki zaman bir geçmişin düşü, geçmişin düşleminin zihinsel mekanıdır. Burada zihnin kendi kendini bunalımları kabusları içinde boğması, tüketmesi, düşün bir gelecek zamana dönüştürülmesi ile aşılr, düş temel bir beklenti ağırlığı altında ezilmeden bir geleceğin zorunlu koşulu kılınır. Fotoğrafta zihnin bu anlamda zorunlu bir “kurtuluş” koşulu olarak, zihne bir düş uçurumunda olmadığının güvencesini verir. Nasıl ki “mesianik zaman”, “Mesihsiz bir mesianizm” ise fotoğraf da gerçek'siz gerçekliktir”³⁷.

Bu yaklaşım, fotoğrafın zamanla olan tüm diğer ilişkilerinin yanında yaratmış olduğu kendi içsel zamanının da bir özeti niteliğindedir. Belki her bir heykel ya da resim değil, ancak her bir fotoğraf kuşkusuz kendi zamanını yaratma kapasitesine sahiptir. Bu akıp giden zamandan ve akan zamanlar sonrası fotoğrafa yönelik değişen yaklaşımlardan tümü ile farklı biçimde, günümüze; fotoğrafın kendi aurasında barındırdığı bir nitelik olarak ulaşmıştır.

Fotoğraflar zamana bağımlıdırlar, bu onların var oluş nedenleri arasında her dönem büyük yer tutan argümanlardan birisi olmuştur. Zamana olan bağımlılıkları ve kendi zamanlarını yaratabilme kapasiteleri onları anlamlandırmanın bir yolu olarak ta büyük işlev görmüştür. Çoğu fotoğrafın, özellikle çekildiği tarih ile birlikte arşivlenmesi çok eski bir gelenektir. Bu eğilim, gelecek dönemlerde fotoğrafın içerisinde barındırdığı zamana geri dönmenin ya da anımsamanın bir yolu olarak büyük önem taşımıştır. Kendi zamanını yaratma kapasitesi, fotoğrafın zamanla arasında kurduğu bağlar arasında en kayda değer olanıdır. Bu sayede her bir fotoğraf karesi, bir an'a ait olmaktan çok, çekilmiş olduğu an'ın sahibi – taşıyıcısıdır.

Fotoğraflar, kendi özgün gelişimleri içerisinde kişileri öncelikle bu konum üzerinden düşünmeye sevk etmiş ve fotoğrafın önemi zaman içerisinde büyük ölçüde bu yöne evrilmiştir. Barthes, fotoğrafların “zaman” olgusu açısından yarattığı etkiyi yalın ancak çarpıcı bir netlikle ortaya koymuştur;

“Çekim tarihi fotoğrafın bir parçasıdır: bir üslubu gösterdiği için değil (bu beni ilgilendirmiyor), ama başımı kaldırıp yaşamı, ölümü, nesillerin acımasızca tükenişini hesaplamamı sağladığı için: 1931'de Kertesz'in fotoğrafladığı öğrenci Ernest bugün hala yaşıyor olabilir (ama nerede? Nasıl? Ne roman ama!). bütün fotoğrafların göndermesi benim. Kendimi temel alan soruya hazırlanırkenki şaşkınlığımı yaratan zaten bu: niçin burada ve şu anda yaşıyorum?”³⁸.

³⁷ Zeliha Burttek, “Fotoğraf ‘Mesianik Zaman’ın Sanatı”, **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı**, (İstanbul: sayı.19, 2006), 31

³⁸ Barthes, **Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, 103

Zaman üzerine inşa olan tüm bu ilişkiler ağı, bir fotoğrafı anlama ve onu okuma aşamasında büyük önem taşımaktadır. Bir fotoğrafın tarihi, tarihler arası (bazen uçurumlar kadar büyük farklar yaratan) tanımlanışları, kendi sahip oldukları ve yarattıkları zaman, üzerine tek tek düşünülmesi gereken, çok geniş bir kavramsal çerçeveyi gerekli kılmıştır. Bugün artık görünürlüğünü yitirmiş ve içerisindeki konusu belli olmayacak hale gelmiş bir fotoğraf karesi dahi, sadece bu durum üzerinden yeni bir taşıyıcı işleve bürünebilmektedir.

Zaman, günümüzde çekilmiş ve git gide her bir saniyede daha çok fotoğraf karesinin çekilmekte olacağı kültürel doğamıza ait gündelik birçok görüntüyü, gelecek dönemlere benzer bir kavrayış niyetiyle aktarma-anlaşılma doğrultusunda taşıyacak görünmektedir. Bu taşıma edinimi ve işlevi sırasında, fotoğrafın bir diğer öncü değişim alanı olan mekan sorunsalları farklı bir açılım düzeyinde ön plana çıkmıştır. Gelecek bölümde fotoğrafın modernizm sonrası mekan algısı ve tanımı açısından ortaya koyduğu dönüşümler üzerinde durulacaktır.

2.2.4. Fotografik Mekan

Fotoğrafın mekan ile olan kuramsal ilişkisi, onun zaman, gerçeklik ve bilgi tanımı paralelindeki tüm ilişkiler ağının belirleyicisi olarak, fotoğrafın hem nesnesi durumundaki hem de işaret ettiği mekansal uzantılar bağlamında, belirleyici bir görev üstlenmektedir. **“Her bir yeni karede, nesnesi aracılığı ile kendi mekanını yaratan fotoğraf”**, bu mekanın tanımı açısından farklı görüşlerce farklı değerlendirmelere tabii olmuştur. Bu görüşler arasında en büyük ortaklık, kuşkusuz fotoğrafın ortaya koyduğu yeni tartışmasız “mekan” tanımı üzerinden gelişmiştir.

Fotografik olarak her bir görüntü, kendi özgün mekanını yaratmış ve her bir mekan yeni bir mekansal uzantıya işaret etmiştir. Sonsuz kez üreilmeye müsait bu mekansal bağlantı fotoğrafı tüm diğer sanat alanlarından farklı olarak, başlı başına bir ortam haline getirmiştir. Her türlü yeni mekansal uzam içerisinde var olmaya müsait bu yeni ortam, fotoğrafın ilk gününden itibaren en çok hizmet ettiği ve tüm bir kavramsal alt yapının üzerine şekillendiği bir nitelik kazanmıştır.

Fotoğraf, burada sanattan çok, dil'e özgü bir işlevi yerine getirmiş, öncelikle gereken ortamı olanaklı kılarak ve bu noktadan sonra o ortamın ne adına kullanılacağını tercihlere ve beğenilere bırakarak sınırsız bir alan açmıştır. Bu ortamın kendi yapısal bütünlüğü aynen dilde olduğu gibi, uyarlanabilir ve zamanlar arasında değişkenlikler göstermeye müsait bir esneklik içerisinde gelişmiştir. Fotoğrafın bu esnek mekanı, daha önce var olmayan bir teknikle kolay elde edilebilir oluşu açısından bugün onun farklı disiplinler tarafından böylesine yoğun kullanılır hale gelmesini olanaklı kılmıştır. Resim ya da gravür gibi plastik yapıdaki diğer belgelemeye müsait alanlar için aynı esneklikten bahsetmek hiçbir dönem mümkün olamamıştır.

Günümüzde, fotoğraflarda dahil, sanat eserlerinin büyük bölümü artık fotografik mekanlara bağımlı kopyaları aracılığıyla tanındıklarından, fotoğraf uzunca süredir asıl sanat eseri kavramı da dahil olmak üzere, geleneksel güzel sanatlar ve geleneksel zevk ölçülerinin mekansal bağlantısını kesin olarak değiştirmiştir.

Fotoğraf kendi kapsayıcılığı içerisinde, her bir nesne açısından da yeni bir mekan olma işlevini üstlenmiştir. Bu durum kısa zaman içerisinde fotoğrafın temsil ettiği şey kadar, temsil ettiği şeye olan mekansal hizmetini de görünür kılmış ve uzunca zamandır bu amaç üzerinden bir çok fotoğraf üretimi gerçekleşmiştir.

Günümüzde, boyutları ya da farklı nedenlerle tek bir fotoğraf karesine sığdırılarak temsil olanağı gerçekleşen sanat yapıtları ile karşılaşmak, alışlagelmiş bir durumdur. Bu noktada fotoğraf öncelikle kendi yaratma kapasitesi olan mekansal gücü ile zorunlu bir üretim aracı olarak yeniden gündeme taşınmıştır. Bu türden çalışmalarda sanatçı açısından hedeflenen öncelikli durum, fotoğraflar ve onların mekanlarında temsil edilen öteki mekansal uzantılar arasında izleyiciyi mesafelendirerek, bu mesafelenme üzerinden fotoğrafı taşıyıcı bir mekan unsuru olarak kullanmak üzerine konumlanmıştır. Fotoğraf kendi nesnesi olan mekansal niteliği yanında, her keresinde yerine getirmiş olduğu, **“temsil ettiği mekanlar arasında ki taşıyıcı işlevi”** açısından sanatta olduğu kadar, tüm diğer enformasyon ve medya araçlarında da büyük bir görev üstlenmiştir.

Fotografik mekanın bir diğer önemli ölçütü görünür olan kadar, görünür olmayan, onun mekanında aslında hiç bulunmayarak ona hizmet eden pathos'a dair taşıyıcılığında yatmaktadır. Burtek'e göre; "Resime içkin derinlik yüzeyin topografyasından geçer, boyanın, rengin derinliği, dıştan olanın optik derinliği... fotoğrafa ise içkin derinlik ide'nin topografyasından geçer, içeriğin derinliği, içte olanın zihinsel derinliğidir bu"³⁹. Bu derinlik yaklaşımı aynı zamanda fotoğrafın içerisinde barındırdığı soyut mekanının temsilinden gelmektedir. Her bir fotoğrafın buna dair bir açılımı mutlaka olacaktır. Onun varoşunda kast edilen ide, aynı zamanda bu görünmez topografyanın fotoğrafın hafızasında ortaya koyduğu soyut mekansal uzantı ile iç içe gelişmektedir. Kayhan'a göre;

"Harvey'in 'Mekan ve zamanlarımızın kaynaklandığı maddi pratikler, bireysel ve kolektif deneyimlerimizin yelpazesi kadar çeşitlidir' diyerek anlatmaya giriştiği mekanın sosyal bilim kavrayışımıza girme süreci; Hagerstrand'ın yaptığı zaman coğrafyası çalışmasından esinlenerek gidilen yolda; R. Williams, B. Berman, Gidens, Certaeu, Bachelard, Bourdieu ve Foucault'nun zaman ve mekan yaklaşımlarıyla günümüz kavrayışlarını beslemiştir"⁴⁰.

Günümüz mekan tanımı, bağlı bulunduğu uzamlar doğrultusunda bir çok farklı tanıma evrilirken, fotoğraf her keresinde bu tanımların belirleyici ve karakteristik imgelerini üretmeye devam etmiştir. Bireysel bellek için "ev" ne ise, toplumsal bellek için de "mahalle, yöre, ülke" benzer bir mekansal bütünlüğü temsil etmiştir. Fotoğraf, bireysel belleğin toplumsal düzeyde taşıyıcısı olma görevini üstlenirken, mekansal açıdan yepyeni bir olanaklılık sürecini gündeme taşımıştır. Mekanlararası temsil ve taşıyıcı işlevi, kısa süre içerisinde fotoğrafı bireysel ve toplumsal açıdan bir "ortam" envanteri olma niteliğine büründürmüştür.

Toplumsal ilişkilerin kendi tarihselliği içerisinde anlaşılmaya çalışıldığı bir dönemde, zaman ve mekanın çözümlenmesini birlikte yapma gerekliliği görüşü, 20. yüzyıl sanat tartışmalarına yeni boyut getirmiştir. Bu süreçte öncelikli olarak fotoğrafın merkeze alındığı bir kavramsal bütünlük kendiliğinden gelişme göstermiştir. Fotoğraf, teknolojik bir buluş olarak sanat alanında geleneksel estetik anlayışı hızla değiştirirken sanat eserinin o güne kadarki birçok değerini yeniden ve kendine göre tanımlamaya başlamıştır.

³⁹ Burtek, **age**, 33

⁴⁰ Aslı Kayhan, "Öznel Bakışın Nesnel Mekanı: Fotoğraf", **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı**, İstanbul: s.19 (2006): 75

Fotoğraf sonrası edinilen yeni “mekan” tanımı, bu dönemin sanat görüşünü en ciddi şekilde yönlendiren etmenlerden birisi olarak ön plana çıkmıştır. Günümüzde benzer bir zeminde gelişimine devam eden fotografik mekan tanımı, gelişen kullanım ve uygulamalar paralelinde kendisini yenilemeye devam etmektedir. Adams, bizleri; “fotoğraf ‘çekmek’ demeyi bırakıp fotoğraf ‘yapmak’ demeye yöneltirken”⁴¹, benzer bir kaygıyı gündeme getirmiştir. Tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi, fotoğraf kendi doğası içerisinde bir mekan olarak kurgulanıp üretilmeye müsait güncel olanaklıklar doğrultusunda yeni tanım ve kurgular paralelinde bir gelişme çizgisinin öncüsü olmuştur.

2.3. Fotoğraf ve Kültür

Fotoğrafın tüm diğer mimetik sanatlar içerisinde en gerçekçi, dolayısıyla da en kolay olma gibi pek de hoş olmayan bir ünü vardır. Bu durum, fotoğrafın dönemler boyunca sanat ile kronikleşen sorunsallarına yol açarken, diğer taraftan o güne kadar gelişen tüm diğer sanat akımlarının hiç birisinde rastlanmadığı kadar hızlı bir şekilde kültürün içerisine emilmesini sağlamıştır. Bu öylesine hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir ki, icadından yarım asır sonra neredeyse insanların tümünün ulaşabileceği bir hal alan fotoğraf, ortalama bir asır kadar sonra ise istenildiği takdir de tüm ailelerin evine girebilecek ölçüde kolay ulaşılabilen bir belgeleme ve özel envanter materyaline dönüşmüştür.

Aynı hızla kamusal kültürün içerisine emilen fotoğraf, modern insanın temsiliyeti bağlamında başvurulmuş biricik araç halini alarak yasallaşan bir kimlik uzantısı sorumluluğunu üstlenmiştir. Fotoğraf yolu ile tanınmak, tanımlanmak ve fotoğrafın bir özlük hakkına dönüşmesi sürecinde tüm bir var olan kamusal düzenekler fotoğraf olgusuna entegre edilmiştir.

Kısa süre içerisinde kültürel kodların belirleyici taşıyıcıları olan “dil” ve “simge”nin de yerini alan fotoğraf, kültürün geçmiş uzantılarının belirlenmesi ve geleceğe aktarılması yönünde başvurulmuş en güvenilir “taşıyıcı” araç işlevini görmüştür. Bu güne kadar görülmemiş biçimde kolay ve hızlı olarak “bilgi” sağlayan bu yeni görsel teknoloji, kültürün en küçük oluşumlarından, en kuvvetli yapılarına kadar,

⁴¹ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 143

tüm bir üretilenlerin temsil aracı olma unvanını almakla kalmamış, kültürün farklı niteliklerinde çok büyük değişimlere yol açmıştır. Bugün için dünyada, fotoğraflar yolu ile temsil edilmemiş bir topluluk olduğunu düşünmek güçtür. Bu kolay elde edilebilir aracın dominant etkileri, sosyal açıdan en doğrudan değişimleri kültür ve kültürel uzantılar ekseninde biçimlenmiştir. Bu aşamada adeta “kendi özgün kültürünü yaratan fotoğraf”, bunu var olan düzeneğe entegre olmak kadar, bir çok modern düzeneği kendisine entegre etme yoluyla da gerçekleştirmiştir. Fotoğraf ve kültür arasında ilişki kurma çabası, öncelikle bu iki olgunun gelişim süreçlerini farklı dinamikleriyle mercek altına almayı gerektirmektedir. Bu nedenle ki konunun daha detaylı bir tahlilini yapmak açısından öncelikle kültür olgusunun bütünlüklü bir tanımına ulaşmak sağlıklı olacaktır.

2.3.1. Kültür Kavramı

Bugüne değin sayısız farklı tanımına ulaşılan kültür olgusu, örgütlemiş yaşam biçiminin doğadaki en ayırıştırıcı simgesi olarak geçmiş ve günümüz toplumlarının tüm toplumsal etkinlikler ve ilişkileri çerçevesinde şekillenmiştir. Tylor için kültür en çok kabul gören tanımı ile; **“bir toplumun üyesi olarak insanın kazandığı bilgi, inanç, gelenek, sanatsal faaliyet, hukuk, ahlaki değerler ve tüm yetenek ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütündür”**⁴². Bilimsel olarak incelenmesi gereken nitelikler taşıyan kültür olgusunun en önemli aktarım yolu olan “dil”; yazı - konuşma ya da görsel imgeler yardımı ile kültür kodlarını belirlemiştir.

Çeşitli kurumlar, adetler ve alışkanlıklar toplamından oluşan tükenmeyecek bir malzeme niteliğindeki kültür olgusu, kendisini tanımlayan bir dizi temel uzantıya sahiptir. Bunlardan en önemlileri “kapsayıcı olma, hem genel hem özel olma, öğrenilebilirlik, simgesellik, doğaya el koyma, paylaşılr olma, örüntülü olma ve insanın yaratıcı biçimde kullanımına açık olma” çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Kültür kapsayıcı bir olgudur, bu onun belirlenmiş en önemli niteliklerindendir, bu nedenle ki belirli bir toplumu, belirli bir eğitim sınıfını ya da üretim düzeyini kapsamaz. Kültür bugüne kadar üretilenlerin tümü ile eşit mesafede ilişkilidir.

⁴² Conrad Phillip Kottak, **Antropoloji – İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, çev. Sibel Özbudun, 1. bs. (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2001), 46.

Bu nedenle ki kültürü tanımlamada ve anlama bir öncelik şansı yoktur. Kültürel bir gösterge olarak ilkel bir kabile müzisyeni ile bir senfoni yönetici arasında veya bir çizgi roman ile Nobel ödüllü bir edebiyat klasığı arasında hiçbir fark olamaz. Kültür, belirli bir entelektüel algı ve beğeni düzeyine sahip olmaktan, eğitimden ya da sanata duyulan ilgiden çok daha fazlasını içerir, sosyal olarak “kültürlenme” sürecine dahil olan insanların hepsi eşit değerde kültürlüdür.

Kültür hem genel hem özeldir. Tüm insan gruplarının bir kültürü vardır, bu genel anlamdaki Kültür (büyük harf K ile yazılır), tüm homonoidlerce paylaşılan bir kapasite ve özelliği anlatır. Kültürlerin farklı ve özgün kültürel geleneklerini anlamak için kullanılan kültür sözcüğü ise özel anlamlıdır (Küçük harf k ile yazılır) ve tek bir kültürel oluşuma işaret eder.

Kültür öğrenilir. Öğrenme farklı düzeylerde çeşitlenen bir olgudur ve kültür farklı düzeylerde gelişen öğrenme biçimlerinin birçoğu ile kavranabilir. Kişinin doğrudan kendi deneyimine bağlı olan “bireysel durumsal öğrenme”, kültürü kavramanın en ilkel ve doğrudan yoludur (örn: eliniz bir kez ateşte yandıktan sonra, yanan ateşten uzak durursunuz). Toplumsal grupların diğer üyelerine bağlı olarak gelişen “toplumsal durumsal öğrenme” yalnızca dil yolu ile gerçekleşmez, gözlem yolu ile kavranan kodlara ve grup üyeleri içerisinde kendiliğinden edinilmiş davranış biçimlerine bağlıdır (örn: toplumsal cinsiyet rolleri öncelikle izleme ve taklit yolu ile edinilirler). Bu iki aşamadan sonra gelişen “kültürel öğrenme” süreci insanın kendi kapasitesine özgü, simge kullanmaya bağlı bir öğrenme biçimidir, bu; nesneyle doğrudan bağlantısı olmayan işaretlerin kullanımına özgü bir gelişimdir. Bu vasıta ile insanlar yaratır, anımsar ve fikirleri irdelerler, belli simgesel anlam sistemlerini kavrar ve kullanabilirler.

Antropolog Clifford Geertz, kültürü; “kültürel öğrenmeye ve simgelere dayalı düşünce sistemi olarak tanımlar. Kültür bir ‘planlar, reçeteler, kurallar ve yapılar’, kısaca bilgisayar mühendislerinin davranış yöntemi programları dedikleri kontrol mekanizmaları dizisidir”⁴³. İnsanlar belirli gelenekler çerçevesinde, kültürlenme süreci yoluyla bu programları benimserler, bu yaşam boyu devam eden bir öğrenme süreci olarak gelişir.

⁴³ Kottak, **age**, 48.

Kültür simgeseldir; simgesel düşünme sadece insana ve kültüre özgü bir olgu olarak çok önemli bir tartışma alanını betimlemektedir. Antropolog Leslie White kültürü tanımlarken şöyle der; “simgeleştirmeye bağlı nesnelerin ve olayların, bir genetik olmayan, bedensel olmayan zamansal süreğenliği... Kültür, alet-edevat, araç, giyim, süs, gelenekler, kurumlar, inançlar, törenler, oyunlar, sanat yapıtları, dil vs. den oluşur”⁴⁴. White’a göre kültür; “atalarımız simgeleştirme yeteneğini kazandıktan sonra veya ihtiyari bir şekilde nesnelere ve olaylara anlam yükleyebilme ve bu anlamları kavrayıp değerlendirebilmeye başladığımız zaman ortaya çıkmıştır”⁴⁵.

Simge; belirli bir dilde ya da kültürde başka bir şeyi temsil eden sözlü ya da sözlü olmayan bir şeydir, simge ile simgeleştirdiği şey arasında açık, doğal veya zorunlu bir bağlantı yoktur (örn: havlayan bir hayvan, Fransızca da ki ‘chien’den, Almanca da ki ‘hund’dan veya Swahilice de ki ‘wbwa’dan daha fazlasını, İngilizce de ki ‘dog’ dediğimiz anlamı üzerinden veremez). Simgeler dil ile ilintili oldukları kadar, imgeler ile de ilintilidir, sözlü olmayan simgeler, üzerlerine yüklenen anlamlar nedeniyle çoğu kez dilden daha etkili olma özelliğine sahiptirler. (örn: Roma Katolikliğinin kutsanmış su simgesi, bütün simgeler için geçerli olduğu gibi, simge “su” ile simgeleştirilen “kutsallık” arasındaki ilişki rastlantısal ve görenekseldir. Su diğer hiçbir sıvı maddeden daha kutsal değildir, doğal olan bir şey simgesel öğrenme yolu ile kuşaktan kuşağa aktarılan ortak inanç deneyimi üzerinden anlam kazanmıştır). İnsanlar günümüz çağdaş kültürüne uzanan bir süreç boyunca kültüre temel oluşturan yetenekleri paylaşmışlardır ve her insan topluluğu, simgeleştirme ve böylece bir kültür yaratıp onu sürdürebilme yeteneğine sahiptir.

Kültür, doğaya karşı kendisini dayatma potansiyeli taşır. Doğada deneyimleme açısından hiç bir sınır yoktur, kültür ise insanın doğa ile olan deneyimlerine el koyar, bunları düzenler, kısıtlar ve ölçülendirir. Diğer taraftan insanın kendi doğal gereksinmelerini şekillendirir, yemek alışkanlıklarından, boşaltım ve cinsellik ihtiyaçlarına kadar her tür gereksinmeyi bir dizi davranış sistemine tabi tutar. Bu biçimde tüm doğal eylemler, kültür örgüsünün parçaları halini alırlar.

⁴⁴ age, 53.

⁴⁵ age, 53.

Kültür tek tek birbirinden bağımsız bireylere değil, bir grubun üyesi olarak toplumun bütün üyelerine özgü bir vasıftır. Kültür toplumun içine aktarılır, bu yolla paylaşılan kültürel inançlar, değerler, ortak anılar, beklentiler, ortak hafıza, düşünme ve hareket biçimleri insanlar arasındaki farklılıkları siler, onları birleştirir.

Kültürler gelişigüzel toplanmış görenek ve inançlar değil, bütünleşmiş örüntülü sistemlerdir. Adetler, kurumlar, inançlar ve değerler birbirleri ile ilintilidirler, bunlardan birisi değişirse diğeri de değişme gösterir. Kültürler sadece içerdikleri temel etkinlikler ve toplumsal örüntülerle değil, varlığını sürdüren temalar, değerler, dünya görüşleri ve genel görünümleriyle de bütünleşmişlerdir.

Tüm bu nedenselliklerin sonucunda kültürün son bir özelliği olarak, yaratıcı biçimde kullanılabilir ve değiştirilebilir olması belirleyiciliği bulunmaktadır. Kültür, her ne kadar tüm konularda neyin nasıl olacağını, koşullara nasıl uyulması gerektiğini söylese de bu her durumda geçerliliğini koruyan dogmatik bir biçimlenmeye sahip değildir. Kültür içerisindeki çoğu kural, bazen kişiler bazense gruplar halinde ihlal edilmeye açıktır. Bu nedenle ki bazı antropologlar “**ideal kültür**” ve “**gerçek kültür**” ayrımının yapılmasını yararlı bulmuşlardır.

İnsanların yapmaları gerektiklerini düşündükleri ve yaptıklarını söyledikleri şeylerden farklı olarak, reel olarak gözlenen davranışları çoğu kez farklılıkları sergiler. Bu durum emik-etik karşıtlığına benzer. Diğer taraftan günümüzde globalleşen ve sürekli olarak yenilenen kültürel uzantılar artık kültürün var olan tanımlarından farklı olarak daha serbestleşmiş ve modernizm sonrası birçok toplum için büyük değişiklikler göstermiş bir olgu olarak yeniden tanımlanmasını getirmektedir. Bugün kültür, daha çok uluslararası düzeyde yenilenmeye eğilimli olan ve geçmiştekine oranla, dini ve sosyal süreçlerden çok ekonomik ve politik gelişmeler paralelinde şekillenen bir olgu bütününe işaret etmektedir. Fotoğrafın dönüştürücü gücü, kısa sürede sosyal bilimlere merkezli kültür ve nesnellik tartışmaları çerçevesinde farklı yöntem arayışlarını gündeme getirmiştir. Sosyal bilimlerin dünyasında, özellikle tarih alanında Annales dergisi çerçevesinde 1920’ler de başlayan yöntem tartışmaları ve disiplinlerarasılık bakışı nesnelliliği benzer bir açıdan sorgulamıştır. Bu süreçte Braudel’in kendi deyimiyle “toplumsal olguların algılanmasının bütünüyle yeni bir yolu”⁴⁶ oluşturulmuştur.

⁴⁶ Kayhan, “Öznel Bakışın Nesnel Mekanı: Fotoğraf”, 75

Tarihle uğraşanların anlayışlarını derinleştirmek ve canlandırmak için türdeş disiplinlerden yararlanmaları gerektiği söylemi üzerinden gelişen disiplinlerarasılık yöntemi, fotoğrafın kültür bağlamında ortaya koyduğu gelişim sürecine paralel bir kavramsal açılıma denk düşmüştür. Bu aşamada fotoğraf, kısa sürede kültür konulu yöntemlerin merkezinde yer alırken, kültür içerisindeki bağımsız konumlanma ve kültür ile olan dolaylı etkileşimleri üzerinden sayısız yeni sorunsalı gündeme taşımıştır.

2.3.2. Fotoğrafın Kültür İçerisinde Konumlanışı

Burada yapılan analiz aracılığı ile ulaşılmak istenen öncelikli bütünlük kültürün, fotoğraf gibi bir olgu ekseninde şekillenmesi aşamasında ortaya çıkan bir dizi yeni etkeni anlama koşullarına bağlı olarak gelişmiştir. Modernizm sürecinin en özgün teknolojik bileşeni olan fotoğraf, ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren, sosyal yaşam içerisindeki uzantıları doğrudan kültürü etkileyen bir dizi değişimi koşullandırmıştır. Bu öylesine yoğun bir biçimde gelişmiştir ki, bir önceki bölümde kültür başlığı özelinde vurgulanan tüm niteliklerde yeni şekillenmelere yol açmıştır.

Modern dünya içerisindeki kültürel aktarım eğiliminin en az “dil” ve “simgesellik” kadar görünür bir ölçütü haline gelen “fotoğraf”, çok kısa sürede bu iki olgunun yüklendiğinden çok daha etkin bir taşıyıcılık görevini üstlenmiştir. Modern insanın en belirleyici ikonlarından birisi haline gelen fotoğraf olgusu, kısa zamanda kendisine diğer sanat alanlarından çok farklı olarak, kültürel açıdan da beklenmedik genişlikte bir yer açmıştır.

En özel hali ile düşündüğümüzde dahi; **“günümüzde artık her modern ailenin fotoğraflar yolu ile kendisinin, portrelerden oluşan tarihsel bir kaydını – ailenin bütünlüğüne tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler takımını – oluşturması ve bunu elinde tutması”** eğilimi, fotoğrafın bir kültür nesnesi olarak taşıdığı öneme işaret etmektedir. Fotoğrafın bu konuda ki işlevi 20. yüzyıl ile birlikte öylesine genişlemiştir ki, doğrudan fotoğrafa yönelik birçok kültürel yaklaşım ve uygulama alanı gelişmiştir. Sontag, fotoğrafın gündelik kültürel eğilimler içerisinde edindiği yeri şöyle özetlemiştir;

“Bugün bütün erişkinler kendilerinin, anne-babalarının ve büyükannelerinin ve büyükbabalarının çocukluklarını tam olarak bilebiliyorlar – fotoğraf makinesinin bulunmasından önce kimseye, hatta çocuklarının resimlerini ısmarlama geleneği olan o küçük azınlık içinde dahi kimseye nasip olmayan bir bilgi bu! Bu resimlerin çoğu herhangi bir şipşaktan daha fazla bilgi verici değildi. Ve en zenginler bile, genellikle kendilerini ya da atalarından herhangi birini çocuk haliyle gösteren portrelerden birine, yani çocukluktaki tek bir anı gösteren tek bir portreye sahip olabilirken, bugün bir insanın pek çok fotoğrafa sahip olması sık rastlanan bir durum”⁴⁷.

Bu gelişme çok kısa süre içerisinde hem kamusal hem de özel anlamda kültürün zorunlu araçlarından birisi haline gelen fotoğrafı, aynı zamanda kültürün “taşıyıcı” unsurlarından birisi konumuna getirmiştir. Simgesellik, çok keresinde artık fotoğraf yolu ile taşınır bir yapıya bürünürken, toplumsal kodlar büyük oranda fotoğrafın temsil ettiği biçimlerde algılanmaya başlanmıştır. Kültürün aktarım özelliği ile kurulan en sağlıklı köprü, artık fotoğraflar aracılığı ile sağlanan yeni bir anlam kazanmıştır. Bu nedenle ki kültürün geçmişine dayalı tüm bilgi otomatik olarak fotoğraflarca saklanıp korunan bir hale gelmiştir. Bu durum fotoğraflara çok kısa sürede kültür mirasının en gözde taşıyıcısı olma unvanını kazandırmıştır.

Kamusal alanda da, aynı ölçüde ciddi yeni yapılanmalara neden olan fotoğraf, modern insanın kendini temsil eden biricik var oluş biçimi konumunu üstlenmiştir. Pasaportlar, okul kayıtları, kimlikler vb. her düzeyde belge, fotoğraflar aracılığı ile “modern insanı” tanımlamışlardır. Bu oluşum fotoğrafı uluslararası düzeyde en meşru temsiliyet modeli haline getirmiştir. Sontag, fotoğrafın kültür içerisinde emilme sürecine değinirken, özgün bir örneğe vurguda bulunmuştur;

“Fransa’da yapılan toplumbilimsel çalışmalara göre, çoğu evde bir fotoğraf makinesi bulunmakla birlikte, çocuklu bir evde en azından bir fotoğraf makinesi bulunması olasılığı, çocuksuz bir eve göre iki kat daha fazladır. Bir insanın özellikle küçükken çocuklarının fotoğrafını çekmemesi, tıpkı bir ergenlik başkaldırısı olan mezuniyet törenine katılmama davranışı gibi, anne ve babanın ilgisizliğinin bir göstergesidir”⁴⁸.

Kamusal düzenin en çekirdek kurumu olan aile için fotoğraflar bugün ahlaki bir ölçüye işaret etmektedir. Fotoğraflamak, var olan arşivi korumak ve aktarmak, ailelerin özenle üstlendikleri görevleri halini almıştır. Çağdaş toplum normlarında, çocukluk fotoğrafı hiç bulunmayan bir yetişkin bireyin durumu garipsenebilir. Bu tüm diğer örgün kültür unsurları gibi, yasalara bağlanmamış olmakla birlikte, düzeneğin içerisindeki konumu ve rolü sabitlenmiş bir olgu halindedir. Sontag’a göre, “Walt Whitman” kültürün uzanıp giden demokratik görünümüne bakarken;

⁴⁷ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 182

⁴⁸ **age**, 24-25

“Güzellik ve çirkinlik, önem ve önemsizlik arasındaki farkın ötesini görmeye çalışmıştı. Ona göre en cömert olanlar dışındaki değer yargıları düzeysizlik ya da züppelikti. En cesur, en çılgın kültür devrimi peygamberimiz, içtenliğe çok umut bağlamıştı. Gerçeğin ve gerçek Amerika deneyiminin yeterince geniş bir kapsamı ve canlılığı bulunduğunu düşünen hiç kimsenin güzellik ve çirkinlik üzerinde fazla durmayacağını söylüyordu. Tüm gerçekler, hatta en bayağı olanlar bile Whitman’ın Amerika’sında, yani ‘gerçeklerin kendilerini dışarı vurdukça ışıkla yıkandıkları’, tarihin gerçek kıldığı o ideal yerde, bir kor gibi ışıldar”⁴⁹.

Bu yorum fotoğrafın sanatsal uzamının, kültürle demokratikleştiği bir bağlamı işaret etmesi açısından, fotoğrafın konu üzerindeki yaratıcı etkisini pekiştirmektedir. Whitman’ın sözünü ettiği demokratik görünüm, fotoğrafı kültürün tüm unsurlarınca işlevsel kılan bir ortak potanın belirleyicisi kılmıştır. Her şeyin fotoğraflanabilirliği ilkesi, fotoğraf ile kültür arasındaki ilişkinin öncelikli olarak “tümel” bir bağlantısını getirmiştir. Diğer taraftan, “deneyimi doğrulamanın bir yolu olan fotoğraf çekme eylemi, aynı zamanda – deneyimi fotojenik olanı aramayla sınırlayarak, onu bir görüntüye, bir anı eşyasına çevirerek – deneyimi reddetme – nin bir yolu halini almış, örneğin gezmek; fotoğraf biriktirmek için bir strateji haline gelmiştir”⁵⁰. İnsanlar fotoğrafla ilişki içerisinde bulundukları ilk dönemlerden itibaren onu, bu yollu bir ispat aracı olarak ta özel alanda yoğun olarak kullanmaya başlamışlardır. Sontag, bu süreci şöyle değerlendirmiştir;

“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”⁵¹.

Bu aşamada fotoğraf, kültüre yaptığı dolaylı etkiler kadar, doğrudan bir yolla kendi kültür edinimlerini geliştirerek özgün kültürel yapılanmasını gerçekleştirmiştir. Fotoğraf kişiler arasında, neyin fotoğraflandığına bağlı olarak yaşam biçimi ve ölçülerine dair birer temsiliyet biçimini almışlardır. Sontag’ın belirttiği; “görüntüyü güzel olanla sınırlamak ve güzel olanı aramak” eylemi, bir diğer biçimde düşünüldüğünde, bu görüntüyü elde eden bireyin güzel olan ile ne ölçüde ve şekillerde birlikte olduğunun bir ispatı olarak statü arttırıcı bir araç olmuştur. Kişilerce yapılan seramoniler, seyahatler ya da şıklık anları yoğun olarak fotoğraflanırken elde edilmeye çalışılan en temel kazanım, bu fotoğrafların sonraki aşamalarda kişilerin kendilerine dönük olarak savunuculuğunu yapacakları sınıfsal ayrıcalıklar olmuştur.

⁴⁹ age, 45

⁵⁰ age, 26

⁵¹ age, 25

Bu açıdan bakıldığında fotoğrafın kültürel algı ve organizasyon içerisinde sınıflar arası etkileşimi ve ayrıcalıkları ironik-olumlayıcı bir tarife ulaşmak mümkündür. Bugün hala, bir saat içerisinde yalnızca Eiffel Kulesi önünde yüzlerce insan aynı açıdan, benzer pozları vererek aynı fotoğrafa sahip olabilmek için kuyruklar oluşturmaktadır. Bu durum, kişilerin kısıtlanmış yaratıcılıklarından çok kalıplaşmış kültürel değerlerin bir parçası olma yönünde sağladıkları tatminsel bağa işaret etmektedir. Burada yapılan şey, Eiffel Kulesi ile geçilen gerçek bir deneyimi ispatlamaktan çok, şablonu belli olan bir durumu paylaşarak deneyimi empati yolu ile zenginleştirme sanısı üzerinden, bu biçimde var olduğu düşünülen ayrıcalığı kazanmaktır. Fotoğraf albümüne eklenecek bu kare de, tüm diğer bir öncekiler gibi, bireyin yaşam tarihini zenginleştirmesi ve kendi birikiminin bir ispatı olarak, aynen geçmiş kültür örneklerindeki şekli ile aktararak güçlenen bir eğilime dönüşmüştür. Sontag, modern toplumlarda fotoğrafın edindiği sosyo-stratejik sürece ilişkin yazılarında şöyle bir tanıma ulaşmaktadır;

“Endüstrileşmiş bir toplumda yaşayan herkes yavaş yavaş geçmişten vazgeçmeye zorlanırsa da, ABD ve Japonya gibi bazı ülkelerde geçmişten kopuş özellikle travmatik olmuştur. 1950 ve 1960’ların zengin, kültürsüz ve küstah Amerikan turistinin efsanesi, 1970’lerde aşırı derecede değerlenen Yen sayesinde ada hapisanesinden daha şimdilerde salıverilen, iki yanında taşıdığı birer fotoğraf makinesiyle silahlanmış olan topluluk zihniyetli Japon turistlerin gizemiyle yer değiştirmiştir”⁵².

Modern dünyanın fotoğraf ile olan bağı, örnekleri arttırılacak düzeydeki ekonomik ve politik süreçler bağlamında çok sayıda özel konumlanmayı getirmiştir. Sürekli hareket halinde olan modern insan, fotoğraf ile arasında olan nedensellik ilişkisini kendi kültürel yapılanması paralelinde geliştirmiştir. ABD’nin kültürsüz turist profili, Japonya’nın iki eli kameralı meraklı gezginleri ya da Dubaili bir Arap zengini olsun, bugün için fotoğrafın doldurulamaz yeri öncelikle evrensel düzeyde edindiği sosyo-kültürel işlevsellik bağlamında gelişmektedir. Fotoğrafın bir kültür ünitesi-aracı olarak edindiği konum, ortaya çıktığı dönemden kısa bir süre sonra modern dünyanın en gelişmiş ve kabul görmüş görsel teknolojisi olmasını sağlamıştır. Tüm bir sürecin paralel uzantısı olarak gelişen “fotografik kültür” kavramı, fotoğrafın modern kültür içerisinde hızla yerleşmesi sonucu edindiği yerin sosyal bir sonucu olarak şekillenmiştir.

⁵² age, 26-27

2.4. Fotografik Kültür

Fotoğrafın modernizm ile birlikte sosyal alanda yarattığı en dinamik olgu olan ‘fotografik kültür’ kavramı, fotoğrafın modern kültür içerisindeki günümüze uzanan konumlanışını ifade etmektedir. Sosyal bir edinim ve kullanım birimi olarak, fotoğrafın modern kültür içerisindeki doldurulamaz yeri, bu yeni belgeleyici teknolojinin kamusal ve özel tüm alanlarda modern yaşamın vazgeçilmez bir uzantısı durumuna gelmiş olması ile doğrudan ilişkilidir. Barthes, fotografik kültürün gündelik yaşam içerisindeki konumlanışı üzerine düşünürken, şöyle bir çarpıcı analize ulaşmıştır;

“Bugünlerde görüntüler insanlardan daha canlı. Dünyamızın belirtilerinden biri de sanırım bu tersine dönmedir: genelleştirilmiş bir görüntü repertuarına göre yaşıyoruz biz. Her şeyin görüntüye dönüştürüldüğü Amerika Birleşik Devletleri’ni düşünün: yalnızca görüntüler var olur ve üretilir ve tüketilir orada. U  bir  rnek: New York’ta bir porno dükkanına girin; burada ayıbı değil, yalnızca onun (Mapplethorpe’un bazı fotoğraflarını böylesine berraklıkla çıkardığı) canlı tablolarını bulursunuz; sanki kendini bağlatıp d v d ren anonim bireyin (asla bir oyuncu değil) zevkini kavrayabilmesi için bu zevkin kalıplaşmış (yıpranmış) sado-mazoşit görüntüsüne uyması gerekiyor: zevk görüntünün içinden geçiyor. İşte büyük mutasyon burada. Böyle bir tersine dönüş ahlaki bir soruyu da birlikte getiriyor: görüntü ahlaksız, dinsiz ya da (bazılarının fotoğraf’ın ortaya çıkışı için söyledikleri gibi) şeytanca olduğundan değil, ama genelleştirildiğinde, resmetme maskesi altında insanın çelişkiler ve tutkular dünyasını bütünüyle gerçekdışı hale getirdiği için. Sözüm ona ileri toplumları tanımlayan şey bunların bugün artık eski toplumlardaki gibi inançları değil, görüntüleri t ketmeleridir; yani bunlar eskiye göre daha liberal, daha az fanatik, ama aynı zamanda daha ‘sahtedirler’ (daha az  zg nd rler) – sanki t melleştirilmiş görüntü şurada burada yalnız anarşilerin, marjinalizmlerin ve bireyciliklerin çığlığının yükseldiği farkız bir dünya yaratıyormuşçasına, normal bir bilinç ve mide bulandırıcı bir sıkıntının izlenimi ile söylediğimiz bir şey: gelin bu görüntüleri yok edelim, gelin dolaysız (aracısız) tutkuyu kurtaralım”⁵³.

Fotoğraf’a paralel olarak şekillenen  ağdaş kültür ediminin eleştirel bir analizi niteliğindeki bu yorum, fotoğrafın modern kültür içerisinde yarattığı yapılanmanın da güncel bir okuması niteliğindedir. Modern yaşamın ayrılmaz parçalarından birisi olan fotoğraf, kendi kültürel edinimini, öncelikli olarak Batılı kültürler içerisinde benzer biçim ve eğilimler ekseninde ortaya koymuştur.

Fotografik “görmeye”, “tanımlamaya” ve “edinmeye” dayalı  ağdaş kültür algısı, fotoğraflar aracılı ile şekillenen yeni bir düşünce dünyasının etik çerçevesini öncelikli olarak sosyal düzeyde geliştirmiştir. G rsel algısı fotografik yönde gelişen modern insan, fotoğrafın ortaya koyduğu anlatım dili ve yeni üslupları kullanması açısından daha önce benzeri olmayan bir donanımla yüklenmiştir. Kendi doğal

⁵³ Barthes, *Camera Lucida - Fotoğraf  zerine Düşünceler*, 140

çevresi içerisindeki sayısız farklı üniteyi fotoğraflar yolu ile “tanımlamaya” başlayan modern insan için, görsel algı çok geniş düzeyde bir ihtiyaçlar dizisini ortaya koymuştur. Tüm bir kültürel envanteri fotografik yollar aracılığı ile edinme, benzer bir çerçevede hem çok geniş hem de “sahip olma” güdüsünün yeni bir işlevsel eylemi olarak ortaya çıkmıştır. Bu aşamada fotoğraf; kişilere “göstererek ya da görerek” edinme yetisinin benzeri olmayan bir idolü durumuna dönüşmüştür.

Fotoğrafların anında ulaşılabilir kıldığı şey, modern yaşam üzerinde “gerçeklikten” öte ve daha etkili bir “görüntüler” dünyasının kapılarını aralamıştır. Sosyal bir edinim olarak, kısa zaman içerisinde kültür algısının içerisine emilmeye başlayan “görüntüler ağı”, kişilerin gündelik hayatlarından, düşünce dünyasına uzanan bir ölçüde yaşam şekillerini belirlerken, bu olgu kaçınılmaz olarak kültürel bir edinime dönüşmüştür. **Bu aşamada fotoğraflar, tüm diğer gelişmelerden farklı olarak kendi özgün ve benzersiz kültürlerini yaratma olanağına kavuşmuşlardır. Kendisi neredeyse sürekli bir değişimin ürünü olan fotoğraf, sürekli bir değişimi öngören modern kültür yapılanması içerisinde beklenmedik ölçüde ciddi bir uyumluluk ve sosyal gereklilik öngörüsünün karşılığına dönüşmüştür.**

Fotoğrafların değişim için uyandırdıkları dürtü ve kültürel açıdan ortaya koyduğu gelişmeler öylesine etkin bir kamuoyu yaratmıştır ki, çok erken bir dönemde, **“James Nachtwey; bir fotoğrafçı olarak amacım toplumsal değişimi etkilemektir”**⁵⁴ noktasında bir yoruma ulaşabilmiştir. Süreç içerisinde fotografik kültür, yalnızca fotoğrafçıların ya da fotoğrafın kişilerde yarattığı etki ve yeni öngörüler kadar, bu kapsamlı olgunun gündelik yaşama getirdiği yeni değişim ve alışkanlıklara bağlı olarak kitlesel bir gelişime yol açmıştır.

Sontag’a göre fotoğraf çekmek, kitleler açısından **“dünyayla kurulan ve tüm olayların anlamını aynı düzeye çeken kronik röntgenci bir ilişki gelişimine”**⁵⁵ neden olmuştur. Bu ilişki biçimi, “fotografik kültür” ediniminin kişilerde yarattığı ortak algı biçimine de bir gönderme yapar niteliktedir. Çevresi tümü ile fotografik kodlar ile dolu olan modern insan için fotoğraflar, konuları ve görece önemlilikleri açısından özgün eğilimler yaratırken, diğer taraftan fotografik olanla sınırlandırılmış bir algı düzeyinde tüm bir anlam seçiciliğinin kaybolmasına neden olmuştur.

⁵⁴ Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, **Toplumbilim**, 17

⁵⁵ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 27

Fotografik kültür içerisinde, fotoğrafları daha etkileyici kılmak ve çarpıcılıklarını arttırmak için girilen rekabet ortamı ve bunun bir yaratisi olarak ortaya çıkan görsel yığın, fotografiye karşı gelişen kitlesel duyarsızlığı doğurmuştur.

Bu aşamada, **“deneyimi doğrulamanın bir yolu olan fotoğraf çekme, aynı zamanda – deneyimi fotojenik olanı aramayla sınırlayarak, onu bir görüntüye, bir anı eşyasına çevirerek – deneyimi reddetme – nin de bir yolu”**⁵⁶ olarak kültür içerisinde ilginç bir karşıtlığa yol açmıştır. Fotoğraflar aracılığı ile dahil olunan deneyimleri ve elde edilen türlü donanımları doğrulama eğilimi, yakın dönemde önemli bir fotografik kültür klişesine dönüşmüştür. Fotoğrafın sürekli değişen ve yenilenen tanımları içerisinde, kişilerde yarattığı etki ve kullanım tanımları da bu yönde bir çok değişikliği zorunlu kılmıştır. Yaşayan bir olgu olarak; fotografik kültür kendisine bağlı bir çok benzer edinimi, çeşitli periyotlar boyunca korumakla birlikte, başat kültür ediniminde olduğu gibi bir süre sonra kendiliğinden önemsiz hale getirmiştir.

Diğer taraftan fotoğrafın kültür içerisindeki sayısız fonksiyonu da çok az anlam değişikliği ile günümüze ulaşmıştır. İlk ortaya çıktığı günden bugüne birçok fotografik eylem, kültür içerisinde benzer bir algılanış biçimi ile korunmuş ve sürdürülmüştür. Fotoğrafların “çekildikleri ve bağra basıldıkları sürece, hangi etkinliklerin fotoğraflandığının pek de önemli olmadığı algısı” ve bir çok görüntünün “yalnızca fotoğraflanmış oldukları için dahi” kişilerde yarattığı yoğun etki süregelen sürecin benzer edinimleridir. Nostalji duyduğumuzda geliştirdiğimiz “fotoğraf çekme refleksi” ve “fotoğrafın bir anı eşyası – kişinin var oluş sürecine dair bir görsel envanter stoku” olarak taşıdığı değer faktörü de benzer biçimde değişmeden günümüze ulaşmıştır.

Fotoğrafların kültür içerisinde yarattığı, önemini değişmeksizin koruyan nitelikler, öncelikli olarak fotoğraf olgusunun doğrudan insan yaşamına etki eden ve duyarlılık yarattığı alanlarda ortaya çıkmıştır. Kamusal bağlamda olduğu kadar, özel hayat içerisinde de önemli bir ihtiyaca karşılık gelen fotoğraflar, kendi bağımsız arz-talep edinimlerini belirtilen bir dizi edinim paralelinde ortaya koymuştur. Fotografik kültürün, başat kültürler içerisinde edindiği etkili ve geniş uygulama alanının bu ölçüde hızlı yer edinmesinde ki öncelikli etken burada yatmaktadır.

⁵⁶ age, 26

Herkes tarafından ulaşılabilir olduğu noktada fotoğraflar; dine, sosyal hassasiyetlere ya da başat kültür eğilimlerine en aykırı oldukları toplumlarca dahi kolayca benimsenmişlerdir. Bunda fotoğrafın yeni bir teknoloji ve moda olarak yarattığı büyük ün kadar, birçok farklı alanda gösterdiği ve karşılığı olmayan işlevsel nitelikleri önemli roller oynamıştır.

Diğer taraftan, yakın dönemde fotoğrafın kültürle olan ilişkisine dair en ağır ve ciddi eleştiriler bu teknolojinin anavatanından çıkmış, bir çok Batılı düşünür fotoğrafı bir kült övünç kaynağı olarak değerlendirmek yerine onu çok daha eleştirel bir düzlemde irdelemeyi öngörmüştür. Çok daha geç ulaştığı kültür ve toplumlarda ise, fotoğraflar hala öncelikle işlevsel değeri üzerinden algılanan ve teorik boyutu irdelenmemiş bir nicelik içerisinde. Çok gündelik bir yaklaşımla dahi; Sontag, fotoğraf makinesi kullanmayı, “iş hastasının tatildeyken çalışmamasından ve eğleniyor olma gerekliliğinden kaynaklanan huzursuzluğunu yatıştırma”⁵⁷ girişimlerinden birisi olarak değerlendirirken benzer bir anlayışı sergilemektedir. Kültür içerisindeki yerleşmiş tanım, algı ve yarattığı eylemlilikler açısından sayısız benzer eleştiri ekseninde değerlendirilen fotoğraf, çok daha geç ulaştığı birçok toplum için hala eleştiri kriterleri geliştirilmemiş bir ön kabul, adeta bir modernizm simgesi olarak kucaklanmaktadır.

Bu aşamada fotografik kültürün sayısız sosyal getirisi kendiliğinden yeni tartışma alanlarını oluşturmuş, fotoğrafın bu düzeydeki etkisi ve konumu üzerine birçok teorik çalışma yürütülmüştür. Burada her bir alt başlığa yer vermemekle birlikte, konumuzla olan ilişkisi ve kültür içerisindeki en etkin edinim biçimlerinin bir seçkisi olarak fotoğraf sonrası kendi özgün deneyimini ortaya koyan kameranın önünde ve arkasında olma deneyimleri üzerine bir analize gitmek yerinde olacaktır.

⁵⁷ age, 43

2.4.1. Bir Fotoğraf Ritüeli; Poz Vermek

Roland Barthes'in, "**bana öyle geliyor ki, fotoğraf sanata resim ile değil, tiyatro ile dokunur**"⁵⁸ önerisi, fotoğrafın ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren sanatın olagelmış tüm temsili davranış pratiklerinden farklı biçimde ortaya koyduğu "**poz verme**" edimi ile ilişkili olarak çok özgün bir yaklaşıma işaret etmektedir. Fotoğraf olgusunu teatral kılan öncelikli ayrıcalık, kamera karşısında olma "hal"inin fotoğraf içerisindeki temsilin belirleyici ölçüsü olması ile doğrudan ilişkilidir. Fotoğraflanan insan, fotoğrafın "konusu", "içeriği" ve "nedenselliği" ölçülerine bağlı olarak, ilk fotoğraflardan itibaren çok çeşitli temsili biçim ve konumlanmalar üretmiştir. Fotoğrafın günümüze uzanan fotografik kültür edimi içerisindeki en karakteristik yapı taşı olan poz verme eylemi, fotoğrafın varlığına paralel olarak sayısız farklı eğilim ekseninde çeşitlenerek, gelişerek ve sürekli bir yenilenme halinde kendi özgün eğilimlerini üreterek süregelmıştır. Fotoğrafın kendi edinilmiş kültürel pratiklerinin oluşum aşamasındaki en belirgin durum olan 'poz verme', erken dönem fotoğrafların resimden miras aldığı temsiliyetin, günümüze uzanan bir süreçte farklı biçim ve yönelimlerle gelişme gösteren en özgün ayrıcalığıdır.

Fotoğraflanan insan için poz verme kalıbı ilk dönemlerden itibaren, geçmişi çok eskiye dayanan bir temsiliyet ritüelinin, bu yeni teknoloji ile gelişen bir yeni refleks - bir davranış tanımı olarak fotoğrafların kendileri kadar önem taşıyan bir ölçü birimi olmuştur. Günümüze çok geniş bir anlam potasında ulaşan "poz verme" eylemi ne ölçüde değişime uğramış olursa olsun fotoğraf var olduğu sürece devam edecek bir karakteristik durum olarak varlığını katlanarak koruma eğilimindedir.

Fotoğraf doğasının temsili düzeydeki en temel yapı taşı olan 'poz', kişinin objektif karşısına geçtiği andan itibaren süregelen bir bilinç oluşumu ve buna bağlı olarak alınan bir konumlanma pozisyonunu ifade etmektedir. Bu pozisyon, farklı dönemler sürecinde bir dizi yeni anlayış ekseninde sürekli olarak yenilenen ve değişime uğrayan bir durum olmakla birlikte, konunun tözü her durumda sabit bir olgunun eleştirel uzantıları bağlamında gelişme göstermiştir.

⁵⁸ Barthes, *Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, 140

Fotoğrafın kendi teknoloji aygıtının önemli bir fonksiyonuna adını veren (pozlamak olarak) “poz” durumu, fotoğraflanmaya değer bulunan an’ın, objenin ya da kişinin belirlenmiş kriterler içerisinde en “doğru” biçimde temsil edilmesinin bir gereği olarak gelişmiştir. Temsil konusundaki eğilim ve anlayışlar, tek bir pozlamanın dakikalar sürdüğü erken dönemlerden günümüze, birçok değişmeye paralel olarak sürekli bir değişim içerisinde olsa da, fotografik temsilin başat unsuru olan “poz olgusu” mutlaklığını her dönem korumuştur. Barthes, poz verme eyleminin kişide yarattığı psikolojik edime Camera Lucida isimli çalışmasında şöyle değinmiştir;

“Böyle bir durumda, mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiyor: Kendimi “poz verme” işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür: Böylece fotoğrafın kendi keyfine göre bedenimi yeniden yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum”⁵⁹.

Kişinin objektif tarafından izlendiğini fark ettiği anda geliştirdiği tepkisel tavır, Barthes’ın ‘**kendisi adına bambaşka bir beden yaratma**’ örneğinde olduğu gibi, en gündelik koşullarda dahi fotoğrafa karşı alınan ve kültürce benimsenmiş bir tavrı özetlemektedir.

Fotoğrafın “gösterdiği şey” açısından en belirleyici ölçü kuşkusuz “gösterilenin” fotoğraf karesi içerisindeki pozisyonu ile ilişkili olmuştur. Yalnızca bu ölçü üzerinden dahi fotoğraf tarihi boyunca sayısız farklı ekol ve yaklaşım tarafından yeni kullanım olanakları yaratılmıştır. Moda fotoğraflarından, belgeleme fotoğrafları ve savaş fotoğraflarına kadar, günümüzde fotoğrafçının tesadüfi ya da yaratılmış olsun, bu yolla ortaya koyduğu yeni dil, ifadesini öncelikle pozlar aracılığıyla bulmuştur.

Fotoğraf pratiğine karşı sergilenen bu temsili konum, en ironik örneklerinde dahi “poz” olgusundan bağımsız bir üretimi öngörmemiştir. Bu hali ile bir analize ulaşmak gerekirse, çok daha genel bir tanım çerçevesinde “hiçbir fotoğrafın poz’dan yoksun olamayacağı” gerçeği üzerinden; fotografi ve poz ilişkisini kültür içerisinde konumlanmış bir yapı olarak değerlendirmek ve poz olgusunu fotoğrafın temsili düzeydeki en yaratıcı yapı taşı olarak nitelemek yerinde olacaktır.

⁵⁹ age, 25

2.4.2. Bir Fotoğraf Refleksi; Deklanşöre Basmak

Fotoğrafın, fotoğraflayan ile fotoğraflanan arasındaki bir diğer belirgin kodu durumuna gelen deklanşöre basma pratiği, objektifin arkasındaki kişinin fotoğraflanan ile kurduğu neden sonuç ilişkisinin en belirleyici eylemini ifade etmektedir. Fotoğraf çekme eyleminin her düzeydeki temel bağlayıcı fonksiyonu olan deklanşöre basma, fotoğraflayan kişinin mecburi olarak geliştirmek durumunda olduğu teknik bir eylem olmakla birlikte sosyo-kültürel ve psikanalitik düzeyde farklı uzantılara sahiptir. Fotoğraflamak (deklanşöre basmak), objektifin arkasında olan kişinin öncelikli olarak bir dizi bağlayıcı tercih ve edinim sonucu kazandığı bir farkındalık durumu temelinde şekillenmiş ve kültür içerisinde farklı eylemlilik biçimlerini ortaya koymuştur. Susan Sontag, fotoğrafçının deklanşör ile kurduğu ilişkiyi oldukça özgün bir seçki olan şu örnekle ifade etmektedir;

“Michael Powell’in bir röntgenci üzerine değilse bile, makinesine gizlediği bir silahla fotoğrafını çektiği kadınları öldüren bir psikopat üzerine yaptığı filmi Peeping Tom’da (Röntgenci, 1960) bundan çok daha güçlü bir cinsel fantezi yer alır. Filmin kahramanı konularına elini bile sürmez. Onların bedenlerine sahip olmak istemez; onların varlıklarını film üzerine alınmış halleri ile – onları kendi ölümlerini yaşarken gösteren görüntüler – ister, bunları da evinde kendi zevki için izler. Film iktidarsızlıkla şiddet, profesyonelleşmiş bakışla zulüm arasında bulunan ve fotoğraf makinesine bağlı olan ana fanteziye işaret eden bağlantılar bulunduğunu varsayar. Erkeklik organı olarak fotoğraf makinesi, herkesin doğallıkla kullandığı o kaçınılmaz metaforun olsa olsa çelimsiz bir çeşitlemesidir. Bu fantezinin farkında oluşumuz ne kadar belirsizde olsa, filmi “**takmak**,” makineyi “**doğrultmak**,” filmi “**çekmek**” derken bu fanteziyi açıkça dile getirmiş oluruz”⁶⁰.

Eski model fotoğraf makinelerinin hantallığı ve bir tüfeği doldurmaktan daha zor olan film takma eylemine karşı gelişen teknolojik süreç benzer bir algı ve tanım ekseninde karşılanmıştır. Günümüzün, bir ışın tabancası olmaya çabalayan fotoğraf makinelerine dair bir reklamda ortaya çıkan slogan; “Yashica Elektro – 35 GT. Ailenizin bayılacağı uzay çağı fotoğraf makinesi. Hiçbir saçmalıklarla uğraşmadan. Yalnızca ‘nişan alın’, görüntüyü ‘netleyin’ ve ‘çekin’. Gerisini GT’nin bilgisayar beyni halledecektir”⁶¹ deklanşöre karşı benzer bir hissiyatı körüklemektedir.

Sontag, fotoğraf makinelerinin popüler kültür içerisinde edindiği “hız” eylemine olan yatkınlığı ve bu algı biçimi düzeyinde gelişen eğilime ilginç bir örnek ve karşılaştırma genelinde yaklaşmıştır;

⁶⁰ Sonrag, **Fotoğraf Üzerine**, 29

⁶¹ **age**, 29

“Fotoğraf makinesi de tıpkı araba gibi, yırtıcı bir silah olarak satılır – mümkün olduğunca otomatik, fırlamaya hazır bir silah. Popüler zevk, kolay ve gözle görünmeyen bir teknoloji ister. Üreticiler fotoğraf çekmenin ne yetenek, nede uzaman bilgisi gerektirmediği, makinenin her şeyi bildiği ve iradenin en hafif bir dokunuşuna tepki vereceği konusunda müşterilerine güvence verirler. Bu, kontak anahtarını çevirmek ya da tetiği çekmek kadar kolaydır. Silahlar ve arabalar gibi fotoğraf makineleri de kullanımları bağımlılık yapan fantezi makineleridir”⁶².

Fotoğrafın, kitle kültürü üzerinde yarattığı etki ve kapital sistem içerisindeki ulaşılabilirlik öngörüsü, yalnızca reklamlar üzerinden değil, bu yeni sermaye alanının bir çok farklı sunum ve anlatısında benzer bir karakteristik anlayış üzerinden tanımlanmıştır. Fotoğrafın, çağdaş kültür içerisinde yarattığı imaj ve psikanalitik yönelim, deklanşörün kontrolüne sahip olan fotoğrafçı açısından ilginç bir iktidar unsuruna dönüşmüştür. Sontag, fotoğrafın bu karakteristik özelliğini şöyle bir karşılaştırma ile özdeşleştirmiştir;

1.) “ - ‘film çekmek’ için kullanılan ‘shoot’ sözcüğü aynı zamanda ‘ateş etmek – vurmak’ anlamına da gelir.

2.) - ‘film takmak’ için kullanılan ‘load’ sözcüğü aynı zamanda ‘silahın doldurulması’ anlamına da gelir”⁶³.

Sontag’ın, bu örnek ekseninde geliştirdiği; “**bizler korktuğumuz zaman ateş ederiz, nostalji duyduğumuzda ise fotoğraf çekeriz**”⁶⁴ tanımlaması, fotoğraflamanın kültürel bir edinim ve anlayış zemini olarak aldığı konumun karakteristik bir dışavurumunu ifade etmektedir. Tüm bir metin sonucu ortaya çıkan sorunsal, fotoğraflamanın öncelikle tepkisel düzeyde kültürce kazanılmış bir tanımı ve açılımını görünür kılmaktadır. Fotoğraflama eylemi, fotoğraflayan için bir tür “sahip olma”, üzerinde “hak kazanma” farklı bir açılımı ile ise fotoğraflanan olguyu “çalma” manevrasını getirmektedir. Psikanalitik olarak, fotoğrafçı açısından bir var oluş ve üretim güdümlemesinin temel eylemi olan “deklanşöre basmak”, fotoğraflanan “şey”e karşı edinilmiş bir kazanım duygusunu tetikleye gelmiştir.

Diğer taraftan her bir fotoğraf karesi, fotoğraflayanın gözleri ve görgü dağarcığı ile kurulan bir empati – deneyimleme anlamına gelmektedir. Barthes, okumakta olduğu bir fotoğrafa şöyle başlamaktadır; “**Ben bu fotoğrafa bakarken imparator’a bakan gözlere bakıyorum. Arada bu şaşkınlığımdan başkalarına da söz ettim**”⁶⁵. Bu yaklaşım, deklanşörün kontrolüne sahip olan fotoğraflayan ile izleyici arasındaki bir diğer ilişki biçimini ifade etmektedir. Her bir fotoğraf karesi ile

⁶² age, 30

⁶³ age, 30

⁶⁴ age, 32

⁶⁵ Barthes, *Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, 17

edinilen deneyim, aynı zamanda fotoğrafçının görsel eylemi ile edinilen doğrudan bir ilişkiyi gündeme getirmektedir. Bu noktada deklanşöre basma eylemi, fotoğrafçı açısından ‘fotoğraf’ ile giriştiği sorumluluk ilişkisinin öncelikli koşullanması ve izleyicide bırakacağı etkinin teknik bir karşılığına dönüşmüştür. Sontag açısından;

“Müdahale eden insan fotoğraflayamaz; fotoğraflamakta olansa müdahale edemez. Dziga Vertov’un büyük filmi *Man With A Movie Camera* (Kameralı Adam, 1929) bir fotoğrafçının ideal görüntüsünü; sürekli hareket içinde olan, birbirinden çok farklı olaylar panoraması içinden herhangi bir müdahaleye olanak bırakmayacak bir çeviklik ve hızla geçen birisi olarak sunar. Hitchcock’un eserleri *Rear Window* (Arka Pencere, 1954) ise bunu tamamlayıcı bir görüntü sunar”⁶⁶.

Fotoğraflayanın konumlanma stratejisine karşı buna benzer birçok çalışma ve söylem üretilmiştir. Fotoğraflamanın öncelikli olarak var oluşsal durumuna bir gönderme ve analiz niteliğindeki tüm bu söylemler genel bir çatı altında bir araya gelmektedir. Fotoğraflamak, fotoğraf olgusunun var oluş deneyiminin öncelikli koşullamasıdır ve “deklanşör” bu olgunun tüm bir üretim pratiğini üzerinde toplayan psikolojik bir tepkisel tavrı doğurmuş durumdadır.

Fotoğraflayanın biricik eylemi olan “deklanşöre basma” deneyimi, onu her durumda objektifin arkasında bir pasif konumlanmaya götürüyormuş gibi görünmekle beraber, bu konumlanma diğer taraftan karşı karşıya gelinen ve fotoğraflanana karşı edinilen en aktif kazanım ve tanımlama bütünü oluşturmaktadır. Fotoğraf ile girişilen deneyim ilişkisi, modern tanımlar üzerinden betimlenen tüm bu ölçütler bağlamında, geleceğe katlanarak ulaşmayı hedefleyen kültürel bir sürecin en bütünlüklü bileşeni konumunu almıştır.

⁶⁶ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 28

3. AZINLIK KAVRAMI

Dünyada 16. yüzyıldan bugüne kullanılmakta olan “Azınlık” kavramı, kökenleri çok daha eski tarihlere dayanan bu olgunun günümüze değin kabul gören ilk tanımını oluşturmaktadır. Avrupa’da kurulmaya başlanan Mutlakıyetçi Krallıklar ile birlikte ortaya çıkan ilk mezhepsel azınlıkların (Katolik krallıklarda Protestanlar, Protestan krallıklarda Katolikler) karşılıklı olarak korunmasına dayanan yasalar ve antlaşmalar, azınlık kavramının da kabul gören en eski tanımını meydana getirir. Kuşkusuz “Devlet” yapılanmalarının ilk örneklerinden itibaren içerisinde yaşadıkları toplumun genel yapısından, “ırk”, “dil”, “din”, “kültür” vb. özelliklerle ayrılan ve genel nüfusa oranla daha küçük sayılarla ifade edilen birçok topluluk olmuştur. Ancak devletin kendi öznesi olarak tanımladığı “Ulus” bütünüünün dışında kalan etnik, dilsel, dinsel veya kültürel gruplar “Ulus-Devletlerin” ortaya çıktığı döneme kadar, bugünkü anlamda bir azınlık statüsünde yer almamışlardır. Bu nedenle ki “Azınlık” kavramı “**Ulus**” ve “**Ulus-Devlet**” kavramlarının gelişimine paralel, hukuki içeriği bulunan “**modernist bir kavram**” olarak tanımlanır ve modern devletlerin oluşum sürecinin bir ürünüdür. Bir diğer tanımla ile; “Azınlık” kavramı devletlerin kendilerini “etnik” ve “dinsel” sınırlamalarla tanımlamaya başlamaları ile birlikte, bu tanımların dışında kalan vatandaşların devlet karşısında edindiği resmi konumlanmanın bir sonucu olarak hukukileşmiştir.

16. yüzyılda öncelikli olarak dinsel ayrımlar üzerinden tanımlanan azınlık kavramı zaman içerisinde birçok yeni boyut kazanarak sosyal bilimler açısından üzerinde en çok tartışılan olgulardan birisi durumuna gelmiştir. Günümüze ulaşan evrede bu kavram, etnik, dilsel, kültürel, ekonomik, cinsel vb. uzantıları üzerinden çeşitli çevrelerce hala tartışılmakta ve tanımlanmakta olan uluslararası bir gündem durumundadır. 1789 yılından itibaren Avrupa Devletleri tarafından “dinsel azınlık” kavramının yanına “ulusal azınlık” kavramı da eklenmiş ve yasalarca tanımlanan bu yeni boyut azınlık kavramının, multi culturel (çok kültürlü) dünyanın geleceği açısından en belirleyici gelişmelerinden birisi olmuştur.

Tarih boyunca azınlık gruplarının statüsü ya devletlerarası platformlarda, daha çok onlarla ilgili başka devletlerin dayatmaları ile belirlenmiş ya da bu gruplar kültürel özümseme veya zorla kültürlenme gibi yollarla çekirdek etnik gruba devşirilerek grupsal varlığı bir biçimde ortadan kaldırılmıştır. Bu süreçte Avrupa ülkeleri aynı dönem kendi dışlarındaki ülkelerinde azınlık kavramına eğilmeleri konusunda bir dizi girişimde bulunmuşlardır. Aynı neden çerçevesinde gerçekleştirilen, Osmanlı İmparatorluğu içerisindeki gayrimüslimleri koruma çabaları tarihte “Şark Meselesi” (Doğu Sorunu) olarak bilinen sürecin hazırlayıcısı olmuştur. Uluslararası boyuttaki bu koruma çabaları önce tek taraflı koruma fermanları (ör. 1598 Nant Fermanı) ve ikili antlaşmalar (ör. 1699 Karlofça Antlaşması) biçiminde başlamış, 19. yüzyılda çok taraflı antlaşmalar (ör. 1856 Paris Antlaşması) evresine geçmiş ve nihayet 1920’de Milletler Cemiyeti’nin kurulmasıyla “uluslararası örgüt güvencesinde azınlık koruması” dönemi açılmıştır. **Dünyada bu konudaki girişimler şu anda hala bu evrenin modern uluslararası azınlık koruma mekanizması olan “Birleşmiş Milletler”, “Avrupa Konseyi”, “Avrupa Birliği” ve “AGİT” gibi kuruluşların şemsiyesi altında yürümektedir.** 19. yüzyıla kadar ülkeler, birbirlerinin sınırları içerisinde kalan kendi halk ya da dindaşlarını korumaya yönelik sayısız protokolü imzalamak için masaya oturmalarına rağmen bu protokollerde “insan hakları” gibi bir ibare yer almamıştır. Konunun bir insan hakları problemi olarak ele alınması 19. yüzyıl sonrası görülmektedir;

“19. yüzyılda, insan hayatına ilişkin başka yönleri de kapsayan açık bir azınlık hakları bilinci doğmuştur. Bu yüzyılda ortaya çıkan hacimli azınlık literatürü içerisinde en önemlisi 1814-15 tarihlerini kapsayan Viyana Kongresi sürecinde ortaya konmuştur. Viyana Kongresi, Fransız İhtilali ile yerleşen “ulus” kavrayışına uygun olarak etnik, kültürel ve iktisadi bir bütün saydıkları Polonya halkının üç devlet arasındaki bölünmüşlüğüne ilişkin statüyü tespiti çalışırken, bugün “ulusal azınlık” dediğimiz anlayıştan hareketle Polonyalıları belirli haklar bakımından korumaya almıştır”⁶⁷.

Ulusal azınlıklara ilişkin sorunların belirli ilkelere bağlanması tarihte ilk kez “Milletler Cemiyeti”nin teşebbüslerine bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. 1919 yılında ABD Başkanı Woodrow Wilson’un başkanlığında toplanan Barış Konferansında, Wilson; toprakların ırksal karakterine bağlantılı olarak bu topraklarda yaşayan halkın etnografik karakterini göz önünde bulundurmak kaydı ile bir paylaşım yapılacağını altını çizmiştir. Barış Konferansının ulusal azınlıklara verilen haklar bakımından ölçüt belirleyen üç temel ilkesi şunlar olmuştur;

⁶⁷ Kudret Emiroğlu, **Antropoloji Sözlüğü**, 1. bs (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003), 109-110

- 1.) Devlet içerisindeki millet ve azınlıklar arasında ayrım gözetilmemesi.
- 2.) Dinsel ve kültürel özerklik.
- 3.) Kendi kaderini tayin hakkı.

Bu ilkeler günümüzde hala geliştirilmiş biçimlerde geçerliliğini korumakla birlikte, bugünkü “azınlık” tanımına ve ölçütlerine bağlantılı olarak, azınlık hakları ve taleplerini tümü ile karşılar bir nitelik taşımamaktadır. Aynı zamanda devletlerarası platformlara konu olan “ulusal azınlık” kavramlaştırması belli bir devletin himayesini sağlayamayan grupların aleyhine fiili bir durum yaratmıştır. Örneğin (İsrail öncesi) Yahudiler gibi devletsiz ve tüm devletlerde azınlık statüsünde bulunan gruplar açısından bu gelişmeler daha az bağlayıcı bir niteliktedir. Kottak Açısından;

“Bugün için Azınlıkların üye sayısının her durumda çoğunluk hakim grubunkinden daha az olması gerektiği gibi bir zorunluluk kalmamıştır. ABD’de kadınlar, Güney Afrika’da Siyahlar sayıca çoğunluğu oluşturmalarına rağmen yetki, gelir ve iktidar açısından azınlıklardır. 1992’de Müslüman olan etnik Arnavutlar, eski Yugoslavya’nın bir bölgesi olan (şimdiki Sırbistan ve Karadağ) Kosova’da sayıca büyük çoğunluğu oluşturmalarına rağmen (nüfusun % 90’ı) siyasal olarak azınlık statüsünde kalmışlardır”⁶⁸.

Connor’un 1972 yılında ortaya koyduğu çalışmasına göre, 1971 yılında Dünyada var olan 132 Ulus Devletten yalnızca 12’si (% 9’u) etnik bakımdan türdeştir. Bu ülkelerin 25’inde (% 19’u) tek bir etnik grup nüfusun %90’ından fazlasını oluşturmaktadır. Ülkelerin % 40’ında ise beş’in üzerinde anlamlı büyüklükte etnik grup bulunmaktadır.

Daha yeni bir inceleme ise Nielsson tarafından 1985 yılında yapılmıştır. Buna göre Dünya’da bulunan 164 devletten yalnızca 45’ini “tek ulus gruplu” devletler (nüfusun % 95’ten fazlasını tek bir etnik grubun oluşturduğu devletler) oluşturmaktadır. Bu çalışmaya göre Dünyadaki en türdeş üç devlet Kuzey Kore, Güney Kore ve Portekiz’dir. Nielsson’un çalışması, modern devletlerin etnik çeşitliliğini Connor’a göre daha düşük göstermektedir ve dahası çalışmasında sıraladığı ülkelerin pek çoğu günümüzde göçler nedeniyle etnik anlamda çok daha karmaşık bir hale gelmiştir.

⁶⁸ Kottak, Antropoloji – İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, 63.

Verili statü (İnsanların doğuştan sahip oldukları ve istisnai durumlar dışında değiştirme konusunda fazla seçenekleri bulunmayan toplumsal statüleri; ırk, ana dil cinsiyet vb.) üzerinden tanımlanan azınlık gruplar ABD’de tabakalaşmanın en belirgin unsurları durumundadır. Kottak Amerika’da ki durumu şöyle özetlemiştir;

“A.B.D’de 1989 yılında yoksulluk oranı Beyazlar için % 10, Siyahlar için % 30.7, Hispanikler için % 26.2 durumundadır (Statistical Abstract 1991, s. 462). Nüfus sayımı verileri Afro-Amerikalıların (Afrika kökenli Amerikalılar) ve Hispaniklerin (Latin kökenli Amerikalılar) diğer Amerikalıların çoğunun sahip olduğu avantajlara erişiminin çok daha sınırlı olduğunu göstermektedir. 1989’da yapılan istatistiklere göre Amerikalı Siyah çocukların % 43’ü ve Hispanik çocukların % 35.5’i geliri yoksulluk sınırının altındaki hanelerde yaşamaktadır. Amerikalı Beyaz çocuklar için bu oran % 14’tür. Eşitsizlik istihdam oranlarında istikrarlı biçimde sergilenmektedir”⁶⁹.

Morris ve Tajfel gibi birçok kuramcı, **“azınlık grupların kendilerini sadece ırk, milliyet, kültür ve ortak tarih ile değil, aynı zamanda ortak kader, ortak ayrımcılık deneyimleri ve ortak toplumsal dezavantajları paylaşmakla grup olarak hissettiklerini”** yazmaktadır. Bunların tümü grup içi tutumu ve dayanışmayı güçlendirmekte ve kendi azınlık gruplarına mensubiyet bilincini geliştirmektedir. Wagley ve Haris azınlık grubu üyeliğinin esasını teşkil eden beş ölçüt belirlemiştir;

- 1.) “Azınlıklar, karmaşık toplumlu devletlerin tabi unsurlarıdır.
- 2.) Azınlıklar, toplumun egemen unsurları tarafından düşük itibar atfedilen özel fiziki ve kültürel niteliklere sahiptir.
- 3.) Azınlıklar, üyelerinin paylaştığı belirli özellikler ve bu özelliklerin getirdiği özel zararlar tarafından bir araya gelmiş, kendilik bilinci olan birimlerdir.
- 4.) Bir azınlık üyeliği, açık özel kültürel ve fiziksel özelliklerin yokluğunda bile izleyen kuşakların üyeliğine imkan tanıyan bir atalık kuralı ile aktarılır.
- 5.) Azınlıklar seçme yolu ile ya da zorunlu olarak, grup içinden evlenme eğilimindedir”⁷⁰.

Azınlıklar ve etnik gruplar ayrımcılık ve toplumsal dezavantajlar bakımından ortak deneyimlerle birbirlerine bağlıdırlar. Tanımı gereği azınlık, birçok toplumsal sonucu çoğunluk ile paylaşmaz. Bu nedenle azınlık gruplar egemen gruptan belirli açılardan keskin ayrımlar taşıdıklarından toplumsal hayatın bütünüyle paylaşımından dışlanırlar. Azınlık grupların çoğu ortak kültür tarafından yeri geldiğinde “etnik grup” ya da “etnisite” olarak tanımlanmasına karşın, etnik gruplar her durumda azınlık grupları olarak görülmezler. Ancak “ulusal azınlık” olarak tanımlanmayan grupların “etnik azınlık” olarak görülme eğilimi vardır. Irksal azınlığın bağlamında

⁶⁹ age, 63.

⁷⁰ age, 158

sınırlar, azınlığın büyük toplum içinde tam katılımdan dışlandıkları ölçüde çoğunluk grubu tarafından çizilir. Etnik grup bağlamında ise sınırlar çoğunlukla içeriden çizilmekte ve içeriden korunmaktadır. Korunmalarına ilişkin uluslararası anlaşmaların tarihi birkaç yüzyılı bulan ve devletler arasında “azınlık” olma statüsü üzerinden ilk tanımlanan grup olan “dinsel azınlıklar”, modern devletlerin kendi öznesi olan “ulus”u yaratmak için öncelikle dinsel türdeşleştirmeye girişmesinin en büyük ispatı durumundadır. Modern öncesi devletler, modern devletlere göre daha yoğun bir, çok dinlilik özelliği göstermişlerdir. Dini azınlıkların modern devlet içerisinde arındırılmasına en açık örneklerden birisi Türkiye ve Yunanistan arasında 1923-24 yılları arasında yaşanan mübadele sürecidir. Mübadelede Türkiye’de yaşayan Rum Ortodoks Kilisesine bağlı kişiler ile Yunanistan’daki Müslümanlar toprak değiştirmişlerdir. Böylelikle Yunanistan’da “**Müslüman azınlık**”, Türkiye’de de “**Rum Ortodoks azınlık**” olguları oluşmuştur. Halbuki Rum Ortodokslar modern ulus-devlet’in kurulmasından önce tamamen din farkına ve belirli bir kiliseye bağlı olmakla tanımlanan “millet” statüsüne tabi tutulmuşlardır. Bu statüde yer alanlar, hangi dil ya da hangi etnik gruba dahil olurlarsa olsunlar bağlı bulundukları kiliseye göre aynı millet içinde tanımlanmışlardır. Bu nedenle ki Yunanistan ve Türkiye’deki karşılıklı azınlıkların her iki ülke tarafından da “ulusal azınlık” olarak iddia edilmektedir.

Devletlerin egemenlik alanına ait bir sorun olmaktan çıkan azınlık sorunsalı, bütün “ulusal azınlıkların” hak ve hürriyetlerinin korunması ve insan haklarının uluslararası alandaki işleyişinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sosyo-ekonomik farklılaşmalar üzerine kurulu insan hakları problematiki, etnik ve kültürel farklılaşmalardan kaynaklanan “kimlik” hakkı taleplerini düzenleyen azınlık hakları kategorisiyle sık sık yenilenirken, yurttaşlık anlayışının biçimsel olarak eşitlikle ifade edildiği birçok ülke bu sürece paralel olarak yasalarında yeni düzenlemelere gitmiştir. Günümüzde “azınlıklara” ilişkin en temel sorun, azınlık kavramının genel kabul görmüş bir tanıma hala ulaşamamış olması ve bu kavramın tüm uzamları doğrultusunda pratikleşmiş örneklerinin genel geçerli bir “haklar” bütününde tutarlılık sağlayamayışıdır. Görünen o ki, devletler içerisinde yaşamaya devam eden azınlık topluluklar uzunca bir süre daha içerisinde spekülasyon ve propagandalarında hakim olduğu gergin koşullara direnç göstermek ve yerel yasa ve kültür ile yenilenen global anlayış arasında mübadeleler yaşamak durumundadır.

3.1. İstanbul’da Azınlık Olgusu

İstanbul’da Azınlık olgusu, Dünya şehirlerinin büyük bölümünden farklı olarak kökenleri devlet yapılanmasının erken dönemlerine kadar uzanan çok köklü bir süreçte, farklı “katman”, “tanım” ve “uygulamalar” paralelinde günümüze ulaşmıştır. Coğrafi açıdan uygarlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren farklı toplumlara bir arada ev sahipliği yapan bölge, Türklerin yerleşmelerinden çok daha öncesinde bu kavramın farklı biçimlerde olgunlaşıp kabul gördüğü bir niteliktedir.

“İstanbul, 5. yy’dan itibaren tümü ile Helenleşmiş bir kent olmasına rağmen hiçbir döneminde homojen bir ulus yapısına sahip olmamıştır. Bizans krallarından 5. Leo Ermenidir, Patriklerin arasında Makedonya’dan, Diyarbakır’dan ve Mardin’den gelenler vardır. Bunun yanı sıra Bizans yönetiminde yer alan kişilerin çoğunun etnik orijinleri tam olarak belli değildir, çok daha sonraki dönemlerde önem kazanan etnik-ulusal ayrımlar, bu dönemde önem taşımadığı için, yönetim içerisinde farklı uluslardan sayısız kişinin belirli rütbelerle görev yaptığı bilinmektedir. Bizans’tan Osmanlıya kadar uzanan süreç boyunca kişiler arasındaki farkları belirleyici kılan ölçüt dini farklılıklar olmuştur. Kişilerin Rum, Ermeni ya da Süryani etnisitesinden olmaları hiçbir önem taşımazken, Ortodoks, Musevi ya da Pagan olmaları temel belirleyici kriter olarak önem taşımıştır”⁷¹.

Araştırmacının, Bizans dönemi İstanbul’unun kozmopolit yapısına ilişkin derlediği metinlerde, özellikle 1. Constantin sonrası şehrin edindiği çok kültürlü merkezi konumlanmaya ilişkin şu bilgiler yer almaktadır;

“M.S 325 senesinde, 1. Constantin’in Roma’nın merkezini İstanbul’a taşımasının ve Hristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesinin ardından, tüm dünyada ki önemi bir kat daha yükselen İstanbul, çevre ülkelerden aldığı göçlerle tümü ile çok kültürlü bir yapıya bürünmüştür. Bu dönem tüm Avrupa’da, Yunanca şehir anlamına gelen polis’ten geliyorum demek, herkesin İstanbul’dan geldiğini anlaması için yeterli bir ölçüt olarak kullanılmıştır. Uzunca dönem kentlilik İstanbul ile özdeş bir konumda ilerlemiş, dünyanın bu en önemli şehir devleti tüm dünya şehirlerinden farklı olarak özel anlamlar kazanmaya başlamıştır. Taht şehri olarak bilinen İstanbul bu anlamda ilk ve tek olma özelliğini kazanmıştır, Ruslar şehre, günümüzde de kullanmaya devam ettikleri “Kral Şehri” anlamına gelen “Çar Grad” demişlerdir. Sırplar İstanbul’u “İmparator Şehir” olarak adlandırırken, Bizans ise kendisine uzunca dönem “Şehirlerin Kraliçesi” anlamına gelen “Vassileusa” demiştir. Şehirlerin en büyüğü, güzeli ve merkezi durumunda olan İstanbul, dünyanın birçok bölgesinde bu ve benzer özel isimlerle tanımlanmıştır”⁷².

Çok kültürlülük, özellikle İstanbul’un fethinden sonra Osmanlı İmparatorluğu devlet yönetiminin en temel olgularından birisi halini alarak “Milletler Sistemi”ne dönüşmüştür. İstanbul öncesi, Bursa’nın başkentlik yaptığı dönemlerden itibaren Osmanlı için bu olgu yer yer kabul görmüş ve yönetim biçimi açısından içselleştirilmiş olsa da azınlık olgusunun devletin en temel uygulama alanlarından birisi oluşu ve azınlıkların ülkenin vazgeçilmez bileşenleri durumuna gelmesi

⁷¹ Tayfun Serttaş, “Aya İstanbul”, *Zip İstanbul*, s. 124 (2003), 4

⁷² *age*, 4

İstanbul sonrası şekillenen bir özellik olmuştur. Bu yaklaşım birçok tarihçi tarafından, Osmanlı'ya, Bizans'tan miras kalan bir yönetim biçimi olarak tanımlanmıştır. Doğu Roma'dan itibaren, dar coğrafyası içerisinde farklı etnik gruplara bir arada yer veren Bizans yönetimi boyunca farklılaşmanın temel ölçüsü Osmanlı'da da olduğu gibi din unsuru olmuştur. Çok daha sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan etnik ve dilsel ayrımlar Osmanlı İmparatorluğunun da son yüzyılına kadar önemli bir etken niteliği taşımamıştır.

İslami "ümme" çatısı altında, birbirinden farklı 40'a yakın toplumu bir arada yöneten Osmanlı İmparatorluğu, özellikle Avrupa'da ki fetihlerin ardından tümü ile heterojen bir yapıya bürünmüştür. Yönetim süreci boyunca yayıldığı diğer coğrafyalardaki toplumların yanı sıra kendi iktidar ve kent merkezi olan İstanbul'da da çok kültürlü ve katmanlı yapıyı koruyan İmparatorluk yönetimi bu konuda sosyo-kültürel ve politik açıdan birçok stratejik yönelim sergilemiştir. İstanbul temelinde düşünüldüğünde, İmparatorluğun özellikle azınlık politikaları üzerine günümüzde birçok ılımlı görüş mevcut olmakla birlikte, bu politikalarında azınlıklara bugünkü anlamda demokratik haklar sağladığından söz etmek mümkün değildir. Ulus-devlet anlayışının bulunmadığı Osmanlı sınırları içerisinde azınlıklar çok daha az tehdit unsuru olarak görülmüş, uzunca yıllar çeşitli ayrıcalıkları koruyabilmişlerdir. Ancak bu konum içerisinde dahi iş alanlarından, vergilendirme biçimlerine ve toprak edinme şartlarına kadar farklı uygulamalara tabi tutulmuşlardır.

Osmanlı Devleti'nin "milletler sistemi" içerisinde her dönem farklı özel statülerde yaşayan gayrimüslim azınlıklar için 19. yy.a kadar süregelen en ayrıcalıklı kurallar genellikle hukuk, yönetime katılma, din ve evlilikler alanında olmuştur. Mahkemede gayrimüslimlerin şahitliği ikincil sayılmıştır. Gayrimüslimler özel vergiler ödemişlerdir; ticaret hakkı ve izni almak için Hristiyanlar Müslümanlara kıyasla, az da olsa daha fazla vergi ve daha yüksek gümrük vergisi vermişlerdir. Asker, subay ve devlet memuru olmaları yasaklanmıştır. Hristiyan kimliklerini koruyarak üstlenebilecekleri devlet görevleri, yabancı dil gerektiren kimi danışmanlık görevleriyle, genellikle 18. yy.dan sonra gelişen, voyvodalık ve tercümanlık ile sınırlı kalmıştır.

Hristiyanların yeni kilise kurma hakları uzunca dönem yasaklanmıştır; yalnızca onarımlar izne bağlı olarak gerçekleştirilebilmiştir. Kilise mimarisinde kubbe kullanan Rum Ortodoks Cemaatine özel olarak, kent silüetinde kiliselerin camiler ile karıştırılmaması için fetihten sonra uzunca dönem geçerliliğini koruyan “kiliseleri kubbesiz inşa etme zorunluluğu” getirilmiştir. Hristiyan erkeğin Müslüman bir kadınla evlenmesi yasaklanmıştır; Müslüman bir erkeğin gayrimüslim bir kadınla evlenmesi ise her dönem serbest bırakılmıştır. Yasaya uymayanlar idam ya da linç edilmişlerdir. Karma evliliklerde çocukların Müslüman olmaları şartı konulmuştur. Hristiyanlıktan Müslümanlığa geçmek serbest olmakla birlikte, ters yönde bir din değiştirme ölümle cezalandırılmıştır. Emiroğlu’nun analizine göre;

“Ulus ve milliyetçilik kavramlarının yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyıldan itibaren “Azınlık Sorunu”na kaynaklık eden gelişmeler çok büyük oranda, Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Balkanlarda ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğunda 18. yüzyıldan itibaren sürüp giden isyanlar ve ortaya çıkan devletlerarası sorunlar karşısında muhtariyet formülü doğmuştur. Bu esnada Osmanlı aydınları daha çok Osmanlıcılık temelinde bir Anayasacı müdahaleye girişmişlerdir. 1856 Paris antlaşması ile teyit edilen 1829 tarihli Edirne Barış Antlaşması hükmünce Osmanlı imparatorluğuna terk edilen Moldova ve Erdel’de “ulusal muhtar yönetim” biçimi getirilmiştir. Yine Paris Antlaşmasında, 1812 tarihli Bükreş Antlaşması ile Sırlara verilen “muhtar yönetim hakkı” teyit edilmiştir. 1878 Berlin Antlaşması, Doğu Rumeli’ye Hristiyan bir genel vali atanmasını kayıt altına almaktadır”⁷³.

Osmanlı yöneticileri, Batılılaşma Dönemi sonrası, Avrupa devletlerine hoş görünmek ve baskılardan kurtulmak amacıyla, ama köklü bir siyasal değişikliğin yararına pek inanmadan, özellikle 19. yy’ da bir dizi reformlara girişmişlerdir. Anagnostopulu’nun aktardıklarına göre “gönülsüz yapılan bu reformlara Müslüman halk destek olmamış; hatta yer yer iç karışıklıklar çıkmış, protestolar gerçekleştirilmiştir. 1839’da Tanzimat Fermanı ile “can, ırz ve mal güvenliği” sağlanacağı, vergiler ve askerlik konularında Müslümanlarla sair milletler arasında eşitlik tesis edileceği ilan edilmiştir”⁷⁴. Küçük bu yeni süreci şöyle analiz etmiştir;

“1840 yılında Ceza Kanunnamesi’nin yürürlüğe girmesi ve idare Meclisleri’nin kurulması ile gayrimüslimler yerel yönetimlere kısmen katılmaya başlamışlardır. 1850’de yürürlüğe giren Ticaret Kanunnamesi, Osmanlı milletleri arasında, pratikte olmasa da hukuk alanında, eşitliği sağlamıştır. 1856’da gerçekleşen Islahat Fermanı bu eşitliği yeniden onaylamış, askerlik konularında eşitlik yönünde önemli adımlar atılmıştır”⁷⁵.

⁷³ Emiroğlu, age, 111

⁷⁴ Athanasia Anagnostopulu, “Tanzimat ve Rum Milletinin Kurumsal Çerçevesi”, **19. Yüzyıl İstanbul’unda Gayrimüslimler**, ed. Pinelopi Stathis 2.bs. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), 4-5

⁷⁵ Cevdet Küçük, **Osmanlı Devletinde Millet Sistemi** (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001), 698

Bu yeni dönem, İstanbul'un köklü kozmopolit yapısının siyasal alandaki temsili açısından da bir başlangıç noktası olmuştur; “1856'da Meclis-i Vala-yı Ahkam-i Adliyye ve 1868'de Şura-yı Devlete Rum delegeler tayin edilmiştir. 1876'da Kanun-i Esasiyi hazırlayan komisyonda da 2 Rum delege yer almıştır. 1864'te yeni ve ileri bir eyalet ve vilayet yönetimi, 1876'da da meşruti yönetim denenmiş ve aynı eşitlik vaatleri tekrarlanmıştır”⁷⁶. Ancak çağdaş anlamda bir siyasal eşitlik, çokuluslu Osmanlı Devleti içerisinde hiçbir dönem gerçekleşmemiştir. 70 yıl içinde eşitliği sağladığını ilan eden reformların dört kez yürürlüğe konması, bu reformların eşitliği bir türlü sağlayamadığını göstermektedir. Eşit yurttaş kavramı, toplumun Müslüman kesimi tarafından benimsenmemiş ve pratiği uygulamalarda gerçekleşmemiştir. Girişimler her seferinde, bir süre sonra bozulmuş ve eski uygulamalara geri dönmek durumunda kalınmıştır.

İstanbul tüm bu süreçlere rağmen, Osmanlı yönetiminde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti döneminde de azınlıklar için en önemli çekim merkezi olma özelliğini hiçbir dönem yitirmemiştir. Ülke sınırları içerisindeki azınlıklar için, bir şehirden çok adeta başlı başına bağımsız bir ülke gibi sahiplendikleri İstanbul'u, her dönem göreceli de olsa bir özgürlük kenti olarak algılamışlardır.

Özellikle dini merkezlerin İstanbul'da ki köklü geçmişi ve bu geçmişe paralel olarak gelişen azınlıklara ait kurum ve kuruluşların en yoğun biçimde konumlandığı kentin tarihi merkezleri, hiçbir dönem önemini yitirmemiştir. **Günümüzde en homojen halini yaşasa dahi, İstanbul hala Türkiye içerisinde tek bir ulus ve dinle tanımlanamayacak son çok kültürlü merkez olma özelliğine sahiptir.**

⁷⁶ Anagnostopulu, age, 5

3.2. İstanbul Azınlıkları

Tarihin çok erken dönemlerinden itibaren çeşitli toplumlara bir arada ev sahipliği yapmış olan İstanbul, özellikle milattan sonraki şehirleşme aşamasından itibaren birçok küçük grubu bir arada barındırmıştır. Bu toplumların bazıları günümüze kadar ulaşamamış ve bugün yalnızca İstanbul tarihine bıraktıkları yapılarla bilinir olmakla birlikte, çok büyük bir bölümü de, günümüze çok küçük rakamlara dahi olsa ulaşabilmişlerdir.

İstanbul tarihi boyunca azınlıkların, kentle olan ilişkileri ve kent içerisinde yerleşik biçimde var olabilme süreçleri her bir grup için farklılıklar göstermektedir. Günümüzde hala farklı toplumlar için göç alanı olarak önemini koruyan İstanbul, içerisinde Rum, Ermeni ve Musevi Cemaatleri gibi geçmişi devlet yapılanmasının çok eski dönemlerine kadar uzanan grupları barındırmakla birlikte, Süryani ve Doğu Kiliselerine bağlı diğer cemaatler gibi kent içerisindeki varlığını son 50 yıl içerisinde gösterebilmiş gruplara da açık konumdadır. Ulus devlet yapılanması sonrası, tüm Türkiye azınlıklarının son kurum ve merkezlerinin faaliyette olduğu İstanbul, özellikle Anadolu’da kalmış son azınlık mensubu ailelerin geleceklerini kurabilmeleri için zorunlu bir çekim merkezine dönüşmüştür. Sayıları çok az olmakla birlikte, Ankara, İzmir, Bursa, Hatay, Mardin ve Diyarbakır’da da bazı cemaat kurum ve kuruluşları bulunmakla birlikte, sosyal yaşamdaki varlığı gitgide zayıflayan bu kurumların çoğu günümüzde temsili düzeyde hizmet vermektedir.

İstanbul’daki her bir cemaatin farklı tarihi ve sosyo-kültürel uzantılarının bulunması nedeniyle bu gruplar hakkında genel bir yorumda bulunmak sağlıklı bir yöntem değildir. Her ne kadar “azınlık” olma potasında dönem dönem ortak hafızalar paylaşılmış olsa da, temelde her bir grup kendi iç yapısında büyük farklılıklar göstermektedir. Ülkemizde siyasal düzeyde dahi bazı gayrimüslim cemaatler arasında farklılıklar bulunmaktadır. İstanbul’da varlığını günümüze taşıyabilmiş cemaatlerin şema üzerinden bir tanımını yaptıktan sonra, konumuzu ilgilendiren üç büyük grubu oluşturan Rum, Ermeni ve Musevi cemaatlerinin alt başlıklar altında kentle olan ilişkileri ve geçirdikleri süreci özetlemek yerinde olacaktır.

İstanbul azınlıklarının küçük rakamlarla dahi günümüze ulaşabilmiş grupları arasında “etnisitel ve tarihsel birliği bulunan”, toplum özelliğindeki cemaatlerin dini ayrımları temelinde bir şema çıkartılacak olursa şöyle bir listeye ulaşmak mümkün olacaktır;

RUM CEMAATLERİ

- RUM ORTODOKS CEMAATİ
- RUM KATOLİK (MELKİT) CEMAATİ

ERMENİ CEMAATLERİ

- ERMENİ KADİM ORTODOKS (GREGORYAN) CEMAATİ
- ERMENİ KATOLİK CEMAATİ
- ERMENİ PROTESTAN CEMAATİ

YAHUDİ CEMAATLERİ

- SEFARAD CEMAATİ
- AŞKENAZİ CEMAATİ
- KARAY CEMAATİ
- ROMANİOT CEMAATİ (Sefaradlara asimile olarak yaşamaktadır)

LEVANTEN CEMAATLERİ

- İTALYAN KATOLİK LEVANTEN CEMAATİ
- FRANSIZ KATOLİK LEVANTEN CEMAATİ

SÜRYANİ CEMAATLERİ

- SÜRYANİ KADİM ORTODOKS CEMAATİ
- SÜRYANİ KATOLİK CEMAATİ
- SÜRYANİ PROTESTAN CEMAATİ

KİLİSESİ FAALİYETTE TOPLUM ÖZELLİKLİ DİĞER CEMAATLER

- BEYAZ RUS ORTODOKS CEMAATİ
- KELDANİ KATOLİK CEMAATİ
- ASURİ VE NASTURİ CEMAATLERİ
- PROTESTAN CEMAATLERİ
- TÜRK ORTODOKS CEMAATİ

3.2.1. İstanbul Rum Cemaati

İstanbul'un kurucu ve en eski yerleşik cemaatini oluşturan Rumlar, kenti herhangi bir yerleşim merkezi olmaktan çıkartıp döneminin her açıdan en büyük ve güçlü uygarlık merkezlerinden birisine dönüştürmeleri açısından özel bir önem taşımaktadırlar. Bu nedenle ki, Rum Cemaatinin kent içerisinde var olma sürecini özetlemek, diğer taraftan İstanbul tarihini de anlatmak gibi bir denklik ilişkisi gerektirmektedir. Araştırmacının, Fener Rum Patrikhanesinde yaptığı çalışmalarda cemaatin kökenine ilişkin şu bilgiler derlenmiştir;

“İstanbul, tarihi M.Ö 2.000 yılına dek uzanan ilk evreyi saymaksak, bugün bildiğimiz anlamda MÖ. 667 yılında kurulmuştur. O dönemin erken Bizans'ını, bir bölümü Trakya'dan gelen ve Yunanca konuştuğu tahmin edilen bir grup, diğer bölümünü ise, Yunanistan'ın Megara kentinden gelen ve Megaralılar olarak bilinen iki büyük koloni oluşturmaktadır. Bu iki koloninin en büyük özelliği her iki grubunda ortak dil ve dini paylaşıyor (her iki grupta Yunanca konuşan Paganlardır) olmalarıdır. Bu ilk şehir, bugünkü Sarayburnu'ndan Fener'e kadar uzanan ve tarihi yarımada olarak bilinen, Haliç'in Batı yakasındaki kıyısına kurulmuştur”⁷⁷.

İstanbul'un tamamen Helenleşmesi 5. yy'dan sonra gerçekleşmiştir. Bu tarihten itibaren şehirde tamamen Yunanca konuşulup yazılmaya başlanmıştır. Bu dönemler aynı zamanda İstanbul'un büyük bir uygarlık merkezine dönüştüğü yılların başlangıcıdır. Roma İmparatoru 1. Constantin'in M.S 325 senesinde, ülkenin resmi dinini Hristiyanlık olarak kabul etmesinden ve Roma'nın merkezini Batı'dan alıp, Doğu Roma'ya (İstanbul'a) taşıyarak, buraya “Yeni Roma” demesinden sonra kent bütünüyle yeni bir yapılanma dönemine girmiştir. Bu döneme kadar Hristiyanlığın büyük oranda yerleşmiş olması nedeniyle İstanbul bütünüyle Pagan değildir, ancak 325 senesindeki kabulden itibaren Hristiyanlığın dünyadaki en büyük merkezi konumuna gelmiştir. “O güne kadar ki merkezler Kudüs, Roma, İskenderiye ve Antakya olmuştur. Yaptığı bu önemli değişim 1. Constantin'i İstanbul tarihinde özel bir konuma getirmiş ve onun ölümünden sonra kente Constantinopolis denmeye başlanmıştır”⁷⁸.

⁷⁷ Serttaş, “Aya İstanbul”, (Fener Rum Patrikhanesi, Peder Dositheos Anagnostopaulos, Bizans Tarihi Arşivi), 4

⁷⁸ age, 4

Constantinopolis'te yaşayan halkın kendisine Roma vatandaşı anlamında Rum demesi, Caracalla'nın, 212'de ilan ettiği ve Roma İmparatorluğu içinde serbest yurttaş olan (köle olmayan) tüm halkı eşit yurttaş sayan tarihi kararına kadar eskilere götürülebilir. Konstantinopolis halkı Bizans döneminden itibaren kendisine "Rum" - Romeos-, Doğu Roma İmparatorluğu'na da Romania; kullandıkları dile ise Yunanca -Hellençe- demişlerdir. Bu dönemin ayırıcı kimliğini “Ortodoks mezhebinden olmak ve kaynağını bu dinden alan Yunanca konuşmak” iki temel özelliği oluşturmuştur.

9. ve 13. yy.lardan itibaren İstanbul, Batıdan Katolik dünyası, Doğu'dan ise İslam dünyası tarafından gelen tehditlerle tarihinin en zorlu dönemlerine girmiştir. Bizans devleti ve halkı Doğu'dan ve Batı'dan gelen sürekli sıkıştırılmalara karşı bu güçlere toprak ve gelir kayıpları vererek ayakta kalmaktadır. Bu dönemin edebi ve dinsel metinlerinde bu korkunun büyük izlerine rastlanır. Konstantinopolis'i yeniden ele geçirmek amacıyla sürekli olarak yenilenen Haçlı Seferine karşı en etkili silah, Katolik ve Ortodoks kiliselerin birleşmesi, böylece; Katolik ilkelerin ve Papanın, Bizans'ın Ortodoks halkı tarafından tanınması olarak öngörülmüştür. Bizans, yaşamının son dönemlerine dek bu konuyu hep açık tutmuştur.

14. yy' da Bizans, Türkler ve Sırlara verilen toprak kayıplarından ötürü bütünüyle güçsüz ve etkisiz bir duruma düşmüştür. Bu tarihten itibaren coğrafi olarak bütünüyle Osmanlı toprakları ortasında kalan Konstantinopolis'in yöneticileri son ana kadar kiliselerin birleşmesini gündeme getirerek kurtuluşu Batı'da aramışlardır. Aralık 1452'de Ayasofya'da, papanın temsilcileriyle birlikte bir Katolik ayin yapılmış, İmparator birleşmeyi bir kez daha ve yeniden onaylarken, halk ve kimi din adamları aynı anda Pantokrator Manastırı'nda kendi mezheplerinden yana ayin yaparak bu duruma engel olmak için direnmişlerdir. İstanbul'un tümü ile ele geçtiği ve tüm bir Bizans Döneminin kapanışının belli olduğu 28 Mayıs 1453 gecesi imparator ile halkın bir arada Ayasofya'da yaptıkları son ayin ise “Ortodoks Kilisesi Ritüellerine” göre gerçekleştirilmiştir.

Rum dünyasının Türkler ile tanışması Konstantinopolis'in alınmasından çok önce, 11. yüzyılda Türklerin Anadolu'ya girmesiyle başlamıştır. Yerleşik Hristiyan toplum ve göçebe ya da yarı yerleşik durumda olan Müslüman Türkler bu yüzyıldan itibaren ortak coğrafyayı paylaşmışlardır. Bu dönemden başlayarak, Rumların tarihi doğrudan ve kesintisiz bir biçimde Türklerle ilişkilidir. Anadolu'da Rum

toplumunun Türk-İslam yönetimi altında yaşamaya başladığı döneme sonraları Turkokratia (Türk yönetimi) denmiş ve böyle bir egemenliğin bilinci taşınmıştır. Anadolu'da yaşayan Rumlar politik ve kültürel merkezleri olan Konstantinopolis'in, Rum yönetici "aristokrasisi"nin, Ortodoks kilisesinin ve genel olarak Bizans'ın ekonomik etkilerinden ve etkinliklerinden yoksun durumda tümü ile Türkler arasındaki bir azınlık grup olarak varlık göstermişlerdir.

1453'te İstanbul'un fethinden sonra Rumların yaşamında köklü değişiklikler olmuştur. Cemaatlerin varlığı, dinleri ve kimi hakları fetihten hemen sonra resmen tanınmıştır. Fatih Sultan Mehmet, Teodoros Agallianos'un söylevlerinden anlaşıldığına göre; “Bizanslı danışmanlarının tavsiyesi doğrultusunda Ortodoks kilisesini Osmanlı sonrası adeta yeniden tahsis etmiştir. Bizans geleneklerine uygun bir biçimde yeniden toplanan sinod tarafından patrik seçilmiş ve (Bizans'ta olduğu gibi) devletin başı olan sultanın da onayı ile tahtına oturmuştur”⁷⁹. Bu dönemden itibaren, egemen ve Müslüman olan "yöneticiler" in cemaatiyle savaşta yenilmiş olan ancak "boyun eğdikleri" için varlıklarına izin verilen Ortodoks cemaat, İstanbul'da şekillenen bu özgün ilişki biçimini her dönem sürdürüp yeniden üreterek yaklaşık 500 yıl boyunca bir arada yaşamışlardır.

Fatih Sultan Mehmet Döneminde Rumlara yönelik beratlarla tanınan ve imtiyazlar denilen haklara göre; “Patrikhanenin tüm Ortodoks halkların üstünde mutlak ruhani ve idari yetkileri vardır. Kilise, evlilik, miras gibi özel hukuk alanındaki davalara bakabilmektedir. Kendi içlerinde önemli bir özerklik alanına sahip olan azınlık cemaatleri, bu dönemden itibaren devletin küçük bir modeli olarak yapılanmışlardır”⁸⁰. Bu süreçte “Osmanlı güvenliği altında güçlenen İstanbul Rum Ortodoks kilisesi, bu süreçle birlikte Batı'nın Katolik dünyasına karşı bir güç olarak kullanılmış, kiliselerin birleşmesi fikrine Osmanlı sonrası tümü ile son verilerek Katolikleşme engellenmiş ve Papanın eylem alanı Osmanlı coğrafyası dışında tutulmuştur”⁸¹. Büyük getirileri olan bu süreçte, öncelikle Rum Ortodoks kilisesinin asimile olmadan varlığını sürdürebilmesi ve güç kazanması sağlanmıştır.

⁷⁹ Yavuz Ercan, **Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler** “Kuruluş Tanzimat’a Kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları”, (Ankara: A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, 2001), 104.

⁸⁰ Bilal Eryılmaz, **Osmanlı Devletinde Farklılıklara ve Hoşgörüyü Kavramsal Bir Yaklaşım**, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001), 702

⁸¹ Yorgo Benlisoy, **Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi**, (Ankara: Ayraç Yayınları, 1996), 19

Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi, Bizans dönemindeki ilk kuruluş tarihinden itibaren düşünülürse, 17 yüzyıldır yaşayan bir kurum olarak İstanbul'un ve tüm Ortodoks dünyasının bugüne dek ayakta kalabilmiş en eski dini merkezi olma statüsüne sahiptir. Sinod, Sinod Meclisi tarafından seçilen patrik ve patrikhanenin ileri gelenleri, bu kurumun üç temel yönetim birimini oluşturmuşlardır. Ancak Fatih Sultan Mehmet'in Rumlara sağladığı imtiyazlar sonraki yıllarda aynı içtenlikle sürdürülmemiştir;

“1521'de İstanbul'da zorla İslamlaştırma girişimleri gerçekleşmiş, 1586'da ise Patrikhane kilisesi camiye dönüştürülmüştür. 17. yy.ın ikinci yarısında gerçekleşen, Girit Savaşı, Venedik'in Mora seferi ve Avusturya Savaşı nedeniyle Hristiyanlara karşı tutumunu git gide sertleştiren Osmanlı devleti kararınca, bu dönem iki patrik (II. ve III. Partenios) idam edilmiştir”⁸².

Kilise ve Patrikhane Kurumu, yönetim biçimi ve anlayış olarak 19. yy.a kadar göreceli bir süreklilik sergilemiştir. Kilise-devlet ilişkilerinde kesin bir çatışma ve karışıklık görülmemiştir. Avusturya ve Rusya gibi yabancı güçlerin girişimleri ve baskılarıyla Ortodokslara kimi dönem ek haklar tanınmış, Rumların hakları yeniden doğrulanmış, kilise kurma hakkı yenilenmiştir. “19. yy.a girerken Osmanlı Devleti'ne karşı Rumların ilk direnci gerçekleşmiştir. Kosmas Aitolos (1759-1779) dini kullanarak cemaat kimliğini vurgulamış ve idamına kadar bir tür etnik bilinci yaygınlaştırmaya çalışmıştır”⁸³.

1821 'de gerçekleşen Yunan ihtilali ile "Fener dönemi" aniden son bulmuştur. Patrik Grigorios sorumlu cemaat başı sıfatıyla, başka din adamları ve halktan bazı kişiler ise gözdağı verme amacıyla idam edilmişlerdir. Bu dönemde doruk noktaya ulaşan karşılıklı güvensizlik, Osmanlı yönetimiyle Fenerliler arasındaki çatışmayı arttırmış, Yunan ihtilali ile İstanbul'da başlatılmış olan sindirme hareketinin sonucunda Fenerlilerin bir bölümü Batı'ya, Rusya'ya ya da isyan bölgesi olan Mora'ya kaçmak zorunda kalmışlardır.

Fenerlilerin Rum tarihi içerisinde ikili bir işlevleri olmuştur. Bir yanda kültür, dil, yazı, edebiyat ve düşünce alanındaki katkılarıyla Yunan ulusçu gelişmelerinin temelini atmışlar, hatta Rumların örgütsel piramidinin başında bir tür yönetim özerkliği oluşturarak gelecekteki devlet örgütlenmesinin ilk nüvelerini ve

⁸² T. Tankut Soykan, **Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslimler - Klasik Dönem Osmanlı Hukukunda Gayrimüslimlerin Hukuki Statüsü** (İstanbul: Ütopya Yayınları, 2000), 686

⁸³ Salahi Sonyel, **Hristiyan Azınlıklar ve Osmanlı İmparatorluğunun Son Dönemi**, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001), 133

deneyimlerini başlatmışlar, diğer yandan ortaya çıkan "çağdaş" düşüncelere karşı muhafazakar bir tutum içerisine girmişlerdir. Kültür alanında ilerici, siyasal alanda tutucu olan bu yapı içerisinde İstanbullu Rumlar uzunca dönem bölünmüş ya da bocalamışlardır.

1829'da Yunanistan Devletinin kurulması İstanbullu Rumların yaşamında çok önemli bir aşamadır. Bu devletin kuruluşunun ardından Rum Ortodoks Cemaati kendiliğinden İstanbul ve Atina gibi iki çekişmeli merkez arasında kalmıştır. Atina ulusal bir yeni merkez olarak çok büyük önem taşımakla birlikte, İstanbul'daki Patrikhane ruhani açıdan üstünlüğünü hiçbir zaman yitirmemiştir. Bu ikilik halk açısından bugüne dek kesintisiz olarak süregelmiştir. Atina ulusal çıkarlar adına tüm Yunanlıların lideri olmaya çalışırken, Patrikhane tüm Ortodoksların lideri konumunu sürdürmeye çalışmıştır.

Yunanistan Devleti kurulana dek Osmanlı yönetimince bir cemaat olarak algılanan Rumlar, birden yabancı bir devletin, Yunan devletin uzantısı, hatta beşinci kolu diye algılanmaya başlanmışlardır. Bu tarihten itibaren, Osmanlı yönetiminin cemaate karşı güvensizliği artarken, Rumlar da devlete karşı yabancılaşmaya başlamışlardır. İstanbul'daki köklü Rum cemaati ile yeni kurulan ulusçu Yunan devleti arasında çıkan problemler uzun süre gündemde kalmıştır. Kurulan yeni Yunan devletinin ilk eylemlerinden birisi Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nden bağımsız olarak kendi özerk kilisesini kurmak olmuştur. İkisi de aynı cemaati kapsayan birisi eski, diğeri yeni bu iki kilise arasındaki ilişkiler ancak 1850'de normale dönebilmiştir. Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi çevresi, Yunanistan'da gelişen Megali İdea (tüm Yunanlıların yaşadıkları yöreleri yeni devlete dahil etme fikri) gibi ulusçu düşüncelere cemaati böleceği gerekçesiyle hiçbir zaman destek vermemiştir. Bu süreçte, Patrikhane çevresi, İstanbullu soylular, zenginler ve aydınlar, Osmanlı çatısı altında ama Ortodoks ve Rum olarak yaşamayı yeğlediklerini beyan etmişler ve yeni devleti bu yapıda tutunamayanların sığındıkları bir kapı olarak görmüşlerdir. Bazı tarihçiler tarafından "Helen Osmanlılığı" olarak da dile getirilen bu hareket sayesinde, görüşün taraftarları Osmanlı Devleti'nin güvenini yeniden kazanarak 19. yy'ın ortalarından başlayarak devlet yönetiminde önemli mevkiler kazanmışlardır.

