ETNOGRAFLAR VE FOTOĞRAFÇILARA YÖNELİK BİR ETNOGRAFİ ÇALIŞMASI: HACI BEKTAŞ VELİ ETKİNLİKLERİNİN FOTO-ETNOGRAFİSİ

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

DOKTORA TEZİ

Basın Yayın Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Mayıs, 2012

Bu Çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonunca kabul edilen 1002E44 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

Jüri ve Enstitü Onayı

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY'ın "***Etnograflar ve Fotoğrafçılara Yönelik Bir Etnografi Çalışması: Hacı Bektaş Veli Etkinliklerinin Foto-Etnografisi***" başlıklı tezi 04/05/2012 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Basın Yayın Anabilim dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı)	: Prof. Dr. Levend KILIÇ	
Üye	: Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER	
Üye	: Prof. Dr. Melih Zafer ARICAN	
Üye	: Doç. Dr. Gülsün EBY	
Üye	: Yard. Doç. Dr. Emre GÖKALP	

Prof. Dr. B. Zafer Erdoğan
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doktora Tez Özü

ETNOGRAFLAR VE FOTOĞRAFÇILARA YÖNELİK BİR ETNOGRAFİ ÇALIŞMASI: HACI BEKTAŞ VELİ ETKİNLİKLERİNİN FOTO-ETNOGRAFİSİ

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY
Basın Yayın Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2012
Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Araştırmada, etnografi ve fotoğraf ilişkisi çerçevesinde, fotoğrafçı ve etnografın fotoğrafı, sosyal bilimler araştırmalarında veri olarak nasıl kullandığı, etnografik nitelikli fotoğrafın hangi yöntemlerle çekildiği ortaya konmuştur. Alanyazın bölümünde araştırmaya temel oluşturan kuramcıların düşüncelerine yer verilerek, kuramsal bir arkaplan oluşturulmaya çalışılmıştır. Etnografi ve fotoğraf ilişkisi örnekleriyle açıklanmış, görsel etnografi, foto etnografi ve etnografik fotoğrafın tanımı yapılmıştır. Etnografik fotoğrafın araştırmalarda kullanımına yönelik örnekler verilmiş, fotografik uyarım, düşünümsel fotoğraf, yeniden fotoğraflama, fotoifade, görsel anlatı ve vernakular fotoğraf gibi yöntemler literatüre kazandırılmıştır.

Araştırmanın uygulama bölümünde etnografi ve fotoğrafçılardan oluşan katılımcıların, Alevilerin her yıl düzenledikleri Hacı Bektaş Veli Törenleri ile ilgili bir foto-etnografi çalışması yapmaları sağlanmıştır. Bu araştırma süresince araştırmacı da etnograflar ve fotoğrafçıları alanda gözlemleyerek onlar üzerine bir etnografi çalışması gerçekleştirmiştir. Böylelikle katılımcıların yaptıkları etnografinin de etnografisi gerçekleştirilerek, iki farklı sosyal bilimler alanından gelen etnograf ile fotoğrafçı arasındaki benzerlikleri ve farklılıklar belirlenmiştir. Araştırmada etnografi ve foto-etnografi yöntemleri ile katılımcı günlüğü, araştırmacı günlüğü, derinlemesine görüşme, fotografik uyarım gibi veri toplama araçlarından faydalanılmıştır. Analiz sonucunda fotoğrafçı ve etnografların mesleki pratiklerinde ortaklıklar ve farklılıklar bulunmuştur. Mesleki, cinsiyet, ideolojik, dini kimliklerinin bakış açılarını etkilediği ve alana

yansıdığı tespit edilmiştir. Fotoğrafın sosyal bilimlerde veri olarak değeri ortaya konularak, katılımcıların alanda geliştirdikleri yöntemler de tartışılmıştır. Mesleki pratikleri, alanda karşılaşılan zorluklar, alanda gerekli durumlar, fotoğraf çekme ve diğer veri toplama araçlarını kullanma deneyimleri, kaynak kişilerle iletişimleri, fotoğrafın ve etnografinin tanımları gibi temel bulgular ortaya konulmuştur. Etnografların fotoğraf çekmeye, fotoğrafçıların da etnografi yapmaya olan yatkınları tespit edilmiştir. Böylelikle gerek fotoğrafçılara gerekse etnograflara yol gösterebilecek temel bilgiler araştırma sonunda sıralanmıştır.

Katılımcıların alanda çektikleri fotoğraflar da analiz edilmiş, analiz sürecinde fotoğraf çekim süreci, fotoğrafın kendisi ve izleyicinin yorumundan oluşan üçlü sac ayağının önemi bir kez daha vurgulanmıştır. Katılımcıların çektikleri fotoğraflara, farklı disiplinlerden gelişleri, kimlikleri, etnografiye ve fotoğrafa bakışları, alanla ilgili düşünceleri yansımıştır. Katılımcılardan elde edilen veriler ışığında, söylenmesi gereken en temel vurgu etnografik bilgiyi aktaran görsel metin olarak fotoğraflar etnografik veri niteliğindedirler ve sosyal bilimlerin her alanında kullanılmalıdırlar. Burada önemli olan nokta ise araştırma tasarımında fotoğrafın görsel günlük mü ya da görsel kayıt olarak mı tanımlanacağıdır. Yapılan çalışmada fotoğraf görsel günlük olarak tanımlanmış ve düşünümsellik kavramı ön plana çıkmıştır

Anahtar Kelimeler: Görsel Etnografi, foto-etnografi, etnografik fotoğraf, Düşünümsellik, Hacı Bektaş Veli Törenleri, Aleviler

Abstract

AN ETNOGRAPHY STUDY FOR ETNOGRAPHERS AND PHOTOGRAPHERS: PHOTO-ETNOGRAPHY OF HACI BEKTAS VELI FESTIVAL

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Department of Journalism

Anadolu University, The Graduate School of Social Sciences, April 2012

Advisor: Prof. Dr. Levend KILIÇ

In this research, it has been revealed that how a photographer and an ethnographer, within the relation of ethnography and photography, uses photography as a data in social science researches and which method is used in taking ethnographic photography. In literature chapter, theorists providing a basis for the research have been reviewed in order to compose a theoretical background. Ethnography and photography relation is clarified in various examples and visual ethnography, photo-ethnography and ethnographic photography is defined. Examples of utilizing ethnographic photography in researches has been given and methods such as photographic elicitation, reflexive photography, re-photography, photovoice, visual narratives and vernacular photography has been defined in the relevant literature.

In the fieldwork, participants consisting of ethnographers and photographers are provided to make a photo-ethnography research in Hacı Bektaş Veli Festival organized annually by Alevis. Researcher has done an ethnographic research as well on ethnographers and photographers by observing them in the field. Thus, ethnography of ethnography is done by participants, similarities and differences between an ethnographer and a photographer is determined coming from two different social sciences discipline. In this research, data gathering techniques such as ethnography and photo-ethnograpy, participant diary, in-depth interview, photo elicitation has been utilized. In the analysis, commonalities and differences have been found in ethnographers' and photographers' occupational practices. Occupational, gender, ideological and religious identities have affected their point of view and this has been

reflected in the field. The value of photographic data in social sciences has been revealed and methods have been discussed developed by the participants in the field as well. Fundamental findings have been searched out such as occupational practices, difficulties encountered in the field, situations affecting motivation in the field, taking photography and experience of using other data collection tools, communication with informants, definition of photography and ethnography. Inclination of ethnographers to take photography, photographers to make ethnography has been determined. Thus, at the end of the research fundamental information has been listed both for photographers and ethnographers in order to guide them.

Photographs taken by the participants have been also analyzed. The importance of trivet consisting of process of taking photography, photography itself and interpretation of the viewer has been emphasized once again. Participants' different academic backgrounds, identities, their understanding of ethnography and photography, their thoughts about the field reflected all in the photographs that they took. In the light of the data gathered by the participants, photographs as visual texts are ethnographic data and they should be used in all social sciences disciplines. The point is how photography will be defined in a research design, either as a visual diary or a visual record. In this research, photography is defined as a visual diary and reflexivity has come into prominence.

Key words: Visual Ethnograpy, photo-ethnography, ethnographic photography, Reflexivity, Hacı Bektaş Veli Festivals, Alevis

Önsöz

Fotoğraf, modernizmin temsilcisi olarak ortaya çıktığında onunla birlikte sosyal bilimlerin iki disiplini de varolma telaşındaydı: Sosyoloji ve antropoloji. Böylelikle gelişimlerine birlikte devam ederek, tarihsel paralellik ile birbirlerinin içine geçerek yollarına devam etmişlerdir. Günümüzde fotoğraf, salt güzeli temsil etmesi, mekanik yeniden çoğaltım özelliği, gerçekliği belgelediği inancı gibi tanımlamalar çerçevesinde değil, aynı zamanda farklı disiplinlerle kurduğu yakın temas ile bağlamsal olarak kendine farklı bir zemin yaratmıştır. Bu nedenledir ki fotoğraf, sosyoloji, antropoloji, sanat tarihi, kültürel çalışmalar, iletişim çalışmaları gibi alanlarda araştırma konusu olarak ilgi çekmektedir. Görsel çalışmalar, görsel yöntemler, görsel iletişim, görsel okuryazarlık, görsel sosyoloji, görsel antropoloji ve görsel etnografi adlarıyla tanımlanan yeni çalışma alanları da doğmuştur. Fotoğraf her biri için altın değerindedir. Salt okunma aracı olarak değil, veri toplama yeteneğinden de faydalanılmaktadır.

Bu nedenle sosyal bilimler disiplininden gelen, ancak kendini fotoğrafçı olarak tanımlayan ben'i derinden etkileyen Prag kütüphanelerini dolaşırken rastladığım fotoğraf tarihi kitapları, beni tam da bu tanımlamaya çalıştığım durumun ortasına atmıştır. Tez konumu belirlediğimde, bu konuyu nasıl anlatacağımı, hocalarımı ikna edeceğimi de düşünmedim değil. Kendimi ifade etmem biraz zaman alsa da, zorlu sürece girmiş ve istediği alanda çalışmanın verdiği azimle kolları sıvamıştım. Literatür sınırlıda olsa, alanda yapılan çalışmalar gün geçtikçe artmış, üniversitenin sağladığı açık veri tabanı sayesinde dünyanın her yerinde yayımlanan kaynaklara ulaşabilme imkanım olmuştur. Bu durum, "bilginin güç olma" söylemini yerinden oynatan bir durumdur. Çünkü tek bir dokunuşla herşeye, her türlü bilgiye ulaşmak mümkün hale gelmiştir. Bunun da avantajını kullanarak, tezim ile ilgili çalışmalara başlamış, heyecanla başlıkları çıkarmaya, ne üzerinde araştırma yapacağıma karar vermeye başlamıştım. Alan araştırması, Türkçeye kazandırılan kuramcılar ve fotoğrafik araştırma yöntemleri derken tezin sonuna geldim.

Alanda birlikte çalıştığım etnograf ve fotoğrafçı arkadaşların sabrı, iyi niyeti, azimleri ve bana olan güvenleri sayesinde herhangi bir sorun yaşamadan araştırmamın uygulama kısmını bitirdim. Araştırmada yer alan bütün katılımcılarıma uyumlu bir çalışma ortamı

yarattıkları ve beni yüreklendirdikleri için teşekkür ederim. Hacı Bektaş Veli İlçesi'nde tanıştığım, zorlandığım her durumda bana yardımcı olan Ana teyze, Ali amca ve Mustafa'ya tüm üçtenliğimle teşekkür ederim.

2007 yılından beri asistanlığını yaptığım, desteklerini esirgemeyen, çalışkanlığı ile bana örnek olan Danışmanım Prof. Dr. Levend Kılıç'a teşekkürü bir borç bilirim. Tezimin kuramsal bölümünde engin bilgisi ile bana hep yeni bakış açıları katan, farklı yolları da görmemi sağlayan jüri üyem ve hocam Prof. Dr. Simber Atay Eskier'e sonsuz teşekkürler. Kafamın en karışık olduğu anda, içinden çıkamayacağımı düşündüğüm yöntem bölümünde sakin, olumlu ve güler yüzlü tavrı ile beni aydınlatan, motive eden jüri üyem ve hocam Doç. Dr. Gülsün Eby'ye teşekkür ederim. Her tez izleme komitesinde tezimi satır satır okuyup, olumlu eleştirilerini aktaran ve manevi desteklerini hiç esirgemeyen jüri üyem ve hocam Yrd. Doç. Dr. Emre Gökalp'e destekleri ve yönlendirmeleri için teşekkür ederim. Basın Yayın Bölüm Başkanım Prof. Dr. Erkan Yüksel'e tezimi yazmam için bana izin vererek, desteklediği için teşekkürü bir borç bilirim. Prof. Dr. Nadir Suğur'a, beni cesaretlendirdiği, fikirlerimi paylaşmama izin verdiği ve sabırla dinlediği için teşekkürlerimi sunarım.

Uygulama aşamasında yaşadığım bir sorunu çözmemde bana yardımcı olan Yard. Doç. Dr. Sevil Uzoğlu'na ve Akın Şahin'e sonsuz teşekkürler. Eğer Akın Şahin olmasaydı, uygulamada büyük sıkıntılar yaşardım. Bu nedenle onun iyi niyetini ve bana olan desteğini hiç bir zaman unutmayacağım. Teşekkürler...

Tezimin uygulama kısmının profesyonel etnograflar ve fotoğrafçıların katılımıyla gerçekleşecek olması, maddi olarak zorlanacağım anlamına gelmişti. Eğer tek başıma olsaydım araştırmamın uygulama kısmını gerçekleştiremezdim. Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Proje Birimi sayesinde

2005 yılında kaybettiğimiz değerli hocam, ustam Doç. Dr. Merter Oral'ı bu vesileyle anmak istiyorum. Rüyalarımda bile akademik gelişimimi sağlamak için beni yüreklendirdiği, önüme engeller değil, umutlar koyduğu ve cennette olmasına rağmen beni koruyup kolladığı için hocama sonsuz teşekkürler. Onun emanetini hep taşıyacağım. Ruhu şadolsun...

Eşim Erhan Akarçay'a benim her zaman yanımda olduğu, ne olursa olsun beni yüreklendirdiği, desteklediği, en olumsuz ve moralsiz olduğum anlarda elimden daha sıkı tuttuğu, beni çok sevdiği ve bana hayatımın en büyük hediyesini verdiği için minnettarım. O olmasaydı hayatım anlamsız ve mutsuz olurdu. Onun ve bu tez bittikten 10 gün sonra doğacak oğlum Ege Cem'in manevi gücü sayesinde tezimi tamamladım. Onlar her zaman hayatımın ışıkları ve hareleri olarak bana umut ve sevgiyi verecekler, minnettarım.

Yardıma her ihtiyacım olduğunda yanımda olan, ne olursa olsun sevmekten asla vazgeçemeyeceğim, kardeşim Nilgün Özdamar Keskin'e sonsuz teşekkürler. Benim gözümde hep çocuk olarak kalacak, sevgisini böyle yaşatacak küçük kardeşim Mustafa Özdamar'a da teşekkür ederim. Anneme ve babama bizim her zaman yanımızda oldukları, ellerini üzerimizden hiç bir zaman çekmedikleri ve hayatta sadece kariyerin değil, insan olmanın da önemini her seferinde bize hatırlattıkları için minnet borçluyum. Onlar olmasaydı, bugünlere gelemezdim. Onlar beni hep cesaretlendirdiler, güçlendirdiler ve sabırla çalışmayı öğrettiler. Bu süreçte manevi olarak beni destekleyerek, uygulama sırasında ve sonrasında Nazilli'nin en lezzetli meyvelerini, sebzelerini ve peynirlerini gönderen Zeki Akarçay'a da teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, Bilgen Kurt, Çiğdem Ünlü, Funda Can, Medine Karadağ, Uğur Açıkgöz, Sabri Günbegi, Barış Kılınç ve EFSAD'a yardımları için teşekkür ederim.

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Eskişehir, 2012

Özgeçmiş

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Basın Yayın Anabilim Dalı

Doktora

Eğitim

Y.Ls.	2005	Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basın Yayın Ana Bilim Dalı
Ls.	2002	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Basın Yayın Bölümü
Lise	1997	Osmangazi Üniversitesi Sağlık Meslek Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Eskişehir – 1980 Cinsiyet: Kadın Yabancı Dil: İngilizce

İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı ..... **ii**
Öz ..... **iii**
Abstract ..... **v**
Önsöz ..... **vii**
Özgeçmiş ..... **x**
Tablolar Listesi ..... **xvi**
Şekiller Listesi ..... **xvi**
Fotoğraflar Listesi ..... **xvii**

1. Giriş **1**
1.1. Problem **1**
1.2. Amaç **4**
1.3. Önem **5**
1.4. Sınırlılıklar **6**
1.5. Tanımlar **7**

2. Alanyazın **9**
2.1. Görsel Anlatım Aracı Olarak Fotoğrafa Yaklaşımlar **9**
2.1.1. Talbot: Doğanın kalemi **9**
2.1.2. Walter Benjamin: Pasajlar ve fotoğrafın kısa tarihçesi **13**
2.1.3. Roland Barthes: Camera lucida ve çağdaş söylenler **19**
2.1.4. John Berger: Etnografik bakış ve görme biçimleri **26**
2.1.5. Susan Sontag: Fotoğraf üzerine **33**
2.1.6. Marshall McLuhan: Araç insanın uzantısıdır **37**
2.1.7. Pierre Bourdieu: Fotoğrafçılıkta sınıf habitusu ve düşünümsellik **40**
2.1.8. Geoffrey Batchen: Vernakular fotoğraf **47**
2.1.9. Abigail Solomon-Godeau: İçerideki ve dışarıdaki **53**
2.2. Fotoğraf ve Etnografi **55**
2.2.1. Modern etnografinin tanımı **55**
2.2.2. Görsel etnografi **62**
2.2.3. Etnografik fotoğraf **64**
2.2.3.1. Fotografik uyarım (Photoelicitation) **64**
2.2.3.2. Düşünümsel fotoğraf (Reflexive photography) **66**
2.2.3.3. Yeniden fotoğraflama (Re-photography) **67**
2.2.3.4. Fotoifade (Photovoice) **68**
2.2.3.5. Görsel anlatılar/Hayat hikayeleri (Visual narratives) **70**
2.2.3.6. Vernakular fotoğraf (Vernacular photography) **72**
2.3. Etnografik fotoğrafın gelişimi **76**

2.3.1. Ötekinin keşfi 76
2.3.1.1. Doğu Hint kültürünün fotoğraflanması 77
2.3.1.2. Dünya Kolombiyalı Fuarı 79
2.3.1.3. Edward Curtis: Kuzey Amerika kızılderilileri 83
2.3.1.4. John William Lindt: Avusturyalı Aborjinler albümü .. 85
2.3.2. FSA ve Weimar Cumhuriyeti yılları 87
2.3.2.1. FSA (Çiftçi Güvenliği İdaresi) 87
2.3.2.1.1. Marion Post Wolcott: Afrikalı Amerikalılar 89
2.3.2.1.2. Walker Evans: Ünlü insanları övme zamanı 90
2.3.2.2. Weimar Cumhuriyeti yılları 93
2.3.2.2.1. August Sander: Almanya'nın tipolojik portreleri 94
2.3.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası 96
2.3.3.1. Robert Frank: Amerikalılar 97
2.3.3.2. Cartier-Bresson: Bali'li dansçılar 99
2.3.4. Çağdaş Etnografik Fotoğraf 103
2.3.4.1. Martin Parr: Gündelik yaşamın sıradanlığı 103
2.3.4.2. Nancy Burson: Amerika'nın yeni yüzü 105
2.3.4.3. Ari Versluis ve Ellie Uyttenbroek: tipolojiler 107
2.3.4.4. Phil Borges: Sosyal belgeci anlayış ve etnografik bilgi 109
2.4. Konuyla İlgili Önceden Yapılmış Çalışmalar 112
2.4.1. Yurt içinde yapılan araştırmalar 112
2.4.2. Yurt dışında yapılan araştırmalar 113

3. Yöntem 116
3.1. Araştırma Modeli 116
3.2. Araştırmanın Süreci 118
3.3. Araştırma Alanı 131
3.4. Katılımcıların Seçimi 136
3.4.1. Seçilen katılımcıların özellikleri 138
3.5. Araştırmacının Rolü 139
3.6. Verilerin Toplanması 140
3.7. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması 143
3.7.1. Etnografik fotoğraf analizi 144

4. Bulgular ve Yorum 150
4.1.Etnograf ve Fotoğrafçı Arasındaki İlişki 150
4.1.1. Fotoğrafçı olmak: Etnografların fotoğrafçı olarak davranma deneyimi 150

4.1.1.1. Fotoğrafçı olmak ile ilgili görüşler.....151
4.1.1.2. Alanda Fotoğraf Çekme Deneyimi 153
4.1.1.2.1. İlk çektiği fotoğraf.....153
4.1.1.2.2. Etnografların fotoğraf çekmeye yatkınlıkları.....155
4.1.1.2.3. Gün geçtikçe fotoğraf çekiminde azalma..... 157
4.1.1.2.4. Fotoğraf çekme deneyiminin artması.....158
4.1.1.3. Etnografların fotoğrafik bakışı 160
4.1.1.4. Basın fotoğrafçısı gibi davranma deneyimi.....162
4.1.1.5. Fotoğraf çekerken dikkat edilmesi gerekenler 163
4.1.1.6. Etnografların fotoğrafçılara (F1 ve F2) ilişkin görüşleri 167
4.1.2. Fotoğrafçı olmak: Fotoğrafçıların alandaki deneyimleri 168
4.1.2.1. Fotoğrafçı olmak ile ilgili görüşler.....169
4.1.2.2. Araştırma öncesindeki mesleki alışkanlıkları.....171
4.1.2.3. Fotoğrafçının alanda dikkat etmesi gerekenler.....175
4.1.2.4. Fotoğrafçının kimliği ve alana yansıması.....176
4.1.2.5. Fotoğrafçının kaynak kişilerle iletişimi.....179
4.1.2.6. Alanda fotoğraf çekme deneyimi 182
4.1.2.6.1. Genel plan mı detay fotoğraf mı çekiyor? İnsanlı mı insansız mı çekiyor? 183
4.1.2.6.2. Gözlemleri sonucunda bir hikaye kurmak ve ona yakın fotoğraflar çekmek: bir fotografik dil yaratma çabası 186
4.1.2.6.3. Fotoğrafı uygun ışıkta çekme isteği 189
4.1.2.7. Basın fotoğrafçısı gibi davranma deneyimi.....190
4.1.2.8. Fotoğraf çekerken konsantrasyon ihtiyacı.....192
4.1.3. Etnograf olmak: Fotoğrafçıların etnograf olarak davranma deneyimi.....193
4.1.3.1. İlk deneyim: "uzun zaman sonra ilk defa nereden başlamam gerektiğini bilemiyorum" 194
4.1.3.2. Etnograf olmak ile ilgili görüşleri 195
4.1.3.3. Fotoğrafçıların etnograflara ilişkin görüşleri.....198
4.1.3.4. Alan ve kaynak kişiler ile ilgili gözlemleri 199
4.1.3.5. Alanda etnografik veri toplama deneyimi.....203
4.1.3.5.1. Görüşme deneyimleri: Ses kayıt cihazına yönelik eleştiriler 205
4.1.3.5.2. Gözlem yapma deneyimleri 209
4.1.3.5.3. Günlük yazma deneyimleri.....212
4.1.3.6. "Bir fotoğrafçının etnograf gibi davranması daha zor" algısı 213
4.1.4. Etnografların alandaki deneyimleri 215
4.1.4.1. Etnograf olmak ile ilgili düşünceler: "etnograf böyledir, yer içer, zaman geçirir" söylemi ..215

4.1.4.2. Etnografın alanda dikkat etmesi gerekenler.....218
4.1.4.3. Araştırma öncesindeki mesleki alışkanlıkları.....222
4.1.4.4. Etnografın kimliği ve alana yansıması 224
4.1.4.5. Etnografın kaynak kişilerle iletişimi.....231
4.1.4.6. Etnografların veri toplama deneyimi 233
4.1.4.6.1. Görüşme deneyimi: ses kayıt cihazına yönelik eleştiriler 233
4.1.4.6.2. Gözlem deneyimi ve günlüğe aktarma 236
4.2. Etnograf ve Fotoğrafçının Benzerlikleri ve Farklılıkları.....241
4.2.1. Alanda davranış biçimleri 241
4.2.2. Alana Hazırlık: "buranın iklim şartlarını hiç düşünemedim, bir antropolog için ciddi bir eksiklik" 243
4.2.3. Alanda ihtiyaç duyulan unsurlar: "TV lerden izlediğimiz insanları basın kartları ile burunların dibinden izlemek güzel 247
4.2.4. Alanda karşılaşılan zorluklar: "nerelisin? e verdiğim cevaba aldığım birkaç soğuk cevap bende var olan çalışmama isteğini kuvvetlendirdi diyebilirim".....253
4.2.5. Araştırmaya yönelik görüşler: "bu çalışma, şimdiye kadar katıldığım en ilgi çekici konuya sahipti".....256
4.2.6. Araştırma süresince katılımcılardaki değişim*:* "ben kendimi değişmiş hissediyorum" 260
4.3. Fotoğraf ve Etnografi Arasındaki İlişki 263
4.3.1. Fotoğrafın anlamı 263
4.3.2. Fotoğrafın veri toplama aracı olarak niteliği.....265
4.3.3. Fotoğrafın "nesnellik" ve "öznellik" tartışması.....267
4.3.4. Etnografinin anlamı 268
4.3.5. Etnografide veri toplama araçlarının kullanımı 269
4.3.6. Etnografinin gerçekliği aktarma durumu.....270
4.4. Çekilen Fotoğraflara Dair Bulgular 271
4.4.1. Gün: 12.08.2011 272
4.4.1.1. Mekân/Deliklitaş.....272
4.4.1.2. Olay/ /taş dizme 274
4.4.1.3. Ayrıntı.....276
4.4.2. Gün: 13.08.2011 279
4.4.2.1. Mekân/Beştaşlar 279
4.4.2.2. Olay/şeytan taşlama 281
4.4.2.3. Ayrıntı.....283
4.4.3. Gün: 14.08.2011 284
4.4.3.1. Mekân/Müze meydanı.....284
4.4.3.2. Olay/ dut ağacı duaları.....286
4.4.3.3. Ayrıntı.....287

4.4.4. Gün: 15.08.2011 289
4.4.4.1. Mekân/dernek mekanları 289
4.4.4.2. Olay/ lokmaların yenmesi 291
4.4.4.3. Ayrıntı 292
4.4.5. Gün: 16.08.2011 294
4.4.5.1. Mekân/resmi tören meydanı 294
4.4.5.2.Olay/ Kılıçdaroğlu'nun alana gelmesi 296
4.4.5.3. Ayrıntı 298
4.4.6. Gün: 17.08.2011 300
4.4.6.1. Mekân/Kadıncık ana 300
4.4.6.2.Olay/ serbest 301
4.4.6.3. Ayrıntı 303
4.4.7. Gün: 18.08.2011 305
4.4.7.1. Mekân/Çilehane 305
4.4.7.2. Olay/ uçurtma şenliği 306
4.4.7.3. Ayrıntı 308
4.4.8. Gün: 19.08.2011 310
4.4.8.1. Mekân/boş sokaklar 310
4.4.8.2. Olay/ serbest 311
4.4.8.3. Ayrıntı 312
4.4.9. Gün: 20.08.2011 314
4.4.9.1.Mekân/serbest 314
4.4.9.2. Olay/ ritüeller 315
4.4.9.3. Ayrıntı 316
4.5. Bulgulara Genel Bir Bakış 318

5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler 322

Kaynakça 332

Tablolar Listesi

Tablo 1: Katılımcıların Görüşleri 119
Tablo 2: Odak Grup Çalışmasında Ortaya Çıkan Unsurlar..... 121
Tablo 3: Odak Grup Görüşmesi Sonucunda Ortaya Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerileri..... 123
Tablo 4: Ön Araştırmada Ortaya Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerileri..... 125
Tablo 5: Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Araçları 138
Tablo 6: Etnograf ve Fotoğrafçıları Kişilik ve İş Pratikleri 239

Şekiller Listesi

Şekil 1: Ön Araştırmadan Önceki Araştırma Alanı ve Süreci 130
Şekil 2: Uygulamada Yer Alacak Araştırma Süreci ve Ortamı 131

Fotoğraflar Listesi

Fotoğraf 1: Andaman Adalıları 76
Fotoğraf 2: Dünya Kolombiya Fuarında Sergilenen Fotoğraflar 80
Fotoğraf 3: Fuarın Açılış Günü, 1 Mayıs 1893 81
Fotoğraf 4: Farklı Şehirler ve Ülkelerden Mimari Fotoğraflar 81
Fotoğraf 5: Curtis'in Kızılderili Portreleri I 83
Fotoğraf 6: Curtis'in Kızılderili Portreleri II 83
Fotoğraf 7: Curtis'in Kızılderili Portreleri III 83
Fotoğraf 8: Avusturalyalı Aborjinlerin Portreleri I 85
Fotoğraf 9: Avusturalyalı Aborjinlerin Portreleri II 85
Fotoğraf 10: Avusturalyalı Aborjinlerin Portreleri III 85
Fotoğraf 11: Afrikalı Amerikalıların Gündelik Yaşamından Kesitler I 89
Fotoğraf 12: Afrikalı Amerikalıların Gündelik Yaşamından Kesitler II 89
Fotoğraf 13: Ekonomik Kriz Döneminde Amerikalı Çiftçiler I 91
Fotoğraf 14: Ekonomik Kriz Döneminde Amerikalı Çiftçiler II 91
Fotoğraf 15: Ekonomik Kriz Döneminde Amerikalı Çiftçiler III 91
Fotoğraf 16: Sander'in Tipolojik Alman Portreleri I 93
Fotoğraf 17: Sander'in Tipolojik Alman Portreleri II 93
Fotoğraf 18: Frank'in Amerikalıları I 96
Fotoğraf 19: Frank'in Amerikalıları II 96
Fotoğraf 20: Bali'de Dini Törenlerde Dans Gösterileri I 98
Fotoğraf 21: Bali'de Dini Törenlerde Dans Gösterileri II 98
Fotoğraf 22: Parr'ın Yaşamın Klişelerini Anlattığı Fotoğrafları I 103
Fotoğraf 23: Parr'ın Yaşamın Klişelerini Anlattığı Fotoğrafları II 103
Fotoğraf 24: Burson'un Teknoloji Ürünü Portreleri I 105
Fotoğraf 25: Burson'un Teknoloji Ürünü Portreleri II 105
Fotoğraf 26: Burson'un Teknoloji Ürünü Portreleri II 105
Fotoğraf 27: Postmodernist Tipolojiler I 107
Fotoğraf 28: Postmodernist Tipolojiler II 107
Fotoğraf 29: Postmodernist Tipolojiler III 107
Fotoğraf 30: Etnografik Bilgi İçeren Portreler I 108

Fotoğraf 31: Etnografik Bilgi İçeren Portreler II 108
Fotoğraf 32: Etnografik Bilgi İçeren Portreler III 108
Fotoğraf 33: E1'in alanda İlk Çektiği Fotoğraf 150
Fotoğraf 34: E2'nin alanda İlk Çektiği Fotoğraf 150
Fotoğraf 35: E1'in çektiği fotoğraf 270
Fotoğraf 36: E2'in çektiği fotoğraf 270
Fotoğraf 37: F1'in çektiği fotoğraf 270
Fotoğraf 38: F2'in çektiği fotoğraf 270
Fotoğraf 39: E1'in çektiği fotoğraf 272
Fotoğraf 40: E2'in çektiği fotoğraf 272
Fotoğraf 41: F1'in çektiği fotoğraf 272
Fotoğraf 42: F2'in çektiği fotoğraf 272
Fotoğraf 43: E1'in çektiği fotoğraf 274
Fotoğraf 44: E2'in çektiği fotoğraf 274
Fotoğraf 45: F1'in çektiği fotoğraf 274
Fotoğraf 46: F2'in çektiği fotoğraf 274
Fotoğraf 47: E1'in çektiği fotoğraf 277
Fotoğraf 48: E2'in çektiği fotoğraf 277
Fotoğraf 49: F1'in çektiği fotoğraf 277
Fotoğraf 50: F2'in çektiği fotoğraf 277
Fotoğraf 51: E1'in çektiği fotoğraf 279
Fotoğraf 52: E2'in çektiği fotoğraf 279
Fotoğraf 53: F1'in çektiği fotoğraf 279
Fotoğraf 54: F2'in çektiği fotoğraf 279
Fotoğraf 55: E1'in çektiği fotoğraf 281
Fotoğraf 56: E2'in çektiği fotoğraf 281
Fotoğraf 57: F1'in çektiği fotoğraf 281
Fotoğraf 58: F2'in çektiği fotoğraf 281
Fotoğraf 59: E1'in çektiği fotoğraf 282
Fotoğraf 60: E2'in çektiği fotoğraf 282
Fotoğraf 61: F1'in çektiği fotoğraf 282
Fotoğraf 62: F2'in çektiği fotoğraf 282

Fotoğraf 63: E1'in çektiği fotoğraf 284
Fotoğraf 64: E2'in çektiği fotoğraf 284
Fotoğraf 65: F1'in çektiği fotoğraf 284
Fotoğraf 66: F2'in çektiği fotoğraf 284
Fotoğraf 67: E1'in çektiği fotoğraf 285
Fotoğraf 68: E2'in çektiği fotoğraf 285
Fotoğraf 69: F1'in çektiği fotoğraf 285
Fotoğraf 70: F2'in çektiği fotoğraf 285
Fotoğraf 71: E1'in çektiği fotoğraf 287
Fotoğraf 72: E2'in çektiği fotoğraf 287
Fotoğraf 73: F1'in çektiği fotoğraf 287
Fotoğraf 74: F2'in çektiği fotoğraf 287
Fotoğraf 75: E1'in çektiği fotoğraf 289
Fotoğraf 76: E2'in çektiği fotoğraf 289
Fotoğraf 77: F1'in çektiği fotoğraf 289
Fotoğraf 78: F2'in çektiği fotoğraf 289
Fotoğraf 79: E1'in çektiği fotoğraf 290
Fotoğraf 80: E2'in çektiği fotoğraf 290
Fotoğraf 81: F1'in çektiği fotoğraf 290
Fotoğraf 82: F2'in çektiği fotoğraf 290
Fotoğraf 83: E1'in çektiği fotoğraf 292
Fotoğraf 84: E2'in çektiği fotoğraf 292
Fotoğraf 85: F1'in çektiği fotoğraf 292
Fotoğraf 86: F2'in çektiği fotoğraf 292
Fotoğraf 87: E1'in çektiği fotoğraf 294
Fotoğraf 88: E2'in çektiği fotoğraf 294
Fotoğraf 89: F1'in çektiği fotoğraf 294
Fotoğraf 90: F2'in çektiği fotoğraf 294
Fotoğraf 91: E1'in çektiği fotoğraf 296
Fotoğraf 92: E2'in çektiği fotoğraf 296
Fotoğraf 93: F1'in çektiği fotoğraf 296
Fotoğraf 94: F2'in çektiği fotoğraf 296

Fotoğraf 95: E1'in çektiği fotoğraf 298
Fotoğraf 96: E2'in çektiği fotoğraf 298
Fotoğraf 97: F1'in çektiği fotoğraf 298
Fotoğraf 98: F2'in çektiği fotoğraf 298
Fotoğraf 99: E1'in çektiği fotoğraf 299
Fotoğraf 100: E2'in çektiği fotoğraf 299
Fotoğraf 101: F1'in çektiği fotoğraf 299
Fotoğraf 102: F2'in çektiği fotoğraf 299
Fotoğraf 103: E1'in çektiği fotoğraf 300
Fotoğraf 104: E2'in çektiği fotoğraf 300
Fotoğraf 105: F1'in çektiği fotoğraf 301
Fotoğraf 106: F2'in çektiği fotoğraf 301
Fotoğraf 107: E1'in çektiği fotoğraf 302
Fotoğraf 108: E2'in çektiği fotoğraf 302
Fotoğraf 109: F1'in çektiği fotoğraf 303
Fotoğraf 110: F2'in çektiği fotoğraf 303
Fotoğraf 111: E1'in çektiği fotoğraf 304
Fotoğraf 112: E2'in çektiği fotoğraf 304
Fotoğraf 113: F1'in çektiği fotoğraf 304
Fotoğraf 114: F2'in çektiği fotoğraf 304
Fotoğraf 115: E1'in çektiği fotoğraf 305
Fotoğraf 116: E2'in çektiği fotoğraf 305
Fotoğraf 117: F1'in çektiği fotoğraf 306
Fotoğraf 118: F2'in çektiği fotoğraf 306
Fotoğraf 119: E2'in çektiği fotoğraf 307
Fotoğraf 120: F1'in çektiği fotoğraf 307
Fotoğraf 121: F2'in çektiği fotoğraf 307
Fotoğraf 122: E2'in çektiği fotoğraf 308
Fotoğraf 123: F1'in çektiği fotoğraf 308
Fotoğraf 124: F2'in çektiği fotoğraf 309
Fotoğraf 125: E2'in çektiği fotoğraf 310
Fotoğraf 126: F1'in çektiği fotoğraf 310

Fotoğraf 127: F2'in çektiği fotoğraf 310
Fotoğraf 128: E1'in çektiği fotoğraf 311
Fotoğraf 129: F1'in çektiği fotoğraf 311
Fotoğraf 130: F2'in çektiği fotoğraf 311
Fotoğraf 131: E1'in çektiği fotoğraf 312
Fotoğraf 132: F1'in çektiği fotoğraf 312
Fotoğraf 133: F2'in çektiği fotoğraf 313

1. Giriş

1.1. Problem

Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyılın, modernleşmenin ve Sanayi Devrimi'nin önemli simgelerinden biridir. Bu dönemin ortaya çıkardığı bilimsel ve teknik gelişmeler ortamında fotoğrafın bulunuşu ve yaygınlaşması gerçekleşmiştir. Bu nedenle, fotoğrafın dönüşümü ele alınırken "bağlamsal" bir anlayışla durumu incelemek ve gerekli saptamaları yapmak gerekir (Kılıç, 2008:15). Bağlamsal yaklaşım, durumun derin anlamlarının kavranmasında önemli bir anlayıştır. "Her buluş, bir yandan kendisinden önce gelen bir dizi deneyim ve bilgi birikiminin diğer yandan da toplumsal ihtiyaçlarının çerçevesinde biçimlenir" (Freund, 2006: 25). Teknolojik gelişmelere paralel olarak değişen ve farklılaşan fotoğraf da, kendine çeşitli alanlarda yer bulmuş gerek sanat ve bilim içinde, gerekse kitle iletişiminde önemini ortaya koymuştur. Bir sanat nesnesine dönüşmesinden ziyade, bağlamsal bir çerçevede fotoğraf; toplumsal ve bilimsel bir olgu olarak, toplumsal gerçekliği aktardığı inancının yanı sıra, meydana gelen bir olayın varlığına kanıt oluşturması ve belge görevi görmesi nedeniyle hem pozitif bilimlerde hem de sosyal bilimlerde önemli bir yere sahiptir.

Howard S. Becker, sosyolojinin doğum tarihini, Comte'un sosyolojiye adını veren çalışmasını yayınladığı yıl, fotoğrafınkini ise Daguere'nin Fransız Bilim Akademisi'nde görüntüyü metal levha üzerine kaydettiğini duyurduğu 1839 yılı olarak belirtmektedir. O'na göre fotoğraf ve sosyoloji aynı tarihlerde ortaya çıkmıştır. Başlangıcından bu yana her ikisinin de hizmet ettiği projelerin en önemlisi, toplumun araştırılması ve keşfidir (Becker, 2006: s.45). Berger de Becker gibi, fotoğraf icat edildiği sıralarda, Comte'un, Pozitif Felsefe Dersleri'ni yazdığını ve Pozitivizm, fotoğraf ve sosyolojinin bir arada büyüyüp geliştiğini ifade etmektedir. Ona göre, "onların üçünün de uygulamada dayanıklılığını sağlayan şey, bilimciler ve uzmanların kaydettiği gözlemlenebilir, niteliği ölçülebilir olguların bir gün insanlığa doğa ve toplum hakkında ve onları bir düzen içinde tutacak şekilde- eksiksiz bilgi sunacağı inancıdır (Berger, Mohr, 2007: 90). Fotoğrafın 19. yüzyılda bulunuşuna paralel olarak geliştirilen buharlı tren, buharlı gemi gibi buluşların, deniz aşırı ülkelere yolculuklara sebep olması, bilinmeyen yabancıların

keşfedilmesine ve onların kaydedilmesine neden olmuştur. Sömürgecilik döneminde teknolojik devrimin simgelerinden biri olan fotoğraf, *öteki*yi kategorize etmek, tanımlamak, ona egemen olmak ve kimi zaman da bir *öteki* icat etmek amacıyla kullanılmıştır (Scherer, 1990: Giriş). Böylelikle yeni bir alan olarak ortaya çıkan antropoloji sayesinde "ötekiler"e ait her şey incelenmeye başlanmıştır. Bu açıklamalar ışığında antropoloji, sosyoloji ve fotoğrafın paralel bir tarihe sahip olduklarını vurgulamak gerekmektedir. Bu paralel tarih boyunca fotoğrafçılar -özellikle belgesel üslupla çalışan fotoğrafçılar- bir etnografın ya da bir sosyologun araştırma konularıyla yakından ilgili olmuşlardır.

Antropolojiye tarihsel olarak bakıldığında fotoğrafı da içine alan ve antropolojinin bir alt alanı olan görsel etnografi, pozitivist metodolojinin hakim olduğu dönemde ortaya çıkmış ve gözlemlenebilir bir nesnel gerçekliği görsel-işitsel teknolojilerinin (fotoğraf makinesi, video gibi) aktarabileceği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Bunun nedeni bu araçların, tarafsızlığına, şeffaflığına ve şüphe götürmeyen tanıklığına olan inançtır. Bir pozitivistin perspektifinden bakıldığında, şüphe edilmez bir tanık ve güvenilir verilerin kaynağı olan fotoğraflar sayesinde, insan zihninin sınırları olmadan, gerçek, film düzlemine kaydedilir. Bu nedenle antropologlar, teknolojilerin gelişmesi ve ulaşılabilir olmasıyla birlikte, bilinmeyen kültürleri, farklı coğrafi bölgeleri, insan topluluklarını ve onlar hakkındaki detayları fotoğraf makinesi ile belgeleyerek arşivler oluşturmuşlardır (Ruby, 1996: 1345).

Sontag (1999: 60), insanları fotoğraflamaktaki asıl amacın, onların yaşamlarına müdahale etmeden, yalnızca onlara konuk olmak olduğunu vurgulamıştır. "Fotoğrafçı bir süperturist, yerlileri ziyaret edip onların egzotik uğraşları ve garip giysileri hakkında haberlerle geri dönen antropoloğun bir uzantısıdır" derken de araştırmacı ve fotoğrafçı arasındaki benzerliğe dikkati çekmiştir. Diana Arbus ise, 'fotoğraf, istediğim yere gitmek ve istediğim şeyi yapmak için bir izin belgesiydi' diye yazmıştır. Fotoğraf makinesi Arbus'a, merak ve ilgi duyduğu toplumun bir bölümüne girmek için bir kapı açmıştır.

Fotoğraf, başlangıcından beri toplumun çözümlenmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır ve fotoğrafçılar bu durumu görevlerinden biri olarak kabul ederler. Önceleri, kimi fotoğrafçılar, fotoğraf makinelerini çağdaşlarının başka türlü asla göremeyeceği uzak toplumların kaydedilmesinde, daha sonra da kendi toplumlarının, çağdaşlarının görmeyi istemeyeceği yanlarının gösterilmesinde kullanmışlardır (Becker, 2006: 46). Aynı zamanda fotoğrafçılar göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde, kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenmekte ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılmaktadır (Sosyal Belgeci Anlayış) (Becker, 2006: 49). Fotoğrafçılar tıpkı bir etnograf gibi, kültürel konuların, kişilik tiplerinin (ya da tipik kişiliklerin), toplumsal tipolojinin ve toplumsal karakteristik atmosferinin ortaya çıkarılması ile de ilgilenirler. Bu nedenle Robert Frank'ın (1969) büyük etkiler yaratan "Amerikalılar" çalışması hem Tocqueville'in Amerikan kurumlarına ilişkin çözümlemelerini hem de Margeret Mead ve Rıth Benedict'in kültürel konulardaki çalışmalarını hatırlatmaktadır. Frank, ülkenin farklı kırsal bölgelerinde tekrar tekrar çektiği, bayrak, otomobil, restoranlar gibi şeylerin fotoğraflarını sunmuştur. Fotoğrafladığı bu şeyleri, uyandırdığı çağrışımlar aracılığıyla Amerikan kültürünün derin ve anlamlı simgeleri haline dönüştürmüştür.

Bazı fotoğrafçılar da toplumları ve kültürleri temsil eden türlerin portrelerini çekerek, toplumsal betimlemeyi portreler üzerinden yapmaya çalışmışlardır (Becker, 2006: 50). Becker bu geleneğin en önemli ismini August Sander olduğunu önermiştir. Sontag da, "bilim olarak fotoğrafa bir örnek" olarak, Agusut Sander'in 1911'de başladığı, Alman insanın fotoğrafik bir kataloğunu çıkarma projesini göstermiştir. Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, pek doğru bir biçimde fotoğraf makinesinin yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesidir (Sontag, 1999: 79). Bu dönemde fotoğraf gerçekliğin bir kanıtı olarak kullanılmakta ve görülmektedir. Fotoğrafın sosyal bilimler projelerinde kullanılmaları ise, onları sadece birer kanıt olmalarından kaynaklanmaktadır.

Günümüzde ise fotoğraf, gerçekliği aktardığı ve anın bir kanıtı olduğu inancından ziyade, birer görsel günlük olarak tanımlanmaktadır. Görsel kayıt, "nesnel gerçekliğin"

kaydedilmesidir. Görsel bir günlük yaratmak ise fotografik aracın kendisinin alternatif bir kavramsallaştırılması üzerine inşa edilen farklı yan anlamlar taşımaktadır. Araştırmacının ya da fotoğrafçının araştırma boyunca, araştırdığı ya da belgelediği konu üzerindeki kavrayış düzeyiyle birlikte, araştırmaya neleri dahil edip, neleri göz ardı edeceği ve objektifin önünde olup bitenleri ne biçimde değerlendireceği farklılaşmaktadır. Görsel günlük olarak fotoğraflar, araştırma sürecine, araştırmacıyı ve aracının (fotoğraf makinesi) niteliklerini yeniden sokmaktadır. Başka bir deyişle günlük, araştırmacının sahaya girişinin, katılımının ve sahadan ayrılışının özdüşünümsel (self-reflexivity) bir tarihsel kaydıdır. Bu yaklaşım içinde çekilen görüntüler, zaman ve mekân içinde belli bir anda, belli bir araç kullanan bir araştırmacının belli bir toplulukla karşılıklı etkileşiminin biricik neticesi olarak görülmektedir. Etnograflar ya da fotoğrafçıların kimlikleri, araştırma konusuna yaklaşımlarını, ne tür fotoğraflar çekeceklerini etkileyecektir. Bu varsayımla yola çıkan araştırma, düşünümsel yaklaşım çerçevesinde fotoğrafı görsel bir günlük olarak tanımlamaktadır. Bunun nedeni ise fotoğrafı çeken etnografın ya da fotoğrafçının çekim sürecine doğrudan katılmasıdır. Doğal olarak elde edilecek verilerin, katılımcılardan bağımsız olması beklenemez.

Bu bağlamda bu araştırma, düşünümsel yaklaşım çerçevesinde fotoğrafın etnografide nasıl kullanıldığını ortaya koyacaktır. Bir etnografın fotoğrafı kullanarak alan araştırması yapması ile bir fotoğrafçının aynı konu üzerinde fotoğraf çalışması yapması sonucunda ortaya çıkacak verilerin neler olacağı belirlenerek, fotoğrafın etnografi alan araştırmasında kullanılma biçimleri geliştirilecek, etnograf ve fotoğrafçı arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulacaktır.

1.2. Amaç

Araştırmanın amacı, etnografi ve fotoğraf ilişkisi çerçevesinde bir fotoğrafçı ve bir etnografın fotoğrafı, sosyal bilimler araştırmalarında bir veri olarak nasıl kullandığını, etnografik nitelikli fotoğrafın hangi yöntemlerle çekildiğini ortaya koymaktır. Bu araştırmada, etnografi ve fotoğraf ilişkisini örnekleriyle belirlemek, etnografi ve fotoğrafçılardan oluşan katılımcıların Aleviler ile ilgili bir etnografi çalışması yapmasını sağlamak, bu araştırma süresince katılımcıların yaptıkları etnografinin de etnografisi

gerçekleştirilerek, iki farklı sosyal bilimler alanı ve bir etnograf ile bir fotoğrafçı arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirlemek amaçlanmaktadır. Bu amaca bağlı olarak alt amaçlar ise şunlardır:

1. **Etnograf ve fotoğrafçının aynı konu üzerinde etnografik fotoğraf çalışması yaptığında ortaya çıkacak verilerin saptanması**
   1.1. Kırşehir İli'nin Hacıbektaş-ı Veli İlçesi'nde bulunan Hacı Bektaş Veli Külliyesi'nde 15-18 Ağustos 2011 tarihlerinde gerçekleşecek olan 48. Ulusal, 22. Uluslar arası Hacı Bektaş Veli'yi Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri'nin hazırlık aşaması, etkinlik süreci ve yansımalarını fotoğraflayan etnograflar ve fotoğrafçıların üretecekleri fotoğraflar arasındaki benzer ve farklı unsurlar nelerdir?
   1.2. Fotoğrafçı ve etnograf arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
   1.3. Fotoğrafçı aynı zamanda bir etnograf olabilir mi? Ya da Bir etnograf fotoğrafçı olabilir mi?

2. **Etnografi ve fotoğraf arasındaki ilişkinin belirlenmesi**
   2.1. Etnografik fotoğraf nedir? Onu veri toplama aracı olarak vazgeçilmez kılan nedir?
   2.2. Etnografik Fotoğraf nasıl çekilir?
   2.3. Etnoğrafinin bir alt alanı olan görsel etnografide hangi teknikler kullanılmaktadır?

3. **Fotoğrafın Sosyal Bilimlerdeki yeri ve öneminin vurgulanması**
   3.1. Fotoğraf ve sosyal bilimler arasındaki tarihsel, toplumsal ve kültürel bağ nedir?
   3.2. Fotoğrafa sosyal bilimler içindeki kuramsal yaklaşımlar nelerdir?

1.3. Önem

Bu araştırmada, fotoğraf ve sosyal bilimler arasındaki ilişki belirlenerek, sosyal bilimler alanında bir araştırma nesnesi ve veri kaynağı olarak fotoğrafın önemi vurgulanmaktadır. Etnografi araştırmalarında genellikle bir topluluğun kültürel

özelliklerini betimlemek, bir gruba ait alışkanlıkları belirlemek vb gibi konular üzerinde odaklanılmaktadır. Bu araştırma da ise araştırma konusunu, etnografi ve fotoğraf ilişki çerçevesinde etnograf ve fotoğrafçı oluşturmaktadır. Etnograf ve fotoğrafçı üzerine bir etnografi çalışması yapılmıştır. Araştırma, etnograf ve fotoğrafçı arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ile üretilen fotoğraflarda ortaya konulan yaklaşımların neler olacağı konusunda bilgi verdiği için önemlidir. Çünkü araştırma, özgün konusu, yöntemi ve bulgularıyla, diğer araştırmalara örnek teşkil edecektir. Görsel etnografinin alt birimi olan etnografik fotoğrafın tanımlanarak, son dönemdeki araştırmalarda önemli bir veri olarak kullanıldığının örneklerle açıklanması ve sahada yapılacak alan araştırması ile literatüre katkıda bulunulacaktır. Bu araştırma sonunda, çekim aşamaları, etnografın ya da fotoğrafçının ürettiği etnografik fotoğraflar arasındaki farklılıklar ve benzerliklerin ortaya konulması ile etnografik fotoğrafa yeni bir bakış açısı kazandırılabilir. Bununla birlikte alandan elde edilen fotoğrafların görsel yöntemler yardımıyla etnografik veriler oldukları göz önünde bulundurularak analiz edilmesi, sosyal bilimlerde önemi artan görsel yöntemlerin uygulanması ile araştırmanın analiz kısmının genç bilim insanlarına ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu araştırmada, alan araştırması için Aleviler seçilmiştir. Bu nedenle, Alevilerin sosyal ve gündelik yaşamları, kültürleri, ritüelleri gözlemlenip fotoğraflanarak Türkiye'de Alevi'lerin kutsal merkezlerinden biri olan Hacı Bektaş Veli Müzesi ve etrafındaki kutsal mekânlar ile etkinliklere yönelik zengin bir veri sunacaktır. Aleviler üzerine yapılacak diğer çalışmalara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırma, sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan veri toplama yöntemlerinden biri olan etnografi ile sınırlıdır. Nevşehir İlçesi'nde bulunan *Hacı Bektaş Veli Külliyesi*, *Balım Sultan* ve *Kadıncık Ana Türbesi*, *Atkaya*, *Delikli Taş*, *Zemzem Çeşmesi*, *Beştaşlar* ve Beştaş'lardaki *Cemevi* ve bu mekanlarda gerçekleşecek etkinlikler ile sınırlıdır. Araştırmanın uygulama kısmında yapılacak araştırma, Hacı Bektaş Veli Müzesi'nde yapılan kutlamalara olan yoğun katılım nedeniyle 15-18 Ağustos 2011 tarihleri arasındaki 4 günlük etkinlikler süreci ve bu tarihlerden 3 gün önce ve 3 gün sonra olmak üzere toplam 10 gün ile sınırlıdır. Araştırmada yer alacak katılımcılar iki etnograf ve iki fotoğrafçı ile sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Etnografi: Bir biyoloji uzmanı için laboratuvar araştırması, bir tarihçi için arşiv taraması neyse sosyo-kültürel antropolog için etnografi de aynı özelliktedir. Etnografi, sosyal dünyada neler olduğunu araştırmanın bir yoludur. İnsanların yaptıkları şeyleri neden yaptıklarını gözler önüne seren güçlü bir yöntemdir. Etnografi sadece ayrıntılı bir veri toplama değil aynı zamanda belirlenmiş bir alandaki insan eylemlerinin ve bunların sosyal anlamlarının fark edilmesini sağlayan bir araştırma biçimidir. Bununla birlikte olayın geçtiği yere sıklıkla katılım ve yakın ilişkiyi gerektiren bir yaklaşımdır. (Brewer, 2000: 11)

Görsel Etnografi: Görsel etnografi, insan eliyle üretilmiş ya da doğal çevrede bulunan her şeyi görünür kılmak ve semboller yoluyla kendini gösteren kültürün inceliklerini görüntüler aracılığıyla göstermektir. Bu nedenle kültürün görülebilir olabilmesi ve o kültüre ait verileri kaydetmek için görsel-işitsel teknolojiler kullanılmaktadır. Ancak görsel etnografi, genel antropolojinin hakim anlayışı içinde tam anlamıyla yer edinememiştir ve çoğunlukla antropologlar görsel işitsel teknolojileri eğitim için kullanmayı tercih etmişlerdir. Ancak günümüzde görsel etnografi, araştırmalarda bir yöntem olarak sıklıkla kullanılmaktadır (Ruby, 1996: 1345).

Etnografik Fotoğraf: Etnografik fotoğraf, kültürü ve özneyi kaydetmek ve anlamak amacıyla çekilmiş fotoğraf olarak tanımlanabilir. Bir fotoğrafın etnografik olması için sadece bu amaçla çekilmiş olması değil, etnografik bilgilendirme amacıyla kullanılışı da önem taşımaktadır. Ruby, etnografik fotoğrafı, iyi ifade edilmiş teorisi ya da metodu olmayan bir uygulama olarak tanımlamış, Pink, etnografik fotoğrafın etnografların alanda çalışırken, sistematik olarak ürettikleri fotoğraflar olduğunu vurgulamıştır. Etnografik fotoğraf, belgesel fotoğrafla bazı benzerlikleri paylaşsa da, çoğu belgesel fotoğrafların estetik ve politik niyeti, etnografik fotoğraftan onları ayırmaktadır (Pink: 2007: 69).

Etnograf: İnsanlar, kültürler ve toplumlar hakkında veri toplayan kişidir. Etnograf sosyal ve kültürel bir durumu içeriden bir bakış açısıyla gözlemleyendir. Bir sosyal

grubun kapsamlı ve tam bir resmini elde etmek için o gruba ait tarihi, dini, politik, ekonomik ve çevresel koşullarla ilgili önemli betimlemeleri yapmak zorundadır (Given, 2008: 288). Özetle, etnografların en önemli özellikleri alana çıkmak ve başka insanların, gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır (Emerson, Freiz, Shaw, 2008: 2).

Fotoğrafçı: Sözlüklerde **"**fotoğraf çekme işi ile uğraşan kişi" olarak tanımlansa da, David Hurn, Fotoğrafçı Olmak Üzeri'ne adlı kitabında hayatı anlamaya çalışma ve bu arayışın sonuçlarını başkalarına aktarmak için fotoğraf makinesini kullanma diye tanımlamıştır (Hurn, 2004: 39). Fotoğrafçı ona göre "şeyin kendi" ndeki tutkuyu fotoğraf üzerinden aktaran kişidir. Fotoğrafçı bir dizi görüntünün yalnızca temel kategorileri yansıtmakla kalmayıp, görsel çeşitlilik de sergileyeceği biçimde, konu-fikir bileşenlerini analiz etme yetisine sahip olandır. Yoğun ve net düşünme usta fotoğrafçılığın önkoşuludur (Hurn, 2004: 158). Becker ise, fotoğrafın, başlangıcından beri toplumun çözümlenmesinde bir araç olarak kullanıldığını ve fotoğrafçıların bu durumu görevlerinden biri olarak kabul ettiklerini belirtmiştir (Becker, 2006: 45).

Alevilik: Alevilik, Hz. Muhammed'in ehl-i beytine, özellikle de Hz. Ali ve soyuna derin saygı, sevgi ve yandaşlığı gösteren dini ve siyasi grupların genel adıdır. İnanç ve ritüelleri birbirinden farklı toplulukları tanımlamak için kullanılan bu kavram günümüzde ağırlıklı olarak Anadolu Aleviliğini ifade etmektedir (Subaşı, 2008: 69). Alevilik hem toplumsal hem de dinsel bir grup özelliği taşımaktadır. Ancak Aleviliğe mensup olabilmenin doğuma bağlanması, grup içi evlilik, Alevilerde öteki gruplar arasında bir sınırın mevcut olması, dış dünya tarafından da ayrı bir grup olarak kabul edilmesi gibi özellikler onların aynı zamanda da bir etnik azınlık olarak nitelendirilmesini mümkün kılmaktadır (Subaşı, 2008: 83). Farklılıkları olmakla birlikte bütün Alevi'ler, esasında kendilerini Sünni gruplardan ayıran bir inanç özünü paylaşmaktadırlar. Aynı zamanda Alevilik, cemaat yapıları, örgütlenme biçimleri ve kendi içlerindeki anlaşmazlıkları geleneksel yöntemlerle çözmeleri açısından da Sünnilikten kesin bir biçimde ayrışmaktadır. Alevi'ler tarihsel süreç içinde bölgelere göre bir takım özelikler kazanmış ve farklılaşmışlardır (Subaşı, 2008: 101-102).

2. Alanyazın

2.1. Görsel Anlatım Aracı Olarak Fotoğrafa Yaklaşımlar

> Daguerreotype, yalnızca doğayı çizmeyi yarayan bir araç değildir… doğaya kendini üretme gücü verir.[1]

2.1.1. Talbot: Doğanın Kalemi

Fotoğrafın icat edildiği yüzyıl, pozitivizm felsefesinin hakim olduğu, aklın yüceltilmesiyle birlikte gerçeklik algısının değiştiği bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemin buluşu olan fotoğraf da aklın ürünüdür ve pozitivisttir. Tarih bilincinin değiştiği, sosyoloji ve antropoloji gibi alanların da doğduğu bu yüzyılda, fotoğrafın icadıyla birlikte anti-romantik bir hareket başlamıştır. Çünkü dönem anlayışına göre fotoğraf, varolan görülen durumun kendisini aktararak bize romantize edilmemiş bir saf ve nesnel bir gerçeklik sunmaktadır. Henry Fox Talbot'un 1844 yılında yayımladığı, *Pencil of Nature (Doğanın Kalemi)* adlı kitabı, konusunu fotoğrafın oluşturduğu ilk fotoğraflı eser olarak kabul edilmektedir. Bu kitap, Talbot'un fotoğrafla ilgili teknik bilgi vermekten ziyade anlatımında serbest bir üslup kullanması, çektiği fotoğrafları yorumlaması nedeniyle fotoğraf ve edebiyatın yakınlaştığı bir eser olarak da bilinmektedir (Brunet, 2009:16-37). Kitapta, Londra ve Oxford sokakları, mimari, natürmort (stil life) düzenlemeleri ve sanat çalışmalarını içeren 24 *kalotip* [2] yer almakta, fotoğraf okumalarında gerçekleştirdiği yorumlarla dönemin fotoğraf anlayışını ve fotoğrafa bakışını da ortaya koymaktadır (Lynne, 2006: 526).

Kitabın ilk bölümü, Talbot'un fotoğrafı keşif yolculuğunu oluşturmaktadır. Bu yolculuğun başlangıcının yani fotoğraf düşüncesinin ilk olarak belirdiği anın, 1833

[1] Susan Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine* kitabındaki K*ısa Bir Aktarma Seçkisi* başlıklı bölümden sayfa

[2] Calotype (Kalotip): Talbot, profesyonel fotoğraf stüdyolarının oluşumunun temeli sayılan, bir negatiften arzu edilen sayıda pozitif baskı elde edilmesini sağlayan kalotip adlı baskı yöntemini bulmuştur. Yunanca Kalos-"güzel" kelimesinden türetilmiş olan kalotip, Talbot'ın 1840-1841 yılları arasında geliştirip patentini aldığı, kağıt üzerine negatif-pozitif yöntemine verilen addır. Bu yöntem daha sonra ortaya çıkan bütün negatif-pozitif yöntemlerin atasıdır; fotoğrafçılığa çoğul baskı yöntemini sokmuştur (Bajac, Quentin, *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, İstanbul: YKY, 2005, s.151).

yılında İtalya'nın Como gölünde manzara eskizleri yaparken gerçekleştiğini anlatmaktadır (Talbot, 1844: 3):

> Wollaston'un Camera Lucida'sı ile eskizler çiziyordum. Ancak başarılı olduğum pek söylenemez. Prizmadan ne zaman gözlerimi kaldırsam, bütün her şey güzel görünüyordu, sayfanı sol tarafında bana hüznü çağrıştıran çizgiler oluşmuştu. Sonra farklı başarısız denemelerden sonra aleti bir kenara koydum. Yıllar önce denediği bir yöntemi kullanmaya karar verdim. Bu yöntem bir Camera Obscura almak ve aletin odağına cam bölme üzerine bir parça transparan bir kopya kağıdı yerleştirmekti. Bu kağıt üzerinde nesneler belirgin bir şekilde görünecek ve hassasiyetle bir kalem yardımıyla şeffaf kağıt üzerine bir kopya çıkarılacaktı.

Talbot, görüntüyü kağıda yansıtan ancak sabitleyemeyen bir alet olarak Camera Obscura'yı kullanarak görüntüyü kopyalamış, bu görüntü üzerinde düşündüğünde, doğal görüntünün basılıp basılamayacağı merak etmiştir. Beş yıllık uzun bir çalışmadan sonra 1838 yılına doğru görüntüyü sabitlemeyi başarmış ve Doğanın Kalemi kitabında "Fotoğraf diye adlandırılan Yeni Sanat'ın varlığını dünyaya duyuran kişi ilk ben olmalıydım" (Talbot, 1844: 10) şeklinde yazmıştır. Talbot, Fotoğrafı ilan etme çalışmaları yaparken, 1839 yılının ocak ayında bir dergide M. Daguerre'nin Dagueereotype adını verdiği fotoğrafik kaydını ilan ettiği yazısını okuduğunda, hayal kırıklığı yaşadığını belirtmiş, kendi yöntemini, dünyada yaratılan coşkuya engel olmak istemediği için bir süre daha saklı tuttuğunu yazmıştır. Dagueereotype'ın bu kadar coşkuyla karşılanması ona göre iki nedenden dolayıdır: ilki keşfin kendi orjinalliği ve güzelliği, ikinci de Aragon'un coşkusu ve ilan ederken fotoğraf hakkında söyledikleridir Ona göre Daguerreotype'ın ilanı önemli bir tarihsel dönemde yapıldığı için bu kadar coşkuyla karşılanmıştır (Talbot, 1844: 10). Bu tarihsel dönem icadlar yüzyılı olarak adlandırılan, modernizmin geliştiği pozitivizmin yüceltildiği bir dönemdir. Talbot kendi icadının üstünlüğünü, Daguerreotype'ın bazı eksiklerini vurgulayarak anlatmıştır. Örneğin uzaktaki nesnelerin fotoğrafını çekmek zordur, hemen hemen birbirinin aynı basımı kopyalarda farklı renk tonları oluşmaktadır. Talbot, renk tonunun değişik olmasının iki yönlü bir sebebinin olduğunu savunmaktadır: ilki her fotoğrafın ayrı ayrı

gün ışığına tabi tutulması, iklim farklılıklarının, gün ışınlarının gücünün pozlamayı etkilemesi, diğer sebepse fotoğraf kağıdı üreticilerinin sadece kendilerinin bildikleri ve tüketicilerden sakladıkları fabrikasyondaki ve kağıt boyutundaki farklılıklardır (Talbot, 1844: 12).

Doğanın Kalemi'nin girişinde kendi serüveni, hayal kırıklıkları ve Daguerreotype ile ilgili açıklamalar yaptıktan sonra diğer bölümünde ise çektiği fotoğrafları yayımlamış, her bir fotoğrafın altına fotoğrafla ilgili düşüncelerine yer vermiştir. Örneğin yorumladığı ilk fotoğraf, Oxford'daki Queen Koleji'dir. Bu binanın yüzeyinin yıpranması, ona göre zamanın ve hava koşullarını etkisini temsil etmektedir. Kuzey'den High Caddesi'nden fotoğrafladığı bina, Doğu'daki St. Peter's Kilisesi'nin dar caddesinin sonunda yer almaktadır. Bu kilise Oxford'un en eski kiliselerindendir (Talbot, 1844: 15-16). Bu fotoğrafta Talbot, binanın ne kadar yıprandığını anlatırken, aynı zamanda yeri, konumu, kaç yılında yapıldığı, nereye yakın olduğu bilgilerini de vermiştir. Aynı zamanda fotoğrafı hangi açıdan ve nereden çektiğini de anlatmıştır. Bu açıklamalarıyla Talbot, bu mimari yapıdan hareketle dönemin etnografik temelli bilgisini verdiği de söylenebilir.

'Talbot'un entelektüel gözlemlerinin yer aldığı seçkiler' olarak tanımlanabilecek *Doğanın Kalemi* kitabındaki fotoğrafın önemini anlatan metinler, geleneksel bir tarzda yazılmış, gösterişli kelimelerden kaçınılmıştır. (Buckland, 1980: 86). Örneğin, Doğanın Kalemi'ndeki en ilgi çekici kalotip, "The open Door" adını verdiği bir süpürgenin kapı pervazında durduğu, içerinin karanlıktan görünmediği, Talbot'un annesi tarafından "Süpürgenin Monoloğu" olarak anılan fotoğraftır. Tablot bu fotoğraf ile ilgili şunları yazmıştır:

> ...Bir ressamın gözü, sıradan insanların dikkate değer hiçbir şey göremedikleri yere hapsolabilecektir. Güneşin rastgele parıldaması ya da yolun üzerine düşen bir gölge, zamanla kurumuş bir meşe ağacı ya da yosun kaplı bir kaya, düşünceleri, duyguları ve resmedilmeye değer hayaller silsilesini uyandırabilir (Talbot, 1844: 25-26).

Kitap yayınlandığında, portre fotoğrafçılığı çok popüler bir fotoğraf alanıdır. Ancak Doğanın Kalemi'nde insanı gösteren bir tek fotoğraf vardır; bu fotoğraf merdivenin etrafındaki insanları göstermektedir. Fotoğrafın adı ise "Merdiven" dir. Buckland'a göre, bu fotoğraf stüdyo fotoğrafının antitezidir. Çünkü adamlar fotoğraf makinesine arkasını dönmüşlerdir. Sadece bir tanesinin yüzü görünmekte, o da yukarıda bir yerlerden zor seçilmektedir (1980: 87). Talbot bu fotoğrafın metninde, insanların portre fotoğraflarına olan düşkünlüğünü poz verme alışkanlığı yarattığını belirterek gerçekliğe etkisini şöyle ifade etmiştir:

> Eğer şehirde ilerlersek, hareketli kalabalıkların fotoğrafını çekmeye teşebbüs etsek, bir saniyelik küçük bir bölümde onlar pozisyonlarını değiştirecekler, temsilin çeşitliliğini tahrip edeceklerdir. Bazı aile gruplarını da benzer şekilde davrandıklarını gözlemledim. 5 ya da 6 bireyin farklı tutumları kombine edilebilir farklı davranışlarıyla birleştirebilir, böyle fotoğraf serilerinin gerçeklik havası vermemiz ilgi çekici olabilir. Ama bir yüzyıl önce yaşayan atalarımızın böyle bir kaydı İngiliz asaletimiz için ne kadar değerlidir? (Talbot, 1844: 42)

Doğanın Kalemi'nde Talbot, çoğaltılabilen bir teknoloji geliştirmiştir. Asıl önemli olan nokta ise Talbot'un "Yeni Sanat" olarak adlandırdığı fotoğrafı, bu kitapta farklı fotoğraf örnekleri ile açıklamasıdır. Aynı zamanda kitap, fotoğrafın nitelikleri, farklı kullanımları ve uygulamasını tanıtan öğretici bir çalışma olarak da tanımlanmaktadır (Smith, 2010: 92).

Doğanın Kalemi, fotoğraf ve yayın tarihinde yeni ufuklar açan bir ilk olmasının yanı sıra, Talbot'un fotoğrafları, modern görsel iletişimin simgelerinden biri olarak, mekanik olarak üretilen görüntülerin gücünü ve anlamını ifade etmektedir. Çünkü Talbot, her bir fotoğrafın ona göre anlamını, görüntülerin neyi ifade ettiğini, öznenin neye ait olduğu, nerede bulunduğu gibi bilgileri kendi bakış açısıyla açıklamış, bireysel ifadenin fotoğrafa da yansıtılabileceğine örnek oluşturmuştur. Doğanın Kalemi, dünyayı fotoğrafik olarak keşfetmek için bir öğretici ve fotoğraf makinesinin farklı kullanımları hakkında düşündürücü olması nedeniyle de önemlidir (Buckland, 1980: 78).

2.1.2. Walter Benjamin: Pasajlar ve fotoğrafın kısa tarihçesi

Yirminci yüzyılın önde gelen düşünür, kültür tarihçisi ve eleştirmenlerinden biri olan Walter Benjamin[3], iki savaş arasında yazdıkları ile günümüz düşün dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Toplumsal, kültürel ve teknolojik devrimlerin yaşandığı, kitle kültürünün ve algılama biçimlerinin buna paralel olarak hızla değiştiği bir çağda, bir "flâneur" [4] olarak Benjamin; teknik yolla yeniden-üretim, tarihsel maddecilik ve tarihsellik anlayışı, fotoğrafın özel atmosferini vurgulayan Aura kuramı, şimdilik, buradalık ve zaman algısı gibi kavramları fotoğraf kuramına kazandırmış önemli düşünürlerden biridir. 1923 yılında kurulan, Marx'ın ekonomi-politik eleştirisini temel alan Frankfurt Okulu[5] düşünürlerinden biri olarak anılmaktadır. Theodor Adorno ve Max Horkheimer ile yakın ilişkiler kurmasına karşın okul üyelerinden daha özgür bir tutum sergilemiştir. Sontag, Benjamin'i, Satürn yıldızı altında doğan biri olarak tanımlamış ve "flâneur"lüğünü şöyle anlatmıştır: "Benjamin'in az gelişmiş yön bulma duygusu ve bir sokak haritasını okumadaki beceriksizliği, onda yolculuk aşkına ve başını alıp gitme, kaybolma sanatında geliştirdiği ustalığa dönüşmüştür" (Sontag,1998: 106).

---

[3] Walter Benjamin'in eserleri: *Baudelaire Çevirileri* (1923), *Napoli* (1924), *Proust Çevirileri* (1925), *Moskova* (1927), *Tek Yönlü Yol* (1928), *Gerçeküstücülük* (1929), *Haşhaş Deneyleri* (1930), *Karl Kraus* ve *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* (1931), *Berlin'de Çocukluk* (1932), *Teknik Yeniden Üretim Çağında SanatYapıtı* (1935), *Hikaye Anlatıcısı* (1936), *Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i*, *Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine* (1939), *Tarih Kavramı Üzerine* (1940) (Morss, 2010: 66)

[4] *Flâneur*, "işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur" (Benjamin, 2002a: 148) Benjamin'in diğer tarifleriyle bir nevi "*aylak adam"*dır.

[5] Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisini, esas itibariyle bir ideoloji eleştirisi olarak tanımlamak mümkündür. Okul, 3 Şubat 1923'de Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulan, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'dür. Okul'un ideoloji eleştirisi, Marx'ın ekonomi-politik eleştirisinden türetilmiştir. Enstitü kurucusu zengin bir işadamını oğlu olan Weil olmasına rağmen, Okul Horkheimer döneminde önem kazanmıştır. Enstitüde öne çıkan düşünürler M. Horkheimer, H. Marcuse, T. Adornoı, F. Pollock, W. Benjamin, L. Löwenthal, E. Fromm, F. Neumann, Grossman, Wittfogerl, Borkenau ve Kircheimer'dir. Frankfurt kulu eleştirel teorinin temelinin atıldığı bir enstitüdür. Frankfurt okulunu dört dönemde incelemek mümkündür. İlk dönem 1923-1933 yılları arasında araştırma anlayışının değiştiği ve tekil bir Marksist düşünce tarafından yönlendirilmediği dönemdir. İkinci dönem, enstitünün etkinliklerini yöneten bir ilke olarak yeni-Hegelci eleştirel kuramın ayırtedici fikirlerinin açıkça ortaya konulduğu Kuzey Amerika'daki 1933-1050 yılları arasındaki sürgün dönemidir. Üçüncü dönemi ise 1950 yılında Enstitü'nün Frankfurt'a dönmesiyle birlikte eleştirel kuramın esas temellerinin metinlerde ortaya konulduğu ve düşünsel ve siyasal etkisinin en yoğun olduğu döneme denk gelmektedir. Dördüncü dönem olarak adlandırılana dönemde ise 1970'li yıllardan itibaren başlayan dönemdir. 1969 yılında Adorno'nun, 1973 yılında ise Horkheimer'in ölümüyle birlikte okulun varlığı da hükmen son bulmuştur (Bottomore, 1989: 9-10).

Krauss, Benjamin'in 1931 yılında yazdığı Fotoğrafın Kısa Tarihçesi adlı kitabıyla, fotoğrafı kuramsal bir nesne olarak ortaya koyan ilk düşünür olduğunu ileri sürmüştür (Krauss, 2007: 55). Benjamin'e göre fotoğraf üzerindeki felsefi tartışmaların bu kadar gecikmesinin nedeni, patent alma çabaları ve kamulaştırmadır. Fotoğrafın kamulaştırılması sonucunda bir fotoğraf endüstrisi oluşmuş, bu endüstriden sonra kartpostallar fotoğrafın alanını ele geçirmiş ancak gerçek fotoğraf her zaman endüstriden uzak durmuştur. Fotoğrafın ilk örnekleri, icadından sonraki on yıl içinde çekilen, Hill, Cameron, Hugo ve Nadar'ın yapıtlarıdır ve o yıllar fotoğrafçılığın sanayileşmesinden önceki yıllardır. Ona göre fotoğrafın ilk örneklerine değer vermemizin nedeni, "kapitalizmin buhranıdır" çünkü kendi arkadaş çevrelerinin fotoğraflarını çeken fotoğrafçıların, amatör konumları nedeniyle poz veren kişilerle kurdukları iletişim açıkça görülmektedir. Endüstrileşmiş kapitalist ilişkilerden farklı olan bu konum, fotoğraflara da yansımakta ve değer kazanmaktadır (Benjamin, 2002a: 6). Mary Price, Benjamin'in değer verdiği, incelediği bu fotoğrafçıları yanlış tarihlendirdiğini ve referans olarak aldığı kitapların onu yanılttığını savunmuştur. Price'a göre, fotoğrafın ilk on yılından söz etmesinin fotoğrafçılığın gerçeklere dayanan tarihi ile hiçbir ilgisi yoktur, ancak fotoğrafçılığın endüstrileşmesinin öncesini ve sonrasını ayıran tarihçenin yorumlanmasıyla tam bir ilgisi vardır (2004: 58-60).

Fotoğraf endüstrisinin gelişmesi ile birlikte ise, yüksek burjuva sınıfının yükselişi ve güçlenmesi, hassas merceklerle donatılmış yeni bir aktarım aracının teknolojik becerisiyle eş tutulmaktadır. Bu endüstrileşme ile birlikte profesyonel fotoğrafçıların iş adamlarınca çevrelenmesi sonucu rötuş tekniği yaygınlaşmış, Benjamin'e göre beğenide bir düşüş olmuş ve fotoğraf, albümlerin içine yerleştirilerek, vernakular fotoğrafın en özenli halleriyle herkesin evinde çoğalmaya başlamıştır (Benjamin, 2002a: 17).

Fotoğrafın yaygınlaşması ile birlikte kimi ressamların fotoğrafçılık yapmaya başlamasıyla, portre fotoğrafçılığının temeli atılmıştır. Ancak burada sorgulanması gereken; portre yapma ya da çekme işinin temelde aynı olduğunun düşünülmesine karşın, kullanılan tekniklerin farklılaşması sonucu ortaya çıkan görüntülerin de farklılaşmasıdır. Bu bağlamda Benjamin ressam ile fotoğrafçı arasında temel farklılıklar olduğunu belirtmiştir. Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal

bir uzaklık bırakmakta ve bütünsel bir resim üretmektedir. Fotoğrafçı ise olgunun dokusunun derinliklerine girmekte, parçalanmış bir resim üretmektedir. Her ne kadar parçalardan oluşan bir görüntü üretilse de gerçekliğin aygıt aracılığıyla kaydedilmesi, görüntüyü özgürleştirmektedir. Bu nedenle gerçekliğin film yoluyla betimlenmesi günümüz insanın vazgeçilmez istemidir (Benjamin, 2002b: 69)

Benjamin'e göre, fotoğrafın çekildiği andaki *buradalık* ve *şimdilik'* de seyirci için önemlidir. Çoktan geçmiş olan an'ı kaydetmiş olan fotoğrafta, geçen o anı hatırlatacak, o anda olanları *bulduruverecek* kadar fotoğraf kandırıcıdır. Fotoğraf saniyenin en küçük anlarını bile kaydettiği için bir hareketin başladığı an'daki her parçasıyla ilgili bize bilgi vermektedir. Benjamin bununla ilgili şunları söylemektedir: "Fotoğraf, yavaş çekim ve mercekli büyütmeler gibi çeşitli araçlarla bu an'ı ortaya çıkarabilir. Psikanaliz nasıl sezgisel-bilinçsiz alanı açımlıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak, görsel-bilinçsiz alanın farkına vardırmakta" (Benjamin, 2002a: 11).

An'ı kolaylıkla yakalayabilmemizin koşulu olan teknik üstünlüğe rağmen Benjamin, fotoğrafı belirleyenin fotoğrafçının tekniği ile olan ilişkisi olduğunu vurgulayarak, Eugune Atget'i örnek göstermiş, "Atget, düşüş devrini yaşayan geleneksel portre fotoğrafının oluşturduğu havasız ortamı mikroptan arındıran ilk kişiydi" yorumunu yapmıştır. Ona göre Atget'in Paris fotoğrafları sürrealist fotoğrafın en önemli örnekleridir. Bu fotoğraflar, gözden kaçmış, unutulmuş ve terk edilmiş olanı arayan, diğer romatik kent resimlerinden farklı, gerçekliğin *aura*'sını (hale) boşaltan Atget tarafından bulunmuş yazınsal göstergelerdir (Benjamin, 2002: 24). Benjamin'in vurguladığı kavramlardan biri olan *aura,* yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü, "bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü"dür. Bu tanımlama, "sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal anlatımından başka bir şey değildir. Uzak, yakının karşıtıdır. Asıl uzak ise, yaklaşılamaz olandır. Gerçekte yaklaşılamazlık, kült imgesinin temel bir niteliğidir ve kült imgesi, doğası gereği ne denli yakında bulunursa bulunsun, uzak" kalmaktadır (Benjamin, 2002b: 80).

Benjamin'in iki farklı *aura* kullanımı vardır: "ilki, biricik ve çağlar boyu süregelen, bu yüzden de kutsal atmosferiyle geleneksel olan özgün sanat yapıtına gösterilen saygı

dolu bir dikkat, ikincisi ise gerçekliği saklayan perde, sahtelik ve roldür." Benjamin'in çelişen aura kullanımları; Peter Demetz'in, 'çapraşık paradoks fazlalığı, ani konum değişiklikleri, içsel çelişkiler ve düşünce yoluyla kendi kendini çürütmeler' şeklinde eleştirmelerine örnek teşkil etmektedir (Price, 2004: 72).

Aura diye adlandırılan öğe Benjamin'e göre, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinde, -bu fotoğraflara hüzün dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur- bulunmaktadır. 1900 yıllarında Paris caddelerinin fotoğrafını, insana yer vermeyen bakış açılarıyla çeken Atget'nin önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanmaktadır. Atget'nin fotoğrafları, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başlamakta, bu resimlerin gizli politik önemi de bu noktadan kaynaklanmaktadır. Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir alımlamaya, yaklaşıma gereksinim duymaktadırlar (Benjamin, 2002b: 61).

Krauss'a göre; Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* yazısındaki temel düşünce, "fotoğrafın insan öznesiyle ilişkisinin şahinliğine çağdaş bir geri dönüşünü onaylamaktır." Benjamin, fotoğrafçının "alaşağı etmiş olduğu yargı makamından" estetik onay almak için bilinçsizce çabalamasını eleştirse de, yazarın sonraki tutumunda fotoğraf kendi (teknolojik olarak değişmiş) aktarım aracı özgüllüğünü talep etmekle kalmayıp, estetiğin değerlerini yadsıyarak, bağımsız aktarım görüşünün kendisini devre dışı bırakacaktır (Krauss, 2007: 55).

Pasajlar kitabındaki, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, Benjamin'in fotoğraf üzerine yazılmış en önemli makalelerinden biridir. Bu metinde Benjamin sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi ile birlikte *aura* kuramına tekrar değinmektedir. Aura kavramı artık değişmiştir, çünkü nesneden çok özne değişmiş dolayısıyla insanın algılama biçimi de değişmiştir. Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden –üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulmuştur. Bu yükümler ressam tarafından değil, objektife bakan göz tarafından üstlenilmiştir. Gözün algılaması, elin çizmesinden daha hızlıdır bu nedenledir ki, fotoğraf aracılığıyla yeniden-üretme süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişmiştir (Benjamin, 2002b: 53). Ancak ona göre teknolojik hızla ilerleyen bu yeniden

üretim çağında gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi yani *aura*'sıdır. Yeniden-üretim tekniğinin, yeniden-üretilmiş olanı, geleneğin alanından koparıp aldığını vurgulayan Benjamin, "bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya, bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir" yorumunu yapmıştır. Aynı zamanda sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün, şimdi ve burada'lık niteliğinin değerini de yok ettiğini belirten Benjamin, yeniden üretimin, sanatın nesnelerinde var olan ancak doğanın nesnelerinde rastlanması mümkün olmayan *duyarlı bir çekirdeği* yani *sanat yapıtının hakikiliğini* zedelediğini vurgulamıştır. Ona göre; "bir nesnenin hakikiliği maddi varlığından tarihsel tanıklığına değil, başlangıcından bu yana o nesneden gelenekleşmiş olanların bütününden" oluşmakta, "tarihsel tanıklık, maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincinin yani tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir" (Benjamin, 2002b: 55). Benjamin sanat yapıtının hakikiliğinin teknik yolla nasıl ortadan kaldırıldığını ve teknik yeniden üretim sayesinde yapıtın, izleyicinin yakınına gelmesini şöyle açıklamaktadır:

> Hakikilik, teknik yolla –doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da – gerçekleştirilen yeniden-üretimin bütünüyle dışında kalır. Önce teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüler saptayabilir. Birinci neden budur, ikinci olarak teknik yolla yeniden-üretimi özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir (Benjamin, 2002b: 54).

Benjamin'in fotoğraf üzerine teknik ve tarihsel ilerleme hakkındaki yorumları Rochlitz'e göre ters yönde vurgulanan iki zamanda gelişir: Benjamin ilk dönemde fotoğrafı coşkuyla karşılamış, onu özgürleşme ve laikleşmenin itici gücü olarak görmüştür (1931-1936). Ona göre bunun bedeli geleneğin silinişidir. İkinci dönemde ise, siyasal savaşım için bir çıkış yolu olarak düşünülen fotoğrafa kuşkuyla yaklaşmaktadır (1936-1949) (Rochlitz, 2002: 189). Değişimin bir nedeni de Benjamin'in sürgünde olması ve faşizmle birlikte siyasetin estetikleşmesine karşın sanatın siyasallaşması gösterilebilmektedir. Ona göre, günümüzde *aura* aldatıcı bir görünüş (fantazmagori) teknoloji ve bilginin gelişimine bir engel olarak durmaktadır (Rochlitz, 2002: 191).

Benjamin tanımladığı ve geliştirdiği *Aura* kuramını, tarih felsefesi boyutunu da taşımaktadır. *Tarih Kavramı Üzerine* adlı makalesinde tarihi, "yerini bağdaşık ve boş zamanın değil, ama şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesi" (Benjamin, 2002b: 45) olarak saptayan Benjamin, anların bütününden oluşan zamanın fotografisi olarak tanımlamakta (Cadava, 2008: 21) ve tarihi, fotoğraf üzerinden anlatmaktadır. "Tarihi yazmak, tarihi alıntılamak demektir" sözü de fotoğrafı çağrıştırmaktadır. Benjamin'in *şimdiki zaman* ve *an* vurgusuyla kurduğu tarih ile ilgili açıklamalarına bakıldığında; süre giden bir zamandan zapt edilen anları sabitleyen fotoğraf makinesi gibi, tarihsel maddeci de, geçiş dönemi olmayan, ama içerisinde zamanın durmuş olduğu bir şimdiki zaman kavramından vazgeçmemektedir. "Çünkü onun içinde bulunduğu ve kendisi için tarih kaleme aldığı 'şimdiki zaman'ı tanımlayan, bu kavramdır. Tarihselcilik, geçmişin "sonrasız" görüntüsünü çizerken, tarihsel maddeci salt o geçmişe ilişkin ve biriciklik niteliğini taşıyan bir deneyimi dile getirir." (Benjamin, 2002b: 47) Cadava, Benjamin'in düşüncesindeki bu zap tetme anlarını şu örneklerle açıklamaktadır:

> Bu zaptetme anı, Goethe hakkındaki denemesinde ifadesiz olanın ani belirişi olarak, 'Şiddetin Eleştirisi' demesinde genel grevin kesintiye uğratıcı niteliği olarak, Baudelaire hakkındaki yazılarında imgenin taşlaşmış huzursuzluğu olarak, mimesis yetisi hakkındaki yazılarında benzerliğin bir

> flaş çakımıyla algılanması olarak ve 'Tezler' inde tarihe yapılan Mesihçi müdahale olarak gördüğü şeyle ilintilidir (Cadava, 2008: 21).

Yukarıda verilen örneklerin her birinde düşüncenin hareketinde duraklama etkisinin izleri vardır. Hatta sadece bir duraklama değil, ani kesilmeler, tarihin ve siyasetin çizgiselliğine bir karşı duruştur. Pasajlar projesinin amacı, "tarihin materyalist sunumunun, geleneksel tarih yazımındakinden daha yüksek bir anlamda imgesel olduğunu kanıtlamaktır" (Cavada, 2008: 22). Morss'a göre *Pasajlar*'da Benjamin, tarihsel imgelerin felsefi fikirleri gözle görülür kıldığı canlı, somut bir hakikat temsiline ulaşma çabasındadır. Bu fikirler Benjamin' e göre süreksizdir. İmgeler, bütünlüklü, çelişkili olmayan bir bütün resimde bir araya getirilememekte, anlamlar ise soyut bir şekilde sabitlenememektedir. Diyalektik olarak felsefi bir yeniden tarih inşası demek, felsefenin kavrayışsal öğelerinin, kendileri de süreksiz olan tarihsel imgeler içindeki değişen anlamlar olarak inşa edilmesi demektir (Buck-Morss, 2010: 73).

Benjamin, fragmanlar şeklinde yazdığı yazılarında teknolojik ilerlemelerle değişen algı ve görme biçimleri üzerinde de durmuş, tanımladığı kavramların, bu değişim ile birlikte dönüşüme uğramasıyla çeliştiğine yönelik eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak Benjamin, fotoğrafa kuramsal bakış açısını kazandıran ve tanımladığı kavramlarla fotoğraf felsefesini de geliştiren bir düşünürdür. Özellikle teknik yoluyla yeniden üretim sürecini ve tarihsel maddeciliği fotoğraf üzerinden anlatması fotoğrafa bakışını da özetlemiş, *Pasajlar* ve *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* yazılarıyla fotoğrafın gerçekliği, şimdiliği, buradalığı ve tarihsel tanıklığını sorgulamıştır.

2.1.3. Roland Barthes: Camera Lucida ve Çağdaş Söylenler

Çağdaş göstergebilimin önemli isimlerinden biri olan Roland Barthes[6], geliştirdiği kuramlar, yöntemler ile sosyal bilimlerin farklı alanlarında adından söz ettirmeye başarmış ve ürettiği kavramlarla dilbilimden romana, reklam metinlerinden fotoğrafa,

[6] Barthes'ın yazdığı kitaplar şunlardır: *Çağdaş Söylenler* (1952), *Yazının Sıfır Derecsi* (1953), , Racina *Üstüne* (1963), *Göstegebilim İlkeleri* (1964), *Modanın Sistemi* (1967), *S/Z* (1970), *Metnin Verdiği Haz* (1973), *Roland Barthes Roland Barthes'ı Anlatıyor* (1975), *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* (1978) ve *Yazar Soller* (1979), *Camera Lucida* (1980).

televizyondan sinemaya olan katkısını derinleştirmiştir. Yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizin etkilerini birleştiren kendine özgü bir edebiyat eleştirisi ortaya koymuştur (Barthes, 2008: sayfa no belirtilmemiş).

Barthes, edebiyat eleştirilerinin yanı sıra yazdığı metinlerde fotoğrafın ve sinemanın diline, retoriğe ilişkin gözlemlerde bulunmuş, ayrıca müzik, resim gibi farklı semiyotik yapılar üzerine de odaklanmıştır (İnal, 2003: 10). Fotoğrafa duyduğu ilgiyi, Napolyon'un kardeşi Jerome'un bir fotoğrafına bakarken hissettiğini, ancak daha sonra bu ilginin kültürel bir yöne kaydığını belirtmiş, fotoğraftaki gündelik olaylarla iletişim kurma potansiyeliyle ilgilenmiş ve fotoğrafa olan merakını şöyle açıklamıştır:

> Varlıkbilimsel bir tutkuya kapılmıştım: ne pahasına olursa olsun Fotoğraf'ın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğunda hangi özelliklerle ayrıldığını öğrenmek istiyordum. Bu tutku, teknoloji ve kullanımın sağladığı kanıtların ötesinde, ve Fotoğraf'ın günümüzdeki korkunç yayılışına rağmen, onun var olduğundan ve kendine özgü bir dehası olduğundan emin olmadığım anlamına geliyordu (Barthes, 2008: 17).

1950'lilerdeki *söylenler* ile ilgili makalelerinin bazılarında fotoğrafik görüntüde var olan anlamların nasıl temsil edildiğini göstermeye çalışmıştır. Fotoğrafın, dünyanın gerçek bir temsilini yansıtan eşsiz bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamıştır. Annesinin ölümünden hemen sonra, fotoğraf öncesi dönemde görüntü elde etmek için kullanılan aracın aksine fotoğrafa düşen felsefi bir ışığa atfen (Marien, 2007: 224) yazdığı *Camera Lucida* (Aydınlık Oda) adlı kitabında, annesinin *Kış Bahçesi* fotoğrafını araştırmasına kılavuz olarak almaya ve fotoğrafın doğasını bu fotoğraf üzerinden okumaya karar vermiştir.

Annesinin fotoğrafıyla başladığı serüveninde, fotoğrafla arasında bir bağ kurmasını sağlayan bu görüntü ile birlikte Barthes, "fotoğrafın kanıtını zevk açısından değil, romantik olarak aşk ve ölüm denilen şeyle ilişkisi bakımından soruşturmalıyım" yorumunu yaparak izleyici için sıradan olan bu fotoğrafın ancak *studium* ile ilgili olacağını belirtmiştir (Barthes, 2008: 92). *Studium*, Barthes'ın fotoğraflardaki yüzlere, mekânlara, hareketlere ve eylemlere kültürel olarak katılmayı sağlayan bir çağrışımdır.

*Studium'*u "fark etmek demek, fotoğrafçının niyetini de anlamak, bu niyetle uyum içinde olmak" demektir. *Studium'*un geldiği kültür, yaratanlarla tüketenler arasındaki bir anlaşmadır. Kültürdeki mitlerin fotoğrafta okunması, fotoğrafı toplumla barıştırmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle Barthes'a göre fotoğrafa bir takım işlevler yüklenmiştir: "Bilgilendirmek, temsil etmek, şaşırtmak, göstermeye neden olmak ve tutkuyu kışkırtmaktır" (Barthes, 2008: 43-44) Ancak Barthes, bir kültürde herkesin hemfikir olduğu *studium'*u kıran, ikinci bir öğe daha olduğunu vurgulamıştır. Bu ikinci öğeye *punctum* adını veren Barthes'ın *punctum'u* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük delik anlamına gelse de, bir fotoğrafın, izleyiciyi "deldiği", "acı verdiği", "berelediği" bir etkidir (Barthes, 2008: 42) *Punctum,* çoğu zaman bir "ayrıntı" yani bir nesne parçasıdır. *Studium* her zaman kodlanmış, *Punctum* ise kodlanmamıştır. Yani *punctum* çoğu zaman gerçeğin ardında olan bir duygudur. Barthes *punctum'*u, bir ekleme olarak da tanımlamaktadır. Fotoğrafa eklenen şeyin aslında zaten orada olan bir şey olduğunu belirten Barthes için *punctum*, bir tür gizli ötedir, sanki görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde bir tutku başlatmış gibidir (Barthes, 2008: 40-74).

Batchen, Barthes'ın *Camera Lucida* kitabından yola çıkarak derlediği *Photography Degree Zero* adlı kitabında, fotoğrafa bakışta en önemli sorunun, fotoğrafta varolan farklı görüşlerin ve manifestoların, fotoğraf tarihi ile sıkı bağlar kurmasının bir yolunu bulmak olduğunu vurgulamış, Camera Lucida'nın ise fotoğraf tarihini anlamayı sağlayabilecek bir model olarak görülebileceğini savunmuştur. Bazı eleştirmenlerin Camera Lucida ile ilgili eleştirilerinin başında kitapta fotografik söylemin olmadığı gelmektedir. Onlara göre, Barthes bu kitapta, metinsel hazcılıktan (hedonizm) yana olan -görüntülerin siyasal analizine ilişkin- önceki bağlılığını terketmiştir. Camera Lucida'da analiz sistemi olarak sosyoloji, göstergebilim ve psikanaliz ile ilgili memnuniyetsizliği, keyfine göre kurduğu otobiyografik bir dil ile kendini göstermiştir. Hem göstergebilimi hem de siyasal marksizimi terkeden Barthes, fotografik ortamın doğası üzerinde derin derin düşünmek yerine, kitabın ilk sayfasında söylediği gibi, "ne pahasına olursa olsun fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğunda hangi temel özelliklerle ayrıldığını öğrenmek" istemiştir. Barthes, ontolojik bir arzuyu izlemiş, annesinin fotoğrafındaki gibi çeşitli fotoğraflara gösterdiği kişisel tepkileri aktarmaya çalışmıştır.

Camera Lucida'daki bu tavrı *Çağdaş Söylenler'*deki, ideolojik analiz savunusundan oldukça farklıdır. (Batchen, 2009: 259-260)

Çağdaş Söylenler, 1954 yılında yayınlandığında, iletişim araştırmalarını özellikle medya üzerine yapılan çalışmaları güçlü bir biçimde etkileyecek olan *Devletin İdeolojik Aygıtları* henüz yayınlanmamıştır. Saussure'un *Genel Dilbilim Dersleri* yapısalcı dilbilimin temelini atmış, bu yaklaşım sadece kültürel anlatıların çözümlenmesinde değil, kültürün doğrudan bir yapı olarak incelenmesine esin kaynağı olmuştur. Bu çalışmaların bir uzantısı olan *Çağdaş Söylenler'*de (*Mythologies*) Barthes, burjuva ideolojisini, yarattığı *mit*'ler dolayımı ile ele alıp incelemiştir (İnal, 2003: 14). Göstergebilimin başlangıcını oluşturan *mit* analizinde toplumsal formasyonun egemen fikirlerinin nasıl evrensel ve doğal görünebildiğini açıklamıştır. Ona göre *mit'*in mekanizması, alışılmış temsil biçimlerinin gündelik nesneler ve pratiklerle iç içe geçmesine yol açmaktadır. Bu nedenle iki anlama sistemi vardır: Düzanlam ve yananlam (Ellis ve Covvard, 1985: 53-54). Barthes göstergebilimi oluşturan temel kavramları açıklarken, Fransız bayrağını selamlayan zenci bir asker fotoğrafı örneğinden yola çıkmıştır. Bu fotoğrafta herkesin bildiği, yani Fransız bayrağını selamlayan zenci asker görüntüsü, düz anlamı ifade etmektedir. Yan anlam yani görünenin arkasındaki gizli anlamda ise sömürgecilik ve militarizm birlikteliğinin saklandığını Barthes şöyle ifade etmektedir:

> Fransız üniforması giymiş genç bir zenci, gözleri yukarıda, hiç kuşkusuz üç renkli bayrağın bir kıvrımına dikili, asker selamı veriyor. Resmin anlamı bu. Ama, bönce olsun, olmasın, bana neyi belirttiğini görüyorum: Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz tüm oğulları bayrağın altında bağlılıkla hizmet eder, sözde sömürgecilik suçlayıcılarına bu zencinin sözde sömürgecilerine hizmet etme çabasından daha iyi yanıt olamaz (Barthes, 2003: 185).

Barthes'in tanımladığı göstergebilime göre, bu örnekte bir ön dizgiden oluşmuş bir gösteren vardır (bir zenci asker Fransız selamı veriyor); bir gösterilen vardır (bu da amaçlanmış bir Fransızlık ve militarizm karışımı); son olarak da gösteren içinde

gösterilenin varlığı bulunmaktadır. Ona göre gösteren söylemde iki görüş açısından ele alınmaktadır: dilsel dizgenin son terimi olarak ya da söylensel dizgenin ilk terimi olarak. İlk dizgenin son terimi olarak gösterini *anlam* (bir zenci Fransız asker selamı veriyor) diye adlandıran Barthes, söylen düzleminde ise *biçim* olarak tanımlamıştır. Gösterilene de *kavram* adını koymuştur. Dil dizgesindeki gösterge için, söylende *anlamlama* tanımlaması yapmış, "sözcük tam yerindedir: gösterir ve bildirir, anlatır ve benimsetir" şeklinde açıklamıştır (Barthes, 2003: 185-186). Göstergebilimi açısından düzanlamsal işaretin tümü yananlam sistemi tarafından gösteren olarak kullanılmaktadır. Bir nesnenin biçimi ne olursa olsun gösterilen olarak işlev gördüğü ve anlam yüklendiği an, bir kavram ve gösteren bütünlüğü, yani bir gösterge olmaktadır (Ellis ve Covvard, 1985: 55).

Barthes, fotoğrafın nasıl var olduğuna dair tanımlamaları ve açıklamalarıyla birlikte fotoğrafçının rolünü de vurgulamaktadır. Barthes' a göre teknik açıdan fotoğraf, birbirinden epeyce farklı iki yöntemin kesişim noktasıdır: "kimyasal yöntem, ışığın belli maddeler üzerindeki etkisi ve fiziksel yöntem, optik bir düzenek yoluyla görüntünün oluşturulması" (Barthes, 2008: 23). Ona göre izleyen için fotoğraf, nesnenin özü bakımından kimyasal olarak ortaya çıkması, fotoğrafçı için ise kameranın vizöründe çerçevelenen görüntüdür. Fotoğrafçının fotoğraf çekerken ki duygusuna yabancı olduğunu ve bu duyguyu tanımadığını belirten Barthes, kendi açısından fotoğrafa gözlenen ve gözleyen öznelerin deneyimleri şeklinde yaklaşmaktadır (Barthes, 2008: 24).

Fotoğrafın gerçekliği üzerinde odaklanan Barthes, fotoğrafın göndergesini -öteki temsil sistemlerin göndergeleriyle aynı olmadığını vurgularken- "görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, *isteğe bağlı olarak* gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve *zorunlu olarak* gerçek olan şey" olarak tanımlamaktadır (Barthes, 2008: 95). Ona göre, resmin gerçeği görmeden de gerçeğe öykünebileceğini kavramak gerekmektedir. Barthes'a göre burada bir üst üste çakışma vardır: "gerçeklik ve geçmişin çakışması" (Barthes, 2008: 95). Bu çakışma tanımlaması ile, fotoğrafın gerçekliği icat etmek yerine, gerçekliği doğruladığını, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olduğunu ve tanıklığının

nesneye değil, zamana dayandığını savunan Barthes, olaybilimsel açıdan bakıldığında fotoğrafın doğruluğu ve kanıtlama gücünün, temsil gücünün üzerine çıktığını belirmiştir. Barthes, "gözler geçmişe çakılıyken fotoğraf asla yalan söylemez. Genel düşünceler (kurgu) bakımından yetersiz olan kuvveti, her şeye rağmen insan aklının bizi gerçekliğe inandırmak için kavrayabileceği, ya da kavrayabilmiş olduğu her şeyden üstündür –ama bu gerçeklik olumsaldan başka bir şey de değildir" (Barthes, 2008: 106) yorumunu yapmış, gerçeklik ve zaman algısı üzerine yapılan bir takım tartışmalar hakkında şunları belirtmiştir:

> Fotoğraf insanbilimsel olarak yeni bir nesne olduğu için, bana öyle geliyor ki alışılagelmiş görüntü tartışmalarına sokulmamalıdır. Bugünlerde fotoğraf yorumcuları (toplumbilimciler, göstergebilimciler) arasındaki moda, anlambilimsel bir görecelik üzerinde durmak: ne "gerçeklik" (fotoğrafın her zaman kodlanmış olduğunu görmeyen "gerçekçiler" için önemli bir küçümseme), ne de numaradan başka bir şey: *Physis* değil, *Thesis*; dediklerine bakılırsa fotoğraf dünyanın bir andıranı değildir; temsil ettiği şey yapaydır, çünkü fotoğraf optiği Albert perspektifine (tümüyle tarihsel) tabidir ve kağıt üzerindeki kayıt üç boyutlu nesneyi iki boyutlu bir resim haline getirir. İleri sürülen bu kanıt anlamsızdır: hiçbir şey fotoğrafın andırımsal olmasını engelleyemez; ama yanı zamanda fotoğrafın noema'sının (fotoğrafın bütün temsil türleri ile paylaştığı bir özellik olan) andırım ile de hiçbir ilişkisi yoktur. Dahil olduğum, hatta fotoğrafın –bazı kodlar onu okumamızı çekse de- kodsuz bir görüntü olduğu ileri sürdüğüm zamanlarda da dahil olduğum gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir "kopyası" olarak değil, ancak *geçmiş gerçekliğin* bir yayılışı olarak alırlar; yani bir sanat değil, bir sihir. Bir fotoğrafın andırımsal mı, yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak pek iyi bir çözümleme yolu değildir (Barthes, 2008:106-107).

Tagg (1988:3), Barthes'ın gerçeklik ve anlam oluşturma üzerindeki bu düşüncelerine karşı çıkmaktadır. Ona göre, fotoğrafçının yeteneği ve süreçteki işbölümü ne olursa olsun, her aşamada şans faktörü, amaçlı müdahaleler, seçimler ve çeşitlemeler, anlamı

oluşturmaktadır. Bu durum Barthes'ın savunduğu gibi bir daha ele geçmeyecek bir gerçekliğin biçiminin bozulması değil, yeni ve özgül bir gerçeklik üretimi, yani belli işlemlerde anlam kazanan ve gerçek etkileri olan, fakat ne hakikate ne de fotoğraf öncesi gerçekliğe dayanan ya da dayandırılabilen fotoğraftır. Barthes'ın iddia ettiği gibi fotoğraf büyülü bir varlık değil, belli bağlamlarda belli güçlerin amaçları doğrultusunda tanımlanmış maddesel bir aracın maddesel ürünüdür. Bu yüzden simya değil bir tarihçe gerektirir. Tarihçesi dışında, fotoğrafçılığın varoluşunun özü boştur ve varoluşun onaylanması, geçmiş zamanın izi, annesinin bedenine yeniden kavuşması gibi Barthes'ın arzuladığı şeyleri geri getirmeyecektir (1988: 3). Price, Tagg ve Barthes arasındaki anlaşmazlığın ve çelişkinin bir uzlaşmada çözülemeyeceğini vurgulamaktadır. Barthes fotoğrafa büyü derken, Tagg'ın bunu reddetmesi, Barthes fotoğrafı geçmişte var olan bir şeyin kanıt sayarken, Tagg'in maddesel tarihçesi ve kullanımı araştırılarak belirlenebilecek bir şeyin kanıtı olduğunu savunması Price'ın düşüncesini doğrulamaktadır (Price, 2004: 229.

Fotoğraf, gerçeklik ve zaman ilişkisi ile birlikte, etnolojik bilgiyi oluşturan ayrıntıları ortaya çıkartıp, o topluluğun geçmişteki gelenekleri, alışkanlıkları, birliktelikleri, gündelik yaşamlarını gösteren bir veridir. Barthes, kitabında verdiği örneğinde; "Nadar'ın fotoğrafladığı erkeklerin çoğunun uzun tırnaklı olduğunu gözlemleyebilirim: işte etnografik bir soru: acaba belirli bir dönemde tırnaklar ne kadar uzun bırakılıyordu?" sorusunu sorarak, her ne amaç için çekilirlerse çekilsinler fotoğrafların, o döneme ait sosyal, kültürel ve antropolojik bilgi içerdiklerini vurgulamıştır.

Barthes, göstergebilimin İlkeleri ile günümüz görüntü dünyasında görüntülerin okunmasını kolaylaştıracak bir yöntem geliştirmiştir. Fotoğrafik görüntü bağlamında ise okumalarda sıklıkla başvurulan *mit, yananlam, düzanlam, punctum*, *studium, alımlama* kavramlarını tanımlamış ve örneklerle açıklamıştır. Günümüzde Barthes'ın göstergebilimi farklı kategorilere ayrılmış, çoğaltılmış, eksik görülen konumların tamamlanmasıyla çeşitlenmiştir.

2.1.4. John Berger: Etnografik bakış ve görme biçimleri

Modern sanat eleştirisine farklı bir perspektif katarak çağının birçok yazar ve sanatçısına ilham kaynağı olan sanat eleştirmeni, şair, ressam, politik filozof, roman, öykü ve senaryo yazarı kimlikleriyle Berger, Avrupa'nın ezilen insanlarının, göçmenlerinin, köylülerinin kapitalist dünyada kendine yer edinmeye çalışan sınıfların öykülerini ve tecrübelerini ele alan bir yazar olmuştur. Sontag'ın ifadesiyle o, "sadece ilginç olanı değil, aynı zamanda önemli olanı" da yazan, "çağdaş İngiliz yazınında Lawrence'tan beri sezgi ve duygu dünyasına bilincin de gerekliliğini" katan, "zeki ve asil bir sanatçı ve düşünürdür."

Kariyerine ressam olarak başlayan Berger, ilk romanı *Zamanımızın Bir Ressamı*'nı 1956 yılında yazmış, sol ideolojiyi benimseyerek gerçeklik vurgusunu önemsemiş, böylelikle bu romanının karakterinin gerçekte var olduğu inancı doğmuştur. Dönemin popüler tarzı soyut resme karşı çıkışı da gerçekçi sanat yapıtının, kapitalist toplum ilişkilerinde insanlık durumunu ortaya çıkaracak ve farkındalık yaratacak bir amacının olması gerektiğine inancıdır.

BBC için 1972'de hazırladığı "Görme Biçimleri" adlı belgesel, aynı yıl kitap olarak basılmış ve özellikle fotoğraf için kült metin halini almıştır. Berger, *Görme Biçimleri* kitabına "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir"(Berger, 2007: 7) cümlesiyle başlamıştır. Bu ilk metin görmenin farklılığı, yeniden yaratılmış görünüm olan imge ve nasıl yalan söylediği, resmin yapısal bütünlüğü ve imge ilişkisi, fotoğraf ve resmin farklılıkları, fotoğrafın resmin biricikliğini ortadan kaldırması, böylelikle resmin herkes tarafından ulaşılabilir olması ile ilgilidir. Berger bu metni yazma fikrini Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* denemesinden aldığını ve esinlendiğini belirtmiştir. Hatta bu ifade denemenin sonuna yazılmış ve yanına Benjamin'in portresi eklenmiştir.

Görme Biçimleri'nde Berger, görme eyleminin toplumsal olduğunu, "düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesneleri görüşümüzü etkiler" ifadesiyle tanımlamıştır. Ona göre insan gördüklerini toplumsal tanımlamalarla anlamlandırır. Örneğin "insanların

cehennemin gerçekten var olduğunu inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı" vardır. (Berger, 2007: 6) Aynı zamanda insan kendi görülebilirliğini fark ettiğinde karşısındakinin gözleri onunla birleştiğinde, görünenler dünyasının bir parçası olduğuna inanmaktadır (Berger, 2007: 9). Berger bu duruma karşılıklı konuşmayı örnek göstermektedir. Bu durum ona göre; "sizin her şeyi nasıl gördüğünüzü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, onun her şeyi nasıl gördüğünü anlama çabanızdır" (Berger, 2007: 9). Görme edinimin önemi imge tanımlamasında karşılığını bulmaktadır. Ona göre her imgede bir görme biçimi yatmaktadır. Bu nedenle imgeler de yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümlerdir. Berger imgeyi, ilk kez ortaya çıktıkları yerden ve zamandan kopmuş, saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzeni olarak tanımlamaktadır (Berger, 2007: 10). Fotoğrafların da bir imge olduğunu düşünürsek, Berger'in "her imgede bir görme biçiminin yattığı" tanımını fotoğrafta da kullanabiliriz. Çünkü ona göre, fotoğraflar sadece mekanik kayıtlar değildir. Fotoğraflar makinenin arkasındaki insan tarafından üretilmektedir. Herhangi bir fotoğrafa bakıldığında sınırsız görünüm olanakları içinden fotoğrafçının o görünümü seçtiği fark edilmektedir. Bu durum aile albümlerinde de görülebilmektedir. Bu da gösterir ki; fotoğrafçının fotoğrafladığı anı seçimi, onun görme biçiminin bir sonucudur (Berger, 2007: 10).

İnsanlık tarihi, görme biçimleri üzerinden okunduğunda, fotoğraf makinesinin rolü önem taşımaktadır. Berger, fotoğraf makinesi bulunmadan önce insanların, her şeyi göremeyeceğine inandıklarını, fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte insan görüşünün değiştiğini, görünen nesnelerin başka bir anlama geldiğini vurgulamaktadır. Ona göre, perspektifle yapılmış her taslağın ya da resmin, seyirciyi, dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğuna inandırmış, fotoğraf makinesi ise böyle bir merkezin olmadığını kanıtlamıştır (Berger, 2007: 18). Bununla birlikte fotoğraf makinesi resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış, bunun sonucunda da resmin anlamı değişmiş, çoğalmış ve hatta bölünmüştür (Berger, 2007: 19).

Berger, fotoğrafın dili, fotoğrafın kullanımları ve özellikle etnografik vurguların ağırlıkta olduğu fotoğraf okumaları ile görsel kültür üzerine önemli katkılar sağlamıştır. *O Ana Adanmış* kitabında Berger, kendisinin önem atfettiği fotoğrafları etnografik bir

bakış açısıyla ve özdüşünümsel bir okumayla anlatmaktadır. *Fotoğrafın belirsizliği* başlığında Berger, fotoğrafın zaman ile olan ilişkisine vurgu yapmakta fotoğrafın geçmişe mi yoksa şimdiye mi ait olduğunu sorgulamaktadır. Fotoğraflar, fotoğrafı çekilen olayın bir zamanlar içinde var olduğu zaman akışını yakalamaktadırlar ancak geçmişe ait olsalar da bugüne ulaşamamaktadırlar. Ona göre, her fotoğraf iki ileti sunmaktadır: biri fotoğrafı çekilen olayla ilgili, öteki ise bir süreksizlik şoku ile ilgilidir (Berger, 1998: 83). Berger, kaydedilen anla şimdiki fotoğrafa bakış anı arasında bir uçurum olduğunu belirtmektedir Bu durum fotoğrafa karşı hissettiklerimizi de etkilemektedir. Fotoğraf tanımadığımız birilerine ait ise aynı zamanda fotoğraftaki ileti de belirsizdir, Olay kişiye bir anlam ifade etmemekte, fotoğrafın gösterdiği şey, insanın uyduracağı bir öyküye uyarlanabilmektedir (Berger, 1998: 84). Fotoğrafın belirsizliği fotoğraflanan olayın geçtiği anda değil, fotoğrafın ikili iletilerinden ikincisine yol açan o süreksizlikten yani kaydedilen anla bakma anı arasındaki uçurumdan kaynaklanmaktadır (Berger, 1998: 85). Berger fotoğrafların görünümlerden alıntı yaptığını önerirken, bu durumun bir süreksizliğe neden olduğunu ve bu süreksizliğin de fotoğrafın anlamındaki belirsizliğe yansıdığına değinmektedir. Ona gore anlatımcı fotoğraf bile görünümlerden yapılan uzun bir alıntıdır. Ancak yapılan bu alıntının belirleyicisi zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma, fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirmekte ve bir dizi anlık görünümü koruyarak, izleyicinin fotoğrafı okuyabilmesine ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmesine yardımcı olmaktadır. Böyle bir tutarlılık fikri anlatmak yerine, akla getirmektedir. Görünümlerin tutarlılık yaratma yetisi, "dile benzer bir şey" kurmakta ve Berger bu dili *yarı-dil* olarak adlandırmaktadır. Görünümlerin yarı-dili, sürekli olarak anlam beklentisi yaratmakta, yaşamda nadiren görünen bu beklentiyi doğrulamaktadır. Anlatımcı fotoğrafta görünümler gizemli olmaktan ve kehanette bulunmaktan çıkmakta ve açıklayıcı, doğrulayıcı olmaktadır (Berger, 1998: 119-120). Bir fotoğrafçının bu dili oluşturmak için tek bir tercihi olduğunu ve sezgisi ile fotoğraf çektiğini savunan Berger, "bakmakta olan bir başkasının sürekli ve daha raslantısal olan tercihlerinden farklıdır. Her fotoğrafçı, fotoğrafın basitleştirdiğini bilir. Bu basitleştirme; odaklama, tonlama, derinlik, çerçeveleme, birbirini iptal etme (fotoğraflanan şey değişmez), doku, renk, boyut, diğer duyular (bunların görüntü üzerindeki etkileri dışarıda bırakılmıştır) ve ışığın oyunlarıyla ilgilidir" diyerek fotoğrafçının sıradan olan insanla farkından ve

fotoğrafın teknik olarak bir anı nasıl basitleştirdiğinden bahsetmektedir (Berger, 1998: 113).

Zaman ve gerçeklik ile ilişkisi, içinde barındırdığı belirsizlik ve süreksizlik tanımlarına göre fotoğrafın iki farklı kullanım alanı vardır. "Biri, fotoğrafın getirdiği pozitivist kanıtı sanki nihai ve biricik gerçeği temsil ediyormuş gibi ele alan ideolojik kullanım ve öznel bir duyguyu kanıtlamak için fotoğrafı bağrına basan popüler kullanım" (Berger, 1998: 105). Berger'e göre pozitivist görüş, fotoğraf dünyasında egemenliğini korumakta ve fotoğrafın vahiysel niteliği göz önüne alınmadıkça başka bir görüşün gelişmesi mümkün görünmemektedir (Berger, 1998: 113).

Fotoğraf makinesinin icadı ile Comte'un *Pozitivist Felsefe Üzerine Notlar*'ı yazışının aynı döneme rastladığını belirten Berger, sosyoloji ve fotoğrafın birlikte büyüdüklerini vurgulamaktadır. Ona göre, her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, "bilim adamları ya da uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana, doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı" inancıdır. Böylelikle kesinlik, metafiziğin yerini alacak, planlama, toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak ve gerçek, öznelliğin yerine geçecektir. O günden bugüne fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydetmişler ancak pozitivizt ütopyaya ulaşılamamıştır. Çünkü böyle bir sistemde deneyime, öznelliğin toplumsal işlevine yer yoktur. Berger'e göre fotoğrafın günümüzde kullanılışı, öznelliğin toplumsal işlevinin bastırılmasından kaynaklanmaktadır (Berger, 1998: 94). Pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak kalan kitle fotoğrafçılığı, ona göre "tekelci kapitalizmin oportünizmi tarafından evlat edinmiş, fotoğrafın içkin belirsizliğinin yadsınmasıyla, öznelliğin toplumsal işlevinin yadsınması bağlantılı olmuştur" (Berger, 1998: 95).

Fotoğrafların okunmasında etnografik bakışın derinlikli bir biçimde hissedildiği Berger'in yazılarında, sosyolojik ve psikolojik okumalara da rastlanmaktadır. Fotoğraf ona göre, "yaşanmakta olan bir hayattan alınmış bir andaç" (Berger, 1998: 73) olduğu için fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmamaktadırlar sadece anlık görünümü saklamaktadırlar. Ancak fotoğraflar, fotoğraf makinesinin anları içinden çıkarıp aldığı

bağlamın devamı olan bağlamlar içinde değerlendirilip yorumlanmalıdırlar. Bağlamdan koparılıp alınmanın şiddeti, kendini bazen inanılmazlık biçiminde ifade etmekte ve *bu gerçekten babam mı?* sorusunu sordurmaktadır. Yine de böyle bir fotoğraf, içinden koparılıp alındığı anlama sarılmış olarak kalmakta, mekanik düzenek, fotoğraf makinesi, canlı belleğe katkıda bulunmak üzere araç olarak kullanılmaktadır (Berger, 1998: 72).

Berger fotoğraf okumalarında fotoğraflananlara ait yaşamı sadece ana öykünerek değil, o anın arkasındaki yaşamı yorumlayarak gerçekleştirmiştir. O an ile birlikte bir dönemin sosyolojik, psikolojik ve etnografik özellikleri gözler önüne serilmektedir. Berger'in en önemli makalelerinden biri de August Sander ve Paul Strand'ın fotoğrafları üzerine yazdıklarıdır. Sander ile ilgili yazısının başlığı, *Takım Elbise ve Fotoğraf*'dır. Ona göre Sander, doğduğu kentin civarında yaşanan her türlü tip, toplumsal sınıf, alt sınıf, meslek, iş ve imtiyazı temsil edecek arketipler bulmuş ve onları yarı şeffaf bir biçimde fotoğraflamayı başarmıştır. Fotoğraflanan insanların giydikleri takım elbiseler üzerinden onların dahil oldukları sosyal sınıflar ve hatta dönemin moda anlayışı ile ilgili yorumlar yapmıştır. Berger, okuyucuya üç farklı fotoğrafı yorumlayarak, üç farklı insan grubunu ve sınıfını tahlil etmiştir (Berger, 1998: 50-58). *Paul Strand* başlıklı yazısında ise fotoğrafçının yalnızca insanların varlığını değil, yaşamlarının kanıtlarını da fotoğrafladığını, yeni-gerçekçi belgesel bir anlayışla, sol ideolojiyi savunarak, Bresson fotoğraflarının antitezini gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır. Ona göre, Bresson an'a önem verirken, Strand için an saniyelerle değil, ömrün tümüyle ilişkisine göre ölçülen biyografik ve tarihsel bir andır. Strand'ın fotoğrafları, modellerinin yaşam öykülerini ona sunacak kadar güvendiklerini kanıtlamaktadır. Onlar Strand'a poz verseler bile, samimiyetlerinden ve güvenlerinden azalan bir şey kalmamaktadır (Berger, 1998: 59-64). Berger verdiği bu iki örnekle, fotoğrafa iki farklı bakışın temsilcilerini, onların tarzları üzerinden yorumlayarak pozitivist ve nesnel bakış ile öznel ve samimi bakışı anlatmaya çabalamıştır. Sander'in fotoğraflarının pozitivizm ideasına uygun ve nesnel olduğunu, dışarıdan izleyen bir gözle fotoğraf çektiğini belirtirken, Strand'ın fotoğrafları ise öznel, içerden bir bakış açısıyla çekilmiş samimi fotoğraflardır. Sander'in fotoğraflarında özneler: "Ben böyle görünüyordum" (Berger, 1998: 50)

derken, Strand'ın fotoğraflarında ise "Ben, senin beni gördüğün gibiyim" (Berger, 1998: 64) derler.

Etnografik bakışın en önemli örnekleri, Berger'n Jean Mohr ile yaptığı çalışmalarda görülmektedir. *Şanslı Adam (1962), Yedinci Adam (1975) ve Anlatmanın Başka Biçimi* (1982) adlı kitaplarında Berger, toplumsal belgeci fotoğrafçı olan Mohr'un çektiği fotoğraflarla birlikte yazılar yazarak, uzunca süre kaldıkları yerlerde, zamanla tanıdıkları, şahit oldukları insan yaşamlarını aktarmıştır.

Şanslı Adam'da, bir kasaba doktorunun yaşamı yansıtılmıştır. Doktor Sassall, İngiliz kırsal bölgesinde küçük bir köyde çalışan pratisyen hekimdir. Bu çalışma, doktorun kişiliği, topluluk üzerindeki etkisi, doktorun kendi hakkında düşündükleri sanki içerden biri anlatıyormuş gibi Berger ve Mohr'un bakış açısıyla sunulmuştur. Aynı zamanda çalışmada doktorun hastaları ile olan ilişkileri üzerine de odaklanılmaktadır. Çünkü hastalar, İngiliz çalışan orta sınıfın büyük bölümünü temsil etmektedirler ve aynı zamanda doktor, bu topluluğun az gelişmişliğinin farkına varmasına, onların düşüncelerini ifade etmelerine de olanak sağlamaktadır. Berger ve Mohr, baskın sınıfın kültürel hegemonyasına maruz kalan, eğitim seviyeleri düşük bir topluluğun yaşamlarını tasvir etmektedirler. Bu tasvir etnografik bir bakış açısıyla gerçekleşmiş, Berger'in yazıları ve Mohr'un fotoğraflarına bakıldığında etnografik belge niteliği göze çarpmaktadır. Kimileri bu kitabı "gezi günlükleri ve anılara" benzetse de, çalışma bir topluluğun yaşam biçimleri ve bir mesleğin görsel deneyimini aktardığı için etnografiktir.

Bir diğer önemli kitabı *Yedinci Adam*, düzyazıyı, şiiri ve fotoğrafı birleştiren üslubuyla Avrupa'daki göçmen işçilerinin durumunu konu almaktadır. Göçmen işçilerin içindeki parçalanmışlığı yansıtan bu çalışmada Mohr'un farklı bölgelerdeki göçmen işçilerin işe kabul süreçlerinden başlayarak, gelişmiş ülkelere göçleri, çalışma hayatları ve özel alanlarını da içine alan kapsamlı bir çalışmadır. Berger bu kitapta, "göçmen işçinin yaşantısını ana çizgileriyle vermek; bu yaşantı ile göçmen işçinin fiziksel ve tarihsel çevresi arasındaki ilişkiyi göstermek; dünyanın şu andaki siyasal gerçekliğini daha güvenilir bir biçimde anlamak demektir" (Berger, 2011: xi) derken konunun Avrupa ile

ilgili olduğunu ancak anlamının bütün dünyayı kapsadığını vurgulamaktadır. Berger, bazen akademik bir makale yazar gibi sayılarla konuyu anlatmış, bazen de rastladığı işçilerle ilgili gözlemlerini aktarmıştır. Berger ve Mohr Açıklama, bu çalışmada metnin yanında yer alan fotoğrafları şöyle açıklamaktadır:

> Bu kitap görüntülerden ve sözcüklerden oluşmaktadır. Görüntüler de, sözcükler de birbirlerinden bağımsız olarak okunabilir. Ancak birkaç yerde metni açıklamak için bir görüntü kullanılmıştır. Jean Mohr'un birkaç yıllık emeği sonucu çekilen fotoğraflar sözcüklerin açıklamaya gücü yetmeyecek bazı gerçekleri dile getirmektedir. Ard arda bakıldığında resimler bir şey anlatmaktadır: metnin anlattığına eşit, onunla karşılaştırılabilir, ama gene de ondan başka bir şey. Belgesel açıklamalar resme bakmayı kolaylaştırıyorsa, resmin yanına açıklama konmuştur. Böyle bi açıklama o anda gerekmiyorsa, açıklamayı kitabın sonundaki listede bulabilirsiniz (Berger ve Mohr, 2011: xi-x).

Fotoğraflar bir foto-öykü gibi olsa da, bir durumu saptadığı, geçmişe dair o topluluk ile ilgili bilgi verdiği, yazarın ve fotoğrafçının gözlemlerine ve özdüşünümsel fikirlerine dayandığı için etnografiktir.

Anlatmanın Başka Bir Biçimi kitabı ise dağ köylülerinin hayatlarını gösteren fotoğraflardan ve Berger'in onlar ile ilgili gözlemleriyle birlikte fotoğrafa ait düşüncelerinden oluşmaktadır. İlk bölümde o köyleri belgeleyen fotoğrafçı olarak Mohr'un her bir fotoğrafı üzerine yazdığı yazılar bulunmaktadır. O fotoğraf çekerken yaşadığı deneyimi geçmişini de katarak, kendi iç sesiyle anlatmaktadır. Her bir fotoğrafın bir hikâyesi, fotoğrafçıda bıraktığı bir izlenim ve duygu vardır. Bu kitap belgesel fotoğrafçılıkla uğraşan bir fotoğrafçının fotoğrafları üzerine yazıldığından dolayı ilginçtir. Bir etnografın alan yazılarını andırmaktadır. Fotoğrafçı oradadır, insanlarla tanışmaktadır, onların yaşamlarına girmekte ve onları fotoğraflamaktadır. Onlarla ilgili bilgiler toplamaktadır. Dolayısıyla bu fotoğraflar ve yazılar da etnografiktir.

2.1.5. Susan Sontag: Fotoğraf Üzerine

Amerikalı aktivist, öykü, roman ve senaryo yazarı, film yapımcısı ve eleştirmeni Susan Sontag, modern dünyada yer alan fotoğraflar ve varlıkları üzerine yazdığı iki kitabı ile adından sıkça söz ettirmiştir. Özellikle 1977 yılında çıkardığı ve denemelerden oluşan *Fotoğraf Üzerine* kitabı, akademik bir tanımlamadan ziyade, kendi içinde bir tartışmadan oluşmaktadır. Aynı zamanda bu denemeleri, fotoğrafla ilgili geleneksel düşünce ve değerlere karşı agresif bir tavır sergileyen Sontag'ı, edebiyatçı kimliğinden fotoğraf kuramcısı kimliğine taşımıştır.

Sontag'ın kitabın başında tasvir ettiği ve Platon 'un mağarası başlıklı yazısında; Platon'un *Devlet* adlı yapıtından yola çıkarak bir olayı anlatmaktadır. Devlet'in 7.kitabında yer alan ve Sokrates ile Glaukon'un karşılıklı konuşmasından oluşan diyalogda, Sokrates, yeraltında bir mağara, mağarada çocukluğundan beri elleri kolları zincire vurulmuş insanları tasvir etmektedir. Mağaranın giriş kapısından ışık gelmekte ve içerdeki tutsakların sırtları dönük bir biçimde oturtulmuşlardır. İnsanlar sadece karşılarındaki mağara duvarını görebilmekte, mağara girişinin önünden gelip geçen diğer insanların gölgeleri içerdeki mağara duvarına yansımaktadır. Tutsaklar sadece bu gölgelerden ibaret hayalleri görebilmektedirler (Platon, 2002: 183-185). Sokrates, "şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar değil mi?" (Platon, 2002: 183) sorusunu sormaktadır. Platon bu soruyla, bu insanların gördükleri gerçekliğin, asıl gerçeklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Burada önemli olan noktalar, tutsakların gölgelerin oluşturduğu biçimleri gerçek gibi görmeleri, gölge algısıyla yansıyan gerçeklikten bir dil oluşturmaları, mâhkumların serbest kalıp ışığa yöneldiklerinde ışık yoğunluğu nedeniyle körleşmeleri, onlar için ilk önce gölgelerin gerçeklerinden daha gerçek olmalarıdır. Sontag aslında bu örnekle, "Platon'un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor" (Sontag, 1999: 19) yorumunu yapmıştır.

Platon'un mağarasındaki tutsaklarla, fotoğrafa bakan bizler arasında bir benzerlik kuran Sontag, çok sayıdaki fotoğrafın, bizim dünyaya bakışımızı ve algımızı oluşturmada etkili olduklarını savunmaktadır. "Bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasında bilgi, dolayısıyla güç olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına" gelmektedir. Böylece fotoğraflar ona göre, dünya hakkındaki anlatımlardan çok, onun parçaları, herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik minyatürleridir (Sontag, 1999: 20-21). Fotoğrafın yalnızca bir imge , gerçeğin bir taklidi olmadığını, aynı zamanda bir belge, gerçeğin kendisinden çıkarılmış bir şey olduğunu savunan Sontag'a karşı Berger, fotoğrafın konusunu aktaran, taklit eden yada yorumlayan değil, o konunun gerçek bir belgesi olduğunu vurgulamıştır. Ona göre fotoğraf, yaşanmakta olan bir hayattan alınan bir andaçtır (Berger, 1988: 71-73).

Fotoğraflar, birer kanıttırlar. Ona göre, kuşkuyla karşılanan şey, daha sonra fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılmaktadır. Bu durum fotoğrafın hem suçlayıcı hem de doğrulayıcı olabileceğinin bir kanıtıdır. Doğrulayıcı fotoğrafa en önemli örneklerden biri *Vernakular (vernacular)* fotoğraftır. Örneğin aile albümleri, o an orada olan şeyi fotoğrafla kanıtlama ve doğrulama amacıyla yapılmaktadırlar. Sontag, Fransa'da yapılan toplumbilimsel bir çalışmaya göre çoğu evde bir fotoğraf makinesi bulunmakla birlikte, çocuklu evlerde birden fazla fotoğraf makinesinin bulunma nedenini, her ailenin fotoğraflar yoluyla ailenin bütünlüğüne tanıklık eden tarihsel bir kayıt isteğine bağlamaktadır (Sontag, 1999: 25).

Sontag, bir olay fotoğraflanmaya değer olsa bile, o olayın nelerden oluştuğunu belirleyen şeyin ideoloji olduğunu, bir olayın kendisini isimlendirip tanımlayıncaya kadar, o olaya ait fotografik ya da başa tür bir kanıt bulunamayacağını vurgulamaktadır. Ona göre, fotoğraflar arkalarında bir ideoloji olmadan bir anlam ifade etmemekte, kanıt oluşturamamaktadırlar. "Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına herhalde yalnızca gerçek dışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır" (Sontag, 1999: 35). Neil Postman, bir fotoğrafın kameranın saptadığı şekliyle kabul etmemiz durumunda, dünya hakkına bilgi sahibi olacağımızı vurgularken, Sontag'ın 'anlama edimi tamamen bizim dünyayı göründüğü gibi kabul etmemizle başlar' savını

destekleyerek, fotoğrafın tartışılabilir önermeler ortaya atmadığı zamanlarda kapsamlı ve kesin yorumlarda bulunulamayacağının da altını çizmektedir (1994: 85).

Sontag'ın en önemli fotoğraf tanımlarından biri, *memento mori* yani *ölümü anımsama'*dır. Fotoğraf çekmek demek, bir başka kişinin ya da şeyin ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve değişebilirliğine katılmak demektir. Böylece fotoğrafçı bu tanıklığını, eskimiş, güzelliğini yitirmiş, yok olmak üzere olan bir şeye yaparak, onun ölümünü, yok oluşunu belgelemektedir. Fotoğraflar, dünyayı kopyalamaya başladıklarında, geçmişteki en güzel görüntülerle kıyaslanmakta ve hem zamanın akışı hem de biyolojik ve toplumsal yaşamın yok edilişinin kanıtlarını oluşturmaktaydı. Sontag, 1999: 32). *Memento mori*, Sontag'a göre ölümü anımsayarak, ölümsüz olma anlamını taşımaktadır. Bu duruma en iyi örnek, Atget ve Brassai'nin "duygulu, incelikle dokunmuş Paris" fotoğraflarıdır. Bu fotoğrafçıların yaşadığı dönemin Paris'i yok olmuştur ancak fotoğraflar hem ölümü ve yok oluşu anımsatmakta hem de onları ölümsüzleştirmektedir. Aile fotoğrafları da bir *memento mori* yaratmaktadır. Sontag bu aura'yı şöyle anlatmaktadır:

> …aile albümünde saklanan ve fotoğraflardaki varlıklarıyla ortada kaybolmalarının getirdiği korku ve vicdan azabının birazını savan ölmüş yakınlar ve dostlar gibi, bugün harap durumdaki mahallelerin, çirkinleşip kısırlaştırılmış kırsal alanların fotoğrafları da geçmişle aramızda cepte taşınabilen bir ilişki kurar (Sontag, 1999: 32).

Ailenin duygusal ilişkisinin ötesinde ve özellikle vernakular fotoğraflarda bu ilişki etnografik bilgiye dönüşmekte, geçmişe dair fotoğraf okumalarına yardım etmektedir. Böylelikle fotoğrafı okuyanlar geçmiş ve günümüz arasında bir bağ kurmakta, o döneme ait etnografik bilgiye ulaşmaktadırlar. Fotoğrafın etnografik amaçlı kullanılması, fotoğrafın ilk icad edildiği dönemlere yani 1850'lilere rastlamaktadır. Sontag'ın deyimiyle *fotografik oryantalizm* (Sontag, 1999: 109), bu dönemlerde altın çağını yaşamış, fotoğraf makineli gezginler, tarih eserlerini belgeleyerek başladıkları uzak diyarları keşif maceralarını, farklı toplumların gündelik yaşamların fotoğraflamaya kadar sürdürmüşlerdir. Böylece fotoğrafçılar; bir superturist, yerlileri ziyaret edip

onların egzotik uğraşları ve garip giysileri hakkında haberlerle geri dönen antropoloğun bir uzantısına dönüşmüşlerdir (Sontag, 1999: 60).

Fotoğrafın gerçekliğe yani uzak diyarları yakına getirmesiyle, oradakileri bire aktardığı inancı yerini, herkesin aynı olayı farklı fotoğrafladığının fark edilmesiyle bir bireyin orada gördükleri şeylerin dünyanın birer değerlendirmesi olduğu gerçeğine bırakmıştır. Sontag, görmenin sadece fotoğraf makinesiyle kaydedilen, desteklenen, basit ve bölünmez bir etkinlik olmadığını, aynı zamanda insanlar için yeni bir görme yolunun, hem de onların icra edeceği yeni bir etkinliğe dönüşen *fotografik görme'*nin ortaya çıktığını belirtmiştir. *Fotoğrafik görme* ona göre*,* herkesin gördüğü, ancak çok sıradan diye önemsemediği şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneği anlamına gelmektedir (Sontag: 1999: 108-109). Ancak bireysel göz olan fotoğrafçıyla, nesnel bir saptayıcı olan fotoğrafçı arasında farklar vardır. Bu farkın genellikle, sanat olan fotoğrafı, belge olan fotoğraftan ayırdığı düşünülmektedir. Oysa bunların ikisi de fotoğrafın mantıksal uzantıları yani dünyadaki her şey hakkında, tüm olası açılardan notlar almaktadır. Ancak fotoğraf dünya hakkında olduğu sürece fotoğrafçının önemi yoktur. Fotoğraf yürekli ve sorgulayıcı bir öznelliğin aracı olduğunda ise, fotoğrafçı her şey demektir. Böylece Sontag fotoğrafın üretim sürecinde fotoğrafçı faktörünün bağlamı ve anlamı belirlediğinden bahsetmektedir (Sontag, 1999: 142). "Fotoğraf çekmek aslında bir müdahale etmeme edimidir. Müdahale eden insan fotoğraflayamaz, fotoğraflayan insan müdahale edemez" (Sontag, 1999: 28). Price, Sontag'ın fotoğrafçının fotoğraf çekerken ki etik konumunun ya da eyleminin ahlaki doğruluğunu tartışmasının yanlış bir seçim olduğunu savunmaktadır. Ona göre seçim, müdahale etme ile etmeme arasında değil, fotoğraflama fotoğraflamama arasındadır. Öyle ki fotoğrafçının bulunduğu bir yerde fotoğraflamama etik bir karar gibi görünebilmektedir Müdahale etmenin, profesyonel fotoğrafçılar için sıra dışı durumlar dışında uygulanamadığını, kurbanlar için olduğu kadar olayın kendisi için de yararsız bir eylem olduğunu vurgulayan Price, müdahale eden bir fotoğrafçının kolayca bir kurbana dönüşebileceğini belirtmektedir (2004: 29-30).

Fotoğraf Üzerine kitabında Sontag, "fotoğraflar vasıtasıyla bilinen bir olayın hiç fotoğrafı çekilmeyen olaylara kıyasla kesinlikle daha gerçek bir hal aldığını", "aynı

fotoğrafların durmadan basılıp çoğaltılmasının da o olayı bir noktadan sonra daha az gerçek hale getirdiğini" ileri sürmüştür. Ancak *Başkalarını Acılarına Bakmak* kitabında ise savunduğu bu görüşün artık günümüzde geçerli olmadığını belirtmiş ve "fotoğrafların etkisi giderek azalıyor; peki bu, sadece seyirci olarak kalma kültürünün, vahşet fotoğraflarının ahlaki gücünü nötralize etmesinin bir kanıtı mıdır acaba?" sorusunu sormuştur. Bu soruyu televizyonun toplum üzerindeki etkisi ile yanıtlamıştır. Bir görüntünün, kullanılış biçimine, nerede ve ne sıklıkla gösterildiğine bağlı olarak gücünü kaybettiğini savunmuştur. Sontag, *Fotoğraf Üzerine*' de, "deneyimlerimize duygusal bir canlılık ve etik duyarlılıkla karşılık verme yeteneğimizin iğrenç ve dehşetengiz görüntülerin insafsızca yaygınlaşmasıyla azalması" şeklinde savunduğu görüşünü, görüntülerin yaygınlaşmasına yönelik bir eleştiri olarak ifade etmiştir. *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında ise bu görüşü tutucu bulduğunu, çünkü bu süreçte aşınıp yıprananın gerçeklik duygusu olduğunu belirtmiştir. Her ne kadar onun ağırlığını zayıflatmaya yönelik girişimler olsa da ona göre, hala bir gerçeklik vardır (Sontag, 2004: 109).

2.1.6. Marshall McLuhan: Araç insanın uzantısıdır

Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan, medya üzerine yazdığı yazılarla adından sıkça söz etmiştir. 1960'larda yazdığı kitaplar, o günün iletişim alanında heyecanla karşılanmıştır. "McLuhan'ın iletişimi, iletişim teknolojisiyle özdeşleştiren, iletişim teknolojisini belirleyicilik payesine oturtarak insanlık tarihini bu teknolojiye göre açıklayan yaklaşımları" (Öztürk, 2008: 4) ile 1970'lerde marjinal hale gelerek, iletişim araştırmalarındaki rolü azalmıştır. 90'larda ise Baudillard'ın Mcluhan'dan yola çıkarak geliştirdiği kuramlar ile post-Mcluhan adı verilen yeni bir döneme girilmiştir (Erdoğan, 2012).

McLuhan'ın "araç mesajdır" sözü en çok tartışılan kuramlarından birisidir. O, makine ile insan bağıntısı ve medya araçlarının kendi aralarında etkileşimi nedeniyle insanın algı sınırlarının genişlediğini ileri sürmektedir (McLuhan, 1965: 247). Genellikle aracın icat edildiğinde iyi ya da kötü olarak tanımlanamayacağı, aracın değerinin kullanılma biçimleriyle farklılaşacağına yönelik fikirler kabul görmektedir. Ancak McLuhan'a göre

aracın gerçek içeriği aracın yine kendisidir. Bu nedenle aracın kendisi mesajın da kendisidir. McLuhan, "Bir medya (araç) bizim algımızı şekillendirir ve yeniden şekillendirir" diyerek aracın önemine değinmektedir.

Araç ona göre insanın bir uzantısıdır. Bu uzantı, sözcük, giysi, ev, para, basın, yol, araba, tekerlek, uçak, fotoğraf, telgraf, daktilo, telefon, sinema, radyo, televizyon gibi bütün araçları kapsamaktadır. Böylelikle McLuhan mesajın araçtan daha önemli olduğu görüşünün aksine aracın bir etki oluşturduğunu savunmakta, araçla neyin söylendiği değil, hangi araçla söylendiği önem kazanmaktadır. Örneğin bir hikâyenin farklı araçlarla anlatılması onun farklı anlamlar kazanmasına neden olmaktadır. Televizyon ile radyo arasında hikayenin farklılaşması doğaldır çünkü araç doğal olarak bir dile ve eğilime sahip olacaktır (Altay, 2003: 8). Yaradanımız Medya kitabında Mcluhan, "Toplumlar her zaman iletişimin içeriğinden çok, insanların iletişimde kullandıkları iletişim araçlarının doğasınca biçimlendirilmişlerdir" (Mcluhan, 2005: 8) diyerek, araçların insanlar ve toplumlar üzerindeki etkilerine vurgu yapmaktadır. Ona göre alfabe insanın küçük yaşlardan beri bilincine bile varmadan özümsediği, neyi nasıl düşüneceğini öğreten bir teknoloji olmuş, daha sonraları da uzmanlaşmaya, bölünmeye neden olarak fragmanlaşma sürecini başlatmıştır. Ancak günümüz elektronik teknolojisi ile yeniden bir araya getirme, her şeyin birbirleriyle karşılıklı ilintilenmesi durumu söz konusu hale gelmiştir. Bu nedenle McLuhan kitle iletişimindeki araçların neyini, nasılını bilmeden, yaşadığımız toplumsal ve kültürel değişimleri anlayamayacağımızı ileri sürmektedir (McLuhan, 2005: 8).

İçerik yerine biçime eğilmek gerektiğini vurgulayan Mcluhan, iletişimin belirlediğimiz şeklinin belli iletiler için bir tercih ile oluştuğunu ve içeriğin daima belli bir şekilde var olduğunu söylemektedir. Ona göre araç bilinmezse mesaj da bilinmemekte, bu şekilde ise araç ortak iletiye dönüşmektedir. Araç, onu kullanan kişilerin algısal alışkanlıklarını değiştirmekte, dolayısıyla yansız olmamakta, kişilere olduğu kadar topluma da mesaj vermektedir (Rigel, 1993: 135). McLuhan, her türlü medyanın, filmin, televizyonun ve fotoğrafın kendine göre kişilerde farklı etkileri olduğunu belirtmektedir:

> Filmde şok tesiri uyandırmak için kullanılan büyük ölçekli çekimler, televizyonda pek alışılmış bir şeydir. Televizyon ekranı büyüklüğünde parlak bir fotoğrafta bir düzine yüz en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar gösterilebilirken, aynı yüzler televizyon ekranında sadece bulanık bir toplam intiba uyandırıyorlar (McLuhan, 1965 : 317).

İletişim araçlarını sıcak ve soğuk olarak ikiye ayıran McLuhan'a göre, radyo sıcak bir iletişim aracı, telefon ise soğuk bir iletişim aracıdır. Sıcak iletişim aracı, bireyin tek duyusuna yüksek düzeyde seslenmekte, genişlemekte ve derinleştirmektedir. Sıcak araç, verilen iletiyi tüm olarak tek başına yüksek düzeyde vermekte ancak alıcının katılımını azaltmaktadır. Örneğin ona göre fotoğraf ve sinema sıcak araçlar kategorisine girmektedir (1965: 7-22).

Understanding Medya kitabında McLuhan fotoğraf ile ilgili kısa bir metin yazmıştır. Bu metinde fotoğraf ile televizyonu kıyaslayan McLuhan, zaman içinden tek bir anı ayıran fotoğrafın yerine televizyonun devam eden hareketleri taradığını, anı değil, şeffaf bir şekilde bütün bir eylemi kaydettiğini vurgulamaktadır. Fotoğrafın insanları nasıl etkilediğine yönelik reklam fotoğraflarından örnekler de vermiştir. Fotoğrafın bulunuşunda fotoğraf teknolojisinin gelişimini de anlatan McLuhan, ilk yıllarda görüntünün sağ sol ve baş aşağı ters olduğu vurgusunu yaparak, o yıllarda bizim normal görmemizin de baş aşağı olduğunu belirtmiştir. Ona göre insan fiziksel olarak bunu düzeltmeyi öğrenmiş, düzgün gördüğünü sanmış ancak doğrudan görememiştir. Şimdi bu makineden bakacak olursak yadırgarız, çünkü şimdiki vizyonumuz, görüntüyü olduğu gibi görmemizi sağlamış, gelişen teknoloji bize bunu öğretmiştir. Baş aşağı ve sağ sol ters görüntü bizi şaşkına uğratabilmektedir (McLuhan, 1965: 204-207).