19. yy.ın ortalarından başlayıp 1908'e kadar süren, Yunan devletinin genişleme eğilimleri sergilemediği yıllarda, yeni fermanlarında getirdiği haklarla birlikte birçok alanda güvenceleri artan Rum Cemaati, İstanbul'daki en parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlı Devletinin, Avrupa Pazar ekonomisi yörüngesine girdiği 19. yy' da Rumların büyük bir kesimi tüccar, İngiliz ve Fransız tüccarların komisyoncuları, aracıları ve bankerler (sarraf) olarak önem kazanmaya başlamışlardır. II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) Leonidas Zarifis, Hristakis Zoğrafos gibi bankerler devlete kredi verir konuma gelmişlerdir. Dönemin ünlü banker ve işadamları arasında Evgenidis, Stefanovik Skilitsis, Mavrokordatos, İlyaskos, Simeon Siniosoğlu, Yorgos Hrisovergis, İoannis Haritonidis, İosifakis Eksercis gibi kişiler büyük ün yapmıştır. Ayrıca kimi Rumlar, bu dönemde hekimlik, mühendislik, avukatlık ve öğretmenlik alanlarında önemli mevkiler elde etmişlerdir. Avrupa kökenli şirketlerde ciddi idari görevler üstlenmişlerdir. İstanbul Rum Cemaati, 19. yüzyıl ile birlikte çok geniş ve etkili bir sosyo-kültürel gelişme dönemine girmiştir;

“1870'lerde sadece İstanbul'da kültür alanında faaliyet gösteren 26 dernek (silogoi) kurulmuştur. Bunların en önemlisi 1861'de kurulan ve bir eğitim bakanlığı kadar yoğun faaliyet gösteren Elinikos Filoloyikos Silogos Konstantinopoleos'tur. Bu yıllarda sadece İstanbul'da faaliyette olan 105 okulda, 15.000'in üzerinde öğrenci eğitim görmektedir. 1844'te Heybeliada Ruhban Okulu kurulmuştur, 1875'te Zappas'ın parasal yardımıyla Zappion Kız Lisesi, 1881'de Zarifis ve başka zenginlerin yardımıyla Fener Rum Lisesi (Megale tou Genous Schole), 1890'da banker Zoğrafos'un yardımıyla Beyoğlu'nda Zoğrafyon Rum Erkek Lisesi inşa edilmiştir. 1892'de Heybeliada'da Ticaret Okulu, 1909'da Beyoğlu'nda Dil ve Ticaret Okulu kurulmuştur. Aynı dönem Beyoğlu'nda Hacıhristos'un Lycee'si, Kendrikon Kız Lisesi, kilise yapımı yasağının kalkması ile birlikte Ayia Triada, Ayios Konstantinos ve Ayia Eleni kiliseleri inşa edilmiştir. Cemaatin toplu parasal yardımlarıyla inşa edilen hayır kurumlarının en büyüklerinden olan ve 40 kadar binadan oluşan Balıklı Rum Hastanesi 1753'te hizmete girmiştir. 1853'te Büyükkada'da yetimler evi kurulmuştur. Rumların yoğun olarak yaşadıkları Tattavla'da 19. yy.ın sonlarında bir spor kulübü ve müzik derneği kurulmuştur”⁸⁴.

Bu dönem gelişmeler yalnızca kültür alanı ile sınırlı kalmamış, İstanbul Rumları devlet alanında da çok önemli görevler üstlenmeye başlamışlardır;

“Stavrakis Aristarhis ve Spiridon Mavroyenis (Marko Paşa) II. Abdülhamid'in kurduğu Kanun-i Esasi hazırlama komisyonunda yer almışlardır. Aleksandros Mavroyenis Viyana'ya, İoannis Aristarhis Berlin'e, Grigoris Aristarhis Washington'a Büyükelçi olarak gönderilmiştir. Konstantinos Muruzis Atina Büyükelçisi olarak görev yapmış; 1869 Paris Kongresi'nde, 1871'de Londra'da Osmanlı Devleti'ni temsil etmiştir. Aleksandros Karateodoris, Roma'da Büyükelçi olarak bulunmuş ve 1878'de Berlin Kongresi'nde Osmanlı Devleti'ni temsil etmiştir. K. Musuros 1840-1848 arasında Osmanlı çıkarlarını Atina'da elçi olarak etkili bir biçimde savunmuştur. Atina merkezine bağlı hissetmeyen ve kendilerini Osmanlı Devleti'yle özdeşleştiren İstanbul Rum Cemaati iki ülke arasında uzunca dönem etkin rol üstlenmiştir”⁸⁵.

⁸⁴ Anagnostopulu, **19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler**, “Tanzimat ve Rum Milletinin Kurumsal Çerçevesi”, 28

⁸⁵ **age**, 29

19. yüzyıl İstanbul'unun en etkin ve zengin cemaatini oluşturan Rumlar bu dönem entelektüel anlamda da birçok girişimde bulunmuştur. Kitap basımı bu yüzyılda katlanarak artmış, kentin çeşitli merkezlerinde Moliere ya da Aishilos'un yapıtlarını sahneleyen tiyatrolar açılmıştır. İstanbul'un en gözde üç yeni semtini oluşturan, Galata, Beyoğlu ve Tophane'de, Rumların nüfusu 100.000 civarındadır. 1880'lerde İstanbul Rumlarının toplam nüfusunun, İstanbul'a yeni göçlerden sonra yaklaşık 200.000 kadar olduğu tahmin edilmektedir. Beyoğlu, bu yüzyıldan itibaren Rumların en yoğun ticaret ve kültür alanlarından birisi olmuştur.

Rumlar 19. yy ile birlikte İstanbul'a Batılı yaşam biçiminin taşınması konusunda en etkili yerli cemaat olmuşlardır. Burjuva sınıfına özgü ölçülü bir lüks, geleneksel kurallara karşı çıkan kadınlı erkekli modern eğlence biçimi, daha serbest kadın-erkek ilişkileri, Batı modasına uygun giysiler, yabancı dillere verilen önem, İstanbul'un Levantenleri ve yabancı uyruklu kolonileri ile geliştirilen ilişkiler kente tümüyle kozmopolit bir kültür kazandırmıştır.

19. yy'ın sonunda Türk milliyetçiliğinin ideologları Osmanlı Devleti içinde etkin olmaya başlamışlardır. Böylece Yunan milliyetçiliğini hedef alan ortaya yeni bir karşı milliyetçi güç çıkmıştır. I ve II. Balkan savaşları, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı olarak bilinen Türk-Yunan Savaşları süreci hem ulusçu ideolojinin bir sonucu, hem de ulusçuluğu körükleyen politik gelişmelerdir. Osmanlı Devleti'nin gittikçe güçsüzleşirken, İstanbul Rumlarının güç kazandığı 19. yy'ın sonları ile 20. yy'ın başında, Yunan ulusçuluğu ve yayılmacı eğilimleri (Megali İdea) doruğuna ulaşmıştır. Bu dönem bazı Rumlar, Büyük Yunanistan Hayali ile ekonomik ve kültürel gelişmelerine güvenerek nüfus ve güçlerinin üstünde amaçlara yönelmişlerse de, bu durum kendisini Osmanlının bir parçası olarak gören ve Yunanistan ile çokta yakın ilişkiler geliştirmeyen, Fener'e bağlı İstanbul Rum Cemaatinin genel eğilimi olmamıştır. Küçük'ün dönem ile ilgili yaklaşımına göre;

“Osmanlı yönetimiyle Rum cemaati arasındaki ilişkiler, Jön Türklerin (İttihat ve Terakki'nin) 1908'de iktidara gelmesiyle tümenden bozulmuştur. Bu dönem Rumlar ve birçok Hristiyan cemaat, muhalefet grupların yanında (Hürriyet ve İtilaf Fırkası gibi) yer almıştır. Merkezi ve milletlere özerklik tanımayan bir politikaya karşı olan ve liberal ekonomik anlayışıyla Rumların ekonomik çıkarlarına daha yakın düşen Prens Sabahaddin cemaatten büyük destek görmüştür. Ancak 1912 seçimlerinde İttihat ve Terakki (ve bu partiye bağlı 15 Rum milletvekili) seçimleri kazanmış, muhalefet ve onlarla birlikte muhalefeti destekleyen Rumlar büyük bir yenilgiye uğramışlardır. 1913'ten sonra hiçbir Rum, nazır olarak atanmamıştır.”⁸⁶

⁸⁶ Küçük, age, 321

Balkan Savaşı ve özellikle 1. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti ile Yunanistan'ın farklı ittifaklarda yer almaları sonucunda artan gerilim, sonucu İstanbul Rumları git gide yabancı bir devletin yandaşları gibi algılanmaya başlanmışlardır. “Trakya, Karadeniz ve Ege bölgelerinde Rum cemaatler yaşadıkları yerlerden Anadolu'nun içlerine sürülmüşlerdir. 1914-1918 arasında amele taburları oluşturulmuş; Rum erkekler pratikte bir tür toplama kampı olan bu özel taburlarda bekletilmişlerdir. Kasım 1915 tarihli yasayla kıyılardan Anadolu'nun içlerine doğru tehcirler devam etmiştir”⁸⁷.

1. Dünya Savaşı yıllarında Rum tüccar ve işyerlerine boykot kampanyaları yürütülerek Rumlara karşı ekonomik alanda ilk zorluklar başlatılmıştır. Balkan Savaşı yıllarında, bu savaşların neden olduğu, Balkanlar'dan Anadolu'ya yönelen Müslüman nüfus akımının ve Anadolu Rum nüfusunun tehciri ortamında, ilk kez Türk- Rum (ya da Müslüman-Ortodoks) nüfusu mübadelesi gündeme gelmiş ancak bu girişim, 1923'te tekrar gündeme geleceği döneme dek unutulmuştur. 1. Dünya Savaşından sonra tümü ile uluslaşan ve iki ayrı kampa ayrılan Rumlar ile Türkler arasında karşılıklı olarak ilk iletişimsizlikler başlamıştır.

Temelleri 1. Dünya Savaşı ile resmi olarak atılan Türk-Rum gerilimi Anadolu'da ve Trakya'da 1925'te tamamlanan nüfus mübadelesiyle sonuçlanmıştır. Bu yıllarda zorunlu olarak Anadolu'dan Yunanistan'a 1-1,5 milyon arasında, Türkiye'ye ise yaklaşık 600.000 kadar insan göç etmek zorunda kalmıştır. Bu kararlar etnik arındırma resmi olarak uygulanmış ve onaylanmıştır.

Resmi devlet istatistiklerine göre 1924'te 1.000.000'lük İstanbul'da 280.000 Rum vardır; bu nüfusun bir bölümünü 1914-1922 yılları arasında kente sığınanlar oluşturmaktadır. 1927'de bu sayı 90.000'e düşmüştür. Bu tarihte ayrıca İstanbul'da 26.000 de Yunan uyruklu Rum yaşamaktadır. 1934'teki bir değerlendirme 73.000 Rum ve mübadeleye dahil edilmeyen 30.000 Yunan uyruklu Ortodoks'un İstanbul'da yaşadığını göstermektedir. Rumların nüfusu Cumhuriyet döneminde sürekli bir düşüş izlemiştir. 1994'te yapılan sayıma göre nüfus toplam İstanbul nüfusunun binde birinin çok altındadır. Koçoğlu döneme ilişkin şunları aktarmıştır;

⁸⁷ Soykan, *Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslimler*, 191

“İstanbul Rumları Yunanistan ve Türkiye arasındaki ilişkilerin iyi olduğu dönemlerde (örneğin 1930-1940, 1947-1954, 1959-1964, 1967-1971 gibi) göreceli olarak rahatlama dönemleri geçirirken, iki ülke ilişkilerinin bozulduğu yıllarda (1922-1929, 1955-1959, 1964-1967, 1972-1980 gibi) bir çok baskı altında kalmışlardır. Özellikle 1955, 1964 ve 1974 sonrasında göçün ve nüfus azalmasının bu kriz dönemlerine bağlı olarak hızlandığı gözlemlenmiştir. 1930'larda gerçekleşen Türk- Yunan yakınlaşması sonucunda Rumların yaşam koşulları olumlu yönde düzelmiştir. Anadolu'yu ziyaret etmek için izin alma zorunluluğu kaldırılmış; Rumların "etablis" statüsünde olmayan çocuklarının ve eşlerinin İstanbul'a gelmelerine izin verilmiş ve TBMM'de bir Rum milletvekili yer almıştır. Rumlar tarafından "Atatürk dönemi" olarak algılanan bu dönemde "yurttaş" kavramı ve Atatürk hayranlığı çok yaygınlaşmıştır”⁸⁸.

II. Dünya Savaşı yıllarında 18-45 yaş arasındaki Rum erkeklerin “İşçi Alayları” adında askere alınıp 5.000 kişilik gruplar halinde Anadolu'daki çalışma kamplarına gönderilerek silah verilmeden angaryalarda çalıştırılmaları, 1942'de gayrimüslimler aleyhine yürütülen Varlık Vergisi yasası uygulamaları, doğrudan Rum cemaatini hedef alan 6-7 Eylül 1955 Olayları, 1964 Kıbrıs anlaşmazlığı nedeniyle Türkiye Yunanistan arasındaki ikamet antlaşması iptali ve 1974 Kıbrıs çıkartmasının doğurduğu bazı propagandaların yarattığı panik gibi nedenlerle kısa bir süre içerisinde İstanbul Rum Cemaatinin kentteki varlığını neredeyse yok olma noktasına gelmiştir. İstanbul Rum Cemaatinin son dönem içerisindeki ani azalış hızına bakıldığında, 21. yüzyıl başlarında İstanbul Rumlarının bir tarih konusu olduğu öngörülebilir. Bugün Rum Cemaatinin sayısı Tüm Türkiye’de ortalama 2.000 kadardır. Yüzyılın başında dek İstanbul’un en kalabalık ve etkin cemaati olan Rumlar, günümüz Türkiye’sinin yaşayan nüfusça en küçük gayrimüslim topluluğunu oluşturmaktadır. Bu küçük cemaat, kozmopolit bir İstanbul anımsandığı sürece, nostaljik bir atmosfer içinde gündeme gelmektedirler. Rumlarla ve ulusçu çatışmalarla ilgili hoş olmayan anılar genellikle unutulmuş, günümüzde daha çok kentte bıraktıkları eşsiz kültürel miras üzerinden yeni yaklaşımlar gelişmiştir. İstanbul kültürünün en eski ve köklü bileşeni olan Rum Cemaati, bugün sayıca olmasa da kültürel ve mimari olarak kente bıraktığı derin izlerle anılmaya devam etmektedir.

⁸⁸ Y. Koçoğlu, **Türkiye’de Gayrimüslim Hayatlar**, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 90

3.2.2. İstanbul Ermeni Cemaati

Anadolu'nun varlığını günümüze dek sürdürebilmiş yaşayan en eski kavimlerinden olan Ermenilerin kökeni kimi kaynaklara göre Urartulara kadar uzanmaktadır. Bu konuda tarihçilerin üzerinde uzlaştığı en temel görüşlerden birisi, Ermenilerin, M.Ö. 700'lerde Fırat'ın doğusuna yerleşen Hint-Avrupa kökenli Phrygialılar'ın bir kolunun, bölgenin eski halklarının kalıntıları (Urartular ve Huriler) ve Kafkas kökenli halklarla karışmasından meydana geldiğidir. Çevreden gelen sürekli akınlarla yaşadıkları bölgede ayakta kalmaya çalışan Ermenilerin tarihi, bitmek bilmeyen bir 'devlet kurma' ve 'yitirme' mücadelesini kapsamaktadır. Başta İranlılar, Romalılar, Bizanslılar, Sasaniler, Araplar ve çeşitli Türk Beylikleri olmak üzere pek çok ulusa karşı, tarih boyunca kendi toprakları üzerindeki egemenliklerini yitiren Ermeniler, böyle bir süreç içerisinde dillerini ve kültürlerini korumayı başarabilmiş bölgenin ender eski halklarından. Araştırmacının, cemaatin erken dönem yapısına ilişkin olarak derlediği özet şöyledir;

"Ermeni cemaati, Hristiyanlıkla ilk olarak M.S. 1.yüzyılda tanışmıştır. İsa'nın havarilerinden Aziz Tadeos, Aziz Bartholomeos ve takipçilerinin çabaları sayesinde o güne dek pagan (putperest) olan geniş bir Ermeni topluluğu Hristiyanlığı kabul etmiştir. Romalıların buna karşı çıkmasına, 197 ve 230 yıllarında, Anadolu'da yaşayan Hristiyan Ermenileri kırimdan geçirmesine rağmen Hristiyanlığın Ermeniler arasında yayılması durdurulamamıştır. M.S 301 yılında, Aziz Krikor'un önderliği sonucunda (3. Dirdad Dönemi) ilk kez, Hristiyanlık tüm Ermeni Krallığı'nın resmi dini olarak kabul edilmiştir"⁸⁹.

Kutsal metinlerin Ermeniceye çevrilmesi ihtiyacı, Aziz Mesrob'un 404 yılında Ermeni alfabesini yaratmasıyla sonuçlanmıştır. Altın Çağ olarak adlandırılan bir kültürel devrimin kapılarını açan bu gelişme, Ermeni ulusunun gelecekte her türlü imkansızlık altında dahi varlığını koruyabilmesini sağlamıştır.

451 yılında toplanan büyük Kadıköy Konsül'ü kararlarını benimsemeyen ve o tarihten bu yana Hristiyanlık içerisinde bağımsız bir kol olarak yaşamayı sürdüren Ermeni Kilisesi, günümüzde sekiz milyonu aşkın üyesiyle, dünyada 50 milyondan fazla üyesi bulunan Kadim Ortodoks Kiliseler ailesine mensuptur. İstanbul Doğu Roma İmparatorluğu'nun merkezi olduktan sonra, 360 yılında Ermeni Katolikosu (Baş Patrik) 1. Nerses'in Yassı Ada'ya sürüldüğü sırada başkentte küçük bir Ermeni cemaati olduğu bilinmektedir. Bizans İmparatorları 6. ve 10. yüzyıllarda Ermenilerin İstanbul'a göçünü teşvik etmişlerdir. Katolikos 2. Hovhannes (565-574),

⁸⁹ Tayfun Serttaş, "İstanbul'un", **Zip İstanbul**, sayı: 118 (2003), 5

Perslere karşı başarısız bir isyandan sonra, birçok Ermeni soylusunun refakatinde İstanbul'a sığınmıştır. Bu dönemden itibaren İstanbul içerisinde büyük varlık göstermeye başlayan Ermeniler kendi dilleriyle ibadete başlamışlar, Bizans ordusunda paralı asker olarak görev yapmışlar ve imparatorluk içinde yüksek makamlara gelmişlerdir. Ermeni cemaatinin dönemin İstanbul'u içerisindeki varlığına yönelik eldeki bazı bilgiler şöyledir;

“Bu dönem içerisinde faaliyet gösteren İmparator Moris, Mezizios, İmparator Filipikos-Vartan, Ardavazd, Alexios Museles, Bardanes, Arsaber, V. Leo, İmparator Makedonyalı Vasil, Romanos-Lekapenos gibi birçok Bizans yöneticisi, Sezar Bardas, Gramerci Ioannis, Fotios ve Filozof Leo gibi bilim adamları ya tamamen ya da kısmen Ermeni asıllıdır. Depremden zarar gören Aya Sofya'nın kubbesinin onarımını üstlenen mimar Dirad, Ani'li bir Ermeni'dir.”⁹⁰

Ermeni cemaati ile yakın ilişki içerisinde olan Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un fethinden sonra Bizans döneminde Batı Anadolu, Trakya ve Balkanlar'daki Ermeniler üzerinde nüfuzu olan ve o tarihe dek Bursa'da bulunan Ruhani Reislik makamını 1461 yılında Patriklik seviyesine yükseltmiştir. **“Müslüman bir Sultan'ın bir Hristiyan Patrikliği'ni tesisi, daha önce benzeri görülmemiş bir olay olarak tarihe geçmiştir”**. İstanbul'un Osmanlı yönetimine geçmesinin ardından özellikle 15. ve 18. yüzyıllarda, Kırım, Doğu Anadolu, İran ve Kafkasya'dan birçok Ermeni İstanbul'a göç etmiştir. Bu süreçte Ermeni cemaati açısından en belirleyici gelişmeler şunlar olmuştur;

“İstanbul'daki ilk Ermeni matbaası, “bir din adamı olan Apkar Tibir tarafından 1567 tarihinde açılmıştır”⁹¹.

“Bitlisli 9. Hovhannes Golod, 1715'de İstanbul Patriği seçilince Ermeni cemaatinin yaşamında kültürel bir Rönesans başlamıştır. Bu tarihten itibaren İstanbul cemaatinin hala kullanmakta olduğu Batı Ermenicesi grameri hazırlanmıştır.

Ruhbanlık dışı ilk Ermeni Okulu ‘Tibranots’ 1790 yılında Kumkapı'da öğretime açılmıştır.

İstanbulluların ilk Ermenice gazetesi, ‘Lro Kir Medzi Derutyan Osmanyen’ (Büyük Osmanlı Devleti Gazetesi) 1832 tarihinde ilk yayımına başlamıştır.

İlk İstanbul Ermeni tiyatro kumpanyası 1858 tarihinde Hasköy'de perdelerini açmıştır.

1850'lerin sonuna gelindiğinde, yalnızca İstanbul'daki Ermeni okullarının sayısı 40'ı aşmaktadır. Bu yıllarda yayımlanan Ermenice gazete sayısı ise 20'nin üzerine çıkmıştır.”⁹²

⁹⁰ Anna Turay, “Ermenilerin Kökeni”, Kegam Kerovpyan, **Mitolojik Ermeni Tarihi** (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2000), www.bolsohays.com, [23.02.2007], 1

⁹¹ age, 1

⁹² age, 2

Ermeni Katolik ve Ermeni Protestan Cemaatleri, Kadim Ortodoks Kiliseleri mensubu olan ‘Apostolik Ortodoks Kutsal Ermeni Kilisesi’nden bağımsız olarak, varlığını günümüzde de sürdüren ve büyük Ermeni Cemaatinden kopmuş olan iki kolu temsil etmektedir.

“**Ermeni Katolik cemaati** ilk kez, dönemin Fransız Elçisi'nin çabalarıyla 1831 yılında resmen İstanbul'da oluşmuştur. Merkezi Beyoğlu'nda bulunan Ermeni Katolik Kilisesi, dini merkez olarak doğrudan Roma'ya (Vatikan) bağlıdır ve millet başı olarak Papa'yı tanımaktadır. Türkiye Ermenileri içerisindeki birinci büyük azınlığı oluşturan bu grup, kendi okulları, dernekleri, gazeteleri, mezarlıkları ve dini kurumları ile sosyo-kültürel olarak İstanbul'da donanımlı bir yapıya sahiptir. Dil ve kültür açısından Ermeni özelliklerini korumayı sürdüren grup ibadetlerini Ermenice olarak gerçekleştirmektedir. Cemaatin sosyal yaşamda büyük Ermeni cemaatinden tek farkı dini açıdan Katolikliği seçmiş olmasıdır. Bugün sayıca çok küçük olmakla birlikte Ermeni Katolikler yalnızca İstanbul'da yaşamaya devam etmektedirler”⁹³.

“**Ermeni Protestan Cemaati** ilk kez, dönemin İngiliz Büyükelçisi ve Amerikalı misyonerlerin çabaları ile 1853'ten itibaren İstanbul'da varlık göstermiştir. Ermeni Katolik cemaatinden sayıca daha küçük olan bu grup, ana cemaati oluşturan Türkiye Apostolik Ortodoks Ermenileri içerisindeki ikinci büyük azınlığı teşkil etmektedir. Anadolu Ermenicesinde “Pırot” olarak tanımlanan Ermeni Protestanların merkezleri de İstanbul'da bulunmaktadır. Bu cemaatte Katolikler gibi dil, kültür ve ibadet konularında Ermeniceyi kullanmaya devam etmiş yalnızca mezhep olarak farklı bir kolu benimsemiştir. Sayıca az olmakla birlikte kendilerine ait birçok kuruma sahip olan Ermeni Protestanların Türkiye'deki en büyük merkezleri İstanbul'dur”⁹⁴.

Ermeni cemaati 15. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'na sayısız devlet ve bilim adamı, pek çok değerli sanatçı yetiştirmiştir. Ermeni mimarlar başkent İstanbul'u camiler ve saraylar basta olmak üzere, çok özel yapılarla donatmışlardır. Bu yapıların pek çoğu bugün de kent silüetinin en belirleyici imgeleri olarak ayakta durmaktadır.

Ermeni cemaatinin kendi sosyal ve kültürel meselelerine ilişkin talepleri 1840'lı yıllardan başlayarak, çeşitli oluşumlarla Bab-i Alf'den karşılık bulmuştur. Sultan 1. Abdülmecit'in emriyle, Ermeni cemaatinin yönetimi için ilk resmi Ruhanî ve Cismanî Meclisler 1847 yılında oluşturulmuştur. Nizamname-i Millet-i Ermeniyân adını taşıyan cemaat tüzüğü 17 Mart 1863'te Sultan 1. Abdülaziz tarafından onaylanmıştır. Halkın iradesine önem veren ve toplum yöneticilerini seçimle göreve getiren Nizamname, ülkemizdeki halkçılışma sürecinin ilk yazılı belgelerindendir. 19. yüzyılın sonlarına dek, İstanbul Ermeni Patrikliği'ne Orta Doğu'dan Avrupa'ya, Kuzey Afrika'dan ABD'ye uzanan çok geniş bir cemaat topluluğu bağlı bulunmuştur.

⁹³ age, 3

⁹⁴ age, 3

Osmanlı İmparatorluğunun çözölme sürecine girmesi ile birlikte birçok millet sırası ile İmparatorluktan ayrıılıp, bağımsızlıklarını ilan etmeye başlamışlardır. Osmanlı Ermenilerinin büyük çoğunluğu Osmanlı Devleti'nin geleceğine olan inançlarını sürdürüyor olmalarına rağmen bazıları, mevcut kargaşa ortamında can ve mal güvenliğinden endişe duyduğunu ifade ederken buna kültürel otonomi gibi bir talebi eklemiştir. Küçük bir azınlık ise bağımsızlık kazanmanın peşindedir. Sürece büyük devletlerin çabaları ve kışkırtmalarının da eklenmesi ile birlikte, kadim Türk-Ermeni dostluğu yavaş yavaş yerini güvensizlik ortamına bırakmaya başlamıştır. Ermeni literatürüne “Medz Yegern” (Büyük Felâket) olarak geçen 1915 tehcirinin sonuçları, Ermeni tarihinin en yıkıcı süreci olarak günümüzde hala tartışılmaya devam edilmekte olan kaos bilançosunu doğurmuştur.

1923'te Mustafa Kemal Atatürk'ün kurduğı yeni Türkiye Cumhuriyeti ilanı ile birlikte Osmanlı'daki çok milletli sistem kaldırılarak, ulus devlet ve vatandaşlık sisteminin benimsenmesi ile birlikte Ermeniler resmen azınlık statüsüne geçmişlerdir. İstanbul Ermeni Patrikliği 1922-1927 arasında beş yıl patriksiz kaldıktan sonra Muşlu I. Mesrob yeni Türkiye Cumhuriyetinin ilk, Türkiye Ermenilerinin 80. Patriği olarak göreve başlamıştır. Medeni Kanun'un kabulüyle birlikte Osmanlı döneminde uygulanan her cemaati kendi dini yasalarına göre yönetme sekli ortadan kaldırılarak, Patrikler cemaatin dini ve sosyal kurumlarının ruhani gözetmeni sayılmışlardır.

28 Haziran 1928 tarihli kararname ile İstanbul Gatogigos Patrikliği sıradan bir Baş Episkoposluğa dönüştürölmüştür. 1935'te Resmi Gazetede yayımlanan Vakıflar Kanunu ile kilise, okul, hastane, yetimhane gibi Ermeni kurumlarının bağılı olduğı tüm vakıflar, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün denetimine geçirilmiştir. 1942'de çıkartılan Varlık Vergisi Kanunu tüm diğeri azınlıklar gibi Ermeniler üzerinde de yıkıcı etkiler yaratmıştır. Cumhuriyet döneminde açılan ilk ve tek ruhban okulu, 1954'te eğitime başlayan Üsküdar'daki Surp Haç Tibrevank Ruhban Okulu olmuştur. Ancak 1969'da okulun teoloji bölümü İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü'nce kapatılmıştır. Ermeni cemaati, ilk dönemde Kurucu Meclis'e olduğı gibi, daha sonraki yıllarda da T.B.M.M.'ne milletvekilleri gönderebilmiştir. Dr. Zakar Tarver ve Migirdiç Sellefyan'dan sonra, 1960 tarihinden itibaren Meclis'te hiçbir Ermeni milletvekili yer alamamıştır.

Türkiye Ermenileri Patrikliği'nin 500. kuruluş yılı 1961 yılında kutlanmıştır. Yetim bir tehcir çocuğu olan dönemin patriği Yozgatlı Patrik I. Snorhk, yurtdışında Türk diplomatlarına yönelen terörizmin giderek tırmandığı zorlu bir dönemde görev yapmıştır. Verdiği demeçlerde, diaspora Ermenilerinin Türkiye aleyhtarı gösterilerini hiçbir zaman onaylamayacağını bildirmiştir. İlk kez bir Cumhuriyet çocuğu, İstanbullu II. Karekin, 1990 yılında Türkiye Ermenilerinin 83. Patriği olarak seçilmiştir. Cemaati 2000'li yıllara 1998 yılında seçilen 84. Patrik İstanbullu II. Mesrob Mutaftyan taşımıştır.

Coğrafyadaki geçmişleri 2.700 yılı aşan Türkiye Ermenileri, günümüzde 70 bini aşkın nüfuslarıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin en büyük gayrimüslim azınlık cemaatini oluşturmaktadır. Büyük çoğunluğu İstanbul'da olmak üzere 33 kiliseye, ilk, orta ve lise derecesinde 20 eğitim kurumuna sahip olan Türkiye Ermeni Cemaati ayrıca, hastane, vakıf, dernek, gazete gibi çeşitli cemaat kurumlarını da kendi bağışlarıyla ayakta tutmaya devam etmektedir.

3.2.3. İstanbul Yahudi Cemaati

Anadolu da ki kökenleri M.Ö 4. yy'a kadar uzanan Yahudi cemaati, bölgeyle en eski ilişkilerini Kudüs'teki mabedin yıkılması ile başlayan büyük Babil Sürgün'ü sonrası Urfa üzerinden Ege'ye doğru yayıldıkları dönemde yaşamışlardır. “Ön Asya coğrafyasında yakın tarihlerde yapılan kazılarda bu dönem Yahudilerine ait birçok yerleşim birimi ve sinagoga ulaşılmıştır”⁹⁵. Ancak bu yüzyılın ardından çok büyük oranda Avrupa'ya ve Kuzeye yönelen Yahudi koloniler Anadolu da çok küçük topluluklar olarak varlığını sürdürmüştür.

İstanbul'daki mevcudiyetini 17 yüzyıldır sürdüren Yahudi cemaati, Bizans'tan Türkiye Cumhuriyetine uzanan bir azınlık statüsü boyunca, entegrasyonu korumaya özen gösteren özel yapı sergilemiştir. Yahudiler ile Türk tarihinin ilk kez Orhan Bey'in Bursa'yı fethettiği 1326 yılında resmi olarak başladığı göz önünde bulunursa, son 7 yüzyıldır Yahudi ve Türk tarihlerinin ilişki içerisinde şekillendiği düşünülebilir.

⁹⁵ Naim Gülerüz, **İstanbul Sinagogları**, (İstanbul: Ajans Class Yayıncılık, 1992), 8

İstanbul'daki Yahudi varlığı, Bizans'ın ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. "İstanbul'da bilinen ilk sinagog M.S. 318 yılında Halkoprateia (bugünkü Bakırcılar Çarşısı) bölgesinde kurulmuştur"⁹⁶. Şehirdeki ilk sinagogların kurucuları olan ve kökenleri Bizans dönemine dek uzanan, kentin en eski yerleşik Yahudi Cemaatini "Romaniotlar" oluşturmaktadır. Roma Yahudi'si anlamına gelen "Romaniot" adını taşıyan bu cemaat tamamı ile içerisinde yaşadıkları Bizans'a ve Yunan kültürüne adapte olmuş bir azınlıktır. Gündelik yaşam dili olarak Rumca konuşan, Rumca kökenli soyadları kullanan ve dini ritüellerini Rumca gerçekleştiren bu grup, son dönemlerine kadar Rum kültürünü sürdürmüşlerdir. İstanbul'un fethi sonrasında, kentte bulunan en büyük azınlıklardan olan Romaniotlar, Osmanlı yönetimi içerisinde de aynen Bizans döneminde olduğu gibi kentteki varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Güteryüz'ün aktardıklarına göre;

"1453te Bizans döneminin son Hahambaşı'sı olan Moşe Kapsali, Osmanlı dönemi ile birlikte görevini aynen sürdürebilmiştir. "Kapsali'nin ölümünden sonra, oda bir Romaniot Yahudisi olan Eliyahu Mizrahi Osmanlı döneminde seçilen ilk Hahambaşısı olmuştur. 1526'da Mizrahi'nin ölümünden sonra Romaniot ve Sefarad Yahudilerinin yeni Hahambaşı için tek bir isim üzerinde anlaşamamaları sonucu bu makam sona ermiş ve 16. yüzyılın yarısından, 19. yüzyılın başına kadar Musevi milletin bir temsilcisi olmamıştır"⁹⁷.

Osmanlı döneminde gerçekleşen diğer Yahudi cemaatlerinin göçlerinden sonra uzunca dönem bu gruplardan izole olarak yaşamayı yeğleyen Romaniotlar, ancak zaman içerisinde iletişimlerin artması ile birlikte diğer gruplar ile ilişki kurmaya ve evlilikler yapmaya başlamışlardır. Günümüzde Romaniotlar çok büyük oranda en kalabalık Yahudi toplumu oluşturan Sefaradlara asimile olmuşlardır. Bugünün İstanbul'unda kendisine ben Romaniot'um diyen bir kişiye rastlamak neredeyse imkansızdır, ancak kentten hiç ayrılmayan bu grubun varlığı bir ölçüde kendi kültürel evrimi doğrultusunda sona ermiştir.

Ülkesizliğin ve özellikle Avrupa'da her dönem dorukta olan Yahudi düşmanlığının tüm dünya Yahudilerinin ortak problemi olduğu dönemlerde, İstanbul bu cemaat için kültürü asimile olmadan yaşatabilecekleri en önemli kalelerden birisi olmuştur. İsrail kurulduktan sonra dahi İstanbul Yahudilerinin çoğu şehirden ayrılmayı kabul etmemiş ve cemaatin buradaki varlığını sürdürmeyi yeğlemişlerdir. Yahudi cemaati İstanbul'da hiçbir dönem asimile olmamakla birlikte, varlığını diğer birçok cemaate oranla çok daha uzlaşmacı bir platformda sürdürebilmiştir.

⁹⁶ age, 10

⁹⁷ age, 111

İstanbul'un fethinden sonra şehre sırayla Sefaradlar, Karaylar ve Aşkenaziler olmak üzere pek çok Yahudi kolonisi gelmiştir. Bu durum, bugüne dek İstanbul'da Yahudi olma çatısı altında birçok farklı Musevi toplumunun varlıklarını bir arada sürdürmelerini sağlamıştır. Bu özel durum İstanbul Yahudileri açısından günümüzde ancak Kudüs'te karşılaşılması mümkün olabilecek düzeyde bir çok kültürlü yapının 15. yüzyıldan itibaren oluşmasını sağlamıştır.

İbranicede İspanya anlamına gelen “Sefarad” sözcüğü, İspanya kökenli İbrani ya da Endülüs Yahudisi gibi farklı tanımlar çerçevesinde tek bir anlam ifade etmektedir. Sefarad Cemaati, kökeni İspanya olan Yahudi Toplumunun genel adıdır. İstanbul Yahudi Cemaatinin en kalabalık grubunu oluşturan Sefaradların kentle olan ilk ilişkileri engizisyon döneminde gerçekleşen zorunlu İspanya sürgünü ile başlamıştır.

Engizisyon Kralı Ferdinand ve Kraliçe İzabella'nın, 31 Mart 1492 tarihinde yayınladıkları fermanla, tüm İspanya Yahudileri “dinlerini değiştirerek Katolikliği kabul etmedikleri takdirde her ne sebeple olursa olsun bir daha geri dönmek üzere İspanyayı terk etmeye mecbur” edilmişlerdir. “Bu dönem II. Bayazıd'ın hükümdarlığında olan Osmanlı devleti, bu sürgüne müdahale etmiş ve İspanya'da tehlike altında bulunan Sefarad Yahudilerini İstanbul'a davet etmiştir”⁹⁸. 1492 yılında onbinlerce Yahudi'ye Osmanlı kentlerinin kapılarının açmasıyla birlikte, günümüze uzanan büyük Türkiye Yahudi toplumunun gerçek temelleri atılmıştır. Gemiler aracılığı ile yapılan göç sonrası öncelikle İstanbul ve büyük liman kentlerine yerleştirilen İspanyol Yahudileri, bu dönem kendi zanaatları arasında olan silah yapımı ve matbaacılığı beraberlerinde Osmanlı ülkesine getirmişlerdir. “İstanbul'da ilk matbaa 1492 yılında Sefarad olan David ve Samuel ibn Nahmias tarafından kurulmuş ve bu kurumda uzunca dönem İbranice eserler, Tevrat, dilbilgisi ve tarih konulu kitaplar basılmıştır”⁹⁹. Bu ilk göçmenler kısa sürede ülkenin çeşitli vilayetlerinde idari ve mali mevkilere de atanmışlardır.

Sefarad toplumunun İstanbul'da şekillenen en büyük özelliği, Yahudi gruplar içerisinde yalnızca bu cemaate özgü gelişen bir “Ladino” kültürünün ortaya çıkması olmuştur. Sefarad Yahudilerinin, İstanbul'a göç ettikten sonra kullanmaya devam ettikleri İspanyol'ca (Judeo İspanyol) Cervantes İspanyolcasıdır. Ladino kültürü,

⁹⁸ age, 5

⁹⁹ Avner Levi, **Türkiye Cumhuriyetinde Yahudiler**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 27

doğrudan dile bağlı olan, linguistik bir özellik taşımaktadır. İspanya'da gerçekleşen dil devrimleri ve yakılan kütüphaneler sonrası, Cervantes İspanyolcası tümü ile bir mit haline alırken, dilin kullanıldığı yıllarda İstanbul'a kovularak göç etmek zorunda kalan Yahudi Cemaati bu aksanı 600 sene boyunca koruyup gelecek nesillere öğreterek yaşamasını sağlamıştır.

15. ve 16. yüzyıllarda öncelikle din adamlarının konuştuğu Judeo İspanyol, İstanbul'a taşınmasının ardından tüm bir kültüre yansımış, bütün şarkılar bu dilde yazılmış, Ladino kültürünün uzantısı olan bir mutfak kültürü dahi doğmuştur. Bu aşamada Judeo İspanyol'un en gelişmiş kültürel uzantıları müzik alanında doğmuştur. Grameri olmayan bu özel dili yaşatmak için günümüzde Fransa'da bir kürsü kurulmuş durumdadır. Kısaca Yahudi İspanyolcası olarak ta tanımlanan bu dilin bir diğer önemli özelliği hiçbir zaman Latin haflerinde yazılmamış olmasıdır, Latin kökenli bu dilin yazılı metinleri için İbrani alfabesi kullanılmış, dini eserler dahi bu dil kullanılarak üretilmiştir.

İstanbul'daki ikinci büyük Yahudi grubu oluşturan Aşkenaziler, Orta ve Doğu Avrupa kökenli Yahudi Cemaatleridir. İbranicede Aşkenazi, Almanya demektir. Aşkenazilerin İstanbul'a ilk göçleri 1300'lü ve 1400'lü yıllarda Orta Avrupa'nın Bavyera, Bohemya ve Polonya gibi değişik ülkelerinden başlamıştır. Bu ülkelerde zaman zaman büyük baskılar altında kalan Yahudi Cemaatleri, belirli aralıklarla koloniler halinde İstanbul'a sığınmışlardır. Kanuni Sultan Süleyman'ın "Almanlar Fermanı" diye bilinen çağrısı ile ülkeye daha çok Yahudi gelmesini sağlamak arzuları, çeşitli orta Avrupa ülkelerinden artan sayıda Aşkenazların da gelmelerine önayak olmuştur. 17. Yüzyıl boyunca, esir tüccarlarının eline düşmüş yüzlerce Aşkenaz genç erkek ve kadın, özellikle İstanbul Yahudileri tarafından satın alınarak bu kente yerleştirilmişlerdir. Daha sonraki yıllarda gerek Macaristan, Polonya, Moldavya ve Ukranya bölgelerindeki sefil yaşamlarını terk etmek isteyen, gerekse 1880'li yıllarda Rusya'da baş gösteren pogromlardan (Yahudilere karşı güdülen saldırılar) kaçan binlerce Aşkenaz öncelikle İstanbul'u tercih etmişlerdir. Almanya ve Avusturya'da Yahudi düşmanlığının artması sonucu, bu ülkelerin çeşitli kentlerinden bazı aileler de, daha huzurlu olacaklarına inandıkları İstanbul'a yerleşmeye başlamışlardır. Aşkenazilerin göçerini 2. Dünya savaşı sırasında Hitler Almanya'sından kaçıp İstanbul'a sığınanlara kadar getirmek mümkündür.

Türkiye’deki Yahudi nüfusunun sadece % 3’ü oluşturan Aşkenazlar, bu küçük orana rağmen kendi aralarında büyük farklılıklar göstermişlerdir. Çok değişik ülkelerden gelen ve birbirlerinden oldukça farklı ortam ve kültürel altyapılara sahip olan Aşkenaz göçmenleri, bir arada yaşadıkları İstanbul kentinde ayrı kümeleşmelere gitmişlerdir. Daha çok kırsal bölgelerden gelen Moldavya ve Ukranyalılar yanı sıra, küçük zanaat sahipleri olan Rus ve Polonyalılar, Orta Avrupa kentlerinden gelen ve çoğu eğitilmiş olan Alman ve Avusturya Aşkenazları, İstanbul’da ayrı cemaatler ve sinagoglar etrafında toplanmışlardır.

Dualarını kendilerine özgü Orta Çağ Avrupa Arya’ları şeklinde gerçekleştiren Aşkenazlar, kendi aralarında Yidiş dili, ağırlıklı olarak Ortaçağ Almancası, İbranice ve çeşitli Slav ile Romen dillerinin bir karışımını İbranice harflerle yazarak okumuşlardır. Yüzyılımızın başında Aşkenazların kullandıkları Almanca, Rusça, Lehçe, Macarca ve Romence yanı sıra, tüm evlerde konuşulan Yidiş, Aşkenaz ortak kültürünün temel dili olarak bilinmektedir.

Geleneksel Rabanit Yahudilerine bağlı olmayıp, ayrı bir cemaati teşkil eden Karaylar Kırım göçmeni olan Yahudilerdir. Günümüzde sayıları 80 kişi civarında kalan Karaylar, kalabalık Yahudi cemaati içerisinde özel bir konuma sahiplerdir. Karaylar iki ana bölümden oluşan Tevrat’ın yalnızca birinci bölümüne inanırlar, bu nedenle uzunca dönem Yahudi cemaatinin bütünüyle bir parçası olarak görülmemişlerdir. Karaylar tüm dini kuralları doğrudan doğruya Tevrat’tan ve kelimenin yalın anlamı ile alarak, Hahamların daha sonraki tefsirlerine yer vermemişlerdir.

Karaylar sinagoglarını Hz. Davut’un “...yer altının engin derinliklerinden sana sesleniyorum, ey Tanrım” (Mezmun 130) sözünden esinlenerek “yerin altına” inşa etmişlerdir. Karayların günümüzde yaşayan son yeraltı sinagogu Hasköy Karay Sinagogudur”¹⁰⁰. Karayların tüm mabetlerine diğer sinagoglardan farklı olarak ayakkabı çıkartılarak girilir. Günümüzde bu cemaat düğün törenlerini gerçekleştirmek için dahi İsrail’e gitmek durumun dadır, İstanbul’daki Hahambaşılık Sefarad ve Aşkenazi Cemaatlerini kapsadığı için doğrudan Karaylara hizmet verememektedir.

¹⁰⁰ Gülerüz, *İstanbul Sinagogları*, 101

Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak çağı olan 16. yüzyıl, Yahudi toplumunun da en önemli isimlerini yetiştirmeye başladığı dönemdir. Bu yüzyılda, Yasef Nasi, devletin maliye ve diplomatik faaliyetinde önemli roller oynamış, Amon Ailesi Babiali'ye en büyük doktorlarını vermiş, Salamon Ben Natan Eşkenazi, Salamon Aben Yaeş ve Ester Kira gibi önemli bürokratlar, Osmanlı padişahları ile Batı devletleri arasında ilişkilerde ve dış politikada önemli gelişmeler sağlamışlardır.

17. yüzyılda duraklamaya giren Osmanlı İmparatorluğu, bu durumunu Yahudi nüfusuna da hissettirmiştir. Ekonomik yaşamı vasatın altında seyreden bu topluma ayrıca uygulanan birtakım baskılar (özel kıyafetler zorunluluğu, dahası onlara has bir kıyafet vergisi), yaşamlarını zorlaştırmıştır. Bu arada, yüzyılın ortalarında İzmir'de ortaya çıkan ve kendini "mesih" olarak ilan eden Sabetay Sevi ile ilgili tartışmalar, ülkedeki Yahudi algısına zarar vermiştir. Sevi'nin ölümünün ardından, düşüncelerini izleyen bir grup Yahudi, Müslümanlığı yeğleyerek özellikle Selanik'te, "Dönmeler" olarak kendilerinden söz ettirmeye başlamışlardır. Diğer taraftan bu dönem özellikle İzmir ve İstanbul Yahudileri, Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük ve zengin cemaatlerini oluşturmaya başlamışlardır.

18. yüzyıldan itibaren, başta III. Ahmet'in ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın dönemlerinde, Yahudilere karşı sürdürülen ilk baskılar başlamıştır. Bu dönem cemaatin Saray ile ilişkileri, tüm zamanların en alt düzeyine ulaşmıştır. Daha çok içlerine kapanık bir süreç yaşayan Osmanlı Yahudileri o dönemde ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan sıkıntılı bir döneme girmişlerdir.

19. yüzyılda gelen yeni fermanlarla ilişkileri tekrar geliştiren İstanbul Yahudileri, III.Selim'in bir çağrısına uyarak Bahriye'ye katılmaya başlamışlardır. Ardından gelen Yeniçeri ocağının dağılması, Yahudiler üzerindeki denetimsiz baskıların büyük ölçüde azalmasına neden olmuştur. Tüm diğer cemaatler gibi bu dönemde Yahudiler açısından da büyük etki yaratan en olumlu gelişme, azınlıklara resmi olarak Müslümanlar ile aynı hakları tanıyan Tanzimat Fermanı ile başlamıştır. 1859 Gülhane Hatt-ı Hümayun'u ile bir yandan üzerlerindeki haraç kabusu kalkmış, diğer taraftan da orduya ve devlet memurluğuna alınabilme hakları gündeme gelmiştir. Bu dönemde Yahudiler daha çok ticaret, bankerlik ve tefecilik gibi işlerde yoğunlaşmışlardır. O dönemin ileri gelen Osmanlı Yahudileri arasında bulunan ve Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın danışmanlığını yürüten banker Avram Kamondo,

İstanbul'dan başlamak üzere Osmanlı Yahudilerinin eğitim ve kültür gereksinmelerine büyük mali katkılarda bulunmaya başlamıştır. Sultan Abdülmecit döneminde, 1843 yılında İzmir'de kurulan Judeo-Espanyol dilindeki ilk Türk Yahudi gazetesi sonraki kültürel gelişmeler açısından büyük önem taşımıştır.

22 Şubat 1835 tarihli Takvim-i Vekayi Gazetesi, Rum ve Ermeni Patriklerine Sarayda nişan verilmesi töreninden sonra “Musevi Milletinin da Bab-ı Ali’ye dilekçe sunarak Sultanın eskiden beri tebaası olan kendilerinin de bu onurdan yoksun kalmamalarını ve şimdiye kadar yalnızca kendi aralarında seçilen Hahambaşıların Sultan tarafından resmen tanınarak ber’at verilmesini” rica etmiştir. Bu haberin bir devamı olarak Sultan II. Mahmut 1835 tarihli Fermanı ile Hahambaşılık müessesesini ihdas etmiştir. “1835’te İstanbul Hahambaşısı olarak seçilen Avram Levi, toplumda Rav de Nişan (Nişan taşıyan Hahambaşı) olarak tanınmıştır”¹⁰¹. Sultan Abdülaziz’in yönetimde olduğu 1856 yılında, Yahudi cemaatinin ilk örgütlenmesini sağlayan "Hahambaşı Nizamnamesi", 12 laik yönetici ve 4 hahamdan oluşan bir kurul tarafınca hazırlanarak resmen tebliğ edilmiştir.

Yahudi cemaatinin, Türkiye Cumhuriyetinin kurulması ile başlayan yeni siyasi yaşamı ilginç bir beyanla şekillenmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları içinde kalan azınlıklara hak ve imtiyazlar tanıyan Lozan anlaşması, Yahudilerin haklarını da aynen tanımlarken, Türkiye Yahudi cemaatleri devlete, bu haklardan resmen vazgeçtiklerini beyan etmişlerdir. Yeni yasa ile bir takım önemli ayrıcalıklara kavuşmaları beklenen Yahudi cemaati bu dönem beklenmedik bir karar alarak ve ülkede bulunan birçok yabancı uyruklu Yahudi Türk vatandaşlığına geçerek, yüzyıllardır birlikte yaşamış oldukları Türk halkı ile yeni Türkiye Cumhuriyeti yasalarınca ayrıcalıksız yaşamak istediklerini belirtmişlerdir. “T.B.M.M’de belirli aralıklarla toplam sekiz Yahudi milletvekili görev almıştır”¹⁰². Ne var ki, Lozan öncesi olduğu gibi, 1930’lu yıllarda da "Tasviri Efkâr", "Cumhuriyet" ve "Son Saat" gibi gazeteler ile "Milli İnkılap" gibi dergilerde, sürekli olarak Yahudi düşmanlığı sergilenmeye devam etmiştir. 1934’de Çanakkale’de Yahudilere karşı ticari bir boykot ilan edilmiş, hemen ardından ise Trakya’nın bazı kent ve kasabalarında Yahudi ev ve dükkânlarına karşı saldırılar düzenlenmiş, tüm bu problemler İstanbul cemaatini de büyük oranda etkilemiştir.

¹⁰¹ age, 112

¹⁰² Levi, *Türkiye Cumhuriyetinde Yahudiler*, 33

Nazi ideolojisinin hakim olduğu 2. Dünya Savaşı yıllarında bütün Avrupa'da doruk noktasına ulaşan Yahudi düşmanlığı, Türkiye'deki bazı çevrelerce de körüklenmeye çalışılmışsa da, bu dönem Başbakan Celal Bayar tarafından Türkiye Yahudilerine önemli güvenceler verilmiştir. Aynı zamanda bu dönem Nazi Almanya'sında yaşayan birçok Yahudi bilim adamı, aydın ve sivilin farklı yollardan Türkiye Cumhuriyetine girişleri sağlanarak yaşamları güvenceye alınmış ve bu kişilere vatandaşlık hakkı sunulmuştur. Bu yolla Türkiye'ye giriş yaparak yaşamını kurtaran bir çok Alman Yahudisi sonraki yıllar ülkenin akademik ve entelektüel çevrelerinde önemli mevkiler kazanmış, üniversitelerde uzunca dönem belirli kürsüleri kurmuş ve başkanlıklarını yapmışlardır. "Prof. Fritz Neumark, Dr. Erich Frank, Alfred Heilbronn, Prf. Andreas Schwarz, Prf. Edward Zuckmayer, Prf. Ernst Hirsch ve Prf. Rudolf Belling Nazi Almanya'sından kurtarılarak Türkiye'de göreve alınmış önemli isimlerdir"¹⁰³.

Dünya Yahudilerinden farklı olarak, geleneksel ve kültürel değerleri dini değerlerden çok daha fazla görünür tutan İstanbul Yahudileri, günümüze kendi ibadethaneleri, okulları, hastaneleri, ihtiyarlar yurtları, kültür kurumları ve gazeteleri ile erkin bir cemaat olarak ulaşmışlardır. İstanbul Yahudileri için yakın dönemdeki en problemleri süreçler 1942 Varlık vergisi ve 6-7 Eylül 1955 olayları olmuştur. Yahudi Cemaati, İstanbul'daki en büyük nüfus kaybını 1948'de İsrail'in kurulması sonrası yaşamıştır. Ancak bu dönemde ciddi bir kesimde İsrail'e göç etmeyi kabul etmeyerek cemaatin İstanbul'da ki varlığını sürdürmeyi yeğlemiştir. Bugün tüm Türkiye'de yaşayan Yahudi Cemaati sayısı ortalama 25.000 bin dolaylarındadır ve cemaatin büyük bölümünü Sefarad Yahudileri oluşturmaktadır. Türkiye'de yaşayan Yahudilerin % 95'i yaşamını İstanbul'da sürdürmektedir, geri kalan % 5'lik grup İzmir, Ankara ve Bursa'ya dağılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında sadece İstanbul'da yaşayan Yahudi sayısının 100.000 dolaylarında olduğu bilinmektedir. Şu anki nüfus azlığının temel nedeni İsrail'in kurulması kadar birçok gencin eğitim, evlilik gibi nedenlerle yaşamlarını çoğunlukla Amerika ve Avrupa'da devam ettirmeleridir.

¹⁰³ age, 41

4. İSTANBUL'DA MODERNİZM VE FOTOĞRAF

Modernizm olgusu, İstanbul azınlıkları bağlamında kentin geçirdiği sosyal dönüşümler üzerinden düşünüldüğünde dünya kentlerinin genelinden farklı olarak bir dizi yeni anlam, çelişki ve kutuplaşma ekseninde çok yönlü açılımları olan bir sorunsal düzeyinde ön plana çıkmaktadır. Kent içerisinde siyasal bir eğilim olarak 19.yy sonrası başlayan o dönemki adı ile Batılılaşma (modernizm) girişimleri, günümüze uzanan bir süreçte sosyo-kültürel, siyasal ve hukuki düzeydeki çok yönlü dönüşüm ve değişimler ekseninde gelişme göstermeye devam etmektedir.

Günümüzde İstanbul üzerine yapılan sosyo-kültürel tahlillerin en yoğun bölümünü, kentin ortaya koyduğu çelişkiler bütünü üzerine olanlar oluşturmaktadır. Bu süreçte İstanbul, kendi karakteri ile özdeşleşen “çelişikliği” en çokta modernizm sürecine paralel bir gelişim ekseninde edinmiştir. **Doğu ile Batı, modern ile geleneksel, Avrupa ile Asya arasındaki karşıtlık ve ikilemlerin doğurduğu gerilim ve dengeler şehrin ana kimliğini oluşturmaktadır.** Kent, çok köklü siyasal tarihi süresince birbirinden çok farklı medeniyetlerin merkezi olmuş, ya da en azından yörüngelerine girmiştir. Eşsiz coğrafi özellikleri sayesinde bu merkeziliğinde bugün içinde rakipsizdir. Ev sahipliği yaptığı medeniyetler, kentte birbirlerine karışan kalıcı izler bırakmışlar, özgün bir mimari ve kültürel altyapı oluşturmuşlardır.

Kent, Asya ve Avrupa kıtalarını birbirine bağlayan su yolu niteliğindeki Boğaz'ın iki kenarındaki topraklara yayılmıştır. Son derece önemli bir kavşakta yer alan İstanbul, askeri, ticari ve kültürel açılardan kimi zaman kendisine bolluk ve bereketten çok bela getiren bu ayrıcalıklı konumu ile sayısız medeniyetin üst üste binen izlerini biriktirmiştir; biriktirmeye devam etmektedir. Bu devasa höyük, katmanları arasındaki kurgulu ya da tamamen tesadüfi ilişkiler yumağında, çelişkilerden hem beslenmekte, hem de aynı ölçüde ayrışmaya ve arınmaya çalışan bir siyasal karşıtlığın arasına sıkışmaktadır.

Çok dinli, çok dilli, çok uluslu, çok kültürlü olma geleneği kentin ilk kurulduğu dönemlerden itibaren var oluş biçimine dönüşmüş, sosyal yaşamın tüm ayrıntılarına işlenmiştir. Yunan kentiye Pagan, Latin kentiye Hristiyan, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti kentiye Müslümanlaşmış olan bu kent, tüm bu dönemler boyunca, aynı anda hepsi birden olmaya ve hiçbir özelliğini tümü ile yitirmeden korumaya devam etmiştir.

Ne var ki bu çelişkiler, modern sanatsal ve kültürel imgelemde “Medeniyetler Beşiği”, “Doğu ile Batı Arasındaki Köprü”, “Kültür Mozaïği”, “Geleneksel ile Modern Arasındaki Kent” gibi klişe ifadelerle indirgenmiştir. Avrupa merkezli bir bakış açısı ekseninde, kent bu çehrelerinin ön plana çıkarılması üzerinden günümüzde hala hem temsil edilmekte, hem de kendi kültürel pazarını bu ölçütler üzerinden oluşturmaya devam etmektedir.

Mekan olarak oryantalist söylemin başlıca tercihleri arasında yer alan İstanbul, bu kısmen danişıklı dövüşte, üzerine düşen görevi, eksiksiz olarak yerine getirmiştir. Kendi içinde Batılı – yani “modern-çağdaş”- bir portre çizip, öykündüğü Batı’nın karşısına çıktığında, her şeye rağmen egzotik güzelliğinden ödün vermemiş bir kent olarak konumlanmıştır. Bu üzerinde oynanmış, hafif karikatürize edilmiş gerçeklik, günümüz İstanbul’unun küreselleşen dünya ekonomisine eklemlenme girişimlerinin bir görünümüdür.

İstanbul’un, küresel mi yoksa yerel bir kent mi olduğu tartışmasına girmeden önce, belki de İstanbul’un modern anlamda gerçek bir kent mi, yoksa giderek şişen, rizomatik biçimde büyüyen, önlenmesi ve kavraması zor bir şekilde değişen, hiç durmayan dev bir köy, bir mezra mı olduğu tartışılmalıdır. Ticaretiyle, kültür-sanat hareketliliğiyle, düşünce hayatıyla değerlendirildiği vakit bir kent olarak tanımlansa da, İstanbul, bu işlevlerini kontrol edemeyen, demografik özelliklerinin yol açtığı sorunları çözecek bir örgütlenme ve kültürel seviyeden yoksun bir yerleşim olarak, çoğu noktada ve koşulda “kent”in kelime tanımından uzak düşmektedir.

İstanbul’un, günümüzde yerleşmiş durumundaki bir diğer klişe tanımı olan “mega köy” imajı, tüm bir modernizm süresince ortaya çıkan nüfus, sosyal ve ekonomik eşitsizliklere dayalı ikilikler ekseninde git gide katlanan daha trajik yeni anlamlara bürünmektedir.

Kentsel mekanı yaratan, toplumsal süreçlerdir; yaratılmış bu mekanlarda, bu süreçler gelişimlerini sürdürür, mekan tarafından biçimlendirilir. James Donald’a göre; **“bir kenti kent yapan sadece fiziksel, mekansal özellikleri değil, yaşamın biçimi, yaşamın deneyimidir de”**¹⁰⁴. Dolayısıyla, kentlileşmek ile **“kentlileşmemiş bir kütle olmak”** arasındaki fark, mekansal tanımlamalarda belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, kent ölçeğinde, insan merkezli bir bilinçlenme, nüfusla uyumluluk arz eden bir uygarlık üretkenliği olmadığı sürece, kent de kent olma özelliklerini giderek kaybedecektir.

Osmanlı’da siyasal zeminde Batılılaşma öncelikle “politik bir tercih” olarak savunulmuş ve gerekli görülmüştür. Bir eğilim olarak kökenleri çok daha geçmişe uzansa da 1839 yılında yayınlanan Tanzimat Fermanı ile Osmanlı içerisinde resmen başlatılmış olan Batılılaşma girişimleri kısa süre içerisinde ard arda gelen birçok yeni ferman ve kanun ile sürekli yenilenme halinde gelişen bir olgu olmuştur. Osmanlı devleti içerisinde modernleşme halkın sosyolojik yapısından kaynaklanan bir gelişme olmadığı için hiçbir dönem bir halk hareketi olmamış, tümü ile yönetici kesim ve dönemin aydınları tarafından sırtlanan bir çabanın sonucu olarak geliştirilmiştir.

Osmanlı devleti Tanzimat ile Batılılaşmayı devletin resmi politikası olarak kabul etmiş, Cumhuriyet’in kurulmasıyla bu tercih geri dönülmez bir kararlılıkla tüm alanlara taşınmıştır. İmparatorluktan Cumhuriyete miras kalan ve “Tanzimat projesi” olarak adlandırılan Batılılaşma süreci birçok düşünür tarafından “hala tamamlanamamış” bir süreç olarak, modernizmin Türkiye’ye özgü bir zeminini oluşturmaktadır.

Modernleşmenin, küreselleşen dünyada toplumlar için kaçınılmaz bir olgu halini aldığı günümüzde, birçok toplum kendi çekirdek yapısı içerisinde bu sürecin farklı gelişim aşamalarını göstermektedir. Modernizm olgusu, bu olgunun Osmanlı tarafından ilk kabul gördüğü ve çeşitli alanlarda uygulanmaya başladığı eski başkent İstanbul açısından ülkenin tüm diğer şehirlerine göre özel bir önem taşımaktadır. Günümüzde de modernizm konusundaki birçok ayracın örnek ve biricik modeli konumundaki İstanbul, bir yandan bu olgunun Türkiye içerisinde en köklü

¹⁰⁴ Doğan Kuban, “İstanbul Ütopyları Üzerine Bir Sohbet: Bu Şehrin Başına Daha Neler Gelebilir?”, *Mediterraneans*, s.10 (1991): 8

uygulandığı kent olarak önemini sürdürürken, diğer yandan 1950 sonrası gelişen çarpık kentleşme ve göç olgusu ile modernizmin doğabilecek en ironik sonuçlarından birisi ile karşı karşıya kalmıştır. Bugün benzerlerine ancak Güney Amerika kentlerinde rastlanabilecek ölçüde ciddi bir nüfus ve yapılaşma patlaması altında ezilen kent, yüzyılın başında tümü ile Avrupa başkentlerine paralel düzeydeki modernizm anlayışı ve yapılanmasına oranla çok büyük dönüşümler geçirmiştir.

İstanbul açısından her dönem sürekli bir yenilenme halinde gelişme gösteren modernizm süreci, özellikle Cumhuriyet sonrası politikaların yoğun biçimde ekonomiye kaydırılması ile sosyo-kültürel alanda çok ciddi gelişmeler yaratamamış, kent açısından tam tersine bir “ilkele dönüş” sürecini gündeme getirmiştir. Ülke genelindeki çok yönlü siyasal ve sosyo-ekonomik olumsuzluklar, modernizm olgusunun Türkiye’deki başkenti olan İstanbul’u bugün için küresel ve yerel dengeler arasında sıkışmış bir kent olma konumuna taşımıştır. Aldığı ciddi göçler sonrası “sosyal stratejik” açıdan kültürel zeminin çöküntüye uğradığı kent, aynı ölçüde ekonomik eşitsizlikler, kültürel kirlenme-tahribat, sınai büyüme problemleri, alt yapı sorunları, imkan eşitsizlikleri, güvenlik problemi, çarpık yapılaşma vb bir çok problemin katlanarak arttığı bir platforma dönüşmüştür.

Bu durum kenti kısa sürede yetersizlikler ve imkansızlıklarla dolu bir kaos alanına dönüştürürken diğer taraftan kentin modernizm ile kurduğu kapital ilişki sürekli bir katlanma halinde gelişme göstermiştir. Bugün için İstanbul, modernizm olgusunun en tezat yansımalarının bir arada gözlemlenebildiği örnek kentlerden olarak sanattan, sosyal bilimlere, siyasetten, ekonomiye uzanan birçok disiplin tarafından üzerine çalışmalar yürütülen - ilgi uyandıran özgün bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Küreselleşen dünyada, modern zamanların ulus devletlerinin yerlerini alan kentler, kültürel, ekonomik ve siyasi alanlarda, kendi başlarına birer merkez olma yolunda ilerleme yörüngesine evrilmiştir. Bu yeni dünya düzeninde, birbirleriyle yarışan kentler, müthiş bir hızla değişim ve dönüşüm göstermekte, küresel dünyaya eklemlenme ve bu yeni hiyerarşik düzende üst sıralarda yer alabilme çabası içerisine girmişlerdir. Küresel ağların odaklarında olma girişimleri, kentlerde mekansal ve toplumsal bağlamlarda da önemli değişimlere yol açmaktadır.

“Eşzamanlı farklılaşma ve aynılaşma” olarak tanımlanabilecek bu süreç içinde, söz konusu bu kentler, değişik alan ve düzeylerdeki hiyerarşik konumlanmalarda rekabet edebilecekleri diğer kentler ile aynılaşma eğilimi göstermekte, öte yandan, kendi iç dinamiklerinde ciddi farklılaşmalar ve kopuşlar yaşamaktadırlar. Bunun sonucu olarak da, kentlerde yoğun ve hızlı gelişen ‘parçalanma’ ve ‘ayrışma’ kaçınılmaz olmuştur. İstanbul da bu bağlamda, bir yandan modernizm ve küreselleşme söylemleri altında, benzer özelliklere sahip olduğu diğer dünya kentleriyle aynılaşmakta, diğer yandan, toplumsal, ekonomik ve kentsel düzlemde parçalanmalara maruz kalmaktadır.

İstanbul içerisinde siyasal anlamda son iki yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca süregelen ve etkisi yaşamın tüm alanlarında farklı biçimlerde hissedilen modernizm projesi, bugüne ulaşan gelişim aşaması boyunca kuşkusuz yalnızca sosyal ve siyasal açıdan değil teknolojik, askeri, bilimsel, ekonomik, vb birçok açıdan büyük değişimlere yol açmıştır. Ancak burada ele alacağımız başlık altında konu sınırlandırmasına uygun biçimde modernizm olgusunun öncelikli olarak fotoğraf özelinde bir sanat ve sosyo-kültürel alanda ortaya koyduğu değişim ve dönüşümlerin üzerinde durulacaktır.

4.1. Küresel ile Yerel Arasında İstanbul’da Modernizasyon Evreleri

Dieter Roelstraete, “**Çelişkilerin Dünya Başkenti**” başlıklı yazısında, İstanbul’a dair şöyle bir tanıma ulaşmaktadır;

“İstanbul, özel konumu itibarıyla benzersiz bir ‘Avrasya’ megalopolisi, ‘dünyanın arzuladığı şehir’dir. Roelstraete’ye göre, İstanbul hem Avrupa hem Asya, hem Osmanlı İmparatorluğu, hem de laik Türkiye Cumhuriyeti’nin modern kenti ve Avrupa’nın tek ve en büyük İslam kenti olarak eşsizdir. Demokratik ve teokratik güçlerin güçlü bir kalesidir; zamansız olduğu kadar çağdaş, fütürist olduğu kadar günceldir”¹⁰⁵.

İstanbul ile ilgili çağdaş metinleri, sosyal araştırmaları, kültürel faaliyetleri, yerel yönetimlere ait raporları ve kente dair tanıtıcı yazıları ard arda incelediğimizde, şehrin modernizm sürecindeki o çok özel “**çelişkilerini - arada kalmışlıklarını**” üç ana başlıkta toplamamız mümkün olacaktır. Buna göre kent’in öncelikli olarak “**Doğu ile Batı arasında, kent ile köy arasında ve yerel ile küresel arasında**”

¹⁰⁵ Dieter Roelstraete, “On The World Capital of Paradox”, *AS Magazine*, s.175 (2005): 13

kalan bir denklem genelinde sorunsallaştırıldığını düşünmek mümkündür. İlerleyen bölümlerde ortaya koyulacağı gibi, bu ikiliklerde yüksek ölçüde gerçeklik payı bulunmaktadır. Ancak, buradaki eleştiri, İstanbul’u, bu ikiliklere indirgeyen ve bu basmakalıp, sınırlandırıcı, sığlaştırıcı tanımları kendine eksen belirleyen sosyo-kültürel eleştiriye yöneliktir. Bu nedenle ki kentin modernizasyon evrelerini örneklerken yorum düzeyinde olduğu kadar, şehrin modernizm döngüsü süresince geçirdiği bir dizi spesifik değişim ve dönüşümü örneklemekte yerinde olacaktır.

Önceki bölümlerde değindiğimiz gibi Doğu ve Batı ayrımı, her dönem göreceli kavramlar olarak geniş bir eleştiri zemini oluşturmuştur. İlerici - tutucu, eğitimli - cahil, hızlı - durağan, modern - geleneksel gibi temel ikilikler üzerine kurulu Doğu-Batı karşıtlığı, tarihten bu yana coğrafyaları ve toplumları sınıflandırmanın pratik bir yolu olarak görülmüştür. Belirli tiplere, davranış biçimlerine, yaşam koşullarına indirgenen Doğu toplumları, böylece daha kolay zapt edilir hale gelmiş; Batı tarafından kendilerine yakıştırılan tanımlamalara hapsedilerek bir tehdit olmaktan çıkarılmışlardır. Bilmediğimiz şeylerin bizleri korkuttuğu düşünüldüğünde, Batı’nın, Doğu’yu belli kalıplara dökerek –sözde- ehlileştirdiğini söyleyebiliriz. Batı, “ötekini” sınırlarını belirginleştirerek, “ne olmadığının” da altını çizmiştir. Tüm bu süreçte Doğu’yu böylesine edilgen kılan –sözde- ekonomik ve politik sebepler, küreselleşen dünya ekonomisinde yepyeni açılımlara, konumlanmalara neden olmuştur.

Nerenin veya kimin Doğulu ya da Batılı kabul edildiği, günümüz politik paradigmalara göre değişiklik arz edebilmektedir. Türkiye örneğinde görüldüğü gibi, “bir bölge aynı zamanda, hem Avrupa Birliği’ne alınmayacak kadar Doğulu hem de Irak Savaşı’nda desteği istenecek kadar Batılı var sayılabilir”¹⁰⁶. İstanbul’un konumu, bu kavramların oluşturulmasında ve kullanılmasında bir mihenk taşı gibi rol almış, kent, Doğu ve Batı’nın sembolik anlamlarının coğrafi konumlanmaların ötesine geçmeye başladığı yer olmuştur. İstanbul, coğrafi açıdan her daim Doğu’luyken, ‘Batılı’ medeniyetlere, İmparatorluklara başkentlik yapmıştır.

¹⁰⁶ Jean-Claude Guillebaud, “Avrupa’yla Asya Arasında Bir Babıali”, çev. Hakan Yücel, **Mediterraneans İstanbul Özel Sayısı**, s.10 (1997): 44

İstanbul'da, dahası Türkiye'de, kentlilik geleneğinin köklerinin yüzeye çok yakın olması modernizm sorunsalının başlangıcı sayılmaktadır. İstanbul, ancak Ortaçağ'da bir kent olmuş ve kent kültürü bağlamında neredeyse o zamandan bugüne bir değişim, gelişim meydana gelememiştir. Kendine has Osmanlı kenti yapısından, Batılı kent görünümüne bürünmekte türlü zorluklarla karşılaşmış, nihayetinde, ne Osmanlı kenti olarak kalabilmiş, ne de tam anlamıyla bir Batılı kent olabilmıştır. Bir kentin “modern” ve “küresel bir kent”e dönüştürülmesi süreci, özünde, diğer kentler ile girilen bir rekabet sürecinin sonucudur. Bu bağlamda, söz konusu kentin kültürel kimliği ve dünyada yarattığı imaj son derece belirleyici bir rol oynamaktadır. İstanbul gibi ikilikler üzerinden anlam bulan kentlerde, küreselleşebilmiş olmanın yanı sıra, yerel özellikleri korumak ve özgül nitelikleri öne çıkarmak ayrı bir önem taşımıştır. Bu bağlamda, kentin geleneksel yönlerinin otantikliği ve egzotikliği ile tüm çağdaş özellikleri, altyapı sistemleri, telekomünikasyon ağları, finans kurumları ve elbette güncel kültür-sanat hareketleri birleştirilmekte ve ortaya çıkan tablodaki çeşitlilik, kentin imajına dönüşmektedir.

İstanbul'da modernizm sürecinin öncelikle sosyo-kültürel alanda ortaya koyduğu değişim ve kültürel gelişme periodlarını tarihsel saptamalar ile detaylandırmadan önce rastlantısal bir tarihi denkliğin altını çizmek yerinde olacaktır. 1839 tarihi bu bölüm içerisindeki konumuz ve gelecek başlıklar açısından iki nedenle başat bir önem taşımaktadır, bu tarih öncelikli olarak Osmanlı İmparatorluğu içerisinde modernizmin ilk yasal girişimi olan Tanzimat Fermanının 3 Kasım 1839 senesinde okunduğu tarih olarak belirleyici bir sürecin başlangıcı anlamına gelmektedir. Bir diğer nedenle ise, aynı tarihte Fransız bilimler akademisinde bilim adamı François Arago tarafından tüm dünyaya fotoğrafın icadı ilan edilmiştir. Arago'nun 19 Ağustos 1839 tarihinde dünyaya duyurduğu bilgiye göre, bulunan bu yeni teknolojinin adı: Daguerreotype, mucidi: Daguerre'dir. Bu iki tarihsel sürecin tesadüfi olarak aynı seneye denk gelmesi nedeni ile 1839 tarihi kendiliğinden ele alacağımız her iki konunun da zamansal açıdan başlangıç periyodu olma önemini taşımaktadır.

Osmanlı'nın Batılılaşmayı resmen başlattığı Tanzimat Fermanı, öncelikli olarak gelecekte Batı kaynaklı bir hukuk sisteminin referans alınacağı mesajını vermektedir, fermanda;

“Devletin kötüye gidişini önlemek, yükselmesini ve daha iyi yönetilmesini sağlamak için bazı yeni kanunların çıkarılmasının uygun bulunduğu kaydedilmiştir ki bununla da Osmanlı hukukunda olmayan yenilikler, yani hukukta reform dile getirilmiştir. Osmanlı devleti, Ferman'dan sonra başta ticaret, ceza ve usul kanunları, mahkeme teşkilatı olmak üzere Batı mevzuatından yararlanarak pek çok değişiklik yapmıştır”¹⁰⁷.

İlk bölümde de belirtildiği gibi, halktan gelmeyen bu reform süreci (Osmanlı döneminde reformların tümü bugünkünden farklı olarak iktidardan gelmiş, halktan bu yönde bir girişim olmamıştır) çok kısa süre içerisinde getirdiği hukuki ve yasal değişiklikler sonrası öncelikle sosyal alanda bir dizi değişikliğe yol açmıştır.

Devletin yönetim birimleri ve dönemin aydınları aracılığı ile ülkeye entegre edilen bu ilk modernizm (Batılılaşma) serüveninin kısa sürede önemli değişikliklere yol açan etkili bir sosyal zemin yarattığından söz etmek mümkündür.

Tanzimat Fermanı sonrası yalnızca ülkedeki Türk nüfusu değil, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde yaşayan gayrimüslim azınlıklar açısından da dini inanç kurumlarını geliştirme, eğitim öğretim merkezlerini artırma, sosyal açıdan örgütlenme vb birçok konuda geçmiş yıllara kıyasla çok daha özgür bir ortam yaratılmış, bu fermanın ardından kurumlar büyük bir hızla güçlenmiş ve sayıca artmışlardır. Bu dönemden itibaren, bugünkü anlamda bir demokrasi tanımı olmamakla birlikte, halkın devlet karşısındaki tanınmış hak ve yetkileri yasal bir zemine oturtularak güvenceye alınmış, Tanzimat dönemi Türk tarihine demokratikleşmenin ilk somut adımı olarak geçmiştir. Birçoğu keyfi ve standardı olmayan geçmiş devlet uygulamaları, herkesin görece daha eşit düzeyde olduğu bir hukuki temelde kanunlaştırılarak uygulanmaya başlanmıştır. **II. Mahmut** döneminde planlanan Tanzimat Fermanı, sultanın ani ölümünün ardından oğlu **Abdülmecit** döneminde dışişleri bakanı **Mustafa Reşit Paşa** tarafından okunmuştur. **Gülhane Parkı**'nda okunması nedeniyle, bu ilk modernizm fermanına **Gülhane Hatt-ı Hümayunu** veya **Tanzimat-ı Hayriye** de denmektedir.

Bu fermanla birlikte Osmanlı tarihinde ilk kez birçok siyasal öz eleştiri getirilmiş ve devletin kendisini yenilemesi gerektiği söylemi ortaya atılmıştır. Fermanla: tüm vatandaşların can ve mal güvenliğinin sağlanması, yargılamada açıklık, vergide adalet, erkeklere dört yıl mecburi askerlik, rüşvetin ortadan kaldırılması gibi konular önemli modern atılımlar olarak ana başlıkları oluşturmuşlardır. Bu ferman sayesinde **padişahların yetkileri meclislere** ya da kişilere devredilmiştir. Buradaki amaç,

¹⁰⁷ Cengiz Otacı, **Hukukun Laikleşme Serüveni**, (İstanbul: Birey yayıncılık, 2004), 146

iktidarı saraydan alıp bürokrasiye vermek ve devlet yönetiminde merkezileşmeyi sağlamaktır. Fermanda verilen bütün sözlerin tamamen yerine getirilememesine rağmen bu çabalar, çağdaşlaşmaya ve Cumhuriyet fikrine önyak olması açısından büyük önem taşımıştır. Özendes, Tanzimat dönemini aktarırken, bu süreçte sultanların kişisel etkilerini şöyle örneklemiştir;

“Fotoğrafın keşfinin ilanı ile aynı tarihe gelen Tanzimat Fermanının hazırlayıcısı olan Osmanlı Sultanı olan II. Mahmut’un, bütün geleneksel sanatlara yakınlığı olmakla birlikte, özellikle Batı sanatlarına büyük bir ilgisi olduğu bilinmektedir. Batı müziği, piyano, Avrupa bandosu, orkestra, tiyatro ve askeri yenilikler Osmanlı ülkesine ilk kez onun saltanatı sırasında girmeye başlamışlardır”¹⁰⁸.

II. Mahmut’un girişimleri ile başlayan sanat ve kültür alanındaki Batılılaşma süreci sonraki dönem diğer hükümdarların benzer reformları ile kısa sürede gelişme göstermiştir. Tüm yeniliklerin ilk kez uygulandığı ve ilk örneklerin taşındığı merkez olan başkent İstanbul bu yıllardan itibaren Batılılaşmanın en büyük uygulama alanı ve Osmanlı içerisindeki örnek kenti olmuştur.

Avrupa’yı ziyaret eden ilk Osmanlı Sultanı olan Abdülaziz, II Mahmut’tan kalan girişimleri özellikle güzel sanatlar konusunda geliştirerek sürdürmüştür. “Kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz döneminden itibaren, resim sanatı saray mensuplarınca sürdürülen bir aile geleneği haline getirilmiştir. Abdülaziz’in oğlu son halife Abdülmecid efendinin de, Türk resim tarihinde adı geçen resamlardan olduğu bu dönem modern sanatların birçok alanı öncelikle saray çevresince benimsenmiş ve büyük ilgi uyandırmıştır”¹⁰⁹. İmparatorluğun sonlarına doğru yaklaşıldığı dönemde, gerilemenin sebebinin tümü ile “Batılılaşmamak” olduğuna inanan Osmanlı yöneticileri, Avrupa’dan pek çok yabancı uzman getirerek, bu kişilere askeri, ekonomik ve sosyal alanlarda etkin görevler vermişlerdir. Batı ülkelerinin gelişmelerinin, bu alanlardaki uygulamalarına bağlı olduğuna inanan Osmanlı’da büyük bir yenilenme ve değişim hareketi başlatılmıştır¹¹⁰. Böylece tümü ile değişime uğrayan Osmanlı kurumları önemli bir atılım dönemine girmişlerdir.

Sultanların giysileri, altıyüz yıllık imparatorluğun geleneksel giyiminden ilk kez bu dönemden sonra farklılaşmıştır. “Kavuk, kaftan ve şalvar yerine, kırmızı fesler, Avrupalı Hükümdarlar gibi, yandan şeritli pantolonlar giyilmeye başlanmış, ceketler

¹⁰⁸ Engin Özendes, **Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm**, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999), 12

¹⁰⁹ **age**, 15

¹¹⁰ **age**, 15

apoleetlerle bezenmiştir”¹¹¹. Saray çevresinin tümünden Avrupalı bir imajı benimsediği 19. yüzyılın sonlarından itibaren, yönetim içerisindeki tüm birimlere benzer kılık kıyafet zorunlulukları getirilmiştir. Ordunun çeşitli kademelerinde görev yapan Alman, İsveçli, İngiliz paşalar ile gelen ilginç görünümü, Osmanlı’daki Batılılaşma çaresinin görevlilerinden ve henüz kurmay bir yüzbaşı olan Helmut von Moltke “Türkiye Mektupları”nda şöyle anlatmıştır;

“Mayıs 1837... Ne garip görünüm! Rus ceketleri, Fransız talimnameleri, Belçika tüfekleri, Türk serpuşu, Macar eyerleri, İngiliz kılıçları ve her milletten öğretmenleri ile Avrupa örneğine uygun bir Osmanlı ordusu. İşte böylesine hızlı bir yenilenme dönemine girmiş olan Osmanlı ülkesi, elbette batı icadı olan ve oradan gelen yeni bir buluşa, fotoğrafa da karşı olamazdı”¹¹².

Saray çevresinden orduya ve oradan tüm bir halka yansıyan bu büyük değişim süreci Osmanlı devletinin kültürel anlamda yüzlerce yıldır pekte değişiklik göstermemiş olan genel yapı ve gidişatına tezat bir sosyal evrim sürecini getirmiştir.

İstanbul’un model kent olduğu modernizm süreci, Cumhuriyet yıllarına dek tüm bir formu İstanbul’da şekillenen ve İstanbul merkezli bir gelişme dinamiği olarak kabul görmüştür. Bu süreçte İmparatorluk içerisinde yavaş yavaş daha geniş kitlelere ve halka yayılan bir sosyal yapılanma eğilimi başlamıştır. Daha çok geleneksel askerlik mesleğini, garantili bir geliri olan memuriyeti veya ulemadan olmayı seçen genç Müslüman Osmanlı erkekleri için devlet nezdinde daha modern çalışma ve üretim koşullarının zemini araştırılmıştır. Sultan II. Abdülhamit halkın konservatif bir biçimde yalnızca belirli meslekler ile sınırlı kalmalarına karşı duyduğu üzüntüyü şöyle dile getirmiştir;

“Gençlerimiz memur, asker veya ulemadan olmayı tasarlıyorlar; neden hiçbir Osmanlı, büyük bir tüccar, mahir bir zanaatkar veya bir fen-ilim adamı olmayı düşünmüyor? Ben de marangozluk sanatı ile meşgul olduğumdan, halka iyi bir numune sayılırım. Şimdiye kadar böyle çalışmaya alışılmamış olması pek yazık.”¹¹³

Tanzimat Fermanı sonrası, Islahat fermanı, 1. ve 2. Meşrutiyet dönemleri gibi farklı siyasal yapılanmalar ile sürekli yenilenen modernizm – Batılılaşma çizgisi, Osmanlı hukuku açısından İmparatorluğun son döneminin en önemli girişimi olmuştur. İmparatorluğun çöküş dönemine dek devam eden süreç, ard arda gelen hukuki düzenleme ve yaptırımlar ile ülkedeki Batılılaşma evrelerinin devamlılık kazanmasını sağlamıştır.

¹¹¹ age, 16

¹¹² age, 16

¹¹³ age, 23

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte devlet yönetimi ve toplumsal açıdan öncelikli ilke - değer olarak benimsenen modernizm olgusu, ülke tarihinin ilk yıllarından itibaren Osmanlı'daki gelişmelerin katlanarak sürdürüldüğü, çok yönlü ve içerisine halkı da alan bir yapıya bürünmüştür. Osmanlı-İslam hukukunu tümü ile yürürlükten kaldıran Cumhuriyet reformcuları, Lozan Konferansı'nın ikinci yarısından itibaren, kanunların bütünüyle Batı'dan alınması fikrini benimsemişler ve ülkenin yasal dayanaklarını Batılı bir zemine taşımışlardır. Topyekûn Batılılaşmayı benimseyen genç Türkiye Cumhuriyetinin ilk kadroları, öncelikli olarak eğitim ve hukukun modernleşmesi zemininin hazırlaması yönünde özel bir çaba sarf etmişlerdir.

Türk kültürünün önemli bir parçası olan modernleşme isteği, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren ülkeye hakim olan uygarlaşma idealizminin sonucudur. Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalma düzensizlik ve bu düzensizliğin getirdiği “geri kalmışlık”tan bir an evvel arınmak ve Avrupa kültürünü model alıp, rasyonelliği benimseyerek gelişmiş toplumların seviyesine erişmek, ayak bağlarından kurtulmak, erken Cumhuriyet yıllarından itibaren resmileşmiş politikalarlardır. Bu rasyonelleşme sürecinde, yaratılan mekanlar ve önerilen yaşam biçimlerinin emeli net olmuştur; köyden gelenlerin, ortak bir medeni kültür benimseyerek ‘kentli’ olmanın gerekliliklerini yerine getirmelerini sağlamak, uyumlu ve düzenli bir kentsel mekan yaratarak sınıfsal ayrımlardan doğan çelişkilere mahal vermemek başlıca prensipleri oluşturmaktadır.

Ancak bu modernist söylem içerisinde “kentli” olmaya çalışırken birey bilinçaltında, ırkçılık, kentsel ayrımcılık, ötekileştirme ve dışlamayı barındırmaya başlamıştır. Bu derece parçalanmış, fiziksel olarak birbirinden kopmuş kentte, ortak kamusal alanlar vasıtasıyla, farklı toplumsal grupları bir araya getirerek, kaynaştırmaya yönelik çabaların kısa sürede başarısız sonuçlar verdiği görülmüş, Cumhuriyet politikalarının sosyal anlamda özellikle İstanbul üzerinde farklı etkileri gelişmeye başlamıştır. Toplumsal mühendislik, Osmanlı döneminde devleti kurtarmanın aracı olarak görülürken Cumhuriyet sonrası toplumu değiştirmenin, Batı tarihine sonradan katılmanın aracı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet reformcuları, Osmanlı'nın devleti değiştirmek / korumak için kullandıkları hukuku, toplumu değiştirmek amacıyla mühendislik aracı olarak görmüşlerdir. Toplumu modernleştirmek ve muasır medeniyet seviyesine yükseltmek hedefi, yeni Türkiye Cumhuriyetinin değiştirilemez öncelikli ilkesi olmuştur.

Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte başkentin İstanbul'dan Ankara'ya taşınması ilk dönem İstanbul açısından ciddi bir dezavantaj olarak şekillenmiştir. Cumhuriyetin ilk otuz yılı boyunca, Osmanlı antipatisi ve kente tarihinden miras kalan kozmopolit yapı nedeniyle dışlanan bir eski merkez durumuna düşen İstanbul, Osmanlı dönemindeki başat önemini büyük ölçüde Ankara'ya devretmiştir. Ancak kentin, özellikle 1950 sonrası aldığı dev göç dalgası ve tarihi konumu nedeniyle kaybetmediği görülen birçok niteliği kısa bir dönemde tekrardan gündeme gelmesini ve eski önemine doğru ciddi atılımların başlamasını sağlamıştır.

1980'li yılların ortalarından bu yana küreselleşme kavramının gündelik hayata girmesi ve “kamusal söyleme hakim olmasıyla” birlikte, “İstanbulluların” da hayatlarında köklü değişiklikler, dönüşümler ortaya çıkmıştır; kentin, küresel kent kriterlerine kimi zaman boyun eğmesi, kimi zaman da inatla direnmesi sonucunda büsbütün kaotik hale gelen şehrin yaşam biçimleri de, yepyeni mücadelelere, yapılanmalara ve yapısal bozukluklara kucak açmıştır.

Günümüzde İstanbul'u kent ile köy çelişkisi arasında bırakan temel mesele, Türkiye gibi yarı-tarımsal bir ülkenin merkezinde, modern dünyaya darbesini vurmuş olan kırsal yaşamın egemen olmasıdır. İstanbul, azgelişmişliğin ve kaynaksız bırakılmanın türlü sıkıntısını çeken Türkiye'nin diğer bölgelerinde yaşayanlar için, sonsuz gibi görünen olanakları ve vaad ettikleri ile, son derece çekici bir yer olmuştur. Ardı arkası kesilmeyen göç hareketinin istikameti olmanın yarattığı koşullar, yepyeni yaşam tanımlarını - biçimlerini beraberinde getirmiştir. Doğan Kuban, bizim “şehir”lerimizin, “medinalarımızın”, ville, città, city, ciudad denen Avrupa kentleriyle farklılıklar göstermesini, 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketinden bu yana kavram, yöntem, örgütlenme modeli, eşya ve söylemleri, “ithal ediyor” olmamıza bağlamıştır. Kuban'a göre,

“Avrupa'nın kendi gelişim tarihi içinde, fiziki koşulları ile ilişkili olarak ortaya çıkan kavramların, fiziksel ve kültürel çevremizde oluşan olgularla örtüşmemesi, söz konusu farklılıklara ve boşluklara neden olmuştur. Ortaçağ'a kadar süren göçerliğinden çıkma sürecinde, Türk toplumu her şeyi yerleşmiş olandan öğrenmiş; dini, tarımı, yapıyı, yaşam biçimlerini hep dışarıdan almıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından, özellikle son otuz yılda kendini gösteren bir “Batıyla benzeşim süreci” içinde, kendini, gelişmişliğini, yine onların standartları ve imgelerine dayanarak değerlendirmiştir. Özgün bir fiziksel çevre, mimari ve kent söylemi üretilmemiş olmasının sebebi buna bağlıdır”¹¹⁴.

¹¹⁴ Doğan Kuban, “Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine”, *Cogito*, s.35 (2003): 143-150

İstanbul her dönem, göç deneyimine çok açık, tarihi boyunca göç almış ve nüfusuna yeni eklenenlerle birlikte yaşamının yollarını kendi içinde üretebilmiş bir kent olarak var olmuştur. Ne var ki, son 20-30 yılda, küreselleşme politikalarının getirdiği ekonomik liberalleşme süreci ve yeni hayat tarzları, tüketim kalıpları, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan gelen yeni göç dalgası, kente alışık olmadığı yeni dinamikler getirmiştir. İstanbul'un konut sorununun başını çeken gecekondu, ilk olarak 1940'ların sonlarında, Anadolu'dan İstanbul'a vuran toplu göç dalgasıyla gelenlerin konut ihtiyaçlarını gidermek üzere, çoğunlukla kentin periferilerinde, yasadışı yöntemlerle, plansız biçimde, hazine arazilerine kaçak olarak 'yapıverdikleri' binalardır. Zamanla şişen kentte, 1970'lerde, kente akın etmeye devam edenlerin konut ihtiyaçları devlet tarafından karşılanamamaya devam edince, gecekonduların konuşlandırıldığı arazilerin de değeri artmış, bu çarpık 'kentleşme' yepyeni bir pazara dönüşmüştür. Bu yeni yerleşim alanlarındaki yol, su, elektrik hizmetleri ve gecekondulaşmaya davetiye çıkaran af yasaları, popülist politikaların başlıca malzemesi olmuş, çoğunlukla hemşerilik ya da etnik bağlar üzerinden halledilen dayanışma, hem arsa pazarına, hem de kentsel rantlara hizmet etmiştir.

A. Didem Daniş, gecekondulaşmanın, yol açtığı fiziksel ayrışmanın bir sonucu olarak, "kır ile kent kültürü arasında sıkışmış" yeni yaşam biçimleri türettiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

"1980lerde yaşamaya başlanan hızlı sosyo-ekonomik dönüşüm, kentin formel ve enformel sektörleri arasındaki fiziksel ve kültürel ayrışmayı keskinleştirirken, imarlı apartmanlarda oturan kentli orta sınıflar ile gecekondulu sakinleri arasındaki kültürel ikiliği derinleştirdi. Böylece, bir yanda 'batılı', 'medeni', 'elit', 'gerçek İstanbulluların', diğer yanda 'taşralı', 'cahil', 'avam', 'maganda', 'arabesk', 'ötekilerin' olduğu bir ikili karşıtlık kuruldu"¹¹⁵.

İstanbul'un sahip olduğu heterojen ve çok kültürlü nüfusun kozmopolit ve karmaşık 'zıtlıkları, çelişkileri' her dönem ön plana çıkmıştır. Kent ortamının göbeğinde sürmeye devam eden köy yaşantısının 'otantikliği', gecekondulaşma ile buna alternatif olarak ortaya çıkan uydu kentlerin yarattığı çelişkili görünüm, kaotik biraradalık, İstanbul'da oturan veya kenti ziyaret eden yabancılar için kentte süregelen modernleşme aşamalarını belirleyen öncü imajlar olmuştur. Nüfusunun onda dokuzunun başka yerlerde doğmuş olduğu bu kentte, birbirleriyle çoğu zaman karşıt düşen farklı kültür ve grupların biraradallığından kaynaklanan kaos, İstanbul'u

¹¹⁵ Ayşe Öncü, "İstanbullular ve Ötekiler", **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, (İstanbul, Metis Yayınları, 2000), 117

1950’li yıllardan itibaren tam bir ‘göçmenler kenti’ görünümüne sokmuştur. Ayşe Öncü’ye göre, bu bağlamda “gerçek İstanbulluluk” kavramı, günlük hayatta her alanda kullanılan, belli birtakım ayrıcalıkları, kültürel hiyerarşileri, seçkinlikleri içeren bir “mit” olarak kalmıştır. İstanbullu olmak, tıpkı dünya çapında belli bir statü sahibi olmanın ifadesine dönüşmüş diğer kozmopolit kentlerin mensubu olmak gibi, kültürel hiyerarşilerin dilsel ifadelerinden birisi haline gelmiştir: **“İstanbul sözcüğü seçkin kültür ve halk kültürü arasındaki sınırdaki nöbet beklemektedir”**¹¹⁶. Kentin içinde, kimin gerçek İstanbullu olduğu tartışmasının hiç bitmiyor oluşu, buradaki yabancıların, kendilerini çok da ‘farklı’ ve ‘yabancı’ hissetmemelerini sağladığı gibi, onlara daha güvenli bir ortam sunmuştur. Kent içerisinde modernizm adına yükselen sosyal değerlerin geçirdiği dönüşüm, özellikle Cumhuriyet sonrası sancılı bir hal almıştır.

Küreselleşme süreci içinde temel bir nokta olarak vurgulanan finans kapitalin ağırlığı ve yoğunluklu trafiği, Cumhuriyet ile birlikte küresel ağın kentsel boyutunun önemli belirleyicisi olmuştur. Bu bağlamda İstanbul, küresel finans ağının içinde yer alan bir kent konumuna ulaşmıştır. İstanbul, bu ayrıcalıklı konumu ile hem ulusal ekonominin merkezi olmakta, hem de coğrafi özellikleri itibariyle, siyasal, sosyal ve kültürel açıdan sürekli bir değişim-dönüşüme tabi kalmaktadır. Küreselleşme olgusunun İstanbul’daki izdüşümü, genel anlamıyla, dünya ekonomisine eklemlenme, dışa açılma, küreselleşmiş tüketim alışkanlıklarını ve kültürel göstergeleri benimseme genelinde gelişme göstermiştir. Burada bir tür ‘yapısal uyum’ söz konusudur. Ne var ki üretim ve istihdam alanlarında ‘küresel kentin’ gerekliliklerini yerine getirmekte zorlanan İstanbul, dönüşüm sürecinde, tüketim kalıplarının artışına, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda darboğazlara kucak açmak durumunda kalmıştır. “Küresel Kent İstanbul” sloganı altında, kent için uygun görülen dev projeler, eski şehri koruyarak, İstanbul’u, Doğu ile Batı arasında, dev bir ticaret ve finans merkezi haline getirmek çabasıdadır. Kent dışında toplanan endüstriyel alanlar; bankalar ve ofis binaları, alışveriş merkezleri, sektörel yapılar, mimari çehreyi tümü ile dönüştürmüştür. Yüksek gelirli İstanbullular, şehrin dışındaki, güvenli sitelerde yaşamak üzere, merkezden adeta kaçarken, gecekondu'lara her an bir yenisi eklenmiştir. Gerçek İstanbul ise, (Sarayburnu - Sultanahmet çevresi) oryantal bir “Harikalar Diyarı”na dönüşmüştür.

¹¹⁶ age, 118

Günümüz İstanbul'u için küresellik ile yerellik arasında sıkışıp kalan imaj, ikon ve seslerin bombardımanı, takibi güç bir hızla değişimleri ve birbirleriyle ilişki içine girmeleri, yerleşik kültürel hiyerarşileri, üstesinden gelinemeyecek bir karmaşa ile karşı karşıya getirmektedir. Bu yeni kaotik düzenin beraberinde getirdiği meseleler, günümüz metropollerinde yaşanan deneyimin geçici ve değişken olduğunu vurgulamaktadır. “Bu süreçte, ‘Seçkin kültür’ ile ‘halk kültürü’ arasındaki sınırlar muğlaklaşmakta, küreselleşme ve post-modern tüketim alışkanlıklarının doğurduğu bir ‘parçalanma’ ve kültürel kriz ortamı oluşmaktadır”¹¹⁷. Bu parçalanmadan doğan çelişkili görünüm, kente ‘biçilen’ modern kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır.

Korumaya devam ettiği laikliği, kapitalizmi, küresel markaları, kozmopolitliği, gökdelenleri ve en nihayetinde güncel sanatı ile İstanbul ve ‘dolayısıyla’ Türkiye, olabildiğine küresel bir görünüm sunarken, bölgesel özelliklerini, özgüllüğünü de ön planda tutmaya gayret göstermektedir. Bu eksende kent, hem yerel rengini korumakta, hem de küresel kent çizgisinde ilerlemeye devam etmektedir. Küreselleşmenin aynılaştırdığı kentlerin arasından sıyrılıp fark edilmek için, bu tipte kültürel, sosyal ve duyumsal farklılıkları ön plana çıkarmak, yerel renkleri, dokuları imgeleştirmek uluslararası bir anlayış, “bir temsil kalıbı” olarak günümüze ulaşmıştır. Metropoller, kendi politik inisiyatifleri aracılığıyla, dünya kamuoyunun dikkatini çekmek için, tarihsel geçmişlerini, yerelliklerini, küreselleşmenin getirdiği ‘fırsatlarla’ birleştirmektedir. Bu süreçte gelişen kültür ve sanat etkinlikleri, kültürel birleşimin yarattığı ve sergilendiği etkili mecralar olarak özel bir önem kazanmıştır.

İstanbul'un tarihselliği, geçmişten gelen aidiyet meseleleri, kültürel, dinsel, sosyal mücadeleleri, göç dalgalarının yarattığı sahiplenme, benzeştirilme süreçleri, kentin kendini bütünüyle rasyonelleşmeye vermesine engel teşkil etmektedir. Kent ayağına takılan bunca problem ile her daim, giderek daha da fazla uğraşmakta iken, enerjisini, bütünüyle ekonomiye, küreselleşmeye verememektedir. Bu noktada İstanbul, kimi benzerlikleri nedeniyle çoğu zaman ikili kıyaslamalarda birlikte yer aldığı Bombay, Şangay gibi kentler ile, dünya kenti olma konusunda aşık atamamaktadır. Diğer taraftan genç nüfusu ve hemen her gün kente ‘akan’ binlerce göçmen ile İstanbul, bugün dünyanın en büyük kentlerinden biri haline gelmiştir.

¹¹⁷ age, 117

Boğaz'ın her iki kıyısında, ortalama 5,500'er kilometrekarelik alana yayılmış yüzölçümü ile tıpkı organik bir yapı gibi, nefes almadan, ara vermeden, küçük parçalar veya bloklar halinde büyümekte ve katlanarak genişlemektedir.

Kentsel gelişim süreçleri, toplumların daha genel yapısal dönüşümlerinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir. 1990-2000 yılları boyunca toplumlar, siyasi ve ekonomik sistemlerin çöküşü, yeni bütünleşme politikaları, ekonominin küreselleşmesi ve ulus devletin çöküşü, kütleli göç, idari kısıntılar ve toplumsal yeniden yapılanmalar gibi, tarihte daha önce emsaline rastlanmamış değişikliklere tanıklık etmişlerdir. Gelişmekte olan ülkelerin mega kentlerinin sorunları, öncelikle sürekli artmakta olan nüfuslarından kaynaklanmaktadır. Kentsel mekanlarda, toplumlarda meydana gelen yapısal değişiklikler kendini açıkça ortaya koymaktadır.

Günümüz İstanbul'undan, modernleşme konusunda ciddiyetini ve istikrarını sürekli ispat etmesi beklenmektedir. Kent tüm gelişim süreçlerinde modernizm olgusunun merkez alındığı bir büyüme ve istikrar dengesi ekseninde eleştirilirken, öte yandan kentten, tamamen bir Avrupa kentine dönüşmemesi, sahip olduğu kültürel farklılıkları ortaya koyarak özgüllüğünü yitirmeden bir strateji geliştirmesi talep edilmektedir. Bu büyük ikilemler arasında İstanbul, iki yüz yılı bulan modernleşme evrimini tamamlanmamış bir proje olarak sürdürürken, bu sürecin ironik sonuçlarını kendi özgün yapısında her geçen gün katlanarak üretmeye devam etmektedir. Kentin uzunca bir süre daha modernizm idolü ekseninde bir dizi değişim ve dönüşüm süreci ile karşı karşıya kalacağı açık bir gelecek tahlilidir. Gelecek bölümde, İstanbul azınlıklarının modernizm süresince edindikleri konumlanma, kozmopolitlik ve çok kültürlülük kavramları genelinde analiz edilmeye çalışılmıştır.

4.2. Kozmopolitlik Olgusu Ekseninde

İstanbul Azınlıklarının Modernizm Sürecindeki Konum ve Etkileri

Antik Yunan’da kozmopolit, dünya yurttaşı anlamına gelmektedir. Başından beri kozmopolitlik, yerel ile yerel ötesi gerçeklerin, etnik merkezli ile göreceli bakış açılarının, belirli bir zümreye ait olmakla evrenselliğin aralarında oluşan gerginliklerin doğurduğu, “ötekilerle” anlaşma ve uzlaşma ihtiyacının şekillendirdiği bir kategori olagelmıştır.

Kozmopolitlik, sosyokültürel ve politik bir birime mensup olmanın temsiliyetinin muğlak bir biçimidir. Tarihsel olarak kozmopolitlik, daha geniş, emperyal veya küresel, siyasi oluşlarla bütünleşmenin, farklı dönem ve biçimlerinin ideolojilerini yansıtmıştır. Hareketlilik, göçebelik, ötekiliğe duyarlılık, kültürler ötesi gerçekler ve hakların bir metaforuna dönüşmüştür. Karşıt kavramları çoğunlukla sabitlik, dar kafalılık ve anavatana veya bir ulus devlete bağlılıktır.

Kozmopolitlik, günümüzde modernizm ve küreselleşme süreçlerinin yükselişi ışığında tanımlanmalıdır. Bu söz konusu süreçler, şimdi ve gelecekte, farklı sosyal, kültürel, ideolojik, politik ve ekonomik gerçeklere neden olacak uluslararası güçlerin varlığını fazlalaştırmışlardır. Güncel kozmopolitlik tartışmalarının çoğu, uluslararasılığın başlıkları altında toplanmaktadır, buna göre; “küresel bir sivil toplum gibi hayali kurulan yeni politik oluşumlar da aynı ortamdan beslenirler ve kozmopolitliğin, çağdaş dünya yurttaşlığı duygularını belirleme ve düzenlemedeki gücünü işaret ederler”¹¹⁸.

İstanbul kuruluşunun ilk yıllarından beri kozmopolit ve hareketli bir kent olagelmıştır, ancak bu durum kentte yerleşik bir kültürel zenginlik algısına yol açmaktan çok özellikle günümüze uzanan ulusal süreçte bir çok çelişki ve kaos ortamının sorumlusu olarak görülmüştür.

¹¹⁸ Gustavo Lins Ribeiro, **Cosmopolitanism, International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, (London: Elsevier, 2004), 2842-2845

Fatih Sultan Mehmed, Roma İmparatorluğu'nun başkentini fethedip, kendini Kayser ilan edince, ilk iş olarak Konstantinopolis'i İstanbul'a dönüştürme çalışmalarına başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok uluslu yapısını başkentte de oluşturmak amacıyla, çeşitli bölgelerden Rum, Türk ve Ermeni grupları, İstanbul'a yerleşmeye teşvik etmiştir. İmparatorluğun ve başkentte yaşayan Türkler'in, İstanbul'un geçmişine ve Müslüman olmayan halkına hoşgörülü yaklaşımı ve onlarla bir arada yaşama alışkanlığı, ilk kez II. Mehmed'in bu tavrı ile edinilmiştir.

Bu politik eğilim sayesinde Osmanlı İmparatorluğu, Hristiyan kültürü ve Avrupa politikası ile bu kadar iç içe geçerek yaşayan iki ülkeden birisi (diğeri Ortaçağ İspanya'sıdır) konumuna gelmiştir. Yahudileri koloniler halinde ülkeye davet eden Beyazıd, Mısır'dan ve Sırbistan'dan davet ettiği hünerli Hristiyan ustalar ile kente silüetini kazandıran Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman gibi padişahlar da, bu konuda II. Mehmed'in izinden gitmişlerdir. Müslüman olmayan halkların kendi bağımsız kurum ve kuruluşları dışında ibadetlerini özgürce yapabilecekleri sinagog ve kiliseler inşa etmelerine izin verilmesi de tüm bu politik misyon çerçevesinde gerçekleşmiştir.

İstanbul'un, Bizans döneminde olduğu kadar kozmopolit kalmasına devam etmesi, öncelikli olarak II. Mehmed'in, kenti bir medeniyet ve siyasal güç merkezi yapma emellerine hizmet etmiştir.

Tarihi kaynaklar bu konuda yeterli bilgi içermemekle birlikte, 17. yüzyıla gelindiğinde, İstanbul'un, nüfus bakımından Avrupa'nın belki de en büyük kenti olduğuna dair ortak bir kanı mevcuttur. **“Bu dönemde 250-300.000'i gayrimüslim olmak üzere, kent nüfusunun 700.000 civarında olduğu tespit edilmiştir”¹¹⁹. Barkan; “1520-1535 yılları arasında yapılan nüfus sayımına göre, kentteki gayrimüslim nüfus oranının yüzde 47.7 olduğunu söylemektedir”¹²⁰. Kaptan-ı Derya Sinan Paşa'nın hekiminin notlarına bakılırsa; “16. yüzyıl ortalarında yapılmış olan bir başka nüfus sayımında, İstanbul'da yaklaşık olarak 40.000 Hristiyan, 10.000 Yahudi ve 60.000'den fazla Müslüman ‘hane’ tespit edilmiştir. Bu da, toplamda yaklaşık olarak 500.000 kişi etmektedir”.**

¹¹⁹ Kuban, “Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine”, 280

¹²⁰ Ömer Lütfi Barkan, *Essais Sur Les Données Statistiques Des Registres de Recensement Dans L'Empire Otoman au XV-XVI Siècles*, Jesho, s.11 (1996): 20

Kentin nüfusuyla ilgili tüm bu bilgiler kısmen varsayıma dayalı olsa da, M. Aktepe'ye göre, "kentte, 17. ve 18. yüzyıllarda, nüfus istenmeyen şekilde artış göstermiş, bu artışı engellemeye yönelik çeşitli önlemler alınmıştır"¹²¹.

Aktepe bu süreci aktarırken, kentin göç olgusuna dayalı gelişimine ilişkin şöyle bir analize ulaşmıştır; "18. yüzyıl başlarında, Celali Ayaklanmaları sonucunda İstanbul'daki Ermeni nüfusu büyük ölçüde artarak 40.000'i bulduğu bilinmektedir. Bu da, Anadolu'dan İstanbul'a göç 'geleneği'nin eskiden beri var olduğunun bir göstergesidir"¹²². Türkler'in İstanbul'unda, görev dağılımı ve etnik yapı bakımından, kent kimliğinin 17. yüzyılın ikinci yarısında oturduğu söylenmektedir. Kemal Beydilli'ye göre, "bu kozmopolit kentte, Gayrimüslim ve Müslüman nüfusların oranı, İmparatorluğun sonuna dek aynı (% 50-55 / % 40-45) oranlarda kalmıştır: **bu dönemde İstanbul dünyadaki en büyük Müslüman, en büyük Rum ve en büyük Yahudi kenti olmuştur**"¹²³.

Konstantinopolis, yaklaşık 1000 yıl süren başkentliği boyunca yaşamını ve önemini; siyasi gücün, Ortodoks Hristiyanlık kültürünün, antik bilgilerin ve politik iktidarın kültür merkezi ve bu olguların Rönesans öncesi İtalya'ya geçmesinde önemli bir rol oynayan ortaçağ Avrupa'sının en etkili bilim kaynağı olarak sürdürmüştür.

"1. Constantin'in Konstantinopolis'i kuruşu ile Türk-İslam İstanbul'unun fethi ve kuruluşu hakkında geliştirilmiş dinsel içerikli kavramlar birbirine çok yakındır. Hristiyanlar için Konstantinopolis'in kurulması Tanrı'nın yardımıyla gerçekleşmiştir. İmparator, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisidir ve Meryem Ana kentin koruyucusudur. II. Mehmed içinse, fetih Allah'ın kutsal bir emridir"¹²⁴.

İstanbul tarihçileri, şehirden neredeyse ilk Türk ya da Müslüman kenti gibi söz etme eğilimindedirler; Müslümanlar için İstanbul'un işgali ilk gününden itibaren çok büyük ve simgesel bir anlam taşımıştır. Osmanlı devletinin yükselişindeki temel dürtülerden biri kuşkusuz Bizans'a meydan okumaktır. İstanbul, gerçekten de işgalinden itibaren en önemli İslam başkenti, inanmayanlara karşı bir cihad merkezi olmuştur. Ancak bu ideolojik zemin ve ondan çıkan söylem bir kenara bırakılırsa, İstanbul'un gelişimi her dönem kendi bünyesine özgü özellikler taşımış ve yalnızca İslam kenti örneğiyle sınırlandırılmayacak bir çokkültürlülüğe ev sahipliği

¹²¹ Münir Aktepe, "İstanbul'da Nüfus Meselesine Dair Bazı Vesikalar", **Tarih Dergisi**, (Eylül 1958): 35

¹²² Kuban, "Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine", 281

¹²³ **age**, 282

¹²⁴ Halil İnalcık, "İstanbul: An Islamic City", **Journal of Islamic Studies**, s.1 (1990): 23

yapmıştır. Müslümanların şeriata uygun yaşayabilecekleri bir kent, açıkça, işgalin ve yeni yönetimin bir sonucudur. Ne var ki Hristiyanlar, Yahudiler ya da Hindular da kendi iktidarları süresince sahip oldukları din kurallarına uygun kentlerde yaşamak istemişlerdir; onların da tapınakları, rahipleri ve yargıçları olmuştur. Bu noktada kentin geçirdiği dönüşüm evrensel bir olgudur. Fakat Türk İstanbul'unu özel kılan, birçok İslam kentinden farklı olarak, çok sayıda Hristiyan'ın ve Yahudi'nin de, kendi din kurallarına göre kent kültürü içerisinde etkin olarak yapılandıkları bir kent oluşudur.

Modernizm sürecinin ilk siyasal öncü girişimi sayabileceğimiz Tanzimat Fermanı sonrası ülkedeki azınlıkların sahip oldukları yeni hak ve özgürlükler bu süreçte İstanbul azınlıklarının daha etkin bir rol üstlenmelerinde büyük fayda sağlamıştır. Tanzimat sonrası can ve mal güvenlikleri çoğunluk halk ile eşit oranda koruma altına alınan gayrimüslim cemaatler, bu sürecin getirileri olarak eğitim, sağlık ve dini kurumlar gibi birçok sosyal ünitenin gelişmesinde de kolaylıklar elde etmişlerdir.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu başkentinin nüfusu; Müslüman Türkler, Ortodoks Rumlar, Gregoryan ve Katolik Ermeniler, Museviler, Levantenler ve yabancı kolonilerden oluşan bir etnik dağılım sergilemektedir. Bu dağılım çerçevesinde, kent kültürü Batı ile Doğu arasında eşit uzaklıklar gösteren bir kozmopolit yapılanma içerisine girmiştir.

İstanbul azınlıkları kentteki Türk tarihinin erken dönemlerinden itibaren, özellikle Avrupa ile ilişkiler konusunda büyük etki sağlamışlardır. Yasal olarak Osmanlıya bağlı, ancak kültürel ve dini olarak Avrupa'ya yakınlığı bulunan cemaat üyelerinden çok sayıda insan devletin çeşitli merci ve kanallarında ülkenin temsilini sağlamış, dış görüşmeler ve ilişkilerde önemli görevler almıştır. Bu süreçte İstanbul azınlıkları kendiliğinden siyasal bir iletişim sürecinin etkin bileşenleri olmuştur. Kentte yaşayan azınlık cemaatleri ile ilgili ayrıntılı tarihi bilgilerin verildiği bölümlerde kişi ve kurumların kent yapısına olan etkileri çok daha ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Burada özetleyeceğimiz örnekler öncelikli olarak genel bir süreç okuması niteliğindedir.

Kentte yaşayan gayrimüslim cemaatlerin Avrupa ile ilişkiler konusundaki köprü işlevi yalnızca diplomatik süreçte kalmamıştır. Özellikle ticaret ve sonraki dönemler eğitim gibi nedenlerle sık sık Avrupa’da bulunan cemaat üyeleri, bu modern yapılanmanın sosyal alana taşınması konusunda dolaylı yollardan çok daha etkin roller üstlenmişlerdir.

Avrupa’da üretilen ve İstanbul’a getirilen birçok yeni ürün, özellikle 19. yüzyıl sonrası azınlıklar aracılığı ile kentin ticari merkezlerine taşınmışlardır. Bunlardan yalnızca bir tanesi olan fotoğraf örneğinde dahi ilk 60 sene boyunca yalnızca azınlıkların arz-talebi doğrultusunda gelişen bir pazardan söz etmek mümkündür. Bu teknolojiye, tarihi yüzyılın başına uzanan sayısız teknoloji ve mekanik ürünün kente taşınma serüvenini eklemek hiçte abartılı olmayacaktır. 19. yüzyıldan itibaren azınlıklar ülke pazarının Batı’ya açılması ve modernleşmesi konusunda benzerine rastlanmamış bir gelişme sürecinin öncüleri olmuşlardır.

Yüzyılın tam ortasında dünya kentlerinde baş gösteren büyük dönüşümden İstanbul’da kendi payına düşeni almıştır. Sanayi Devrimi ile at başı ilerleyen bir toplumsal yaşama biçimi anlayışının yarattığı başkalaşımların İstanbul’da ki en önemli merkezi, aynı zamanda kentin gayrimüslim cemaatlerinin de en yoğun olarak yaşadığı merkez olan Beyoğlu olmuştur. Walter Benjamin’in “Pasajlar” üzerine yürüttüğü çalışmayı tam olarak model seçmek mümkün olmasa bile, modernizm sürecindeki dönemin Beyoğlu’sunu düşünürken o yaklaşımın bir anahtar, bir kılavuz olacağı açıktır.

Sosyo-kültürel anlamda yalnızca İstanbul değil, tüm bir Türkiye açısından hala en kült merkezlerden birisi olan Beyoğlu çevresi, modernizm ile paralel ilerleyen kendi tarihi ve oluşumu aşamasında, saray İstanbul’unun karşı kıyısında adeta bir ilk model modern ülke olarak kendi içerisinde özgün bir gelişim süreci göstermiştir. Galatalıları saymazsak, elçiliklerde yaşayan Avrupalı göçmenlerin ve yerli Hristiyanların ilk sürekli yerleşim girişimleri ile günümüz anlamındaki merkez niteliğini kazanan Beyoğlu, kısa sürede ülkenin hedeflenen tüm modern kriterlerine ev sahipliği yapan bir pilot merkez durumuna gelmiştir.

Beyoğlu, içerisinde yerli azınlıkların yüzyıllar boyunca yoğun olarak yaşadığı tüm diğer mahallerden farklı olarak, kuruluşundan kısa süre sonra “yabancı-modern-Avrupalı” bir anlam kazanmıştır. Burası 19. yüzyıldan itibaren, bir ayağı “dışarıda” olanların toplandığı, buradakiler ayrılışlar bile yerlerini şehrin yeni yabancılarına bıraktıkları “özerk bir ada” olarak, İstanbul’un yeryüzüne açıldığı bir coğrafya olmuştur.

Batılılaşma hareketinin eldeki tek kurtuluş modeli olduğu, Dünya sahnesindeki rolü hızla daralmaya yüz tutan Osmanlı İmparatorluğunun “bir bakıma şaşkınlık ve telaş içerisinde yepyeni bir yaşam biçimi arayışına girdiği kavşak noktası olmuştur Beyoğlu”¹²⁵. 19. yüzyılın hemen ardından yabancı gezgin ve gözlemcilerin İstanbul’u başlattıkları ilk nokta durumuna gelen bu eski ancak önemini yeni kazanmış olan mahalle, özellikle 1870 yangını sonrası kazandığı modern çehre ile ülkenin yeni burjuvazisinin biricik temsiliyet mekanı durumuna dönüşmüştür. İçerisinde otellerin, tiyatroların, pastanelerin, pasajların, cafelerin ve restoranların peş peşe açıldığı Beyoğlu, ülkedeki modern yaşam biçiminin ilk örneklerinin sergilendiği bir sunum mekanı haline gelmiştir.

Birbirinden şık giysileri, zarif davranışları, özenle taşıdıkları alışverişlerinin kanıtı paketleri ile Avrupalı göçmen ve yerli azınlıkların yoğun olarak zaman geçirmeye başladığı kozmopolit cadde aynı anda onlarca dilin bir arada konuşulduğu bir kültür merkezi durumuna dönüşmüştür. İstanbullu Müslüman halkın bulunmayı çokta tercih etmediği bir bölge olan Beyoğlu, bu dönemden sonra zorunlu olarak kentteki herkesin girip çıkmaya başladığı bir merkezi öneme kavuşmuştur. Bir bakıma buradan başlayan modernizm dalgası, kentin diğer bileşenlerini de kapsayarak genişleyen bir kültürel harekete dönüşmüştür. İlk etapta kentli Müslümanların semtle artan ilişkileri, sonraki dönemler tüm halka yayılmıştır.

İstanbul azınlıkları, modernizm sürecinin yalnızca ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarında değil, sanat alanında da önemli roller üstlenmişlerdir. 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı başkentindeki uygulamaları git gide artan çeşitli modern sanat akımlarının ilk öncüleri azınlıklar olmuştur. Tiyatrodan, opera, bale ve plastik sanatlara uzanan bir çerçevede birçok farklı sanat alanının ilk temsilleri İstanbul

¹²⁵ Münevver Eminoglu, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, “Üç Beyoğlu” (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 8

azınlıkları tarafından verilmiştir. Müslüman kadınların özellikle sahne ve gösteri sanatlarında, Cumhuriyetin ilk yıllarına dek görünür olmayışları, kentte yaşayan azınlıkları bu alanların tek icracıları konumuna getirmiştir.

Azınlıkların modern sanatlar ile ilişkileri, Osmanlı İmparatorluğunda uzunca seneler ticaret ve zanaat alanları ile uğraşan bu cemaatler açısından, statü atlaticı yeni bir alan olması açısından büyük fayda sağlamıştır. 19. yüzyılın ardından, ülke içerisinde yaşayan birçok gayrimüslim faaliyet gösterdiği sanat alanları ile ön plana çıkmış, bu konuda devletten büyük destek almışlardır. Bu alanlardan yalnızca bir tanesi olan ve konumuzun merkezinde yer alan fotoğraf alanındaki gelişmelere paralel bir tarihsel süreç birçok diğer modern sanat alanında da benzer biçimlerde şekillenmiştir. Bu açıdan yaklaşıldığında modernizm süresince İstanbul azınlıkları ile modern sanatlar arasında özel bir tarihi ortaklıktan bahsetmek mümkündür. Aynı yüzyılda benzer olarak azınlıkların mimari alanda da İstanbul içerisinde yoğun olarak faaliyet göstermeleri, modernizm süresince çok yönlü bir etki alanını ortaya koymaktadır.

19 yüzyıldan itibaren, kentin değişen yeni modern yapılanması içerisinde gayrimüslim toplumların sağladıkları fayda ve etkiler ayrı bir çalışma konusu olacak düzeyde geniş bir alana yayılmıştır. Osmanlının son dönemlerine dek siyasal olarak ta modernizm geçişinde büyük etkiler sağlayan İstanbul azınlıkları, kentin modernizm tarihine bir tür model bilinç miras bırakmışlardır.

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının hemen ardından başlayan ulusçu politikalar öncelikli olarak kentin azınlık nüfusunu etkilemiş ve kısa bir süre içerisinde bu grupların pasifize olmalarına neden olmuştur. 20. yüzyıl ile birlikte azınlık nüfusu hızla azalmaya başlayan İstanbul, etnik ve dini bakımdan ciddi bir tek tipleşmeye doğru yönelmiştir. Ötekileştirme ve dışlama pratiklerinin bir sonucu olarak, kurulan milli devlette kendilerine çok fazla yer olmadığını düşünen gayrimüslim gruplar kenti yavaş yavaş terk etmeye başlamışlardır. Tüm bu süreçlere çalışma içerisinde “ulus devlet yapılanmasının azınlık stratejilerine dayalı siyasal travma dönemleri” başlığı altında ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Birçok siyasal sıkışmaya rağmen 1950'li yılların başlarına dek, kentteki dinsel mozağin çeşitli parçaları, “kentli olma” bilinci altında birleşmiştir. Kent kültürü içerisinde ciddi bir geçmişi olan “etnik” gruplar, gayrimüslimlerdendir ama kentte yaşayan tüm Yahudi, Ermeni ve Rumlar hem “kentli”, hem de “İstanbullu”dur.

İstanbullu olma hafızası, bu süreçte diğer merkezlerden farklı olarak, kenti görece biçimde azınlıklar açısından bir toplanma merkezi haline getirmiştir. Anadolu'daki nüfusları hızla kaybolan cemaat mensuplarının son bireyleri bir özgürlük kenti olarak Cumhuriyet sonrası İstanbul'a yönelmişlerdir. Ancak bu durum İstanbul'da gelişen süreçler sonrası şehrin yapısında bir zenginleşmeden çok, git gide daha da yoğunlaşan kırılmalar ile doğrudan İstanbul'u hedef alan baskıları arttırmıştır.

İstanbul'da yüzyıllar boyunca aynı etnik kökene ya da mezhebe ait olan insanlar, zengin yoksul ayrımı olmadan bir arada yaşamayı yeğlemişlerdir. Modernizm sürecine dek kent içerisindeki mahalle oluşumları öncelikle etnik merkezîyetler doğrultusunda şekillenmiş, demografik dağılım bugünkünden farklı olarak zengin fakir ayrımı yerine etnik bir şekillenme göstermiştir. Ne var ki 1950 sonrasında, kentin nüfusunda nicelik ve nitelik bakımından büyük değişimler olmuştur. Köylü-kentli ikilemi, yeni bir kentleşme biçimini beraberinde getirmiştir: mahalleler, semtler, sakinlerinin gelir düzeylerine göre ayrılmaya başlamıştır. Kozmopolit İstanbul'un eski kentlileri için, 'köylüler' ile birlikte yaşamak yepyeni bir deneyim ve gerilim yaratmıştır.

İstanbul'dan ayrılan gayrimüslim nüfusun yerini, çok kısa sürede Anadolu'dan gelen iç göç dalgası doldurmuştur. Bu süreçte kentin ciddi nüfus kaybı ön plana dahi çıkmadan yeni bir oluşum sürecine girilmiştir. Bu dönemde, kent, dini bakımdan homojenleşmiştir ama diğer taraftan karmaşıklığı azalmamıştır. Küreselleşmenin etkisiyle, birbirleriyle aynılan dünya kentlerinin, kendi içlerinde farklılaşması ve parçalanması sonucunda, Osmanlı dönemindeki etnik-esaslı ayrışmanın yerini, sınıf-esaslı bir ayrışma ve kentleşme almıştır.

Cumhuriyet sonrası gelişen politikalar ile azınlık nüfusu kısa sürede eksilen İstanbul'un yakın döneminde, bu grupların modernizm konusunda ciddi bir atılım içerisinde olmaları kuşkusuz mümkün olamamıştır. Ancak kent, modernizmi tümü ile tek model olarak görmeye başladığı bu dönemde tek tipleşme problemlerinden azınlıkların göçleri ile soyutlanamamıştır. Günümüzde tek tipleşmekte, kent kültürü içerisinde daha farklı nedenlerle "kendi" gibi olmayı dışlama potasında katlanarak devam etmektedir.

Bu süreçte İstanbul'un kimlik sorunu tamamen dışlama ve kabul etmeme üzerine kurulmuştur. Diğer taraftan modernizm olgusu git gide kozmopolitleşen bir yapılanma içerisine girmiş ve çok kültürlülüğü esas almaya başlamıştır. Dünya metropollerinde çok kültürlülük bir zenginlik ve modernizm olgusu olarak ön plana çıkarken, İstanbul yakın zaman içerisinde kaybettiği çok kültürlü yapısı ile ironik bir örneğe dönüşmüştür. Kent kültürü içerisinde kozmopolitlik kavramı olumsuz çağrışımları ekseninde telaffuz edilen bir hafıza olarak yer etmiştir. Halbuki İstanbul'un bir yüz yıl önce yaşadığı modernizm süreci, günümüz kent modellerini aratmayacak ölçüde geniş bir kültürel birikimi örneklemektedir. Bu doğrultuda İstanbul'un modernizm evrimi azınlıklar açısından çok özel bir sorunsalı ortaya koymuştur. Kaybedilen kültürel birikim, şimdilerde nostaljik bir olgu olarak yeniden gündeme taşınmakta ve referans verilmektedir, ancak ne yazık ki kentin geçmiş ve tümü ile kendi oluşumu olan özgün kozmopolit karakteri yakın tarih içerisinde tümü ile silinmiştir.

Günümüz kozmopolitlik tartışmaları içerisinde İstanbulluluk kimliğinin değişebilmesi için, bu kimliğe verilen mananın da değişmesi gerektiği inancı ağır basmaktadır. Eski, yeni, tüm göç etmiş olanları ve İstanbul'da yeni pratikler, yeni kültürler oluşturan herkesi içerecek kapsayıcı bir yeni anlam gündemdedir. Diğer taraftan bu anlamı yüzyıllar öncesinde doğurmuş ve kentin en özgün karakteri haline taşımış olan azınlıklar, sokaklarında herkesin beş dili bir arada kolaylıkla konuşabildiği kent kültürünü ironik bir miras olarak bu güne taşıyamamışlardır.

Gelecek bölümden itibaren, İstanbul azınlıklarının fotoğraf alanındaki etkileri ve öncü faaliyetleri, modernizm olgusu ekseninde değerlendirilecektir. Fotoğraf özelinde bir gelişim sürecinin detayları, bu bölümün de bir uzantısı olarak modernizm süresince azınlıklar tarafından ortaya koyulan etkiyi özetlemesi ve örneklemesi açısından önemlidir.

4.3. İstanbul Azınlıklarının Fotoğraf Alanındaki Etkileri

Fotoğraf, İstanbul'a ulaştığı ilk dönemlerinden itibaren, öncelikle dini ve sosyo-kültürel etmenlere bağlı olarak uzunca bir süre İmparatorluğun Müslüman ve Musevi cemaatlerince kullanılmamıştır. Her iki inanç sisteminin de görüntüyü yasakladığı bir ortamda ilk olarak imparatorluğun Hristiyan nüfusu tarafından benimsenen fotoğraf, aslından bu konuda gelenekselleşmiş bir sürecin bileşenlerinden yalnızca bir tanesidir. Fotoğraftan yıllar önce, yine dini ve bir çok sosyo-kültürel kısıtlama nedeniyle, İstanbul içerisinde ilk temsilleri gerçekleşen tiyatro ve diğer gösteri sanatlarından, resim, heykeltcilik ve mimariye kadar bir çok benzer alanda, İmparatorluk içerisindeki Hristiyanların bu sanatların ilk öncüleri olmaları alışıla gelmiş bir süreçtir.

Hukuki ve dinamik olarak Osmanlı İmparatorluğuna bağlı ancak dini ve kültürel olarak Avrupa'ya yakınlığı olan gayrimüslim cemaatler, özellikle modernizm sürecinde Osmanlı ve Batı arasında, her iki yapılanma tarafından da daha kolay kabul görmeleri nedeniyle aracı bir taşıyıcı unsur görevi görmüşlerdir. Azınlık cemaatleri açısından kısa vadede büyük getirileri olan bu ikili ilişki, onlara Batı ve Doğu arasında sağladıkları kültürel köprü ayrıcalığı nedeniyle özellikle 18. yüzyıldan itibaren birçok avantaj sağlamıştır. O güne kadar, yasal kısıtlamalar nedeniyle çoğunluğun yaptığı birçok işi gerçekleştiremeyen ve ticaret dışında kısıtlı bir çalışma alanı bulunan gayrimüslimler için, özellikle 19. yüzyıl sonrası gelişen modern sanat akımlarının kendi yaşadıkları imparatorluğa taşınmasında rol üstlenmeleri büyük önem taşımaktadır. Bu cemaatlerin hem kazanç elde edebilecekleri hem de yaşadıkları İmparatorluk içerisinde çok daha aktif rol oynar hale gelebilecekleri bir alan olarak kaçınılmaz önemi bulunan modern sanat akımları aynı zamanda cemaatlerin kendi kültürel uzantılarının temsiliyeti açısından da o güne dek karşılaşılmamış bir fırsat olarak her anlamda işlevsel bir kazanım olmuştur. Daha büyük arazilerin sahipleri olabilmeleri nedeniyle tarım ve hayvancılıkla çok daha yoğun ilgilenen taşrahılar ve neredeyse tümü memur, asker veya ulemadan olmayı hedefleyen kent soylu Müslümanlar için, özellikle ticaret, zanaat ve sanat gibi alanlar Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarına dek üstlenilmesi azınlıklarca uygun bulunan ve tercih edilmemiş çalışma alanları olmuştur.

İmparatorluk içerisinde bir tür görev dağılımını çağrıştıran bu durum, bir süre sonra azınlıkların ekonomik ve toplumsal statüleri açısından da Müslüman halka oranla belli avantajları edinmelerini sağlamıştır, bir bakıma “sanat”, İstanbul azınlıkları için uzunca dönem üstlenilen yeni bir alan olarak, bu grupların o güne kadarki statüleri açısından da büyük olanakların getirisini sağlamıştır.

İstanbul’da 1850 tarihinde Rum asıllı Basil Kargopoulo tarafından Grand Rue de Pera’da kurulan ilk yerli stüdyonun takipçisi olan sayısız fotoğraf stüdyonun ilk kez bir Müslüman tarafından açılması ta ki 1910 yılında gerçekleşmiştir. Bu atmış senelik süreç boyunca İstanbul’da tümü ile azınlıkların tekelinde olan fotoğraf, Müslümanlarca açılan stüdyoların yoğunlaşmaya başladığı 20 yüzyılın ortalarına kadar sayıca hala azınlıkların egemenliğinde gelişme göstermiştir. Özendes, Kargopoulo’nun bu ilk atölyesi hakkında şu bilgileri vermiştir;

“1850’de açtığı ilk stüdyonun ardından, dönemin kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne’de E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açan Kargopoulo, özellikle İstanbul panoramaları ve şehir belgelemeciliğinde etkin bir rol oynamıştır, İstanbul’un en eski yerli fotoğrafları onun atölyesinden çıkmadır. Dönemin modasına uygun olarak fotoğrafhanesinde, süslenmekten hoşlanan gençlerin kıyafet değiştirip fotoğraf çektirmeleri için geniş bir giysi gar dolabı yer almaktadır. Aynı zamanda balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi gibi meslek gruplarına mensup pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekerek, carte-de-visite boyutunda basıp İstanbul’un halk tipleri olarak satışa çıkaran Kargopoulo, bu çalışmaları ile İstanbul tarih ve etnolojisinin belgelenmesine büyük katkıda bulunmuştur”¹²⁶.

Osmanlı topraklarına ilk kez gezginler yolu ile girmiş olan fotoğraf imparatorluğun yerli cemaatlerini oluşturan Ermeni ve Rumlar tarafından başlatıldıktan kısa bir süre sonra Osmanlı içerisinde varlığı bulunan Levantenler ve sonraki dönemlerde katılımı gerçekleşen Beyaz Ruslar ve Avrupalı diğer göçmen cemaatlerce de önemli bir uğraşı alanı olmuştur.

Fotoğrafın hem ilk stüdyolarının kurulması ve tüm imparatorluk sınırları içerisinde en büyük fotoğraf merkezi olması açısından bugünkü Beyoğlu semti İstanbul’un fotoğraf tarihi açısından özel bir önem taşımaktadır. Bizans ile ticari ilişkiler geliştiren Amalfi, Piza, Venedik ve Cenevizlilerin yerleştiği surların içerisinde kalan Galata bölgesi adını Galatalılardan almıştır. İstanbul yakasındaki surların içerisine yerleşmiş olan Bizanslılar buraya uzunca dönem karşı kıyı anlamına gelen Peramatis, kısaca Pera demişlerdir. Şehrin Haliç üzerinde, Galata ve İstanbul

¹²⁶ Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, (İstanbul, İletişim Yayınları, 1995), 13

yakasını bağlayan ilk köprüye 1836 gibi yakın bir tarihte kavuştuğunu düşünürsek, Ortodoks dünyaya başkentlik yapan Bizans için bu karşı Katolik kıyı, içerisinde yüzyıllar boyunca ticaret dışında hiçbir ilişki geliştirmedikleri Latinlerin yaşadığı başka bir devlet kadar uzak ve temasa girilmeyen yabancı bir bölge olarak algılanmıştır. Buraya zaman içerisinde tümüyle sahip olan Cenevizliler, bir süre sonra kendilerine “Magnifica Communita di Pera” (Ulu Pera Topluluğu) demeye ve bölgeyi Bizanslılar gibi Pera olarak tanımlamaya başlamışlardır. Çoğunluğun Cezayir stilinde elbiseler giydiği ve cemaatinin neredeyse tümünün Katolik olduğu bölgede uzunca süre Ceneviz geleneği devam etmiştir. Beyoğlu’nun sonraki dönem gelişmelerini Özendes şu biçimde aktarmıştır;

“Sonraki dönemler yerli cemaatlere mensup olan Rum meyhaneciler, Ermeni satıcılar ve Yahudi araçlar tarafından gözde bir çekim merkezine dönüşen bölge bu sayede İstanbul yakası ile de ilk ilişkileri geliştirmiştir. Bölge için Pera adını hiç kullanmayan Türkler, Galata surları içerisinde kalan alan dışındaki tüm coğrafyayı Beyoğlu olarak tanımlamışlardır. Bu adın, bugünkü Taksim Meydanı civarında büyük bir sarayda yaşadığı bilinen Venedikli Aloisio Giritti Bey’den geldiği rivayetler arasında en bilineni ve kabul görenidir. Cumhuriyet’in başlangıcından itibaren adı İstiklal Caddesi olarak bilinen Grande Rue de Pera, Osmanlı döneminde kentsoylular tarafından “Cadde-i Kebir”, bölgede yoğun bir nüfus oluşturan Levantenler ve diğer Avrupalılar tarafından “Grand Rue de Pera”, İstanbul yakasında oturan yerli cemaatler tarafından ise “Doğruyol” olarak isimlendirilmiştir”¹²⁷.

1850’li yıllardan itibaren fotoğrafçılarındaki gelmeye başladığı cadde, kısa bir süre sonra neredeyse tümüyle bir fotoğrafçıları caddesine dönüşmüştür. Batıdan gelen yeniliklere ev sahipliği yapma konusunda İstanbul’un merkezi konumunda bulunan Beyoğlu, fotoğraf gibi bir teknolojinin de art arda açılan stüdyolar ile ilk yerli endüstrisini oluşturmuştur. Beyoğlu’n da açılan ilk stüdyolar şunlar olmuştur;

“1845 yılında İtalyan asıllı Carlo Naya, Pera’da bir stüdyo açmıştır. 1860 yılından beri stüdyosu Beyrut’ta olan Tancrede R. Dumas, 1866’da İstanbul’a gelerek manzarlalar ve panoramalar üzerine yaptığı çalışmalarını Grand Rue de Pera’da açtığı stüdyosunda sürdürmüştür. İstanbul’un yüksek muhitiinin fotoğrafçısı ve fotoğraf öğretmeni olan Nikolai Andreomenos, 1867’de Beyazıt’ta açtığı stüdyosunu daha sonra Pera’ya taşımıştır. İsveçli Guillaume Berggren, 1870’li yılların başında Grand Rue de Pera’da Derviş Sokağı (bugünkü adı ile Piremeci) girişindeki 414 no.lu binanın ikinci katında açtığı stüdyosunda, çalışmalarını sürdürerek usta tekniği ve kompozisyon anlayışı ile kıyıları, sokakları, insan tiplerini ve manzaraları belgelemiştir. Özellikle İstanbul’un kırsal görünümünün fotoğrafını çeken Gülmez Kardeşler 1870’de Pera’ya taşınmışlardır. Karakaş Biraderlerin atölyesinden yetişip, Abdullah Biraderlerin asistanlığını yapan Boğos Tarkulyan, 1890’da fotoğrafları pastel renklere boyama konusunda büyük ün kazandığı Phebus adlı fotoğrafhanesini yine bu caddede açmıştır”¹²⁸.

¹²⁷ age, 35

¹²⁸ age, 16

Bu fotoğrafçılar dışında kalan daha birçok fotoğrafçı kısa zaman içerisinde ya ilk stüdyolarını Pera'da kurmuşlar ya da yakın semtlerde açılan stüdyolarını Pera'ya taşıyarak bölgede oluşan fotoğraf endüstrisine eklemlenmişlerdir (Şekil: 1).

Önceleri resamlara günlerce poz vererek portrelerini çizdiren dönemin kentsoyluları için fotoğraf daha önce karşılaşılmamış bir olanak olarak kısa sürede büyük ilgi görmüştür. Bu erken dönem stüdyolarda hem daha ucuza hem de daha çabuk biçimde gerçekleşen portre çekimleri öncelikli rağbet gören alan olmuştur. Özendes, dönemin ünlü portre fotoğrafçıları hakkında şu bilgileri aktarmıştır;

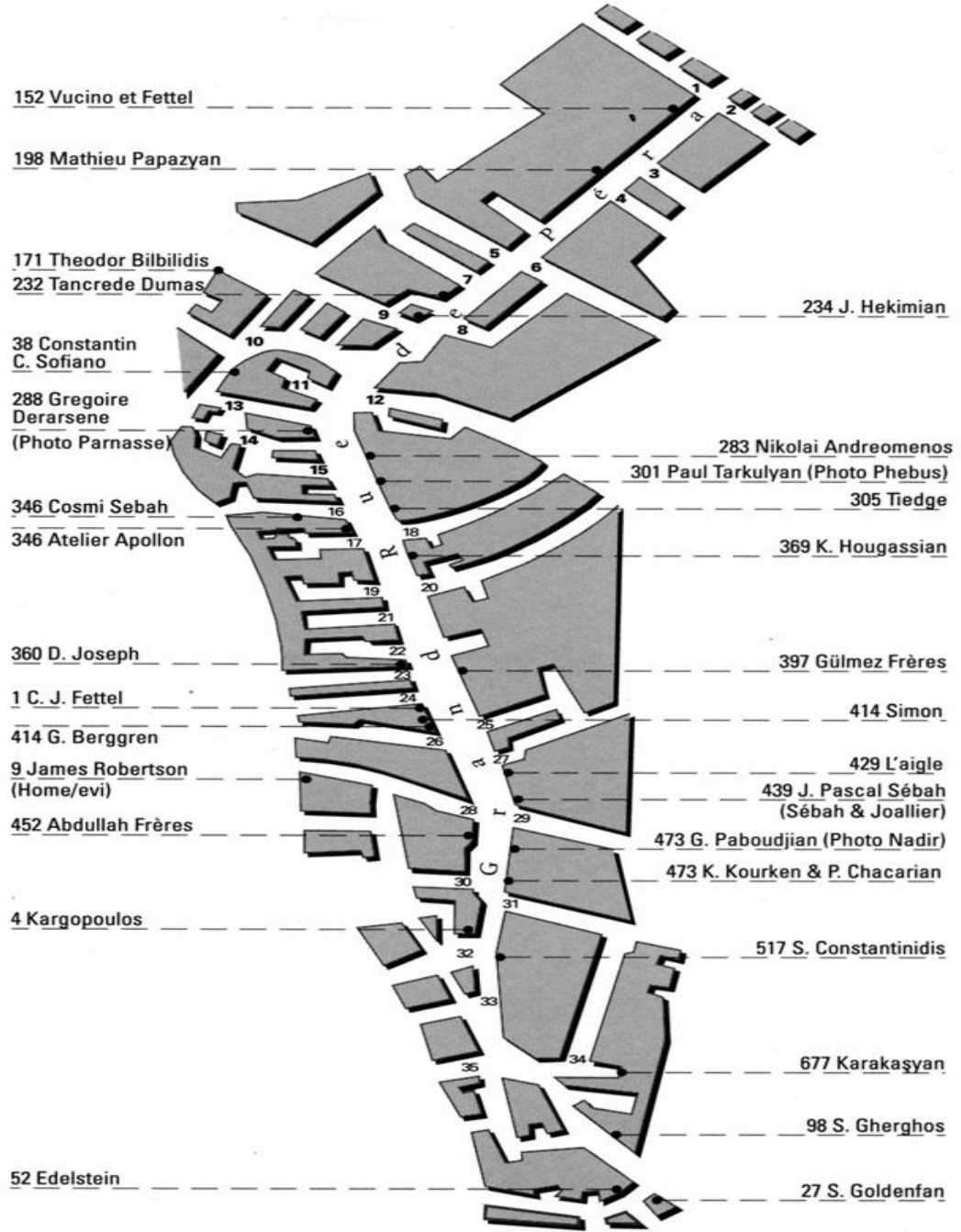
“Başkent İstanbul'da portre çekimi konusundaki üstünlüğü Viçen, Kevork ve Hovsep adlı üç kardeşin 1858'de Beyazıt'ta açtığı ve Abdullah Freres (Biraderler) adıyla ünlenen stüdyo elinde tutmuştur. 1960 yılında stüdyolarını Pera'ya taşıyan Abdullah Biraderler, başta Sultan Abdülaziz olmak üzere, Fransız İmparatoriçesi Eugenie, Rus Çarı I. Frederick, İsveç Kralı V. Gustav, İtalya Kralı Victor Emmanuel, Avusturya Kralı Franz-Joseph, Galler Prensi Edward, Sırp Prensi Milan, Bulgar Prensi Ferdinand, Mısır Hıdivi İsmail ve Tevfik Paşa'nın portrelerini çekmişlerdir. 1963 yılında çektikleri Sultan Abdülaziz portresi onlara Sultan Fotoğrafçısı unvanını kazandırmıştır. Yurtdışındaki ilk büyük başarılarını 1867 yılında Paris uluslararası sergisindeki fotoğrafları ile kazanmışlardır. 1886'da Kahire'de bir şube açan ve 1890 yılında Galler Prensi tarafından Kraliyet Özel Fotoğrafçısı unvanı ile ödüllendirilen Abdullah Biraderler 1900'lerin ardından borçlarını ödeyebilmek amacıyla stüdyolarını Sebah & Joaillier'e satmışlardır. Özellikle stüdyo ve portre fotoğrafçılığı konusunda uzman olan Abdullah Biraderler, dış çekimler konusunda da günümüze ulaşan birçok önemli eser vermişlerdir”¹²⁹.

Dönemin modasını belirleyen Oryantalizmin başkenti İstanbul da erken dönem fotoğrafçılığın ilk ve en yoğun üretimlerinin verildiği bir diğer alan ise Batı'ya Doğu'yu anlatmak amaçlı yapılan teatral stüdyo çekimleridir. Büyük bölümü kapalı mekanlarda gerçekleştirilen bu çekimlerde, büyük merak uyandıran Doğu yaşamı, folkloru ve gizemi Batı'lıların ilgisini cezp etmek amacı ile çoğu kez olduğundan daha renkli bir biçimde fotoğraf karelerine yansıtılmıştır. İmparatorluğun yaşamını, geleneklerini, yapılarını gösteren fotoğrafların yabancılar tarafından çokça satın alınması kısa sürede bu yeni bir anlayışın yolunu açmıştır. Bu süreçte gelişen genel eğilim içerisindeki zıtlıkları Özendes şöyle örneklemiştir;

“Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamını değil, Batılıların kafasındaki Osmanlı düşünü yansıtmaya yönünde ki abartılı karelere dönüşmüşlerdi. Bu alanda çalışan fotoğrafçılar fotoğraflarında model olarak ta Hristiyanları kullanmışlardır. Örneğin orientin havasını belirleyen bu fotoğraflarda önceleri beyaz peçeleri ile gösterilen ve “Türk Kadını” diye adlandırılan zarif hanımlar, gerçekte İslami giysilere büründürülmüş, imparatorluk içerisinde yaşayan Hristiyan kadınlardır”¹³⁰.

¹²⁹ age, 34

¹³⁰ age, 21



Şekil 1: Grande Rue de Pera'nın Fotoğrafçılar Planı

Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995), 19

1. Sakızağacı Sok. 2. Bursa Sok. 3. Kuloğlu Sok. 4. Hava Sok. 5. Sağ Sok. 6. Su Terazisi Sok. 7. Sol Sok. 8. Kartal Sok. 9. Tiyatro Sok. 10. Hamalbaşı Sok. 11. Tütüncü Sok. 12. Yeni Çarşı Sok. 13. Hazzopoulo Pasajı. 14. Emir Nevruz Sok. 15. Olivio Sok. 16. Glavani Sok. 17. Saka Sok. 18. Linardi Sok. 19. Latin Sok. 20. Polonya Sok. 21. Eczacı Sok. 22. Lonardo Sok. 23. Venedik Sok. 24. Derviş Sok. 25. Postacılar Sok. 26. Timoni Sok. 27. Tom Tom Sok. 28. Asmalımescit Sok. 29. Kumbaracı Yokuşu. 30. Müeyyet Sok. 31. Yeni Yol Sok. 32. Tünel Meydanı. 33. Tekke Sok. 34. Yazıcı Sok. 35. Değirmen Sok.

Bu plan, 1840 – 1900 tarihlerinde, Pera fotoğrafçılarının kendilerine adres olarak gösterdikleri ‘orijinal sokak isimleri’ esas alınarak hazırlanmıştır*.

İstanbul’da oryantalist fotoğrafın en önemli ismi olan Pascal Sebah’la başlayan El Chark stüdyosunun adı, onun ölümünden sonra Sebah & Joaillier’e dönüşmüştür. Gerek El Chark, gerekse Sebah & Joaillier döneminde bu stüdyo, fotoğrafta oryantalizmin en güçlü temsilcisi olmuştur. Yaratılan her sahneye büyük özen gösterilen bu fotoğraflar, dönemin kostümleri, aksesuarları ve objeleri ile donatılmış çeşitli kompozisyonlar olarak üretilip çoğaltılarak satışa çıkartılmışlardır.

Osman Hamdi Bey ile kurduğu yakın ilişki sonrası, saray ile olan ilişkilerini çok daha geniş düzeyde sürdüren Pascal Sebah, 1873’te Viyana’da açılan sergi için Osmanlı İmparatorluğu tarafından hazırlatılan “Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873” adlı albümü hazırlamıştır. Tüm fotoğrafların Pascal Sebah tarafından çekildiği ve onun atölyelerinde phototype metoduyla basılan bu albüm, Osmanlı etnolojisi ve özellikle kostümler konusunda günümüze kalan en önemli envanterlerden birisi konumundadır. “Teknolojiyi yakından izlemesi ve fotoğraflarında bunu uygulamak konusunda gösterdiği başarıdan dolayı 1870 yılında Societe Française de Photographie üyesi olan Pascal Sebah, aynı zamanda kendi döneminden sonra sürececek olan oryantalist fotoğraf akımının da İstanbul da ki ilk temsilcisi olmuştur”¹³¹. Bu süreçte Avrupa’daki önemli kurumların ve Osmanlı Sarayının desteğini almak kuşkusuz hem ticari, hem de prestij açısından dönemin fotoğrafçıları için en belirleyici unsur olmuştur. Özendes, saray tarafından desteklenen dönem fotoğrafçıları ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır;

“Sultan Abdülmecid’den “Padişah Hazretleri’nin Fotoğrafçısı” unvanını ilk alan Basil Kargopoulo, Sultan V. Murad’a şehzadeliğinde fotoğraf dersleri vermiş ve bu unvanı Sultan II. Abdülhamid döneminde de korumuştur. 1863’te, Sultan Abdülaziz tarafından irade-i seniye ile “Ressam-ı Hazret-i Şehriyari” unvanı verilerek saray fotoğrafçılığına atanan Abdullah Biraderler, bu unvanlarını II. Abdülhamid devri sonrasına kadar sürdürmüşlerdir. İstanbul’a yerleşerek fotoğraf çalışmalarını sürdüren ve Sultan II. Abdülhamid’den de bir nişanı bulunan Guillaume Berggren’e, 1885’te İstanbul’u ziyarete gelen İsveç Kralı V. Gustav tarafından bir nişan daha verilmiştir. Almanya İmparatoru II. Wilhen 1889 yılında İstanbul’a geldiğinde, fotoğraflarını çeken Sebah & Joaillier firmasına “Photographes de la Cour Royale de Prusse” unvanını vermiştir. Bu unvan, stüdyonun atılım döneminin başlangıcıdır. Saraya girmeyi başaran önemli fotoğrafçılardan olan Andreomenos, veliahtlığı sırasında Sultan Vahdeddin’e çok ilgi duyduğu fotoğraf konusunda dersler vermiş ve Vahdeddin kanalı ile de Sultan II. Abdülhamid’den iki madalya almıştır. Sultan II. Abdülhamid’in saray fotoğrafçısı olan ve yirmi üç yıl bu görevi yürüten Phebus stüdyosunun sahibi Boğos Tarkulyan’ın beşinci dereceden bir Mecidi Nişanı vardır. Tarkulyan sık sık davet edilerek saray mensuplarının fotoğrafları çekmiştir”¹³².

¹³¹ age, 14

¹³² age, 17-18

Bu stüdyoların sahipleri açısından, Sultanlardan ve Krallardan alınan madalyalar, stüdyonun prestiji ve fotoğrafın ilk yıllarından itibaren girilen rekabet ortamı içerisindeki konum açısından büyük önem taşımıştır. Stüdyo sahipleri arasında ilk dönemlerden itibaren sultanlardan ve krallardan aldıkları nişanlarını ve yarışmalarda kazandıkları madalyaları, grafik bir düzen içerisinde desenlerle süslendirip Viyana'ya göndererek stüdyo kartları biçiminde bastırma geleneği, fotoğrafın günümüzde daha farklı biçimlerde varlığını sürdüren prestij unsurlarının en erken örneği olması açısından önemlidir. Bu stüdyolarda çekilen fotoğraflar, Viyana'daki Bernhard Wachtl firmasında hazırlanan ve arkasına bu estetik desenlerin basıldığı stüdyo kartlarının ön yüzüne yapıştırılarak müşterilere sunulmuştur (Şekil: 2 / 3 / 4 / 5). Stüdyonun tanınması ve duyulması açısından da büyük bir reklam niteliği taşıyan bu kartlar üzerinde dönemin kültürel yapısına ilişkin bir çok ipucu gözlemlenmektedir.

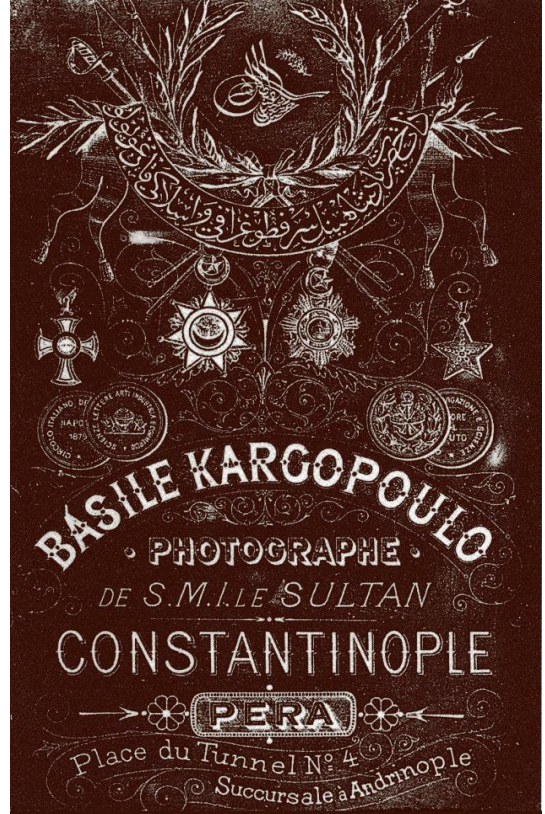
Fotoğraf stüdyolarının olmazsa olmaz prestij unsurlarının başında yer alan stüdyo kartları, belli dönemler boyunca özellikle stüdyonun gelişimine ve aldığı yeni ödül ve nişanlara paralel olarak sürekli değiştirilmiştir. Kronolojik olarak bir araya getirildiğinde, her bir stüdyonun büyük bir titizlikle hazırlanmış onlarca kartına ulaşmak mümkündür. Örneğin, Pascal Sebah ile başlayıp, Sebah & Joaillier olarak bir asra yakın süre devam eden stüdyonun farklı dönemler boyunca hazırlanmış 30'un üzerinde değişik stüdyo kartı olmuştur.

1861 tarihli, ülkede yeni bir sultan dönemine geçildiği sırada hazırlanan ilk dönemlere kart, stüdyonun ününün iyice yaygınlaşmaya başladığı en süslemeli örneklerdendir. Eski Türkçe ve Fransızcanın kullanıldığı bu kartta Pascal Sebah'ın adı önceki kartlara oranla çok daha ön planda tutulmuştur (Şekil: 6).

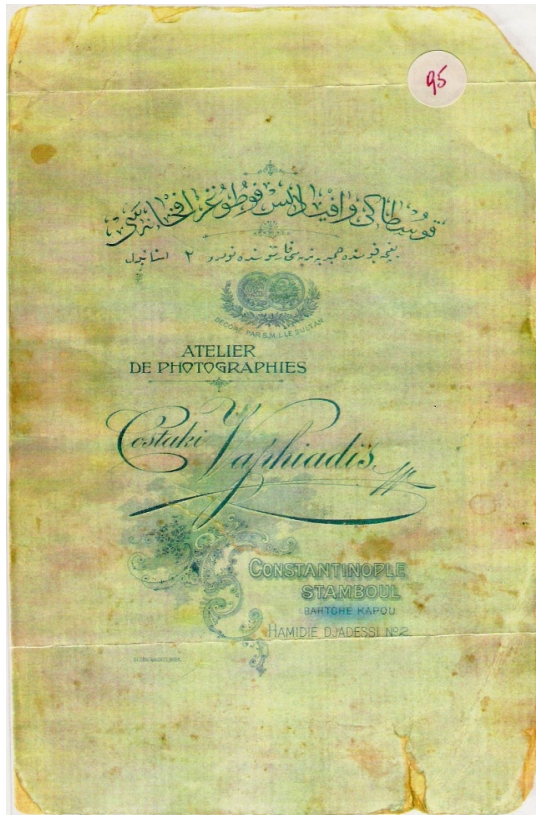
Stüdyonun 1873 yılına ait olan bir diğer kartında günün modasına uyularak, diğer fotoğrafçıların yaptığı gibi kartın üzerine kazanılan madalyalar eklenmiştir. Kısa süre sonra sayıları artacak olan madalyalar, bu tarihten itibaren Sebah stüdyosu kartlarının en önemli unsurları olmuştur. Bu kartta ayrıca yeni açılan Kahire şubesinin adresine de yer verilmiştir (Şekil: 7).



Şekil 2: Kevork Abdullah'ın Fotoğraf Stüdyosu Kartı.



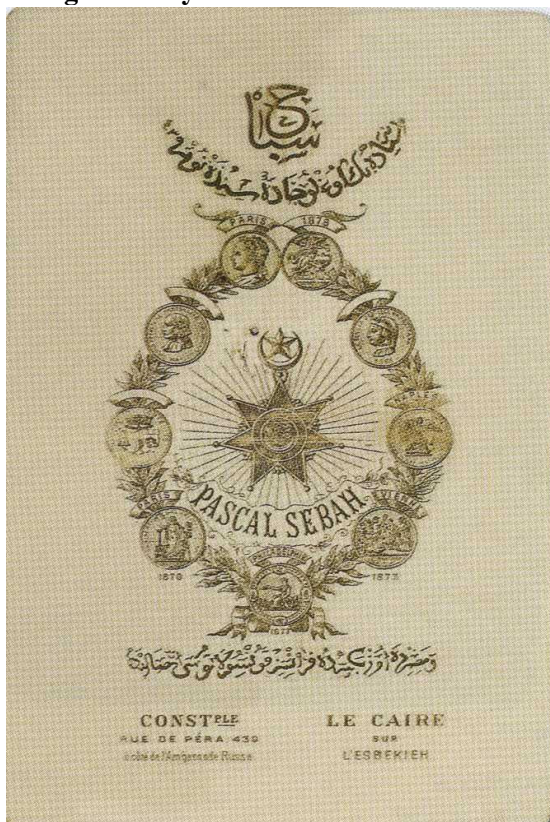
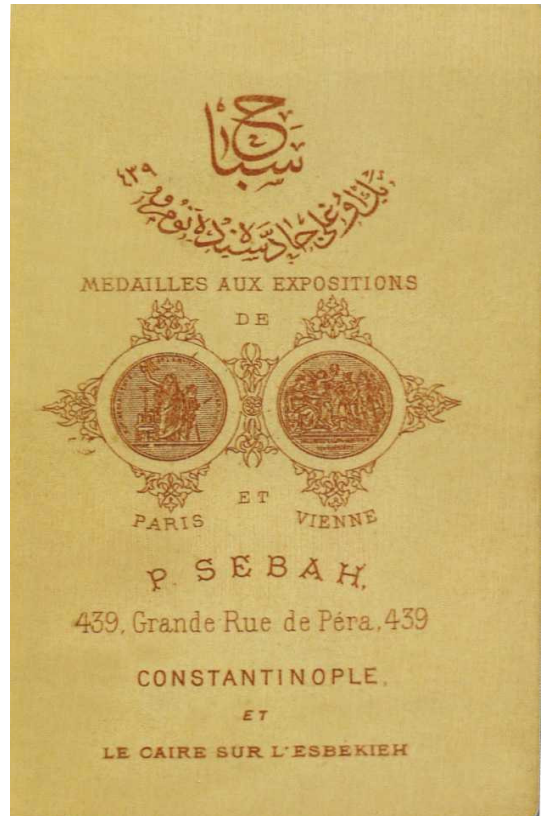
Şekil 3: Basile Kargopoulos'un Fotoğraf Stüdyosu Kartı.



Şekil 4: Kostaki Varhiadis'in Fotoğraf Stüdyosu Kartı.



Şekil 5: Abdullah Biraderlerin Fotoğraf Stüdyosu Kartı.



Engin Özendes. **Fotoğrafta Oryantalizm** (İstanbul: Y.K.K. 1999) Şkl:6, 255 - Şkl:7, 256 - Şkl:8, 259 - Şkl:9, 262

Aynı stüdyonun 1880 tarihli kartı, 1873 yılında Sultan Abdülaziz'in verdiği nişanın, kartın ortasında yaratılan bir güneş görüntüsü üzerine yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu nişanın etrafını sergilerde kazanılan diğer madalyalar süslemektedir. Bu kartta Abdülaziz'in nişanı dışında çoğu yurtdışı sergilerinden kazanılmış sekiz madalya yer almaktadır ve stüdyonun Pascal Sebah adı ile anıldığı dönemin son kartlarından (Şekil: 8).

1893 tarihli bir diğer stüdyo kartında ki en önemli ayrıcalık artık Prusya Sarayının resmi fotoğrafçısı unvanını taşıyan stüdyonun, karttaki en büyük yeri bu sarayın nişanına ayırmış olmasıdır. Bu dönem adı Sebah & Joaillier olarak değişen stüdyo, Osmanlı sarayından aldığı ikinci nişanı da, Prusya Sarayı nişanının hemen yanında ve bir önceki ile birlikte iki tane olarak kullanmaya başlamıştır. Bir altta, sayıları çok artan sergi madalyaları bu kez seçilmek sureti ile ve sadece altı tane olarak yer almıştır. Firmaya ait olan tüm diğer kartlar gibi bu kartta eski Türkçe ve Fransızca olarak hazırlanmıştır (Şekil: 9). Dönem stüdyoların tümünde, belirli dönemler boyunca buna benzer sayısız farklı uygulamaya gidilmiştir.

Stüdyo kartları üzerinde kullanılan çeşitli diller, büyük oranda firma sahibinin etnik kimliği ile ilişkili olmuştur. Örneğin, Rum asıllı Basile Kargopulo kartında en büyük alanı Yunanca için ayırırken, Ermeni asıllı Abdullah Biraderler kartlarında muhakkak Ermeniceye yer vermişlerdir, stüdyonun hedef kitlesi de bu kartlar aracılığı ile belirli ölçülerde belirlenmiştir. İstanbul'un Pera bölgesinde başlayan ve git gide İmparatorluk sınırlarının diğer bölgelerinde yaşayan azınlıklarca da kendi şehirlerinde geliştirilmeye başlanan fotoğraf, kısa sürede yeni bir meslek alanı olarak kendi modasını yaratmıştır. Özendes, dönem azınlıklarının fotoğraf ile kurdukları ilişkileri şu biçimde değerlendirmiştir;

“İmparatorluğun en eski tebaasından olan Ermeniler, Diyarbakır, Sivas, Trabzon, Elazığ ve İstanbul'da daha çok eczacı ve kimyager olarak çalışmışlardır. Bu nedenle de ilk bulunduğu yıllarda fazlaca kimya bilgisi isteyen Daguerreotype'a geçmeleri kolay olmuştur. Ayrıca Ermeniler, Venedik'te ki Murad – Raphaelyan okulundan sanat alanında öğrendikleri bilgileri sonraki dönemlerde fotoğraf alanına da uygulamışlardır. İmparatorluğun çeşitli yerlerinde yaşayan Ermeni ailelerin çocuklarını İstanbul'a meslek öğrenmeye göndermeleri eski bir gelenektir. Bu gençlerin çoğu kısa zaman sonra, o dönem yeni açılmış bulunan Ermeni fotoğrafhanelerinde çırak olarak çalışmaya başlamış ve kendi stüdyolarını açarak sonraki dönemlerde bu işi nesiller boyu devam ettirmişlerdir. Abdullah Freres'lerin stüdyosunda yetişen pek çok öğrenci, fotoğrafçılığı kısa sürede bir Ermeni tekeli haline getirmişlerdir”¹³³.

¹³³ age, 21

Ermenilerden sonra fotoğrafa ilgi gösteren en kalabalık tebaayı Rumlar oluşturmuşlardır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bazı Levantenler ve Museviler, sonraki dönemde ise Beyaz Ruslar ve İstanbul da yaşayan Avrupalılar fotoğrafla ilgilenmeye başlamışlardır. Ticaretle fazla meşgul olmayan Müslüman Osmanlı vatandaşları için özellikle fotoğraf gibi yeni bir buluşun ticaretine atılmak uzunca dönem yanaşılmayan bir iş alanı olarak görülmüştür. İstanbul da 1910 yılında açılan ilk Müslüman fotoğrafhanesinin sahibi olan Rahmizade Bahaeddin, bu ilk stüdyonun gerekçelerinden birisi olarak “tesettür, günah ve haram korkusuyla mücadele etmek istediğim içindir ki, atölyemi İstanbul cihetinde kurmaya karar verdim” demiştir¹³⁴.

İmparatorluğun başkenti yalnızca, kenti görmeye gelen dönemin Avrupalı zengin efendilerini ve hanımefendilerini ağırlamamıştır. İstanbul dilinde “tatlısu frengi” diye adlandırılan farklı bir grup, çeşitli mesleklerden olup, bu kente iş aramaya, yeni hayatlar kurmaya gelenlerden oluşmuşlardır. Bu dönem iş bulmak amacıyla Doğu’dan ve Batı’dan pek çok kişi İstanbul’a gelmiştir. Fotoğraf, kısa sürede “tatlısu frengi” denen bu grupların yoğun olarak ilgilendikleri bir alan halini almıştır. Fotoğrafın İstanbul’daki gelişim süreci, ülkeye gelen yeni teknolojilerle birlikte kendisine özgü farklı alanlar yaratmıştır. Özendes, bu süreçte farklı fotoğraf kartlarının İstanbul’da kullanımı sonrası gelişen yeni alanları şöyle aktarmıştır;

“1860’larda hem paraca daha ucuz hem de küçük olduğundan taşıma kolaylığı olan Carte-de-Visite boyutunda fotoğraflar pazarlanmaya başlanmıştır. Bu dönemden itibaren artık görüntülerin içinde harem ağaları, din adamları, başıbozuklar, her türden satıcılar, saray muhafızları, arabacılar ve Mevlevilerde dahil toplumun farklı kesimlerinden bir çok portre girmiştir. Carte-de-Visite’ler tek tek olduğu gibi, hazırlanan kalın ciltli şık albümlerde konularına göre ayrılarak ta satılmıştır. Bu albümlerin değerli taşlar ve altınla süslenmiş olanları ise saray için hazırlanmış ve saray erkanının fotoğraflarını içermiştir”¹³⁵.

“1865’ten sonra fotoğrafçılar turistik fotoğraflara hem Cabinet boyutlarda hem de Batılının ilgi noktaları birer birer saptayıp büyük boy albümler halinde satışa sunmaya başlamışlardır. Yirmi’den başlayarak yüz’e kadar ulaşan sayılardaki orijinal fotoğraflardan oluşan bu şık albümler oldukça pahalı fiyatlara alıcı bulmuştur. Ayrıca Seraskerat Kulesi veya Galata Kulesinden çekilen panorama fotoğraflarda özel bezlere yapıştırılarak katlanmaları sağlanmış ve yine özenle hazırlanmış bir kapak içine ciltlenerek satışa sunulmuştur. Yine de Carte-de-Visite’lerden başlayarak, Cabinet ve daha büyük boydaki fotoğraflar ve albümlerle birlikte her bütçeye uygun bir şeyler stüdyolarda muhakkak bulundurulmuştur”¹³⁶.

¹³⁴ age, 18

¹³⁵ Özendes, *Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm*, 166

¹³⁶ age, 166

Ülkeye gelen turistler bu değişik dünya içerisinde kendi modern görüntülerini de istemişlerdir. Bu nedenle de gezilerini kolaylaştıracak pratik giysiler yerine, tüm bir seyahatleri boyunca modanın son çizgilerini taşıyan kadınlarda bol büzgülü, kabarık dantel etekli, erkeklerde vücuda oturan ceketi ile dar paçalı pantolonlu, kravatlı takımlar, fötr şapkalar giymişlerdir. Anıtlarla birlikte bu şıklık içerisinde ölümsüzleşmek isteği, buralarda sürekli olarak müşteri bekleyen fotoğrafçıların oluşmasına neden olmuştur. Bu süreçte Doğu, fotoğrafçılar tarafından adeta bir kez daha yaratılmıştır.

“Pascal Sebah 1857’de Avusturya Posta Ofisinin bulunduğu Tom Tom Sokağının 10 numaralı binasında “El Chark Societe Photographic” adını verdiği ilk stüdyosunun ardından sürekli bir gelişme dönemine girmiştir. İnsanların hiç eksik olmadığı Pera Caddesinde bir yer edinme fikri, Grand Rue de Pera’da ki 232 numaralı yere geçici olarak yerleşmesini sağlamış, son olarak, 1860 yılında aynı cadde üzerindeki Rus Elçiliğinin bitişiğinde bulunan 439 numaralı yere taşınarak, A. Laroche adlı bir Fransız’ı stüdyonun yönetimine getirmiştir”¹³⁷. Paris’te fotoğrafçılık tekniğini iyice öğrenmiş ve bu konuda çalışmalar yapmış olan “Laroche, fotoğrafın bulunuşundan yaklaşık yirmi yıl sonraya rastlayan bu yıllardan başlayarak, 1873’lü yılların sonuna kadar Sebah’la birlikte İstanbul’da çalışmıştır”.

İlk yıllarından itibaren fotoğraftaki başarısını Osmanlı İmparatorluğunun Başkenti İstanbul’da duyurmayı başaran Sebah, başarılı çalışmaları nedeniyle Paris’te ki Societe Française de Photographie’den 1859 yılında bir madalya kazanmıştır. Stüdyoda kurulan özel bir sahnede, yerel giysileri içinde dönemin İstanbul tiplerini, sokaklarda; çeşme, cami gibi anıtları, çarşıları belgelemiştir. Bu görüntüler, turistler tarafından büyük ilgi görmüştür.

1867’de gerçekleşen Paris sergisi nedeniyle Raphael C. Cervati tarafından yayımlanan L’indicateur Constantinopolitain Guide Commercial’in ilk sayısı olan 1868 yıllığında, İstanbul fotoğrafçıları olarak Baghdazarian, El Chark, Basil Kargopoulo, Vuccino et Fettel, Jean Xanthopoulos ve Pascal Sebah isimleri yer almıştır. Özendes’in aktardıklarına göre;

¹³⁷ Özendes, Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm, 175

“Paris’te ki sergilere de düzenli olarak katılan Pascal Sebah, başarılarını bu sergilerden aldığı madalyalarla belgelemiş, Societe Française de Photographie’nin 1869 yılındaki 8. sergi kataloğunda; Aya Sofya’nın içten bir görünümü, yedi adet İstanbul manzarası ve Sultanın kütüphanesinden alınmış on adet çizimden oluşan 18 fotoğrafı yer almıştır. Sergi sonunda dernek tarafından kendisine bir madalya verilmiştir. Derneğin 1870’te ki sergisine; Galata Kulesi’nden çekilmiş İstanbul panoraması, Aya Sofya’nın içten görünüşü, bir seri Doğu kostümleri içinde tipler, Sultanahmet çeşmesi, Sultanın Cuma Selamlığına gidişini gösteren bir fotoğraf, Boğaziçi ve Türk mezarlıklarından oluşan görüntülerle katılmış ve bu sergiden de bir madalya kazanmıştır. 1870 yılında Societe Française de Photographie’nin üyesi olan Pascal Sebah, Doğu’nun Avrupa’daki oryantalist fotoğraflarının en görünür ismi olmuştur”¹³⁸.

Pascal Sebah’ın 25 Haziran 1886 tarihindeki ölümünün ardından, 1888 yılında adı Sebah & Joaillier’ye dönüşen firma bu tarihten itibaren altın çağını yaşamaya başlamıştır. Kral II. Wilhelm ve Kraliçe Augusta Victoria’nın fotoğraflarını çeken Sebah & Joaillier firmasına büyük başarısı nedeniyle, Prusya Sarayının fotoğrafçısı unvanı verilmiştir. Pascal Sebah’ın sağlığında ulaşamadığı bu unvan, temellerini onun attığı stüdyonun şatlanma döneminin başlangıcı olmuştur. “Photgraphes de la Cour Royale de Prusse unvanı bu Doğu’lu stüdyoya uluslararası bir ün kazandırmıştır”¹³⁹. Bu ara dönemde Sebah & Joaillier firması, yalnızca oryantalist fotoğraf ile değil, geliştirdiği yeni üslup ve metodlarla Batılı anlamda modern bir stüdyo olarak ünlenmeye ve uluslararası piyasada yer edinmeye başlamıştır. Diğer taraftan aynı dönemler İstanbul’da fotoğraf alanında artan rekabet ortamına dair, Özendes şu bilgileri aktarmıştır;

“1900’lü yıllar ile birlikte sayıları katlanarak artan fotoğraf stüdyoları İstanbul’da acımasız bir rekabet ortamı yaratmıştır. Özellikle Foto Phebus’un sahibi iyi bir ressam olan Boğos Tarkulyan’ın ilk kez boyama yoluyla ustaca renklendirdiği fotoğraflar sanat çevrelerinin ve Sultan II. Abdülhamid’in büyük beğenisini kazanmıştır. Bir süre sonra Boğos Tarkulyan “Saray Fotoğrafçılığı” unvanı ile ödüllendirilmiştir. Basil Kargopoulo, Guillaume, Berggren, ve Nicholai Andreomenos gibi ünlü fotoğrafhaneler çok kaliteli işler yaratmaya başlamışlardır. Kevork Abdullah bir müddet daha fotoğrafçılık sanatını sürdürmeye çalıştıysa da bu sürece uzun zaman dayanamamıştır. Sonunda Abdullah Biraderler 1900’de stüdyolarını, borçlarını ödeyebilmek için bütün aletleriyle birlikte 1200 Osmanlı lirası karşılığında en büyük rakipleri Sebah & Joaillier’e satmışlardır. Bu tarihten itibaren Sebah & Joaillier firması kullandığı stüdyo kartlarının arkasına “Abdullah Freres’in halefi” yazısını koymuştur. Fotoğrafçıların eskiden beri birbirlerinden satın aldıkları negatiflere kendi imzalarını koyma alışkanlıklarını Sebah & Joaillier firması da burada uygulamamış, Pera’nın saygın fotoğrafçıları Abdullahların negatiflerini olduğu gibi kendi imzalarıyla bırakmıştır”¹⁴⁰.

“Kart postallar ilk kez 1869 yılında Avusturyalıların birbirlerine küçük notlar yazmak ve haberleşmek için kullanmalarıyla gündeme gelmiştir”¹⁴¹. 1881’de özel bir metodla kartın ön yüzüne bir fotoğraf basımı mümkün olmuştur. Bu gelişme, “bütün Avrupa’da kullanılacak olan “Cartes Postales Illustrees”in doğmasını

¹³⁸ age, 180-181

¹³⁹ Özendes, *Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm*, 219

¹⁴⁰ age, 231-232

¹⁴¹ age, 235

sağlayan buluş olarak tarihe geçmiştir”¹⁴². 1890’lı yıllardan önce kartpostal ve ardından da resimli kartpostal Batı dünyasından sonra Osmanlı İmparatorluğunda da görülmeye başlamıştır. Bu yıllarda İstanbul’daki matbaaların sayıları ve teknik donanımları ciddi bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmelere paralel olarak fotoğrafın matbaa baskısı yoluyla çoğaltılması dönemi başlamıştır.

İstanbul’a gençlik yıllarında gelen Avusturya-Macaristan uyruklu Max Fruchtermann, Yüksekaldırım’da ilk olarak çerçeve imalatçısı olarak çalışmaya başlamıştır. 1890’lı yılların ortalarında da İstanbul’a ait ilk kartpostal serisini Almanya’da taş baskısı olarak bastırması, üretilen bu ilk manzara kartlarının 1897’de yeni seriler izlemiştir. “Max Fruchtermann’ın konuları İstanbul başta olmak üzere, kent manzaraları, antik yerler, meslekler ve dönemin ünlü portrelerinden oluşmuştur. Fruchtermann 1915’e kadar kart alanında İstanbul’da çalışmıştır”¹⁴³.

Bu ünlü kartpostalcı çalıştığı yıllarda çekimi İstanbul’da gerçekleşen 2.000 civarında fotoğraflı kart üretmiştir. “Max Fruchtermann ile birlikte dönemin ünlü kartpostalcıları arasında, A. Zellich et Fils, Jacques Ludvigsohn, Sarrafian Brothers, Au Bon Marche, E.F Rochat, Moise Israilovitch, Au Petit Bon Marche gibi pek çok isim yer almıştır”¹⁴⁴. Bu kartların üzerinde, çekim biçimlerinden farklı olarak yazı ile konunun adı, kart numarası, basan firmanın ve fotoğrafçının adına yer verilmiştir.

Stüdyolarda hazırlanan fotoğraf albümleri, 1900’lerden itibaren yavaş yavaş yerini Souvenir albümlerine devretmeye başlamıştır. Turistler ve koleksiyoncular için orijinal baskı fotoğrafa göre oldukça ucuz olan bu yeni üretimle İstanbul’da yeni bir meslek alanı açılmıştır. Fotoğraflı seyahat rehberleri bu dönem moda haline gelmiştir.

Aynı yıllar fotoğrafçılar için basında ayrı bir çalışma alanı olarak ön plana çıkmıştır. Bu dönem gazete ve dergilerin görüntüleri değişmeye başlamıştır. “Malumat, Resimli Kitap ve Şehbal İstanbul’un fotoğraf kullanan ilk yayınları olarak tarihe geçmiştir”¹⁴⁵.

¹⁴² age, 238

¹⁴³ Özendes, *Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm*, 238

¹⁴⁴ age, 239

¹⁴⁵ age, 240

Bu dönem eski sephia tonlu fotoğraflarda zaman zaman üç renkli baskının verdiği olanaklarla yeniden renklendirilmeye başlanmıştır. Oryantalist bir yaklaşımla çekilmiş fotoğraflar, posta kartları aracılığı ile daha geniş çevrelere ulaşarak yeniden gündeme gelmişlerdir.

1952 tarihinden sonra İstanbul'da 95 yıldır hizmet veren Sebah & Joaillier stüdyosu kapanmış, Paris'e yerleşen Bedros İskender buradaki mevcut stüdyosu ile uluslar arası ün kazanmıştır. "İstanbul'da kalan Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinin çok değerli belgelerini oluşturan Sebah & Joaillier'in, Abdullah Freres ve İskender'in fotoğraflarının negatiflerinin oluşturduğu arşivin büyük bir kısmı ise bir yalının mahzenlerinde yok olmuştur"¹⁴⁶.

Aynı dönemler, gelişen savaş koşulları ve özellikle Beyoğlu'nun maruz kaldığı büyük göç dalgası altında, bir çok stüdyo kapılarını bir daha açmamak üzere kapatmaya başlamıştır. Sonraki yıllar gelen ekonomik çöküntüler ve Cumhuriyet dönemi sonrası sermayenin Türkleştirilmesi programları kapsamında, fotoğraf endüstrisi de büyük oranda çöküntüye uğramıştır. 1910 yılında açılan ilk Müslüman fotoğrafhanenin ardından git gide artan küçük ve amatör stüdyoların yapısı genel olarak çoğunluğun sahibi olduğu bir eğilim sergilemiştir. Bu dönem azınlıkların fotoğraf ile olan ilişkisi de tüm diğer sanat alanlarında olduğu gibi, nostaljik bir dönemin envanterleri olarak günümüze ulaşmıştır.

İstanbul'da fotoğraf ve azınlıklar dönemi Cumhuriyetin kurulması ile birlikte farklı bir ivme kazanmıştır. Yeni fotoğraf anlayışı, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde açıklayacağımız politik ve ekonomik gelişmelere paralel bir yol izlemiştir. Ancak Cumhuriyet dönemine geçmeden önce, İstanbul'da fotoğrafın yapılanma süreci ile ilgili genel bir analizine ulaşmak, bu bölümde yalnızca azınlıklar tekelinde değerlendirdiğimiz erken dönem fotoğrafın ülke genelinde gördüğü uygulama ve yaklaşımın değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

¹⁴⁶ Özendes, *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*, 245

4.4. Fotoğrafın Modernizm Sürecinde İstanbul'daki Konumlanması

Fotoğraf gibi bir olgunun, İstanbul'da kendi özgün ve çelişkili tarihini yaratan modernizm paralelindeki konumlanma süreci kuşkusuz tek bir aşamada gerçekleşmemiştir. Bu yeni teknolojinin ilk ortaya çıktığı dönemden başlayıp günümüze uzanan süreç boyunca geçirdiği değişimler ve algılanma biçimleri sırası ile düşünüldüğünde, ortaya birbirinden tümü ile farklı yaklaşım ve uygulamalarla gelişen ve farklı dönemleri kapsayan bir tarihi okumalar yığını çıkmaktadır. Bu aşamada farklı periyotlar boyunca birbirine zıt uygulamalara hizmet eden fotoğraf, ilk dönemden günümüze birçok açıdan ironik bir tarihin mirasçısı olarak ulaşmıştır.

18. yüzyılda İstanbul'da ki önemli elçiliklerin, Osmanlı İmparatorluğunu ülkelerinde görsel olarak tanıtmak amacıyla özel olarak tuttukları ücretli sanatçıları olduğu bilinmektedir. Batı ile askeri, ekonomik, politik ilişkilerin 19. yüzyılda artmasıyla Osmanlı İmparatorluğu başkentinin kapıları sonuna kadar Oryantalizm modasına açılmıştır. Oryantalizmin ülkede bu ölçüde yoğun etkili olmasını sağlayan en önemli etken Doğu'ya yapılan gezi koşullarının düzelmesi olmuştur. Akdeniz de ilk buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla varlıklı orta sınıf Avrupalılara uzak yöreleri tanıma olanağı verilmiştir. Karadan yapılan gezilerde ise Orient Express Doğu adına simgeleşmiştir. İstanbul'a karadan yapılan ilk toplu seyahat, Orient Express'in 1883 yılındaki seferiyle başlamış ve bu tarihten itibaren Orient Express Doğu'ya seyahatin yaşayan bir efsanesine dönüşmüştür. Tamamlanan Sofya – İstanbul hattından sonra Orient Express ilk kez 1 Haziran 1889'da İstanbul Garına ulaşmıştır. 1839'da bulunuşu tüm dünyaya duyurulan fotoğraf öncelikle oryantalizmin hizmetine girmiştir. Bu dönem Doğu'nun portrelerine, ilginç sokaklarına, arkeolojik sitelerine, görkemli İslam mimarisine, manzaralarına, ve çarşılarına duyulan ilgi doruk noktasına ulaşmıştır. 19. yüzyıl sonlarına doğru seyahat dalgası altın çağını yaşamıştır. Bu tarihten itibaren yüz binin üzerinde Avrupalı göz kamaştıran Osmanlı Başkentine yerleşmiş, kısa sürede günlükler ve seyahat anıları kitaplara dönüşmüştür.

Artık Avrupalılar Doğu’yu yalnızca seyahatnameler ve Binbir Gece Masallarından edindikleri sınır ve kural tanımayan hayallerinde değil, gerçek yüzü ile tanımaya başlamışlardır. Fotoğrafın Doğuda yayılmasına Avrupalı maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressamlar ve mimarlar öncülük etmiştir. Bu ilk öncü gelişmeler ile ilgili olarak, Özendes şunları aktarmıştır;

“1839 yılının Ekim ayında Fransız ressam Horace Vernet yeğeni Charles Marie Bouton ve Frederic Goupil Fesquet vapurla Marsilya’dan Doğu’ya doğru bir yolculuğa çıkmışlardır. Daguerreotype ekipmanları ile birlikte başlanan bu yolculuk, fotografik olarak yapılan ilk gezidir. Gezinler, bu uzun seyahat boyunca, İskenderiye, Kahire, Sina, Filistin, Sur, Sayda, Deir El Kamar, Şam, Kudüs, Nasıra, Beyrut ve Baalbek’i dolaşmışlardır. 4 şubat 1840’ta gemiyle Beyrut’tan hareket eden ekip 8 Şubat’ta İzmir’e ulaşmıştır. **Anadolu topraklarının ve İzmir’in ilk fotoğrafları, Goupil Fesquet tarafından 8-16 Şubat tarihlerinde çekilmiştir**”¹⁴⁷.

“Joseph Phillbert Girault de Prangey, Ortadoğu’ya 1842-1845 yılları arasında yaptıkları gezide İslam mimari yapılarını ve anıtlarını belgelemişlerdir”¹⁴⁸. Aynı tarihlerde “Fransız asıllı Kopma, 1842 yılında İstanbul’da Belle Vue’de dolaşarak günışığında portreler ve İstanbul manzaraları üzerine çalışmıştır. Özellikle Pazar günleri saat 9’da başlayıp bakır levha üzerine adam başına 10 kuruşa çektiği resimleri, görmeye gelenlere gösterdiği bilinmektedir”¹⁴⁹. İtalyan Carlo Naya, İstanbul’a 1845 yılında ulaşmıştır. Kaynaklarda;

“Beyoğlu’nda, Doğruyol’da, Moskof Sarayı (Rusya Sefareti) karşısındaki dükkanında “Daguerreotype tabir olunan usul üzerine birkaç dakika zarfında güneş kuvveti ile ahzı resim eyleyerek” çalışmalarına başladığı belirtilmektedir¹⁵⁰. 1848’de Macar ihtilalcileri ile birlikte kaçarak Osmanlı’ya sığınan Raif Efendi’nin, Çemberlitaş’taki dükkanında hem saatçilik, hem de “Daguerreotype usulü ile madeni parlak levhaların üzerine resim” çıkarttığı bilinmektedir”¹⁵¹.

İstanbul’da yerli stüdyoların henüz gündeme gelmediği bu ilk evre, günümüze uzanan bazı bilgi ve belgeler genelinde belirtebildiğimiz kısa bir ön fotoğraf tarihi sunmaktadır. Bu ilk evrede İmparatorluk açısından tanınmayan ve yalnızca Avrupalı ziyaretçiler tarafından uygulanan bir uğraş olan fotoğraf teknolojisi kısa bir dönem sonra İmparatorluk içerisinde kullanılabilir bir yeni teknoloji konumuna gelmiştir.

¹⁴⁷ Engin Özendes, **Türkiye’de Fotoğraf** (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal tarih Vakfı Yayınları, 1999), 10

¹⁴⁸ **age**, 10

¹⁴⁹ **age**, 10

¹⁵⁰ **age**, 10

¹⁵¹ **age**, 11

Fotoğrafın İstanbul'da ki konumlanma çabaları genel bir perspektiften bakıldığında; İslamiyet ve Batılılaşma çekişmesi arasında başlayıp, uzunca bir dönem saltanatın ve gayri-müslim toplulukların temsiline hizmet eden erken dönem ve ardından gelişen ulus milliyetçiliği (Cumhuriyet) ile Türkleşen ikili bir konumlanma, bir diğer açıdan kutuplaşma genelinde görülebilir. Bu tarihin en erken evresini oluşturan ve Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hareketleri ile birlikte aynı zamanda son dönemlerine de girmeye başladığı fotoğrafın icadından sonraki, tümü ile gayrimüslim grupların egemenliğinde ve oryantalist bir havanın hakim olduğu erken dönem stüdyo fotoğrafları ile başlayan süreç konumuz açısından da fotoğrafın başlangıç dönemini oluşturmaktadır.

Cumhuriyet sonrası gelişen uluslaşma hareketlerinin etkin bir parçası olarak git gide uluslaşan ve uzunca bir dönem tümü ile bu paraleldeki uygulamalara hizmet eden Türk fotoğrafı bu evrede ara bir geçiş döneminin birleşeni olarak, bir önceki dönemdeki dışlanmışlığının tam aksine, tümü ile egemen kültürün esaslarınca benimsenen yeni bir nitelik kazanmıştır. Bu nedenle ki, ana başlık altında fotoğrafın İstanbul'da geçirdiği iki genel evre göz önünde bulundurularak, Batılılaşma ve İnanç çekişmesi arasında erken dönem fotoğrafı ve Cumhuriyet Sonrası “Türk Fotoğrafı” alt başlıkları ile metnin iki ayrı bölümde ele alınarak değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

4.4.1. İnanç, Batılılaşma ve Oryantalizm Denkleminde

Erken Dönem Fotoğrafı

Fotoğrafın keşfi yıllarında, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde ki en ciddi atılımın Batılılaşma (modernleşme) hareketi olduğu ve bu yenilikler paralelinde başta ülkedeki yönetim birimleri olmak üzere pek çok farklı alanda ciddi değişimler yaşanmakta olduğu düşünülürse, böylesi bir süreçte Batılı bir buluş olan fotoğrafta İmparatorluk açısından kuşkusuz kabulü hedeflenen bir önem taşımıştır. Ancak fotoğrafın kabulü tüm diğer sanat alanlarından farklı olarak, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde birçok farklı aşamadan geçerek İstanbul'da kendine özgü bir tarih yaratmıştır. Başlangıçta Müslüman halktan tepki gören ama Osmanlı sarayının Müslüman sultanlarınca desteklenen fotoğrafın, sarayla ve devrin sultanları ile

arasında diğer ülkelerde olduğundan farklı bir ilişkisi şekillenmiştir. Bu uzun evrede, öncelikle dinsel ve kültürel faktörler olmak üzere erken dönemde büyük tartışmalar yaratan fotoğraf, sonraki dönemlerde de birçok sosyo-politik ve kültürel uzantının belirleyicisi olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu yapısında, bugünkünden farklı olarak tüm reformlar ve yenilikler öncelikle yönetiminden gelen ve hükümdarlarca kabul görüp halka sunulan bir yapıya sahiptir. Ancak halkın her durumda ülkeye sokulan yenilikleri kabullenmesi kolay olmamış ve birçok teknoloji belirli bir zaman sürecinin ardından yaygınlaşma gösterebilmiştir. Fotoğrafın keşfine birkaç sene kala, Avrupalı hükümdarlarca çok eski bir devlet geleneği olan portre resimlerinin devlet dairelerine astırılmak ve hediye edilmek üzere yaptırılması ilk kez İmparatorluk içerisinde de yasal olarak uygulanmıştır. “Kendi resimlerini devlet dairelerine astıran ilk Osmanlı Sultanı olan II. Mahmut’un 1836’da Selimiye kışlasına büyük bir törenle portresini astırması ile Osmanlı saraylarında da başlatılan bu gelenek, sultanın; kendi resmini taşıyan bir nişan hazırlatarak, Tasvir-i Hümayun adı verilen bu nişanı, en sadık bildiği devlet erkanı ve çevresindekilerin boyunlarına takması ile genişleyerek sürmüştür”¹⁵². Bundan çok daha önceki dönemlerde pek çok Osmanlı sultanı kendi resimlerini, hem de yabancı ressamalara yaptırmışlardır ancak tüm bu resimler koleksiyon değeri dışında hiçbir açıdan halka sunulmamış ve kamusal bir meşruluk kazanmamışlardır. Resim kullanımının kamusal düzeyde ilk kez uygulandığı II. Mahmut’un girişimi halk tarafından kısa süre sonra tepki görmüştür. Resmin dine aykırı olduğunu öne süren muhafazakar gruplarca halkın kışkırtılmaya başlanması sonrası sultanın girişimi sonuçsuz kalmış ve kendisinin ölümünden kısa bir süre sonra bu resimlerin üstü perdelerle kapatılarak, ta ki halkın resim ve fotoğrafa alışmaya başlayacağı sürece kadar kamusal alanlardaki resim kullanımı ertelenmiştir.

“II. Mahmut’tan sonra sultanlığa gelen oğlu, Abdülmecid zamanında da resim konusuna özel bir hassasiyet gösterilmiş ve bu konuda farklı atılımlar yapılmıştır. Bunlardan en önemlisi Abdülmecid’in görüp seyretmesi için bir ressamın eserlerinin ilk kez bir Osmanlı sarayında sergilenmesidir”¹⁵³. Fotoğrafçılara nişan verilmesi geleneğini de ilk kez kendi döneminde başlatan Sultan Abdülmecid’in tahta geldiği

¹⁵² Özendes, **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)**, 13

¹⁵³ **age**, 13

yıl, icadı gerçekleşen ve keşfi tüm dünyaya duyurulan fotoğraf, İstanbul’da yayımını Türkçe, Arapça, Fransızca, Rumca ve Ermenice sürdüren Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 tarihli 186. sayısında şu biçimde karşılanmıştır:

“Avrupa da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktaya toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (satih) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır”.

“Şöyle ki, cismin görüntüsü ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu şeklinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içeriye resmolunur. İçeri yansıyan resmin bir satih üzerinde zaptolunması için bazı eczalar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu karışımı başarmıştır. Bakır levhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan sonra hemen karanlık kutuya konulur, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zapt edildiği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icat olduğu anlaşılacaktır. Ne gariptir ki, Daguerre’nin bu keşfi sırasında Talbot isimli bir İngiliz’de kendi diyarında güneş ışığını böyle kullanmıştır. Böyle ise de Daguerre’nin resim çekmesi daha önce gerçekleşmiştir”¹⁵⁴.

Gazetenin bu haberi ile Osmanlı İmparatorluğunda icadı ilk kez duyurulmuş olan fotoğraf, imparatorluk içerisinde kabulüne ve kullanımına yönelik en büyük engelleri öncelikle dini ve kültürel faktörler nedeniyle görmüştür. Bu erken dönemde; İmparatorluk içerisinde şekillenen ilişkiler, yönetim ve aristokrasi tarafından kabullenilen ancak toplum ve şeyhülislamlık kurumu tarafından dışlanan bu yeni teknolojinin geçirdiği süreç açısından özel bir öneme sahiptir.

Yayıldığı geniş coğrafi sınırlar içerisinde Rum, Ermeni, Yahudi, Karadağlı, Gürcü, Mısırlı, Türk, Arap, Arnavut, Sırp, Çerkez vs. gibi bir çok değişik gruba içine alan bir milletler ve dinler topluluğu yapısındaki Osmanlı İmparatorluğu için hakim inanç sistemi her dönem İslamiyet olmuştur. Fotoğrafın ortaya çıktığı yıllarda Müslüman ve Gayrimüslim nüfusun ortalama olarak yarı yarıya dağıldığı İstanbul içerisinde sosyo-kültürel yapı bölgesel değişiklikler göstermekle birlikte, burada da hakim dini hükümleri İslami olanlar oluşturmaktadır. Kuran’da, net olarak resmi yasaklayan herhangi bir ayet olmadığı gibi resim yapmakta yasak edilmemiştir, yalnızca resimlere ‘tapmak’ kesin olarak yasaklanmıştır. Türklerin, İslamiyeti kabulünden çok daha eski tarihlerde ve İslamiyet’in kabulünün ilk yüzyılında dahi mezar taşlarında ölü ile ilgili kadın ve erkek figürlerini kullandıkları bilinmektedir.

¹⁵⁴ age, 26-27

“Kuran’da yer almamakla birlikte bazı hadisler, canlı varlıkların resmini yapanların, Allah ile yaratmada boy ölçüşmeye kalktıkları için kötü kişi olduklarını ve bu kişilerin kıyamet günü yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda kalacaklarını, bunu başaramayacakları içinde cehennem azabı çekeceklerini belirtmişlerdir”¹⁵⁵. Bu bilgi dönemin anlayışı tarafından konuya ilişkin daha geçerli sayılan bir yasakçı algının da alt yapısını oluşturmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu içinde yazılmış tıp, astronomi, mühendislik ve fen bilimleri konusundaki kitaplarda figürler, çoğu kez gölge ve ışık kullanmadan renklendirilmiş naif biçimlendirmeler olmuştur. Bu resimleri yapan kişiye hiçbir zaman ressam ya da tasvirci denmemiş, bu tür süslemelerin daha çok nakış olarak düşünülmesinden ileriye gelen nakkaş tanımı kullanılmıştır. İslam’ın temel kurumu ve İslam mimarisinin odak yapısı olan camilerde de hiçbir zaman figürlere yer verilmemiştir.

Fotoğraf alanında, özellikle ilk yıllardaki en aktif engeli Şeyhülislamlık Dairesi tarafından bu konuda verilen fetvalar oluşturmuştur. Halk tarafından günlük uygulamalarda da büyük önem taşıyan bu fetvalar, İstanbul’da yaşayan Müslüman kitlenin uzunca seneler boyunca fotoğraftan uzak kalmasına neden olmuştur. Fotoğrafın neredeyse ülke topraklarındaki bütün vilayetlerde kullanılmaya başlandığı 1920 yıllarında dahi, Şeyhülislamlık Dairesi tarafından yayımlanan Ceride-i ilmiye’de fotoğrafla ilgili şöyle bir yazıya yer verilmiştir:

“- Zeyyid-i Müsliminin insan vesair ziruh olan hayvan suretlerini alaküllihal tasviri şer’an haram olur mu? (Bir Müslüman’ın insan veya hayvan resmin çizmesi veya çekmesi haram olur mu?)
Elcevap: Olur.
- Bu surette suver-i mezkurenin hane vesair mevazıda ittihazı tahrimen mekruh olur mu? (Böyle resimler yapılmış evlerin mülk edinilmesi de haram olur mu?)
Elcevap: Olur”¹⁵⁶.

Osmanlı İmparatorluğu halkı arasında bulunan ve İstanbul’da yoğun faaliyet gösteren Museviler içinse tasvir, dinen kesinlikle yasaklanmıştır. “Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, nede yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben senin efendin ve tanrın, kıskanç bir tanrıyım (Çıkış 20/4)” ibaresi, Yahudi cemaati açısından da, Müslümanlar da olduğu gibi kullanılmaya başlandığı dönem fotoğrafa yönelik yasakçı bir yaklaşımın gelişmesine neden olmuştur.

¹⁵⁵ age, 17

¹⁵⁶ age, 18

Bu nedenle ki Osmanlı İmparatorluğu içerisinde bu yeni buluşun uzunca dönem tek üreticileri ve alıcıları Hristiyan topluluklar olmuşlardır. Yabancı fotoğrafçıların yoğunlaşan ziyaretleri ile öncelikle saray çevresince daha geniş oranda benimsenmeye başlayan fotoğraf, ilk yerli stüdyonun açılmasının ardından Hristiyan halkın fotoğrafa olan ilgisi ile kitlesel açıdan da kullanım olanaklarına kavuşmuştur. 1840 yılında İngiliz William Churchill'in yabancı basından aktardığı yazılarla yayımına başlayan Ceride-i Havadis Gazetesinin 15 Ağustos 1841 tarihli 47. sayısı, bu defa Daguerre'nin ticari amaçla çoğalttığı makinesinin icadına şöyle yer vermiştir:

“Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümlene ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa'da Daguerre dedikleri zat, bir alet icat edip bu alete Daguerre'nin basması manasına gelen, Daguerreotype adını vermiştir. Daha önce kitabının İstanbul'a gelip ve tercüme edilip basıldığı, ilgililer tarafından bilinmektedir. Bu Daguerreotype'i icat eden Mösyö Daguerre, bu defa da fotografya, yani ışık yazması işini bir aletle yapmaya başlamıştır. Çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tespit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seçiliyormuş¹⁵⁷.”

Daguerreotype tek görüntü elde edilmesine olanak sağlayan bir teknik olarak gelişmiştir. Bin bir güçlkle ulaşılan yerlerden sağlanan görüntülerin, daha çok sayıda insanın görmesine yarayacak bir duruma gelmesi icadın ilk gününden itibaren tartışılan bir konu olmuştur. “1841'de İngiliz William Henry Fox Tallbot'un bulduğu, görüntünün çok sayıda basılmasını sağlayan negatif elde etme metoduna Calotype ya da bulucunun adından yola çıkarak Tallbotype denmiştir”¹⁵⁸. Böylece fotoğraf konusunda her şey biraz daha kolaylaşmıştır. Bu yeni teknikle özellikle Doğu üzerine oryantalist fotoğraflar çeken gezginlerin sayısı kısa sürede artmıştır.

Osmanlı'da Batı tarzı resim ilk kez, 1795 yılında öğretime başlamış olan “Mühendishane-i Berri-i Humayun'un ders programına alınmış ve resim derslerinde yararlanılmak üzere 1905'te İngiltere'den bir Camera Obscura getirtilmiştir. Daha sonraları fotoğraf derslerinin de eklendiği bu okulda ve harp okullarında öğretmenliği, ressam sınıfından mezun olanlar yapmışlardır”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ age, 27

¹⁵⁸ Özendes, *Türkiye'de Fotoğraf*, 11

¹⁵⁹ age, 18

Fotoğraf konusunda önemli atılımlarda bulunan Abdülmecid'den sonra sultanlığa gelen Abdülaziz, “Osmanlının Berlin Sefiri aracılığı ile, 1863'te İmparatoriçe Augusta'ya, Abdullah Biraderlerin çektiği bir fotoğrafını göndermiştir”¹⁶⁰. Bu bir Osmanlı sultanının bir diğer ülke hükümdarına hediye ettiği ilk fotoğrafı olarak tarihe geçmiştir.

Aynı sene, 27 Şubat 1863 tarihinde “Sergi-i Umun-i Osmani” adıyla Osmanlı imparatorluğunun ilk Ulusal Sergisi Sultanahmet'te (At Meydanında) açılmıştır;

“Sergi kapsamında; tarım, metalürji, gıda, ipekçilik, giyim, kuyumculuk, eczacılık, temizlik gereçleri, mobilya ve dekorasyon, gemi maketleri, askeri araç gereç, sivil mimari ve sanat alanları yer almıştır. Sanat kısmında; desen, resim, tahta ve metal gravür, matbaa sanatı, kitaplarla birlikte en büyük bölüm, 150 fotoğrafla Abdullar Freres'lere ayrılmıştır. Sergide Pascal Sebah'ında, biri Serakerat Kulesinden (Beyazıt Kulesi), diğeri Galata Kulesinden çekilmiş ve onar parçadan oluşan iki adet İstanbul panoramasına yer verilmiştir”¹⁶¹.

Abdülaziz'den sonra üç ay gibi kısa bir dönem sultanlık yapan V.Murad'ın arkasından tahta geçen Sultan II. Abdülhamid, Osmanlı'da fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekçisi olmuştur. Güzel sanatlarla ilgilenen sultanın kendisinde fotoğraf çekmiştir. Sarayda vaktinin çoğunu resim salonu, müzik salonu ve fotoğraf atölyesinde geçirdiği bilinen Sultan Abdülhamid'in sanata verdiği büyük önem onun döneminde fotoğrafın hızla gelişmesine olanak sağlamıştır. Özendes, II. Abdülhamid'in fotoğraf konusundaki girişimlerini şöyle örneklemiştir;

“Fotoğrafçılara ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini veren sultan, hemen bütün donanma gemileriyle, askeri kuruluşların, fabrikaların, devlet mensuplarının, kamusal olan bütün okul, karakol, camii gibi binaların, etnografik çevrenin, arkeolojik kalıntıların ve doğanın fotoğraflarını çekirmiştir. Ziyarete gelen yabancı devlet adamlarının İmparatorlukta ki gezilerini, hastane ve büyük binaların açılışlarını da yine çektiirdiği fotoğraflardan izleyen II. Abdülhamid diğer devlet başkanlarına, ülkenin propagandasını yapmak amacıyla büyük fotoğraf albümleri göndermiştir”¹⁶².

Osmanlı'da fotoğrafa altın çağını yaşatan Sultan II. Abdülhamid; “tahta geçişinin 25. yılında, ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkumların tek tek veya üçerli gruplar halinde boy fotoğraflarını çektirerek af kararını, mahkumların isimleri, suçları ve mahkumiyet müddetleri yazılı olan fotoğraf albümlerine bakarak vermiştir”¹⁶³. Sultan II. Abdülhamid döneminde fotoğrafla ilgili en önemli karar, kuşkusuz onun tanıtım gücünden yararlanma konusunda alınmıştır.

¹⁶⁰ Özendes, **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)**, 15

¹⁶¹ Özendes, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**, 177

¹⁶² Özendes, **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)**, 29-30

¹⁶³ Özendes, **Türkiye'de Fotoğraf**, 17

Sultan II. Abdülhamit, ülkeyi tanıtım amacıyla 1893 yılında, altı ayrı fotoğrafçı çalıştırmıştır. Çekilen fotoğraflardan Halep, Şam, Adana, İzmir, Çankırı, Denizli, Bağdat, Edirne, Manisa, Aydın, Bursa, İzmit, Selanik, Kastamonu, Trabzon, Beyrut ve İstanbul'daki okulların öğrencileri ile ilgili 51 adet albüm hazırlanarak Amerika Birleşik Devletleri başkanına armağan edilmiştir. “Günümüzde Washington'daki National Library'de bulunan bu albümlerden diğer devlet başkanlarına da gönderildiği bilinmektedir”¹⁶⁴. Bu fotoğraflar ülkeyi tanıtım konusunda büyük işlev görmüştür. Fotoğraf alanında yıllar süren gelişmelere önemli bir halka, Diyarbakır doğumlu Louis Saboungi tarafından konmuştur. Özendes, gayrimüslim bir Osmanlı vatandaşı olan Saboungi'nin katkısını şöyle aktarmıştır;

“1871'de bir dünya turu yapmaya karar veren Louis'in gezisi iki yıl yedi ay sürmüştür. Fotoğrafçı Manchester'a geldiğinde yepyeni sistemle çalışan bir 'stereoscopic camera' yaratmış ve bunun hakkını Stereoscopic Company'e satmıştır. Louis Saboungi 1890'da İstanbul'a gelmiştir. Burada Sultan II. Abdülhamid onu korumasına alarak Büyükkada'da bir ev vermiştir. 1908 yılında dünya turunun hikayesini anlatan Al Rahla Al Nahlia adlı kitap Türkçe ve Arapça olarak Louis Saboungi'nin fotoğrafları ile birlikte basılmıştır. Midhat Paşa'nın resmi fotoğrafçısı olan kardeşi Georges Saboungi, 1878 yıllarında İstanbul'un fotoğraflarını çekmiştir”¹⁶⁵.

Otuziki seneyi bulan uzun saltanat döneminden sonra 1909'da Sultan II. Abdülhamid tahttan indirilirken Yıldız Sarayı büyük bir yağma görmüş ve bu arada Saray kütüphanesinde de ciddi saldırılar meydana gelmiştir. “Çok zengin eserler, koleksiyonlar ve fotoğraf albümleri ile dolu olan Yıldız Sarayı kütüphanesi, sorumlusu olan Kalkandelenli Sabri Bey tarafından güçlkle kurtarılmıştır. Günümüzde İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde korunan 800 civarındaki “Yıldız Albümleri”ni sultan Abdülhamid'in fotoğrafa olan sevgisi ve kütüphane sorumlusunun büyük gayretleri günümüze taşımıştır”¹⁶⁶. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine doğru fotoğraf yalnızca saray çevresi tarafından değil, özellikle kentli Müslümanlar arasında da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tümü ile Hristiyanların kontrolünde olan bu yeni ticaret alanı da kendi içerisinde büyük bir gelişme göstererek kentin birçok noktasına yayılmıştır. Ard arda açılan fotoğraf stüdyoları, kent kültürü içerisinde yeni bir olgunun doğmasını sağlamıştır. Bu dönem halkın fotoğrafa olan yaklaşımı her ne kadar çok duyarlı olmasa da, alışma ve meşruiyet süreci diyebileceğimiz önemli bir dönem başlamıştır.

¹⁶⁴ age, 17

¹⁶⁵ age, 22

¹⁶⁶ Özendes, **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)**, 30-31

Neredeyse yarım asırlık bir geçmişe ulaşan fotoğrafın elde kolayca taşınabilir bir araca kavuşamaması, onun yaygınlaşmasını büyük oranda engellemiştir. Fotoğraf konusunda kısa süre içerisinde herkese ve her keseye uygun, küçük, hafif ve basit bir araç öngörülmüştür. 1888’e gelindiğinde Amerikalı George Eastman bu gereksinime, “siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz” sloganı ile çare bulmuştur.

Bir oda büyüklüğünden (Camera Obscura), ağır, zor taşınabilir araçlara (Daguerreotype) ve oradan da kolayca gezdirilebilecek minik bir kutuya (Camera) gelindiğinde George Eastman’ın zaferi tüm dünya tarafından onaylanmıştır. Artık fotoğrafı çektikten sonra filmin baskısıyla da çekenin uğraşması gereği ortadan kalkmıştır. Kodak adı ile kurulan firma, herkesin adına bu görevi üstlenmiştir. Bu, fotoğraf endüstrisinin de Dünya’daki ilk adımıdır. Bu dönemden itibaren çekilen fotoğraflar, fotoğraf makinesiyle birlikte Amerika’nın Rochester kentindeki firmaya gönderiliyor, negatifler burada yıkanıyor ve makineye film yüklenerek sahibine geri postalanma yoluyla ciddi bir gelişme başlatılmıştır.

1907’ye gelindiğinde Louis Lumiere üç ayrı negatiftan elde edilen baskılarla renklerin biraz belirmesine olanak sağlayan autochrome yöntemini bulmuştur. “1910 ile 1931 yılları arasında Parisli banker Albert Kahn’ın finanse ettiği Frederic Gadmer, Stephanie Passet, Auguste Leon, Georges Chevalier, Roger Dumas adlı fotoğrafçılar Avrupa, Asya, Amerika ve Afrika’yı gezerek autochrome’lar çekmişlerdir. Türkiye ve özellikle İstanbul 1912, 1913, 1918, 1922, 1923 yıllarında Kahn fotoğrafçıları tarafından belgelenmiştir”¹⁶⁷. İsviçreli ünlü mimar Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier 1911’de Bern’li sanat tarihçisi August Klipstein ile birlikte Türkiye’ye gelmiştir. “İstanbul’da çok sayıda mimarı fotoğraf çeken Le Corbusier’in 1966 yılında “Voyage d’Orient” adı ile yayınlanan kitabında desenleri ile birlikte fotoğrafları da kullanılmıştır”¹⁶⁸. Osmanlı İmparatorluğunun, yerli Hristiyan fotoğrafçıların stüdyoları ve Avrupalı gezginler ekseninde fotoğraf ile kurduğu erken dönem ilişki genel anlamda bir alışma ve etki-tepki pratikleri genelinde okunmalıdır. Sarayın yakın desteği, fotoğrafın yayılımı konusunda ciddi bir etki sağlamışsa da, Müslüman toplumun inanç eksenli ilgisizliği toplamda bir asra dağılan uygulamalar süresince evirilebilmiştir. Bu süreç, Cumhuriyetin kurulması ile kısa dönemde farklı bir anlayışın gelişmesine neden olmuştur.

¹⁶⁷ Özendes, **Türkiye’de Fotoğraf**, 21

¹⁶⁸ **age**, 22

4.4.2. Cumhuriyet Sonrası “Türk Fotoğrafi”

Fotoğrafın, kitlelere ulaşma kolaylığı ve toplumu etkileme gücü üzerinden bir iletişim aracına dönüşmesi, çok kısa sürede siyasi iktidarların denetim altına aldıkları ve yararlandıkları bir alan olmasını sağlamıştır. Fotoğraf ile siyasi iktidarlar arasındaki bu etkileşim fotoğrafın icadından bu yana sürmüştür, ancak Cumhuriyet sonrası gelişmeler Osmanlıdakinden farklı olarak çok yönlü bir devlet politikası halini almıştır. Bu açıdan basın ve basın fotoğrafçılığı aynı zamanda Cumhuriyetin de kurucuları olan Atatürk dönemi yöneticileri tarafından kullanılan en etkili iletişim araçlarından birisi olmuştur.

Yirminci yüzyıla girildiğinde fotoğraf artık, sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası durumundadır. Bu dönemden itibaren fotoğraf, bir önceki süreçten farklı olarak, ülkedeki azınlık grupların arz-taleplerine cevap veren bir teknoloji olmaktan çıkıp tümü ile egemen çoğunluğun taleplerine hizmet eden bir araç olma eğilimine girmiştir. Sayıları gittikçe artan fotoğraf stüdyoları açıldıkça eski ünlü fotoğrafhanelerin kapandığı bu dönemde, Rahmizade Bahaeddin Bediz, 1910 yılında, Resna'yı açmıştır. Bu bir Müslüman tarafından ticari amaçlı olarak açılan ilk fotoğrafhanesi olarak tarihe geçmiştir. Ancak fotoğrafın Türk toplumu içerisindeki gelişimi, bu stüdyonun açılmasından sonraki bir tarihte, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte genele yayılmıştır.

Fotoğrafın görsel bir malzeme olarak ideolojik anlamda basılı kullanımı Cumhuriyet'in ilanı ile şekillenen bir gelişme olmuştur. Cumhuriyet'in ilanına kadar basında neredeyse bir “kimlik” niteliği taşıyan fotoğraf, özellikle yeni harflere geçişle birlikte propaganda aracına dönüşerek görsel bir zenginlik kazanmıştır. Bu zenginlik ise Osmanlı-İslam geleneklerinden sıyrılıp çağdaş bir ulus olmak isteyen kitlelere basın yoluyla “görüntü imajı” ile sunulmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra basına Atatürk devrimlerini ve ideolojisini bütün kitlelere yaymak ve geliştirmek gibi farklı bir görev verilmiştir. **Basın ve fotoğrafın her alanda güçlü bir propaganda aracı olduğuna inanan yeni yönetim, toplum içinde “hareketliliği” sağlayabilmek için bu iletişim aracını yoğun olarak kullanmıştır. Bu hareketlilik genelde “yukarıdan aşağıya” doğru olmuştur. Basında yer alan fotoğraflar yapılanları göstermekten daha çok, eğitici ve yol**

gösterici nitelikleriyle dönem ideolojisini yansıtmışlardır. 1923-1938 yılları arasında basında yer alan fotoğrafların tümü ile Cumhuriyet'in resmi ideolojisini yansıttığını söylemek mümkündür.

Diğer taraftan fotoğraf, yalnızca bir belge olarak kullanıldığı Osmanlı döneminin ardından, Cumhuriyet'in ilanı sonrası gelişen yeni kültür ve sanat faaliyetleri kapsamında da, bağımsız bir araç olarak yerini almıştır. Cumhuriyet döneminden önce, söz üzerine kurulan iletişim, cumhuriyetten sonra görsel iletişim olarak ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda sinema da kendini bu dönemde kanıtlamıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte fotoğraf günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. O dönemdeki fotoğrafçılar, izleyenlere anlatım ve yorum gücünü kanıtlamayı ve sevdirmeyi amaçlamışlardır. Bu dönemde, usta niteliğine sahip fotoğrafçıların toplumsal bilinci oluşturma çabasını amaçladıkları gözlemlenmektedir. Yine Cumhuriyet döneminde fotoğraf stüdyoları kısa sürede İstanbul özelinden çıkıp ülke geneline yayılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanı ile, 1932 yıllarında nüfus kağıdı, pasaport ve resmi evraklara fotoğraf konması zorunluluğu, fotoğraf çektirmek istemeyen bir kısım halkın da stüdyolara gitmesini zorunlu hale getirmiştir. Bu dönemin fotoğrafçısı Cemal Işıksel, Atatürk'ün fotoğraflarını çekerek portre geleneğini devam ettiren ve ilk Türk foto muhabiri ünvanı ile atanan kişi olmuştur. Bu göreve 1929 yılında Atatürk'ün emriyle Ankara Ulus Gazetesi'nde başlamıştır. Atatürk'e ait zengin bir fotoğraf koleksiyonu yaratmıştır.

Türk halkının başlattığı Kurtuluş Savaşında fotoğraf çekenlerin çoğu savaşı katılan askerler olmuşlardır, bu süreç Özendes tarafından şöyle örnelemiştir;

“Ebüzziya Tefik Bey'in oğulları, Talha ve Velid, 1912'de matbaalarına bir de karanlık oda kurmuştur. Velid Bey Çanakkale'ye giderek, savaşı katılan Mehmetçiklerin, kumandanların ve Türk bataryalarının fotoğraflarını çekmiştir. Bu fotoğraflar Tasvir-i Efkâr'da yayınlanmıştır. Burhan Felek 1915 yılı sonlarında Tasvir-i Efkâr gazetesi için Çanakkale'ye giderek siperlerin içlerini ve savaşın ardında kalan genel görünümünü çekmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebinin (Güzel Sanatlar Akademisi) mimarlık bölümünü bitiren Arif Hikmet Koyunoğlu okuldayken ressam Valerie'den resim ve fotoğraf dersleri almıştır. Phebus'te ve Resna fotoğrafhanesinde çıraklık yapmış, 1915'te İstanbul Babıali'de, Yeraltı adlı fotoğrafhanesini açmıştır”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Özendes, **Türkiye'de Fotoğraf**, 23

Tüm bu gelişmeler, yeni modern toplum yapılanması içerisinde, fotoğrafın hakim kültür tarafından benimsenme sürecini oluşturan önemli atılımlar olmuştur. Cumhuriyet dönemi ile birlikte hiçbir fark gözetmeksizin ve özellikle yeni devletin konumlanma sürecinde fotoğraf etkin roller alan önemli bir araç statüsüne kavuşmuştur.

Günümüz fotoğraf araştırmacıları, Cumhuriyet döneminden bugüne uzanan fotografi hareketini üç ayrı dönemde incelemişlerdir. Buna göre: “1923-1960 yılları arasındaki ilk otuz yedi yıl, ya da 1960 öncesi “romantik ilk dönem”, 60’lı kuşağın sosyal gerçeklik ve yeni gerçeklik bağlamında değerlendirildiği 1960-1980 yıllarını kapsayan “ara dönem” ve gerek teknik, gerekse de estetik endişenin önem kazandığı, farklı düşünce kalıplarının tartışma ortamı bulduğu, ‘soyut dışavurumcu’ dönemi simgeleyen 1980 sonrasında günümüze uzanan süreç, Türkiye fotoğrafının genel ekollerini oluşturmuşlardır”¹⁷⁰. Bu bağlamda, fotoğrafın Cumhuriyetin ilanı sonrası geçirdiği dönüşüm ve değişimleri, kendi kabul görmüş dönem ve periyotları içerisinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

4.4.2.1. 1923-1960 Arası; Romantik İlk Dönem

Batılılaşma hareketleri de dahil, toplumsal yapıyı düzeltmek için girişilen hiçbir yenilik, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü yitirmesini ve "son"un hazırlanmasını engelleyememiştir. Türkiye dışında realizmi, akademizmi yaşayan Batı ilke ve kuramlarının geçerli olduğu bu ortamda ülkenin tanınmış ilk fotoğraf elçisi, Abdullah Biraderler olmuştur. Batıda fotoğrafı sanat boyutuna taşıyan ünlü isim Nadar, "Ben Fotografçı İken" adlı yapıtında; fotoğrafları aracılığı ile Avrupa'ya Osmanlıyı anlatan Abdullah Biraderler'den övgüyle bahsetmiştir. 1900'lerden sonra, Türkiye'nin yurtdışına yeni fotoğraf elçileri göndermesi çok uzun sürmüştür.

1914'lü yıllarda Avrupa, geleneksel motifleri dışlayan yeni bir sayfa açarken, Paul Strand'in öncülüğü ile ‘fotografi’ görsel bir iletişim aracı olarak kullanmaya ve bu aracın sanatsal birikimlerini değerlendirerek çok yönlü gelişimini sağlamaya başlamıştır. Türkiye’de "fotografik suretin dine aykırı olup olmadığı?" sorusuna

¹⁷⁰ “Cumhuriyetten Günümüze Fotografi”, www.fotografya.gen.tr, [17.05.2007], 1

yanıt aranması, teknolojik araç-gerecin yokluğu ve 1925-27'lere kadar süren bunalımlar; fotoğrafının değil Batıya açılmasına, en azından ulusal çerçevede yeşermesine dahi olanak tanımamıştır. Bu nedenle 1900'lerden sonraki dönem, Türkiye'de ki fotografi hareketi açısından, kelimenin tam anlamıyla "karanlık" bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Fotoğrafın belgeleme yetisi ve işlevi, bu dönemde, eski ustaların atölyelerinden yetişmiş fotoğrafçılar tarafından sürdürülmüştür.

Türkiye'de fotoğrafın bağımsız bir araç olarak kullanım alanları bulması, siyasal ve toplumsal açıdan yeni bir devletin oluşmaya başladığı 1920'li yıllar ile başlamaktadır. Ümmet toplumundan ulus aşamasına geçildiği bu dönemde, toplumsal yapı ile birlikte kültür ve sanattaki çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması, yeni kültür kadroları ile zenginleşmesi, Cumhuriyet döneminin yaratmış olduğu yeni ortama girilmesiyle mümkün olabilmıştır. Cumhuriyet öncesinin, "belge"nin tanımlanmasına yönelik birikimleri, bu konuda uyumlu bir ortamın oluşmasında önemli etki sağlamıştır.

Fotoğrafın Türkiye'de görsel iletişim sistemi içinde kullanım ve uygulama alanı bulması ve yaygınlık kazanması, çağdaş toplumun gereksinimlerine cevap verebilecek iletişim dilini oluşturması, "söz"e dayalı iletişimden "görsel"e dayalı iletişime geçildiği Cumhuriyetle başlayan bir süreç olarak gelişme göstermiştir. Bu dönemde, fotoğrafının doğurduğu bir hareket olan sinema, kamuoyunun istekleri doğrultusunda faaliyet sahasını genişletmeye başlamış ve toplumun güncel yaşamına büyük ölçüde giren yeni bir olgu olarak gelişme göstermiştir. Cumhuriyet sonrası canlanan kültür/sanat ortamından en çok yararlanmasını bilen ve gelişim süreçlerini hızlandıran resim ve heykel de bu dönemde Batıdaki oluşumlara açık bir eğilim sergilemiştir. Toplumu "muasır medeniyet seviyesine" çıkarmayı hedefleyen yeni yönetim biçimi, kültür propagandasını geniş halk kitlelerine ulaştırabilmek için, fotoğrafın çoğaltım özelliklerinden büyük ölçüde yararlanmaya başlamıştır.

Mustafa Kemal Atatürk döneminde yapılan tüm sanayi yatırımları fotoğraflarla belgelenmiştir. Bu fotoğrafçılar arasında en önemli isimler, "Etem Tem, Cemal Işıksel, Esat Nedim Tengizman, Jean Weinberg, Othmar Pferschy, Hayri T. Tolgay ve Ferit İbrahim'dir. 1924 yılında Vakit gazetesinde foto-muhabirliğine başlayan Cemal Işıksel, Ankara'da bir apartman dairesini yedi yıl süreyle Atatürk fotoğraflarından oluşan bir müze haline getirmiştir. Bu fotoğraflarla pek çok sergi

açmış ve 1969’da Atatürk Fotoğrafları adlı albümü yayınlamıştır”¹⁷¹. Atatürk’ün Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren fotoğraflanması ve ülke tarihinin fotoğraflar aracılığı ile arşivlenmesi konusunda gösterdiği önem, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren genel bir eğilim olmuştur.

Bu nedenle ki Cumhuriyet’in ilanından sonra fotoğrafa ve fotoğrafçıya düşen en önemli görevlerden birisi de, yeni Türkiye’nin tanıtılması yönünde gelişmiştir. Bir yandan yurdun doğal güzellikleri ve tarihi zenginlikleri tanıtılırken diğer taraftan ise görsel tarih oluşturma bilinci kendiliğinden ortaya çıkmıştır. “Her ne kadar fotoğraf olayları gerçekçi bir biçimde yansıtır dense de Cumhuriyet’in ilk yıllarında yayınlanan tanıtıma yönelik fotoğraf albümlerinde veya dergilerde siyasal kadronun görüşlerine uygun olarak hazırlandığı gözlemlenmektedir. Burada fotoğrafçının sorumluluğu artmıştır, yazılı olan tarihin değiştirilebilirliği fakat görsel tarihi değiştirme olanaksızlığı fotoğrafa özel bir önem verilmesini sağlamıştır”¹⁷².

Cumhuriyet’in ilk yıllarında çok partili yaşama geçiş denemelerinin etkileri basında da hissedilmiştir. Ancak, ilk deneme olan TPCF’nin kurulmasıyla birlikte ülke içinde başlayan huzursuzluk ve doğu bölgelerindeki isyanların yarattığı çalkantılar hükümetin sert önlemlere başvurmasına yol açmıştır. Atatürk devrimlerinin dışına çıktığı, halkı ayaklandığı ve devrimleri tehlikeye düşürdüğü gerekçesiyle birçok gazete yayın hayatına son vermek zorunda kalmıştır. Cumhuriyet dönemindeki ikinci çok partili yaşama geçiş denemesi ise basında belirgin bir canlanmaya yol açmıştır. SCF’nin kurulmasıyla Yarın, Posta, Serbest Cumhuriyet ve Hizmet gibi gazeteler muhalif nitelikli yayınlar yapmıştır. Ancak, bu gazetelerde yer alan fotoğraflar ideolojik açıdan çok farklı amaçlar göstermemiş ve toplumu yönlendirme açısından önemli görüntülere yer vermemişlerdir. Ulusal bağımsızlık mücadelesinden sonra siyasi ve idari yapının yenilenmesi devri başlamıştır. Bu dönemde hükümeti destekleyen basın ile muhalif basın tek partili yaşamın sunduğu özgürlükler çerçevesinde yayınlarını sürdürmüştür. Bu durum baskıcı ve sansürcü bir anlayışı doğurmamış, basının “himaye altında” tutulmasını getirmiştir.

¹⁷¹ Özendes, **Türkiye’de Fotoğraf**, 23

¹⁷² **age**, 25

Uzun süren savaşlar nedeniyle yoksul ve bitkin düşmüş, okuma yazma oranı çok düşük bir toplumdan kuşkusuz basını takip etmesi beklenememiştir. Bu yüzden Kemalist devrimlerin başlaması ve başarıya ulaşması için asker ve sivil bürokratların ikna edilmesi gerekmiştir. Başlangıçta bu yönde bir gelişme gösteren yenileşme çabaları daha sonra bütün tabana yayılarak devam ettirilmiştir. Bütün sorunların aşılmasında ise basın ve basında yer alan fotoğrafların önemli bir rolü olmuştur. Cumhuriyet dönemi basını Atatürk devrimlerinin topluma yerleştirilmesi ve yayılması için bir başlangıç oluşturmuş, bu dönemde Türkiye'deki kültürel değişimin en canlı örneğini basın göstermiştir.

Gelenekçi Osmanlı toplum yapısından modern bir topluma geçişin örnekleri Atatürk dönemi basınında yer alan fotoğraflarda açık olarak görülmektedir. Kadına tanınan sosyal ve hukuksal haklar, balolar, güzellik, ses ve film yarışmalarını gündeme getiren basın, toplumda yeni bir kültürel yaşamın oluşturulmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Osmanlı'nın gelenekçi ve eski kurallarının yerini alan çağdaş yaşama ilişkin yasa ve uygulamalara yer veren basın, bu sosyal reformlara ilişkin fotoğraflarla da toplumun zihniyetini değiştirmeye çalışmıştır.

Tanzimat'la birlikte başlayan yenileşme ve Batılılaşma hareketleri Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren daha büyük bir hız ve yeni bir ivme kazanmıştır. Osmanlı'nın yenileşme hareketleri genellikle askeri alanlarla sınırlı kalmış, geleneksel kurumlar ise yaşatılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet yöneticileri ise çağdaş yaşam koşullarını yaratacak teknolojik ve ekonomik kalkınmayı zorunlu sayarak, atılımlarını bu yönde yapmıştır. Tüm bu atılımlar ise basında geniş biçimde yer alan fotoğraflarla daha da pekiştirilmiştir. Cumhuriyet'le birlikte basından Batılılaşmanın bir parçası olarak yararlanılmış ve basın Batılılaşmayı bir yaşam biçimi olarak ülkeye benimsetmekle görevlendirilmiştir. Basının en ciddi görevlerinden birisi de ekonomik ve siyasi kararların toplum tarafından benimsenmesi için Cumhuriyet ideolojisini aktaran fotoğraflara yer vermek olmuştur. 1923-1933 dönemi yayınlarında yer alan fotoğraflar propaganda aracı olarak kullanılmalarının yanı sıra yenileşmenin de birer göstergesi olmuştur. Diğer bir deyişle, bu dönemde basında yer alan fotoğraflar görsel bir malzeme olarak kalmamış, ideolojik amaçlı görüntülere dönüşmüştür.

Ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda yaptığı devrimlerle tarihsel bir süreci başlatan Atatürk, din, bilim, eğitim ve sanat alanındaki yenileşme hareketleriyle toplumsal değişimin önünü açmayı başarmıştır. Bu başarıda görsel-yazınsal bir iletişim aracı olan gazete ve dergileri bilinçli bir biçimde kullanmasının hiçte küçümsenmeyecek bir oranda payı olmuştur. Atatürk dönemindeki basın sürekli olarak karşı devrimci güçlerle mücadele ederek, devrimlerin savunulmasında toplumu dinç ve kararlı tutmaya yönelik yayınlara ve görüntülere yer vermiştir.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte birçok savaşın, sosyal olayın, ekonomik ve siyasi değişimin, birçok kentin, devlet adamlarının kısacası tarihin tanığı olduğu bütün dönemlerin güçlü bir görsel tanığı haline gelen fotoğraf, modern bir iletişim aracı olarak gelişimini sürdürmüştür.

1930'lu yıllarda evraklarda vesikalık fotoğraf kullanımı zorunluluğu portre fotoğrafçılığının yayılmasını sağlamıştır. Aynı dönemlerde fotoğraf, toplum tarafından bir sanat dalı olarak da benimsenmiştir. O yıllarda, halkın eğitim ve kültür düzeyini yükseltmeyi amaçlayan halkevleri bu amaç doğrultusunda fotoğraf kursları düzenleyerek, 1932'den itibaren fotoğraf sanatı için yeni bir temel oluşturmuştur. 1933 yılında Ankara Halkevi ilk fotoğraf yarışmasını gerçekleştirmiştir. "Yine Cumhuriyetin ilanı ile başlayan ulusallaşma uğraşları, stüdyo fotoğrafçılığından bağımsız, gazete ve çeşitli yayınlarda kullanılacak daha çok belge nitelikli çalışan fotoğrafçıların ortaya çıkmasını sağlamıştır, bu dönem Burhan Felek, Esat Tengizman ve Muhterem Gökmen gibi fotoğrafçılar ülke genelinde tanınır hale gelmişlerdir"¹⁷³.

1920'lerde Resna fotoğrafhanesinde fotoğrafa başlayan Şinasi Barutçu, 1932'de Almanya'daki öğrenimini tamamladıktan sonra ülkeye dönerek Gazi Terbiye Enstitüsü'ne yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf eğitimci olarak atanmıştır. Aynı yıllarda açılan Halkevleri'nin fotoğraf çalışmalarını yönlendirirken, ilk fotoğraf dergisi olan "Foto"yu çıkartmıştır. Ferit Celal Güven, 1935 yılında ancak iki sayı yayımlanabilen ve ilk fotoğraf dergisi olan "Profesyonel ve Amatörün Dergisi: "Foto" dergisinin ilk sayısına yazdığı giriş yazısında, o dönemin fotoğrafı olgusunu; "Yurt güzelliğini bize çabuk öğretecek tek şey fotoğraftır, dersek mübalağa etmemiş oluruz." diyerek özetlerken, bir noktada 1960 yılına kadar süren romantik dönemde

¹⁷³ age, 2

fotografiden beklentileri ortaya koymuştur. “Bu bağlamda, bir bakıma cumhuriyetle birlikte fotografiden yurt güzelliklerini geniş kitlelere tanıtmak, toplumu bu yolda bilinçlendirmek gibi olağan bir görev beklenmiştir. Devlet büyüklerinin yayın organlarında görünmeye başlaması da, aynı dönemin gelişmelerindendir”¹⁷⁴. Pek çok fotoğraf derneğinin kuruculuğunu yapan Şinasi Barutçu, 1958 yılında FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) ile ilişki kurulmasını sağlamıştır. 1930’lu yılların fotoğraf konusundaki bir diğer ismi Selahattin Giz olmuştur. “Selahattin Giz’in fotoğraflarından oluşan ‘Beyoğlu 1930’ adlı albümünde İstanbul’un günlük yaşamından kesitler abartısız ve doğal olarak modern bir yaklaşımla yansıtılmıştır. Bu albümdeki fotoğraflar daha öncekiler ile karşılaştırıldığında, Osmanlı dönemi fotoğraflarında görülen “oryantalizm” etkisinin ortadan kalktığı görülmektedir”¹⁷⁵.

1940 yıllarında, siyasal hareketleri topluma yansıtan basın fotoğrafçılığı yanında belgesel fotoğrafçılık alanında da ilk çalışmalar başlamıştır. Bu dönemde ön planda olan basın fotoğrafçıları, Namık Görgüç, Cemal Göral, Faik Şenol ve Hilmi Şahenk olmuşlardır. Bu isimlerin basın fotoğrafçılığı alanındaki etkinlikleri dönemin genel anlayışını şekillendirmiştir. Yine bu dönemde daha çok bireysel olarak fotoğraf çalışmalarına önem veren Limasollu Naci, Baha Gelenbevi, İhsan Erkılıç, Sabit Karamani, Haluk Konyalı, Fikret Minisker, Cafer Türkmen gibi isimler görünürlük kazanmışlardır. “1940 yıllarının en önemli etkinliklerinden biri, Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Ferik, İlhan Arakon ve İhsan Erkılıç’ın Eminönü Halkevi’nde açtıkları fotoğraf sergisi olmuştur, bu sergi ile fotoğrafın da sergilenebileceğinin Cumhuriyet dönemindeki ilk modeli oluşturulmuştur. 1948 yılında yayın hayatına başlayan Hürriyet Gazetesi’nden Semiha Es bütün dünyayı dolaşarak foto röportajın Türkiye’deki ilk örneklerini vermiştir”¹⁷⁶.

1950’lerde klasik üsluplara bağlı kalarak sadece güzeli araştırma ve yansıtma ön plana alınıp, fotoğraflar insan-doğa ve yalnız doğa olarak gelişme göstermişlerdir. Aynı zamanda Anadolu’nun o zamana kadar fotoğrafa yansımamış kareleri, doğa görünimleri, tarihi binaları ve portreleri bu dönemde yoğun biçimde ele alınmıştır. Bu dönemdeki fotoğrafçıların çalışma konularını, Atatürk’ün emriyle Anadolu’ya

¹⁷⁴ age, 2

¹⁷⁵ age, 2

¹⁷⁶ Özendes, *Türkiye’de Fotoğraf*, 41

gönderilen ressamlardan esinlenmiş olarak geliştirdikleri düşünülebilir. “1950’li yılların başında yayın hayatına başlayan Yeni İstanbul gazetesindeki kadro, Ara Güler, Zeki Bükey, Mehmet Biber ve Limasollu Naci beyden oluşturulmuştur. Yine bu dönemin bir başka dergisi önce Resimli Hayat sonra, Hayat Mecmuası olarak devam eden yayın, foto röportajın ilk okulu olmuştur. Ara Güler, Ozan Sağdıç, Yıldız Moran, Semiha Es ve İnal Tengizhan yayınlanan fotoğrafları ile bu döneme imzalarını atmışlardır”¹⁷⁷. Türkiye’de uzun yıllar yaşayan, Avusturya kökenli fotoğrafçı Othmar Pfershy’nin ülkenin çeşitli bölgelerini dolaşarak büyük bir titizlikle hazırladığı “Türkiye Fotoğrafları Albümü” bu dönemde yayınlanmış, ülkenin tanıtımı ve propagandası konusunda büyük fayda sağlamıştır.