McLuhan'a göre, fotoğraf, diğer çağlara benzemeyen bir çağa aittir ve fotoğraf çağı hareketin, mimin ve dansın çağı olmuştur. Bu nedenle ona göre fotoğraf yazı ve sözün yapamadığını yapmış, nesneleri durgunlaştırarak, bilinmeyeni ya da yanlış bilineni gözler önüne sermiştir. Örneğin kuş uçuşunun nasıl olduğu fotoğraf sayesinde ortaya çıkmıştır (Akt. Kılıç, 1987: 43). Bu nedenle fotoğraf bilimsel bir takım verilerin elde edildiği bir araç olarak kendine yer edinmiştir.

McLuhan'nın görüşleri göz önüne alınacak olursa, fotoğraf da bir kitle iletişim aracı olarak kendi dil yetisine sahiptir. Bu nedenle bir mesaj barındırmaktadır. Ona göre, fotoğraf makinesi ve üretilen fotoğraf, fotoğrafçıda değişikliklere neden olacaktır. Çünkü bu araç kendi içinde bir kullanma biçimine ve mesaja sahiptir. Bu nedenle algısal değişikliklere sebep olan bu araç, kullanılarak kişinin bir uzvu halini alacaktır. Fotoğraf makinesi artık fotoğrafçının gözü gibidir. Onsuz göremez, onsuz yaşamını idame ettiremez. Bütün bu eklemlenmenin sonucunda artık o eskisi gibi değildir. Fotoğrafa bakan da bu mesajı almaktadır. Fotoğraf sıcak iletişim aracı olarak izleyiciyi aktif kılamamaktadır. İzleyici sadece fotoğrafa bakmakta ve o fotoğraf ile ilgili duyuları harekete geçmekte ve derinleşmektedir. Böylelikle izleyici olarak birey de aracın istediği yönde şekillenecektir.

2.1.7. Pierre Bourdieu: Fotoğrafçılıkta sınıf habitusu ve düşünümsellik

Günümüz sosyolojisinin temel kuramcılarından biri olan Bourdieu, sıradışı kişiliği ve zekası ile Fransa'nın önemli okullarından mezun olduktan sonra, sosyal bilimler üzerine odaklanarak kuram ile pratiği birleştirdiği çalışmalarda öncü olmuştur. (Wacquant, 2007: 54). Bourdieu'nun 1960 yıllardaki ilk çalışmalarından en önemlisi Cezayir'de gerçekleştirdiği, Cezayir toplumunu mercek altına alan ve sömürgeciliğin etkilerini vurgulayan araştırması olup, bu araştırmasını "Cezayirliler" (1958/1962), "Cezayir'de Emek ve İşçiler" (1963) ve "Köksüzleşme: Cezayir'de Geleneksel Tarımın Krizi isimleriyle kitaplaştırmıştır. Bourdieu'nun Cezayir'deki çalışmasının en önemli noktalarından biri de fotoğrafı veri toplama aracı olarak kullanmasıdır. Onun bu döneme ait fotoğrafları, Cezayir'de süregiden sömürge savaşı dönemine ait olan, bulunduğu bölgedeki araştırmasına bir kanıt oluşturan ve bir sosyolog gözüyle görsel antropolojinin örneğini sunan fotoğraflardır (Wacquant, 2007: 61). Franz Schultheis'in Camera Austria uluslararası fotoğraf dergisi adına Pierre Bourdieu ile yaptığı görüşmede Bourdieu fotoğraf pratiğini, ortaya koyduğu antropoloji ve sosyoloji yapıtında yerli yerince bir bağlama oturtur. Buna göre, Bourdieu, fotoğraflarında Cezayir'de onun için çok önem arz eden bir dönemi, bu ülkeyle duygusal bağlarını ve

tüm çalışmalarında hep savunma kaygısı güttüğü Cezayir halkına olan saygısını retrospektif bir bakışla ele almaktadır (Frisinghelli, 2007).

Bourdieu'ya göre fotoğrafçılık bilim insanının konusuna olan mesafeli gözlemciliğini temsil etmek ve aynı zamanda tam da gözlem olgusunun farkına varılmasını sağlamaktadır. Fotoğraf, göz ardı edilebilecek ya da algılama anında derinlemesine kavranılamayacak bazı detayları dolayımsız olarak ve yakın mesafeden yakalanmasına yardım etmektedir. Bourdieu'nün ilgilendiği insanlarla iletişime geçmenin yollarından biri olma işlevi gören fotoğrafları, kentlerde başıboşluğa sürüklenen ya da biçare düşen ve bu yüzden yerleştirme kamplarına nakledilen topraksız köylüler, kentlerde sefil koşullar altında yaşayıp dağılma noktasına gelmiş aileler, bunun yanı sıra işsiz kalmış yoksullar ve köksüzleştirmeye uğramış kişilerden oluşmaktadır. Ancak Bourdieu fotoğrafları ile ilgili belirtilmesi gereken en önemli nokta ise bilimsel bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmaları ve aynı süreçte yazdığı ve spesifik ve tarihsel bir çerçeveye sahip metinlerle desteklenmeleridir. Bu nedenle onun fotoğraflarını bu bağlamdan koparmamak gerekmektedir (Frisinghelli, 2007).

Bourdieu fotoğrafında, Cezayir nüfusunun sembolik ve maddi yaşam koşullarını, "*Alan* [*Habitat*] ve *habitus*" kavramlarıyla birlikte görmek mümkündür (Schultheis, Holder, Wagner, 2009: 448). *Habitus*, Bourdieu'ya göre; algıladığımız, değerlendirdiğimiz ve içinde bulunduğumuz dünya aracılığıyla oluşan kalıcı hale gelen ve aktarılabilen bir eğilimler sistemidir (Wacquant, 2007: 61). Bourdieu için *habitustan* sözetmek, bireysel olanın, kişisel olanın dahi toplumsal, kollektif olduğunu ortaya koymaktır. Yani *habitus* toplumsallaşmış bir öznelliktir (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 116). Gündelik hayat rutinlerinin, *habitusun* ve toplumsal eylemin rasyonel tercihle ilgisi bulunmadığını vurgulayan Bourdieu, alan ile *habitusun* arasındaki iki yönlü ilişkiyi şöyle değerlendirmektedir: "Yapılaşmış bir uzay olarak '*alan' habitusu* yapılandırma eğilimindeyken, *habitus* da alana ilişkin algıyı yapılandırma eğilimindedir" (Bourdieu: 2007: 47-48). Bourdieu'nun *alan* ile anlatmaya çalıştığı durum, bazı iktidar (ya da sermaye) biçimlerinin içinde bulunduğu konumlar arasındaki tarihsel nesnel bağıntılar bütününden oluşmaktadır. Bir *alan*, nesnel kuvvetlerin yapılanmış bir sisteminden meydana gelmekte, buraya dahil olan bütün eyleyici ve nesnelere dayatabildiği özgül

bir ağırlık merkezinden oluşmaktadır. Bahsedilen *alan*, aynı zamanda bir çatışma ve rekabet ortamı, bir savaş alanıdır. Bu savaşa katılanlar, alanda etkili olan özgül sermaye biçimi üzerine tekel kurma ve iktidar alanında farklı otorite biçimlerinin hiyerarşisine karar verme gücünü ele geçirmek için yarışmaktadırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 25-26).

Bourdieu sınıflar arasındaki çatışmayı açıklayabilmek için çatışma alanları belirlemektedir. Bu alanların sınıflar arası ilişkilerden oluştuğunu ve güce göre şekillendiğini belirten Bourdieu, bunları açıklamak için ekonomik, toplumsal, kültürel ve simgesel sermaye olmak üzere farklı tanımlamalar yapmaktadır. Kültürel sermaye gücü elinde tutanların eğitim yoluyla ailelere ve bireylere aşıladığı bir yapıdır ve buna bilgi sermayesi de denmektedir. Aileler içinde bulundukları konumu kültürel sermayeyle yeniden üretip, çocuklarına katarıp devamlılığını sağlamaktadırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 108). Ona göre kültürel sermayenin üç hali vardır: Bedenselleşmiş hali, nesneleşmiş hali ve kurumsallaşmış hali. Bedenselleşen kültürel sermaye, çocukluktan başlayarak hanenin sosyal konumuna göre öğrenilen dil alışkanlıkları, yazma stili, vücudunun farklı bağlamlarda kullanma tarzları gibi özelliklerle kazanılan eşitsizlik etkisini eğitim alanında üreten sermaye olarak değerlendirilmektedir. Nesneleşen kültürel sermaye ise kitaplar, resimler, sanat ve bilim eserleri gibi, üretimi için özelleşmiş kültürel hünerler gereken nesnelerin formunda var olmaktadır. Son olarak kurumsallaşan kültürel sermaye ise eğitim kurumları arasındaki hiyerarşiden çıkan insanların ayrıcalıklı ve dezavantajlı mesleki konumlara yerleştirilmesinde sınıf hiyerarşilerinin yeniden üretilmesi, bu örtüşmenin hangi mekanizmalarla mümkün olduğu üzerine odaklanmaktadır (Göker, 2007: 282-283)

Fotoğrafçılıkta sınıf habitusu kavramını geliştiren Bourdieu, bu kavramı genel olarak ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının, eylemi yapanın gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinçdışı etkilerini tanımlamak için kullanmıştır. Buradan hareketle fotoğraf çekme eylemine verilen anlamların ve fotoğrafların estetik değerlendirmelerinin bir sınıf, meslek veya sanat grubu tarafından ayakta tutulan değerler sistemi ile ilişkili olduğunu belirtmiştir (Göker, 2007: 531-532). Bourdieu, bir fotoğrafı Korsikalı bir köylünün, Bolognalı bir burjuvanın ya da Parisli profesyonel bir

fotoğrafçının çekip çekmediğini anlamak, sadece fotoğrafçının belirli bir ölçüde açığa vurduğu anlamı ortaya çıkarmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda, çağı sembolize eden bir sınıf ya da bir sanat grubunun parçası olarak sizi aldatan anlam fazlasını çözmek olduğunu vurgulamıştır (Bourdieu, 1990: 6–7).

Bourdieu, Cezayir üzerine gerçekleştirdiği çalışmada 2500'ün üzerinde fotoğraf çekmiş, fotoğrafı sadece çağın moda pratiği olarak görmemiş, aynı zamanda etnografik anlayış, istek ve amaçlar için kullanmıştır. "Bourdieu'nun fotoğraf kullanımı onun farklı sosyal gerçekliklere algılayışını kolaylaştırmış ve sosyolojik gözünü eğitmiş, bakış açısını dönüştürmüştür. Gerçekleştirdiği fotografik alan çalışması, Cezayir ve sömürge koşulları ile ilgili etnografik ve sosyolojik yazılarının tamamlayıcısı olarak görülmüştür" (Schultheis, Holder, Wagner, 2009: 452).

Fotoğraflarında 1960'ların Bearn toplumunun gündelik rutinleri, toplumsal yapısı, kullandıkları malzemeler, bir araya geldikleri sosyal mekanlar, evleri ve sosyal yaşamı kaydetmiş, *Alan*'a ve *habitus*'a yönelik sosyolojik ve etnografik olarak zengin veriler sağlayan fotoğraflarıyla orada bulunan yerleşik bir sosyo-tarihsel bağlamı belgelemiştir. Onun daha sonraki çalışmalarında önemli bir yer edinecek nesnelleştirme kavramı da araştırmanın bağlamını oluşturmuştur. Bourdieu'nun çalışmasındaki görsel bileşenler, Bourdieu'nun tanımladığı öznesnellik [*self-objectification*] ve düşünümsellik [*reflexivity*] kavramlarının ortaya çıkmasında çok önemli bir rol oynamıştır. (Schultheis, Holder, Wagner, 2009: 449). Burada bahsedilmesi gereken noktalardan en önemlisi Bourdieu'nun *öznelcilik* ve *nesnelcilik* ile ilgili düşünceleridir. Bu düşüncelerini açıklamak, Bourdieu'nun tanımladığı düşünümsellik kavramının anlaşılmasında etkili olacaktır.

Bourdieu için nesnelcilik, sosyal gerçekliğin aktörlerin bilinçlerine ya da iradelerine bakmaksızın, onlara kendini dayatan ilişkiler ve güçler bütününden meydana gelmektedir. Bu nedenle sosyoloji, bireylerin davranışlarını ve temsillerini belirleyen nesnel ilişkiler sistemini ortaya çıkarmak için toplumsal olguları "şeyler" olarak ele almalıdır. Öznelci bakışta ise sosyoloji, bireysel temsilleri kendine temel almaktadır. Buna göre sosyal gerçeklik, insanların anlamlı etkileşimden doğan sayısız yorumun özet

toplamından oluşmaktadır. Ancak bu iki kavram diyalektik bir ilişki halindedirler. Bir yandan aktörün öznel temsillerini reddederek tanımlamaya çalıştıkları toplumsal yapılar bireylerin pratiklerini sınırlamakta, öbür yandan aktörlerin bu nesnel yapıları korumaya ya da dönüştürmeye çalışırken verdikleri bireysel ya da kolektif mücadeleleri yönlendirdikleri sürece dikkate alınmalıdırlar. Bourdieu her iki kavramı da kullanma taraftarıdır. Bu nedenle öznesnellik her iki tanımı da içine alan Bourdieu bakış açısını yansıtmaktadır (Wacquant, 2007: 60-61). Düşünümsellik, bireysel olandaki toplumsalı, mahremin altında gizlenen gayri şahsiyi, özelin en derinine gömülmüş, evrenseli keşfettirerek bizi böylesi yanılsamalardan kurtaran şeydir (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 40).

Bourdieu, sosyologları hangi kısıtlamaların etkilediğini, onların "egemen sınıfın tabi kesiminin üyeleri" ve "entellektüel hayat"ın katılımcıları olarak, ürettikleri bilgiyi bu aitliklerin nasıl etkilediğinin bilinmesi gerektiğini vurgularken, düşünümselliğe de ısrarla vurgu yapmaktadır (Wacquant, 2007: 69). Ona göre dünya ve eylem üzerine düşünebilmek için dünyadan ve eylemden el etek çekmenin, dünyayı düşünme olgusunda bulunan varsayımları eleştiriye tabi tutmanın ihmal edildiği her an pratik mantık, kuramsal mantığa indirgeme tehlikesiyle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu varsayımların, kavramlarda, çözümleme araçlarında (soyağacı, soru kağıdı, istatistik çözümleme vs.) ve araştırmanın pratik işlemlerinde (saha çalışmasının verilerinin temizlenmesi usulleri ve kodlama gibi rutin işler) kayıtlı olduğu düşünüldüğünde, düşünümsellik zihinsel/entellektüel bir içebakıştan çok, pratiğin kesintisiz bir sosyolojik çözümlemesini ve kontrolünü gerekmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 37-38). Bu bakış açısı ile Bourdieu, son dönemlerde ortaya çıkan "kültürel yorumun yorumsamacı süreci"ne ve etnografik kayıt aracılığıyla gerçekliğin oluştuğunu savunan antropologların "metinsel düşünümselliği" besleyen yorumcu şüphe havasına karşı çıkmıştır. Bourdieu etnografların "günlük hastalığı"nı eleştirmekte ve gerçek düşünümselliğin çalışma sahası hakkında düşünmek ya da empatinin farkındalığın altını çizmek için birincil tekil şahıs kullanmak ve bireysel gözlemcinin gözlem edimine müdahalede bulunması anlamına gelmediğini savunmaktadır. Gözlemcinin konumunun da, inşa edilen nesneyle aynı eleştirel çözümlemeye tabi tuttulmasının önemini vurgulayan Bourdieu, etnografı yerliden ayıran şeyin "anlam ağları" değil, toplumsl

konumu yani ele alınan evrenin özgül ihtiyacına mesafesi olduğunu savunmuştur (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 39).

Bourdieu'nun fotoğrafla ilgili diğer çalışmalarından biri Fransızca baskısı 1965'de (İngilizce baskısı 1990'da) yapılmış olan *Fotoğrafçılık: Orta-Karar Bir Sanat* adlı kitabıdır. Bu kitapta Bourdieu'ya eşlik eden isimler; Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claud Chamboredon and Dominique Schnapper'dır. Kitapta yeralan bu araştırmacılar Bourdieu'nun ilk bölümlerde sunduğu kuramsal çerçeveyi yaptıkları alan araştırmaları ile örneklemişlerdir. İlk çalışma Fransız köylü, işçi, orta sınıf ve burjuva sınıfından insanların fotoğrafçılıkla ilgi deneyimleri ve bazı fotoğrafları nasıl değerlendirdikleri ile ilgili etnografik veriler sunmakta, ikinci çalışma amatör fotoğraf kulüp üyelerinin fotoğrafçılık pratikleri ile farklı tutumları incelenmekte, üçüncü çalışmada ise fotoğraf sanatçıları ve profesyonel fotoğrafçıların estetik ve ticari pratikleri üzerinde durulmaktadır.

Bourdieu bu kitabında fotoğrafçılık alanının, fotoğrafın üretim ve algısının sosyolojik analiz için uygun olduğunu vurgulayarak, fotoğrafın doğruluk ve nesnellik modeli gibi ele alınmasının genel kabul gördüğünü belirtmektedir. Görünür dünyanın kusursuz bir kopyası, gerçekçi ve nesnel bir kaydı diye düşünülen fotoğrafın bu şekilde anlamlandırılmasının temel nedeni, gerçekçi ve nesnel olarak düzenlenmiş toplumsal kullanımla görevlendirildiği şeklinde olan yaygın düşüncedir. Aslında ona göre fotoğrafın yakaladığı gerçeklik açısı sadece keyfi bir seçimin, dolayısıyla çevirinin bir kopyanın sonucudur (Bourdieu, 1990: 73). Bir betimleme ve görsellik sanatı olarak fotoğraf, fotoğrafçının göstermeyi seçtiğini gösterdiği bir anlatıma indirgenebilmektedir. Bu nedenle fotoğrafın gösterdiği şeyi onaylaması ve tanıklık etmesi, o ana ve olaya ve de kişiye ya da nesneye ahlaki olarak suç ortaklığı yaptığı anlamına gelmekte, bu onaylama işlevi ise nesnellik amacını yeniden üretmektedir (Bourdieu, 1990: 86). Fotoğrafı çekilen nesne, sadece bir görüş açısıyla ve seçilen bir an ile görüntülenmekte, siyah beyaza çevrilmekte, ölçeği küçültülmekte ve bir düzleme yansıtılmaktadır. Başka bir deyişle fotoğraf, uzamı perspektif yasalarının terimleriyle, hacimleri ve renkleri ise siyah ve beyaz arasındaki çeşitlemelerle tanımlayan geleneksel bir sistemdir (Bourdieu, 1990: 74). Bourdieu perspektif üzerinden yaptığı gerçeklik

sorgulamasını derinleştirmek için " Bu muhteşem fotoğraflar ve sıradan olanlar arasında, gerçekliğin bilimi olarak perspektifle 'sanrılar yaratan bir teknik' olarak perspektif arasındaki devasa bir uçurum yok mudur?" sorusunu sormakta ve şöyle cevaplamaktadır (Bourdieu, 1990: 75-76):

> Sıradan fotoğrafçı dünyayı gördüğü gibi; sözgelimi, kategorilerini ve kurallarını geçmişin sanatlarından ödünç alan bir dünya görüşünün mantığına göre ele alır. Gerçek teknik olanakların kullanıldığı fotoğraflar görmenin mantığına ve sıradan fotografinin akademizminden az da olsa sıyrılabilir ve şaşırtıcı bir ilgi görür. Sadece görünür olanın açık ve anlaşılır olması nedeniyle her türlü toplumsal çevreden gelen özneler belirli okuma sistemlerine sığınır. Bunların en yaygın olanı popüler fotoğrafçılığa hakim olan gerçeğin yeniden üretimi için düzenlenen kurallar sistemidir. En sıra dışı fotoğraflarla yüz yüze gelinse bile formlar bir fotografik geleneğe ait fotoğraf sevenler tarafından deşifre edilir. Materyal çalışması ya da ön planın yokluğu, formla anlamlı bir ilişki kurması gereken belirgin bir arka planın eksikliği (örneğin egzotikliği anlamak için palmiye ağaçları) gibi estetik yasalarının ihmali, saf ve basitçe reddetmeyi sağlamasa bile anlaşılmayı ve uygunluğu engeller.

Fotoğrafın her zaman toplumsal bir işlev taşıdığını belirten Bourdieu, fotoğrafın anlamını oluşturan ve toplumsal normlarla tanımlanan estetik anlayışının fotoğrafa verilen toplumsal işlevleri etkilediğini savunmaktadır. Estetiği belirleyen normların güzelliği dışlamadığını ancak fotoğraf çekilirken bir duruşun ya da nesnenin en geleneksel haliyle fotoğraflanması ile fotoğrafı çekilen şeyin ancak içinde yer aldığı simgesel sistemle birlikte anlaşılabileceği düşüncesini Bourdieu oldukça önemsemektedir. Böylelikle fotoğraf, kişinin uygun tavır ve davranışlarını da tanımlamış olacaktır. Bourdieu fotoğrafların genellikle insanların yüzlerinin dönük olduğu, kadrajın merkezinde yer aldıkları, ayakta saygılı bir uzaklıkta, onurlu bir tavırla çekildiklerinden bahsetmektedir. Poz verenler bu şekilde doğal olmadıkları bir pozisyonda fotoğraflanmaktadırlar. Eğer biri özneleri doğal ortamında fotoğraflamak isterse, kişiler yeterince uygun olmadıklarını düşünebilmekte, fotoğrafçıyı ise absürt

bulmaktadırlar ve fotoğafçıya sürekli sorular yöneltilmektedir; bu fotoğraflar nerede yayınlanacak? Nerede kullanılacak? Ne için çekiyorsun? gibi. Fotoğrafçı o gruba yabancıdır, fotoğraflananlar belirli nesnelerin, belirli durumlarda fotoğraflanmaya değer olduklarını düşünmektedirler. Bu nedenle onlara göre her şeyin fotoğrafı çekilmemelidir (Bourdieu, 1990: 80).

Bourdieu'ya göre *vernakular* fotoğrafı reddetmek fotoğrafı reddetmektir. Bir fotoğrafın değeri ona göre, bir simge ya da alegori olarak iletişim kurabilme yeteneğine sahip bilgiyi açıkça verebildiği şekliyle ölçülebilmektedir. Fotoğrafın okunabilirliği ise bizzat fotoğrafın amacının okunabilirliğinin bir işlevi olmakla birlikte, gösterenin gösterilen üzerindeki açıklayıcılığı ne kadar yeterliyse fotoğrafın işlevinin oluşturduğu estetik yargıda o derecede yeterli olacaktır. Örneğin yaşlı bir kadının ellerinin yakın çekim fotoğrafında, poz verenin yüzü kesilerek, popüler estetik kurallarına karşı gelinmesine rağmen, bu fotoğraf köylü sınıfı arasında büyük ölçüde onay görebilmektedir. Onlara göre bu fotoğraf, kadının çalışkanlığının ve iyi bir çiftçi oluşunun, dürüstlüğünün göstergesidir. Ancak başka bir sınıfsal grup için farklı okumalar ve yorumlar yapılabilecektir.

Bourdieu'nun bu çalışması 1960'lı yıllara dayanmakta, Emrah Göker'in belirttiği gibi onun kuramsal anlayış olarak geride bıraktığı bir dönemi kapsamaktadır. Ancak bu çalışma fotoğrafçı pratikleri ve fotoğrafı nasıl yorumladıkları üzerine yapılmış hem kuramsal hem de nitel araştırmaya dayandığı için ve Bourdieu'nun sosyal bilimler için önerdiği kuramsal ve uygulamanın birlikte işlendiği, tutarlı bir çalışma olması açısından da önemlidir (Göker, 2007: 541).

2.1.8. Geoffrey Batchen: Vernakular fotoğraf

Bir yazar, küratör ve akademisyen olan Batchen, fotoğraf tarihi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla son dönemin önemli entelektüellerinden biridir. Fotoğrafın modern yaşamın her yönüne aracılık ettiği düşüncesinden yola çıkarak, çalışmalarını metodolojik tartışmayla ele alan Batchen, sanat tarihi üzerine de yazılar yazmaktadır.

Batchen'in fotoğraf kuramı ve tarihi üzerine uzmanlığının yanı sıra *vernakular* fotoğraf konusunda da önemli çalışmaları bulunmaktadır.

İlk kitabı *Burning with Desire: The Conception of Photograpy'* yi *(Arzu ile Yanma: Fotoğraf Kavramı)* 1997 yılında yayımlayan Batchen, 18. yüzyılın sonları ve 19. Yüzyıl başlarında keşfedilen fotoğrafın detaylı analizini de yaparak, postmodernizm eleştirisini yapmakta ve fotoğrafın sadece biçim yönünden değerlendirilmesine karşı tavrını koymaktadır. Bu kitabında Michel Foucault ve Jacques Derrida'nın fikirleriyle tarihsel eleştiri tarzını birleştiren Batchen; kavramsal, politik ve tarihsel tanım karmaşası içinde bulunan fotoğrafı yorumlamıştır (Batchen, 1999: VIII).

Each Wild Idea (Her Yaban Düşünce) ise Batchen'in 2000 yılında yayınladığı ikinci kitabıdır. Bu kitapta 9 makalesi yer alan Batchen, fotoğrafın icadının zamanlamasından başlayarak, siberkültürün sonuçlarını analiz etmeye kadar geniş bir tartışma gerçekleştirmektedir. Odaklandığı başlıca konular, Avustralya fotoğrafının Avustrulyalılar üzerindeki etkisi, çağdaş fotoğraf sanatının durumu ve fotoğraf tarihinde *vernakular* fotoğrafın önemidir. Bu konuda yazdığı makalelerle, baskın fotoğraf söylemlerini pekiştiren postmodern yaklaşımları ve biçimcileri eleştirerek, fotoğrafın varlığı, kimliği, fotoğraf tarihi ve biçim arasındaki ilişkiyi belirlemek için fotoğrafın geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki kimliğini sorgulayarak tekrar ortaya çıkarmaktadır (Batchen, 2000: VIII).

Batchen'ın vurgulanması gereken en önemli çalışmalarından biri de fotoğrafın sadece biçiminin ve estetiğinin önemli olmadığını savunan, *Each Wild Idea* kitabının bir bölümünü oluşturan, *History of Photography* dergisinde ve diğer bazı internet yazılarında değindiği *vernakular* fotoğraf konusudur. *Vernakular* fotoğraflar, sınıflandırılamayan, anonim olan, amatörler tarafından -hatta bazen kolektif bir şekilde- üretilen fotoğraflardır. Batchen'e göre bu tür fotoğrafların çoğunun fotoğraf piyasasında parasal değeri artmaktadır ancak *vernakular* fotoğraflar duygusal klişelerin ardında çok az düzeyde düşünsel içeriği sahiptir. Bu tür fotoğrafların kendilerine özgü morfolojileri vardır ve fotoğraf tarihi tarafından kabul edilen biçimsel ve teknik yeniliklerin tutarlılığına uyum sağlamayı reddetmektedirler.

Parergon[7] Derrida'nın üzerinde durduğu kavramlardan biridir. Derrida, parergon'un marjinalliğine dair geleneksel tanımları 1930'da sorgulamış, bu terimin tanımının içinde yer alan, dışarısı-içerisi, merkez-çevre karşıtlıklarına karşı çıkmıştır: "Parergon, ergon'un, yani ana gövdenin karşısında, yanı başında, eklenti olarak durur durmasına ama bir kenara da çekilmez, ona dokunur ve belirli bir mesafeden aynı işlemin içinde birlikte çalışırlar." Derrida ergon ile parergon arasındaki engelin gözenekli, geçirgen olduğunu, ikisi arasındaki bir alışverişin gerçekleştiğini anlatmaktadır. Batchen, *vernakular* fotoğrafların, fotoğrafın parergon'u olduğunu vurgularken de Derrida'ya gönderme yaparak, fotoğraf ana yapısına eklemlenen, onu tamamlayan, anlam örgüsünü birlikte kurdukları bir tanımlama yapmaktadır (Batchen, 2000: 58).

Genel olarak fotoğraf tarihinin ilkeleri oluşturulurken ya da fotoğraf kuramları geliştirilirken *vernakular* fotoğrafın bir başlık altında bulunmadığını belirten Batchen, sanat fotoğrafının söyleyecek sözü olduğunu, *vernakularların* bunu amaç edinmediğini ancak amatör olarak üretilen fotoğrafların diğer türlere oranla daha fazla üretildiğini vurgulamaktadır. Batchen, bir parergon olarak *vernakular* fotoğrafı, "ortamın tarihsel ve fiziksel kimliğini gösteren yok olmuş bir varlık" olarak tanımlamış, onun gerçek bir fotoğraf olup olmadığına da karar vermek gerektiğini savunmuştur. Ona göre *vernakular* fotoğraf, yerli tarihin keşfine neden olmaktadır. Böylelikle *vernakular* fotoğrafa örnek teşkil edecek fotoğrafların bulunduğu yazısında, fotoğrafın morfolojik olasılıkları üzerinde durmuş, fotoğrafın kavramsal, tarihsel ve fiziksel kimliğini de sorgulamıştır.

Batchen çalışmalarında etnografik fotoğraf üzerine de odaklanmıştır. Bu nedenle fotoğrafın ilanı ve etnografinin doğumu ile aynı zaman denk geldiği vurgusu Batchen

[7] Peyzaj resminin 16. yüzyılda bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmasından önce, tuvalin merkezini teşkil eden ana konunun etkisini güçlendirmek için bir dekor olarak kullanılıyordu peyzaj. Resmin bir argümanı, yani ana teması vardı ve bu ana tema, genellikle dinsel ya da mitolojik, kahramansı bir figür etrafında gelişiyordu ve bu figür doğal bir sahne düzenlemesi içinde temsil ediliyordu. Ana tema ile bu ana temanın yanı başında duran doğa parçası arasındaki ilişki ergon/parergon kavramlarıyla açıklanıyor. Ergon ana gövdeye gönderme yaparken, parergon, bu ana gövdenin aksesuarı, eklentisi, süsü gibi anlamlar taşıyor. Bu anlamda resmedilen doğa parçası, yani peyzaj bir parergon oluşturuyor. Parergon, ana temanın (ergon), asıl yapının yanı başında duran, bu ana gövdenin etkisini çoğaltan bir şey olarak tanımlanıyor ve her ikisi birden bir ikiliği yansıtıyor (Öğdül, http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1256818647&year=2009&month=10&day=29, 08.12.2011).

için önemlidir. Ona göre, 'esas gayesi', 'uygarlaşmış kabilelerin nitelikleri, alışkanlıkları, istekleri üzerine otantik bilgi' toplamak olan 'Yerli Halkları Koruma Topluluğu'nun 1837'deki kuruluşu, Daguerre'nin ürettiği ilk 'Daguerretype ile aynı zamana rastlamaktadır. Bu iki deneyim aynı zamana rastlamasının ortak arzusunu ise, "gözle görüneni sadakatle tekrarlayarak bilgiyi görünür kılma arzusu" olarak tanımlayan Batchen, fotoğrafın icat edilişini izleyen fikrin, etnografik bir dünya tasarısını varsaymasının şaşırtıcı olmadığını vurgulamakta ve etnografların fotoğrafa olan ilgilerini şöyle açıklamaktadır (Batchen, 1996: 213):

> 1840'lardan itibaren etnografların ilgisine layık büyük bir imaj üretimi mevcuttu. Bunlar, Fransız köylülerinin zoraki katkısı sayesinde insanlarla doldurulmuş kır tablolarından Amerikan yerlilerin tam tekmil asalı, taçlı büstlerine kadar uzanıyordu. Egzotik Öteki'ne ait imajlar çok değişik türden tüketicilere çekici gelebiliyordu. Daha 1850'lerde, fotoğrafçılar zenci kölelerin profilden imajlarını üretmişlerdi ve bu imaj kısa zamanda kriminoloji ve etnoloji disiplinlerine özgü bir imaj çeşidi olarak görülmeye başlayacaktı. 1870'lere gelindiğinde ise, fotoğraf antropolojik yöntemin sistematik, hatta bazı durumlarda zorunlu bir parçası haline gelmişti (Batchen, 1996: 214).

19. yüzyılın sonralarında farklı ırklardan insanları karşılaştırmayı kolaylaştırmak amacıyla standart bir fotoğraf sistemi önerilmiş, bu sistemin temelini ise "iyi kalite ipek ipliklerden oluşan bir fonun önünde, çıplak vaziyette bir ölçüm çubuğuna yaslanarak ayakta duran farklı ırksal tiplerin önden ve profilden fotoğraflarını çekmek" oluşturmuştur. Batchen bu öneriyi politik bulmakta ancak antropolojik fotoğrafçılığın hepsinin bu örnekte olduğu gibi net bir politik karaktere sahip olmadığını da vurgulamıştır. Bu dönemde ona göre, tarzı ne olursa olsun fotoğraf "enformasyon sağlaması, gözlemleri kaydetmesi, argümanları örneklemesi ya da hipotezleri doğrulaması ile insan kültürü incelemelerini geliştirmenin yararlı bir yolu olarak" görülmüştür (Batchen, 1996: 215).

Batchen'e göre postmodernizm ile birlikte, antropolojik fotoğraf bir yazı biçimi olarak adlandırılmış, fotoğrafın resmettiği gerçeklikle arasında dolaysız ve saydam bir ilişki olduğuna karşı çıkmak için bu düşünce benimsenmiştir. Bazı kuramcılar ise bunun yerine, fotoğrafın temsilden başka bir şey olmadığını öne sürmüşler, fotoğrafın, etnografyanın bir parçası olarak, yumuşak, politik olarak şekillendirilmiş ve güvenilmez bir görsel metin olduğunu iddia etmişlerdir. Bacthen onların bu düşüncelerini şöyle eleştirmektedir (Batchen, 1996: 232-233):

> Onlar için, fotoğraf töz (*substance*) değil, biçimdir; Doğanın bir parçası değil, kültürün bir yönüdür. Ancak bir foto-yazı önermekle, kendilerininki de dahil olmak üzere, herhangi bir karşıtlıkçı mantığı alaşağı edecek bir hayaleti serbest bırakmış olurlar. Gördüğümüz gibi, fotogramatoloji, antropolojik fotoğrafın hem geleneksel hem de postmodern yorumlarını temellendiren tüm tanımlama geleneklerini çözer. "Bu değil, şu" diyen her türden yapıyı yerinden oynatır. Her zaman için, ya bir "temsil öncesi" ya da bir "gerçeklik öncesi" öne süren bir varoluş metafiziğinin sürekli olarak içe çökertilmesinde ısrar eder. Fotogramatoloji, bu çeşit tüm sınırların bozulmasıdır. Derrida'nın ifadesiyle, "burada sözkonusu olan risk veya kazanç çok büyüktür.

Batchen, Elizabeth Edwards'ın fotoğraf tanımlaması örneğini vererek, onun, "fotoğraf görüntüsünün (yani temsilin) yanlışlığı ile yaşanmış deneyimin sahiciliği (gerçeklik) arasındaki karşıtlığı düşüncesizce yeniden ürettiğini" savunmaktadır. Böylelikle Edwards, Saussure'un yazı ile konuşma arasında kurduğu karşıtlığa benzer bir karşıtlık kurmaktadır. Onun yerine Jacques Derrida'ya bakılacak olursa, konuşmanın varsayılan özgünlüğünün nasıl tamamıyla yazının ekonomisi içinde sarmalandığını açıkça anlatmakta, "Saussure'ün yazıyı kökeninden ayırma ve 'yazıdan önce' gelen bütünsel ve sabit bir varoluş kurma arzusu, Derrida'nın logocentrism (söz-merkezcilik) olarak adlandırdığı kavramsal bir politikayı" içermektedir (Batchen, 1996: 223). Batchen, bu politikaların, Derrida'nın da tanımladığı gibi, farklı bağlamlarda sürekli olarak erkeği kadın üzerinde, beyaz ırkı diğer ırklar üzerinde ayrıcalıklı kıldığını savunmaktadır. Fotoğrafları, fotoğrafın kendisinden, bağlamı şeyden, kültürü doğadan ve fotoğrafı

gerçeklikten ayırmaya çalışan postmodernizm de ona göre aynı politikayı yeniden üretmektedir (Batchen, 1996: 223).

Sanat tarihi üzerine yapılan çalışmalarda Hal Foster'ın, görsel kültürün gelişimi ile birlikte "etnografiye dönüş" (*etnographic turn*) yaşandığı, antropolojik bir tarihsel uygulama modeli ile ilişkili bir bağıntıcılık üzerine odaklanıldığı kaygısı Batchen'ı bu konu üzerinde yoğunlaşmaya itmiştir. Bunun üzerine yazdığı makalesinde Batchen, 'sanat tarihinin ötekileştirildiği üzerine durarak, etnografik dönüş' ün başka bir tür tarihsel model önermesi gerektiğinden bahsetmektedir. Batchen, "sanat tarihinin kabusu olarak" nitelendirdiği şipşak fotoğrafları tanıtmakta ve bu tür fotoğrafların tarihi sözkonusu olunca karşılaştıkları güçlükleri sıralamaktadır. Ona göre, fotoğrafın sanat tarihi içinde olması gibi, şipşak fotoğraf da fotoğraf tarihi içinde yer almalıdır. Bu tür fotoğrafların her biri, makine disiplinin değişmezliğine birer tehdittirler. Bazıları ise bu tehditi "etnografik dönüş" olarak tanımlarken, sanat tarihi için gerekli olan değer yargılarının kaybolduğundan söz etmekte, böylelikle kültürel göreceliliğin ortaya çıkabileceğinden endişe etmektedirler. Şipşak fotoğraflar üzerine odaklanmasına rağmen Batchen, sanat tarihinin diğer varlığı ile yüzleşmek zorunda kalındığında, ortaya çıkan yöntemsel soruları tartışarak, etnografik bakışın bir yöntem olabileceği üzerinde durmuştur (Batchen, 2008: 121).

Derrida ve Foucault üzerinden gerçekleştirdiği fotoğraf okumaları, etnografik bakışın bu okumalarda önemini vurgulayan Batchen, vernakular fotoğrafı, fotoğraf tarihine kazandıran, değerinin ortaya çıkarılmasına, anlamının da belirtilmesine neden olan akademisyenlerden biridir. Postmodernist görsel antropologlarla bağdaşamadığı noktalardan birisi de etnografik fotoğrafı sadece bir temsil olarak görerek anlamından onu koparmalarıdır. Onlara göre anlamı ancak onu okuyan verebilir. Onların bu tanımlamaları, öznenin onu ileten fotografik nesneye önceliğini varsaymaktadır. Batchen bu düşünceye şöyle bir soruyla karşılık vermektedir: "Ama, ya etnografyanın açıklamak için bunca uğraştığı insan, daha tek bir poz fotoğraf çektirmemişken bile fotoğrafın içinde yazılmışsa?". Bunun cevabını Derrida'nın sözleriyle vermektedir: "Bu fotoğraf kavramı tüm kavramsal karşıtlıkların fotoğrafını çeker, belki de tüm mantığın

kurucusu olan bir geri-gelmenin, bir hayaletler ya da periler ziyaretinin izini sürer" (Batchen, 1996: 232).

2.1.9. Abigail Solomon-Godeau: İçerideki ve dışarıdaki

Abigail Solomon-Godeau, çağdaş sanat, 19. Yüzyıl Fransız sanatı, feminist ve eleştirel kuram, özellikle de fotoğraf konularında yazılar yazan son dönemin önemli sanat tarihçilerinden biridir. Küratörlüğünü yaptığı bazı sergiler de bulunmaktadır. Fotoğrafta biçimsel yaklaşımı reddeden Godeau, Linda Nochlin'in yazdığı gibi "tarihsel, sınıf odaklı, kurumsallaşmış fotoğraf tarihinin hakim anlayışına karşı toplumsal cinsiyet eleştirilerine odaklanarak, fotoğrafın özüne yöneltilmiş belirsiz ve zor sorulara duyguyu katmıştır" (2009: xvi).

Godeau'nun ilk kitabı, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices* (Rıhtımdaki Fotoğraf: Fotoğraf Tarihi, Kurumları ve Uygulamaları Üzerine Makaleler) 1991 yılında yayınlanmış, fotoğraf kurumlarının ortaya çıkması ile fotoğrafın özgün bir eser; ilginç bir özgeçmiş ile fotoğrafçının da yaratıcı bir sanatçı olduğunu sorgulamaya çalışmıştır. Godeau'nun odaklandığı diğer bir nokta ise geçmişte inşa edilen fotoğrafik söylemin ortaya çıkarılmasıdır. Onun çalışmalarının temel itkisi, günümüzde yapılan eleştirinin eleştiricisi ve kurulduğu günden bu yana ideolojik fotoğraf söyleminin sorgulayıcısı olduğunu göstermektir. Bununla birlikte 19. yüzyıldan günümüze kadar sürekli büyüyen kamusal tüketicilik yani fotoğraf çekme ediminden dolayı sayıları artan fotoğrafları sınıflandırmak ve fotoğrafı şimdiye kadar tanımlamış kurumların ve uygulamaların eleştirisini ortaya koyarak, kültür tarihine birer belge oluşturacak fotoğrafların bu alanda da değerlendirilmesini vurgulamak amacındadır (2009: xiv-xv).

Godeau'nun *Inside/Outside* makalesi, Sontag'ın kavramları üzerinden geliştirilen bir çalışma olarak, yeni bir bakış açısı getirmesi açısından önemlidir. Sontag'ın 'superturist' kavramından yola çıkarak, *inside/outside (içerde ve dışarda)* kavramlarının, fotoğraftaki vurgusunu, yeni deneyimler elde etmek için -aynı Sontag gibi- içerde olmanın dışarda olmadan daha önemli olduğu şeklinde açıklıyor. Sontag'ın

turistik tanımını ve Arbus'un işleri üzerinden yorumladığı *inside/outside* ikilisinin arkasındaki düzensiz davranışların eleştirisini tartışıyor. Godeau, inside/outside ikiliğini özetlemek için Sassure'nin göstergebilim kuramından gelen *'binarism/İkilileştirme'* kelimesini kullanıyor. Bu ikililik, ahlak kurallarından ve siyasetten bahsederek fotoğraf eleştirisinin bir parçasını oluşturuyor. Ona göre, Arbus örneğindeki gibi, içerideki pozisyon yabancılaşmış dışarıdaki 'kötü' pozisyondan iyidir (Solomon- Godeau, 2005: 125).

Godeau Sontag'ı bir hümanist olarak görmekte ve fotoğrafın etiği konusuna odaklandığını savunmaktadır. Martha Rosler ise fotoğrafın politiği üzerinde durarak, *outsider* (bir gurubun dışında duran) fotoğrafçılığı, kurban fotoğrafçılığı olarak tanımlamakta, onun bir alternatifini de kurbanlara güç veren *self-representation (Öztemsil)* olarak görmektedir. Her iki kuramcının perspektifi (yani ya belgesel fotoğrafçı densin ya da turist tanımlaması yapılsın), karşı şiddet eylemini üstlenmekte ve konunun parçalı ve çarpık bir görüntüsüne bakarken, özneden bazı şeyleri alıp götürmektedir. Godeau'nun tanımladığı bu ikilik göründüğünden daha karmaşıktır. Gerçek, içerde (inside) olan, gerçeklik dışarda olan diye tanımlanıyor. Godeau, insider (içerideki) fotoğraf ve outsider (dışarıdaki) fotoğraf arasındaki temel farkın ne olduğunu sormakta, görünen farkın, nasıl göründüğünün, nasıl farklı algılandığının cevabını aramaktadır. Bu ikilemin farkını anlatmak için bir kaç fotoğrafçının işlerini örnek göstermektedir: Dan Graham'ın *Homes for America* çalışmasının *outsider (dışardaki)* yaklaşımı içine girdiğini vurgulamaktadır. Onun fotoğraflarına bakıldığında fotoğrafçının kim olduğu belli değildir, yani fotoğrafçının tarzı fotoğraflara yansımaz. Özellikle bu tür yaklaşımı *vernakular fotoğraflar* oldukça etkilemişlerdir. Diğer bir çalışma ise Larry Clark ve Nan Goldin'in yaptığı, insanlarla derin kişisel bir ilişkiyi gerektiren itiraf eder gibi, samimi ve içten olan fotoğraflardır. Godeau'ye göre bu tür fotoğraflar, sanat fotoğrafı soyundan gelen öznelliğin birincil değerde olduğu fotoğraflardır. Goldin'in fotoğraflarında görüldüğü gibi, insanlar onun ve gündelik yaşamının birer parçasıdırlar. Fotoğraf makinesi Goldin'den ve fotoğrafını çektiği kişilerden uzak değil, aksine aralarında duygusal bir bağ vardır. Bir gözetleyen değil, ailesini ve kendi kişisel tarihini kaydeden bir belgecidir. Godeau, bu yaklaşımı *insider*

(içerdeki) pozisyon olarak tanımlamakta ve *itiraf modu* (confessional mode) adını vermektedir (Godeau, 2005: 126-127).

Godeau'un *outsider (dışardaki) yaklaşıma* örnek olarak gösterdiği fotoğrafçı ise The Americans çalışmasıyla fotoğraf tarihinde önemli bir yeri olan Robert Frank'dır. Romantizm anlayışından beri, sanatçıyı zaman zaman isyankar, kendi kültürünün dışında bir yabancı olarak görmek gelenek haline gelmiştir. Frank, İsviçreli bir fotoğrafçıdır. Godeau'ya göre Frank'ın dışarıdan bakışının nedeni onun bir Amerikalı olmayışı ve ana dilinin farklı oluşudur. 1950'li yılların tanımlayıcı, çağrışımlarla dolu, otantik portrelerini fotoğraflayan Frank'in bu yaklaşımı Godeau'ya göre, Life dergisi için çekilmiş bir kurgusal'dır. Ona göre, *The Americans* çalışması dönemin Amerika'sının gerçeğini yansıtmamaktır. Diğer bir örnek ise Chantal Akerman'ın D'est filmidir. Kamera, sessizce gözlemlemekte, filmde metin, hikaye, yorum ve açıklama bulunmamaktadır. Sadece çevre sesi duyulmakta, seçici olmayan, dışarıdan olanın bakışı; yüzleri, vücutları, tavırları, jestleri taramaktadır (Godeau, 2005: 129).

Godeau içeriden ve dışarıdan bakış ile fotoğrafçıların tavrının çalıştığı konuya ve çektiği fotoğraflara yansıdığını belirtmiş, fotoğrafçının kimliğinin de bu ayrışmada büyük rol oynadığını savunmuştur. Ona göre, fotoğraflar yorumlanırken de fotoğrafçının bakış açısının belirlenmesi gerekmektedir.

2.2. Fotoğraf ve Etnografi

2.2.1. Modern etnografinin tanımı

Etnografi kelimesi*, Ethno* ile *Graphy* kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. *Ethno*; halk, *graphy:* yazmak, bir şeyi tanımlamak anlamına gelmektedir. Vidich ve Lyman'ın da işaret ettiği gibi, ethnos, bir insanı, bir ırkı ve kültürel grubu simgeleyen yunanca bir kelimedir. En temel anlamıyla etnografi ise, bir topluluğun ya da o gruba ait bireyin bakış açısını anlatmanın ve tanımlamanın bir yoludur (Neuman, 2007: 276). Toplumsal ve kültürel olana odaklanan ve bu alanlarla ilgili araştırmalar yapan birçok disiplin gibi etnografiyi de diğer disiplinlerden ayırmak zordur. Etnografi; antropoloji, sosyoloji, dilbilim, kültürel çalışmalar ya da ekonomi politik gibi alanlardan bağımsız

tanımlanamaz. Etnografinin ortaya çıkışına bakıldığında, antropoloji disiplinin içinde bir araştırma stratejisi olarak gelişmiştir. Antropoloji ve etnografi, 19. yüzyılın sonunda, 20. yüzyılın başında, ilk etnografik çalışmaları etkileyen bazı beklenmedik tarihi koşullar bağlamında ortaya çıkmıştır. Bu koşullar, Avrupa emperyalizmi, Amerika'nın yayılmacı eğilimleri, ırk, etnik köken ve cinsiyet üzerindeki egemen anlayışın yarattığı ideolojiler ve toplumsal yapılar çerçevesinde gelişmiştir. İlk dönemlerdeki antropolojik ve etnografik çalışmalar isteyerek ya da istemeyerek mevcut sistemleri ve güç yapılarını desteklemiştir (Lecompte ve Preissle, 1993: 5). Ancak daha sonraları antropoloji çalışmalarını, egemen sistem ve anlayışın örtük ya da açık eleştirisini yapmaya, garanti altına alınmış sistemi açığa çıkarmaya yönlendirmiş, etnografiyi de bu amaç içi kullanmıştır. Etnografi, ezilenin ve yetkisi olmayanların yaşamlarına derinlemesine bir bakış olarak kullanılmıştır. Modern anlamıyla antropoloji Birinci Dünya Savaşı yıllarında Franz Boas (1858-1942), Bronislaw Malinowski (1884-1942), A.R. Radcliffe-Brown (1881-1955) ve Marcel Mauss'un çalışmaları ve çabalarıyla tanımlanmış ve gelişmiştir (Eriksen ve Nielsen: 2010)

Clifford (1986: 9), 19. yüzyıldan önce "bir etnograf göreneklerin tanımlayıcısı/ çevirmenidir, bir antropolog ise insanlık hakkında genel kuramların kurucusudur" derken, antropolojinin, etnografiyi de içine alan bir disiplin olduğunu vurgulamaktadır:

> Modern etnografi geleneksel ve yenilikçi pek çok biçimde tezahür etmektedir. Bir akademik pratik olarak etnografi antropolojiden ayırt edilemez. Genel olarak baktığımızda, etnografi katılımlı gözlem yoluyla bir kültürün farklı biçimlerde yorumlanması ve yazılması işidir... Pek çok konjonktürden meydana gelen modern "etnografi", bütünleyicisi olan Batılı antropoloji gibi, bütün insani gelişim ve çeşitliliğin tümünü inceleme hevesi taşımaz. Etnografi daima yurtsuzdur, hem bölgesel olana odaklanır hem de önemli ölçüde karşılaştırmalıdır; yerleşikliğin ve yolculuk etmenin birbirinden giderek daha zor ayrıldığı bir dünyada hem bir tür yerleşme, hem de taşınma biçimidir etnografi (Clifford, 1986: 9).

Machin, etnografiyi, toplumsal yaşamda olan ve bitenle ilgilenen araştırma yöntemlerinden biri olarak tanımlamış, bu yönteme başvuranlara göre etnografinin insanların yapmakta oldukları şeyleri neden yaptıklarını anlamamıza yarayan güçlü bir yöntem olduğunu belirtmiştir (Machin, 2002: 1).

Brewer'e göre ise etnografi, *büyük (big) ve küçük (little)* etnografi olmak üzere, iki şekilde tanımlanmaktadır. Ona göre küçük etnografi, bir alan araştırması (*field work*) olarak tanımlanan etnografidir. Bu anlamıyla etnografi, araştırmacının doğrudan alana katılımını kapsayan, dışarıdan herhangi bir etkide bulunmadan, insanları doğal ortamlarında gözlemleyerek, sosyal yaşamdaki anlamlar, gündelik aktiviteler ile ilgili sistematik bir şekilde veri toplamak amacıyla yapılan bir çalışmadır (Brewer, 2005: 10). Büyük etnografi ise etnografiyi nitel araştırma yöntemi olarak tanımlamaktadır. Böylelikle etnografi, bir bütün olarak nitel araştırma yöntemi ile eşanlamlı bir şekilde kullanılmakta, neredeyse, nicel yöntemleri kullanmaktan sakınan bir yaklaşımı tanımlamaktadır. Brewer, etnografinin bu iki yöntemi ve metodolojiyi de kapsadığını vurgularken, küçük etnografi'nin veri toplamaktan daha kapsamlı bir tanımının olduğunu belirtmektedir. Küçük etnografinin temel prensipleri şöyle sıralanmaktadır: "araştırma amacı, doğal olarak meydana gelen olayları, zaman içinde ve o ortamda yaşayan insanları ile incelemek", "araştırmacının rolü, o ortama doğrudan katılarak, oradaki insanların ne yaptıklarını anlatmak ve anlamak", "veri toplanma, dışarıdan herhangi bir etkide bulunmadan doğal ortamından elde etmek" (Brewer, 2005: 18).

Hammersley ve Atkinson, bir etnografik çalışmanın neleri kapsaması gerektiğini şu şekilde açıklamıştır (Hammersley ve Atkinson, 2007:3):

1- İnsanların eylemleri ve söylentileri, deneysel bir düzenek gibi hazırlanmış ya da oldukça yapılandırılmış görüşme ortamı ve soruları gibi araştırmacının etkin olduğu koşullardan ziyade gündelik yaşam bağlamında incelenir. Başka bir deyişle araştırma "alanda" gerçekleşir.
2- Veri, belgelere dayanan kanıtları da içeren bir dizi kaynaklardan toplanır. Fakat katılımcı gözlem ya da yapılandırılmamış görüşmeler genelikle temel kaynaklardır.

3- Veri toplama, -göreceli olarak "yapılandırılmamış"- çoğunlukla iki anlamda kullanılmaktadır. İlki, araştırma başında belirlenmiş sabit ve ayrıntılı bir araştırma tasarımı ile aynı sonuçlanmayı gerektirmez. İkincisi, insanların söyledikleri ve yaptıkları şeylerin yorumu için kullanılan kategoriler, gözlem planlarının ve anketlerin kullanımı ile ilgili yerleşik bir veri toplama süreci değildir. Bunun yerine, kategoriler, veri analiz sürecinin dışında üretilirler.
4- Genellikle, birkaç durum üzerine odaklanılır. Bunlar küçük ölçekli, belki de tek bir ortam ya da bir grup insan olabilir. Bu, derinlemesine çalışmayı kolaylaştırır.
5- Veri analizi, anlamlar, işlevler ve insan hareketlerinin sonuçlarını ve kurumsal pratiklerin yorumunu ve daha geniş bağlamda bunların nasıl yerele karıştığını içerir. Üretilen şeyler çoğunlukla, sözlü açıklamalar, anlatımlar ve teorilerdir; niceliksel ve istatistiksel analizler ikincil bir rol oynar.

Etnografi, toplumsal bir edimi daha geniş bir anlamlar dizgesi ve bütün bir yaşam olgusu içine yerleştirme çabasıdır (Machin, 2002: 2). Dolayısıyla bir tutumun anlaşılabilmesi, ancak o tutumu benimseyen kişinin benimsediği kültürel değerlerin ve bu değerleri paylaşan diğerlerinin bakış açılarının anlaşılmasıyla olanaklıdır. Bir tavrın geleneksel mi yoksa ayrıksı mı olduğu da yine "geleneği neyin oluşturduğu" sorusuna verilecek yanıtla doğrudan ilişkilidir. Kültüre dair/kültürel olanın anlaşılmasında benimsenen bu perspektif literatürde çoğunlukla *etnografik bakış* (*ethnographic gaze*[8]) olarak adlandırılır. Burada anlatılmak istenilen (Machin, 2002: 3);

1) Araştırmacı, günlük yaşamdan bir kesiti ya da kesitleri çalışmasında veri olarak kullanmak üzere doğal akışı içinden çıkarır (*disassemble*). Böylece verili ve bütünlüklü bir kültürel anlatıdan bir parçayı çözümleme amacıyla soyutlamış olur.

[8] Bakış (gaze) = bir olgu üzerinde uzun süreli, amaçlı odaklanma. "Bakış, Lacan'a göre görmenin çok daha ötesinde olan bir olgudur ve bakış ile biçimin oluşturulmasının, yanlızca öznenin gözü ile değil, öznenin beklentileri, hareketleri, sancıları, kas ve damarlarındaki duyguları ile yönetildiğini belirtir. Yani bir insana baktığımızda gördüğümüz şeyin en fazla yarısı onun gerçekte olduğu şeydir; diğer yarısını biz o günkü ruhsal halimiz, o insanla olan önceki deneyimimiz, o durumu ile ilgili beklentilerimiz ve önyargılarımız vb. ile biz, kendimiz, yaratırız. Dolayısıyla bakışta arzuyu orada olmayan ama olması ya da olmaması isteneni oluştururuz" (Keskin, 2008: 342).

2) Verilerin çözümlenmesi aşamasına gelindiğinde ise söz konusu kesit, elde edilen diğer verilerle birlikte küçük ve büyük anlatılar üretmek üzere yeniden anlamlı bir bütün haline getirilir (*reassambled etnography*). Küçük anlatılar, söz konusu toplumsal iletişimi anlamlı kılan yerel kültürel ilişkiler ağı; büyük anlatı ise bu ilişkiler ağını da çevreleyen daha geniş çaplı "kültürel repretuvardır."

Bir etnograf, doğrudan günlük yaşama ve verili kurallar dizgesine katılarak yaptığı gözlemler sonucunda özgün bir kuram oluşturmak amacındadır. Dolayısıyla etnografi, rasyonel pozitivist bir bakışla, tümden gelen, totalist, makro bir yaklaşımı değil, bireyi kendi kültürel ekolojisi içinde anlamaya çalışan mikro yaklaşımları benimsemekte ve literatüre ya da kurama dayalı hipotezlerin sınanmasını nicel araştırmalara bırakmaktadır (Ergül, 2009).

Araştırmalar, ister nitel ister nicel yöntemle yapılıyor olsun, araştırmacılar için rehber oluşturacak bir araştırma tasarımına ihtiyaç vardır. Araştırma tasarımı, sosyal ve davranışsal fenomenin doğru ölçülmesini sağlamak ve nesnel araştırma yaparak, sosyal bilimlerin güçlenmesini sağlamak için yapılan bir tasarımdır. Toplumsal araştırma tasarımı, kanıtını öznel kaynaklarda aramakta ve bu arayış ise toplumsal araştırmanın fen bilimleri modelini benimseyenler için bir sorun teşkil etmektedir. Etnografik araştırma fikri "hayali" olduğunu için eleştirilse de, genelleştirilebilir büyük sözler söylememektedir. Araştırma tasarımı, araştırmanın yapısını düzenleyen stratejik bir plandır. Etnografik araştırmaların tasarımında dikkat edilmesi gereken bazı durumlar şöyledir: (Brewer, 2005: 58)

1- Çalışmada önerilen konu veya konuların ana hatları ve özellikleri
2- Araştırmanın amaçlarını içermesi
3- Araştırma alanının seçimi (ya da alanı/bilgi verecek kişileri seçmek için kullanılan örnekleme formları kullanımı)
4- Araştırma için para ve zamanı da içeren mevcut kaynakların belirtilmesi
5- Alanda deneyimlenen olayların ve ne zaman yapıldığının örnekleri
6- Önceden taahhüt edilen çoklu yöntem kullanımını da içeren veri toplama yöntemlerinin belirlenmesi

7- Alana erişmeyi ve onların güvenini kazanmayı başarmak
8- Alan araştırmacısının rollerinin doğası (alandayken ortama adapte olabilmek, bilgi verecek kişilerle interaktif bir görüşme gerçekleştirebilmek)
9- Kullanılacak analiz formu (örneğin bilgisayarda kullanılacak nitel veri girişini sağlayan programlar)
10- Sonucun raporlaştırılması

Brewer'e göre araştırma tasarımının önceliği, başlık formülasyonu ve takip edilecek yöntemi seçmektir. Etnografik araştırmalarda başlık ve yöntem birlikte hareket ederler. Bunun nedeni Etnografi, tam olarak bir veri toplama yöntemi değil, ancak belirli bir alanda ya da ortamda insanların aktivitelerini ve toplumsal anlamlarını anlamak için hedeflerini ortaya koyan bir araştırma tarzı ve ortama katılım ve onlarla yakın ilişkiyi hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu toplumsal anlamlara ulaşabilmek için davranışları gözlemlemek için katılımcı gözlem, derinlemesine görüşme, kişisel doküman kullanımı ve yerel dillerin söylem analizi gibi birkaç uygun veri toplama yöntemini kullanarak kişilerle (informant) yakından çalışma gerektirir (Brewer, 2005: 59).

Etnografi aslında bir kültürü o kültürün üreticileriyle birlikte, onların gözünden ve onların kavramlarıyla anlamak; elde edilen bulguları önce küçük anlatılara dönüştürme, ardından da büyük anlatıyla ilişkisini kurmaya çalışma çabasıdır. Bunu yapmanın bir yolu, doğrudan "oraya gitmek" ve oradakilerin yaşamlarına müdahale etmeden katılarak onlara ilişkin özgün bir anlam haritası çıkarmaktır. Konuşmaktan çok "dinlemeyi", karışmaktan ya da yargılamaktan çok "gözlemlemeyi" etnografinin temel yöntemi yapan da bu yaklaşım farklılığıdır (Ergül, 2009).

Geçerli yöntemi terk etmek isteyen nitel araştırmacıların 1970'lerde yazdığı yazılarda, kesinliği ve nesnelliği bırakıp, "orada takılmak", "akışına bırakmak", "kendi seçtiği yoldan gitmek" gibi görüşler yer almştır (Brewer, 2005: 57). Böylelikle nesnellik, güvenilirlik, geçerlilik tartışmaları artmış, özellikle etnografik çalışmalarda farklı yaklaşımlar kendine yer bulmuştur. Etnografların farklı gruplar, kişilerle ve bölgelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar süresince edindikleri alan deneyimleri esnasında yaşadıkları bir takım sıkıntılar bir tür "kendilik bilincinin ortaya çıkması" na neden

olmuştur. Nash ve Wintrop'a göre bunun en önemli iki nedeni vardır. Bunlardan biri; farklı dönemlerde aynı kültürde çalışma yapmış ancak birbirinden oldukça farklı bulgu ve sonuçlara ulaşmış antropologların ortaya çıkması, diğeri ise bu antropologların, odaklandıkları insan topluluklarının yaşamlarına doğrudan müdahale etmeleri ve o topluluğun yerlileri tarafından buna duyulan tepkinin kamusal alanda dile getirilmesidir. Ayrıca antropolojini ilk dönemlerindeki "beyaz ve temiz yabancı" nın yerini, *yerli* antropologlar almış ve onların kendi kültürlerine olan ilginin artmasıyla, yaptıkları çalışmaları, diğerleriyle karşılaştırmaları sonucu nesnellik kavramı sorgulanmaya başlamıştır. Böylelikle özdüşünümsellik *(self-reflexivity)* kavramı, yeni etnografinin vazgeçilmez kavramlarından biri olmuştur. Özdüşünümsellik, kültürel gerçekliğin nesnel bir biçimde aktarılacağını savunan görüşe ve ideolojiye duyulan kuşkuların bir ürünüdür. Toplanan verilerin çoğu, araştırmacının süzgecinden geçmekte, onun kendi izlenimleri ve kuramsal yönelimindeki önyargıları bu süzgecin derinliğini belirlemektedir. Toplumsal ve kültürel dünyayı araştırmacının *ben*'i olmadan incelemenin mümkün olmayacağını savunan özdüşünümsellik yanlısı yazarlar, katılarak gözlemin bir araştırma tekniği değil daha çok bir tür bu dünyada olma tarzı olduğu düşüncesindedirler (Pala, 2004: 137). Gözlemler sonucunda yapılan betimlemeler ya da görüşme sonrasında araştırmacının edindiği izlenim ve bu düşüncelerini not defterine dökülmesi özdüşünümselliğin ikinci bir boyutudur. Özdüşünümsellik ile ilgili etnograflar, betimlemelerin yalnızca bir şey hakkında yazmanın ötesinde bir şey yaptıkları iddiasından yola çıkmakta ve betimlemelerin sözcüğün bazı evrelerini temsil etmekten öte pratik bir biçimde temsil ettikleri dünyaya dahil olduklarını ifade etmektedirler. Söylemin düşünümsel doğasını vurgulayan etnometodologlar, betimleme ile betimlediği şey arasındaki ikiliğin altını oymaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla düşünümsellik kısmen olayların betimlemelerle inşa edildiğini, kısmen de betimlemelerin sürecin bir parçası olduğuna dikkat çekmektedir, çünkü sadece betimleme yapmak için betimleme yapılmaz, betimlemeler daha geniş çaplı bir etkileşim sekansına bağlı eylemlerin bir parçası olarak yapılmaktadır (Potter, 1996: 47).

Etnografiye postmodernizm ile yerleşen özdüşünümsellik anlayışı, etnografların orada olduklarını kanıtlayan fotoğraf makinesi, kamera ve ses kayıt cihazı teknolojilerini kullanmalarına da kuşkuyla yaklaşmaktadır. Etnograf her ne aracı kullanırsa kullansın,

her ne kanıt toplarsa toplasın, bu "kendilik sürecini" görmemezlikten gelemez ve ürettiği her şeyde kendi izi vardır.

2.2.2. Görsel etnografi

Tarihsel olarak bakıldığında görsel antropoloji, pozitivist metodolojinin hakim olduğu sosyal bilimlerde nesnel gerçeklikten söz edilen dönemde ortaya çıkmış ve gözlemlenebilir bir nesnel gerçekliği görsel-işitsel teknolojilerinin (kamera, video gibi) aktarabileceği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Bunun nedeni bu araçların, tarafsızlığına, şeffaflığına ve şüphe götürmeyen tanıklığına olan inançtır. Bir pozitivistin perspektifinden bakıldığında, şüphe edilmez bir tanık ve güvenilir verilerin kaynağı olan fotoğraflar sayesinde, insan zihninin sınırları olmadan, gerçek, film düzlemine kaydedilmektedir. Bu nedenle antropologlar, teknolojilerin gelişmesi ve ulaşılmasının kolay hale gelmesiyle birlikte, bilinmeyen kültürleri, farklı coğrafi bölgeleri, insan topluluklarını ve onlar hakkındaki detayları kamera ile belgeleyerek arşivler oluşturmuşlar ve bu arşivlerin, gelecek kuşakların günümüz dünyası ile ilgili bilgiye kolay ulaşmalarını sağlayarak, "objektif" bir araştırma verisi olacaklarına inanmışlardır (Ruby, 1996: 1345). Örneğin başlangıçta, fotoğraflar, çalışmalarda kullanılan görsel araçlar olarak yardımcı görevindedirler; "gerçek" etnografi araştırmacıların gözlemlerinden oluşan yazılı anlatımlarıdır. Bu süreç, görsel antropoloji olarak adlandırmaya başlanmış ve 1920'lerde yagınlaşmıştır. Özellikle Malinowski'nin yaptığı çalışmalar ile gündeme gelerek, 1950'lerin sonuna kadar görsel antropoloji olarak anılmaya devam etmiştir. 1960'lı yıllarda görsel etnografinin kullanımı, görsel imajlar ve kayıtların çoğaltılıp çoğaltılamayacağı ve sosyal bilimlerde yapılan gözleme dayalı araştırmalara bu araçların destek verip veremeyeceği üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu tartışmaların kaynağı ve çoğu sosyal bilimcinin endişesi, görsel verinin çok öznel, durumu temsil etmeyen ve düzensiz olduğu düşüncesidir.

1970'lerin ortalarında başlayarak sonlarına kadar, görsel antropologlar, etnografik film ve video üzerine odaklanmaya ve bu araçları kullanmaya başlamışlar ancak bu dönemde ise antropolojik araştırmalarda, *görsel gerçekçilik* fikri sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğrafın gerçeği olduğu gibi aktardığı ve nesnel olduğu düşüncesi savunan gerçekçi paradigmanın karşıtı olarak, feminist ve postmodernist eleştiriler gelişmiştir. Böylelikle

fotoğraf ve film kullanımıyla gerçekleştirilen araştırmalar daha düşünümsel ve araştırmacıların kendi kimliklerinin farkına vardıkları (*self-identiting*) bir yöne doğru kaymıştır. 80'lerin sonundan 90'lara kadar sosyal bilimler, araştırmacı ve bilgi alacağı kişi (*informant*), katılımcı yaklaşımları ile araştırma çerçevesi arasındaki ilişkiyi tekrar tanımlayarak, bu kavramları gelişmekte olan görsel etnografiye dahil etmiş ve bir fotoğraf anlamının üretici ve izleyici tarafından inşa edildiği fikrini benimsemiştir. Böylece, üreticisinin belgelediği şeyler hakkındaki duygu, düşünce ve anlayışını ifade etmesini sağlayan bir araç olarak görsel imajlar, içerikteki anlamı aktarma ve paylaşma ile izleyicileri bilgilendirecektir (Berg 2008: 935). Böylelikle görsel araçlar, ister bir gerçekçinin, isterse bir posmodernistin elinde olsun, alan araştırmalarının vazgeçilmezleri arasında girmeyi başarmışlardır. Görsel teknolojiyi araştırmalarında kullanan önemli antropologlardan biri de Margaret Mead'tir. Araştırmacıların söze dayalı gerçekleştirdikleri çalışmaların sıklığı nedeniyle etnografinin sözler bilimine dönüştüğünü vurgulayan Mead, gelişen teknolojilerin kullanımının, verilerin tekrar tekrar dinlenerek ya da görerek analizinde avantaj sağladığını ve bu tür kayıt işlemlerinin sıklıkla kullanılması gerektiğini savunmaktadır (Mead, 1995: 10).

Görsel etnografi, insan eliyle üretilmiş ya da doğal çevrede bulunan her şeyi görünür kılmak ve semboller aracılığıyla kültürün inceliklerini belgeleyip göstermektir. Bu nedenle kültürü tanımak ve o kültüre ait verileri kaydetmek için görsel-işitsel teknolojiler kullanılmaktadır (Ruby, 1996: 1345). Etnografik araştırma, görsel imajlar ve metaforlarla iç içe geçmiştir. Etnograflar araştırdıkları konu ile ilgili fotoğraf ya da video çektiklerinde, bir görsel tekst üretmiş olurlar ve böylece ürettikleri görüntüler etnografik bilginin parçasını oluştururlar (Pink, 2007: 21). Görsel etnografinin kullandığı araçlar, fotoğraf, film, hipermedya, internet, interaktif CD'lerdir. Bu görsel temsilin çeşitli biçimleri, insanları anlamada ve sosyal dünyayı anlatma, belgeleme ve kayıt etmek için önemli bir araçtırlar. Görsel etnografinin tamamen görsel olmadığını vurgulamak önemlidir. Görsel veriler yine bir etnograf tarafından yorumlanacaktır. Etnograflar daha fazla sözlü bilgiye ilgi gösterseler de, her kültür sayısız sözle tarif edilemeyecek görüntüler, işaretler ve sembollerden oluşmuştur. Bunlar kelimelerle tarif edilebilir ancak herkes bu tarifi kendince yapacak, her bir tanımdan farklı anlamlar

çıkacaktır. Görsel kayıtlar bu imgeleri görünebilir kıldığı için araştırma tasarımlarında veri toplama araçları olarak büyük önem taşımaktadır (Berg, 2008: 934).

2.2.3. Etnografik fotoğraf

Etnografik fotoğraf, kültürü ve özneyi kaydetmek ve anlamak amacıyla çekilmiş fotoğraf olarak tanımlanabilir. Bir fotoğrafın etnografik olması için sadece bu amaçla çekilmiş olması değil, etnografik bilgilendirme amacıyla kullanılışı da önem taşımaktadır. Ruby, etnografik fotoğrafı, iyi ifade edilmiş teorisi ya da metodu olmayan bir uygulama olarak tanımlamış, Pink, etnografik fotoğrafın etnografların alanda çalışırken, sistematik olarak ürettikleri fotoğraflar olduğunu vurgulamıştır. Etnografik fotoğraf, belgesel fotoğrafla bazı benzerlikleri paylaşsa da, çoğu belgesel fotoğrafların estetik ve politik niyeti, etnografik fotoğraftan onları ayırmaktadır (Pink, 2007: 69). Etnografik fotoğraf olarak adlandırılan fotoğraflar, daha önce üretilmiş ve bir döneme ışık tutan, etnografik bilgi veren fotoğrafların yanında, alanda araştırmacı tarafından ya da araştırmacının katılımcıları tarafından üretilen fotoğraflar da etnografik fotoğrafa örnek oluşturmaktadır. Etnografik fotoğrafın sosyal bilimlerde veri toplama aracı olarak kullanılmasına yönelik farklı yöntemler geliştirilmiştir. Böylelikle fotoğraf, etkili bir veri toplama aracı olarak amaca yönelik veriler elde edilmesinde araştırmacıya yardımcı olmaktadır. Bu yöntemler; fotografik uyarım, düşünümsel fotoğraf, yeniden fotoğraflama, fotoifade, görsel anlatılar, vernakular fotoğraf olarak adlandırılmaktadır.