1959 yıllarında Türkiye’nin ilk fotoğraf derneği olan -İFSAK- İhsan Erkök, Şinasi Barutçu ve diğer bir grup fotoğrafçı tarafından kurulmuştur. Yine bu yıllarda portre fotoğrafçılığının duygu ve estetik değerler kazanması, Yaşar Atankazanır, Kemal Baysal ve Foto Süreyya’nın öncülüğü ile başlamıştır. Ancak portrenin katı stüdyo kurallarından kurtulup başka bir anlayış için fotoğraflanması ancak 1960 sonlarına doğru gelişme gösterebilmiştir. “Genel olarak bakıldığında 1960 yılına kadar fotoğrafta belge ve estetik kaygıların ön planda olduğu görülmektedir, bu dönem fotoğraflarında sanatsal kişilikten çok fazla söz edilemez. Eğitim, altyapı ve dünyadaki gelişmelere kapalı kalma eksikliği bu durumun öncelikli gerekçesi olmuştur. 1960’lı yıllarda ofset baskının güncelleşmesi, fotoğrafçıların gördüklerini anında haber olarak topluma sunabilmeleri kolaylığı, basın fotoğrafçılığını meslek olarak ortaya çıkarmıştır”¹⁷⁸. Sanayinin dışa bağlı dengesiz büyümesi, kırsal kesimden kentlere göçün başladığını gösteren bu çelişki ve çarpıklığı, Ara Güler’in fotoğrafları açıkça ortaya koymuştur. Aynı dönem Ara Güler İstanbul’un en pitoresk ve kimliğe ilişkin en görünür fotoğraf yapıtlarını üretmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren, fotoğraf hareketinin ana temasını oluşturan sosyal gerçekçi dönemde geçilmeye başlanmıştır.

¹⁷⁷ age, 46

¹⁷⁸ “Cumhuriyetten Günümüze Fotografi”, 2

4.4.2.2. 1960-1980 Arası; Sosyal Gerçekçi Ara Dönem

1960'lı yıllardan itibaren belirgin bir ivme kazanmaya başlayan Türkiye'deki fotografi olgusu, aynı yıllarda çağdaş dünyada gelişme gösteren bir dizi sosyo-politik ve kültürel devinime paralel olarak yeni bir anlayış kazanmıştır. 1960'larda Amerika ve İngiltere'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan; gerek müzik ve gerekse de plastik sanatlarda uzun yıllar etkisini hissettiren "Pop" hareketi ile ömrü kısa süren ve genellikle optik görüntüleri malzeme olarak kullanan "Op Art" (ya da Optik Art) hareketleri büyük bir gelişme göstermiştir.

Bu yıllarda, bir yandan Pop Art, Op Art gibi sanat akımları plastik sanatları yeni bir boyuta taşıırken; öte yandan Batı sanatında, geleneksel sanat anlayışına bağlı olarak güzel ve anlamlı yapıtlar üretmeye dayalı anlayış ile sanatı sorgulayan, geleneksele meydan okuyan yeni anlayış arasında kutuplaşmalar başlamıştır. Türkiye'de plastik sanatlarda aynı dönemde benzer gelişmeler gösteren "evrensel eğilimli" ve "ulusal ve yerel eğilimli" görüşlerin olması, önemli bir gelişme olarak sanatın birçok alanına etkide bulunmuştur.

Bulunuşundan günümüze, gerek teknolojik ve gerekse de kullanım alanlarının yaygınlık kazanması yönünden, 1960'lı yıllar Avrupa fotoğrafı için bir dönüm noktası olmuştur. Gutenberg dönemi sonrasında, klişe tekniğinin fotografiye kullanılabılır bir duruma ulaşması ile birlikte; o zamana kadar ressamların üstlendikleri görev doğrudan fotografiye geçmiştir. Bu dönem bir grup fotoğrafçı, kişisel görüşlerini haber ve olaylara yönelterek, zaman geçirmeden sorunsallaştırılacak olan fotoğrafları edinmeye başlamışlardır.

23 Kasım 1936'da Henry Luce "Life" dergisinin ilk sayısını ABD'de yayınlamış; çok kısa süre sonra bunu 10 Ocak 1937'de Lowires kardeşlerin çıkardığı "Look" dergisi izlemiştir. Basının önderliğinde Kertesz, Brassai, Bill Brand, Alvarez Bravo gibi ünlü isimler fotoğraf dünyasına girmişlerdir. 1947'de Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger önderliğinde "Magnum" kurulmuş, daha sonraları Ernst Haas, Werner Bischof, Elliot Erwitt'in de katılmasıyla, sosyal gerçeklik sınırları içinde sokağın, insanın gerçek görüntüleri tarihin derinliklerinde yerlerini almışlardır. 1960'lı yıllar, basının kriz dönemine girdiği yıllardır. "Bu dönemde, televizyon, fotoğraf açısından büyük bir tehdit oluşturmıştır. "Look"

1971'de, "Life" ise bir yıl sonra yayınlarını durdurmuşlardır. Diğer taraftan aynı zaman boyutu içerisinde fotoğraf, sanat bağlamındaki varlığını Pop Art, Op Art, Yeni Gerçekçilik (Neo-Realism) ve Kavramsal Sanat ekollerince sürdürmeye ve güçlendirmeye başlamıştır”¹⁷⁹.

Çağdaş dünyada fotoğraf, basın fotoğrafçılığı alanı dışında, plastik sanatların gelişim çizgisine paralel bir süreç izlerken; ülkemizde 1955'lerden sonra yeni yeni gelişme gösteren "ofset" tekniğinin basım hayatına getirdiği canlılık, basında fotografi gereksinimini ortaya çıkartmıştır. “1 Mayıs 1963 yılında kurulan Hürriyet Haber Ajansı ile Türkiye'de basında fotografinin önemi çağının da gereği olarak, bir önceki döneme göre büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönem, fotografinin yükselişinin de başlangıcı olarak görülebilir. Bu dönem fotoğrafa olan talebin artmasında, turizme yapılan yatırımların; dolayısıyla turistik yayınların ortaya çıkmasının da önemli katkısı olmuştur”¹⁸⁰.

Türkiye'de ilk ve dönemlerine göre en etkili fotografi elçileri, sosyal gerçekçiliğin ön planda tutulduğu ara dönemden çıkmıştır. Bu dönemin ilk bakışta öne çıkan en önemli ismi, Ara Güler olmuştur. 1960'li yılların 70'li yılları hazırladığı, sanayinin dışa bağımlı dengesiz büyümesiyle tarımın gerilediği, dolayısıyla yoğun olarak kırsal kesimden büyük kentlere göçün başladığı; bu kentlerde işsizliğin had safhaya ulaştığı bu dönem, Türkiye’de toplumsal gerçeklerin üzerine gidildiği bir evre ile bütünleşmiştir.

Bu dönemde bir diğer gelişme ise, stüdyodaki portre çalışmalarının ikinci plana alınarak, insan figürlerinin doğal çevresi içerisinde değerlendirilmeye başlanması olmuştur. Yeni süreçte fotoğrafa bakmayı, görmeyi ve hatta görünenin arkasındakini görmeyi de bilmek gerektiğinin farkına varılmaya başlanmış, fotoğrafın bütünlüğü çağdaş okumalara doğru bir ivme kazanmıştır. Fotoğraf, deklanşöre basarken neyi göstermek istediğini 1960 sonrası gelişmeler ile birlikte daha yoğun ve çok yönlü bir anlayışa dönüştürmüştür. Fotoğrafçı neyi, nerede, ne şekilde, bulacağını bilmesi gereken kişi konumunda yeni anlamlar kazanmıştır.

¹⁷⁹ age, 3

¹⁸⁰ age, 3

1950 yılında “Yeni İstanbul Gazetesi”nde basın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlayan, bir süre "Magnum" üyesi olarak çalışan, ancak 1961 yılında Ernst Haas'la aralarındaki ideolojik nedenlerden ötürü yolları ayrılan Ara Güler, göç olgusunun büyük kentte yarattığı sosyal dramı lirik ve romantik bir dille aktarmayı başarmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren büyük bir kaostan içine çekilen İstanbul (tıpkı şarkın gizem dolu atmosferini fotoğraflamaya çıkan Osmanlı dönemindeki yabancılar gibi), belki de ilk kez Ara Güler tarafından kendi içinde ve pitoresk bir dille temsil edilmiştir.

“1960 kuşağının diğer önemli isimleri arasında; önceleri tek çıkar yolun modern fotoğraf olduğunu gören, ancak sonraları - kendi tanımıyla - “doğrudan” ya da “pür” fotoğrafıye yönelen Gültekin Çizgen, kırsal kesim insanını konu alan foto röportajları ile Fikret Otyam, ilk dönem çalışmalarında betimlemeye dayalı, sonrasında teknik ve estetiğin birleştirildiği doğa fotoğraflarıyla tanınan Ersin Alok, Hüsnü Gürsel, İbrahim Zaman; fotoğrafıye tasarımcı bir dil çeşitliliği içinde kullanan Teoman Madra, basın fotoğrafçılığı konusunda ön plana çıkan Mustafa Türkyılmaz, ilk dönemlerinde biçimci ve renkçi tavrı ile tanınan, sonraları izlenimci (empresyonist ya da pictorialist) yaklaşımlarıyla Şakir Eczacıbaşı, Taçay Erdemsel, 1960 sonrası tâkvim ve turizm fotoğrafçılığının önde gelen ismi Sami Güner ve foto-grafikleri ile tanınan Güler Ertan bulunmaktadır”¹⁸¹.

Çağdaş dünya ile doğrudan ve daha geniş kapsamlı ilişkilerin, 1920'li yıllarda izlenimci ve romantik, 1960'larda sosyal gerçekçi Türk fotoğrafçılarıyla başlamış olduğu dikkate alınırsa, 1970-84 yılları arasındaki on yıllık dilimi, gelişmenin doğal bir uzantısı gibi görmek yerinde olacaktır. Ancak, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sonuçlar sonrasında, kırsal kesimden büyük yerleşim birimlerine başlayan göç dalgası, iletişim sisteminin - özellikle görsele dayalı olanının - hızlı gelişim göstermesi, toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimleri başlatmış; kökleri 1970'li yılların biraz daha öncesine uzanan bir oluşumu da hızlandırmıştır. 1970'lerde Kavramsal Sanatı yaşayan Batıya göre Türk fotoğrafçıların vazgeçemedikleri tek konu, 60'li kuşak tarafından 70'li yıllara taşınan yerel ve bölgesel eğilimli görüntüler olmuştur. 1970-80 arası, bu eğilimde sayısal olarak en fazla üretimin verildiği dönemdir. Türk fotoğrafında örgütlenme çabaları ve bu bağlamda örneklerin çoğalması, görüntü patlamasını hazırlayan en önemli faktörlerden birisi olarak ön plana çıkmıştır.

“Bu dönemde, 1950 yılında TAFK (Türkiye Amatör Foto Kulübü), 1959 yılında TAFK (Trabzon Amatör Foto Kulübü) başta olmak üzere "Erenköy Foto Kulübü" olarak 1959'da kurulan İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü)'nün ardından; 1977 yılında AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği), aynı yıl BASAF (Balıkesir Sanat Fotoğrafçıları Derneği), 1978 yılında FOTOS (Fotoğraf Sanatçıları Derneği), 1979 yılında KASK (Kocaeli Amatör Sanatçılar Derneği), aynı yıl AFAD (Adana Fotoğraf Amatörleri Derneği) kurulmuştur”¹⁸².

¹⁸¹ age, 3

¹⁸² age, 3

1970-80'li yılları diğer dönemlerden ayıran en önemli özellik, fotoğrafın bağımsız bir meslek dalı olarak, basından sonra, reklam sektörüne hizmet götüren tanıtım fotoğrafçılığı içinde yerini almış olmasıdır. Bu bağlamda FOTOS, ilk tanıtım fotoğrafçılar arasındaki dayanışmayı sağlamak amacıyla kurulmuştur.

1970-80 yıllar arasında örgütlenme çabalarına kazandırılan ivme, "amatör" kavramının Türk fotoğrafına yerleşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda görüntü zenginliği artmış; ancak nitelik bakımından ciddi bir duraklama dönemine girilmiştir. Bu dönemde birçok amatörün başlangıçla bitiş arasındaki süreci oldukça kısa sürmüştür.

"1970'li yıllar sonrası etkinlikleriyle dikkat çeken İbrahim Demirel, Şemsi Güner, İsa Çelik, Sabit Kalfagil, örgütlenme çabalarında büyük emeği geçen Mehmet Bayhan, ülkemizde "mimari fotoğrafı" dendiğinde ilk akla gelen isim olan Reha Günay, bale fotoğraflarında biçimci ve lirik yaklaşımıyla Hasan Kurbanoglu, doğa fotoğrafçısı Nusret Nurdar Eren, Sıtkı Fırat, Ergun Çağatay, M. Erem Çalıkoğlu, Gülnur Sözmen ve 90'lı yıllarda başlangıcından çok farklı bir çizgiye oturan Nazif Topçuoğlu dönemin önemli fotoğrafçılarıdır."¹⁸³.

1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başlarında fotoğraftaki genel eğilimi simgeleyen "köy gerçeği" olgusu, 1970'li yıllara kadar "büyük kent" gerçeğine, 1970-80 yıllar arasında ise "kenar mahalle" gerçeğine dönüşmüştür. "Ulusal ve yerel eğilimin ağırlıklı olarak gözlendiği 1960-80 yıllarını kapsayan sosyal gerçekçi dönemin özelliklerini, genel anlamda 4 ayrı başlıkta toplamak mümkündür. Buna göre; 'geleneksel ve bölgesel kültür kalıtlarından yararlanmak, ulusal geleneklere ve kültüre bağlı bir anlatım dili kullanmak, evrensel teknik sorunları içeren, fakat Batı akımlarının dışında kalan çalışmalar üretmek ve öznel sorunlara öncelik vermek' dönemin genel anlayış çizgisini belirlemiştir"¹⁸⁴. Bu süreçte Türkiye de fotoğraf konusundaki tüm bir genel eğilim hakim anlayış doğrultusunda gelişme göstermiştir.

1980'li yılları kapsayan sürece kadar, Türkiye'de özgün çalışmalar öncelik taşımamıştır. Dönemin genel görünümünün yanında, kişisel ve atılımcı çabalara dayalı çıkışlar belli bir kimlik ve geçmişin önemli oranda katkısı bulunan birikimi, daha çok bireysel düzeyde yeni bir dönemin eşiğine getirme konusunda fayda sağlamıştır.

¹⁸³ age, 3

¹⁸⁴ age, 4

4.4.2.3. 1980 Sonrası: Soyut Dışavurumcu Dönem

1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimler bağlamında, geleneksel kalıpları kıran alternatif bir çizginin olduğu dönemdir. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni gereksinimlere ihtiyaç duyan bu anlayış; 1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, karamsarlık ve sefaleti toplumsal bir suç olarak görüp çalışmalarına yansıtan, sosyal gerçekçi fotoğrafının klişeleri arasında sıkışıp kalan düşünceye tepki olarak doğmuştur. Böylece 1980 öncesinin betimlemeye dayanan "belgesel fotoğrafı" ile boyutu farklı biçimde irdeleyen, "avangard" ya da literatürdeki yerleşik kavramıyla "deneysel fotoğrafı" arasında, bugün de varlığını hissettiren bir duvar yükselmiştir. Özel kurumların fotoğrafıyı destekleyici işlevi, özellikle özendirici ödüller bağlamında, 1980 sonrası hızlı bir gelişme göstermiştir. Devlet desteği her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de oldukça sınırlı kalmıştır.

Bu dönemi belirleyen bir diğer olgu, fotoğrafı eğitimlerini dış ülkelerde tamamlayıp ülkeye dönenlerin çağdaş ortamın hazırlanmasında gösterdikleri çabalar; ayrıca uluslararası kültür ilişkileri çerçevesinde çağdaş batı fotoğrafı sanatından örneklemelerin artması olmuştur.

"1980 yılının başında Albert Kahn'ın koleksiyon sergisi, 1983 de Bulgaristan Fotograf Kulübü'nün Bulgar Fotografından bir kesit sergisi, 1984 yılı İstanbul Festivali kapsamında izlediğimiz Bill Brandt sergisi, aynı yıl Jerry N, Uelsmaunn sergisi, 1985 yılında Margaret Burke-White sergisi, 1986 yılında Andre Kertesz ve Paul Capanigro sergileri 1990'da Herbert List, Japon Uluslararası Fotograf Federasyonu ve Lüksemburg'lu yazar JeanJacques Lucas'ın sergileri, 1991 yılında Ansel Adams, Henri Cartier Bresson, Aaron Siskind ve Bela Kalman'dan oluşan karma sergiyi, James Robertson sergisi, Alman Kültür Heyeti ve Agfa Fotohistorama Müzesi işbirliği ile Almanya'dan getirilen "Asya'nın Tatlı Kıyıları" sergisi, 1993 yılında Toshiki Ozawa'nın bilgisayar fotoğrafları sergisi ile aynı yıl Chris Hinterbermaier'in sergisi, Pierre Gigord'un koleksiyon sergisi, 1994 yılında Paul Nadar'ın "Orta Asya Yolculuğu" sergisi, aynı yıl August Sander'in "20. Yüzyıl İnsanları" sergisi ile 1995 yılının son ayları içinde izlediğimiz Almanya'da Portre Fotoğrafçılığı (1854-1918) sergisi dönemin önemli örneklerini teşkil etmektedir"¹⁸⁵.

Genel tanımı içinde fotoğrafı, çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olarak; 1980'den günümüze kadar geçen onbeş yıllık süreç içinde, gerek kuram ve gerekse uygulamalı alanda gözlenen deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir.

¹⁸⁵ age, 5

Birinci düzlemde fotoğrafı, nesnel görüntünün nesnelliğini aşarak, aracın tüm teknik, estetik, semantik ve pragmatik olanaklarını kullanmıştır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstrakte Expresyonizm) düzlemdir. Bu anlatım boyutunda fotografik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidilmiştir.

“Bu bağlamda başarılı çalışmaları izleme olanağı bulduğumuz isimler arasında Cengiz Karlıova, Şahin Kaygun, 80’li yılların başında deneysel fotoğrafı kavramını ortaya atan Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan, Çerkes Karadağ, Kamil Fırat, Laleper Aytek, Mustafa Kocabaşı, Adnan Ataç, Gökhan Yalta, Faruk Ertunç, Maggie Danon, son dönem çalışmalarından dolayı Şakir Eczacıbaşı, 80 öncesi belgesel anlayışını pictorealist veya izlenimci ortama taşıyan Halim Kulaksız, Merih Akoğul, Orhan Alptürk, Ali Rıza Akalın, Nafia Çalımhoğlu, Fethi İzan, S. Yalçın Çıdamlı, İbrahim Göğher, Ahmet Selim Sabuncu ve daha birçokları yer almıştır.”¹⁸⁶

İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin aşıldığı konseptte dayalı kavramsal düzlemdir. Burada amaç fotoğrafiye ulaşmak değil; onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmak olmuştur. Şahin Kaygun’un “Eski zaman Denizlerinde (1990)” ki dadaist yaklaşımı, Ahmet Öner Gezgin’in üçüncü boyut araştırmalarını kapsayan “Kavramsal ve Görsel İmgeler ya da Nesnelleşmiş Görüntüler (1989)” i, Yusuf Murat Şen’in deneysel çalışmaları, Cem Çetin ve Hadiye Cangökçe’nin son yıllarda gerçekleştirdikleri foto-enstallasyonları bu dönemde değerlendirilir.

Dönemin genel görünümünün yanında, belgesel fotoğrafı özellikle FOG Grubu (Nevzat Çakır, İlyas Göçmen, İzzet Keribar, Mehmet Kısmet, Bülent Özgören, Yusuf Tuvi, Sedat Tosunoğlu, İlteriş Tezer, Selçuk Kundakçı ve Sarkis Baharoğlu) elemanlarının ulusal ve yerel eğilimli çalışmalarında etkinliğini sürdürmüştür. Evrensel eğilimin ağırlıklı olarak gözlendiği 1980 sonrası soyut dışavurumcu dönem süresince, kültür kalıtlarından yararlanmak, ortak değerlere bağlı olup, ortak anlatım dili kullanmak, Batının sanat kategorilerine bağlı kalmak ve biçimsel sorunlara öncelik vermek dönem fotoğrafının genel karakterini oluşturmuştur. 1980’li yıllar ile birlikte fotoğraf, aynı zamanda kendi tarihinin en yoğun ve çok yönlü kullanımına kavuşmuştur. Fotografik dilin, ticaretten, siyaset ve medyaya dek her türlü alanda maksimum oranda kullanıldığı bu dönem süresince fotoğrafın ülke içerisindeki en yaygın etkileri görülmüştür. Git gide gelişen kapital sermaye ve çağdaş dünya tanımı kapsamına, fotografik dil kendi döneminin altın çağını yaşayan bir çok yönlülüğe doğru açılırken, diğer çağdaş dünyanın görsel literatürü içerisine alınarak kapsamlı bir sanat sorunsalına dönüşmüştür.

¹⁸⁶ age, 5

5. FOTOĞRAFİK TEMSİL VE SANAT SORUNSALI

Fotoğrafın sanat ile olan girift ilişkisi, tüm diğer alanlardan farklı olarak fotoğraf olgusunun ortaya çıktığı ilk andan günümüze uzanan bir gelişim sürecinde, güncelliğini hiç kaybetmeden süregelen en temel sorunsallardan birisini oluşturmuştur. Fotoğrafın, yeni bir teknolojik edinim olarak sanat alanları üzerindeki yaratıcı etkisi ve dönüşümler, fotoğraf sonrası birçok sanat alanının kendiliğinden fotografik yolla çözümlenebilme yetisi, ilk andan itibaren geleneksel sanatın fotoğrafı reddeder bir tutum sergilemesine, ciddi endişelerin ortaya çıkmasına ve büyük karşı reflekslere yol açmıştır.

Gerçekçi resmin önemli bir sanat alanı olarak gündemde olduğu 1838 senesinde icadı tüm dünyaya duyurulan fotoğrafa karşı ilk ve en ciddi reaksiyon öncelikli olarak ressamlardan gelmiştir. İlk dönem fotoğrafçıların büyük bölümünün ressam ya da diğer sanat kökenli kişiler olması kısa sürede ciddi kutuplaşmalara yol açmış, gerçekçi resmin büyük temsiliyet işlevini fotoğrafa devretmeme konusunda kararlı olan gelenekçi Avrupalı sanatçılar arasında fotoğrafa karşı bir ayaklanma gündeme gelmiştir. Gelenekçi sanatçıların işlerini fotoğrafa kaptırma endişesi ekseninde katlanarak gelişen bu süreç, sanat tarihi içerisinde hiçbir sanat alanına karşı görülmemiş derece ciddi bir tepkinin, sanatçıların kendileri tarafından ortaya konmuş olması açısından özel bir yer teşkil etmektedir.

1862 senesinde, bu yeni teknolojiye karşı reaksiyonları doruk noktaya ulaşan Avrupalı gelenekçi sanatçılar, fotoğrafın “bir sanat olamayacağı” ve “sanat denilebilecek işler üretemeyeceği” konusunda tarihe geçen bir yasal süreç başlatarak fotoğrafı mahkemeye vermişlerdir. 1862 yılında girilen mahkeme süreci, aynı sene şu kararla sonuçlanmıştır; **“yapanın beceri gücüne bağlı olarak ‘fotoğraf’, sanat sayılabilir”.** Bu karar gelenekçi sanatçılar açısından büyük bir yenilgi anlamına gelirken, fotoğrafçılar açısından kısa süre içerisinde sanat alanında çok daha aktif üretimlerin ortaya çıkmasını koşullandırmıştır.

Fotoğraf, kuşkusuz başından beri toplumun keşfi yönünde olduğu kadar sanatsal alanda da önemli bir çaba göstermiştir. Kesin olan şudur ki, **“bu geleneğin ilk fotoğrafçıları yaptıklarının sanatsal bir yanı olduğunu anlamışlardır”**. Bu nedenle ki ilk gününden itibaren tüm fotoğrafçılar sanat olarak değerlendirilebilecek görüntüler üretmek amacıyla var güçleriyle çalışmışlardır. Fotoğrafın başlangıç ürünlerindeki sanatsal kusursuzluk ve beğeniyi arttırma yönündeki tüm bir titizlik, fotoğrafın ilk dönemden itibaren nasıl bir eğilim oluşturduğuna dair önemli ipuçları vermektedir. Tekniğe bugünkü niteliğini kazandıran pek çok fotoğrafçının başlangıçta ressam olmaları, tesadüfi olmayan bir sanat – fotoğraf ilişkisinin öncelikli gelişim faktörlerini oluşturmuştur. Barthes’ın “fotoğrafa ‘Camera Lucida’ dememiz gerekir. Bu; fotoğraftan önce kullanılan bir göz modelde, bir göz kağıtta, nesnenin resminin çizilmesine olanak sağlayan bir aygıtın adıdır”¹⁸⁷ önerisi, birazda bu tesadüfi olmayan koşullamanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan Walter Benjamin, fotoğrafın kavramsal ve sanatsal bir bütünlük olarak ortaya koyduğu yeni sürecin teorik bağlamda gelişimine olumsuz bir etki olarak erken döneme dair ilginç bir duruma dikkati çekmiştir;

“Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Niepce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında, devlet, buluşçuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı ve böylece karşılığını da ödeyerek konuyu kamuya mal etmiş oldu. Bu yolla koşulları hazırlanan ve ileride sürekli bir ivme kazanacak olan bir gelişme, uzun bir süre (kendi) genel değerlendirmesinin yapılmasını da olanaksız kılacaktı. On yıllar boyunca fotoğrafın yükselişi ve düşüşüne ilişkin tarihsel ya da felsefi sorunlara değinilmemesinin nedeni budur”¹⁸⁸.

Bu durum fotoğrafın yeni bir sanat alanı olarak uzunca süre gelişim olanaklarını kısıtlamıştır. Dönemin gelenekçi sanatçılarından gelen tepkiler ve yasal koşulsuzluklar altında, fotoğraf bir sanat olma yolundaki erken deneyimini büyük güçlükler altında atlattır. Sontag, bu erken dönemi şöyle bir genelleme içerisinde tahlil etmiştir;

“İngiltere ve Fransa’da 1840’larda yapılan ilk fotoğraf makinelerinin yalnızca mucitleri ve meraklı kullanıcıları vardı. O zamanlar ortada henüz profesyonel fotoğrafçılar olmadığından amatörlerde olamazdı ve fotoğraf çekmenin hiçbir belirgin toplumsal kullanımı yoktu; fotoğraf belirli bir amacı olmayan, yani, sanatsal bir etkinlikti ancak sanat olma yönünde de pek az iddiası vardı. Fotoğraf, endüstrileşme sonrası bir sanat olarak layık olduğu yere oturdu. Endüstrileşme fotoğrafçının çalışmalarına toplumsal kullanımlar sağladıkça, bu çalışmalara karşı olan tepkide sanat olarak fotoğrafın kendine olan güvensizliğini pekiştirdi”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Barthes, **Camera Lucida**, 127

¹⁸⁸ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 5-6

¹⁸⁹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 24

Endüstrileşme sonrası, tüm diğer alanlarda meydana gelen çoklu değişimlere paralel olarak, fotoğrafın kullanım ve kapsam pratikleri de büyük nitelik dönüşümlerine uğramıştır. Bu aşamada fotoğraf, sanat açısından çok daha benimsenmiş bir yörüngeye otururken, kendi iç sorunsalları ve yeni ekolleri bağlamında farklı nitelikler kazanmaya başlamıştır. Bu süreç, fotoğrafın tüm diğer sanat alanları gibi, gerçekçi temsil gücü dışında kendi kavramsal arayışlarını ve farklı eğilimlerini oluşturması açısından önemli bir devrenin başlangıcı olmuştur. Fotoğraf stüdyolardan çıkarak, çok daha kapsamlı yönde etkinlikleri tetiklemiş ve fotoğrafçı bu dönemde yeni bir keşfedici kimliğe bürünmüştür. Sontag, bu sürece dair şöyle bir analizde bulunmuştur;

“Fotoğrafın ilk dönemlerinde fotoğrafların idealize edilmiş görüntüler olmaları bekleniyordu. Bu, hala pek çok amatör fotoğrafçının hedefidir. Bunlar için güzel fotoğraf, bir kadın ya da bir gün batımı gibi güzel bir şeyin fotoğrafıdır. 1915’te Edward Steichen bir apartmanın yangın merdiveninde duran süt şişesini fotoğraflayarak “güzel fotoğraf” anlayışının oldukça farklı örneklerinden birini vermişti. 1920’lerden bu yana eserleri müzelere alınan iddialı profesyonellerde yavaş yavaş lirik konulardan uzaklaşmış, bilinçli olarak düz, zevksiz ve hatta yavan malzeme kullanmaya başlamışlardır”¹⁹⁰.

Fotoğrafın sanatsal işlevinin git gide derinlemesine bir tartışma konusu olmaya başladığı bu dönem içerisinde fotoğrafçılar, Sontag’ın da belirttiği gibi bu yeni teknolojinin güncel alternatiflerini ve kullanım metotlarını geliştirme yönünde ciddi çabalara girmişlerdir. Fotoğrafın var olan gerçekliği betimleme gücü kadar, bu alana müdahale etme ve gerçekliği yeniden anlamlandırma girişimleri endüstrileşme sonrası önemli bir ivme kazanmıştır. Aynı dönemler Sontag’ın şu sözlerle özetlediği gibi; **“fotoğraf, resmin tekeline kalan gerçekçi resmetme işini üstlenerek resmi büyük modernist görevini – soyutlama – yerine getirmek için özgür bırakmıştır”**¹⁹¹ ve bu yolla adeta yeni bir tanıma - imaja bürünmüştür.

Bu aşamada, fotoğrafın sanata karşı yeni bir koz ya da bir tehdit unsuru olduğu öngörüsü, büyük oranda fotoğrafın sanatı ne ölçüde beseleyebileceği düşüncesi ve fotoğraf ve sanat arasındaki işbirliğine yönelik yeni gelişmelerin yarattığı bir ateşkes ortamına evrilmiştir. Sanat ve fotoğraf arasında öngörülen gerilimin karşılıklı bir üretim müzakeresine dönüştüğü endüstrileşme dönemi sonrası, fotoğrafın diğer sanat alanlarına kazandırdığı nitelik açısından da azımsanmayacak ölçüde gelişme sağlanmıştır. Bu süreçte öncelikli olarak “fotoğraf” ve “resim” arasında varlığı

¹⁹⁰ age, 46

¹⁹¹ age, 114

düşünülen problem, tam tersi bir yörüngede “fotoğraf resmi destekler ve hatta onu yüreklendirerek özgür bir ortama kavuşturur” düşüncesi ile yer değiştirmiştir. Bu karşılıklı ilişki, dönem düşünürleri tarafından şu biçimde değerlendirilmiştir;

“Fotoğraf, saygın bir sanat olan resme tecavüz eden ve onu zayıflatan zıppıktı bir etkinlik olarak sahneye çıkmıştır. Baudelaire’e göre fotoğraf resmin “ölümcül düşmanı” idi; ancak işin sonunda bir ateşkese varılmış, buna göre de fotoğraf resmin kurtarıcısı olarak kabul görmüştü. Weston, 1930’da yazarken, ressamların savunmacılığını sakinleştirecek en yaygın formülü kullanıyordu: “Fotoğraf resmin büyük bölümünü iptal etmiştir, ya da eninde sonunda edecektir – ki, ressam bunun için fotoğrafa minnettar olmalıdır.” **Fotoğraf tarafından sadık temsil külfetinden kurtarılan resim, artık daha yüce bir görevin peşinde koşabilirdi: bu görev, soyutlamaydı.** Gerçektende fotoğraf tarihindeki ve fotoğraf eleştirindeki en kalıcı düşünce, resim ve fotoğraf arasında varılan ve her ikisinin de bir yandan birbirlerini yaratıcılıkla etkilerken, bir yandan da kendi ayrı, ancak aynı derecede geçerli olan görevlerini sürdürmelerine izin veren mitsel anlaşmadır. Aslında bu masal, hem resim tarihinin, hem de fotoğraf tarihinin büyük bölümünü tarif eder”¹⁹².

Weston’un da belittiği gibi, bu iki alanın birbirlerini yaratıcılıkla besleme aşamasında bir eğilime geçişleri ve diğer taraftan kendi özgün görevlerini yerine getirme kapasiteleri konusundaki tutarlılıkları, fotoğraf ve resim arasında erken döneme dair gerilimi büyük oranda ortadan kaldırmış ve bu karşıtlığı yeni bir algı düzeyine çıkartmıştır. Ancak ilk etapta resim ve fotoğraf arasında görünür olan gerilim, yalnızca bu iki alan arasında varılan uzlaşma ile sonuçlanmamış, fotoğraf; sonraki dönemler kendisine bağımlı birçok alan ile yaşadığı farklı sorunsallarla gündeme gelmiştir. Sontag’ın da belirttiği gibi; “fotoğrafın tüm mimetik sanatlar arasındaki en gerçekçi, dolayısıyla da en kolay olma yönündeki pek de hoş olmayan ünü”¹⁹³, bu yeni teknolojinin uzunca süre diğer sanat alanları ile arasında ikircikli bir mesafe kalmasına neden olmuştur.

Sontag, fotoğrafın sanat olgusu ile arasındaki sorunsala değinirken resim özelinde şöyle bir karşılaştırmaya gitme gereksinimi duymuştur; **“ressam kurar, fotoğrafçı ise açığa çıkarır!”** ve eklemiştir; “bu yüzden, üslubun biçimsel nitelikleri – resimdeki ana sorun – fotoğrafta en fazla ikinci derecede öneme sahipken, bir fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğu her zaman birinci derecede önemlidir”¹⁹⁴. Fotoğrafı, bu örnek genelinde yalnızca resim değil, ortaya çıktığı dönem açısından tüm diğer sanat alanlarından farklı kılan öncelikli etken bu nitelik farkı olmuştur. Fotoğrafın temsil niteliğinin öncelikli aracı olan teknolojiye bağımlı yapısı, fotoğrafa bağlı hiçbir sanat alanının ortaya çıkmadığı yüzyıl başında bu yeni

¹⁹² age, 163-164

¹⁹³ age, 71

¹⁹⁴ age, 113

teknolojiyi adeta bir yabancı - öteki öge biçiminde konumlandırmıştır. Diğer taraftan fotoğrafçıların bu öngörüye karşı sergiledikleri sanatsal tutum ve üretimler, toplum genelinde bu yeni teknolojinin bir sanat alanı olduğuna dair güçlü bir kanı geliştirmiştir. Barthes bu genel kanıya daha farklı bir düzeyde şöyle yaklaşmıştır;

“Toplum, fotoğrafı uysallaştırma, kim olursa olsun ona bakamı yüzünün ortasında patlatmakla tehdit edip duran deliliği yumuşatma kaygısı içindedir. Bunu yapmak için iki yöntem vardır. Bunların birincisi, fotoğrafı bir sanat haline getirmektir, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafı uysallaştırmanın ikinci yolu ise kendisini kıyaslayarak belirtebileceği, kendine özgü karakterini, yani skandalını, deliliğini öne sürebileceği bir görüntü ile karşılaşmayacak biçimde onu genelleştirmek, gruplaştırmak ve bayağılaştırmaktır”¹⁹⁵.

“Delimi, uysal mı? Fotoğraf ya biridir, ya da öteki: eğer onun gerçekçiliği bağlı, estetik ve deneye dayanan alışkanlıklarla yumuşatılmış olarak kalırsa (kuaförde, dışçide bir magazini karıştırmak) uysaldır; eğer bu gerçekçilik mutlaka ve söz gelişi özgünse, seven ve korkmuş bilinci zamana geri dönmeye zorunlu kılıyorsa, delildir: nesnenin gidişini tersine çeviren ve burada sözümü bitirirken fotografik “esrime” demem gereken duyguları kesinlikle alt üst eden bir harekettir. Fotoğrafın iki yolu işte bunlardır. Seçim artık bana ait: görünümünü kusursuz yanılsamaların uygar koduna sunmak, yada onun içinde yola gelmez gerçeklikle yüz yüze gelmek”¹⁹⁶

Barthes’ın çok daha güncel bir öngörü üzerinden öne sürdüğü bu ikilik, fotoğrafın yeni bir sanat alanı olarak, toplum açısından yarattığı edinimi farklı bir düzeyde sorunsallaştırmaktadır. Diğer sanat alanlarının çoğundan farklı olarak, gündelik yaşamın tam merkezinde yer alan fotoğraf için, sanat sorunsalı çok daha sosyolojik düzeyde açılımlara ihtiyaç duymuştur. Sanata dair teoriler, en çok fotoğraf sanatında, sanat-toplum bağını ön plana çıkartan sosyolojik uğrağı sanatın salt estetik niteliğini vurgulayan felsefi uğraktan ayırt etme bilincini kazandırma yönünde gelişmişlerdir. Tunç bu ilişkiye şöyle yaklaşmaktadır;

“Fotoğraf; anlama, açıklama, yorumlama gibi zihinsel süreçlerin, her iki yöne de söz hakkı tanıyan, kuşatıcı bir eşzamanlılık içermesini talep eder. Fotoğraf sanatı da diğer sanatlar gibi, kültür üreticisi ve tüketicisi arasındaki iletişimin bilgi nesnesidir. Kültürel olgu olarak sanat ürünü, bütünüyle maddi bir gerçekliğe indirgenemez, onların göreceli özerkliği vardır”¹⁹⁷.

İçten dışa yansıma ve dıştan içe girme sonucu, sanatsal araçta sosyal olgular sürekli bir dönüşüm izlemişlerdir. Bu noktada bir çok sanat yapıtı, baştan hiç düşünülmemiş olan sayısız mecazi yeni kimliği edinmişlerdir. Fotoğraf, özellikle endüstrileşme sonrası bu konuda en dinamik olgu halini almıştır. Fotoğrafçının üretimi zamansal koşullara dayalı olarak, Barthes’ın da belirttiği gibi beklenmedik ölçüde etkili ve anlam bütünlükleri kazanmıştır;

¹⁹⁵ Barthes, **age**, 139

¹⁹⁶ **age**, 140-141

¹⁹⁷ Handan Tunç, “Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı”, **Toplumbilim**, 25

“Bütün fotoğraflar olumsal (ve böylelikle anlamın dışında) olduklarından, fotoğraf bir maske takınmadan gösteremez (bir genelliği hedefleyemez). Bir yüzü, toplumun ve tarihin ürünü yapacak olan şeyi adlandırmak için Calvino’nun doğru biçimde kullandığı sözcüktür maske. Avedon’ın fotoğrafladığı William Casby’nin portresinde olduğu gibi: köleliğin özü apaçık ortaya konmuştur burada: kesinlikle saf olduğu sürece, maske (antik tiyatrodaki olduğu gibi) anlam demektir. Büyük portre fotoğrafçıların aynı zamanda büyük mitoloji uzmanları olmaları işte bundandır; Nadar (Fransız kentsoyluluğu), Sander (Nazi öncesi Almanya’sının Almanları), ve Avedon (New York’un üst tabakası) çalışmalarında hep aynı anlam döngüsünü ön planda tutmuşlardır”¹⁹⁸.

Fotoğrafın yeni bir sanat alanı olarak meydana getirdiği kavramsal bütünlük, öncelikle bu yeni olgunun bir teknoloji olduğu tanımı üzerinden, teknolojiyi kullanmanın tüm diğer alanlardaki olanaklılığı genelinde oluşmuştur. Yalnızca sanat değil, iletişim, belgeleme, tanıtım ve bilim alanları açısından da aynı ölçüde dinamik bir değişimi öngören fotoğraf olgusu, sanatı demokratikleştirme ve kitlelere ulaşabilir kılma açısından özel bir işlev görmüştür. Bu noktada fotoğrafın sanat ile arasında gelişen ilişki, bir bütün olarak fotoğraf olgusunun kendi sanatsal çağrışımları kadar, sanata yaptığı hizmet ve faydalar genelinde farklı konumlanmaları meydana getirmiştir. Fotoğrafın **ethos**’u; “Moholy-Nagy’nin deyişiyle bizleri ‘yoğun görme’ye alıştırması”¹⁹⁹, fotoğrafın bir sanat alanı olarak toplumsal açıdan ortaya koyduğu en önemli etkilerden olmuştur. Bu yoğun görme deneyimi, sonraki dönemler çok geniş bir çerçevede fotoğrafın doğrudan ya da dolaylı olarak hizmet ettiği tüm sanatsal pratikler açısından biricik edinim konumuna gelmiştir. Lichtwark, “çağımızda bir kişinin kendi fotoğrafı kadar, akrabalarının, arkadaşlarının, sevgilisinin fotoğrafı kadar ilgi gösterilen başka bir sanat ürünü yoktur”²⁰⁰ derken, daha 1907’de konuyu, estetik ayrımlar alanından bir sanat ürünü olarak tanımladığı fotoğrafın sosyal işlev alanına kaydırmıştır. Ancak konu, sosyal bakış açıları bağlamında olduğu kadar, fotoğrafın ve fotoğraf sanatçılarının kendi gelişim ve dönüşümleri doğrultusunda da özel bir ivme kazanmıştır. Sontag, fotoğrafın çok yönlü gelişim sürecini analiz ederken şöyle bir eleştiride bulunmaya gerek duymuştur;

“Fotoğraf bir yandan da, klasik modernist bir sanatın tüm korkularına ve sıkılganlığına giderek daha fazla sahip olmaya başladı. Bugün pek çok profesyonel fotoğrafçı, bu popülist stratejinin biraz fazla ileriye götürüldüğü, halkın fotoğrafın her şeyden öte soylu ve yüce bir etkinlik – kısacası bir sanat – olduğunu unutacağı kaygısı içindedir. Çünkü naif sanatın modernist yoldan tutundurulması her zaman gizli bir engel içerir: onun gizli iddiasına kusursuzluğa dek saygı gösterilmeye devam edilir”²⁰¹.

¹⁹⁸ Barthes, **age**, 51

¹⁹⁹ Sontag, **age**, 115

²⁰⁰ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 29

²⁰¹ Sontag, **age**, 151

Fotoğrafın, kendi gelişim süreci içerisinde hem modernist yüksek sanatların, hem de ticari sanatların izlediği tanımlayıcı yönün, yani sanatların meta-sanatlara ya da medyaya dönüştürülmesinin prototipi durumuna gelmesi, fotoğrafın sanat ile olan ilişkisi açısından yeni sorunsalları gündeme getirmiştir.

Geleneksel güzel sanatların elitist tavırları, bunların tanımlayıcı biçimi, tek bir kişinin ürettiği tek bir esere bağımlı olmaları, bazı konuların önemli, engin ve soylu, bazılarının ise önemsiz, basit ve aşağılık sayıldığı bir konu hiyerarşisi ima etmeleri uzun vadede fotoğraf açısından tam tersinin önerildiği karşıt bir kavramsal bütünlüğe dönüşmüştür. Buna karşı fotoğraf her dönem demokratik olmayı seçmiştir, özelleşmiş üreticinin ya da “auteur”ün rolünü zayıflatmış, şans üzerine kurulu yöntemleri, ya da herkesin öğrenebileceği mekanik teknikleri kullanarak, toplu ya da ortak çabalar biçiminde tüm dünyaya eşit açıdan yaklaşmıştır.

Tüm sürecin bir diğer paralel uzantısı olarak fotoğraf, **“geleneksel güzel sanatların özgün ve sahte, orijinal ve kopya, iyi zevk ve kötü zevk arasında ön gördükleri farkı tümü ile fes etmiş olmasa da büyük dönüşümlere uğratmıştır”**. Güzel sanatların bazı deneyimlerin ya da konuların bir anlamı olduğunu varsayan özelleştirici tavrına karşı, fotoğraf çok genel bir perspektiften var olan şeylerin tümü ile eşit bir mesafede kalmış ve seçiciliğe gitmemiştir. Tüm bu zıtlıklar fotoğrafı bir dönem gelenekçilerin “içeriksiz” olarak tanımlamalarına kadar götürmüş olsa da ne ilginçtir ki zaman içerisinde tüm sanat alanlarında gelişen yönelim fotoğrafın öngördüğü doğrultuda gerçekleşmiştir. Marshall McLuhan’ın “mesaj, ortamın ta kendisidir” biçimindeki ünlü saptamasının ardındaki hakikat bu sürecin doğrudan bir uzantısı olarak gerekli görülmüştür. Fotoğrafın sanatın gelenekçi tutumuna “karşı duran”, ancak sanatı hedefleyen yeni bir alan olarak ortaya koyduğu tüm bu kavramsal açılımlar, özgün bir zafer ile sonuçlanmıştır. Fotoğrafın sanata karşı edindiği çok yönlü kazanım, resim örneğinde olduğu gibi yeni sanat alanları ile fotoğraf arasında yaratıcı bir güce dönüşmüştür. Sontag’ın; **“gittikçe daha çok sanatın fotoğraf olarak sona ermek üzere tasarlanması artık kaçınılmazdır. Bir modernist, Pater’in “her sanat, müzik durumunu amaç edinir” sözünü yeniden yazmak zorunda kalırdı. Bugün, bütün sanatlar fotoğraf durumunu amaç ediniyor”**²⁰² ifadesi, bu sürece olan göndermesi açısından çokta abartılmış değildir.

²⁰² age, 168

Fotoğraf, geçmişin yüksek kültürünün kirli çamaşırlarını ortaya dökme hevesi, hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan; kırık dökük şeylere, hurdalara, acayip durumlara eğilme yetisi, sıradanlıkla olan insaflı flörtü, ucuz sanata karşı beslediği sevgi, öncü hırsları ticari yaklaşımın ödülleriyle uzlaştırma yeteneği, tepkisel, elitist, züppe, samimiyetsiz, yapay ve günlük yaşamın geniş hakikatlerinden kopuk diyerek sanatı yalancı köktenci bir biçimde hor görmesi ve sanatı kültür belgesine dönüştürmesiyle, popülist modernist zevkin en başarılı aracına dönüşmüştür. Bu aşamada fotoğraf, yalnızca fotoğrafçıların söz hakkı olduğu özel bir alan olmaktan çıkarak, sanatın farklı bir düzeyde ilgi yaratan ve gelişimini fotoğrafçılık ekollerinden bağımsız olarak sürdüren modern kültürün biricik sanatsal edinimi düzeyinde kavranmaya başlanmıştır. Sontag bu süreci şöyle örneklemiştir;

“Fotoğrafın bir güzel sanat olarak savunulmaya çok daha fazla gereksinme duyulduğuna inanılan 19. yüzyılda bile, savunma hattı kararlı olmaktan çok uzaktı. Julia Margaret Cameron’un savunduğu ve fotoğrafın bir güzel sanat olmaya hak kazandığı, çünkü onunda resim gibi güzeli aradığı düşüncesini, Henry Peach Robinson’ın **“fotoğraf sanattır, çünkü yalan söyleyebilir”** biçimindeki Wilde’ci iddiası izlemişti. Yirminci yüzyılın başında Alvin Langdon Coburn’un, fotoğrafı hızlı ve kişisel olmayan bir görme biçimi olduğu için **“sanatların en modern”** olarak övmesi, Weston’un fotoğrafı bireysel görsel yaratının yeni bir yolu olarak övmesiyle yarışmıştır. Son yıllardaysa sanat düşüncesi bir tartışma aracı olarak tüketildi: gerçekte fotoğrafın bir sanat biçimi olarak edindiği büyük saygınlığın azımsanmayacak bir bölümü, onun bir sanat olma yönünde ilan edilmiş olan kararsızlığından gelir. Fotoğrafçıların bugün sanat eseri yaptıklarını yadsımlarının nedeni, onların bundan çok daha iyi bir şey yaptıklarını düşünüyor olmalarıdır. Onların inkarları bize yağmalanmış olan herhangi bir sanat kavramının durumu hakkında, fotoğrafın bir sanat olup olmadığından çok daha fazlasını söylüyor”²⁰³.

20. yüzyıl ile birlikte, fotoğraf sanat içerisinde kavramsal olarak en kapsamlı boyutta tartışılan alanlardan birisi konumuna gelmiştir. Bu öyle bir konum almıştır ki, artık fotoğraf ve fotoğraf mantığının uzantısı olan yeni görsel araçlar, sanatı dönüştürme ve yenileme konusunda öncelikli kriterler olmuştur. Bu durum, bir diğer taraftan da fotoğrafın ilk dönemde maruz kaldığı dışlanmışlığın ironik bir dönüşümünü getirmiştir. Artık fotoğraf sanatı küçümser ve sanatı sanatsallıkla suçlar bir eğilim içerisinde, kendi iktidar sınırlarını çok net belirlemiş durumdadır. Sonrag, bu durumu çok daha erken dönem örnekleri genelinde şöyle betimlemiştir;

“Strand, 1920’lerde fotoğraf makinesinin ‘sonuçlarının Sanat kategorisine girip girmediği önemsizdir’ diye yazmıştır; Moholy Nagy’da ‘fotoğrafın sanat üretip üretmediğinin pek bir önemi yoktur’ diye açıklamada bulunmuştur. 1940’larda ya da daha sonra olgunluğa erişen fotoğrafçılar daha da yürekli davranıp açıkça sanatı küçük görmüş, sanatı sanatsallıkla bir tutmuşlardır”²⁰⁴.

²⁰³ age, 147-148

²⁰⁴ age, 147

Bu yeni öneriler, fotoğrafın sanat ile arasında geliştirdiği sorunsalın günümüze uzanan ana çerçevesini oluşturmaktadır. Fotoğrafın, önce dışlanarak ancak gerçekte sürekli desteklemiş olduğu diğer sanat alanları ile arasındaki sorunsal, onun mutlak zaferi sonrası çok farklı düzeydeki öncü bir konumlanmayı getirmiştir. Fotoğraf, kısa süre içerisinde tüm diğer sanatlar arasında en çok başvurulanan anlatım dili olma özelliğini kazanırken, toplumu etkileme açısından da benzerine rastlanmamış bir tutarlılık sergilemişlerdir. Fotoğrafa paralel olarak gelişme gösteren medya ve tüm diğer görsel sanatlar, fotoğrafın öngördüğü bir yapısal değişimi toplum nezdinde uygulamaya geçirmiştir. Bu aşama fotoğraf, yoğun bir ön kabul ve meşruluk düzeyinde, sanatın en geçerli ve işlevsel alanı olma konumuna yükselmiştir. Benjamin, Moholy Nagy'nin fotoğrafın sanat içerisindeki işlevi açısından erken dönemde yaptığı bir öngörüyle şöyle özetlemiştir;

“Yeninin yaratıcı olanakları genellikle”, diyordu Moholy Nagy, “yeninin bakışıyla, temelde gününü doldurmuş olan, ancak yine de olan bitenin etkisi altında zehirli biçimde yeniden çiçek açan eski biçimlerde, eski aletlerde ve çalışma alanları içinde ağır ağır yeniden bulunur. Böylece, örneğin fütürist (yapısal) yağlıboya resim, hareketin aynı-anda-oluş (simultaneity) sorunsalını (problematic), an'ın zaman içindeki temsiliyetini öne sürüyordu, daha sonra yok etmek üzere... (filmin tanındığı ama henüz anlaşılmadığı bir çağdadır bu) Benzer biçimde, bugün temsili-nesnel yöntemler kullanan bazı ressamalar (neoklasistler, veristler) temkinli biçimde bile olsa, gelecekte sadece mekanik ve teknik yöntemleri kullanacak yeni bir optik sunuş biçiminin habercileri olarak görülebilirler”²⁰⁵.

Bu öngörü, sonraki dönemler fotoğrafın sanat içerisinde konumlanma aşamasının da bir giriş metni olacak düzeyde ciddi bir tutarlılık sergilemiş ve tam da Nagy'nin saptamasında olduğu gibi, fotoğraf tam da beklendiği ölçüde dünya ve toplum açısından gelişmekte olan sürece bire bir karşılık gelmiştir. Medya, sinema, video, iletişim, moda, reklam, vb. fotoğraf üzerine konumlanan ya da fotoğraftan beslenen sayısız alanın karşı konulamaz gelişimi, bu yeni görsel teknolojiyi sanatın hizmetine sunarak tüm bir algı düzeyini değiştirmekle kalmamış, sanatında yeni bir tanımını gerekli kılacak düzeyde kapsamlı bir alan yaratmıştır. Tzara bu konuda çok daha erken bir tarihte, 1922'de şöyle bir öngörüde bulunmuştur;

“Sanatla yan yana görülen her şey bir felç geçirdiğinde, fotoğrafçı bin mumluk lambasını yaktı ve duyarlı kağıt, kullandığımız çeşitli günlük nesnelerin karanlığını emdi. O gözümüze takımyıldızların sunduğu eğlenceden daha önemli olan ince, dokunulmamış bir ışık parıltısının gizil gücünü bulmuştu”²⁰⁶.

²⁰⁵ Benjamin, *age*, 31-32

²⁰⁶ *age*, 32

Bu gizil güç, aynı zamanda daha önce hiçbir sanat alanının ortaya koyamadığı ölçüde açık, ulaşılabilir, çarpıcı ve demokratik bir anlam bütünlüğüne bürünmüştür. Fotoğrafın kaçınılmaz zaferi, yalnızca sanat alanında değil, modern toplum açısından vazgeçilemez ölçüde ciddi bir tutarlılıkla sahiplenilmiştir. Fotoğrafın temsil ve sunum gücü, fotoğrafçıların sanatın diğer alanları ile olan ilişkisi bağlamında sürekli bir gelişme göstererek, sanatın en görünür ve dinamik tartışma platformlarından birisi konumuna gelmiştir. Fotoğrafın ve fotoğrafa bağlı olarak çalışma yürüten sanatçıların, kavramsal düzeyde giriştiği gelişim süreci, sanatın, çağdaş düzeydeki gelişimine paralel bir çizgide süregelmiştir. Walker Evans'ın fotoğraflarından oluşan ve modern sanat müzesi tarafından yayınlanan bir kitabın özeti, Whitman'dan alınan, Amerikan fotoğrafının en prestijli soruşturmasının temalarını şöyle dile getirmektedir:

“Dünyanın tüm ululuğunun ve güzelliğinin onun en küçük parçalarında saklı olduğundan hiç kuşum yok... Önemsiz şeylerde, böceklerde, sıradan insanlarda, kölelerde, cücelerde, bir kenara atılmış süprüntüde tahmin ettiğimden çok daha fazlasının bulunduğu eminim... Ancak Whitman'ın gerçek Amerikan deneyiminin abartılı açık yürekliliklerini bütünüyle kaydetme buyruğu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olgunluğa erişen Amerikan fotoğrafçıları arasında değerini yitirdi. Cüceleri fotoğraflarsanız güzellik ve ululuk elde etmezsiniz. Cüce elde edersiniz”²⁰⁷.

Siyasal ve sosyo-kültürel süreçlere bağlı olarak sürekli bir değişim eğilimi gösteren fotoğraf tarihi ve ekolleri, sanatın diğer alanları açısından da öncü bir işlerliğe bürünerek, yeni ve çağdaş olanın ortaya koyulması sürecinde en belirleyici temsili güç olmuştur. Bir bakıma, sanatın gelecek hedefleri fotoğraflar yolu ile betimlenmiş, fotoğraf yeni anlayışların ortaya çıkması ve tanınması sürecinde taşıyıcı bir sorumluluk üstlenmiştir. Bir keresinde niçin film yaptığı sorulan Bunuel, “bu dünyanın tüm olası dünyalar içerisinde en iyisi olmadığını göstermek için,” diye yanıt vermiştir. Arbus ise bir fotoğrafçı olarak bundan daha da basit bir şeyi, “bir başka dünyanın bulunduğunu göstermek için fotoğraf çektiğini”²⁰⁸ vurgulamıştır. Fotoğrafçıların, gündelik yaşama karşı olan iddia ve kazanımları, sanat alanları içerisinde git gide daha avant-garde bir yaklaşım benimsemelerini koşullandırmıştır. Fotoğrafın bellek ile olan ilişkisi, akan görüntülerin ortaya çıkmasından çok sonraki yıllarda dahi gerilemesi beklenen bu alanın yeni mutlak zaferleri ile sonuçlanmıştır.

²⁰⁷ Sontag, **age**, 47

²⁰⁸ **age**, 52

Fotoğraf, karşılığı olamayan bir temsiliyet aracı olarak, özgün yerini korumakla kalmamış, kendisine bağımlı alanların çok daha kapsamlı etkinliklerine rağmen sürekli bir değişme çizgisi içerisinde kendi yerini sağlamlaştırmıştır. Sontag, fotoğrafın diğer sanatlar ile karşılaştırmalı biçimde bir tanımına ulaşırken, günümüz “fotoğraf ve sanat sorunsalı” açısından belirleyici olan çok önemli bir duruma işaret etmektedir;

“Fotoğraf, örneğin resim ve şiir gibi bir sanat değildir. Bazı fotoğrafçıların etkinliği, geleneksel güzel sanat anlayışına uysa bile, kendi içinde değerli olan ayrı ayrı nesneler üreten olağanüstü yetenekli bireylerin etkinliği de, ta fotoğrafın başından beri sanatın modası geçmiş olduğunu iddia eden o sanat kavramına destek vermiştir. **Fotoğrafın gücü – ve onun bugünkü estetik kaygıların en ortasında yer alışı – onun her iki sanat düşüncesini de onaylamasından gelmektedir.** Ancak fotoğrafın sanatı modası geçmiş kılma biçimi, uzun vadede daha güçlüdür”²⁰⁹.

Bu tanım, fotoğrafın günümüzde yerleşmekte olan ve gelecekte kuşkusuz çok daha görünür biçimde etki edebileceği en gerçekçi ilerlemenin özeti niteliğindedir. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan “fotoğraf kavramı” başlığı altında değerlendirildiği gibi, fotoğrafın yeni bir “dil” olarak ortaya koyduğu bütünlük, özellikle geleneksel sanatların en gözde iddialarını dahi çürütecek nitelikte bir işlerlik kazanmıştır. Bu nedenle ki fotoğraf, sanat ile olan sorunsalı sürecinde özellikle 20. yüzyıl sonrası sanatın içerisinde bir yer edinme çabasından çok (ki bu yadsınamaz biçimde kendiliğinden gelişmiştir), sanatı dönüştürme ve yeniden tanımlama yönünde çok daha açık ve etkili bir iddiayı ortaya koymuş olması açısından önem taşımaktadır. Fotoğrafın uzlaştırmacı gücü, onun yaratma potansiyeli mümkün gelecek nitelikleri paralelinde Sontag tarafından şöyle tanımlanmıştır;

“Fotoğraf başka düzeyde bir girişimdir. Kendi içinde bir sanat değilse bile, fotoğrafın tüm konularını sanat eserine dönüştürebilme gibi garip bir kapasitesi vardır. Fotoğrafın sanatlar için yeni hedefler müjdelemesi (ve yaratması) gerçeği onun bir sanat olup olmadığı sorusunun yerini almıştır”²¹⁰.

Bu yaklaşım, fotoğraf olgusunun bugüne değin ortaya koyduğu sanat sorunsalının en belirgin ve çağdaş getirisi olmuştur. Günümüz için fotoğraf, “sanatlar” açısından belirleyici konumlanışı ile çok uzun bir süre daha aynı işlerlik pozisyonunu koruyacak görünmektedir. Bu paralelde konuyu, fotoğrafın; sanat ile olan sorunsalı aşamasından, bir sanat yapıtı olarak edildiği konumlanma düzeyinde analiz etmek “fotoğraf ve sanat” ilişkisinin bütünlüğü açısından yerinde olacaktır.

²⁰⁹ age, 167

²¹⁰ age, 168

5.1. Sanat Yapıtı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak edindiği anlam, günümüze, çok yönlü açılımları olan farklı pratik ve uygulamalar paralelinde, fotoğraf olgusunun en temel tartışma zeminlerinden birisi olarak ulaşmıştır. Sanat yapıtı olarak fotoğraf, bir yandan özgül toplumsal süreçlerin ürünü olarak ortaya çıkarken, bir diğer taraftan edinilmiş bir özerklik vurgusuyla, toplumun karşısında eleştirel bir konum almasına neden olan, gerçekliğin içeriğini sorunsallaştıran bir modern sava dönüşmüştür. Fotoğrafın sanat düzeyindeki farklı özgüllükler taşıyan üretimleri, fotoğrafı konu alan sanatçıların yaklaşımları ve sanat yapıtı olgusuna bağlı olarak farklılaşmıştır.

Bir genelleme yapılacak olursa, kullanım ölçütleri bağlamında fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak günümüze ulaşan iki temel konumlanmasından söz etmek mümkün olacaktır. Bunlardan birincisi, ilk dönemden itibaren “fotoğrafçılar ya da fotoğraf sanatçısı” olarak tanımlanan grubun doğrudan fotoğrafın kendi teknolojisine bağlı olarak gerçekleştirdikleri fotografik üretimlerin sonuçlarını içermektedir. Bu hali ile fotoğraf, “fotoğraf sanatı” olarak tanımlanan çerçeve içerisinde, fotoğrafçıların ortaya koyduğu üretimlerin salt bir eleme potasında edindiği konuma bağlı olarak sanat düzeyinde görülmüş ya da görülmemiştir.

Bir dönem sonra ise fotoğraf, sanatsal alanlar içerisinde çok daha özgür bir kullanım olanağına kavuşmuş ve fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak edindiği ikinci anlam; fotoğrafı bir hazır malzeme (ready made) olarak kullanan sanatçıların yapıtları doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Bu aşamada “fotoğrafçı olmak” ya da “fotoğrafı çeken olmak” gibi nitelikler yerine, var olan malzemenin sanat düzeyinde yeni bir üretimi öngörülmüş, bir diğer hali ile fotoğraf; sanatçıların özgün uygulamaları ve sanat yapıtı kavramına olan yaklaşımları paralelinde sanat düzeyine yükseltilerek kavramsal bir anlam bütünlüğü edinmiştir.

Ancak fotoğrafın bir “sanat yapıtı” olarak edindiği anlam yalnızca bu çerçeve ile sınırlı kalmamış, fotoğrafın “sanat” ve “sanat yapıtı” kavramlarına olan etkileri çok daha geniş düzeyde dönüşümleri gerekli kılmıştır. Sontag, fotoğrafın sanatsal bir üretim olarak gerekli kıldığı dönüşümlere şöyle yaklaşmıştır;

“Sanat eserlerinin çoğu (fotoğraflarda dahil) bugün fotografik kopyaları aracılığıyla tanındıklarından, fotoğraf – ve fotoğraf modelinden gelen sanat etkinlikleri ve fotografik zevkten gelen zevk biçimleri – asıl sanat eseri kavramı da dahil olmak üzere geleneksel güzel sanatları ve geleneksel zevk ölçülerini kesin olarak değiştirmiştir”²¹¹.

Bu yaklaşım, fotoğrafın bir sanat üretimi olarak edindiği çok yönlü anlam ve etkileri betimlemesi açısından önemli bir dönüşüm sürecini özetlemektedir. **Fotoğraf, sanata uyarlanma sürecinde sayısız farklı olanağa uygunluk gösteren yapısı ve sanatsal gelişmelerin özellikle kavramsal düzeydeki uygulamalarına olan yakınlığı nedeniyle, çağdaş sanat’ın doğrudan bir bileşeni olma niteliğini kazanmıştır. Bu nedenle ki, bir sanat yapıtı olarak fotoğraf sorunsalı, sanat yapıtının tümel sorunsallarına paralel bir etkileşim düzeyinde anlam bulmuştur.** Akay, fotoğrafın bir güncel sanat aracı olarak günümüz üzerinde yarattığı kavramsal açılım üzerinde şöyle durmuştur;

“Fotoğraf bir anın görüntüsü müdür? Fotoğrafın anın görüntüsü olarak belgesel fotoğraf olması onun nesnelliği ile (tarafsızlığıyla) alakalı mıdır? Yoksa bu nesnellik başka bir sorunu mudur? Farklı bir yerde durduğunda sanatçının yaptığı bir kurgumudur? Yoksa bu ikisinin arasında bir yerde duran, yarı-kurgu veya hareket-imge midir? Bu üç yaklaşım, bana kalırsa, çağdaş sanatta fotoğrafın tavrını da kurumsal olarak belirleyecek niteliktedir. Bu üç yaklaşımın her birine, güncel sanat sergilerinden örnekler alarak baktığımızda; belgesel diye nitelendireceğim fotoğraflarda kurgusal olanlarında veya yarı-kurgu, başka bir deyişle hareket-imgelerde ne tip fotoğraflarla karşı karşıya kalacağımız sorusu temel bir soru görünümündedir”²¹²

Akay’ın üzerinde durduğu kurgusallık bağlamı, fotoğrafın çok erken tarihlerden itibaren, bir sanat üretimi olarak değerlendirilme kriterlerinin geliştirilmiş bir temel bağlacı konumundadır. Barthes, erken dönem fotoğraflarının bir sanat üretimi olarak yarattığı temsil etkisini ironik bir dille örneklerken, benzer bir içerik sorunsalına değinmiştir;

“Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. İlk portreleri çekmek için (1840’larda) kurgulanmış öznenin uzun süre poz vermesi gerekiyordu. Nesne olabilmek, bir ameliyattaki kadar acı çekmek demekti; derken bir cihaz, merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir protez bulunmuştu; aslında bu baş dayanağı az sonra olacağım heykelin kaidesi, hayali özümün korsesiydi”²¹³.

Fotografik üretimlerin sanatsal düzeyde algılanma koşulları, erken dönemden itibaren fotoğrafın ortaya koyduğu nitelikler ve temsili düzeyde yarattığı etki bağlamında ele alınmıştır. Bu aşamada hangi fotoğrafların, hangi kriterlere bağlı biçimde sanatsal bir üretim olarak görülmesi gerektiği sorunsalı, günümüze uzanan önemli bir tartışma zemini yaratmıştır.

²¹¹ Sontag, **age**, 166

²¹² Ali Akay, “Önsöz”, **Toplumbilim**, s.6

²¹³ Barthes, **age**, 27

Sontag, fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak tanımlanma aşamasında önemli etkileri olan Nadar’a dair şöyle bir örnek vermiştir;

“Bizim için bireysel göz olan fotoğrafçıyla nesnel bir saptayıcı olan fotoğrafçı arasındaki fark temeldir. Bu farkın çoğunlukla ve yanlış olarak, sanat olan fotoğrafı belge olan fotoğraftan ayırdığı düşünülür. Oysa bunların her ikisi de fotoğrafın anlamının mantıksal uzantıdır: potansiyel olarak, dünyadaki her şey hakkında, tüm olası açılardan notlar almak. Zamanın en söz sahibi ünlü kişi portrelerini çeken ve ilk foto-söyleşileri gerçekleştiren Nadar’la, ilk hava fotoğraflarını çeken Nadar aynı kişidir; ve yine aynı Nadar, 1855’te Paris üzerinde bir balondan “Daguerre İşlemini” uyguladığında fotoğrafın gelecekte savaşımlar için sağlayacağı yararı hemen kavramıştır”²¹⁴.

Sanat yapıtı olarak fotoğraf, ilk dönemden itibaren özellikle içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşımış, bu çelişkileri aşmak yerine onları dönüştürebilme potansiyelini sürekli olarak kullanmıştır. Bir nesne olarak sanat yapıtı, özne olarak var olan alımlamacıyla devamlılık gösteren bir iletişim bağı içerisinde bulunmuştur. Buna göre; “özne” ve “nesne” bir sanat deneyimi sayesinde birbirine bağlanan iki ayrı kutup olarak kavramsallaştırılmamalıdır. Özne ve nesne fotoğraf yapıtında, birbirine dolayımlanmış, karmaşık bir yapı içinde bir arada bulunmuşlardır. Tunç, Miller’ın ünlü soykırım fotoğraflarına dair şöyle bir analize giderken benzer bir problemin üzerinde durmuştur;

“Lee Miller’ın Yahudilere yönelik soykırımı belgeleyen “Bucenwald” (1945) fotoğrafını izleyen özne, yapıtın içeriğiyle buluşmaya başladıktan kısa bir süre sonra, saptanan tarihsel gerçekliğin dramatik yansıması tarafından ele geçirildiğini duyumsar. Görüntüdeki öldürülmüş insan yığını karşısında nesneleştiğini, söylem gücünü yitirdiğini fark eder. Görüntüdeki ölü beden yığını, tartışılmaz bir gücü, evrensel insanlık gerçekliğinin sözcülüğünü üstlenerek özneleşirken, onu oluşturan fotoğrafçıyı da içeriğin dışına itmiştir”²¹⁵.

Bu etkileşim fotoğrafın izleyicide yarattığı duyumsamanın sanat düzeyinde bir öngörüsünü çağrıştırmaktadır. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, fotografik görüntülerde, tarihin akışına paralel olarak her zaman karmaşık etkiler yaratmış ve baştan beri sahip olmadıkları ikincil bir anlam zenginliğini sonradan kazanabilmişlerdir. Sanat ürününün değerliliği modernizm sonrası giderek daha az sanatçısına bağlı kalırken, sanatçı toplumsal tartışmanın dışında tutularak, sanat yapıtının aracının uygun etiketiyle kültürel bir nesneye dönüştürülme çabası gündeme gelmiştir.

Sanatçının yaratıcılığı, toplumsal etmenler ve sosyo-ekonomik erk tarafından yeniden adlandırılırken öznel beğenin içi bir bakıma boşaltılmıştır. Fotoğraf bu aşamada, kendi özgün yapısı itibarı ile sanatın gidişatına karşı öngördüğü kitlelilik

²¹⁴ Sontag, *age*, 193

²¹⁵ Tunç, *age*, 25

ve anonim olmaya yönelik eğilimi üzerinden yeni bir bütünlük kazanmıştır. Fotografik temsil, fotografik görme eğilimi ve fotografik kültür edinimleri bağlamında, bu yeni teknoloji her alanda ortaya koyduğu uyumluluğunu, sanatın dönüşen anlamları bağlamında da sergilemiş ve oluşan yeni ortama kısa sürede adapte olmuştur.

Diğer taraftan, sanatsal bir dil olarak fotoğraf; bir realiteyi sunuyormuş gibi görünürken inandırıcı bir yalan söyleminin kahramanı olma özelliğini sürekli olarak ön planda tutmuştur. **“Fotoğraf bir sanattır, çünkü yalan söyleyebilir”** önerisi, bu bağlamda fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak ortaya koyması ihtimal sınırsız bir ifade alanına göndermede bulunmaktadır. “Fotoğrafın bir sanat olarak ve sanata karşı kazandığı büyük zaferin gerçek boyutlarının bütünüyle anlaşılamadığını”²¹⁶ öne süren Sontag, bu yeni teknolojinin, sanat tanımına hiçbir diğer alana olmadığı kadar ciddi bir etkide bulunduğu kanısını savunmuştur. Benjamin, fotoğrafın sanata olan etkilerini analiz ederken, bir sanat yapıtı olarak fotoğrafın modernizme paralel olarak gelişen teknolojik bir edinim olarak ortaya koyduğu şu özgün niteliği üzerinde yoğunlaşmıştır;

“Çoğaltma tekniklerinin dönüşümü ile büyük sanat yapıtlarının değerlendirme ölçütlerindeki gelişmenin az-çok koşut gitmesi düşünmemizi zorlaştırıyor. Büyük sanat yapıtları artık kişisel ürünler değildirler; öylesine dev boyutlu kolektif oluşumlardır ki özümlemeleri ancak küçültülmeleriyle (miniaturization) olanaklıdır. Sonuçta mekanik çoğaltma teknikleri, insana sanat yapıtlarını denetleyebileceği ve onun (çoğaltmanın) yardımı olmadan da sanat yapıtlarının kullanılamayacağı bir küçültme tekniği sunmuş oldular”²¹⁷.

Fotoğrafın sanat bağlamındaki teknolojik getirileri, erken dönemden itibaren Barthes’in de üzerinde durduğu gibi, daha önce karşılaşılmamış türden bir teknik bütünlüğü olanaklı kılmıştır. Sanat yapıtlarının fotografik temsilleri ve fotoğraflar aracılığı ile gerçekleşen sunumu, gerçek sanat yapıtı kavramı da dahil olmak üzere sanatsal sunumun fotoğrafı üzerinden bir kez daha tartışılması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Fotoğrafın teknik uzantıları bağlamında günümüze sürekli bir gelişme çizgisi paralelinde uzanan süreç, özellikle dijital üretimler sonrası “orijinal” ve “kopya” tanımlarını yeniden sorunsallaştırdığı bir teorik tartışmaya dönüşmüştür.

²¹⁶ Sontag, **age**, 163

²¹⁷ Benjamin, **age**, 30

Diğer taraftan, fotoğrafın sözcükler bağlamındaki tanımlanmış kullanımı ve örneğin ‘haber fotoğrafçısının çalışmasını bir sanat eserine dönüştürmek amacıyla onu orijinal altyazısı olmadan sunan müzecinin yaklaşımı’ arasında öngörülebilecek zıtlık, en yalın hali ile fotoğrafların kullanım olanaklılığı açısından da birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Ancak fotoğrafların yeni bir “dil” olduğu iddiasına uygun biçimde, sözcüklerden arınmış olarak salt temsil ettikleri görüntüler bağlamında sunulma ve yorumlanma durumları, günümüzde bir sanat yapıtı olarak tanım bulan fotoğraf üretimlerine yönelik genel eğilimi oluşturmuştur.

Akay, fotoğrafın çağdaş bir dinamik ve bir sanat yapıtı olarak kavramsal düzeyde edindiği konumlanmayı üç temel yapılanma üzerinden ele almıştır. Bu yaklaşım günümüz fotoğrafının bir sanat yapıtı olarak ortaya koyduğu kavramsal bütünlüğe ilişkin seçici bir tanımlama olanağını da mümkün kılmaktadır;

“Bu bize ‘makinasal’ adlandırabileceğimiz heterojen dinamizmi göstermektedir. Toparlayacak olursak;

a) Belgesel olan; Bergson’cu ‘süre’ye ait gibi durur; tarihsel bir estetiğe bağlı kalır. Nesnelleşir veya taraf tutan ideolojik imgelere dönüşür.

b) Kurgulanan fotoğraflar, fenomenolojik algıya bağlı fantasmalar dünyasının ölümlüğüyle alakalı gibi durmaktadır; ölümün ve durağanlığın estetiğine aittir. Tamamen öznelidir.

c) Hareket-imge ise, semiyotiktir, dinamik bir mantıksallığı anlatır. Temsiliyeti kırarak anı canlandırdığı gibi öznellikarası, iç içe geçen hareket-imgeye bağlı bir estetiğe aittir.

Bu yaklaşımların her birinin ayrı bir estetiği, bağlı olduğu kuramsal bir tarihi dönem ve farklı felsefi yaklaşımı vardır. Biri diğerini dışlayamaz ama ayırırırlar; hepsi çağdaş sanata aittir²¹⁸.

Fotoğraf bu anlamda anı olduğu kadar sosyal vaziyetide çok yönlü biçimde temsil edebilen biricik aygıt olarak çağdaş sanatlarda önemli bir yere ait olmuştur. Gerek çağdaş sanatı içine alan sergilerde gerekse de fotoğraf sergilenen mekanlarda fotoğraf bugünün vazgeçilmez malzemelerinden birisi olarak kendi iç dinamiğine bağlı farklı konumlanmaları gündeme taşımıştır. Sahsa Stone, fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak erken dönemde edindiği yere dair öngörüsünde, bu alanın gelecek süreçte ortaya koyması ihtimal tutarlılığına işaret eder gibidir;

“Bugün meslektaşları arasında öncü olarak bilinenler, fırsatçı değerlendirmeler ve rastlantılar peşinde olmadan, ortada yolculuk etmeden, tembellik etmeden mecazi sanattan fotoğrafa ulaşanlardır. Çünkü kendi gelişmeleri-oluşumları, kendilerini çağdaş fotoğrafı tehdit eden en büyük tehlikeden, sanatsal profesyonellikten, az da olsa, koruyor. “Sanat olarak fotoğraf”, diyor Sahsa Stone, “tehlikeli bir alandır”²¹⁹.

²¹⁸ Akay, *age*, 7

²¹⁹ Benjamin, *age*, 32

Fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak geçerliliğini koruyan öncelikli niteliklerinden birisi, “fotoğraf ve sanat sorunsalı” başlığı altında ayrıntılı olarak ele alındığı gibi, bu yeni teknolojinin minör bir ifade aracı olarak edindiği özel konumlanma paralelinde gelişim göstermiştir. Ancak bu minör yaklaşım, genel kanının aksine Stone’un da öngördüğü gibi fotoğrafı özellikle sanat düzeyinde çok daha zor ve tartışmalı bir alan haline getirmiştir. Benjamin, bu yaklaşıma benzer bir duyarlılıkla şöyle bir kavramsal ayırıştırma paralelinde katkıda bulunmuştur;

“Bugün çektiği pek çok sanat fotoğrafı ile evine dönen bir amatör, sırladığı av eti sadece ticari değeri taşıyan bir avcı kadar kıvançlıdır ancak. Ve yine gerçekten, resimli gazetelerin sayısının av eti satan tavukçu dükkanlarının sayısından fazla olacağı günlerde o kadar uzak değil. Şipşak fotoğrafçılık için bu kadar. **Ancak, sanat olarak fotoğraftan, fotoğraf olarak sanata döndüğümüzde vurgu tümüyle değişiyor. Resimdeki bir şeyi, özellikle heykeli (mimariyi saymıyorum) fotoğraf üzerinde yakalamamanın, gerçek yaşamda yakalamaktan daha kolay olduğunu herkes bilir. Fakat bunu, sanat değerlendirmesinde şu andaki düşünüşe, çağdaş duyumun çöküşüne bağlamak çok doğru olmayacaktır**”²²⁰.

Benjamin’in, fotoğraf olarak sanata olan yaklaşımında sergilediği hassasiyet, bir bakıma fotoğrafı; modernizm paralelinde kaçınılmaz hale gelmesi mümkün bir duyumsama çöküşünden kurtarmak yönünde olmuştur. Diğer taraftan sanat olarak fotoğraf, Benjamin’in fotoğrafçılar genelinde ki öngörüsünde pekte değişikliğe uğramamakla birlikte, çağdaş sanatlar açısından yepyeni bir bütünlüğe dönüşmüştür.

Fotoğraf, özellikle endüstrileşme sonrası dünyayı daha iyi anlamak ve yorumlamak üzerine üretilen imgesel bütünlüğün başlıca kahramanı olmuştur. İlk etapta bir kanıt değeri yüklenen bu yeni teknoloji önemli olayların yalnızca resmedilenler olduğu gibi bir bakış açısını da beraberinde getirerek: “gerçek” olan temsil edilir ve yalnızca temsil edilenler “gerçek”tir gibi bir kaygıyı taşımış olsa da, günümüzde fazlasıyla tarihsel değer taşıyan bu öngörüye karşı olarak, çok daha geniş düzeyde kavramsal donanımlarla yüklenmiş olan fotoğraflar kişileri farklı yönlerde şekillendirme eğilimindedir. Benjamin, fotoğrafın sanatsal düzeyde ortaya koyduğu tartışma alanına şöyle yaklaşmıştır;

“Tartışmanın, bir sanat olarak fotoğrafın estetiği sorusu üzerinde sertleşmesi tipiktir. Oysa örneğin fotoğraf olarak sanat (ya da sanatın fotoğraflanması, yani bir sosyal gerçek olarak fotoğraf sanatı) sürekli göz ardı edilmiştir. Ancak yine de sanatsal yapıtların çoğaltma fotoğraflarının etkisi, her şeyi fotoğraf makinesi ile görme oyunu sanan tüketici fotoğraf makinesi (kamerabeute) anlayışının az ya da çok başarılı olan sanatçılığından daha önemlidir”²²¹.

²²⁰ age, 30

²²¹ age, 29-30

Benjaminin, fotoğrafın sanat üzerinde yarattığı önemi farklı bir yönde ele aldığı bu değerlendirme, günümüze uzanan süreçte bağlı üretimlere paralel biçimde, fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak edindiği işlerlik konusunda gelişen sorunsalların alt yapısını oluşturmaktadır. Fotoğrafın bir sanat ürünü olarak taşıdığı işlerlik, modern toplum açısından öncelikle onun toplumsal düzeyde gösterdiği etkileşim alanında geçerliliğini korumuştur.

Toplumsal gelişim süreçlerine katkısı açısından fotoğraf sanatının geleceği, sanat bilimciler ve kültür bilimciler tarafından yoğun biçimde tartışıldığı günümüzde iki temel olguya ulaşılmıştır. Yarının insanının yaşam tarzını belirleyen koşullar içerisinde görüntü üretimi, ya bütünüyle estetik savlarından vazgeçerek sıradanlaşacak ya da sanatın niteliksel gelişimi insanın gelişimiyle koşut olarak kendisini biçimleyip belki de insanlık tarihinin hiç tanık olmadığı kadar yaratıcılığın öncelendiği sanatsal varlığından ödün vermeyen seçici kimliğini kazanacaktır. Özgün ve üretken süreç, toplumsal kimliğini sanatsal dehayla birleştirdiğinde günümüzün temel sorunsalı olan sanatın meta olma problemi, fotografik gelişim paralelinde belki de hatırlanmayacak düzeyde kapsamlı bir yörüngeye oturacaktır.

5.2. Fotografik Temsilin İki Kavram Ögesi; Studium ve Punctum

Günümüz fotoğrafı için temel problematik, her bir fotoğraf karesinin neyi belgelediği ya da neden belgelediğinden çok, bunu yaparak “ne ürettiği”, “neye işaret ettiği” ve kadrajına almadığı ya da sakladığı şeylerde “neyi görünür kıldığı” üzerine odaklanmıştır. Bu nedenle ki, uzunca bir süreden beri fotoğraflar, objektif olarak temsil ettikleri şeyler kadar, bu temsiliyetin odağında ve uzantılarında yatan kavramsal açılımlar açısından yeni bir düşünme ve araştırma alanının biricik bileşenleri olmuşlardır.

Fotoğraf, kendi gelişim süreci boyunca görsel algıların en açık yansıtıcısı gibi tanım bulmuş olsa da, birçok yaklaşım için fotoğrafta “görünmeyen” ya da “saklanan” şey, en az onun göstermeye zorladığı şey (asıl iddiası) kadar büyük bir önem, hatta çok daha açık bir belirleyici olgu niteliğine bürünmüştür.

Jacques Derrida, “The Death of Roland Barthes” (Roland Barthes’ın Ölümü) adlı yazısında, Roland Barthes’ın fotoğrafın kendi yapısına içkin “hayaletler”den söz ettiğini belirtir. **Bu “hayalet”, Derrida’nın sözcükleri ile söyleyecek olursak, “(fotoğrafa) ait olmadan ona aittir ve onla yerleştirilemez; kendisini hiçbir zaman çerçevelenmiş mekanın homojen nesnelliği içinde gösteremez, onun yerine orada yaşar, ya da daha doğrusu, oraya dadanır”²²².**

Derrida’nın söz ettiği “hayalet”, Barthes’in “**punctum**” olarak adlandırdığı şeye karşılık gelmektedir. Buna göre punctum; fotoğrafta kendisini açıkça göstermeden, ancak fotografik anlamın merkezinde yer alan detaydır. Punctum, studiumun anlatısını kesintiye uğratar, onu bir bakıma “yeniden yazar” ya da “yeniden üretir”. Bu detayın fotoğraftaki varlığı, izleyiciyi sonsuza kadar bir “hayalet” gibi izleyecek ama izleyicinin bakışından her zaman kaçacak bir konumlanma içerisinde tanımlanmıştır. “Fotoğrafın punctum’u Derrida’nın sözcüklerini kullanacak olursak “aynadaki ötekidir”²²³.

Fotoğrafın teorik tarihine Roland Barthes tarafından kazandırılmış olan punctum kavramı, aslında fotoğrafın uzunca süredir biriktirdiği bir kavramsal sorunsalın beklenen – dillendirilebilmiş tanımı niteliğinde karşılanmıştır. Barthes, ünlü Camera Lucida’da punctum’a dair şu örneği vermiştir;

“Artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni punctum, noema’nın (‘bu vardı’) iç parçalayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan zamandır. 1865’te genç Lewis Payne, Dışişleri bakanı W.H Seward’a bir suikast girişiminde bulunmuştu. Alexander Gardner, hücresinde asılmayı bekleyen Payne’in fotoğrafını çekmiş. Fotoğraf fena sayılmaz, gençte öyle: bu studium’dur. **Punctum ise şudur: O ölecek. ‘Bu olacak’ ile ‘bu vardı’yı aynı anda okuyorum**”²²⁴.

Barthes’a göre, tarihsel olarak, gerçek ya da politik olarak doğru açıdan kurulmuş olanla sorgusuz bir biçimde ilişkiye geçmemize neden olan “**studium**” sürekli olarak bağırması, ancak hiçbir zaman yaralayamamıştır. Fotoğrafa öylece, beklide hiç üzerine düşünmeden baktığımızda, studium fotoğrafın objektif olarak en görünür kıldığı iddianın merkezinde yer almıştır. Studium, her şeyin fotoğrafın yarattığı izlenimle sınırlı olduğu iddiasının taşıyıcısı olmuştur.

²²² Nermin Saybaşı, “Fotoğraftaki Hayalet”, 34

²²³ **age**, 35

²²⁴ Barthes, **age**, 114

Oysa “**punctum**”, izleyicide hayret ve şaşkınlık yaratarak, gerçekte kurulan yanlış ya da eksik ilişkiyi onarma potansiyelini her daim içinde barındırmıştır. Fotoğrafın kendisinde zaten var olan bir ‘ek’ olmasına karşın, onu görüp fotoğrafa katabilecek olan fotoğrafa bakan kişidir. Barthes, punctumun fotoğrafın iki boyutlu hareketsiz yüzeyinden ve imgenin çerçevesinin ötesindeki hareketli dünyadan yükselen bir detay olduğunu belirtir. Bu olgu, fotoğrafın gönderilerinin canlanıp yaşam kazanmasını sağlayan bir araç işlevi kazanmıştır. Başka bir deyişle, punctum, fotoğrafın doğrudan gösterdikleri ile yapılacak birebir bir okuma girişiminde, - örneğin formları ya da kompozisyonu inceleme de - “asla bulunmayacaktır”. Barthes yaşadığı bir deneyimden söz ederken “Neden her nesne için bir bilim olmasın?” diye sormakta ve şöyle devam etmektedir;

“Bu asık yüzlü çölde ansızın bir fotoğraf bana doğru uzanır; beni canlandırır, bende onu canlandırırım. O zaman onun var olmasını sağlayan çekiciliği şöyle adlandırmalıyım: bir canlandırma. Fotoğrafın kendisi hiçbir biçimde canlandırılmış değildir (‘canlı gibi’ fotoğraflara inanmam), ama beni canlandırır: her serüveni de yaratan budur zaten”²²⁵.

Bir fotoğrafı okuma aşamasında, çoğu kez fotoğraf karesindeki tek bir ayrıntı, tüm bir fotoğraf okumasını değiştirmektedir. Punctum sayesinde kazanılan serüvende bu noktada başlamıştır. Çoğu kez tek bir obje ayrıntısı üzerinden beliren yeni betimleme, fotoğrafın kendi uzantılarına dair en büyük kazanımı ve mucizesi olarak beklenmedik önerilerin taşıyıcılığını üstlenmiştir.

Barthes için punctum, birçok zaman bir “ayrıntı” ya da “bir nesne parçası” olmuştur. Studium’dan farklı olarak, punctum hiçbir zaman kodlanmamıştır. Bu nedenle ki Barthes, punctum’a dair çok net örnekler vermekten kaçınmayı yeğlemiştir. Punctum, her bir fotoğraf karesinde farklı ölçü ve biçimlerde okunabilir bir görecelilik olarak özel bir sorgulama alanını işgal etmiştir. Barthes tüm bir tanımlama girişimi boyunca, punctum’a sahip olma olasılığı çok daha düşük olan ‘**tekil fotoğraf**’ları bir yana ayırmıştır. Bu ayrışmayı basın fotoğraflarını kullanarak şöyle açıklamıştır;

“Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir (tekil fotoğrafın durgun olması gerekmez). Bu görüntülerde punctum yoktur: belli bir şok vardır (gerçek anlamında olsa belki yaralayabilirdi) ama rahatsız etme değil; ‘bağırabilirler’ ama yaralayamazlar. Böyle basın fotoğrafları (bir anda) alınır, algılanır. Onlara bakarım, onları anımsamam; hiçbir ayrıntı (kıyıda köşedeki) okumamı bölmez: onlarla ilgilenirim (tüm dünyayla ilgilendiğim gibi), onlara aşık olmam”²²⁶.

²²⁵ Saybaşı, age, 36

²²⁶ Barthes, age, 259

Barthes açısından pornografi fotoğrafları içinde benzer bir tekillik söz konusudur, bu tip fotoğraflar tek bir amaca hizmet eder ve onu görünür kılarlar. Yapıları gereği bunu öylesine baskın yaparlar ki, bugün bir pornografi fotoğrafında punctum’u örnekleyecek bir ayrıntı yer alsa dahi, fotoğrafın baskın amacından dolayı kendisini asla ön plana çıkartamaz.

Bu nedenle ki Barthes, punctumu en dolaysız ve yalın fotoğraflar arasından ayıklamayı yeğlemiştir. Fotoğraf olgusunun günümüzde kazandığı kavramsal bütünlük açısından önemli bir alana karşılık gelen punctum ve studium olguları, fotoğraf okumaları ana başlığı altında, çalışmaya dair fotoğraflar özelinde ayrıca analiz edilmiştir. Gelecek bölümden itibaren “fotoğraf ve kimlik” ana başlığı altında fotoğrafın “kimlik” olgusu ile gelişen ilişkisi üzerinden detaylı bir analize gitmek, fotoğraf okumaları öncesi, fotoğrafın “kimlik” bağlamında yarattığı temsili etkinin genel bir açılımı olması açısından önem taşımaktadır.

5.3. Fotoğraf ve Kimlik Olgusu

Fotoğrafın, kimliği betimleme ve temsil etme konusundaki etkisi, ilk üretimlerden itibaren, bu yeni teknolojinin toplum içerisinde öncelikle kimlik paralelinde bir kullanım ve etki alanı yaratmasını sağlamıştır. Fotoğraf ortaya çıktığı dönemden çok kısa bir süre sonra, özel, kamusal ya da sanatsal düzeyde olsun, insana ve sosyal yaşama dönük tüm üretimlerinde kimliği betimleyen bir ölçü birimi olarak kullanılmıştır. Bir kişinin, bir kimlik ve kişiliğin fotoğraf yüzeyi üzerinde somutlaşması, fotoğrafın en köklü alanı olan portre geleneği bağlamında, birçok açıdan insanın var oluşunu sorgulamayı olanaklı hale getirmiştir.

Kimlik olgusunun, sosyal bir araç ve bir ölçü olarak çok daha ön plana çıkmaya başladığı modernizm sürecinde, fotoğraf bu alandaki sorumluluğu neredeyse tümü ile üstlenmiştir. Kimliğin betimlenmesi aşamasında modern olan ve olmayan, öteki, aidiyet, sınıfsal eşitsizlikler, ırksal ve dinsel farklılıklar, beden farklılıkları gibi doğrudan ya da dolaylı olarak kimliği betimleyen üretimlerin en çarpıcı örnekleri fotoğraflar yolu ile verilmiştir. Bu süreç yalnızca fotoğrafın sanata dayalı üretimleri ile sınırlı kalmamış, kamusal düzeyde toplumlar, kendi kimlik temsillerine yönelik birçok faaliyeti fotoğraflar aracılığı ile yürütmüşlerdir.

Fotoğrafın bir temsil ve belge değeri olarak taşıdığına inanılan gerçeklik misyonu, özellikle kimliğin betimlenmesi konusunda fotoğraf aracılığı ile girilen bir sosyo-kültürel tanımlama döneminin kapılarını aralamıştır. Günümüze uzanan süreçte fotoğraf, sanatsal üretimleri bağlamında da çok keresinde kimlik olgusuna yönelik eleştiri ve temsil biçimlerinin sorgulandığı çalışmalarla ön plana çıkmıştır. Fotoğrafçıların, ilk dönemden itibaren üzerinde geliştirdikleri en temel çalışma alanlarından birisi olan kimlik olgusu, fotoğrafın değişen ekolleri ve çağdaş kullanım anlayışlarına bağlı olarak sürekli kendisini yeniler bir çizgide popülaritesini hiçbir dönem kaybetmemiştir.

Bu bağlamda, fotoğrafın kimlik olgusu üzerinden ortaya koyduğu sorunsalları alt başlıklar altında incelemeyen önce, “azınlıkların” bir öteki kimlik olarak sanatın çok daha erken dönemlerinden fotoğrafa miras kalan temsil biçim ve anlayışlarını incelemek konu zemininin oluşması açısından sağlıklı olacaktır.

5.3.1. Azınlık ve Öteki Olgularının Sanatsal Temsili

Azınlıkların sanatsal temsili, sanatın tüm alanları açısından ilgi uyandıran ve günümüze geniş bir belge birikimi ile ulaşan dinamik bir üretim alanı olmuştur. Ekonomik, sosyal, sınıfsal, ırksal, dinsel vb. bir çok açıdan, uzunca süredir sanatın ilgi alanını oluşturan küçük marjinal gruplar, bir çok farklı neden ve amaç doğrultusunda temsil edilmişlerdir. Bu üretim sürecinde sanatın ve sanatçının temsile ilişkin tekil kaygıları kadar, belirli dönemlere ait ideolojileri betimleme malzemesi olarak ta tartışmalara yol açan sayısız yapıt söz konusudur.

Batı sanatı retorik gelenekleri, insani değerleri işaretlemenin başlıca aracı olarak çok uzun süre toplumsal sınıf ve ırksal farklılıklardan beslenmiştir. Bu erken süreçte sanat içerisinde farklılıkların temsiline ilişkin gelişmelerin ilk ve en eski örnekleri resim alanında karşımıza çıkmaktadır. Azınlıkların ister bireyler halinde, isterse de küçük gruplar biçiminde temsil edildikleri sanatsal çalışmalar çoğunluğun temsil edildiği çalışmalara oranla büyük farklılıklar sergilemektedir. Avrupa da bu eğilimin en bilinen uzantıları resim alanında başlamıştır.

Resim pratiği, gösterilmek istenen ve var olan bütün farklılıklara dayalı ayrımı, karakteristik bir biçimde, temsil edilenlerin tüm fiziksel yapılarına kodlanan karşılaştırmalar yoluyla işlemiştir.

Leppert açısından; **“ötekinin – bizden olmayanın – mevcudiyeti, toplumsal ve kültürel farklılıkların ölçülebileceği görsel bir kıstas sunmaktadır. Yani, daha yüksekte olmanın yolu daha aşağıdakileri tanımlamaktan geçer. Daha aşağıdakinin varlığının daha yüksektekine yönelttiği tehlike, birincinin eylemliliğinin sınırlandırılmasıyla bertaraf edilebilir”**²²⁷. Bu nedenle ki Avrupa resminde konuya ilişkin birçok örnek, büyük bir ustalıkla mekansal ilişkiler ve zaman retoriklerinin de aynı yönde kullanılması doğrultusunda ötekinin varlığını çerçevelemeyi hedef almıştır.

Yirminci yüzyılın başlarına dek insan emeğinin tarımda yoğunlaştığı Avrupa ülkelerinde, nüfusun büyük çoğunluğunu köylüler oluşturmuşlardır. Bu nedenle ki Avrupa sanatının öteki kimlikler üzerine en yoğun temsilleri bu gruplar üzerinden verilmiştir. Çoğu homojen yapıya sahip olan bu ülkelerde köylüler her ne kadar sayıca çoğunlukta olsalar da, ekonomik olarak üst kültürün kendilerine yaklaşım biçimi açısından azınlıkta kalan bir dinamiğe sahiplerdir.

Leppert’in de örneklediği gibi, “karmaşık anlatıları olan, dolayısıyla da üzerinde düşünmeyi ve gerçekten de özel bilgi sahibi olmayı gerektiren on yedinci yüzyıl alegorik resimlerinde genellikle toplumsal sınıf farklılıkları da yansıtılıyordu; ve öncelikle bedenler üzerinden”²²⁸. Sınıflar arasındaki eşitsizliğin Avrupa sanatına olan en büyük yansıması beden temsili üzerinden verilmiştir. Bazen tümü ile kabataslak bırakılan alt sınıf resimleri, soyluları temsil eden resimlerin tam aksine mümkün olduğunca vandal ve bakımsız temsilleri ile kendine özgü bir çizgi oluşturan taşralı imajlar on dokuzuncu yüzyıla kadar büyük bir tutarlılıkla üretilmişlerdir. Çocuklardan yetişkinlere dek, resmedilen farklı sınıflara dair (bu Avrupa resim sanatında ilk dönemler özellikle yoksullar, dilenciler, taşralılar, hastalar, alkolikler vb. biçimlerde şekillenmiştir) insanların tümünde ön plana çıkartılan şey düzensizlik, dikkatsizlik ve bakımsızlık üzerine yoğunlaşmıştır.

²²⁷ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev.İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), 288

²²⁸ Leppert, **age**, 229

Oldukça aylak ve kaba saba resmedilen bu insanlarda ayrıntılara özen gösterilmemiş ve birçok resimde soylularınkinden farklı olarak ruh ve ciddiyete yer verilmemiştir. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sının çeşitli yerlerinde, özellikle de İngiltere'de alt sınıfların gittikçe daha fazla toplumsal hareketlilik kazanmalarıyla bedenler konusunda yeni bir söylem dağarcığı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ressamların eskiden beri sınıf farklılığını resmetmek için kullandıkları görsel ayrımlar karikatürcülerin elinde iyice dramatikleşmiştir; karikatürcülerin yaptığı iş tamamen yeni bir söz dağarı yaratmaktan ziyade zaten var olanı abartarak genişletmek olmuştur. Bu yaklaşımda alt sınıflar görsel olarak oldukça gülünç ve çirkin gösterilmişlerdir. Leppert bu genel eğilime ilişkin şu örneği vermiştir;

“Artık alt sınıftan olmanın işareti – özelliklede yenice elde ettikleri ekonomik konumları sayesinde kendilerinden üstte olan sınıfların geleneksel imkanlarına kavuşan türediler için – şişkoluktur. İngiltere’de örneğin, üst sınıfları en fazla rahatsız eden şeylerden biri, üst sınıfların alışkanlıklarını taklit eden alt sınıflardan insanlarla karşılaşmaktır. Böyle bir taklidin yeğlenen ortamı, pekte şaşırtıcı olmayacak bir biçimde, ucuz ve kolayca basılan matbu resimlerdi; bunlar üretim araçları sayesinde geniş kesimlere yayılan ve dolayısıyla da toplumsal hareketlilik karşısındaki öfke çılgınlığını geniş bir kitleye duyuran resimlerdi”²²⁹.

Ötekinin fiziksel bedeninin kaçınılmaz olarak uyandırdığı ırksal farklılık konusu Batı’daki görsel sanatlarda yüzyıllar boyunca olağanüstü çekiciliği olan bir diğer alan olmuştur. Retorik etkileri açısından, renge son derece bağımlı olan bir temsil aracında, insanlardaki renk farklılığı insani değer “ölçeği”nin temsiline hizmet etmiştir. Leppert bu ayrımı şöyle analiz etmiştir;

“Bu ölçekte, rahatlıkla tahmin edilebileceği gibi, öbür insanların tümünün renklerinin ölçümünde standardı saptayan ve çoğu insanda da olmayan renk beyazdır. Elbette ki resmin ırkla olan ilişkisi insan renklerinin temsil edildiği resimlerdeki renk farklılığından ibaret değildir, ama bu meselenin incelenmesiyle söz konusu ilişkinin birincil sonuçlarına, yani resimde kodlanan farklılıklara, ırk bağlamında sadece ilk elden görülecekler değil aynı zamanda da görsel koda giren tüm öbür farklılıkların temeli olan farklılıklara nüfuz edilmesi mümkündür”²³⁰.

İrk farklılıklarına yönelik ilk ve en önemli görsel envanterler oryantalizm akımı sonrası gelişmiştir. Bu noktada önemli bir yer tutan İstanbul ve Osmanlı coğrafyası, fotoğraftan uzunca bir süre önce aynı yaklaşımın benzer temsillerini resim alanında vermiştir. Avrupalı ressamlarca uzunca bir dönem resmedilen İstanbul görüntülerinde insan figürleri büyük yer tutmuş ve bu figürlerin başrolünde “renk” ayrıcalığı yer almıştır. Buradaki renk ayrımı her ne kadar siyahlar ve beyazlar arasındaki kadar yoğun biçimde görünür olmasa

²²⁹ age, 243

²³⁰ age, 259

da, İstanbul’u oluşturan cemaatler ve Avrupalı toplumlar arasındaki vurgu açısından yinede büyük önem taşımaktadır. Bazen fazlasıyla beyaz (ki bu genellikle Doğulu kadın imgesinde özellikle kullanılır) ya da fazlasıyla esmer (buda Doğulu erkek temsillerinin karakteristik resmidir) karakterler, abartılı bir biçimde ressamın yansıtmak istediği Doğu panoramasını destekleyici unsurlar olarak kullanılmışlardır.

Egzotizm, Harriet Guest’in de göstermiş olduğu gibi, “**nesnenin üzerine kültür-dışı, herhangi tutarlı bir kökenden yalıtılmış bir okunmazlığın damgasını vurur**”²³¹. Bu çalışmalarda renk unsuru ırksal olduğu kadar kılık ve kıyafetlerin temsil edilmesinde de aynı yoğunlukta – farklılığın biricik aracı biçiminde – kullanılmıştır. Ortak bir “egzotiklik” görevinde, ressamın hizmetine sunulan Doğu karakterleri çoğu kez bir Avrupalının kullanmayı dahi düşünmeyeceği yoğunlukta ve adeta neon etkisinde parlak kostümlere büründürülmüştür.

Ondokuzuncu yüzyılın düzinelerce oryantalist ressamı için renk demek “öteki” demek anlamına gelmiştir. Renk, oryantalizm açısından farklılığı tanımlayan, arzuyu körükleyen ve erotizmi çağrıştıran bir unsur olarak, insanlarda, halılarda ya da mallarda, hepsinin tek bir “egzotik” göreve hizmet ettiği tüm Doğu’lu çağrışımlarda büyük rol oynamıştır. Bu resimlerde halılar ile haremde yıkanan cariyeler arasında pek bir fark yoktur, her ikisi de fetiş duyguları en yoğun biçimde uyandıracak ortak bir hedefe yönelmiştir.

Renk, Batı sanatında en yalın hali ile “kültürler hiyerarşisine” işaret etmede kullanılmış ve bunu Batılı resim geleneğinin uzun tarihine yaptığı açık göndermelerle ortaya koymuştur. Ötekinin temsilini doğrudan doğruya etkileyen bu yönün merkezinde **toplumsal cinsiyet** büyük rol oynamıştır. Avrupa resminde renk, duyguların taşıyıcısı ve dolayısıyla da anti-akıl olarak görülmüştür. Renk duyguyu resme yansıtan subjektif bir araçtır. Dişil, latif ve “sorumsuz”dur. Çizgi zihne sesleniyorsa, renk hiyerarşik olarak zihnin altında yer alan bedene seslenir. Gerome’nin ‘Halı Tüccarları’nda kafasındaki Doğu’nun dişil olduğunu yalnızca erkeklerin resmedildiği bu çalışmada dahi renkler aracılığı ile açıkça ortaya koyması gibi. Sonuçta Doğu; Edward Said’in son derece inandırıcı bir şekilde gösterdiği biçimiyle, Batılı muhayyilenin uydurmasından başka bir şey değildir.

²³¹ Guest, age, 264

Bu resimlerin tümünde yanıp sönen renk cümbüşü, temsil edilen kültürü sadece göze seslenen – ve birde satın alınabilen – bir kültür olarak tanımlamış ve indirgemıştır. Doğulu öteki, gözlere bayram ettiren bir şey olarak sürekli el altında ve ulaşılabilir bir imgeye dönüştürülmüştür. Leppert, Doğulu insan imgesinin tüm diğer Doğulu objeler ile bir karşılaştırmasını yaparken benzer bir algıyı analiz etmiştir; **“özde tıpkı hahlar gibi bu insanları da görsel olarak ilginç kılan şey, ‘onlar’ı Biz-Olmayan kılan fevkalade – ve on dokuzuncu yüzyılın Batılı gözleri için – bir renk cümbüşü olan giysileridir”**²³². Bu temsil eğilimi, Doğu’nun tüm Avrupa’daki imaj bütünlüğünü şekillendirmiştir. Sonraki dönemde fotoğrafa miras kalacak olan oryantalizm olgusu, Hayali Doğu’nun insanları ve objeleri arasında olmadık bir dünyanın fantastik ve indirgeyici kodlarını yaratmıştır.

Batı resminde ırksal farklılığın temsili tarihsel olarak itaatin görselleştirilmesine yaslanmıştır; bu olmadan kadınsılaştırma üzerinden cinsiyet atfı zaten ortaya çıkamaz. “Siyah Ötekiye” (Batılı renk saplantısını tanımlayan asıl şey siyahlıktır) kerhen tahsis edilen iktidar, ironik biçimde, Batı resminde bu iktidarı inkar çabalarının yoğunluğu tarafından tanınmıştır. Leppert bu anlayışı ilginç bir örnekle vurgulamıştır; “Sander Gilman ve Leonard Bell gibi bilginlerin işaret ettiği gibi, Avrupalı sanatçılar genellikle ırksal Ötekilerin yüz özelliklerini uyarlayıp dönüştürmüşlerdir. Genellikle ‘iyi ötekiler’ olarak temsil edecekleri insanları ‘Avrupalılaştırma’ ve ‘kadınsılaştırma’ yolu ile betimlemişlerdir”²³³. Bu erken dönemden itibaren, kişiler arasındaki farklılıklara dayalı sayısız unsur belirli formlara bürünmüş ve sanat alanında kendi ölçü birimlerini yaratmıştır. Sanatın, sosyal süreçleri doğrudan etkileyen bir bütünlük olarak erken dönemden itibaren ortaya koyduğu “öteki” ve “azınlık” olgularına dayalı ayrışma, günümüzde daha eleştirel bir potada tartışılmaya ve üretilmeye devam etmektedir. Leppert’in de belirttiği gibi, sanatta; **“ötekiliğin gücü, önemli ölçüde, kültürel bir imalat olan kaynaşma korkusunun sonucudur. Sayısız yollarla hükümet politikalarınca tesis edilen ve hukuk tarafından da hayata geçirilen ayrı(mcı)lık resme farklı karşıtlıklar olarak yansımıştır”**²³⁴. Bu kronik ilişki, sonraki dönemler uzunca süre fotoğraf tarafından yüklenilecek olan değer ve üretim etiğini belirlemiştir.

²³² Leppert, *age*, 261

²³³ *age*, 264

²³⁴ *age*, 272

5.3.2. Küçük Gruplar ve Sosyal Olguların Fotografik Temsili

Fotoğraf, İcat edildiği günden bu yana yalın bir temsili araç olmaktan çok daha fazlasını ifade ettiği düşünülecek tartışılmıştır. Modern yaşamın baş döndüren hızını, anlık dondurma yolu ile büyüdü bir anlama dönüştüren bu yeni teknoloji, birçok keresinde gücünü sanatsallığı kadar insan yaşamına doğrudan müdahale eder olma fonksiyonundan kazanmıştır. Başlangıcından beri toplumun çözömlenmesinde bir araç olarak kullanılan fotoğraf, bir süre sonra modern fotoğrafçıların bu durumu görevlerinden biri olarak kabul etmeye başladıkları bir birikime yol açacak kadar çok sosyal veriyi bünyesinde toplamıştır.

İlk dönemlerinde çoğunlukla toplumun başka türlü asla görmeyeceği uzak halk ve kültürlerin kaydedilmesinde kullanılan fotoğraf, kısa bir süre sonra fotoğrafçıların kendi toplumlarının, çağdaşlarının görmeyi isteyeceği veya istemeyeceği farklı yanlarının yansıtılmasında kullanılan en ciddi araçlardan birisi haline dönüşmüştür. Bu evrede fotoğraf şekillendiği topluma “içeriden ve tarafsız” bakabilmeyi başaran öznel bir nitelik kazanmıştır. Sontag, “**fotoğrafın her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslediğinin**” üzerinde durmuş ve eklemiştir, “belgeler (eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler. Fotoğrafçılar bir yüzyıldan uzun bir süredir ezilenlerin çevresinde fırdönmüş, şiddet sahnelerine katılmıştır – hem de şaşılacak derecede iyi bir vicdan ile”²³⁵... Fotoğrafçıların toplumsal olgular ile aralarında kurduğu bu girift ilişki, zaman içerisinde özellikle sosyal bilimcilerinde fotoğrafı metodolojilerinde çok daha yoğun olarak kullanma ve hatta tümü ile fotografik yöntemler üzerine kurulu yeni sosyal metodolojiler geliştirmelerine neden olmuştur.

North Western Üniversitesi sosyoloji profesörlerinden Howard S. Becker “Fotoğraf ve Sosyoloji” başlıklı geniş çalışmasında, “sosyolojinin doğum tarihini, Comte’un bu bilime adını veren çalışmasının yayınlandığı yıl, fotoğrafinkini ise Daguerre’in metal levha üzerine görüntü sabitleme yönteminin kamuoyuna duyurulduğu 1839 yılı olarak kabul edersek, fotoğraf ve sosyolojinin üç aşağı beş yukarı aynı tarihlerde ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Başlangıcından bu yana, her ikisi de çeşitli projelere hizmet eden bu iki farklı alan açısından en öncelikli konuları toplumun

²³⁵ Sontag, age, 75

araştırılması ve keşfine yönelik çalışmalar oluşturmuştur. Becker fotoğrafın sosyal olgular ile arasında kurduğu girift ilişkiyi şöyle nitelendirmiştir;

“Sosyologlar geniş, soyut fikirlerle ilgilenip, bu fikirlerden yola çıkarak, bu fikirlerin biçimleşmiş hali, belirteçleri ya da göstergeleri olarak görülebilen özgün gözlemlenebilir olgulara varırlar. Fotoğrafçılarsa, bunun tam tersine, özgün görüntülerle çalışır ve bunlardan yola çıkarak bir anlamda daha geniş fikirlere ulaşırlar. Her iki harekette aynı şekilde bir fikrin gözlemlenebilen bir şeye bağlanması işlemini içerir, ancak başlangıç noktası farklılık yaratır”²³⁶

Bu aşamada, yaptıklarının sosyal bir boyutu, hatta daha ileriye giderek sosyoloji olduğunu düşünen fotoğrafçıların oranı azımsanmayacak kadar çok artmıştır. Oberschall, “**özellikle yüzyıl dönüşü sırasında sosyologlar ve fotoğrafçılar arasında toplumun kötülüklerini sözcükler ve fotoğraflarla teşhis etme (açıklama) gerekliliği konusunda görüş birliğine varıldığının**” altını çizmektedir. Lewis Hine, “**kent yaşamı hakkındaki ilk araştırmalarıyla ilgili olarak sosyolojik çalışmalara fon veren Russell Sage Vakfı tarafından desteklenmiştir**”²³⁷. Dönem fotoğrafçıları açısından önemli bir kariyer merkezi konumuna yükselen “**American Journal of Sociology, en azından yayın hayatında olduğu ilk on beş yıl boyunca, skandal yaratan yenilikçi makaleleriyle bağlantılı olarak düzenli biçimde çarpıcı fotoğraflar yayınlamıştır**”²³⁸. Becker, dönem fotoğrafı açısından ortaya çıkan diğer sosyal eğilimler arasında şöyle bir seçki yapmıştır;

“Fotografik toplumsal araştırma güdüsü bir başka ifade biçimini, 1939’larda FSA (Farm Security Adminis – tration / Çiftçi Güvenliği Yönetimi) nin fotoğraf ünitesinde çalışmak üzere Roy Stryker’in bir araya getirdiği fotoğrafçılarınca yapılan çekimlerde bulmuştur (Hurley, 1972 – 1972; Stryker and Wood, 1973). **Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee, Arthur Rothstein ve diğerlerinin, kendilerini Amerika’nın bunalım dönemindeki zor zamanlarını ve yoksulluğu kaydetmeye adadıkları dönemdeki çalışmalarında çeşitli toplumbilim kuramlarının izleri görülmektedir**”²³⁹.

1960’lı yıllar ile birlikte insan hakları hareketine aktif olarak katılım göstermeye başlayan fotoğrafçılar, Hine’nın çocuk işçilerle ilgili fotoğraflarında olduğu gibi, insanları heyecanlandıran ve harekete geçiren fotoğrafları geri getirmişlerdir. “Daha sonra aynı yöntemleri bir ölçüde doğrudan siyasal olmayan, ancak sosyolojinin ilgi alanlarına giren toplulukları, meslekleri, alt kültürleri veya kuruluşları inceleyen denemelerde kullanan

²³⁶ Howard S. Becker, “Fotoğraf ve Sosyoloji”, 45

²³⁷ Gutman, age, 38

²³⁸ Oberschall, age, 215

²³⁹ Becker, age, 46

fotoğrafçılar bu yolla bilinçli ve düşünülmüş sanatsal bir amaçla gazeteciliğe ve etnografiye ilişkin üslupları birleştirmişlerdir²⁴⁰. Gelişimi günümüzde de devam etmekte olan “toplumun fotoğraflar aracılığı ile araştırılması” geleneği, kuşkusuz sosyal bilimler gibi fotoğrafta da, bağlı olduğu sanat, ticaret ve gazetecilik dünyalarının o günkü çıkarlarına göre değişen çeşitli yapısal özellikler göstermiştir.

Fotoğrafçılar erken dönemlerden itibaren göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla yakından ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenmiş ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılmıştır. Becker dönem fotoğrafçılarının konuya ilişkin çalışma ve yaklaşımları ile ilgili olarak şu örnekleri seçmiştir;

“Kendisini sosyolog olarak tanımlayan Lewis Hine, amentüsünü kısaca şöyle açıklamıştır; ‘ben taktir edilmesi gerekenleri fotoğraflamak istiyorum; ben düzeltilmesi gerekenleri fotoğraflamak istiyorum’. Hine’in en önemli projesi, Birleşik Devletlerdeki çocuk işçilerin çalışma koşullarını daha sonra bu konuda iyileştirici düzenlemelere neden olacak biçimde gösterdiği çalışmasıdır.

Ondan bir süre öncede muhabir Jacob Riis (1971), New York’un kenar mahallelerini fotoğraflamış ve sonuçlarını How the Other Half Lives (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor) başlığıyla sergilemiştir.

Daha önceki bir dönemde Stryker’ın FSA fotoğraf birimi üyelerinin kırsal yoksulluğa ilişkin çektikleri fotoğraflara katkıda bulunan, Bourke – White ve Erksine Caldwell’in (1937) birlikte gerçekleştirdikleri You Have Seen Their Faces (Yüzlerini Gördünüz) isimli çalışmaları da benzer bir nitelikte ele alınması gereken özelliklere sahiptir.

Siyahların getto yaşamı, gettoların içinden gelen James Van Der Zee (DeCock and McGhee, 1973) ve Roy de Carava (de Carava and Hughes, 1967) gibi fotoğrafçılar tarafından yansıtılırken; Bruce Davidson (1970) ve pek çok benzerleri gibi gettoların dışından gelen fotoğrafçılar tarafından da büyük ilgi görmüştür. Irkların bu dramatik karşılaştırmaları günümüzde de çağdaş bir sorunsal olarak birçok fotoğrafçı tarafından ele alınmaktadır²⁴¹.

Alt - marjinal kültür gruplarının yaşam özelliklerini ele alan çalışmalarda fotoğraf tarihinde geniş bir yer tutmuştur. Bu aşamada fotoğrafçılar toplumun en karanlık gruplarından, tarikatlara, ötekileştirilmiş meslek ve inanç alanlarından, cinsel farklılıklara dek çok geniş bir düzeyde sayısız sosyal ayrışmanın modern dünyaya karşı temsilini sağlamışlardır. Becker, dönemin genel eğilimini belirleyen önemli çalışmalar arasında şöyle bir seçki yapmıştır;

“Paul Fusco’nun (1970) Cesar Cheaves ve UFW üzerine yaptığı kitap, Marion Palfi’nin (1973) vatandaşlık hakları ya da Smith’in bir klasik haline gelen Ku Klux Klan (1969) üzerine yaptıkları çalışmalarda fotoğrafçılar, sosyologlar gibi egzotik alt kültürlerle ilgi duyan yönelimler geliştirmişlerdir. Deni Lyone’un (1968) motosiklet çeteleri ve Brassai’nin Paris genelevleri (Modern Sanatlar Müzesi 1968) ile ilgili çalışmaları bunlar arasında en popüler örnekleri oluşturmaktadır²⁴².

²⁴⁰ age, 46

²⁴¹ age, 49

²⁴² age, 49-50

Yakın dönemde fotoğrafçılar tarafından geliştirilen kişisel girişimler dışında, marjinal gruplara ait saklanmış albümler ve sanatçı ve yahut fotoğrafçı olmayan amatörler tarafından bu gruplar çevresinde çekilmiş görüntülerin toplanması sonucu ortaya çıkan bir çok proje şekillenmiştir. Sosyal bilimler açısından da veri niteliği taşıyan tüm bu fotoğraflar aynı zamanda kültürel bir envanter olma özelliği de kazanmaktadır.

Fotoğrafın, toplumun unutulmuş ya da ötekileştirilen gruplarına dikkat çekme konusunda ki hassasiyeti bir süre sonra fotoğraf ve bu gruplar arasında gelişen bir görsel klişe yaratma riskini sürekli olarak taşımaktadır. Bu durum, toplumsal vakaları kullanmak yoluyla “sloganlar” üretebilme kabiliyetini kullanan fotoğrafçının, ele aldığı konuya yaklaşımı ya da konunun sunum biçimine göre var olan duyarlılığı tam tersi yönünde etkileme riskini beraberinde getirir ve en az fotoğrafın sosyal gerçekliklerle ilişkisini olumlayan tarafı kadar önemlidir. Sontag bu riski tanımlarken, konunun en klişeleşen örneklerinden birisini kullanmış ve şu detaya dikkat çekmiştir; “Nazi kamplarının ilk fotoğrafları çıktığında bunların hiçbir bayağı yanı yoktu. Otuz yıl sonra ise belki de bir doyum noktasına ulaşıldı. **Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyandırdığı kadar öldürmüştür de...**”²⁴³. Bu tip fotoğrafların gerçekliğine ilişkin şüphe ortadan kalktığında bile, çok sonraları gelişecek reaksiyonların devamlılığı Sontag’ın da belirttiği gibi ulaşılan doyuma paralel olarak geçen zaman içerisinde algı farklılıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durumda fotoğraf, ele aldığı gruplar için üstlendiği görevin çok dışında ve beklenmedik bir ilgisizliği de yaratma riskine sahiptir, bu nedenle ki fotoğrafın sosyal olgular üzerine şekillenen söylemi birçok karesinde benzer biçimlerde bir gelişebilecek bir duyarsızlaşmaya da yol açma riskini barındırmıştır.

Diğer taraftan, **“temsil edilen sosyal olgu her ne olursa olsun, aynı konunun başka biri tarafından aynı insanlar, yerler ya da olay kullanılarak fotoğraflanıp, toplumsal gerçekliğe ilişkin çok daha farklı ifadelerle ulaşması her zaman mümkün”** olmuştur. Sosyal olgulara yönelik çalışmaların en tarafsızlaştırılmaya çalışılanlarında dahi bu türden bir eğilim, fotoğrafçı ve anlatım biçimine göre muhakkak şekillenecektir. O nedenle ki sosyal olgu ve fotoğraf

²⁴³ Sontag, *age*, 37

arasındaki bağ, en koşullanmamış biçiminde dahi yeni bir söylem üretmeye yönelik olarak farklı bir işlev kazanmaktadır. Fotoğrafçı her koşulda anlatmaya çalıştığı hikaye boyunca, bu bir insanla, bir eserle, bir eylemle, bir toplumla ilgili olabilir, gizli ya da açık bir biçimde analizler barındıran bir şey üretmiş olur.

Bu nedenle ki özellikle sosyal olgularla ilgilenen fotoğraflar, bir portre ya da doğa fotoğrafından çok farklı olarak sosyo-politik bir alt metni de ister istemez bünyelerinde barındırmışlardır. Var olanı en açık ve tarafsız biçimde ortaya koyma yöntemlerinde dahi karşılaşılan bu durum, Iwo Jima'daki göndere bayrak çekilmesi ya da Arthur Rothstein'ın kurak topraklar üzerindeki kafatası resmi hakkındaki doğrudan gerçekliğe ilişkin tartışmaların çok dışında, “sunumun gerçekliği” bağlamında birçok yeni reaksiyon gelişmesine olanak tanımaktadır.

Bu noktada fotoğraftan elde edilen bilgi, otomatik olarak yapılan şeyi biçimlendirememiş, ancak bilerek ve isteyerek çalışmaların içine katıldığında ve bilinçli bir biçimde kullanıldığında işe yarar bir nitelik kazanmıştır. Örneğin; “Ruby, antropologların çalışma alanlarında çektikleri fotoğrafların gerçekten tatil fotoğrafları olduğunu, herhangi bir başka tatilde çektiklerinden ya da antropolog olmayan insanların çektikleri tatil fotoğraflarından bir farkı olmadığını, egzotik görünüme ya da normal dışı olana odaklandıklarını”²⁴⁴ savunmuştur.

Bu örnek fotoğrafın sosyal olgular açısından koşullanmış ve koşullanmamış durumları arasındaki farkın birçok açıdan geliştirilerek eleştirisine sağladığı olanak nedeniyle önem taşımaktadır. Fotoğrafçının öncelikle kim olduğu, niyeti ve hangi neden adına elde olan fotoğrafı ürettiği, bu tip çalışmaların öncelikli önem taşıyan unsurları olmuştur. **Eminiz ki “Paris genelevleri” isimli çalışma Brassai tarafından değil de dönemin koyu Katolik ve milliyetçi bir başka Fransız fotoğrafçısı tarafından gerçekleştirilseydi, belki çalışmanın başlığı yine aynı kalacak ama bu göçmen kadınlarla dolu fuhuş yuvalarına dair ortaya çıkacak görüntüler ve ifade edecekleri anlam çok daha farklı bir düzeyde olacaktı.**

Ülkemizde sosyal olguların fotoğraflar yolu ile temsil edilmesi, tartışılması ve anlaşılmaya çalışılması gibi bir gelenek olmamakla birlikte, bu tip çalışmalar özellikle son yıllarda çeşitlenen ve gelişen örneklerle azda olsa kendi kamuoyunu

²⁴⁴ Becker, *age*, 53-54

yaratmıştır. Bunlar içerisinde, konumuzla da bağlantılı olması açısından en önemli ve çarpıcı örneği Karşı Sanat Galerisinde, 06.09.2005 tarihinde gerçekleşen “6-7 Eylül Olayları Sergisi” oluşturmaktadır. 6 Eylül 1955 yılında başlayan olayların tam ellinci senesinde, aynı günde ve saldırıların en yoğun biçimde gerçekleştiği İstiklal caddesi üzerinde açılışı yapılan sergi, Dilek Güven tarafından hazırlanan doktora tezine bağlantılı bir görsel sunumu içermektedir.

Olayların öncesi ve sonrasına ilişkin 250’ye yakın fotoğraf ve diğer belgelerden oluşan sergi, olaylarla ilgili soruşturma ve mahkeme sürecinde Baş Hakim olarak görev alan Tümamiral Fahri Çoker’in, ölümünden sonra yayınlanmak koşuluyla Tarih Vakfı'na bağışladığı arşiv esas alınarak düzenlenmiştir. Bu proje, daha öncede belirttiğimiz gibi, fotoğrafçıların kendi kişisel çalışmaları dışındaki, araştırmacılar tarafından albümler ve arşivlerin taranması yolu ile fotoğraf kullanılarak oluşturulan sosyal tabanlı süreçlere yönelik projelere örnek teşkil etmektedir. Sergiye ilişkin basımı yapılan bir albüm kitap dışında, sergi boyunca konuya ilişkin Bilgi Üniversitesinde çeşitli panel ve toplantılar düzenlenmiştir. Ancak bu sergiye ilişkin en ilginç gelişmeyi açıldığı gün kokteylin hemen ardından uğradığı saldırı oluşturmaktadır. Halbuki Türkiye’de gelişme gösteren yeni kültür politikaları bakımından büyük bir olgunluğun işareti olarak tanımlanan sergi, saldırı öncesi medya aracılığı ile tüm Türkiye’de olumlu bir proje olarak duyurulmuştur.

Tarihin acı bir tekrarı olarak, bu kez galeri 30 kişiye yakın bir radikal milliyetçi grup tarafından basılmış, içeride sergilenen fotoğraflar yerlerinden sökülerek parçalanmış ve elli sene önce İstanbul azınlıklarına yönelik gelişen yok etme politikasının hala devam ettiği vurgulanmıştır. Ne ironiktir ki saldırganların sergide parçalayarak yok etmeye çalıştıkları görüntüler, bundan 50 sene önce tamda kendileri tarafından inşa edilen tarihin fotoğrafları olmuştur. Çalışma içerisindeki “fotoğraf okumaları” bölümünde iki tanesine yer verilecek olan bu arşive ait sosyal belge niteliğindeki fotoğraflar, sosyal olgular ile fotoğraf arasındaki bağın zamansal ilişkisi açısından da önemli bir niteliğe sahiptirler. Bu sergi var olan, ancak unutulmuş bir sosyal olgunun hatırlanması sürecinde, geçmişin küçük bir analizini sunarken, aynı olgunun güncel bir parodisini de istemeden sağlamış olması açısından ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Sosyal olguların teşhirine yönelik bu tip çalışmalar, bazı durumlarda teşhir edilen grubun kendisi ya da tam aksi yönde faaliyet yürüten karşı bir grup tarafından sabote edilme riskine açıktır.

Bugün sosyal olguların fotografik bir dille anlaşılmasından çok, olaylara dönük belge fotoğrafları özellikle basılı yayınlar aracılığı ile daha fazla ilgi ve kullanım alanına sahiptir. Günümüzde tüm dünyada olduğu gibi fotografik olarak çoğu kez tek bir kare, tek bir olguyu açıklamak yönünde kullanılır ve basım dili açısından yeterli bulunur. Seri fotoğraflar halinde oluşturulan fotoğraflar çoğunlukla sosyal bilimlere yönelik çalışmalara ve fotoğrafçıların konuya ilişkin sayısı gittikçe azalan projelerine hizmet ederler. Gelişen enformasyon araçları ve özellikle görsel iletişimin tüm dünyada geniş oranda kullanılmaya başlanması ile, bir grup, toplum ya da kültürü fotoğraflar aracılığı ile anlama yolunda tek bir gözlemcinin çalışması zamanla çok daha az ilgi görür hale gelmiştir.

Ancak günümüzde aynı yönelim özellikle çağdaş sanat alanında, farklı uygulama ve biçimlerde yeniden hayat bulmuştur. Bugün çağdaş sanatçılar tarafından sosyal olgulara yönelik çalışmaların en önemli materyallerini fotoğraflar oluşturmaktadır, bir bakıma geçmişin gettolarda, kamp alanlarında, işçi bölgelerinde zaman geçiren fotoğrafçıların deneyimleri farklı bir üslupla yeniden devralınmış gibidir. Sontag, bu gelişen anlayışı özel bir örnekle açıklamıştır;

“Bugün Times Meydanı’nın kurtarılmış bölgesini travestilerden ve fahişelerden temizleyip üstünü gökdelenlerle kaplamak için bir baskı var. Topluma aykırı olan yer altı sakinleri kısıtlı çevrelerinden çıkartıldıkça – uygunsuz, halkın başına bela, edepsiz diye ya da en azından kazanç sağlamadıkları için yasaklanarak – birer sanat konusu olarak giderek daha fazla bilince yerleşiyor, daha fazla uzaklık yaratan yaygın bir yasallık ve metaforik bir yakınlık kazanıyorlar”²⁴⁵.

Alt kültürlerin günümüzde hala önemli bir alan oluşturan sanatsal temsiliyet sorunsalı bugün için en yoğun temsillerini fotoğraflar aracılığı ile sağlanmaktadır. Fotoğrafın ortaya koyduğu özgün üslup ve çarpıcı anlatım gücü, ilk dönemden itibaren, fotoğraf ve küçük gruplar arasında özel bir kader birliği yaratmış görünmektedir. Ali Akay, Toplumbilim dergisinin fotoğraf özel sayısı için hazırladığı önsöz metnine şöyle başlamaktadır;

“İstanbul; son on yıldan fazla bir zamandır arka arkaya açılan fotoğraf ağırlıklı çağdaş sanat sergileri ile eski bir tartışmayı yeniden alevlendirmiş gibi duruyor. Fotoğrafların birer kurgumu yoksa belgemi olduğu tartışması, çağdaş sanatta fotoğrafın yerini de sorgular durumda. Bugün belki artık ‘fotoğraf sanat mı değil mi?’ tartışması geride kaldı ama fotoğrafın belgesel statüsü gündeme geldi”²⁴⁶.

²⁴⁵ Sontag, **age**, 62

²⁴⁶ Akay, **age**, s.5

Farklı bir dille yeniden gündeme gelen bu özellik, kuskusuz fotoğrafın en eskimeyecek ve sosyal süreçler var olduğu sürece farklı üslup ve biçimlerde devam edecek olan en kayda değer sorumluluklarından birisi olarak en azından var olan görsel alışkanlıkları kırarak yeni bir teknik bulunana dek devam edecek gibi görünmektedir. Fotoğrafın küçük alt gruplar ve sosyal olgular ile süregelen kader birlikteliği, sanatın bu alanda daha önce karşılaşılmamış ölçüde yoğun bir envanter stokuna sahip olmasını sağlamıştır. Bu stok, geçen zaman ve tarihsel süreçlerin kazandıracağı yeni anlamlar ile, fotoğrafı bu öz niteliği üzerinden sürekli gündeme taşıyacak en temel ayrıcalık olarak konumlanmıştır.

5.3.3. Öteki ve Travma'nın Fotografik Temsili

Fotoğrafın öteki ve travmatik sosyal olgular ile arasında kurduğu derin köprü, öncelikle onun belgeleyici özelliği üzerinden gelişen ve sonraki dönemler başlı başına bir çalışma bütünlüğü oluşturan, kendi tarihine paralel bir süreçte olagelmıştır. Bugün için hala, sosyal kırılmalar, savaş bilançoları, zorunlu göçler, soykırımlar, iç çatışmalar ya da açlık gibi problemli konularda fotoğraftan daha etkili bir belgeleyici hafıza yoktur. “1839 yılında ilk kameranın icat edilışinden beri, fotoğraf sanatı ölümle hep haşır neşir olmuştur. Sontag'ın deyişiyile; “kamera ile sağlanan bir görüntü – kelimenin tam anlamıyla – merceğin önüne getirilen bir şeyin kopyası olduğundan, fotoğraflar, kayıp bir geçmişten ve ayrılıp giden hayatlardan bir yadigar olarak, başka bütün resimler karşısında belirli bir üstünlük taşımışlardır”²⁴⁷.

Bu özgül temsiliyet konumlanması kısa bir süre sonra fotoğrafı, sadece özel anlamda değil, kendi kamuoyunu oluşturacak derecede geniş bir anlamda sansasyonel düzeydeki sayısız travmatik sürecin zorunlu tanığı ve taşıyıcısı konumuna getirmiştir. **Günümüzde kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş “hatırlama”ya geldiğinde fotoğraf hala daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir.**

²⁴⁷ Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, 23

Gerçeğin acı sonuçları fotoğrafa ilk kez Kırım Savaşı fotoğrafları ile topluca yansımıştır. Savaş fotoğrafçılığının ortaya çıkardığı ilk savaş Kırım savaşı, ilk fotoğrafçıda (ki her kaynak tarafından ilk savaş fotoğrafçısı diye anılmıştır) 1885 yılının başlarında Prens Albert'in teşvikiyle Britanya hükümetince Kırım'a gönderilmiş olan dolayısıyla savaşın 'resmi' fotoğrafçısı olmaktan öte bir sıfat taşımayan Roger Fenton'dur. Osmanlılar ile Ruslar arasında 1853 yılında başlayan Kırım Savaşı'na, daha sonra Ruslara karşı Fransa ve 1854 yılının Mart ayında da İngiltere katılmıştır. **“İngiltere katıldığı Kırım savaşında ilk kez, savaşın bilançolarının görsel bir envanterini tutmak amacıyla fotoğrafçı Roger Fenton'u görevlendirmiştir. Fenton, üzerine “photographic van” yazılmış at arabası ile, 1855 yılında savaş alanına ait üç yüz altmışın üzerinde fotoğraf çekmiştir”**²⁴⁸. Bu olayda Britanya Hükümeti, tanınmış bir profesyonel fotoğrafçıyı cepheye davet etme ihtiyacını duymuştur. Çünkü, “Kırım'a bir önceki yıl gönderilmiş Britanya askerlerinin başına gelen beklenmedik riskler ve yoksullukların, basında dehşet verici boyutlarda yer alması üzerine duruma müdahale etmek gerektiğini anlamış ve savaştan hoşnutsuzluğun artmasına karşı daha olumlu bir izlenim uyandırmayı amaçlamıştır”²⁴⁹. Dünyanın bu ilk savaş fotoğrafları, çoğaltım ve medya faktörünün kısıtlı olması nedeniyle daha çok İngiliz devletinin Kırım Savaşına dair bir görsel stoku ve yeni bir teknolojik alternatif olarak algılanmıştır.

Fotoğrafa yansıyan travmatik olayların kitleler açısından etkileyici sonuçlar doğurması öncelikle çoğaltım ve medya faktörüne bağlı olarak gelişmiştir. **Vietnam Savaşı sırasında 1972'de dünyanın birçok gazetesinin baş sayfasında çıkan Huynh Cong Ut'un çektiği ve ana yola atılan Amerikan napalmlarından kaçarken acı içinde feryat eden bir köyün çıplak çocuklarını gösteren ünlü dehşet fotoğrafı önemli bir örnektir. Bu fotoğraf, o güne değin savaşa karşı duyulan tiksintiyi arttırmada televizyondan aktarılan yüzlerce saatlik barbarlık görüntüsünden çok daha etkileyici olmuştur. Sayısız akan görüntüden farklı olarak, Amerikan kamuoyunda belleklerden silinmeyecek bir hafızaya yol açan bu fotoğraf, (üzerine az önce bir Amerikan napalmı serpilmiş kolları açık ve acıyla haykırarak fotoğraf makinesine doğru koşan**

²⁴⁸ Özendes, age, 14

²⁴⁹ Sontag, age, 47-48

çıplak Güney Vietnamlı çocuklar) kısa sürede bu savaşın en bilinen ikonları haline gelmiştir. Fotoğrafın, bellek ile kurduğu bu keskin ilişkinin bir zaferi olarak, sonraki dönemler bu fotoğrafa dayalı biçimde artan savaş karşıtı girişim ve argümanlar tüm bir sürece etki etmiştir.

İspanya İç Savaşı (1936-1939), modern anlamda tanıklık edilen (“gözetlenen”) ilk savaş olmuştur; “bu savaş, sıcak çarpışma hatlarında ve bombardıman altındaki şehirlerde görev yapıp, çalışmaları İspanya da ve diğer ülkelerin gazeteleriyle dergilerinde anında yayınlanan profesyonel bir fotoğrafçı ordusu tarafından izlenmiştir”²⁵⁰. Sonraki dönemler bir alan halini alacak olan savaş fotoğrafçılığının da günümüze yansıyan en modern örnekleri bu savaş sonrası şekillenmiştir. “Başka bir ülkede meydana gelen felaketlerin seyircisi olmak, gazeteciler diye bilinen profesyonel, uzman turistlerin bir buçuk asrı aşkın süredir maceralarında gittikçe katlanan birikimleriyle doğrudan ilintili olan, esaslı bir modern deneyimdir”²⁵¹. Bu modern deneyim kısa bir süre içerisinde kitle kültürünü etkileyen ve aynı ölçüde kendi özgün alanını yaratan bir tarihi okumayı zorunlu kılmıştır. Ancak bu durum aynı ölçüde politik işlerlik sağlayan bir dizi taraflı ve çelişkili sürecinde görsel tarihi metinleri anlamına gelmektedir.

Hakkın ve haklılığın bir tarafta, baskı ve adaletsizliğin diğer tarafta yer aldığına ve kavganın sürdürülmesi gerektiğine inanalar açısından önemli olan, tam da kimin, kim tarafından öldürüldüğüdür. Bir İsrailli Yahudi’nin gözünde, Kudüs’ün merkezindeki Sbarro pizzacısına düzenlenen saldırıda paramparça olan bir çocuğun fotoğrafı, öncelikle, Filistinli bir intihar bombacısı tarafından öldürülen bir Yahudi çocuğun fotoğrafıdır. Bir Filistinlinin gözünde ise, Gazze’de devriye gezen bir tankın ezerek paramparça ettiği bir çocuğun fotoğrafı, öncelikle, İsrail ordusunun bir zırhlı aracı tarafından öldürülen bir Filistinli çocuğun fotoğrafıdır. Militanın bakış açısıyla, kimlik her şeydir. Bu gibi süreçlerde bütün fotoğraflar, altlarına eklenen yazılar ya da üstlerine konulan başlıklarla açıklanmayı veya çarpıtılmayı beklemişlerdir.

²⁵⁰ age, 20

²⁵¹ age, 17

Sontag, bu stratejik şekillenmeye çok özel bir örnekle katkıda bulunmuştur; “**son dönemdeki Balkan savaşlarının ilk aşamalarında Sırlarla Hırvatlar savaşıırken, bir köyün topa tutulması ile öldürülen aynı çocukların fotoğrafları hem Sırların hem de Hırvatların propaganda dosyaları içerisinde yer almıştır. Yazısını değiştirirseniz, çocukların ölümü kolaylıkla yeniden ve yeniden kullanılabilme özelliğine sahiptir**”²⁵². Bu çelişkili süreç, en ağır iddiasını travmatik sonuçlar üzerinden veren fotoğrafı, ilginç bir sorumluluk alanına dönüşmüştür. **Dehşet fotoğrafları taraflar arasında hümanizmi arttırıcı yönde olduğu kadar iddiayı ve propagandayı arttırıcı biçimlerde de sık sık ve ciddi sonuçlar doğuracak şekilde kullanılmışlardır.**

Yazılı bir metnin (ki, içeriğindeki düşünceler, göndermeler ve sözcük dağarcığının karmaşıklığına bağlı olarak, okur kitlesi çoğalan ya da azalan bir metnin) aksine fotoğraf, yalnızca tek bir dile sahiptir ve potansiyeli itibariyle gelecekte de başka bir dili olmayacaktır. Bu noktada bir travma, fotoğraflanarak öncelikle o şeyi “haber” olarak izleyen başka yerlerdeki insanların gözünde gerçek kılınmaktadır. Ancak günümüzde bu gerçeklik kendi tarihinden kopan bir dizi taraflılık ile de bir arada anılır hale gelmiştir. Sontag, bu süreçte dair örnekler paralelinde çarpıcı bir analize ulaşmıştır;

“Gazeteler 1880 yılından beri fotoğraf basmaktadır. Sonraları, National Geographic ve Berliner Illustrierte Zeitung gibi on dokuzuncu yüzyıl sonlarından beri yayını sürdürülen ve fotoğrafları illüstrasyon olarak kullanan eski popüler dergilere ek olarak, bütün sayfalarını fotoğrafa (sadece resimlerin altına çok kısa metinler giriliyordu) ve “resimli hikayeler”e (bunlarda da, görüntüleri dramatikleştiren bir hikaye eşliğinde aynı fotoğrafçının en az dört beş resmi bulunuyordu) ayıran çok tirajlı haftalık dergiler (özellikle, 1929’da Fransız “Vu”, 1936’da Amerikan “Life”, 1938’de İngiliz “Picture Post”) ortaya çıkmıştır. Gazetede ise resim (üstelik tek bir kare olarak), hikayeye eşlik eden malzeme yerine geçerdi.

Gazete fotoğrafçıları, ister savaş ister barış dönemlerinde olsunlar, şovenist önyargılara prim vermeyen adil tanıklar olarak kendi çağlarının tarihçesini oluşturmuşlardır. “Magnum’un görüşünce, böylece fotoğraf sanatı artık kendisinin dünya çapında bir uğraş, bir meslek olduğunu deklare ediyordu. Fotoğrafçının hangi milliyetten olduğu ve kendi ülkesindeki gazetelerle olan bağlantıları ilke olarak bir önem taşımamaktaydı”²⁵³.

Bu tavır uzunca dönem savaş fotoğrafçıları üzerinden romantize edilen bir duygusal üstünlüğü ve erdemi öngörmüştür. Bazı savaş fotoğrafçılarının içerisine girdikleri çatışmalar esnasında yaşamlarını yitirmeleri onlara kısa sürede fotoğraf dünyası içerisinde daha farklı bir misyon yükler hale gelmiştir.

²⁵² age, 8-9

²⁵³ age, 34-35

Dünyanın en büyük savaş fotoğrafçısı Robert Capa'da, "tüm diğer savaş fotoğrafçıları gibi, savaşmayan insanlarda (özellikle de, vicdanlı bir insanın taraf tutmaya zorlandığı ender çatışmalardan biri söz konusu olduğu zaman) hala görülen, savaşa gitmenin romantik çekiciliğini miras almıştır"²⁵⁴. Bu eğilim aynı zamanda fotoğrafçı ile kurulan derin empatinin de bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Friedrich'in "Savaşa Karşı Savaş!" albümü ile siyasal açıdan taraf tutan bir fotoğrafçı kuşağının en ünlü siması olup, bütün çalışmalarıyla savaşa ve savaşın kurbanlarına yoğunlaşan Capa'nın ilk resimlerinde gözlendiği şekliyle sol muhalifliğin gölgesinin pek düşmediği bir meşruiyet kazanmıştır bu durum. Sistemin ana damarını oluşturan ve keskinleşmiş toplumsal sorunların işlenmesine göz yuman yeni bir liberal konsensüsün şekillenmesinin peşinden, fotoğrafçının kendi geçim koşulları ve bağımsızlığı ile ilgili sorunlar ön plana çıkmıştır. Bu sürecin sonuçlarından birisi; "Robert Capa'nın birkaç arkadaşıyla (bunlar arasında 'Chim' ile Henri Cartier – Bresson da vardı) birlikte 1947'de Paris'te, "Magnum Photo Agency" adında bir kooperatif kurmaları"²⁵⁵ olmuştur. Diğer taraftan dehşet fotoğrafları yalnızca savaş fotoğrafçılarının çektikleri ile sınırlı kalmamış, bir çoğu zaman içerisinde farklı anlamlar bulan bir dizi imzasız fotoğrafta sonraki dönemler çekilen acıların en iddialı tanıkları olarak kendi gündemlerini yaratmışlardır.

Fotoğraflar belli dönemler belli olaylar ekseninde yoğunlaşarak adeta uluslararası düzeyde tek bir problemin açılımına hizmet eder görünmüşlerdir. Bunlar içerisinde zaman zaman dehşet fotoğrafları büyük yer tutmuştur. Sontag için, eğer fotoğrafların en iğrenç, en nefret uyandırıcı gerçekleri yalnızca kaydetmekle kalmayıp, bunun yanında bir de tanımlama gücünün bütün karmaşık anlatılardan daha baskın çıkmaya başladığı her hangi bir yıldan söz edilebilirse, bu yıl kesinlikle 1945 yılıdır;

"1945'in Nisan ayı ile Mayıs ayı başlarında, toplama kamplarının boşaltıldığı ilk günlerde Bergen – Belsen, Buchenwald ve Dachau'da çekilen resimlerle ve yine aynı yılın Ağustos ayı başlarında Hiroşima ve Nagasaki'de yaşayanların atom bombasıyla yakılıp kül edilmesini izleyen günlerde Yosuke Yamahata gibi Japon tanıkların fotoğraflarıyla hatırlanan yıl fotoğraf tarihinin en travmatik envanterlerinin toplamını sunmaktadır"²⁵⁶.

²⁵⁴ age, 33

²⁵⁵ age, 34

²⁵⁶ age, 24

Bu yıllarda dünya, fotoğrafın dehşet ile olan ilişkisine ve dehşeti yansıtmadaki etki gücüne adeta ikna olmuştur. Sonraki dönemler hızla artan benzer perspektifli fotoğraflar, çağdaş travmatik temsillerin bu olaylardakine bağlı ana hatlarını sağlamlaştırmışlardır. 1945 tarihinden itibaren ölüm fotoğrafları kamuoyunda çok daha meşrulaşmış ve alışıldık kareler haline gelmişlerdir.

Gerçek dehşet görüntülerine çok yakından bakmanın şok edici olduğu kadar utanç verici bir tarafı da her zaman kişi psikolojisinde derin etkiler bırakmıştır. Acının en akıl almaz ve aşırı boyutlardaki görüntülerine gözlerini kırpmadan bakabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (askeri, hastanedeki doktorlar vb) ya da o resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz – kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun – bu fotoğraflara karşı birer dikizci olarak konumlanmışızdır.

Diğer taraftan, savaşta katlanılan acıları sergileyen görüntüler artık o kadar yaygın bir şekilde elden ele dolaşmaktadır ki, “yakın zamanlara kadar tanınmış fotoğrafçılardan, tam da bu tür kareler çekmelerinin bir beklentiye dönüştüğü kolayca unutulmamaktadır”²⁵⁷. Şimdilerde sıradan kişilerin tanıklıkları ile çekilen ve her yere dağılan dehşet sahneleri, geçmişin profesyonel görsel uzmanlarının “eserlerinin” yerini almış gibidir. Birçok travmatik olayın görüntüleri artık uzmanlar kadar, sivillerinde tanıklık ettikleri görsel malzeme yığınlarına dönüşmüştür. Diğer taraftan Sontag, bu konuda şöyle bir hatırlatmada bulunmuştur;

“1960’lı yılların ortalarından beri, savaşları görüntüleyen en ünlü fotoğrafçıların çoğu, kendi rollerinin savaşın ‘gerçek’ yüzünü gözler önüne sermek olduğunu düşünmüşlerdir. Larry Burrows’un çektiği ve 1962’den itibaren ‘Life’ dergisinde yayınlanan işkence ve eziyete uğramış Vietnam köylüleriyle yaralı Amerikan askerlerini gösteren renkli fotoğrafları, Amerika’nın Vietnam’da ki varlığına karşı isyanı kesinlikle bilemiştir. (1971’de Burrows, yanında ki üç fotoğrafçıyla birlikte, Laos’ta Ho Ci Minh Hattı üzerinde uçan ABD ordusuna ait bir helikopterden açılan ateş sonucunda öldürülmüştür. ‘Life’ dergisi de, benim gibi orada çıkan savaş ve sanat resimleriyle yetişmiş ve eğitimini beslemiş birçok kişiyi üzüntüye boğarak 1972’de kapanmıştır.) Burrows, bütün savaşı renklerle yansıtan (gerçeğe benzetmeye yeni bir kazanım getiren, yani, ‘şok’u devreye sokan ilk önemli fotoğrafçıdır”²⁵⁸.

Burada fotografik olarak Burrows’un yaptığı şey aslında savaş fotoğraflarını belirli birer görsel mizansene dönüştürme kabiliyeti üzerinden şekillenmiştir. Salt acı ve ölüm görüntüleri dışında, Burrows tüm bu fotoğraflara bir duygu ve etki yüklemeye çalışmıştır. Bu konuda Sontag şöyle bir karşılaştırmaya gitmiştir;

²⁵⁷ Sontag, *age*, 47

²⁵⁸ *age*, 37

“Savaş fotoğraflarında güzellik görmek, kalpsizlikle eş anlamlı sayılmaktadır. Oysa, yıkım manzarası da nihayetinde bir manzardır. Burada söz konusu olan, yıkıntılar içinde bir güzelliştir. Saldırıdan hemen sonraki aylarda Dünya Ticaret Merkezi yıkıntılarının fotoğraflarının güzel olduğunu teslim ve iddia etmeye en basit deyimle densizlik, daha çok ta büyük bir saygısızlık gözüyle bakılmaktaydı. İnsanların söylemeye en fazla cesaret edebildikleri şey, fotoğrafların ‘gerçeküstü’ olduğu yolundaki genel geçer sözlerdi ve bu açıklamalarda arkasında, gözden düşen ‘güzellik’ kavramının sindiği zoraki bir kibarlıktan ibarettir. Ancak o fotoğraflar güzeldiler; içlerinde pek çoğu – başka isimlerin yanı sıra, Gilles Peress, Susan Meiselas ve Joel Meyerowitz gibi mesleğinin ehli fotoğrafçıların çektikleri – gerçekten güzel resimlerdi. Mekan için, yani ‘kat sıfır’ adı verilen kocaman mezarlık için elbette ‘güzel’ sıfatı kullanılamazdı. Fakat fotoğraflar nesneleri ne olursa olsun hep dönüştürücü bir etki yaparlar; herhangi bir şey, bir görüntü halini aldığı anda gerçek hayatta olmadığı şekilde güzel – korkutucu, dayanılmaz – haline kolayca dönüşebilir”²⁵⁹.

11 Eylül saldırıları bunu sağlayan son ve en açık olay olarak dünya kamuoyunda yarattığı etki üzerinden düşünüldüğünde önemli bir örnektir. Orada olup bitenler, ertesi sabah tüm dünyada insanların ellerine geçen gazete manşetlerindeki tek bir fotoğraf karesi ile temsil edilmişlerdir. Bu ikinci uçağın, kuleye çarpmak üzere olduğu karedir. Bu esnada diğer kuleden çıkan dumanlar tüm şehrin üzerini sarmış durumdadır. Bu manzara gerçekten gerçeküstüdür, altında yatan olağanüstü güzelliği saklamanın bir yolu olarak başvurulabilecek tek geçerli tanım budur ve insanlarda yarattığı ilk etki, üzüntüden ziyade “şok” ve “gözlerine inanamama” şeklinde gelişmiştir.

Üzerinde daha az oynanmış fotoğrafların daha fazla benimsenmesinin nedeni, yalnızca onların özel bir inandırıcılığa sahip olmalarından kaynaklanmamaktadır. Bu tür fotoğrafların bazıları en iyi fotoğraflarla bile boy ölçüşebilir, dolayısıyla hatırlanmaya değer, etkileyici ve dokunaklı bir resim için öngörülen standartların üstüne çıkabilirler. Buna örnek olarak, Eylül 2001 sonlarında Manhattan’da, SoHo’da caddeye bakan bir galeride açılan Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkılışı belgeleyen fotoğrafların izleyicilerin takdirine sunulduğu bir sergiyi gösterebiliriz. Bu sergi, fotoğrafın günümüz sürecinde ortaya koyduğu travmatik içerik ve bağlamın anlaşılması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir;

“Adının da hemen düşündürdü gibi, ‘Burası New York!’ sergisini düzenleyenler, amatör ya da profesyonel olsun, elinde saldırının ve saldırıdan hemen sonraki anların görüntüleri olan herkese fotoğraflarıyla sergiye katılma çağrısı yapmışlardır. Çağrının çıkarıldığı ilk haftalarda bini aşkın başvuru yapıldı ve düzenleme komitesine fotoğraf teslim eden herkesin en az bir fotoğrafı sergiye kabul edildi. Başlıksız ve yazılı açıklamasız bu resimlerin hepsi, iki dar odaya asılarak ya da bilgisayar ekranlarından birindeki (ve serginin web sitesindeki) slayt galerisinde sergilendi; yirmi beş dolar karşılında satılık olarak da (ki buradan elde edilen gelir, 11 Eylül’de öldürülenlerin çocukları yararına faaliyet gösteren bir fona aktarılacaktı), aynı küçük ebatta, yüksek kalitede mürekkep baskılı halleri hazırlandı. Fotoğrafları alanlar

²⁵⁹ age, 76

ellerindekinin, bir Gilles Peress (sergiyi düzenleyenlerden birisi) resmi mi; bir James Nachtwey fotoğrafı mı; yoksa, hiçbir ayar gerektirmeyen basit kamerasıyla, kiralık Village dairesinin yatak odasının penceresinden dışarıya sarkan emekli bir öğretmenin çektiği, tam da kuzeydeki kuleyi yıkıldığı esnada yakalayan bir pozumu olduğunu ancak satış işlemleri tamamlandıktan sonra öğrenebildiler. Serginin alt başlığı olan ‘Fotoğraf Demokrasisi’ de, amatörlerin çıkardıkları işlerin, sergiye katılan tecrübeli profesyonellerin eserleri kadar iyi olduğunu düşündürmekteydi. Gerçekte de öyleydi ama; kültürel demokrasi hakkında olmasa bile, fotoğraf sanatı hakkında bir şeylerin kanıtlandığına zaten şüphe yoktur”²⁶⁰.

Bu sergi, diğer taraftan sivillerin vahşet görüntüleri ile ne ölçüde haşır neşir olabileceklerini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu güne kadar benzer yıkım görüntülerini medya devlerinin yayınları ile dikizlemeye alışan Amerikan kamuoyu, dehşetinde demokratikleşebilmesi riski sonrası kendilerini beklenmedik bir yıkıntının içerisinde bulduğunda kuşkusuz artık yeni bir hafıza söz konusu olmuştur. **“Konu başkalarının acılarına bakmak olduğu zaman, “biz” asla cepte keklik sayılmamalıdır”**²⁶¹ der Sontag. Bu güne dek, ayrıcalıklı kesimlerin ve hayatların, emniyet altına almış olanların görmezlikten gelmeyi tercih edebileceği konuları “gerçek” (ya da “daha gerçek”) kılmanın bir vasıtası olarak kullanılan fotoğraflar, 11 Eylül sonrası kuşkusuz yeni bir empati alanının da kurulmasını sağlamışlardır. Sontag açısından;

“Bazı fotoğrafları iyi bilmek, bizim şimdiki zaman ile yakın geçmişe dair duygularımızın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Fotoğraflar referans yollarını döşer ve uğruna mücadele edilen davaların totemleri işlevini görürler: bir fotoğrafa baktığımızda duygularımızın billurlaşması ihtimali, sözlü bir sloganı zihninizde canlandırmaya kıyasla daha fazladır. Ayrıca fotoğraflar, o zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına (ve gözden geçirilmesine) katkıda bulunurlar. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri ‘hafıza’ olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir ‘kurgu’ya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur – kolektif hafıza, tıpkı kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır”²⁶².

Fotoğraflar, kitle kültürünü yaratma konusundaki katkıları göz önüne alındığında, rakip tanımayan öncü bir görev üstlenmişlerdir. Ancak bu görev her zaman kültürü olumlayan ya da yücelten biçimlerde şekillenmemiş, birçok endişe uyandırıcı sosyal kaygı ve stratejik süreçler boyunca gelişen refleksler, fotoğraflara bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu tip dönemlerde çoğu kez fotoğraflar neden ürkölüp neden ürkölmemesi gerektiği fotoğraflar aracılığı ile belirlemişlerdir. Fotoğrafın, ırksal farklılıklara dayalı bir süreçte ortaya koyduğu belgeleyici yön, Sontag’ın ilginç örneğinde farklı bir kullanım özelinde analiz edilmiştir;

²⁶⁰ age, 28

²⁶¹ age, 5

²⁶² age, 86

“Amerikanın küçük kasabalarında 1890’lar ile 1930’lar arasında linç kurbanı olan Siyahlarla ilgili paha biçilmez değerdeki fotoğraflar, 2000 senesinde New York’taki bir galeride sergilendiğinde, binlerce kişi açısından tepeden tırnağa sarsıcı, hatta vahiy inmesine benzer derecede aydınlatıcı bir deneyim sağlanmıştı. Linç resimleri bize insanın alçak yüzünü bütün çıplaklığı ile gösterirler. Aynı zamanda, zalim, insanlık dışı yanını gözler önüne sererler. Linç resimleri bizi ırkçılığın müsebbibi olduğu kötülüklerin kapsamı hakkında düşünmeye zorlarlar. İşte, o görüntüleri fotoğraflamanın utanmazlığında, insanın bu içsel kötülüğünü yakalayabilirsiniz. Zira resimler bir hatıra olarak çekilmiş, üstelik içlerinden bir kısmı kartpostala dönüştürülmüştür; bazılarında da, bir ağaçta sallanan çıplak, işkence edildikten sonra yakılarak kömür haline getirilmiş bir cesedin yanında sırttan suratlarıyla kameraya poz vermiş, her Pazar kiliseye gitmeyi aksatmayan dindar yurttaşları görürsünüz”²⁶³.

Bu tip arşiv niteliğindeki çalışmaların büyük bölümü izleyiciyi geçmiş şartlar ve bugün içerisinde bulunduğu koşullar arasında bir yolculuğa şartlandırmaktadır. Bu tip bir sergiyi izlemeye gelen bir siyahta katlanacak olan nefret duygusu, serginin beyaz ziyaretçilerinde katlanan merhamet duygusu ile dengelenebilir. Ancak her ne koşulda olsun, güncel ya da geçmiş tüm benzer arşivler kişilerde bağlı olduğu görüşün ve kimliğin gözünden bakmayı gerektirmişlerdir. Bu nedenle ki fotoğrafın neyi belgelediği kadar, özellikle bu tür fotoğraflarda elde ki belgenin kime sunulduğu ikinci derecede önemli bir belirleyici faktör niteliği kazanmaktadır.

“İşlenen büyük suçları ve zalimlikleri kaydeden bir fotoğrafa bakmak, insana bir yükümlülük – sorumluluk gibi gelebilir”²⁶⁴ der Sontag. Bu tip görüntüler karşısında insanlar yukarıda özetlenen çeşitli nedenlere bağlı olarak farklı refleks ve tepkiler geliştirmişlerdir. Sontag açısından, **“sonuçta bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp giderler. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsünü inşa eder”**²⁶⁵.

Günümüzde dehşet görüntülerinin ne ölçüde etki uyandırdığı ve ne gibi sorunsallar ürettiğine dair farklı konularda birçok çalışma yürütülmektedir. Fotoğraf, bu görüntülerle vicdanı uyandırdığı kadar, onu klişeleştiren ve yok eden bir etki algısını da ortaya koymuştur. Düzensizlik ve kargaşa çoğu modern pek çok insanın üstünde şok edici olmaktan ziyade eğlendirici bir etki de bırakmaktadır. **Andre Breton, “Güzellik sarsıcıysa güzelliktir, yoksa bir boka benzemez” demiştir. Breton, bu estetik ideali “gerçeküstücü” olarak tanımlamıştır, fakat merkantil değerleri**

²⁶³ age, 92

²⁶⁴ age, 95

²⁶⁵ age, 86

üstün sayarak yol alan bir kültürde, görüntülerin insanı yerinden hoplatıcı, gürültü çıkarıcı ve göz açıcı olmasını istemek, iyi bir iş anlaşması yapmak kadar temel bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Günümüzün sayıları git gide artan travma fotoğrafları taraflar arasında gidip gelen ve altına yazılan yazılar eşliğinde sık sık değişerek güncellenen kendi tarihlerini yaratırken, vicdan; tüm bu görsel kaos envanterinin karşısında bir tür dengesizleşme yolunda hızla tutarsızlaşmaktadır.

5.3.4. İmaj Politikaları Bağlamında

Fotografik Dehşetin Sunum Stratejileri

Fotografik dehşetin sunumu hiçbir zaman tarafsız bir rasyonalite etrafında şekillenmemiştir. Fotoğrafın, dehşet anlarını yansıtır biçimde konumlandığı ilk dönemlerden itibaren, bu dehşete maruz kalan taraflar ve maruz bırakan taraflar kadar, konunun uluslar arası niteliği, ilgi çekiciliği, sözde değerliliği ve gerekliliği konusunda bir dizi strateji hakim olmuştur. **Karar mekanizmalarının en yoğun ve sert olarak işlediği fotoğraf grubu, kuşkusuz dehşet anlarına ait olanlardır.**

Modern beklentilerin ve modern etik duyguların temelinde, savaş - durdurulamaz olsa bile – bir sapkınlık olduğu inancı; barış içinde yaşamının – erişilmez bir hedef olsa bile – esas kuralı temsil ettiği düşüncesi yer almaktadır. Fakat bu saptama elbette tarih boyunca savaşa bu şekilde yaklaşıldığını işaret etmez. Çünkü Sontag'ın da belirttiği gibi, “tarih boyunca hep barış istisna, savaşa kural olagelmıştır”²⁶⁶. Demokratik bir olgu olmayan savaşın bilançolarının da demokratik biçimde sergilenmesi elbette ki beklenemez. **Her bir travmanın ardından, yaşananların ne ölçüde sergileneceği, kamuoyu ile ne kadarının paylaşılacağı ve propagandanın ne ölçüde gelişebileceği gibi stratejik konular profesyonellik gerektiren bir uzman grubu tarafından yürütülmektedir.** Medya bağlı bulunduğu taraflar ve kontrol güçlerine dayalı olarak bu konuda en titiz (taraf) davranması gereken kurum olarak ön plana çıkmıştır. Ancak en az görsel medya kadar, yazılı ve sözlü basın araçları da zorunlu olarak benzer denetim mekanizmalarının süzgecinden geçirilmektedir.

²⁶⁶ age, 74

Fotoğrafın bu konuda gösterdiği çarpıcı etki sonrası dünya kamuoyunda, vahşet ve savaş suçu denen olayın, fotografik kanıtlar sunulması beklentisiyle bağıntılı bir önyargı gelişmiştir. **“Bu tür kanıtlar genellikle olayların tozu dumanı dağıldıktan sonra ortaya çıkarlar, bir tür kalıntılar gibi; Pol Pot Kamboçya’sında kafatası tepeleri, Guatemala’da El Salvador, Bosna ve Kosova’daki toplu mezarlar”**²⁶⁷... Bu kalıntıların geç ortaya çıkmaları kadar, ortaya çıktıkları dönemden sonra konuyu yeniden alevlendirme riskleri büyük önem taşır ve özen gerektirir. Bazı kereler en önemli kanıtlar bile kamuoyunun refleksine bağlı olarak doğrudan bekletilmeye alınır ve olaylar ya dinginleştğinde görünür kılınırlar ya da hiçbir zaman kamuoyu ile paylaşılmamaları kararı doğrultusunda arşivlenirler. Tüm dünyada var olan bu stratejinin ülkemizdeki son ve en bilinen örneği, 6-7 Eylül Olaylarının, tam 50. senesinde Tarih Vakfı Tarafından görünür kılınan, olaylar konusundaki başsavcı Fahri Çoker’in ölümünden sonra yayınlanmak üzere bilgi belge merkezine miras bıraktığı kendisine ait dehşet arşividir. Bu ve benzer stratejik arşivler dünyanın pek çok yerinde, kişilerin özel vasiyetleri sonrası ya ölümlemlerinden sonra ya da yaşayan tüm aile bireylerinin yaşamlarının sona ermesi koşulu ile bazı durumlarda yüzlerce sene bekletildikten sonra gündeme gelebilirler.

Geçmiş olaylar kadar, güncel travmaların sunumu açısından da birçok strateji yürütölmektedir. Bosna’daki savaşın unutulmaz görüntülerinden biri olan, New York Times dış haberler muhabiri John Kifner’in, hakkında şu satırları kaleme aldığı fotoğrafı düşünün; “Her şey çok berrak, Balkan savaşlarının en kalıcı resimlerinden biri: Bir Sırp milis, yerde ölü olarak yatan bir Müslöman kadının kafasına rast gele tekme atıp duruyor! Bu görüntü size o savaşla ilgili bilmeniz gereken her şeyi anlatmaya yeterde artar”²⁶⁸. Yine de o görüntünün bizlere, savaşla ilgili bilmemiz gereken her şeyi anlatmadığına şöphe yoktur. Bosna’da yaşanan olaylara ilişkin fotoğraflar, savaşın hemen sonrasında ortaya çıkmıştır, Avrupa’nın orta yerinde yaşanan bu ilkel din ve ırk savaşı, dünya açısından sunumu yapılışı gereken önemli bir ibret haberidir. Aynı zamanda bu savaştan en ağır darbeleri alan grup, Avrupa’nın en küçük azınlığını oluşturan Müslömanlardır ve Müslömanların bu biçimde acı çekmeleri diğör hiçbir Avrupalının onurunu zedeleme riskine sahip değildir, bu anlayış pek çok savaşın düşünsel panoramasını ortaya koymaktadır.

²⁶⁷ age, 84

²⁶⁸ age, 90

“Henry James, The New York Times’a şunları yazmıştır; “bütün yaşananların ortasında sözcüklerin, düşüncelerin ağırlığını taşıyacağını düşünmek son derece zorlaşmış bulunuyor. Savaş, sözcükleri tüketip bitirdi; sözcükler iyice zayıfladı, sözcüklerin iler tutar bir tarafı kalmadı”²⁶⁹... Elbette ki savaş, sözün bittiği yerde başlamaktadır ve bu noktada hisler en büyük argüman olmuştur. Ancak bu hislerin kimler tarafından kimlere beslendiği her zaman kuşku ile yaklaşılması gereken bir olgudur. Çekilen acılar konusunda ki empati ne yazık ki her koşulda eşit değildir ve tarafsız olabilmek bazı süreçlerde çok az kişinin yüklendiği bir sorumluluk alanı olarak, sıra dışı bir duruma işaret etmektedir.

Kazandığı zaferden dolayı çıldırıcısına gözü dönmüş galip bir ordunun eline düşen sivil halkın katlandığı acıların işlenmesi durumu, “güçler dağılımının yeniden düzenlenmesinin sanatçılara bereketli bir malzeme haline geldiği 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve tamamen dünyevi bir temadır”²⁷⁰. **Dönüştürmek, sanatın eseridir; gel gelelim felaketlere ve apaçık bir suç oluşturan şiddet uygulamalarına tanıklık eden fotoğraf sanatı, ‘estetik’ görünse bile her zaman ciddi eleştirilere maruz kalmıştır; bu noktada, gereğinden fazla sanatla bir tutulmuştur.**

Fotoğraf sanatının ikili gücü (belge oluşturma ve görsel sanat eserleri ortaya çıkartma gücü), fotoğrafçıların ne yapıp yapmamaları gerektiği konusunda çarpıcı abartılara yol açmıştır. Son zamanlarda en sık rastlanan abartı, fotoğrafın bu iki gücünü birbirinin zıttı sayan düşüncedir: ‘Fotoğraf yazılarında ahlak dersi verilmemesi gerektiği gibi, acıyı betimleyen fotoğraflarda güzel olmamalıdır’. Bu düşünme biçimine kalırsa güzel bir fotoğraf konunun ciddiyetini sulandırır ve iletilmek istenen mesajı vasata doğru iter, böylece resmin bir belge olma statüsünü de tehlikeye sokar. **“Fotoğraf karışık sinyaller gönderir: hem, ciddi bir olayı yansıttığı konusunda sizi uyarır ama aynı zamanda da şöyle haykırır: ne manzara ama!”**²⁷¹ der Sontag. Bu noktada sadece fotoğrafın sunumuna ilişkin bir dizi profesyonel ekip, en az bu konuların fotoğrafçıları kadar ciddi bir uğraşı içerisine girmek zorundadır. Fotoğrafların yaratacakları etkinin dengelenmesi fotoğrafçıdan çok, o fotoğrafın sunum aşamasında belirleyici olan söz sahiplerinin yetkisi altında belirlenmiştir.

²⁶⁹ age, 25

²⁷⁰ age, 42

²⁷¹ age, 77

Cephedeki basın fotoğrafçılığına ilk bilinçli yasak Birinci Dünya Savaşında konmuştur, bu dönem; “hem Almaların hem Fransızların yüksek komuta merkezleri, yalnızca birkaç seçme askeri fotoğrafçının fiili çarpışmaların yakın bölgelerine girmesine izin vermişlerdir”²⁷². Bu yasakların günümüze ulaşan bilançosu düşünüldüğünde, her ne kadar artık savaşları canlı olarak izleme noktasına gelinmişse de hareket olanağı ve kısıtlılık açısından, fotoğrafçıların git gide artan bir dizi denetim altında görev yapmaları zorunluluğu açık bir probleme dönüşmüştür. Sontag, bu karmaşık ilişkiyi seçilmiş örnekler paralelinde şöyle analiz etmiştir;

“Sansürün, (ordunun dayattığı sansürün yanı sıra en kapsamlı türüyle sansür, yani oto-sansürün) gerekliliğini ileri süren geniş ve etkili bir kesimden söz etmek gerekir. Britanya’nın Nisan 1982’de Falkland Adaları’na düzenlendiği askeri hareketin başlarında Margaret Thatcher hükümeti yalnızca iki fotoğrafçı-gazetecinin bölgeye girmesine izin vermiştir (ki, bu izni alamayanlar içinde, usta savaş fotoğrafçısı Don McCullin de vardır) ve buna bağlı olarak, mayıs ayında adaların yeniden ele geçirilmesinden önce Londra’ya sadece üç kutu film ulaşabilmiştir. Kırım Savaşından beri Britanya’nın her hangi bir askeri operasyonu ile ilgili haberlerde bu ölçüde ağır kısıtlamalarla asla karşılaşılma değildir. Öyle ki, Amerikalı yetkililer bile, kendi yurtdışı serüvenleriyle ilgili haberlerin geçilmesinde Thatcher’ın dayattığı ölçüde sıkı bir denetim uygulamakta oldukça zorlanmışlardır. **Amerikan ordusunun 1991’de ki Körfez Savaşında benimsediği seçenek, bir tekno-savaşın görüntülerini sunmak şeklindeydi. Atılan füzelerin ve güllerin havada bıraktığı ince çizgiler ve ölen insanların üstüne asılmış gökyüzü Amerika’nın düşman karşısındaki mutlak askeri üstünlüğünü bütün çıplaklığıyla ortaya koyuyordu.** Amerikan televizyon izleyicilerinin, NBC’nin (ki bu kanal o zaman kapanma noktasına gelmişti) çektiği ve Amerika’nın üstünlüğü iddiasını çürütebilecek görüntüleri görmesine izin verilmemişti. **Bu iddianın en bilinen görüntüleri 27 Şubat’ta savaşın bitmesi üzerine konvoylar halinde ve yayan olarak Kuveyt şehrinden kaçıp, kuzeye, Basra’ya doğru yönelen ve yollarda üstlerine yağmur gibi inen napalmlara radyoaktif seyreltilmiş uranyumlu bombalara ve mütsek bombalarına hedef olan binlerce Irak’lı askerin yazgısı... Amerikalı bir subayın ‘hindi avı’ diye betimlemesiyle ünlenen kıyımdı.** Yine Amerika’nın 2001 yılının sonlarında Afganistan’da düzenlediği operasyonların çoğunda da haber fotoğrafçılarına çok büyük kısıtlamalar getirilmiştir”²⁷³.

Körfez Savaşı sırasında savaşın panoramik dehşeti uzaktan görüntülen bir havai fişek şovu edası ile medya kanallarında 24 saat canlı yayınlanırken, içeride olup bitenler izleyicinin yaratıcılığına bırakılmıştır. Bu bir savaşın canlı olarak izlenebildiği ilk örnektir, ancak ışık huzmelerinden ibaret olan görüntüler kişileri bir kamuoyu yaratamayacak kadar şuursuzlaştırmıştır. Bu ışıkların nereleri vurduğu, kimlerin kimleri hedef aldığı ve bilançonun gerçek mağdurları en çok bu “en görünür” savaşta hiç ortaya çıkamamıştır.

²⁷² age, 65

²⁷³ age, 66-67

Kameralar çağında gerçekliğe yönelik yeni talepler söz konusudur. Gerçek olan şeyin yeterince korkutucu olmayabileceği düşünülürse, bu izlenimin pekiştirilmesi hatta daha inandırıcı biçimde yeniden kurgulanması gerekmektedir. Amerikan gücünün sayısız düşmanına karşı tele-denetimli savaşların yürütüldüğü bir çağda halkın neleri görüp neleri görmemesi gerektiğini belirleyecek politikalar üzerinde hala uzun uzun kafa yorulmaktadır. “Televizyon haberlerinin yapımcıları ile gazete ve dergilerin fotoğraf editörleri, istisnasız her gün kamuoyunun sahip olacağı bilgilerin sınırlarıyla ilgili kararsızlıkları gideren ve oluşmasını arzu ettikleri doğrultudaki konsensüsü sağlamlaştıran kararlar alırlar”²⁷⁴. Tüm bir gündemin belirleyicisi olan bu kararlar, üzerinde gidip gelinen ince çizgide, gerçeğin ve dehşetin arasında izlenmesi gereken rolün stratejisini belirlerler. Günümüzde dehşet, sunum biçimi açısından çok daha profesyonel biçimde denetlenir konumdadır. 1950’lerde, 1960’larda ve 1970’lerin başlarında, herkeste hayranlık uyandıran fotoğrafçıların belgelediği unutulmaz sefalet görüntüleri Asya ve Afrika’ya aittir;

“Werner Bischof’un Hindistan’da ki açlık kurbanlarını görüntüleyen resimleri, Don McCullin’in Biafra’da ki savaş ve açlığın kurbanlarını gösteren fotoğrafları, W. Eugene Smith’in bir Japon balıkçı köyünde yaşanan ölümcül derecedeki su kirliliğinin kurbanlarını belgeleyen fotoğrafları vb. Hindistan ve Afrika’da ki açlıklar salt “doğal” afetler değildi; yerinde müdahalelerle önlenabilir olaylardı ve aslında çok ağır birer suç oluşturuyorlardı. Örneğin, Minamata’da yaşananlar apaçık derecede suçtu; Chisso Corporation şirketi, civa yüklü atıkların koya boşaltıldığını bal gibi biliyordu. Smith, resimleri çektiği zamandan bir yıl sonra, kamerasının takibinden kurtulmak isteyen Chisso firmasının adamları tarafından ağır şekilde yaralanmış ve bu saldırının sonucunda sakat kalmıştı”²⁷⁵.

Güçlü olmayanın acısını yansıtmak bu noktada fotoğrafçı içinde karşı taraf açısından bir dizi tehdit anlamına gelmiştir. Her ne kadar fotoğrafçı tarafsız davransa da konu gündem yaratma açısından etkileyciliği olan bir dehşetin görüntüleri olduğunda, bunları belgelemiş olmak bile tehlikeye sebep olan gruplar için fazlası ile taraflı ve tahrik edici bir tutum olarak algılanmıştır. Diğer taraftan, belgelenebildikleri durumlarda dahi eldeki görüntünün sunum politikası Sontag’ın örneğinde olduğu gibi hiçbir zaman eşit bir konsensüs üzerinden yapılmamıştır;

“Savaşlar her zaman, hak ettikleri ölçüde bir anlama kavuşmazlar. Buna örnek olarak, Bolivya (bir milyon nüfuslu) ile Paraguay (üç buçuk milyon nüfuslu) arasında yapıp yüz bin askerin canına mal olmuş ve bir Alman fotoğrafçı – gazeteci Willi Ruge’nin, bu savaş gibi unutulmuş enfes güzellikteki yakın çekim çarpışma resimleriyle belgelenmiş bir katliam olan Chaco Savaşını (1932-1935) gösterebiliriz”²⁷⁶.

²⁷⁴ age, 68

²⁷⁵ age, 36-37

²⁷⁶ age, 35

Etik açıdan hiçbir savaş bir diğerinden daha az önemli sayılamamıştır ve bir Paraguay vatandaşının hayatı kuşkusuz bir Amerikan vatandaşının hayatından daha değerli değildir. Ancak konu uluslararası gündem olduğunda her dönem çok daha karmaşık bir taraflılık söz konusu olmuştur. Sontag bu konuda çok önemli bir karşılaştırmaya gitmiştir;

“1930’ların ikinci yarısında çıkan İspanya İç Savaşı ile 1990’ların ortalarında Bosna’ya karşı yürütülen Sırp ve Hırvat savaşları ve 2000 yılından itibaren iyice çığırından çıkıp korkunç bir vahşete dönüşen İsrail-Filistin çatışması; daha büyük çaplı mücadelelere atfedilen anlamla yüklü olmalarından dolayı, bu savaşların hepsinin çok sayıda kamera tarafından izleneceği kesindir. Çünkü;

İspanya İç Savaşı faşist tehdide bir karşı duruşu ve (bugünden dönüp bakıldığında) gelecekteki Avrupa (yani “dünya”) savaşının bir provasını temsil ediyordu;

Bosna savaşı, küçük, yeni devlet olmuş bir güney Avrupa ülkesinin, bölgenin egemen gücü ve bu devletin neo faşist nitelikteki etnik temizlik kampanyası karşısında çok kültürlü özelliğini koruma ve bağımsız kalma çabalarının sonucuydu;

Hem İsrail Yahudilerinin hem de Filistinlilerin kendi vatanları olduğunu iddia ettikleri toprakların yönetimi konusunda on yıllardır süregelen çatışma da, çarpışmaları her an yeniden alevlendirebilecek çok çeşitli gerekçeler (Yahudilerin alışılmış kötü ünleri, Nazilerin Avrupa Yahudilerini yok etmesinin başka bir benzeri olmayan yansımaları, Amerika Birleşik Devletleri’nin İsrail devletine sağladığı hayati önemdeki destek, İsrail’in 1967’de ele geçirdiği topraklarda zalimce bir dominyon idaresi kurarak bir apartheid devleti olarak anılması) barındıran bir tablo sunmaktaydı.

Bu arada, sivillerin havadan ve yerden saldırılarla acımasızca katledildiği çok daha zalim savaşlar (Sudan’da on yıllarca devam eden iç savaş, Irak’ta Kürtlere karşı yürütülen kampanyalar, Rusların Çeçenistan’ı işgal etmesi, vb.) nispeten daha az fotoğraflanmaktaydı”²⁷⁷.

Bu karakteristik eğilim öncelikle acının kendi gündemi ve dünya kamuoyunda yaratacağı işlerlik açısından birçok yeni sorunun oluşmasına neden olmuştur. Dünya medyası için, yeryüzünde artarak var olan sayısız dehşet anından bazı seçkiler yapmak gerekirse, bu açıdan her zaman öncelik daha fazla ilgi uyandıracak olan ve daha fazla insanın gündemini etkileyecek olandan yana kullanılmıştır. Sontag, şöyle bir analizde bulunmuştur;

“Modernizm yüzyılında sanat, kaderi bir tür müzede ziyaret edilen bir mabede dönüştürmekten kurtulamayan bir sanat şeklinde yeniden tanımlanmış olduğu için, birçok fotografik definenin kaderi de müze – benzeri kurumlarda sergilenip muhafaza edilmekten ibaret kalmıştır. Böylesi korku arşivleri içinde, soykırımla ilgili fotoğraflar en ciddi kökten değişimi geçirmiş olanlardır. Bu ve benzer kalıntıları koruyan kamusal hafızalar yaratmanın faydası, bu resimlerin yansıttığı suçların halkın bilincinde yer etmeyi sürdürmelerini sağlamaktır. Buna ‘hatırlama’ adı verilir, oysa gerçekte bundan hayli daha köklü bir olguyu temsil etmektedir”²⁷⁸.

²⁷⁷ age, 35-36

²⁷⁸ age, 87

Konu hatırlanma olduğunda, hatırlanacak olanın kimin travmatik tarihi olacağı ve hangi süzgeçlerden geçerek sergilenebileceği başka bir kritik alan olarak kendi gündemini oluşturmuştur. Savaşın da hafızası – bütün hafızalar gibi – çoğunlukla ve öncelikle yerel kapsamlı süregelmiştir. Sontag’ında aktardığı gibi; “çoğunluğu diaspora’da yaşayan Ermeniler, 1915 ‘Ermeni Soykırımı’nın hatırasını hafızalarında daima canlı tutarlar; Yunanlılar, Yunanistan’da 1940’ların sonlarında bütün ülkeyi kırıp geçirmiş olan kanlı iç savaşı asla unutmazlar. Ancak bu savaşın – en yakın tanıkları ve izleyicilerinin ötesinde – uluslar arası düzeyde ilgi odağı haline gelmesi için, o savaşın fiilen devam ederken benzerlerine kıyasla istisnai bir özellik taşıması - savaştan tarafların çıkarlarından daha fazla şeyi temsil etmesi gerekir”²⁷⁹.

Tüm bu bellek, Irak’ta ya da İsrail’de yaşananlara oranla çok daha yerel düzeyde kalmıştır. Burada ki öncelikli etken, Sontag’ın belirttiği gibi, sürecin çıkarlar ile örtüşür olmasına dayalı olduğu kadar, toplumun dünya düzeyindeki gücü ve etki yaratma potansiyeline de bağlıdır. 1915 yılı, Amerika Birleşik Devletlerinin beyaz vatandaşlarını hedef alan bir uygulama olmuş olsa idi, kuşkusuz üzerine gerçekleşen propaganda ve faaliyetler çok daha farklı düzeylerde seyredecektir.

Sayıları hızla çoğalmış haliyle hafıza müzeleri, 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Avrupalı Yahudilere yönelik imha kampanyası hakkında düşünme ve yas tutmanın bir biçimi haline almıştır. Söz konusu süreç, kurumsal meyvesini de Kudüs’teki Yad Vashem, Washington D.C’deki Holokaust Anı Müzesi ve Berlin’deki Yahudi Müzesiyle vermiştir. Shoah’la, Yahudi soykırımıyla ilgili fotoğraflar ve hatırlanmaya değer diğer görüntüler, anlattıkları dramların hep hatırdta kalmasını sağlamak için aralıksız biçimde yeniden dolaşıma sokulmaktadırlar. Bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğramaktan ve şehit düşmekten her zaman daha çok şey hatırlatmıştır. Anıların ebedileşmesini hedeflemek, ifadesini; kaçınılmaz bir biçimde, hafızaları (öncelikle de ikonik fotoğrafların kalıcı etkisi sayesinde) sürekli olarak yenileme ve yaratma uğraşına girmekte bulmuştur. İnsanlar kendi hafızalarını durmadan yoklamayı – ve tazelemeyi – talep etmişlerdir. Bu doğrultuda, birçok kurban bir hafıza müzesi kurulmasını; kendi acılarının kapsamlı, kronolojik biçimde düzenlenmiş ve resimlerle beslenmiş bir tapınağına ihtiyaç duymuştur;

²⁷⁹ age, 35

“Ermeniler, uzun zamandan beri Washington’da, Osmanlı Türklerinin kendilerine karşı uyguladıkları soykırımın hafızasını kurumsallaştıracak bir müze açılması için çaba harcamaktadırlar. Burada başka bir noktaya temas etmek gerekir: bir ülkenin, nüfusunun ezici çoğunluğu Afrikalı-Amerikalılardan oluşan bir şehir durumuna gelmiş bir başkentinde niçin bir Kölelik Tarihi Müzesi yoktur acaba? Gerçekten de Amerika Birleşik Devletleri’nin hiçbir köşesinde (yalnızca metrolar gibi seçilmiş bölgeleri değil, Afrika’da tezgahlanan köle ticaretinin ilk zamanlarından başlayarak bütün hikayeyi anlatan) bir Kölelik Tarihi Müzesine rastlanmaz. İşte bu, harekete geçireceği potansiyeller dikkate alındığında, toplumsal istikrar açısından son derece tehlikeli olduğu düşünülen bir hafızadır.

Holokaust Anı Müzesi ve gelecekte kurulacak bir Ermeni Soykırım Müzesi, Amerika’nın kendisinde yaşanmayan olaylarla ilgili olduğundan, hafızanın yetkililere kaşı sert bir iç huzursuzluk uyandırması riski de yoktur. Oysa Amerika Birleşik Devletleri’ne Afrikalı kölelerin getirilmesi gibi büyük bir suç oluşturan bir tarihsel gerçeği kayda geçirecek bir müzenin kurulması demek, hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kötülüğün kaynağının ‘burada’ (Amerika’da) yattığını da kabul etmek anlamına gelecektir”²⁸⁰.

Bir diğerinin sorunlu tarihini, bir diğerinin coğrafyasında sergileyebilmek ve dönüştürmek kuşkusuz bunu olayın cereyan ettiği coğrafya da gerçekleştirmekten çok daha sert bir durumdur. **Bugün için her devlet kendi politik stratejileri ve çıkarları doğrultusunda, kendisine uzak olan konuları çok daha sahiplenir yönelimler sergilerken, iç politikasında vuku bulmuş birçok olayı görmezden gelme eğilimindedir. Fransa’nın Türkiye’li Kürtlere yönelik olarak gelişen ve on yıllar süren taraflı destek kampanyası hiçbir zaman sömürgesi olan ve kendi sınırları içerisinde yaşayan Kuzey Afrikalı vatandaşlarına yönelik olarak gelişmemiştir. Ne ironiktir ki, en az Kürt halkı kadar dışlanmaya maruz kalan ve görmezlikten gelinen Fransa vatandaşı Kuzey Afrikalı Arap azınlığı, 2004 yılından itibaren örgütlü biçimde kendi haklarının ihlalleri sonucu Paris’in orta yerinde, faşist olmakla suçladıkları Fransa Devletini hedef alan iç çatışmalar başlatmışlardır. Ne ilginçtir ki bu ve benzer ironik problemler ile karşılaşmak birçok ülkenin modernizm sonrası tarihine kazınmış durumdadır. Günümüzde yaşamın tüm alanlarına girmiş olan fotoğraf, yalnızca sosyal olgular ile sınırlı kalmamış, politik duruşu sergilemek amacı ile muhalif ya da iktidar destekli olsun, sayımı mümkün olmayacak kadar geniş bir politik dil stoku oluşturmuştur. Sontag, bu durumu ironik bir ifade ile şöyle özetlemiştir; “onlar sayesinde - en az posta pulları kadar etkili bir hatıra olarak – Önemli Tarihsel Anları yad ederiz; gerçektende, sadece zafer anlarını yansıtan fotoğraflar (atom bombasının resmi) posta pulu haline gelirler. Ne şans ki, Nazi ölüm kamplarından tek bir imzalı fotoğraf çıkmamıştır”²⁸¹.**

²⁸⁰ age, 87-88

²⁸¹ age, 86

Fotoğraf uzunca süredir neyin onure edilip neyin lanetlenmesi gerektiğinin kodlarını betimlemiştir. Yaşamın ayrıntılarına sıkışan bu görsel şifreler modern insanın davranış ve algı kalıplarını şekillendirmede tahmin edilenin çok üzerinde bir etkinlik sağlamıştır. Bir örnek verecek olursak: birkaç yıl önce, yılda 45 bin kişinin sigara tiryakiliğinden dolayı öldüğünün hesaplandığı Kanada'daki halk sağlığı yetkilileri, her sigara paketinin dışına sok edici bir fotoğraf (mesela, kanserli bir ciğer, kanama geçirmiş bir beyin, damarları tıkalı bir kalp ya da diş etleri perişan olmuş bir kanlı ağız resmi) yerleştirerek, sigara içicilerini uyarmaya karara vermişlerdir. “Sigara içmenin zararlı etkilerinin de belirtildiği böyle bir resmin bulunduğu bir paket, sigara içenlerin alışkanlıklarından vazgeçmeleri açısından – bir araştırmada öngörüldüğü üzere – yalnızca sözlü uyarının yer aldığı bir paketten altmış kat daha fazla teşvik edici olacaktır”²⁸². Bu ve benzer gündelik kullanımlar fotoğrafın sosyal açıdan etkileyici ve etiketleyici özelliğinin bir diğer politize olmuş sunumuna dönüşmüştür. Fotoğraf, neyin kötü, neyin yapılamaz olduğu ve neyin ne gibi riskler yaratacağı konusunda patentleyici bir araç olmuştur. Görsel kodlar kısa sürede, görmenin okumaya oranla hala çok daha etkili ve tercih edilir olduğu dünyamızda, “doğru” yaşam pratiklerinin dehşet görüntülerinin sunumu ve karşılaştırmaları ile belirlendiği bir kıstas mekanizmaları dizisini sergilemeye başlamıştır. Sontag, fotoğrafın yarattığı bu etkiye şöyle yaklaşmıştır;

“Bir gün kendi yüzünü tişörtlerde, kulplu kahve fincanlarında, kitap çantalarında, buzdolaplarının üstüne yapıştırılan çıkartmalarda, bilgisayar fare altlıklarında sık sık karşımıza çıkan bir görüntüye dönüşeceğini kestirmek – 1937’de Time’a kapak olan – Woolf açısından kesinlikle imkansızdı herhalde. Kaldı ki 1936 – 1937 kışında vahşet fotoğraflarına son derece seyrek rastlanıyordu: savaşın dehşetinin Woolf’un “Three Guineas” de canlandığı biçimde betimlenmesi hemen hemen gizli bilgi sayılmaktaydı”²⁸³.

Dehşet fotoğraflarının (git gide daha fazla), verdikleri vicdan azabından çok, taraflar arasındaki işlerlikler üzerinden tümü ile basmakalıp hale gelmeye aday mizansenler olarak algılanmaya başladığı günümüzde, fotoğrafın yozlaşan bir menfaat zincirinin sağlamlaştırıcı halkası olarak üstlendiği sorumluluk artacak gibi görünmekle birlikte, konunun eleştirel boyutu da çok daha etkili bir tartışma zeminini ortaya koyacaktır. Fotoğrafın, vicdan ve gerçekliğe ilişkin temsil kaygıları, onun en temel sorunsalı olarak; geçmişte olduğu gibi, bugünde bir “gelecek zaman” beklentisi düzeyinde sürekli olarak “tanımlanmaya” ihtiyaç duyacaktır.

²⁸² Sontag, **age**, 82

²⁸³ **age**, 23

6. FOTOĞRAF OKUMALARI

Bu çalışmanın merkezinde yer alan temel sorunsalın çözümlenmesi aşamasında büyük önem taşıyan fotoğraf okumaları, ortaya koyulan tüm bir bilgi seçkisinin fotoğraflar üzerinden belirli kriterlere dayanarak ulaşılan biricik analizi niteliğindedir. İstanbul'un en eski bileşenlerinden olan gayrimüslim azınlıkların, kronolojik olarak ilk erken temsillerden başlayıp, bu güne dek değişerek şekillenen temsiliyet biçimlerini fotoğraflar üzerinden saptamak, çalışmanın bir önceki bölümlerinde ortaya koyulan tüm bir birikime dayanak gösterilerek şekillenmiştir. Çok yoğun bir çalışma süreci içerisinde belirli metodlara dayanılarak elde edilen ve bu bölümde yer alan fotoğraflar, meydana gelen geniş envanter stokunun titizlikle yapılmış bir seçkisi sonucu çalışmaya dahil edilmişlerdir. Burada ele alınan fotoğrafların temsiliyete getirdikleri açılımlar aynı zamanda, tüm bir fotoğraf tarihinin küçük bir anekdotu olarak gelişen sürece özel bir katkı niteliği taşımaktadır. Fotoğraflanan seçilmiş özel grubun bir araya getirilen temsiliyet örnekleri, tüm bir mekansal ve zamansal ölçütler çerçevesinde, fotoğrafın fotoğraf sanatınca belirlenmiş estetik kriterlerinden ayrıştırılarak, kavramsal bir düzeyde aynı fotoğraflarda hangi yeni uzantıların aranabileceği ve saptanabileceği üzerinden gelişmiş bir güncel problematik paralelinde ortaya koyulmuştur. Ele alınan her bir fotoğraf karesi, kendi zamansal koşullandırmaları kadar, bugüne taşınan kültür kodları ile olan ilişkisi ve yeniden ortaya koyma olasılığı yüksek yeni özgün sorunsallar paralelinde çok yönlü olarak değerlendirilmiştir. Fotoğraflar, bugüne değin gelişen hiçbir yeni teknolojinin bırakmadığı ölçüde önemli bir sosyo-kültürel mirasın en yaygın taşıyıcıları olmuşlardır. Fotoğraflar yolu ile kazanılan bu birikimin, çağdaş metodlar çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi ve tarafsız bir analizinin yapılabilmesi öncelikle ele alınan bir fotoğrafın, hangi kriterler ve değerler koşulunda okunabildiği ve okunması gerektiği ölçütlerine bağlıdır. Bu nedenle ki, fotoğraf okumalarına geçmeden önce “bir fotoğrafı okumak” başlığı altında, kuramsal olarak nasıl bir çerçevenin çizildiği ve bu fotoğraflarda arananın ya da aranmayanın ne olduğunu saptamak büyük önem taşımaktadır.

6.1. Bir Fotoğrafı Okumak

Temasa geçilen bir görsel materyalin ne olduğu ya da neyi yansıttığından çok, “onun neyi ürettiği?” sorusu uzunca dönemdir fotoğraf alanındaki en temel kavramsal sorunsalı teşkil etmektedir. Her bir görsel materyal bir değil çoklu anlamlar taşırlar. **Bir imgenin kendisinde “dile getirilemeyecek” ya da “temsil edilemeyecek” ölçüde karmaşık gerçeklikleri gündeme getirebilmenin yolu, onun üzerinde daha kuvvetli eleştirel “okuma stratejileri” geliştirebilmekten geçmektedir.** Bugün bir fotoğrafı okumak, öncelikle her şeyin fotoğraflanabilir olduğu bir düzlemde (bunun karşısında her fotoğraflananın okunabilirliği durur), çağrışımların her okuyucunun bilgi birikimine paralel biçimde giderek katmanlaşan yeni anlamlar inşa ettiği ve görüntünün artık tümü ile okuyucunun zihinsel varlığına teslim olduğu bir nicelikler bütünü içerisinde yatmaktadır.

Bir başka biçimde söylersek, imgenin yarattığı ifade – size yalnızca ne gösterdiği değil aynı zamanda izleyicide uyandırdığı ruh hali, ahlaki yargılar ve nedensel bağlantılar – tüm bu ayrıntılar bağlamında inşa edilir. Doğru bir fotoğraf “okuması”, bütün bu ayrıntıları görür ve onlara bilinç ile karşılık verir. Günümüzde görselliğin geldiği nokta her ne kadar fotoğrafı basit bir teknoloji haline getirmiş olsa da, içerisinde barındırdığı anlam dünyası üzerine hala birçok şey söylenmekte ve üretilmektedir.

“Fotoğraflanmış konuların çoğu, yalnızca fotoğraflanmış oldukları için dahi bir pathos’a bürünürler”²⁸⁴ der, Susan Sontag. Bu dokunaklılık, çekilmiş her bir fotoğrafın zamanlar ve mekanlar arasında sürekli olarak yeni yorumlanmalarını ve algılanış potansiyelini mümkün kılar. Fotoğraflarda gösterilen şey, bu noktada her bir göstergenin üzerine yüklenen anlamlarla yeni ifadelere dönüşür. Bu yaklaşım içerisinde fotoğrafın tanımı, fotografik olanla sınırlandırılmış bir dizi üretimden çok daha fazlasını öngörür ve zorunlu olarak bir başkalaşma geçirir, bu nedenle ki fotoğraf kendi içerisinde sürekli olarak yeni anlamlar üretme potansiyelini taşır.

²⁸⁴ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 32

Fotoğraflar, temsil ettikleri her bir kişi ve nesnenin zaman faktörüne dayalı olarak ürettiği ve üretme potansiyeli bulunan anlamlar doğrultusunda geçerliliğini sürekli olarak koruyacak olan bir kavramsal metaya dönüşür. Böylece her bir fotoğraf karesi, işaret etmiş olduğu ve edebileceği kavramsal uzantıları doğrultusunda yeni bir anlamlar bütünlüğüne çekilebilme edimini kazanır.

Roland Barthes fotoğraflara yaklaşırken, onların yapısında nesnel olarak görülmeyen iki temel belirleyici uzamın varlığından söz eder. Bunlardan bir tanesi, her bir fotoğraf karesinin doğrudan iddialarını barındıran ve fotoğraf ile sorgusuz olarak reel yollardan ilişkiye geçmemizi sağlayan “**studium**”dur. Bu bir fotoğrafın neye ait olduğunun, neleri betimlediğinin ve konusuna hangi yollardan yaklaştığının objektif olarak en görünür kıldığı ipuçlarının bir bütünüdür.

Bu çalışmada öngörülen ve çok daha karmaşık bir bütünlük oluşturan ikinci belirleyici uzam ise, fotoğrafın içerisinde doğrudan görülmeyen “**punctum**”dur. Punctum her bir fotoğraf karesinin içerisine adeta dadanır, onda yeni sürprizlere ve sorgulamalara yol açar, çok küçük detaylara gizlenebilir ya da fotoğrafın aurasının tümündedir. Ancak hangi yolla olursa olsun fotoğraftaki punctum, fotoğrafın iki boyutlu hareketsiz yüzeyinden ve imgenin çerçevesinin ötesindeki hareketli dünyadan yükselen bir detaydır.

Punctum, fotoğrafın doğrudan gösterdikleri ile yapılacak birebir bir okuma girişiminde, - örneğin formları ya da kompozisyonu incelemede – “bulunmayacaktır”. O fotoğrafın çok daha geniş bir düzlemde yol açtığı izlenimin yarattığı etkiye işaret eder.

Örneğin herkesin kafasında kolayca oluşabilecek bir karnaval fotoğrafını düşünelim, burada ardarda birçok studium belirir, coşkulu insanlar, renkli kostümler, kalabalık ve gülen yüzler. Punctum ise tüm bu akla gelen detayların ötesinde, çok daha derinde yer alan bir belirleyici unsurdur. Net bir örnek üzerinden olmasa bile, böylesine subjektif bir durumda dahi akla getirilebilecek ilk kare fotoğrafın içerisinde yer alan bu insanların ne yapmaya çalıştıkları, olayın sezgisel olarak ortaya koyduğu gerilim, yaşam gerçekliği ile olan bağlantısı ya da tek bir küçük ayrıntıdan ortaya çıkabilecek yeni soru işaretleri punctumu belirler. Bazen gülümseyen bir kadının tek çürük dişi, bağlanması unutulmuş bir ayakkabının bağcığı ya da bir çocuğun gülümsemesindeki ironik ifade, Barthes için birinci

dereceden önemli olan tüm fotografik sorunsal bu ayrıntılarda yatar. **Fotoğraf, felsefeye olan en büyük hizmetini bu yolla sürdürür. Punctum sayesinde kazanılan serüvende bu noktada başlamıştır, çoğu kez tek bir obje ayrıntısı üzerinden beliren yeni betimleme, fotoğrafın kendi uzantılarına dair en büyük kazanımı ve mucizesini ortaya koyar.**

Barthes, punctum’a dair bir anlatısında şu yorumda bulunmuştur; “bu kötü rüyadan daha da rahatsız uyanmam gerektiğini düşündüm; çünkü toplumun fotoğrafımı ne yaptığını, onda ne okuduğunu bilmem (ne olursa olsun, aynı yüzün o kadar okunuşu var ki); ama kendimi bu işlemin ürünü içinde keşfettiğim zaman gördüğüm şey, Bütün Görüntü, yani kişinin Ölüm’ü haline geldiğimdir; ötekiler – Öteki – beni benden yoksun bırakmaz, beni vahşice bir nesneye dönüştürürler”²⁸⁵. Barthes, fotoğraf ile “yaşam – ölüm” döngüsü arasında benzerine rastlanmayan ölçüde keskin bağlantılar kurar. Bu aynı zamanda punctum sayesinde kazanılmış bir öngörünün deneyimlemesidir.

Fotoğrafa ait olmadan, ona ait olan punctum, kendisini açıkça göstermeden her seferinde öncelikle yaşama dair sayısız genelleştirilmiş normu kesintiye uğratar. “Onu ne kadar “canlı gibi” yapmaya çalışırsak çalışalım, bu canlı gibi olma çılgınlığı ancak ölümü kavramamızın mitsel bir yadsıması olarak kendisini gösterecektir. Barthes’a göre; “fotoğraf aslında ilkel bir tür tiyatro, bir tür canlı tablo, altında ölüleri gördüğümüz hareketsiz ve boyalı yüzün bir temsilidir”²⁸⁶, fotoğrafın diğer sanat alanları ile arasındaki en keskin farkta bu doğrudan ilişkide yatmaktadır. Fotoğraf en dolaylı temsillerinde dahi, sürekli olarak bir sonraki bilince miras kalan bir “yaşam – hayatta olma” durumunun ironik göstergesidir.

Bir fotoğrafı okuma esnasında punctum kadar belirleyici olan bir diğer uzam, onun ayrıntılarında ortaya koyduğu nesnel niletikler bütününde yatmaktadır. “Fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydırıveren metnin tam tersine, salt olumsaldan başka bir şey olamayacağı için (her zaman temsil edilen “bir şeydir”) etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan “ayrıntılar” ortaya çıkartır. Barthes bu durumu şöyle örneklemiştir;

²⁸⁵ Barthes, *Camera Lucida*, 28

²⁸⁶ *age*, 48

“William Klein, Moskova’da ‘Bahar Bayramı’ 1959’u fotoğraflarken bana Rusların nasıl giyindiğini (hepsinden öte hiç bilmediğim bir şey) öğretiyor; bir çocuğun kocaman kumaş şapkasını, bir başkasının boyunbağını, yaşlı bir kadının başındaki örtüyü, bir gencin saç kesimini fark ediyorum. Bu tür ayrıntılara daha da derinlemesine girebilir, Nadar’ın fotoğrafladığı erkeklerin çoğunun uzun tırnaklı olduğunu gözlemleyebilirim: işte etnografik bir soru: acaba belirli bir dönemde tırnaklar ne kadar uzun bırakılıyordu?”²⁸⁷

Tüm bu ayrıntılar punctum ayrıntıları ile paralel ilerleme potansiyeline sahip oldukları kadar, başlı başına bir dizi etnografik temsiliyet dizisinin de envanterini tutar. Onları izleyiciyi zamanlar arası bir yolculuğa sürükler ve sürekli olarak yeni yorumlamalar ve sorgulamaları getirme potansiyeli taşırlar. Barthes, “biographeme” olarak tanımladığı fotoğrafların bu özgün niteliğini şöyle analiz etmiştir;

“Fotoğraf, etnografik ayrıcalıkları bana portre resminden çok daha iyi söyler. Bir alt bilgiyle yetinmeme izin verir: bana nesne parçalarından oluşan bir koleksiyon sunar, bana ait fetişizmin gururunu okşar: bilgiyi seven, onu sevgisel olarak yeğleyen bu “ben” için. Aynı biçimde, yazarlık yaşamımda beni bazı fotoğraflar kadar mutlu eden biyografik özellikleri de severim; ben bu özelliklere ‘biographeme’ diyorum; biographeme’in biyografi ile olan ilişkisi ne ise, fotoğrafın tarihle olan ilişkisi de odur”²⁸⁸

Bu keskin ilişki, fotoğrafa zaman içerisinde bir çok yeni ayrıcalık yüklemiştir, Susan Sontag şöyle der; **“bir 19. yy fotoğrafı çekildiği dönem insanları öncelikle konusundan dolayı etkiler, aynı fotoğrafa bakan insanları bugün duygulandıran öncelikli şey ise bu fotoğrafın 19. yy’da çekilmiş olmasında yatmaktadır”²⁸⁹**. Bu ilişki, fotoğrafa zaman ile kazanılmış yeni bir sorumluluk daha yükler, artık bu fotoğraftakilerin hepsi ölüdür.

Fotoğraf geçmiş ve şimdiki zaman arasında gördüğü taşıyıcı sürecince sürekli olarak yeni sorunsallar ortaya koyma kabiliyetine sahiptir. Çünkü öncelikli temelini insan yaşamı ile doğrudan olan temasına borçludur ve temsil ettiği her şey, “her ne kadar yaratılmış olsa dahi” öncelikli olarak var olma durumunun ve yaşanmış gerçekliğin ta kendisidir. Bu hali ile fotoğraf, yaşam deneyimine dair farklı bir misyon yüklenmiştir.

Fotoğrafın “neyin artık olmadığını” söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak “neyin olmuş olduğunu” belirler. Bu nedenle ki üzerine düşünülen bir fotoğrafın; gerçeklik ile kurduğu rasyonel bağ kadar, en yaratılmış sahnelerde dahi bu yaratıma duyulan ihtiyacın uzantıları asıl meseleyi oluşturmaktadır.

²⁸⁷ age, 45

²⁸⁸ age, 46

²⁸⁹ Sontag, Fotoğraf Üzerine, 45

İlk yüzyılı boyunca teatral bir seramoniler düzeyine ulaşan stüdyo fotoğraflarının bugüne bıraktıkları hafıza, bu karelerde çarpıtılan gerçeklikten çok, bu çarpıklığın göstermeye çalıştığı kültürel bellek ile doğrudan ilişkilidir. Çalışmada ele alınan ve büyük bir çoğunluğunu stüdyo fotoğraflarının oluşturduğu temsiller arşivi ile ulaşmak istenen sonuç, büyük ölçüde bu zemin üzerine inşa edilmiştir. Bu temsillerin kendi iç problematikleri kadar, hangi kültürel kodlara hizmet ettikleri, çok kültürlü bir yapıya olan yaklaşım biçimleri, bu çok kültürlü yapının kendi temsiliyet sorunsalı içerisindeki evrimi ve bugüne olan uzantıları – karşılaştırmaları temelinde şekillenmiştir.

Benjamin; **“fotoğraf bu malzemeye, aynı zamanda, açık seçik ve fakat kuruntulara sığacak kadar saklı olan, ancak bir kere büyütüldüğünde ve iyi açıklanabildiğinde teknoloji ile büyü arasındaki farkın tümüyle tarihsel değişkenler sorunu olduğunu gösteren, o en küçük şeylerde yaşayan görsel sözlerin fizyonomik görünüşlerini de ortaya çıkartır”**²⁹⁰ demiştir. Fotoğrafın kendi zamansallığı içerisinde katlanarak ispatlanan bu bütünlük, her bir fotoğraf karesinin hafızaya bırakılmış birer ipucu olmasını sağlamıştır.

Bir fotoğrafı okumanın zemini oluşturan öncelikli temel, tüm bu uzantıları doğrultusunda, fotoğrafın zaman yolu ile kazandığı ve zaman’a yeniden üretilmek yolu ile takdim edilme ihtimali bulunan eldeki tüm kodların, imgelerin sağladığı anlam bütünlüğü paralelinde yeni bir düşünsel tasnifini yapmak yönünde gelişmiştir. Gelecek bölümden itibaren aynı yaklaşım paralelinde, fotoğrafın erken dönemde tüm dünyadaki en yaygın üretim merkezi olan fotoğraf stüdyolarının, temsil açısından gösterdiği belirleyici sürecin genel bir değerlendirmesine ulaşılabacaktır.

²⁹⁰ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 12

6.2. Gerçeküstü Bir Kurgu Olarak Erken Dönem Fotoğraf Stüdyoları

Fotoğrafın ilk yüzyılı içerisinde, özellikle yaşayan kültüre dair en önemli ipuçları, fotoğraf stüdyosu olarak kurulan ve uzunca dönem adeta bir plato gibi işlev gören çok yönlü mekanlarda gelişmiştir. Fotoğraf makinesinin kişiler arasında yaygınlaşmadığı bu dönemlerde, insanlar ile fotoğraf arasındaki birleştirici mekan olma görevini üstlenen stüdyolar, her türlü temsile hizmet edebilme kaygısı ile hayal gücünü zorlayacak derecede geniş donanımlara sahip olmuşlardır. Günümüze neredeyse hiçbir örneği ulaşmayan bu geniş stüdyolar içerisinde büyük giysi odaları, üniteler halinde bulunan çeşitli portatif mekan objeleri, köprülerden, kapı ve tavan konstrüksiyonlarına uzanan büyüklükte mimari yapı elemanları, hatta doğrudan doğadan kopartılarak alınan dev kayalar, sökülmüş ağaçlar, toprak ve bitkilere kadar bir çok farklı eleman kullanılmıştır. Buralarda, müşterinin talebine göre çeşitli kompozisyonlar oluşturularak adeta seyyar sahnelemeler üretilmiştir.

Bu yaratılmış mekanlarda kişiler fotoğraflanmak istedikleri duruma göre belirli roller üstlenmişler ve bu rolleri çağrıştıran çeşitli pozlar vererek adeta bir oyunu sahneler titizlikte gerçekliğin özel bir kurgulanışına dahil olmuşlardır. Günümüzde çoğu bir tiyatro sahnesinden çekilmiş izlenimi yaratan stüdyo fotoğrafları, kısa sürede modern kültürün olmazsa olmaz bileşenlerinden birisi durumuna gelmiştir. Bu teknik, fotoğrafa öncelikle resimden miras kalan bir temsiliyet örgüsünün uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin, fotoğrafın kısa tarihi isimli çalışmasında bu stüdyo günlerini şöyle anımsamaktadır;

“Böylesi portrelerin avadanlığı olan ayaklıklar, parmaklıklar ve küçültülmüş oval masalar, o uzun süre poz verilen, dolayısıyla modelin kıpırtısız durabilmek için destek gereksindiği zamanları çağrıştırır. Başlangıçta birisi baş için yastık ya da diz için bir destek kullandıysa, diğer avadanlıklarda kısa zamanda buna paralel olarak ortaya çıktı. Hem ünlü tablolar da bulunduklarına göre sanatsal (artistic) olmalıydılar. Önceleri kolon ya da perdeydiler. Altmışlı yıllarda yetenekli kişiler bu anlamsızlığa karşı çıkmak gerektiğini duyumsadılar. Çağdaş bir İngiliz profesyonel fotoğraf dergisi şunları yazıyordu; “Yağlıboya tablolar da (kullanılan) kolon bir olabilirlik taşır, ama fotoğrafta (kolon) kullanımı tümüyle saçmadır, çünkü genellikle bir halı üzerinde durur. Ancak mermer ya da taş kolonların temel yerine bir halıyı gereksinmediklerini inandırmanız gereken kimsenin kaldığını sanmıyoruz”²⁹¹.

²⁹¹ Benjamin, age, 18

Günümüzde çok daha yaygın ve anlaşılır olan bu yaklaşım, kuşkusuz dönemi için fazlasıyla avangart bir yorum olmuştur. Çok uzun zaman boyunca, konu bir insanın fotoğraflanması olduğunda neredeyse bir mabet gibi rağbet ve saygı gören stüdyolar, kişilerin fotoğraf makinelerine evlerinde sahip olmaya başladıkları yıllarda dahi, ışık, kalite ve sağladığı teatral ortam bakımından tercih edilmeye devam edilmişlerdir. Diğer taraftan stüdyoda fotoğraflanmış olmanın kişiler arasında yarattığı prestij faktörü bu mekanların yoğun işlevlerini, isteyen herkesin bir fotoğraf kamerası alabileceği yüzyılın sonuna kadar sürdürebilmelerini sağlamıştır. Benjamin bu stüdyolardan çıkma bir fotoğrafı şöyle okumaktadır;

“Stüdyoların, çuhadan perdeler ve palmye ağaçları, duvar kilimleri ve ressam sehpaları ile bir cezanın infaz edilmesinden bir temsilin gerçekleştiği gösteriye, bir eziyet hüccresinden bir taht odasına geçildiği ve birer haça benzediği günlerdi; bu günlerin çözülüşüne Kafka’nın hüznü bir çocukluk fotoğrafı kanıt olmakta. Sımsıkı giydirilmiş altı yaşlarında bir çocuk, neredeyse kasıtlı olarak, giysilerini aşağılayacak derecede fazla dantelalara gömülmüş, kış bahçesine benzer bir dekor içerisinde ayakta duruyor. Arka plan palmye yapraklarıyla dolu. Ve bu dayalı döşeli tropik ülkeyi daha yapışkan, sıcak ve sıkıntılı yapmak için sanki; sol elinde İspanyol şapkaları gibi geniş kenarlıklı, oransız biçimde büyük bir şapka tutuyor. Kendisi için hazırlanan çevreye hakim olan o ölçülemez denli hüznü gözleri olmasa, kuşku yok ki dekorun içinde yitip gidecektir”²⁹².

Benjamin’in tarifi ile “dekorun yitip giden bir parçası olmak”, kısaca bu dönem fotoğraflarında insanlar kadar ön planda tutulan bir objeler bütünü içerisinde kaybolup gitmek ya da oryantalist fotoğrafta olduğu gibi bu objeler ile insanı aynı potada temsil etmek sonucu ortaya çıkan ilginç bir eğilimdir. Gerçektende insanların etraflarını saran bütünlük içerisinde silikleştiği bu fotoğraflarda, temsiliyet hiçbir dönem özne ile sınırlandırılmamış, mekan kurgusu eldeki imkanlar dahilinde olabilecek en çarpıcı boyutlara taşınmıştır.

Barthes’ın, **“fotoğrafı bir sanata benzetmek gerekirse, bu resimden çok tiyatro olacaktır”** sözü, kuşkusuz en doğrudan göndermesini bu erken dönem fotoğraflarına yapmaktadır. Stüdyoların sayısız fonksiyonu bir arada üstlendikleri bu fotoğraflarda, ne kadar ileriye gidilebileceği rekabet ortamına ve yaratıcılığa bağlı olarak sürekli gelişmiştir. Bazı örneklerde, stüdyolara küçük havuzlar yapmak ya da kayıklar getirerek kişileri içerisine konumlandırmak yolu ile çekilen fotoğraflara, negatifler üzerinde yapılan oynamalarla bir açık deniz içerisinde seyahat ediliyor havası dahi verilmeye çalışılmıştır.

²⁹² age, 18-19

İstanbul stüdyoları kurulmaya başladıkları ilk dönemlerden itibaren dünyadaki stüdyo modasının takipçileri olmuşlardır. Birçok stüdyonun, Beyoğlu hanlarının yüksek tavanlı çok odalı geniş dairelerini ve teraslarını kullanarak gerçekleştirdiği çekimlerde her türlü ayrıntı özenle tasarlanmıştır. Kişiler bu stüdyolarda bağlı bulundukları ekonomik ve sosyo-kültürel sınıfların kullandığı, kendileri ile örtüşür objelerle temsil edilmişlerdir. Ülkede yaşayan yabancı uyruklular, varlıklı yerli azınlık aileler ya da haremın temsil edildiği bir eğlence sahnesinde yerlere serilmiş kadınlar, bu sahnelerin her biri için çok farklı dekorlar kullanılarak, çeşitli mekanlar yaratılmıştır. Örneğin, Levantenlerin temsillerinde özellikle klasik ve barok objeler on plana çıkarken, şark kültürünün temsil edildiği oryantal fotoğraflarda nargileler, kuran rahleleri, yastıklar, kafesli paravanlar eksik edilmemiştir. Bu yaklaşım, dönemin algı etiği içerisinde kültürler arasındaki ayrıcalıkları ortaya koyduğu kadar, temsiliyet biçimlerinden bugüne miras kalan bir farklılıklar zeminini de fotografik olarak kendiliğinden koşullandırmıştır.

Stüdyo içerisinde farklı meslek ve gündelik yaşamın farklı seramonilerine ait kılık ve kıyafetler bulundurulmuş, özellikle turistlere satılmak amacı ile Carte-de-Visite boyutunda hazırlanan fotoğraflar için bu kostümler kullanılmıştır. Hayali şark düğünleri, sünnet törenleri, kahvehane sohbetlerinin yaratıldığı bu stüdyolardan günümüze ulaşan örneklerin gerçeklikten en soyutlanmış (teatral) örnekleri oryantalist fotoğraflarda ortaya çıkmıştır. Bugüne ulaşan birçok oryantalist fotoğraf, rasyonelliği tartışılır bir kültürel temsiliyet yabancılaşmasının sonucu olarak, Doğu'nun talep gören hayali misyonunun taşıyıcıları olmuşlardır.

6.3. Oryantal Yanılsamalar

16. yüzyılda Turgueries modası ile başlayan Doğu'ya yakın ilgi, sonraki dönemler fotoğrafı da etkisi altına alacak olan Oryantalizmin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Bu modayı başlatan ilk Avrupalılar için Erken Oryantalistler demek yerinde olur. Fotoğrafın İstanbul'da ki konumlanması başlığı altında, sosyo-politik ve kültürel nedenselliklerin ayrıntılı olarak açıklandığı Oryantalizm modası, kısa süre içerisinde Avrupalıların Doğu anlayışı açısından belirleyici bir kalıba dönüşmüştür. “Öncelikle Paris'i büyük bir hızla sarmaya başlayan Turgueries modası farklı alanlarda öylesine etkili olmuştur ki bu dönemden itibaren ünlü sosyetik Avrupalı kadınlar kendilerini Türk kostümleri içerisinde resmettirmeye başlamışlardır”²⁹³.

Sanattaki ilk temelleri resim alanında atılan Oryantalizm, Avrupalı ressam için her dönem egzotik temalarla sınırlandırılmıştır. Bu temsil biçimi içerisinde insanlarda aynen resimde özenle konumlandırılan objeler gibi, aynı bütünlüğe hizmet eden, Doğu'nun gizemli yüzünün görünür kılınabilmiş unsurları olarak kullanılmışlardır. Oryantalist resimlerde çevre ve dekora büyük özen gösterilmiştir. **İpekler, işlemeler, halılar, nargileler, çinilerle bezeli duvarlar ve ahşap kafeslerden oluşan bütünlüğün içerisine konumlanan, bir Avrupalının giymeye asla cesaret edemeyeceği kadar renkli ve parlak kostümler içerisinde resmedilen insanlar, her şeyin alınıp satılabilir olduğu egzotik bir öteki vitrinin parçaları işlevini görmüştür.**

Kapalı bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu, Batı'dan gelen ziyaretçilere kapılarını çok kolay açmadığı gibi, onları mahremiyetine sokmamaya da büyük özen göstermiştir. Batılıların halkla doğrudan temas edemeyişi onları uzunca dönem hayal güçlerini çalıştırmaya yöneltmiş ve bu merak kısa sürede Doğu'yu abartılı bir hayaller bütününe imgesi durumuna getirmiştir. **Çizgilerde yaşatılmaya çalışılan, haremde gözlerini süzerek yarı çıplak dolaşan kadın resimleri, tümüyle çıplak kadınlarla dolu hamam sahneleri yüksek bedeller ödenerek alınan, bin bir hayal gücüyle yaratılmış ürünler olarak ne ilginçtir ki Avrupa'da Doğu'nun en rasyonel temsilleri biçiminde kabul görülmüştür.**

²⁹³ Özendes, *Fotoğrafta Oryantalizm*, 9

Avrupa’da, Doğu’nun “öteki” kültürü ve kavramsal açıdan konumlanmasına yönelik başlı başına mitsel bir anlayışın ürünü olan Oryantalizmin, fotoğrafı etkisi altına alma süreci, İstanbul’da fotoğrafın ilk ortaya çıktığı andan itibaren tüm fotoğrafçılarca benimsenmiş bir eğilim olması açısından önemlidir. **Oryantalizm’in hizmetine girdiği andan itibaren, gördüğü her şeyi kaydeden fotoğraf teknolojisinin önünde, bu kez de Batılının düşlediği ve istediği kurgular yaratılarak, Doğu’ya dair aynı illüzyon devam ettirilmeye çalışılmıştır.**

Basil Kargopoulo tarafından İstanbul’da açılan ilk stüdyodan itibaren ardı ardına gelen tüm stüdyolar uzunca bir dönem Oryantalist temsile hizmet etmişlerdir. Tümü ile stüdyolarda hazırlanan bu fotoğraflarda her tipten insanı birlikte ya da ayrı ayrı görmek mümkündür. Batılıların İstanbul’dan alıp götürdüğü ve çevresine gösterdiği insan, kent ve doğa görünimleri gezi anılarının biricik kanıtları olarak önemli yer teşkil etmiştir. Doğu’nun portrelerine, ilginç sokaklarına, arkeoloji sitelerine, İslam mimarisine, manzaralarına ve çarşılarına ilgi arttıkça, onlara hayalleri üzerinden keşfetmeye çalıştıkları bu ilginç dünyayı daha da çeşitlendirerek göstermek için yerli stüdyolar birbirleriyle yarışmaya başlamışlardır. **Fotoğraflar giderek gerçek Osmanlı yaşamı değil, Batılının kafasındaki Osmanlı imajını yansıtmaya başlayarak bir yüz yıl önce resim alanında doruğa ulaşan illüzyonu bu kez Doğu’nun fotografik tasvirleri üzerinden üretime sokarak bir kez daha gündeme getirmişlerdir.**

Bu amaçla gerçekleşen fotoğraf kurgularında, dekorlar çok büyük ve kapsamlı üniteler halinde stüdyolarda bulundurulmuştur. Merdivenler, tırabzanlar, büyük sehpa, oymalı sütunlar, yapay köprüler, toprak, yerlerinden sökülerek stüdyolara taşınan çeşitli cinslerde ağaçlar, çalılar, kayıklar, pencereler, kapılar vs. gibi birçok doğal ve mimari eleman her resimde ayrı kompozisyonlar yaratılarak kullanılmak üzere adeta bir platoya dönüşen bu stüdyolara taşınmışlardır. Bol çeşit yaratma ve rekabetten dolayı ilgiyi daha da artırma isteği aynen resim döneminde olduğu gibi konuyu bir kez daha “**Doğu Kadını**” üzerine yoğunlaştırmıştır: “İncecik ipekli giysiler ile elinde nargilesi ve önünde sedef kakmalı sehpa bulunan püsküllü yastıklara dayanmış, yerde serili halının üzerine serpiştirilmiş minderlerde uzanan birden fazla kadınlar...”²⁹⁴ bu fotoğrafların ana karakterleri olmuşlardır.

²⁹⁴ Özendes, **age**, 164

Avrupalıların Doğu'ya duydukları gizeme dayalı erotik hazzı okşayan bu fotoğraflarda Doğulu kadınlar bir bakıma görünür ve ulaşılabilir kılınmaktadır. Ancak bu fotoğrafların her karede ortaya koyduğu çelişkili ve gerçeklikten uzak panoramalar en az resim alanında olduğu kadar karikatürize edilmiş bir Doğu'nun imkansız yansımalarıdır. Yaratılan sahneler günümüzde olduğu kadar, yaratıldığı dönemin ve kendi iddialarının da dışında başka bir gerçekliğe göndermede bulunmaktadır.

Avrupa'dan gelen turistlere satış amacıyla çekilen sayısız stüdyo portresinden yalnızca bir tanesi olan “Nargileli Türk Kadını” portresi fotoğraftaki oryantalist havayı anlamak açısından yeterli bir örnektir (Şekil: 10). Stüdyoya yerleştirilen sade bir kafes paravan önünde fotoğraflanan bu kadın, Doğu'lu imgeye duyulan açlığı beslemenin sıradan ve abartısız bir örneği olarak dahi yeterince çarpıcı ayrıntılarla donanmıştır.

Yalnızca ticari kaygılarla çekilmiş olan bu turistik görüntüde kadın ayaktadır ve elinde, havada tuttuğu bir nargile şişesi ile poz verir. Diğer eli ile nargilenin marpuç denen bölümünü ağzına götürüşündeki acemilik tüm bir fotoğraftaki yapaylığı belirler. Ancak aynı ölçüde belirgin olarak göğüs aralarından verilen ve göbeğinin üst bölümünü de kapsayan açıklık tüm bir fotoğrafın merkezinde yer almakla birlikte, daha ilgi uyandırıcı bir ayrıntı olarak yapaylığı örtmekte kullanılmış gibidir. Başının üzerinde taşıdığı hilal ona, minare külahlarının üzerinde bulunan alemleri çağrıştıran bir ilahilik katsa da bu kültüre ait bir kullanım biçimi değildir. Ancak birçok Oryantalist fotoğrafta özellikle dini ve erotik unsurlar bir arada kullanılmıştır. Üzerindeki kostüm folklorik ve modern imgelerin tanımsız aksesuarlarla yarattığı ilginç bir bütünlük taşır. Boynundaki çok büyük inciler Avrupa modasına ait olmakla birlikte hemen altlarından Türk folkloruna ait bir altın salkım gerdanlık sarmaktadır. Kolunda ki aşırı derecede kalın zincir kölelerde kullanılan türden bir itaat objesi gibidir ve hiçbir kültürel uzantısı yoktur. Şapkası ve şapkanın merkezinde bulunan büyük hilal (bu obje yıldız veya ay yıldızın ortak kullanımları biçiminde de sık sık görülür) birçok oryantalist fotoğraftaki “Türk Kadını” imgesinin başına sıklıkla yerleştirilen kimlik betimleyici temel unsurdur.



Şekil 10: Nargileli Türk Kadını (Ayrıntı). Sebah & Joaillier Stüdyosu 1894.

Engin Özendes, *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s.13 (Ziya Ağaoğulları Arşivi).

Nargileyi dudaklarına değdirişindeki acemilik ve yapaylık, göğüs aralarından verilen erotik açıklıkla kamufle oluyor. Başının üzerinde taşıdığı hilal ona, minare külahlarının üzerinde bulunan alemleri çağrıştıran bir ilahilik katsa da bu kültüre ait bir kullanım biçimi değil. Onun da döneminin birçok “Türk Kadını” modeli gibi Pera’nın genelevlerinde çalışan bir hayat kadını olma ihtimali şimdilerde daha ağır basıyor.

Özendesin belirttiklerine göre; **“tüm bu fotoğraflar, ‘Türk Kadını’, ‘Genç Türk Kızı’, ‘Müslüman Kadın’ diye adlandırılarak satışa sunulsa da, böyle davranışların büyük cezalar gördüğü Osmanlı’da bir tek Müslüman kadının bu pozları vermesi olanaksız olduğundan, kullanılan modeller genellikle Pera batakhanelerinde çalışanlar arasından seçilmiştir”**²⁹⁵. Türk kadınının çok daha sonraki yıllarda fotoğraflanacağı bu erken dönemde kimlik üzerinde ilginç oynamalar yapılmıştır. Özendesin belirttiği gibi, fotoğrafçıların ve genelevlerin iç içe olduğu Beyoğlu’nda model seçimi konusunda birçok hayat kadını kullanıldığı gibi, bazı durumlarda İmparatorluğu ziyarete gelen Batı’lı hanımefendilere de benzer kılık kıyafetler giydirilerek böyle kompozisyonlar yaratılmıştır. Bu dönemde İstanbul’da yaşayan yerli gayrimüslim cemaatlerden birçok bayana ait stüdyo fotoğrafı da çeşitli zamanlarda “İstanbullu Türk Kadın” olarak sunulmuştur. Model bulmakta zorluk çeken bazı fotoğrafçılar ise, zaman zaman kadın giysileri (özellikle çarşaf) içerisinde erkek modeller kullanmışlardır. Bu dönem fotoğraflarının meşhur “Türk Kadını” imgesi çerisinde Türk Kadınları dışında tüm kadınlarından kullanıldığından söz etmek mümkündür.

Doğu gizeminin en ayrılmaz erotik tamamlayıcısı olan Harem olgusu, fotoğrafa oryantalist resimden miras kalan en büyük konulardan biri olmuştur. Daguerrotype’lerin ilk kullanılmaya başlandığı günden itibaren tüm dünyayı resme oranla çok daha objektif ve gerçekçi bir dikizleme olanağı sunduğuna ikna eden fotoğraf, bu konuda üzerine düşen büyük görevi İstanbul’da hızla tamamlamıştır. Ancak yine stüdyolarda gerçekleşen bu çekimlerde saray içerisindeki rütbelilerin dahi girişinin serbest olmadığı gerçek harem’e dair tek kare fotoğraf yoktur (Şekil: 11 / 12). Harem dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş kadınların bulunduğu bir yer olarak doğrudan kimliğe yönelik bir açılım sergilemese de fotoğraflardaki kadınlar öncelikle bu Doğulu mekandaki var oluşları üzerinden temsil edilmişlerdir. Kılık kıyafet ve kullanılan objeler tümü ile Doğu’ya aittir, bu fotoğraflarda yer alan kadınlarda “Türk Kadını” serilerinde olduğu gibi, hiçbir zaman Türk kadınlarından oluşmamışlardır. Fotoğraflardaki kadınların birçoğunun ilk bakışta dahi Batılı olduklarını fark etmek çok kolaydır.

²⁹⁵ Özendes, **age**, 116



Şekil 11: Haremde Güzeller. Sebah & Joaillier Stüdyosu 1890.

Engin Özendes. **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm** (İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları. 1999), 84



Şekil 12: Haremde Güzeller. Sebah & Joaillier Stüdyosu 1890.

Özendes, age, 85

İnci Eviner, “Hiçbiryer - Gövde – Burası” isimli çalışmanın abstract’ında Edwin Long’un oryantalizm külliyyatının en ünlü yapıtlarından olan “Babil Köle Pazarı” isimli tablosuna atıfta bulunurken, Doğu’lu kadın bedeninin fotoğrafa dek uzanan aciz konumlanışını şöyle yorumlar; “oryantalist resimler ve erotik fotoğraflarda, cariyelerin şu sıralanışına bakın! Kızların gövdeleri tüm bir Batı ikonografisi ve fotografik bakışın sömürgeleştirici ağırlığı altında kıvranıyorlar. Orada hazır bekleyenlerin sergiledikleri şey sakat bedenlerdir...”

Bu açık tenli, dalgalı uzun saçlı, objektife doğru süzülen erotik bakışları ile poz veren kadınların en ortak özelliklerinden birisi duruşlarıdır. Harem kadınları neredeyse bütün fotoğraflarda, aynen benzer imgeleri kullanan resimlerde olduğu gibi yatay biçimde temsil edilmişlerdir. Boyun eğmenin ve seksualitenin en belirgin pozisyonlarından olan yataylık, tüm bir üretim süreci boyunca etkin olmuş ve Oryantal Haremin kadınları, sanat tarihinde hiçbir zaman dikey pozisyona geçemedikleri bir külliyyatın parçalarıdır. Bu fotoğraflarda kadın bütünüyle ezilmiş bir duruş sergiler, yaptığı şey rahatlıktan çok **“edilgen”** ve **“davetkar”** bir teslim olma durumuna gönderme yapmaktadır.

İnci Eviner, “Hiçbiryer - Gövde – Burası” isimli çalışmanın abstract’ında Edwin Long’un oryantalizm külliyyatının en ünlü yapıtlarından olan “Babil Köle Pazarı” isimli tablosuna atıfta bulunurken, Doğu’lu kadın bedeninin fotoğrafa dek uzanan aciz konumlanışını şöyle yorumlar; **“oryantalist resimler ve erotik fotoğraflarda, cariyelerin şu sıralanışına bakın! Kızların gövdeleri tüm bir Batı ikonografisi ve fotografik bakışın sömürgeleştirici ağırlığı altında kıvranıyor. Orada hazır bekleyenlerin sergiledikleri şey sakat bedenlerdir...”**

Oryantalist resmin hemen ardından, fotoğrafın objektif düzeyde karikatürize edilmiş abartılı desteği ile tamamen yerlerde sürünen bir egzotik obje olarak konumlanan “Doğu’lu Kadın” imgesinin bu fotoğraflardaki bir diğer belirgin niteliğide sürekli “bekleyiş” halinde oluşudur. Oryantalist fotoğraflarda Doğu’lu bir kadını herhangi bir iş yaparken görmek neredeyse imkansızdır. Bu fotoğraflarda kadınların yapıkları işler maksimum oranda süslenmek, saç taramak, tef çalmak ve nargile içmektir. Bunun dışında gündelik yaşamın gerçekliğinden bütünüyle kopmuş, sürekli bekler bir pozisyon yeğlenmiştir. Burada beklenen şey öncelikle erkeğidir. Aynı biçimde hamamlarda yıkanmak üzere gidilen mekanlar olmaktan çıkartılıp tümü ile eğlenmek ve seks arzularını gidermek için oluşturulmuş birer fantezi merkezi gibi algılanarak fotoğrafa bu biçimde konu olmuşlardır.

Din unsuru bu fotoğraflarda gözden hiç düşmemiştir, Kuran rahleleri bu fotoğrafların önemli objeleridir. Harem kadınlarının özellikle böyle bir bekleyiş sırasında her hangi bir ibadet içerisinde olabileceklerini düşünmek gülünç olsa da rahleler fotoğrafların ana elemanları olarak uzunca dönem büyük işlev görmüşlerdir.