2.2.3.1. *Fotografik uyarım (Photo elicitation)*

Araştırmalarda veri toplama aracı olarak kullanılan fotoğrafın, görsel veri olarak farklı toplanma yolları ve teknikleri bulunmaktadır. Araştırmacı tarafından çekilen fotoğraflar, veri toplama sürecinde bir görüşme cihazı olarak, özellikle görsel sorulara sözel sorulardan daha kolay yanıt veren kişiler için sıklıkla kullanılmaktadır. Bu tür yöntemlerin temel amacı, etnografik bilgiye ulaşmaktır. Etnografik fotoğrafın farklı veri toplama tekniklerinden biri de son dönemlerde görsel antropologlar ya da sosyologlar için vazgeçilmez bir teknik olan fotografik uyarım (*photo elicitation*)'dır. Schwartz bunun nedeninin görme biçimleri ile ilişkili olduğunu şöyle açıklamaktadır:

> "Fotoğrafik görüntüye bakmak, toplumsal bağlam, kültürel önkabüller ve grup normalar tarafından belirlenmiş bir toplumsal faaliyettir. Fotoğrafları fotografik uyarım amacıyla görüşmecilere gösterebilmek için, görüşmeci grubun fotoğrafı nasıl kullandığına dair bir önbilgi gereklidir ki buna bağlı olarak metodolojik stratejiler planlanabilsin ve ortaya çıkan veriler görüşmecilerin ortak anlam dünyası çerçevesinde değerlendirilebilsin (Prosser ve Schwartz, 2006: 101)

Fotografik uyarım ilk olarak, fotoğrafçı ve araştırmacı olan John Collier tarafından etnografik araştırmalara uyarlanmıştır. Collier bu yönteme fotoröportaj (*photo-interview*) adını vermiş, foto-röportajın anahtar elamanlarını kullanarak veri toplamak için fotoğrafı bir araç olarak kullanmıştır. Göçmen ailelerin farklı etnik grupların arasında nasıl yaşadıkları ve nasıl onlara adapte olduklarını araştıran Collier, bu yöntemi ilk olarak katılımcılarla yaptığı görüşmelerde kullanmıştır (Bignante, 2010: 17). Collier, geliştirdiği tekniğin nedenini, görüşmecilerin geçmişi hatırlamada hafıza problemleri ve kafa karışıklığı yaşamalarına bağlamıştır. Bu problemleri çözmek ve görüşmecilerden daha detaylı bilgiler alabilmek için Collier, yansıtmalı foto-röportaj yöntemi adını verdiği yöntemi tasarlamıştır. Araştırmacı ve fotoğrafçı olarak Collier, görüşme yapacağı konuya kapsamlı bir bakışı sağlayabilmek için fotoğraflar çekip, seçmiş ve fotoğrafik uyarım sürecine kendisi de dahil olmuştur. Baskısını aldığı seçilmiş fotoğrafları görüşmecilere göstererek, endüstriyel yaşam, barınma, ailelerin öyküleri gibi konularda onların yorum yapmalarına, araştırmacının sorduğu sorulara detaylı cevaplar vermelerini sağlamıştır (Collier, 1986: 100-101).

Fotografik uyarım, araştırmacı tarafından bir anlam ifade edeceği varsayılarak bir araya getirilmiş bir dizi fotoğrafın, bireylere ya da gruplara, onların değer, inanç, davranış ve anlam dünyalarını keşfetmek, anıları harekete geçirmek, grup dinamiklerini keşfetmek gibi belirli amaçlarla yapılan veri toplama yöntemidir. Fotoğraflar, katılımcılara ait aile albümlerinden, evde çekilen videolardan, televizyon görüntülerinden, gazetelerden de seçilebilmektedirler (Prosser ve Dona, 2006: 101). Katılımcıların bu görüntülere

bakarak gerçekleştirdikleri yorumlar, araştırmacı tarafından analiz için daha sonra kullanılmak üzere (video-ses) kaydedilmektedir (Berg, 2008: 936).

Etnik kimlikleri belirlemek, davranışları anlama, hafızadaki bir şeyleri çağrışımlarla ortaya çıkarmak, öğrenciler ve çocuklarla çalışmak, program değerlendirmesi yapmak, hemşirelik, tıp ve genlerle ilgili araştırma yapmak, yüksek zekalı öğrencileri eğitmek ve soyut ve üzerinde konuşulması zor konular ve kavramlarla ilgili konuşmak için araştırmacılar genellikle fotografik uyarıma başvurmaktadırlar (Hurworth, 2003: sayfa no belirtilmemiş).

2.2.3.2. Düşünümsel fotoğraf (Reflexive photography)

Fotografik uyarım tekniğine yakın başka bir teknik ise düşünümsel fotoğraf (*Reflexive Photography*) tekniğidir. Bu yöntemi alanda kullanan araştırmacılardan Elisa Bignante, "Maasai Temsillerini Keşfetme ve Doğal Kaynakları Kullanma" başlıklı çalışmasında, Maasai'lilerin eline fotoğraf makinesi verip, onların fotoğraf çekmelerini sağlamıştır. Bu teknik *yerli görüntü üretimi* (native image making) olarak da tanımlanmaktadır. Araştırmacı onların fotoğraf makinesini nasıl kullandıkları, yaşadıkları ortam ile ilgili ne tür fotoğraflar çektikleri konusunda önemli veriler elde etmekte, aynı zamanda çektikleri fotoğrafların anlamları ile ilgili düşüncelerini de araştırmacıyla paylaşmaktadırlar. Böylelikle fotografik uyarım, görüşmeciler fotoğaf çekerken, alanda uygulanmaktadır (Bignante, 2010: 2-3). Böylelikle katılımcıların tepkileri de gözlemlenmektedir. Bu yöntem aynı zamanda kültürler arası konuları anlamada da kullanılmaktadır. Örneğin Ziller'in farklı ülkelerden dört öğrencinin Amerika hakkındaki bakış açılarını tespit etmek için gerçekleştirdiği çalışma, buna bir örnek teşkil edebilir. Araştırmacı öğrencilerden Amerika'yı nasıl gördükleri ile ilgili fotoğraf çekmelerini istemiş, daha sonrada çektikleri fotoğraflar üzerinden onların duygu ve düşünceleri anlatmalarını istemiştir. Amerika'da doğmuş öğrenciyle, farklı ülkelerden gelen öğrencilerinin bakış açılarının farklı olması kaçınılmazdır (Hurworth, 2003: sayfa no belirtilmemiş).

Düşünümsel fotoğraf ve fotografik uyarım arasındaki en önemli fark, görüntülerin (fotoğraf, video) araştırmacı tarafından değil, katılımcı tarafından üretilmesidir. Harper, araştırmadaki katılımcıların ürettiği fotoğrafların düşünümsel (*reflexive*) olduğunu çünkü katılımcının görüşmeler sırasında fotoğrafların anlamının ne olduğunu paylaştığını vurgulamaktadır. Böylece katılımcı fotoğraf çekerek konuyu içinden geldiği gibi yansıtmaktadır (Harper, 1987: 64-65). Bu tekniğin en önemli avantajı, katılımcıların fotoğrafik deneyimleri ve bu deneyimleri sırasında verdikleri anlık tepkiler ve yorumların, araştırmacıya zengin bir veri sağlamasıdır.

2.2.3.3. Yeniden Fotoğraflama (Re-photography)

Yeniden fotoğraflama tekniği geçmişte bir zamanda çekilmiş fotoğrafların toplanarak ve bu fotoğrafların çekildiği ortama tekrar gidilerek, ikinci bir fotoğrafın çekilmesi ve ne gibi değişikliklerin olduğunun belirlenmesi sürecidir (Berg, 2008, 937). Bu süreç genellikle araştırmaya konu olan yerin ya da bölgenin fotoğraflar, resimler ve çizimler gibi arşiv belgelerinin bulunması ile başlamaktadır. İkinci aşama ise görüntülerdeki var olan sahneyle aynı olacak şekilde, benzer açı ve noktadan tekrar bir fotoğraf çekerek, konu ve fotoğraf arasında bir çeşit bağlantı kurmaktır. Elde edilen bu iki fotoğraf ile geçmiş ve şimdinin bir karşılaştırılması yapılmakta, iki zaman diliminde var olan hava durumu, yılın hangi zamanı ve günün hangi saati çekildiği gibi tarihsel koşullar ve aynı zamanda fotoğraf çekerken kullanılan kamera formatı ve objektifin odak uzaklığı gibi tarihsel teknolojik durum da belirlenmeye çalışılmaktadır. Üçüncü ve son aşama olarak fotoğrafçı/araştırmacı, coğrafi ve toplumsal bağlamı belirginleştirip tanımlamaya çabalayarak o bölgedeki yerel halk ile bunları tartışabilmektedir (Smith, 2007: 183-184). Üçüncü aşama bir çeşit fotografik uyarım yöntemidir. Katılımcılara, araştırmacı/fotoğrafçının fotoğraflarda tespit ettiği "değişiklikler", "farklılıklar", "benzerlikler", "bunların ne ifade ettiği" gibi kişisel bilgilere ilişkin soruların yanında; "toplumsal anlamlar", "toplumsal değişme", "doğal felaketler", "politik nedenler", "savaş" gibi sorular da sorularak, diğer sosyal ve kültürel olaylar hakkındaki detaylı bilgilere ulaşılabilmektedir (Berg, 2008, 937). Bu teknik, etnografik bilgi üretmekte; fotoğraf makinesi objektifi aracılığıyla geçmişte ilk fotoğraflandığı özgün konumuna mümkün olduğunca yakın, tekrar bir fotoğraf çekip, durum ve ortam tanımlanarak

araştırmacının karşılaştırmalarda ortaya çıkan verilerle ilgili sorular sormasını sağlamaktadır. Bu süreç, geçmişi şimdi, şimdiyi geçmiş yapmanın çok katmanlı ve karmaşık bir yoludur. (Smith, 2007: 185)

Yeniden fotoğraflamanın birçok çeşidi bulunmaktadır. Çoğu yazar ve fotoğrafçının ilgi alanlarından biri de "geçmiş ve bugünü", uzaktakilere göstermek ya da anlatmaktır. Nicolette Bromber'in "Wisconsin'in Geçmişi ve Bugünü: Wiconsin'in 150. Yıldönümü için Yeniden Fotoğraflama Projesi" başlıklı çalışması da bu amaca hizmet etmektedir. Bir başka örnek ise Peter David Hamilton'un yeniden fotoğraflama tekniği ile gerçekleştirdiği, 1930'ların İngiltere'si ile günümüz İngiltere'sinin bulunduğu çarpıcı görüntüleri bir araya getirdiği çalışmadır. Bu gibi örneklerin bazıları sanatsal görünebilir. Çünkü özellikle doğu blok ülkelerinin fotoğraf tarihlerine bakıldığında, yeniden fotoğraflama tekniğiyle sanatsal işler üreten pek çok fotoğrafçıya rastlanmaktadır. Burada önemli olan bu tekniği uygulama amacıdır. Yeniden fotoğraflama, bilimsel bir çalışmada, bazı değişkenleri belirlemede araştırmacıya yardımcı olabilmektedir. Araştırmacılar için, yeniden fotoğraflamayı deneyimleme süresince, kanıtları iyi bir şekilde formüle etmek için görsel veriden yararlanmak çok önemlidir. Görsel veri toplama tekniği olarak yeniden fotoğraflama, hem sosyal bilimcilere, hem de fen bilimlerine katkı sağlayacak veri toplama tekniklerinden bir tanesidir (Ryan, 2007: 3).

2.2.3.4. Fotoifade (Photovoice)

Katılımcı eylem araştırma stratejisi olan *fotoifade,* bir topluluğun üyelerine kameraların verilmesiyle gündelik yaşamlarında görmek istedikleri şeylerin fotoğraflanması işlemidir. *Fotoroman* (*Photo novella*) olarak da adlandırılan bu strateji Caroline Wang ve Mary Ann Burris tarafından tasarlanmış ve ilk olarak Yunnan, Çin Ford Vakfı tarafından desteklenen Kadın Üreme Sağlığı ve Geliştirme Programı çerçevesinde kullanılmıştır. Daha sonraları fotoifade tekniği, Michigan'da yaşayan gençler arasındaki şiddetin önlenmesine katkıda bulunmak, Batı Avusturalya'da Aborjinlerini cinsel sağlıkları hakkında bilgilendirmek, Güney Afrika'da gençler arasında alkol alışkanlığını önlemek için kullanılmıştır (Wang, 2006: 153).

Fotoifade, aslında bir eylem araştırması tekniğidir. Eylem araştırmaları, etnografik araştırmalarından farklı olarak katılımcıların içinde bulunduğu ortama ve duruma müdahale etmektedir. Araştırmacı katılımcılardan toplumun sorunlarını, yaşadıkları olayları fotoğraflamalarını istemekte, böylelikle katılımcıların bu sorunları ortaya çıkarma, toplum içindeki diyalogları arttırma ve toplumsal değişime katkıda bulunmalarını sağlanmaktadır (Gustafson and Al-Sumait, 2009: 7). Yani özetle *fotoifade*, toplumsal değişim için fotoğrafı bir araç olarak kullanan araştırma stratejisidir. Amaç, yaratıcı bir yolla kişisel ve toplumsal konuları kaydetmek, yansıtmak ve eleştirmek için insanlara bir fırsat sunmaktır. Katılımcılar, karar vericiler ve politikacılara, toplumdaki sorunları ve çözümleri hakkındaki fikirlerini dile getirmek için fotoğrafı kullanmaktadırlar (Mafile'o, Simeon, Api, Thomas, 2010: 2). Fotoifade tekniğinin yaratıcısı Wang, uygulamanın amaçlarından birinin, kişisel ya da toplumun güçlü yönleri ve ilgilerini yansıtmak ve kaydetmek olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, ikinci amaç ise fotoğraflar ile grup tartışması yaratarak kişisel ve toplumsal konular hakkındaki kanaati ve eleştirel diyaloğu geliştirmektir. Wang, bu tekniğin son amacının ise toplumsal değişimi yaratabilmek ve sorunların çözümü için politikacılara ulaşmak olduğunu savunmaktadır. Toplumsal değişme için sorunların çözümü şarttır (Wang, 1999: 185). Tekniğin uygulanmasında belirlenen bazı strateji yolları vardır. Bu yollar şöyle sıralanmaktadır (Wang, 2006: 147 — 161):

1- Kanı önderleri ve politikacıların hedef kitlesini toplamak
2- Fotoifade grubunu seçmek
3- Katılımcılara fotoifade yöntemini anlatmak ve *kameralar, güç ve etik* hakkında bir grup tartışması gerçekleştirmek
4- Katılımcılardan onay almak
5- Fotoğraf çekmek için ilk temayı vermek
6- Katılımcılara kameraları dağıtmak ve kameraları nasıl kullanacaklarını anlatmak
7- Katılımcıların fotoğraf çekmeleri için zaman yaratmak
8- Temaları belirlemek ve fotoğrafları üzerinde tartışmak için katılımcılarla görüşmek

9- Kanı önderleri ve politikacılarla, fotoğrafları ve hikâyeleri paylaşmak için bir format belirlemek

Fotoifade'nin yapılabilmesi için araştırmacının, tekniğin uygulanması için gerekli hazırlıkları yapması gerekmektedir. Öncelikle, daha önce belirlediği bölge ve kontak kişi ile ilgili bilgileri toplamış, eğitim ve paylaşım için görüşme yerlerini belirlemiş, kullanılacak kameraları seçmiş ve onlarla ilgili bilgiyi paylaşacak kadar donanımlı, çekilen fotoğrafları paylaşımı sağlamak için gerekli mecraları önceden hazırlamış ya da belirlemiş (baskı, online forumlar vb.) olmalıdır (Mafile'o, Simeon, Api, Thomas, 2010: 9). Bu yöntemi kullanarak araştırmacı, katılımcıların sorunları tespit etme ve bu sorunları değiştirmek için çabalamalarını sağlamanın yanı sıra, toplum üyeleri tarafından öncelik verilmiş ve tanımlanmış sorunları ve toplum üyelerinin bu sorunları ve çözümleri nasıl tanımladığı hakkında görsel ve yazılı veriye ulaşabilmektedir. Ayrıca üyelerin görsel ve yazılı verileri nasıl yorumladığı hakkında derinlemesine bir bakışı da ortaya çıkarabilmektedir (Mafile'o, Simeon, Api, Thomas, 2010: 9).

2.2.3.5. Görsel anlatılar/Hayat hikayeleri (Visual narratives)

Anlatı yöntemi; biyografi, yaşam hikâyesi, öyküleme gibi farklı isimlerle bilinmektedir. Anlatı çalışmaları ise olayların açıklamasının yapıldığı ya da bir dizi olayın kronolojik olarak birbiriyle ilişkilendirilip sunulduğu yazılar ya da konuşmalardır. Bireylerin kişisel deneyimlerini kayıt altına alarak, bireylerle geçmiş sosyal olaylar arasında bağlantı kurup, sosyal yapılarla ilgili daha fazla araştırma ve yorumlama gerektiren araştırmalardır.

Görsel anlatı araştırması ise, araştırmacının ve katılımcıların görsel ve anlatısal olarak deneyimlerini keşfettiği ve anlamlandırdığı, amaçlanmış/tasarlanmış, düşünümsel, etkin insani bir süreçtir. Bir yöntem olarak anlatı araştırmasında, deneyimleri bir *anlatı* anlayışı şeklinde vurgulamak gerekmektedir. Fotoğraf ve görseller de, kişinin deneyim öykülerini anlatma ve kendini ifade etme yolu olarak bir anlatı katmanı yaratmaktadırlar (Bach, 2008: 938). Görsel anlatılar, kişinin hayatındaki kültürel ve sosyal gerçekliği

bireysel perspektiften yansıtan anlamlar dizisini temsil etmekte ve kişinin geçmişte hissettiği çeşitli duyguları hatırlatabilmektedir (Berg, 2008: 937).

Araştırmada bir veri olarak kullanılan fotoğraflar üzerinde fikir yürütmek görsel anlatı araştırmalarında da kullanılmaktadır. Sosyologlar, bir rapor sunmak, bir hayat hikayesi anlatmak ya da kültürün çeşitli yönlerini tasvir etmek için genellikle sözsel anlatıyı tercih etmektedirler. Ancak mikro düzeyde görsel anlatı görüşü, sembolik etkileşim kavramıyla uyumludur. Sembolik etkileşim, yorumlara dayalı etkileşim sürecine karşı, araştırmacının yönlendirdiği bir süreçtir. Görsel araçlar, anlatı şeklinde sunulmaktadırlar. En temel görsel anlatı ise filmdir. Müze arşivlerinde, aile albümlerinde veya hatıra kutularında saklanan fotoğraflar, yüzyıllardır sosyal anlatıların kurulmasında kullanılmıştır. Bununla birlikte örneğin tek tek karelerden oluşmuş ve arka arkaya çekilmiş fotoğraflar alt alt konduğunda ve hızlıca çevrildiğinde bir hareket izlenimi vererek filme benzer bir anlatı oluşturabilmektedirler (*stop motion*) (Berg, 2008: 937).

Fotoğraflar, insanların yaşam deneyimleri kaydetmek ve saklamak için bir deneyim metaforu olarak ve o onların varlığını baki kılmak amacıyla kullanılmıştır. Görsel anlatı de tıpkı anı saklayan fotoğraf gibi, dinamik çevre ve durum içindeki farklı konumları keşfetmek için fırsat sağlamakta, bir hikâyenin farklı anlatıları ya da parçalarını görünür kılmaktadır. Fotoğraflar anlamı saklamazlar, onlar anlatıcının sezdirdiği görünümü sunmaktadırlar. Fotoğrafın kendisi her şeyi anlatamaz, onlar deneyimlerimizi yansıtmaktadır (Lemon, 2007:179-180).

Görsel anlatı alanı, son 10 yılda gelişmiş, katılımcıların deneyim sürecini ve verileri genişletmek için araştırmacılar görüntüleri de kullanmaya başlamışlardır. Görsel anlatı araştırması başladığında, araştırmacı katılımcılarını belirledikten sonra onlara araştırma yönteminden bahsederek, kameralarla çalışmada etik konusunun önemini vurgulamalıdır. Ayrıca katılımcıların anlattıklarının kaydedildiğini ve fotoğraflarının araştırmada kullanacağı konusunda bilgilendirilmeleri gerekmektedir. Görsel anlatı araştırmasında kamera ile çalışma tekniklerini kullanma sürecinde araştırmacının; katılımcıları dinlemesi, kendilerini keşfetmeleri için onları cesaretlendirmesi,

hatırladıkları, biriktirdikleri, çektikleri ya da gördükleri ve hatta hayal ettikleri sıradan, kişisel ve aile fotoğrafları ile etkileşime girmelerini sağlaması gerekmektedir. Bach görsel anlatıyı, yinelenen bir ritm, birden daha fazla anlatılan hikâyeleri dinleme ve bir anlatı olarak tekrar tekrar çekilen benzer fotoğrafları gözlemleme diye tanımlayarak, araştırmacının araştırma sürecindeki önemini vurgulamaktadır (Bach, 2008: 939).

2.2.3.6. Vernakular fotoğraf (Vernacular photography)

Kültürün globalleşmesi sürecindeki en çarpıcı çelişki, globalleşmeyle birlikte "yerel"in de önem kazanmış olmasıdır. Bu, öyle hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir ki, "globalleşme=yerelleşme" biçiminde genel bir kabul oluşmuştur. Robertson, *"*globalin yerelleşmesi" ve "yerelin globalleşmesi" biçiminde tanımladığı bu iç içe girmişliği, *glokal* (küyerel) olarak adlandırmaktadır (Keyman ve Sanbay, 1997: 1-2). Ona göre Glokal, global ve lokal küçültme yoluyla elde edilmekte, küreselleşme kavramı da küresel ve yerel olanın etkileşimini temsil etmektedir (Robertson, 1999: 119-123). Fotoğrafta glokalleşme de sosyoloji ve diğer disiplinlerde olduğu gibidir. Jan Baetens, *History Of Photography* dergisine yazdığı yazıda glokal fotoğraftan bahsetmiştir.

Ona göre, fotoğraf ve ulusal kimlik, ulus inşası, ulusal miras ve arşivleme yıllar boyunca birlikte yol almışlardır. Bu nedenle sadece bir tane değil farklı toplumlarda farklı fotoğraf tarihleri yazılmıştır. Değişik ve farklı yerel geleneklere, görüşlere ve eğilimlere sahip olan fotoğraf tarihi, bu farklılaşma ile birlikte anılmalıdır. Baetens bunun en dikkat çekici örneğini fotoğrafın ilk keşfediliş zamanlarından vermekte, Amerikalı şipşak fotoğraf ile, Fransız dauerreotype ya da İngiliz calotype'ının ideolojik, teknik ve kültürel olarak farklı olduğunu savunmuştur. Başlangıcından bu yana fotoğrafın ulusları temsil eden bir araç olduğu ve aynı zamanda ulusal ve dilsel olarak ait olduğu toplumun kültürel çizgileri doğrultusunda belirli pratiklerinin ise değişime uğradığı bilinmektedir. Fotoğrafın evrensel bir dil olduğu rüyasının aksine bu tür farklılıkların arkasında yatan şeyin fotoğraftaki anlamı hatta çekim aşaması ve fotoğraf okuma üzerinde yürütülen farklı fikirler olduğunu ileri süren Baetens, küreselleşme ile birlikte teknolojinin geliştiğini, fotoğraf ve ulus arasındaki geleneksel bağıntının da gerilemeye başladığını savunmuştur. Ulusal modelin parçalara ayrılmaya başlaması, bir

araç olarak fotoğrafın artık *mekan* (*place*) ile ilişkisinin olmadığı yani yerelin küresel tarafından yutulduğu anlamına gelmemektedir. Öte yandan *mekan*, ancak ulusal çizgiler ile birlikte tekrar öncelikli konuma yükselmiştir. Küreselleşme (*globalisation*) ve yerelleşme (*localisation*)'in bileşiminden oluşan glokalizasyon, yerel düşünceler ile küreselleşme fikrini birleştiren bir araç olarak görülmektedir. Bu nedenle, küreselleşmeye karşı büyüyen eğilim, yerel ortamın önemli olduğunun bilincinin giderek artması ile tartışılmaktadır. Bu durum, kültürel değişimin ütopik yaklaşımı içinde gerçeğin dönüşümüne neden olmaktadır. Glokalın önemi fotoğrafta dramatiktir. Çünkü bir yandan fotoğraftaki ulusal geleneklerin katı yaklaşımı ile artan huzursuzluk, bir yandan kültürel çalışmalara fotoğrafın eklemlenmesi, diğer yandan da kültürel ve siyasal olarak fotoğrafın yeni vizyonlarına yer açma ihtiyacı fotoğrafı yerelle, küreselin birleşimine glokale götürmektedir (Baetens, 2011: 95-96).

Lokal çalışmaların global çalışmalardan ayrılması, daha doğrusu global hedeflerden ayrılması söz konusu değildir. Glokal çalışmaların temelinde de bu anlayış yer almaktadır. Glokalizasyonla temel olarak kastedilen; verilmek istenen mesajın sadece global olmaması, her ülkenin kendine özgü kural ve yapılarıyla şekillenmesidir. Çağdaş fotoğraf tarihinde glokal fotoğrafa verilebilecek en dikkat çekici örnek vernakular fotoğraftır. Vernakular fotoğraflar yerelde üretilerek, bir kavramsal çerçeve içinde küresel olarak sergilenebilmektedirler. Değişen dünyada bu yeni durum vernakular fotoğrafın önemini gittikçe arttırmaktadır.

Yirminci yüzyılın bitiminde vernakular fotoğraf, yaygın ve gündelik bir görsel retorik olarak, "fotoğrafların günlük konuşması" olarak tanımlanmıştır. Fotoğraflar, sıradan insanlar, yani profesyoneller yerine amatörler tarafından üretilmektedir. Bu kategoriye giren fotoğrafların neler olduğu konusunda farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Örneğin sanat tarihi terimi olarak vernakular fotoğraflar, sanat fotoğrafının karşıtı olarak konumlandırılmakta ve sanat niteliği taşımadığı vurgulanmaktadır. Ancak farklı ülkelerden vernakular fotoğraf örnekleri müzelerde ve galerilerde sergilenebilmektedir (Warren, 2006: 1610).

Bu konuda önemli araştırmacılardan Geoffrey Batchen vernakular fotoğrafı, fotoğraf tarihinin eksikliklerini vurgulamak için çağdaş fotoğraf teorisinin içine yerleştirmekte, fotoğraf analizinde yeni bir model geliştirmek amacıyla önem vermektedir. Batchen, vernakular fotoğrafların bir çeşit sınıflandırmayla, anonim, amatör, işçi sınıfı ve hatta bazen kolektif bir şekilde üretilme eğilimine direndiklerini vurgulamıştır. Ona göre, bu fotoğrafik nesnelerin çoğu bugünün sanat piyasasında az bulunur nitelikte ve para değeri olan, içlerinde duygusal klişelerin yanında, entellektüel içeriğe de sahip ürünlerdir. Onların kendine özgü yapıları, tarzlarının kolayca anlaşılır olmasını sağlamakta ancak fotoğrafın talep ettiği teknik yeniliklere uyum sağlamayı reddetmektedir. Batchen, "yerel, fotoğrafın eklentisi (parergon)" diye tanımladığı varnakular fotoğrafın yenilenmiş bir estetik değil, nesneden dönüşen, tanınmayacak bir sanat işi olduğunu vurgulamaktadır (Batchen, 2000: 58). Batchen'in vurguladığı "nesneden dönüşen" fotoğraf tanımı, vernakular fotoğrafların, görüntü olarak değil, bir nesne olarak algılanmalarından kaynaklanmaktadır. Bunun en büyük göstergesi bize ait olan fotoğrafların albümlerde, ayakkabı kutularında saklanmalarıdır. Onu, sanatsal değeri olan bir fotoğraf gibi değil, anılarımızı saklar gibi saklarız.

Fotoğrafları amatörler çektiğinde, bu tür fotoğrafların anonim olduğu iddia edilmekte, bu fotoğrafın naif görsel bir tarz geliştirdiği savunulmaktadır. Bilimsel fotoğraf gibi estetik olmayan çeşitli türleri göz ardı eden bu ayrımın öznel olduğunu ifade eden fotoğraf tarihçisi Warren, görsel olarak göze çarpan zenginlikteki anonim fotoğrafların, özel sanat koleksiyoncularınca ve müzelerce kutsanması nedeniyle, bu ayrımın kesin bir biçimde yapılamayacağını ileri sürmektedir. Warren, vernakular fotoğrafa en önemli bakışın, akademisyenler Batchen ve Elizabeth Hutchinson tarafından geliştirildiğini de belirtmektedir. Batchen ve Hutchinson, fotoğrafın kullanım alanları, onları kuşatan uygulama kodları ve günlük bağlam içindeki anlam kümeleri üzerine odaklanmışlardır. Bu yaklaşım birtakım zorluklar da barındırmaktadır. Biçim ya da uslûp kodlarına karşı, görüntünün araştırmaya dahil edilmesine imkân sağlarken, yüksek sanatın içinde yer alan vernakular fotoğrafın çözümlenmesinde belirli bir takım sorunlara neden olmaktadır. Ancak bu yaklaşım, gündelik hayattaki yaşam pratiklerine önem verdiği ve icat edildiğinden beri fotoğrafın uygulamasında vernakular fotoğrafın önemli olduğunu savunduğu için değerlidir (Warren, 2006: 1610).

Vernakular fotoğrafın önemli temsilcilerinden biri de aile albümleridir. Son dönemlerde yapılan çalışmalarda aile albümlerinin, görsel veri açısından son derece iddialı oldukları vurgulanmaktadır. Eski bir aile albümü açıldığında, izleyici fotoğrafın çekildiği mekâna ve zamana yolculuk yapmakta ve hatırlattığı şeyleri belleğinde canlandırmaktadır. Bu, hem albüm içeriklerine bir yakınlık hem de zihinsel inşayı kolaylaştırmaktadır. Çeşitli grupların aile fotoğrafları, bir takım etnik, dinsel, yöresel kimliklerin tanımlanmasında, özel hayata ve gündelik yaşama ait pratiklerin ortaya çıkarılmasında kullanılmaktadır. Richard Chalfen'in yaptığı "Resimsel İletişim olarak Aile fotoğraflarının Yorumlanması" başlıklı çalışmada, aile fotoğraflarının insanlık durumunun belirli bir tasvirinin temsili olarak nasıl hizmet verdiği ve aile fotoğraflarının neyi temsil ettikleri tanımlanmaya çalışmıştır. Aile fotoğraflarının sosyal etkinlik gibi anlaşılmasının neyi içerdiği tartışılmıştır (2004: 214).

Aile albümlerinin yanında adı bilinmeyen fotoğrafçıların ya da yerel fotoğraf stüdyolarının ürettiği fotoğraflardan oluşan arşivler ve fotoğrafların basılı olduğu kartpostallar de vernakular fotoğrafın diğer temsilcileridir. Mohini Chandra'nın Fotoğraf Tarihi dergisinde yayınlanan "Pasifik Albüm: Fiji Hint Diasporası'nın Anonim Fotoğrafı" adlı çalışmasında, 1950 ve 1960 yılları arasında bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş fotoğraflar incelemiştir. Chandra, Fiji Hint Diasporası'nın anonim fotoğrafları, Avrupa kültürü ve tekniğinin fotoğrafların biçimine ve kişilerin görünüşlerine yansıdığını belirterek, sömürgecilik senaryosunu bir bağlam içerisine yerleştirildiği fotoğraflarda görsel kinayeyi içeren anlamlar bulunduğunu ifade etmiştir.

Belli bir döneme tanıklık ettiği, toplumu simgeleyen aile kurumu ile ilgili, dönemin tarihsel, kültürel, teknolojik betimlemesini bireyler üzerinden yaptığı ve belirli bir bölgeyi detaylı bir biçimde tanımladığı için vernakular fotoğraflar sosyal bilimlerin farklı disiplinleri için önemli ve zengin verilerdir. Bu fotoğraflar etnografik bir bakışla okunabildiği gibi, sanat tarihi gibi farklı bağlamlarda da okunabilmektedir.

2.3. Etnografik fotoğrafın gelişimi

2.3.1. Ötekinin keşfi

Emperyalizmin yükseldiği çağ olarak bilinen on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl ideolojisi, sömürgeleştirilen toplulukların portrelerinin özellikle yirminci yüzyıl popüler kültürünün vazgeçilmez imgeleri olmasına neden olmuştur. Sömürgeciler tarafından üretilen görüntüler, amaçlarına göre çeşitlilik göstermiştir. Öncelikle sözde ilkel olarak adlandırılan çıplakların ya da farklı giysili ötekilerin görüntüleri büyük şehirlerdeki sergi salonlarında sergilenmiş, keşfedilişlerinin birer göstergesi olarak Batılılara tanıtılmışlardır. İkinci olarak ise bu tür görüntüler, uluslararası turizm endüstrisine katkı sağlaması nedeniyle sıklıkla kullanılmışlardır. Çünkü sunulan öteki dünya fikri, ilkelliğin yaşandığı topraklarda keşfedilmeyi bekleyen şeylerin batılılar tarafından bulunması, bunlar üzerine macera ve seyahat yazılarının yazılmasına, böylelikle bu tür bölgelere batılı zenginlerin merakının artmasına neden olmuştur. Maxwell, bu tür görüntülerin büyük bir çoğunluğunun ırkçı olduğunu ve fotoğraflanan bireylerin, onların soyundan gelenlerin ve resmedilen toplulukların fiziksel ve psikolojik acılara sebep olduklarını ileri sürmüştür (2000: xi). Bununla birlikte vahşi olarak tanımlanan ve sömürgeleştirilen insanların görsel temsili, emperyalizmin genişlemesine yardımcı olmakla kalmamış aynı zamanda, kültürel ve ırksal varlıkları üzerine dayanan kimlik çerçevesinde Avrupalıları güçlendirmiştir. Yerleşimci ve sömürgeci toplumları genişletmek için yerli halkın ayrımcılığa ve sömürgeye maruz kalması ile ilkel topluluklarda yaşayan batılı topluluklar ortaya çıkmış, yerliler topraklarından sürülmüş, köleleştirilmiş ve varlıklarına el koyulmuştur (Maxwell, 2000: xi). Sömürge ideolojisinin çirkin yüzüne hizmet eden fotoğraflar, ötekinin keşfine ve keşiften sonra ortaya çıkacak dramatik sonuçlara katkıda bulunmuştur. Ancak bazı keşifçiler sömürgeciliğe hizmet etmek yerine yerli halkın gelenek ve göreneklerini tanımaya çalışarak, o topluluk içinde yaşamayı ve onların bütün kültürel özelliklerini fotoğraflarla kaydetmeyi kendilerine amaç edinmişlerdir. Onlar, sosyal bilimin olmazsa olmaz alanına yani etnografiye hizmet ederek, onun başlangıcını yaratmış ve kültür temelli çalışmaları ile bilime katkıda bulunmuş kişilerdir.

2.3.1.1. Doğu Hint kültürünün fotoğraflanması



Fotoğraf 1. Andaman Adalıları

Tarihte etnografik fotoğraf örnekleri, özellikle Büyük Britanya İmparatorluğu'nun zenginliğine zenginlik katmış, bazılarına kişisel servet kazandırmış, imparatorluğun amaçlarını yüceltmiş ve yerlileri kendilerince iyileştirmeye yardımcı olmuştur. Bu örneklerden biri de E.H. Man and V.M. Portman tarafından 1858 yılında yapılan Andanman Adalıları (*Andaman Islanders)* adını alan çalışmadır (Sachdeva, 2011). Etnografik fotoğrafın ilk örneklerinden sayılan bu çalışma, İngiliz sömürgeciliğine hizmet ederek, sömürgecilik amaçlarını gerçekleştirmede birincil kaynaklar olmuşlardır. East India ve Crown Şirketi, Andaman'ın Güneydoğu Asya, Doğu Asya ve Avustralya'dan Hindistan'a gidecek gemiler için önemli ve verimli bir güzergahda yer aldıklarını fark etmişlerdir. Bununla birlikte, 1857'de Hintli Askerlerin isyanını bastırmak ve güvenliği sağlamak amacıyla isyancıların gönderileceği bir sürgün yerine ihtiyaç duyulmuş, Andaman Adaları'nın da böyle bir kamu projesi için ideal bir bölge olduğuna karar verilmiştir. Böylelikle İngilizler, Andaman Adaları'na yerleşmeye, Andamanlıların sözde düşmanlığına karşı dönemin sömürge anlayışını empoze etmeye, yani onları medeniyetle tanıştırmayı amaçlamışlardır. Dillerini ve dinlerini de öğreterek, "insanlaştırmak" için çabalamışlardır. Ancak Andaman'lıların bu medeniyeti isteyip istemedikleri sorulmamış, vatanları işgal edilmiştir. Tam bu sırada Man ve Portman devreye girerek, yerlileri hizaya sokup ve onlar hakkında bilgi toplayarak boyunduruk altına alıp İngiliz sömürge politikalarını gerçekleştirmek amacına uygun onlara göre bilimsel bir çalışmaya imza atmışlardır. Antropometrik veri ve kültürlerine dair

malzeme toplayan Man ve Portman, Andaman nüfusunun yok olmasına sebep oldukları nedeniyle suçlanmaktadırlar (Sachdeva, 2011). Elizabeth Edwards bu fotoğrafların, Andaman kültürünü ve İngiliz politikasının başarısını anlamada temel yapıtaşı olduklarını vurgulamaktadır. Bu nedenle de etnografiktirler.

1879 yılı ile 20. yüzyılın başına kadar, Andaman Adaları'nda görevli bir subay, zamanın moda mesleği antropolog, tarihçi ve fotoğrafçı olarak Portman, Andaman Adaları'nın babası olarak bilinmektedir. Ancak döneminin en tartışmalı yöneticilerinden biri olan Portman, itaatsizlik eden Aborjinleri dövdüğünü ve söz dinlemeyenlerin ise köylerini yaktığını, kendi el yazmalarından itiraf etmektedir. Portman, sömürge sisteminin medenileştirme yöntemlerini reddederek, evcilleştirme (taming) diye tanımladığı müdahalecilik (*interventionism*) yöntemlerini geliştirmiş, Aborjinleri gözetim altında tutmuştur (Sen, 2009: 364).

Portman, çoğunlukla 1890-1895 yılları arasında olmak üzere, Andamanlı'ların kültürel hayatı, doğal yaşam alanlarını kapsayan yüzlerce fotoğraf çekmiştir. Dönemin ekipmanları ve hantal makineleri göz önüne alındığında yüzlerce fotoğrafı çektikten sonra yüksek kalitede baskılar alan Portman'ın teknik becerisi sayesinde kapsamlı bir arşiv günümüze taşınmıştır. Bu fotoğraf projesine parallel olarak geliştirdiği diğer bir proje de, yaklaşık ikiyüz kadın ve erkeğin vücut ölçümünü yapmasıdır. Çeşitli araçlarla ölçümler yapan ve bunu indexler halinde kaydeden Portman, kişilerin fotoğrafını da çekerek, ölçümler ve fotoğraflar arasındaki benzerlikleri tespit etmiştir. Böylelikle hem Andaman Adası'nda yaşayanlar hem de adanın coğrafyası görünür olmuş, Avrupalı sömürgeciler tarafından da bakir ve keşfedilmesi gereken topraklar olarak ortaya çıkmış, bu sebeple İngilizler, öfkeli vahşiler tarafından kirletilen doğayı ve onların ilkel yaşantılarını görmeye gelmişlerdir. Bu durum, fotoğraf ve etnografinin, hem adaları yeniden düzenleme ve tasarlamaya, hem de gerekli olan evcilleştirme pratiklerine hizmet ettiğinin bir göstergesidir (Sen, 2009:365).

Bir diğer Anadaman Adası yönetici subayı Portman'nın selefi E. H. Man'da, aborjinlilerin cetvellerle ölçümünün fotoğraflarını çekmiş, bu fotoğrafları Büyük Biritanya Antropoloji Topluluğu'na sunarak, Andamanlıların fiziksel özellikleri ve

alışkanlıklarının acayipliğini vurgulamıştır. Aborjinlerin el yapımı eserlerinin taslağını gerçeğe en yakın haliyle resmeden Man'in antropometrik projesi, bir kaç kişiyle sınırlı kalmış, Portman'ın standartlarına göre tam olgunlaşamamıştır (Sen, 2009:365).

Edwards, 19. Yüzyılın sonlarında antropolojinin kendine mal ettiği iki fotoğrafik stratejinden bahsetmektedir. Biri Thurn (1893) tarafından savunulan naturalistik etnografik kayıt diğer ise Portman (1896) tarafından savunulan daha müdahaleci bir bilimsel kontrolü hedefleyen yaklaşımdır. Özellikle Portman'ın yaklaşımı fotoğrafın kesin bir kayıt ve değişmez bir anlamı olduğunu, kültürdeki antropolojik gerçeği yaratmak için oradaki insanların onları çeken kameraya yaşantılarını ya da etkinliklerini bir uygulamaymış gibi sunmaları gerektiğini vurgulamıştır (2009: 80). Edwards'a göre bu anlayış, bilimsel gerçeğin kontrollü bir kanıtı olmaktan ziyade, antropolojik fotoğrafın baskın olan doğruluk değerini yüceltmektir (2009: 80). Ancak 1890'lardan sonra bir çok kesim tarafından ve bir çok yönden müdahaleci anlayış ile natüralizm yaklaşımı tartışmalara neden olmuş ancak natüralizm doğrudan hakim anlayış olarak antropolojik fotoğrafa yerleşmiştir (Hannavy, 2008: 53).

2.3.1.2. Dünya Kolombiyalı fuarı

Dünya fuarları, sanatı, ticareti ve endüstriyi bir araya getiren, karnavallar, müzik festivalleri, politik manifestoları da içinde barındıran, şehrin farklı mekanlarının yanında müzeleri ve sanat galerini de mekânsal olarak kullanan geniş çaplı organizasyonlardır (Corbey, 1993: 339). Benjamin dünya fuarlarını "adına mal denen fetişin hac yerleridir" diye tanımlamış, dünya fuarlarının öncülüğünü ulusal endüstri fuarlarının yaptığını, ilk olarak da 1798'de Champs de Mars'da gerçekleştirildiğinden bahsetmiştir. Bu fuarın amacı, işçi sınıfını eğlendirmektir. Müşteri kimliği ile ön plana çıkan işçiler, eşitlik şenliği ile kendilerinden geçmektedirler. Ona göre dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtmakta, kullanım değerini arka plana iterek, insanın zaman geçirmek için içine daldığı bir fantazmagori yaratmaktadırlar (Benjamin, 2002: 92). 1851'de ilk uluslararası fuar Londra'da yapılmış, içinde buharlı makinelerin, çim biçme makinelerinin, asansörlerin, fotoğraf makinelerinin, makineleşmiş dokuma tezgahlarının olduğu çok değişik endüstriyel, teknolojik ürünler sergilenmiştir. Aynı

zamanda sömürge ülkelerinden getirilmiş bir takım malzemelerde izleyiciye sunulmuştur (Corbey, 1993: 339). Bu fuar, Fransız işçi delegasyonlarının ilkinin gönderildiği ve Marx'ın Uluslararası İşçi Birliği'nin kuruluşu açısından önem taşıyan bir fuardır. 1855 yılına gelindiğinde ise düzenlenen dünya fuarında ilk olarak fotoğraf adı altında özel bir sergileme yapılmıştır. 1867 yılında düzenlenen Paris Dünya Fuar'ında ise Victor Hugo "Avrupa Halklarına" bildirgisini yazmış, kapitalist kültürün fantazmagorisi bu fuarda en görkemli şekliyle kendini göstermiştir. İmparatorluk yönetimi de iktidar olarak doruk noktasındadır ve Paris, lüksün ve modanın başkenti olmuştur (Benjamin, 2002: 95-96). 1885 yılında ise çeşitli mimari ve arkeolojik tarzların örneklerinden oluşan bir sergi açılmış, sömürge ülkelerinden gelen farklı materyallerde sergilenmiştir. Böylece farklı sanat dalları fuarlarda boy göstermeye başlamıştır (Corbey, 1993: 339). Bu uygulamanın kendini gösterdiği en kapsamlı dünya fuarı ise Dünya Kolombiyalı Fuarı'dır.

Chicago, 19. Yüzyılın sonlarına doğru Amerika'nın en büyük ikinci şehri olarak, 1890 yılında Dünya Kolombiyalı Fuarı'na (*World's Columbian Exposition*) ev sahipliği yapması için seçildiğinde, sömürgecilik ruhunun ve Kolomb'un Amerika'yı keşfinin 400. Yılı şerefine yapılacak kutlamaların mekanı olarak New York'un rolünü çalmıştır (Geismar, 2011). Fuarın gerçekleşmesi, Chicago'yu tanımlayan en önemli anlardan biri olarak tarihe geçmiştir. Amerikan İç Savaşı'ndan 28 yıl, büyük Chicago yangınından 22 yıl sonra 1 Mayıs 1893 yılında açılan ve 30 Ekim'e kadar gezilebilen Dünya Kolombiya Fuarı'nı yaklaşık 20 milyon kişi ziyaret etmiş, fuardan sonra onun heyecanın ve etkisinin bir göstergesi olarak Chicago'nun farklı bölgelerinde sanat okulları, müzeler, fuar alanları açılmıştır (Rydell, 2011).

Şehrin çeşitli binaları ve açık hava alanları da kullanılarak gerçekleştirilen fuar da, antropoloji bilimi sergilenen temel bilimlerden biridir (Watters ve Zamora, 2005: 4). Fuardaki Etnoloji bölümü Harvard Üniversitesi Peabody Müzesi'nden Frederick Ward Putman tarafından yönetilmiş, 100 bin dolarlık bir bütçeyle bilime önemli katkılar sağlayan, Amerika'daki insanların geçmişi ve şimdiyi görecekleri mükemmel bir sergi olarak tanıtılmıştır. Antropoloji Salonu'nda, 'Antropoloji: İnsan ve Onun Eseri" başlığıyla açılan sergide, dünya üzerinde var olan yaklaşık 50 binin insan ürünü yer

almış, bu bölüm fuarın önemli mekanlarından biri olarak izleyicinin ilgisini çekmiştir. Putnam, Franz Boas ve George Amos Dorsey'in de yardımlarıyla arkeolojik ve antropolojik materyalleri toplayarak hem iç mekanlarda hem de dışardaki uygun mekanlarda sergilemiştir. Bu sergilerin içinde fotoğraflardan oluşan bir seçki de yer almaktadır (Geismar, 2011). Fotoğraflardan oluşan seçkinin bir kısmı *World's Columbian Exposition* (1893 : Chicago, Ill.); *Ethnic groups - Pictorial works* adı altında iki kısımda yayımlanmıştır. İlk kısım, *Midway Types* başlığıyla basılmış, farklı ırklardan ve toplumlardan insan portrelerinin bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Bu portfolyo, *American Engraving Company* tarafından basılmıştır. Her bir fotoğrafın altında kişinin kimliğine dair açıklamalar yer almakta, hangi millete ait olduğuna dair bilgi sunulmaktadır.



Fotoğraf 2. Dünya Kolombiya Fuarı'nda sergilenen fotoğraflar.

Fotoğraflar, fuarın önemli bir kısmını oluşturmuş, dünyanın farklı bölgelerinden çekilmiş fotoğrafları toplayıp sergilemek, fuarın çeşitliliğini ve görkemini tam anlamıyla ortaya koyan bir fikir olarak fuara damgasını vurmuştur. Fotoğrafların pek azı iç mekanları göstermiş, var olan fotoğraflar da, ya yemek salonlarından ya da eğlence mekanlarındaki insanların görüntülerinden oluşmuştur. Fotoğraf makinelerinin sınırlılıkları nedeniyle iç mekan çekimlerinde zorluklar yaşanmış, bu nedenle fotoğrafçılar dışardaki güzelliklere yönelmişlerdir. Örneğin fotoğraflarda binaların genellikle dıştan görünüşüne yer verilmiş, iç mekanlar fotoğraflanmamıştır (Bolotin and Laing, 2002: ix). Bu duruma örnek olarak Kolombiya Dünya Fuarı'nda yer alan albümlerden biri verilebilir. Bu Albüm, *Colombian Exposition Album* adıyla

yayınlanmış, farklı ülkeler ve Amerika'daki şehirlerde bulunan devlet binaları, heykeller, mimari detaylar, iç mekanlar, parklar, ilginç nesnelerin fotoğraflarından oluşmuştur. Fotoğraf altlarında ise fotoğraflarda yer alan mekanlar ile ilgili açıklamalar yazılmıştır.



Fotoğraf 3. Fuarın Açılış Günü, 1 Mayıs 1893.



Fotoğraf 4. Farklı Şehirler ve Ülkelerden Mimari Fotoğraflar

Fotoğraf, fuardan önce de kitleler için bir ifade aracı olarak yerini almıştır. Yeni teknolojilerin keşfi, yeni filmlerin ilan edilmesi ve roll filmin kullanılabilir olması nedeniyle gündelik yaşamda çekilen fotoğrafların da sayısı artmış, fotoğraf halkın arasında yayılmaya başlamıştır. Fuarda, Charles Dudley Arnold ve Harlow D. Higinbotham kontrolünde amatörler ve profesyonellerin bir araya geldiği binlerce fotoğraf üretilmiştir. Fuara fotoğraf makinesi ile girenlerden 2 dolar alınmış ve fotoğrafçılara bunun karşılığında ya 4x5 inch ya da roll film verilmiştir. Fuarı fotoğraflayanlar ve fotoğraf çekimini organize edenler için fotoğrafın öznesinden ziyade, fotoğraf çekmek birincil amaç olmuş, çekilen fotoğraflar da uzmanlar tarafından yorumlanmıştır (Bertuca, 1996: 231). Bu uygulama fuarın belgelenmesinde *(self-documentation*) ve fuar ile ilgili bir arşiv oluşturulmasında, daha sonra yapılacak organizasyonlar içinde örnek teşkil edecek önemli bir uygulamadır.

Fuarın fotoğraf için önemi çok boyutludur. Öncelikle dünyanın heryerinden etnografik içerikli fotoğrafların biraraya getirilmesi ve etnografik bilgiyi içermeleri, ikinci olarak bir koleksiyon haline gelip, çeşitli mekanlarda, salonlarda sergilenmeleri, üçüncü olarak ise fuar sırasında fotoğrafın kendisinin önemli bir araç olarak kullanılmasıdır.

2.3.1.3. Edward Curtis: Kuzey Amerika Kızılderilileri

Etnografik fotoğrafın sömürgeciliğe hizmet eden örneklerinin çokluğu, iyi örneklerin olmadığı anlamına gelmemektedir. 1900'lü yılların başında Edward S. Curtis gibi önemli bir fotoğrafçı çıkacak ve 24 yılını Kızılderili'leri fotoğraflamakla geçirecektir. 80 kabileden 40 bine yakın Kızılderili'yi belgeleyen Curtis, onların dillerindeki yapıları, gramofona kaydedilmiş müzikleri, şarkıları, gelenekleri, efsaneleri, inançları, reislerin yaşam öykülerini de çalışmasına katmıştır.

Curtis, 1899 yılında Harriman keşif seferinde resmi fotoğrafçı olarak çalışmış, Grinnel gibi dönemin önemli bilim adamlarıyla tanışma fırsatı bulmuştur. Bilim adamları ile çalışmak Curtis'i etkilemiş, seferdeki günlük konuşmalarda, bilimin yöntemleri ve teknikleri üzerinde bilgiler edinmiştir. 1900 yılında ise Kızılderili uzmanı Grinnel'in şirketiyle Montana'ya giderek Kızılderililerin arasında yaşama ve onları fotoğraflama şansını yakalamıştır. Bu iki keşif seferi onun hayatının dönüm noktası olmuş, kalan hayatını ise Kızılderililerinin yaşamlarını öğrenmek, kültürlerini fotoğraflamak ve belgelemek için harcamıştır (Adam, 1999: 25).



Fotoğraf 5-6-7. Curtis'in Kızılderili Portreleri

Kızılderilileri fotoğraflama fikrini 1903 yılında oluşturmuş, Amerika'nın çeşitlli bölgelerindeki gruplar hakkında araştırma yaparak, yaygın bir belgelemeyi amaçlayan

fotoğraf projesini geliştirmiştir. 1906 yılında ise bu projesine kaynak sağlamak amacıyla bankacı iş adamlarından John Pierpont Morgan'a başvurmuştur. Morgan, 75.000 dolarlık bir bütçeyle Curtis'i 5 yıl süreyle desteklemiş, 1907 yılında *The North American Indian* serisinin ilk bölümü yayımlanmıştır (Egan, 2006: 1).

Curtis, fotoğraflarıyla ulusal yarışmayı kazanınca Dönemin başkanı Theodore Roosevelt'in oğlunun fotoğrafını çekmek için Beyaz Saraya davet edilmiş, burada fotoğraflarını Başkan'a gösterme şansını yakalamıştır (Adam, 1997: 14). Bu tanışmanın sonunda kitapların önsözünü Roosevelt yazmış, editörlüğünü antropolog Frederick Webb Hodge yapmış, mali destek Morgan tarafından verilmiştir. Sanatçılar, eleştirmenler ve önemli enstitülerin başkanlarının yazıları ile kitabın tanıtımı yapılmıştır. Curtis, Morgan'ın ölümü ve Roosevelt'in görev süresinin bitmesine rağmen diğer ciltleri de yayımlamaya inatla devam etmiş, Birinci Dünya Savaşı, radikal Kızılderili politikaları gibi kültürel ve politik olaylar, projesini tamamlamasına engel olmamıştır (Egan, 2006: 1-2). 20 ciltlik bir ansiklopedinin son cildini 1930 yılında bastırmış, bu proje Curtis'in 30 yılına mal olmuştur. Ansiklopedilerin ilk cildinde Curtis bu çalışmasından şöyle bahsetmektedir: "Genç ve yaşlı Kızılderililerin hayatının bütün özelliklerini, yaşama alanları, endüstrileri, seremonileri, oyunları ve günlük yaşamları ile fotoğraflamak temel amacım oldu" (Vervoort, 2004: 464**).**

Kızılderili kabilelerinin yaşamlarını, seremonilerini, mitleri ve efsanelerinin tarihini görüntüler ve kelimelerle sistematik bir biçimde yansıtmak, Curtis'in önemli etnograf fotoğrafçılardan biri olmasının temel sebebidir. Curtis sadece bununla yetinmeyip onların dillerini, sosyal ve politik yapılarını, coğrafi konumlarını, yaşam koşullarını, giysilerini, yiyecekleri nasıl topladıkları ve hazırladıklarını, dinsel törenlerini, ritüellerini, doğum, evlilik ve ölüm törenlerini, oyun, dans ve müzik çeşitlerini kaydetmeyi başarmıştır (Adam, 1999: 26).

Egan, *The North Amarican Indian* fotoğraflarının Amerikan Sanatı olarak tanımlanabileceğini, bu çalışmanın modernizm ve piktoralizm, ilerlemecilik (*progressivism*) ve yerlicilik (*nativism*) arasında bir yerde durduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Curtis'in fotoğrafçılığı basit bir biçimde konusunu anlatmaz, bir belirsizlik ya

da kararsızlık vardır. Fakat Egan, ne olduğunu ya da ne zaman olduğunu kanıtlamaktan ziyade, bu tutkulu projenin 30 yılın üstünde sürdüğü ve Amerikan politikası ve sanatının da bu vesileyle yön değiştirdiğini vurgulamanın önemine değinmektedir (Egan, 2006: 9). Curtis'in fotoğrafları etnografik olarak kültürel gözlemin birer ürünüdürler. O etnograf olarak bir eğitim almamasına rağmen, uzun yıllar o bölgede çalışması, Kızılderililere kendini kabul ettirerek onların yaşamına dahil olma becerisi ve iyi bir gözlemci olması nedeniyle fotoğrafçılıktan etnograflığa kadar uzanan bir değişim geçirmiştir. Curtis portreleri fotoğraflarken, onların kıyafetlerine ya da ellerindeki malzemeleri nasıl tutacaklarına ya da nasıl duracaklarına müdahale etmemiştir. Onlar doğal halleriyle fotoğraflanmıştır. Bu nedenle Curtis'e duydukları bağlılık ve güven fotoğraflarda okunabilmektedir. Fazla pozlanmış fotoğraflarındaki piktoralist tarzı da onun fotoğraflarına bir şiirsellik katmaktadır. Bu şiirsellik fotoğrafların içinde barındırdığı etnografik bilgiyi engellememektedir (Warren, 2006: 709).

Curtis, görüntü kalitesini arttırmak için fotogravürleri kullanmış, fotoğraf çekerken ışığın farklı yoğunluklarını kullanmayı tercih etmiş, ışıklı alan ile koyu alan arasında kontrastlık yaratarak detayları arka plana atmış böylelikle portrenin yüzüne odaklanmayı sağlamıştır. Bazı portrelerinde ve yakın plan çekimlerinde yumuşak odak sıklıkla kullanmıştır. Bu fotoğraflar flu fotoğraflardır ancak yüz ifadesine odaklanmayı kolaylaştırdığı için farklı bir etki yaratmıştır (Vervoort, 2004: 465).

Kızılderililer tarafından kabul görmesi uzun zaman alan fotoğrafçı, sonraları öylesine saygınlık kazanmıştır ki onunla bir arada olmak şeref sayılmaya başlamıştır. Gezgin fotoğrafçı, 30 yılın sonunda, yıkılmış bir evlilik, bozulmuş bir sağlık ve tüm parasını kaybettiği bir iflasla hayatına veda etmiş, bu zorlu yolculuklar sırasında yaklaşık 45 bin negatif de yok olmuştur. Curtis'in yaptığı bu çalışma, etnografik bir çalışmadır. Curtis, etnograflığıyla değil fotoğrafçılığı ile anılmaktadır. Kızılderili'lerin yaşamlarına ait görsel malzemeleri günümüzde de çok önemli bir veri niteliğindedir.

2.3.1.4. John William Lindt: Avusturyalı Aborjinler Albümü

Etnografik fotoğrafın alanda çekilmiş örneklerinin yanısıra ötekileştirilmiş yerlileri stüdyolarda görüntüleyen fotoğrafçılar da vardır. Bunlardan biri de yaşı 17 iken

Almanya'dan yelkenli bir gemi ile denizlere açılmış, Avustralya'ya gelmiş, 1863 yılında Grafton'da bir fotoğraf stüdyosunda çalışarak fotoğrafın çekim ve çoğaltım tekniğini öğrenmiş John William Lindt'dir. Islak plaka yöntemini kullanarak Clarence River bölgesinin ve orada yaşayan Aborjinlerin fotoğraflarını çekerek, 1875 ve 1876 yıllarında fotoğraf albümleri *(Album of Australian Aboriginals)* yayınlamıştır (Frost, 2011).



Fotoğraf 8-9-10. Avusturalyalı Aborjinlerin Portreleri

Lindt'in portreleri 1870'lerin stüdyoda çekilmiş portre fotoğrafına örnek teşkil edecek fotoğraflardır. Aynı zamanda bu fotoğraflar ve fotoğrafın çekildiği stüdyolar, bu dönemdeki emperyal ideoloji çerçevesinde şekillenmiş sanat fotoğrafçısı stüdyolarının estetik olma arzusu arkasındaki gerçeklerin birer göstergeleridir. Grafton'da yaşayan Aborjinleri kendine göre süsleyerek fotoğraflamaktadır. Lindt'in diğer fotoğrafçılardan farkı, fotoğraflarını bilimsel bir gerçeği yakalamak, sistematik bilgi kaydetmek ve yerlilerin kültürlerini kayıt altına almak gibi etnografik amaçlarla değil, sanatsal amaçlarla fotoğraf çekmesidir. Ancak çektiği fotoğraflar Aborjinlerin fiziksel özelliklerini, onların aletleri ve silahları gibi maddi kültürlerini gösterdikleri için etnografiktirler (Lorenzo, 2000: 92-97).

Fotoğraflar yer değişiminin göstergeleri gibidir. Aborjinler, Avusturalya'nın gerçek sahipleri olarak evlerinden koparılmış, çalıların arasında poz verdikleri stüdyolara sokulup fotoğraflanmışlardır. Geleneksel olarak giydikleri kıyafetlerinden sıyrılmışlar,

hareketsizliğin oluşturduğu aura ve görsel metaforların ölümü çağrıştırması, fotoğraflarda bir ümitsizlik halinin yerleşmesine neden olmaktadır. Silahları ya ellerinde olduklarından farklı bir biçimde durmakta ya da etraflarına dekor olarak yerleştirilerek, vahşilikleri bu stüdyo ambiyansında nötralize edilmektedir (Poignant, 1991: 14-15). Hughes-D'aeth, bu çalışmanın, fotoğrafik şiddeti simgeleyen bir tarafı olduğunu ileri sürmüştür. Bunun nedeninin sömürgeci şiddet ve izinsiz el koyma bağlamının herşeye yerleşmesidir (Hughes-D'aeth, 2011). Büyük format çekilen fotoğraflar çoğu Avrupa antropoloji arşivlerinde "antropolojik gerçekler" olarak yer almakta ve hatta günümüze kadar ulaşmış kartvizit şeklindeki baskılarıyla da saklanmaktadır.

Avusturalya'da, on dokuzuncu yüzyılda, Aborjinlerin dışarda kendi alanlarında çekimi pek yaygın bir anlayış değildir. Lindt, Abrojinleri kendi alanlarında fotoğraflama fırsatı bulmuş ancak bu fotoğraflar stüdyo fotoğrafları kadar ilgi çekmemiştir. *Picturesque Atlas of Australasia* adıyla 1886-1888 yıllları arasında yayınladığı aylık dergi Avusturalya'ya ilk gelenleri anmak için yayınlanmıştır. Dergide öncelikle Avusturalyalı Aborjinleri fotoğraflayan Lindt, daha sonra Tazmanya, Yeni Zelanda, Yeni Gine, Fiji gibi Pasifik'teki bütün koloni adalarını belgelemiştir. Dergi, bitki örtüsü ve bölge hayvanlarından önce yerel hayatı ve insanlara odaklanmış, koloni nüfüsunu beş milyondan az olmasına rağmen, elli bin aboneye ulaşarak, on dokuzuncu yüzyılın önemli dergilerinden biri olmuştur. Dergideki fotoğraflara bakıldığında Lindt'in rastgele bir izlenim etkisi yaratmadığı ve duyguya yer vermediği, araya mesafe koyarak fotoğraf çektiği görülmektedir. Onun temel portre konusunun Aborjinler olduğu ve yerliler dışındaki kişilerin portrelerini çekmediği bilinmektedir **(**Hughes-D'aeth, 2011). Lindt bu fotoğrafları, stüdyo fotoğraflarından farklı olarak doğal yaşam ortamında çektiğinden ve onların yaşam biçimlerini ve kültürlerini de gösterdiğinden etnografiktir.

2.3.2. FSA ve Weimar Cumhuriyeti yılları

2.3.2.1. FSA (Çiftçi Güvenliği İdaresi)

1930'lu yılların Amerika'sında baş gösteren ekonomik kriz, Roosevelt Hükümeti'ni zor durumda bırakmış, özellikle çiftçilerin içine düştükleri kötü durum, 1930'larda yaşanan

büyük ekonomik bunalımın bir yansıması olmuştur. Bunalım, 1922'de Federal Hükümet'in Avrupa'ya yapılan tarımsal hibe yardımını kesme kararıyla başlamış, bunun sonucunda tarım ürünlerinin fiyatları aşırı derecede düşmüş ve özellikle küçük çiftçiler için bir ölüm kalım savaşı başlamıştır. Bu sebeple Roosevelt'in, "New Deal-Yeni Uzlaşma" adını verdiği ve ciddi bir bunalım içinde bulunan Amerikan ekonomisini daha sağlıklı bir noktaya getirmeyi amaçlayan bir program hazırlanmıştır. Bu programı kitlelere kabul ettirmek amacıyla da hükümet bünyesinde bazı birimler kurulmuş, bunlardan en önemlisi de F.S.A olarak bilinen *Farm Security Adminstration* (Çiftlik Güvenliği İdaresi) olmuştur. Bu örgütün temel prensibi, çiftçilere borç verip, onlara temel eğitim programları düzenleyerek, kendi kendilerine yeterli olmalarını sağlamaktır. Ancak program masraflı oluşundan dolayı eleştirilmiş, bu eleştirilere karşı koyabilmek için de Tarım Bakan Yardımcısı Rexfird Guy Tugwell, F.S.A. bünyesinde belgeleme işini yapacak ve fotoğrafların üretilmesini sağlayacak bir Tarih Birimi'ni kurmuştur. Bu birimin yöneticisi olarak da Columbia Üniversitesi Ekonomi Bölümü öğretim üyelerinden tarım iktisatçısı Roy Stryker'ı atanmıştır. Stryker'in seçtiği; Arthur Rothstein, The Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carly Mydans, Russell Lee, MArion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon ve John Collier adlı fotoğrafçılara, yoksul insanların içinde bulunduğu sıkıntı, üzüntü ve kötü koşulları belgelemeleri için bilgiler verilmiştir. Böylelikle fotoğrafçılar göçmen kamplarını, boş tarlaları, terkedilmiş çiftlikleri, yardıma muhtaç aileleri fotoğraflamışlardır. FSA Tarih Birimi Projesi, Roosevelt hükümetinin resmi belge aracı olmasının yanı sıra Amerikan tarihinin "ilk ve en büyük belgesel fotoğraf çalışmasıdır. FSA fotoğrafçıları ise belgesel fotoğrafçı adını alan ilk fotoğrafçılardır. Ansel Adams'ın, ellerinde fotoğraf makinesi bulunan sosyolog onlar" (Tolungüç, 1985: 8) diye belirttiği gibi sekiz yıl boyunca ürettikleri fotoğraflar dönemin panoramasını veren birer kayıt görevi görmüşlerdir (Özdamar, 2005: 68-72).

2.3.2.1.1. Marion Post Wolcott: Afrikalı Amerikalılar




Fotoğraf 11-12. Afrikalı Amerikalıların Gündelik Yaşamından Kesitler

FSA fotoğrafçıları çiftçilerin yaşadığı yoksulluğu fotoğraflamanın yanısıra Kızılderililer ve Afrikalı Amerikalılar gibi etnik gruplar üzerine de odaklanmışlardır. Fotoğrafçılar, çalışmalarını, 19. yüzyıl fotoğraf anlayışı gibi romantize etmek ya da sıradanlaştırmak yerine, toplulukların daha kapsamlı görüntülerini üreterek detaylandırmışlar, basmakalıp portreler çekmek yerine, onların yaşamlarını fotoğraflamaya çalışmışlardır. Ancak Yerli Amerikalıların temsili, siyahlar ya da beyazların tasvirinden farklı yapılmıştır. Federal yardıma ihtiyacı olan fakir Yerli Amerikalı Çiftçiyi ya da ortakçıyı belgelemekten ziyade fotoğrafçılar, kostümlü Kızılderili dansçıları, ritüellerini fotoğraflamayı tercih etmişlerdir. Amerikalı izleyiciye yoksul Yerli Amerikalıların çiftliklerini göstermek yerine, otantik ve yaşayan toplulukları romantize ederek ve bir kültürü anlatmak onlar için daha dikkat çekici bulunmuştur (Young, 2006: 2-3).

Bağımsız fotoğrafçılık yaparak bazı dergilere fotoğraflar çeken Marion Post Wolcott da 1938 yılında başladığı FSA kariyerinde, Yerli Amerikalılar ve Afrikalı Amerikalılar fotoğraflarıyla önem kazanmıştır. Wolcott'un FSA fotoğrafçıları arasında özgün olan tarafı, 1930'ların sonlarında ülkenin zenginleri ve fakirleri arasındaki uçurumu, onların ırksal ilişkilerini ve devlet desteğinin faydalarını ortaya çıkaran hükümet yardımı ile verimli topraklar oluşturulabileceğini göstermesidir. Wolcott genellikle düşük gelir düzeyli, yoksul insanların fotoğraflarını çekmiş, New England'daki köyler ve küçük kasabalara, Florida'daki göçmen işçilere, Güney Karolinadaki tütün ihalelerinden Louisina'daki fare avcılarına kadar ulaşmış, Güney'de ise çingeneleri fotoğraflamıştır. FSA'daki ilk görevi, film yapımcıları Ralph Steiner ve Elia Kazan'a Cumberland'in İnsanları başlıklı filmleri için eşlik etmek, onların fotoğrafçısı olarak çalışmak için

1938'de Batı Virjinya'daki Apalaş Dağlarında (Appalachians-Kuzey Amerika) yaşayan toplulukları fotoğraflamaktır. Daha önce diğer FSA fotoğrafçılar tarafından fotoğraflan bu bölge, onun için ilk deneme çekimi şeklinde gerçekleşmiş, film de resmedilen çorak topraklardaki harap evler ve insanlar tasvirinden Wolcott'da etkilenmiş ve buna yönelik fotoğraflar üretmiştir (MacKichan, 1977: 17-19).

Louisiana, Güney Carolina, Alabama, Tennessee, Mississippi, Georgia, Florida, Kuzey Carolina'daki Afrika asıllı Amerikalı çiftçiler üzerine yaptığı fotoğraf projesiyle, bu grup üzerinde derinlikli bir çalışma gerçekleştirmiştir. Fotoğraflarında zenginlik ve yoksulluğun zıtlığını, göçmen işçilerin barakalarını ve at yarışlarını izleyen zengin seyircileri, ayakta bekleyen alt sınıflardaki Afrikalı Amerikalıları görmek mümkündür. Ayrıca onun fotoğraflarında ekonomik sıkıntı içindeki Afrikalı Amerikalıların caz eşliğindeki danslarını, vaftiz törenlerini, evsizlerin yüzündeki asalet ve gururu, cumartesi gecesinde kilise yemeğini esprili ve olumlu bir bakış açısıyla yansıtmaktadır Wolcott'un dansçı fotoğrafları, Clarksdale ve Mississippi'deki jukejoint'lerde (içki içilen ve dans edilen bar) çekilmiş ve FSA fotoğraflarının en ünlülerinden birine dönüşmüştür. Görsel açıdan çarpıcı olmasının nedenlerinden biri ekonomik bunalımın sadece bir çileye dönüşmediğinin aynı zamanda hayatta kalmak için bazı motivasyonlarının olduğunu göstermesidir (Wolcott-Moore, 2011). Bununla birlikte Afrikan Amerikalıların kültürleri ve topluluklarını canlı tutmayı ve keyif ve saygınlıkla yaşamayı vurgulayan fotoğraflardır. Fotoğraflarda Afrikalı Amerikalı insanların eğlenceleri, kilise yemekleri, okulları, evleri, çalışma alanları gösterilmekte, o topluluğun kültürü aktarılmaktadır. Fotoğrafçı bunu bilinçli yapmasada fotoğraflar, etnografik değer atfedilebilecek fotoğraflardır.

2.3.2.1.2. Walker Evans: Ünlü insanları övme zamanı

Amerika'nın en önemli fotoğrafçılarından biri olan Walker Evans, yazar olmak için çıktığı sanat yolculuğuna, fotoğrafçı olarak devam etmiştir. Paris'te bulunduğu yıllarda fotoğrafçı olmaya karar vermiş, fotoğrafa ise New York'a döndüğünde başlamıştır. İlk çalışmaları on dokuzuncu yüzyıl Amerikan evlerini belgelediği, betimleyici üslubunun öne çıktığı fotoğraflarıdır. Bundan sonraki projesi ise, 1931'de Lincoln Kirstein ile

başladıkları Viktorya evlerinin envanteri projesidir. Küba'da siyasi karmaşıklıklar ve kaos arasında Carleton Beals'in The Crime of Cuba (Kübanın Suçu) adlı kitabı için fotoğraflar çekmiş, Amerika'da iç savaştan önceki dönemde inşa edilmiş yapıları belgelemiştir (Tagg, 1998: 168).



Fotoğraf 13-14-15. Ekonomik Kriz Döneminde Amerikalı Çiftçiler

1935 yılında FSA'a ya katılan Evans, 1936 yılında FSA'daki işinden bir süre ayrılarak, Fortune dergisi için Güney'deki çiftçiler ile ilgili bir projede yer almak amacıyla yazar James Agee ile birlikte Alabama'ya gitmiş, iki ay boyunca o bölgeyi (Mills Hills ve Alabama) ve ekonomik krizle boğuşan çiftçileri fotoğraflamıştır. Fakat Agee'nin yazdığı makale gazeteciliğin bilinen normlarına uymadığı için dergide yayınlanmamış, bu projenin geniş versiyonu 1941 yılında *Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı)* başlığıyla kitaplaştırılmıştır (Allred, 2010: 93). Evans FSA'da çalışmasının verdiği tecrübe ve bağlantılarla yazlık pamuk sezonunda çalışmaya gelen üç kiracı aile ile tanışmış, Agee de onların hayatlarını gözlemleyerek notlar çıkarmış, Evans ise onları fotoğraflarla belgelemiştir (Millichap, 2010: 84).