Aynı biçimde yerlere serpiştirilmiş yastıklar ve bu yastıklar üzerine serpiştirilmiş kadınlar, nargileler ve kafesler, değişmesi güç bir Doğu hayalinin ana elemanlarıdır. Oryantalist üretimler, fotoğrafçılar arasında artan rekabetten dolayı sayısız farklı çeşide bürünmüştür. Bunların en ilginçleri birbirlerinden tümü ile bağımsız portrelerin tek bir kareye sığdırıldığı örneklerdir (Şekil: 13). Pascal Sebah Stüdyosunda çekilen turistlere özel bu üretimde olduğu gibi, birçok fotoğrafta ancak kolaj yolu ile bir araya getirilmesi mümkün kopuklukta uzak çağrışımları bulunan enstantaneler arasında bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Fotoğrafta, yastığa yaslanan şuh kadının bir eline dergah tespahi, diğer eline de Türk kahvesi fincanı sıkıştırılıyor, hemen yanında elinde nargilesiyle duran adamın önünde bir Kuran rahlesi yer alıyor, elinde bir sazla poz veren ve onun hemen yanı başında sağ elinde tuttuğu tef ile hazır pozisyonda bekleyen genç kızlar birazdan başlayacak bir oryantal dansın parçaları gibiler.

Bu tip sahnelerde Doğu’lu kadının mutlak bekçileri ve koruyucuları olan en az bir tane eli kılıçlı cengaver Türk genç erkeğine yer verilmiştir. Bu fotoğraflarda yer alan kılıçlı erkekler Doğu’lu kadının ulaşılmazlığı ve Doğu’nun namus olgusunun betimleyicileri oldukları kadar, Batılıların gözünde kadınlarla olan ilişkilerinde kaba ve sert olarak betimlenen imajında tamamlayıcıları olmuşlardır.

Fotoğrafın erken dönemindeki oryantalist temsiliyet biçimleri, her ne kadar İstanbul azınlıkları ile doğrudan bağlantılı olmasa da, kimlik unsurunun özellikle Doğu’da fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren çok belirleyici bir konumda olduğunu açık şekilde göstermesi açısından önemlidir. Burada önem taşıyan bir diğer etmen, fotoğrafçıların bütünüyle azınlıklardan oluştuğu bu erken dönemde ortaya koyulan kentin çoğunluk temsillerinin; iç içe yaşıyor olmalarına rağmen aslında fotoğrafçıları çok aşına olmadıkları hakim kültürden uzak olmaları ile ilintili olarak ortaya çıkan yabancılaşma ile de ilişkilidir. Avrupa’daki eğilim ve talepler doğrultusunda gelişen bu çizgi, aynı coğrafyadaki bir kimliğin, bir diğer kimliği betimleme sürecinde ortaya çıkabilmesi muhtemel bütün avadanlıkları taşımaktadır. Diğer taraftan, dönemin modasına uyma zorunluluğu ve ticari kaygılar, yüzyıl başında bütün fotoğrafçıların aynı eğilimi sergilemesine neden olmuştur.



Şekil 13: Turistler İçin Toplu Üretim. Sebah & Joaillier Stüdyosu 1890

Özendes, age, 79

...ancak bir kolajda oluşturulabilecek kadar bağımsız bir bütünlük, fotoğrafın tam olarak neyi anlatmaya çalıştığı kesinlikle mümkün değil. Harem, bir şark kahvesi, savaşçı bir Türk cengaveri, müzisyen ve beklemedeki genç kız, gündelik yaşamda böyle bir birlikteliğe imkan yok. Bu fotoğrafta olduğu gibi sayısız fotoğrafta Doğu'nun birden fazla yüzünü tek bir kareye sığdırma arzusu fotoğrafçılar arasındaki rekabetin "yaratıcı" sonuçlarındandır...

Tüm bu görüntülerin kurgulanması aşamasında, fotoğrafçılar ve para karşılığı tutulmuş olan ücretli modeller, bir araya geldikleri stüdyolarda adeta oryantalist ve çokta kendilerine özgü olmayan bir kültürü yeniden inşa etmişlerdir. Kodları çok önceki dönemlerde Avrupalı ressamırlarca belirlenen bu Doğu imajı, fotoğraf aracılığıyla bu kez Doğu'nun ta kendisinde, İstanbul'un göbeğinde üretilmeye başlanmıştır. Bu fotoğraflar günümüzde her ne kadar "içerisinde üretildiği topluma yabancı" bir imaj olması üzerinden eleştirilse de, üretildiği dönem var olan alıcı potansiyeli açısından tümü ile gerçekçi görülmüş ve bu doğrultuda sergilenmişlerdir. Bugün çok büyük bir bölümü Avrupa'da bulunan oryantalist fotoğraf temsilleri, Doğu'nun günümüze uzanan ve günümüzde de yer yer (kendi içerisinde de üretilmek kaydı ile) geçerliliğini koruyan egzotik havasının belirleyicisi olmuşlardır.

Oryantalist üretimler, ilk dönemde her ne kadar en çok ilgi uyandıran ve toplumun çoğunluğunu oluşturan grupların temsillerinden oluşmuş gibi görünse de, yaşamını Doğu da sürdüren ve Doğu kültürünün bileşeni olan neredeyse tüm toplumlar bu havadan benzer ölçüde etkilenmiştir. Kendi yüzyılının en belirgin modasını oluşturan oryantalizmin fotografik temsilleri, geniş Osmanlı sınırları içerisinde yaşayan farklı toplumların çok keresinde dönem stüdyolarında benzer kurgular içerisinde fotoğraflanmalarını mümkün kılmıştır, “diğer kimlikler” başlığı altında bu konunun daha geniş düzeyde örnek ve okumalarına yer verilmiştir.

Bu tip temsilleri, bir önceki temsilin neredeyse türdeşi olan ve İstanbul’da gerçekleştirilmiş bir çekim ile karşılaştırmak yerinde olacaktır. “Ermeni Çalgıcılar” isimli fotoğraf, oryantalist havanın dönem koşulları içerisinde fotoğrafa tüm Doğu’lu toplumlar açısından ne ölçüde yansıdığına açık bir örnek oluşturmaktadır (Şekil: 14). Bu fotoğraflarda, Osmanlı toplumunun tüm bileşenleri benzer bir kurgu çerçevesinde temsil edilmişlerdir. Fotoğraftaki müzisyenlerin, kadraj içerisindeki konumlanma ve oturma pozisyonları oryantalist fotoğrafın bu tip örneklerdeki en alışılmış izlenimini sergilemektedir.

Fotoğraf karesinde yer alan, folklorik kostümler içerisindeki beş müzisyenin etrafı, yoğun bir objeler yığını ile çevrilmiştir. Kullandıkları çalgıların hiç birisi Batı’ya ait değildir ve bazılarının adına ulaşmak dahi özel bir araştırma konusudur. Etraflarına saksılar içerisinde birden çok çiçek yerleştirilmiştir, müzisyenlerin üzerine konumlandıkları ve yanlarında duran kilim Doğu’lu bir obje olarak gerekli ipuçlarını vermektedir. Önlerinde duran sepet, çok net olmamakla birlikte ya dinsel bir farklılığın görünür kılınması kaygısı ile bir paskalya yumurta sepetine ya da taşralılığa gönderme yapmaktadır. Ancak sepetin etrafındaki süslemeler ve bir diğer köşede duran yine sepet içerisindeki çiçekler daha çok bir paskalya göndermesini olanaklı kılmaktadır.

Fotoğrafın arka fonunu oluşturan duvar, stüdyo çekimlerinin en karakteristik niteliğine uygun olarak, bir manzara görüntüsü ile kaplanmıştır. Fotoğraftaki müzisyenlerin, çekim esnasında tam olarak ne yaptıkları net değildir, bazı müzisyenler müzik icrası yapmaya devam ediyormuş gibi poz verirken, bazıları ellerindeki çalgıları bırakarak doğrudan objektife yönelmiş durmaktadır.



Şekil 14: İstanbullu Ermeni Müzisyenler. Abdullah Biraderler 1885

J.C. Kebabdjian, *Armenie 1900* (Paris: Editions Astrid, 1980), 253

...Oryantalizm etkisi Doğu'nun yalnızca çoğunluk grubunun temsili ile sınırlı kalmamış, yaşamını Doğu'da sürdüren ve Doğu kültürünün bileşeni olan bütün toplumlar benzer kurgular içerisinde temsil edilmişlerdir. Folklorik kostümler içerisinde, etrafları bir objeler yığını ile çevrili olan Ermeni müzisyenler, İstanbul stüdyolarında gerçekleşen bu çekimlerin egzotik birer parçasıdır. İstanbul Ermeni toplumunun çok daha modern bir yaşamı benimsemiş olduğu yüzyıl başında, Doğu'lu olma potasında tüm diğer toplumlar gibi, bu toplumun karakteristik yapısı da etnolojik bir imgeler bütünü içerisinde temsil edilmiş ve Avrupa'da ki varlığını öncelikle bu anlam üzerinden kazanmıştır.

Bu ve benzer fotoğraflar, Avrupa'daki Doğu imgesinin toplumlar arasında çokta farklılık göstermeden eşit bir folklorik ve egzotik potada betimlendiğine işaret etmektedir. Halbuki, Doğu'lu Türk kadını hiçbir dönem bu fotoğraflarda betimlenen imgenin bir bütünü olmadığı gibi, Ermeni toplumu da; yüzyıl başında örneğin tiyatro gibi modern sahne sanatlarındaki öncülüğü ve başarıları ile gündemde olduğu bir dönemde, pekte folklorik bir üslup ve yaşam biçimini benimsemiş değildir. Bu tip üretimlerin, özellikle Doğu'lu toplumun genel yapısını betimlediğine ilişkin genel yargı tüm gruplar için benzer yanılsamayı öngörmüştür.

Üretildiği dönem açısından düşünüldüğünde, fotoğrafçılar için kuşkusuz yaptıkları şey hiçbir yanlışlık içermemiştir. Basile Kargopoulo'nun ilk atölyesinden itibaren, Abdullah Biraderler ve Sebah & Joillier'e stüdyolarına dek tüm fotoğrafçılar benzer bir eğilimi sergilemişler ve yaptıkları bu üretimlerle saray fotoğrafçısı unvanları almış, yurt içi ve dışında önemli ödüller kazanmışlardır. Toplumun bu biçimde fotoğraflanmış betimlemelerini gören saray çevresi ve halk arasında bu görüntüler hiçbir zaman problem teşkil etmemiştir. Osmanlı İmparatorluğunun yaşamını konu alan birçok yurtdışı sergisinde, toplumun yapısı, oryantalizmin gereklerine uygun nitelikte kurgulanmış benzer görüntülerle temsil edilmiştir. Avrupa'nın öngördüğü moda ve uzunca süre eleştirisi rasyonel olarak yapılamamış oryantalizm olgusunun en ironik tarafı, Doğu'lu toplumların bu anlayışa bizzat kendi coğrafyalarından katkıda bulunmuş olmasıdır.

Bu süreç, günümüzde özellikle turizm ve sanatın popüler alanda ki sunumlarında farklı biçimlerde devam etmektedir. En basit örnekleri ile; toplumun gündelik yaşamı, turistik düzeydeki temsilin hiçbir imge bütünlüğü içerisinde yer alamazken, sanat düzeyinde de kültürel farklılıklar özellikle müzik ve sinema gibi alanlarda görünür birer etnolojik vitrin yaratmaktadır. Oryantalizmin imgeler bütünlüğünün en eski temsili araçlarından birisi olan fotoğraf, bu konudaki geçmiş öngörülere dair önemli bir stok yaratmıştır. Doğu'nun bu yaratılmış silueti, günümüze uzanan “mistik” – “etnolojik” ya da “şarklı” gibi kavramların, yansıamalar üzerine kurulu temsil kodlarını yaratmıştır.

İstanbul'da oryantalizm tüm egemen yansımaları ile kültürün ve kentin fotografik temsil imajını belirlerken, küçük bir grubu oluşturan ve fotoğrafı daha rasyonel nedenlerle kullanmayı tercih eden İstanbul azınlıkları, aynı stüdyolarda özel bir üretimin gerçekleşmesini sağlamışlardır. Dönem hakkında çok daha farklı bilgiler sunan bu özel üretimler; kişilerin bir anı ya da sanat objesi olarak fotoğrafı kendi gündelik kullanımları için ürettikleri görsel envanterden oluşmaktadır. Gelecek bölümden itibaren, konunun kavramsal düzeydeki merkezini oluşturan İstanbul azınlıklarının ilk fotografik temsillerinin okumalarına başlanacaktır.

6.4. İlk Kimlik Temsilleri

Fotoğrafta oryantalizmin tek belirleyici anlayış olduğu erken dönem İstanbul portreleri, tüm bir yüzyılın modasını şekillendirirken, diğer taraftan aynı dönemlerde kentte bulunan azınlıklarında ilk fotografik temsilleri verilmeye başlanmıştır. İstanbul'da fotoğrafın ilk 60 yılı boyunca tek kullanıcıları olan İstanbul azınlıkları, ilk stüdyoların açılmasından itibaren fotoğrafa rağbet etmeye ve fotoğraflanmaya başlamışlardır. Bu döneme ait fotoğraflar aynı zamanda İstanbul'un ilk sivil ve oryantalizm etkisindeki görüntülere oranla çok daha rasyonel temsilleri olarak büyük önem taşımaktadır. Sonraki dönemler kentin kültürel dokusu, gündelik yaşam unsurlarına dair etnografik bilgiler ve özellikle dönemin modasına konulu birçok çalışma bu fotoğraflar aracılığı üzerinden yürütülmüştür. Bu ilk örnekler aynı zamanda kent kültürünün bugüne uzanan tek fotografik temsilleridir.

Fotoğraflanmanın İstanbul'da sınıflar arası genel bir kronolojisi yürütülürse, öncelikle varlıklı yerli azınlıklar ve Avrupalı yerleşimciler, Saray çevresi ve askeri alandaki Türk yetkilileri, sonraki dönemde ise daha geniş düzeyde halka yayılan bir genel şemaya ulaşmak mümkündür. Ancak askeri düzeyde başlayan fotoğraflanma sürecine paralel dönemde, İstanbul'da fotoğraf özellikle Hristiyan cemaat arasında yoğun biçimde yaygınlaşmıştır. Musevi cemaatinin fotoğrafla olan ilişkisi, (halka yayılma düzeyinde) Müslüman cemaatinde olduğu gibi, dini ve kültürel etmenler nedeniyle daha geç bir tarihte gerçekleşmiştir.

İstanbul'da ilk sivil fotografik temsilleri verilen çeşitli Hristiyan cemaat mensupları, bu dönemin Avrupa modasına uygun tüm gereklerini İstanbul fotoğraf stüdyolarına taşımışlardır. Bu fotoğraflar bugün için kentin geçmiş kültürüne ilişkin en önemli kaynaklar durumundadır. İstanbul'da her ne kadar çeşitli sanat alanlarında sosyo-kültürel yaşamın temsilleri verilmiş olsa da, bugüne ulaşan hiçbir envanter fotoğrafın ortaya koyduğu yoğunlukla bir bilgi donanımı ile yüklü değildir. Fotoğraflar her şeyden önce, bu en teatral örneklerinde dahi başka bir geçekliği vurgulamakta ve günümüze çok yönlü malzemeler bırakmaktadırlar.

Neredeyse tümü stüdyolarda gerçekleştirilen bu çekimler, temsiliyet şekilleri açısından oryantalist fotoğraflarda ortaya koyulan farklı denemelerin aksine, aynen Avrupalı örneklerinde olduğu şekli ile benimsenmiştir. İstanbul'un üst sınıfını temsil eden bu ilk dönem fotoğraflarında, etnolojik ayrıcalıklar kadar şehirde süre giden kent soylu yaşamın en belirleyici temsilleri verilmiştir. Bu fotoğraflar aracılığı ile adeta yaşam kültürüne dair bir şablon çizilmiştir. Avrupa aristokrasisine ait fotoğraflarda olduğu şekli ile özenle hazırlanan stüdyo mekanlarına gelen müşterilerin her biri büyük bir titizlik ve görelî bir sadelik içerisinde fotoğraflanmışlardır. Oryantal fotoğrafların aksine, İstanbul azınlıklarına ilişkin özellikle erken dönem temsillerin çoğunda sade düzenekler kurulmakla birlikte, üretimin amacına bağlı olarak bu istisnayı bozan örneklerde yer almıştır.

Bu stüdyolardan günümüze kalan, çekim tarihi ve stüdyosu dışında bilgilerin bulunamadığı birçok fotoğraf sonraki dönemlerde anonimleşerek, fotoğrafa sahip olan kişinin özelliklerinden ziyade bağlı bulunduğu etnisite üzerinden tanımlanmıştır. Rum kadın, Ermeni erkek, Levanten genç kız vb isimler ile birçok fotoğraf yeniden üretime girmiştir. Yüzyılın başına dek İstanbul'da yaşayan her bir toplumda gündelik yaşam içerisinde kendisine özgü aksesuarlar ve kostümler kullanıldığı düşünüldüğünde bu tanımların çok büyük bir bölümünün doğru yapıldığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Günümüzdekinden farklı olarak, dönem İstanbul'unda insanların sokakta kullandıkları giysi ve örneğin yalnızca şapkalarından dahi bağlı bulundukları toplumu temsil etme özellikleri göz önüne alındığında bu tanımlamalara ulaşmanın çokta zor olmayacağı görülebilir. Fotoğraf sanatçısı Osep Minasyan, modernizm sonrası cemaate dair dönüşümlerden bahsederken 1940'ların İstanbul'unu şöyle anımsamaktadır;

“...o yıllarda kılık ve kıyafet konusunda farklı bir zenginlik vardı. Beyoğlu'na çıktığınızda sadece şapkalarına bakarak dahi kimin Yahudi ya da Fransız olduğunu ayırdabilirdiniz. Herkes muhakkak bağlı bulunduğu cemaate dair belirgin bir aksesuar kullanırdı. İnsanlar bunu özenle seçerlerdi. Bir Rum kadınıyla bir Türk kadını görür görmez ayırt edebilirdiniz mesela. Böylece kime nasıl davranmanız gerektiğini bilirdiniz. Kimsenin bundan bir endişe duyduğu yoktu. Tam tersine, tüm bu giysiler özenle taşınırlardı. Şimdi sokakta gördüğünüz bir insanın giysilerine bakarak onla ilgili çok az fikir yürütebilirsiniz...”²⁹⁶.

²⁹⁶ Serttaş, “İstanbulyan”, 6

Bu anımsama, sonuçlarını kuşkusuz en çok bugüne kalan fotoğraflarda gördüğümüz etnografik temsiliyet kültürünün, modernizm sonrası günümüze farklı biçimlerde ulaşarak dönüşmüş önemli bir özeti niteliğindedir. Bu alanda hızlı bir tek tipleşme sürecinin başlangıcı sayılacak modernizmin erken dönemlerinde İstanbul'da kullanılmaya başlanan fotoğraf, bu ayrıcalıklı durumu belgelemiş olması açısından önemli bir sosyo-kültürel olguyu, kendi dönemi içerisinde pekte bilinçli olmadan kaydetmiş olma sorumluluğunu üstlenmiştir. Bugünden farklı olarak, dönem fotoğraflarında kimliğe dair çok daha gündelik kodlara ulaşmak mümkündür.

Kişilerin yakınları, aileleri ya da eşleri ile görüntülendikleri daha çok hatıra niteliği taşıyan fotoğraflardan farklı olarak, tek başlarına fotoğraflandıkları örnekler seçilmiş bir (doğrudan) kişisel temsil biçimi olması açısından önemlidir. Bu örneklerde kişi öncelikle kendi bireysel temsili yönünde bir girişimde bulunmakta ve bağlı olduğu diğer tüm toplumsal statülerden bağımsız olarak (anne, eş, çocuk vb) kendi özgün durumuna dair bir envanter oluşturmaktadır. Kişilerin tek başlarına fotoğraflandıkları tüm bu karelerde punctum, öncelikle tek bir kişi ve onun kendi seçilmiş temsil biçimi çerçevesinde şekillenmektedir. Portre niteliğindeki tüm bu çekimlerde, objektife karşı tek başına poz veren modeller dönemin gereklerine bağlı kalarak, fotoğrafın temsili düzeydeki en eski ve öz örneklerini vermişlerdir.

Ele alınan fotoğrafların zamansal uzantıları onlara en ortak punctum özelliklerini kazandırmaktadır, kendi zamanlarının taşıyıcıları olma sorumluluğu üstlenen bu fotoğrafların her biri, dönem hakkında sağladıkları fikirler kadar, fotoğraf ve insan ilişkisinin bu erken örneklerinde özel bir nitelik kazanmaktadır. Bu fotoğrafların tümünde izleyici delip geçen öncelikli etki, ayrı ayrı konuları kadar günümüzde kazandıkları yeni anlamlar ve oluşturdukları ortak duygu bütünlüğü temelinde ön plana çıkmaktadır. Gelecek bölümden itibaren, kişilerin tek başlarına kamera karşısına geçtikleri bu ilk kimlik temsillerinin alt başlıklar altında ayrıntılı okumalarına yer verilmiştir.

6.4.1. Kadın Temsilleri

İstanbul fotoğraf stüdyolarında kadınların, erkeklerden bağımsız olarak stüdyolarda kamera karşısında poz verme deneyimi açısından hiçbir zamansal ayrıcalık olmadığı, elde kalan dönem fotoğraflarının dağılımından anlaşılmaktadır. Hatta bir parantez olarak, erken döneme ait özellikle kadınların yalnız fotoğraflandığı örnekler bazı yıllarda en az erkekler kadar fazla olmuştur.

Dönemin stüdyolarında, en şık kostüm ve kıyafetleri içerisinde fotoğraflanan kadınlar, farklı yaş ve sınıfsal birçok ayrıcalığın öğelerini bu fotoğraflara taşımışlardır. Kimlik temsiline yönelik bu erken dönem örnekler arasında stüdyo ve mekansal yakınlıklar olmakla birlikte kişilerin temsil ediliş biçimlerindeki tekdüzelik içerisinde dahi özgün portreler saptamak mümkündür.

1870 yılında Pascal Sebah Stüdyosunda Cabinet boyutlarında üretilen genç Levanten kadın fotoğrafı dönemin tüm estetik ve artistik donanımlarına sahiptir. Oryantalizm anlayışının kadınlar konusundaki en büyük temsil biçimi olan yatay pozisyon, aynı döneme ait İstanbul'un bu sivil kadın portrelerinin hiçbirisinde görülmez. Hatta kadınların ayakta ve dikey pozisyonda fotoğraflanmalarına büyük özen gösterildiği hemen göze çarpmaktadır. Avrupa'dan olduğu gibi taşınan bu üslup içerisinde her bir kadın öncelikli olarak zarafet, şıklık ve asaletin bir temsil abidesine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu bazen öylesine yoğun bir düzenleme içerisinde sunulmuştur ki, elimizdeki örnek gibi kadın ve etrafını saran objeler arasında bir kontrast bulmak neredeyse imkansızlaşır hale gelmiştir (Şekil: 15). Bir saray odasında dahi olamayacak ölçüde kalabalık objeler yığını ile dönemin tüm varlık imgelerini barındırmaya çalışan stüdyonun bu mekanı, belli ki varlıklı müşteriler için ayrılmış bir kamara gibidir. Kadrajın merkezinde yer alan mermer tırbazana yaslanarak poz veren genç kadın gündelik bir rahatlık içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır. Tırbazan üzerine yukarıdan sarkan bir perde, arkada duran koltuk, bir şömine köşesi diğer perdeler ve yerdeki yastık arasında poz vermeye çalışan kadın, gerçekte kuşkusuz bunaltıcı bir estetik daralma içerisinde. Ancak fotoğrafın yarattığı izlenimden bu zorlu duruşu olağan ve meşru kılmak adına büyük bir çaba gösterildiği açıktır.



Şekil 15: Levanten Kadın. Cabinet. Pascal Sebah Stüdyosu 1870

Özendes, age, 53

Bu genç kadının kağıttan yapılmışçasına hassas duran dar ve özenli elbisesi belli ki yalnızca özel günler ve bu fotoğraf için giyilmiştir. Dönem stüdyoları, kişilerin gündelik yaşamda kullanmadıkları en değerli kıyafetlerinin taşındığı, adeta podyuma dönüşen bir sunum mekanı olarak önemlidir. Elindeki yelpaze dönemin şıklık ve kentlilik imajının önemli objelerinden olarak büyük bir özenle tutulmaktadır. Her şeyin tamı tamına ayarlanmış olduğu bu “kusursuz” karede, genç kadın objektife bakmayarak son bir görevi daha yerine getirir ve eldeki malzeme artık Avrupa’nın klasik resim geleneğinin tüm avadanlıklarını fotoğrafta birleştiren bir yapıt olarak büyük bir gururla satın alınabilir.

Bu dönem fotoğraflarında kadın kimliği ve temsili, özellikle fotoğraflanan grubun dönemin görece eğitilmiş ve üst sınıfına hitap etmesi nedeniyle, Avrupa’da ki gelenekle özdeşleştirilmek sureti ile modernize edilmiş olsa da kadının konumu toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel öğelerinden soyutlanmış değildir. Bu fotoğraflarda cinsiyet rolleri özellikle kadına atfedilen ağır zarafet ve inceliğin kıvrımları arasında gezinmektedir. Her bir kadın portresi benzer bir üslup ile oluşturulmuştur. Bu fotoğraflara biraz uzaktan ve bir arada bakıldığında yarattıkları ilk izlemin modellerin “yapma oyuncak bebekler” gibi olmalarıdır. Kat kat çember etekleri içerisinde her biri yapay birer bebeği anımsatan kadınlar, şıklığın bedelini birazda bu cinsiyet ayrımı nedeniyle üstlendikleri rol bağlamında ödemişlerdir.

Kadınların, kendi özgün modasını yaratan stüdyo fotoğrafı üslupları, belli ki müşterinin kişisel tercihi kadar konunun profesyoneli olan fotoğrafçının da kararlarından geçerek bir dizi orta potada da genelleştirilmiştir. Sebah’ın 1860 tarihli Levanten kadın fotoğrafı, tüm diğer benzerlerinin prototipi gibidir (Şekil: 16). Bu fotoğraf, İstanbul tarihinde adları sıkça geçen birbirinden hoş Avrupa kökenli kadının kentin modasını belirledikleri bir dönemde çekilmiştir. Yüzyılın başında özellikle kullandıkları özgün şapkalar ile kentin diğer gruplarından ayrılan Levantenlerin bu ve başka birçok belirleyici kültür aksesuarı dönem fotoğraflarına yansımıştır. Sokak giysileri içerisinde fotoğraflanan bu kadın gibi, tüm fotoğraflarda ilk göze çarpan şey kullanılan modanın, hakim modaya oranla çok daha Avrupalı oluşudur. Şapkanın üzerindeki tüy ile daha belirgin kılınan violet model, geniş çember etek ve eteğin üzerini kaplayan aynı kumaştan yapılmış şık ceket tüm bir sadeliğin ve şıklığın belirleyicileridir. Bu etnografik ayrıcalık, İstanbul kadın Levantenlerin gündelik yaşam içerisinde çok kolay ayırt edilmelerini sağlamış ve bu

durum onlar açısından sosyal bir prestij unsuru olarak kullanılmıştır. Resim geleneğinden gelen bir poz verme üslubu içerisinde kadının özenle ellerini yasladığı aslanlı sütun başı ve arkadan uzanan perde, mekanı daha doğal bir ev atmosferi içerisine sokma amaçlı kullanılan görece sade aksesuarlardır. Avrupa tarzı sütun, önemli bir tercih olarak düşünülebilir. Aynı stüdyoya ait yerli cemaatlerin mensubu olan kadınlarda kullanılan yaslanma objeleri daha genel çağrışımlara sahipken, Levanten kadınlar ve diğer Avrupalı yerleşimciler görece daha Batılı ikonografiler içerisinde fotoğraflanmışlardır.

Aynı stüdyoda yakın tarihlerde çekilen Rum kadın portresi bir diğer fotoğraflanma prototipinin temsilidir. Yaşça daha büyük olan kadınlar, genç kadınlardan farklı olarak genelde oturur pozisyonda fotoğraflanmışlardır (Şekil: 17). Bu fotoğrafta sokak giysileriyle görülen Rum kadın, dönemin tüm etnografik ayrıcalıklarını sergilemektedir. Başının üzerinde yer alan saçlarını hafifçe kapanmış örtü ve uzun şalı, döneme dair bir kullanım biçimidir. Yaslandığı püsküllü klasik sehpa ve işlemeli sandalye, Levanten genç kadın için hazırlanan objelere oranla çok daha Doğu'ya aittir. Yaşının verdiği olgunluk ve objektife olan keskin bakışları onu tüm bir fotoğrafa hakim kılmaktadır. Bu kadın bir anne ya da eş olmanın sorumluluğu ile üstlendiği sosyal statünün gereği olan tüm bir 'anaçlığı' fotoğraf ile bütünleştirmektedir. Üstlendiği ciddiyet, genç kadın portrelerinden çok farklı olarak, onun fotoğrafında temsiliyetin saygıyı çağrıştıran bir uzantısı olarak yer edinmiştir.

Bir diğer Rum kadın, stüdyonun aynı yılda gerçekleşen çekimlerinde bu kez ev giysileri ile temsil edilmiştir. Dayanağı olan çiçekler ile örtülü sehpa ve arkadaki perde dönemin tüm 'doğal' estetik gereklerini yerine getirmektedir (Şekil: 18). Kadın her ne kadar gündelik bir kostüm ile bütünleştirilmiş dursa da buda belli ki özel günlerde giyilen giysilerin stüdyoya taşındığı benzer örneklerdeki gibi, fotoğrafa bir normalite uzantısı olarak eklenerek sıradanlaştırılması ve buna bağlantılı olarak temsil edilen yaşamı zenginleştirilmesi anlamını taşımaktadır. Bu zoraki şıklıklar, dönem stüdyolarından günümüze kalan fotoğrafların ilk yorumlandığı günlerde geçmiş kültürün ne ölçüde zengin ve ayrıcalıklı yaşamlar sürdüğüne dair birer yanılsamalı ölçü – kanıt olarak kullanılmışlardır. Halbuki bugün, bu durumun toplumun gerçek yaşam temsilinden çok, stüdyo olanakları ve modasına uygun bir seremoninin parçası olduğunu görmek çok daha kolaydır.



Şekil 16: Sokak giysileriyle Levanten Kadın
Pascal Sebah Stüdyosu 1860



Şekil 17: Sokak giysileriyle Rum Kadın.
Pascal Sebah Stüdyosu 1857



Şekil 18: Ev giysileriyle Rum Kadın
Pascal Sebah Stüdyosu 1857



Şekil 19: Ev giysileriyle Levanten Kadın.
Pascal Sebah Stüdyosu 1860

E. Özendes, **Fotoğrafta Oryantalizm** (İst: YKY, 1999) Şkl:16, 176 - Şkl:17, 56 - Şkl:18, 57 - Şkl:19, 174

Resimden kalan miras tümel bir temsiliyet ölçüsü olarak fotoğrafa eklemlenmiştir. Sebah'ın ev içi giysileri ile Levanten kadın portresi, dönem üretiminin prototipi olan tüm diğer fotoğraflar ile temel özellikler göstermektedir (Şekil: 19). Bir dayanak, zarif ve dik bir duruş, yumuşatılmış bakışlar ve sonuç olarak fotoğraflanan kişinin yaşam boyu sahip olmayı isteyeceği bir sanatsal meta. Fotoğraflanmanın hiçte sıradan bir eylem olmadığı bu dönemlere ait fotoğraflara bakarken, bu eyleme dahil olan kişinin yansıtmaya çalıştığı (ancak her durumda gerçeklik ile bire bir örtüşmeyen) iddialı görüntülerin anlaşılabilirliği kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Levanten kadın fotoğrafında olduğu gibi, dönemin tüm benzer örneklerinde sergilenen şey, çok büyük oranda yaşamın bütününe yansımayan, yaratılmış bir özel durumdur ve dönem koşulları göz önünde bulundurulduğunda nedenleri bir hayli açıktır. Hayatları boyunca yalnızca bir ya da birkaç kez fotoğraflanma olanağı bulan bu insanlar için fotoğrafa gösterilen özen öncelikle kostümlerin ve sahnelerin taşıdığı ayrıcalıklı duruşlarla daha değerli kılınmaya, bir gurur nesnesine dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Diğer taraftan Pascal Sebah stüdyosunda gerçekleşen 1865 tarihli çekimlerden birisi olan Rum kadın portresi, döneminin uygulanmaya çalışılmış kurallar dizisinin ironik bir temsilini vermektedir. Bir sonraki örneklerde çok daha ayrıntılı olarak ele alınacak olan titiz çalışmaların aksine, bu kadın gündelik yaşamın herhangi bir anından kopartılarak stüdyoya getirilmiş kadar özensizdir. Kuşkusuz fotoğraflandığı dönem üzerinden düşünüldüğünde bunu birçok neden ile ilişkilendirmek (yaş, ekonomik sınıf vs) mümkün olabilecektir. Ancak bu portre diğer örnekler ile karşılaştırıldığında alışılmış kurallara aksi yönde seyreden özellikleri toplamaktadır (Şekil: 20).

Dönem fotoğraflarında objektife ya çok keskin bir biçimde bakılmış ya da hiç bakılmayarak genelde profile yakın bir yan duruş ile bakışlardaki dikkat objektif dışında bir noktaya yoğunlaştırılmıştır. Fotoğraflanma aşamasının pek de kısa olmadığı bu ilk devrede en özen gösterilen detaylardan birisi olan bakışlar, özellikle bu fotoğraflarda ve fotoğrafçının kontrolünde çok yoğun (bu kişinin bakışlarını zorunlu olarak sabitlemesinin yarattığı gerilim ile de ilişkilidir) bir derinlik ve özel bir netlik kazanıştır.



Şekil 20: Rum Kadın Portresi. Carte-de-Visite Pascal Sebah 1865

Özendes, age, 52

Fotoğraf makinesi ile kurulan ilişkinin günümüz şipşak makinelerine poz verme aşamasından çok daha zorlu olduğu bu erken dönemde pekte silik bakışa rastlanmazken, bu bayan objektife bakıp bakmadığı tam olarak kestirilemeyen bir dinginlik ve rahatlıkla poz vermektedir. Yüzünde hiçbir olumlu-olumsuz ifade yoktur. Üzerindeki kostüm dönemin Rum kadınlarının sokak kıyafetleri ile örtüşmekle birlikte, boynunda daha çok varlıklı kesimin kullandığı türden, üzerinde broş olan özgün bir fular taşır. Elindeki sıradan şemsiye ve şemsiyeyi tutuş biçimi, adeta bir şipşak kamera ile fotoğraflanmış kadar umursamaz duran bu kadın üzerindeki fikri onaylarcasına, bir foto montaj kurgusu gibi eline zoraki yerleştirilmiş durmaktadır. Bu fütursuz temsil, dönem açısından pekte sık rastlanmayan bir özgünlüğe gönderme yaparken, gerçeklik hakkında çok daha fazla fikir vermekte gibidir. Bu tip pozlar, çoğunlukla fotoğrafa daha fazla aşına olunduğu yüzyıl başında artmıştır. 1865 gibi bir tarihte, bu çekimin öngördüğü rastlantısal izlenim çokta sık karşılaşılmayan örneklerdendir.

Dönem fotoğrafları, özellikle kadınlar açısından özel bir alan teşkil etmiştir. Kadının öncelikle toplumsal cinsiyet ve sosyo-kültürel etmenlere bağlı olarak gelişen temsil kodları, bu fotoğraflarda farklı sınıfların farklı betimlemeleri biçiminde karşımıza çıkarken, kadının temsili sınırları çok daha keskin olarak çizilmiş bir alanı oluşturmaktadır. Kadına atfedilen zarafet, incelik, özen ve asalet gibi unsurlar tüm bu fotografik temsillerin en karakteristik unsurlarını oluşturmuştur.

6.4.2. Erkek Temsilleri

İlk dönem stüdyolarında kadınlardan farklı olarak, erkekler çok daha belirgin statü ayrıcalıkları paralelinde fotoğraflanmışlardır. Devlet mercilerinde edinilmiş rütbeler, taşınan unvan ve madalyalar fotoğrafa etkin bir biçimde yansıtılmıştır. Kadının gündelik ve estetik çağrışımlarının yanında, ataerkil yapının erkeğe sağladığı iktidar unsuru, ayrıcalıklarını tüm bir dönem fotoğraflarında göstermiştir.

Erken dönem fotoğrafları içerisinde özellikle tek başlarına fotoğraflanmış erkeklerin, kendi temsillerini bir dizi statü aksesuarı ile zenginleştirmeleri geleneği uzunca dönem sürdürülmüştür. Bu fotoğraflarda kullanılan obje ve nesneler kadınlardakinden farklı olarak öncelikle “bilgi” ve “erdemliliğe” işaret etmektedir.

Sebah & Joaillier Stüdyosunda, yüzyılın başında çekilen Levanten erkek portresi, dönemin tüm karakteristik temsil özelliklerini taşımaktadır (Şekil: 21). Kadınlardakinden farklı olarak, çok daha sade bir kol dayanağının yanında poz veren genç erkek, dönemin tüm şıklık unsurları ile donanmıştır. Hafif kavisli duruşu ve kamerayı teğet geçen bakışları ile bu fotoğrafta zarafet ve güç bir arada toplanmaktadır. Üzerindeki kostüm, kendi zamanının en modern aksesuarları ile kuşatılmıştır. İki elinin arasında özenle tuttuğu beyaz eldivenleri, şık papyonu, dik yakası ve ceketinin sol yakasında yer alan madalyası, şekillendirilmiş bıyıkları ve özenle şekillendirmiş saçları ile onu bir yüzyıl başı centilmenine dönüştürmektedir. Yüzündeki temizlik ve berraklık, bu genç erkeğin fotoğrafındaki anlam bütünlüğünü desteklercesine ön plana çıkmıştır. Fotoğrafın arka fonunda hiçbir görüntüye yer verilmemiş olması, kompozisyonun genel bütünlüğü olan sadeliği korumuştur. Genç erkeğin yaslandığı kol dayanağını üzerinde, dirseği altında duran kitap dönem erkek portrelerinin en belirgin aksesuarı olarak bu fotoğrafta da ait olduğu yeri özenle korumuştur. Kitap; bilgi, erdem ve inançlılığa göndermesi olan bir imge olarak dönemin kent soylu genç ya da yaşlı, çocuk ya da yetişkin neredeyse bütün erkek portrelerinde kullanılmıştır. Bu detay kadın fotoğraflarında nadir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu genç erkek, yüzyıl başı İstanbul’undan günümüze kalan en modern temsillerden birisini verirken, kendi zamanına dair bir öngörünün imgesi olma sorumluluğunu bugün çok daha yoğun olarak kazanmaktadır.



Şekil 21: Levanten Erkek Portresi. Sebah & Joaillier 1903

Özendes, age, 74

Sebah Stüdyosunda çekilen Rum Din adamı portresi, kimliğin fotoğrafa inanç bağlamındaki yansıması açısından özgün erken örneklerdendir (Şekil: 22). Stüdyoda fotoğraflanan peder, bu portre için gündelik kostümler yerine dini kıyafetlerini tercih etmiştir. Oturduğu sade sandalyede sükunet içerisinde objektife bakarken, kutsal bir duruştan çok gündelik bir pozisyonu sergilemektedir. Bir pencerenin önündeymişçesine yanından sarkan perde dönem fotoğrafının bir diğer belirleyici modası olan dayanak sehpa ile bütünleşmektedir. Sehpa üzerinde üst üste duran üç kitap fotoğrafta özenle gereken yeri almıştır. Bu fotoğrafta öncelikle dinsel göndermeleri üzerinden kadraja dahil edilen kitaplar, bir önceki örnekte belirtildiği gibi, kadın ve erkek portreleri arasında en belirleyici ve ayrıcalıklı imge olmuştur. Kadınlarda daha çok yelpaze ve şemsiyeler gibi estetik aksesuarlarla bir zarafet tablosu çizilmeye çalışılırken, erkeklerin biricik aksesuarları kitaplardır. Din adamının yanında duran kitaplar kuşkusuz daha özel bir anlam bütünlüğü içerisinde dini değerlere gönderme yapmaktadır.

Bir diğer karede yer alan sivil Rum Erkek portresi ile dönemin gündelik bir sivil temsili verilmeye çalışılmıştır (Şekil: 23). Sokak giysileri içerisinde fotoğraflanan erkek, fes'i, üzerindeki ceket ve takım pantolonu ile kentli bir Osmanlı yurttaşı görünümündedir. Etnolojik ayrıcalıklar kadın kostümlerinde daha net bir biçimde gözlemlenebilirken, özellikle 19. yüzyıl sonrası büyük bir hızla tek tipleşen erkek kostümlerinde en belirleyici farklar kentli ve taşralı ayrımı üzerinden yapılabilmektedir. Kent içerisinde çoğu ticari meslekler ile uğraşan yerli azınlık erkekleri, Avrupalı cemaat mensubu erkeklere oranla toplumun genel çizgisine daha uygun bir görünümü benimsemişlerdir. Osmanlı ceketı adı ile bilinen uzun ceket dönemin çoğu erkek fotoğrafında kullanılmıştır.

Bu fotoğrafın önemli ayrıntılarından bir tanesi kadraja dahil edilen ve büyük bir özenle elde tutulan bastondur. Günümüzde daha çok bir yaşlılık ifadesi ve güçsüzlük göstergesi anlamı taşıyan bu obje, kitaplarda olduğu gibi döneme ait erkek fotoğraflarının birçoğunda kullanılmıştır. Baston, olgunluk kadar saygınlığında göstergesi olarak seçilmiş bir klasik objedir. Diğer kolu ile perdenin önünde yer alan sehpa dayanan erkek, sakin bir görünüm içerisinde. Burada güç ve kendine güven duyguları fotoğrafa sükunet ile aktarılmış gibidir.



Şekil 22: Rum Din Adamı 1880
Carte-De-Visite Pascal Sebah Studio

Özendes, age, 54



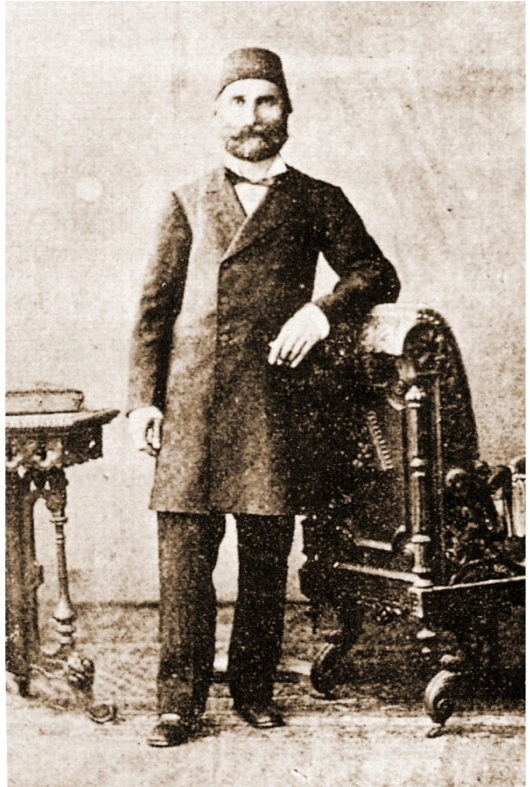
Şekil 23: Rum Erkek 1857
Carte-de-Visite Pascal Sebah Studio

Özendes, age, 55



Şekil 24: Ermeni Erkek-Boğos Paşa 1870
1870 Carte-de-Visite Abdullah Freres

Agos Gazetesi Arşivi. (Arşiv No: 153)



Şekil 25: Ermeni Erkek-Mikayel Hagopian
1857 Carte-de-Visite Pascal Sebah Studio

Agos Gazetesi Arşivi. (Arşiv No: 233)

Tüm dönem fotoğraflarında olduğu gibi, klasik resim mantığından gelen dayanma eylemi bu pozlarda ortak bir izlenim yaratırken bir şeyi daha kendiliğinden ortaya çıkartmaktadır. Bu karelerin tümünde dayanan “bir el” boştaadır. Sallantıda ya da havada asılı izlenimi veren bu tek el, dönem fotoğraflarının en belirgin punctumlarından birisidir. Bir el ve çoğunlukla sol el havada asılı bir ritüel eylemini çağrıştırmaktadır. Bedenin bu erken dönem stüdyo fotoğraflarına özel şekillenışı, oturur ya da ayakta tüm bir fotografik pozisyonlar şablonunun temelidir.

Boğos Paşa’ya ait dönem fotoğrafı, erkek kimliğinin tüm belirleyici kriterlerine sahiptir (Şekil: 24). Bu fotoğrafta kimliğin öznesi durumundaki cinsiyet olgusu baskın bir temsiliyet faktörüdür. Günümüzde de benzer bir titizlik ve ciddiyet içerisinde tasarlanan asker fotoğraflarının bu erken örneğinde kişinin ciddiyeti, objektife olan keskin bakışları ve kendinden emin görüntüsü tüm bir fotoğrafın hakim aurasını belirlemektedir.

Dönemin askeri üniformaları ile fotoğraflanan Paşa’nın ceketi üzerinde sahip olduğu unvan ve rütbeleri temsilen birçok madalya yer almaktadır. Madalyaların bu yoğunlukta bir arada kullanılmaları belli ki fotoğraf karesine özel olarak şekillenmiştir. Stüdyoda gerçekleşen çekimin tümüne yansıyan şey, kişinin kendi özel alanı olan bir mekanda fotoğraflandığı izlenimidir. Sehpada yer alan birden çok kitap ve diğer aksesuarlar, erkek portrelerinin dönem modaları olarak temsil içerisindeki yerlerini almışlardır. Boğos Paşanın elinde tuttuğu kılıç, önemli bir statü ve güç sembolüdür. Bu obje aynı zamanda rütbeye yönelik bir göndermede de bulunmaktadır, kılıç ile fotoğraflanmak siviller için teatral örnekler dışında çok olası bir durum değildir.

Bu kare, arşivlerden günümüze kalan benzer birçok örnekteki gibi gayrimüslim cemaatin İmparatorluk içerisindeki bağımsız ya da devlet mevkilerince tanınan aktif faaliyetlerini de betimlemesi açısından önemlidir. 20. yüzyıl ile birlikte gayrimüslimler özellikle yönetim alanlarından uzak tutulurlarken, Osmanlı geleneğinin yakın tarihine kadar aktif biçimde bu alanda da görev almış ve söz sahibi olmuşlardır. Başta belirtildiği gibi, bu ve benzeri mesleki ayrıcalıklar bugün daha çok günümüze ulaşan erkek fotoğrafları aracılığı ile görülmektedir.

Dönemin bir diğer benzer temsili olan Mikayel Hagopian'ın fotoğrafı, genel modanın sivil fotoğraflarına yansımış örneklerindendir (Şekil: 25). Hagopian'ın stüdyoda tasarlanan fotoğrafında ki ilk ilgi çekici unsur, bir oturma ünitesi olarak kullanılan koltuğun bu fotoğrafta arkası çevrilmiş bir dayanak ünitesine dönüştürülmüş olmasıdır. Dirseği ile destek aldığı koltuğun önünde poz veren Hagopian'ın fotoğrafında da benzer bir gündelik izlenim yaratılmaya çalışılmıştır.

Sokak kıyafetleri ile pozlanan Hagopian'ın hemen yanında duran sehpanın üzerinde geleneksel olarak bir kitap durmaktadır. Fes'i, özenle iliklenmiş dik yakası, ceketi ve takım pantolonu ile İstanbul kentsoylu imajının tüm özellikleri büyük bir titizlikle taşınmıştır. Beyefendi ya da hanımefendi olmanın kodları fotoğraf sonrası çok daha yaygın bir biçimde çizilmeye başlanmıştır. Resme göre çok daha ucuz ve kolay ulaşılabilir olan bu yeni teknoloji sayesinde birçok kişi stüdyolarda toplumsal statüsünü belirleyen bu tür pozlar vermiştir. Bu pozlardan günümüze kalan ilk izlenim her ne kadar toplumun bu model üzerinden şekillendiği gibi bir düşünceye yol açsa da, fotoğraflanmanın hala seçkin bir kitlenin elinde olduğu dönem görüntüleri için gerçek sosyal şekillenmenin bire bir temsilinden bahsetmek güçtür.

Erkeklerin, kamera karşında tek olarak temsil edilmeye başladıkları erken döneme ait fotografik örneklerin çok büyük bir bölümü ortak bir temel üzerine şekillenmektedir. Bu fotoğraflarda, "statü" önemli bir temsiliyet metaforuna dönüşmüştür, buna bağlı karakteristik biçimde kullanılan obje ve aksesuarlar dönem fotoğrafları açısından önemli bir anlayışa gönderme yapmaktadır. Kadın ve erkeklerin fotografik temsilleri arasında ilk elden karşılaşılan temel ayrım burada yatmaktadır. Bir zarafet ve şıklık imgesi olan kadının, bir güç ve iktidar imgesi olan erkek ile arasındaki en net temsili ayrıcalıklar stüdyo fotoğrafları ile şekillenmiştir.

6.4.3. Çocuk Temsilleri

Çocuklar, erken dönem stüdyo fotoğraflarının en özgün ve ilginç temsillerini vermeleri açısından tartışmasız özel bir yere sahiplerdir. Tümü ile ailelerinin denetimi ve kontrolü altında fotoğraflanan çocuklar, temsil konusunda ailenin taleplerine bağlantılı olarak sayısız farklı kimliğe büründürülmüşlerdir. Bu stüdyolarda gerçekleşen çekimlerde çocuklarda görülen öncelikli şey, gerçekte ailenin ve kültürün bu genç kuşaklar üzerinde yarattığı etki ve şekillendirmelerdir.

Her bir çocuk, özellikle tek başına temsil edildiği fotoğraflarda gerçekte bağlı bulunduğu ailenin toplumsal statü ve sosyo-kültürel eğilimlerine bağlı olarak, bir dizi örüntü içerisinde fotoğraflanmıştır. Çocuk fotoğraflarının en yalın ve en “çocuk” kalabilmiş örneklerinde dahi benzer bir etkinin tümel hakimiyeti kolayca saptanabilmektedir. Bu bölümde çocukların, öncelikle çocuk durumu üzerinden gerçekleşmiş çekim örneklerini değerlendirmek, sonraki bölümlerde çocuklar konulu bir dizi olağandışı çekimi temellendirmek açısından bir başlangıç okuması olarak yerinde olacaktır.

Sebah stüdyosunda gerçekleşen 1869 tarihli Therese Honegger’a ait portre erken dönem çocuk temsillerinin yalın bir örneğidir (Şekil: 26). Fotoğraftaki küçük kız çocuğu dönemin kent soylu bir ailesinden geldiğine ilişkin titizlik ile kamera karşısına geçmiştir. Erken döneme ait çocuk fotoğraflarının neredeyse tümü İstanbul’da yaşayan Avrupalı yerleşimciler ve yerli zengin gayrimüslim azınlıkların çocuklarına aittir. Çocukların belirli yaşlar içerisinde fotoğraflanmaları ilk dönemlerde yoğun biçimde üst sınıflar tarafından tercih edilen bir temsiliyet biçimi olmuştur. Fotoğraf karesi içerisinde tek başına ve ayakta yer alan küçük kız, büyüklerden edinilmiş bir temsiliyet kuralına uygun olarak dirseği ile yanında duran küçük dayanağa yaslanmaktadır. Fotoğraftaki benzer tüm diğer ayrıntılarda yetişkin fotoğraflarındaki kurgunun çocuklara uyarlanmış bir kopyası olarak seçilmiş görülmektedir. Fotoğraflanan kız çocuğu için bu karede uygun görülen sahneleme onun yaşı dışında hiçbir ayırıcı özelliği olmadığı kadar ciddi ve yetişkin bir kurgu içerisinde yer almaktadır.



Şekil 26: Therese Honegger. Carte-de-Visite 1869 Pascal Sebah Studio

Özendes, age, 110

Ayakta duran küçük çocuk, gözleri ile doğrudan objektife bakmaktadır. Objektife bakan ve onun bir çocuğa ait olduğunu ispatlayan yüzü görülmediği taktirde bu fotoğraf döneme ait bir rahibe görüntüsü izlenimi vermektedir. Ailenin dini ve kültürel eğilimi bu fotoğraf karesinde tümü ile çocuk üzerinde toplanmıştır. Bu neredeyse bütün kültürlerin küçük yaş gruplarına uyguladıkları temel yönelimdir. Kızın boynunda, bedenine oranla oldukça büyük sayılabilecek bir haç kolye vardır. Uzun ve sade elbisesi, onu çocuk olma durumundan büsbütün uzaklaştırmıştır. Bu ve benzer fotoğraflar dönem içerisinde, özellikle çocuk fotoğraflarına yansıyan temel karakterlerden yalnızca bir bölümünü teşkil etmektedir. Bu fotoğraflarda çocuklar, ailenin ön görüşü paralelinde, inanç ve milliyet unsurlarını çocuk olma durumlarından çok daha fazla temsil etmişlerdir. Bu günümüze uzanan temel bir alışkanlıktır. Örneğin küçük erkek çocukların günümüz toplumunda asker kostümlerine büründürülerek fotoğraflanması, aynı mantığın genel bir uzantısıdır. Bu boyuttaki abartılmış örnekler seçkiler bölümünde yer verilecektir. Burada çocukların en yalın çocuk kimlikleri ile fotoğraflandığı örnekler üzerinden bir analize gitmek, konunun öncelikle daha genel bir izlenimini oluşturmak açısından gereklidir.

Yeuda Leon Galimidi'ye ait, 1915 yılında Balat - Kostaki Varhiadis Stüdyosunda gerçekleşen bir diğer çekim, dönemin özel örneklerindendir (Şekil: 27). Yahudi cemaatinin fotoğrafı daha yoğun kullanmaya başladığı yüzyıl başında gerçekleşen bu çekim, İstanbul'un ilk Musevi çocuk portrelerinden kabul edilebilir. Fotoğraf, büyük bir titizlikle hazırlanmış çok özgün bir kompozisyon içermektedir. Küçük birey, hiçbir fazladan kimliğe büründürülmeksizin tümü ile kendi 'çocuk' formları içerisinde fotoğrafa dahil edilmiştir. Üzerindeki önlüğü çağrıştıran şık giysi, kısa pantolonu ve duruşu ile çocuk olmanın çok özgün bir temsilini vermektedir. Özenle kesilmiş ve şekillendirilmiş bukleli uzun saçları ve şık yakası, ona dönemi açısından kentli bir ailenin bileşeni olma imajını kazandırmıştır.

Kompozisyon içerisindeki en çarpıcı detay, küçük Galimidi'nin kitaplar ile olan konumlanması üzerinde yoğunlaşmaktadır. Elinde muhtemelen Tefila (Musevi dua kitabı) olması mümkün küçük bir kitapla poz veren çocuğun yanında yer alan sehpa üzerinde, kendisi için neredeyse dev boyutlarda olan bir diğer kitaba yer verilmiştir. Bu, Galimidi'ye ait fotoğrafın kaçınılmaz punctum'unu oluşturmaktadır.



Şekil 27: Yeuda Leon Galimidi. Carte de Visite. 1915 Balat. Kostaki Varhiadis Stüdyo.

500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi Arşivi. (Arşiv Zarf No: 95)

Fotoğrafta, çocuğa atfedilen gelecek öngörüsü, kitaplar üzerinden özgün bir anlatıya dönüşmüştür. Tüm diğerlerinden farklı olarak bu fotoğrafta, çocuk bir ya da birkaç kitap ile değil, çok büyük ve çok küçük iki kitap ile bir arada temsil edilerek ikinci bir anlam bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Kitapların boyutu, çocuğun geleceği açısından derinlemesine bir öngörüü sergilemektedir, elinde tuttuğu küçük kitap ile poz veren Galimidi için en büyük umut, belli ki gelecekte yanında duran büyük kitap ile kuracağı ilişkide yatmaktadır. Bilgi, bu küçük bireyin geleceği için vaat edilmiş bir gerçeklik olarak, fotoğrafa tüm gücü ile yansımıştır. Diğer detayları ile oldukça karakteristik duran bu kompozisyon, çocuğun kitap ile kurduğu ilişki açısından çok özgün bir duruma işaret etmektedir. Fotoğrafın yeni bir dil olarak kazandığı bütünlük, bu gündelik erken dönem yansımalarında karşımıza kusursuz bir anlatım yoğunluğu olarak çıkmaktadır. Küçük Galimidi, bugün kendi fotoğrafını gören herkese, yüzyılın başındaki dünya savaşının başladığı sene çocuk olma durumuna dair çok özel, yaratıcı ve bir ölçüde buruk ipuçları vermektedir.

Dönem fotoğrafının genel karakteri, çocukların kendi var oluş biçimleri ile temsil edildikleri örneklerde, onların stüdyolardaki kompozisyon dekorları içerisinde ilginç konumlanmalarını getirmiştir. Çok küçük yaşlardaki bireyler, fotoğraflanma anlarında yetişkinler için üretilmiş sandalye, koltuk, sehpa gibi büyük objelerin üzerinde, adeta birer oyuncak izlenim yaratmışlardır (Şekil: 28 / 29 / 30 / 31). Jean Livadari'nin üzerine çıkarak poz verdiği sandalye, Albert Honegger'in üzerinde adeta yapıştırılmışçasına durduğu koltuk ve diğer iki küçük kız çocuğunun bedenlerine uygun olmayan dekorlar içerisinde konumlanmış görüntüleri, dönemin dekor kullanma tutkusunun çocuklar üzerine yarattığı ironik bir etkidir.

Bu fotoğrafların tümünde, anne ya da babalarının kontrollerinde stüdyolara getirilen çocuklar, fotoğraflanmanın çokta kısa bir işlem olmadığı dönemlerde bir dizi uygulamaya tabi kalmışlardır. Yetişkinlerde olduğu gibi, çocuk fotoğraflarında da sııklık ve temizlik ailenin bu en küçük bireylerinin temsili açısından büyük önem taşımıştır. Çocukların özenle seçilen giysileri, dönemin çocuk modası açısından adeta bir stok görevi görmektedir. Ailelerinin çoğu yüksek ekonomik sınıflardan olan bu genç kuşaklar, stüdyolarda en az anne ve babaları kadar ciddi bir titizlik içerisinde, çoğu yaşamlarının ilk fotografik temsillerini bu formlarda vermişlerdir.



Şekil 28: Jean Livadari 1875
Cabinet Pascal Sebah Studio



Şekil 29: Albert Honegger 1869
Carte-de-Visite Pascal Sebah Studio



Şekil 30: Çocuk portresi 1882
Carte-de-Visite Pascal Sebah Studio



Şekil 31: Çocuk Portresi 1890
Carte-de-Visite Sebah & Joaillier Studio

Özendes, **age**, Şkl:28, 108 - Şkl:29, 107 - Şkl:30, 106 - Şkl:31, 243

Ailenin fotoğraflamak istediği çocukların sayısı birden fazla olduğunda, stüdyolarda gerçekleşen kompozisyonlar daha yaratıcı kurguların doğmasına neden olmuştur. Birden fazla çocuk, bu kompozisyonlar içerisinde doğrudan teatral sayılabilecek sayısız farklı temsili kurgunun oyuncularına dönüşmüştür. Ancak bu kurgularda da öncelikli konuları, eğitim ve çocuğa atfedilmiş geleceğe dönük idealler gibi, tümü ile ailenin belirlediği kompozisyonlar oluşturmuştur.

Çekimi Sebah & Joaillier stüdyosunda gerçekleşen ‘Dört Kardeş’ isimli fotoğraflar, örnekler arasında karşılaştırma imkanı sunması açısından ilginç bir temsiliyet kurgusu sergilemektedir (Şekil: 32 / 33). Dört kardeşin, 1900 senesinde çekilmiş ilk fotoğrafları bir iç mekan kurgusu üzerinden, erkek kardeşlerin Osmanlı kostümleri içerisinde temsil edildiği bir bütünlük içerisinde. Masanın etrafına toplanan dört kardeşin hepsi doğrudan objektife bakmaktadır. Dönemin kültürel gereğine uygun olarak, en büyük kardeş masa üzerinde tuttuğu bir kitabın sayfalarını çevirmektedir. Bu eylem, kendisinden küçük olan diğer kardeşleri açısından yarattığı yol gösterici modelin fotoğrafa olan en açık yansımasıdır.

Erkek kardeşlerin üzerlerindeki kostüm yaşları ile doğrudan ilişkili değildir. Ancak belli ki bedenlerine göre özel olarak dikilmiş ve büyük bir özenle taşınan bu kostümler, ailenin varlıklı yapısına olduğu kadar, çocukların gelecekte kendileri için öngörülen statünün sergilenmesine de göndermede bulunmaktadır. Masanın önünde konumlanan en küçük kız kardeş, diğer kardeşlerine oranla ve muhtemelen yaş faktöründen ötürü daha rahat ve çocuksu bir pozisyon içerisinde.

Stüdyonun, bir sene sonraki çekiminde bu kez aynı dört kardeş, günümüze aynı isimle ulaşan fotoğraflarında daha farklı bir temsili bütünlük sergilemişlerdir. Dördü de ayakta duran kardeşler, yaşlarına göre grafik bir düzen içerisine girmiş ve boy sırasına dizilmişlerdir. Yaşı gereği diğer kardeşlerine oranla yetişkin giysiler giyen en büyük birey dışında, diğerleri bu fotoğrafta daha rahat giysiler içerisinde betimlenmişlerdir. Bir önceki fotoğraflarındaki geleneksel çizginin dışında temsil edilen kardeşler, bu fotoğrafta daha modern ve sade bir mekanı paylaşmaktadır. Çocuk fotoğrafları, genel karakterini kazandığı bu ilk dönemden itibaren, ailelerin ya da stüdyoların talepleri bağlamında sayısız farklı kompozisyonun günümüze uzanan örnekler arasında en ilginç temsillerini vermişlerdir.



Şekil 32: Dört Kardeş. 1900 Sebah & Joaillier Studio

Özendes, age, 61



Şekil 33: Dört Kardeş. 1901 Sebah & Joaillier Studio

Özendes, age, 71

...Sebah & Joaillier stüdyosunun birer sene ara ile yaptığı çekimlerde, aynı dört kardeş iki farklı kompozisyon içerisinde betimlenmiştir. Dönem fotoğrafının en büyük modası olan stüdyo kurguları, bu dört kardeşi geleneksel ve modern iki farklı çizgide temsil etmektedir. Ailelerin talep ve öngörülerini doğrultusunda, fotoğraf stüdyolarında sayısız farklı kurgu içerisinde yer alan çocuklar bu iki fotoğrafta olduğu gibi, çok daha gündelik örneklerde dahi teatral olmayan bir kompozisyonun dışında kalamamışlardır...

6.4.4. Aile Temsilleri

Modern toplumun çekirdek kurumunu oluşturan aile yapısı, fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren, ailelerin öncelikle duygusal bağlar ve bir özdeşlik duygusu ile kamera karşısında fotoğraflanmalarını getirmiştir. Erken dönem aile fotoğrafları, tüm diğer sivil fotoğraf kareleri gibi, resimden fotoğrafa geçen belirli grafik ölçüler içerisinde kurgulanmıştır. Baba, anne ve çocuklar bu fotoğraflarda sosyo-kültürel ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi pek çok faktörü kompozisyonlara taşımışlardır. Ailelerin fotoğraflar yolu ile temsili, günümüze uzanan bir evrede, özel günler, seremoniler ya da bağımsız biçimde gerçekleşen bir fotoğraflanma geleneğinin en belirgin ölçülerindendir. Fotoğrafın, kültür içerisine emilme sürecinde önemli rol oynayan bu temsili özdeşlik bağı, toplumun en küçük kurumunda titizlikle yürütülmekte olan bir tarihi envanter işlevi görmektedir. Geçmiş yakınlarının fotografik temsillerinden oluşan bir arşive sahip her aile, bu arşivler üzerinden kendi toplumsal hafızasını inşa etmektedir

Hagop İskender ve ailesinin yüzyıl başına ait fotoğrafı, erken dönem aile temsillerinin en karakteristik örneklerindendir (Şekil: 34). İki küçük çocuk ve anne babadan oluşan bu dört kişi, stüdyoyu adeta bir mutluluk mekanına dönüştürmüşlerdir. Dış mekan kurgusunun yaratılmaya çalışıldığı fotoğrafta, kostümler kurguya uygun olarak bir hafta sonu gezisi havasında tasarlanmıştır. Şapkalı anne ve baba, genç bir denizci gibi giydirilen erkek çocuk ve neşe dolu küçük kız, kurgu içerisindeki rollerini başarı ile temsil etmektedir.

Arka planın bir doğa görüntüsü ile kaplandığı fotoğrafta, ailenin etrafı oyuncak ve objelerle çevrilmiştir. Günümüzde bir oyuncak olarak çokta rağbet görmeyen erkek çocuğun özenle tuttuğu çember, küçük kızın elindeki babasına ait görünen golf sopası ve önlerindeki küçük bahçıvan arabası fotoğrafta yansıtılmak istenen aurayı desteklemektedir. Modellerin pekte gülümsemediği tek kişilik çekimlere nazaran bu fotoğraf oldukça sempati yüklüdür. Aile konumunun, bir sevinç ve övünç unsuru olarak yansıdığı kare, yüzyıl başı İstanbul'una dair özel bir temsildir. Mutlulukla kadrajın iki köşesini paylaşan anne ve baba, önlerinde ve ayakta duran küçük çocukları ile artık kültüre ve yaşama dair bir bütünlüğün imgeleridir.



Şekil 34: İskender Ailesi (Hagop İskender ve eşi Lora, çocukları Bedros ve Veronik ile birlikte) Yüzyıl Başı. Pars Tuğlacı Arşivinden.

Pars Tuğlacı. **Tarih Boyunca İstanbul Adaları** (İstanbul: Say Yayınları. 1995), 298

Bir diğerk fotoğrafta, Artaryan ailesi bir önceki ailenin naif kurgusunun tam tersine, oldukça pitoresk ve görkemli bir iç mekan kurgusu içerisinde fotoğraflanmayı tercih etmişlerdir (Şekil: 35). Kadraj içerisinde bebeklerini ortada bir pozisyona alan anne ve baba, kendilerinden emin duruşları ile şık kostümlerini ve kentli yaşam kültürlerini özenle sergilemektedir. Kurgu içerisinde dişil ve doğurgan bir özne olarak oturması uygun görülen annenin hemen yanında, baba ayakta poz vermeyi tercih etmiştir. Kucakladığı bebeği ve hafifçe gerisinde konumlandığı eşinin koruyucu imgesine dönüşen baba, toplumsal cinsiyet rollerine oldukça uygun düşen bir pozisyon ve güven içerisinde dir.

Bu aile fotoğrafında da bir önceki fotoğrafta olduğu gibi genel bir huzur ve sempati izlenimi ağır basmaktadır. Poz verirken gülümsemek, daha çok taşralılara özgü bir karakteristik unsur olarak klasik resim tarihinde hiçbir dönem sahiplenilmemiştir. Kentli gruplar yoğunlukla ciddi duruşları ve keskin bakışları ile temsil edilmeyi tercih etmişlerdir. Bu gelenek uzunca dönem korunarak fotoğrafa intikal etmiştir. Ancak konu bir ailenin çocukları ile fotoğraflanması olduğunda, genel hava tüm fotoğraflarda görüldüğü gibi hızla değişmektedir. Sevinç, ailenin temsiliyet kaygıları içerisinde olmazsa olmaz bir bütünlük kazanmıştır. Tek başlarına pozlandıklarında çok daha farklı pozisyonları yeğleyecek olan kişiler, kadraja çocukları ve eşleri dahil edildiğinde çok daha sempatik imgelere dönüşmeyi yeğlemişlerdir.

İskender ve Artaryan Ailesinin portrelerinde olduğu gibi, dönem fotoğraflarının genel eğilimi aileyi bir sevgi ve huzur çemberi içerisinde betimlemeyi yeğlemiştir. Mekanların ailenin tercihine göre sürekli değişim gösterdiği bu fotoğraflarda, değişmeyen öncelikli şey çocuklara sunulan şefkatli tavır ve içerisinde çocukların olduğu fotoğrafların edindiği sempatik hava olmuştur. Artaryanların, çocuk faktörü pekte düşünülmeerek tasarlanmış mekan kurgularında dahi, kadraja bir bebeğin girmesi, ve onun babasının kollarındaki fütursuz duruşu fotoğrafın tüm bir havasını etkilemiştir. Bu fotoğrafların tümünde sadet, çocuğa atfedilen ve çocuk imgesinin varlığı ile belirginleşen bir kültürel temsiliyete dönüşmektedir. Kültürün varlığı ve devamlılığı açısından desteklenen biricik oluşum olan aile, mutluluğunu ve kendine olan güvenini birazda bu kültürce desteklenmiş var oluşu ile kazanmaktadır.



Şekil 35: Artaryan Ailesi (Dr. Melik Artaryan, eşi Öjeni ve çocukları Yervant ile birlikte) Yüzyıl başı. Pars Tuğlacı Arşivi.

Tuğlacı, age, 246

Aileler, dönem fotoğrafları içerisinde genel bir anlayış olarak bir çok karede de mekandan tümü ile bağımsız biçimde temsil edilmeyi yeğlemişlerdir. Meissner Paşa ve ailesine ait yüzyıl başı fotoğrafı, ailenin bir portre olarak edindiği fotografik temsilin İstanbul'daki seçkin örneklerindedir (Şekil: 36). Küçük kız çocuklarını ortalarına alan anne ve baba, fotoğraf karesi içerisinde özgün bir bütünlük sergilemişlerdir. Filmin yıkanma sırasında gerçekleşen deformasyonu ile fotoğraf karesi içerisindeki aile, kontrastları belli olmayan bir fulü mekanın içerisinde, adeta büyümlü bir görünümle netlik kazanmışlardır.

Fotoğrafın bir diğerk çekici yönü anne ve babanın, ortalarına aldıkları kızlarına olan dikkat dolu bakışlarında belirginleşmektedir. Yüzü objektife dönük olan küçük kız çocuğı cepheden pozlanırken, anne ve babası geniş bir açı ile ona doğru yönelerek profilden poz vermeyi yeğlemişlerdir. Bu hali ile fotoğrafın tüm bir anlam derinliğı, anne ve babasının gözleri ile işaret ettikleri küçük kız çocuğı üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu aile portresinin merkezinde, çocuk unsuru bu kez farklı bir açıdan yer almaktadır. Aile, bir önceki örneklere göre daha ciddi bir pozisyon seçmiş ancak yarattıkları ikonografik durum, aura ve konumlanma açısından çok daha çocuğı dönük bir izlenim vermiştir.

Ailenin devamlılığının en belirleyici temsilcisi olan çocuk, tüm bu fotoğraflarda önemli bir etken niteliğı kazanmıştır. Kuşkusuz bu tesadüfi gerçeklemediş, kültürece benimsenen formlar fotoğraf karelerine en açık biçimlerde yansıtılmıştır. Bir diğerk örnek olan Fransız Levanten aile portresinde, bu kez çocuk olgusu fotoğraftaki sıralamanın en önüne konularak işaret edilmiştir (Şekil: 37). Grafik olarak üçgen piramidi baz alan bu temsilde koruyucu baba, anne ve bebeğinin arkasında ayakta aldığı pozisyonla onları kolları arasında bütünüyle güvenliğe almış durmaktadır. Eşinin önünde küçük bir oturma elemanı üzerinde poz veren anne ise bebeğini kucaklamıştır. Her üç bireyinde yüzü objektife dönüktür. Anne hafif bir eğimle mesafelendiğı bebeğini adeta işaret eder – gösterir gibi konumlanmıştır. Küçük çocuk, bu fotoğraf karesinin de mekandan soyutlanmış bir diğerk kurgudaki merkezinde yer almaktadır. Aile, sosyal bir özerklik olarak ve kültüre en büyük üretimleri olan yeni nesiller ile pozlandığı tüm erken dönem karelerde burada örneklenen klasik üsluplara bağılı biçimde temsil edilmiştir.



Şekil 36: Meissner Paşa, eşi ve kızları Lucette. 1901 Sebah&Joallier Stüdyosu



Şekil 37: İstanbullu Levanten Aile. 1903 Sebah&Joallier Stüdyosu

Özendes, age, Şkl:36, 72 - Şkl:37, 73

İstanbul azınlıklarına ait anne, baba ve çocuk bütünlüğü üzerine kurulu ilk aile temsillerinde, çok çocuklu ailelerin temsilleri bir diğer özgün alanı oluşturmaktadır. İstanbul azınlıkları açısından nüfus artışının oldukça dengeli olduğu yüzyılın başında, özellikle Ortodoks aileler çok çocuklu bir yapılanmayı tercih etmişlerdir. Ailenin ekonomik ve sosyo-kültürel konumlanmasına göre şekillenen çocuk sayısı bazı ailelerde oldukça yüksek sayılara çıkmıştır. Courtelly Ailesine ait olan fotoğraf bu duruma işaret eden birikim içerisinde baskın bir örnektir (Şekil: 38). Fotoğrafın günümüze ulaşan bilgi azlığından dolayı, çocukların hepsinin tek çekirdek aileye ait olup olmadığına dair kesin bir kanıt yoktur. Ancak burada eldeki bilgiler dahilinde çocukların tümünün aynı ailenin bireyleri olduğu üzerinden bir okuma yapılacaktır.

Fotoğrafta net olarak seçilen anne ve baba dışında on tane çocuk yer almaktadır. Dış mekanda gerçekleşen çekimde, kadrajın ortasını paylaşan oturur pozisyonundaki anne ve baba birer küçük çocukla poz vermiş, diğer çocuklar karışık bir düzen içerisinde onların etrafına sıralanmışlardır. Ailenin tüm bireyleri farklı ancak seçilmiş kostümler içerisinde kadrja dahil olmuşlardır. Detaylara inildikçe çocukların özenle hazırlanmış oldukları ve kurgu içerisinde bir titizliğin söz konusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Önlerinde durdukları yapıya dair bir bilgi yoktur, ancak grafik olarak aile iki pencere arasında yapıtı ortalayarak hizalanmışlardır. Poz veren kişilerin önünde serili olan iki halı, buranın bir sokaktan daha çok bir avlu olabileceği izlenimini arttırmaktadır.

Fotoğraftaki kişi sayısının fazlalığı direkt olarak tüm bir temsiliyetin aurasını değiştirmiştir. Bir öncekilerin aksine bu örneklerde daha az titizlik söz konusu olduğu izlenimi ağır basmaktadır, ancak gerçekte bu fotoğraflarda kendi içlerinde en az bir öncekiler kadar hassasiyetle üretilmişlerdir. Tripo ailesine ait örnek, çok çocuklu çekirdek aile yapısının bir diğer temsili kurgusudur (Şekil: 39). Bu fotoğrafta, bir öncekinden farklı olarak bu kez anne ve baba kadrajın sağ ve sol köşelerine konumlanarak çocukların tümünü ortalarına almaya özen göstermişlerdir. Yaşça en küçük bireyler anne ve babanın kucağında konumlanırken, daha büyük bireyler aynı özeni küçük kardeşlerine göstermektedir. Aile fotoğrafları, kalabalık ya da küçük tüm örneklerinde benzer bir tutarlılık ve bütünlük izlenimi ile günümüze ulaşmışlardır. Bir ailenin fotoğraflanma deneyimi, bu en eski örneklerden bugüne benzer bir dayanışma ve özdeşlik anlayışını ölümsüzleştirerek taşımıştır.



Şekil 38: Courtelly Ailesi. (Dimitri Courtelly, eşi Aneta, çocukları Nicholas, Fhocion, Mary, Evelyn, Olga, Lilly, Fofu, Renny ve Ketty ile birlikte) 1881 (Pars Tuğlacı Arşivi)



Şekil 39: Tripo Ailesi. (Konstantin Tripo, eşi Sofya ve çocukları ile birlikte) 1897 (Pars Tuğlacı Arşivi)

Tuğlacı, age, Şkl:38, 241 - Şkl:39, 433

6.5. Diğer Kimlikler

Çalışmanın kavramsal sınırları her ne kadar İstanbul'un üç büyük azınlığı ve kentin bu statüde bulunan cemaatlerinin fotografik temsilleri ile sınırlandırılmış olsa da, konunun daha ayrıntılı analizine geçmeden önce ilk kimlik temsillerinin verildiği erken dönem İstanbul stüdyolarında gerçekleşen diğer kimlik ve etnisite temsillerine ilişkin bazı farklı örnekleri değerlendirmek yerinde olacaktır.

Oryantalizm'in kimlik üzerinde yoğun bir etki gösterdiği (neredeyse şekillendirdiği) ilk dönem fotoğraflarda, İstanbul azınlıkları modern bir perspektifte fotoğraflanarak temsil biçiminin özel bir yapılanmasını oluştururken, kent ve ülke sınırları içerisinde yaşayan daha küçük gruplarda folklorik olarak düzenlenmiş stüdyolarda etnografik betimlemeler içerisinde fotoğraflanmışlardır. Çoğu etnolojik temsil niteliği taşıyan bu fotoğrafları oryantalizm ekolünün özgün bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu fotoğraflarda, çoğu ülke içerisinde çok küçük sayılarda yada marjinal değerlerde yaşayan farklı etnisitelere mensup kişiler, İstanbul stüdyolarında yer yer kendileri poz vererek yer yer ise bu kişilere atıfta bulunan sahnelemeler yaratılarak temsil edilmişlerdir. Bu fotoğraflama biçimi, İstanbul azınlıklarının kendi yaşam arşivleri için sahip oldukları fotoğraflardan farklı olarak turistik ve envanter nitelikler taşımışlardır. Bu kişilerin kendilerinin sahip olmadıkları fotoğrafları, fotoğrafçılar tarafından öncelikle kentin etnolojik çeşitliliğini betimleyen üretimler olarak ticari ve statü aracı olarak kullanılmışlardır.

Çingeneler dönem stüdyolarında turistik nedenlerle sıkça temsil edilen bir etnisite olmuşlardır. Doğu ile ilgili her şeyin büyük ilgi uyandırdığı bu dönemde toplumun bu yarı göçebe grubunun gündelik yaşamına yönelik farklı teatral kompozisyonlar yaratılmıştır. Bazı stüdyolara çingene çadırları dahi taşınmış, çoğunluğunu kadınların oluşturduğu modeller çadır içerisinde ya da önünde çeşitli biçimlerde betimlenmişlerdir. Bu fotoğraflarda sepetler, testiler, bohçalar, basit araç ve gereçler kültürün temsil objeleri olarak yer almışlardır. Hareme ve Doğu kadınına duyulan ilginin fotografik sunumunda olduğu gibi, çingene kültürü de benzer bir üslup ile bu kez farklı objeler kullanılarak adeta yeniden yaratılmıştır.

Elde ki örnekler içerisinde, ilgi çekici olanlardan birisi yukarıda belirtilen teatral havadan farklı olarak fotoğraflanan Çingene Kadını portresidir (Şekil: 40). Bu portrede modelin duruşu, objektife olan güven dolu rahat bakışı, mekanın dekordan arındırılmış olması ve görelî şıklığı onu diğer örneklerdeki etnolojik obje olma durumundan çıkartıp adeta bir kişilik kazandırmaktadır. Bu çingene kadın kendi isteği ile stüdyoya gelmiş ve kendisi için bir fotoğraf çektirmekte gibidir. Kuşkusuz bu pozlanma sırasında tüm ayrıntılar ondan bağımsız olarak fotoğrafçının kontrolünde gelişmiştir. Duruşu, çingene kadınlarının dönem fotoğraflarına yansıyan ve çoğu yerde bağdaş kurarak oturan pozisyonlarından farklı olarak genç bir Avrupalı kızın rahat gündelik pozu gibidir. Ancak ayakkabıları yoktur. Bu, eldeki fotoğrafı diğerler örneklerden en az etnolojik farklılığı kadar ayırıcı bir belirleyici uygulamadır. Folklorik öge, gündelik kostümleri içerisinde dahi ayakkabısızdır, ayakkabının onu zamana ait kılması endişesi ya da onun betimlenmesindeki döneme dair bir diğer bilgi. Ancak hangi nedenle olursa olsun bu çok açık bir ayırıcı uygulamadır, çoraplı ayak kadraj içerisinde bilinerek alınmıştır ve her bir ayrıntının titizlikle tasarlandığı bu fotoğraflarda bu türden bir detayın gözden kaçma olasılığı elbette imkansızdır.

Fotoğrafın dönem Çingenelerinin gündelik görünüşleri konusunda ne ölçüde doğru bilgi verdiği açık değildir, kadın özel bir şıklık ve zarafet içerisinde ancak üretimin turistlere yönelik oluşu bazı şıklıkların kostüme özellikle eklendiği ihtimalini akla getirmektedir. Fotoğraftaki bir diğer açık ayırıcı unsur kadının boynunda yer alan büyük haç kolyedir. Ülke sınırları içerisinde yaşayan Balkan kökenli Hristiyan çingenelerin Cumhuriyet yıllarına dek hareket halinde oldukları ve İstanbul'da da bulundukları bilinmektedir. Günümüz Türkiye'sinde Çingene cemaatinden kilise mensubu bulunmamakla birlikte, Osmanlı topraklarından kopan Balkan coğrafyasındaki çingenelerin çok büyük bir bölümü hala Hristiyan dır. Sebah'ın Galatasaray'daki stüdyosunda gerçekleşen çekimlerin birçoğunda Çingene kadınlar aynı ya da benzer haç kolyeler ile betimlenmişlerdir. Bir diğer betimleyici özellik Çingene kadının omuzlarından sarkan örgülü saçlarıdır. Bu kullanımda neredeyse stüdyo fotoğraflarının tümünde mevcuttur, bu saçın gerçek olup olmadığı, kişiye ne ölçüde ait olduğu belirgin değildir ancak burada yer verilmiş olmasa da, aynı saçın Çingene kadın fotoğraflarındaki birçok farklı modelin omuzlarından sarkıyor oluşu düşündürücüdür.



Şekil 40: Hristiyan Çingene Kadın. 1890 (Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu)

Özendes, age, 162

...kendi isteği ile stüdyoya gelmiş ve kendisi için bir fotoğraf çektirmekte gibi hissettiren bu kadının duruşu ve objektife olan rahat bakışı, onu etnolojik bir obje olmaktan çıkartıp kimlik kazandırıyor gibi dursa da, bu da dönem fotoğraflarının yarattığı yanılsamalardan yalnızca bir tanesi. Benzer örnekler gibi, oda aldığı pozlanma ücreti karşılığı bu pozu aslında turistler için veriyor. Avrupalı genç kızları anımsatan duruş pozisyonu, ayakkabılarının olmayışı ile ilginç bir ironiye dönüşüyor...

Alnının etrafından yanaklarına doğru sarkan saçların kısalığı, bu çok uzun örgülü kuyruk ile tezat oluşturmaktadır. Takıları çokta değerli görünmeyen tesadüfi olarak takılmış bilezik ve yüzüklerden seçilmiştir. Başındaki yarı açık örtü, bol işlemeli, ceketi ve fotoğrafta bir çember etekmişçesine geniş yer kaplayan şalvarı onu etnolojik bir imgeye dönüştürme deneyiminin zorunlu taşıyıcılarıdır.

Bu ve benzer fotoğraflar gündelik yaşam kültürüne başka bir algı ile dokunmaktadır. Betimledikleri şey bir taraftan burada eleştirilen bir dizi teatral-sembolik sahne olmakla birlikte, bu üretimlerin günümüze bıraktığı bilgi ve anlayış şekli, çok kapsamlı sosyal uzantılara sahiptir. Bu nedenle ki sadece betimlenmiş olmaları dahi bir taraftan günümüz için azımsanmayacak ölçüde ciddi bir envanter stokunun okunabilirliğini sağlamışlardır. İlk dönem stüdyoları bu anlamda Cumhuriyet sonrasına nazaran çok daha geniş ve çeşitli üretilere sahiptir. Osmanlı coğrafyasının çok kültürlü yapısı, bu stüdyolardan kalan fotoğraflar sayesinde çağdaş metotlar açısından büyük önem taşıyan anlam bütünlükleri olarak günümüzde farklı disiplinlerin kullanım alanlarına girmiştir.

İmparatorluğun İstanbul stüdyolarında yalnızca İstanbul ile yerleşik düzeyde ilişkili olan değil, ülkenin uzak bölgelerinde yaşayan toplumların temsillerine de büyük yer verilmiştir. Fotoğrafçılar, ülke içerisinde yaptıkları gezilerde gerçekleştirdikleri üretimler dışında, bizzat İstanbul stüdyolarında farklı toplumların çeşitli temsil biçimlerini üretmişlerdir.

Avrupalı ziyaretçilere özenle hazırlanıp sunulan gruplar arasında en büyük örneklerden birisini de İmparatorluğun Arap nüfusuna yönelik olanlar oluşturmaktadır. Haremde ve Türk kadını imgelerinde olduğu gibi, Arap nüfusu da ziyaretçiler açısından büyük ilgi uyandıran gizemli – büyümlü bir toplum olarak algılanmışlardır. Osmanlı sınırları içerisinde yaşayan (birden çok) farklı Arap etnisitelerine yönelik çeşitli üretimler, bu gruplara duyulan merakı fotoğraflar yolu ile tatmin etme amaçlıdır. Bu fotoğraf çekimlerinde de aynen Çingenelerde olduğu gibi, bu kez Arap kültürünü anımsatan çeşitli obje ve aksesuar düzenekleri ile adeta bir kültür enstalasyonu yaratılmıştır.

1890 tarihinde Sebah stüdyosunda üretilen “Fellah Genç Kız” portresi, ülkenin Arap cemaatine yönelik sunulan örnekler arasında oldukça ilgi çekicidir (Şekil: 41). Arka fona, İstanbul da çokta kolay bulunmaması nedeniyle olmalı, gerçekleri yerine temsili düzeyde üzerinde palmiye ve feniks yaprakları bulunan bir perde çekilmiştir. Kıvrıcık saçlı, beyaz tenli genç kız temsil ettiği kültürün tüm aksesuarları ile donatılmıştır. Bu kıyafet Doğu Akdeniz sahil bölgesinde yaşayan bir fellah kadın kostümüne gönderme yapmaktadır, kostüm bedevi ya da diğer Arap kadınlarının kostümlerine göre daha açık ve erotik bir gönümdedir.

Karın pozisyonuna indirdiği ellerini birbirine geçirdiği parmakları ile özenle birleştiren genç kız, yarı dairesel - eğimli bir duruşla hareketli bir görünüm kazanmıştır. Kameraya doğru ayakta poz veren bu model, üzerindeki kostümler düşünülmeyen taktirde bir kanto yada tiyatro sanatçısının beden pozisyonuna sahiptir. Alımlı, mahcup ancak erotik çağrışımları olan bu eğimli duruş, bu kez Fellah Kadını aynen Türk kadınında olduğu gibi gizemli bir erotik imgeye çevirmektedir. Karnının alt kısmına kadar inen saçları, birleştirdiği kollarının sağ bileği üzerine hafifçe dökülmektedir. Ancak ne ilginçtir ki bu genç kızında saçları sadece yüzü düşünüldüğünde oldukça kısa ve kıvrıcık görünürken, bedeninden aşağıya sarkan saçlar daha düz ve koyu bir izlenim vermektedir. Bu saçların gerçek olmadığına kuşku yoktur. Bu dönemde birer etnoloji aksesuar müzesini anımsatan stüdyolar, belikli yapay uzun saçlara kadar, Doğu’nun her türlü ayrıntısını özenle düşünmüş ve üretim araçları olarak stoklamışlardır.

Kadının kostümleri, burnunun üzerinde taşıdığı peçeyi tutan koruma elemanı ve dirseklerindeki kalın kelepçeler günümüzde Fellah toplumunun daha çok folklorik temsillerde kullandığı objelerdir. Bugün için pekte gündelik kullanımı kalmayan bu objelerin fotoğraflandığı dönem içerisinde ne ölçüde kullanılır olduğu net değildir ancak İstanbul’a gelmiş bir Fellah kadınının 1890 yılında dahi sokağa bu biçimde çıkmayacağı açıktır. Bu aksesuarların çoğu dönem fotoğrafçıları tarafından yaptıkları gezilerde toplanmışlardır. Gezi fotoğraflarında kişilere özellikle portrelere çok az rastlanır. Daha çok mimari, doğa ve arkeolojik site fotoğraflarından oluşan bu çekimlerde, belli ki fotoğrafçılar gördükleri toplumlar üzerinde edindikleri izlenimi sonraki dönemler stüdyolara taşıyarak İstanbul’da betimlemişlerdir.



Şekil 41: Fellah Genç Kız. Carte-de-Visite 1890 (Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu)

Özendes, age, 167

...İmparatorluğun Arap nüfusundan da örnek sunmak gerek. Türk kadını ve haremde olduğu gibi bu kez de yine kapalı ve gizemli bir imajı sembolize eden Arap Toplumuna olan merak giderilmeye çalışılıyor. Modelin eğimli duruşu, parmaklarını birbirine kenetleyerek özenle birleştirdiği elleri ve kameraya olan kavisli dönüklüğü onu sıradan bir Fellah Genç Kızı olmaktan çıkartıp erotize ediyor. Bu etnik-erotik objenin tasarlanışında ki tüm detaylar aynı şeye işaret ediyor, üzerindeki kostüm düşünülmediği taktirde aldığı pozisyon dönemin kanto ya da tiyatro sanatçılarından verdiği pozları anımsatan bir rahathğı hissettiriyor...

Bir tür antropolojik görsel envanter-belgeleme niteliği taşıyan bu fotoğraflar fotoğrafçının birikimine göre çeşitlilik göstermektedir. Örneğin kendisinde Suriye doğumlu bir (Maruni) Katolik olan ve ilk şubelerini Mısır gibi bir Arap coğrafyasında açan Pascal Sebah stüdyosunun bu Fellah Kadın portresi, dönem şartları düşünüldüğünde ülkenin Doğusu ile yakın ilişkisi olmayan bir fotoğrafçı stüdyosunda çok daha amatörce çekilecektir. Bu fotoğraf günümüz için her ne kadar taşıdığı temsili durumun sanatsal ve sosyo-kültürel uzantıları üzerinden değerlendirilse de, kendi dönemi için İstanbul'da üretilmesi ve ulaşılması açısından oldukça özgün bir örnektir.

İstanbul stüdyolarında ki bu ve benzer üretimler yalnızca etnisiteler ile sınırlı kalmamış, İmparatorluğun çeşitli inanç sistemlerinden ve tarikatlarından kişilerin görüntülenmesinden oluşan üretimlerde büyük yer tutmuştur. Öncelikle Mevleviler, fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren fotoğrafçılar açısından cazip görsel kimlikler olarak çeşitli sahnelemeler içerisinde fotoğraflanmışlardır. Bu tarikatın diğer birçok tarikattan farklı olarak günümüze uzanan turistik önemi, müzik ve fotoğraf alanında hala devam etmektedir. Bu olgu, fotoğrafın ilk yıllarından itibaren süregelen bir geleneğin devamıdır. Birçok stüdyonun Mevlevi semazen ve dervişlerini konu alan erken döneme ait fotoğraflarına ulaşmak mümkündür. Oryantalizmin mistik (inanç üzerinden) bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek bu durum, öncelikle Doğu'nun özgün inanç gruplarını hedef almıştır. Bu küçük grupların çeşitli dini seremoni ve zikir içerisinde çekilmiş stüdyo fotoğrafları dönemin ziyaretçileri açısından Doğu'nun sıra dışı dini eğilimlerine dair çok önemli envanterler olarak Batı'ya taşınmışlardır. Bu algı biçimi katlanmış bir şekilde günümüzde de devam etmektedir, özellikle hala yaşamakta olan Mevlevi tarikatının fotoğrafları bugünde benzer bir nedenle piyasa içerisinde cazip dini envanterler olarak yer bulmaktadır.

Cumhuriyet sonrası kapatılan tekke ve zaviyeler nedeniyle günümüze ulaşmayan bir diğer özgün dini eğilim olan dervişliğin önemli örneklerinden bir tanesi 1889 tarihinde çekimi Sebah stüdyosunda gerçekleştirilen Derviş Portresidir (Şekil: 42). Sürekli hareket halinde olan ve İslamiyetin bir tür felsefi boyutunu benimseyen dervişler, Cumhuriyetin ilanının ardından Anadolu'da zamanla kaybolmuşlardır.



Şekil 42: Derviş Portresi. Carte-de-Visite 1889 Sebah & Joaillier Studio

Özendes, age, 97

...Oryantalizm süresince toplumunun yalnızca etnolojik ayrıcalıkları değil, mistik bir uzantısı olarak özgün dini grupları da büyük ilgi görmüştür. Farklı tarikatlara mensup dervişler fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren stüdyolarda betimlenmeye başlanmışlardır. Bu gezgin derviş, kendi dini felsefesinin tüm ikonlarını taşımaktadır, Mevlevilerden farklı olarak (sema yada müzik icrası gibi) herhangi bir ritüel içerisinde bulunmayan bu portre bir canlandırmadan çok, fizyolojik ipuçlarından dolayı gerçek bir derviş olarak düşünülebilir. Kişinin fotoğrafa olan yabancılaşmış duruşu onu ürkek ve gözleri ile işaret ettiği uzak bir mekanda konumlandırır gibidir...

Bu gruba bugün daha çok İran ve belirli Arap coğrafyalarında rastlamak mümkündür. Evsiz olan bu kişiler barınmalarını geçtikleri coğrafyalarda sabit olmadan sağlamışlar, hiçbir meslek alanında çalışmamışlar, hayatlarını bağışlar yolu ile sağlamışlar, hareket halinde ölmeleri nedeniyle çoğu kez mezarları dahi olmamış ve yaşam boyu benimsedikleri ibadet biçimini belirtilen ibadet ritüelleri dışında farklı seremoniler ile gerçekleştirmişlerdir. Daha çok Hinduizm kökenli bir felsefi eğilimi çağrıştıran bu yaşam-ibadet biçiminin sembolü olan Derviş Portresi Sebah'ın İstanbul stüdyosunda gerçekleşen temsili daha nadir örneklerdendir.

Fotoğraftaki kişinin öncelikle fizyolojik özelliklerinden gerçek bir Derviş olduğunu düşünmek mümkündür. Uzun saçları, kostümü ve duruşu (verdiği poza olan yabancılığı) ikna yolu ile stüdyoya getirilmiş bir görünüm sağlamaktadır. Mevlevi temsillerindeki temel klişe olan, sema ya da müzik icrası gibi seremoniler sırasında betimlenen pozisyonlarının tümü ile dışında olan bu portre, yalnızca poz vermektedir. Başında taşıdığı, kendi mezar taşını sembolize eden sarığı, dini ifadenin açık bir betimlemesi olan tek bir hırkası, heybesi ve bakımsız saçları ile bu kişi belli ki hareket halindedir. Neredeyse doksan derecelik bir açı ile sola doğru çevirdiği başı dik pozisyonudadır. Bakışları doğrudan karşıya yöneliktir, hareketin ya da gideceği yerin göstergesi gibi duran gözleri işaret halindedir. Bu portre dönem portreleri arasında belli ki özel bir yere sahiptir, benzer portrelerin sahip olduğu klişeler dışında bu kişinin sadece fotoğraflanmış olması dahi görüntüye yeterince ilahi bir hava katmış olacak ki ondan hiçbir şey yapması talep edilmemiş gibidir. Derviş, içerisinde bulunduğu toplum içerisinde saygı gösterilen, sevilebilen ancak çok ta benimsenmeyen bir adanma eğiliminin sembolüdür. Bu sembolün Sebah stüdyosundan günümüze kalan örneği, görsel olarak çok az envanteri bulunan derviş geleneğinin bugüne uzanan özgün betimleyicilerindendir.

Farklı kimliklerin, fotoğraf sonrası kolay edinilebilir temsillerine olan ilgi ile gelişen bu anlayış, günümüze ayrı bir çalışma konusu olacak düzeyde geniş bir envanter stoku bırakmıştır, dönem stüdyoları çektikleri bu özgün fotoğraflar aracılığı ile kazandıkları saygın imajı geliştirmek için birbirleri ile kıyasıya yarışan sıra dışı üretimlere yönelmişlerdir. Özgün meslek alanları ve geleneksel üretim modelleri gibi pek çok kültürel ayrıntı fotoğraf stüdyolarında azimle üretilmiştir.

6.5.1. 1873 Viyana Sergisi

Oryantalist fotoğrafın Doğu kimliğini temsil konusunda yarattığı etki yalnızca fotoğrafçılar ve Avrupalı alıcılar arasında şekillenen bir yönelim olmakla sınırlı kalmamıştır. Öncelikle saray çevresinde büyük ilgi uyandıran fotoğraf, toplumu temsil etme işlevliliği açısından da devletin yüksek kesiminden büyük destek görmüştür. Sarayın desteği ile gerçekleşen çeşitli sergilere fotoğrafçılar toplumu konu alan etnolojik portreler ile katılmışlar ve bu çalışmalar izleyiciler arasında büyük ilgi uyandırmıştır. Bu aşamada fotoğraf, toplumu kendi içerisinde kendi kendisine gösteren – anlatan bir taşıyıcı görevi de üstlenmiştir.

Osmanlı çok kültürlülüğünün, ülke düzeyinde uyandırdığı ilginin resmi olarak uluslar arası düzeye taşındığı ilk büyük fotoğraf etkinliği 1873 senesinde Viyana da gerçekleşen “**Les Costumes Populaires de la Turquie en**” adlı sergi olmuştur. Bu büyük sergi aracılığı ile Avrupa toplumuna, Osmanlı coğrafyasında yaşayan farklı etnik kimliklerin tümüne dair bir fotografik envanter sunumu gerçekleştirilmiştir.

Serginin tüm fotoğraflarını kendi stüdyosunda hazırlayan Pascal Sebah, uzunca dönem saraydan uzak kalan bir fotoğrafçı olarak, sergi sonrası saray çevresince büyük bir isme dönüşmüştür. Sebah’ın sarayla olan ilişkisi Osman Hamdi Bey ile tanışarak kurduğu yakınlık sonrası gelişmiştir. Ressam olan Osman Hamdi Bey’in resmetme amacı ile kendisinden talep ettiği fotografik kompozisyonları çekebilmek için onunla birlikte gerekli ışık ortamlarını araştırmaya ve modelleri oldukça yalın bir biçimde fotoğraflamaya başlayan Sebah, bu ortak çalışmayı bir dostluğa dönüştürmüştür. “Gerek Osman Hamdi’nin kendisinin modellik yaptığı, gerekse başka modellerin kullanıldığı Sebah tarafından çekilen fotoğraflar Osman Hamdi’nin yağlıboya tablolarının temel figürleri olmuşlardır. Bu Oryantalist tablolar, fotoğrafçı ressam işbirliğinin erken dönemdeki önemli örnekleridir”²⁹⁷.

²⁹⁷ Özendes, **age**, 181

Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah'ın dostlukları Viyana Sergisi çalışmalarında büyük bir başarıya dönüşmüştür. Osmanlı Sarayı, 1873'te Viyana'da açılacak sergiye katılma kararı verdikten sonra sergi komiserliğine (küratörlüğüne) Osman Hamdi Bey'i atamıştır. Bu sergiye Osmanlı hazinesinden çok değerli eşyalar ve çeşitli bölgelerin etnolojik giysileri gönderilmiştir. **Bu giysilerin modeller üzerinde büyük boyutlarda fotoğrafları çekilerek bir albüm hazırlanmış, albümün Osmanlı topraklarındaki tüm vilayetlerin geleneksel giyimini ve folklorik adetlerini açıklayan metinleri Hamdi Bey ile birlikte uluslararası jüri üyesi Maria de Launay tarafından yazılmış ve projenin tüm fotografik sorumluluğunu Pascal Sebah üstlenmiştir.** “Bu fotoğrafların erkek modelleri arasında Osman Hamdi Bey ile birlikte Ahmet Mithat Paşa gibi dönemin tanınmış isimleri de yer almışlardır”²⁹⁸.

Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 adlı albüm, 370 sayfa olarak hazırlanmış, albüm içerisinde Sebah'ın atölyelerinde phototype metodu ile çekilerek basılmış 42 adet fotoğraf kullanılmıştır. Bu fotoğrafların tümünde ülke sınırları içerisindeki vilayetlerde yaşayan farklı etnisite ve toplumlara mensup kişilerin aileler ve eşler bazen ise gruplar halinde bir arada oldukları kompozisyonlar oluşturulmuştur. Çok büyük ilgi uyandıran sergi uzunca dönemdir hakkında çok kısıtlı bilgiye sahip olunan Osmanlı toplumunun uluslar arası düzeyde bir temsili kimlik vitrini görevini üstlenmiştir.

Sergide yer alan fotoğrafları nedeniyle Viyana'da Dr. E. Hornig, Photographische Correspondenz'ın 108 nolu sayısında Pascal Sebah ile ilgili övgü dolu bir yazı yazmıştır. Bu yazısında Horing, Sebah'ın “etkileyici mimari görüntüleri, Mısır'daki harika fotoğrafları, hiçte kötü olmayan portreleri ile baskılarındaki ve fotolitografilerindeki başarısı nedeniyle, medenileşmiş ülkelerin sanatçıları arasına katılmaya hak kazandığını belirtmiştir”²⁹⁹.

²⁹⁸ age, 184

²⁹⁹ age, 187

İmparatorluğun yurtdışındaki tanıtımında kendi döneminin en önemli yüz aklarından birisi olarak tanımlanan Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 albümü ve sergi fotoğrafları için Sultan Abdülaziz, oynadığı rol nedeniyle Pascal Sebah'ı üçüncü dereceden Mecidi Nişanı ile ödüllendirmiştir. “Saltanattan gelen bu ilk madalya ile stüdyo artık daha da ünlenerek hem ticari açıdan belli bir güce ulaşacak hem de saray çevresi ile daha yakın bir bağ kurabilecektir”³⁰⁰.

8 Ağustos 1873'te Viyana'da ki sergi organizasyonu tarafından Pascal Sebah'a altın madalya ile birlikte “Gelişim” ödülü, A. Laroche'a da yine altın madalya ile “Yardımcılar” ödülü verilmiştir. Pascal Sebah'ın iş arkadaşı A. Laroche'un Fransa'da ki Le Moniteur de la Photographie Dergisinin 15 Eylül 1873 tarihli sayısında ve daha sonraki sayılarda mektupları yayınlanmıştır. Bu mektuplarda Viyana sergisine hazırlanan katalogun çalışmaları ayrıntıları ile anlatılmıştır. Derginin yazı işleri müdürü **Ernest Lacan** konuya ilişkin yazısına şöyle başlamaktadır;

“Constantinople'da çok iyi fotoğrafçıların bulunduğunu uzun zamandır biliyorduk. Bay Sebah ve Bay Abdullah'ın değişik sergilere gönderdikleri güzel örnekler bizim bundan emin olmamızı sağlamıştı. Ancak Viyana Sergisine kadar, Fransa'da dahi yeni yeni denenmeye başlanan yöntemlerin Paris'ten bu kadar uzakta alabildiğine uygulanmaya konduğunu ve bazı noktalarda buradakilerden çok daha ileri olduğunu tahayyül edemezdik...”³⁰¹

Phototype yöntemi ile basılmış, çekici giysiler içerisindeki kadınlar ve erkekler, bu fotoğraflar ile Osmanlı toplumunun son derece ilginç ve gizemli etnografik tiplerinin Avrupa'da netleşen ikonlarını oluşturmaya başlamışlardır. Kusursuz bir başarıyı ifade eden bu levhalar sanatçılar için taşıdığı yüksek koleksiyon değeri nedeniyle büyük bir ilgi görmüştür.

O güne dek Oryantalizmin tekelinde olan Doğu temsili, Viyana Sergisi aracılığı ile Doğulu bir devletin bu kez kendini temsil etme alternatifini yaratmış sayılmaktadır. Bu açıdan sergi öncelikle Osmanlı Devleti nezdinde, başlangıcı ve sonuçları açısından büyük önem taşımıştır.

³⁰⁰ age, 187

³⁰¹ age, 188

Sergide, İstanbul'un üç büyük azınlık cemaati, aynı kadraj içerisindeki kadınlarının etnografik temsilleri kullanılarak sunulmuştur (Şekil: 43). Serginin en popüler fotoğraflarından olan, "İstanbullu Musevi Kadın, Ermeni gelini ve Rum genç kız" isimli fotoğraf, o güne dek neredeyse tüm temsilleri Batılı kompozisyonlar içerisinde verilen İstanbul azınlıklarının bu kez etnolojik özellikleri nedeniyle fotoğraflanması açısından ilginç bir örnektir. Fotoğraftaki üç farklı cemaat mensubu kadında en yerel giysileri içerisinde görüntülenmişlerdir. Musevi kadın, neredeyse taşralı bir Anadolu kadını kadar yerel bir izlenim sunmaktadır. Osmanlı sınırları içerisindeki Musevilerin kılık kıyafet ve diğer birçok etnolojik özellik bakımından yerel çoğunluğa olan yakınlığının temsili bir portresi olan bu fotoğraftaki kadın, ayrıntılarda özgün ancak genel izlenimi açısından tümü ile yaşadığı coğrafyaya ait bir temsilin parçasıdır. Musevi cemaati mensuplarının pek de fotoğraflanmadıkları bu ilk dönemde, Avrupa'ya taşınmış olan bu örnek cemaatin kentli mensuplarının temsilinden oldukça farklıdır. Aynı şekilde Ermeni gelini de, tümü ile yerel bir köy gelinliği içerisinde. 19 yüzyılda kentli Ermenilerin bu tür gelinlikleri çokta sık kullanmadıkları açıktır. Yüzü, dizlerine kadar uzanan ve duvak yerine geçen ilginç bir örtü düzeneği ile kapalı olan kadın kavuşturduğu elleri ile mahcup bir taşralı gelin izlenimi vermektedir. Kaftanı ve telli duvağı ile bu gelin portresi, imparatorluk sınırları içerisindeki Ermeni cemaati varlığının özgün bir etnolojik sunumudur. Fotoğrafın en sağında yer alan Rum genç kız, Musevi kadın ve Ermeni geline oranla daha modern bir portre çizmekle birlikte, bu kılık kıyafette tümü ile stüdyolarda gerçekleşen kentli Rum kadınlarının temsilinden farklı bir görünümündedir. Dönemin orta halli bir Avrupalı bayanını anımsatan bu kıyafet, İstanbul içerisinde modernizmin en belirgin temsilcileri durumundaki Rum cemaatinin moda anlayışına uymakla birlikte, sivil fotoğrafları ile karşılaştırıldığında geride kalmış bir izlenim yaratmaktadır. Rum genç kız, diğer iki modelden farklı olarak, objektife doğru yönelmemiş olması ve göğüs hizasında kenetlediği kolları ile görel olarak daha modern bir izlenim yaratmaktadır.

Fotoğraftaki her bir kadın farklı duruş pozisyonları ve ifadeleriyle adeta farklı fotoğraflardan kopartılarak bir araya getirilmişçesine bağımsız bir tavır içerisinde. Temsil ettikleri kadın, gelin ve genç kız olma durumları, kadının toplumsal cinsiyet rollerinin üç farklı aşamasına gönderme yapmakta gibidir.



**Şekil 43: İstanbullu Musevi Kadın (sol), Ermeni Gelin (Orta) ve Rum Genç Kız (Sağ).
(Les Costumes Populaires de la Turguie Albümünden) 1873 Pascal Sebah Studio**

Özendes, age, 184

... Erken dönem stüdyolarında gerçekleşen ilk fotografik temsillerinden itibaren Batılı kompozisyonları yeğleyen İstanbul azınlıkları, Viyana sergisinde ülke vilayetlerinde yaşayan tüm diğer toplum bireyleri gibi etnografik özellikleri nedeni ile yer almışlardır. Serginin en popüler fotoğraflarından olan İstanbullu bu üç kadın, dönemin Avrupalılaştırmış sivil temsillerinden farklı olarak, toplumsal çeşitliliğin kostümlerce betimlendiği serginin tüm diğer yerel ve karakteristik imgelerinden birisi durumdadır...

Sergide yer alan fotoğraflarda, oryantalizm etkisindeki düzenlemelerden farklı olarak hiçbir obje ve mekan kurgusu yaratılmamıştır. Yalnızca kostümlerin betimlendiği sergi fotoğraflarında modeller oldukça düz ve tek bir sade ana fon önünde sırasıyla poz vermiş gibilerdir. Bu sade kompozisyonlar, öncelikle mekan kurgusu ve modellerin beden kullanımları açısından, turistik nedenlerle gerçekleşen teatral sahnelemelerden belirgin farklarla ayrılmaktadır.

Sergide kullanılan diğer fotoğraflardan olan ‘Bursalı Yahudiler’, ‘Yanyalı zengin Arnavut aile’, ‘Lübnan Dağlarındaki Bedeviler’ ve ‘Bağdatlı kentli Araplar’ gibi fotoğrafların tümü, tek bir ana fon önünde, oldukça ilgi çekici kostümlerin benzer pozisyonlardaki temsillerini içermektedir (Şekil: 44 / 45 / 46 / 47). Viyana sergisi, Osmanlı Devletinin kendi sınırları içerisindeki etnolojik çeşitliliğe duyduğu ilginin de betimlenmiş olması açısından önemli bir örnektir. Lojistik ve ulaşım imkanlarının oldukça kısıtlı olduğu bu dönemde, geniş ülke sınırlarının farklı vilayetlerinde yaşayan toplumların kostüm özellikleri üzerinden bir araya getirilmeye çalışıldığı çalışma saray çevresi ve İstanbullular açısından da oldukça ilgi uyandırıcı bir envanter olarak görülmüştür.

Bu etnolojik temsillerin ne ölçüde toplumların kendi mensupları tarafından yapıldığı çok net değildir. Başta belirtildiği gibi, Osman Hamdi Bey ve Mithat Paşanın da modellik yaptığı sergi fotoğraflarında çok büyük oranda İstanbul’un yerli halkı model olarak kullanılmıştır. Sergide temsil edilen giysiler, en küçük aksesuarların dahi büyük bir titizlikle bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmuştur. Fotoğraf adları verilirken kişilerin kentli ya da taşralı, bedevi ya da medeni olma gibi özellikleri özenle belirtilmiştir, bazı fotoğraflarda aynı vilayette bulunan ve aynı toplumun farklı kültür düzeylerindeki mensuplarına bir arada yer verilmiştir.

Tüm bu fotoğraflar, Avrupalı izleyiciler tarafından kuşkusuz daha önce tanıklık edilmemiş düzeyde geniş bir toplumsal çeşitliliği kapsamı açısından özel bir önem taşımaktadır. Sarayın kendi talebi ile gerçekleşen bu sergi için hazırlanan konsept, toplumlar arası etkileşim düzeyinde fotoğrafın oynadığı taşıyıcı rolün Osmanlı devleti açısından önemli bir örneğidir.



Şekil 44: Bursalı Yahudiler
Les Costumes Populaires de la Turguie
Albümünden. 1873 Pascal Sebah Studio



Şekil 45: Yanyalı Zengin Arnavut Aile
Les Costumes Populaires de la Turguie
Albümünden. 1873 Pascal Sebah Studio



Şekil 46: Lübnanlı Bedeviler
Les Costumes Populaires de la Turguie
Albümünden. 1873 Pascal Sebah Studio



Şekil 47: Bağdathlı Kentli Araplar
Les Costumes Populaires de la Turguie
Albümünden. 1873 Pascal Sebah Studio

Özendes, **age**, Şkl:44, 188 - Şkl:45, 186 - Şkl:46, 195 - Şkl:47, 196

Kostümler aracılığı ile yapılan fotografik sunumun, kültürün farklı biçimlerini temsil düzeyinde erken dönemden itibaren benzer bir rol üstlendiğinin açık bir kanıtı olan sergi fotoğrafları, Osmanlı ülkesi temsilinin mimari ya da doğa gibi konular yerine toplumsal çeşitlilik üzerinden yapılmış olması açısından özgündür.

Sergide yer alan fotoğrafların tümü, seçili örnekler ile benzer bir plan genelinde hazırlanmış ve Avrupa'dan Kuzey Afrika'ya uzan bir coğrafyada devletin tüm kültürel gruplarına eşit bir zeminde yer verilmeye çalışılmıştır. Sergide kullanılan fotoğraflar folklorik, antropolojik ve sosyo-kültürel açılımları paralelinde, izleyicide farklı çağrışımlara neden olabilecek birçok uzantıya sahiptir.

Sergi fotoğrafları, toplumların yalnızca etnolojik temsiliyetleri ile sınırlı kalmamış, ülke sınırları içerisindeki farklı inanç sistemlerinin geleneksel dini kostümlerine de yer verilmiştir (Şekil: 48). Aynı kadrage içerisinde eşit bir planda yer alan Rum, Türk ve Ermeni din adamları ülkenin etnolojik ve dini çeşitliliğinin metaforik birer sembolü olarak kullanılmışlardır.

Ülkedeki İslami grupların fotoğrafa pek de sıcak yaklaşmadığı bu dönemde, Müslüman din adamının saray çevresince desteklenen temsili, sergi konsepti açısından kuşkusuz seçilmiş bir tercihtir. Doğu Ortodoks kiliselerine mensup din adamlarının Osmanlı ülkesi içerisindeki görünüşleri de, Katolik Avrupalılar için en az Müslüman din adamı kadar ilgi çekicidir. Her üçü de büyük bir ciddiyet ile aynı mekanı paylaşan bu üç din adamı portresi, bir arada fotoğraflanmış olmaları ve dönemin toplumları için taşıdıkları manevi önem açısından albümün özgün örnekleri arasında yer almışlardır.

Fotoğrafın solunda yer alan Rum din adamı, üzerindeki kaftanı ve uzun saçları ile oldukça özel bir temsil vermektedir, kullandığı pelerin ve kaftan Ortodoks papazların gündelik olarak kullandığı siyah ve sade kostümden farklı olarak, seremoniler esnasında kullanılan özel kostümler içerisinde seçilmiştir. Elindeki İslami tespihi ile fotoğrafın ortasında yer alan Müslüman din adamı dönemin şeyhülislam imajını çağrıştıran bir görüntüye sahiptir. Özenli sarığı ve kollarının iki yanından dökülen şık siyah kaftanı ile Osmanlı ülkesinin Müslüman din adamı imajını belirlemektedir.



Şekil 48: Rum Din Adamı (sol), Müslüman Din Adamı (Orta) Ermeni Din Adamı (Sağ) (Les Costumes Populaires de la Turguie Albümünden) 1873 Pascal Sebah Studio

Özendes, age, 189

...Viyana sergisi kompozisyonları, Osmanlı ülkesinin yalnızca yerel ve etnolojik sivil temsilleri ile sınırlı kalmamış, farklı inanç gruplarına mensup din görevlilerinin geleneksel dini kostümlerine de yer verilmiştir. Aynı kadraj içerisinde, eşit bir planda bulunan Rum, Türk ve Ermeni din temsilcileri ülkenin etnolojik ve dini çeşitliliğinin metaforik birer sembolü gibidir...

Fotoğrafın sağında yer alan Ermeni din adamı da, Rum din adamında olduğu gibi papazların gündelik kıyafetlerinden çok seremonilerde kullanılan şık bir pelerin ile temsil edilmiştir. Elleri arasında özenle tuttuğu İncil ile fotoğraftaki yerini alan din adamı başında taşıdığı Ortodoks dünyaya ait tacı ile Hristiyanlığın özgün bir grubunun etnolojik dinsel silüetini betimlemektedir.

Viyana sergisi, fotoğrafın kültürler arası taşıyıcı işlevselliği konusunda en eski örneklerden birisi olduğu kadar Osmanlı ülkesinin etnolojik çeşitliliğe olan yaklaşımını betimlemiş olması açısından da özel bir yere sahiptir. Bu sergi dönem koşulları açısından düşünüldüğünde oldukça demokratik bir temsiliyet platformu olarak görülebilir. Fotoğraflarda yer alan tüm temsiller, bir arada ya da farklı karelerde olsun, paylaştıkları eşit zeminde uzlaşmacı çağrışımlara yol açmışlardır.

6.6. Erken Dönem Stüdyolarından Seçkiler

Fotoğraf olgusunun İstanbul'da ki ilk yerleşik merkezleri ve fotoğrafın günümüze uzanan kurgulanma mantığının en eski örnekleri verilen erken dönem stüdyoları, kimliğin ilk betimlendiği mekanlar olmaları kadar bu mekanlarda yaratılan kurgusal estetik üretimler açısından da önem taşımaktadır. Bu stüdyolarda büyük bir özenle hazırlanan fotoğraf mizansenleri, önceki bölümlerde ayrıntılı olarak belirttiğimiz bir dizi sosyo-kültürel etmen ve dönemin sanatsal anlayışına bağlı olarak, kendi gelişimine özgü sayısız farklı temsili form ortaya koymuştur. Günümüze uzanan süreçte, ayrı bir anlam örgüsü içeren bu temsil biçimleri demografi, cinsiyet, kültür, sınıfsal ayrıcalıklar vb. betimleme nitelikleri ile olduğu kadar, stüdyoların salt temsil eğilimleri ve kendi üretim dağarcıkları üzerinden yeni bir bütünlük oluşturmuştur.