Bu kitabın önemi sadece, 1930'lara eleştirel gözle bakarak, görsel ve sözsel metinlerarasılığı sağlayan belgeleme ve modernizmin diyalektiğini kurmasına bağlı değil, Evans ve Agee'nin, edebiyat ve fotoğrafın bakış açılarını kullanarak farklı ve özgün bir çalışma gerçekleştirmelerinden kaynaklanmaktadır (Millichap, 2010: 82). Fotoğraflarda, sosyal imgelemin estetik ve kültürel biçimlerinin güçlü sembollerini görmek mümkündür. Evans, Alfred Stieglitz'in estetik formüllerinden sıyrılıp, belgesel

geleneğinde yeni bir estetik anlayışı bularak, kendini, küçümsediği resimsi fotoğraf akımı okulundan ve 'salon fotoğrafçıları"ndan ayrılmıştır. Evans onların hiç bir şeyi değiştiremeyeceklerini, fotoğraflarıyla ne ideoloji, ne polemik, ne coşku ne de çoklu anlam yaratamayacaklarını savunmuştur. Kendi tarzında çektiği portrelerde insanlara poz verdirmemiş, bakımsız mimarileri, caddedeki çöpleri, elle boyanmış işaretleri fotoğraflamış onlara anıtsal bir statü yüklemiştir (Cosgrove, 1995: 330-332). Bu anlayış Walt Whitman'ın "kültürün uzanıp giden demokratik görünümlerine bakarken güzellik ve çirkinlik, önem ve önemsizlik arasındaki farkın ötesine geçmeye çalışması" (Sontag, 1999: 45) anlayışıyla örtüşmektedir. Whitman'a göre tüm gerçekler, hatta en bayağı olanlar bile onun Amerika'sında yani tarihin gerçek kıldığı o ideal yerde bir kor gibi ışıldamaktadırlar (Sontag, 1999: 45). Evans, önemsiz ve sıradanın peşinden giderek, "tüm ululuğun ve güzelliğin onun en küçük parçalarında" olduğuna inandığından, Sontag'ın önermesiyle, Whitman'ın öforik inançlılığından gelen bir ruh hali içinde çalışan büyük fotoğrafçıların en sonuncusu olmuştur. Lewis Hine'ın çektiği göçmen ve işçi fotoğrafları gibi daha önce yapılmış fotoğraflarla kendi tarzını birleştiren Evans, fotoğraf tarihinde de bir dönüşüm yaratarak, yeni bir neslin başlangıcını oluşturmuştur (Sontag, 1999: 47). Evans'ın fotoğrafları sanatın antitezi olarak yorumlanmış, abartısız, cepheden ve doğrudan çekilmiş, duygu aktarmayan ve gerçekliğe dayanan fotoğrafları sade ve yalın olsalar da gün geçtikçe Amerikan yaşamına dair derin bilgiler sundukları için değerleri oldukça artmaktadır. Sıradan konular ve insanların üstadı Evans, başka fotoğrafçıların tercih etmedikleri, kadraj dışında bıraktıkları konuları (telefon direkleri, yol işaretleri, arabalar, bir gecekondunun duvarına yaslanmış bir süpürge, harap bir evin duvarında asılı tabaklar) fotoğraflamıştır (Grundberg, 1999: 68-70)

Evans gerçekçi, laik, aykırı, Amerikan ruhunun durumu üzerine titiz notlar alan bir antropolog olarak tanımlanmaktadır. O, antropolojik fotoğrafı, görsel imgeler dünyasında, Whitman'ın sözdizimi ve kelime dağarcığını aktarmaktadır. Fotoğraf makinesiyle dünyayı kadrajlama yöntemi, Whitman'ın şiirini düzenleme yöntemi ile aynıdır. Yani yöntem, sembol ve alegori ile başlamak yerine, basit gerçekler ile başlamaktır. Whitman'ın yöntemine paralel olarak Evans'da görülen bir başka ortak nokta onun Amerika'daki fotoğraf olasılıklarını keşfetmektir. Püritenlik ve (siyasal ve sosyal) eşitçiliğin birleşimiyle şekillenen bir vizyona sahiptir. Evans ilk olarak genel

pragmatik Amerikan eğilimini takip ederek, yerli insanları, ürünleri, yan ürünleri ve reklam panolarına odaklanmıştır. İkinci olarak Evans, şipşak fotoğraflar, posta kartları, gazete fotoğrafları ve anonim yerel halk fotoğrafları gibi gündelik Amerikan fotoğrafik belgeleri fotoğraflarında yer vermiş ve hepsini bir bütün olarak düşünmüştür. Aynı zamanda fotoğraflarında Amerika'nın gündelik yaşamına dair *şeyleri* görmek mümkündür (Green, 1983: 20-22).

2.3.2.2. Weimar Cumhuriyeti yılları

Almanya'da ise 1919-1933 yılları arasında hüküm sürmüş, adını dönemin anayasasını kabul eden meclisin Weimar kentinde toplanmasından alan Weimar Cumhuriyeti sanat ve fotoğraf içi çok önemli bir dönemi temsil etmektedir. Savaşın bitiminden 1923 yılına kadar olan sürede bir yandan politik olaylar bir yandan ekonomik baskılar yüzünden yeni yönetim zor günler geçirmiş, yaşanan ekonomik kriz, Başkan Gustov Stresemann tarafından gerçekleştirilen para politikasına yönelik önemlerle kontrol altına alınmış, 1929 yılına kadar bu istikrar sürdürülmüştür. 1933 yılında Nazilerin iktidara geçmesine kadar süren Weimar Cumhuriyeti Alman kültürünün altın çağı olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde edebiyat, resim, mimarlık, müzik, yayın yaşamı, sinema, tiyatro ve fotoğrafçılık alanında gelişmeler yaşanmış, özgürlükçü ortam sayesinde sanat akımlarının gelişmesi hızlanmıştır. Fotoğraf fuarları sayesinde fotoğrafçılık halkla yakınlaşmış, makine kullanımı özendirilirken modern fotoğrafçılığın temelleri de atılmıştır (Oral, 2011: 24-31). Örneğin Bauhaus eğitmenlerinden Laszlo Moholy Nagy'nin fotoğraf alanındaki etkileri öne çıkarken, Almanya'nın bütün büyük kentlerinde resimli dergilerin yayınlanması ile birlikte gazete fotoğrafçılığı da gelişmiş, resimlerin yerini güncel olayları yansıtan fotoğraflar almıştır. Bu yıllarda fotoğrafçılığı meslek olarak seçmiş fotoğrafçıların önceki nesil fotoğrafçılardan farklı olduğu dikkati çekmektedir. Aldıkları eğitim, giyim kuşam tarzları, hal ve davranışları, fotoğraflarını çektikleri kişilerden farklı değildir. Onlar sayesinde fotoğrafçılık artık işçi sınıfına ait bir meslek değil, servetini ve politik konumunu yitiren ancak toplumdaki statüsünü koruyan soylularının ya da burjuva sınıfının yaptığı bir iştir (Freund, 2007: 103-104). Böylelikle gazete fotoğrafçılığı bir

mesleki sınıf olarak ortaya çıkmış ve dönemin önemli fotoğrafçıları da fotoröportajlar üreterek, resimli dergilerde fotoğraflarını sergilemişlerdir.

2.3.2.2.1. August Sander: Almanya'nın tipolojik portreleri



Fotoğraf 16-17. Sander'in Tipolojik Alman Portreleri

Fotoğrafçılar -tıpkı bir etnograf gibi- kültürel konuların, kişilik tiplerinin (ya da tipik kişiliklerin), toplumsal tipolojinin ve toplumsal karakteristik atmosferinin ortaya çıkarılması ile de ilgilenirler. Bazı fotoğrafçılar da toplumları ve kültürleri temsil eden türlerin portrelerini çekerek, toplumsal betimlemeyi portreler üzerinden yapmaya çalışmışlardır (Becker, 2006: 50). Becker bu geleneğin en önemli isminin August Sander olduğunu önermiştir. Sontag da, "bilim olarak fotoğrafa bir örnek" (Sontag, 1999: 79) olarak, Agusut Sander'in 1911'de başladığı, Alman insanın fotografik bir katoloğunu çıkarma projesini göstermiştir. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergeleridir. Sander'in fotoğrafları, antropolojinin ilgi alanına giren tipolojiler ile derin bir bağ içindedir. Sander, toplumun tipolojisini, bir fotoğrafçı olarak, aynı zamanda bir etnograf gibi çıkarmış, dönemine ait önemli bir veri elde etmiştir (Becker, 2006: 46).

August Sander, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce stüdyo fotoğrafçılığı yapmış, açtığı sergilerle madalya kazanmış fotoğrafçılardandır. Savaştan sonra Köln'de yaşamaya devam eden Sander, 1910 yıllarında Almanya'nın kırsal Westerwald bölgesindeki

çiftçilerin portrelerini çekmeye başlamıştır. *Menschen des 20 Jahrhundert* (20. Yüzyıl İnsanları) adıyla başladığı proje, 1929 yılında Kurt Wolff tarafından *Antlizer der Zeit* (Zamanımızın Çehresi) adıyla yayınlanmış, 45 portfolyo içinden sadece 12 portfolyo ve 540 fotoğraf kullanılarak giriş yazısıyla birlikte büyük bir katalog tasarlanmış ve basılmıştır. Arkasından German Land, German People kitapları da yayınlanmıştır (Jeffrey, 1981: 130).

Çiftçilerle başladığı proje, Sander'i meslek türlerin sistemli bir şekilde portrelerini çekmeye teşvik etmiş, endüstriyel meslekleri, profesyonelleri, sanatçıları ve hatta işsiz ve özürlü insanları da fotoğraflayarak geniş bir insan topluluğunu belgelemiştir (Marien, 2002: 289). John Von Hartz, Sander'in bu projeye başlamasının nedenini, Almanların Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmalarından sonra 1918 yılında, işgalci güçler tarafından istenen kimlik kartları için fotoğrafa ihtiyaç duymalarına bağlamıştır. Ona göre Sander, bu ihtiyacın farkına vararak, müşterilerinin grup portrelerini çekmiş, daha sonra onları ayrı ayrı basarak bireysel fotoğraflar elde etmiş ve bu nitelikli fotoğrafları müşterilerine satmıştır (1977: 5).

Marien, Sander'in Alman insanlarını fotoğraflama fikrinin özgün olmadığını, Birinci Dünya Savaşı sonrasında halka manevi destek amacıyla, Alman insanının mükemmel kıyafetleriyle verdiği pozları içeren kitapların 1920'lerde moda olduğunu savunmuştur. Sander'i farklı kılan şey ise ona göre 19. Yüzyıl fotoğraf anlayışı ve ansiklopedik bir anlayışın dürtüsüyle sistemli olarak projesini genişletmektir. Onun kullandığı yöntem, net ve keskin nitelikte tam boy portre ya da yarım portreler çekmek ve kişilerin giyimlerinin özenli olmasına dikkat etmektir. Onun fotoğraflarında, modellerinin yüz karakteristikleri kendine özgüdür ve fotoğraf makinesinin, yüzlerin maskelerini açığa çıkardığını düşünerek, modelleri ile arasına bir mesafe koymuştur (Marien, 2001: 289). Sander, fotoğraf çekerken yanında hazır bulunan fon perdesini kullanmasına rağmen, modellerinin fotoğraf makinesi ile güvenli bir şekilde yüzleşmesini sağlamış, onların kendi davranışları ve kişilikleri ile fotoğrafa yansımalarını önemsemiştir (Hartz, 1977: 6).

Sontag, her ne kadar Sander'e poz veren insanlar objektife baksalar da, bakışlarının herşeyi açığa vuran ve içten bakışlar olmadıklarını belirtmiş, bunun nedeni ise onun insanların sırlarını açığa çıkarmaya çalışmak yerine, tipik olanı gözlemleme amacında olduğunda vurgulamıştır. Böylelikle Sander "toplumsal düzeni sayısız toplumsal tip halinde ufalayarak ona ışık tutmayı" amaçlamıştır. Bürokratlardan, uşaklara, köylülerden sosyete hanımlarına, sanayicilerden askerlere, çingenelerden oyunculara kadar farklı sınıftan ve meslekten kişileri konuları arasına katmasına rağmen, Sontag'a göre bu çeşitlilik sınıfı küçümsemeyi ortadan kaldırmamaktadır. Sander'in eklektik üslubu, bazı fotoğrafların rahat tavırlı akıcı ve doğal, bazı fotoğrafların ise nahif acayip olması nedeniyle kendini ele vermektedir. Profesyoneller ve zenginler daha çok iç mekanda ve dekorsuz fotoğraflanırken, işçiler ve terkedilmişler ise onlar adına konuşan ve Sander'in yerleştirdiği genellikle bir dış mekanda fotoğraflanmışlardır (Sontag, 1999: 80-81). Sander'in sınıf temelli bakışı onun modelleriyle kurduğu tarafsız ilişkiyi engellememiştir. Bütün modellerini aynı mesafe ile fotoğraflamış, fotoğraf makinesini göz hizasında bırakarak, objektifin onlarla eşit boyda olmasını tercih etmiştir. Onun bu tavrı bilimsel ve nesnel yaklaşımını bir göstergesi, gerçekliği aktarmayı önemsemesinin bir nedenidir.

1934 yılında *Antlizer der Zeit* kitabı Naziler tarafından toplum karşıtı bir proje olarak değerlendirildiğinden toplatılmış, Sander'in ulusal portreler projesi sone ermek zorunda kalmıştır. Nazi dönemi boyunca Almanya'da kalan Sander manzara fotoğrafçılığı yapmış, 40.000 negatifi Naziler tarafından tahrip edilmiştir. Sander, Weimar Cumhuriyeti'nin görsel tarihçisi olmuş, farklı sınıflardan insanları aynı tarafsızlıkla fotoğraflamış, konularıyla arasına koyduğu mesafe sayesinde sınıf gerçekliğine rağmen Sontag'ın deyimiyle fotoğraf tarihin gerçek anlamıyla en soyut çalışmalarından birini ortaya koymuştur (Sontag, 1999: 81).

2.3.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ve Asya'da milyonlarca kişi hayatını kaybetmiş, dünyanın önde gelen endüstrileri ve askeri güçleri ekonomik ve psikolojik yıkıma uğramıştır. Amerikan Başkanlık Danışmanı Bernard Baruch bu dönemi soğuk

savaş olarak tanımlamıştır. Savaş sonunda faşizm yenilmiş ve dünya üzerindeki belirleyici aktörler değişmiştir. Kapitalist ülkelerin lideri ABD olurken, Doğu Avrupa ülkeleri gibi sosyalist bloğun lider ülkesi SSCB gücünü arttırmıştır.

2.3.3.1. Robert Frank: Amerikalılar



Fotoğraf 18-19. Frank'in Amerikalıları

Robert Frank, 20. Yüzyıl deyince akla gelen önemli fotoğrafçılardan biridir. İsviçre asıllı fotoğrafçı 1941-42 yılları arasında grafik tasarımcı ve fotoğrafçı Hermann Segester'in yanına çırak olarak verilmiş, 1945 yılında ise Michael Wolgensinger'in stüdyosunda çalışmış, Bahaus ekolünden gelen Wolgensinger'den büyük format fotoğraf makineleri, klasik ve deneysel teknikleri öğrenmiştir. 1945'deki ordu deneyiminden sonra grafik tasarım şirketi olan Hermann Eidenbenz'in stüdyosunda orijinal baskılardan oluşan *40 Fotos* adındaki ilk kitabını yayınlamıştır.1947 yılında ise New York'a yerleşerek, Harper's Bazaar'da kıdemsiz fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamış, birliğin kapanması ile freelance çalışmaya karar vermiştir. Bu yıllarda çeşitli yayınlar için moda çekimleri yapmış, Life, Look ve New York Times başta olmak üzere bazı dergiler ve gazetelere de çalışmıştır. Avrupa'yı dolaştıktan sonra 1953 yılında New York'a geri dönen Frank, Walker Evans ile tanışarak American Photographs kitabının çekimlerinde asistanı olarak çalışmıştır. Bu çalışma gelecekte kendi yapacağı çalışmalara ilham kaynağı olmuş ve düşüncelerini şekillendirmiştir. 1955 yılında John Simon Guggenheim Memorial Foundation'un bursunu kazanan ilk Avrupalı olarak Amerika'yı baştan sona dolaşacağı büyük projesine maddi desteği sağlamıştır (Warren, 2006: 560). New Jersey, Chicago, Detroit, North and South Carolina, Hollywood,

Montana, Idaho, Nevada, and Nebraska, the southwestin Arizona and New Mexico Mississippi River Texas gibi yerleri dolaşarak çektiği fotoğraflardan 83'ünü, 1959 yılında *The Americans* adıyla yayınlamıştır. Fotoğraflarda farklı ekonomik, ırksal ve sosyal sınıflardan insanlar yer almış, 1950'lilerin hakim anlayışı olan "kültürel mutabakat"a karşı gelmiştir. Frank sadece Afrikalı Amerikalıları ya da transseksüelleri değil, aynı zamanda beyazları, kent sosyetesini de fotoğraflamıştır (Perry, 2010).

İkinci Dünya Savaşı'nın kurbanları için bir ödül olarak, savaş sonrasında kurumsallaştırılan ve reklamlarda ve diğer kültürel iletilerde, ekonomik toparlanmayı sağlamak amacıyla kullanılan 'Amerikan rüyası' ideolojisi, Frank tarafından pozitif anlamda kullanılmamıştır. Gren ile yoğunlaştırılmış, sert bir ışıklandırma ve sahneleme ile öne çıkan Frank'ın görüntüleri, yaygın bir tüketimciliğin içindeki ulusal bir yabancılaşmayı işaret etmektedir (Warren, 2006: 407).

The Americans adlı çalışma günümüzün çağdaş Amerikan fotoğrafının baş yapıtlarından biri kabul edilmektedir. Kitaptaki 83 fotoğraf birbirini tıpkı bir metamorfoz içerisinde takip etmekte, bir sayfadaki yol çizgisi diğer sayfada bayrağın üzerindeki çizgilere, başka bir bayrak üzerindeki yıldızlar diğer sayfada, bir parka üzerindeki yıldız şeklindeki ışıklara dönüşmektedir. Frank'ın özellikle tercih ettiği motifler; bayraklar, arabalar, şapkalar, mezarlıklar ve ölümle ilgili diğer işaretler kitabın bütününe yayılmıştır. Kimi zaman tek başına pek de etkili olmayan fotoğraflar, diğer fotoğraflarla ilişki içerisine girdikleri zaman etkili hale dönüşmüşlerdir.
The Americans albümündeki fotoğraflar 'anti-estetik' tarzın bir modeli, mükemmeliyetçi olmayan (non-perfeksiyonist) akımın öncülüdür. Frank'ın çalışması, Edward Weston gibi fotoğrafçılar tarafından tanımlanan yüksek zanaat gerektiren fotoğraf çekme ve basma işleminin karşıtı olarak, kasveti işaret etmektedir (Perry, 2010). Ana yollar ya da telefonlar gibi hareketi ve iletişimin simgeleyen şeylerin fotoğrafını çekmesine rağmen Frank'ın işlerinde, Amerikalılar kendi yanlızlıkları ile bir yere sıkışmış görünmektedirler. Sanki tek hareketli insan fotoğrafçıdır, geri kalan her şey sessizliğe ve kasvete gömülmüştür (Marien, 2002: 340). Fotoğraf çekerken vernakular ve serbest tarz ile şipşak estetiğini bir arada kullanması yeni bir biçim geliştirmesine neden olmuştur (Bate, 2009: 142). Frank, karışık üslubu, farklı tarzları

ve gelişmiş yeni resimsi planları ile anıtsal bir efekt yaratmış, kendi deyimiyle görsel etkinin anlatımı etkisiz kıldığı otantik çağdaş bir belgesel yaratmaya çalışmıştır (Green, 1983: 91).

Solomon Godeau, Frank'ın The Americans fotoğraflarının dışarıdan bakan bir yaklaşımı olduğunu, onun Avrupalı oluşunun bunda etkisinin olabileceğini belirtmekte, fotoğrafların o dönemi yansıtmadığını savunmaktadır (Godeau, 2005:129). Frank'ın bakışı her ne kadar dışardan olursa olsun, gündelik yaşamdan detaylar, kültürel yaşama dair ayrıntılar, reklam panoları, boş evler, uzayan yollar, marketlerdeki ürün fiyatları gibi fotoğrafları etnografik ve tarihi bilgiler içermektedir. Amerikalılar Frank'in orada olduğunun ve onları belgelediğinin farkındadırlar.

2.3.3.2. Cartier-Bresson: Bali'li dansçılar



Fotoğraf 20-21. Bali'de Dini Törenlerde Dans Gösterileri

İkinci Dünya savaşının derinden etkilediği fotoğrafçılardan biri de Henri Cartier Bresson'dur. 1940'da Alman generallerinin basında yer alan sayısız fotoğrafına karşılık vermek amacıyla Fransa, orduda bir fotoğraf servisi kurmaya karar vermiş ve o yıl yedek piyade olan Bresson'u hazırlanan listenin en başına yazmıştır. Hayatının dönüm noktalarından biri de Bresson'un, film ve fotoğraf birliğine atanmasıdır. Bresson, dört kişilik bir ekiple, bu dönemi filme almak, ileri mevzilerdeki askerleri fotoğraflayarak ağır silahların kullanıldığı görüntüler elde etmek amacıyla görevlendirilmiştir. Almanların, onların da görevli bulunduğu orduyu kuşatmaları sırasında Bresson ve

arkadaşları da ele geçirilmişlerdir. Bir esir kampına götürülen fotoğrafçılar, üç yıl boyunca farklı işlerde çalıştırılmış ancak kamptan kaçarak kurtulmuştur. Fransa'ya döndükten sonra savaş bir süre daha devam etmiş, bu yıllarda Bresson bir firari olarak hayatına sürdürmüştür. Savaştan önce başladığı resim hayatına, savaşın acımasız koşullarında ve savaş devam ettiği sürece geri dönenemeyeceğini anlamış, hızı nedeniyle dönemin ruhuna uygun olan fotoğrafı tercih etmiştir.

Bresson, savaş sonrasında da fotoğrafa devam etmiş, George Braque'un ona hediye ettiği *Okçuluk Sanatında Zen* adlı kitabı onun hayatını değiştirmiştir. Kitap, basit gibi görünen, *orada olmak, kalabalığın içinde beklemek, ortadan kaybolmak* gibi temel prensipleri olan bir görüşü yansıtmaktadır. Kitapta Herrigel, Zen sanatını yani yay ile ok atma sanatını olarak tanımlamanın aşağılayıcı olacağından bahsederek, bu sanatın arkasında spor yeteneğinden başka bir durumun olduğunu anlatmaktadır. Ona göre, Zen sanatının ustası olmak için sadece teknik bilgelik yeterli değildir. Bunun nedeni, "yay ile ok atmada, nişancı ile nişan tahtasının birbirine karşı ve iki ayrı şey olmayıp tek bir gerçek" olmalarıdır. Yay ile ok atan kişi, oka ve nişan tahtasına veya diğer donananımlara ihtiyaç duymayacak, organları, vücudu, başı da benzer işlevleri görecektir. Ancak nişancı oku kendine nişan alacak ve kendi kendine isabet ettirmeyi başarmaya çalışacaktır. Yani yazara göre yay ile ok atmak nişancının kendi kendisyle hesaplaştığı ölçüde ölüm ve kalımla son bulan bir uğraşıdır. Kitabın felsefesine göre Zen ustasının elleri ve ayakları resmi yapacağı fırça, bütün evren de, üzerine senelerce resim yapacağı tualidir. Bu tablonun adı da onun yaşam öyküsüdür (Herrigel (a), 1994: 9-13). Bu tanımlamaları fotoğrafa aktaracak olursak, Bresson 'un bu kadar etkilemesine neden olan bir kaç ortak nokta saptayabiliriz. Yay ile ok atan kişi; fotoğrafçı, nişan tahtası fotoğraflanan şey, yay ile ok ise fotoğraf makinesini temsil etmektedir. Böylelikle Bresson fotoğraf çekmeyi aynı bir Zen ustasının yay ile ok atışına benzetmektedir. Fotoğraf aramak kendini aramaktır, fotoğraf çekmek sabretmek, fotoğrafçının kendisi ile hesaplaştığı kritik anı yakalamaktır. Bu nedenle Bresson'un fotoğraf anlayışını ve hayata bakışını değiştiren bu kitap, onun fotoğrafa bıraktığı *karar anı* kavramının yaratıcısı sayılmaktadır (Assouline, 2007: 173-192).

Bresson, insanlık hallerinin portresini çıkarmış, onun mükemmeliyetçi biçimciliği ile farklı bir fotografik vizyon gelişmiş, anın doğallığını fotoğraflamış ve Magnum Photos ajansı ile modern basın fotoğrafçılığının kurucuları arasında yer almıştır. Bresson, Amerikalı ve Avrupalı meslektaşlarının yarattıkları modernist estetiğe fotoğraf tarihinde yeri tartışılmaz *karar anı* açıklamasıyla kendi modernist vizyonunu katmıştır. Bu kavram birbirinden ayrılmaz üç elemandan oluşmaktadır. Bunlardan ilki 'içeriğin önemi' dir. Onun fotoğraflarında içerik genellikle insanlık halleridir. İkincisi 'dikkatlice oluşturulmuş kompozisyon' dur. Formlar, çizgiler, denge, altın orana özen gösterilmesi ve biçim ile içeriğin ayrılmaz bir bütün oluşturmasıdır. Son olarak ise 'doğallık' Bresson'un *karar anı*'nın vazgeçilmez elemanlarından biridir. *Karar anı*, biçimi organize ederken, fotoğraflanan olayı da eş zamanlı bir şekilde kayda almaktır (Cookman, 2008: 59-60). Burada önemli olan nokta bir tek fotoğrafın bütün bir hikayenin nasıl tasvir edileceği ve tarihi resmetme sorunuyla nasıl bahşedileceğidir.

Tarihsel Resim (history painting) ile fotoğrafın herhangi bir yakınlığı olmamasına rağmen, bir anın içindeki bir hikayeyi tasvirlediği için benzer noktaları vardır. Alman eleştirmen Gotthold Lessing'in 18. yüzyılda hikayenin 'pregnant moment' (anlamlı an) yani 'geçmiş, şimdi ve geleceğin birlikte okunabildiği an' olarak tanımlanan kavram, *peripateia* olarak da bilinen geleceğin öngörüldüğü bir anı belirtmektedir (Bate, 2009: 56). Bresson seçtiği konuyu fotoğrafa yansıttığı anda kurduğu kompozisyon ve estetik bir biçimle anın doğallığını yakalayarak bu üç zamanı da fotoğrafına aktarmıştır. Bu nedenle onun fotoğraflarında -içinde taşıdığı bilgi ve belge niteliğini de kaybetmeden- anın estetize edilmiş halleri, *pregnant moment* duygusunun izleyiciye geçmesini sağlayan bir unsurdur. Bresson'un fotoğraflarında var olan öyküler, görüntüleri okurken ortaya çıkan etkileyici bir şekilde kullanılan biçimin kendine özgü yorumlarıdır. Onun bu hümanist yaklaşımı, gündelik yaşam üzerine odaklandığı sokak fotoğrafçılığının var olan belgesel anlayışını biçimlendiren bir durumdur. Bresson modern bir *flaneur* olarak gündelik yaşam içinden gözlemlediği olaylar içinden belirlediği derinlikli anları fotoğraflarına hapsetmiştir.

Bresson, bir fotoğrafçının işinin onun not defteri olan fotoğraf makinesi ile gerçeği gözlemlemek olduğunu vurgulamış, fotoğrafçılığın bire bir insanlarla kurulan ilişkilerle

ilintili olduğunu, tek bir kelimenin bile herşeyi berbat edebileceğini ifade etmektedir. Fotoğrafçılığın ona göre kesin kuralları yoktur ancak fotoğrafçının her zaman konusuna yaklaşırken dikkatli ve özenli olması gerekmektedir (Bresson, 2006: 17-18). Fotoğrafçının, önünde gerçekleşen olaylar içinde seçim yapıp, gerçekliğin derinliği içinde doğru anı, durumu hissetmesi ve ona tanıklık edip, algılayıp görünür kılması fotoğrafçının yaptığı en önemli eylemelerden biridir. Ancak Bresson, bir konunun kendi öznelliğini taşıyabilmesi için, içerdiği biçimlerin ilişkisinin açık ve yerli yerine oturmuş olması gerektiğini savunmaktadır. Onun için konunun yanısıra biçim de çok önemlidir (Bresson, 2006: 18-22). Pregnant moment'i oluşturan öğelerin hepsinin bir bütün şeklinde fotoğrafta buluşması gerekmektedir.

Bresson, dünyanın bir çok bölgesine gitmiş ve bir çok olayı belgelemiştir. Onun 1949 yılında Endonezya'nın Bali şehrinde gerçekleştirdiği fotoröportaj, etnografik nitelikli ve az bilinen işlerinden biridir. Bali'deki dans ritüellerini ve dansçılarını fotoğraflayan Bresson'un bu çalışması *Les Danses A Bali (Bali'li Dansçılar)* adıyla 1954 yılında Fransa'da kitaplaşmıştır. 3 yıl Uzakdoğu'da bulunan Bresson, Bali'lilerin seremonilerini ve kültürlerini sıradaşı detaylar ile betimlemiş, Antonin Artaud'un yazıyla desteklemiştir. Bu çalışmada Bresson, Bali'deki farklı köylerde gerçekleştirilen dans ayinlerini fotoğraflayarak, dans öncesi hazırlıkları, izleyenler, dansın kendisi ve dans sırasındaki transları da belgelemiş ve o bölgenin kültürüne dair kayıtlar ortaya koymuştur.

Bresson'un Bali'ye gitmesinin sebeplerinden biri olarak Endonezya asıllı eşi Retna Mohini'nin bu bölgedeki dans üzerine yaptığı çalışmalar gösterilmektedir (Cohen, 2007: 22). Bresson, Life dergisi için Gandhi'nin sıikast yerine ulaşan ve Çin'e tanıklık eden ilk Batılı fotoğrafçılardan biri olarak o bölgeyi karısı ile birlikte 3 yıl boyunca dolaşmıştır. Leica camerasının görüntülediği fotoğrafları, ölümün ve hayatın danslarını tüm ayrıntısı ile gösteren görüntülerdir. Fotoğrafçı ile bölge halkı arasında bir samimiyet olduğu gözlemlenmekte, bu durumu Bresson'un bu tür yerleri fotoğraflarken kaybolmayı beceren zen felsefesini hatmetmiş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. "Fotoğrafçı bulunduğu ortamdaki olguları ve nesneleri dönüştürmek yerine, hayatın kendi ritüellerini benimseyerek kendisi dönüşmüştür" (Montier, 1996:

52). Böylelikle Bresson, o grubun içine kolaylıkla girebilmiş ve onların gündelik yaşamını samimiyet içinde fotoğraflamıştır.

2.3.4. Çağdaş etnografik fotoğraf

2.3.4.1. Martin Parr: Gündelik yaşamın sıradanlığı

İngiltere'nin en onemli fotoğrafçılarından biri olan Martin Parr, orta sınıf bir ailenin mensubu olarak, İngiliz orta sınıfının hayatını belgeleyerek farklı projeler gerçekleştirmiştir. Fotoğrafla 14 yaşında tanışan Parr, 1994'te dünyanın en prestijli fotoğraf ajansı Magnum'a asil üye kabul edildikten sonra farklı bakış açısı ve diğer Magnum fotoğrafçılarından ayrılan tarzıyla Magnum'un fotoğrafik yaklaşımının değişimine neden olmuştur. Ürettiği projelerde gündelik yaşamdan ayrıntıları, insanlık hallerini, evleri, sıradan yaşantıları aktardığı fotoğraflarında; parlak renkler, gündelik hayatın sıradan, alışılagelmiş detaylarını garip ve komik halleriyle göstermiş, yayımladığı kitaplarında sözcükler kullanmak yerine vermek istediği mesajı aktaran bir afişi yerleştirmiştir.

Savaşı, toplumsal sorunları, sıcak bölgeleri fotoğraflayan, klasik belgesel üsluplarıyla markalaşan Magnum fotoğrafçıları için Parr'ın bu yaklaşımı devrim niteliğindedir. Çünkü Parr, iddialı konulardan ziyade gündelik yaşamın sıradanlığı ile uğraşan, kapitalist kültürün tüketim ideoloji üzerine kurulu alışkanlıklarını belgeleyen, sıradan bir orta sınıfın nasıl yaşadığını gösteren bir fotoğrafçıdır. Bunu yapmak için de mükemmel bir kompozisyon, estetik, teknik ve içerik değer yaratmaz, aksine fotoğraflarında şipşak fotoğrafın rastgeleliği, flaş kullanımı ile oluşan absürtlük ve klasik belgesel değerleriyle dalga geçen bir üslup vardır.




Fotoğraf 22-23. Parr'ın Yaşamın Klişelerini Anlattığı Fotoğrafları

Photobook kitabını birlikte hazırladığı arkadaşı Gerry Badger, Parr'ın fotoğraflarını saldırgan ve alaycı bulduğunu belirtmiş, bu alaycılığın da ironik olduğunu vurgulamıştır. Onun bu agresif tavrı, fotoğraflama tarzının *doğrudan (straight)* olmasına neden olmaktadır. Bu tarzın öncüllerinden Walker Evans'ın *Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı)* çalışmasındaki sosyal belgeci anlayışı, fotoğrafçının amacı insanın toplumsal eylemlerini belgeleyerek, yoksulluğun, utancın, önyargıların görünür kılınmasını sağlamak ve değiştirmektir. Ancak Parr'ın, sosyal belgeci anlayışın bu gerekçelerinin altına sığınmadığını aksine bu tavrın bir ikiyüzlük yarattığını göstermiştir. Badger'e göre Parr, toplumsal grupların savunuculuğunu yapmak yerine, onların hikayelerini kendi bakış açısıyla anlatmaktadır (Badger, 2010). Parr, kendi öznel gerçekliğini, "fotoğrafın tamamıyla öznel olduğunu benimsiyorum, bu nedenle genel bir gerçekten çok, bireysel bir gerçektir benim için. Yani bir nesnenin önemli ve ilginç olması sizin nesne ile olan bağlantınızla ilgilidir" (Dağ, 2010) sözleriyle aktarmaktadır.

Onun kendini tanımladığı alan *Conceptual Documentary (Kavramsal Belgesel)*'dir ve öncüllerindendir. Parr'a göre; *kavramsal belgesel*, sıradan bir fikri farklı bazı açılardan keşfetme arzusu ile tanımlanmalıdır. *Kavramsal Belgesel* fotoğrafçıları, kendilerini dramatik olayların içine sokmak yerine, konularını arayıp bulmakta, önceden belirlenmiş plan ya da fikre göre konularını fotoğraflamaktadırlar. Tekrarlama ve sınıflandırma süreci, *kavramsal belgeselin* merkezindedir. Bugünkü belgesel pratiği ile yakından alakalı olan *kavramsal belgesel*, her gün üretilen binlerce görüntünün arasından dikkatle seçilmekte, tekrarlama (repetition) ve sınıflamaya (classification)

dayalı bir estetik anlayışı ile oluşturulmaktadır (Parr'dan akt: Miles, 2010: 50). Parr'ın fotoğraflarında gündelik yaşamın klişelerini, fazlasıyla yakın çekimler, gün ışığında flaş patlatma, bir moda çekiminin içindeymiş gibi gerçek dışı bir belirginlik, reklamın caf caflı renklerini kullanma, canlı bir eşya ve ölü bir ruh karşıtlığını yarattığı yarı-gerçeküstü bir odak noktası oluşturma gibi fotoğraf klişeleri ile örtüştürme vardır (Stallabrass, 2010). Bu fotoğafları, şipşak fotoğrafın klişesine karşı kavramsal belgesele dönüştüren, amaçlı bir fikir etrafında dönen fotoğrafik serüvendir.

Maggie Humm' da Martin Parr'ın gündelik yaşam fotoğraflarının yerli ve şipşak fotoğrafın kültürel çalışmalarında örnek teşkil ettiğini savunmaktadır. Ona göre Szarkowski'nin şipşak fotoğrafik sözlüğüne, vernakular fotoğraf geleneğinin bir parçası olan "bağımsız, yansız" kelimesinin de eklenmesi gerektiği, bu biçimde fotoğraf üretenlerden birinin de Martin Parr olduğunu vurgulamaktadır (Humm, 2006: 151). Vernakular fotoğrafın kültürel kodlarını da içeren fotoğraflar sayesinde Parr, İngiliz orta sınıfının sıradan yaşamları, evleri, tüketim ve yemek alışkanlıkları, sosyal ve kültürel olaylar, insanlık durumlarını gösteren geniş çaplı etnografik veriye dönüşebilecek sosyal bilimlerin farklı alanlarında araştırmacılara ışık tutacak belgeler elde etmiştir.

2.3.4.2. Nancy Burson: Amerika'nın yeni yüzü

Bilgisayarda üretilmiş kompozit fotoğrafların öncüleri arasında yer alan aktivist sanatçı Nancy Burson, yeni dijital teknolojiyi yaratıcı bir şekilde kullanmış, çok tartışılan çalışmalara imza etmiştir. Burson 1968 yılında New York'ta yaşamaya karar verip Museum of Modern Art'da *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* sergisini gördüğünde derinden etkilenmiştir. Makine ve insan arasındaki karmaşık ilişkiler onu büyülemiş, izleyicilerin kendilerini yaşlanmış olarak görecekleri bir makine tasarlamayı düşünmüş ve bu yıllarını almıştır. Burson, ilk olarak sanatçıları ve bilim adamlarını birleştiren kuruluş *Experiments in Art and Technology (EAT)* ve *MIT's Architecture Machine Group* ile iletişime geçmiş, video görüntüleri ile dijital olarak etkileşime geçecek bir bilgisayar programı tasarlamış, 1981 yılında da bu programın patentini almıştır. İzleyicinin yüzünü taramak, bir veri tabanı ile farklı yaşlarda ve ırklardan insanların yüzlerini birleştiren kompozit portreler oluşturmak gibi farklı

programlar geliştiren Burson, bu programlara sırasıyla *The Age Machine, The Anomaly Machine, The Couples Machine* ve *The Human Race Machine* adlarını vermiştir (Grey Art Galery Introduction, 2011).



Fotoğraf 24-25-26. Burson'un Teknoloji Ürünü Portreleri

Burson'un 1980'lerde dikkat çeken ilk çalışması, tarihe damgasını vurmuş politikacıların yüzlerini yine bir bilgisayar programı sayesinde birleştirmesi ve yeni bir yüz elde etmesidir. Warhead I (Savaş Başlığı I) adıyla açılan sergide, Stalin, Musolini, Mao, Hitler ve Khomenialtı (Marien, 2006: 409) ya da Reagan, Brezhnev, Thatcher, Deng ve Mitterand gibi dünya liderinin yüzlerini birleştirerek farklı portreler elde etmiştir. Her bir kişinin yüzlerinden belirli oranlarda karıştırmış, bunu da fotoğraflarını sergilerken belirtmiştir. (Örn: Reagan 55%, Brezhnev 45%, Thatcher 1%, Mitterand 1%, Deng 1%)(Grey Art Galery Introduction, 2011).

Burson, *"Seeing and Believing: The Art of Nancy Burson" (Görme ve İnanma: Nancy Burson'un Sanatı)* isimli retrospektif sergisiyle de genetik mühendisliği ve dijital teknolojilerdeki gelişmelerin insanları endişelendirmesi nedeniyle, algının doğası ile ilgili provakatif sorular sormasına neden olmuştur. Aynı zamanda bu sergiyle bilinç ve kültür arasındaki ilgi ve etkileşimi resmetmeden Burson, bedensel mutluluk ve sosyal kimlik hakkındaki varsayımlara meydan okumaktadır. (Sand, 2002: 2) .

Nancy Burson, 1993 yılında TIME'a kapak olan fotoğrafıyla çok tartışılmıştır. Bu fotoğraf, bir bilgisayar programı ile yapılmış, Amerika'daki birden çok etnik yapıyı

barındıran bir kadın yüzüdür. Anglo-sakson, Asyalı, Afrikalı, İspanyol, Ortadoğulu birçok insan yüzünü birleştirip bir tek yüz elde edilmiştir. Burson'un, *"Human Race Machine/İnsan Irkı Makinesi"* adını verdiği bu sistem, insanların kendilerini başka bir ırk olarak görmeleri için görsel bir deneyim sağlamakta, bir empati yaratmaktadır. Burson, "kendimize bakmanın başka bir yolu" olarak tanımladığı "Human Race Machine/İnsan Irkı Makinesi" nin önemini: "sadece bir tane ırk vardır o da insan ırkı, ırk genetik değildir, sosyaldir. Irk için bir gen yoktur. İnsan Irkı Makinesi bize farklılıkların ötesine geçmemize ve aynılığa ulaşmamıza izin verir. Hepimiz biriz." (Burson, 2011) şeklinde anlatmaktadır.

Burson, genellikle insan ırkı ve onun kültürel gösterenleri üzerine yoğunlaşmıştır (Marien, 2006: 408). Hem geleneksel fotoğrafçılık hem de dijital teknolojileri kullanarak kültürel değerlere meydan okuyan ve görsel algılamanın sınırlarını test eden Burson, sanat ve bilim arasındaki pek çok bağlantıyı keşfederek, görsel bilginin değişebilirliğini gösteren bir fotoğrafçı olması açısından önemlidir (Sağlamtimur, 2010: 222). Bu şekliyle onun çalışmaları, sanat ve bilim arasında bir çizgide durmaktadır. Edward Steichen'in "The Family of Man" sergisi ve Nancy Burson'un "The New Face Of America" adlı çalışmaları farklı insanların bir araya geldiği, çeşitliliği savunan, kültürel görecelik kavramıyla örtüşen bir çağrışım yapmaktadır. Burson'un, Steichen'dan farkı, gerçek birçok farklı etnik yapıdaki insanı alıp dijital manipülasyon ile "dönüştürülmüş, karışık" bir insan yaratmasıdır. Steichen'de ise tıpkı kocaman bir dünya gibi birçok fotoğrafçı birçok fotoğraf ve büyük bir karma sergi oluşturmuştur. Postmodern durumda, Bernasconi, kültürlerin geçirgenliğini, etkileşimini vurgulamak için "kültürlerararasılık" kavramını savunmaktadır. Ona göre "kültürlerarasılık", değişimi, karşılıklı ilişkileri, dinamizmi ve farklıların birlikte varoluşunu vurguladığı için daha zengin ve dinamik bir seçenek oluşturmaktadır (Somersan, 2004: 115-116). Bununla birlikte parçalanmış ve dönüştürülmüş gerçeklikler, postmodernizmin öne çıkan savunularından "gerçeklik" sorgulamalarına da örnek oluşturmaktadır.

2.3.4.3. Ari Versluis ve Ellie Uyttenbroek: Tipolojiler

Sistematik olarak portreler çeken Ari Versluis ve Ellie Uyttenbroek, 1994 yılında beri birlikte çalışmakta, modellerine benzer pozu verdirerek bilimsel ve antropolojik bir

kayıt yapmaktadırlar. *Exactitude (Kusursuzluk)* adını verdikleri bu çalışmanın özneleri, Rotterdam'ın heterojen, çok kültürlü caddelerinde dolaşan farklı insanlardır (Sinderen, 2011). Fotoğrafçılar İngiltere dışında Avrupa'daki farklı ülkelerde de benzer fotoğraflar çekmişler, Avrupa'nın insanlar arasındaki sınırları fotoğraflarıyla kaldırmışlardır.



Fotoğraf 27-28-29. Postmodernist Tipolojiler

Bireysellik ve tekbiçimlik (üniformluk) arasındaki çelişkiyi vurgulayan fotoğrafçıların tekniği August Sander'in portrelerini andırmaktadır (Matisse, 2011) Fotoğrafçılar sosyal görsel tipolojileri derlemekte ve belgelemektedir. Fotoğrafı çekilenler objektife doğru bakıp aynı pozu vermektedirler. Sander gibi Versluis ve Uyttenbroek'de kamuya açık yerlerde portreler çekmek için seyyar bir fon taşımakta, bazen de sokakta tanıştığı insanları stüdyosuna çağırarak, onları fotoğraflamak istediklerini belirmektedirler. Bütün portrelerin arka plan rengi beyazdır. Bunun nedeni fotoğrafçıların tipolojiye dikkat çekmek istemesi olarak yorumlanabilir. Uyttenbroek bu çalışma içi "kelebek koleksiyon" gibi tanımlamasını yapmıştır. Çünkü kelebek koleksiyoncuları gibi çok sayıda portre fotoğrafını fotoğraf makinesiyle kaydetmiştir (Wound, 2009: 303). *Exactitude* fotoğrafları, fotoğraf kabininde çekilmiş şipşak fotoğrafları andırdığından, basit ve banel olarak değerlendirilmekte ancak bu basitlik ona farklı kişilerin bir araya geldiği kolajlarda bir bütünlük sağlamaktadır. Fotoğrafçılar fotoğraflarını çektikleri kişileri cinsiyete ve ırka göre tasnif etmektedirler. Özneler, günümüz dünyasının sınırsız lüks düşkünlüğü ve tüketimin küreselleştiğinin birer yansımalarıdır (Braxton, 2008: 80). Fotoğraflar belgesel unsurlar taşımakla birlikte, stüdyoda çekildikleri için *'quasi-documentary-belgesele benzer'* tanımlaması yapılmıştır. (Wound, 2009: 304). Çağdaş

sanat örneklerinden biri sayılan bu çalışma aynı yaş grubundaki insanları, giyim tarzlarını göstermesi açısından etnografiktir. Farklı portrelerin bir arada sergilendiği kolajlarda tipolojiler biribirleriyle kıyaslanabilmekte ve farklı sosyal grupların elbise kodları da görsel olarak kaydedildikleri için analiz edilebilmektedir. Fotoğrafçılara göre kıyafetler ilginç hikayeler anlatmakta kimliğe dair bilgiler vermektedir (Leotard, 2011). *Exactitude,* bir sosyal bilimcinin etnografik çözümlemeler yapabileceği farklı sınıftan, ırktan, cinsiyetten insanların 1994 yılından bu yana değişimlerini analiz edebileceği, moda üzerine çalışan bir etnografın değişen ve farklılaşan moda tarzlarının kimliklerle nasıl değişebileceğini analiz edebileceği görkemli bir çalışmadır.

2.3.4.4. Phil Borges: Sosyal belgeci anlayış ve etnografik bilgi



Fotoğraf 30-31-32. Etnografik Bilgi İçeren Portreler.

Sosyal Belgeci fotoğrafçı olarak yirmi yılı aşkındır gelişmekte olan topluluklardaki insan yüzlerini fotoğraflayan Phil Borges'in amacı, yerli toplulukların ve kabile kültürünü belgelemektir. Bu nedenle fotoğrafını çektiği bütün insanları bireysel olarak tanımak, adlarını bilmek ve onların hikayesini dinlemek amacıyla uzun süre onlarla birlikte olduğunu ve onların bir parçası olmaya gayret gösterdiğini belirtmiştir (Borges, 2012a). Borges, misyonunu; sosyal belgeci anlayışın olmazsa olmazı, "dünyadaki sosyal sorunlara dikkati çekerek farkındalık yaratmak ve bunu yaratmak için de organizasyonlardan destek almak" olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle, gelişmekte olan ülkelerdeki cinsiyet ayrımcılığına dikkati çekmek, derin tinsel değerleri olan kültürlerin daha güçlü uluslar tarafından ezilmelerine karşı gelmek, yerlilerin medikal ihtiyacını karşılamak amacıyla farklı sosyal ve kültürel problemleri görünür kılmak için fotoğraflar çeken Borges, bu fotoğraflarını kitaplaştırarak sergilemiş ve kamuoyu

yaratmak için çabalamıştır (Borges, 2012b). Sivil toplum örgütleri ve kurumlarla işbirliği içinde olan Borges, onların da desteğini alarak fotoğraf çekeceği konuyu belirledikten sonra alanda uzun süre kalmakta ve çektiği fotoğrafları bu kurumlar sayesinde görünür kılmaktadır **(**Hart, 2008).

Borges, fotoğraflamak için gideceği yerleri rastgele belirlememiş, güzergahları medeniyetin belirsiz olduğu uzak diyarlara, sorunlu bölgelere özellikle yerliler ve kabilelere göre düzenlemiştir. Fotoğrafladığı kişiler, bir aynada bile kendi yansımalarına bakamamış, hatta fotoğraf bile görmemiş kişilerdir. Örneğin Borges, Etiyopya'daki Hamar kabilesinde genç bir kızın polaroidini çektiğinde, genç kız bu fotoğraftaki kişinin kendisi olmadığı konusunda ısrar etmiştir. Onların fotoğraf ile ilişkilerini ve bir yabancı olarak fotoğrafçı Borges'in kendini onlara kabul ettirme sürecini de özetleyen bir örnektir.

Fotoğrafçının kullandığı teknik, mükemmel bir ışıklandırma kurarak elde ettiği bir teknik değildir. Engebeli ve zor arazilerde yürümek zorunda kaldığından sırt çantasında taşıyabildiği kadar malzemesi olduğunu belirten Borges, kolayca taşınabilen ve kurulabilen bir ışık sistemi kullandığını, yağmur sonrası ışığının da zaman zaman yardımcı olduğunu söylemektedir. Çekim yaptığı mekanların değişiklik gösterdiğini, yol kenarında, az ışık alan yerlerde kontrolünün olmadığını bu nedenle ışık kullanmayı tercih ettiğini vurgulamıştır. Çok sert ışık kullanmadığını bu durumun fotoğraflayacağı kişi ile arasına bir engel koyduğunu, daha az sert bir ışıkla kişinin kendisini daha rahatlamış hissettiğini ve fotoğraflarda doğal çıktığını belirtmiştir (Reich, 2006: 90-96). Kendisi sosyal belgeci fotoğrafçı olarak tanımlayan Borges'in bu yaklaşımı günümüz belgesel anlayışına özgüdür. O anı yakalamak yerine, portreleri çekmeyi tercih etmekte, zaman zaman mekânsal portrelerde diğer fotoğraflara eşlik etmektedir. Belgeci anlayışın ana müdahale etmeme konusundaki katı görüşü, Borges'in sosyal belgeciliğinde kendini farklı bir konuma bırakmıştır.

1994 yılında, Tibet'in yanısıra Kuzey Hindistan ve Nepal'i de fotoğraflayan Tibetliler ve Tibetli göçmenler ile röportajlar yapan Borges *Tibetan Portrait (Tibetli Portesi)* adlı bu çalışmasını, onların ülkelerine ve kültürlerine ne olduğunu anlamak için bir çaba

olarak tanımlamıştır. Derin ruhani bir kültür etrafında bir araya gelen insanların her birinin Tibet kültürüne benzersiz bir bağlılıkları olduğunu farkeden Borges'in bu çalışması, insan hakları üzerine yapılmış ilk çalışmasıdır. 1996 yılında Ekvator, Mongola, Kuzey Amerika, Pakistan, Peri Filipinler, Sibirya gibi bölgeleri dolaşarak spritüel cemaatlerin inanışlarını araştırmış, özellikle ruhani arabulucuların (şamanların) fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. Burada yaşayan insanların çoğunluğu, doğal yaşama ve güçlü ruhların varlığına inanmaktadırlar. İçinde yaşadığımız doğa onlara göre kutsaldır ve büyülüdür.

1998 yılında Amnesty International ile İnsan Hakları Bildirgesi'nin kabul edilmesinin 50. Yılında *Enduring Spirit (Ölümsüz Ruh)* adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Etiyopya, Endonezya, Irian Jaya, Kenya, Meksika, Küzey Amerika, Peru, Tayland ve Tibet'de çektiği farklı portrelerden oluşmaktadır. Her bir topluluk üyeleri Borges tarafından fotoğraflanmıştır. Bu insanların ortak noktaları, günümüz gelişmiş ülke insanlarına yabancı farklı dünyalara sahip olmaları ve kendi kültürlerini yaşamaya ve korumaya çalışmaları, kültürel kimliklerine sahip çıkmalarıdır. Bu halde, bütün portreler ve içinde yaşadıkları toplumlar antropolojinin araştırma konusunun oluşturmaktadırlar. 2004 yılı ise yoksulluğu azaltmak için küresel bir kampanya başlatan CARE örgütünün desteğiyle Borges, kadınların güçlendirilmesi gerekliliğine dikkati çeken bir projeye imza atmıştır. Afrika, Asya ve Güney Amerika'da kendisini güçlendirmiş ve toplumunu da geliştirmeyi amaçlamış sıradışı kadınları bulup yaşadıkları toplulukla birlikte fotoğraflamış, onlarla görüşmeler yapmıştır. *Women Empowered (Güçlenmiş Kadınlar)* adıyla yayımlanmış çalışmada fotoğraflanan kadınların hepsinin içinde bulundukları toplumun zor koşulları altında kendilerine özgü hikayeleri vardır (Phill Borges, Collections, http://www.philborges.com, 2012).

Bütün bu çalışmalarına bakıldığında, etnografinin konusu olan yerel kültürler ve topluluklar üzerine odaklanıp portreler üretmesi, fotoğrafladığı insanlarla görüşmeler yapması nedeniyle fotoğrafları etnografiktir ve Borges, 21. Yüzyılın Edward S. Curtis'idir. Aynı zamanda toplumsal duyarlılık ile bazı sosyal ve kültürel konulara eğilmesi, kamuoyu oluşturmayı amaçlaması, değişikli yaratma amacını taşıması nedeniyle de Borges, sosyal belgeci bir fotoğrafçıdır.

2.4. Konuyla İlgili Önceden Yapılmış Çalışmalar

Bu bölümde etnografi ve fotoğraf ilişkisi bağlamında yurtiçi ve yurtdışında yapılmış araştırmalara yer verilmiştir.

2.4.1. Yurt içinde yapılan araştırmalar

Etnografi, günümüzde sosyal bilimler içinde yenice uygulanmaya başlayan bir nitel araştırma yöntemidir. Özellikle görsel etnografi ve onun alt birimi olan etnografik fotoğrafın mazisi daha da yenidir. 2005 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Ana Bilim Dalı'nda, *"Ankara ve Tokat İllerinde Yaşayan Bakırcılık Üzerine Görsel Etnografik Bir Çalışma"* başlıklı bir yüksek lisans tezi gerçekleştirilmiştir. Bu tez çalışmasında Tokat ve Ankara'daki Bakırcılık mesleği üzerine bir alan araştırması yapılmış, bu alan araştırmasında da etnograifk amaçlı fotoğraflar çekilmiştir. Ancak bu araştırma başlangıç düzeyinde bir araştırma olarak elde edilen fotoğrafların nasıl analiz edileceği konusunda eksik kalmıştır.

Bir diğer araştırma ise 2007 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı'nda yapılan *"Sosyal Bilimsel Düşünce İçinde Görüntülerin Yeri ve Fotoğrafın Potansiyeli"* adlı çalışmadır. Bu çalışmada, sosyal bilimler içerisinde varlığını sürdürmekte olan klasik bilimsel anlayışın, pozitivist argümanlarının geçerliliğini yitirdiği ve toplumsalı anlamak ve yorumlamakta yetersiz kaldığı vurgulanmaktadır. Yeni yaklaşımlar içerisinde değerlendirilebilecek olan görsel çalışmalar başlığı altında yer alan araştırmalar kapsamında görüntülerin kullanımı, sosyal bilimlerin genel paradigmalarını ve araştırma yöntemlerini sorgulayan, eleştirel yaklaşımlar getiren, sosyal bilimlerin sınırlarını genişletmeyi hedefleyen ve disiplinlerarası çalışmalar için zemin hazırlayan yönleriyle ele alınmaktadır. Bu çalışmada temel olarak, bilimler arasında sürmekte olan tartışmalar yeniden değerlendirilirken, görüntülerin sosyal bilimsel düşünce içindeki potansiyeli özellikle de kullanım alanlarının çeşitliliği ile yoruma ve analize açık, zengin bir zemin sağlayan fotoğrafik görüntüler sorunsallaştırılmıştır.

Bir diğer yüksek lisans tezi ise 2006 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Bilim Dalı'nda hazırlanmıştır. *"Kültürel Antropolojide Fotoğraf Kullanımı"* başlıklı çalışmada, fotoğraf ile antropoloji arasındaki ilişki incelenmekte ve fotoğrafın antropolojik çalışmalarda kullanımı ile ilgili bilgiler verilmektedir. Bu çalışmada fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi, antropolojik araştırmadaki metodları, ikna gücü ve keskinliğinin sağladığı etkiler incelenmektedir. Buradan hareketle Kıbrıslı Çingeneler özelinde yapılan araştırma ile görsel antropoloji yöntemi kullanılarak Çingenelerin yaşam biçimleri gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmada kavramlar arasında bir karmaşa bulunmakta, etnografik nitelikte olduğu iddia edilen fotoğrafların nasıl üretildiği, hangi yöntemlerin kullanıldığı belirtilmemektedir. Sistematik bir veri toplama, alanı fotoğraflama yoktur. Aynı zamanda üretilen fotoğrafların etnografik analizi de yapılmamıştır. Araştırmacının bu araştırma sonunda neye ulaştığı, ne söylemeye çalıştığı, araştırmanın bulguları ve yorumları eksiktir.

2.4.2. Yurt dışında yapılan araştırmalar

Yurtdışında görsel etnografi ile ilgili araştırmalar yapılmakta, özellikle üniversitelerde Görsel Antropoloji bölümleri, merkezleri ve enstitüleri bulunmaktadır. Bu üniversitelerin başında Manchester Üniversitesi, Oxford Üniversitesi, Goldsmith Üniversitesi, Loughborough Üniversitesi, Gottingen Üniversitesi, Barcelona Üniversitesi, Southern California Üniversitesi, *North Carolina Üniversitesi, Northern Arizona* Üniversitesi, *The State University of New York,* Temple Üniversitesi, Harvard Üniversitesi ve Yale Üniversitesi *gelmektedir. Bununla birlikte Avrupa ve Amerika'da Görsel Antropoloji, Görsel Sosyoloji Görsel Etnografi ve foto-etnografi toplulukları, dernekleri bulunmaktadır.*

Yapılan görsel etnografi ve etnografik fotoğraf çalışmaları iki yönde ilerlemektedir. Öncelikle araştırmacılar, o aileye, topluma, kültüre ait önceden üretilmiş fotoğrafları etnografik bir veri olarak analiz ederek, fotoğrafın çekildiği döneme ait etnografik temelli bilgiler ışığında o yere ait yorumlar yapmaktadırlar. Bu tür araştırmalar, "Visual Ethnography", "Visual Antropology", "History of Photography", "Visual Studies" gibi

dergiler tarandığında öncelikle karşımıza çıkmaktadır. Bu türün ilgi çeken örneklerinden bir tanesi, *"Reading Modern Ethnographic Photograpy: A Semiotic Analysis Of Kalahari Bushmen Photographes by Paul Weinberg and Sian Dunn"* adlı çalışmadır. Bu çalışmada araştırmacı, etnografik fotoğrafı tanımlamış, fotoğrafçılar tarafından üretilen Güney Afrika'da bulunan Kalahari Bushmen fotoğraflarını etnografik veriler olarak kabul ederek, o topluluğun bir temsili olduğunu savunmuş, bu fotoğrafların semiyotik analizi yapmıştır. Visual Studies dergisinde yayımlanan *"Picturing Labor A Visual Ethnography of the Coal Mine Labor Process"* adlı çalışmada ise bir fotoğraf koleksiyonundaki maden işçilerinin iş sürecini gösteren fotoğrafların etnografik bir analizini yapılmıştır. The Asia Pacific Journal of Anthropology dergisinde yayımlanan *"Re-framing Indigenous Australian Photography: Meaning and Materiality of Christian Thompson's 'In Search of the International Look'* başlıklı çalışmada, Aborijin asıllı yerli fotoğrafçı Christian Thompson'un çektiği fotoğraflardan yola çıkarak, Aborijin'lerin kültürel üretim süreçleri hakkında yeni bir antropolojik bilgi üretilmiştir.

Araştırmacıların fotoğrafları araştırmalarında kullanma biçimlerinden diğeri ise, alandan fotoğraf çekerek, etnografik bilgiyi kendilerinin toplamasıdır. Genelde ilk yöntemi kullanan araştırmacılar, etnografik alan araştırması yaptıklarında fotoğrafı kullanmaktadırlar. Bu çalışmaya örnek araştırmalardan ilki, Edward Curtis'in 1907-1930 yılları arasında gerçekleştirdiği Kızılderililer ile ilgili çalışmadır. 80 kabileden 40 bine yakın Kızılderili'yi belgeleyen Curtis, onların dillerinden inanılmaz derecede değerli elementleri, gramofona kaydedilmiş müzikleri, şarkıları, gelenekleri, efsaneleri, inançları, reislerin yaşam öykülerini de çalışmasına katmıştır. Curtis'in yaptığı bu çalışma, etnografik bir çalışmadır. Ancak Curtis, etnograflığıyla değil fotoğrafçılığı ile anılmaktadır. Kızılderili'lerin yaşamlarına ait görsel malzemeleri günümüzde de çok önemli bir veri niteliğindedir. Antropolojinin ustalarından Margaret Mead ve Gregory Bateson'un "*Balinese Character: a photographic analysis*" adlı çalışmalarında ise Bajoeng Gede köyünde yaşayan insanların etnografik bir çalışması yapılmıştır. 25 binden fazla fotoğrafın çekildiği bu çalışma, modern görsel etnografinin sistematik olarak kullanıldığı ilk çalışmalardan biri sayılmaktadır.

Diğer bir çalışma ise alanın önemli akademisyenlerinden Sarah Pink'in *"Bullfighter's Braid"* başlıklı çalışmasıdır. Kadın matadorlar üzerine yaptığı bu çalışmada, araştırmacı olarak kendi çektiği fotoğrafları İspanyol bir grup katılımcıya gösterek fotografik uyarım tekniği ile, onları bu fotoğrafların ne ifade ettiklerini araştırmıştır.

3. Yöntem

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmanın araştırma yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan etnografidir. Etnografinin temel fikri, insanları gözlemleme ve dinleme eylemidir. Clifford (1986: 9), 19. yüzyıldan önce "bir etnograf göreneklerin tanımlayıcısıdır, bir antropolog ise insanlık hakkında genel kuramların kurucusudur" derken, şu saptamada bulunmaktadır:

> Modern etnografi geleneksel ve yenilikçi pek çok biçimde tezahür etmektedir. Bir akademik pratik olarak etnografi antropolojiden ayırt edilemez. Genel olarak baktığımızda, etnografi katılımlı gözlem yoluyla bir kültürün farklı biçimlerde yorumlanması ve yazılması işidir. Pek çok konjonktürden meydana gelen modern "etnografi", bütünleyicisi olan Batılı antropoloji gibi, bütün insani gelişim ve çeşitliliğin tümünü inceleme hevesi taşımaz. Etnografi daima yurtsuzdur, hem bölgesel olana odaklanır hem de önemli ölçüde karşılaştırmalıdır; yerleşikliğin ve yolculuk etmenin birbirinden giderek daha zor ayrıldığı bir dünyada hem bir tür yerleşme, hem de taşınma biçimidir etnografi.

Bir başka deyişle etnografik alan araştırması, insan topluluklarının gündelik yaşamları içerisinde ele alınarak çalışılmasını içermektedir. Bu tür araştırmanın iki temel faaliyeti vardır. Birinci olarak, etnograf belirli bir sosyal düzen içerisine girerek bu düzende yaşayan insanları tanımaya çalışır ki, bu düzene dair genellikle önceden bilgisi bulunmamaktadır. Burada etnograf, düzeni oluşturan gündelik rutine katılarak, insanlar ile sürekli bir ilişki geliştirir. İkinci olarak etnograf, insanların gündelik olarak yapıp ettiklerine katıldığı sırada gözlemlediklerini ve öğrendiklerini, düzenli ve sistematik bir biçimde kaydeder. Böylece araştırmacının elinde bu gözlemlerin ve tecrübelerin yazılı kayıtlarından oluşan bir birikim oluşur (Emerson, Fretz, Shaw, 2008: 1). Kültüre dair/kültürel olan'ın anlaşılmasında benimsenen bu perspektif literatürde çoğunlukla "etnografik bakış" (ethnographic gaze*)* olarak adlandırılır. Burada anlatılmak istenilen (Machin, 2002: 3);

1. Araştırmacı, günlük yaşamdan bir kesiti ya da kesitleri çalışmasında veri olarak kullanmak üzere doğal akışı içinden çıkarır (*disassemble*). Böylece verili ve bütünlüklü bir kültürel anlatıdan bir parçayı çözümleme amacıyla soyutlamış olur.
2. Verilerin çözümlenmesi aşamasına gelindiğinde ise söz konusu kesit, elde edilen diğer verilerle birlikte küçük ve büyük anlatılar üretmek üzere yeniden anlamlı bir bütün haline getirilir (*reassambled etnography*). Küçük anlatılar, söz konusu toplumsal iletişimi anlamlı kılan yerel kültürel ilişkiler ağı; büyük anlatı ise bu ilişkiler ağını da çevreleyen daha geniş çaplı "kültürel repretuvardır.

Etnografi, sadece antropologlar için değil aynı zamanda sosyal bilimlerin farklı alanlarında çalışan araştırmacılar için de önemli bir yöntemdir. Etnografik araştırma, görsel imajlar ve metaforlarla iç içe geçmiştir. Etnograflar araştırdıkları konu ile ilgili fotoğraf ya da video çektiklerinde, bir görsel metin üretmiş olurlar ve böylece ürettikleri görüntüler etnografik bilginin parçasını oluştururlar (Pink, 2007: 21). Araştırmada, etnografi ve fotoğraf ilişkisi bağlamında, alan çalışmalarında kullanılan etnografik fotoğraf üzerinde durulmuştur. Antropolojik incelemede etnografik fotoğrafların kullanma yöntemi şu bileşenlerden oluşmaktadır (Scherer, 1995: 201):

1. Fotoğrafların ayrıntılı analizi ve diğer fotoğraflarla karşılaştırılması;
2. Teknolojik sınır ve gelenekler de dahil olmak üzere, fotoğrafçılığın tarihinin anlaşılması;
3. Fotoğrafçının amaç ve niyetleri ile fotoğrafların yaratıcılarınca nasıl kullanıldığının incelenmesi;
4. Etnografik konuların incelenmesi;
5. Başkalarınca benzer amaçlarla kullanılmış fotoğrafların değerlendirilmesi de dahil olmak üzere, ilişkili tarihsel kanıtların incelenmesidir. Bu araştırmada, yukarıda tanımlanan etnografik fotoğrafın araştırma yöntemlerinden, birinci, üçüncü ve dördüncü yöntem kullanılacaktır.

Düşünümsel yaklaşım bağlamında uygulanacak etnografi, etnografik fotoğrafla desenlenmiştir. Düşünümsellik *(reflexivity)* kavramı, yeni etnografinin vazgeçilmez kavramlarından biri olmuştur. Düşünümsellik, kültürel gerçekliğin "nesnel" bir biçimde

resmedileceğine duyulan kuşkuların bir ürünüdür. Elde edilen verilerin birçoğu, araştırmacının kendi izlenimleri ve kuramsal yönelimindeki önyargılar aracılığıyla süzgeçlenir. Antropolojideki çeşitli yönelimler, öteki ile ya da farklı olanla karşılaşmanın, kendi fikirlerimiz ve kendi toplumumuzu yeniden değerlendirme fırsatı vererek yeni deneyimlerin ışığında ufkumuzu genişletebileceği görüşündedirler. Düşünümsellik, betimlemelerin yalnızca bir şey hakkında olmanın ötesinde bir şey yaptıkları iddiasından yola çıkar ve betimlemelerin sözcüğün bazı evrelerini temsil etmekten öte pratik bir biçimde temsil ettikleri dünyaya dahil olduklarını, karıştıklarını ifade eder. Söylemin düşünümsel doğasını vurgulayan etnometodologlar, betimleme ile betimlediği şey arasındaki ikiliğin altını oymaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla düşünümsellik kısmen olayların betimlemelerle inşa edildiğini, kısmen de betimlemelerin sürecin bir parçası olduğuna dikkat çekmektedir, çünkü sadece betimleme yapmak için betimleme yapılmaz, betimlemeler daha geniş çaplı bir etkileşim sekansına bağlı eylemlerin bir parçası olarak yapılmaktadır (Potter 1996: 47).

Fotoğrafçı tıpkı bir etnograf gibi fotoğrafları üretim sürecinde kendini fotoğraflama sürecine dahil edecek, kendi birikimleri, kültürü yani kimliği ve orada geçirdiği süre içindeki alanla ilgili deneyimleri ile fotoğraflar çekecektir. Dolayısıyla fotoğrafların üretim süreci de düşünümsel'dir. Araştırmacının, fotoğrafları yorumlarken, hangi yöntemi kullanırsa kullansın fotoğraflanan olayı tekrar inşa edeceği varsayılmaktadır. Bu nedenle araştırmada gerek etnografik fotoğrafların üretilmesinde gerekse görüşme ve gözlem verilerinin toplanmasında ve verilerin yorumlanmasında düşünümsellik yaklaşımı benimsenmektedir.

3.2. Araştırmanın Süreci

Bu araştırmanın araştırma süreci dört aşamadan oluşmaktadır:

I. Aşama: Pilot Çalışma

Pilot çalışma, tezde geliştirilen yöntemin uygulanıp uygulanamayacağı, eksikliklerinin neler olacağı konusunda tezin araştırma kısmında karşılaşılacak sorunların önceden

çözülmesi için yapılmıştır. Pilot çalışma için 13 Haziran 2010 tarihinde gerçekleşen Anadolu Üniversitesi Mezuniyet Töreni, doktora tez jürisi tarafından kararlaştırılmıştır. Pilot uygulama için iki katılımcı seçilmiş, katılımcılardan biri Edebiyat fakültesi Sosyoloji Bölümü 2. Sınıf öğrencilerinden M, diğeri ise İletişim Bilimleri Fakültesi Basın Yayın 3. Sınıf öğrencilerinden S'dir. M, Eskişehir Fotoğraf Sanatçıları Derneği'nde temel fotoğraf semineri almış, sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri dersini de başarıyla geçmiştir. S ise fotoğraf eğitimini okulda almış, kendisini fotoğrafçı olma yolunda ilerleyen biri olarak tanımlayan, sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri dersi almış bir katılımcıdır. Katılımcılara etkinlik boyunca araştırmaya zarar vereceği nedeniyle görüşme yapacakları kişiler dışında herhangi biriyle görüşmemeleri telkin edilmiştir. Her etkinlik sonunda bir araştırma günlüğü yazmaları gerekliliği belirtilmiştir. Araştırma günlüğünün başına tarih, saat, etkinlik ve mekanı tanımlayan belirteçler konulması istenmiştir.

Pilot çalışma, Anadolu Üniversitesi Mezuniyet Törenini etkinliklerini kapsamaktadır. Bu etkinlikler mezuniyet töreninden bir gün önce başlamaktadır. İlk günde çeşitli mezuniyet toplantıları ve mezuniyet provası, mezuniyet töreninin olduğu ikinci günde ise fakültelerde mezun öğrenciler, aileleri ve hocalarını bir araya getirmek amacıyla gerçekleştirilen etkinlikler, o günün akşamında ise mezuniyet töreni yapılmıştır. Fakültelerin kendi bünyelerinde yaptığı etkinlikler, İletişim Bilimleri ve Edebiyat Fakültesi olarak sınırlandırılmıştır. M, Edebiyat Fakültesi'ne, S ise İletişim Bilimleri Fakültesi'nde çalışmasını gerçekleştirmiştir.

Alana gitmeden önce katılımcılar ile yarı yapılandırılmış bir görüşme yapılmış, fotoğraf ve etnografi hakkında temel bilgileri ile ilgili sorular sorulmuştur. Bu sorularda Bu sorulardan alınan yanıtlarda bazı temel farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılıklar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

Tablo 1: Katılımcıların Görüşleri

M	**S**
1. Fotoğraf objektiftir	1. Fotoğraf Özneldir.
2. Fotoğraf gerçekliği yansıtır. Bir kanıttır.	2. Fotoğrafçı kendi gerçekliğini yansıtır.
3. Etnografi, doğal ortamlarında kendi bakış açısıyla insanları izlemektir.	3. Etnografi, genel anlamda bir durumu yansıtmaktır. (Etnografi üzerinde çalışan birkaç fotoğrafçıyı biliyorum. Merter hoca, Ara Güler mesela.)
4. Fotoğraflarla bütün duygular ve düşünceler yansıtılabilir.	4. Fotoğraflar bir sorunu yansıtmalı ve buna çözüm aramalıdır.
5. İnsanların habersiz fotoğrafları çekildiğinde bütün ruh halleri ortaya serilebilir.	5. İnsanlarla iletişim kurmak gerekir, iletişimi iyi kuramayanlar iyi bir fotoğraf projesi yapamaz.