Fotoğrafların kendi üretim mantıkları ve hafızalarının kaynaklık ettiği bu öngörü, eldeki arşivi sosyal ya da sınıfsal bir kategorizasyon kalıbından öte, kendi karakteristik ve özgün temsil eğilimleri üzerinden tasniflenme gerekliliğini ortaya koymuştur. Çalışmanın konuya teorik yaklaşımına bağlı olarak, bu türden bir tasnif ve eldeki fotoğrafların kendi anlam bütünlüklerine özgü bir ayrıştırma düzeyinde incelenmesi çalışmanın konuya olan yaklaşımının temel kavramsal uzantılarından birisini oluşturmaktadır.

Bu nedenle ki, fotoğraf okumalarının ana başlığı sayılabilecek bu bölümden itibaren, arşiv taramaları sonucu elde edilen örnekler arasından yapılan seçkinin, stüdyolarda hazırlanan sahnelemeler ve kurgulamalara bağlı temsiliyet biçimleri özelinde geliştirilmiş bir okumalar dizisi sunulacaktır. Fotoğrafların bu bölümdeki kategorizasyonu, bağlı bulundukları kimlik ve kimliği betimleme biçimi kadar stüdyolarda gerçekleştirilen sahneleme mantıkları göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu en özgün sonuçlardan birisi olan bu yaklaşım, dönem fotoğrafları üzerinden kendiliğinden yeni bir anlatım dili ve eldeki malzemenin disiplinlerarası düzeyde yeni bir bütünlük kazanmasını sağlamıştır.

Bölümler içerisinde, her bir fotoğraf karesi çekilmiş olma amacına doğrudan bağlı olan demografik nedensellikler kadar, ortaya koyduğu mizansen ve dönemin fotoğraflama anlayışını örneklediği alanın öngördüğü kriterler üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece ortaya çıkan yeni konular; aileler ya da belirli bir döneme ait örneğin turistik üretimler gibi doğrudan fotoğrafın amacına ve studium'una yönelik olmaktan çok, fotoğrafın punctum'una bağlı olan nedensellikler üzerinden bir araya getirilmiştir. Bu bölümler içerisinde, örneğin duygu mizansenleri başlığı altında kişilerin özdeşlik, aşk vb. ilişki biçimlerinin fotografik temsil tasnifi yolu ile fotoğraf okumalarının yönü konunun genel yaklaşımlardan, öznel detaylarına kaydırılmıştır.

Bu yolla, tümünün İstanbul azınlıklarına dair olduğu bilgisi zaten kanıksanmış olan arşiv, salt 'azınlık' durumu üzerinden bir saptamalar dizisi olma klişesinden soyutlanıp, bireyin fotografik temsil süresince gelişen çok daha genel geçerli bir anlam bütünlüğü kazanmıştır.

Bu çalışmada ortaya koyulan öncelikli görüş, eldeki malzemenin çağdaş sanat ve fotoğraf kuramının sorunsallarına bağlı olarak değerlendirildiği yeni bir anlatım diline ulaşmaktır. Bu teorik alt yapının bir uzantısı olan fotoğrafların değerlendirilme ve tasniflenme süreci, belirtilen düzeyde bir kategorizasyon ile mümkün olabilmiştir. Fotoğrafların punctum değerlerine ve konularının özgün kurgulanışlarına bağlı olarak gerçekleştirilen bu kategorizasyon aşamasında, elde edilen malzemenin kendi dönemince en çarpıcı sayılabilecek ve özgün örneklerine yer verilmiştir. Dönem stüdyolarından kalan arşiv üzerine yapılan seçki düzeyinin öncelikli temeli (istisna örnekler hariç) fotoğrafların kaynaklık ettiği, belirtilen bu öngörü ve genel yapı çerçevesinde şekillenmiştir.

6.6.1. Portreler

Fotoğrafın ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren kamusal ve özel düzeyde en yaygın üretim alanı olan portreler, fotoğraf tarihi içerisinde özel bir yer oluşturmaktadır. Portre, her ne kadar fotoğrafa resimden edinilmiş bir ifade biçimi olarak miras kalmışsa da, fotoğrafın ortaya çıkmasından itibaren portre kavramı bu yeni teknolojinin en etkin biçimde değişime uğrattığı alanlardan olmuştur. Bir kişinin, bir kimlik ve karakterin fotoğraf yüzeyi üzerinde somutlaşması, toplum açısından fotoğrafın kullanım geleneği bağlamındaki en işlevsel eylemi ortaya koymaktadır. Bunda portre fotoğrafı kullanımının kısa bir süre içerisinde kamusal alana emilmesi ve bir tür zorunlu kullanıma dönüşmesi kadar, fotoğrafın kimliği betimleme konusundaki etki ve yarattığı yeni metodlar önemli rol oynamıştır.

İnsan kişiliği ve duygularını betimleme kaygısı, portre fotoğrafında iç dünyanın dışa dönük bir temsili olarak anlam bulmuştur. Fotoğrafçılar erken dönemden itibaren portre fotoğrafı ve kavramı konusunda farklı arayışlara girmişler ve yüzyılın başından itibaren özellikle Avrupa’da portre çekimlerini var olan klişe tanımı dışında sayısız farklı biçimde uygulamışlardır. Portre ya da bir öz portre olarak piyano çalan bir el, hamile bir annenin karnı, bir bebeğin ayakaltı gibi farklı temsil yaklaşımları ve arayışları erken dönemden itibaren portre fotoğrafçılığının sanat düzeyinde edindiği yerin temel prensiplerinden olmuştur. İnsan kişiliğini tanımlama ve temsil etmenin aracı bir anlayışına dönüşen portre çekimlerine, kişilerin karakter özelliklerini betimleme ve fotografik anlatımı güçlendirme kaygısı ile çeşitli meslek ve uğraşı alanları da dahil pek çok gündelik yaşam ayrıntısı dahil edilmiştir. Portre kavramının günümüze uzanan süreçte geçirdiği teorik dönüşümler ve sürekli güncellenerek çeşitlenen yaklaşımların öncelikli ölçütü, insan temsiliyetinin karakter, yaşam ya da sosyal var oluş kriterlerine bağlı olarak sorgulaması üzerine yoğunlaşmıştır. Diğer taraftan kullanımı günümüzde de devam etmekte olan klasik portre anlayışı, fotoğrafın en belirgin aracı olarak kendi tarihi içerisinde özel bir konumlanmaya sahiptir. İstanbul stüdyoları ilk üretimlerden itibaren portre çekimleri gerçekleştirmiştir, Honegger Ailesi bireylerine ait portre serisi günümüze kalan ilgi çekici örneklerindendir (Şekil: 49 / 50 / 51 / 52).



Şekil 49: Henry Honegger 1869



Şekil 50: Jenny Honegger 1869



Şekil 51: Pierre Honegger 1869



Şekil 52: Emile Honegger 1869

Özendes, age, Şkl:49, 66 - Şkl:50, 67 - Şkl:51, 70 - Şkl:52, 68

Üretimi aynı tarih ve stüdyoda gerçekleşen Honegger ailesine ait portre serisinin en önemli yanı, portre fotoğrafının kamusal düzeyde hiçbir kullanım gereği olmadığı 1869 gibi erken bir tarihte, aile bireylerinin temsillerini bu yolla gerçekleştirmek konusunda gösterdikleri eğilimde yatmaktadır. Bu, fotoğrafın erken dönem portre çekimlerinin yalnızca dönemin seçkin kişilerinin temsilleri için kullanılan bir yöntem olmadığı ve sivil alanda gösterdiği etkiye dair iyi bir örnektir.

Stüdyoların özellikle aile topluluklarını sayısız farklı mizansen ve kurgu içerisinde fotoğraflama modasının oldukça baskın olduğu bu erken dönemde, Honegger'ların portreleri alanın farklı bir tercihi sergilemektedir. Aile bireyleri, bir arada ve tek bir karede çok daha pratik ve duygu yoğunluklu bir üretim yerine, aynı gün ancak ayrı ayrı karelerde temsil edilmeyi tercih etmişlerdir. Bu temsil biçiminin dönem koşulları açısından kişisel bir tercih olmak dışında hiçbir gerekliliği yoktur. Bu nedenle ki Honeggerlara ait fotoğraflar günümüzde daha çok, birer portre olmaktan öte, portre fotoğrafına erken dönemden itibaren duyulan ilginin bir göstergesine dönüşmektedir.

Fotoğrafçılar portre çekimleri için her dönem diğer çekimlere oranla daha farklı kartlar ve teknikler kullanmışlardır. Kişiyi ölümsüzleştirme konusunda en belirgin temsil gücünü elinde tutan portreler, Sebah'ın bu fotoğraflarındaki uygulamaları ve benzeri birçok teknikle, kişilerin yaşama dair ürettikleri adeta kutsanmış ciddiyette bir anı belgesine dönüştürülmüşlerdir. Bu fotoğrafların fonlarında hiçbir görüntüye yer verilmemiş, kişinin tümü ile öz karakterine dönük bir üretim olarak ciddiyet, saygınlık ve yalınlık kaygıları modellerin süregelen temsil kalıplarını oluşturmuştur. Walter Benjamin'in ifadesiyle fotoğrafın "kült" değerini koruduğu portrelere ilişkin olarak Dorothea Lange şunları söylemiştir;

"İnsan yüzü evrensel bir dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılardır. Gerçekten evrensel iletişime sahip tek dilin bu olduğuna inanıyorum. Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları hepsi insanın anatomisinin bu bölümünde yani yüzde toplanmıştır"³⁰².

Klasik portrelerde, insan yüzünün bir saygınlık ve statü aracı olarak edindiği ifade, portre fotoğrafının erken dönemdeki temel kriterini oluşturmuştur. Avedis Nazarbekian'nın portresi bu içeriğin karakteristik uygulamalarındandır (Şekil: 53).

³⁰² Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", 22



Տեկիլ 53: Ավեդիս Նազարեկեան 1893

Kebabdjian, J.Claude. **Arménie 1900** (Paris: Editions Astrid. Terno, Yves, 1980), 116

Bu erken dönem fotoğraflarda kişiler yüzün tüm bir ifade örgüsünü belirli duruş kalıplarını kullanarak portre temsillerine dahil etmişlerdir. Bu fotoğrafların tümünde genel izlenim yüzün ifadesi üzerine gelişmektedir. Modellerin beden ve aksesuar detaylarını kullanarak gerçekleştirdiği tüm diğer fotografik üretimlerden farklı olarak, portreler yüze özel bir sorumluluk yüklemiştir. Bu tip çekimlerde modelin temsilinin öncelikli odağı bakışlarda ve başın çeşitlenen pozisyonlarında odaklanmıştır. Portre çekimleri çok daha yakın plan ve diğer üretimlere oranla direkt bir temsil niteliği taşıması açısından, mizansenin yaratılmasında modele çok daha zorlayıcı bir sorumluluk getirmiştir. Benjamin, bu erken dönem portrelerini yorumlarken şöyle bir detay üzerinde durmuştur;

“O insanların çevrelerinde tinsel bir hava (aura) vardı sanki, bakışlarıyla pekişen bu hava ‘güven’ ve ‘doluluk’ sağlıyordu onlara. Bir kez daha, bu durumun teknik karşılığı çok açık; (bu karşılık), en parlak ışıktan en koyu gölgeye dek bir mutlak süreklilikten oluşuyor. Böylece burada da, yeni oluşumların temellerinin eski tekniklerin içinde atılacağı yasası destekleniyor; çünkü önceki portre resimde, gözden düşmeden önce, bakır-gravür baskıyı (mezzotint) geliştirmiştir”³⁰³.

Nazarbekian’ın portresi Benjamin’ın üzerinde durduğu havanın neredeyse tüm özelliklerini taşımaktadır. Bu erken dönem portrelerin tümü, modelin fotoğrafa olan karakter etkisini öngörmüştür. Modelin, tek bir ufuk çizgisine olan dikkatle seçilmiş bakışları, baş pozisyonunun açısı ve omuzlarındaki diklik portreler yolu ile edinilmek istenen temsil düzeyinin genel karakteridir. Benjamin, bu tip üretimlerin kişi açısından yarattığı statü hissine şöyle değinmiştir;

“Bu resimler daha başlangıçtan, müşterinin fotoğrafçıda en son ekolün teknisyenini bulduğu, fotoğrafçının da her müşteride yükselen nüfuzlu sınıfların, burjuva (frak) ceketinin ya da bol papyonunun her kıvrımına o hava (aura) sinen bir üyesiyle karşılaştığı koşullar altında üretilmiştir. Çünkü ilkel bir fotoğraf makinesinin ürünü olan fotoğraf, tek başına o havayı (aura) belirleyemez. Tam tersine bu erken devirde, konu ve teknik birbirine uymuşlardır, onu izleyen çöküş devrinde nasıl ayrıştılsa”³⁰⁴.

Benjamin’in bu tarifi, Nazarbekian’ın dönemin portre anlayışı üzerine verdiği temsilin bir okuması sayılabilir, bu portrelerde kişilerin nüfuzlu yapıları fotoğrafın genel havası açısından özel bir anlam bütünlüğü yaratmaktadır. Bir diğer örnekte, Levon Hadjian portre geleneğinin farklı bir kalıbını örneklemiştir (Şekil: 54).

³⁰³ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 19-20

³⁰⁴ **age**, 20-21



Şekil 54: Levon Hadjian. 1906

Kebabdjian, **age**, 114

Hadjian kendi portresine, gündelik yaşamının toplumsal düzeydeki belirleyici - karakteristik aracı olan bir kemanla dahil olmuştur. Bu erken örnek, sonraki dönemde gelişecek olan kavramsal portre uygulamalarının bir prototipi özelliğindedir. Kişilerin karakter özelliklerinin, sosyal yaşam içerisinde bağlı oldukları nitelikler üzerinden portreye yansımaları İstanbul'da ki ilk örneklerde özellikle ceket yakalarında madalya, nişan kullanımları vb ayrıcalık detayları ile temsil edilmiştir. Bu Osmanlı fotoğrafının günümüzde de ulaşılabilir olan en temel portre kalıbıdır ve bu türden bir örnekleme gerekliliği duyulmamıştır.

Handijan, aynı tarihlerde daha özgün bir tercih içerisinde bulunarak kendisinin keman çalmakta olan bir portresini üretmiştir. Meslek ve yetenek alanları ile olan ilişki temsili, kültür ünitelerine çok yönlü yansımıştır. Örneğin Ermeni cemaati içerisinde, kültürel bir uzantı olarak erken dönemden itibaren ölen kişilerin mezar taşlarını hayattayken meslek ve uğraşı alanları olan (bir terzi için bir makas figürü) detaylarla süsleme geleneği söz konusudur. Bu ve benzer eğilimler, kişilerin toplumsal statüleri açısından kültürce belirlenmiş bir imgeler dizisini ortaya koymuştur. Çok doğrudan olmasa da, fotoğraf sonrası ortaya çıkan bu eğilim benzer bir geleneğe işaret etmektedir. Bir alkoliğin betimleyici temsili için kullanılan şişe detayı klişesi ya da Hadjian'ın portresindeki keman gibi tüm öğeler farklı çağrışımları olsa da yakın bir mantık kalıbının uzantılarıdır.

Hadjian kendi yaşam pratiği ile mizansenleştirdiği portresinde doğrudan objektife bakmıştır, bu erken dönem portre geleneğinin bir diğer istisnasıdır. Bir bakıma keman kullanımı ve kemanın portre içerisindeki belirleyici konumlanması modelin objektife bakma özgürlüğünü yaratmış gibidir. Aynı kişinin gelenek içerisinde kemansız bir portre kurgusunda objektife bakma olasılığı çok daha düşüktür. Bu ve benzer detaylar portre fotoğraflarının fotoğraf tarihi içerisinde edindiği kalıpları belirlemektedir, diğer taraftan kişilerin bu fotoğraflar aracılığı ile yalın olarak gerçekleştirdikleri eylem ve sağladıkları temsil mantığı günümüze uzanan süreçte neredeyse çok az değişikliğe uğrayarak öznenin farklı biçimlerde ancak temel bir anlayış misyonunda sorunsallaştırılmasını geliştirmiştir.

Portreler kültür tarafından içselleştirilme ve kullanım nitelikleri açısından diğer tüm fotoğraflara oranla özel bir konumlanmaya sahiptir, örneklerin tümü bu üretim ve kullanım mantıkları açısından ortaklaşmaktadır (Şekil: 55 / 56 / 57 / 58).



Şekil 55: Dr. Phocion Courtelly
(Surp Pirgiç Hastanesi Arşivi)



Şekil 56: Dr. Garabed Paşayan
(Surp Pirgiç Hastanesi Arşivi)



Şekil 57: Eczacı G. Basmacıyan
(Surp Pirgiç Hastanesi Arşivi)



Şekil 58: Dr. Varham Torkomyan
(Surp Pirgiç Hastanesi Arşivi)

Arsen Yarman. **Osmanlı sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Tarihi.** (İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları. 2001) Şkl:55, 173 - Şkl:56, 172 - Şkl:57, 173 - Şkl:58, 174

Portrelerin, fotoğrafın ortaya çıkmasından çok daha önceki bir tarihte resim aracılığı ile özellikle kamusal yetkilileri ve toplumsal piramidin tepesinde yer alan kişileri temsili konusunda edinilen gelenek, fotografik portrenin toplum açısından kısa süre içerisinde bir kültürel temsiliyet nosyonuna dönüşmesini koştullamıştır. Diğer taraftan portre toplumsal düzeyde yalnızca bir temsiliyet edinimi olmakla sınırlı kalmamış, doğrudan kültür pratikleri içerisinde emilmiştir. Ailenin yaşça büyük bireylerinin portre fotoğraflarının evler içerisindeki görünür kullanımı, portrelerin diğer fotoğraflardan farklı olarak çerçevelenme niteliği kazanması ya da İstanbul'daki (Hıristiyan) mezar taşlarında fotoğraf sonrası bir gelenek halini alan ölen kişilerin portrelerinin mezar taşı üzerinde yer alması gibi sayısız kullanım pratiği portreleri kültür içerisinde işlevsel bir fotografik kült pozisyonuna getirmiştir.

Örneklerdeki kamusal düzeyde kullanılmış portreler, genel bir havayı ve kalıbı öngörmektedir. Bu kullanım farklı dönemlerde değişiklik göstermiş olsa da bu ilk örneklerin sergiledikleri uyumluluktan çokta farklı bir düzeye çekilmemiştir. Daha doğru bir tanımla, portrenin sanatsal olmayan, kamusal ve işlevsel düzeydeki karakteristik yapıları açısından bu türden bir değişime açıkça gerek duyulmamıştır. Bu noktada portreler tek bir şeye işaret etmektedir. Fotoğraflanan kişinin belirli bir kadraj dahilinde öngörülmüş yalın temsili ve bu temsile yüklenmesi amaçlanan statü, ciddiyet ve model olma çizgisindeki genel imaj bütünlüğü. Portrelerin oval bir kadrāja alınmaması gibi çok küçük nitelik değişiklikleri ile günümüze miras kalan bu kamusal imaj kalıbı bu alandaki kült değerini ve evrensel düzeydeki kullanımını fotoğraf sonrası edinmiştir.

Portrelere yansıyan temsiller arasında, bu bağlamdan farklı bir düzeyde kişilerin doğrudan kendileri için amaçladıkları üretimler, kamusal amaçlı üretimlere oranla çok daha geniş bir çeşitlilik göstermiştir. Örneğin G.F.Herrick ve eşi kendi portrelerinde, portrenin tüm karakteristik niteliklerine sadık kalarak, kadrāja yan yana yer almayı tercih etmişlerdir (Şekil: 59). Portre fotoğrafı, sanatsal üretimleri de dahil, kendi tanımı açısından öncelikle tek bir özneyi ve onun doğrudan karakteristik ya da ruhsal konumlanmasını betimlemeyi tercih etmiştir. Ancak bu ve benzer üretimlerde portre erken dönemden itibaren kişilerin tercihlerine bağlı olarak çeşitli biçimler almıştır.



Şekil 59: G. F. Herrick ve Eşi Sebah & Joaillier 1908



Şekil 60:Portre Sebah & Joailler 1892



Şekil 61:Porte Sebah & Joaillier 1888

Özendes, **age**, Şkl:59, 75 - Şkl:60, 227 - Şkl:61, 299

Kamusal alanda kullanılan portrelerin aksine, özel amaçlı üretilen portreler daha duygu yüklü ve çeşitlenebilen anlam bütünlükleri çağrışırmaları açısından geniş bir portföy oluşturmaktadır. Bu süreç, portre fotoğrafının sanatsal bir olguya dönüştüğü dönem tümü ile özgün bir karaktere bürünmüştür. Sebah'ın 1892 tarihli portre üretimi portreyi sanatsallaştırma girişimlerinin klasik bir örneğidir (Şekil: 60). Bu fotoğrafta kadraj birkaç derece daha geri çekilmiş, bedenin belden itibaren yeni bir pozisyonu ön görülmüş ve stüdyo fotoğraflarının genel karakteri olan bir dayanak tırabzanına yer verilerek model portrenin ezici ciddiyetinden biraz olsun uzaklaştırılmıştır. Bu nitelikteki çekimler dönem fotoğrafları arasında kalabalık bir envanter oluşturmaktadır. Erkek portrelerinde kamusal üslup daha basın iken özellikle kadın portrelerinde kadının temsil anlayışına bağlı olarak daha farklı arayışlara girilmiştir. Kadının yarattığı izlenim bu ve benzer portrelerde şıklık, estetik kaygılar ve edilgenlik üzerine yoğunlaşmıştır.

Çekimi 1888 tarihinde gerçekleşen bir diğer portre örneğinde, Avrupa'daki klasik portre arayışlarının bir kopyası sayılabilecek, dönemi açısından avangart bir sanatsal girişimde bulunulmuştur (Şekil: 61). Kadrajın, karakteristik portre çekimlerine oranla daha geniş tutulduğu bu fotoğraftaki kadın tüm bedeniyle profil bir duruş sergilemiştir. Bu çalışma, erken dönem portre duruş kalıplarının dışına çıkan İstanbul'da ki en eski üretimlerdendir ve dönemi açısından oldukça ilerici bir denemedir. Dizleri üzerinde ellerini birleştiren kadın, başı eğik biçimde önüne bakmaktadır. Portre geleneğinin en belirleyici temsil özelliklerinden olan bakışlardaki keskin ve dik netlik bu portrede yerini beklenmedik bir pozisyona bırakmıştır. Bu kadın portresinde, modelin kendisine dair yalın temsili, yerini kurgulanmış bir duygusal mizansen ve psikolojik bir dışavuruma bırakmıştır. Bu üretim gibi, diğerlerine oranla daha sanatsal kaygılar güden benzer denemeler toplumsal düzeyde bir kullanım ihtiyacı doğurmaktan çok, fotoğrafçının alanında ki üstünlüğünü ve ilerici tavrını belirleyen statü araçları olarak işlev görmüştür.

Avrupa da ki sanatsal eğilimlerin portre geleneğine yansımaya başladığı erken dönem İstanbul stüdyolarının en çarpıcı bir diğer üretim alanı, çekimi 1896 yılında Abdullah Biraderler Stüdyosunda gerçekleşen Garabet Çingir efendinin örneklediği, ölümlere ait portrelerdir (Şekil: 62). Bir sanat olgusu olmak kadar, bir etno-kültürel inanç değeri olan portrelerin en özgün örnekleri ölümlere ait olanlardır.



Şekil 62: Garabet Çingir Efendi. 1896 Cabinet / Abdullah Biraderler Stüdyosu

Engin Özendes. **Abdullah Freres** / Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları (İstanbul: Y.K.Y. 1998), 164

...Yüzyıl başı portreleri içerisinde etno-kültürel ve inanç ayrıcalıklarının en belirgin biçimde görünür olduğu alan kuskusuz günümüze ‘ölü portreleri’ adı ile ulaşan fotoğraflama geleneği olmuştur. Yerli Hristiyan cemaatlerin, Avrupalı göçmen kolonilerden edindiği bir kültür örgüsü olan ölü portreleme geleneği, erken dönem fotoğraflarına yoğun olarak yansımıştır. Dönem fotoğrafları arasında özellikle bebek ve yaşlılara ait ölü portreleri özel bir yer oluşturmaktadır. Kişinin yaşamdan sonraki bir aşamada betimlendiği bu kareler, hayatta kalan yakınların kaybettikleri aile bireyine duydukları özlem ve saygının bir temsili olarak, inanç edinimleri ekseninde şekillenmiştir. Günümüz İstanbul cemaatleri arasında ölü portreleme geleneği neredeyse son bulmuştur...

Avrupalı göçmen kolonilerden, yerli Hıristiyan cemaatlere yansıyan bir inanç örgüsü durumuna gelen ölü portreleme geleneği, erken dönem İstanbul stüdyolarının en geleneksel işlevlerinden olmuştur. Bu geleneğe göre, ölen kişi Garabet Çingir Efendi örneğinde olduğu gibi tek bir yatay baş pozisyonu ile ve genellikle başının etrafını saran çiçekler içerisinde görüntülenmiştir. Ölen kişilerin yakınları tarafından talep edilen bu gelenekte, ölüye duyulan saygı ve özlem duygusu, bir tür inanç örgüsü içerisinde fotoğraflar yolu ile temsil edilmiştir.

Erken dönem ölü portreleri içerisinde yaşlılar ve bebekler özel bir yere sahiptir. Bebek ölümlerinin oldukça yoğun olduğu yüzyıl başında, yaşlılarla aynı pozisyonlarda ve bazı örneklerde yanlarına dinsel objeler koyularak portrelenen bebekler, ortak bir inanç edimi içerisinde temsil edilmişlerdir. Kişinin yaşam durumu dışında fotoğraflandığı en eski örnekleri oluşturan ölü portreleri, erken dönemde cenazelerin stüdyolara taşınması yolu ile gerçekleştirilmiştir. Bir tür seremoni niteliği kazanan bu portreleme geleneği, etno-kültürel ve inanç ayrıcalıklarının fotoğrafa yansıtıldığı en belirgin örnekleri oluşturmaktadır. Bu fotoğraflarda tek bir kalıplaşmış mizansen içerisinde betimlenen ölü kişilere ait portreler, ailenin hayattaki bireyleri açısından kutsanmış bir anı ve hafıza imgesi işlevini görmüştür. Bu fotoğraflar, bedenin özerk bir temsili olarak portre fotoğraflarının gelişim çizgisi içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Günümüz İstanbul Hıristiyan cemaatleri arasında neredeyse son bulmuş bir anlayış olan ölü portreleme geleneği, fotoğrafın kültür ve inanç açısından çok erken dönemlerden itibaren kazandığı işlevsel fonksiyonun günümüze uzanan en ilgi uyandırıcı ve özgün mirasını oluşturmaktadır.

Erken dönemden itibaren, portre fotoğrafları konusunda farklı üretimleri bir arada gerçekleştiren İstanbul stüdyoları, bu konuda günümüze oranla çok daha çeşitli ve oldukça çekici bir döküm bırakmışlardır. Dönem fotoğrafçılarının neredeyse tümü, geleneksel örgün çekimleri gerçekleştirdikleri kadar, portre konusundaki güncel arayışları da yakından takip etmişler ve bu alanı aralarında ciddi bir rekabet nedeni olarak görmüşlerdir.

6.6.2. Toplumsal Kimlik ve Çocuk Bedenleri

Erken dönem fotoğraf stüdyolarında, kamera deneyimleri yetişkinler kadar eskiye dayanan çocuklar, bu süreçte kendi özgül durumlarına dair bir geleneğin parçası olmuşlardır. Aileler için çocuklarının görsel bir envanterini oluşturmak, çocuğa gelecekte kendi geçmişi açısından bir tarih mirası bırakmak ve aile durumuna olan vicdani bir sorumluluk olarak modern kültür içerisinde büyük önem taşımaktadır. Ancak stüdyolarda çocuklara ilişkin çekimlerin, günümüze uzanan bir süreçte çok azı çocukların ‘çocuk’ olma durumları üzerine şekillenebilmiştir. Aileler bu üretimler esnasında kendi kültürel görü ve eğilimleri doğrultusunda çocukları adına ideal bir temsiliyet kültürü yaratmışlardır. Günümüz toplumunda erkek çocukların çıplak fotoğraflama geleneği gibi geçmişten itibaren, çocukların çocuk olma durumları ile doğrudan bağlantısı bulunmayan birçok eğilim gelişmiştir.

Bu temsiliyet kalıpları çok büyük ölçüde ailelerin çocuklarına ilişkin ideallerine ve sosyo-kültürel uzantılara bağlantılı olarak sayısız farklı forma bürünmüştür. Çekimi Andriomenos Stüdyosunda gerçekleşen 1839 tarihli Asker Çocuk Portresi fotoğrafın günümüze uzanan kültürel kullanımının erken ve açık bir örneğidir (Şekil: 63). Bu fotoğrafta, çocuğun temsiliyet kurgusu amacıyla stüdyo mekanı adeta bir cepheye dönüştürülmüş, tüm bir kompozisyon öngörülen kaygılara uygun olarak dönüştürülmüştür.

Bu fotoğraf için kendi bedeni büyüklüğündeki kayalar üzerinde poz vermek durumunda kalan küçük erkek çocuğu, üzerine özel olarak dikilmiş görünen ve askeri göndermeler taşıyan bir kostüme bürünmüştür. Eline kendi beden ölçülerine uygun bir tüfek verilmiştir. Poz verme pozisyonu ve oturuş şekli, bulunduğu yaşın kalıpları dışındadır. Çocuğun ciddi, yürekli ve saygın bir görünüm edinmesi için büyük bir titizlikle çaba gösterildiği nettir. Fotografik açıdan oldukça titiz bir çalışma sayılabilecek bu kurguda, konunun bütünlüğüne bağlı olarak arka fonda bir çit - sınır panoramasına yer verilmiştir. Bu manzara önünde tek başına poz veren erkek çocuk, bu çok titiz çalışmada dahi tüm benzer örneklerin yarattığı buruk bir izlenimi taşımaktadır. Savaş ortamı, erkek olma durumu üzerinden bu en genç kuşak için idealize edilmiş ve temsili öngörülmüş, tedirginlik taşıyan bir kurgudur.



Şekil 63: Asker Çocuk Portresi. Carte-de-Visite 1893 Andriomenos Stüdyosu

Engin Özendes. **Türkiye’de Fotoğraf.** (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları. 1999), 110

Militarizm ve benzeri tüm diğer sorunlu olguların, kültürce meşrulaşmış bir öge olarak fotoğraflara yansımadaki öncelikli ölçü toplumsal cinsiyet kodları olmuştur. Aileler çok karesinde genel bir moda kaygısı içerisinde, çocuklarının bu popüler temsil içerisinde yer edinmesini öngörmüşlerdir. Dönem fotoğrafları içerisinde, özellikle erkek çocuklar üzerine gerçekleşen temsillerin burada yer veremeyeceğimiz çok büyük bir bölümü aynı kompozisyonlar içerisinde. Erkek doğma durumunun – militar temsil ile betimlenmesi geleneği, günümüzde sosyal yaşamın pek çok farklı alanında, çok küçük yaş gruplarındaki çocuklar üzerine etkisini devam ettiren bir geleneğe dönüşmüştür.

Çocukların, aile ve fotoğrafçıların öngördüğü farklı temsili formlarda fotoğraflanmaları erken dönemin genel geçerli modası olarak büyük rağbet görmüştür. Dönemin neredeyse bütün fotoğrafçıların bu türden çalışmaları mevcuttur. Khendamlan'nın Kadıköy'deki stüdyosunda üretilen 1907 tarihli fotoğraf, geleneğin bir diğer uzantısıdır (Şekil: 64). Çember, erkek çocuk temsillerinde en sık kullanılan obje olmuştur. Döneme ait kız çocuklarında hiçbir çemberli fotoğrafa rastlanmazken, erkek çocuklarının çok büyük bir bölümünde bu obje kadraja dahil edilmiştir. Bu noktada çember, bir oyuncak olmaktan çok cinsiyet rolüne uygun bir betimleme aracına dönüşmektedir. Küçük çocuk, fotoğrafta stüdyoda bulunan bir kaya üzerinde konumlanmıştır. Üzerindeki giysiler ve fesi, yaşı ile neredeyse hiçbir uyumluluk göstermemektedir. Elindeki çember ve giysiler arasındaki tezatlık, ifadesi ile daha karışık bir anlama dönüşmektedir. Bu fotoğrafların çoğunda benzer bir tezatlık izlenimi hakimdir.

Çocukların edindikleri zoraki kimlikler, özellikle onların çocuk olma durumlarını zorlayan örneklerde garip bir ortaklık taşımaktadır. Bu fotoğrafların tümünde izleyici etkileyen öncelikli hava, çocuğun dahil olduğu duruma karşı olan savunmasızlığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Abdullah Biraderlerin 1886 tarihli kız çocuk portresi, benzer nitelikler taşımaktadır (Şekil: 65). Fotoğraftaki küçük kız, kompozisyon içerisinde çocuk olma durumundan çok, olgun bir kadın olma durumunu temsil eder gibidir. Kız çocukların küçük yaşlardan itibaren gelinlik gibi kostümlerle fotoğraflanmaları alışılmış bir temsiliyet kurgusudur ancak bir çocuğa bu fotoğraftaki kadar baskın bir olgunluk atfedilmesi daha az karşılaşılan bir eğilime gönderme yapmaktadır.



Şekil 64: Çemberli Çocuk Portresi 1907
Carte-de-Visite / Khendambian Stüdyosu



Şekil 65: Çocuk Portresi 1886
Carte-de-Visite / Abdullah Biraderler



Şekil 66: Şehzade Çocuk Portresi. 1873
Carte-de-Visite / Pascal Sebah Stüdyosu



Şekil 67: Çocuk Portresi. 1890
Carte-de-Visite / Andriomenos Stüdyosu

Agos Gazetesi Arşivi. Şkl:64 - Şkl:65 - Şkl:66 - Şkl:67

Fotoğraftaki kız çocuğu doğal bir ortam içerisinde temsil edilmeye çalışılmıştır, etrafını saran bir kaya, kütük ve fondaki fulü manzara genel bütünlüğü oluşturmaktadır. Ayakta poz veren çocuğun üzerinde yaşı ile doğrudan örtüşmeyen uzun bir elbise vardır, topuklu ayakkabıları, çorabı ve boynundaki fular elbisenin genel izlenimi ile örtüşmektedir. Saçları, ne ölçüde uzun ve bakımlı olduğunu göstermek istercesine omzundan göğsüne doğru serpilmiştir. Tüm bu genel havayı belirleyen ve çocuk üzerindeki kurgunun en görünür ispatı olan son obje ise elinde tuttuğu şemsiyedir. Dönem modası içerisinde, bu türden bir şemsiye ile (şemsiye kapalıdır ve baston izlenimi veren bir pozisyonla tutulmuştur) fotoğraflanmak, bu yaşta bir çocuğun temsili için oldukça uzaktır. Genellikle olgun hatta yaşlı kadınların temsili fotoğraflarında kullanılan bu konumlanma küçük bir kız çocuğunun fotoğrafına atfedilmiştir. Elindeki sepetinde yarattığı izlenim ile, doğa yürüyüşüne çıkmış bir hanımefendiye göndermede bulunan bu kurgu, çocuğun geleceği açısından öngörülen imaj bütünlüğünün fotoğrafa olan yansımasıdır.

Çekimi Pascal Sebah stüdyosunda gerçekleşen, 1873 yılına ait bir diğer örnek “Şehzade Çocuk Portresi”dir (Şekil: 66). Carte-de-Visite boyutlarında üretilen fotoğraf, adını üretildiği tarihte almıştır. Kompozisyonda, yetişkinler için üretilmiş bir koltuğu dayanak olarak kullanan çocuk, bu obje ile arasında olan orantısızlığın verdiği etki ile minyatür havasına bürünmüştür. Çocuğun üzerinde ki, dönemin taşralı ağa imajını çağrıştıran kostüm fotoğrafın adına gönderme yapmaktadır. Başında taşıdığı kavuk, yeleği, kuşağı ve şalvarımsı pantolonu ile ‘çocuk olma durumu’, bu duruma ait olmayan bir imaj ile temsili bir takasa girmiştir. Bedeninin aldığı duruş pozisyonu ve kilolu yapısı, onu özdeşleştirilmeye çalışılan kimliğe büsbütün yaklaştırmış hatta bir tercih nedeni olmuş gibi görünmektedir. Bu çocuk etnolojik bir imgeye dönüşme aşamasında, toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel bir temsilini de sunmaktadır. 1890 senesinde, Andriomenos Stüdyosunda üretilen bir diğer fotoğrafta, aynı imaj bu kez kentli imgeler bağlamında başka bir erkek çocuğuna atfedilmiştir (Şekil: 67). Şehzadenin fütursuzluğunun tam tersine bu çocuk objektife karşı oldukça saygın durmaktadır. Başında taşıdığı fesi, Osmanlı ceketi, sık pantolonu ve ayakkabısı ile dönemin kentli ve egemen erkek imgesini tamamlamaktadır.

Bu iki fotoğrafta tercihler her ne kadar toplumun iki farklı sosyal bağlamında tam tersine işlemiş olsa da ulaşılacak istenen temel kaygı özdeştir. Çocuklara atfedilen gelecek öngörüsü sosyo-kültürel etmenlere bağlı olarak farklı kurgularda farklı betimlemeleri çağırırsa da, burada belirleyici olan toplumsal cinsiyetin erkek çocuk için öngördüğü ana fikirdir.

Çocukların dönem içerisindeki fotoğraflanma kalıpları, bu genç bireylerin kendi tercihlerinden çok ailelerin ideallerine hizmet etmiştir. Günümüze kadar ulaşan bu eğilim, çocuk temsiliyetinin parodik bir envanteri olarak, özel bir alan oluşturmaktadır. Yüzyılın başında, fotoğrafa yeni teknikler kazandırmak ve stüdyo kurgularını en çarpıcı boyutlara taşıyabilmek için adeta birbirleri ile yarışan İstanbul fotoğrafçıları açısından çocuklar önemli modeller olmuşlardır. Birçok yeni tekniğin ilk temsilleri, içerisinde çocukların yer aldığı fotoğraflarla gerçekleşmiştir. Bu günümüze reklam ve diğer enformasyon alanlarında çocuk kullanımının geçmiş bir uzantısı olarak görülebilir.

Üretimi, 1908 yılında Sebah & Joaillier stüdyosunda gerçekleşen Sarven ve İseda Dumentz'e ait fotoğraf türevleri arasında iyi bir örnektir (Şekil: 68). Kompozisyonda, stüdyoya taşınarak ahşap zemin üzerine yerleştirilen kayık, kız kardeşlerin içerisindeki pozlanması sırasında kürekler aracılığı ile verilmiş bir hareket edimi kazanmıştır. Kardeşlerin kayık içerisindeki çekimlerinin tamamlanmasından sonra, cam negatiflerin emülsiyonları ustaca kazınarak kayığın etrafında çırpıntılı deniz zemini yaratılmıştır. Tüm bu yeni yöntemler, çoğu kez ilk ve en görünür örneklerinde fotoğraf karesine dahil edilen çocuk modeller eşliğinde sunulmuştur. Fotoğrafçıların bu ve benzer üretimleri, alıcılar açısından bir tercih nedeni olduğu kadar, belirli dönemler içerisinde kendi özgün modasını yaratmaya başlamıştır. Tarihsel periyotlara bağlı olarak bazı kurgu ve sahnelemeler dönem fotoğraflarının ana konusunu oluşturmuştur, teknolojiye ve yaratıcılığa bağlı biçimde gelişen bu yeni temsillerin ilk örneklerinde çoğunlukla çocuk modeller kullanılmıştır. **Çocuklar; kolay müdahale edilebilir, üzerlerinde kolay oynanabilir, itiraz hakları pek bulunmayan ve sağladıkları meşruluk üzerinden herkesçe kabul gören modeller olarak, fotoğraf tarihi içerisinde temsiliyetin ayrı bir sorgulamasını 'günümüzde dahil' her dönem için olanaklı kılmaktadır.**



Şekil 68: Sarven ve İseda Dumentz. 1908 Sebah & Joaillier Stüdyosu

Özendes, Fotoğrafta Oryantalizm, 151

...Yüzyılın başında, fotoğrafa yeni teknikler kazandırmak ve stüdyo kurgularını en çarpıcı boyutlara taşıyabilmek için adeta birbirleri ile yarışan İstanbul fotoğrafçıları, günümüz teknikleri açısından dahi çok kolay sayılamayacak çalışmalara girişmişlerdir. Bunların en ilginç örneklerinden olan, Sarven ve İseda Dumentz kardeşlere ait kayık sahnesi, stüdyoların dönem koşulları açısından ne ölçüde yaratıcı bir etki ve imaj oluşturduğuna dair fikir vericidir. Bu çalışmada, stüdyoya taşınarak ahşap zemin üzerine yerleştirilen kayık, kız kardeşlerin içerisindeki pozlanması sırasında kürekler aracılığı ile verilmiş bir hareket edimi kazanmıştır. Kardeşlerin kayık içerisindeki çekimlerinin tamamlanmasından sonra, cam negatiflerin emülsiyonları ustaca kazınarak kayığın etrafında çırpıntılı deniz zemini yaratılmıştır. Bu ustaca yöntemler, dönemin teknik koşulları içerisinde tümüyle bir zanaat alanı gibi el işçiliğine bağlı gelişmiştir. Fotoğrafçıların bu ve benzer üretimleri, alıcılar açısından bir tercih nedeni olduğu kadar, belirli dönemler içerisinde kendi özgün modasını yaratmaya başlamıştır. Tarihsel periyotlara bağlı olarak bazı kurgu ve sahnelemeler dönem fotoğraflarının ana konusunu oluşturmuştur, teknolojiye ve yaratıcılığa bağlı biçimde gelişen bu yeni temsillerin ilk örneklerinde çoğunlukla çocuk modeller kullanılmıştır...

6.6.3. Moda Yansımaları

Moda kavramı, günümüz tanımlarına oranla daha genel ve sosyal bir perspektifte kişilerin gündelik yaşamda sergiledikleri bir imaj bütünlüğü olarak ele alındığında, fotoğrafların bu konudaki işlevi kendiliğinden ön plana çıkmaktadır. Fotoğrafın, “zaman” olgusuna bağlı olarak edildiği en temel niteliklerden olan dönemler arası taşıyıcı ve betimleyici işlevi özellikle erken dönem stüdyo fotoğraflarında özel bir duruma işaret etmektedir. Fotoğraflanmanın pek de sıradan bir eylem olmadığı yüzyıl başında, kişiler bu modern teknolojinin temsiliyet pratiğine karşı farklı bir titizlik sergilemişlerdir. Fotoğraflanma deneyiminin en belirgin eğilimi olan şıklık gereksinimi, fotografik kültürün günümüze uzanan en etkili pratiklerinden olmuştur. Ancak bu eğilim, erken dönem özellikle stüdyo çekimlerinde özel bir yere sahiptir.

Zaman ölçütü, sosyo-kültürel nitelikler ve stüdyo geleneği üzerinden yaklaşıldığında aslında bu çalışma içerisinde ele alınan fotoğrafların tümünde moda unsuruna dair eşit bir öngörüye ulaşmak mümkündür. Çalışmada yer verilen her bir fotoğraf, dikkatle incelenmeye başlandığı ilk andan itibaren, izleyiciye dönemin moda anlayışına dair çok fazla kod sunmaktadır. Bu nedenle ki moda başlığı altında ele alınan seçilmiş fotoğraflar üzerine yapılacak okumaların daha genel bir perspektif taşımaya özen gösterilmiştir.

Diğer taraftan döneme ait bazı fotoğraflar, moda unsuru ile diğerlerine oranla çok daha yüklüdür. Kişilerin statü ve sosyal ayrıcalıklarının en görünür ölçütü olan kostümler, bazı fotoğraflarda modellerin kendileri kadar ön plana çıkmaktadır. Kişilerin bu tercihi eğilimi, moda başlığı altında ele alınacak fotoğrafların seçiminde öncelikli ölçü olmuştur. Çekimi 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşen, Marri Farra’nın ailesi ve dostları ile görüntülendiği fotoğraf örnekler içerisinde çok özel bir yere sahiptir (Şekil: 69). Dönemin kendi koşulları içerisinde dahi fazlası ile pitoresk olan bu kompozisyon, İstanbul’dan çok Batı Avrupa’ya ait bir şato yaşamının temsili izlenimi vermektedir.



**Şekil 69: Ressam Mari Farra ve Dostları. 1895 / Büyükada.
(Pars Tuğlacı Arşivi)**

Pars Tuğlacı. **Tarih Boyunca İstanbul Adaları** (İstanbul: Say Yayınları. 1995), 264

...Kuşkusuz dönemin modasına ‘dair’ olmaktan çok daha fazlasını ifade ediyor bu fotoğraf. Adeta İstanbul adına kaybolmuş bir bilgiye tanıklık ediyor. Suzan Sontag fotoğrafın zamanla olan ilişkisinin bir analizini yaparken çok gündelik bir tanımla şu sonuca ulaşıyor; **“bir ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafı, çekildiği önem yalnızca konusundan dolayı etkileyicidir. Aynı fotoğrafın bugün ise en büyük etkisi ondokuzuncu yüzyılda çekilmiş olmasındadır”**. Konuyu İstanbul üzerinden Mari Farra ve dostlarının bu fotoğrafına indirgediğimizde, Sontag’ın tanımı yeni bir anlam bütünlüğü kazanıyor. Bu fotoğraf, yüzyılın başında çekilmiş olması kadar, günümüze hiçbir uzantısı ulaşmayan bir yaşam kültürünü betimlemesi açısından zorunlu bir ‘hiç’lik hissi doğuruyor. Fotoğrafın öne sürdüğü hafıza, İstanbul’un öngörölmüş tarihinde izlerine rastlanmayacak ölçü de kayıp bir kültürü bugüne dahil ediyor. Kentin günümüzde yok sayılabilecek Levanten mirasına dair hiçbir ünitenin anlatamayacağı kadar yoğun bir duygu edinimi sağlayan bu fotoğraf; yalnızca tek tek bireylerin yaşam ve ölüm arasındaki çizgisine değil, bazı durumlarda kültürlerin ve toplumların varoluş ve yok oluş sınırlarındaki çok daha içerikli bir anlamın betimleyici sorumluluğunu üstleniyor. Fotoğraf, zamanla olan münasebetinde en büyük iddiasını, en çok da bu gibi örneklerde reddedilmesi imkansız bir ispata dönüştürüyor...

Fotoğrafta yer alan yedi kişi, klasik resmin temsil ölçülerini çağrıştıran seçilmiş bir kompozisyon içerisinde betimlenmişlerdir. Kadrajın yan ve arka planına ayakta konumlanan üç erkek, fotoğrafın ortasında yer alan hepsi oturur pozisyondaki kadınları çevrelemişlerdir. Fotoğrafın merkezinde yer alan kadınlar çarpıcı bir bütünlük içerisinde. Hepsi birbiri ile temas halinde olan kadınlar, bir üçgen oran oluşturacak biçimde konumlanmışlardır. Fotoğrafta dikkati çeken ilk unsur, kadınların sıralanış biçimlerindeki birbirleri ile olan yakın temasları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dönem fotoğraflarında yakınlık her ne kadar tercih edilmiş bir unsur olsa da öylesine bir içiçelik çok sık karşılaşılan bir temsil anlayışı değildir.

Kostümler bu fotoğraf karesinin en belirleyici bir diğer unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. Kompozisyonu paylaşan kişilerin hepsi, ayrıntılarda farklı ancak ilk etapta neredeyse hepsinin aynı olduğu düşünülecek kadar yakından ilişkili bir giysi tercihi içerisinde bulunmuşlardır. Kostümlerin kişiler arasında yarattığı yakınlık, onlara adeta bir moda sezonunun sunumu yapmakta izlenimi vermektedir. Kadınların hepsi çok geniş çember etekli klasik elbiseler içerisinde, oturma pozisyonları yaratılırken bedenlerinin olduğu kadar giysilerinde birbirleri ile olan uyumluluğuna büyük özen gösterilmiştir. Ön plandaki kadınların birbirlerinin üzerine dökülen etekleri fotoğrafta çarpıcı bir bütünlük ve uyumluluk etkisi yaratmıştır. İç mekan kurgusu öngörülerek gerçekleşen kompozisyonda, kadınların kullandığı aksesuara büyük özen gösterilmiştir. Kostümlerin tamamlayıcısı olan tüm bu ayrıntılar, fotoğrafı bir anı belgesi olmak kadar zamanın modasının belirleyici ve tasarlanmış bir sunumuna dönüştürmektedir. En ön planda alçak bir pozisyonda konumlanan kadının kucağındaki albüm, sol taraftaki kadının özenle sarıldığı şalı ve diğer iki kadının duruşları arasındaki ilişki, fotoğrafı bugün daha çok bir stilize etme (styling) pratiğinin yaratıcı bir uzantısı gibi sarmaktadır.

Fotoğraftaki erkeklerde en az kadınlar kadar bu öngörüü tamamlar bir kompozisyon oluşturmuşlardır. En sağdaki erkeğin tümü ile Avrupalı kostümler içerisinde, genç bir soylu edası ile betimlenişi, ortadaki erkeğin eli ile tutmakta olduğu cep saati ve en soldaki erkeğin beden pozisyonundaki rahatlık fotoğrafın kalabalık bir moda çekimi olduğu hissini güçlendirmektedir. Burada kişiler, fotoğraflanmış olmak kadar, eldeki fotoğrafın yaşamları açısından temsil edeceği statü konumlanmasının gereğini kostüm ve bendeler üzerinden sağlamışlardır.

Fotoğraf, moda ile olan sivil etkileşimini gerçekte daha çok kişilerin tek başlarına temsil edildikleri çekimlerde görünür kılmıştır. Grup fotoğraflarında, Marri Farra ve dostlarının temsilindeki istisna durum hariç, fotoğrafın amacı daha çok salt bir anı belgesi yaratmak olduğu ve fotoğrafa farklı yaş gruplarından kişiler dahil edilebildiği için moda faktörü kendiliğinden arka planda kalmıştır. Kişilerin tümü ile kendileri için gerçekleşen çekimlerde ise, modelin daha özgür olması ve kompozisyonun beden farklı konumlanmalarına açık olması nedeniyle temsilin moda ile olan ilişkisi çok daha etkin bir rol oynamıştır. Bu durum, günümüze neredeyse aynı biçimde ulaşmış bir sosyal neden sonuç ilişkisini ortaya koymaktadır. Örneğin kişiler aile büyükleri ile fotoğraflandıkları kompozisyonlarda çekimin amacına yönelik olarak sade ve anı yaratma duygusuna yönelik kalıplaşmış bir konumlanmaya girerken, tek başlarına fotoğraflandıkları karelerde çok daha özgür ve yaratıcı temsil eğilimleri sergileyebilmektedir.

Madam Mark'ın yüzyıl başına ait fotoğrafı, dönemin modası konusundaki tüm klişeleri taşımaktadır (Şekil: 70). Bir iç mekan kurgusu içerisinde, sokak giysileri ile temsil edilen madam Mark, üzerinde durduğu merdivenlerde bir hareket edimi ile konumlanmıştır. Kadının başında taşıdığı şapka, dönem modasının en belirgin aksesuarlarından. Günümüzdeki kullanımı neredeyse tükenen bu şapkaların, dönem fotoğrafları içerisinde her zaman özel bir yerleri olmuştur. Elinde tuttuğu şemsiye ve bedeninin bu fotoğraf karesi için aldığı pozisyon ilgi çekicidir. Grup fotoğraflarında bu ve benzeri pozisyonlar neredeyse hiç görülmezken, kişiler tek başlarına fotoğraflandıkları bu karelerde beden özellikle daha kıvrak kurgulanışlarına yer vermişlerdir. Üzerindeki elbise dönemin Levanten modası ile bire bir örtüşmektedir, bir önceki fotoğrafta olduğu gibi bu karede de kostümler ve yaratılan stil neredeyse modelin kendisinden çok daha baskın bir etki yaratmaktadır. Bu fotoğraflarda kişi kendisi için bir anı objesi yaratma girişiminden çok, adeta kostümleri sergilemek için yaratılmış bir kurgunun bileşeni gibidir.

Bir diğer fotoğrafta Yeranuki Karayan, beden pozisyonu ile çok daha sade bir duruş almıştır (Şekil: 71). Bu duruş madam Markın merdivenler üzerindeki kurgusu ile karşılaştırıldığında hiçbir stilize etme eylemini ön görmemektedir. Bir iç mekan kurgusu içerisinde, yanında duran sandalyeye elini dayayan kadın, yalın bir biçimde objektife bakmaktadır.



Şekil 70: Madam Mark



Şekil 71: Yeranuki Karayan



Şekil 72: Nektar Çunk



Şekil 73: Alis Alalemcıyan

Tuğlacı, age, Şkl:70, 237 - Şkl:71, 358 - Şkl:72, 281 - Şkl:73, 199

Bu fotoğraf, üretim nedenselliği açısından hiçbir moda girişimini çağrıştırmazken (ki modelin pozisyonu tümü ile bunu doğrulamaktadır), günümüze ulaşan öncelikli etkisi kadının üzerinde taşıdığı kostüm üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu durum, fotoğrafların moda olgusu ile zaman içerisinde edindiği, konunun girişinde özetlenen ikinci şekillenmeye örnektir. Bu kadın, beden duruşu ve bakışları ile yalnızca bir hatıra fotoğrafı çektiirmektedir ve dönemin öngördüğü klişeler dışında hiçbir fazladan etki yaratma girişimi yoktur. Üzerindeki kostüm, çarpıcı ve şık olmakla birlikte, bir ev içi giysisi olarak dönemi açısından doğrudan sergileme amaçlı kullanılmamıştır. Günümüzde ise, kostümün edindiği yeni anlam fotoğrafı öncelikle bir moda algısı düzeyinde kuşatmıştır. Bugün, bu fotoğrafa bakan izleyici için öncelikli etki Yeranuki Karayan'ın kendi öz etkisinden çok üzerinde taşıdığı giysinin ayrıntılarına yoğunlaşacaktır. Benzer bir durum Nektar Çunk'un fotoğrafı içinde geçerlidir (Şekil: 72). Bu kadınlar diğer örneklerden farklı olarak yalnızca bir fotoğraf çekirme eyleminin gereklerini yerine getirirken, günümüz açısından dönemin moda başlığı içerisinde tartışılacak bir yeni anlam kazanmışlardır. Beden pozisyonları (diğer örneklerden farklılık taşıması nedeniyle), bu fotoğrafların çok da moda kaygısı gütmeyi ispatlasa da, üzerlerinde taşıdıkları ilgi çekici özel kostümler bu kompozisyonlara da moda üzerinden yaklaşabilmeyi mümkün kılmaktadır. Günümüzde bu ve benzer fotoğrafların çoğu, yakın bir algı düzleminde ilgi uyandırmaktadır.

Bir diğer örnekte ise, Alis Alalemcian kendi dönemi açısından yaklaşıldığında dahi doğrudan bir moda fotoğrafı girişiminde bulunmuş görülmektedir (Şekil: 73). Filmin banyo sırasında gerçekleşen işlem sonrası edindiği flulaşma ve kontrast etkisi modeli belli belirsiz grafik bir düzenek içerisinde ön plana çıkarmıştır. Kadının beden pozisyonu tümü ile kostümü sergileme kaygısı üzerinden şekillenmiştir. Elinde tuttu sepet, kıvrımlı beden açısı ve bakışlarını yöneltiş biçimi ile yüzyılın başına dair bir stilize etme kurgusunu temsil etmektedir. Bu fotoğraf, günümüz açısından modelin karakteristik niteliklerinden çok, döneminin moda anlayışını yansıtan bir izlenim kazanmaktadır. Kadının üzerindeki, kesimi ve ayrıntıları oldukça etkileyici hacimli kostüm, bedenine oranla çok kabarık ve oldukça büyük bir izlenim yaratarak, modelin fotoğraf içerisindeki varlığını kesintiye uğratmış gibidir. Bu ve benzer fotoğrafların öncelikli etkileri, modelin varlığını taşıyıcı bir plana iterek pasifize etmeleridir.

Luçika Martaryan'a ait fotoğraf, moda faktörünün erken dönemden itibaren fotoğrafa sivil olarak ne ölçüde yansıtıldığına dair açık ve özel bir örnektir (Şekil: 74). Mekan kullanımının ve kurgusunun önemli bir unsur olduğu erken dönem fotoğrafında, Martaryan nadir karşılaşılabilecek bir seçicilikle mekan kompozisyonundan tümü ile soyutlanmış bir temsiliyet biçimi tercih etmiştir. Bu kullarımdaki öncelikli faktör, giysiyi ön plana çıkartma kaygısı ile örtüşmektedir. Üzerinde taşıdığı oldukça ayrıntılı ve doğrudan döneme ait olmayan tasarım özelliğindeki açık renk kostüm, koyu olarak tercih edilen mekan kullanımı sonucu oluşan kontrast ile doğrudan gözler önüne serilmiştir.

Bu fotoğraf bir moda fotoğrafı olarak değil (ki çalışmanın kavramsal sınırlarından dolayı dönemin hiçbir moda fotoğrafına yer verilmemiştir), Martaryan ailesinin arşivinde koruduğu bir anı fotoğrafı olarak üretilmiştir. Bu noktada tüm diğer anı fotoğraflarından farksızdır. Ancak kompozisyonda kullanılan üslup fotoğrafı tümü ile bir moda objesine çevirmektedir. Kadının beden pozisyonu, giysinin dizlerinin altından sarılması yolu ile onu hareketsiz kılacak bir şekilde sabitlenmiştir. Bakışları ve duruşu, üzerinde taşıdığı estetik değer ile örtüştürölmeye çalışılmıştır. Bu noktada fotoğraf doğrudan bir stilize etme pratiğinin üretimine dönüşmüştür.

Erken dönem fotoğraflarında kadınlar moda faktörü açısından betimleyici bir rol üstlenmişlerdir. Birbirinden ilginç kostüm ayrıntıları ve tercih edilmiş stilize kompozisyonlar ile kamera karşısına geçen kadınlar, sivil birer moda taşııcısı olarak günümüze dönemin moda fotoğrafları ve mecmualarının bıraktıklarından çok daha etkili bir genel yargıyı taşımışlardır. Erkekler bu konuda, günümüzde de olduğu gibi var olan kalıplar dışında neredeyse hiç fotoğraflanmamışlar ve çok daha ortak bir giysi kullanımını tercih etmişlerdir. Bu nedenle ki döneme ait etnolojik ayrıcalıkları kadınlar yolu ile saptamak çok daha kolaydır. Erkekler, Osmanlı ülkesinin genel çizgisini ve imajı benimserlerken (fes, Osmanlı ceketi kullanımı vb), kadınlar çok daha geniş bir kostüm koleksiyonu yaratmışlardır. Bu, sosyal konumlanmanın kadın ve erkek üzerindeki etkisi düzeyinde de tartışılabilir bir kültürel uzantıdır. Döneme ait anonim fotoğrafların birçoğunda, eğer model erkek ise, kişinin Müslüman, Musevi ya da Hristiyan olduğunu ayırt etmek neredeyse imkansızken, kadın modellerin fotoğrafların da fazladan bir bilgi olmaksızın tahmin yürütülebilir.



Şekil 74: Luçika Martaryan. 1903 (Pars Tuğlacı Arşivi)

Tuğlacı, **age**, 279

Moda faktörü sürekli yenilenen bir alan olarak, belirli dönem ve periyodlar içerisinde, sivil fotoğrafları üzerinden adeta bir koleksiyon oluşturmuştur. Her dönemin en güncel ve tercih edilen çizgileri kişiler tarafından öncelikle fotoğraf yolu ile ölümsüzleştirilmiştir. Bu nedenle ki günümüze ulaşan fotoğraflar arasında tarihsel kronolojiye uygun bir tasnif yapıldığında, kendiliğinden dönemlerin moda akımlarına dayalı bir kronolojide ortaya çıkmaktadır.

Önceki örneklerle göre daha yakın bir tarihte üretilen madam Zümrütyan'a ait fotoğraf, döneminin en ileri ve çarpıcı moda anlayışını sergilemektedir (Şekil: 75). Bu fotoğrafta çember geniş etekler, uzun elbiseler ve abartılı takılar yerini zarif ve modern çizgilere bırakmıştır. Kadının üzerindeki ceket, kesimi açısından günümüzde dahi tasarım düzeyinde etkisini koruyan bir şıklık içermektedir. Üzerindeki çizgili yelek ve giysisine takım eteği, modern şıklığının diğer uzantılarıdır. Ancak bu moda, iki dönem arasında kalmış bir etki yaratmaktadır. Kadının elinde, kullanım değeri üzerindeki giysilere oranla çok daha eskiye dayanan bir şemsiye bulunmaktadır. Kadınlarda şemsiye kullanımı fotoğrafın yüzyıl başında ki en popüler kurgularından birisi olarak, tüm diğer kurguların günümüzdeki yansımaları gibi bu fotoğrafa da farklı bir biçimde etki etmiştir. Başında taşıdığı şapka, geçmiş örneklerle oranla büyük bir dönüşüm geçirerek adeta bir tasarım ironisine dönüşmüştür. Tüyler ve abartılı çiçeklerin yerine bu kez, kırlangıç etkisindeki iki kuş objesi şapkadaki yerlerini almıştır. Tüm bu hava, önceki fotoğraflarda olduğu gibi Zümrütyan'ın portresine de günümüz açısından ilgi çekici bir moda belgesi anlamını yüklemektedir.

Pembe Margosyan'a ait olan bir diğer fotoğraf, dönem modasının klasik üsluplar kadar avangart çizgilerini betimlemesi açısından ilginçtir (Şekil: 76). Bu fotoğrafta kadının taşıdığı kostümün ve özellikle şapkanın hiçbir kültürel uzantısı yoktur. Tümü ile erken dönemin modern - avangart moda üslubunu taşıyan kostüm, bir doğa görüntüsü içerisinde kadını ironik bir bütünlüğe sokmuştur. Başındaki şapka, dönemin modern üretimlerinden olsa da günümüz açısından farklı bir anlam içermesi olasıdır. Tüylerle kaplı bere kesimli şapka üzerinde, kulak benzeri tanımsız üç dekoratif çıkıntı vardır. Bu ayrıntı yakasındaki oldukça büyük çiçek ve arkasındaki ağaç gövdesi fonu ile birleştiğinde fotoğrafın kurgu üzerinden yarattığı ilk etki teatral olarak betimlenmeye çalışılmış ironik bir izlenim vermektedir.



Şekil 75: Madam Zümrütyan



Şekil 76: Pembe Margosyan

Agos Gazetesi Arşivi. Şkl:75 - Şkl:76

Kuşkusuz bu fotoğraflar çekildikleri dönem şıklığın, zarafetin ve kentliliğin biricik imgeleri olarak sosyal kültür içerisinde çok önemli bir yer edinmişlerdir. Ancak günümüze uzanan süreçte değişen trendler ve anlayışlar doğrultusunda bazıları gülünç, bazıları kasvetli ya da rüküş yeni anlamlar kazanmışlardır. Bundaki öncelikli faktör fotoğrafa kendi dönemi üzerinden yaklaşma ya da yaklaşılmama eğilimi doğrultusunda gelişmektedir. Bu fotoğrafların tümü, dönemin İstanbul’unda saygın, eğitilmiş ve kentli sayılan bireylerin temsilleri arasından seçilmiştir, ancak Margosyan örneğinde olduğu gibi, dönemin imaj yapısı günümüz açısından farklı okumaların ortaya çıkmasına ve fotoğrafta amaçlanmamış anlayışların sonraki dönemlerde gelişebilmesini sağlamaktadır. Aynı fotoğrafın, kendi döneminde ya da günümüzde farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde anlaşılma göreliliği geçerliliğini sürekli olarak koruyacak bir etkidir.

Modern - klasik üslup, İstanbul azınlıklarının özenle korudukları ve etkileri günümüze dek uzanan bir yaşam kültürünün edinilmesini sağlamıştır. Çoğu edimi kapalı toplum etkisi içerisinde gelişen bu değerler sistemi farklı sosyo-kültürel, ekonomik, sınıfsal ve siyasi nedene bağlı olarak gelişmiştir. Günümüz anlayışı içerisinde bu üslup hala “azınlık” algısının en temel kodlarından birisi konumundadır. Bugün için kentli ve özellikle İstanbullu azınlıklar hala belirli bir klasik yaşam çizgisinin taşıyıcıları olarak görülmekte ve bu algı üzerinden tanım bulmaktadır. Diğer taraftan cemaat bireyleri de bu tanımın öngörüsüne paralel yaşam temsilleri edinmişler ve özellikle yüzyıl başında kentliliğin farklı bir imaj bütünlüğünü ortaya koymuşlardır. Sofya Papazoğlu’na ait fotoğraf dönemin modasına olduğu kadar bu anlayışa da tanıklık etmektedir (Şekil: 77). Bir bahçe mekanı içerisinde, etrafını saran neo klasik objelerle betimlenen kadın, şıklığın ve zarafetin Avrupa soyluluğunu model alan özel bir temsilini vermektedir. Üzerinde poz verdiği koltuk, dirseği ile yaslandığı dekoratif sehpa ve üzerindeki kitaplar, ayakları altına yerleştirilen hacimli minder ve zemini kaplayan halı, Papazoğlu’nun üzerindeki kostüm, aksesuarlar ve bedeninin biçimlenişi ile doğrudan bir bütünlük içerisinde. Bu fotoğrafta stilize etme kaygısı, adeta kadının etrafındaki objelerle tasarlanmış bir bütünlük içerisinde gerçekleşmiştir. Bu ve benzer fotoğrafların İstanbul azınlıkları adına günümüzde yarattığı öncelikli izlenim dönem modasını görünür kılmak kadar, bunun bir uzantısı olan ve tezahürü çokta açık olmayan bir yaşam kültürünün, keşfedici ve merak uyandıran sorgulamalarını içermeleridir.



Şekil 77: Sofia Papazoglu. 1913 (Pars Tuğlacı Arşivi)

Tuğlacı, age, 374

...‘Klasik - modern üslup’, özellikle kent soylu İstanbul azınlıkları üzerinden günümüze uzanan bir anlayış ve değerler sisteminin genel algı kalıbını doğurmuştur. Bu genel yargı, toplum tarafından İstanbul azınlıklarına atfedilen kültürel bir ‘sosyal konumlanma’, ‘ayrıcılık’ ve ‘öteki’ anlayışlarını şekillendirmiştir. Azınlıkların özellikle yüzyıl başında edindikleri modern yaşam kültürü, bu imaj bütünlüğünün kalıplaşmasında etkilidir...

6.6.4. Dramatik Kurgular

Fotoğrafın duyguyu bir mizansen olarak betimleme yetisi, bu objektif temsil aracının hiçbir sanat alanının yaratmadığı ölçüde etkili bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Gerçekliğin, toplumsal düzeyde çok daha kabul görmüş bir uzantısı olan fotoğraf yolu ile elde edilen duygu yüklü temsiller, en kurgulanmış örneklerinde dahi bir resimde yaratılan gerçeklik duygusundan çok daha fazlasını ifade etmişlerdir. Sontag, fotoğrafın insanlar arasında yarattığı kullanım etkisinden bahsederken konuyu şöyle özetlemiştir; **“bir resim ısmarlanır ya da satın alınır; bir fotoğrafsa bulunur (albümlerde ve çekmecelerde), kesilir (gazetelerden ve dergilerden) ya da kolaylıkla kişinin kendisi tarafından çekilir”**³⁰⁵. Sontag’ında belirttiği bu kullanım ve edim farkına bağlı olarak, fotoğrafların en sıradan olanları dahi zaman içerisinde belli bir yoğunluk ve duygusal çekim yaratma potansiyeli kazanmışlardır. Bireyin yaşam ve ölüm döngüsü arasında, farklı periyotlardaki sosyo-kültürel konumlanmalarının bir tür kanıtına dönüşen fotoğraflar, sıradan bir anı eşyası olarak dahi sağladıkları temsili etki açısından dünya ile aramızda belirgin bir uzam ilişkisi yaratmışlardır. Bu nedenle ki daha genel bir anlamda, çalışmada örneklenen fotoğrafların tümünün gerçekte genel ve eşit düzeyde bir duygu mizansenine kanıtlık ettiği ileri sürülebilir.

Diğer taraftan, bazı fotoğraflar stüdyoların ilk yıllarından itibaren duygulanım ile çok daha doğrudan bir temas geliştirmiş ve bu fotoğraflara özgü bir eğilim olarak tek bir amaca hizmet eden duygu mizansenleri yaratılmıştır. Bu tür görüntüler, döneme ait bir kamusal topluluğun fotoğrafına oranla belki günümüzde eşit derece duygulanım yaratmakla birlikte, üretim anlayışı açısından doğrudan bu amaca hizmet etmiş olması nedeniyle ayrıcalıklıdır. Bu başlık altında, üretildiği dönem öngörölmüş nedensellik ilişkisi bağlamında öncelikle duygusal birliktelikler, yakınlıklar ve bağların farklı temsil anlayışları temelinde örneklenmiş fotoğraflar üzerine bir okuma gerçekleşecektir. Bu fotoğraflar, stüdyo geleneğine özgü bir anlam bütünlüğü olarak, kültürce ya da bireysel açıdan şekillenmiş duygusal ittifakların karakteristik tasvirlerini sergilemeleri açısından özel bir yere sahiplerdir.

³⁰⁵ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 99

6.6.4.1. Özdeşlik

Özdeşlik, bu bölümdeki genel tanımı ile, kişilerin sosyal açıdan tanınmış hiçbir kültürel ya da kurumsal birliktelikleri / gereklilikleri (evlilik, iş ortaklığı vb.) olmaksızın aralarında kurdukları kişisel duygusal bağların fotoğraflar yolu ile temsilini ifade etmektedir. Fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren kişiler yalnızca çiftler, aileler, kurumsal topluluklar vb. nedenlere bağlı olarak değil, birbirleri ile aralarında kurdukları duygusal ilişki biçimlerine dayalı olarak da stüdyolarda belirli mizansenler oluşturmuşlardır. Bu fotoğraflarda betimlenen özdeşlik mizansenleri çoğunlukla arkadaşlık, dostluk, yoldaşlık gibi toplumca meşru bir ilişki biçimi olarak kabul görmüş ancak hiçbir statik ölçütü olmayan toplumsal kimliklere gönderme yapmaktadır. Kişilerin bu fotoğraflarda betimledikleri ilişki biçimleri ve temsil tercihleri, tüm diğer fotoğraflardaki nedensellik ilişkilerinden bağımsız olarak özel bir alan oluşturmaktadır. Bu alanın kişileri (dostları ya da arkadaşları ile) betimlemedeki öncelikli eğilimi ‘özdeşlik’ olgusu üzerine yoğunlaşmıştır.

Günümüze ‘Vasiliki Uslucuoğlu ve arkadaşı’ adı ile ulaşabilen fotoğraf, özdeşlik temsilinin karakteristik bir kültürel betimleme olarak anlaşılması açısından açık bir örnektir (Şekil: 78). Bir parantez olarak; özellikle özdeşlik üzerine temellenen fotoğrafların neredeyse tümü, dönemin çoğaltma şartları vb. nedenlerle, bir arada fotoğraflanan bireylerin yalnızca birisinde bulunabildikleri için günümüze o kişinin adı ile ulaşmışlardır. Bu fotoğraflar üzerine ulaşılan bilgi, çiftler ya da kamusal fotoğraflardan farklı olarak genellikle bir kişinin adı ve diğer kişi için onun arkadaşı - dostu – kardeşi gibi tanımlarla bilinmektedir.

Vasiliki Uslucuoğlu’nun (solda), arkadaşı ile olan birlikteliğinin temsili üzerine kurgulanan bu fotoğraf karesi, özdeşlik olgusunun dönem fotoğraflarına yansıyan prototipini oluşturmaktadır. Bu fotoğrafların neredeyse tümünde fotoğraflanan kişiler ortak bir beden pozisyonunu tercih etmişler ve özellikle iki kişinin olduğu fotoğraflarda kadrajı ortadan ikiye bölecek şekilde eşit bir konumlanmaya girmişlerdir. Bu eşitleme kaygısı yalnızca grafik ölçülerle sınırlı olmamış, neredeyse aynı sayılabilecek kostümleri giymişler, objektife aynı ifadelerle bakmışlar ve aynı aksesuarları kullanarak bir tür “ikizlik” yaratmışlardır.



Şekil 78: Vasiliki Uslucuoğlu ve Arkadaşı. 1912 (Pars Tuğlacı Arşivi)

Tuğlacı, age, 437

Böylesine bir kurgu eğilimi, özdeşlik üzerine temellenen fotoğrafların en belirgin ve özgün niteliği olarak, kendisini tüm diğer fotografik temsiller içerisinde ayrıcalıklı kılmaktadır. Bu kişiler: stüdyolarda bir araya gelmiş, neredeyse aynı giysileri giymiş, bir çift olarak stüdyonun (kurgulanmış yeni mekanın) onlara sunduğu imkanlar dahilinde birbirleri ile tensel temaslara girerek teatral düzeyde yeniden konumlanmış ve belirlenmiş kalıplar içerisinde adeta varlıklarının zamana karşı duran bir kanıtını şekillendirmek amacıyla gerçekleştirmişlerdir. Fotoğraflar, bu kadınlar için, aralarında kesilmiş bir ebedileşme sözleşmesi kadar titizlikle düzenlenmiş ve bir o kadar benimsenmiş yeni bir temsiliyet – belge aracına dönüşmüştür. Vasiliki Uslucuoğlu ve arkadaşına ait bu belge (tüm diğer örnekler gibi) günümüze uzanan süreçte, fotoğraf aracılığı ile aynılan bu iki kadının birlikteliğine dair bir özlük hakkı olma sorumluluğuna bürünmüştür.

Bu ve benzer örnekler, fotoğraf ve diğer disiplinler arasındaki sayısız açılım ve yorumlanmayı bekleyen diğer olguları kendiliğinden ortaya çıkartmaktadır. Özdeşlik temsilleri, günümüzde sanat, sosyal bilimler ve tarih başta olmak üzere birçok disiplinin, fotoğraf üzerinden çözümlenmeyi ve yeni üretimlere dönüşmeyi bekleyen geçmiş olgularıdır. Bu fotoğrafları okuma girişiminin her aşamasında farklı bir yönelimi besleyecek ölçüde yoğun sosyo-kültürel uzantılar bağlamında gelişen nedensellik ilişkileri bu çerçevede ortaya çıkmaktadır.

Özdeşlik temsiliinin bir diğer karakteristik örneği olan ‘Mari Harutyan ve Madam Sosi’ye ait mizansen, sözü geçen kalıpları daha çarpıcı bir içimde ortaya koymaktadır (Şekil: 79). Fotoğrafta, oturur pozisyonda eşit bir beden konumlanması içerisine giren kadınlar, ilişkilerine dair bu ebedilik belgesi için ilginç bir kurgu seçmişlerdir. Bir doğa görüntüsü kazandırılmaya çalışılan fotoğrafın mekan kurgusu içerisine bir fon fotoğrafı dışında, zeminin tümünü kaplayacak şekilde sökülmiş bitki parçaları ve iki kadının üzerine oturabileceği oldukça büyük bir kaya dahil edilmiştir. Özellikle zemini titizlikle kaplayan bitki sergisi, fotoğrafın gerçekten bir doğa parçası içerisinde çekildiği izlenimi yaratmıştır. Madam Sosi’nin elindeki bir buket çiçek, fotoğrafın havasını belirleyen kır gezisi kompozisyonunu desteklemektedir. Ancak fotoğrafta daha çarpıcı olan özellik kadınların beden pozisyonları üzerinedir. Bu iki kadın birlikteliklerini var olan üretimlerin ortaya koyduklarından daha ileriye götürerek adeta bir aşk sahnesine çevirmişlerdir.



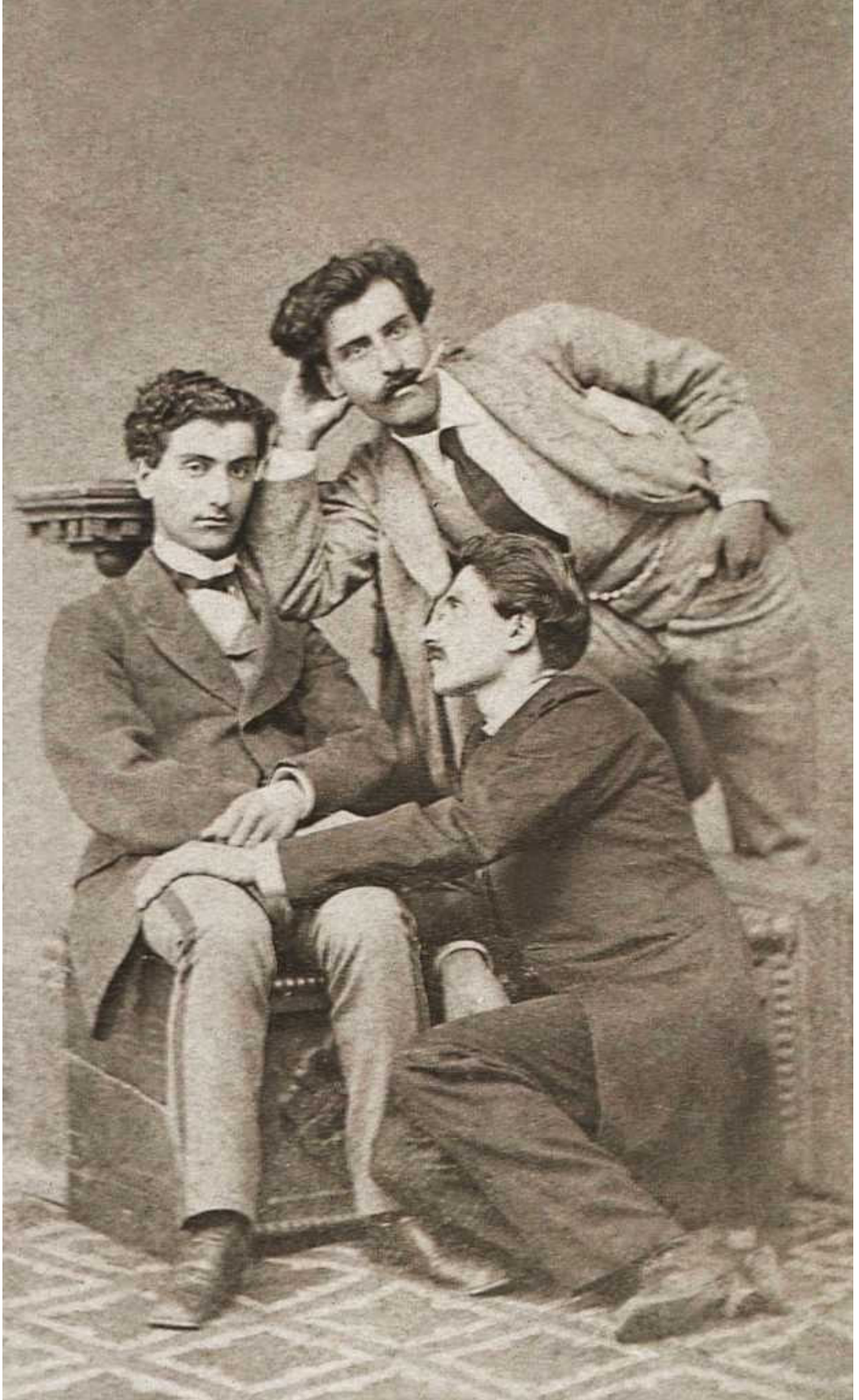
Şekil 79: Mari Harutyan ve Madam Sosi 1916

Tayfun Serttaş Arşivi.

Yarattıkları duygusal mizansen içerisinde, kolları yardımı ile birbirlerine omuzlarından kenetlenen kadınlar bedenlerinin tüm uzantılarını karşılıklı bir simetri yaratacak biçimde konumlandırmışlardır. Aldıkları beden pozisyonunun en çarpıcı detayı başlarında toplanmaktadır. Alınlarından başlarını birbirlerine dayayarak poz veren kadınlar, yarattıkları sahnelemenin etkisi adına adeta kafa kafaya vermişlerdir. Bu samimiyet abartısı, dönemin çift ve aile fotoğraflarında dahi bu ölçüde etkili değildir. Özdeşlik üzerine kurgulanan fotoğraflar, yalnızca ortak giysi ve aksesuar detayları ile sınırlı kalmamış, yaratıcılık bakımından tüm diğer fotoğrafların öngördüğü kalıplardan daha özgür ve çarpıcı kurgular ortaya koyabilmişlerdir.

Bu fotoğraflarda özellikle beden pozisyonları kişi sayısına bağlı olarak ilginç çeşitlilikler göstermiştir. Bunlardan günümüze kalan en çarpıcı örneklerden birisi, Mıgırdiç Tzorigyan, Bedros Tzorigyan ve Bedros Alyanakyen üçlüsünün Sebah stüdyosunda gerçekleştirdikleri özdeşlik mizansenidir (Şekil: 80). Bu kez üç kişinin ilişkisi üzerine betimlenen sahnelemede, beden kurgusu yeni bir kişinin eklenmesi ile tümünden değişiklik göstermiştir. Kadraj içerisinde üçgen bir pozisyon alan modeller, herkesin farklı bir duruş sergilediği yeni bir özdeşlik temsili vermektedir. Gündelik bir havanın verilmeye çalışıldığı fotoğrafta, abartılı bir fon ya da aksesuar kullanılmamakla birlikte erkeklerin aldığı abartılı duruş pozisyonları, kompozisyonun tüm havasını bir tiyatro sahnelemesi fikri üzerinde yoğunlaştıracak kadar etkili olmuştur.

Fotoğrafın dikey olarak en üstünde yer alan ayaktaki erkek tüm gücünü dirseği ile omzuna dayandığı oturur pozisyonundaki diğer erkeğe yüklemiş gibidir. Oldukça kıvrımlı bir beden pozisyonu alan ayaktaki erkek fotoğrafa bıçkın ve fütursuz bir hava katmaktadır. Dudakları arasında dikey olarak tuttuğu sigara, stüdyo çekimlerinde kullanılmış bir detay olmamakla birlikte, elde edilen stüdyo arşivi içerisindeki bir kaç sigaralı mizansenden birisi olma özelliğine sahiptir. Bu model tek başına çok farklı bir anlam içeriği ile yüklü iken, hemen önünde oturan bir diğer model fotoğrafın havasını farklı bir yöne çekmektedir. Oldukça sakin ve naif bir duruş pozisyonu ile konumlandığı sandalye üzerinde ellerini bağlayarak oturan erkek, kamusal topluluk fotoğraflarının uyandırdığı bir duruş izlenim sergilemektedir. Bu fazlası ile derli toplu duruş, bu kez de onun önünde yerde oturan modelin konumlanması ve ona yönelik pozisyonu ile başka bir anlama kaymaktadır.



**Şekil 80: Mıgırdiç Tzorigyan, Bedros Tzorigyan ve Bedros Alyanakyan.
Carte-de-Visite 1862 Pascal Sebah Studio**

Özendes, Fotoğrafta Oryantalizm, 60

Yerde konumlanan bu üçüncü erkek, bir eli ile sandalye üzerinde oturan erkeğin dizini tutarken diğer kolu ile yaslandığı dayakla adeta dikey duruşa geçmeye çalışır bir hareketlilik pozisyonu sergilemektedir. Diğer iki modelin cepheden poz vermesine karşın, bu üçüncü model objektife karşı tüm bedeniyle profil bir duruş sergilemiştir. Bu model açısından bir diğer farklılık yönelttiği bakışlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Diğer iki erkeğin aksine, bu kişi objektif yerine başının duruşunu çevirdiği bir pozisyonla doğrudan oturan erkeğin gözlerine bakmaktadır.

Bu üçlü mizansen, fotografik özdeşliğin günümüze uzanan ilgi çekici örneklerindendir. Burada, yerde oturan erkeğin yarattığı ilahi sevgi ve tutku izlenimi, bir diğer erkeğin bıçkınlığı ve aradaki modelin naifliği arasında ilginç bir anlam bütünlüğüne dönüşmüştür. Kişiler, yalnızca ikizlik üzerinden değil, zaman zaman ayrılan bu pozisyon ve duruşlarla birbirleri adına yeni karakterlere bürünerek var olan ilişkilerinin çeşitli açılımlarını sergilemeyi mümkün kılmışlardır.

Stüdyo çekimleri olsun ya da olmasın, sivillerin bu tür fotoğraflarda bir araya gelerek yaptıkları öncelikli şey “yakın” olmanın fotoğrafa dayandırılan bir formunu yaratmak olmuştur. Bu fotoğraflarda bir arada yer alan tüm kişiler, kimlikleri üzerinden şekillenen ilişkilerini ortak bir imaj bütünü içerisinde sergilemeyi tercih etmişlerdir. Örnekte yer alan, birbirleri ile en uyumsuz beden pozisyonlarında dahi genel bir özdeşlik hissi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Kişilerin fotoğraf stüdyolarının belirlenmiş mizansenleri içerisinde yarattıkları özdeşlik temsilleri, geçmişi çok eski geleneklere dayanan birçok sosyo-kültürel pratiğe gönderme yapmaktadır. Örneğin, aile içerisinde kız kardeşler, gelinler, görümceler ve bazen kuzenler gibi ortak statülü yakın kadınlar arasında kurulmaya çalışılan bu görsel eşitlik kaygısı, günümüz için de farklı konum ve statülerde süregelen bir eşitlenme modelinin bu kurgularda temsil edilen erken örnekleridir. Bu nedenle ki, ‘kültürel bir temsiliyet aracı olma’ anlayışı altında bu fotoğrafları okurken karşılaşılan öncelikli çıkarım, fotoğrafın kültüre olduğu kadar, kültüründe fotoğrafa sızma sürecinde giriştiği değişen temsiliyet formlarını ortaya koymaktadır. ‘Eleni ve Katina Pavlidis’ kardeşlere ait fotoğraf, kültür pratiklerinin özdeşlik özelinde fotoğrafa yansıyan en yaygın örneklerindendir (Şekil: 81). Bu ve benzer fotoğrafların çoğunda, fotoğraf bir kültür-kimlik belgesi olarak sonraki tarihler özdeşlik anlayışının farklı bir okumasına yol açmıştır.



Şekil 81: Eleni ve Katina Pavlidis Kardeşler. 1920

Tayfun Serttaş Arşivi.

Bu fotoğraflar, sosyal bir veri olarak kültürün tanımlanmış kodlarına yaptıkları göndermeler açısından büyük önem taşımaktadır. Önceki arkadaşlık ve dostluk gibi mizansenlerin aksine, konu kardeşlik ilişkisi bağlamında geliştiğinde farklı bir okuma söz konusudur. Burada da özdeşlik bir önceki modellerin prototipini oluşturduğu kurgulamaya sadık kalınarak gerçekleşmiştir, ancak toplumsal statü açısından kişilerin ilişki düzeyleri farklılık göstermektedir. Buna bağlı olarak, kardeşlerin hangi nedenlerle aynı kostümleri giydiği ve neden eşit duruş pozisyonlarını seçtikleri gibi soruların cevapları sosyo-kültürel bir düzlemde de anlam kazanmaktadır. Özellikle kız kardeş fotoğrafları, stüdyoların bu kurgu mizansenini içerisinde neredeyse birbirinin aynı pozisyonlarla kültürün fotografik bir yansıması olarak özel bir birikim oluşturmuşlardır.

Benzer bir kültürel özdeşlik ilişkisi, azımsanmayacak ölçüde kalabalık bir fotografik birikim olarak babalar ve oğullar arasındaki temsillerde gerçekleştirilmiştir. Kültür içerisinde, oğlu için öncelikli rol modelini oluşturan babaların, bu ilişki bağlamında fotografik olarak bir arada temsil edilmeleri eğilimi günümüzde de süregelen bir anlayışın geçmiş uzantısıdır.

Günümüze ‘Musevi baba ve oğul’ adı ile ulaşan fotoğraf, nitelik özellikleri açısından ilginç bir seçkidir (Şekil: 82). Stüdyoda gerçekleşmeyen çekimde, fotografik değerler göz ardı edilmiş, bireyler kadraj içerisine dahi doğru oranlarda alınmamışlardır. Ancak bu fotoğrafın daha baskın düzeyde yarattığı öncelikli izlenim baba ve oğul arasındaki kader birlikteliğinde yoğunlaşmaktadır. Babasının genç ve küçük bir kopyası olarak giydirilen çocuk, onun yanında oldukça özenli bir poz vermiştir. Bir eli ile oğlunun omzunu tutan baba ise objektife bakmakla birlikte adeta bu genç bireyi işaret etmekte ve onun var oluşuna duyduğu güveni pekiştirmektedir. Bu tür fotoğraflar koşulladıkları doğal – anlık mizansen hissi ve duydu edimi açısından, stüdyo kurgularına oranla farklı bir hava yaratmaktadır. Diğer taraftan, Armondo Bottom’un dayısı Armondo Pesara ile stüdyoda gerçekleşen çekimi, bu kez ailenin rol modeli olan iki erkek bireyi arasındaki ilişkiyi tanıdık bir dille pekiştirmektedir (Şekil: 83). Özdeşliğin kültürel uzantılara dayanan bu sunumlarında benzerlik kaygısı, genç bireye adanan geleceğe yönelik yaşam öngörüsüne ve yanı başında fotoğraflandığı rol modelinin onun açısından yarattığı sezgisel ‘umut’ izlenimi üzerine yoğunlaşmaktadır.



Şekil 82: Musevi Baba ve Oğul 1918



Şekil 83: Armando Bottom Dayısı Armondo Pesara ile birlikte. 16.04.1919

500. Yıl Vakfı - Musevi Müzesi Arşivi. Şkl:82 - Şkl:83

6.6.4.2. Aşk

Aşk, sanatın en erken örneklerinden itibaren betimlenme ihtiyacı duyulan ve üzerine sayısız yaklaşım geliştirilmiş bir temsiliyet olgusu olarak özerk bir alan oluşturmaktadır. Aşk olgusu tüm diğer sanat alanlarında olduğu gibi, fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren, bu yeni teknolojinin üretimleri arasında en sık temsil edilen mizansenlere kaynaklık etmiştir. Özellikle sivillerin aşkı betimleme ve belgeleme açısından en sık kullandıkları alan haline dönüşen fotoğraf, salt birlikteliğin yan yana görüntülenmiş bir anısı olarak dahi tezahür edilemeyecek düzeyde etkili bir kullanım pratiği yaratmıştır. Fotoğraf sonrası şekillenen duygusal mizansen kalıpları içerisinde sürekli gelişerek günümüze uzanan aşk temsilleri, bireylerin birbirlerine karşı duydukları en hassas anların görsel envanterlerini oluşturmaktadır. Büyük bir titizlik ve özenle gerçekleşen bu temsiller, erken dönem stüdyolarda gelişen çeşitli kurguların prototiplerini meydana getirdiği bir dizi karakteristik özellik kazanmıştır.

Konu aşkın temsili olduğunda, fotoğrafların kavramsal çerçevesi öznel birliktelikler bağlamında çok geniş bir alana gönderme yapmaktadır, bir düğündeki genç çiftler ya da huzurevinde fotoğraflanmış yaşlı bir çiftin fotografik temsili arasında kuşkusuz aşkı betimleme açısından hiçbir fark yoktur. Ancak dönem stüdyolarında bazı temsiller, bu genel tanımın dışında doğrudan yaratılmış “aşk mizansenleri” olarak üretilmişlerdir. Bu fotoğrafları, aşkı betimleme üzerinden bir araya getiren temel bütünlük konuyu temsil ediş biçimleri ile ölçülendirilmiştir.

Yüzyılın başında Abraham Kohen ve sevgilisini betimleyen fotoğraf, aşk unsurunun teatral bir mizansen olarak fotoğrafa olan yansımasının çarpıcı erken örneklerindendir (Şekil: 84). Bir stüdyo mekanı içerisinde gerçekleşen çekimde, doğal bir sahneleme adına büyük bir titizlik gösterilmiştir. Fotoğraf kadrajının merkezine dahil edilen masa ve fotoğrafın köşesinden çıkan bitki dalı, kurgunun devamlılığı süren doğal bir mekan içerisinde gerçekleştiği izlenimi yaratmaktadır. Fotoğrafta daha ön planda yer alan genç kadın, oturduğu sandalyeden naif bir pozisyonla objektife bakmaktadır. Edilgen kadın kimliği, özellikle aşk konulu mizansenlerde pasif ve hareketsiz bir konumlanma içerisinde temsil edilmiştir.



Şekil 84: Abraham Kohen (Yüzyıl Başı)

500. Yıl Vakfı - Musevi Müzesi Arşivi. (Arşiv Zarf No: 78)

Konunun bir aşk sahnelemesi olduğunu belirleyen erkek karakter ise kadının aksine oldukça hareketli bir pozisyon almıştır. Kadına oranla profilden bir duruş sergileyen erkek, bakışları ve bedeni ile neredeyse tamamen sevgilisine dönüktür. Tüm dikkatiyle kadını izleyen erkek karakter, bir eliyle sayfasını dikey açıdan kaldırdığı bir fotoğraf albümü tutmaktadır. Fotoğraf kurgusu içerisinde tamamlayıcı bir aksesuar olarak fotoğraf kullanmanın bu erken örneğinde, aşk edimi yoğun olarak bu albüm üzerine odaklanmıştır. Erkeğin albümü tuttuğu elindeki anlık bir çekim izleniminin ölçütü sayılabilecek sigara detayı, kişilerin aldığı beden pozisyonu ve konumlandıkları mekanın yaratmaya çalıştığı doğallık mizansenini, bu karede tümü ile çiftler arasındaki aşk temsili üzerine yoğunlaşmıştır.

Aşkın, fotografik bir kurgu olarak temsil edilmesindeki öncelikli ölçüt, çiftlerin bir arada bulundukları ve Abraham Kohen ve benzer örneklerdeki beden konumlanmaları ile belirgin kılınmıştır. Bu fotoğrafların hemen hemen hepsinde, kişiler bazı aksesuar ve objeler aracılığı ile konuyu daha görünür bir eylem bütünlüğüne dönüştürerek güçlendirmişlerdir. Bir ifade aracı olarak fotoğraflar, gelişen teknoloji ve anlayışlara bağlı biçimde bu konuyu süreklilik gösteren bir duygusal temsil geleneğine çevirmişlerdir. Çiftlerin aşk temsilleri için bir arada olma zorunlulukları, stüdyoların dönem koşulları açısından yaratıcı sayılabilecek yöntemleri ile farklı temsil biçimlerini ortaya koymuştur. Aşkın en bilindik anlam öğelerinden olan ayrılık ve ayrılığa karşı gelişen hasret duygulanımı, Leon Levi ve sevgilisinin fotoğrafında ayrı bir temsil bütünlüğü kazanmıştır (Şekil: 85). Fotomontajın en eski örneklerinden sayılabilecek kurguda, aşk temsillerinin temel ögesi olan bir aradalık eylemini bu teknik kullanılarak farklı bir yoğunluk düzeyine dönüştürmüştür. Bu aşk temsili bir aradalık, mümkün olmayan bir konumlanma olarak fotoğrafa montaj – gerçeküstü bir izlenim düzeyinde dahil edilmiştir. Kadrajın orijinalinde ve merkezinde yer alan erkek, arkasında konumlandığı masada sevgilisi için bir mektup yazmaktadır. Masanın üzeri dönemin mektup yazma gereklerinin tüm ayrıntı objeleri ile kuşanmıştır. Elindeki divit kalem ile objektife doğru poz veren erkeğin mekan fonuna köşeden dahil olan kadın imgesi, aşkın ve sevgiliye duyulan özlemin belirleyici ögesine dönüşmektedir. Günümüze kalan fotografik temsiller içerisinde çarpıcı bir çeşitlilik gösteren erken dönem aşk temsilleri, hangi teknikle olursa olsun, süregelen süreçteki aşk betimlemelerinin prototipini oluşturmaları nedeniyle özel bir yere sahiptirler.



Şekil 85: Leon Levi (Yüzyıl Başı)

500. Yıl Vakfı - Musevi Müzesi Arşivi. (Arşiv Zarf No: 261)

6.6.4.3. Çiftler

Kişilerin çiftler halinde fotoğraflanma geleneği, kültürel temsiliyetin en karakteristik duygu mizansenini olarak fotoğraf alanının kalıplaşmış kompozisyonlarına gönderme yapmaktadır. Evlilik sonrası daha meşru bir süreç kazanan çift olma durumu, fotoğraf ile birlikte eşlerin bu birlikteliği görsel olarak da belgelediği bir tür özlük ilkesine dönüşmüştür. Fotoğrafın erken dönem örneklerinden itibaren evlilik ve evlilik sonrası anlar, çiftler özelinde belirlenmiş bir temsiliyet anlayışını doğurmuştur. Aşk'ın toplum tarafından yasal düzeyde onaylanmış ve bir ileri aşaması olarak tanımlayabileceğimiz çift olma konumu, kişilerin kalabalık ailelere dönüştükleri dönemlerde dahi özel bir alan olarak fotoğraflanma gereği duyulmuştur. Çiftlerin kendi tarihlerine yönelik görsel arşivler için gösterdikleri hassasiyet, fotoğrafın kültür içerisinde neredeyse hiç değişmeden günümüze ulaşan en işlevsel gündelik alanını oluşturmaktadır. Bu alan, fotoğraf olgusunun bir kültür ünitesi olarak toplum içerisinde edindiği yeri belirlemesi açısından da oldukça önemli bir bütünlük oluşturmuştur.

Düğün öncesi ya da sonrasında çiftlerin o güne özel kostümleri ile stüdyolarda fotografik olarak belgelenme geleneği, çift fotoğraflarının bir başlangıç – milat temsili olarak özel bir anlam ifade etmektedir. Günümüze kronolojik olarak ulaşan birçok aile arşivi tarihi, bu mizansendeki fotoğraflarla başlamaktadır. Çekimi Abdullah Biraderler stüdyosunda gerçekleşen Bedros Kemacıyan ve eşine ait düğün fotoğrafı, toplumsal bir statü aracı olarak çift olma konumunun günümüze ulaşan en sade ve karakteristik örneğidir (Şekil: 86). Bu fotoğrafların neredeyse tümünde, sade ya da kurgulanmış kompozisyonlar içerisinde çiftin yaşamlarına dair döngüsel nitelik taşıyan evlilik anının görsel bir belgesine ulaşmak hedeflemişlerdir. Bu nedenle ki evlilik fotoğrafları tüm diğer duygusal mizansenlere oranla, günümüze çok daha tekdüze bir kalıp olarak ulaşmıştır. Bu fotoğrafların yarattığı duygusal etki, kompozisyonun kendisinden çok kişilerin içerisinde oldukları durum üzerine yoğunlaşmaktadır. Toplumsal etik açısından da öngörölmüş bir kültürel belge işlevi kazanan bu fotoğraflar, duygu mizansenleri içerisinde özel bir alan, neredeyse doğrudan kültürel bir obje olma niteliği kazanmışlardır.



Şekil 86: Bedros Kemacıyan ve eşi. 1981 / Abdullah Biraderler Stüdyosu

Özendes. Abdullah Freres - Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları, 68

Kemacıyan çiftinin bir prototip sayılabilecek temsili gibi, sade bir fon önünde şık düğün kostümleri ile mekanı eşit olarak paylaşan çiftler bu fotoğraflarda objektife ya da birbirlerine bakarak ilişkilerinin duygusal boyutuna dair bir sevinç ve onur belgesi hazırlamışlardır. Biraz daha ileriye gitmiş örneklerde fotoğraflara melek kostümlerinde küçük kız çocukları ya da mekanı tümü ile saran çiçekler gibi detaylar eklenmiş olsa da çiftlerin evlilik anlarını temsil eden fotoğrafları tek bir karakteristik yapı içerisinde görmek mümkündür. Bir kültür objesi olarak, bu fotoğraflar sanattan ya da sosyal okumalardan çok tek düzeleşmiş ve toplum tarafından kanıksanmış bir gelenek uzantısına gönderme yapmaktadır.

Çiftler yalnızca evlilik anlarında belgelenmemiş, ilişkilerinin farklı periyotları içerisinde fotoğraf stüdyolarında değişik mizansenleri paylaşmışlardır. Alalemcıyan ve eşine ait fotoğraf, çiftlerin dönem stüdyolarında şekillenen temsiliyet kurgusunun karakteristik örneklerindendir (Şekil: 87). Sade bir fon önünde ayakta temsil edilen çift, fotoğraf kadrajını eşit olarak paylaşmaktadır. Dönemin şık ve modern imajı, erkek ve kadının kostümlerine tüm detayları ile yansımıştır. Erkeğin sade ancak güçlü duruşu, kadının naif pozisyonu ile doğrudan bir uyum yaratmaktadır. Kadrajın köşesinde yer alan ferforjeye yaslanan kadın, eşine dönük beden pozisyonu ile rahat bir duruş sergilemiştir. Daha dik bir beden pozisyonu alan erkek, fotoğrafın egemen imgesi olarak kadının rahatlığını kollar bir izlenimi koşullamaktadır. Fotoğrafta çiftler birbirlerine ya da objektife bakmak yerine uzak bir noktada kesişecek derecede bakışlarını boşluğa yöneltmişlerdir. Birbirlerine dönük yönlerdeki bu dik bakışlar, beden pozisyonlarının yarattığı bütünlüğü destekler bir kompozisyon oluşturmaktadır. Çiftlerin kamera karşısına geçerek gerçekleştirdiği bu temsili birliktelik mizansenleri, yaşam döngüsüne bağlı olarak dönem dönem yenilenmiş ve sürekli bir üretim eğilimi yaratmıştır.

Aşk temsillerinden farklı olarak, çiftlerin evlilik sonrası gerçekleşen temsil biçimleri, yaratıcı unsurlar taşımaktan çok toplumca desteklenmiş ve kabul görmüş bu ilişki biçiminin güçlülüğüne gönderme yapmaktadır. Kişiler bu fotoğraflarda çoğunlukla hareketli olamayan dikey duruşlar sergilemişler ve ilişkiye dair bir resmiyet ölçütünü belirgin kılmışlardır. Çiftlerin bir araya gelerek üretme ihtiyacı duydukları bu ilişki belgeleri, yaşamın duygusal süreçlerinin görsel bir envanteri olma özelliği taşımıştır.



Şekil 87: Ohannes Alalemciyan ve eşi Mannik Öjeni. (Pars Tuğlacı Arşivi) 1904

Tuğlacı, Tarih Boyunca İstanbul Adaları, 199

Bir diğerk seçkide Evdokimos Uslucuoğlu ve eşi, dönemin pitoresk anlayışını tüm detayları ile birliktelik temsillerine taşımışlardır (Şekil: 88). Bir saray salonunda çekilmiş izlenimi veren fotoğrafın ilk etapta bir stüdyo üretimi olduğunu düşünmek güçtür. Ancak ön plandaki bitki ve sehpa detaylarının yerleştirilme biçimi ayrıntılı olarak incelendiğinde, çiftin etrafını saran bu objelerin fondaki büyük resim ile sağladığı uyumluluğun etkisi ortaya çıkmaktadır. Bu fotoğrafta, mizansenin daha gerçekçi hale getirmek amacı ile çiftlerin poz verdikleri zemine bir halı serilmesi dahi tasarlanmıştır. Bu temsilde, bir birlikteliğin olduğu kadar öngörölmüş bir yaşam kültürü ve dönemin anlayışı ile bir çiftin varlıklılık ölçüsünü fotoğrafa taşıma kaygısı bir arada sergilenmiştir.

Fotoğraf kadrajını eşit bir oranda paylaşan Uslucuoğlu çifti, dönemin karakteristik izlenimlerini taşımaktadır. Kostümler, Osmanlı geleneği ve Batı modernizmi arasındaki geçişin klasik üsluplarında kullanılmıştır. Bu tercih bir bakıma yüzyılın başındaki Osmanlı – İstanbul stiline gönderme yapmaktadır. Kadınların ağırlıklı olarak Batı’dan aldıkları kostümler, erkeklerin (sosyal yaşamda daha görünür olmaları nedeniyle) yoğun biçimde Osmanlıyı çağrıştıran kıyafetleri ve tarzları ile özgün bir bütünlük sağlamaktadır. Bu fotoğrafta, bir önceki örneğin aksine çiftlerin her ikisi de doğrudan objektife bakmışlardır. Özellikle kadının bakışlarında ki ve duruşundaki gurur ifadesi, çift olma konumunun mizansene sağladığı en çarpıcı etkiyi yaratmaktadır. Neredeyse tüm çift fotoğraflarının ana karakterini oluşturan, bedenlerin birbirlerine olan hafif dönüklüğü ve pozisyonun dik bir duruş dışında hiçbir hareketlilik öngörmüyor olması, bu fotoğrafta da temel bir kullanım olarak geçerliliğini korumuştur.

Kişilerin çiftler olarak fotoğraflanmaları, aile fotoğrafları içerisinde kompozisyona çocukların ya da diğerk yakınların dahil edildiği fotoğraflara oranla daha öznel ve doğrudan duygusal içerik kazanan bir bütünlük yaratmaktadır. Bu nedenle ki bir çiftin fotoğrafı, içerisine bir çocuğun dahil edildiği aile fotoğraflarına oranla doğrudan eşlerin temsillerini öngörmüş olması ve dikkati aralarındaki ilişki betimlemesi üzerine yoğunlaştırması açısından özel bir anlam ifade etmektedir. Çiftlerin ileri yaşlardaki temsilleri bugünde yoğun olarak tercih edilen bir temsiliyet biçimi olmamakla birlikte, genç çiftlerin temsillerine oranla günümüze daha nadir ulaşan örnekler arasında yer almışlardır.



Şekil 88: Evdokimos Uslucuoğlu ve eşi Vasiliki. (Pars Tuğlacı Arşivi) 1912

Tuğlacı, Tarih Boyunca İstanbul Adaları, 438

Bay ve Bayan Schanffler'ın çekimi 1868 senesinde Abdullah Biraderler Stüdyosunda gerçekleşen temsilleri, çiftlerin daha ileri yaşlarda fotoğraflanma geleneğinin karakteristik bir prototipidir (Şekil: 89). Çift olma ve birlikteliğe dair özel bir temsilin verildiği bu fotoğraflarda dikkati çeken öncelikli detay kişilerin oturur pozisyonda fotoğraflanmış olmalarıdır. Genç çiftlerin dikey pozisyonda ve bir dirilik hissi içerisinde gerçekleşen temsillerine karşın, yaşlı çiftler toplumsal kimliğin öngördüğü bir biçimde neredeyse tüm temsillerde oturarak fotoğraflanmışlardır. Bir tür yoldaşlık izlenimi yaratan bu fotoğraflarda, Schanffler çiftinde de olduğu gibi etkili bir dinginlik ve huzur hissi hakimdir.

Yaşça ileri bir evrede sayılacak kadın ve erkeğin bu temsili, aralarındaki birliktelik durumu kadar, yaşam ve ölüm döngüsünün fotoğraf aracılığı ile betimlenmiş yeni bir anlam ilişkisini öngörmektedir. Aldıkları beden pozisyonu ve bakışlarındaki yalınlık, bu kişilerin aralarında özdeşlik fotoğraflarını çağrıştıran bir kardeşlik, aynışma durumu sergilemektedir. Bu tip fotoğraflar, Schanffler çiftinde olduğu gibi bir çok etnolojik ayrıcalığı betimlemekle birlikte, kişilerin yaş ve sosyal konumlanmalarına bağlı olarak yarattıkları kompozisyonun izleyicide uyandırdığı etkiyi betimlemeleri açısından özel bir yere sahiplerdir.

Çiftler yaşlı bireylerden oluştuklarında, fotoğrafların edindikleri anlam bütünlüğü de doğrudan farklı bir duygulanım koşullamaktadır. Toplumsal rollerin belirlediği bu ayrıcalıklar, fotografik mizansenlerde en belirgin biçimde ortaya koyulmuştur. Ancak her durumda, kişilerin çift olarak fotoğraflandığı bu temsillerin öncelikli etkisi, birlikteliğin gururla sunulmuş ve öngörülmüş bir deneyimleme düzeyindeki biricik kültürel modellerini oluşturmaktadır. Toplumsal yapının öngördüğü bu konumlanma, fotoğrafların günümüze uzanan biricik kültür-kimlik işlevini ortaya koymuştur.



Şekil 89: Bay ve Bayan Schanffler. 1868 / Abdullah Biraderler Stüdyosu

Özendes, Abdullah Freres - Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları, 150

6.6.4.4. Toplu Yakınlar

Kişilerin çiftler ya da çekirdek aileler dışında, fotoğraf için daha kalabalık sayılarda bir araya gelerek yarattıkları duygu mizansenleri, stüdyoların erken dönemlerinden itibaren önemli bir üretim alanı olmuştur. Kamusal bir amaç ve ihtiyaç olmaksızın, bir anı ve birliktelik belgesi yaratmak adına gerçekleşen bu çekimlerde ortaya koyulan öncelikli duygu edimi dayanışma üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu nedensellik ilişkisine bağlı olarak, toplu yakınların temsillerinde fotoğraf kompozisyonları öncelikle biraradalık ve bağlılık üzerine kurulmuştur. Bu fotoğrafların kişiler arasında yarattığı öncelikli anlam bütünlüğü, yaşamın belirli dönemlerinde sosyal düzeyde gelişen birlikteliklere gönderme yapmaktadır. Bireyler, iş, eğitim vb nedenlerle yaşamlarının belirli periyotlarında yakınlaştıkları diğer bireylerle aralarında bu tür bir anı eşyası oluşturma girişiminde bulunmuşlardır. Bunlar kamusal toplulukların zorunlu fotoğraf mizansenlerinden farklı olarak, seçilmiş kişilerin bir aradalığını ve özgün kompozisyonlarını içermesi açısından farklı bir alan oluşturmaktadır.

Kişilerin aralarında bir aile bağı olmaksızın toplu olarak stüdyolarda fotoğraflanmayı tercih ettikleri örnekler arasında, yüzyılın başındaki İstanbul tiyatro oyuncularına ait fotoğraf iyi bir seçkidir (Şekil: 90). Fotoğrafta aynı tiyatroyu paylaşan, ancak bu tiyatronun tüm kadrosunu içine almaksızın, aralarında sosyal bir bağ geliştiren oyuncular stüdyoda birlikteliklerine dair bağımsız bir duygu mizansenini yaratmışlardır. Altı kişinin birlikteliğini betimleyen fotoğrafta, farklı beden kullanımları ve pozisyonlar ile adeta teatral bir sunum gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafın merkezinde yer alan yaşça daha büyük erkek ve kadın oturur ve gururlu bir pozisyonda objektife bakmaktadır. Diğer iki genç kadın, kompozisyonun alt bölümünde yerde oturarak konumlanmış ve arkalarında oturan kadın ve erkeğin dizlerine dayanarak bir tür iç içelik görüntüsü – hissi sağlamışlardır. Bu fotoğraftan edinilen öncelikli izlenim kalabalık bir aileye ait olduğudur, ancak bu kişilerin yalnızca meslektaş oldukları ve bu ilişki üzerinden böyle bir mizansen yarattıklarını bilmek fotoğrafa ayrı bir anlam yüklemektedir. Aldıkları beden pozisyonları ve temsel temasları fotoğrafa doğrudan bir duygulanım etkisi katmıştır.



Şekil 90: Güllü Agop Tiyatrosu Oyuncuları. 1905

Kebabdjian, Armenie 1900, 192

Fotoğrafın sağ bölümünü arkalı ve önlü paylaşan iki genç erkek, grafik olarak oluşan üçgen piramidin yarattığı bütünlüğün parçalarıdır. Fotoğraftaki altı kişide doğrudan objektife bakmıştır, ancak bunu yaparken bedenlerinin birbirleri ile olan ilişkisi ve konumlanma biçimi, aralarındaki bağı çok daha fazla ön plana çıkartmaktadır. Her ne kadar fotoğraf kamerasını izliyor görünseler de bundan çok daha belirgin bir biçimde fotoğraftaki herkes birbirine dönük izlenimi vermiştir. Bu tür fotoğraflar sosyal yaşamda kişiler arasında oluşan duygusal bağlılıkların birer duygu mizansenine dönüşmesi açısından özel bir yere sahiplerdir. Burada kültür tarafından kodlanmış, aşk, evlilik, aile gibi bir olgudan çok, doğrudan bağımsız ilişkiler arkadaşlık ve ortaklaşma bazında özgün bir temsiliyet alanı oluşturmaktadır.

Yakınların toplu olarak bir arada yarattıkları mizansenlerin bir diğer örneği ailelerin kalabalık bireyler olarak fotoğraflandıkları örneklerde ortaya çıkmaktadır. Anne, baba ve çocuk bileşeni yanında fotoğrafa aile büyüklerinin ya da başka yakınların dahil edildiği kareler toplu yakınların özgün ve sıkça kullanılan bir diğer mizansenini oluşturmaktadır. Yüzyılın başında Niyego ailesi için üretilen fotoğraf bu mizansenlerin karakteristik bir örneğidir (Şekil: 91). Stüdyo kurgusunun en geleneksel örneklerinden birisini oluşturan kompozisyon içerisinde, aile bireyleri fotoğrafın arka fonunun oluşturan pitoresk bir doğa ve mimari manzara önünde sıralanmış koltuk ve sandalyeler arasına konumlanmışlardır.

Bir önceki fotoğrafın aksine, burada kişiler arasında neredeyse hiçbir temsel temas yoktur. Ailenin en yaşlı ve en genç bireyi fotoğrafın merkezine konumlanmış, diğer bireyler simetrik bir dağılımla onların etraflarını sarmışlardır. Bu fotoğraf ailelerin kalabalık bir bütünlük olarak yaratma ihtiyacı duyduğu toplu temsillerin genel bir örneğidir. Burada şıklık, asalet ya da gurur gibi olgulardan çok kişilerin biraradalıklarının sağladığı naif bir anı belgesi oluşturma kaygısı ön plana çıkmaktadır. Çoğunlukla yaşlı bireylerin ölümleri sonrası aile için daha büyük önem arz eden bu ve benzer fotoğraflar kültür içerisinde özel bir konumlanmaya ve duygulanıma sahiplerdir. Bu fotoğraflar aracılığı ile yaratılan birliktelik duygusu, gelecek kuşaklar için aile rol modelinin belirleyici görsel arşivleri olacaktır. Kişilerin sosyal yapı içerisinde, aile adları ve aileden kalan gelenekler (meslek, zanaat, vs) merkezinde konumlandığı yüzyıl başı toplumsal pramidi açısından bu fotoğraflar aracılığı ile betimlenen statüler büyük önem taşımıştır.



Şekil 91: Niyego Ailesi. (David Niyego Arşivi) 1918

Anri Niyego. **Haydarpaşa'da Geçen 100 Yılımız** (İstanbul: Gözlem Yayınları. 1999), 187

Kişilerin kalabalık mizansenler içerisinde fotoğraflandığı bir diğer önemli alan, kültürel yapıya bağlı olarak değişiklik gösteren çeşitli seremoni ve ritüeller olmuştur. Dini, sosyal ya da kültürel farklı açılımları olan seremoni ve ritüel anlarında aile ve yakınların çok daha geniş düzeyde birliktelikleri öngörülmüştür. Düğün fotoğrafları, evrensel bir ritüel geleneğinin fotografik uzantısı olarak bu alan içerisinde önemli yere sahiptir. Çiftler için öngörülen fotoğraflardan farklı biçimde, düğün öncesi ve sonrası stüdyolarda bir araya gelen yakınlar, toplu temsillerin en karakteristik örneklerini vermişlerdir.

Var olan deneyime iştirak etmiş ve desteklemiş olmanın gelenek içerisindeki biricik sembolleri olan toplu düğün fotoğrafları, kamusal alan fotoğrafları kadar statik kurgular içerisinde üretilmişlerdir. Leon Levi ve eşine ait düğün fotoğrafı, toplu stüdyo mizansenlerinin günümüze uzanan prototipi niteliğindedir (Şekil: 92). Tüm bu fotoğraflarda, merkeze alınan gelin ve damadın etrafını saran yakınlar bir tür çember oluşturmuşlardır. Aile yakınlarının en şık kostümleri ile görüntülendiği bu fotoğraflarda, kişilerin rolleri, fotoğraf içerisindeki konum ve beden pozisyonları, statü ve toplumsal cinsiyet rollerine göre titizlikle belirlenmiştir. Bu kompozisyonların kültür içerisindeki yeri, seremoni ve ritüel anlayışı paralelinde benzer bir geleneksel imgeye dönüşmüştür.