Alana gitmeden önce yapılan görüşmelerde ortaya çıkan farklılıklar ışığında öne çıkan temalar ise şunlardır:

1. Etnografi tanımının yeterli düzeyde yapılamaması
2. Fotoğrafın gerçekliğinin farklı algıları
3. Fotoğraf ve etnografi ilişkisinin kurulamaması
4. Fotoğrafçı ve etnograf arasındaki bezerliklerin ya da farklılıkların tanımlanamaması

Katılımcılar, alana çıktıklarında daha önceden belirlenmiş bir etkinlik programı ile hangi saatte neyin olacağı konusunda bilgilendirilmişlerdir. Etkinliklere, araştırmacı ve katılımcılar birlikte gitmiş ve birlikte ayrılmışlardır. Katılımcılar alanda öğrenciler, öğrenci velilileri ile de görüşmeler yapmışlardır. Görüşmeler yapılandırılmamış görüşmelerdir. Araştırmacı katılımcıları gözlemlemiştir. Fotoğrafçı adayı ve etnograf

adayı diye tanımladığımız M ve S kodlu katılımcıların farklı çalışma şekilleri olduğu söylenebilir. M, kalabalık sahne fotoğraflarında arkada kalırken, S diğer fotoğrafçılarla birlikte sahne üzerinde fotoğraflar çekebilmektedir. M protokol çekimlerinde uzaktan izlemeyi tercih etmiş, zaman zaman portreler çekmek için yaklaşsa da sahne etrafında daha az gözlemlenmiştir. S saha içinde, öğrenciler, hocalar, veliler, yürüyüş korteji, konuşmalar, protokol'e odaklanırken, M, kortej ve protokol konuşmaları sırasında tribünde geniş plan fotoğraflar çekmeyi tercih etmiştir. M'nin kendi fakültesinde yapılan etkinlikte daha rahat ancak Açıköğretim mezuniyet toplantısı ve mezuniyet'de gergin olduğu gözlenmiştir. Katılımcılarla her gün sonunda yarı yapılandırılmış bir görüşme yapılmıştır. M, ilk günün ardından yapılan görüşmesinde, heyecanı ile ilgili şunları söylemiştir: "Daha önceleri dinleyici koltuğunda oturup fotoğraf çekenlere özenen bir konumdaydım, dün bunu gerçekleştirdim. Bu benim için büyük bir adım oldu. Çok heyecanlandım, ilk başlarda çekindim diyebilirim. Daha sonra yavaş yavaş alıştım. Önceleri insanların fotoğraflarının çekilmesinden hoşlanmayacağını düşünüyordum, öğrenciler ve veliler kendileri çekiyorlar fotoğraf zaten. Ama bu çekimden sonra onlarla ilgili güzel fotoğraflar çektim." S ise, heyecanın etkinlikten ziyade yapılan araştırmaya yönelik olduğunu ifade etmiştir. "Daha önceleri de böyle etkinliklere katıldım ancak bu çalışma ile birlikte fotoğrafın bir araştırmada nasıl kullanılacağını öğrendim, beni disipline etti" şeklinde konuşmuştur.

M, fotoğraflarında genellikle geniş açı kullandığını belirtmiş, "genelde atmosferi yansıtması ve herkesin nasıl göründüğünü göstermek amacıyla ve duyguyu daha iyi yansıttığını düşündüğüm için geniş açı kullandım" diyerek, dışarıdan gözlemle, bir dış gözlemci gibi davranmıştır. S ise, fotoğraf çekerken bütün açıları konuya göre kullandığını vurgulamış, "Sabit şu tekniği kullandım diyemem. Portre çekerken ya da genel izlenim alırken mecburen farklı açılar kullanmak zorundasınız. Kendimi sınırlandıramam" yorumunu yapmıştır.

Etkinlikten sonra 16 Haziran 2010 tarihinde katılımcılar ile odak grup çalışması yapılmış, iki uzman odak grup çalışmasına gözlemci olarak katılmışlardır. Odak grup çalışmasında etkinlik boyunca sorulan soruların yanı sıra, çektikleri fotoğraflara ilişkin de sorular sorulmuştur. Odak grup çalışmasında fotoğraflar bir projeksiyon cihazı

yardımı ile perdeye yansıtılmış, gerek uzmanların gerekse katılımcıların fotoğrafları görüp üzerinde yorum yapmaları sağlanmıştır. Araştırma sonunda yapılan odak grup çalışmasında katılımcılar etnograf ve fotoğraf ilişkisini, fotoğrafın sosyal bilimlerin araştırmasında nasıl bir veri olacağını, uygulayarak anlama olanağına sahip olmuşlardır. Katılımcılarla yapılan ilk görüşme ile son görüşmeler arasında ciddi farklar vardır. Etnograf ve fotoğrafçı arasındaki benzerlik ya da farklılıklara ilk görüşmelerde cevap verilememişken, son görüşmede yanıt verilmiştir. Ancak ilk yapılan görüşmelerde yer alan bazı temel farklılıklar son görüşmede de ortaya çıkmıştır. Bu katılımcılar arasındaki temel fark, fotoğrafçı ya da etnografların konularına yaklaşma biçimleri ve gerçeklik algısına bakış açılarıdır.

Tablo 2: Odak Grup Çalışmasında Ortaya Çıkan Unsurlar

M	**S**
1. Fotoğraf çekilmeden önce ön görüşme yapılmamalı. Yapılırsa insanlar olduklarından farklı görüneceklerdir	1. Fotoğraf çekerken ön görüşme yapılması çok önemli.
2. İnsanların haberi olmadan fotoğraf çekilmeli.	2. Fotoğrafını çektiğiniz kişi ile iletişim kurulmalı.
3. İnsanlar ne kadar subjektif olursa yapılan araştırmada bizim yaptığımız araştırma o kadar objektif olabilir.	3. Fotoğrafını çekeceğimiz kişi ile yakınlaşırsak, vereceği poz bile daha farklı olacaktır. İnsanların oldukları gibi olması için onların içinde olmak çok önemlidir.
4. Bir fotoğrafçı daha subjektif yaklaşır. Ama etnografın objektif olması beklenir.	4. Ben fotoğraf çekeceğim konuya biraz daha duygusal yaklaşıyorum.
5. Etnograf biraz daha düzenlidir. Her şey sırasına koyar, onları uygulamaya geçirir. Ama fotoğrafçı farklı bir şekilde bakabilir.	5. Fotoğrafçı, neyi ne zaman yapacağını düşünmez ama etnograf düşünür.

6. Fotoğrafçı o anda farklı bir şekilde farklı bir açıdan bakabilir. Etnografın belirlediği kriterler vardır o kriterleri sağlar ve daha objektif bakar	6. Fotoğrafçı da gözlem yapacaktır ve etnografla farklı değildir

Katılımcılar, aynı konular üzerine yoğunlaşsalar da, ürettikleri fotoğrafların bakış açısı çok farklı olmuştur. M, araştırmada objektif olunması gerektiğini vurgularken, S, araştırmacı ve fotoğrafçının objektif değil subjektif olduğunu savunmuştur. M'nin fotoğraflarına bakıldığında bir gözlemciyi andırır. Uzaktan ve dışarıdan gözleyen bir gözlemcidir. M genellikle geniş açı kullanmıştır. S ise, etkinliğin tam ortasında, olup bitenin içinde yer alan, dışarıdan gözlemlemenin konuya yeterince yakın olmamakla eş değer olduğunu vurgulayan bir tutum içindedir. İki katılımcıya da orada çalışanların fotoğrafını çekin gibi bir istemde bulunulmamış, asıl temel araştırma konusunun etkinlikler olduğu vurgulanmıştır. Ancak iki katılımcı da farklı sebeplerden dolayı da olsa orada çalışan işçileri fotoğraflamışlardır. M, "onların emeği herkesten çok geçtiği" için, S ise "ayrımcılık iddiaları nedeniyle" işçileri belgelemişlerdir.

Katılımcıların yazdıkları araştırma günlüklerinde de bazı eksikliklerin bulunduğu dikkati çekmiştir. Fotoğraf çekerken ki özeni günlüklerde gösterememişler, yazımlarda aksamalar meydana gelirken, bir araştırma günlüğünde iki etkinlik anlatılmıştır. Katılımcılara verilecek etnografi eğitiminde araştırma günlüğü ve gözlem notları yazımının üzerinde daha uzun ve örneklerle durulması gerektiği gözlenmiştir. Katılımcı gözlem, görüşme çeşitlerinin de katılımcılar tarafından yeterince anlaşılmadığı fark edilmiştir. Bu nedenle eğitimlerde bu konular üzerinde de durulmalıdır.

Katılımcıların fotoğrafa bakışlarının farklılık göstermesi onların ürettiği fotoğraflara da yansımıştır. Araştırma, bu farklılığı zengin veri sağlayan bir unsur olarak değerlendirmektedir. Ancak Hacıbektaş Etkinliklerinin uzun sürmesi ve etkinliğin üç aşamalı olması nedeniyle, katılımcılara alan araştırması öncesi uzmanların da önerileriyle belirlenecek, temaların dikkatlice anlatılması gerekmektedir. Temaların belirlenmesinde araştırmacının ön araştırmasının etkili olduğu düşünülmektedir.

Odak grup çalışması sonunda görüşmeyi gözlemleyen uzmanların, uygulama aşamasında karşılaşılacak sorunlarla başedebilmek veya engelleyebilmek için bazı önerileri olmuş, tezin asıl araştırması için örnek teşkil etmesi nedeniyle pilot çalışmadaki eksikler belirtilmiştir. Uzman 1 ve Uzman 2' nin önerileri şunlardır:

Tablo 3: Odak Grup Görüşmesi Sonucunda Ortaya Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Sorun	**Çözüm Önerisi**
1. Fotoğrafçı törende kendi konusunu yaratmış, bu araştırmanın amacından sapmasına neden olmuştur.	1. Bunun çözülmesi için araştırmacının alanda fotoğrafı çekilecek temaları belirlemesi ve fotoğrafçılara ve etnograflara bunu doğru bir şekilde aktarması, anlatması gerekmektedir. Etnograflara ve fotoğrafçılara verilecek eğitim sırasında şöyle bir tanımlama yapılabilir: "Orada olmayan birine Hacı Bektaş Veli Külliyesi'ni, kutsal mekanlarını ve törenlerini tanıtmak."
2. Araştırmacı sorulardan cevap alamayınca katılımcıları konuşturmak için yorum yapıyor. Bu katılımcıları yönlendirebilir.	2. Fotoğraflar üzerinden konuşurken bir yorum yapmak ve buna katılıp katılmadıklarını sormak gibi bir yöntem olabilir ancak araştırmacı yorum yapmamalıdır. Eğer yorum yaparsa bir süre sonra katılımcılar araştırmacının düşüncelerini tekrarlamaya başlayabilirler.
3. Araştırmacı sorularını sorduğunda belirli cevaplar almaktadır. Bu cevaplar araştırmacının bildiği cevaplar olabilir. Ancak katılımcı için bambaşka bir şey ifade edebilir.	3. Bu tür sorularda neden? Nasıl? gibi soruların devam sorusu olarak sorulması gerekmektedir.
4. Alanda yapılacak görüşmelerde	4. Alana gitmeden önce katılımcılara

herkese aynı sorunun sorulmaması güvenilirlik ve geçerlilik açısından sorun yaratabilir.	sorulacak sorular belirlenmelidir. Alanda katılımcılarla gün aşırı yapılacak görüşmelerde yarı yapılandırılmış sorular sorulmalıdır. Sorular uzun olmamalıdır. 5 soru katılımcıları sıkmaması açısından yeterlidir.
5. Alan araştırmasındaki sorular fotoğraflar üzerinden olursa her katılımcıya ayrı sorular sormak gerekir bu da araştırmayı amacından saptırabilir.	5. Alan araştırmasındaki sorular o gün yaptıkları eyleme yönelik olursa ortak sorularla katılımcıların hislerini ve deneyimlerini öğrenebiliriz.
6. Araştırmacı odak grup çalışmasında görüşmelerini yaparken katılımcıların kendini rahat hissedeceği bir ortam yaratamamıştır.	6. Araştırmacı katılımcıları ile görüşürken, mutlaka katılımcıların not alabileceği bir masada, kalem ve kağıtı hazır bulundurmalı, katılımcıların susayabilecekleri ya da acıkabileceklerini düşünerek yiyecek ya da içecek ile masayı düzenlemelidir.
7. Araştırma Bilimsel Araştırma Birimi'nde katılımcıların çalışma ücretlerinin karşılanamaması nedeniyle Ağustos 2010 yılında yapılamamıştır.	7. Uzmanlar, Ağustos 2010 yılında ön araştırmaya gitmemin, katılımcılarla yapılacak araştırma açısında önemli olacağını bildirmişlerdir. Araştırmacı etkinlikler boyunca belirlenen mekânlarda gözlem yapacak, araştırma süresince etkinliklerde karşılaşılacak sorunlar konusunda deneyim kazanacaktır.

Ağustos 2010 yılında gerçekleştirilen 47. Ulusal 21. Uluslarası Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri ve Kültür Sanat Etkinlikleri'nde katılımcılarla birlikte yapılacak araştırma Bilimsel Araştırma Proje Birimi'nde çıkan maddi bir sorun nedeniyle yapılamamış,

2011 yılı Ağustos ayına ertelenmiştir. Bunun yerine Ağustos 2010'da araştırmacı törenlere katılmış, etkinlikleri gözlemlemiştir. Bu araştırmanın ikinci aşaması, ön araştırma aşamasıdır.

II. Aşama: Ön Araştırma

Araştırmacı ön araştırmadan önce Hacıbektaş ilçesine gidip Belediye Başkanı emekli Tuğ General Ali Rıza Selmanpakoğlu ile bir görüşme yapmıştır. Görüşmede, Hacıbektaş Veli'nin öğretileri, Alevilik inancı, İlçenin yapısı, etkinliklerin organizasyonu, etkinliklerin önemi, etkinliklere gelen tepkiler gibi temalar ortaya çıkmıştır. Ön araştırma için 13-20 Ağustos 2010 tarihlerinde Hacı Bektaş Veli İlçesi'nde bulunmuştur. İlçe'de etkinlikler dolayısıyla hazırlıklar başlamış, etkinlik tarihi öncesinde, ilçeye gelip yerleşen Aleviler, gerek yollarda, gerek otellerde, gerek dede ocaklarında, kendi cemaatlerinin yaptırdığı cemevlerinde, Beştaşlardaki çadırlarda kalmaya başlamışlardır. Törenler boyunca ilçenin her yeri aslında bir etkinlik alanıdır. Ancak ön araştırmada araştırmacının yaptığı gözlemler sonucunda bazı mekanlar belirlenmiştir. Bu mekânlar insan sayısına, etkinliğin içeriğine, Alevilik Ritüelleri ve inanışlarını gösterip göstermediğine, töreni ile ilgili olup olmadığına göre belirlenmiştir. Belirlenen mekânların yanı sıra araştırma süresince katılımcıların araştırma amacını yönelik çalışmalarını sağlayacak temalar da belirlenmiştir. Bu temalar şöyle sıralanmıştır:

1. Tören Açılış Etkinlikleri
2. Törenler boyunca akşam 19'da itibaren Külliye Otoparkında gerçekleştirilen etkinlikler (konserler) ve izleyiciler (Onların semahları)
3. Semah gösterileri
4. Cem törenleri
5. Türbe ziyaretleri
6. Aşevinde adak kurban eti pişirme ve yemek yeme
7. Alevilerin orada bulunma nedenlerini gösteren belgelemeler

Araştırmacı, anma törenleri boyunca amaca yönelik gözlemlerde bulunmuş, araştırma sürecini etkileyebilecek ve karşılaşılabilecek sorunları tespit etmiştir. Aşağıdaki tabloda karşılaşılabilecek sorunlar ve çözüm önerileri sıralanmıştır:

Tablo 4: Ön Araştırmada Ortaya Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Sorun	**Çözüm Önerileri**
1. Araştırmacı, belediyeden açılış etkinliklerine girebilmek içi görevli kartı almayı denemiş, başarılı olamamıştır. Görevli kartı olmadan -protokolün olması nedeniyle- açılış etkinliklerini fotoğraflamak mümkün değildir.	1. Araştırmaya gitmeden önce belediyeden katılımcılar adına görevli kartı çıkartmak gerekmektedir.
2. Etkinlik boyunca ilçede sular kesilmiştir. Suların akmaması katılımcıları ve araştırma sürecini olumsuz etkileyebilir.	2- Bu nedenle katılımcılar için belirlenecek otel de yedek su deposunun olup olmadığı ve kesintiler süresince kullanılıp kullanılmadığı kesinleştirilecektir.
3. Otelin ilçe merkezinden uzakta olması katılımcılar için sorun teşkil edecektir. Çünkü bütün tören etkinlikleri Müze çevresinde yapılmakta, kutsal mekânlara Müze'ye yakın bir mevkiden araç kalkmaktadır.	3- Katılımcıların kalacağı otel ilçe merkezinden seçilmeli ya da ilçe merkezine yakın bir ev kiralanmalıdır. Merkezin 200 metre dışındaki mevkide su sorunu yaşanmadığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle katılımcıların kalabileceği, günlük yazımı, fotoğraf aktarma işlemlerini rahatlıkla yapabilecekleri bir ev bulunmalıdır.
4. Etkinliklerde romanların da sayısı oldukça fazladır. Çeşitli illerden bu	4- Araştırma alanına gitmeden önce katılımcılar bu konuda

etkinlikler için gelen romanlar özellikle Müze'nin ve diğer türbelerin bahçelerini mesken tutmuşlardır. Zaman zaman fotoğraf çekimini engelleyebilmektedirler.	bilgilendirileceklerdir.
5. Aynı mekânda 4 katılımcının olması araştırma sürecini olumsuz etkileyebilir.	5- Araştırma alanlarını etkin kullanabilmek için bir etnograf ve bir fotoğrafçı bir mekâna, diğerleri diğer mekana gönderilmelidir ve mekanlar öğleden sonra değiştirilmelidir. Böylelikle dar mekanlar çok sayıda katılımcı olması ve katılımcıların birbirinden etkilenmeleri önlenmiş olacaktır.
6. Katılımcılar 15 gün boyunca birlikte olacakları için bir birlerinden etkilenebilirler. Bu araştırma sürecini olumsuz etkileyebilir. Çünkü çalışma dışında katılımcının serbest zamanı olacaktır.	6- Katılımcılar, eğitim verileceği zaman bu konuda uyarılmalıdır. Birbirleriyle iletişim kursalar dahi araştırma süreci ve çektikleri fotoğraflar, tanıştıkları insanlar, gözlemleri ile ilgili yorum yapmamalıdırlar. Bunu sağlamak araştırmacının dikkatine bağlıdır.
7. Araştırma süresince araştırmacıya çok iş düşecektir. Araştırmacının temel görevi katılımcıları gözlemlemek, onlarla görüşme yapmak ve çektikleri fotoğrafları arşivlemektir. Ancak araştırma boyunca bir takım aksaklıklar olabilir, araştırmayı olumsuz etkileyebilecek bir şey yaşanabilir.	7- Araştırmacının araştırma süresince işini kolaylaştırmak, kahvaltı, öğle, akşam yemeği, katılımcıların sorunları, ekonomik uğraşlar ve aksaklıklar ile uğraşacak bir asistan görevlendirilmelidir.

III. Aşama: Uygulama Öncesi

Araştırmacı, uygulama öncesi Hacıbektaş İlçesi'ne gidip katılıcımcıların koşullarına uygun bir ev arayışına girmiştir. Bir gün süresince farklı evlere bakmış, 10 gün süre için istenen kiraların 1000-1500 TL civarında olduğu tespit edilmiş ve arayışlarını sürdürmüştür. Araştırmacı daha önce alanda 4 kez bulunması nedeniyle ilçe esnafı ile tanışıklık geliştirmiştir. İlçe esnafının da yardımıyla günün sonunda bir ev sahibesi ile tanışmış, ve ilçe merkezinden 300 metre uzaklıkta olan evi, 500 TL'ye içinde yemek yapma ücreti de dahil olmak üzere kiralamıştır. Ev üç odadan oluşmaktadır. Bir odasına bir kadın etnograf ve bir kadın fotoğrafçı, diğer odasına bir erkek etnograf ve bir erkek fotoğrafçı, bir diğer odasına ise araştırmacı ve asistanı yerleşmiştir. Ev sahibesi ilk anlaşmada her gün yemek yapmaya söz vermesine ve kira ücretini ona göre almasına rağmen, araştırmanın ikinci günü yemek yapmaktan vazgeçmiş, yemek yapımı araştırmacı, asistanı ve zaman zaman da katılımcılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar bu durumu olgunlukla karşılamışlar, araştırmacının üzerindeki baskıyı hafifletmişlerdir.

Araştırmacı, alana çıkmadan önce fotoğrafçılar ve etnograflar ile, 10 Ağustos 2011 tarihinde ilk görüşmesini yapmıştır. Yapılandırılmış görüşmelerde, katılımcıların kimliklerini ortaya koymak, fotoğraf ve etnografi ile ilgili görüşlerini öğrenmek, Alevi'lere bakışını tespit etmek amaçlanmıştır. Katılımcılar araştırma ile ilgili bilgi sahibi olmadıkları için, bu ilk görüşmeler onların genel yargılarını ve düşüncelerini belirlemek, alan deneyiminden sonra verecekleri yanıtlarda herhangi bir değişikliğin olup olmadığını görmek açısından oldukça önemlidir. Bu aşamada etnograflara temel fotoğraf bilgisi, fotoğrafçılara ise temel etnografi bilgisi araştırmacı tarafından verilmiştir. Bundan sonra ise, katılımcılar ortam, zaman ve araştırma konusunda bilgilendirilmişler, araştırma süreci boyunca birbirleriyle iletişim kurmamaları konusunda uyarılmışlardır. Katılımcıların araştırmaya yönelik soruları cevaplanmıştır. Etnograflara fotoğraf makinesi, ses kayıt cihazı, not defteri, kalem, harici harddisk, kalem pil ve şarj cihazı, fotoğrafçılara ise, ses kayıt cihazı, not defteri, kalem, harici harddisk, kalem pil ve şarj cihazı verilmiştir. Katılımcılar teknik ekipmanın kullanımına yönelik de bilgilendirilmişlerdir.

Katılımcılar, Anadolu Üniversitesi'nin misafirhanesinde konaklamış, üniversitenin yemekhanesinde öğle yemeği, Akademik Kulübü'de ise akşam yemeği verilmiştir. Alana 11 Ağustos 2011 tarihinde katılımcılara gün boyu serbest zaman verilmiş, aynı günün akşamı Hacı Bektaş Veli İlçesi'ne gitmek üzere otobüsle yola çıkılmıştır. 12 Ağustos 2011 tarihinde sabah erken saatlerde alana varılmış, oğleye kadar yerleşmeleri ve dinlenmeleri sağlanmış, öğleden sonra ise alanın tanıtımı için bir gezi düzenlenmiş ve o günün akşamı ilk gözlemlerini yazmaları istenmiştir.

IV. Aşama: Uygulama

Katılımcılar, Nevşehir İli Hacıbektaş Veli İlçesi'nde her yıl düzenlenen 48. Ulusal ve 22. Uluslararası Hacıbektaş Veli'yi Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri döneminde, Alevi'lerin dini ritüellerini, sosyal ve gündelik yaşantılarını, birbirleri ile olan iletişimlerini, etkinliklere katılımları ve ilgilerini araştırmak ve etnografik çalışma yapmak üzere Hacı Bektaş Veli Külliyesi ve belirlenen kutsal mekânlarda bulunmuşlardır. Bu etnografik uygulama süreci üç aşamada gerçekleşmiştir:

1- **Hazırlık Aşaması:** 12-14 Ağustos 2011 tarihleri arasında Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri için yapılan hazırlıkları, bununla birlikte orada olan gündelik yaşamı, dini ritüelleri, aralarındaki iletişimi gözlemleyerek fotoğraflamışlardır. Araştırma günlükleri, gözlem notları yazmışlar, görüşmeler yapmışlardır.
2- **Anma Törenleri:** 15-18 Ağustos 2011 tarihleri arasında yapılacak anma törenlerini kapsamaktadır. Bu dönem etkinliklerin yapıldığı, Alevi ritüellerinin gerçekleştiği, kurbanların kesildiği, çok sayıda Alevi'nin törende hazır bulunduğu vb. bir dönemdir. Bu nedenler katılımcılar için araştırmanın en yoğun olduğu dönem olmuştur. Araştırma günlükleri, gözlem notları yazmışlar, görüşmeler yapmışlardır.
3- **Törenin Yansımaları:** Anma töreninden sonra 19-21 Ağustos 2011 tarihleri arasında Hacı Bektaş Veli Külliyesi'ndeki törenin sonlanması ve

Aleviler ve Külliyeye olan etkileri gözlemlenerek fotoğraflanmıştır. Araştırma günlükleri, gözlem notları yazmışlar, görüşmeler yapmışlardır.

Katılımcılarda her gün araştırma günlükleri ve gözlemlerini yazmaları ve görüşme ses kayıtlarını vermeleri istenmiştir. Aynı zamanda o günü anlatan 50 fotoğraf seçip araştırmacıya vermeleri beklenmiş ancak katılımcılar tarafından fotoğraf sayısı fazla bulunduğundan bu sayı en az 10, en fazla 30 olarak belirlenmiştir. O gün çektikleri bütün fotoğraflar da arşivlenmiştir. Uygulama süresince araştırmacı, katılımcılarla 13 Ağustos-18 Ağustos-21 Ağustos 2012 tarihlerinde yarı yapılandırılmış görüşmeler yaparak alandaki deneyimleri çerçevesinde fotoğraf ve etnografiye bakışlarını ortaya koymayı açmaçlamıştır. Gün aşırı görüşmelerin yapılamamasının nedeni alanda kalım süreleri ve katılımcıların araştırma günlüğü yazmak için zamana ihtiyacı olmasıdır. Görüşmelerin sıklığı, katılımcıları yorabileceğinden, bu sayı üç ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle alanda bulunulduğu süre içinde hazırlık aşaması, törenler ve yansımalar diye ayırdığımız süreçleri kapsayan günlerde görüşmeler yapılmıştır.

3.3. Araştırma Alanı

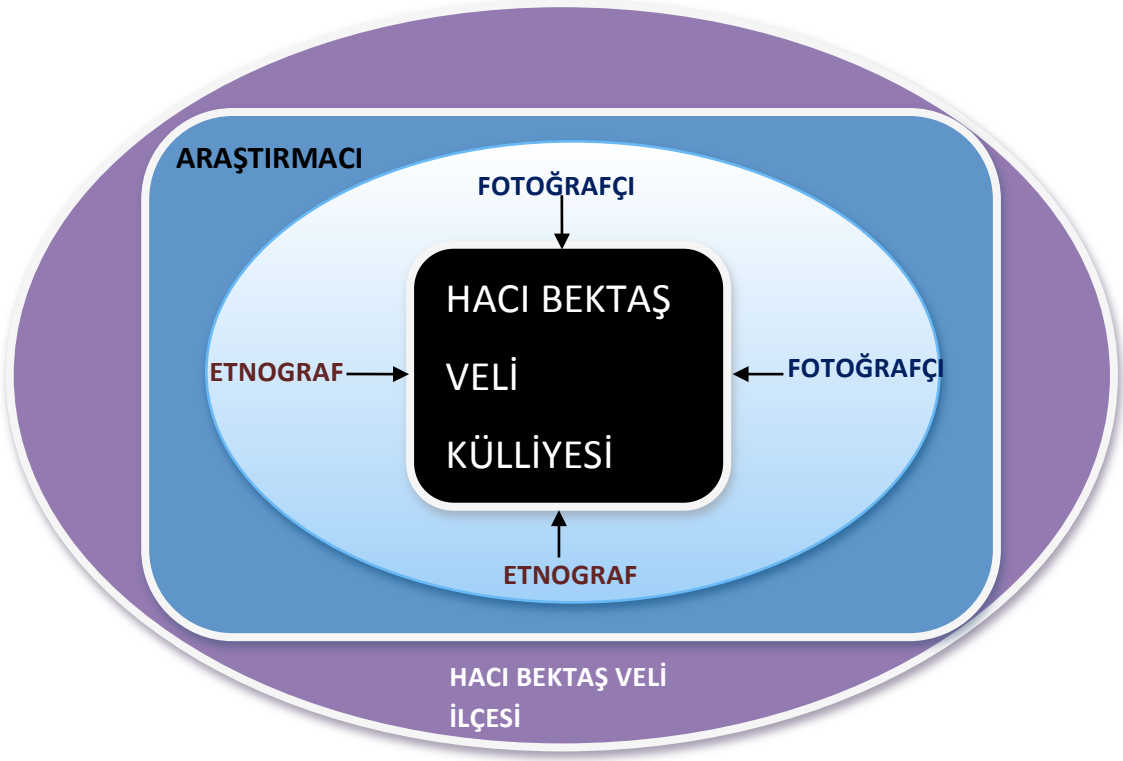
Araştırmanın alanı Aleviler için önemli ve kutsal mekanlardan biri olan Hacıbektaş Veli Türbesi ve etrafındaki kutsal alanlardan oluşmaktadır. Aleviliğin bir türü ya da kolu olarak ortaya çıkan Bektaşiliğin düşünsel kurucusu Hacı Bektaş Veli'dir. On üçüncü yüzyılda Horasan 'da doğan Hacı Bektaş, Ahmet Yesevi Dergâhı'nda öğrenim görmüş, böylece tasavvuf düşüncesi ile yakından ilgilenmiştir. Öğrenimini tamamladıktan sonra Anadolu'ya, bugün dergâhının olduğu bölgeye yerleşmiştir. Hacı Bektaş Veli'nin manevi mirası efsaneleştirilmiş, Hz Ali'nin bir yansıması olduğu inancı gelişmiş, Alevilik ve Bektaşilik inanç esaslarının temel şahsiyeti ve *"piri"* olarak görülmüştür. Bu nedenle dergâh, yüzyıllardır, Hacı Bektaş'ın izinden giden Alevi-Bektaşi topluluklarca kutsal sayılmıştır (Yaman, 2007: 184-185).

Hacı Bektaş Veli Türbesi* üç ana bölümden oluşmaktadır. Hacı Bektaş Veli Külliyesi'nde bulunan tüm yapılar, fonksiyonlarına uygun biçimde bu avluların çevresine yerleştirilmiştir. Bektaşiliğe özgü terminolojiye uygun olarak bu yapılara, "mihman evi, aş evi, ekmek evi" gibi adlar verilmiştir. Kendi içinde birer *"ocak"* şeklinde teşkilatlanmış olan bu birimlerde, "mihman evi babası, aş evi babası" olarak adlandırılan bir baba ve bu babaya bağlı *"canlar"* (dervişler) faaliyet göstermekte; bütün babalar Pir Evi'nde *postnişin** olan Dede Babaya tabi bulunmaktadır. Külliyede bulunan ilk bölümde altın avlu anlamına gelen *Nadar Avlusu* yer almaktadır. Büyük Kemerli bir kapıdan girilen avlunun sağ tarafında 1902'de inşa edilen üç kurnalı *"Üçler Çeşmesi"* bulunmaktadır. *Nadar Avlusu*'nun kuzey yönünde, kırmızı renkli kesme taşlar ile örülmüş olan duvarda bulunan Üçler Kapısı'ndan, *Dergâh Avlusu* (Meydan Avlusu)'na geçilmektedir. Bu bölümde *Aslanlı Çeşme* ve *Aş Evi*, diğer tarafta ise *Çamaşır Evi, Mihman Evi, Meydan Evi* ve *Kiler Evi* bulunmaktadır. Kiler evinin içinden geçilerek girilen bölümde, Dede Baba'nın kışlık odası bulunmaktadır. Bu oda ve kiler evinin üst katında, külliyenin bütününe egemen olan *Dede Baba Köşkü* yer almaktadır. Günümüzde bu evler müzenin içinde sergilenmekte, bir işlerliği bulunmamaktadır. Renkli taşlardan yapılmış, yuvarlak kemerli ve çift kanatlı bir kapıdan (Altılar Kapısı), üçüncü avluya, *Hazret Avlusu*'na geçilmektedir. Kapıdan girildiğinde, tek kemerli, üstü örtülü bir bölümün sağ tarafında, Mustafa Kemal Atatürk'ün 22-23 Aralık 1919'da Hacıbektaş'a geldiğinde, Dergâh'ta dinlendiği yer olarak bilinen yerde, bir 'Atatürk' rölyefi bulunmaktadır. Hazret Avlusu'na girişin tam karşısında *Hacı Bektaş Veli'nin Türbesi* (Pir Evi) vardır. Hacı Bektaş Veli'nin türbesinin doğusunda ise Balım Sultan Türbesi ve Dergaha hizmet edenlerin mezarları bulunmaktadır. Kızılca Halvet ile bunun kuzey duvarına bitişik olan Hacı Bektaş Veli Türbesi'nin, külliyenin çekirdeğini oluşturduğu kabul edilmektedir. Bu çekirdek yapıya *Kırklar Meydanı*, Güvenç Abdal ve Resul Bali'ye ait mezarların bulunduğu yapılar da farklı zamanlarda eklenmiş ve Türbe bugünkü görünümünü almıştır (Selçuk, Şaylan, Kalkan, 1994: 180-181).

---

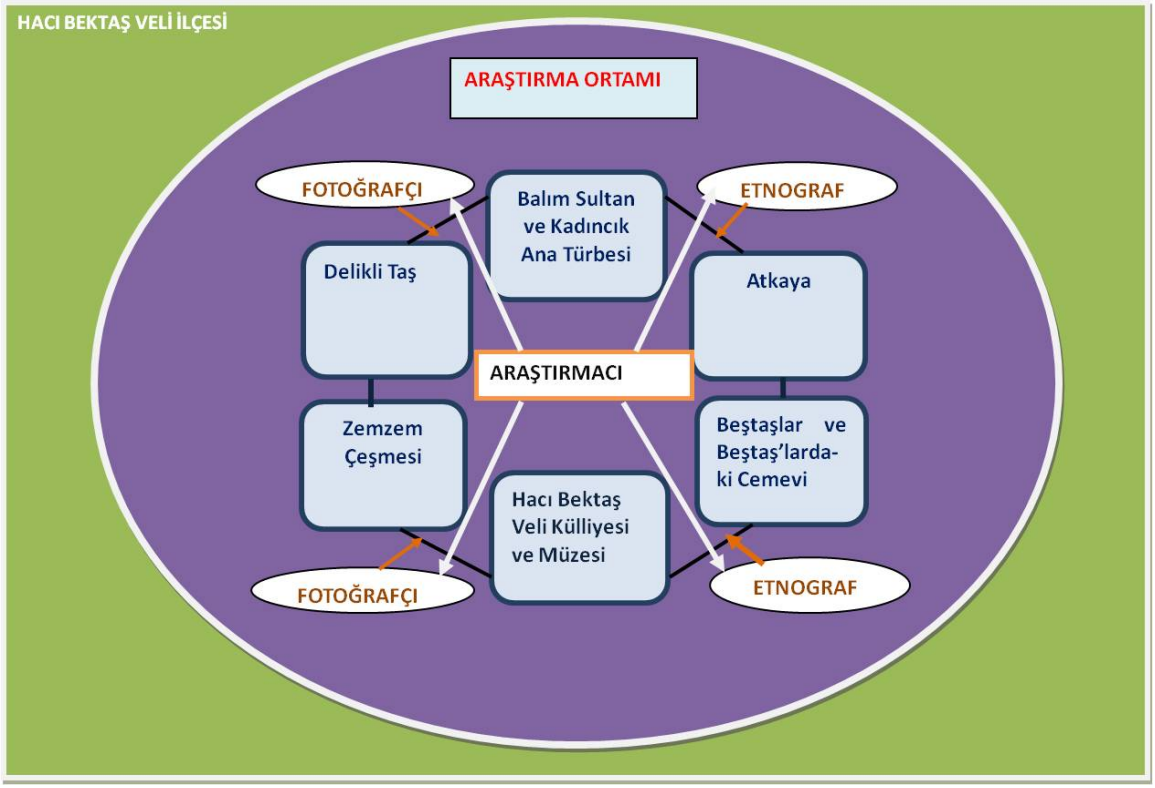
* Müzenin Mimari Yapısı ve diğer kutsal mekanlar, Bedri Noyan'ın Hacı Bektaş Dergahı ve Türbesi kitabındaki tanımlamalardan faydalanıp, Hacıbektaş.com sitesindeki yorumları da göz önünde bulundurarak, gözlemlerimle harmanlayarak yazılan bir tasvirdir.

* Postnişin: 'Post'ta oturan, tekkenin şeyhi olan kimse (Melikof, 2010: 378)



Şekil 1: Ön Araştırmadan Önceki Araştırma Alanı ve Süreci

Nitel olarak desenlenen bu araştırmanın alanı, ön araştırmadan önce Nevşehir İli'nin Hacıbektaş Veli İlçesi'ndeki Hacı Bektaş Veli Müzesi olarak belirlenmiştir. Ön araştırma sonucunda, araştırma süresinin uzunluğu ve Alevi inanışları ve ritüelleri açısından müze dışındaki mekanların kutsallığı nedeniyle diğer kutsal mekanların da önemli olduğu ortaya çıkmıştır. Etkinlik programı çerçevesinde Hacı Bektaş'ın diğer kutsal mekânları da araştırmaya dâhil edilmiş, araştırma alanları genişletilmiştir. Her Alevi muhakkak bu mekânları dolaşmadan ibadetini tamamlamadığına inanmakta, bir nevi Hac görevi olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle; Hacı Bektaş'tan sonra postnişinliğe gelen, Alevilik'in Anadolu'da yayılmasını sağlayan *Balım Sultan* ve Hacı Bektaş'ın yardımcısı olduğu söylenen *Kadıncık Ana Türbesi*, Atkaya, Delikli Taş (Şehir Merkezine 1500 m), Zemzem Çeşmesi (Deliklitaşın yakınında), Beştaşlar (Şehir Merkezine 5 Km.) ve Beştaş'lardaki Cemevi, araştırma alanı olarak belirlenmiştir. Bu veriler ışığında yeni araştırma ortamı ve süreci aşağıdaki şemada verilmiştir:



Şekil 2: Uygulamada Yer Alacak Araştırma Süreci ve Ortamı

15-18 Ağustos 2011 tarihinde kırksekizincisi düzenlenen Anma törenleri ve hazırlıkları da katılımcıların araştırma ortamlarıdır. Açılış Töreni, Yapılan Cem törenleri, semah gösterileri, konserler katılımcıların araştırma alanına dahil olan mekanlarda yapılacağından takip edilecek etkinlikler kapsamındadır. Araştırma alanına dahil edilmiş diğer kutsal mekanlar aşağıdaki gibidir:

Balım Sultan Türbesi: Üçüncü Avlu'nun doğusunda, piramit külahlı klasik bir türbedir. *Balım Sultan*'ın, Alevi - Bektaşi düşüncesini ve teşkilatını kontrol altında tutmak için, Osmanlı Devletince Hacı Bektaş Veli Dergahı'nın başına getirildiği yönünde görüşlerde ileri sürülmektedir. Bektaşi Tarikatının biçimlenmesine ilişkin etkisi ve rolü yadsınamayacak olan Balım Sultan, 1462'de Dimetoka'da doğmuş ve 1516 yılında Hacıbektaş'ta ölmüştür. Balım Sultan'ın türbesi, Yavuz Sultan Selim'in kumandanlarından Şehsuvaroğlu Ali Bey tarafından 1519 yılında yaptırılmıştır.

Kadıncık Ana Türbesi: *Kadıncık Ana*, Alevi-Bektaşi anlayışında kadının rolü ve konumunu gösteren simgesel bir öneme sahiptir. Balım Evi üç odadan oluşmaktadır.

Birinci oda tek kemerli olup, üç küçük penceresi vardır. Bu odanın sol tarafındaki eğri duvar, yıkılmak üzere iken Hacı Bektaş Veli'nin yıkılmasına engel olduğuna dair anlatılan ve *Vilayetname*'de yer alan söylenceye konu olan duvardır. Üçüncü odanın tavanı da kemerli olup, tüm odaların küçük aydınlatma pencereleri vardır. *Kadıncık Ana* kimilerine göre Hacı Bektaş'ın kızı, kimilerine göre karısı, kimilerine göre sadece yardımcısıdır.

Atkaya: İlçenin güneyinde, Bala Mahallesindeki büyükçe bir kaya parçasıdır. Hacı Bektaş Veli'nin, üzerine çıkıp at gibi yürüttüğü söylenilen bu kaya "Atkaya" olarak bilinmektedir. Bu kayanın yanında, mezar taşında "Buhâra'lı Şeyh Hacı Hamza Efendi" adının ve "3 Nisan 1328 (M.1912)" tarihinin yazılı olduğu bir mezar vardır. Buhara'lı Şeyh Hacı Hamza Efendi'nin, Dergâh'a gönderilen Nakşi şeyhlerinden olduğu bilinmektedir. Atkaya'ya dair Vilayetname'de anlatılan söylence şöyledir: Akşehir'de oturan erlerden Seyyid Mahmud Hayrani'nin, bir arslana at gibi binip, eline de bir yılan alıp kamçı gibi kullanarak, üç yüz dervişi ile gelmekte olduğu Hacı Bektaş Veli'ye bildirilmiştir. Hacı Bektaş Veli, kayanın üzerine binerek, gelen erenleri karşılamaya gitmiştir. Hayrani Seyyid Mahmud, Hacı Bektaş Veli'yi bir kayaya binip kendilerini karşılamaya geldiğini görünce, büyük bir saygıyla önünde niyaza durmuştur".

Delikli Taş: Delikli Taş olarak da bilinen Çilehane, Hacıbektaş'ta en çok ziyaret edilen yerlerdendir. İlçe merkezinin 3 km. doğusunda meyilli bir tepede yer alan Çilehanede bulunan küçük mağarada, Hacı Bektaş Veli'nin zaman zaman inzivaya çekildiği söylenmektedir. Yaygın bir inanışa göre; günahı olan insan, zayıf dahi olsa bu delikten geçememekte, bir adak adayınca serbest kalmaktadır. Günahı olmayanlar ise, delikten rahatça geçebilmektedirler. Deliktaş'ının hemen yanında Kulunç Kaya adı verilen bir kaya bulunmaktadır. Hafif meyilli olan bu kayanın sırt ağrısına iyi geldiği söylenmektedir. Sırt üstü yatarak aşağı doğru kayıldığından dolayı parlak bir görüntü kazanmıştır. Çilehane'de İlhan ve Turhan Selçuk, Aşık Mahsuni Şerif'in de mezarları bulunmaktadır.

Beş Taşlar: İlçe merkezinin kuzeyinde, 5 km uzaklıkta, Çivril köyü yakınlarında beş adet büyükçe taşın bulunduğu yerdir. Hacı Bektaş Veli hayatta iken, bu taşların

konuştuğu ve şahitlik yaptığına ilişkin bir söylence anlatılmaktadır. Vilayetname'de yer alan söylence şöyledir: "O zaman otlaktaki sığırlara, köyden her gün bir kişi nöbetle bakarmış. İdris Hoca'nın otlaktaki sığırlara bakma sırası geldiği bir gün önemli bir işi çıkmış. Hacı Bektaş Veli hayvanlara bakma işini üstlenmiş. Hayvanlar otlayarak Mucur istikametine doğru yayılırlarken, İdris'in kardeşi Sarı kendi öküzlerini getirip bunlara katmış. Hacı Bektaş Veli de "ben bunları görüp, gözetemem, bir zarar gelirse karışmam" demiş. Sarı dinlememiş, bırakmakta ısrar etmiş. Bunun üzerine Hacı Bektaş Veli, çevredeki beş tane büyük taşa hitaben "Siz tanık olun, Hacet vaktinde şehadet edersiniz" demiş. Sarı'nın öküzlerini kurt parçalamış. İş Kadı'ya düşmüş. Hacı Bektaş Veli, beş tane şahidim var demiş. Onları otlak yerine götürüp, taşlara seslenince hepsi yuvarlanarak huzura gelmiş ve tanıklık etmişler." Beştaşların hemen yakınında ise bir çeşme, bir cem evi ve kesilen kurbanların pişirilmesi için ocaklar bulunmaktadır. Burada konaklayabilmek için çadır kurulabilecek alan ve prefabrik yapılar yer almaktadır.

Zemzem Çeşmesi: Çilehane'nin biraz aşağısında kesme taştan yapılmış, kemerli bir çeşmedir. Çeşmenin üzerinde bulunan 1559 ve 1908 tarihli yazılarda, çeşmenin Fevzi Baba zamanında Çakıranlı Kahraman tarafından yaptırıldığı anlatılmaktadır. Çeşmeden akan suyun şifali olduğuna inanıldığı için çeşme, zemzem çeşmesi olarak adlandırılmıştır.

3.4. Katılımcıların Seçimi

Bu araştırmanın katılımcıları, amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemi, alan araştırmalarında kullanılır. Örnekleme dahil edilecek bireylere ilişkin kararların araştırmacı tarafından alındığı, araştırma problemine yönelik çeşitli kriterlerin belirlenerek katılımcıların seçildiği olasılıklı olmayan örnekleme (non-probability sampling) biçimidir (Oliver, 2006: s.245). Bu örnekleme biçimi, bu araştırma için en uygun örnekleme biçimidir. Bu örnekleme biçimine uygun olarak, katılımcılarda var olması gereken bir takım özellikler belirlenmiştir.

Katılımcılar iki etnograf ve iki fotoğrafçıdan oluşmaktadır. Örneğin etnograf(lar), herhangi bir üniversite kurumunda akademisyen olarak çalışan veya alan çalışması deneyimi olan biri olmalıdır. Alana çıkmadan önce fotoğrafın temel prensipleri hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Fotoğraf ile ilgili temel eğitimi çeşitli kurumlardan edinmiş olması tercih edilmektedir. Alanda daha önce fotoğraflar çekmiş ancak fotoğrafı temel veri toplama aracı olarak yeterince kullanmamış olabilir. Temel fotoğraf eğitimi olmayan ancak alanda fotoğraf deneyimi olan etnograflara, araştırmacının kendisi tarafından kısaca temel fotoğraf bilgisi verilmiştir.

Fotoğrafçı(lar) ise profesyonel olarak fotoğrafçılık yapan biri olmalıdır. Bir konu üzerinde uzun süreli bir fotoğraf çalışması yapmış, alanda bulunmuş olmalıdır. Hem etnograflar hem de fotoğrafçıların daha önce Hacı Bektaş Anma Törenleri ile ilgili herhangi bir çalışma yapmamış olmaları gerekmektedir. Fotoğrafçılara araştırmacı tarafından etnografik alan araştırması ile ilgili bilgi verilmiştir.

Katılımcıların özelliklerinin belirlenmesinden sonra bu özelliklere yakın kişilerin bir listesi yapılmış, alandan uzman kişilere de danışılarak katılımcıların özelliklerine uygun kişiler belirlenmiştir. Fotoğraf alanında belirlenen kriterleri karşılayan fotoğrafçılar, çalıştıkları kurumlar ve ürettikleri fotoröportajlar gözönüne alınarak seçilmiştir. Seçilen fotoğrafçılar, uzun süre bir alanda fotoğraf çekmiş, sosyal bir konuyu fotoğraflarla anlatmayı amaçlamış, farklı alan deneyimleri olan kişilerdir.

Etnografları bulmak kolay olmamıştır. 2010 yılındaki etkinliklerde yapılacak araştırma için etnografları bulmak amacıyla, antropoloji.net sitesine ilan verilmiş, geri dönenler arasında bir sıralama yapılmıştır. Bu sene içinde yapılacak uygulama, maddi yetersizlikler nedeniyle gerçekleştirilememiş, o yıl seçilen etnograflar ile çalışılamamıştır. Seçilen etnograflara konu anlatıldığı ve üzerinden zaman geçtiği için 2011 yılındaki uygulamada çalışmaları için teklif götürülmemiş, farklı katılımcılar ile çalışmaya devam edilmesi kararlaştırılmıştır. Bu nedenle tekrar aynı siteye mail atılmış ancak yeterli dönüş olmamıştır. Bir sonraki aşamada, Türkiye'deki üniversitelerin antropoloji bölüm başkanları ile iletişime geçilmiş, onların yönlendirmeleri ile etnograflara ulaşılmıştır. Özellikle erkek etnograf bulma konusunda zorluklarla

karşılaşılmış, konunun uzmanları ile yapılan görüşmelerde, "etnografinin genellikle kadınlar tarafından tercih edildiği" tespit edilmiştir. Bu durum farklı bir çalışmanın konusudur. Belirlenen katılımcılardan özgeçmişlerini yollamaları istenmiş, yaptıkları çalışmalar ve e-posta üzerinden gerçekleşen görüşmelerle araştırmada yer alacak 2 fotoğrafçı ve 2 etnograf olmak üzere 4 katılımcı seçilmiştir. Katılımcıların aynı yaş grubundan olmasına dikkat edilmiştir.

3.4.1. Seçilen katılımcıların özellikleri

Fotoğrafçı 1: Erkek fotoğrafçıdır. 38 yaşında olan *Fotoğrafçı 1 (F1),* on yıldır profesyonel olarak çalışmaktadır. Türkiye'de bir fotoğraf ajansında basın fotoğrafçılığı yapmaktadır. Sosyal belgeci anlayışla ürettiği fotoröportajları bulunmaktadır. Yurt dışındaki kimi ajans ve dergilere de fotoğraf çekmektedir. Alana çıkmadan önce yapılan görüşmelerde *(F1),* Sünni bir aileden geldiğini ifade etmekte ancak kendisini "inançlı olmayan biri" olarak tanımlamaktadır. Daha önce Alevi'ler ile ilgili herhangi bir çalışma yapmayan (*F1),* bu alanda herhangi bir okuma da yapmamıştır.

Fotoğrafçı 2: Kadın fotoğrafçıdır. 35 yaşında olan *Fotoğrafçı 2 (F2),* on yıldır profesyonel olarak çalışmaktadır. Türkiye'de bir dergide fotoğrafçılık yapmakta, fotoröportajlar üretmekte, aynı zamanda bir sivil toplum örgütünde çalışmaktadır. Alan çıkmadan önce yapılan görüşmelerde *(F2),* Sünni bir aileden geldiğini ancak "dönem dönem inandığını, dönem inanmadığını" söylemiştir. Aleviliğin her zaman ilgisini çektiğini belirten *(F2)*, üniversite yıllarında Alevi'ler ile ilgili araştırmalar yaptığını, onu çok heyecanlandırdığını ifade etmiştir. Daha önceki yıllarda Hacı Bektaş Anma Törenleri ile ilgili bir çalışmasının olmadığını belirten *(F2),* Balkanlar'da Aleviler ile ilgili fotoröportajlar yaptığını, beş senedir de bir Alevi Türkmen köyünde yaşadığını söylemiştir.

Etnograf 1: Erkek etnograftır. 33 yaşında olan *Etnograf 1 (E1),* on yıldır alan çalışmaları yaptığını, zaman zaman bağımsız projelerde etnograf olarak yer aldığını belirtmiştir. Yüksek lisans ve doktorasını sosyol antropoloji alanında gerçekleştirmiştir. Kürt Alevisi bir aileden geldiğini ancak kendini etnik bir kimlik üzerine

tanımlamadığını söyleyen *(E1),* siyasi kimliği üzerinden tanımladığını ifade etmiştir. Daha önceki çalışmalarında Aleviler'i bir topluluk olarak çalışmadığını ancak kutsal mekanlar üzerinden bir çalışma yaptığını söylemiştir. Hacı Bektaş Anma Törenleri' nde bir kez bulunduğunu ancak bir araştırmacı olarak değil, stand görevlisi olarak yer aldığını belirtmiştir.

Etnograf 2: Kadın etnograftır. 32 yaşında olan Etnograf 2 (E2), yaklaşık beş yıldır alan çalışmaları yaptığını, alan deneyiminin doktora öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılabileceğini ifade etmiştir. Özellikle doktora süresi ve sonrasında deneyiminin arttığını vurgulamış, yüksek lisans ve doktorasını antropoloji alanında gerçekleştirmiştir. (E1) kendini Sünni Türk olarak tanımlamış, Alevi'lere aşina olduğunu vurgulamıştır. Hatay'da doktora tezinin konusu olan mutfak-diyet konuları ile ilgil Alevi'ler ile ilgili bir çalışma yaptığını ancak onların inançlarına dair herhangi bir araştırma ya da okuma yapmadığını söylemiştir.

3.5. Araştırmacının Rolü

15-18 Ağustos 2011 tarihlerinde gerçekleşecek olan 48. Ulusal, 22. Uluslar arası Hacı Bektaş Veli'yi Anma Kültür ve Sanat Etkinlikleri'nin hazırlık aşaması, etkinlik süreci ve yansımalarını kapsayan toplam 10 günlük sürede foto-etnografik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar anma törenlerini fotoğraflamış ve Aleviler ile görüşmeler yaparak etkinliklerin foto-etnografisini yapmışlardır. Bu araştırmada araştırmacı ise alanda bulunan katılımcılar üzerine bir etnografi çalışması gerçekleştirmiş, onları alanda gözlemleyip derinlemesine görüşmeler yaparak, alandaki davranış biçimlerinin benzerlikleri ve farklılıklarını saptamayı çalışmıştır.

Araştırmacı da orada bulunmuş, etnograflar ve fotoğrafçıları gözlemleyerek, onlara yönelik günlükler tutmuştur. Bir kadın etnograf ve bir erkek fotoğrafçıyı aynı mekana, diğer erkek etnograf ve kadın fotoğrafçıyı ise başka bir mekana göndererek, her birini alanda gözlemlemeyi amaçlamıştır. Katıımcıların gideceği mekanların haftalık programı çıkarılmış, her bir katılımcı bir gün öncesinde hangi mekana gideceği konusunda bilgi sahibi olmuştur. Araştırmacı, katılımcılar ile araştırma süresi boyunca üç kez *yarı*

yapılandırılmış görüşmeler yapmıştır. Böylelikle katılımcıların gözlemledikleri ortama dair görüşleri alınarak kaydedilmiştir. Araştırmacı katılımcıların yazdıkları günlükleri ve gözlem notları görüşmeler öncesinde okumuş, birbirleri arasındaki benzerlikler ve farklılıkların ortaya konulması amacıyla, araştırmacının gözlemlerinden de yola çıkarak soruları belirlemiştir.

3.6. Verilerin Toplanması

Katılımcılar belirtilen süre boyunca orada bulunarak etnografik fotoğraflar çekmişler, ürettikleri etnografik fotoğraflar ile birlikte Hacıbektaş Veli Müzesi'ne gelen Alevilerle *"yarı yapılandırılmış görüşme"* de yapmışlardır. Gözlemlenen ve fotoğraflanan olaylara, kişilere, davranışlara dair alan notları turmuşlardır. Bu notlara "*araştırma günlüğü"* denmektedir. Araştırma için birinci veri toplama aracı fotoğraf olması nedeniyle *araştırma günlüğü* fotoğrafları destekler nitelikte olup, kişisel deneyimlerin, farklı gözlemlerin, yaşam öykülerinin, araştırmacının ilginç bulduğu detayların ve bir sonraki planı çıkarmasında yardımcı olabilecek etnografik bir veri toplama tekniğidir. Böylelikle Hacı Bektaş Veli Müzesi'nde ve diğer kutsal mekanlarda gerçekleşen Alevi ritüelleri ve sosyal ilişkiler ağı betimlenmiştir.

Bu araştırmada kullanılan veri toplama araçları yarı yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmamış görüşme, katılımcı gözlem, araştırmacı günlüğü, katılımcı günlüğü, katılımcı fotoğrafları (etnografik fotoğraf), odak grup görüşmesi ve "fotografik uyarım" (*photoelicitation*) 'dır. Tablo 3'de etnografik araştırmanın aşamalarına ilişkin veri toplama araçları yer almaktadır.

Tablo 5: Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Araçları

Araştırmanın Aşamaları	Veri Toplama Araçları
1. Aşama: Pilot Çalışma	Etnografik Fotoğraf Yapılandırılmamış Görüşme Yarı Yapılandırılmış

	Görüşme Araştırmacı Günlüğü Katılımcı Günlüğü Fotografik Uyarım Odak Grup Görüşmesi
2. Aşama: Ön Araştırma	Katılımcı Gözlem Araştırmacı Günlüğü Yapılandırılmamış Görüşme
3. Aşama: Uygulama Öncesi	Yarı yapılandırılmış Görüşme Araştırmacı Günlüğü Katılımcı Gözlem
4. Aşama: Uygulama	Etnografik Fotoğraf Yapılandırılmamış Görüşme Yarı Yapılandırılmış Görüşme Katılımcı Gözlem Araştırmacı Günlüğü Katılımcı Günlüğü

1. **Yapılandırılmamış Görüşme:** Yapılandırılmış görüşmedeki değişmezliğin aksine yapılandırılmamış görüşmelerde, hazırlanmış ve belirlenmiş bir soru listesi yoktur. Görüşmeciler, soracakları soruları önceden hazırlamamışlardır. Görüşmenin gidişatı soruları belirlemektedir. Yapılandırılmamış görüşmede araştırmanın amacı soruları belirleyecektir. Görüşmeci soruları geliştirebilmeli ve amaca yönelik soruları o anda oluşturabilmelidir. (Berg, 2001: 69-70).

2. **Yarı Yapılandırılmış Görüşme:** Yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmenin arasında yer almaktadır. Bu tip görüşme, önceden belirlenmiş birkaç soru ya da başlıklar dizisini içerir. Bu sorular katılımcılara sistemli ve düzenli olarak sorulur

fakat görüşmeci, bu soruların dışına çıkabilir, yeni sorular oluşturabilir ve katılımcıya sorabilir. Eğer soruların her biri standartize edilip sorulursa, araştırmacının seçtiği kelimeler ve anlamlar üzerinden görüşme gerçekleşir. Katılımcının da zaman zaman kendini ifade etmesi beklenir. Bu nedenle yarı yapılandırılmış görüşmeler, yapılandırılmış görüşmeye göre daha özgürdür ancak yapılandırılmamış görüşmeye göre ise sistematik ve düzenlidir (Berg, 2001: 70-71).

3. **Katılımcı Gözlem:** İnsanların yaşamlarına ve etkinliklerine doğrudan ve sürekli katılım yoluyla veri toplama sürecinin adıdır. Günlük davranışın doğrudan, ilk elden gözlemidir. Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. Yakın olmak kavramı en basit anlamıyla insanların yaşamlarını ve yapıp ettiklerini içeren gündelik tekrarlara fiziksel ve sosyal açıdan yakın olmayı gerektirir (Emerson, Fretz, Shaw, 2008: s. 2).

4. **Araştırmacı Günlüğü:** Alanda temel olarak günlük pratikler ile toplumsal ve ekonomik etkinlikler hakkında yoğun, açık uçlu, yinelenen sorularla yapılan gözlem ve bu gözlemlerin günlük notlar halinde kaydedilmesidir. Böylelikle önemli olaylar, katılımcıların yorumlarıyla birlikte kaydedilebilir. Bu kaydetmenin sonucunda hedeflenen, alanın tipografisinin çıkarılmasıdır. Bu kaydetmenin aracı olan dilin "nesnel" dünyayı ayna gibi yansıtması olanaksızdır, dolayısıyla "nesnel" dünya dil aracılığıyla inşa edilir. Bu inşa araştırmacı ve katıldığı grup içerisindeki bireyler arasında iletişim ve etkileşimin koşulları ile belirlenir. Bu koşulları belirleyen dinamiklerden bir tanesi de araştırmacının kişilik yapısının yanında sahip olduğu bilimsel niteliklerdir (Vidich ve Lyman 1994: 23).

5. **Katılımcı Günlüğü:** Araştırmacı günlüğü ile aynı anlamdadır. Bu çalışmada araştırmacı katılımcılar üzerine bir araştırma günlüğü tutacaktır. Katılımcıların tutacağı günlük ise Hacı Bektaş Veli Külliyesi'nde yapacağı etnografik çalışma üzerine olacaktır.

6. **Etnografik Fotoğraflar:** Katılımcılar gerçekleştirdikleri etnografik çalışmalarda veri toplama aracı olarak fotoğrafı kullanacaktır. Bu etnografik fotoğraflar, araştırmanın olmazsa olmazıdırlar.

7. **Odak Grup Görüşmesi:** Görüşülen kişilerden belirli bir konuya ait düşüncelerini açıklamaları ve bu düşüncelerini grup içinde tartışabilmeleri için imkan sunan bir tekniktir. Odak Gruplara damgasını vuran şey, grup etkileşimini kullanarak grup içinde var olan etkileşim olmaksızın ulaşılmayacak olan veriye ve kişilerin görüşlerine ulaşmaktır. Bu görüşmede araştırmacının rolü, oluşturduğu grubun belirlenen konu üzerinde tartışmalarını yönetmektir. Odak grup görüşmelerinde araştırmacının yanı sıra bir gözlemci bulunur. Gözlemci, grup etkileşimi ve grup üyelerinin tartışmaya katılımını dikkatle gözler ve notlar alır. Katılımcıların rızaları alınarak, bu görüşmenin ya ses kaydı ya da video kaydı alınır. Daha sonra analiz için bant çözümleri yapılır. Odak grup görüşmesinde elde edilen verilerin analizi ve yorumlanmasında araştırmacı; bireylerin değil, grubun inceleneceğini, üzerinde fikir birliği varılmış ve varılmamış alanları belirlemek gerektiğini, ana kavram ve sorunların tanımlanma biçimlerini, bireylerin tek tek ileri sürdükleri görüşleri yanında, grubun benimsediği görüşleri de ayrı ayrı belirtmenin önemini bilmelidir (Kümbetoğlu, 2005: 117-125) .

8. **Fotografik Uyarım (Photoelicitation):** Tek veya daha evvel yapılmış bir analize dayanarak araştırmacı tarafından bir araya getirilmiş, görüşmeci açısından bir anlam ifade edeceği varsayılarak seçilmiş bir dizi fotoğraftır. Fotoğraflar, bireylere, katılımcıların değer, inanç, davranış ve anlam dünyalarını keşfetmek; anıları harekete geçirmek ya da grup dinamiklerini veya sistemini keşfetmek amacıyla gösterilmekte, onların tepkileri kaydedilmekte ve analiz edilmektedir (Prosser ve Schwartz, 2006: 108).

3.7. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmada günlüklerin ve görüşmelerin analizi *etnografik veri analizi* şeklinde gerçekleştirilmiş, bulguların yorumlanması ise *betimsel analiz* yöntemiyle yapılmıştır.

Betimsel analizin amacı, analiz sonucunda elde edilen bulguları ve yorumları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya aktarmaktır. Etnografik analizde öncelikle katılımcılardan elde edilen ses dosyası halindeki yarı yapılandırılmış görüşme verileri yazılı hale getirilmiştir. Katılımcıların ve araştırmacının günlüklerini ve araştırma süresince yapılan görüşmeler, araştırma amaçları çerçevesinde temalara ayrılmıştır. Bu temalara alt temalar eklenerek, listelenmiştir. Araştırmacı tarafından oluşturulan temaların geçerliliğini sağlamak amacıyla analiz edilen günlükler ve görüşmelerden oluşturulan temalar üç uzmanın görüşüne sunulmuştur. Uzmanlar, veri formlarını okuyup, temalar oluşturmuş ve araştırmacının belirlediği temalar ile uzmanların belirlediği temalar karışılaştırılmıştır. Böylelikle araştırmada kullanılan tüm veri toplama araçları uzmanların görüşü alınarak oluşturulmuştur. Elde edilen nitel verilerin güvenirlik çalışmaları araştırmacı ve iki farklı alandan uzman ile gerçekleştirilmiş ve yapılan çalışmaların güvenirliği görüş birliği-görüş ayrılığı formülüne göre değerlendirilmiştir.

Verilerin sunulmasında; araştırma soruları, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da bu süreçlerdeki boyutlar dikkate alınmıştır. Elde edilen verilerin ışığında bulgular, temaların altında gözlenen ya da görüşülen bireylerin görüşlerini yansıtabilmek amacıyla, sık sık doğrudan alıntılar yapılarak yazılmıştır. Araştırmacının alanda tuttuğu günlük ve yorumlar, italik olarak gösterilerek, araştırmacıya ait yorumların diğer katılımcılarınkinden ayrılması sağlanmıştır. Analiz bölümünde zaman zaman araştırmacı iç sesini de analize eklemiş, bunu yaparken de etnografik çalışmalarının vazgeçilmez dili "ben" öznesini kullanmıştır.

3.7.1. Etnografik fotoğraf analizi

Etnografik alan araştırmalarının veri analizinde çeşitli teknikler kullanılmaktadır. *"Görsel Çalışmalar"* olarak da tanımlanan son dönem görsel veri analiz yöntemleri ve *"Görsel Etnografi"* alanlarında yazılan kaynaklarda, etnografik bilgiler içeren fotoğraflara yönelik analizlerin *"Bağlam"* analizi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Sarah Pink'e göre (Pink, 2007: 119), fotoğraf ve video, farklı bağlamlarda yorumlandığında farklı anlamlar ortaya çıkmaktadır ve her biri farklı yollarla

yorumlanabilir. Böylelikle görsel analiz sadece fotoğraf ve videonun görsel içeriğinin yorumlanması değil, aynı zamanda farklı üreticiler ve bakış açılarının öznel anlamlarının da yorumlanmasıdır. Pink, gerek fotoğraf gerekse video analizlerinde iki yaklaşımdan söz eder: birincisi "*içerik ve bağlam: realistik yaklaşım", ikincisi "içerik ve bağlam: yerel ve etnografik anlam"*. Realistik yaklaşım, görsel etnografi alanında öncülerden biri olan aynı zamanda *Farm Security Administration (FSA)* fotoğrafçılarından John Collier ve Malcolm Collier tarafından yazılan *"Visual Anthropolohy: Photography as a Research Method"* kitabında vurgulanan bir yaklaşımdır. Bilimsel ve realist yaklaşımda bütün bağlamlar ve süreçlerin görüntülenmesi ile görsel kanıtlar oluşmaktadır. Bu yaklaşım, bir bağlam içinde görsel kayıtları düzenlemeye çalışmaktadır.

Realistik yaklaşımda, Collier ve Collier' göre görüntü üretiminin bağlamı iki yolda gerçekleşmektedir. Birincisi, görüntülerin içeriğinde bulunan aktiviteler, bireyler ve nesneler hakkında kanıt sağlayan bilgiyi bir bağlama yerleştirme, ikincisi ise, üretilen görüntülerdeki içeriklerin bağlamını düzenleme. Collier ve Collier tarafından bu yöntemin, analizin güvenilir şartlarını oluşturduğu savunulmuş ve alan çalışması boyunca sistematik kayıt ile oluşturulan, bağlam tarafından biçimlendirilen, analizden elde edilen bulguların önemli olduğu vurgulanmıştır. (Collier and Collier, 1986: 163) Ancak Pink, bu görüşün iki temel sorunu olduğunu savunmaktadır: Birincisi bağlamın tamamlandığı varsayımı, ikincisi ise olayların öyküsünün ya da anahtar rolündeki katılımcıların, etnograf tarafından sunumu ile üretilen video ya da fotoğraf serilerinin düzeninin belirlenmesi fikri. Bu nedenle Pink, kültüre tek bir bakış açısı ile bakılamayacağını ve kaydedilemeyeceğini iddia etmektedir. (Pink, 2007: 122)

Collier ve Collier'in savunduğu sosyal araştırmalarda bilimsel-gerçekçi yaklaşımın karşıt görüşü olan düşünümsel yaklaşımın ise üç iddiası vardır (Pink, 2007: 123):

1) "Nesnel" bir kayıt yapılamaz
2) Görsel İçerik yerine, görüntülerin nasıl üretildiği, bireysel niyetler ve öznellikler analiz edilmeli

3) Analiz sadece içeriğe değil aynı zamanda farklı bireylerin farklı bağlamlardaki görüntülere verdiği anlamlar üzerine odaklanmalıdır.

Bu yaklaşıma karşıt olan ve son dönem çalışmalarda sıklıkla kullanılan analiz yaklaşımı "düşünümsel yaklaşım" dır. Ancak etnograflar, realistik yaklaşımı tamamen reddetmemişlerdir. Kullanışlı olduğu durumlar söz konusudur. Örneğin, birinin ya da bir yerin neye benzediğini ortaya koymak ya da orada ne olduğunu anlayabilmek için kullanılabilmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, etnograf, gerçekliği kendi kültürel ve bireysel öznelliği ile görüp, fotoğraflarına aktaracaktır. (Pink, 2007: 124)

Realistik yaklaşımda tanımlanan "sürecin bütünlüklü kaydı" açıklamasına karşın, düşünümsel yaklaşım, sürecin bütünlüklü kaydının görsel olarak yapılamayacağını iddia etmektedir. Bu yaklaşıma göre öznel deneyimin, objektif bilgiye dönüştürülmesi fikri kendi içinde çelişkilidir. (Pink, 2007: 119-120)

İçerik ve Bağlam: Yerel ve Etnografik yaklaşım ise düşünümsel yaklaşımı benimsemektedir. Ona göre tek doğru yoktur ve her bir bağlamın diğer bir bağlamla ilişkisi olabilir. Sosyal bilimciler, fotoğrafın tek başına duyguları, sosyal ilişkileri, güç ilişkilerini yansıtmadığından yakınmaktadırlar, ancak söylem ve diğer bilgi ile bağlamsal bir ilişki kurulmasına ihtiyaç vardır. (Pink, 2007: 125-126)

Realistik yaklaşım ve düşünümsel yaklaşımda fotoğraflar farklı tanımlanırlar. Bu iki yaklaşımda da fotoğraflar hem araştırma sırasında üretilirler hem de bir belge/metin olarak incelenirler. Özellikle gözlem sırasında üretilen fotoğraflar, "görsel kayıt" ya da "görsel günlük" olarak yaygın biçimde kullanılmaktadırlar. Bu iki terim birbirlerine benzer gibi görünseler de, anlamları, "fotoğrafın gerçekliğin tarifsiz bir kaydını yaptığı" konusundaki inanışa göre değişmektedir. (Prosser ve Schwartz, 2006: 107-108)

Realistik yaklaşıma göre fotoğraflar birer *görsel kayıttır.* Fotoğraf makinesinin görsel detayları yorulmaksızın kaydedebilme yeteneği, "fotoğraf makinesiyle tuttuğumuz notların" (camera notes) sosyal bilimciler tarafından tutulan ve kaydedilen saha notlarına üstün gelebileceğine işaret etmektedir. Bu yaklaşıma göre, araştırmacı yorgun

olsa bile, fotoğraf makinesi, film ve batarya dolu olduğu müddetçe işine devam edebilmektedir. Çekilen görsel kayıtlar daha sonra organize edilip, katalog haline getirilebilmekte ve analiz edilebilmektedir. Böylece, fotoğraflar, etnografik saha günlüğün bir tamamlayıcısı ya da görsel detayları nesneleri, olayları, mekânları, işaret ve sembolleri, davranışsal etkileşimleri vurgulamak suretiyle sistematik kayıtlar olarak kullanılmaktadırlar.

Düşünümsel yaklaşıma göre fotoğraflar birer *görsel günlüktür*. Görsel bir günlük yaratmak ise fotografik aracın kendisinin alternatif bir kavramsallaştırılması üzerine inşa edilen farklı yan anlamlar taşımaktadır. Paul Byers'in vurguladığı gibi "fotoğrafı makine çekmez, insanlar çeker." Saha deneyiminin sonuna doğru araştırmacının edindiği kavrayış düzeyi, araştırmaya neleri dahil edip, neleri göz ardı edeceği ve objektifin önünde olup bitenleri ne biçimde değerlendireceğini etkilemektedir. Görsel günlük olarak fotoğraflar, araştırma sürecine, araştırmacıyı ve aracının (fotoğraf makinesi) niteliklerini yeniden sokmaktadır. Yani günlük, araştırmacının sahaya girişinin, katılımının ve sahadan ayrılışının özdüşünümsel bir tarihsel kaydıdır. Bu yaklaşım içinde çekilen görüntüler, zaman ve mekan içinde belli bir anda, belli bir araç kullanan bir araştırmacının belli bir toplulukla karşılıklı etkileşiminin biricik neticesi olarak görülmektedir. Fotoğraf sürecindeki bu pek çok değişkeni gözden geçirmek, görsel kaydı görsel günlükten daha açık bir biçimde ayırt etmeye sağlayacaktır. Saha deneyiminin günlüğünü tutma amacıyla çekilen fotoğraflar, araştırmacının çıkardığı sonucu daha iyi kodlayabilmektedirler.

Bu iki yaklaşım, araştırmalarda fotoğrafın nasıl anlamlandırıldığını vurgulamaktadır. Araştırmada fotoğraf, *görsel günlük* olarak ele alınmakta ve düşünümsel yaklaşım benimsenmektedir. Katılımcıların alanda çektiği fotoğraflarda bu yaklaşım çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz edilirken ise Gillian Rose'un "Görsel Metodolojiler" kitabında yer alan, karma metod yöntemi kullanılmıştır. Rose, fotoğrafları anlamlandırmak için beş temel konuya dikkati çekmektedir. Ona göre "herhangi bir imgenin *kendi görsel etkisi* vardır; söz konusu bu etkiler *görme biçimleri* sayesinde harekete geçerler; yine söz konusu etkiler *sosyal farklılık* görüntüsünün üretiminde ve yeniden üretiminde önemli bir role sahiptir; ancak bu etkiler, her zaman *izleme ediminin toplumsal*

bağlamıyla ve *izleyenlerin izleme ediminde kullandıkları görsel alışkanlıklarla* kesişmektedir" (Rose, 2001: 15). Görsel imgeler üzerine yapılan yorumların, imgelerin anlamlandırılma süreciyle ilgili, "bir imgenin **üretim** alanı (alanları), **imge**nin kendisinin alanı, imgenin farklı **izleyenler** tarafından görüldüğü alan (alanlar)" olarak üç temel alan üzerinde odaklandığını vurgulayan Rose, bu alanların karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ve her bir alanın işleyişinde farklı yönlerin bulunduğunu belirtmiştir. Bu farklı yönleri yaklaşımlar (*modalities*) olarak adlandıran Rose, üç başlık altında toplamıştır (2001: 17)

1. **Teknolojik :** Bakılmak üzere ya da doğal görüşü genişletmek üzere geliştirilmiş yağlı boya tablodan televizyona ve internete kadar herhangi bir araçtır.
2. **Kompozisyonal:** Bir imge ortaya konulurken birçok formel stratejiden yararlanılır: örneğin, içerik, renk ve uzamsal organizasyon.
3. **Toplumsal:** Bir imgeyi çevreleyen ve görülmesini, kullanımını etkileyen ekonomik, toplumsal ve siyasi ilişkiler, kurumlar ve etkinlikler bütününe işaret etmek için bu kavramı kullandım.

Bu üç yaklaşım, üç alanda da mevcut olduğundan alanlar arasındaki ayrımların çok keskin değildir. Bu bağlamda Rose bir fotoğrafı okumak için üç basamaktan oluşan sorular geliştirmiştir. Bu soruların temel başlıkları; *Üretim, fotoğraf ve izleyenler*'dir. Araştırmada fotoğrafın üretim süreci ve fotoğrafın kendi anlamı üzerine durulduğundan izleyenler bölümü dahil edilmemiştir. Rose'un farklı yöntemlerden derleyerek geliştirdiği soruların bazıları elenmiştir. Bu sorular, fotoğrafı kimin çektiği, ne zaman çektiği, nerede çekildiği, hangi teknoloji ile üretildiği, bir serinin parçası olup olmadığı, renk ve teknoloji ile ilişkisi gibi sorular bu listeden çıkarılmıştır. Fotoğrafları analiz ederken amaca yönelik seçilen ve kullanılan sorular aşağıdaki gibidir:

1. Fotoğrafın Üretimiyle İlgili Sorular:

1.1. Fotoğrafı çekenin, fotoğrafın sahibinin ve fotoğrafın öznesinin toplumsal kimlikleri nedir?

1.2. Fotoğrafı çeken, fotoğrafın sahibi ve fotoğrafın öznesi birbiriyle nasıl ilişkilidir?

1.3. Fotoğrafın biçimi söz konusu kimlikleri ve ilişkileri yeniden inşa etmekte midir?

2. Fotoğrafla İlgili Sorular:

2.1. Ne gösterilmektedir? Fotoğrafta yer alan görsel öğeler nelerdir? Nasıl bir kompozisyon oluşturmaktadırlar?
2.2. Fotoğrafta izleyenin dikkati nereye (hangi noktaya) çekilmektedir? Neden?
2.3. Fotoğraf, nasıl bir görüş açısından çekilmiştir?
2.4. Fotoğrafı oluşturan bileşenler arasında nasıl bir görsel ilişki kurulmuştur?
2.5. Bu fotoğraf, türünün özelliklerini ne ölçüde taşımaktadır? Bu fotoğraf, türünün özellikleri hakkında eleştirel bir yorum getirmekte midir?
2.6. Fotoğrafın farklı öğeleri hangi anlamlara işaret etmektedir?
2.7. Ne tür bilgiler harekete geçirilmektedir?
2.8. Bu fotoğrafı oluşturan öğeler arasındaki ilişkiler değişken midir?
2.9. Bu fotoğraf çelişkili bir imge mi ortaya koymaktadır?

Sorular teker teker yanıtlanmak yerine betimsel bir şekilde yorumlanmış, kuramsal bölümdeki değerlendirmeler, katılımcıların günlükleri ve görüşmelerdeki cevaplarıyla da desteklenmiştir. Analiz edilen fotoğraflar *gün, mekan, olay ve ayrıntı* ölçütlerine göre seçilmiştir. *Gün* ölçütü; benzer günlerde çekilen fotoğrafların analiz edilmesi ve karşılaştırılmasını sağlamış, *mekân* ölçütü; aynı alanlarda çekilen fotoğrafların yorumlanmasında önem kazanmış, *olay* ölçütü; katılımcıların cem töreni, konser alanı, semah gösterisi, açılış töreni, protestolar gibi olayları nasıl ele aldıklarının incelenmesinde kullanılmış, *ayrıntı* ölçütü ise katılımcıların birbirlerinden farklı olarak bütün diğer ölçütlerin dışında nelere odaklandıklarını vurgulamak için tercih edilmiştir.

Mekân bölümünde, katılımcıların çektiği fotoğraflar incelenerek, aynı günde aynı mekânda çekilmiş fotoğraflar, *olay* bölümünde ise yine aynı günde aynı olaya dair fotoğraflar, *ayrıntı* bölümünde ise aynı günde çekilmiş, katılımcıların farklılıklarını en çok ortaya koyan, mekân ya da olay sınırlaması olmayan ayrıntı fotoğraflar seçilmiştir. Genellikle ayrıntı fotoğraflar, katılımcıların farklılıklarını ortaya koyan nitelikte olması nedeniyle görüşme ve günlüklerden çıkan temalar ışığında serbest seçilmiştir. Her başlık altında katılımcıların fotoğrafları aynı anda okunacak ve değerlendirilecektir. Bunun nedeni dört katılımcının çektiği fotoğrafların, okuyucu tarafından aynı anda görülmesini ve değerlendirmenin aynı anda yapılarak karşılaştırmanın yapılmasını sağlamaktır.

3. Bulgular ve Yorum

Bulgular ve yorumlar başlığı iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde, etnografik araştırma sürecinde farklı veri toplama araçları ile toplanan veriler, temalara ayrılmış, bu temalar altında ayrıştırılan veriler, araştırmanın amacı doğrultusunda yanıt aranan sorular temel alınarak analiz edilmiştir. Analiz sürecinde, gözlenen ya da görüşülen bireylerin görüşlerini yansıtabilmek amacıyla, sık sık doğrudan alıntılar yapılmış, kuramsal bölümde yer alan kuramcıların görüşlerinden de yararlanılmıştır. Araştırmada iki etnograf ve iki fotoğrafçı yer almıştır. Katılımcılar E1, E2, F1 ve F2 olarak adlandırılmışlardır. İkinci bölümde ise katılımcıların alanda çektiği fotoğraflar *gün, mekân, olay* ve *ayrıntı* ölçütlerine göre seçilmiş, her birinin fotoğrafı bir araya getirilerek, karşılaştırmalı şekilde okunmuştur. Fotoğraflar okunurken, Gillian Rose'un Görsel Yöntemler (*Visual Methodologies)* kitabındaki karma yöntem sorularından faydalanılmıştır.

4.1.Etnograf ve Fotoğrafçı Arasındaki İlişki

Araştırmada, etnograf ve fotoğrafçı arasındaki ilişki alan deneyimleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Etnografların fotoğrafçı gibi davranma, fotoğrafçıların da etnograf gibi davranma deneyimleri alt temalar halinde ortaya konulmuştur. Temel başlıklar fotoğrafçı olmak ve etnograf olmak diye ayrılmış, bu iki başlık, katılımcıların günlük ve görüşmelerinde paylaştıkları bilgilerle açıklanmaya çalışılmıştır.

4.1.1. Fotoğrafçı olmak: Etnografların fotoğrafçı olarak davranma deneyimi

Etnograflar alanda fotoğrafı veri toplama aracı olarak ilk defa nitelikli bir şekilde kullanmışlar ve alanda fotoğrafçı gibi davranma deneyimini yaşamışlardır. Bu deneyimler alt temalar halinde aşağıda sıralanmıştır.

4.1.1.1. Fotoğrafçı olmak ile ilgili görüşler

Etnografların, *fotoğrafçı olmak üzerine* geliştirdikleri mesleki bir takım tanımlamalar olmuştur. Bu tanımlamaları, geçmiş araştırmalarındaki gözlemleri ve araştırma süresince alanda karşılaştıkları fotoğrafçıların davranış biçimleri üzerinden gerçekleştirmişlerdir. Fotoğrafçının konusuna saygılı olması gerektiği iki etnograf tarafından da vurgulanan en dikkat çekici konudur. Etnograflar, fotoğrafçıların bir konuyu ya da durumu belgelemekte ısrarcı olmamalarına ve fotoğraf makinesi ile bozulan doğallığı bir de fotoğrafçının varlığının etkilemesi durumunda insanların rahatsız olacaklarını belirtmişlerdir. E1'e göre, fotoğrafçının fotoğraf çekerken, kaynak kişilere hiçbir şeyi gizlemeden, tüm açıklığıyla anlatması ve izin alması, insanlarla olan iletişimin en can alıcı noktasını oluşturmaktadır (E1, 10.08.2011). E2'in üzerinde durduğu nokta ise fotoğraflanan her olayın bir oluş sırasının olması nedeniyle, fotoğrafçının beklemek zorunda olmasıdır. Ona göre fotoğraf çekmeye başlamak ve devam etmek, daha öncesinde olay ile ilgili bilginin ve deneyimin olması gerekliliğini zorunlu kılıyor. Eğer fotoğrafçının deneyimi yoksa, akıp giden anı yakalayamaz ve belgelemek istediği konuyu kaçırabilir. Bu nedenle E2, fotoğraflanacak olayı en az iki kez deneyimlemenin önemini vurguluyor ve daha önce yaşadığı bir deneyimi aktarıyor (E2, 10.08.2011):

> Örneğin bir kilisede bir ayin sırasında bir sürü fotoğraf çektiler, çektiler, en sonunda papaz uyardı. Biz şuan dua yapıyoruz biraz saygılı olun diye. Ben sadece kenarda bekliyordum. O kadar çok flaşlar patladı ki artık rahatsız oldular. O coşku olabilir fotoğrafçıda dediğim gibi tanımadığım için çok bir şey söylemek, yorum yapmak istemiyorum (E2, 10.08.2011).

Fotoğrafçının alanda bir olayı belgelerken birden fazla kere deneyimlemesi gerekliliği oldukça önemlidir. Belgesel fotoğrafın olmazsa olmaz koşullarından biri olan, "belgelenecek konu için uzun süreli orada olma" diye tanımlayacağımız durumu E2, yaşadığı bir olayla ortaya koymuştur. E2'nin düşüncelerinden yola çıkılırsa, fotoğrafçı olmak, bir kez yapılan ve o akan giden zamanının içinde anı çalmak demek değildir.

Fotoğrafçı olmak akıp giden zamanın içerisinden, o süreci en iyi anlatan anı yakalamaktır.

Fotoğrafçı akıp giden zamanın içindeki bir olayı nitelikli bir şekilde kaydedip, fotoğraflarıyla aktarabilecek midir? Fotoğrafçının bir olayı nitelikli bir şekilde bir etnograf gibi kaydedebileceğini söyleyen E1, fotoğrafçının da bir olayı gözlemlediğini ve bu gözlemleri sonucunda olayın püf noktasını yakalayacağını, fotoğrafçı olmak ve etnograf olmak arasında keskin bir ayrımın olmadığını, temel tartışmanın etnografi sürecinde fotoğrafı kullanmanın olması gerektiğini savunuyor. E1, etnografiyi temel alarak, fotoğraf çekmenin ve kullanmanın bu disiplin içindeki yerini daha fazla ön plana çıkarıyor.

Fotoğrafçının etnograftan daha *teknik bakacağını,* bu nedenle farklı bakış açıları yakalayacağını belirtip, konuya fotoğraf çerçevesinde baktığı için de fotoğrafçının etnograflardan daha farklı fotoğraf çekeceğini belirtiyor (E1, 18.08.2011). E2 ise fotoğrafçıların alanda çok daha fazla fotoğraf çekeceklerini, çok daha hızlı olacaklarını vurguluyor (E1,10.08.2011). Fotoğraf çekmenin daha sanatsal bir eylem olduğunu belirten E2, etnograflarda olayı yakalamanın ve ritüeli yansıtmanın daha önemli olduğuna değinip, fotoğrafçının fotoğrafı sanatsal bir eser gibi değerlendirdiğini söylüyor. Ona göre fotoğrafçı için ışık ne kadar önemliyse, bir etnograf içinde anı kaçırmamak önemlidir. E2 bu yorumlardan sonra emin olmadığını ve doğru cevaplar verebilmesi için daha çok fotoğrafçı tanıması gerektiğini vurguluyor (E2, 10.08.2011). Aslında burada Bresson'un *karar anı* diye tanımladığı kavram öne çıkmaktadır. *Karar anı*, biçimi organize ederken, fotoğraflanan olayı da eş zamanlı bir şekilde kayda almaktır (Cookman, 2008: 59-60). E2'nin dediği gibi belgesel fotoğrafçı sadece biçimin, güzelin, estetiğin peşinde değildir. Olayı tek karede anlatabileceği doğru anın da peşindedir. Bu nedenle etnograf ile benzer bir davranışı gerçekleştirmekte; etnograftan bir adım öteye giderek aynı zamanda anı estetize etmektedir. E2, tam da bu duruma örnek olarak durumu şöyle özetlemektedir:

> Onlar mesela fotoğraf çekerken pozisyonlarını değiştirebiliyorlar, alttan, üstten farklı şekillerde, işte bir tanesi ben ışıkta çekeyim biri diyor akşam

çekeyim. Tamamen makineye yansımasıyla ilgili, benim önem vermediğim onların çok önem verdiği şeyler var. Ben konu varsa hemen çekiyorum onlarda öyle bir şey yok fotoğraf da çekmemiş olabiliyorlar. Fotoğrafçıysa bence çıktığın zaman çekersin bir şeyler ama onlar bekliyorlar. Ben fotoğrafçı olsaydım mesela farklı olurdu ben hep çekerdim. Ben onları aslında çok gözlemlemedim ama fotoğraf çekmek konusunda onlar hala daha teknikler, ben hiçbir zaman o kadar teknik olacağımı sanmıyorum (E2, 18.08.2011)

E2, burada fotoğrafçıları alanda gözlemlememesine rağmen, "fotoğrafçı olarak alanın fotoğrafını çekmek" durumuna karşı önyargılı davranıyor. "Onlar daha teknikler" diyerek, fotoğrafçıların çektikleri fotoğrafların bir olayı tanımladığı, anlattığını ve gözlemleyerek tasvir ettiğini gözden kaçırıyor. Etnograflar da fotoğraf çekerken tekniğe önem verip, belgelemek istedikleri olayları daha görünür, anlaşılır ve bakılabilir hala getirebilirler. Sontag'ın da deyimiyle "bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir" (Sontag, 1999: 20) ve "fotografik görme, herkesin gördüğü ancak çok sıradan diye önemsemediği şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneği" (Sontag, 1999: 109) anlamına da gelmektedir.

4.1.1.2. Alanda Fotoğraf Çekme Deneyimi

4.1.1.2.1. İlk çektiği fotoğraf



Fotoğraf 33. E1'in alanda ilk çektiği fotoğraf



Fotoğraf 34. E2'nin alanda ilk çektiği fotoğraf

E1 ve E2 alanda çektikleri ilk fotoğrafı hatırlamadıklarını ifade etmişlerdir. Onlara sorulduğunda E1, Çilehane'nin girişini fotoğrafladığını, E2 ise ilk olarak belediye binasının üzerindeki sözlerin fotoğrafını çektiğini söylüyor. Ancak hard diskteki fotoğraflarına bakıldığında ilk çektikleri fotoğrafların yukarıdaki fotoğraflar olduğu görülüyor. E2, 12 Ağustos 2012 tarihinde türbenin yakınlarındaki standları fotoğraflıyor. Stantlarda, Aleviliğin simgelerinden, Hz Ali ve Hacı Bektaş Veli, On İki İmamlar'ın da yer aldığı resimler dikkati çekiyor. Bu fotoğraftan, Hz Ali'yi resmetmenin günah sayılmadığı yorumu yapılabilir. E2'nin özellikle bu standı çekmesinin temel nedenlerinden biri, ilk günkü günlüğünde tanımladığı satıcıları belgelemektir. E2 günlüğünde bu mekânlarla ilgili şunları söylemiştir:

> Şenlik zamanı arttıkça meydanda yapılan hazırlıklarda hızlanmaya başlıyor. Özellikle dışardan gelen çeşitli ürünlerden oluşan stantlar açıyorlar. Bu gelenlerin hepsi de Alevi değil içlerinde Sünni olanlar da var. Ancak Hacı Bektaş şenlikleri birçokları için olduğu gibi onlar içinde bir gelir kapısı. Müzeye çıkan yolda hediyelik eşya satan dükkanların tamamında Aleviliği simgeleyen nesneler bulunmaktadır (E2, 12 Ağustos 2011).

E1'in çektiği ilk fotoğraf ile ilgili bir yorumu bulunmamakla birlikte, bu fotoğrafta Hacı Bektaş Veli ilçesini anlatan bir simgeye rastlanmamaktadır. Uzaktan çoban ve koyunları görünürken arkada evler dikkati çekmektedir. E1, bu fotoğrafı o yöreye ait etnografik bilgi aktarmak için değil, "gözüne güzel göründüğü için" çektiğini söylemiştir. Alanda fotoğrafçı gibi davranmak durumuna uyan bir davranıştır. Görüşmelerde ve günlüklerde etnograflar, genellikle etnografik bilgiyi aktarmak için fotoğraf çekmek üzerinde durmuşlardır. Ancak çektikleri fotoğrafların bazılarında "çekmek istedikleri için" fotoğraf çektikleri de görünmektedir. E2 bu duruma ilişkin şunları söylemektedir: "Her kare resimde izin alarak fotoğraf çekmiyorum. Elim kendiliğinden defalarca basıyor, gerekli gereksiz yığınla fotoğraf çekiyorum." Etnograflar, özel yaşamlarında anı aracı olarak kullandıkları fotoğraf makinesini, alanda benzer sebeplerden dolayı yani hoşlarına giden bir an gördüklerinde rahatlıkla kullanmaktadırlar. Bu sebeple amaçları salt etnografik bilgiyi elde etmek değildir. Günümüzde fotoğraf makinesinin gözün yerine geçmesi, McLuhan'ın dediği gibi bir insan uzvuymuş gibi kanıksamamız ve

dijital makinelerin ucuzlaması ile birlikte sözün yerini görüntü almıştır. Mesleki alışkanlık olarak ilk başta fotoğraf çekmeyi ve kullanmayı reddetseler de etnograflar, gündelik yaşamın alışkanlıkları nedeniyle fotoğraf çekme eylemine kendilerini kaptırmışlardır.

4.1.1.2.2. Etnografların fotoğraf çekmeye yatkınlıkları

Alana çıkmadan önce yapılan görüşmelerde de "en iyi antropoloğun, en az fotoğraf çeken olduğunu" (E1, 13.08.2011) söylemesi, E1'in araştırma başlangıcında fotoğraf çekmeye gösterdiği mesleki tepkinin bir yansıması olarak algılanabilir. E1, fotoğrafın antropologlar tarafından az kullanılıyor oluşundan övgüyle bahsederken, fotoğraf kullanmanın temel noktasının araştırmanın can alıcı noktasına hizmet eden anların yakalanması olduğunu vurgulamıştır. Bu anlar da ona göre ender rastlanan anlardır. E1'in araştırmanın ilerleyen zamanlarında fotoğraf çekmeye ve fotoğraf kullanımına ilişkin görüşlerinde olumlu yönde değişiklikler olmuştur. Araştırmanın son gününde E1, insanları gözlemleme yeteneğinin fotoğraf çekmeye etkisinin olduğunu, Çilehane'deki delikli taş kutsal mekânı üzerinden anlatmaktadır:

> Bana göre çarpıcı olan o kayadan geçme durumunun yarattığı şey. Mesela orada ben o yer ile ilgili bütün bir şeyi açıklayabilirim. Nasıl bir kült olduğu, temsil ettiği sembolik değerlerle ilişkisi, bir insan pratiği anlamında da değerlendirildiğinde oradan çıkamama durumu, bütün bunların üzerine söyleyebileceğimiz bir olayı yansıtıyor. Ancak olaya baktığımızda bir fotoğraf bütün bu söylenenleri anlatabiliyor (E1, 21.08.2011).

Bütün bu olayların fotoğrafını çekmek için beklemediğini, özel olarak bu anıda çekeyim demediğini, gözlemleri sonucunda o anı gördüyse fotoğraf çektiğini de ekliyor. E1'in bu konuya en önemli katkısı ise alan çalışması içerisinde alanla ilgili deneyim arttıkça insanın kafasında sistematik bir bilginin olduğunu vurgulamasıdır. E1, bu sistematik bilginin insana yavaşça yerleştiğini Hacı Bektaş Törenleri alan araştırması üzerinden şöyle anlatıyor: "bir mekân var bu mekânların belli bir kutsiyetleri var, bir ziyaretçi

profili var. Bunların hepsi kafada belirli. Belirli olunca örnek bir konu görüldüğünde de kayıt altına almaya çalışıyoruz" (E1, 21.08.2011).

E2 ise araştırmacıların farklılıkları üzerine vurgu yaparak, bakış açılarının, ve odaklanılan konuların farklılaşacağını ifade ediyor. "Her etnograf kendi yöntemini kendi belirler. Konu aynı olsa bile her etnograf konuya farklı bakar ve farklı görür. Durduğu yer aynı olsa bile gördüğü ve odaklandığı yer başkadır" (E2, 20.08.2011). E2'nin bu yorumu fotoğrafçıların yorumuyla örtüşüyor. Fotoğrafçılarda aynı konuyu iki fotoğrafçının farklı belgeleyeceğini savunuyorlar. Bunun nedenini ise, her fotoğrafçıda farklı bakış açılarının ve farklı ilgi alanlarının olmasına bağlıyorlar. Böylelikle etnograf ve fotoğrafçılar arasındaki temel benzerliğin gözlemleri ve gözlemleri yansıtma biçimleri olduğu görülüyor. E2 diğer katılımcılardan farklı olarak, gözlemleri ve ilgisi sonucunda fotoğrafladığı konular ile ilgili şunları söylüyor:

> Örneğin ben kadın bir araştırmacı olarak, alanda anma törenleri olarak geçen bu toplantıya katılan ve kıyafetlerinde gelenekselliğin izlerini taşıyanlara sık sık objektifimi yönelttim ya da sadece Hacı Bektaş Anma törenleri için geleneksel giyinip gelenleri. Çoğu zaman kıyafetleri farklı olanları da fotoğrafladım. Bu anma töreninin bir giyim kuşam etnografyası var bana göre. Gittiğim her mekânda kadın ve erkek statüsüne baktım (E2, 20.08.2011).

Etnografın alanda birincil veri toplama tekniği katılımcı gözlemdir. Bu nedenle etnograflar gözlem yeteneklerini sürekli geliştirmeye çalışmaktadırlar. Onlar için gözlem araştırmanın en can alıcı noktasını oluşturmaktadır. İyi bir gözlemci olamayan etnografların da iyi bir etnograf olamayacakları aşikârdır. Bu nedenle etnografların alana gittiklerinde sıradan bir kişiden temel farkları güçlü gözlem yetenekleri sayesinde alandaki bütün detayları, ilgi çekici olayları, farklılıkları, benzerlikleri, durumu görmedeki becerileridir. Fotoğrafçıların da sıradan insanlardan temel farkları, Berger'in de vurguladığı gibi yaşanmakta olan bir hayatı anlatan anı seçme ve yakalama becerisine sahip olmalarıdır. Bu nedenle etnograflar iyi bir gözlemci oldukları için

fotoğraf çekmeye yatkındırlar. Fotoğrafçılarda anı yakalama konusunda beceri sahibi olduklarından iyi bir gözlemcidirler.

4.1.1.2.3. Gün geçtikçe fotoğraf çekiminde azalma

Etnograflar Hacı Bektaş İlçesi'ne gittikleri ilk günden itibaren fotoğraf çekmişlerdir. Alanda kalınan 10 gün boyunca etkinliklerin gittikçe azalması ve alanda var olan ortamı kanıksamalarından dolayı son günlerde fotoğraf çekimini azaltmışlardır. E2, alandaki ilk günlerdeki gibi fotoğraf çekemeyeceği ile ilgili şunları söylemiştir:

> Muhtemelen azalacak zaten. Yani ilk baştaki gibi çok olmaz. Konuya daha odaklanacağım için. Şimdi bir şey kaçırmak istemiyorum sanki bir daha gelmeyecek gibi. Bir kez olacakmış gibi. Kaç kere aynı ortamı kaç kere çekmişim. Bundan sonra gittiğim zaman bu kadar fotoğraf sayısı artmayacak. Sadece daha odaklanma ve güzel fotoğraflar çekmem gerekecek (E2, 13.08.2011).

E2'nin alanda yaşanan anları kaçırmak istememesinin nedeni, araştırmanın ikinci günü olması nedeniyle alana yabancı olmasından ve törenler ile ilgili yeterince bilgisinin olmamasından kaynaklanmaktadır. Etkinliklere dair bilginin azlığı katılımcıda bir güvensizlik yaratmaktadır. Ona göre alana alışana kadar çok fotoğraf çekmesi gerekmektedir. Ancak araştırmanın sonlarında çok sayıda fotoğraf çekmesi gerekmeyecek, sadece güzel fotoğraf çekmeyi deneyecektir. Fotoğraf makinesini eline aldığından itibaren E2'nin fotoğraf çekmeyle bir sorunu olmamıştır. İnsanlarla kurduğu samimi ilişki sayesinde aralarında bir güven oluşmuş insanları fotoğraflamakta zorlanmamıştır (A, 18.08.2011). Alana alışkanlığının artması ve alanı tanıması ile birlikte anı kaçırmak gibi bir korkusunun olmayacağından bahsetmektedir. Çünkü törenlerin en yoğun günlerinde, ibadetlerin yapıldığı, ziyaretlerin olduğu günlerde çok sayıda insanın farklı mekânlarda bulunması nedeniyle her duruma ve mekâna ait fotoğraf çekmesinden kaynaklanan bir güven duygusu yerleşecektir. E2, bu yoğunlukta fotoğraf çekme deneyimi ile ilgili şunları söylemiştir: "Tabii ki meydanda dur, bir sürü fotoğraf çek, o meydanda farklı hareketler oluyor Aleviliğin simgesi olanlar, yiyecek

satanlar alışveriş yapanlar bağıranlar oturanlar hepsini çekebilirsin. Ama bugün çok fazla olmayacak" (E2, 18.08.2011). Günde 150-200 adet fotoğraf çektiğini, ancak konunun tükenmeye başladığını, aynılaştığını belirtmiş, çalışmanın kendi çalışması olması durumunda, "tek başıma olsaydım tek mekan çalışsaydım, mesela müzenin her gün saat 10' da her gün saat 1'de fotoğrafını çekip farkı yansıtabilirdim" yorumunu yapmıştır (E2, 18.08.2011). E2, mekânın değişimini yansıtmak amacıyla kendi yöntemini geliştirmiştir. Böylelikle E2, foto-etnografi yöntemini kullanarak, bir mekâna dair etnografik ve sosyolojik bilgiyi edinebileceğini alanda geliştirdiği yöntemle doğrulamıştır. Bu yöntem, yeniden fotoğraflama diye tanımlanmış, foto-etnografik çalışmalarda bir yöntem olarak anlatılmıştır.

E1 ise "Artık çok daha az fotoğraf çekiyorum. İlk günlerin yoğunluğunun geçmesi ve konunun sabit kalması sanırım buna sebep olabilir" ve "Daha fazla fotoğraf çekerken sonralarda daha az fotoğraf çektim. Fotoğrafın konusunun değişmemesi ve aynı şekilde mekanın değişmemesi etkili oldu diyebilirim" diyerek konunun birbirini tekrarlamasına ve alanda etkinlik ve insan yoğunluğun azalması ile birlikte fotoğraflanacak olayın kalmadığına vurgu yapmaktadır (20.08.2011). Çünkü ona göre çalışma belli bir doygunluğa ulaşmış, keşfedeceği ve göreceği mekân kalmadığı için de fotoğrafları tüketmiştir. Bundan sonrada çekeceği fotoğrafların daha çok "törenler sonrası mekânlar ve gözlemler" gibi bir bakışla mümkün olacağını ifade etmiştir (E1, 17.08.2011). Araştırmanın bitimine dört gün kala araştırmanın doygunluğundan bahsetmesi, E1'in kendisi ile çelişmesine neden olmaktadır. Alana çıkılmadan önce yapılan ilk görüşmelerde alanda uzun süre kalınması gerektiğini "şimdi böyle bir çalışma konum olsaydı bir kere burada kesinlikle 10 gün kalmazdım bu sayıdan daha fazla burada kalmam gerekirdi" şeklinde ifade etmiştir (E1, 13.08.2011).

4.1.1.2.4. Fotoğraf çekme deneyiminin artması

Araştırmada gün geçtikçe etnografların çektiği fotoğraf sayısının azalması ile birlikte, araştırmanın etnograflar üzerindeki temel etkisini ortaya koymak gerekmektedir. Bu etki, profesyonel bir makine ile fotoğraf çekme deneyiminin artması ve fotoğraf çekmenin öneminin kavranmasıdır. E1, araştırmanın başında fotoğraf makinesinin onda

özel bir durum yaratmadığını ve ona verilen bu imkanı değerlendirmeye gayret edeceğini söylemiş (13.08.2011); 18 Ağustos'daki görüşmede ise, artık geceleri fotoğraf çekebildiğini; bunun en büyük değişiklik olduğunu belirtmiş, teknik olarak fotoğraf makinesini tanımaya başladığını söylemiştir. Ancak fotoğrafı, yazdıklarını destekleyecek şekilde kullandığını vurgulamıştır.

E2 ise ilk gün alana fotoğraf makinesi ile çıktığında nasıl planlayacağını ve nereden başlayacağını bilmediğini günlüğünde anlatmış, aynı anda hem fotoğraf çekip hem de görüşme yapmakta zorlandığını belirtmiştir (12.08.2011). Fotoğraf çekme deneyiminin artışını, fotoğraf makinesinin niteliği ve onu kullanabilme becerisi üzerinden vermektedir:

> Profesyonel bir makineyi 2001 yılında aldım. Çekim yapıyordum ama normal fotoğraflar. Yani benim için fotoğrafın kalitesinin önemi olmadığı için. Şimdi makinenin ebatları insanları korkutuyor. Kesin gazetecidir falan diye. Daha çok dikkat çekiyor. Çok kalite makine olması bir başkasının işine yaraması için de önemli. İnsanı havalı hissettiriyor. Ben aslında fotoğraf çekerken hiç rahatsız olmadım çıkardım gayet şak şuk çekiyorum. Sadece büyük makine olduğu için insanlar daha çok poz verme ihtiyacı hissediyorlar. Küçük makinede böyle bir durum yok. Herkes çektirmek istiyor sen de çekmek zorunda kalıyorsun. Yani mekanın fotoğrafçısı gibi oluyorsun (E2, 13.08.2011).

E2'nin üzerinde durduğu önemli noktalardan biri de profesyonel fotoğraf makinesinin alanda kaynak kişiler tarafından farklı algılanmasıdır. E2'nin de tanık olduğu ve deneyimlediği üzere büyük ve gösterişli fotoğraf makineleri fotoğraf çekerken katılımcıları odak noktası haline getirebilmektedir. Aynı zamanda insanların poz vermesine neden olmaktadır. E2'nin "mekânın fotoğrafçısı olma" durumu, zaman zaman dezavantaja dönüşse de katılımcının yönlendirmesiyle avantaja da çevrilebilmektedir. Önemli olan katılımcını uzun süreli alan deneyimi ile kendini kaynak kişilere kabul ettirmesi ve alanda kanıksanmasıdır.

İlk hedeflediği şeyin iyi bir fotoğraf makinesi almak olduğunu, çünkü kullandığı makinenin kalitesinin düşük olduğunu belirtmektedir. Makinenin fotoğraf çekme niteliğini şöyle değerlendirmiştir. "Kendi makinemden çıkan fotoğraflara baktığımda bu neymiş dedim. Ama senin fotoğraflarına baktığımda bak ben böyle çekseydim daha güzel çekebilirdim diye düşündüm...şimdi öğrenmek istemiyorum ama öğrenilmesi gereken bir şey diye düşünüyorum" (E2, 21.08.2011). Katılımcı E2, güzel fotoğraf çekmek istediğini her görüşmede dile getirmiştir, bunun nedeni diğer fotoğrafçıların fotoğraflarının niteliğini beğenmesi ve onlar gibi fotoğraf çekmek istemesidir. Fotoğraf makinesinin teknik özelliklerini yeterince kullanamaması nedeniyle de zaman zaman istediği fotoğrafları elde edemediğinden yakınmaktadır: "flaş falan açmak hiç aklıma gelmedi. Makineyi otomatiğe ayarlayıp otomatikten devam ettiğim için akşam fotoğraflarını falan ya da hızlı çekimler var ya böyle çok hızlı çekimler yapılıyor ya seri çekiyorsun. Onları bilmediğim için yapamadım" (E2, 21.08.2011). Her ne kadar teknik bilgisinin azlığından şikayet etse de, fotoğraf makinesi ile farklı teknikler denemeye çalıştığını, nesnenin ön plana çıkmasını istiyorsa ona odaklanıp fotoğraf çektiğini ama çoğu zamanda risk almadan P modunu kullandığını ifade etmiştir. Ancak zamanla risk alacağını, çünkü aynı mekânlara tekrar tekrar gideceğini, kötü fotoğraf çekse de önceden çektiği fotoğraflarının olduğunu, bu nedenle o anı kaçırmamış olacağını belirtmiştir (E2, 13.08.2011). E2 için en önemli nokta teknik mükemmeliyetçilikten daha çok "anı kaçırmamak"tır. Alanda fotoğraf çekme eylemini en çok benimseyen ve kendi araştırmalarında fotoğrafı kullanacağını söyleyen E2, E1'den farklı olarak fotoğraf kursuna gidip, profesyonel bir fotoğraf makinesi edineceğini de söylemiştir.

4.1.1.3. Etnografların fotoğrafik bakışı

Etnografların alanda fotoğraf çekme deneyimlerinin artması ve gözlem yapma becerilerinin fotoğrafik bakışlarını nasıl etkilediğine dair farklı örnekler bulunmaktadır. Gözlemlerinden yola çıkarak bir olayı veya durumu nasıl fotoğraflayacaklarına karar vermektedirler. Buna en iyi örnek E1'in "çoğunlukla meseleyi betimlemek amacıyla fotoğraf çektiğini" söylemesi ve betimleme için de en iyi planın "genel çekim yapmak" (E1, 13.08.2011) olduğunu anlatması, kutsal mekan ile birlikte insanların oradaki davranışlarını gösterme amacını taşımaktadır.

E2 ise fotoğraf çekerken açının onun için önemli olmadığından bahsetmektedir. Onun için önemli olanın, bir şeyin fotoğrafını neden çektiğine verdiği yanıttır. Bu yaklaşıma örnek olarak da, Çilehane'de insanların Deliktaş'tan çıkmaya çalışmalarını fotoğraflamanın, oradaki ibadeti anlatmak açısından önemli olmasını vermekte ve bu durumun hangi açıyla çekildiğinin çok da önemli olmadığını savunmaktadır. Onun için iki açı önemlidir: Bir geniş açı, ikincisi ise yakın çekim diye tanımladığı açıdır. Böylelikle hem Deliklitaş'tan çıkan insanları ve ortamın genel görüntüsünü belgeleyecek, hem de insanların yüz ifadelerini yakın çekimle aktarabilecektir. E2'nin verdiği bu örnek her ne kadar çekilen açının önemli olmadığını savunsa da, aksine önemli olduğunun bir kanıtıdır. Çünkü ortamı göstermek için geniş açı kullanmış, oradaki insanların hallerini anlatmak için de yakın çekimi tercih etmiştir. Böylelikle fotoğraf çekerken kullandığı açıların onun anlatımında ne kadar etkili olduğunun bir örneğini vermiştir. Bu nedenle kullanılan teknik (biçim) içeriği de etkilemektedir. Bresson, bir konunun kendi öznelliğini taşıyabilmesi için, içerdiği biçimlerin ilişkisinin açık ve yerli yerine oturmuş olması gerektiğini savunmaktadır. Onun için konunun yanı sıra biçim de çok önemlidir (Bresson, 2006: 18-22). Pregnant moment'i oluşturan öğelerin hepsinin bir bütün şeklinde fotoğrafta buluşması gerekmektedir.

E1'in tercih ettiği bir başka yaklaşım, bir mekânı hem insanlı hem insansız fotoğraflamaktır. Bunun nedenini ise şöyle özetliyor: "Mekânlar iki açıdan önemli antropoloji için. İnsanların pratiğine dair önemli ama sonuçta nesne mekânın kendisi. İyi tasvir edilmesi iyi anlaşılması için kendi halinde çekimine ihtiyaç duyuyorum" (E1: 13.08.2011). Bu tür fotoğraflara günlük ya da tez (makale) yazarken baktığını, eksik kalan noktalar olduğunda fotoğrafların çok yardımcı olduğunu vurgulamaktadır.
Etnografın tercih ettiği bu yaklaşım, araştırmalarda bir yaklaşım olarak sistematize edilebilir. Mekânı betimlemek amacıyla hem insansız hem de insanla birlikte, farklı zamanlarda çekimler yapılabilir. Böylece çalışma konusunun mekân olduğu araştırmalarda bu yaklaşım ile bir foto-etnografik çalışma yapılabilir.

4.1.1.4. Basın fotoğrafçısı gibi davranma deneyimi

Etnograflar E1 ve E2, 16 Ağustos 2011 tarihinde gerçekleşen açılış etkinliklerinde farklı konumda bulunmuşlardır. Açılış etkinliklerine farklı siyasi partilerden siyasetçiler, bakanlar ve milletvekilleri katılmıştır. Bu nedenle açılış yapılacağı alan polis tarafından çevrelenmiş ve sadece protokol giriş kartı olanlar ve basının içeriye girişine izin verilmiştir. Araştırmacı, katılımcıların alanda serbestçe dolaşmalarını sağlamak amacıyla, açılış öncesi protokol giriş kartlarını belediyeden edinmiş, basın giriş kartlarını ise açılış günü erken saatlerde belediyenin girişinden almıştır. F1, F2 ve E2'ye basın giriş kartı verilmiştir. Böylelikle alanda daha serbest dolaşmaları, giriş çıkışlarının kolaylaşması sağlanmıştır.

E2'ye basın giriş kartı almak ve alanda serbestçe dolaşıp fotoğraf çekmenin, görüşme yapmanın özgürlüğü şaşırtıcı gelmiş, hoşuna gitmiştir. Gazeteciye benzemediğini, kimsenin onun gibi giyinmediğini ve insanların dikkatini çektiğini belirtmiştir (E2, 16.08.2011). Alanda fotoğraf çekerken diğer basın mensuplarının ve halkın hangi ajanstan olduğunu sorduklarını belirterek, "kimsenin aklına bu yaka kartı ve kocaman makine ile araştırmacı olabileceğim gelmedi. Basın kartı insanı kamufle eden ama aynı zamanda insanların konuşmasını popülerleştiren bir şey. Medya işin içine girince çok rahat konuşacaklarını düşünmüyorum" (E2, 16.08.2011) şeklinde konuşmuştur. E2, bir yandan basın kartı ve fotoğraf makinesi ile bir gazeteci gibi davranmış, öte yandan da bunların alanda insanların konuşma biçimlerini değiştireceğini savunmuştur.

> *Araştırmacı olarak E2'yi alanda bir gazeteci gibi davrandığı şeklinde gözlemledim: "Kâh protokole çıktı, kâh aşağı alana indi, kah yandaki kafenin bahçesinde oturanlarla görüştü. E2'de bir damar var, bu işlerde, girişkenliği ve vurdumduymazlığı ile baya yetenekli.*

E2'nin bu rahatlığı, hem kişiliği hem de daha önceki alan deneyimi ile ilgili olabilir. Çünkü aynı gün yazdığı günlüğünde protokolde yanında oturduğu yaşlı bir teyzenin, "kocam dışarıda kaldı. Sıcakta beni aldılar onu almadılar" deyişine üzülerek, onları birleştirmek için girişteki görevlileri ikna etmiş, yaşlı adamı protokole karısını yanına

almayı başarmıştır. Protokolün saçmalığından bahsederek, davranışı ile ilgili şunları söylemiştir: "Protokol eşleri ayıran bir çizgi. Gidip bir polis memurundan rica ettim. Oda bana görevliyi gösterdi, görevliye söyledim ve amcaya işaret ettim. Giriş kapısına gittim ve onu içeri aldırdım. Çok mutlu olmuşlardı (E2, 16.08.2011). Bu örnek, E2'nin büründüğü kimliğin yani gazeteci (basın fotoğrafçısı) gücünün ve alanda etnografların karşı karşıya gelemeyeceği türden bir deneyimin göstergesidir. E2 bu durum ile ilgili, "Basın fotoğrafçısı olmak çok havalı bir şey. Ben bir etnografım, fotoğrafçı kartım var ama. Hangi ajans şeklinde sorularla karşı karşıya kalıyorsun. Sınırlı mekanlar içerisindeki olaylar ve insanları daha rahat görüyorsun daha rahat gözlemliyorsun. İçerideki ve dışarıdaki insanlarla daha rahat konuşabiliyorsun" (E2, 18.08.2011) şeklinde yorumlamıştır. "Basın fotoğrafçısı gibi olmak" ile ilgili deneyimi E2'ye, kolay hareket etme, kimsenin alınmadığı alana girebilme ve protokol ile yakın bir temas halinde olma, istediği yerden, istediği şekilde fotoğraf çekebilme, istediği kişiyle görüşebilmenin rahatlığını yaşatmıştır. Araştırmada, açılış etkinliklerine de çalışma programında yer ayrılmasının nedenlerinden biri, etnografların bu tür etkinliklerde nasıl davranacaklarını ortaya koymaktır. E1'de bu durum gözlemlenememiş ancak E2, bu rahatlığın araştırmaya olumlu yönde katkı sağlayacağını vurgulayarak, alanda fotoğraf makinesine kolay uyum sağlamıştır.

E1, daha önce sabıkası olduğu için basın giriş kartı almak için başvuruda bulunmamıştır. E1 için belediyeden protokole giriş kartı alınmıştır. Protokole giriş kartı olduğu halde E1, açılış etkinlikleri alanına katılmamış, etkinlikleri protokol dışından izlemeyi tercih etmiştir. Bu nedenle, E1 basın fotoğrafçısı gibi davranma deneyimini yaşayamamıştır.

4.1.1.5. Fotoğraf çekerken dikkat edilmesi gerekenler

Etnograflar, fotoğraf makinesi ile ilgili alan deneyiminden sonra günlüklerinde ve görüşmelerinde fotoğraf çekerken dikkat edilmesi gerekenler başlığı altında bazı açıklamalarda bulunmuşlardır. Fotoğraf çekimi ile ilgili davranışların ne olması gerektiğinden, etiğe kadar çeşitli konularda fikir yürütmüşlerdir. Kapalı mekanlarda fotoğraf çekmek istemediğini belirten E1, bunların genellikle sessiz mekanlar olduğunu,

fotoğraf çekmenin insanlarda rahatsızlık yaratabileceğini, bu nedenle fotoğraf çekmemenin daha doğru olacağını vurgulamaktadır (13.08.2011). Bu bir tercih olabilir ancak bu tür mekanlarda da fotoğraf çekmek gerekebilir. Bu durumda daha sessiz bir fotoğraf makinesi tercih edilmelidir. Böylelikle kutsal mekanlarda ibadet eden insanları rahatsız etmeden de fotoğraf çekilebilir. E1, ibadet esnasında fotoğraf çekme konusunda iki önemli noktaya daha değinmektedir: Cem törenlerinin görsel bir etkinliğe dönüştürülmemesi ve tören esnasında fotoğraf çekimi için izin alınması.

> Cemevi'nde ve tören esnasında fotoğraf ya da ses kayıt cihazı kullanmadım. Bunu öncelikle izin almadığım için yapmadım. İkinci olarak da bir ibadet biçimi olarak Cem törenlerinin yeterinden fazla kayda alınması, adeta görsel bir etkinliğe dönüştürülmesi ve bunun Alevi toplumunun kendi en önemli ibadet pratiklerine olan yabancılaşmalarında (bana göre) etkili birer unsur olduğu için kullanmaktan imtina ettim (E1, 17.08.2011).

E1'e cem törenini fotoğraflamak için dededen izin alındığını belirttikten sonra, uygun bir anı kovalayıp çekebileceğini ancak yine de çekip çekmeyeceğinden emin olamadığını söylemektedir. Bunun nedeni olarak ise cemin kamuya açık bir cem olmamasına ve gerçekten ibadet pratiği olarak yapılan bir tören oluşuna bağlamaktadır (E2, 18.08.2011). Ancak Garip Dede Cemevi'ndeki cem töreni resmi etkinlik listesinde olan ve herkese açık bir cem töreniydi. İsteyen gelip cem dinleyebilirdi. Kendi cemaatlerine kapalı bir cem değildi. Cem töreni başlamadan önce de cemevinin dedesinden izin alınmıştı. E1'in alanda çoğu zaman kaybolması ve gerekli bilgilerden uzak kalması, onda cemi fotoğraflamak için izin alınmadığı izlenimi yaratmıştır. İzin sorunu olduğunu düşünmesine rağmen fotoğraflamak için izin alma girişiminde de bulunmamış, cemi izlemeyi tercih etmiştir.

Bu tür etkinliklerde ve kapalı mekanlarda gerçekleştirilen törenlerde fotoğraf çekerken, etkinlik sorumlusundan muhakkak izin alınmalıdır. E2 de cem töreni gibi özel durumları fotoğraflarken insanların ibadetlerini etkileyecek şekilde, yüzlerce kare fotoğraf çekilmesinin saygısızlık olacağını vurgulamıştır. Fotoğraf çekerken makineyi ne zaman çıkarıp ne zaman çıkarılmayacağını kestirmek gerektiğini belirten E2, örneğin

cem töreni süresince dedenin fotoğrafını çekerken, gözü kapalı ve yüzü makinenin diğer tarafında olduğu zamanları tercih ettiğini, dedenin dikkatini dağıtmamak için böyle davrandığını ifade etmiştir. Ancak E2, törende nasıl davranması gerektiği konusunda bir bocalama yaşamasını ise şöyle değerlendirmiştir:

> Aslında gidip kendinden izin alıp öyle de çekebilirdim ama bu durumda dede karşında niyaz vermeden dededen izin alacaksın ama ben Alevilikle ilgili niyaz vermek zorunda da değilim. Ben görgüsüzlük yapmak istemedim. Biz girdik cem evine bir sürü makineler var ama bilinçli olarak çekmedim, isteseydim yapardım ama çekmedim. Ben zaten fotoğrafçı değilim gerekli olan, o cem zaten saatlerce sürdüğü için. Her sahnesini dededen izin alıp fotoğraftan öte videoyla mesela çekilmeli hakikatten bir etnografik çalışma yapılmak isteniyorsa.

E1'in dikkati çektiği bir diğer nokta ise insanları rahatsız edecek şekilde ve yakından fotoğraf çekilmemesi gerekliliğidir. E1 bunu şöyle ifade etmektedir: "fotoğraf makinesini de insanların dikkatlerini çekecek ölçüde onlara yaklaştırmamaya, dikkatlerini dağıtmamaya gayret ettim" (E1, 21.08.2012). Fotoğraf makinesini sürekli görünür kılmanın alan çalışmasını zedeleyeceğini de belirten E1, fotoğraf makinesinin uzun süre alan çalışması belli bir doygunluğa ulaştıktan sonra çıkarılması gerektiğine inandığına değinmektedir. Bunun nedenini ise ortamda yaşanan sosyal ve doğal pratiklerin fotoğraf makinesi yüzünden sekteye uğraması ve bu pratikleri gerçekleştirenlerin doğallığının bozulması olarak saptamaktadır (E1, 21.08.2011).

E2'nin alanda karşılaştığı bir durum, onun fotoğrafçılar konusundaki düşüncelerinin değişmesine sebep olmuştur. Alanda bir semah gösterisi sırasında bir fotoğraf derneğine mensup, törenleri fotoğraflamaya gelmiş fotoğrafçılarla karşı karşıya gelen E2, "hayatım boyunca dinsel bir geleneğe bu kadar saygısızca sanatsal bir saldırı hiç görmedim" yorumunu yapmıştır. İbadetlerini gerçekleştirmeye çalışan Alevilere saygısızlıkta bulunduklarını ise şu sözlerle anlatmıştır:

> Semah bir ibadettir. İnsanlar sahne de diye ibadet olmaktan çıkmaz. Sahnede olması bir fotoğrafçıya ona engel olacak ve rahatsız edecek görüntüleri alma hakkı tanımaz. Bu fotoğrafçılar bencil ötesi, saygıdan yoksun şımarık zengin züppeleri. Bütün sahneyi kendilerinin mi sanıyorlar. Koca koca makineleri, havalı duruşları, dernekleri, bir sürü teknikleri olabilir ama insanların gözüne sokarcasına fotoğraf çekmek, üstelik başkalarının çekimlerin engel olmak doğrusu onları benim gözümde çokta insan yapmıyor. Başkalarının fotoğraflarını çekerken kendilerini sirk maymununa döndürdükleri için bir etnografın alan araştırması malzemesine dönüşmesi çok normal ve sinir bozucu aynı zamanda. İşin duayeni değilim, evet çekmekte gerekir evet yazmakta gerekir ama dedelerinde söylediği gibi işi erkanına uygun yapmak gerekir (E2, 17.08.2011).

E2'nin bu duruma verdiği bir başka örnek ise, geçmişte kendi çalışmasını yaparken karşılaştığı bir durum ile ilgili:

> Örneğin Hatay'daki bir kilisede bir ayin sırasında bir sürü fotoğraf çektiler. En sonunda papaz uyardı. 'Biz şuan dua yapıyoruz biraz saygılı olun' diye. Ben sadece kenarda bekliyordum. O kadar çok flaşlar patladı ki artık rahatsız oldular (E2 10.08.2012).

Fotoğrafçıların bu tür ortamlarda daha saygılı davranmaları gerektiğinden bahseden E2, var olan ritüellerin bir akışının olduğunu ve bu konuda bilgi sahibi olmamanın ve anı kaçırmak korkusunun da çok sayıda fotoğraf çektirebileceğini vurgulamaktadır (E2, 10.08.2012). Fotoğrafçılarda ilk defa karşılaştıkları bir olaya karşı bir coşku durumu olabilir ancak gözlemlemek, durumu anlamaya çalışmak, sabretmek ve o durumu tekrar görmeyi sağlamak onun o olayla ilgili fotoğraflar çekmesini kolaylaştıracaktır. Sontag'ın da belirttiği gibi "fotoğraf çekmek aslında bir müdahale etmeme edimidir", müdahale ettiğin sürece fotoğrafın gerçekliği sekteye uğrayacaktır.

4.1.1.6. Etnografların fotoğrafçılara (F1 ve F2) ilişkin görüşleri

Katılımcıların araştırma süresince bir otelde kalması için gerekli girişimlerde bulunulmuş ancak törenler süresince otel fiyatlarının artması nedeniyle katılımcıların rahat edebilecekleri bir ev kiralanmıştır. Üç odalı bu ev katılımcıların birbirlerini yakından tanıma olanağı sağlamış ancak araştırma süresince etkileşimde bulunmama şartı konulduğu için de mesleki açıdan paylaşım sınırlanmıştır. Zaman zaman yemekleri katılımcılar yapmış, işbölümü yapılarak herkesin katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu süre boyunca katılımcılar arasında herhangi bir anlaşmazlık ya da tartışma yaşanmamıştır. Katılımcılar görüşmelerinde ve günlüklerinde diğer katılımcılar ile ilgili görüşlerini de dile getirmişlerdir. E2, aynı alanda iki fotoğrafçı ile çalışması ile ilgili şunları söylemiştir:

> Alanda ilk kez fotoğrafçılar dikkatimi çekti. Şimdi bazen kaç gündür fotoğraf çektiğim için duruşumun, makine tutuşumun değiştiğini biliyorum. Bunda onların etkisi de olmuş olabilir (E2, 20.08.2012).

E2, fotoğrafçılardan etkilendiğini söylerken aynı zamanda fotoğrafçılarında etnograflardan etkilendiğini belirtmiştir: "...çalışmanın sonunda fotoğrafçı arkadaşlarımızın özellikle F1'in " etnografya da güzel iş gerçekten ama zormuş sizin işiniz" demesi. İlk zamanlar son derece zorlanan dolaysıyla arkadaşımızın bu sonuca ulaşması güzel" diyerek kendi mesleğine dair ilginin artmış olmasından duyduğu mutluluğu dile getiren E2, zaman zaman da fotoğraf çekme işini alana birlikte çıktığı F1'e bırakmıştır. Bir cem töreninde fotoğraf çekmek istemediğini dile getiren E2 şunları söylemiştir: "Cem yapılacak yere ulaştığımızda gündüz tanıdığımız insanlarla karşılaştım. Beni odalarına çağırdılar. Arkadaşım F1 ile geçtik. O fotoğraf çekti ben ise geri çıktım. Canım çekmek istemedi" (E2, 15.08.2011).

E1'in fotoğrafçılara ilişkin görüşlerini yazarken kendi özeleştirisini yapmış, ancak bütün katılımcıların çalışmaya gerekli özeni ve ilgiyi gösterdiklerinden bahsetmiştir: "Özellikle uzman fotoğrafçılar, alan deneyiminin kendilerinde neden olduğu içsel tartışma, değerlendirme vb. süreçleri daha net bir şekilde günlüklerine ve dolayısıyla

çalışmaya sundular zannediyorum" (E1, 21.08.2011). Fotoğrafçıların araştırmaya daha fazla dahil olduklarını, farklı yaşam tarzları ve dünyayı anlama, açıklama ve yorumlama durumlarıyla kendilerinden farklı olduklarını düşündüğünü söylemiştir (E1, 20.08.2011). Kendi özeleştirisini ise "onlarla kıyaslarsam, güdük kaldığımı da ifade edebilirim" şeklinde yapmıştır. Araştırmacı olarak benim de görüşüm E1'in eleştirisine yakın olmuştur. 15 Ağustos'ta yazdığım günlükte E1 ile ilgili alanda zorlandığım bir kaç noktayı şöyle aktarmışım:

> *En çok zorlandığım E1. E1'in neler yaptığını gün için de doğru dürüst hiç göremedim. E1, bir kayboluyor, bir daha ortaya çıkıyor ama çıktığında da onu iş yaparken göremiyorum..... E1'in yazın dili iyi, görüşmeler yazılarında zayıf kalıyor. Daha çok makale yazar gibi, kitabi bilgi kokuyor. Günlüklerinde kişisel duygularını fazla göremedim (A, 15.08.2011).*

Araştırma öncesinde yapılan sunuşta katılımcılara araştırmanın amacının alanda her bir katılımcının kendi mesleki alışkanlıklarını alana yansıtmalarını sağlamak olduğu vurgulanmıştır. Bu nedenle araştırma süresince etnograflar ile fotoğrafçılar arasında etkileşimi en aza indirmek için uzmanların önerisiyle alanda deneyimlerini paylaşmama şartı koyulmuştur. Bu koşullarda alanda sıklıkla bir araya gelen ve aynı evi paylaşan katılımcılar bu şarta uymuş ancak gözlemlerini de günlüklerine yansıtmışlardır.

4.1.2. Fotoğrafçı olmak: Fotoğrafçıların alandaki deneyimleri

Fotoğrafçılar, etnografik bir araştırmada fotoğrafçı kimlikleriyle bulunmuşlardır. Onlardan fotoğrafçı olarak araştırma ve alanı nasıl deneyimlediklerine yönelik anlatımlarda bulunmaları istenmiştir. Mesleki pratikleri ile birlikte alandaki deneyimlerini günlük ve görüşmelerine yansıtmaları beklenmiştir. Aktardıkları bu deneyimler çeşitli alt temalarla birlikte açıklanmaya çalışılmıştır.

4.1.2.1. Fotoğrafçı olmak ile ilgili görüşler

Katılımcılar F1 ve F2, alana çıkmadan önce "*fotoğrafçı nasıl olmalıdır?"* sorusunu yanıtlayarak, özellikle uzun süreli çalışmalar yapan belgesel fotoğrafçıyı tariflemişlerdir. F1, genel bir tanımdan kaçındığını belirterek, "temel prensibi insanları rahatsız etmemek olan bir kişidir fotoğrafçı" diye açıklamıştır. F1, kendisinin kolay vazgeçebilen, sabırlı bir insan olduğunu, insanların müsade etmediği durumlarda fotoğraf çekmediğini söylemiş, fotoğrafçının eşit ve adil olması ve fotoğraf çekerken kimseyi kırmadan, incitmeden davranması gerektiğini vurgulamıştır (F1, 10.08.2011). Ona göre belirtilmesi gereken en önemli noktalardan biri de fotoğrafçının kendini bir kurtarıcı olarak görmemesi gerektiğidir. Etrafında buna inanan çok insanın olduğunu ancak fotoğrafçının bu misyonu taşıyamadığını gördüğünde bir kırılma yaşadığını şöyle anlatmıştır:

> Benim çevremdeki insanlar hep böyle şeyler konuştu hep bunları tartıştı. Ama o sürecin içerisine gittiğinde baktığımda hiç de öyle olmadığını gördüm ben. Benim kırılma noktalarımdan biri de buydu. Bir yandan dünyayı değiştirmeye veya başka bir şeyleri değiştirmeye talip oluyorsun bir yandan da bütün var oluş biçimini, çalışma biçimini yok sayıyorsun. Haydi gelin bizim fotoğraflarımızı çekin şeklinde bir talep yok bu talepler hep fotoğrafçılardan gidiyor. Bunlar kısa yoldan insanı şöhret eder, daha çok kazandırır, güvenlidir. ben artık fotoğrafın tek başına hiçbir şeyi değiştirebileceğine inanmıyorum. Arkada çok ciddi bir sivil toplum var. bir şey değişecekse sadece onun küçük bir parçası olur (F1, 10.08.2011).

F2'de benzer bir söylemle fotoğrafı bir yandan çok severken, bir yandan da yüklenen anlamları hakedip haketmediği konusunda sorgulamalar yaşadığını ifade etmiştir. Bu nedenle ona göre "fotoğrafçı nasıl olmalıdır?" sorusuna, "saygılı olmalı, dürüst olmalı" diye cevap verilmelidir. F2, bu temel şeylerin çok basit ve herkesin onayladığı şeyler gibi göründüğünü ancak gerçekleştirmenin çok zor olduğunu şöyle açıklamıştır:

> ...fotoğrafçı nasıl olmalı dediğimizde en asgari şeyleri söylemek gerekiyor belki de. Saygılı olmalı, dürüst olmalı ki bunlar çok temel şeyler. İfade edildiğinde çok basit ve herkesin onaylayabileceği erdemler gibi düşünülse de her anda bunu gerçekleştirebilmek aslında önemlidir. Dürüstlük, saygı temel çıkış noktası diyebilirim yani. İnsanın insana, karşısındaki konuya saygısı olmalı ve alçakgönüllü olmalı. Bunlar her insanda, her şeyde gereklidir, temeldir, asgaridir (F2, 10.08.2011).

Fotoğrafçının fotoğrafını çektiği kişilere karşı bir sorumluluk taşıdığını belirten F1, fotoğrafını çektiği kişilerle halen görüştüğünü, o zaman çocuk olanların şimdi 30'lu yaşlarına geldiklerini ifade etmiştir. Ona göre, önemli olan insani ilişkidir ve haksızlığa uğrayan adalet isteyen bir taraf varsa ona karşı daha hassas olunmalıdır. Fotoğrafçı olmanın kültür ve ideoloji ile de ilgisi vardır. Kültür ne kadar zenginleşirse o kadar fotoğrafa da yansımaktadır (F1, 10.08.2011). F2 ise bir fotoğrafçının konu ne olursa olsun belirli bir katmana kadar ilerleyebileceğini, o katmanın ilerisine gidemeyeceğini vurgulamaktadır. O katmandan sonrası fotoğrafçının kendi kimliği ile ilgili sorgulamalarına doğru ilerlemektir. Araştırma konusu örneğinde bu ilerlemeyi şöyle ifade etmektedir:

> Davranış biçimi olarak duruma, mekana göre değişiyor bu. Ama tabii ki konumuz böyle olunca mekanlar da aslında katman katman mekanlar. Görünenin ardında bir sürü şey var. Görünenin ardındakiler de katman katman gösteriyor kendini ve birçoğu da göstermiyor kendini. Konu inanç konusu olunca hissi olarak gün geçtikçe daha çok yaşamaya başladım mesela. Gördüğümüzün dışındakini, derinliğini daha fazla hissetmeye başlıyorsun (F2, 18.08.2011).

Fotoğrafçıların temel yaklaşımı, fotoğrafçının fotoğraflayacağı durum eğer fotoğraflanmamayı gerektiriyorsa, rahatsız etmemek adına o konunun fotoğraflanmamasıdır. Alanda kişilerle olan iletişimde saygılı olunmalı, fotoğrafçı niyeti amacı neyse, ne için fotoğraflayacaksa dürüst bir şekilde karşı tarafa aktarmalıdır. Fotoğraf sadece görüneni göstermekte, onun arkasındaki şeyi görmek için fotoğrafçının

devreye girmesi gerekmektedir. Temelde yapılması gerekenler, etnograflarla benzerlik göstermektedir.

4.1.2.2. Araştırma öncesindeki mesleki alışkanlıkları

Fotoğrafçılar alandaki deneyimlerinde daha önce uygulamadıkları bir yöntemi deneyerek, bir disiplin içinde araştırma pratiği gerçekleştirmişlerdir. Bu alan uygulaması ile birlikte çoğu zaman onlarda alışkanlık haline gelmiş mesleki pratiklerini de sorgulamışlardır. "Kendi çalışmasında nasıl davranırdı, şimdi nasıl davranıyor?" sorgulamasını araştırma süresince yapmışlardır. Alanda karşılaştıkları olaylar, onlara kendi eski deneyimlerine yolculuk yapmalarını sağlamıştır. Böylelikle alanda yaşadığı deneyimler üzerinden, "ben şöyle yapardım, ama şimdi böyle yaptım" şeklinde bir yorumlamaya dönüşmüştür.

Alanda bu sorgulamayı en çok yapan fotoğrafçı F1'dir. F1 alanın ilk gününde günlüğüne genellikle daha önceki tecrübelerini ya da mesleki alışkanlıkları kaydederek, aradaki farklardan bahsetmiştir. F1, yeni bir işe başladığında, eğer zamanı varsa ve tekrarlanabilir olaylar mevcutsa, fotoğrafını çekeceği insanların onu kabul etmesinin birincil önceliği olduğunu vurgulamıştır. Bunun için acele etmeden, konunun etrafında dolaşıp, insanların fotoğraf makinesine ve kendisine alışmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bunun nedenini ise şöyle açıklamaktadır:

> Bu durumlarda acele etmeden konunun etrafında dolaşıp insanları makinemle varlığıma alışmasına çalışırım. Direkt olarak fotoğraf çekmeye başlamanın bir çok şeyi görmemi engellediğine belki de ileride insanların bu durumdan sıkılmasına neden olacağını düşünürüm. İlk fotoğraflar çoğu zaman hatıra fotoğrafları ya da küçük notlar olarak okunacak birer bilgidir ve çoğu zaman bu fotoğrafları hikayede kullanmam (F1,12.08.2011).

Araştırmanın temel prensibi alanın fotoğraflarını çekmek ile birlikte, görüşmeler ve gözlemler de yapmaktır. Araştırmanın fotoğrafçılar için en zor bölümü hem fotoğraf çekmek hem de kaynak kişilerle ses kayıt cihazı ile görüşme yapmaktır. Bu iki veri

toplama aracını bir arada kullanmak fotoğrafçıların odaklanmasını engellemiştir. F1, kendi çalışmalarında insanlarla fazla iletişim kurmadığını belirterek, insan halleri, alanın atmosferi ve fotografik estetiğin onu ilgilendirdiğini, geri kalanının ise yazıyla uğraşanlara bırakılması gerektiğini vurgulamıştır. Uzun süreli çekimlerde yanında bir yazar olduğunu, bu nedenle alanla ilgili not tutmak zorunda kalmadığını, insanlarla gelişen sohbet o anda neyse onun üzerinden diyalog kurduklarını belirtmiştir. Onun iş pratiğinde, yazarla çalıştığı zamanlarda, konunun can alıcı noktaları ve olmazsa olmazlarını konuşup, herkes kendi işini yapmaktadır (F1, 13.08.2011). Araştırmada yaşadığı deneyim onun için ilk deneyimdir. F1, insanlarla olan iletişimi ve alandaki fotoğraf deneyimi ile ilgili şunları söylemiştir:

> Normalde çalışırken olması gerekenden daha fazla muhabbet kurmam. Fotoğraf benim için ayrı bir konsantrasyon gerektiriyor. Aslında öğrenilmesi gereken birçok detay var ve bunların bir çoğunu bilmiyorum bunun farkındayım ama normal zamanda bunlarla ilgilenmem. Beni daha çok insan halleri var olan atmosfer ve çoğunlukla bunların bir araya gelip oluşturduğu fotografik estetik daha çok ilgilendirir. Mesala semah yapan kadınların eteklerinde bulunan küçük aynalar önemli bir detaydır ama benim fotografik dilimde özel olarak işaret edilmemişse bu detayın fotoğrafı yoktur çekmem. O yazının konusudur ya da özel olarak bu detaylardan fotografik hikaye yapanların. Ben daha genel bakarım benim için insanın en doğal en yapmacıksız kurgulanmamış halinin fotoğrafı önemlidir (F1, 15.08.2011).

F1'in çalışma prensiplerinden vurgulanması gereken bir başka nokta ise uzun süreli çalışmalarında fotoğraf çekimine başlamadan önce iki üç gün alanda dolaşması, bir takım fotoğraflar çekmesidir. Ancak bu fotoğraflar onun ulaşmaya çalıştığı fotoğraflar değildir. Evine döndüğünde bu fotoğraflar, açı, ışık, içerik vb. üzerinden değerlendirilecek, bir daha gittiğinde nasıl fotoğraflar çekeceğine, nerede duracağına, neye odaklanacağına karar vermede temel referans noktaları olacaklardır. Uzun soluklu bir hikâye çalışıyorsa, ilk çektiği fotoğrafların ya hatıra olarak kaldığını ya da insanlarla ilişki kurmak için kullandığını (F1, 13.08.2011) ifade eden F1, bu tip yerlerde ilk çekimleri hızlıca yaptığını ve ona alışsınlar diye kenara çekildiğini, böylece onların poz

verme durumlarının ortadan kalktığını, orada geçirilen her dakikanın fotoğraf çekmek için bir avantaja dönüştüğünü anlatmaktadır (F1, 14.08.2011).

F2 ise, son zamanlarda makro çekimlerden keyif aldığını belirterek, araştırma süresince de makro çekimler yapmanın onu rahatlattığını vurgulamıştır. F2, fotoğraflamak istediklerine karşı mesafeli davranmış ve çekim tarzının geçmişe oranla farklılaştığını şöyle dile getirmiştir:

> ...Bende de son zamanalarsa makro (objektif) olduğu için gidip bitkileri çekiyorum. Yani sanrım mekânları boş çekerdim. Bu aralar öyle. Eskiden olsa insanları portre ve bütün oradaki ritüeli takip edip kapıları öpmelerini yüz hallerini, yaşayış şekillerine yansıyışı duyguları falan bütün bunları vermeye alıştığım bir şey yapardım. Oradan çok iyi kareler çıkar mı falan eskiden olsa yapardım. Şimdi pek fazla yer vermiyorum. İzliyorum yazı yazmak daha iyi geliyor fotoğraflamaktansa (F2, 13.08.2011).

Her ikisinin de ortak söylemi fotoğraf çekimleri süresince insanlarla iletişim kurmamalarıdır. F2'de F1 gibi, fotoğraf çekmek için bir yere gittiğinde sessizce fotoğrafı takip ettiğini, uzun uzadıya insanlarla iletişime girmediğini ancak çekim saatleri sonrasında oradakilerle sohbet edebildiğini belirtmiştir. Hem sohbet, hem de fotoğraf çekiminin aynı anda olabileceğine inanmadığını, deneyimlerinde bu iki etkinliğin birlikte olamayacağını gördüğünü vurgulamıştır (F2, 13.08.2011).

F1'in mesleki alışkanlıklarından biri de, fotoğraflayacağı alanı dolaşıp, kendine bir iki yer belirleyip, "fotoğraf çıkarana kadar" orada ısrarla beklemektir. Ancak görüşme yapma baskısı, "fotoğraf mı çeksem, görüşme mi yapsam" sorgulamasına neden olduğu için bu kararsızlığı nedeniyle verimli bir gün geçirememiştir (F1, 12.08.2011). F2 ise bu araştırma, kendini hazır hissettiği bir zamana denk geldiği için bu sınırlamalardan ve tanımlamalardan rahatsızlık duymadığını ifade etmiştir.

> Eğer bir şeyler öğrenmek için insanlarla konuşacaksam fotoğraf çekmemem gerekiyor yok eğer fotoğraf çekeceksem çoğu zaman insanların ne

> dediklerini bile tam olarak dinlemem. Sadece fotoğrafın kendisine konsantre olurum mesela karşımdaki konuşurken ben hala hangi açıya nereye gitsem daha iyi bir fotoğraf çekerimi düşünürüm. İşe başladığımdan beri bu sorular aklımı meşgul ediyor ve bu hem konuşmamı hem de fotoğraf çekmemi engelliyor (F1, 15.08.2011).

> Pratik olarak fotoğraf çekerken kalemi alıp yazamamak değil konu. Konsantre olmak için gerçekten fotoğrafa tam konsantre olduğun zaman o seni sürükleyip götürüyor yani. Ben hep öyleydim tam konsantre biçimde çok faza kare çekerek ilerliyordum. Bunu zaten uzun zamandır yapmıyorum. Bunu zaten çok fazla istemiyorum. Değişik bir deneyim. Bunlara açık olduğum bir zamanda başladık projeye. O yüzden benim için engelleyici olmuyor getirdiği bu sınırlar ve tanımlamalar (F2, 13.08.2011).

F2, mesleki alışkanlıklarından ziyade alandaki deneyimleri üzerine odaklanmıştır. Ancak günlüklerinde fotoğrafik ilgi alanlarına göre fotoğraflar çekmek istediği üzerine yazan F2, Aleviler ile ilgili çekimlerden ziyade kutsal mekanlarda gördüğü farklı görüntüleri kaydetmeyi tercih ettiğini şöyle ifade etmiştir: "Mezarlığın yanından geçerken ayçiçeği tarlası öyle güzel göründü ki gözüme, oraya doğru girdim ve dayanamayıp birkaç foto çektim ayçiçekleri çok güzeldi. Çilehaneye her gittiğimde bir kare buradan çekeyim diye düşündüm" (F2, 12.08.2011)

> Kayaların üzerine üst üste konulmuş taşlar ve çalılara bağlanmış çaputların fotolarını uzun uzun büyük bir keyifle çektim. Hatta yine gidersek yine çekeceğim. Arada bazı makro bitki çekimleri de yaptım. Taşlar ve çaputlar kültürümüzdeki en arketip şaman özelliklerimizin duygusunu çok güçlü hissettirdiler (F2, 12.08.2011).

Katılımcı F2, şimdiye kadar fotoğrafladığı insanlara işi gereği çektiği fotoğrafları veremediğinden dolayı rahatsızlığını dile getirmiş, bunun kendinde sıkıntı yarattığını ve alanda karşılaştığı yaşlı bir kadına bütün bu insanlar adına çektiği fotoğrafı hediye etme girişimini aktarmıştır.

> Doğrusu yıllardır çektiğim fotoları insanların kendisine verememek benim için ayrı bir sıkıntı olmuştu. Binlerce insanın fotoğrafı. Kazdağlarındaki köye yerleştikten sonra köydekilerin fotolarını çekip, bastırıp dağıtmaya başladım. Köyün şipşakçısı olmak çok iyi gelmişti bana. Köydeki güzel geleneklerden biri de hayır geleneğidir, hala devam eder ölen bir yakınının senesinde yada yıldönümünde ya da herhangi bir vesileyle ev yaptıran araba alan hayır yapar. Ben de foto dağıtınca önce parasını verelim dediler olmaz dedim. Ama borçlu hissedip daha sonra kabul etmemeye başladılar. Sonra acaba kağıt parasını istesem de içleri mi rahatlasa dedim. Bir ara denedim o da içime sinmedi. Sonra bana bir amca "sen de fotoğraf hayırı yapıyorsun" dedi. Ben de herkese bunu söyledim (F2, 14.08.2011).

Fotoğrafçılar, her ne kadar fotoğrafa fazla anlam yüklemediklerini söyleseler de, orada olmanın heyecanı dışında fotoğraf estetiğini önemsemeleri ve mesleki içgüdü olarak güzel fotoğraf gördüklerinde çekme istekleri araştırmanın diğer araçlarını kullanmada onları zorlamıştır. F1'e göre sadece fotoğraf çekmeye konsantre olması gerekirken, farklı şeyler de yapmak zorunda kalmıştır. Günlüklerinde mesleki pratikleri ile ilgili kesin ve net ifadelerde bulunmayan F2, içinde bulunduğu durumu, geçmiş alan deneyimleri ve konunun dışında fotoğraflar çekmeyi tercih ettiğini anlatarak aktarmaya çalışmıştır.

4.1.2.3. Fotoğrafçının alanda dikkat etmesi gerekenler

Fotoğrafçılar F1 ve F2'nin vurguladıkları alanda dikkat edilmesi gereken temel şey insanlara rahatsızlık vermemektir. Bunun nedeni, fotoğraf çekerken insanların en güzel anlarından çalınması, bunun da ince ve özel bir sınırının olması gerektiğidir (F1, 10.08.2011).