Yakınların çok daha kalabalık olduğu fotoğraflarda Dr. Harun Çiprut ve eşi Suzan Benbassat'ın Zülfaris Sinagogu önündeki temsili gibi, fotoğraflar ritüel alanlarına dek girmiştir (Şekil: 93). Fotoğraf kameralarının küçülüp, gün ışığına ihtiyaç duymadığı 20. yüzyıl ile birlikte, benzer seremoni ve ritüellerin bir çoğu ibadethaneler içerisinde temsil edilmeye başlanmıştır. Fotoğrafın kültür içerisindeki konumlanma sürecinin en belirleyici imgeleri olan bu temsiller, fotoğrafı bir anı eşyası olmaktan öte bir tür kültürel temsiliyet mit'ine dönüştürmüşlerdir. Bu ve benzer fotoğraflarla temsil edilen bir çok ritüel, etnolojik ayrıcalıkların betimlendiği sanat fotoğraflarına fikirsel kaynaklık etmiştir.

Yakınların toplu temsiline ilişkin bir diğer karakteristik fotoğraflanma anlayışında ise mizansene çocuklar dahil edilmeksizin ailenin ortak kan bağı olan yetişkin bireylerinin biraradalıklarına yer verilmiştir. Bu fotoğraflarda daha farklı bir anlam bütünlüğü ortaya çıkmaktadır. Gülbenkian ailesine ait daha yakın tarihli bir çekim, aile mizansenlerinin karakteristik temsiline açık bir örnektir (Şekil: 94).



Şekil 92: Leon Levi ve eşi. Düğün töreni sonrası yakınları ile birlikte. Belman Stüdyosu



Şekil 93: Dr. Harun Çiprut ve eşi Suzan Benbassat. Düğün töreni sonrası yakınları ile birlikte Zülfaris Sinagogu önünde. 1927

500. Yıl Vakfı - Türk Musevileri Müzesi Arşivi. Şkl:92, Zarf No:261 - Şkl:93, Zarf No:133



Şekil 94: Gülbenkian Ailesi. (Surp Pirgiç Arşivi)

Arsen Yarman. **Osmanlı sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Tarihi** (İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları. 2001), 578

Fotoğrafta yer alan kişilerin ilk izlenimde bir akrabalık bağı içerisinde oldukları ve bir aile bütününe paylaştıkları bu ve benzer fotoğraflarda gerekli bilgi olmadığı sürece çoğunlukla net değildir. Alışılmış aile prototipi dışında, çocukların mizansene hiç dahil edilmediği bu çekimlerde, fotoğrafın ana fikrini ailenin geniş düzeydeki yetişkin bireylerinin oluşturduğu güç ve dayanışma edimi sağlamaktadır. Bir dış mekanda, toplandıkları masa başında serbest bir mizansen yaratan Gülbenkian ailesinin yetişkin bireylerinin temsili, bu ve benzer fotoğraflardaki ana fikri betimlemektedir. Burada topluluk, kendisine duygu yüklü bir sahneleme yaratmaktan çok, biraradalıklarının ortaya koyduğu güven hissini görünür kılmaktadır. Yakınların aile bağı olsun ya da olmasın, toplu biçimde betimlenmeleri fotoğrafın günümüze uzanan kültür içerisindeki en karakteristik kullanımlarındadır. Bu fotoğraflar aracılığı ile kişilerin “bireysel” yalnızlıkları, “birlikteliğin” yarattığı bir güven ve dayanışma hissine odaklanmıştır. Bir anı eşyası olduğu kadar, yaşama karşı bir motivasyon aracı işlevi gören bu mizansenlerin uygulanımları, kişilerin bu karakteristik kompozisyonlar içerisinde konumlandırmaları ile ilişkilidir.

6.6.4.5. Yaşlı ve Genç Birlikteliği

Fotoğrafta yaşlı ve genç birlikteliği üzerine kurulu mizansenler, kültürün fotografik temsiliyet alanı tarafından betimlenmiş en duygusal kompozisyonlarına örnek teşkil etmektedir. Bir anı eşyası olmanın dışında, yaşam ve ölüm döngüsü arasındaki anlayışın kültür tarafından içselleştirilmiş bir sunumuna işaret eden bu fotoğrafların öncelikli temsilleri aile bireyleri arasında gerçekleşmiştir. Kültür tarafından kutsanmış bir birim olan ailenin en yaşlı ve genç bireylerinin bir aradalığını konu alan bu fotoğrafların tümünde tek bir genel anlayış hakimdir. Ailenin devamlılığı yeni kuşakların varlığı ile mümkündür ve bu geçmiş kuşaklardan devralınmış bir mirastır. Bu fotoğraflarda yaşayan en yaşlı ve genç bireylerin bir aradalığına gösterilen özen, ailenin geleceğine ve geçmiş mirasına dönül bir anlam bütünlüğü taşımaktadır.

Diğer taraftan yaşlı bireyin temsili, dolaylı olarak ölüme gönderme yapmaktadır, bu onun sosyal yaşam içerisinde yarattığı öncelikli izlenimdir. Genç bireylerin ise varlığı bir umut ve gelecek vaadi olarak, ailenin önceki bireylerinden edinilmiş genetik mirasın taşıyıcılığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu iki konumlanmanın fotografik olarak bir arada temsil edilmesi geleneği günümüze uzanan çok eski bir karakteristik yansımadır. Ailenin birbirine en uzak konumlanan bu iki bileşeni, aradaki yaş gruplarını görmeksizin, bu çekirdek kurumun bir onur ve hüznün tablosunu temsil etmektedir. Bu fotoğraflarda, yaşam ve ölüm, geçmiş ve gelecek olguları arasında gizli bir izlenim yatmaktadır. Bu temsillerde konunun nedenselliğini oluşturan tüm kaygılar, kültürlerarası bir evrensel değer olan ortak bir bütünlük ve anlayış üzerine yoğunlaşmıştır.

Öjeni Alalemciyan ve torunlarına ait fotoğraf, bu anlayışın en karakteristik örneklerindendir (Şekil: 95). Çekirdek aile fotoğraflarında çocuklar anne ve babalarının aralarında ve çoğunlukla kadrajın merkezinde kurgulanırken, bu fotoğraflarda istisnasız yaşlı bireyler fotoğrafın merkezinde yer almışlardır. Fotoğrafta büyükannenin etrafını saran genç kuşaklar, dokunuşları ve duruşları ile onu adeta sarmakta ve geleceğe taşıyacakları yeni aile tablolarının (kan bağına – aktarımına dair yeni umut ve devamlılıkların) sözünü vermektedirler.



Şekil 95: Öjeni Alalemcıyan, müzisyen torunları Hayk, Hermine, Anahid ve Nubar ile Birlikte. (Pars Tuğlacı Arşivi) 1905

Tuğlacı, *Tarih Boyunca İstanbul Adaları*, 199

Bu fotoğraflar tüm aile arşivlerinde özel bir yere sahip olmuşlardır. Yarattıkları sahnelemeler her ne kadar huzur dolu olsa da çağrıştırdıkları öncelikli izlenim hüznün üzerine yoğunlaşmaktadır. Bir çok yaşlı bireyin son fotoğrafları ailenin genç kuşakları ile bir arada betimlenmiştir. Buradaki anlam uzantıları, kültürel temsiliyetin fotoğraf sonrası edindiği çok özel bir alanı işaret etmektedir. Böylesine duygu ve anlam yüklü bir envanter istisnasız her kültür tarafından kabul edilecek ve şekillendirilecektir. Öjeni Alalemciyan'ın bakışlarındaki dinginlik ve etrafını saran torunları ile yarattığı özgün hava, bu kurguyu duygu mizansenleri arasında en buruk olanlar içerisinde konumlandırmaktadır.

Bir diğer örnekte Zinovia Ballidis aynı konumlanma ile iki torununu yanına alarak benzer bir temsiliyet anlayışını öngörmüştür (Şekil: 96). Bu fotoğrafların hemen hepsinde torunlar ve yaşlı bireyler arasında dokunuşlar ve ten temaslarına özen gösterilmiştir. Aynı kostümleri giyen iki küçük çocuğun ortasındaki büyükanne, bir huzur ve onur duygusu ile objektife bakmaktadır. Bu fotoğraflardaki genç kuşaklar, yaşlı bireylerin farklı bir bedende yaşayacağını ve soyun devamının temennisi olarak özel bir anlam yüklenmişlerdir. Çocukların anne ve babaları ya da birbirleri ile çekildikleri fotoğraflardan farklı olarak, bu mizansenlerdeki karşıtlık kendine özgü çağrışımlar ortaya koymaktadır. Aileler tarafından, genç ve yaşlı kuşakların bir arada fotoğraflanmaları erken dönemden itibaren tercih edilmiş bir fotografik gelenek olması açısından özgün bir alan oluşturmaktadır. Bugün için, soyun en genç bireylerinin yaşlı bireyler ile bir arada temsil edilmeleri özel bir anı betimlemesi olarak geçerliliğini aynı oranda koruyan bir anlayıştır.

Duyguların “kültürel” bir zemin üzerinde mizansenleştirilerek fotoğrafa aktarılmaları geleneği, fotoğraftaki duygu yansımalarının en eski örnekleridir. Bu prototip üzerine günümüzde bir çok oynama ve genişleme yapılarak sayısız farklı yeni anlam ortaya konmuştur. Bu en erken örneklerdeki göze çarpmayan alışıldık öğeler, bir diğer tarafından fotoğrafın kavramsal bir bütünlük olarak var ettiği yeni temsil anlayışlarının özgün bir prototipini oluşturmaktadır. Örneğin; büyükanneler ve torunları, günümüze her ne kadar karakteristik ya da klişe bir anlayış gibi ulaşmış olsalar da bu anlayışın derinlemesine bir analizi ve üzerine yüklenen ya da gelişen yeni anlamların bir tasnifi, fotoğrafın bu mizansenler arasında öngördüğü bağlılığın ve ortak kaygıların farklı sunumlarının anlaşılabilirliği açısından belirleyici olacaktır.



Şekil 96: Zinovia Ballidis, torunları Nico ve Andonia ile birlikte. (Pars Tuğlacı Arşivi)

Tuğlacı, Tarih Boyunca İstanbul Adaları, 316

6.7. Kurumlar ve Kamusal Topluluklar

Yirminci yüzyılın başından itibaren yavaş yavaş stüdyolardan çıkmaya başlayan fotoğraf kameraları, kültürel temsiliyet olgusu üzerine olan işlevlerini bu kez daha geniş bir çerçevede ve yeni olanaklılıklarla sürdürmeye başlamışlardır. Fotoğraf teknolojisinin sosyal yaşam içerisinde görünür bir rol üstlenmesi ile gelişen bu süreçte, stüdyoların ardından bir diğer öncelikli kültürel temsiliyet kalıbı kurumsal ve kamusal toplulukların gelenekselleşen temsil anlayışları ile ortaya koyulmuştur. Bu aşamada fotoğraf öznel bir temsil aracı olmaktan çıkıp, yeni karakteristik mizansenler ile çok daha geniş bir grubun hizmetine girmiştir. Ortak bir kurum çatısı altında toplanan kişilerin ‘bir anı belgesi, kuruma olan dahiliyetlerine dair bir ispat ya da kurum arşivi açısından öngörölmüş bir envanter’ sağlanması gibi çeşitli ihtiyaç ve nedenlere bağli olarak gelişen bu üretimler sürecinde, fotoğraf en az stüdyolarda olduğu kadar önemli bir yeni sorumluluk ve kurgu fonksiyonu üstlenmiştir. Kültürel temsiliyetin daha geniş ve kapsamlı düzeydeki bu betimlenme biçimi, fotoğrafın kamusal ve sosyal bir olgu olarak erken dönemde edindiğı konumlanmanın çekirdeğini oluşturmaktadır.

Fotoğrafın kurumsal ve kamusal düzeyde bir temsil aracına dönüşmesi İstanbul azınlıkları için özel bir önem teşkil etmektedir. Devletin yönetim birimleri içerisinde yer alamayan azınlık cemaatleri açısından, çeşitli kamusal kurum ve kuruluşlar bir yönetim modeli olarak toplumun çoğunluğuna hitap eden kurum ve kuruluşlara oranla farklı bir misyona sahiptir. Bu yapılanmalar doğrudan cemaatin toplum içerisindeki varlığına olduğu kadar, bireylerin yaşam standartları ve devletin daha üst mercilerine karşı temsili açısından da önemli bir sorumluluğ a sahiptir. Bu nedenle ki fotoğrafın erken döneminden itibaren azınlıklara ait neredeyse tüm kamusal kurum ve kuruluşlar büyük bir titizlikle fotografik olarak temsil edilmişlerdir. Bu fotoğraflar, bir ‘sosyal belge’ ya da ‘an’ fotoğrafı olmaktan çok, stüdyolardaki kurguların prototipini oluşturduğu daha geniş kapsamlı bir kurgusal mizansen ekseninde yeni anlamlar kazanarak günümüze ulaşmışlardır. Toplumun sosyo-kültürel yapısına olduğu kadar, bu yapılanmanın fotografik kurgulanması açısından da fikir verici olan kurumsal fotoğraflar özgün bir alan oluşturmaktadır.

6.7.1. Dini Kurumlar

İstanbul azınlıklarının hukuki ve siyasal açıdan tanınmalarının öncelikli ölçütü sayılan dini kurumların toplum tarafından algılanışı, salt ‘din’ unsuru ile sınırlı kalmamış, sosyo-kültürel düzeyde bir temsiliyet kurumu olarak dini yapılanmalar tarihten itibaren özel bir önem arz etmiştir. İstanbul azınlıkları açısından millet başı ve milletin sözcüsü olma geleneğini sürdüren dini liderler, toplumun yalnızca ibadet sorumluluğunu üstlenmemiş, neredeyse tüm alanlarda bir sözcü ve cemaat temsilcisi olma yükümlülüğünü kazanmıştır. Bu genel sorumluluk alanı, özellikle problemli siyasal süreçlerde, cemaat liderlerine yalnızca dinsel değil sosyo-politik bir özerklik kazandırmıştır. Bu nedenle ki, devletin yönetim yapılanması içerisinde söz sahibi olamayan azınlık toplumları için dini temsil ve dini liderler bir tür micro yönetim birimi olarak bireylerin her konuda ihtiyaç zorunlulukları olan bir kamusal anlayışın gelişmesini sağlamıştır.

Dini kurumlarda temsil geleneği hiyerarşik olarak öncelikle dini liderlerin temsilleri üzerine yoğunlaşmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkması ile birlikte, bir önceki dönemde resmin tekelinde olan temsiliyet kurgusu tüm karakteristik yapısı ile fotoğrafa devredilmiştir. Dini liderlerin fotografik olarak süregelen temsiliyet geleneği çok az değişikliğe uğrayarak günümüze ulaşmıştır. Türkiye Ermenileri Patrikliği yapmış, III. Madteos İzmirliyan, I. Mağakya Ormanyan, I. Zaven Der Yeğyazaryan ve Gatoğigos Kevork Tiflisetsi’nin örnekler arasından seçilmiş temsilleri, bu geleneğin karakteristik özelliklerini taşımaktadır (Şekil: 97 / 98 / 99 / 100). Dini liderlerin toplum tarafından tanınması ve sonraki kuşaklara aktarımı açısından bir prototip oluşturan bu temsil geleneği süresince, aynen resimde olduğu gibi yoğun olarak kişilerin portre mizansenlerine yer verilmiştir. Bu fotoğraflama tekniği, İstanbul’daki farklı cemaatlere mensup azınlık toplumların diğer mezhep ve dini liderleri için de neredeyse aynıdır. Bu dört portrede de, yakın bir plandan fotoğraflanan Patrikler ve Gatoğigos, geleneksel dini kostümler içerisinde ciddi bir duruş sergilemekte, toplumları açısından edindikleri statü ve sorumluluğun tüm detaylarını portrelerine yansıtmaktadırlar. Bu portrelerde ciddiyet, devlet başkanları ve yetkililerinin portrelerinde olduğu gibi özel bir anlam taşımıştır.



Şekil 97: Türkiye Ermenileri Patriği
III. Madteos İzmirliyan 1893



Şekil 98: Türkiye Ermenileri Patriği
I. Mağakya Ormanyan 1897



Şekil 99: Türkiye Ermenileri Patriği
I. Zaven Der Yeğyazaryan 1912



Şekil 100: Türkiye Ermenileri
Gatoğigosu. Kevork Tiflisetsi 1908

H. Kevorkian, R. Paboudjian, B. Paulian. **Les Arméniens Dans L'empire Ottoman** (Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire Arhis. 1992), Şkl:97,14 - Şkl:98,18 - Şkl:99, 62 - Şkl:100,61

Özellikle dini liderlerin erken dönem portre temsillerinde objektife bakan bir örnek yok gibidir. Onurlu dik duruşları ve objektifi teğet geçen dingin bakışları ile Patrikler, bu temsillerde izleyici açısından bir tür ruhani telkin hissi yaratmaktadır. Toplumsal statünün fotoğrafa yansıyan bir diğer örneğini teşkil eden bu sahnelemeler, inanç sistemi içerisinde çok daha eski dönemlerde belirlenmiş ikonografik bir hava taşımaktadır. Bu aşamada fotoğraf, çok erken bir dönemden itibaren kültürün dini açıdan temsiliyetine yaptığı katkı ve bu alandaki hızlı konumlanması ile özel bir yere sahip olmuştur. Günümüzde fotoğraf teknolojisi, resmin bu alandaki betimleme işlevini neredeyse tümü ile üstlenmiştir. Artık birçok cemaat kurumunda dini liderler, benzer portrelerden oluşan fotografik temsilleri ile tanınmaktadır. Bu türden temsillerde belki bir punctum aramak güçtür ancak fotoğrafın doğası ve yarattığı aura gereği kültürlerarası düzeyde ortaya koyduğu sorunsallar benzer temsil kalıpları genelinde tartışılmıştır.

Bir diğer örnekte, İstanbul arşivleri arasında benzerine çokta sık rastlanmayan özgün bir mizansen içerisinde Ermeni Katolik Rahibeler temsil edilmiştir (Şekil: 101). Fotoğrafta yer alan aynı dini kurumun mensubu ve eşit statüdeki dört kadın, dinsel bir özdeşlik duygulanımı içerisinde. Bir dış mekanda gerçekleşen çekimde geleneksel dini kostümleri ile poz veren kadınların tümü eşit beden pozisyonları almışlardır. Üzerlerindeki birbirlerinin aynı giysilerle poz veren rahibelerin sıralanışları ve doğrudan objektife bakıyor olmaları, fotoğrafta daha çok bir hatıra dönemine dair bir anı objesi izlenimi yaratmaktadır.

Bu ve benzer fotoğrafların büyük bölümü bir önceki örneklerden farklı olarak kurum mensuplarının kendileri için üretilmişlerdir. Ancak fotoğrafta yaratılan mizansen günümüze çok daha geniş bir anlam içeriği ile ulaşmıştır. Fotoğrafın kostümler ve duruşlar kadar çarpıcı bir diğer ayrıntısı dört kadınında ellerinde özenle ve aynı pozisyonlarda tuttukları İncillerdir. Kadrajın en solunda yer alan rahibe elindeki incili elleri arasında objektife göstermektedir, bu ayrıntı kitabın neye gönderme yaptığına tartışmasız bir işarettir. Diğerleri sağ kolları arasında daha doğal bir pozisyonda tuttukları diğer İnciller ile kurguyu desteklemektedir. Fotoğrafta yaratılmaya çalışılan ruhani hisleniş, kompozisyonu bir anı objesi olmaktan çıkartıp tüm detayları ile amacına odaklanmış imgesel bir bütünlüğe, bir tür anlam mizansenine dönüşmüştür.



Şekil 101: Ermeni Katolik Manastırı Rahibeleri. Beyoğlu 1910

Kevorkian, age, 127

Konu İstanbul olduğunda, bu ve benzer fotoğrafların edindikleri anlam farklı içerik ve okumalar taşıma potansiyeline sahiptir. Günümüz İstanbul kültürel yaşamı içerisinde rahibeler yoktur, Katolik Ermenilerin sayısı da yok denecek kadar az kalmıştır, fotoğraflandıkları manastır uzunca süre sanat merkezi olarak kullanılmış ve yakın dönemde mekruh biçimde bırakılmıştır. Tüm bu uzantılar, yüzyılın başından kalma bu temsili, sosyal nedensellikleri açısından farklı bir anlam bütünlüğüne daha sokmaktadır. Fotoğrafın artık olmayanı görünür kılması ve zamanlar arası taşıyıcı işlevi bu ve benzeri temsiller açısından özel bir konumlanmaya sahiptir. Bu fotoğraflar kamusal olduklarında, kişilerin tek başlarına ya da gruplar olarak stüdyolarda gerçekleştirdikleri çekimlerin taşıdığı anlamdan daha sosyo-kültürel ve kapsayıcı bir işlev kazanmaktadır. O fotoğraflardan günümüze uzanmayan şey yalnızca kişilerin kendileridir, bu tür fotoğraflarda ise temsiliyet daha geniş bir potada yorumlanma potansiyeline sahiptir.

Bir diğer fotoğraf benzer bir izlenimi aynı ölçüde desteklemektedir. Kapusen rahip okulu müzisyenleri, fotoğrafta kalabalık bir topluluk olarak benzer kurumsal temsillerin oldukça karakteristik ve çekici bir temsilini vermişlerdir (Şekil: 102). Bu kare, fotografik kompozisyonun kurumsal işlevini göstermesi açısından fazlasıyla detay yüklüdür. Fotoğraftaki en kalabalık grubu oluşturan genç müzisyenler piramitsel bir sırlanış içerisinde. Ellerindeki, neredeyse tümü birbirinin aynı olan müzik aletleri teknik olarak dizilmiştir. Hepsi aynı yöne bakan ve kollar arasında eşit konumlanan borazanlar fotoğrafın ilk bakışta en göz alıcı detaylarıdır. Burada insanlar kendi temsilleri kadar, bağlı bulundukları kurumsal yapının öngördüğü durumun - konumlanmanın temsilini de vermektedir. Kompozisyon içerisinde yalnızca çocukları fotoğraflamak yerine borazanlarda dahil edilerek ulaşılmak istenen anlam bütünlüğünün altı daha net bir biçimde çizilmiştir.

Bu fotoğrafların stüdyo fotoğraflarına oranla karakteristik kurgu farkları bu gibi örneklerde açıkça seçilebilmektedir. Fotoğraftaki insan piramidinin en üzerinde bazı genç rahipler konumlanmışlardır, statü olarak daha yüksek ve müzisyenlerin eğitmeni konumundaki rahipler fotoğrafın orta merkezindedir. Bir masa etrafında toplanan üç rahibin çevresi öğrencileri ile çevrilmiştir. Masanın üzerinde üst üste yığılı duran dört kitap çekicidir. Stüdyo fotoğraflarında bilgi ve kültürlülüğe bir atıf niteliği taşıyan kitap kullanımı benzer bir içerikle bu kompozisyona taşınmıştır.



Şekil 102: Kapusen Rahip Okulu Müzisyenleri. 1901

Arsen Yarman. **Osmanlı sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Tarihi.** (İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları. 2001), 23

Bu açıdan yaklaşıldığında kitap, bilgi - erdem ve inançlılığa olan göndermesi ile fotoğrafta ortaya koyulan anlam bütünlüğünün en belirleyici imgesine dönüşmektedir. Kitabın etrafını saran üç öğretici Kapusen rahibi, fotoğrafın hiyerarşik olarak zeminini kaplayan yan yana sıralanmış küçük yaştaki çocuklar ile çarpıcı bir bütünlük oluşturmaktadır. Yaşları gereği, eğitimlerinin başında olan ve henüz müzisyen olmayan bu genç kuşaklar fotoğrafın zemininde adeta gelecekleri için nöbet beklemektedirler. Fotoğraf içerisindeki oturma pozisyonu yalnızca yaşlı rahipler için (sandalyede) ve bu çok küçük yaştaki çocuklar için (yerde) uygun görülmüştür. Bu tür fotoğrafların anlam derinliği toplumların sosyal ve sınıfsal açıdan süregelen hiyerarşik geleneklerini betimlemesi açısından özel bir yere sahiptir. Bu fotoğraflarda kişilerin nasıl bir beden pozisyonu almaları gerektiğinden, ikonografik geleneğin öngördüğü hangi noktada konumlanmaları gerektiğine dek tüm ayrıntılar özenle tasarlanmıştır. Bu aşamada eldeki veri salt bir etnografik tanım içermekten çıkmaktadır. Genel bir yaklaşımla dahi kişilerin kullandıkları giysiler ya da objeler gibi ayrıntılar bir kenara bırakıldığında, yalnızca beden konumlanmaları dahi, kültürün öngördüğü bir çok sosyal sorunsalı betimleme potansiyeline sahiptir.

Diğer taraftan aynen rahibelerin temsilinde olduğu gibi, bu fotoğrafta artık var olmayan bir geçmiş yapılanmanın envanteri olma özelliğine sahiptir. Bu temsil, İstanbul'da yüzyıl başında yoğun faaliyet gösteren ve günümüzde birçoğunun kurumu ve sembolik temsiliyeti dahi bulunmayan Cizvit, Fransisken, Lazarist, Dominiken ve Kapusen tarikatları gibi Latin Katolik kökenli oluşumların kentteki varlıkları ve buradaki yerli Hristiyanlar üzerindeki faaliyetleri açısından önemli bir belgedir. Bu noktada fotoğraf bir belge olarak gösterdiği işlerlik ve sanatsal açıdan ortaya koyma potansiyeli bulunan sorunsalları bir arada taşıyabilme kapasitesine sahiptir. Fotoğrafın kategorizasyonu yalnızca studiumları üzerinden gerçekleştiğinde dahi, bir çok fotoğraf bir diğeri yerine işlerlik kazanabilecek çoklu açık okumalar ve anlam ihtimalleri dizisini bir arada sunmaktadır.

Dini kurumların temsil geleneğinin bir diğer karakteristik yansıması, ortak kurumu paylaşan din adamlarının bir arada gerçekleştirdiği çekimlerle ortaya koyulmuştur. Burada aynen bir okulun öğrencileri ya da bir meslek grubunun bileşenleri gibi, aynı dini kurum çatısı altında ancak farklı ibadethanelerde görev yapan din adamları bir araya gelerek fotografik olarak betimlenmişlerdir. Ermeni Katolik ve Ermeni Apostolik din adamlarının yüzyıl başındaki fotoğrafları bu temsil geleneğine açık örneklerdir (Şekil: 103 / 104). Çoğu anı niteliği taşıyan bu fotoğraflarda öncelikli etki kurum içerisindeki görevlilerin birbirleri ile olan temasları ve yakınlıkları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bir aradalık – birliktelik bu tür fotoğraflarda özel bir 'güç' hissi uyandırma potansiyeline sahiptir.

Konu azınlıklar üzerinden indirgendiğinde, kuşkusuz cemaatin motivasyonu ve birbirleri ile ilişkileri açısından bu ve benzer temsiller model niteliği taşımaktadır. Neredeyse tümü aynı grafik değerlere sahip olan fotoğraflarda sıralar halinde poz veren din adamları çoğunlukla öndekilerin oturması yeğlenerek tek bir kadrja kolayca sığabilme avantajı kazanmışlardır. Oturma tercihlerinde, Ermeni Apostolik rahiplerde olduğu gibi öncelik, eğer böyle bir farklılık söz konusu ise kurumun en yaşlı bileşenlerine verilmiştir. Eller ortak bir düzen içerisinde dizler üzerine konumlanmış, başlar ve omuzlar dik tutulmuş, oturanlar için bacaklar ortak pozisyonlar almışlardır. Günümüzde de süregelen bu fotoğraflanma geleneğinin kalıpları özellikle konu dini kurumlar olduğunda, erken dönemden bugüne neredeyse hiç değişikliğe uğramadan ulaşmıştır.



Şekil 103: Ermeni Katolik Piskoposlar Meclisi. 1899

Kevorkian, age, 139



Şekil 104: Ermeni Apostolik (Gregoryen) Ortodoks Kilisesi Din Adamları 1910

Kevorkian, age, 197

Dini kurumların fotoğraflara cemaat bireylerini dahil etmemek kaydı ile kendi iç temsil anlayışlarına yönelik mizansenlerinin bir diğer kalıbı, kurum içerisindeki önemli gün ve olayların temsillerinde ortaya koyulmuştur. Bu anlar, konuya cemaat mensuplarının dahil olduğu ‘seremoni ve ritüel’ fotoğraflarından yine farklı olarak, kurumun din adamları ve cemaatin önde gelenlerini kapsayan bir tür kamusal temsil niteliği taşımaktadır. Yüzyılın başında Hahambaşılık seçimi sonrası kurum binası içerisinde Osmanlı’nın yeni Hahambaşısı Rav Haim Nahum’un toplantı fotoğrafı bu temsillere iyi bir örnektir (Şekil: 105). Bu ve benzeri temsiller doğrudan bir belge ve kurum açısından tarihi bir envanter oluşturmak amacı ile gerçekleştirilmiştir. Eski Hahambaşı Rav Moşe Levi ve Bet Din başkanı Rav Nesim Moşe Amon ile aynı masa etrafında konumlanan yeni Hahambaşı Rav Haim Naum cemaatin önde gelenleri ile birlikte yeni görevinin ilk anlarını paylaşmaktadır. Aynı kurum içerisinde biriken bu fotoğraflar, yan yana geldiklerinde farklı periyotları ve dönemleri sergilemeleri açısından özellikle tarihi birer envanter olarak önem taşırlar.

Dini kurumların bir diğer karakteristik temsil geleneği, farklı kurumlar arası iletişimlerin belgelenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle birbirlerinin makamlarını ziyaret eden dini liderlerin bir arada görüntülenmeleri, öncelikle ortak bir tarihsel envanter niteliği taşıması açısından önemlidir. Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi Patriği III. Yakub’un İstanbul ziyaretindeki Fener Rum Ortodoks Kilisesi rahipleri ile bir arada görüntülediği fotoğraf bu ve benzer mizansenlerin karakteristik örneğidir (Şekil: 106). Günümüzde de süregelen bu temsiliyet biçimi genelinde, cemaatler arası iletişim ve hoşgörü gibi kavramlar ön plana alınmıştır. Diyalogun ve dini kurumlar arasındaki birlikteliğin, özellikle İstanbul gibi çok mezhepliliğin söz konusu olduğu bir merkezde sayısız temsili mevcuttur. Bu temsiller sürekli yenilenerek ve cemaat ile paylaşarak, farklı toplumlar arasındaki birbirini ‘kabul’ ve ‘ortaklık’ duygulanımı pekiştirilmiştir.

Fotoğraf kameralarının daha küçük boyutlara inip, kolay taşınabilirlik kazandığı yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren dini kurumlarda gelişen bir diğer karakteristik temsil anlayışı çeşitli ‘seremoni’ ve ‘ritüel’lerin belgelenmesi olmuştur. Dorudan halkın dini kuruma olan iştirakini betimleyen bu temsillerde, düğün, vaftiz, yortu vb özel günlerin daha önceleri stüdyolarda gerçekleşen çekimleri, bu kez fotoğraf kameralarının doğrudan ibadethanelere taşınması yolu ile gerçekleşmiştir.



Şekil 105: Osmanlı Hahambaşısı Rav Haim Nahum'un Seçim toplantısı 1909

500. Yıl Vakfı. Türk Musevileri Müzesi Arşivi.



Şekil 106: Doğu Süryani Kadim Ortodoks Kilisesi Patriği III. Yakub ve rahipleri, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi Aya Yorgi Kilisesi Önünde İstanbullu Ortodoks Rum din adamları ile birlikte.

Süryani Ortodoks Metropolitiği Haber ve Kültür (İdem) Dergisi Arşivi.

Özel ve kurumsal arşivlerin büyük bir bölümünde yer alan bu tip fotoğrafların tümü, bir hatıra niteliği taşıdığı kadar belgeleyici bir fonksiyona da bürünmüştür. Bu nedenle ki, bu fotoğraflar bir süre sonra kültürler arası çalışan belge fotoğrafçılarının çalışma alanı olan bir anlayışın da prototipini oluşturmuşlardır. Kültürün kendi bireyleri için oldukça olağan olan farklı seremoni ve ritüel icralarının dini merkezlerde gerçekleşen temsilleri, farklı kültürler arasında göz alıcı ve ilginç birer panoramaya dönüşmüşlerdir. Fotoğrafların ibadethanelere girmesinin ardından geniş bir kullanım alanı bulan bu temsil biçimi, bireylerin yaşamsal döngüleri içerisinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Kilise düğünleri, vaftiz törenleri ve cenazeler bu fotografik geleneğin en tanınmış temsilleridir. Çekimi Haydarpaşa Sinagogunda gerçekleşen Tu-Bişat Töreni sırasında ilahi okuyan çocuk korosuna ait fotoğraf, örnekler içerisinde özel bir yere sahiptir (Şekil: 107). Yüzyılın başında itibaren, Müslüman cemaatte olduğu gibi Musevi cemaati içinde fotoğraf geniş bir kullanım olanağına kavuşmuş ve fotoğrafa yönelik erken dönem tabuların nedeysse tümü kırılmıştır. Bu dönemden itibaren yalnızca kiliselere değil, sinagog ve camilere de kolaylıkla girmeye başlayan fotoğraf kameraları, benzer çeşitlilikteki ritüellere dair çok geniş bir stok yaratmıştır. Öncelikle cemaatlerin kendileri için gerçekleştirdikleri bu özel hatıra çekimleri, sonraki dönemler bir çok insan tarafından ilgi uyandırmıştır. Kültüre dair; kişilerin genel görünüşleri dışında çok daha fazla detayla yüklü olan bu fotoğraflar, stüdyo fotoğraflarından farklı olarak çeşitli disiplinlerin kullanımlarına girmiştir. Bu fotoğraflardaki genel temsil anlayışı, dini kurumun ve ritüel anının poz verme işlemine çok uygun olmamasından dolayı ‘an’ fotoğrafları olarak gelişmiştir.

Dini kurumlar bağlamında gelişme gösteren fotoğraf geleneği, genel bir izlenimle bu farklı alanlarda yoğunlaşmıştır. Toplumun devamlılığı ve güveni açısından önemli bir motivasyon kaynağı olan bu kurumlar, azınlık toplumsal piramidinin en tepesinde yer almaları nedeniyle kurumsal temsiliyet anlayışının da bir bakıma prototipini oluşturmuşlardır. Diğer taraftan cemaat bireylerinin kurumlar içerisinde fotoğraflanmaya başlamaları, dini kurumlara ait mizansenlerin yalnızca kurumsal bir temsiliyet değil etno-kültürel bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Dini kurumları takip eden tüm diğer sosyal kurumlarda, göreceli farklılıklar ile birlikte benzer temsiliyet kalıpları kullanılmıştır.



Şekil 107: Haydarpaşa Sinagogunda Tu-Bişat Töreni. Çocuk Korosu.

Niyego, age, 80

6.7.2. Okullar

Okullar, İstanbul azınlıkları açısından toplumsal yapı ve devamlılığın dini kurumlardan sonra en belirleyici kamusal oluşumları olarak, genel düzeyde tüm cemaatler için ortak bir önem teşkil etmektedir. Dilin ve kültürün devamlılığı ve öğrenimi açısından kaçınılmaz kurumlar olan okullar, tüm dünyadaki ulusal azınlıklar için cemaatin varlığı ile bir düzeyde sayılan eşit bir öneme sahiptir. Bir okulun bileşeni olmak, kişilerin yaşam arşivlerinde eğitim düzeyindeki statülerinin ispatı olmaktan çok, gençlik olgusuna olan göndermesi ve yaşam periyotlarını belirlemesi açısından önem taşımaktadır. Okullarda fotoğraflanma geleneği, fotoğrafın erken dönemlerden itibaren kültür içerisindeki en işlevsel fonksiyonlarından olmuştur. Yaşam arşivleri içerisinde ritüel fotoğrafları kadar önemli bir kullanım alanı bulan okul fotoğrafları, her ne kadar genel bir tekdüze anlayış zemini üzerine konumlanmış olsa da, bu fotoğrafların bir çoğunda kültürel göreliliğe ve özerkliğe dair detaylar yüklüdür.

Günümüzde devamlılığı olmaması açısından arşivler içerisindeki en ilgi uyandırıcı örnekleri Yahudi okullarına ait olanlar oluşturmaktadır. Lozan sonrası azınlık haklarının büyük bölümünden feragat eden İstanbul Yahudilerinin Cumhuriyet dönemi ile birlikte tüm okulları kendi tercihleri doğrultusunda kapatılmıştır. Günümüzde Yahudi genç bireylerin yoğun olarak gittikleri ve dolaylı açıdan bu cemaate eğitim veren okullar bulunmakla birlikte, doğrudan adı Musevi okulu olan bir okul mevcut değildir. Yüzyılın başına ait, laik eğitim veren iki Yahudi okulunun fotografik temsilleri, okul fotoğraflarının günümüze ulaşan en karakteristik yapısını sergilemektedir (Şekil: 108 / 109). Öğrencilerin yaşça daha büyük ve sayıca az oldukları ilk temsilde, eğitim sürecine dair doğal bir mizansen yaratılmaya çalışılmıştır. Fotoğrafın merkezinde konumlanan eğitmen oturduğu masada işine motive olmuş bir görünüm sergilemektedir. Onun iki tarafında ayakta duran iki kız öğrenci, aynı konumlanma ile objektife bakmayarak öğretmenlerinin meşgul olduğu duruma yönelmişlerdir. Fotoğrafın merkezinde yer alan bu üç kişi dışındaki diğer öğrenciler simetrik bir konumlanma ile oturur pozisyonda objektife bakarak poz vermişlerdir.



Şekil 108: Haydarpaşa Yahudi Okulu Kız Öğrencileri 1918 / Musa Romado Albümü

Niyego, age, 109



Şekil 109: Haydarpaşa Yahudi Cemaati Okulu 1913 / Leon Rifkes Albümü

Niyego, age, 110

İlk etapta çok doğal bir izlenim veren bu ve benzer fotoğraflarda dahi biraz dikkatli yaklaşıldığında ciddi bir kurgulama öngörüsü sezilebilmektedir. Fotoğrafın bir yıl sonu belge takdimini temsil etme ihtimali yüksektir. Masanın üzerinde duran kitap ve diğer ayrıntılar, tüm önceki örneklerde olduğu gibi tesadüfi değildir ve benzer bir amaca gönderme yapmaktadır. Kişiler için önemli yaşam belgeleri olan bu fotoğraflarda konumlanmaya bağlı temsiliyet kriterleri özenle yaratılmış bir kurgu içermektedir.

Yaşça daha küçük ve kalabalık grubun yer aldığı bir diğer fotoğrafta ise, mizansen içerisinde yer alanlar bir okul fotoğrafı çektiriyor olmanın tüm kareografik kalıplarını kullanmışlardır. İki sıra olarak dizilen öğrencilerin ortasında konumlanan bayan öğretmen ve fotoğrafın iki köşesini paylaşan erkek öğretmenler kurguyu tam bir simetri düzeneğine dönüştürmüşlerdir. Boylarının uygun olmaması nedeniyle bu tür fotoğraflarda arka sıralarda yer alan öğrencilerin tümü daha yüksek bir platform üzerinde konumlanmışlardır. Sıra sayısı arttıkça bir anfi tiyatrunun merdivenleri gibi platform sayısı da arttırılarak görünürlük ve denge sağlanmıştır. Küçük kız öğrencilerin kullandıkları neredeyse başları büyüklüğündeki kurdele tokalar fotoğrafın en ilgi çekici ayrıntısıdır. Bir diğer ön sırada oturan küçük öğrencilerin hiçbirisinin ayaklarının yere basmıyor oluşudur. Bu durum öğrencilerin teker teker bu yüksek platforma çıkartılmış ve yerleştirilmiş olduğu izlenimi yaratmaktadır. Kişilerin gelecek yaşamları için biricik anı belgesi olan bu fotoğrafların detaylarında, fotoğraflanan her birey için ayrı bir anlam hafızası yatmaktadır. Burada topluluk stüdyoya oranla farklı bir tesadüfi bütünlük teşkil etmektedir. Sonraki yıllarda kişilerin bu ve benzer fotoğraflara bakarak arkadaşlarının isimlerini anımsamaya çalışmaları gibi bir çok deneyim örgüsü bu tür fotoğrafların özgün karakterlerini oluşturmaktadır.

Musevi okul ve öğrencilerinden günümüze ulaşan bir diğer örnekte, öğrenciler okulun öngördüğü kitlesel fotoğraflanma kalıbı dışında kendileri için daha seçici bir fotografik üretim öngörmüşlerdir (Şekil: 110). Üç arkadaşın folklorik kıyafetler içerisinde Bermasse stüdyosunda gerçekleştirdikleri mizansen ilginç bir kurguya sahiptir. Sade bir perde fonu önünde fotoğrafın merkezinde yer alan bir sehpa etrafında konumlanan üç kız arkadaş elleri ile sehpanın üzerindeki Magen David'i tutmaktadır. Bu yolla, fotoğraftaki kimlik olgusunun temsili, birçok örnektekinden farklı olarak doğrudan sembolik bir anlam kazanmıştır.



Şekil 110: Folklorik kıyafetler ve Magen David (Davut Kalkanı) ile Yahudi kız öğrenciler. 1918

Türk Musevileri Müzesi Arşivi. (Arşiv Zarf No: 104)

Kültür içerisinde aileden sonra ikinci belirleyici model kurum olan okullar, İstanbul azınlıkları açısından geleneğin ve dilin devamı olarak özel bir önem arz etmişlerdir. Okullar tarafından sağlanan özerk eğitim, kültürün tüm yönleri ile gelecek kuşaklar tarafından tanınmasını öngörmektedir. Üniversite öncesi farklı bir misyon taşıyan bu ilk eğitim süreci, kimlik olgusunun da betimlendiği ve sistemli olarak şekillendiği ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Magen David örneği, bu betimleme misyonunun fotoğrafa taşınmış geleneksel kalıplarındandır. Üç kız öğrencinin ellerinde tuttukları ulusal simge, tüm yaşamları boyunca taşıyacak oldukları kimlik ayrıcalıklarının fotografik olarak betimlenmiş bir mizansenidir. Bu ve benzer mizansenler, neredeyse tüm kültürler içerisinde erken yaştaki çocukların taşıyıcısı oldukları kimliğe dair benzer betimlemelerini ön görmektedir.

Fotoğrafta Magen David yalnızca bir obje olarak değil, kızların folklorik kostümlerinin kollarında da yer alan bir simge olarak da kompozisyonun tüm havasını belirlemiştir. Sanki bu fotoğraf, kişilerin temsilinden çok Magen David'in bir temsiline işaret eder gibidir. Yüceltilmiş ulusal değerler birçok benzer fotoğrafta kişilerin bu simgelerin etrafına toplandıkları mizansenlerle temsil edilmiştir. Burada kişiler kadar önemli bir misyon taşıyan kimliğe yönelik betimleyici simge ve semboller bir tür kutsallık, ilahi bir yücelik göndermesi içerisinde kurgulanmıştır. Genç kuşakların bağlı oldukları kültürel değerler ile bir arada betimlenmeleri geleneği, kimliğe dayalı bir tür edinim sürecinin ürünüdür. Kimliğin oluşum evresinde, gençlerin topluma ve dünyaya karşı kavradığı öncelikli ayrıcalıkları kapsayan kültürel değerler, bu fotoğraflar ile betimlenerek bir bakıma bireylerin gelecekleri adına ölümsüzleştirilmiştir.

Bir diğer örnekte, Şişli Karagözyan Ermeni ilkokulu öğrencileri, okullarının kurucusu Dikyan Karagözyan'ın ölümünün 65. senesi dolayısıyla düzenlenen anma ayını sonrası özel bir temsil vermişlerdir (Şekil: 111). Ruhban okulları hariç, tümü laik olan azınlık okul temsilleri içerisinde, bazı özel gün ve dönemlere bağlı olarak öğrencilerin dini ya da ulusal kostümler içerisinde temsil edilmeleri eski bir gelenektir. Okulun küçük yaştaki erkek öğrenci ve öğretmenlerinin yer aldığı fotoğrafın merkezinde, ayini düzenleyen din görevlisine yer verilmiştir. Fotoğrafta, okul üniformaları yerine ortak dinsel pelerinler giyen genç kuşakların eğitim süreci içerisinde dahil oldukları kimliğin bu ve benzer anları özel bir temsil bütünlüğüdür.



**Şekil 111: Şişli Karagözyan Ermeni İlkokulu öğrencileri.
Dikyan Karagözyan'ın ölümünün 65. senesi anma ayini nedeniyle bir arada.**

Agos Gazetesi Arşivi (Okullar Arşivi, Karagözyan Grubu, No:24)

Bu ve benzer temsillerde genellikle punctum aranmaz. Bunda belirleyici önyargı, kamusal temsillerin öngördüğü standartlaşmış kalıpların fotoğrafların tümünü tek bir anlam düzeyine indirgediğidir. Halbuki bu temsil kalıpları arasında dahi, sayısız farklı öznel detaya ulaşmak ve fotoğrafın amaçladığı studium dışında farklı bakış açıları geliştirmek mümkündür. Bu örnekte olduğu gibi, bazı kamusal temsiller kendi standartları içerisinde dahi birçok yeni anlam bütünlüğü çağrıştırmaktadır. Bu temsil bir anma gününe ait olsa da kişilerin çoğu objektife neşe içerisinde bakmışlardır. Çocuklar bilinen bir pozisyonla sıralanmalarına rağmen birbirleri ile olan ilişkileri fotoğrafın tüm detaylarında farklı bir anlam öngörüsü yaratmaktadır. Fotoğrafın zemininde, ön planda oturan çocukların her biri standart konumlanmaları içerisinde farklı bir beden pozisyonu seçmişler, adeta kendileri için poz veriyormuş kadar rahat davranarak çocuk olmanın farklı hallerini fotoğrafa yansıtmışlardır. Eğitim süreçlerini belgeleyen bu karakteristik temsil içerisinde, çocukların yaratıcı kişisel pozları bu fotoğrafı farklı bir anlam bütünlüğüne sokmaktadır. Okul temsillerinin birçoğunda, var olan kamusal standartlar içerisinde dahi kişiyi kendisine çeken ve yeni anlamlar oluşturma potansiyeline sahip bir çok detay ve kurgu içerisine gizlenmiş bağımsız bütünlükler bu fotoğrafların günümüz açısından çarpıcı olan biricik özgün karakterleridir.

6.7.3. Hastaneler

Hastaneler İstanbul azınlıkları açısından, hizmet konusunda doğrudan bir kimlik ve ayrıcalık öngörmeyen kuruluşlar olmakla birlikte öncelikle bir varlık göstergesi olarak önemli bir kurumsal zemin yaratmıştır. Bu nedenle ki İstanbul içerisinde nüfus gösteren neredeyse tüm cemaatlerin kendilerine özgü kurum ve kuruluşları arasında hastaneler önemli bir alan olmuştur. Özel bir kamusal kimliği bulunan azınlık hastanelerinin büyük kompleksleri içerisinde, yalnızca tıbbi hizmetler öngörülmemiş, bu kurumlar cemaatin inanç, kültür ve sosyal gelişmeleri ile iç içe geçen bir özerklik taşımışlardır. 1832 yılında Kazaz Artin Amira Bezciyan tarafından kurulan Surp Pirgiç Hastanesi kompleksinin, 2004 yılından itibaren Türkiye'nin ilk Ermeni Müzesine ev sahipliği yapıyor oluşu hastanelerin kültür içerisindeki işlevine dair yakın tarihteki en önemli örnektir. Gündelik yaşam içerisindeki kültürel fonksiyonların özel bir uzantısı olan hastaneler, erken dönemden itibaren cemaatleri konu alan birçok fotoğraf arşivinde yer bulmuştur.

Bir sağlık kurumu olarak, hastanelerdeki fotoğraflanma geleneği öncelikle kurumun niteliksel özelliklerine bağlı gelişmiştir. Kurum çalışanları ve kurumun hizmetine yönelik bu fotoğraflar yüzyıl başından itibaren, yalnızca kurumun mimari niteliklerini konu alan fotoğraflara oranla bir artış göstermiştir. Bu örnekler arasında en ilgi çekici olanlardan birisi, başhekim Sarra Harputyan'ının bebek doğum ünitesindeki temsilidir (Şekil: 112). Fotoğrafta, doğum sonrası bekleme ünitesine alınmış olan birkaç günlük bebekler ile görülen başhekim özel bir kurgu içerisinde. Dinlenmeye alındıkları yüksek platform üzerinde yan yana uyumakta olan bebekler ile ilgilenir pozisyonundaki başhekim, üçgen bir grafik kompozisyon oluşturmaktadır. Açık pozisyonundaki kolları ile bebeklerin çevresinde bir tür koruma hissi yaratan kadın, bakışlarını dikkatle onlar üzerine yoğunlaştırmıştır. Fotoğraf her ne kadar bir hastane ünitesine ait olsa da, sanatsal kaygılar güdülmüş bir anı kompozisyonu izlenimi vermektedir. Bu tür bir fotoğrafın belge niteliği, duygusal açıdan yarattığı yoğunluğa oranla ikinci planda önemlidir. İzleyici açısından çarpıcı göndermeleri olan fotoğrafta, şefkat ve duygulanım hisleri kompozisyon içerisinde baskın bir karakteristik izlenim yaratmıştır.



Şekil 112: Başhekim Sarra bebek doğum ünitesinde. 1917

Yarman, age, 389

Bu tür fotoğrafların ortaya koyduğu bir diğer izlenim hümanist bir yoğunlaşma üzerine odaklanmaktadır. Fotoğraftaki bebekler ve başhekim, vicdan'a dair çok ince bir detayı pekiştirmekte gibidir. Yaşam olgusu, bu fotoğrafta kimliğin öngörölmüş tüm niteliksel uzantılarından ayrılmış bir salt temsiliyet ve var oluş edimi olarak farklı bir anlam kazanmıştır. Bebekler, 'insan' olma dışında hiçbir kimlik ve diğer uzantıya sahip değildir. İnsanın var oluş nedenselliğinin bu en yalın öğeleri, fotoğraftaki başhekimin kollayıcı müdahalesi ile çok açık bir anlam bütünlüğü içerisine girmiştir. Bu hümanist serzeniş, fotoğrafa bakıldığı ilk andan itibaren kendisini hissettiren en görünür kavramsal edimi yaratmaktadır. Hastaneler, hümanizm olgusunun kültür içerisindeki en görünür kurumsal yapılanmaları olarak, bu ve benzer kurguların çağrıştırdığı özel bir anlam bütünlüğüne sahip olmuşlardır. Bu kurumlarda gerçekleşen temsillerin büyük bir bölümü, başhekim ve bebeklerin kompozisyonundaki havaya benzer bir duygulanım ve anlam yaratma potansiyeline sahiptir. Bu fotoğraflarda izleyici çarpan öncelikli etki, yaşamın farklı bir düzeyde temsil edilmesinin yarattığı sorgulamaya ve yaşama dair daha salt bir algı düzeyini pekiştirmeye dayanmaktadır. Daha çok belge özelliği taşıyan bir diğer fotoğrafta ise ilgi, dönemin koşulları ve pratikleri üzerine toplanmaktadır (Şekil: 113).



Şekil 113: Surp Pirgiç Hastanesi ağalar dairesinde ameliyat.1887 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 231

Fotoğrafın merkezinde yer alan ve çok açık seçilmeyen, üzerinde hastanın yattığı bir platform etrafında toplanan doktor ve hemşireler mizansen içerisinde bir tür film seti izlenimi yaratmaktadır. Açık hava da gerçekleşen operasyona farklı yaş gruplarından bir çok insan dahil olmuştur. Neredeyse herkesin elinde tutarak gösterdiği ya da kullanmakta olduğu bir obje ile katıldığı fotoğrafta, tek bir ameliyat için bu kadar yoğun bir kalabalığa duyulan gereksinim, bu tür operasyonlarda insanlara çok daha fazla ihtiyaç duyulduğu dönem koşulları açısından düşündürücüdür. Hastanın üzerinde yattığı platformun arkasında sıralanan kişiler, kamusal fotoğraflara özgü bir karakteristik temsiliyet sunumu gerçekleştirmektedir. Fotoğrafın gerçek bir ameliyat anından çok, operasyon gerçekleştikten sonra ya da başında çekilmiş olması ihtimali, kişilerin poz verebilme rahatlıkları açısından yüksek bir ihtimaldir. Kompozisyonun en ilgi çekici detaylarından birisi, operasyonun gerçekleştiği avluya bakan binanın penceresinde konumlanmış olan diğer hastalardır. Bu görüntü, fotoğrafın bir setinde çekilmiş olduğu izlenimini pekiştirmektedir. Kadrajın hemen sağında yer alan masa etrafındaki küçük çocuklar ve pencerelere dizilmiş hastaların yarattığı izlenim, hemşirelerin ilgi çekici büyüklükteki şapkaları ve kişilerin büyük bir bölümünün poz vermekle olan meşguliyeti ile birleştiğinde ortaya çıkan hava oldukça ilginçtir. Bu karmaşık ve günümüz açısından yalnızca kurgulanarak gerçekleştirilecek ameliyat belgesi, alışılmış steril ve düz hastane temsillerine oranla bir hayli erken bir prototip ve çarpıcı bir örnek olarak ironik anlamlar içermektedir.

Kamusal mekanlara özgü temsiller günümüz ile karşılaştırıldığında, çoğu benzer kalıplara sahip olmakla birlikte, bahçe de gerçekleşen bu ameliyat sahnesi gibi bir çok temsil değişen koşullar ve yeni şartlar altında değerlendirildiğinde ilginç anlamlar kazanmaktadır. Bu temsillerde dönemin kültürel koşullarına olduğu kadar teknolojik ve mesleki koşullarına dair birçok ayrıcalık, sonraki dönemlerde fotoğrafın anlaşılması açısından daha görünür ve ilgi uyandırıcı detayları sergilemeleri açısından belirleyici olmuşlardır.

Hastanelerde gerçekleşen temsil kalıpları, kurumun hastalar ve doktorlar olmak üzere iki temel bileşeni üzerinde yoğunlaşmıştır. Hastane görevlilerinin temsilleri, Surp Pirgiç hastanesinin yüzyıl başındaki doktorlarına ait olan fotoğraftaki gibi genel bir anlayışın ürünüdür (Şekil: 114). Bir masa etrafında toplanan doktor heyetinin, sıralanmış bir kompozisyon içerisinde betimlenen ciddiyet dolu fotoğrafları, bu temsil geleneğinin karakteristik örneğidir. Bir gazete yer alan fotoğrafta, doktorlar dönemin şartları ve kostümleri içerisinde kurumlarına özgü bir titizliğin betimleyicileri olma sorumluluğunu üstlenmişlerdir. Burada bireylerin kişisel statüleri kadar, bağlı bulundukları kurumun imajına olan etkileri önemli bir rol oynamaktadır.

Daha çok hatıra özelliği taşıyan diğer iki fotoğrafta, konun mesleki olarak taşıdığı vizyon sergilenmiştir (Şekil: 115 / 116). Hemşirelerin mesleki kıyafetleri ile betimlendikleri fotoğraflar, yüzyılın başından beri süregelen bir geleneğe gönderme yapmaktadır. Kişilerin bağlı bulundukları meslek alanları içerisinde betimlenmeleri anı fotoğraflarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Hemşirelerin hastane bahçesinde gerçekleşen temsilleri, kurumun bir bileşeni olmanın getirdiği sorumluluk ve ciddiyet içerisinde özenle tasarlanmıştır. Bu fotoğraflarda temizlik, duruş ve beden pozisyonları, bu kadınların öncelikli temsillerini ‘kadın olma’ durumundan öte meslekleri ile bütünleştiren yeni bir anlam dinamğine dönüştürmektedir. Cinsiyet rolleri bu gibi fotoğraflarda kadın ve erkek arasındaki ayrımı farklı bir düzeye çekmektedir. Önceliğin, kurumun imajına ve üstlenilen sorumluluğun kişiye getirdiği konumlanmaya verildiği bu fotoğraflar, kişilerin bağımsız olduğu kadar kurumun temsili açısından da önem taşımışlardır. Bu nedenle ki benzer temsillerin günümüze uzanan süreçte devam etmekte olan karakteristik yapısı, olağan bir sadelik ve düzlük anlayışı genelinde süregelmiştir.



Տեկիլ 114: Տըրք Քըրցի Իստանեսի զոկտորլըրի. 1877 / Դազետե Տադասի – Տըրք Քըրցի Արշիվ



Տեկիլ 115: Մի Իմշիրե



Տեկիլ 116: Իաեր Իմշիրե

Կարման, ագե, Տեկիլ:114, 340 - Տեկիլ:115, 349 - Տեկիլ:116, 349

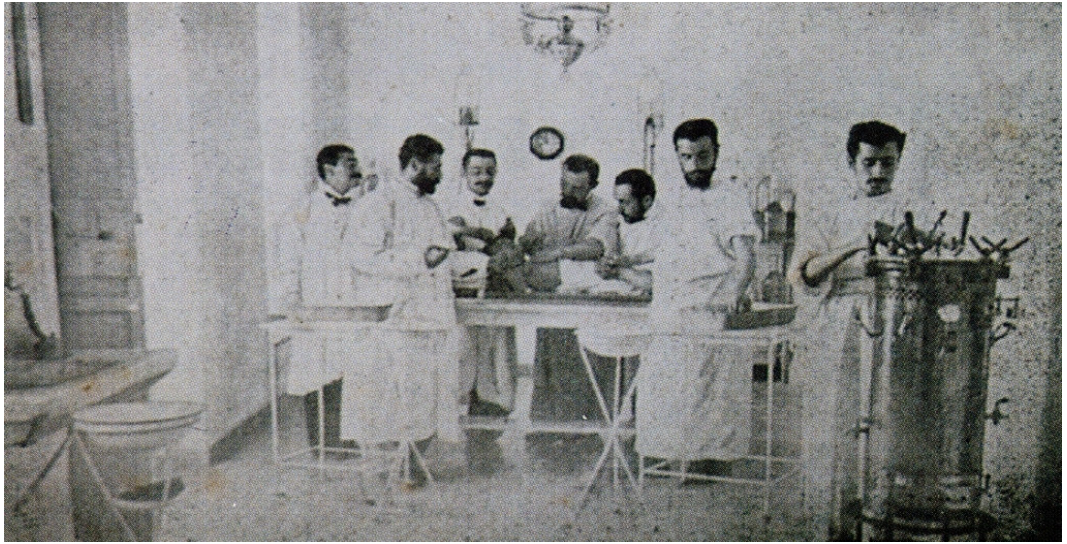
Hastanede bulunan bireylerin, belirli düzenler içerisinde fotoğraflanmaları öncelikle hastane yetkililerin kurum arşivi için öngördükleri bir gereklilik üzerinden gelişmiştir. Daha çok bir belge fotoğrafı niteliğinde gerçekleşen bu çekimler, günümüzde farklı okumalara açık yeni anlamlar barındırmaktadır. Surp Pirgiç Ermeni hastanesinin yüzyıl başından kalan kadın akliye bölümüne ait fotoğraf, hastane çekimlerinin genel niteliğini sergilemektedir (Şekil: 117). Hastaların kendileri için ayrılan yataklar üzerinde yan yana sıralandığı fotoğrafta, kurum çalışanları hizmet sırasında temsil edilmiştir. Dönemin sahra hastanelerinden ve savaş yıllarından kalan benzer bakım fotoğrafları, kişilerin kurumlar tarafından aldıkları desteği betimler bir niteliğe sahiptir. Bu fotoğraflarda hastalara dönük olarak onların etrafını saran hemşireler ve doktorlar, kompozisyonlarda genel hümanist bir hava yaratmaktadır.

Bir diğer fotoğrafta, aynı hastanede bir ameliyat sahnesine yer verilmiştir (Şekil: 118). Doktorların bir çocuk ameliyatı sırasında görüldüğü fotoğrafta öncelikli dikkat çeken şey dönemin tıbbi cihaz ve teknik üniteleridir. Günümüzde hepsi antika niteliği taşıyan bu cihazların büyük bölümü yüzyıl başındaki yeni tıp endüstrisinin birer üretimidir. Ameliyatı gerçekleştiren doktorların büyük bölümü sakallı olmalarına rağmen hiçbir maske ve ellerinde koruyucu eldiven yoktur. Bugün için benzer fotoğrafların dönemin şartları üzerinden gelişen öncelikli etki uygulamalar arasındaki farklar üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu fotoğraflardan günümüze kalan arşivler, öncelikle benzer kurumların tarihsel süreçlerine yönelik birer kanıt olarak işlevseldir. Bir diğer fotoğraftaki çocuk muayeneside benzer bir etki hakimdir (Şekil: 119). Kompozisyonda yakınların da yer aldığı fotoğraf, dönemin şartları ve uygulamalarına getirdiği açılım açısından önem taşımaktadır.

Farklı inanç sistemlerine mensup İstanbul azınlıklarının tümüne ait farklı sağlık kuruluşlardan günümüze benzer arşivler kalmıştır. Bu arşivlerde, kültürel sistem ile iç içe geçen sağlık kurumlarının niteliksel özellikleri kadar kurumsal yapıları, gösterdikleri hizmet, kurum personeli ve kurumdan faydalanan bireylerin temsillerine yer verilmiştir. Bu temsillerin her biri günümüz sanatı açısından yeniden okunma ve değerlendirilme potansiyeline sahip çeşitli açılımlar taşıması ve erken dönemden günümüze uzanan özgün bir temsiliyet pratiği olması nedeniyle önemli bir yere sahiptir.



Şekil 117: Kadın akliye bölümü hastaları. 1908 / Surp Pirgiç Arşivi



Şekil 118: Çocuk ameliyatı. 1900 / Surp Pirgiç Arşivi



Şekil 119: Çocuk muayenesi. 1910 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, Şkl:117, 224 - Şkl:118, 224 - Şkl:119, 38

6.7.4. Dayanışma Kurumları

Yardımlaşma kurumları, cemaat içi dayanışmanın en eski sivil yapılanmaları olarak İstanbul azınlıkları açısından her dönem önemli oluşumlar olmuştur. Toplum bireyleri tarafından kurulmuş olan bağımsız vakıfların kontrolündeki bu kurumların çok büyük bir bölümünde toplumun kimsesiz genç ve yaşlı bireyelerine yönelik hizmetler sunulmuştur. Toplum içi yardımlaşma temeline dayanan dini ve medeni bir müessese statüsündeki sosyal dayanışma kurumları, Osmanlı devletinin en eski hukuki oluşumları içerisinde yer almıştır. Bu kurumlar, toplumların sahip olduğu manevi güç ve değerlerin tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle 19. yüzyıl sonrası gelişen bir önyargı olarak her ne kadar İstanbul azınlıklarının ekonomik açıdan pek güçlü olduklarına dair genel bir kanı oluşmuş ise de, tam tersine toplum içerisinde sayısız yardıma muhtaç insan kentteki sayıları ve kapasiteleri oldukça fazla olan bu kurumlar sayesinde yaşamlarını devam ettirebilmişlerdir. Bu kurumlar içerisinde yalnızca kentin düşkünleri değil, ülke sınırları içerisindeki siyasal gerilim dönemlerinde varlıklarını kaybetmiş, göç veya diğer nedenlere bağlı olarak ailesini ulaşamayan genç yaşlı birçok insan yaşamsal destek görmüştür. Günümüzdeki sembolik nüfus dağılımlarına paralel olarak, işlevsel özelliklerini ve toplum içerisindeki görünürlüklerini kaybetmiş olan gayrimüslimlere ait sosyal dayanışma kurumları yüzyıl başında İstanbul'un en faal kurumları içerisinde yer almıştır.

Azınlıklara ait sosyal dayanışma kurumlarının çok büyük bir bölümü, toplumun önde gelen eğitimli ve varlıklı bireyelerinin girişimleri ile oluşturulmuştur. Kamusal bir titizlikle yürütülen kurum yapılanmaları, hastane, okul ve tüm diğer kurumlara paralel bir düzeyde tanımlanmıştır. Yüzyılın başından kalan, Ermeni Genel Yardımlaşma Cemiyeti yönetim Kurulu toplantısına ait fotografik temsil, dayanışma kurumlarının toplumun hangi statüsünde işlerlik kazandığına önemli bir örnektir (Şekil: 120). Fotoğrafta yer alan yönetim kurulu üyeleri, aynı zamanda dönemin eğitimli ve varlıklı kişileri arasından seçilmiştir. Çoğu farklı alanlarda uzman olan bu kişilerin destek ve faaliyetleri ile yürütülen kurumlar, diplomatik bir özerklik kazanmışlardır.



Şekil 120: Ermeni Genel Yardımlaşma Cemiyeti Yönetim kurulu Toplantısı. 1915

Yarman, age, 581

Günümüzde ki nüfus problemlerinden en ciddi biçimde etkilenen kurumlardan olan yardımlaşma vakıflarının bir çoğu günümüzde işlevsiz durumdadır. Bu vakıfların, özellikle mal edinmelerine ilişkili olarak değişme gösteren yasal düzenlemeler, bir vakfın devamlılığını sağlayacak olan belirleyici unsur niteliğindeki ‘bağış’ desteğini kısıtlayarak, vakıfların yapılanmalarında bazı değişimler öngörmüştür.

Geçtiğimiz yüzyılın kent içerisindeki en faal kurumsal oluşumlarından olan azınlık vakıfları bünyesindeki yardımlaşma kurumları çok geniş alanda faaliyet göstermiştir. Kadıköy Ermeni yetimhanesindeki çocukları konu alan yüzyıl başı kartpostalı örnekler arasında ilginç bir yere sahiptir (Şekil: 121). Yardımlaşmanın kültürel ve desteklenmesi gereken bir olgu olarak karta yansıtıldığı bu örnekte çocuklar, kişileri dayanışmaya sevk etme nedenli bir kompozisyon içerisinde temsil edilmişlerdir. Fotoğraftaki çocukların, cemaatin diğer üyelerinin yardımına duydukları ihtiyaç mizansenin ana konusunu oluşturmaktadır.



Şekil 121: Kadıköy Ermeni Yetimhanesi. Carte-de-Visite / 1919

Yarman, age, 761

Yardım kurumlarının destekleyici yönünü ön plana çıkartan bu ve benzer toplu temsillerde, çocuklar fakir ancak güven içerisinde bir izlenim uyandırarak kurumun desteğine olan ihtiyaçlarını konuyu ajite etmeden pekiştirmişlerdir. Bu kartların satılması ya da bağış yolu ile edinilen gelirlerin sağlanması açısından, içerisinde yer aldıkları kurumun bir tür aktivisti olan çocuklar, toplumundaki duyarlılığı arttırmaya yönelik bir imaj bütünlüğü yaratmışlardır.

Diğer taraftan, çocukların bağlı bulundukları kurumun öngördüğü ortak kıyafetler içerisindeki, okullarda olduğu gibi özel günlerde gerçekleşen toplu temsilleri yetimhanelerin fotoğraf geleneğinin en karakteristik unsurlarını oluşturmuştur. Kalfayan yetimhanesi kızlarının günümüze ulaşan temsili örnekler arasındaki genel bütünlüğü sergilemektedir (Şekil: 122). Kurum çatısı altında yaşamsal ihtiyaçlarının tümü karşılanan genç bireyler, bu ve benzer temsillerde büyük bir özenle fotoğraflanmışlardır. Okullarda olduğu gibi bir titizlik içerisinde gerçekleşen bu kompozisyonlarda, aynı kıyafetleri giyen gençlerin çok büyük bölümü yaşamlarında ilk kez fotoğraflanma olanağına kavuşmuşlardır.

Kurumsal fotoğraflar bu açıdan özel bir önem taşımaktadır. Fotoğraflanmanın hiç de sıradan bir eylem olmadığı yüzyıl başından kalan bu temsiller sosyal yaşama dair farklı bir işlerlik ve bütünlüğe sahiptir. Dönemin şartları açısından düşünüldüğünde, yalnızca varlıklı bireylerin yaşamlarına girmiş olan fotografik temsil avantajı, kurumların koşullu hale getirdiği geleneksel temsiller ile döneme dair daha geniş bir fotografik envanterin ortaya koyulabilmesini ve günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Sosyal dayanışma kurumlarının işlevi yalnızca yaşamsal sorumluluğun karşılanması ile sınırlı kalmamış, bu kurumlar içerisinde bulunan çocuklar farklı meslek ve zanaat alanlarında özel eğitimler görerek yaşama dair bir statü kazanma olanağına kavuşmuşlardır. Esayan Yetimhanesi gençleri tarafından kurulan bando heyeti günümüze ulaşan örnekler arasında, kurumların mesleki işlevlerine dair özel bir örnektir (Şekil: 123). Mizansen içerisinde, müzik icrası sırasında kullandıkları aletler ile yer alan gençler büyük bir titizlikle konumlanmışlardır. Fotoğraf kadrajının merkezinde yer alan eğitmenin etrafını saran genç bandocular, yetimhanenin kendilerine sunmuş olduğu mesleki olanağın tüm donanımları ile bir tür gurur tablosu oluşturmaktadır.



Şekil 122: Kalfayan Ermeni Yetimhanesi. 1904 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 355



Şekil 123: Esayan Ermeni Yetimhanesi Bandosu. 1910 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 371

Bu ve benzeri temsiller, kurumların imajı ve cemaatin diğer bireylerinde sağladığı yardımı teşvik edici nitelikleri açısından işlevsel bir yere sahiptir. Bu kompozisyonlarda yeni meslekler edinmiş güçlü birer karaktere dönüşen yardıma muhtaç bireyler, önemli bir motivasyon gücü ile temsil edilmişlerdir.

Sosyal yardımlaşma kurumlarından günümüze uzanan bir diğer temsil geleneği yaşlılara ait olanlardır. Yüzyılın başından kalan Ermeni kadın ve erkek ihtiyarhanelerine ait fotoğraflar bu temsil biçiminin en erken örneklerindendir (Şekil: 124 / 125). Yetimhanelere oranla, yaşam ve ölüm döngüsü arasında daha dramatik çağrışımları bulunan bu fotoğrafın erken dönem örneklerinin çoğunda benzer bir temsil kalıbı vardır. Genellikle kişilerin bir arada temsil edildiği bu ve benzer fotoğraflarda, yetimhanelere oranla sergilenen mizansen bir motivasyon ve geleceğe dönük umutlardan çok kişilerin yalnızlıklarına gönderme yapmaktadır.

Sonraki dönemler özellikle huzurevleri fotoğrafçıların yoğun çalışma alanları arasına girmiştir. Bu merkezlerde yaşamlarını sürdüren yaşlıların portrelerine olan ilgi ve bu fotoğrafların izleyicide yarattığı etki, yakın döneme kadar yaşlı temsillerinin fotoğraf içerisinde popüler bir alan olmasını sağlamıştır. Erken döneme ait bu iki temsilde kuşkusuz herhangi bir sanatsal kaygı güdülmemiş, hatta geleneksel kurum temsillerinin karakteristik konumlanmalarına dahi gerek duyulmamıştır. Ancak fotoğraflanan kişilerin izleyicide yarattığı etki, salt bireysel özellikleri üzerinden dahi benzer bir dramatik algılamaya yol açma potansiyeline sahiptir. Bu ve benzeri fotoğrafların algılanış biçimleri, öncelikle fotoğraflanan kişilerin yarattıkları çaresizlik pozisyonu üzerine yoğunlaşmaktadır.

İstanbul azınlıklarına ait sosyal dayanışma kurumlarından günümüze kalan fotoğrafların bir diğer genel özelliği, bugün çoğu faaliyette bulunmayan bu kurumlara dair son belgeler olmalarıdır. Diğer taraftan çalışma içerisinde yer alan fotoğrafların çoğu, günümüze ulaşmamış bir geleneğin uzantıları olmaları açısından benzer bir izlenim taşımaktadır. Ancak özellikle dayanışma kurumlarına ait fotoğraflar, sosyal bir geleneğin kamusal parçaları olarak faaliyet gösteren bu özel kuruluşların günümüzdeki yokluklarına dair bir anı belgesi olma niteliğini daha yoğun olarak taşımaktadır.



Şekil 124: Ermeni Kadın İhtiyarhanesi Sığınmacıları. 1912 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 561



Şekil 125: Ermeni Erkek İhtiyarhanesi Sığınmacıları. 1912 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 561

6.7.5. Zanaat ve Meslek Grupları

Farklı zanaat ve meslek gruplarının fotografik temsilleri, İstanbul'da fotoğrafın ilk dönemlerinden itibaren çok önemli bir alan oluşturmuştur. Bunda en belirleyici etken dönemin oryantalizm modası ve farklı meslek alanlarının Doğu'ya özgü karakteristik yapılanmaları olmuştur. Meslek alanları oryantalizm içerisinde öncelikle etno-kültürel ayrıcalıklar üzerinden betimlenmiştir. İlk etapta çok görünür olmamakla birlikte, meslekler her dönem kültürel mizansenler açısından belirleyici bir tanımlama gücüne sahip olmuşlardır. Abdullah Biraderlerden, Pascal Sebah'a dek dönemin tüm fotoğrafçıları açısından önemli bir konu oluşturan meslek alanlarının ilk temsilleri stüdyolarda verilmiştir. Bu fotoğraflarda, farklı mizansenler içerisinde konumlanan şerbetçiler, simitçiler, sepetçiler, tulumbacılar, ayakkabı boyacıları, baca temizleyicileri gibi Doğu'ya özgü meslek alanlarının neredeyse tümü fotoğraflanmış ve bu kompozisyonlar dönemin Avrupalı ziyaretçilerden büyük ilgi görmüştür.

Fotoğraf makinesinin belgeleyici bir araç olarak daha fazla işlevsel hale geldiği 19. yüzyıldan itibaren, meslek alanlarının fotografik temsiline duyulan ilgide daha yoğun bir düzeyde gelişmiştir. Bu süreçte oryantalizm nedenli çekimler devam etmekle birlikte, kent içerisinde localar halinde faaliyet gösteren farklı meslek gruplarının salt belgelenmesine yönelik temsillerde verilmeye başlanmıştır.

Osmanlı coğrafyası içerisinde, devletin belirlediği kurallar nedeniyle tarım ve hayvancılık gibi işlerle uğraşmaları yasak olan gayrimüslimler, doğal olarak öncelikle zanaat ve ticaret alanlarına yönelmişlerdir. İstanbul azınlıkları, meslek kolları açısından Anadolu'daki gayrimüslimlerden farklı olarak çok daha geniş bir alanda faaliyet göstermişlerdir. Günümüzde her ne kadar azınlıkların öncelikle ticari yönden gösterdikleri faaliyetler tanımlayıcı olsa da, sanattan mimariye, çeşitli zanaat alanlarından, kamusal alanlara dek bir çok farklı platformda faaliyet gösteren İstanbul azınlıkları için belirli meslekleri işaret etmek doğru değildir. Fotoğrafın farklı meslek alanlarını stüdyo mizansenleri içerisinde belgelediği erken dönemden itibaren, kentte yaşayan azınlıklarda terziler örneğinde olduğu gibi, yoğun faaliyet gösterdikleri zanaat alanları ile temsil edilmeye başlamışlardır (Şekil: 126).



Şekil 126: Ermeni Terziler. 1893 / Abdullah Biraderler Stüdyosu.

H. Kevorkian, R. Paboudjian, B. Paulian. *Les Arméniens Dans L'empire Ottoman* (Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire Arhis. 1992), 417

Çekimi 1893 senesinde gerçekleşen fotoğraf, İstanbul'da ki erken dönem meslek alanları temsillerinin karakteristik yapısına sahiptir. Sade bir fon önünde, stüdyoya getirilen dikiş makinesinin arkasında mesleğini yapmakta olan kadın dikkatle işine yönelmiştir. Mesleki ve zanaat alanları üzerinden gerçekleşen mizansenlerin neredeyse tümünde kişiler temsil edildikleri uğraşı alanı ile meşgul iken kurgulanmışlardır. Hemen onun yanındaki yaşça daha büyük bir diğer kadın, dikilmekte olan kumaşın farklı bir parçasının el işçiliği ile meşgul görülmektedir. Bu iki kadının işlerine yoğunlaşmış görüntüsü, ortalarında duran adamın kadınların yaptıkları işe olan dikkat dolu bakışları ile pekiştirilmiştir.

Erken dönem mesleki temsiller içerisinde kadınların betimlenmesi, dönemin sosyo-kültürel şartlarından dolayı çok sık karşılaşılan örneklerden değildir. Özellikle terzilik, yüzyıl başında erkek ustalarının görünür olduğu bir meslek alanı olarak konumlanmıştır. Bu fotoğraf, kadınlarca gerçekleştirilen ve doğrudan onların kontrolündeki bir işin temsil edilmesi açısından çarpıcı olduğu kadar, terzilik alanının kadın modeller kullanılarak betimlenmiş olmasının nedenselliği açısından da düşündürücüdür. Bu durum, fotoğrafın turistik bir üretim olduğu fikrini ala getirmektedir.

Ermeni kilisesi tulumbacıları örneğinde de olduğu gibi, bir çok mesleki fotoğraf İstanbul azınlıklarını temsil ettiği kadar, bu fotoğrafların carte-de-visite boyutlarındaki baskıları ile kent kültürü adına bir temsiliyette sağlanmış (Şekil: 127). Fotoğrafta mesleki kostümleri ile sıralanmış olarak poz veren kilise tulumbacılarının, Osmanlının diğer tulumbacı temsilleri ile arasında hiçbir ayırıcı fark yoktur. Çekildiği dönem belge niteliği taşıyan bu ve benzer özellikteki bir çok fotoğraf, sonraki dönemler gelişen çoğaltma şartlarına bağlı olarak farklı özellikler kazanmış ve kentin sosyo-kültürel geçmişine ilişkin birer imgeye dönüşmüştür. Meslek alanlarının daha bağımsız kompozisyonlarla temsil edilmeye başladığı yüzyıl başından itibaren, zanaatkarlar yan yana sıralanmak ya da stüdyoların öngördüğü kalıplar dışında, doğrudan meslek atölyelerinde ve daha özgür mizansenlerle betimlenmişlerdir. Samatya'da ki Zilciyan atölyesine ait yüzyıl başından kalan fotoğraf bu temsilin erken ve ilgi çekici bir örneğidir (Şekil: 128). Atölye avlusunda çalışmakta olan zil ustaları serbest bir konumlanma ile fotoğraflanarak zanaat alanına dair özgün bir mizansen yaratmışlardır.



Şekil 127: Ermeni Kilisesi Tulumbacıları. 1896 / Surp Pirgiç Arşivi

Yarman, age, 23



Şekil 128: Zildciyan Atölyesi. Samatya 1914

Yarman, age, 28

Belge ve hatıra olma niteliğini bir arada taşıyan bu fotoğraflama mantığı, günümüze uzanan süreçte gelişen tanıdık betimlemelerin prototipini oluşturmaktadır. Bu fotoğraflarda, Zilciyan atölyesinin Latin harfleri kullanılarak yazılmış tabelası gibi döneme dair çok sayıda ayrıcalıklı detay stüdyo fotoğraflarında olmayan bir biçimde kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu fotoğraflardaki etnolojik unsurlar ve konvansiyonel yöntemlerle gerçekleştirilen üretimlerin günümüzde çağrıştırdığı izlenim, erken dönemdekine benzer bir anlayışla güncelliğini korumaya devam etmektedir. Günümüzde özellikle örneği bulunmayan ya da özel bir zanaat alanının ustasına dair bir atölye fotoğrafı, izleyici tarafından neredeyse aynı nedenlere bağlı olarak ilgi uyandırmaktadır.

Farklı atölyelere ait çekimler, yüzyıl başından itibaren kurumsal bir imaj bütünlüğü sağlama konusunda da önemli rol oynamıştır. Bugüne oranla sanayileşmenin neredeyse yok sayılabileceği yüzyıl başı İstanbul’unda, bir çok gündelik araç ve gerecin dahi el işçiliği ile üretildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu atölyelerin algılanma şeklinin neredeyse bir fabrika ile eşdeğer olduğunu düşünmek olasıdır.

Yüzyıl başından kalan kentin farklı atölyelerine ait çekimler böyle bir anlayışın varlığını desteklemektedir (Şekil: 129 / 130 / 131). Bu fotoğraflarda amaç ne etnolojik bir ayrıcalığı vurgulamak ne de Zilciyan atölyesinde olduğu gibi günümüzde farklı okumalara açık bağımsız bir hatıra mizansenini yaratmaktır. Çoğu konvansiyonel bir fabrika işlevinde çalışan yüzyıl başı atölye kompozisyonlarının tümünde benzer bir kurumsal temsil geleneğinin izleri vardır. Bu işçiler doğrudan yanyana sıralanmış bir pozisyonda olmasalar da fotoğraf makinesinin varlığını öngören bir açı ile bir tür üretim sürecinin temsilini yaratmışlardır. Ayakkabıcılık, sandalye ve terzi okulu örneklerindeki tüm çalışanlar benzer bir temsil kalıbı içerisindedir. Bu fotoğraflardaki tüm kişiler öncelikle, doğrudan işleri ile meşgul ve bağlı bulundukları kurumun çalışan, aktif ve faal bir bileşeni olduklarını kanıtlamaktadır. Sonraki dönemler artan fabrika fotoğrafları ve işçilerini konu alan mizansenlerde benzer bir eylemlilik kalıbı söz konusudur. İşçiler bu mizansenlerde fotoğraf kamerasının varlığını es geçmeyerek doğrudan objektife bakmışlardır ancak hiçbirisi fotoğraflanma eylemi için işini bırakıp bir beden pozisyonu olarak alışıldık bir poz verme kalıbı içerisine girmemiştir.



Şekil 129: Ayakkabıcılık Atölyesi. 1901 / Surp Hagop Arşivi



Şekil 130: Sandalye Yapım Atölyesi. 1901 / Surp Hagop Arşivi



Şekil 131: Terzi Okulu. 1901 / Surp Hagop Arşivi

Yarman, age, Şkl:129, 491 - Şkl:130, 491 - Şkl:131, 491

Bu temsil geleneği, günümüze neredeyse benzer bir anlayış potasında ulaşmıştır. Sanayi Devrimi sonrası gitgide artan fabrika fotoğraflarının, dönemin üretim koşulları ve yeni sermayenin şekillenmesi adına önemli söylemler üretmeye başladığı dönemin ilk temsil kalıpları bu ve buna benzer örneklerle şekillenmiştir. Bu atölyelerden günümüze kalan bir diğer genel izlenim, artık hiçbirinsin konvansiyonel yöntemler gerektirmediğı bu geçmiş üretim alanlarının ve değışen koşulların üzerine yoğunlaşmaktadır. Bir tür teknolojik nostalji betimlemesine dönüşen bu fotoğraflar, nedensellikleri açısından farklı disiplinler tarafından geniş düzeyde kullanım olanağına sahip olmuşlardır.

İstanbul azınlıklarının, her ne kadar burada tümüne yer verilemeyecek olsa da yüzyıl başından kalan farklı meslek ve uzmanlık alanları çerçevesinde üretilmiş temsilleri büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Bu alanlar, yalnızca zanaat ile sınırlı kalmadığı gibi, temsillerde yalnızca belirli geleneksel üretimler üzerine yoğunlaşmamıştır. Kentin yüzyıl başında oldukça faal olan koro toplulukları örnekler arasında özel bir yer oluşturmaktadır (Şekil: 132 / 133). Koro topluluklarının benzer mizansenlerdeki toplu fotoğrafları, günümüze uzanan arşivler içerisinde en yoğun karşılaşılan temsil örneklerindedir. Farklı kiliselere mensup koro bileşenleri, kurumsal ve mesleki bir bütünlük çerçevesinde fotoğraflanma geleneğinin önemli temsillerini vermişlerdir. Sayıları bir çok kamusal topluluğunkinden çok daha fazla olan koro topluluklarının temsilleri büyük bir titizlikle gerçekleştirilmiştir. Bu fotoğraflarda sıralamalara ve sıralamalar arasındaki farklı beden pozisyonlarına istisnasız uyulmuştur. Günümüzde sayıları yalnızca onlarla ifade edilen kilise koroları üzerinden düşünüldüğünde, bu kalabalık toplulukların cemaatin geçmiş faaliyetleri açısından ortaya koyduğu izlenim oldukça önemlidir. Bir sanat ve meslek grubu olarak korolar, yakın tarihe kadar İstanbul Hristiyan azınlıklarının dini ayrıcalıklar üzerinden şekillenen en görünür meslek alanlarından olmuştur.

Günümüze ulaşan farklı meslek ve zanaat topluluklarına yönelik temsiller, en az stüdyo çekimleri kadar çarpıcı ve disiplinlerarası düzeyde farklı açılardan yaklaşıma potansiyeline sahip önemli verilerdir. Bu görsel dayanakların referanslık edebileceğı bir çerçevede, İstanbul azınlıkları açısından bazı sosyal ve kültürel çıkarımlara ulaşmak, konuyu güncel sorunsallar bağlamında düşünmek açısından farklı bir zemin oluşturmaktadır.



Şekil 132: Nerses Hüdaverdiyan Yönetimindeki Getronagan Koro Heyeti. Surp Yerrortutyun Kilisesi avlusu. 1918 / Pars Tuğlacı Arşivi

Pars Tuğlacı. **İstanbul Ermeni Kiliseleri** (İstanbul: Pars Yayınları. 1991), 205



Şekil 133: Prof.Edgar Manas yönetimindeki 105 kişilik Beyoğlu Ermeni Kiliseleri Birleşik Koro Heyeti. Balıkpazarı Üç Horan Kilisesi avlusu. 1913 / Pars Tuğlacı Arşivi

Tuğlacı, age, 201

6.8. Kitlesele Temsiller

İstanbul azınlıklarından günümüze ulaşan en çarpıcı ve fikir verici temsil alanlarından bir diğeri kitlesele olanlar oluşturmaktadır. Kitlesele temsiller, tüm diğeri fotografik temsil biçimlerinden farklı olarak doğrudan toplumun varlığına gönderme yapmaktadır. Kültür ve siyasal yaşam içerisindeki, aktif katılımın ve görünürlüğün çok önemli belgeleri olan bu fotoğraflarda, günümüzle karşılaştırılmayacak ölçüde belirgin bir sosyal yapılanma söz konusudur. Tüm yüzyıl başına ait olan kitlesele görünürlükler, Cumhuriyet sonrası fotoğraflarda neredeyse hiç karşılaşılmayan farklı bir bellek alanı oluşturmaktadır. Toplumun siyasal, kültürel, dini ve diğeri birçok etmene bağlı olarak kitlesele biçimde görünürlük kazandığı bu görüntüler, günümüzde kapalı toplum olma problemi ile karşı karşıya kalan İstanbul azınlıklarının geçirdikleri devinimi belgelemesi açısından bir hayli çarpıcıdır. Fotoğrafların bazılarında sayıları binlere ulaşan kalabalıkların, sosyal yaşam içerisinde ayrıcalıklı bir kimlik ve nosyon olarak kazandıkları kitlesele imaj yalnızca siyasal değil kültürel açıdan da temsiliyetin farklı bir sunumunu yapmaktadır.

İstanbul azınlıkları, fotografik tarihsel hafıza içerisinde bir çok nedene bağlı olarak kitlesele görünürlük kazanmışlardır. Toplumun siyasal ve sosyal açıdan oldukça aktif olduğu yüzyıl başından kalan bu temsillerin çok büyük bir bölümünün uyandırdığı öncelikli etki, kısa bir süre içerisinde sayıları sembolik düzeylerle ifade edilen kent azınlıkların çok kültürlülük bağlamında ortaya koydukları etkiye odaklanmaktadır. 1899 yılından kalan Ermeni Katolik Patriği Pierre İsdepan Azaryan'ın Beyoğlu İstiklal Caddesinde gerçekleşen cenaze töreni, kitlesele temsillerden günümüze kalan çarpıcı örneklerdendir (Şekil: 134). Doğrudan kültürel ve dini etmenlere bağlı bir görünürlük panoraması olan fotoğrafta, kentin en önemli ve merkezi caddesi, Ermeni Katolik cemaatine ait bir seremoniye ev sahipliği yapmaktadır. Cenazenin etrafını saran, din görevlilerinden oluşan ilk kortej ve onun etrafında halkalar halinde sıralanan halk topluluğu fotoğrafta oldukça programlı ve disiplinli bir kitlesele ritüel etkisi yaratmıştır. Bu fotoğraf günümüz açısından bir ritüel belgesi olmak kadar, dönemin sosyo-kültürel yapılanmasına olan kanıtlık değeri üzerinden etki uyandırmaktadır.



**Şekil 134: Ermeni Katolik Patriği Pierre İsdepan Azaryan'ın
Beyoğlu İstiklal Caddesindeki Cenaze Korteji. 20 Mayıs 1899**

H.Kevorkian, R.Paboudjian, B.Paulian. *Les Arméniens Dans L'empire Ottoman* (Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire Arhis. 1992), 167

...İstanbul azınlıklarından günümüze ulaşan kitlesel temsiller, tüm diğer temsil biçimlerinden farklı olarak doğrudan, toplumun varlığı, kent içerisindeki sosyal yapılanması ve kültürel görünürlüğü adına özel bir nosyon ortaya koymaktadır. Yüzyıl başından kalan bir çok fotoğrafta kültürel, siyasal, dini ya da farklı etmenlere bağlı olarak İstanbul azınlıkların toplum içerisindeki kitlesel görünürlük belgeleri yer almaktadır. Günümüzde kapalı toplum olma problemi ile karşı karşıya kalan İstanbul azınlıklarının geçirdikleri sosyal devinimi belgelemesi açısından bir hayli çarpıcı olan bu fotoğrafların tümünde ortaya çıkan ilk etki, çok kısa tarihsel aralıklar içerisinde kaybolmuş olan bir çok kültürlülüğe ve kent azınlıkların sosyal kültüre olan katılım işlevine yoğunlaşmaktadır...

Fotoğrafın ortaya koyduğu çarpıcı panorama, öncelikle kentin kalbi sayılan caddenin günümüze kıyasla geçirdiği sosyo-kültürel devinime odaklanmaktadır. Evlerinin pencerelerinden sarkarak, ufuk çizgisine dek devam eden kalabalık cenaze kortejini selamlayan insanlar, binaların detaylarında yer alan Rumca ve Ermenice tabelalar dönem çok kültürlülüğüne dair özel bir bilgiye tanıklık etmektedir. Diğer taraftan bu fotoğrafa dair çok az uzantı günümüze ulaşabilmiştir. Yüzyıl başında Beyoğlu'nun en kalabalık cemaatlerinden sayılan Ermeni Katolikler, İstanbul Ermeni toplumu içerisinde bugün çok küçük bir sembolik azınlığı oluşturmaktadır. Bu fotoğrafın, sosyal olarak azınlık bir grup içerisinde, sayıca azınlık sayılan Katolik Kilisesi mensubu Ermenilere ait bir ritüeli belgelemesi ayrı bir öneme sahiptir. İstanbul, yüzyılın başından kalan küçük büyük bir çok cemaatin benzer ritüel ve kitlesel hareketlerine ev sahipliği yapmıştır. Toplumun sosyokültürel temsili bu fotoğraflarda farklı bir hafıza ölçütü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Büyükada arşivlerinden günümüze ulaşan Aya Yorgi günü kutlamalarına ait fotoğraf, toplumun kültürel örgü içerisindeki inançsal görünürlüğüne benzer bir biçimde ortaya koymaktadır (Şekil: 135). İbadet özgürlüğü ve görünürlüğü yalnızca İstanbul için değil tüm dünyada, azınlıklar ve son yıllarda özellikle göçmenler için üzerine tartışılan öncelikli sorunsallardandır. İstanbul azınlıkları için ibadethanelerde gerçekleşen dini seremoni ve ritüeller her ne kadar devam etmekte ise de, kamusal alanda gerçekleşen kutlama ve törenlerin laiklik ilkesince günümüze hiçbir uzantısı ulaşmamıştır. Dönem İstanbul'undan kalan birçok fotoğrafta, Rum Ortodoks Cemaatinin gerçekleştirdiği Aya Yorgi Yortusu kutlamaları gibi, paskalya, noel ya da diğer kültürel işlevi olan din merkezli kitlesel kutlamalara tanıklık etmek mümkündür. Yakın süreçteki son örnek olarak, Fener Rum Patrikhanesi 6 Ocak (Ta Fota) Yortusunu 2003 senesinden itibaren yeniden kamusal bir alan olan Haliç kıyısında gerçekleştirmeye çalışmış, ancak ritüel esnasında gerçekleştirilen karşı kitlesel gösteriler, taciz ve tehditler kutlamaya katılanları binlerce polis ve çevik kuvvetin güvenlik çemberi altında gerçekleşen bir deneyime maruz bırakmıştır.



Şekil 135: Rum Ortodoks Cemaatine Kutlanan Aya Yorgi Yortusu. 1895 / Büyükkada



Şekil 136: İkinci Meşrutiyetin ilanı ve Osmanlı Parlamentosunun açılışını nedeni ile Ermeni toplumu tarafından gerçekleştirilen, Galatasaray Üç Horan Ermeni Kilisesinin bulunduğu Balıkpazarı Sokağı girişindeki kutlama. (Balıkpazarı Sokak girişine dikilen tak üzerine Ermenice olarak ‘Adalet’, ‘Özgürlük’ ve ‘Eşitlik’ yazıyor) 23 Temmuz 1908.

Kevorkian, **age**, Şkl:135, 131 - Şkl:136, 24

İstanbul azınlıklarının sosyal yapılanma içerisindeki kitlesel görünürlüğü yalnızca dini etmenlerle sınırlı kalmamış, özellikle siyasal alanda yüzyıl başında oldukça aktif olan gayrimüslim toplumların çeşitli politik nedenlere bağlı olarak gerçekleştirdiği bir çok miting dönemin fotoğraf karelerine yansımıştır. Bugünden farklı olarak, ülkenin siyasal burjuvazisi içerisinde önemli bir konumlanmaya sahip olan İstanbul azınlıklarından günümüze ulaşan en önemli kitlesel temsillerden birisi ikinci Meşrutiyetin ilanı sonrası gerçekleşen 1908 kutlamalarına ait olanlardır (Şekil: 136 / 137 / 138). İkinci Meşrutiyetin ilanı ve Osmanlı Parlamentosun açılışını nedeniyle Galatasaray Üç Horan Ermeni Kilisesinin bulunduğu Balıkpazarı Sokağı girişinde gerçekleşen kitlesel kutlamada, azınlıklara yeni haklar sunan fermanın Ermeni toplumunca karşılanması temsil edilmektedir. Balıkpazarı Sokak girişine dikilen tak üzerine Ermenice olarak ‘Adalet’, ‘Özgürlük’ ve ‘Eşitlik’ sloganlarına yer verilmiştir. Siyasal yaşam içerisinde önemli rol oynayan İstanbul azınlıklarının yalnızca politikacılar nezdinde değil, halk düzeyinde gösterdikleri siyasal katılım ve görünürlük çarpıcıdır.

1950’li yıllardan itibaren sayıları sembolik rakamlarla ifade edilmeye başlanan İstanbul azınlıklarının, kentin kültürel silüetinden silinme süreçlerindeki iki temel belirleyici neden bu alanlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Sosyal olarak temsil ve söz hakkı işlevliliğini kaybeden bir toplumun yapısı yeni bir görecelik kazanmıştır. Diğer taraftan ortaya koyulan ekonomik kısıtlamalar ve vergi uygulamaları gibi süreçler sonrası ticari fonksiyonlarını da kaybeden birçok cemaat mensubu için tek çıkar yol dünyanın çeşitli ülkelerine sığınmacı olarak göç etmek olmuştur. Bu aşamada, günümüze ulaşan kitlesel temsiller, İstanbul azınlıklarının toplu ve kamusal etkinliklerine yönelik özel bir anlam bütünlüğü kazanmaktadır. Günümüz fotoğraf arşivleri içerisinde kentte yaşayan azınlıklarının benzer düzeyde hiçbir kitlesel temsiline rastlanmamıştır.



Şekil 137: İstanbul Ermeni Toplumu. Galatasaray Lisesi Önünde. Aralık 1908

Kevorkian, age, 31



Şekil 138: İstanbul Ermeni Toplumu (Aynı Miting) İstiklal Caddesinde. Aralık 1908

Kevorkian, age, 32

Ermeni toplumunun kalabalık bir miting esnasında temsil edildiği bir diğer fotoğraf, kültürel ayrıcalıkların kamusal ve kitlesel düzeydeki temsili açısından ilgi çekicidir (Şekil: 139.). Fotoğrafta, miting katılımcıları tarafından açılan pankartların Osmanlıca ve Ermenice olarak iki farklı dilde kullanıldığı görülmektedir. Azınlıkların kamusal olarak gerçekleştirdikleri eylemlilikler sırasında kendi dillerinde slogan üretmeleri ya da kullanmaları Cumhuriyet sonrası süreçte farklı boyutlarda tartışılmakta olan bir konudur. Günümüz anayasasında belirtilen devletin ‘Resmi Dilinin Türkçe’ olduğu vurgusudur. Dolayısı ile Osmanlı döneminden farklı olarak kamusal alanda Türkçenin geçerliliği söz konusu olmuştur.

Türkiye tarihindeki modernizm sürecinin siyasal miladı sayılan 1839’daki Tanzimat Fermanı sonrası yeni bir güven duygusu kazanan İstanbul azınlıklarının bu süreç ile birlikte katlanarak artan siyasal ve kültürel görünürlükleri, yüzyıl başındaki politik eğilimler ile birlikte farklı bir yörüngeye oturmuştur. Abdülhamit döneminden itibaren, hiçte kolay olmayan girişimlerde bulunularak bir milli siyasal burjuvazi yaratılmaya çalışılmış, savaşın en ağır işlediği koşullar altında milli bankalar, esnaf teşekkülleri ve tarım kooperatifleri kurularak yeni bir ulus siyaseti ve ekonomi politikasına gidilmiştir. Sonraki dönemler, farklı biçimlerde etkiler gösterecek olan bu ilk girişimler, toplumun siyasal ‘söylem ve ifade özgürlüğü’ düzeyinde hiyerarşik katmanlara bölünmesine yol açmıştır.

Günümüze ulaşan kitlesel fotoğraflar, geçmiş sürecin ifade ve siyasal görünürlük bağlamındaki temsilleri olarak anlam bulmaktadır. Bu fotoğraflarda ortaya koyulan var oluş serüveni, sonraki dönemler kent içerisindeki azınlıkların siyasal, ekonomik ve kültürel haritadan hızla kaybolmaya başladıkları bir sürece doğru yönelmiştir.



Şekil 139: Ermeni Toplumu tarafından gerçekleştirilen bir miting. 1908

Kebabdjian, J.Claude, *Armenie 1900* (Paris: Editions Astrid. Ternon, Yves. 1980), 120

7. SONUÇ

‘Modenizm sürecinde kültürel bir temsiliyet aracı olarak İstanbul’da; fotoğraf ve azınlıklar’ ana başlığı ile yürütülen bu tez çalışması, projenin kavramsal olarak ilk ortaya atıldığı günden itibaren, tek bir indirgenmiş sonuç yerine, farklı disiplin ve yaklaşımlar tarafından değişik açılardan işlevsellik kazanabilecek çok yönlü sonuçlar bağlamında tartışılmıştır. Bu nedenle ki çalışmanın bütünlüğü içerisinde öne sürülen farklı disiplinlerin yaklaşımları, öncelikle disiplinlerarası sanat kuramının öngördüğü kavramsal çatı altında değişik sorunsalları bir arada tartışabilme olanaklılığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Çalışma ekseninde, fotografik arşivlerin referans olarak kullanıldığı göstergebilimsel kuramsal okumalar dizisinin, disiplinlerarası sanat teorileri üzerinden genişletilmiş sorunsallarına ulaşılmıştır.

Burada hedeflenen öncelikli eğilim, disiplinlerarası çalışma pratiklerini, içerisinde farklı disiplinlerin ve önerilerin harmanlandığı bir anlayıştan çıkartıp, farklı disiplinlerin birbirlerinin ortaya koyduğu çıkarımlar üzerinden yeniden okunabilme ve tartışılabilme olanaklılığı üzerine odaklanmıştır. Bu nedenle ki, tek bir ana başlık altında tüm bir sorunsalı çözümlemeye kalkışmaktan ziyade, konunun sürekli olarak mikro düzeye çekilmiş alt başlıklar içerisinde ve bu alt başlıkların birbirlerine getirdikleri yeni ‘etki’, ‘eleştiri’ ve ‘sorular’ genelinde bir bağıntılı izlenim yaratılması anlayışı, projenin temel bütünlüğünü oluşturmuştur.

İstanbul azınlıklarının 19. yüzyıl başından itibaren tüm modern sanatlar ile olan öncü ilişkileri ve günümüz sanat anlayışının azınlık olgusu temelinde sorunsallaştırdığı kavramsal bütünlük arasında bir okuma geliştirmeyi hedefleyen çalışma ile ele alınan konunun farklı uzantılarının fotografik temsil sorunsalı temelinde ortaya koyulmuş çeşitli düzeydeki eleştirilerine ulaşılmıştır.

Fotoğraf olgusu ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren, modernizm sürecinin ikonlarını belirleme ve temsil etme açısından tüm sanat alanları arasında benzerine rastlanmayan bir sorumluluk üstlenmiştir. Ancak en az bu kadar belirleyici bir diğer sorumluluk olarak, demokratik bir kullanım aracı olan bu yeni teknoloji aynı ölçüde sıradan olanın ve gündelik yaşamın temsiliyet biçimlerinin görsel bir hafızasını oluşturmuştur.

Sivillere ait fotoğrafların referans dayanak olarak kullanıldığı, kültürel temsiliyet ilişkileri bağlamında ki okumalara ulaşan çalışmadaki en belirgin bir diğer çıkarım, günümüze değin tarih ve sosyal bilimlerin ilgilendiği bir alanı oluşturan arşiv fotoğraflarının sanatsal olarak yorumlanması olmuştur. Bu sayede; kültürlerarası, mekanlararası ve zamanlararası temsiliyet işlevleri üzerinden yeni bütünlükler kazanan fotoğraflar, kültürü ve kimliği betimleme konusundaki fonksiyonel taşıyıcılık özellikleri üzerinden değerlendirilmişlerdir. Bu aşamada, fotoğraf ve kavramsal sanat teorilerinin günümüz evrensel referansları ile fotoğrafların kaynaklık ettiği yerel görsel tarih arasında bir okumaya ulaşılmaya çalışılmıştır. Modernizasyon evrelerinin biricik görsel hafızası konumundaki fotoğrafın, belirli teorik sınırlar içerisinde ele alındığı çalışmanın en temel çıkarımlarından birisi bu hafızanın kendi sivil temsillerinin kullanılmış ve sorunsallaştırılmış olmasıdır.

İstanbul azınlıklarının fotografik temsilleri üzerinden günümüze uzanan bir fotoğraf eleştirisine ve okumasına ulaşmak, kuşkusuz salt sanat alt yapısı ile çözümlenmesi mümkün olmayan analitik zorunluluklar gerektirmiştir. Bu nedenle ki kavramsal perspektif bağlamında, disiplinlerarası yöntemlerin öngördüğü anlayışa paralel olarak fotoğrafın kendi dinamik tartışma zemini kadar, konunun diğer uzantıları olan felsefe, kültürel antropoloji, sosyoloji, tarih, hukuk, psikanalitik ve kültürel incelemeler gibi birçok disiplinin tutarlılık gösteren yaklaşım ve önerilerinden yararlanılmıştır.

Bu aşamada fotoğraf olgusu, yalnızca fotoğraf sanatının öngördüğü indirgenmiş bir uzmanlık alanı olarak incelenmek yerine daha genel bir perspektifte modernizm süresince şekillenen sosyal konumlanmaları ve kültürel açıdan ortaya koyduğu sosyo-stratejik işlevi üzerinden farklı tartışma alanlarına çekilmiştir. Böylece fotoğraf olgusu, konunun teorik boyutuna bağlı olarak sanatsal bir tartışma alanı olduğu kadar bir tarih, sosyoloji ve göstergebilimsel bir felsefi sorunsal olarak, çok

yönlü nedensellikleri bağlamında azınlıklar temelinde yeniden kurgulanmaya çalışılmıştır. Tüm bu bağlamlar, ele alınan konunun kavramsal perspektifinin ortaya koyduğu nedensellik ilişkileri ve çıkarımlara olan genel yaklaşımı biçimlendirmiştir.

Çalışma açısından bir diğer belirleyici girişim, kavramsal zeminin pratik düzeyde öngördüğü farklı çalışma metotlarının ortaya koyulması ile mümkün olabilmekti. Ele alınan konuyu yalnızca hazır referanslar üzerinden nitelenmek yerine, konunun kendisine kaynaklık edebilecek arşivlenmiş materyallerini kullanmak projenin önemli bir boyutudur.

Bugüne kadar yalnızca tarih ve sınırlı sayıdaki sosyal disiplinin ilgi alanına girmiş olan bu kategorideki fotoğraflar, aynı arşivler kullanılarak kavramsal sanatın güncel sorunsalları bağlamında yeniden tartışılmıştır. Bu aşamada çalışma, yalnızca kavramsal açıdan değil ortaya koyduğu teknik boyut ve alan araştırmasına dayalı pratiği ile de, gelecek benzer alt yapıli projeleri destekler bir işlev kazanmıştır.

Çalışmanın ortaya koyduğu temel teorik sonuç, evrensel ve güncel eleştirel alt yapının titiz bir uygulama ile yerel düzeydeki sorunsallara katma potansiyeli bulunan yeni sorgulamaları ve yaklaşımları üzerine şekillenmiştir. Güncel sanatın önemli kavramsal tartışma zeminlerinden birisini oluşturan azınlık sorunsalı, İstanbul'un geçmiş sosyo-kültürel mirası üzerinden var olan anlayışın dışında eleştirel bir sanatsal zeminde yeniden kurgulanabilme olanağı bulmuştur.

KAYNAKÇA

- Açıkkol, Özge. **Sevgili Dostum Ara'ya...** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2000.
- Adorno W. Theodor. **Walter Benjamin Üzerine.** çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2004.
- Akar, Rıdvan. **Varlık Vergisi.** İstanbul: Belge Yayınları, 1992.
- Akay, Ali. **Armağan.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- _____. **Minör Politika.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.
- _____. **Tekil Düşünce.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.
- _____. “Önsöz”. **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı.** s.19 (2006): 5-8.
- Bali, N. Rifat. **Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri** (Bir Türkleştirme Serüveni 1923-45) İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Barthes, Roland. **Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler.** çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1996.
- Baynes, Ken. **Toplumda Sanat.** çev. Yusuf Atılgan. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2002.
- Becker, S. Howard. “Fotoğraf ve Sosyoloji” çev. Berrin Yanıkkaya. **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı.** s.19 (2006): 45-67.
- Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi.** çev. Ali Cengizkan. İstanbul: Yazı Görüntü – Ses Yayınları, 2002.
- _____. **Pasajlar.** çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1993.
- _____. **Tek Yön.** çev. Tefik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1999.
- Benlisoy, Yorgo. **Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi,** Ankara: Ayraç yayınları, 1996.

- Bozdoğan, S. Kasaba, R. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Burtek, Zeliha. “Fotoğraf, ‘Mesiyani Zaman’ın Sanatı”. **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı**. s.19 (2006): 31-34.
- Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Connor, Steven. **Postmodernist Kültür**. çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2001.
- Cotton, Charlotte. **The Photograph As Contemporary Art**. London: Thames & Hudson Ltd. World Of Art, 2004.
- Demir, H. Akar R. **İstanbul’un Son Sürgünleri**. İstanbul: Belge Yayınları 1999.
- Dündar, Fuat. **Türkiye Nüfus Sayımlarında Azınlıklar**. İstanbul: Çiviyazıları Yayınları, 1999.
- Eco, Umberto. **Açık Yapıt**. çev. Nilüfer Uğur Dalay. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- Eminoğlu, Münevver. **Bir Beyoğlu Fotoromanı** (1870 Beyoğlu 2000) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Emiroğlu, K. Suavi, A. **Antropoloji Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- Ercan, Yavuz. **Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler** (Kuruluştan Tanzimat’a Kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları) Ankara: A.Ü.D.T.C.F. Yayını, 2001.
- Eryılmaz, Bilal. **Osmanlı Devletinde Farklılıklara ve Hoşgörüyü Kavramsal Bir Yaklaşım**. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001.
- Fleckner, Uwe. **Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine**. çev. Oğün Duman İstanbul: Norgunk Yayınları, 2005.
- Goulzadian Anne. **L’empire Du Dernier Tsar**. Paris: Editions Astrid, 1982.
- Güleryüz, Naim. **İstanbul Sinagogları**. İstanbul Ajans Class Yayıncılık 1992.
- Güven, Dilek. **Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- _____. **6-7 Eylül Olayları; Fotoğraflar-Belgeler Fahri Çoker Arşivi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- Kafaoğlu, B. Arslan, **Varlık Vergisi Gerçeği**. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002.

- Kaptan, Eyüp. **Lozan Konferansında Azınlıklar Sorunu**. İstanbul: Harp Akademileri Basımevi, 2002.
- Kayhan, Aslı. “Öznel Bakışın Nesnel Mekanı: Fotoğraf” **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı**. s.19 (2006): 73-78.
- Kebabdjian, J.Claude, **Armenie 1900**. Paris: Editions Astrid. Ternon, Yves, 1980.
- Kevorkian, H. Paboudjian, R. Paulian, B. **Les Armeniens Dans L’empire Otoman**. Paris: Les Editions d’Art et d’Histoire Arhis, 1992.
- Kerovpyan, Kegam. **Mitolojik Ermeni Tarihi**. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2000.
- Keser, Nimet. **Sanat Sözlüğü**. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2005.
- Keyder, Çağlar. **İstanbul Küresel İle Yerel Arasında**. İstanbul: Metis Yayınları 2000.
- Koçoğlu, Yahya. **Hatırlıyorum, Türkiye’de Gayrimüslim Hayatlar**. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Küçük, Cevdet. **Osmanlı Devleti’nde Millet Sistemi**, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001.
- Lenoir, Beatrice. **Sanat Yapıtı**. çev. Aykut Derman. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2003.
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamanın Görüntüsü (İmgelerin Toplumsal İşlevi)**. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Levi, Avner. **Türkiye Cumhuriyetinde Yahudiler**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Niyego, Anri. **Haydarpaşa’da Geçen 100 Yılımız**. İstanbul: Gözlem Basın ve Yayın A.Ş. 1999.
- Oral, Merter. “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”. **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı**. s.19 (2006): 17-24.
- Oran, Baskın. **Türkiye’de Azınlıklar**. İstanbul: Tesev Yayınları, 2004.
- Öktem, Emre. **İşgal İstanbul’undan Fotoğraflar**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1996.
- Özendes, Engin. **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık (1839-1919)** İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- _____. **Abdullah Freres - Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, 1998.

_____. **Türkiye’de Fotoğraf.** İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

_____. **Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm.** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1999.

Pazarcı, Hüseyin. **Uluslararası Hukuk Dersleri.** 5.bs. II. Kitap (Ankara: 1998).

Saybaşı, Nermin. “Fotoğraftaki ‘Hayalet’.” **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı.** s.19 (2006): 35-38.

Sharon, M. Sevilla. **Türkiye Yahudileri.** 1. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

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

_____. **Başkalarının Acısına Bakmak.** çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agorakitaplığı, 2004.

Sonyel, Salahi. **Hristiyan Azınlıklar ve Osmanlı İmparatorluğunun Son Dönemi.** Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001.

Soykan, T. Tankut. **Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslimler** (Klasik Dönem Osmanlı Hukukunda Gayrimüslimlerin Hukuki Statüsü) 2. bs. İstanbul: Ütopya Yayınları, 2000.

Stathis, Pinelopi. **19. Yüzyıl İstanbul’unda Gayrimüslimler.** çev. Foti & Stefo Benlisoy. 2. bs. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.

Tanyeli, U. Sözen, M. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Toksoy, Gamze. “Giriş”. **Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı.** s.19 (2006): 9-12.

Topçuoğlu, Nazif. **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1992.

_____. **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor.** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2003.

_____. **Fotoğraflar Gösterir Ama...** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2005.

Touraine, Alain. **Modernliğin Eleştirisi.** çev. Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2004.

Tuğlacı, Pars. **İstanbul Ermeni Kiliseleri.** 1. bs. İstanbul: Pars Yayınları, 1991.

_____. **Tarih Boyunca İstanbul Adaları.** 1. bs. İstanbul: Say Yayınları, 1995.

Tunç, Handan. “Toplumsal Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı”.
Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı. s.19 (2006): 25-30.

Uluhogian, G. Manoukian, A. **The Armenians**. Paris: Bookking International, 1995.

Üstel, Füsun. **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

Yarman, Arsen. **Osmanlı sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Tarihi**. İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları, 2001.

Yenal, Z. Ahıska, M. **Hikayemi Dinler misin? (Tanıklıklarla Türkiye’de İnsan Hakları ve Sivil Toplum)**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2004.

Zekiyan, B. Levon. **Ermeniler ve Modernite**. İstanbul: Aras Yayınları, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

17 Mayıs 1982 tarihinde, eğitimci anne ve babasının görev yeri olan Erzincan / Kemaliye’de dünyaya gelmiş, aynı sene ailesi ile birlikte Muğla / Bodruma taşınmıştır. İlk, orta ve lise öğrenimini Bodrum’da tamamlamıştır. Bodrum Lisesinden mezun olduğu 1999-2000 öğretim yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyal Antropoloji bölümünde ve aynı yıl yetenek sınavları ile kabul edildiği Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel bölümünde eğitim almaya hak kazanmıştır. Ancak antropolojiye duyduğu ilgi ve İstanbul ile olan bağlarından dolayı lisans düzeyinde kazandığı sanat eğitimi erteleyerek tercihini İstanbul Üniversitesinden yana kullanmıştır.

Sene kaybetmeden tamamladığı antropoloji eğitimi boyunca öncelikli çalışma alanlarını oluşturan ‘azınlıklar’, ‘ötekinin kültürel mirası’, ‘göç ve sosyal psikoloji’, ‘küçük gruplar’, ‘sanat antropolojisi’ ve ‘yerel primitif toplumlar’ başlıkları altında yurt içi ve dışında birçok ortak projede görev almış, çeşitli süreli yayınlarda konuya ilişkin yazı dizileri hazırlamıştır. Kişisel projeleri olan ‘Ateşgede deneyimleri’ başlıklı, İran Zerdüş toplumunun dini ritüel ve sosyal konumlanmalarını konu alan belgesel fotoğrafları, ‘İstanbul Azınlıkları’ üzerine yedi senedir yürütmekte olduğu çok boyutlu çalışmalar ve ‘Mardin çokkültürlülüğü’ üzerine hazırladığı karşılaştırmalı alan araştırması Türkiye’de görünürlük kazanmıştır. 2003-2004 öğretim yılında “Sosyal Antropolojik Açıdan Kağıthane İlçesinde Yaşayan 15-64 Yaş Arası Ortopedik Engellilerin Sosyo-Kültürel Özellikleri” konulu, Dünya Sağlık Örgütü desteği ile gerçekleştirdiği alan araştırmasına dayalı tez projesi ile antropoloji eğitimi tamamlamıştır.

Aynı sene yüksek lisans alanındaki ilk tercihini Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesine yaptığı başvuru ile kullanmıştır. Diğer alternatifler olarak denediği Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Yüksek Lisans programı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik programında da eğitim almaya hak kazanmış, ancak eğitimi ilk tercihi olan Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans programına kayıt olarak sürdürmeyi öngörmüştür. Sene kaybetmeden tamamladığı eğitim süreci boyunca, Sanat Tasarım programından aldığı temel eğitim ve ikisini Bilgi Üniversitesi Culture Studies programında tamamladığı seçmeli dersler süresince, disiplinlerarası metodları ve güncel sanat sorunsallarını kavramaya yönelik dönem projeleri gerçekleştirmiştir. Sosyal bilimler eğitimi süresince edindiği pozitivist ve fonksiyonel yaklaşımın doğrudan karşılığı olmayan bu yeni teorik edim aşamasında, öncelikli olarak sanat terminolojisini ve sorunsallarını doğru biçimde özümseyebilmek ve disiplinlerarası yöntemleri, post-yapısalcı bir doğrultuda kavramsallaştırmak üzere çalışmıştır. Araştırmacının geleceğe yönelik en büyük hedefi, kavramsal sanat alanına duyduğu bireysel ilgi ve disiplinlerarası çalışma yöntemlerine olan eğilimi doğrultusunda, akademik öğrenimini sanat çatısının öngördüğü bir uzmanlaşma çizgisinde devam ettirme kararlılığında gelişmiştir.