> Din denilen şey çok özel. Ben insanları kırmaktan, rahatsız etmekten çekiniyorum samimiyetle söylüyorum. Fotoğrafın kendisi zaten rahatsız edici, insanlar dua ederken kıçlarına kadar gidip fotoğraf çekiyoruz başkası yapsa benim için rahatsız edici olurdu (F1, 21.08.2011).

Alanda insanlarla iletişim kurarken fotoğrafçının dikkat etmesi gerektiğini savunan F1, fotoğrafçının yeri geldiğinde her türlü fotoğraftan vazgeçmesinin bir erdem olduğunu da şöyle ifade ediyor:

> Her türlü fotoğrafı çekmekten vazgeçebiliyorum. Eğer konunun önemli bir parçası olmayacaksa çekmiyorum. Bu fotoğrafları çekerken tam böyle gördüğüm an olmuyor, sezgisel fotoğraf çekiyorum. Bir şeyler akıyor bir şeyin yoğunlaştığı anlar oluyor ben onu çekiyorum, bu nasıl anlatılır bilmiyorum. Önümde akan bir anın içinden seçiyorum, bazen denk geliyor çoğu zaman da gelmiyor, ben o anda fotoğraf çekiyorum.

Alanda fotoğraf makinesine karşı tepkinin zaman zaman ölçülmesinin, fotoğraf çekimini kolaylaştırdığını vurgulayan F2, insanları gözlemleyerek, onların da fotoğraf makinesi kullandığını farkedilince rahatlıyor, fotoğraf makinesine bir tepki olmadığını söylüyor. Böyle durumlarda eğer ortamı gözlemlemeden fotoğraf çekilmeye başlanırsa bir tepki oluştuğunu, "bir yerde fotoğrafa tepki varsa o atmosferde tepki oluyor" şeklinde yorumluyor. Bu nedenle denklanşör sesinin ve büyük fotoğraf makinesiyle oturan fotoğrafçının o ortamdaki atmosferi bozabileceğine değinen F2, bazen fotoğrafçının sessizce oturup, hiç fotoğraf çekmemesinin ve makineyle insanları tanıştırmanın çok yerinde bir davranış olacağı önerisinde bulunuyor (F2, 13.08.2011).

4.1.2.4. Fotoğrafçının kimliği ve alana yansıması

Fotoğrafçılar, kişisel ve mesleki sorgulamalarını günlüklerine ve görüşmelere yansıtmışlardır. Özellikle F2'nin Hacı Bektaş Veli Törenleri süresince yaşadığı inanç yolculuğunun, fotoğraf ve araştırma yolculuğunun önüne geçmesi, alanda karşılaştığı olaylar ve geçmiş yaşantısı ile kıyaslamaları en önemli örneklerdendir. Araştırmanın onun için anlamını da şöyle ifade etmektedir: "Ben bu projeye fotoğrafçı kimliğimle katıldım ve dolayısıyla bu kimliğin bendeki tüm dolambaçlı karışık sorgulamaları da bu projeye yansıdı. Sanıyorum önemli olan da bu çalışma açısından bunu olduğu gibi ortaya koyabilmekti" (F2, 21.08.2011). F2'nin günlüklerinde ya da görüşmelerinde söz

ettiği ve kaynak kişilerle iletişimi ve değerlendirmelerinden ortaya çıkan bir kimlik yansıması bulunmamaktadır. Günlüklerinde kendi içsel yolculuğundan, Alevilik inancının ona yakın oluşundan ve zaman zaman törenlerin eleştirilerinden oluşan bir bütün yer almaktadır. Onun konuşmaları kendi fotoğraf çekme deneyiminden ve kişisel ilgilerinden yola çıkarak gerçekleşmektedir. F2'nin kimliği ve ilgisi ile ilgili en etkili örnek onun şamanizmin kültürünü önemsediğini ve alanda bu ruhu bulduğunu anlatan ifadeleridir:

> Çilehane benim en sevdiğim mekân diyebilirim aslında Beştaşlar da öyle. Şaman ruhlar dolaşıyor etrafta orada olmayı seviyorum. Taşları ağaçlardaki çaputları çok seviyorum. İnsan fotoğrafı çekerken yoruluyorum ama onları çekerken inanılmaz bir şekilde dinleniyorum. Artık böyle, yaşlanıyorum da ondan galiba. Ayçiçeği fotoğrafı çekmeyi de çok seviyorum. Tohumlarının dizilişi öyle güzel ki bakmaya doyamıyor insan (F2, 18.08.2011).

F2'nin üst üste dizilmiş taşları ve çaputları sevmesi şaman geleneğinin birer göstergeleri olmasından olabilir. Ayçiçeği fotoğrafı çekmeyi sevmesini ise Alevilik felsefesi ile açıklamıştır:

> Yani odaklandığım o kopuş bütün insanların o ritüelleriyle doğadan koptuğu noktada aslında bir parçalanma yaşanıyor. Oysa ki o ritüellerin hepsinde ki doğada da var oraya baktığında da görüyorsun. O bir bütün. Aleviliğin felsefesindeki o birlik şeyinde de bunu ifade ediyor aslında. Evren birdir tektir. Allah birdir ve oradaki hep o birin içindeyiz. Bütün şey felsefesi bunun üzerinedir ya. Nefsine hakim olacaksın, böbürlenmeyeceksin kendini beni yüceltmeyeceksin. Hep o temelinde bu şey var. Ne bileyim oradaki insanlar geliyor. İnanılmaz bir örüntü. Bitkiler çaputlar. Beni çeken şey oradaki enerji aslında. Ama insanları fotoğrafları belki de geçmişte bu konuda ki çalışmalarımla ilgili (F2, 13.08.2011).

F1 ise inanan biri olmadığını belirterek, "bu tip yerler bana iyi gelmiyor. Bir yanım senin de böyle bir inancın olsa belki hayat biraz daha kolay olurdu derken diğer yanım

ağaçtan düşen bir dut tanesinin engelli çocuğuna çare olmasına medet uman akıldan ürküyor" (F1, 12.08.2011) diyerek kendi içindeki çelişkiyi aktarıyor. Aslında onlar gibi olabilse F1 daha mutlu olacağına inanıyor ancak yine de yaşanan bu ritüellere mantıklı bir açıklama getiremiyor.

Mesleki açıdan bakıldığında, kendini daha çok belgeleyen bir fotoğrafçı sınıfına soktuğunu (F1, 21.08.2011) ifade eden F1, insanlık hallerini başkasının gözünden, anlattıklarından bilmektense bizzat tanık olmayı tercih ettiğinden bahsetmektedir. Özellikle ilgilendiği konulara fotoğraf aracılığıyla tanık olmanın önemine değinmektedir. Önceden yaptığı fotoğraf hikayelerinin hem problemli bir tarafı olduğunu, bu problemli durumun tespiti ve çözümü için fotoğrafı bir araç olarak kullandığını ancak şimdi bu dilin onu irrite ettiğinden söz etmektedir (F1, 21.08.2011). F1'in bu tanımlamasından yola çıkarak, geçmişte uğraştığı fotoğraf dalının sosyal belgeci anlayış olduğu söylenebilir. Sosyal belgeci anlayış hümanist bir bakış açısıyla, mağdur olan, ezilen, sömürülen kısacası toplumsal bir yara olan "çukurdakileri" belgeleyerek, toplumda bir bilinç ve kamuoyu yaratmayı ve sorunu çözmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle sosyal belgeci fotoğrafçıların fotoğraflamak için seçtikleri konular genellikle ötekiler, dışlanmışlar, sağlık sorunu olanlar, bağımlılar, toplum içinde çözüm bekleyenlerdir. Buna duyarlı olan F1'in gün geçtikçe bu tarzdan uzaklaşması ve kendini belgesel fotoğrafçı olarak adlandırması, onun fotoğrafa yüklediği anlamın güçsüzleşmesinden kaynaklanabilir. Ancak yine de, bazı konularda taraf olmanın, mağdur olanın yanında olmanın daha değerli olduğunu belirten F1, bu tür durumlarda olayı olumsuz gösteren fotoğraflar çekmek istemediğini söylemiştir. F1, insanları küçük düşürecek fotoğrafları çekmek istememesinin insanlara duyduğu saygıdan kaynaklandığını ifade etmiştir (F1, 21.08.2011). Bu tercihler sosyal bilimler disiplinine uymayan yaklaşımlardır. Fotoğrafçı, gruba kendini yakın hissederek, alana yanlı bakmak, korumacı davranmak gibi yaklaşımlar geliştirdiğinde, o durum ile ilgili bilgiyi kendi bakış açısıyla çerçevelemiş olacaktır. Bu durum fotoğrafçının kimliğinin fotoğrafa yansımasının en temel göstergelerinden biridir.

4.1.2.5. Fotoğrafçının kaynak kişilerle iletişimi

Kaynak kişilerle iletişim alanda en önemli unsurlardan biridir. Hem konu ile ilgili bilgiyi toplamada, hem de konu için önemli kişilere ulaşmada insanlarla kurulan diyaloğun önemi büyüktür. Fotoğrafçıların bir üst başlıkta mesleki alışkanlıklarında bahsettikleri, "fotoğraf çekerken insanlarla iletişim kurmam" söylemi, bu araştırmada geçerliliğini yitirmiştir. Araştırmanın gereği olarak alanda kaynak kişilerle görüşmeler yapmaları gerektiği vurgulanmıştır. Fotoğrafçılar bu görüşmelerde zorlansalar da, daha önceki alan deneyimleri, fotoğraf konularının insan olması ve iletişim becerileri sayesinde kişilerle iletişim sağlamışlardır.

F1, ilk gün Bergama'dan gelen bir grubun "bizim de fotoğrafımızı çek" isteğini kıramayarak fotoğraflarını çekmiş, içlerinden bir kadının "makinemizde yoktu bir fotoğrafımız olsun diye ne çok istiyorduk" söylemine, "kalbin temizmiş işte teyze" diyerek karşılık vermiş, adresini alıp vedalaşmıştır. Burada vurgulanması gereken, fotoğrafçının, fotoğrafını çektiği kişiye fotoğraf göndermek için adresini almasıdır. F1, fotoğrafları kişilere verme deneyimi ile ilgili şunları söylemektedir:

> Bu insanlar fotoğrafları belki de asla göremeyecek. Fotoğraf çektiren insanların bir çoğu fotoğrafları göremeyecek, bunu kabul etmekten başka çare yok. Çok uzunca olunca ben insanlara fotoğraflarını getiriyordum. Mesela mevsimlik işçilerde dergiyi falan getirdiğim oluyordu ama günlük hayatta ben bir anlamda günlük tüketim anlamında çok işler yapan da bir insanım. Birisi benden talep ederse son dönemlerde varsa adresi veya mail adresine gönderiyorum (F1, 21.08.2011).

Fotoğrafları kişilere verme, genellikle fotoğrafçıların yapmayı istemedikleri bir durumdur. Çok sayıda fotoğraf çektikleri için, fotoğraf göndermek istemezler. Ancak etik olarak fotoğrafı çekilen kişiye fotoğrafını vermek gerekmektedir. F2'nin de alanda böyle bir deneyimi vardır. Alanda karşılaştığı yaşlı bir kadın, fotoğrafını çekmesini istemiş ve ona vermesini rica etmiştir. F2, fotoğrafçı dükkanına gidip fotoğrafları karta

bastırıp, kadının olduğu yere geldiğinde, orada olmadığını fark etmiş ve üzüntüsünü şöyle dile getirmiştir:

> Doğrusu yıllardır çektiğim fotoları insanların kendisine verememek benim için ayrı bir sıkıntı olmuştu. Binlerce insanın fotoğrafı. Kazdağlarındaki köye yerleştikten sonra köydekilerin fotolarını çekip, bastırıp dağıtmaya başladım. Köyün şipşakçısı olmak çok iyi gelmişti bana... Karşılaştığım teyze de o kadar ısrarla isteyince dayanamadım. Bulamayınca aramaktan vazgeçtim belki tekrar karşıma çıkar dedim (F2, 14.08.2011).

Yaşlı kadını F1, Çilehane'nin yakınlarında boş bir tarlada bulmuş ve F2'ye haber vererek ona fotoğrafları vermesini sağlamıştır. Yaşlı kadın fotoğraflara baktığında, fotoğrafların yandığını söylemiş ama yine de F2'nin onu bulmasından dolayı da memnuniyetini dile getirmiştir. Alanda yaşanan bu deneyimler, fotoğraf çekmenin sadece fotoğraf çekmek demek olmadığının birer göstergesidir. Çünkü halâ insanlar fotoğraf çektirdiklerinde hayata bir imza attıklarını düşündüklerinden ve bakıp hatırlanacak bir anı aracı olması nedeniyle fotoğrafı önemsemektedirler. Alanda bu tür taleplere gerek etnografların gerekse fotoğrafçıların dikkat etmeleri gerekmektedir.

F1'in deneyimlediği bir başka örnek olay ise karşılaştığı kişinin bir Alevi dedesi olması ve onu şaşırtacak şeyler söylemesidir: "Dedebağda bir piknik yaptık diyor öyle kıymetli gelenler oldu diyor. Bir adamla tanıştım Ankara'dan İzzedin hoca diyor. ...Çok iyi adamdı bir daha da görüşme fırsatımız olmadı diyor. Ama biz öyle bildiğin gibi dolaşmayız görüşmeyiz diyor, konuşmak görüşmek için telefonu gösteriyor buna ihtiyacımız yoktur diyor biz ruhumuzla dolaşırız diyor". F1 bunun üzerine, "O zaman anlıyorum Dedebağ'daki toplantının da aslında bir erenler toplantısı olduğunu. Belli ki aynı gerçeklikleri yaşamıyoruz o başka bir alemde yaşıyor. Anlattıklarının hangisi benim dünyama hangisi onun dünyasına ait anlayamıyorum" (F1, 14.08.2011) yorumu yapmıştır. Ona göre bu kişinin söyledikleri bir tutarlılık içermektedir ancak anlattıklarını yorumlaması ve anlaması mümkün değildir. Çünkü bu konuya özel bir merak duymamaktadır. Meraklısı için önemli bilgiler aktaran kaynak kişinin anlattıklarını kaydetmek istemiş ancak izin vermediği için kaydedememiştir. Alanda bu

tür kişilerle karşılaşmanın zorluğundan söz ederek, "Eğer gerçekten bir etnograf olsaydım her şeyi bırakıp o adamın aleminin peşine düşebilirdim. Ama bu benim işim değil, o alem de şimdilik ilgi alanım değil. Ben makinemle benim gibi fanilerin dünyasında yaşıyorum ve onlar için fotoğraf çekiyorum. O alemin insanlarının da bu fotoğraflara ihtiyacı olduğunu sanmıyorum zaten" (F1, 14.08.2011).

Benzer bir örnek olayda F2'nin yaklaşımı, F1 kadar keskin olmamıştır. F1'in kaynak kişinin dünyasına olan reddi, F2'de bir hayranlığa dönüşmüştür. Hacıbektaş Veli Müzesi'nin bahçesinde bir dede ve onu dinleyen cemaatini fark etmiş, oraya doğru yaklaşmış ve belirli bir mesafeden dinlemeye başlamış. Cemaatin kapalı bir sohbet hali olduğunu düşünerek, daha fazla yaklaşıp yanlarına gitmek için de onların çağırmalarını beklemiş. Sonunda "gel kızım" diyerek onun yaklaşmasını izin vermişler. F2, konuşmasını bölmek istemediğini sadece sessizce dinlemek istediğini söylemiş ancak dede "güçlü belagatı ile", isteğini söylemezse sohbetin de mümkün olamayacağını ifade etmiş. "Desturla" kendini tanıtan F2, bir Alevi köyüne yerleşme ve öncesinde Anadolu'da geleneklerin izindeki yolculuklarından kısaca bahsedip bu yolculuğun onun için taşıdığı anlamı ifade etmeye çalışmış. Fakat böylesine "güçlü bir belagatla" ve "özlü değerli sözler" ve de menkıbelerle konuşan tabiri caizse "ağzından bal damlayan bir zatın" karşısında hakikaten söylediklerinin ne kadar donuk olduğunu hissetmiş (F2, 13.08.2011). F2, bu olayı anlattıktan sonra dedenin konuşmasının etkisini şöyle ifade etmiştir:

> Bu konuşma değerli bir mücevher gibi benim için. Gün boyu bu konuşmanın etkisi ile dolaştım. Sorguladığım her şeyin, üzerimde taşımaktan hep sıkıntı duyduğum akademik etkinlik ve fotoğraf etkinliğinin beni neden rahatsız ettiğinin de güzel bir ifadesiydi söyledikleri. Tüm çabalamalarımız bilmek için ama bu yolda mürşidimiz kim önemli olan da bu (F2, 13.08.2011).

Araştırmacı olarak F2 ile yaptığım yapılandırılmamış görüşmelerde, F2'nin inanç fotoğraflarını çekmekte zorlandığı ama aynı zamanda "onlar gibi mezara yüz sürmek

istediğini" de anlatmıştır. Onun alanda yaşananlara karşı duyduğu ilgi ve onlar gibi olma istediğini günlüğümde şöyle aktarmışım:

> *Şebnem bu tür inançların fotoğrafını çekmekte zorlandığını, makine sesinin insanları rahatsız ettiğini söyledi. Bu profesyonel makineler bu tür ortamlarda denklanşör sesiyle insanı irkiltiyor dedi. Fotoğraf çekeceği yere gittiğinde ilk gün fotoğraf çekmekte sıkıntı yaşadığını, önce tedirgin olduğunu ancak daha sonra alıştığını söyledi. İlk gün bu nedenle fazla fotoğraf çekmek istemediğini anlattı. Hacıbektaş'ın mezarını başında uzun bir süre oturduğunu, onlar gibi yüz sürmek istediğini, öyle içinden geçtiğini ancak utandığını söyledi* (A, 12.08.2011).

F1 ve F2 arasındaki inanç farkı alanda karşılaştıkları benzer olaylardaki tavırlarını ve günlüklerine aktarımlarını etkilemektedir. Bu nedenle alanda karşılaşılan her deneyime önyargıyla bakmak yerine anlamaya çalışmak, fazla etkilenmek yerine söylediklerini değerlendirmek gerekmektedir.

4.1.2.6. Alanda fotoğraf çekme deneyimi

Fotoğrafçıların alanda fotoğraf çekme deneyimlerinde göze çarpan en önemli detaylardan birisi, etnograf gibi davranma deneyimlerinin onları sınırlaması ve görüşme, günlük gibi veri toplama araçlarıyla birlikte fotoğrafa odaklanmalarını engellemesidir. Genellikle fotoğrafçılar, fotoğraf çekerken insanlarla iletişime girmediklerini sadece fotoğraf çekmek için diyalog kurduklarını vurgulamışlardır. Onlar için kişiler, olayların bir parçası, olaylar da fotoğraflarda yer bulacak hikâyelerdir. Fotoğrafçılar, görüşmelerde etnograflar kadar tecrübeli olmasalarda gözlemlerinde ve gözlemleri günlüklerine aktarmada, ilk defa denemelerine rağmen, yetenekli olduklarını göstermişlerdir. Bu bölümde, alanda diğer veri toplama araçları ile iletişimleri üzerinde değil, teknik, içerik ve mesleki pratik olarak fotoğraf çekme deneyimleri üzerinde durulmuştur.

4.1.2.6.1. Genel plan mı detay fotoğraf mı çekiyor? İnsanlı mı insansız mı çekiyor?

Fotoğrafçıların kendi özgün tarzları doğrultusunda tercih ettikleri bakış açıları vardır. Buna uygun objektif kullanımıyla özgün tavırlarını ortaya koymaktadırlar. Örneğin F1, genellikle 35 mm ya da 50 mm görüş açısıyla fotoğraf çektiğini söylemiştir. Bu açı zor bir açı olmasına rağmen, Bresson'un başı çektiği mükemmelliyetçilerin ve genellikle basın fotoğrafçıları ve belgesel fotoğrafçıların tercih ettiği bir açıdır. Çünkü bu açı gözün gördüğünden daha geniş görmekte ve geniş plan fotoğraf çekimleri için kullanılmaktadır. Geniş planlarda kompozisyon oluşturmak çok daha zordur. Fotoğrafını çekmek istediğiniz alana, istenmeyen bir çok nesne, kişi girebilmektedir. Bu nedenle bu açıyı kullanmak, marifet ve deneyim istemektedir. F1, Bresson'u da temsil eden Magnum Fotoğraf Ajansı benzeri, bağımsız bir belgesel-basın fotoğraf ajansında çalışan bir fotoğrafçıdır. F1 objektif kullanımı ve sebepleri ile ilgili şunları söylemektedir:

> Ben çoğu zaman 35 (mm) ya da 50 (mm) çalışıyorum. Bunları en iyi insani uzaklık olarak düşünüyorum. Ama dijitalde tek objektif kullanıyorsun yani 3 tane makinem olsaydı birine 35 birine 50 birinede 24 takardım. Ama şimdi zoom olduğu için 24-70 (mm). Full frame. Ama ben kodluyorum biraz astigmat oldu geçen sene fotoğraflar. Dengesi yamuk oluyor. Dolayısıyla kodluyorum ama yeni bir fotoğraf yapmıyorum. O öncedendi. Dar alanlarda mecburen dissolve oluyor çok sevmiyorum. Benim için ideal olan 35-50 hem insani hem de insan bakışına en yakın açılar (F1, 13.08.2011).

50 mm görüş açısı insan gözüne en yakın açıdır. Bu nedenle fotoğrafçılıkta bu açıya normal açı denmektedir. F1, bu açıyı insana en yakın açı olarak tanımlamıştır. Detay fotoğraflar onun için anlamlı değildir. Bu nedenle özel bir durum yoksa detay fotoğrafları çekmemektedir. Ona göre hem detay fotoğraflar hem de gereğinden geniş açı kullanmak onun fotoğraf tarzına uymamaktadır (F1, 13.08.2011).

> Beni daha çok insan halleri var olan atmosfer ve çoğunlukla bunların bir araya gelip oluşturduğu fotografik estetik daha çok ilgilendirir. Mesela semah yapan kadınların eteklerinde bulunan küçük aynalar önemli bir detaydır ama benim fotografik dilimde özel olarak işaret edilmemişse bu detayın fotoğrafı yoktur çekmem. O yazının konusudur ya da özel olarak bu detaylardan fotografik hikaye yapanların. Ben daha genel bakarım benim için insanın en doğal en yapmacıksız kurgulanmamış halinin fotoğrafı önemlidir (F1, 15.08.2011).

F1'in araştırma sürecindeki fotoğraf çekme deneyiminde yaşadığı en büyük sorunlardan biri de "en başından beri sanki bu detaylarla ilgilenmem gerekiyor gibi" hissetmesidir. Ona göre bu detayları fotoğraflamak için iki türlü çaba gerektirmektedir. Biri "çalışacağın konu üzerinde çok bilgili olmak", ikincisi ise "alanda bunları sorarak öğrenmek" tir. F1, "eğer çok uzun ve kapsamlı bir hikaye çekiyor olsam bu detaylarla da ilgilenecek vaktim olabilir ama bu sınırlı süre içerisinde yapılan bir işte benim bunlara ayıracak ayrı bir konsantrasyonum olmuyor" diyerek, bakış açısını özetlemektedir (F1, 15.08.2011).

F2 de, Türkiye'nin önemli dergilerinden birinde çalışmakta, ancak son zamanlarda freelance olarak görev almaktadır. Bu nedenle onun için geçmiş deneyimleri ve şimdi diye bir ayrım vardır. Geçmişte fotoröportajlar üretirken, günümüzde daha çok özel işler üretmektedir. Bu nedenle mesleki deneyimlerinde ya da kullandığı açılarda bu ayrımı sıklıkla yapmaktadır. Uzun zamandır 50 mm kullandığını, daha sonra 35 mm lense geçiş yaptığını belirten F2, 35 mm'den sonra ise 105 mm' ye geçerek, portre fotoğrafları çekmeye başlamıştır. Alana gelirken 10-22 mm lens de getirmiş ancak bir netlik problemi olduğundan ve uzun süredir geniş açı kullanmadığından dolayı onun yerine çoğunlukla 105 mm lensi tercih etmiştir (F2, 13.08.2011). Günlüğünde, lensleri ile ilgili alan deneyimini şöyle açıklamıştır:

> Dün biraz kendimi güzel ışığın cazibesine kapılarak fotoğraf çekimine kaptırdım. Doğrusu 105 tek açı oldukça dar bir açı, portre için ideal olmasına rağmen birçok yerde sıkıntı veriyor bazen kadraja sığdırmaya

> çalışacağım diye geri geri gitmek komik olmaya başladı. 35 ve 50mm yi çok arıyorum valla. Diğer geniş açı da çok geniş yamuluyor her şey pek sevdiğim bir açı değil. Bu da ayrı bir sınırlama bana. 105 mm'ye mahkum fotolar çekmeye çalışıyorum. Diğer yandan da portre çekmek için çok keyifli bir açı. Bu yüzden çoğunlukla portreler çektim. Genelde karşımdakinin beni bilinçli olarak fark etmesini sağlayıp poz vermesini isteyerek çekimler yaptım (F2, 16.08.2011).

F2'nin lens kullanımı ile ilgili temel sorun istediği ekipmanlara sahip olamamasıdır. Çantasında 10-22 mm netliği arızalı bir lens ve 105 mm lens bulunmaktadır. Bu ekipman, uzun soluklu çalışmalarda kullanılabilecek düzeyde lensler değildir. Yine fotoğrafçının bakış açısına göre ekipmalar değişse de bu lensler F2'nin tercih ettiği lensler değil, elinde bulunan lenslerdir. Fotoğrafçının alanda karşılaşacağı durumlara göre çantasında yeterli donanımının olması gerekmektedir. F2, yaşadığı bu sorun ile ilgili şunları söylemektedir:

> En kullanmayı sevdiğim 105 mm (lens) yani.. Ama tek açıda da problem var. Tedirgin ediyor. O konuda çantanın düzeninin çok iyi olması gerekiyor. Benim eski çantamda yani film çalıştığım zamanlarda yine tek açıydı. İşte 17-35 ya da 50 olurdu. Orada baya elim hızlanmıştım. Şimdi makineyi ben daha yeni aldım, bunu verdiler eskiden telem vardı çanta kalabalık falan, ben biraz pratiklikten uzağım ya son zamanlarda o böyle şey yaratıyor, o fotoğraf kıvraklığını yenden kurmak gerekiyor. O yüzden zoom'u daha çok kullanmaya başladım. Mekan içerisinde türbe içi falan tele kullanmıyorum (F2, 13.08.2011).

Fotoğrafçıların, fotoğrafik tarzları ve bakış açılarının farklılığı, kullandıkları açıları da değiştirmektedir. F1, genellikle ortam atmosferini gösteren fotoğraflarda insanlık hallerini belgelemek için 35 mm ve 50 mm tercih ederken, F2 portre fotoğrafları ve detay fotoğrafları için 105 mm kullanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli şey de, fotoğrafçı ekipmanın alana göre yeterli düzeyde olması ve ekipmanların bakımının alana çıkılmadan önce yapılması gerekliliğidir. Lensin bozuk olduğunu

alanda fark etmek yerine öncesinden tespit edip tamir etmek, fotoğrafçının alanda süprizler yaşamasını engelleyecektir.

4.1.2.6.2. Gözlemleri sonucunda bir hikaye kurmak ve ona yakın fotoğraflar çekmek: bir fotografik dil yaratma çabası

Fotoğrafçıların, fotoğrafik bir dil yaratma çabası ve gözlemleri sonucunda bir hikâye kurarak fotoğraflarla anlatma güdüsü onları etnograflardan farklılaştırmaktadır. Özellikle F1 daha önceki söylemlerinde, alana ilk gittiğinde ortamı gözlemlemekten, fotoğraf çekeceği mekanı belirlemekten ve olayı anlatacak bir hikaye oluşturmaktan bahsetmiştir. Ona göre olaylar "fotografik" dir. Buna göre kendine bir fotoğraf sayısı belirlemektedir. Fotoğraflayacağı durumla ilgili hikayeyi nasıl oluşturduğu konusunu, Hacı Bektaş Veli Törenleri üzerinden şöyle anlatmaktadır:

> Gezdiğimiz yerler beştaşlar falan. İnsanların buralarda yaptıkları çok fotografik ve burayı anlatan şeylerden bir tanesi. Mesela eğer ben buradan bir 15 plan hikaye oluşturacak olsam kesin Beştaşlar olurdu. İşte deliklitaş içinden geçme hikayesi olurdu. Müzeden mutlaka bir fotoğraf olurdu. Ama mesela beştaşlardan iki fotoğraf olmazdı ben bir tane kullanırım. Müzeden taş çatlasa iki tane. Çilehaneden iki tane. Zaten çalışırken de böyle çalışıyorum. İlk baştaki gezmelerim de buna bakıyorum. Gerçi buradaki festival zamanını bilemiyorum ama üç aşağı beş yukarı tahmin edebiliyorum. Bir mekanı ya da bir durumu özel bir şey yoksa bir tane fotoğraflarız (F1, 13.08.2011).

F1'in gözlemleri sonucunda planladığı hikâye dışında kalanların, onun hikâyesi olmadığını söylemesi, etnografik bakış açısından sorunludur. Ancak bir fotoğrafçı pratiği olabilir. Çünkü kendince algıladığı hikâyeyi 15 fotoğrafla anlatmak amacıyla belirli mekânlardan belirli sayılar oluşturuyor. Eğer bu çalışmayı bir dergi için yapmış olsaydı, "Kafamda bir sayı olurdu, bu benim hikayem olsaydı kaç fotoğrafla anlatacağımı üç aşağı beş yukarı hesaplardım. Çok böyle bir planlama yapabileceğim durum yok burada. Ne kadar ne kullanırım hiç bilmiyorum" diyor (F1, 13.08.2011).

Araştırmanın son gününde yapılan görüşmede F1, araştırma süresince çektiği fotoğrafların kurgularını yaptığını, günde 100 fotoğraf çektiğini ancak araştırma boyunca toplam 12-15 fotoğrafı beğendiğini anlatmıştır (F1, 21.08.2011). Alanda bir olayın fotoğrafını çekerken mutlu olmadığını çünkü fotoğrafların büyüsünün olmadığını söyleyen F1, bu örneği yaşlı bir kadının aşûre kaynatışı olayına dayandırarak anlatmış ve şöyle demiştir:

> Orada oturdum yarım saat kırk beş dakika geçti sonra tekrar çektim. Çıkan fotoğraflar benim daha çok sevdiğim, gerçekliği daha fazla yansıtan bir haldeydi. Ben her şeye ince ince bakıyorum. Sen bir fotoğraf istiyorsun ya ben fotoğraf çekemiyorum. Zaten ayrık olmasın diye hepsini verdim ama sana verdiğim bütün fotoğrafları bir kenarda tutmaya başladım şu ana kadar 139 tane falan fotoğraf olmuş ben gerçekten bu işi yapsaydım bu fotoğraflardan kaç tanesini kendime ayıracaktım diye düşünüyordum. İstiyorsan geldiğin zaman veririm. Fotoğraflara hep günü gününe bakmak zorunda olduğumuzdan bazen çok yorgun oluyorsun aman diyorsun, o fotoğraflarla biraz daha zaman geçirmek isterdim. Çok önemli değil o fotoğraf değil de bir farklısı olacaktı ama üç aşağı beş yukarı olacaktı. Ben A'ya otuzu doldurayım diye çekmedim, dolduramadım da zaten. Çoğu zaman kendi istediklerimi seçtim bir takım durumların dışında. Kendim için yapsam çekmezdim mesela (F1, 18.08.2011).

Fotoğrafları çekerken, araştırmanın bazı kurallarının da sınırlaması altında kalan F1, araştırmacının günü gününe istediği 30 fotoğrafı doldurmak amacıyla çok fotoğraf çektiğinden bahsetmiştir. Bu fotoğrafları kendi çalışmalarında çekmediğini belirterek, sayının fotoğraf niteliği ile örtüşmediğini vurgulamıştır. Önemli olan fotoğraflarının gözlemleri sonucu, durumu algıladığı şekliyle ne anlattığıdır. Bu anlatım dolaylı anlatımdır. F1, fotoğraf çekerken doğrudan bir anlatımı değil, dolaylı yoldan bir anlatımı tercih etmiştir. Bunun nedeni fotoğrafçının hem çekerken, hem de fotoğrafı seçerken anlatımın ideolojik ve kültürel olarak kurulmasıdır (F1, 21.08. 2011).

F2'nin araştırma süresince F1'e göre daha sanatsal denebilecek fotografik yaklaşımları olmuştur. F1'in tercih ettiği geniş planlı anın yakalandığı durum fotoğraflarından ziyade, F2 portre fotoğrafları, insansız mekân fotoğrafları, manzara fotoğrafları ve detay fotoğrafları ile farklı çeşitlemeler yapmıştır. Zaman zaman günlüklerinde, mekânın ruhunu anlatan, çekmeyi çok istediği fotoğraf karesini aradığını da belirtmiş şunları söylemiştir:

> Öğleden sonra hediyelik eşyalar ve resimlerin halıların olduğu yerde fotoğraflar çektim. Orası hala fotoğraf açısından beni çekiyor. Bu konu ekseninde insanların çeşitli nesne ve resimlerle ilişkisini fotoğraflamak istiyorum hep. Nasıl bir fotoğraf arıyorum bilmiyorum ama çekmeye devam etmek istiyorum. Yani bazen bir mekanda fotoğraf çekerken hep sanki "o kare"yi arıyormuşum gibi bulup tamam diyene kadar çekerim. O mekanın oradaki bütün hareketlerin duygusunu bir şekilde benim için taşıyan "o bir kareyi" henüz bulamadım (F2, 15.08.2011).

Aleviliği simgeleyen kişilerin resimlerini fotoğraflamak, insanların bu tür simgelere verdikleri değerin göstergesini ortaya koymaktır. Aynı zamanda esnafların da insanların bu zaaflarını para kazanmak amacıyla kullanmalarının da bir göstergesidir. F2, ertesi gün yine aynı standlarda dolaşırken, ilginç bir duruma tanık olmuştur: "Bu sabah ilginç bir ayrıntı da dün hediyelik eşya dükkanlarında çektiğim fotolardan birinde Hz. Ali'nin fotoğraflı halısının altında Kılıçdaroğlu'nunki vardı. Bugün ise kılıçdaroğlununki Ali'nin ki ile yer değiştirmiş üste alınmıştı. Aynı açıdan tekrar çektim" (F2, 16.08.2011). Fotoğrafçının tanıklığı ile fotoğraflarla törenlere dair etnografik bir veri elde edilmiştir ve görsel olarak karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilebilecektir.

Katılımcı F2'nin şaman ve Alevi kültürüne yönelik ilgisi nelerin fotoğrafını çekmeyi istediğinin de belirleyicisidir. Örneğin Çilehane ve Beştaşlar en sevdiği mekânlardır. Ona göre o bölgelerde şaman ruhu dolaştığı için orada olmak onu mutlu etmektedir. Fotoğrafını çekmekten hoşlandığı şeylerde bu ruhları çağrıştıran şeylerdir: "Taşları, ağaçlardaki çaputları çok seviyorum. İnsan fotoğrafı çekerken yoruluyorum ama onları çekerken inanılmaz bir şekilde dinleniyorum…Ayçiçeği fotoğrafı çekmeyi de çok

seviyorum. Tohumlarının dizilişi öyle güzel ki bakmaya doyamıyor insan" (F2, 18.08.2011). F2'nin en çok hoşlandığı bir diğer şey de mekânlarda sessiz sessiz durmak, oranın kendi sesini dinlemektedir. Özellikle Hacı Bektaş Veli'nin türbesinde köşede oturmuş, insanların giriş çıkışını izlemiştir. Bu sessizliği o, yolculuğunun bir parçası, kendisiyle baş başa olma, mekânın onu çekmesi şeklinde değerlendirmekte, doğal olarak fotoğrafları da bazen insansız mekâna dair ayrıntılar gibi görünmektedir.

4.1.2.6.3. Fotoğrafı uygun ışıkta çekme isteği

Fotoğrafçılar, genellikle konuya ilişkin ilgilerinin yanında en çok da fotoğrafik estetik peşinde koşmuşlardır. Bu estetiği oluşturan en önemli öğelerden biri de ışıktır. Işığın etkisini günlüklerinde ve görüşmelerinde de özellikle belirtmişlerdir. Güzel ışık gördüklerinde bir zaaf olarak odaklandıkları konuların dışına çıkarak, ışığın peşinden gidebilmektedirler. Bu da onlara yaratıcılıklarını kullanma, fotoğrafta doğru biçimi yakalama ve oluşturma fırsatı vermektedir. Çünkü tarihin en iyi fotoğrafları doğru ışıkta, doğru anda ve doğu kadrajla çekilen fotoğraflardır. Özellikle F2, kendini kaptırıp, ışığın peşinden gitmiş, konudan farklı fotoğraflar çekerek aradığı fotoğrafı yakalamaya çalışmıştır:

> Ardından ben akşam ışığında portrelere odaklı fotoğraf çekimleri yaptım. Karşılaştığım bir çok insanla görüşme yapma imkanı çok mümkün olmasına rağmen kayıtlı uzun görüşme yapmadım. Fotoğraf daha baskın geldi ışık çok güzeldi kalabalıkta değişik insan portreleriyle karşılaşmak mümkündü. Gün batana kadar Dergahın önü ve meydanda çekim yaptıktan sonra ilkokula doğru gittim (F2, 15.08.2011).

Bir diğer söyleminde ışığı takip ederek geldiği yeri, kullandığı lensleri ve çekim deneyimini şöyle aktarmaktadır:

> Sonra ışığı takip edip sadece fotoğraf çekmeye karar verdim. Çeşme başında kızlar, oturup yemek yapan, yiyen insanlar falan derken meydana doğru fotoğraf çekerek ilerledim. Meydanda son kızıl ışık cezbediciydi. Daha

> sonra meydanda semah gösterisi başladı ve onları çekmeye gittim. Güneş batmış ışık gitmişti fakat gökyüzü kızıldı. 105 ile çekmek için ışık çok yetersizdi. O sırada bir 50 mm olsun çok istedim aslında. 105 ile denedim yine de fakat çok dar geldi. Daha sonra siluet şeklinde geniş açıyla çekmek istedim. Mümkün olduğunca aşağıdan çekmek gerekiyordu bir süre o şekilde çektim sonra diğer fotoğrafçıların haline baktım ve onları da fotoğrafladım. Ve tabi sonra ne yapıyorum ben ya deyip sadece semahı seyretmeye başladım. Seyretmek bile bir meditasyon. Semahın fotoğrafı olur mu hiç yahu. En harika ışıkta semah yapanları, yüzlerdeki bedenlerdeki duygunun fotoğrafını çekmek bile nedir ki.. görüneni görmekten öte bir şey değil. Keşke semah dönebilsem (F2, 16.08.2011).

F2, daha önceki bölümlerde de belirtilen fotoğraf ekipmanının doğru seçilmesi konusuna da vurgu yaparak, fotoğraf çekme biçimine değiniyor. Fotoğraf çektikten sonra kendini semahın büyüsüne kaptırıp, sadece güzel ışıkta semahı izliyor. Kaynak kişilerle kendini özdeşleştirip, "keşke semah dönsem" diyor. Alanda yaşananlara kendini kaptırıp, oradan biri gibi olmak "etnograflara özgü" bir davranış biçimi gibi görünse de uzun süreli fotoğraf çalışması yapan fotoğrafçıların da başına gelen olaylardan biridir. Edward S. Curtis bunun en iyi örneklerindendir.

4.1.2.7. Basın fotoğrafçısı gibi davranma deneyimi

Fotoğrafçılar ve etnograflar arasındaki temel farkı gösteren temel deneyimlerden biri de Hacı Bektaş Veli törenleri açılışında basın fotoğrafçısı gibi davranmak olmuştur. Bu açılış etkinliğinin fotoğraflanması, araştırmada özellikle vurgulanan bir deneyimdir. Bu etkinliğin fotoğraflanması, fotoğrafçıların bu tür etkinliklere alışık oldukları varsayılarak etnograflara bir deneyim sağlaması açısından tercih edilmiştir. Ancak fotoğrafçıların etnograflara göre bu deneyimden hoşnut olmadıkları gözlemlenmiştir. Bu karşıtlık ilginç bir bulgudur. Bunun nedeni fotoğrafçıların mesleki açıdan bu durumu sıklıkla deneyimlemeleri ve bu tür olaylarda bazı mesleki pratiklerden hoşlanmadıklarından dolayı hoşnutsuzluklarını dile getirdikleri düşünülmektedir.

Etnografın bu deneyimden hoşlanması ise ona sınırsız bir özgürlük alanı yaratmış olabilir. F2, bu deneyim ile ilgili şunları söylemiştir:

> Bugün yüksek dozda protokol konuşması ve protesto karmaşası aldık diyebilirim. Sabah erkenden saat sekizde hepimiz alandaydık. Bu tür etkinliklerde, protokol ve halkın bir yığın olarak arkada yer aldığı tipte, oldum olası hazzetmem (F1, 16.08.2011).

> ... kendimi biraz basın fotoğrafçısı tarzına büründürerek gelen devlet büyüklerini çekmek konusunda motive ettim. Mesela Kılıçdaroğlu'nun otobüsü gelip kendisi kapıdan girdiğinde en uygun yerin neresi olacağını gözüme kestirerek orada yerimi aldım. Tam içeri girdiğinde çekmek için gözüm vizörde elim tetikte içeri girişini takip ediyordum. Geldiğini gördüm ve çekmeye başladım bir noktaya kadar gayet iyiyken, aniden hızla bir basın ordusu tarafından itildim ve bilmiyorum nereye savrulduysam artık önümde sadece bir duvar gibi basın ordusu sırtı görüyordum. Allahtan cevval fotoğrafçı arkadaşım F1 içlerinden sıyrılmayı başarmış ön saflarda seri çekimler yapmaktaydı. Onu görünce rahatladım ve tamamdır bu iş dedim (F2, 16.08.2011).

F2, törenlerde yaşadığı zorluklara rağmen, basın fotoğrafçısı gibi alanda çalışmanın zor olmadığını, açılışın kısa bir an olması nedeniyle çok yorulmadığını, eğlenceli bile olduğunu belirtmektedir. Araştırma süresince böyle davranmadıkları sürece bir şikayetinin olmadığını ifade etmektedir (F2, 18.08.2011). F1'e göre, fotoğrafçıların böyle davranmalarının tek nedeni birbirlerini atlatmaktır. Bu tür olaylarda da haber fotoğrafçılarının içine girip fotoğraf çekmekten hoşlanmadığını, asıl özgün fotoğrafın dışardan çekilen fotoğraf olduğunu şöyle ifade etmektedir:

> O anda diğerlerinde olmasın bende olsun düşüncesindeler. O anda başka bir yerde bulunup farklı fotoğraf çeken fotoğrafçınınki daha iyi olur. Kalabalığın içinde değil mesela dışında yukarıdan çekilen daha iyi oluyor. Çünkü bir yandan fotoğraf çekiyorsun bir yandan o ortamlarda bulundun

> biliyorsun küçük bir kavgalar sürtüşme durumu falan ben sevmiyorum. Hatta haber fotoğrafçısının bulunduğu yere girmek istemiyorum sinir bir şey oluyor. Didişerek bir şey yapılmaz, en azından benim kültürümde. Ama bundan beslenen fotoğrafçılar da vardır. Kötü anlamda söylemiyorum bunu, bu tarz çalışmadan hoşlanan fotoğrafçılar da vardır (F1, 18.08.2011).

Fotoğrafçıların bu tür protokol alanındaki deneyimleri ve sarı basın kartları onlara tanınan özgürlüğü kanıksadıklarını birer göstergesidir. Çünkü basın giriş kartlarından etnograflar kadar sıklıkla ve üstüne basarak bahsetmemişler sadece oradaki haber fotoğrafçılarının davranış biçimleri üzerine odaklanmışlar ve onları eleştirmişlerdir. Onların yaklaşımı ile haber fotoğrafçılarının alandaki davranışları örtüşmemektedir. Haber fotoğrafçıları daha hırçın ve kavgacı davranırken, F1 ve F2 bu tarzda fotoğraflar çekmediklerini belirtmişlerdir. Onlara göre iyi fotoğraf herkesin olduğu yerde değil, olmadığı yerde çıkacaktır.

4.1.2.8. Fotoğraf çekerken konsantrasyon ihtiyacı

Fotoğrafçılar alanda çalışırken "konsantrasyon"dan bahsetmektedirler. Fotoğraf çekme konsantrasyonu olmadığında olaya odaklanamadıklarını vurgulamaktadırlar. F1, ses kayıtları almanın alanda bir sürü şeyi kaçırmaya sebep olduğunu, fotoğraf çekerken "sıkı bir konsantrasyona" ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir.

> Konsantrasyon içinde çekim yapıyorum ama bu gerçekliğin kendisinden ayırıyor olabilir. Ben araştırırken aynı zaman da gözümde etrafta dolaşıyor, o konsantrasyon nasıl sağlanır bilmiyorum. Başka bir şeyi göremiyorsun, duyamıyorsun. Çoğu zaman tam gerçekliği kaçırdığımı düşünmüyorum diğer yaptığım işlerde. Zaten tek başına fotoğrafın kendisi detayları gerçekliği var olan her şeyi aktarabilecek bir etkiye sahip değil (F1, 18.08.2011).

F1, fotoğraf çekerken etrafındaki insanları dinlemediğini, gerçekten birini fotoğraflamak istediğinde ise makineyi bir kenara koyup onunla sohbet etmek istediğini

söylemektedir. Hem sohbet, hem de fotoğraf çekmenin ikisini birlikte yapması gerektiğinde ise fotoğraf çekemediğini çünkü onun istediği atmosferin bozulduğunu ifade etmektedir.

F2 ise akşam saatlerindeki şarkılı türkülü etkinlik ortamlarında ne yapacağını bilemediğini, fotoğrafik olarak bir şey yapamadığını belirtmiştir. Konser dinleyenleri fotoğraflamak için konsantre olamadığını, törenlerde bir şenlik havası olduğunu, bir duygu olduğunu ifade etmiştir. Bu konsantrasyonun bozulmasını da etkinliklerin tekrarlarının olmasına bağlamış şunları söylemiştir:

> Orada konser dinleyenler falan biraz böyle çok konsantre olamadım. tören çekme yani. Tören yani bir anlamda şenlik durumu var. Orada bir duygu var, çekiyorsun insanları. Bir türlü aradığım bir fotoğraf olmadı. Görüp de mesela, görürsün de çekemesin ya mesela ama sonra onu aramaya başlarsın, sanıyorum her fotoğrafçı yapar bunu. O sürekli devam ediyor ve dolayısıyla benzerleriyle karşılaşıyorsun. Hareketleri mekanın kendine özgü şeyleri var. Konserdeysen de alkışlanmıştır bir daha alkışlanacaktır insanlar bu hareketi yapacaklardır, bilirsin. Fotoğrafçının bir noktada bekleme hareketi vardır. Doğru anı yakalamak gibi bir şey. Ama öyle bir hareket hissetmedim. Törenleri bir de kaptırıp dinlediğimiz bir müzik çok, fotoğraf çekme dışında bizi içine çeken bir şey de olmadı. Semahlar vardı, semahlarda o fotoğrafçıların hali bizi başka bir şeye götürdü, bizi dağıttı (F2, 21.08.2011).

Alanda karşılaştığı bir fotoğraf derneğinden gelen fotoğrafçıların garip halleri, yerlerde sürünmeleri, semah gösterisinin içine kadar girmeleri F2'nin konsantrasyonunu dağıtmış, etkinliklerde sürekli tekrarlanan hareketler de fotoğraf çekmesini engellemiştir.

4.1.3. Etnograf olmak: Fotoğrafçıların etnograf olarak davranma deneyimi

Fotoğrafçıların en çok zorlandıkları, fotoğraf çekmenin dışında başka araçları da kullanarak alandan veri toplamak zorunda olmalarıdır. Günlüklerinde ve

görüşmelerinde kişilerle görüşme yapmak, bunları ses kayıt cihazına kaydetmek ve gözlem yaparak bu gözlemleri günlüklere aktarmanın, fotoğraf çekme konsantrasyonlarını azalttığını belirtmişlerdir. En çok da ses kayıt cihazı ile fotoğraf makinesini birlikte kullanmanın zorluğundan bahsetmişlerdir. Bu iki teknolojik alet ile aynı anda iki iş yapmak onlara göre mümkün değildir. Bir karar vermek gerekmektedir, o anda ya fotoğraf çekilmeli ya da ses kayıt cihazı ile görüşme yapılmalıdır. Fotoğrafçıların, etnograflara göre fotoğraf makinesi kullanma ve fotoğraf çekmek dışındaki araçlara önyargılı olmaları dikkati çeken bir başka bulgudur. Onlar için konsantrasyon sadece fotoğraf çekiminde olmalıdır. Diğer yöntemler onlara göre değildir.

4.1.3.1. İlk deneyim: "Uzun zaman sonra ilk defa nereden başlamam gerektiğini bilemiyorum"

Araştırmanın ilk günü fotoğrafçılar için sorgulamalar ve kararsızlıklarla geçmiştir. Her ikisi de nereden başlayacaklarını bilemediklerini anlatmışlardır. F1, ilk günkü günlüğüne "koca avlunun ortasında ne yöne gideceğimi bilemeden duruyorum" diye yazarken, F2 ise "**…** şimdi kimlerle nasıl konuşacağım ses kayıt cihazını hangi safhada çıkaracağım diye kaygılı kaygılı düşünüyordum" şeklinde anlatmıştır. Bu iki ifade de onların alanda etnograf gibi davranma deneyimlerinin ilk gününde "nasıl davranacaklarını bilememe" durumu yarattığının bir göstergesidir. F1, bu bilememezliğinin sebebinin araştırmacı tarafından onlardan istenen 20 röportaj, 30 fotoğraf olduğunu belirtirken, F2, sabahın ilk ışıklarıyla ilçeye gelenleri ses kayıt cihazı ve araştırmada verilen 6 ağır soru ile rahatsız edip etmemek konusunda kararsızlığı olduğunu ifade etmiştir (F1 ve F2, 12.08.2011). F1'i ilk günkü deneyiminde en çok şaşırtan kendi kararsızlığıdır. "Uzun zaman sonra ilk defa nereden başlamam gerektiğini bilemiyorum" (F1, 12.08.2011) diye yazdığı günlüğünde alan notu alma konusundaki kararsızlığını da şöyle aktarmıştır:

> Bir süre sonra da defteri kalemi çıkartıp başlıyorum yazmaya. Bize verilen çalışma notlarında bir etnografın nasıl gözlem yaptığı basitçe anlatılmıştı. O kağıttakilerden aklımda kaldığınca yazmaya başlıyorum tam sayfanın

> yarısına gelmişken saçma geliyor her şey ve sayfayı yırtıyorum (F1, 12.08.2011).

F1 için ilk gün sıkıntılı geçmiş, ne fotoğraf ne de görüşme yapabilmiştir. Yeni yöntemle nasıl başa çıkacağı ile ilgili sorgulamaları nedeniyle alana konsantre olamamıştır. Yapılması istenen görüşmeler, günlük yazımı ve fotoğraf sayısı, onun daha önceleri izlediği yöntemi bozmasına ve bu nedenle bir endişe yaşamasına sebep olmuştur. Günlüğünde kendisi ile ilgili özeleştiriyi ise şöyle yapmıştır:

> Belki bizden istenilen fotoğraf ve röportajların sayısına takılmadan çalışmayı becerebilseydim daha verimli bir gün geçirebilirdim. Aklımdan hep daha şu kadar fotoğraf çekmem lazım şu kadar daha insanla konuşmam lazım deyip durdum. Benim için en büyük sıkıntı bu oldu diyebilirim (F1, 12.08.2011).

Araştırmacı olarak F1'i alanda gözlemlediğimde fotoğraf çekme dışındaki eylemlere bir önyargısı olduğuna karar vermiştim. Çünkü bunu sürekli dile getiriyor ve günlüğüne yazıyordu. 'Ben sadece fotoğraf çekerim' diyordu. Ancak günlüğüne baktığımda onun yazmaması için bir engel görünmüyor, aksine sade ve akıcı bir dille bütün gün neler yaşadığını anlatıyordu. Günlüğüme onunla ilgili şöyle bir benzetme yazmışım: "Ben F1'i çalışkan ama benim sınavım çok kötü geçti deyip, 100 alan öğrencilere benzetiyorum" (A, 13.08.2011). *F1, çalışkan yetenekli ancak sınırları olan biriydi ve o sınırların geçilmesinden rahatsızlık duyuyor gibiydi. Onun alışkanlığı alanda fotoğraf çekmekti, onun dışında yapacağı şeyler onun işi değildi. Böyle davranıyordu. Ancak gün geçtikçe alana ve araştırmaya olan ilgisi ve yakınlığı arttı. Uzun süreli çalışmalarında bu yöntemleri kullanabileceğinden bahsetmeye başladı. Bu da araştırma süresince edindiği deneyimlerin onu etkilemesinin bir göstergesiydi.*

4.1.3.2. Etnograf olmak ile ilgili görüşleri

Fotoğrafçıların etnograf olmanın ne demek olduğunu alanda deneyimlemeleri, aradaki farkın ya da benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. F1, araştırma öncesi

görüşmelerimizde daha önce etnografik bir çalışma okumadığını ve etnograf tanımadığını söylemiş, 'etnograf nasıl olmalı?' sorusuna da hiç bir fikrim yok diye cevap vermiştir (F1, 10.08.2011). Bu nedenle F1'in etnografiyi ve etnograf olmayı alanda deneyimlemesi ve çıkarsamalarda bulunması, üzerinde yorumlar yapması beklenmiştir. F1'in etnograf gibi davranma ile ilgili ilginç de bir deneyimi vardır:

> Cevval etnograf olarak su muhabbetini soruyorum, teyze nereden alıyorsunuz ne yapıyorsunuz bu suyu? diye soruyorum teyze ne desin. 'İçiyok oğlum'. Gülesim geliyor kendimi salak gibi hissediyorum (F1, 17.08.2011).

F1'in bu deneyimi ile etnograf olmanın, alana hakim olmayı, kaynak kişilerle iletişim de, konu ya da oradaki durum ile ilgili bilgi sahibi olmayı ve doğru soruları doğru zamanda sormayı gerektirdiğini anlatmaktadır. Araştırmayı yapanın alanda bu tür olayları yaşayabileceği unutulmamalı ancak alan deneyiminin önemine vurgu yapılmalıdır. Kitabi bilginin yanısıra yaşayarak öğrenme, etnografların olmazsa olmazıdır. Bu durum fotoğrafçılar için de aynen geçerlidir. Alan deneyimi ve çalışacağı konu ile ilgili bilgi sahibi olmak, alanda karşılaşacağı sorunlara ya da durumlara nasıl yaklaşacağını da doğrudan belirlemektedir.

Görüşme yaparken davranış biçimini eleştiren ve soruların inanç ile ilgili olmasından rahatsızlık duyduğunu ifade eden F1, alanda sorun yaşamamasını ise sezgilerine güvenerek insanları seçmesine bağlamaktadır. Sezgileriyle hareket etmesi onun alan deneyiminin bir göstergesi olabilir. Her bir davranış biçimi farklılık gösterebilir. Hangisi doğru sorusuna yanıt 'hepsi de doğru olabilir'dir. Çünkü o an alanda neler yaşandığı, etnografın ya da fotoğrafçının alan deneyimi, davranış biçimi, iletişim becerisi, alana ve konuya hakimiyeti, kişiliği ile yakından ilişkilidir.

F1'in etnografların yaptığı ancak onun yaparken neden yaptığını bilmediği bir çok detay konusunda kafasının karışması, etnograf alanda ne yapmalıdır? sorusunu akla getirmektedir. F1, bu durum ile ilgili şunları söylemektedir:

> Şeyi anlamadım oraya gelen kişi sayısını hesaplamak ya da daha küçük detaylara dikkat etmek benim ne işime yarayacak. Nasıl kullanırım bilmiyorum. Bir takım ayrıntılar benim konsantrasyonumu bozan şeyler oldu. Müzede bir şey görüyorsam dut ağacının altı mesela çok görsel plan olacak dolayısıyla orda dolanmaya tercih ederim. Birinci avluda çok da fazla vakit geçirmem. Bütün bunları yapmak gerekiyor bu benim zamanımı da çaldı. Bu detaylar nasıl işime yarayacak diye düşündüğümde bir yere yerleştiremedim (F1, 13.08.2011).

Fotoğrafçı ve etnograf arasındaki temel ayrımı farkında olmadan F1 tanımlamıştır: Bakış Açısı. Bakış açısı, kişinin içinden geldiği kültür, ideoloji gibi kimlik üzerinden tanımlandığı gibi özellikle araştırmalarda içinde yetiştiği disiplinin kişiyi şekillendirmesi ile de tanımlanabilir. Bourdieu'nun sınıf habitusu dediği ve fotoğrafçılıkta sınıf habitusu tanımında belirttiği durum budur. Bourdieu, *"fotoğrafçılıkta sınıf habitusu"* kavramında genel olarak ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının, eylemi yapanın gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinçdışı etkilerini tanımlamak için kullanmıştır. Buradan hareketle fotoğraf çekme eylemine verilen anlamların ve fotoğrafların estetik değerlendirmelerinin bir sınıf, meslek veya sanat grubu tarafından ayakta tutulan değerler sistemi ile ilişkili olduğunu belirtmiştir (Göker, 2007: 531-532). Bourdieu, bir fotoğrafı Korsikalı bir köylünün, Bolognalı bir burjuvanın ya da Parisli profesyonel bir fotoğrafçının çekip çekmediğini anlamak, sadece fotoğrafçının belirli bir ölçüde açığa vurduğu anlamı ortaya çıkarmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda, çağı sembolize eden bir sınıf ya da bir sanat grubunun parçası olarak sizi aldatan anlam fazlasını çözmek olduğunu vurgulamıştır (Bourdieu, 1990: 6–7). Bourdieu burada fotoğraf üzerinden mesleki sınıf habitusu tanımını yapılmıştır. Etnograf ve fotoğrafçıların bu sınıfsal habitusta önce kendi meslekleri içinde, sonra da birbirleri karşısında farklılaştıkları söylenebilir. Bu farklılaşma doğal olarak alana, araştırmaya, fotoğrafa, veri toplamaya, araçlara, yönteme bakışlarını da etkileyecektir.

Bunlarla birlikte etnograf olmak ile ilgili F2'nin üzerinde durduğu diğer bir nokta ise, etnografın bir kültüre dışardan bakışıdır. Etnograf ona göre kendisinin yabancı olduğu

bir kültüre bakmakta, o kültür ile ilgili araştırma yapmaktadır. Ancak ona göre bu durum başından beri problemlidir. Çünkü gidip bir kültürü başka bir noktadan, daha yukarıdan bir bakış açısı ile bakma etkinliği cüretkar bir davranıştır. Saygısızlığa yol açabilmektedir. Bu noktadan sorgulanmaya başlandığında yolculuğun kendisi ve çıkış noktasında bir problem vardır. Oradan yaşayan insanlar ve kültür bir araştırma nesnesi olmaktadır. Orayı anlayabilmek ve gerçekten araştırabilmek için araştırmacının kendini kabul ettirmek zorundadır. Etnograf olmanın birinci koşulu budur (F2, 10.08.2011). Etnografın kendini kabul ettirmesi durumu, fotoğrafçılar için de geçerlidir. Bu durum Godoeu'nın içerdeki, dışardaki tanımlamasına, denk gelmektedir. Etnograf içerden bakan mı, dışardan bakan mıdır? Bu sorunun cevabı yine çalışılan konu, kurulan iletişim, etnografın kişiliği ve çalışma pratiği ile ilgili farklılık gösterecektir. Etnografi literatüründe bu durum katılımcı gözlem olarak tariflenmekte ve *tam katılım*, *bir katılımcı olarak gözlem yapma, bir gözlemci olarak katılma, tam gözlem* gibi adlar almaktadır.

4.1.3.3. Fotoğrafçıların etnograflara ilişkin görüşleri

Katılımcılar araştırma süresince aynı evi paylaşmışlar ancak araştırmanın kuralı olarak mesleki ve alan ile ilgili deneyimlerini paylaşamamışlardır. F1, diğer katılımcılar ile alanda karşılaştığını ancak "ne kadar birileriyle etkileşime geçersen yaptığı işi etkiler diye" paylaşımda bulunmadığına değinmiş ve aynı alanda çalıştığı E2 ile şunları söylemiştir:

> Çok da ne yaptıklarına bakmadım. Herkes gayet normal giriyor çıkıyordu ve fotoğraf çekiyordu F2 ama ben çok aynı yerlerde çalışmadım. Görürsem belki bir şey söyleyebilirim. Ama bir etnograf nasıl çalışır ben bilmiyorum ki. Ne yapar insanlarla konuşur mu, E2 de konuşuyordu, insanlara yaklaşımı gayet rahat, girdiği ortama ayak uyduran şekildeydi. Gayet normal, rahat konuşuyordu. E2 ile aynı yerlerde çalıştığımız için ama bu anlamda yanlarına gidip bir şey yapmadım (F1, 18.08.2011).

F2, diğer katılımcılar ile iyi anlaştığını, iyi bir grup olduklarını, araştırmanın kuralına uyarak mesleki deneyimlerini paylaşmadıklarını, etnografların daha fazla detay yakaladıklarını düşündüğünü ifade ederek, fotoğrafçı olarak kendini eleştirmiş ve şunları söylemiştir:

> Etnografların nasıl çalıştıklarını daha çok merak ediyorum. Bilmediğim için. Bizden çok daha fazla detay yakalamışlardır, kendi açımdan söylüyorum gerçekten sadece fotoğrafçı olarak baktığımda görsel alanı çok fazla takip etmeye başlıyoruz ve enerjiyi ona verince bir sürü detayı kaçırıyoruz. Bir yandan fotoğraf için göz açılırken diğer göz kapanıyor. Böyle bir enformasyon var. ...Dolayısıyla etnograf arkadaşların daha fazla ayrıntı yakaladığını düşünüyorum (F2, 18.08.2011).

F1'in katılımcı E1 ile aynı alanda çalışması onu gözlemlemesine neden olmuştur. F1, E1'in birkaç yerde onun hiç ilgilenmediği konuları fotoğrafladığını görmüş, "ne güzel şeyler çekiyor" diyerek, E1 ile ilgili şu yorumu yapmıştır: "Sakin bir insan, güzel şeyler yakaladığını düşünüyorum. Çok güzel dinliyordu insanları, dinlemeyi bilen insanları çok severim, dinlemek çok önemli bir özellik belki de etnografta olması gereken en güzel özellik" (F2, 18.08.2011). F2, etnografta olması gereken bir özelliği E1 üzerinden tanımlamış ve etnografın iyi bir dinleyici olması gerektiğini belirtmiştir.

4.1.3.4. Alan ve kaynak kişiler ile ilgili gözlemleri

Katılımcı fotoğrafçılar alana ve kaynak kişilere yönelik gözlemlerinde farklılaşmaktadırlar. F1, alana daha eleştirel ve kendi dünyasından bakarken, F2 daha anlayışlı ve anlamaya çalışarak bakmaktadır. F1, bunun inançlı biri olmak ya da olmamak ile ilişkisi olduğunu belirtmektedir. O ana kadar merkezinde din olan bir çalışma yapmayan F1'i bu tip yerler tedirgin etmektedir. Çünkü ona göre ibadet etmek 'intim' bir alandır ve insanları fotoğraflamak için daha fazla özen gösterilmelidir. Bu tedirginliği, kutsal mekanlarda karşılaştığı kişilerin elinde gördüğü fotoğraf makinesi, kamera ya da cep telefonlarıyla birlikte azalmıştır. Çünkü hemen hemen herkes her

yerde rahatlıkla fotoğraf çekmekte ve çektirmektedir (F1, 12.08.2011). Bu nedenle alanda fotoğraf çekmek katılımcıları zorlamamıştır.

F2'nin alan ile yakından ilgilenmesinin nedeni ise Aleviliğe duyduğu yakın ilgi ve bu sürecin bir iç yolculuğa tekabül etmesidir. Alanla ilgiii gözlemlerinde ve kaynak kişilerle görüşmelerinde karşılaştığı durumlar, çoğu zaman bu iç yolculuğu ile son bulmaktadır. *F2'de gözlemlediğim şey, uzun süredir bu inanç yolculuğunu planlaması ancak gerçekleştirememesidir.* Bu araştırma onun ilgi duyduğu bir inancı yakından tanıma fırsatı verdiğinden bu yolculuğun, onun için ruhsal bir anlamı da vardır. Yolculuktan kaynaklanan, içinde bulunduğu durumu şöyle anlatmaktadır:

> Yürürken onları ve buraya ibadet için ziyarete gelen insanları düşündüm. Biz de yolcuyduk ve diğer ziyaretçiler gibi buradaydık aynı mekan ve zamanda. Amacımız farklıydı. Daha sonra da her konuşmada tekrar edeceğimiz amaç "Anadolu Üniversitesinden bir araştırma için geldik" Hayatım boyunca yaptığım yolculukları düşündüm. Hepsinin bir amacı vardı fakat hiçbiri ibadet ya da bir ritüeli gerçekleştirmek için bir yolculuk değildi. Çocukluğumda da böyle bir yolculuğum olmamıştı yani ailemle böyle bir yolculuk yapmamıştım. Her yolculuğumun bir ruhsal boyutu vardı elbette, fakat yine de aynı şey değildi (F2, 12.08.2011).

Hacı Bektaş Veli'nin kerametlerinin alandaki kimi yerlerde kendini göstermesi katılımcıları şaşırtmaktadır. Örneğin Kadıncık Ana'nın evini bir duvarının içe doğru kıvrılması gibi. F1, bu duvarı gördüğünde şu yorumu yapmıştır:

> Duvarın o haline görünce aklım karışıyor sahiden de dümdüz giden duvarda birden iç tarafa doğru büyük bir bombe oluşmuş. Nasıl olmuş acaba diye merak ediyorum. Sahiden de bu anlatılan hikayeler gerçek mi? İnanan olsaydım hiç düşünmeden inanırdım. İşte kadıncık ananın sır olduğu yer bakınca tam da sır olunacak yer, dümdüz giden duvar bir yerde anlaşılmaz bir şekilde gönyesini kaybetmiş. Burası kerametlerin izlerinin en açık şekilde hissedildiği türbe (F1.18.08.2011).

F1'in duvara karşı gösterdiği tepki ilginç çünkü "sahiden de bu anlatılan hikayeler gerçek mi? sorusunu soruyor. Bir yanı ile inanmak isterken, bir yanı bunu reddediyor. Özellikle inanç temelli araştırmalarda katılımcıları uzun süre alanda olmalarından kaynaklı sorgulamaları olabiliyor. Etnografi ve fotoğrafa imzasını atmış kişilerin de odaklandıkları gruba karşı korumacı oldukları, onlardan biri gibi davranmaya başladıkları söylenegelmiştir. Acaba katılımcılar bir yıl ya da daha uzun süre Hacı Bektaş Veli ilçesinde yaşasalar ve Alevi-Bektaşi inancına odaklansalar, inançlarında ya da bu inanış ile ilgili düşüncelerinde neler değişecektir? Bu da başka bir araştırmanın konusudur. F2'nin de Kadıncık Ana Türbesi'nde bir anısı bulunmaktadır. Orada yaşadığı deneyimi şöyle anlatmaktadır:

> Orası aslında Kadıncık ananın mezarı değil sır olup gittiği yer olarak ziyaret ediliyor. Beş kemer var odanın tavanında. Çocuk ben tavanı çekerken bu beş kemer de beştaşların beşi dedi. Diğer odada tam sır olduğu yer denilen yerden eğilip toprak alıyorlar. Odanın nakışları da çok güzel sanırım çok eski değiller fakat renkler desenler çok fotografikti. Bir süre orada kaldım geniş açıyla baya bi fotoğraf çekmişim. Duvarın içe doğru bombe yaptığı bir yer vardı ve gelenler belini sırtını oraya sürtüyorlardı ağrıları geçiriyormuş. Bir süre sonra ben orada otururken gelenler bana sormaya başladı ben de "şuraya belini sürtecen ağrıların neyim varsa kaybolur" demeye başladım. "Şurdan da toprak al yut eyi gelir (F2, 18.08.2011).

F2 ise bir süredir alanda bulunduğu, mekânları kanıksadığı ve mekânlar hakkında bilgi sahibi olduğu için oraya ziyarete gelenleri Kadıncık Ana Türbesi ile ilgili bilgilendirmektedir. Bu durum da yine alana alışmanın ve kanıksamanın bir göstergesidir.

Fotoğrafçıların alanda önemli gördükleri ve günlüklerinde de belirttikleri alanla ilgili bazı durumlar da bulunmaktadır. F2, Alevilik inancındaki "hizmet" anlayışının hem cem sırasında hem de bütün etkinliklerdeki önemine vurgu yapmıştır. Ona göre,

Alevilikte hizmet etme şansı elde etmek önemli bir mertebe olarak görülmektedir. Bu anlayışın kendisi için önemini şöyle dile getirmektedir:

> Aslında benim de hep sorguladığım nokta bu oldu çalışırken neye hizmet ediyorum. Bu çok önemli. Sonuç ne olursa olsun eylemlerim eğer hızla en kıymetli değerleri tahrip etmeye ucundan kıyısından hizmet ediyorsa bunu yapmak istemiyorum. Bu yüzden fotoğrafın da nerede kullanılacağı neye hizmet ettiği çok önemli. Bu çalışmanın da hep iyi sonuçlara hizmet etmesini diliyorum (F2, 21.08.2011).

F1 ise törenlerdeki muhalif grupların gerçekleştirdiği cemlerden birinde dedenin konuşmalarının, okunan nefeslerin ve duazların ceme katılan Alevilerde bıraktığı derin etkiye şaşırıyor. Cemden sonra yazdığı günlüğünde ise Alevilik ile ilgili daha fazla bilgi sahibi olmak istediğini belirterek, Cem töreni ile ilgili şunları söylüyor:

> Aksam lisenin bahçesindeki birlik cemine gidiyoruz. Dede yapılanları ve neden yapıldıklarını hoş sesiyle açıklıyor. Menkıbeler okunuyor kadınlar ağlıyor adamlar ah çekiyor. Yanımda oturan teyze Antepli olduğu şivesinden belli ağlamaktan helak oluyor ama ağladıkça da dinçleşiyor Yezid adı geçtiğinde herkesten çok lanet olsun diyor. Anlattıklarından en çok Muhammed'in kırkların kapısına gidişi ilgimi çekiyor. Kafamda karışmıyor değil hani herkes 'Ali Muhammed bir' diyordu ama dedenin anlattığına bakılırsa Ali'nin yanında Muhammed'in hükmü bile geçmez. Valla diyorum gidince iyice okuyayım şu Aleviliği. Yaşlılardan oluşan dört kişi semaha duruyorlar geldiğimden beri beni en çok etkileyen bu cem oluyor (F1, 16.08.2011).

F1, ertesi gün katıldığı cem törenine ise eleştirel bir gözle bakıyor. Çünkü cemi yöneten dede, F1'e garip gelen ve hayata bakışında yeri olmayan bir konuşma yapıyor. Bu konuşmayı F1 şöyle anlatıyor:

> Muhabbete oturma adabından başlıyor. Neymiş dizlerini kırmadan oturmaya it oturması denirmiş. Gıcık oluyorum. Hem güzelliklerden herkesi kabul etmekten herkesi anlamaktan bahsediyor hem de milletin nasıl oturacağına karışıyor köyü olarak tanımlamayı da köpek üzerinden yapıyor. Hadi dede sen önce diline sahip ol diyorum. Buradaki cem dün akşamki kadar etkileyici değil (F1, 17.08.2011).

F1'in dedenin konuşmasına tepki göstermesinin temel nedeni insanların oturma biçimini köpek üzerinden yapmasıdır. Köpekleri çok seven, yaşadığı mahallenin bütün sokak köpeklerini doyuran F1 için bu tanımlama akıl almazdır. Bu nedenle katıldığı ikinci cem ona göre diğerinden daha muhafazakâr ve kalıpçıdır. Aynı cemi F2'de farklı duygular uyandırmış, dedenin konuşması ile ilgili herhangi bir bilgi vermeyen F2, genelde ceme katılanların kendinden geçmeleri ve söylenen nefesler üzerinde durarak, töreni şöyle aktarmıştır:

> Ve sonra hep birlikte Garip dede türbesindeki Ceme gittik. Hiç foto çekmedim. Söylenen nefeslerin ve sazın güzel sesi ile birlikte topluca bir ritim ve zikir bence harika bir şey. Dalga dalga insanların bedenlerindeki hareket ve "Allah Allah" sesleri gerçekten bir bütünlük yaratıyor insanlar arasında. Adının Birlik Cemi olması da çok güzel. Çok duygulandığım ve etkilendiğim bir cem oldu (F2, 17.08.2011).

Fotoğrafçılar alanla ilgili gözlemlerinde kendi değişim ve dönüşümlerini de belirtmişler, kendi yaşamlarından bir şeyler katmışlar, bu gözlemleri yaparken de sadece tasvir etmek yerine onlarda uyandırdığı hisleri de günlüklerine katmışlardır. Fotoğrafçıların etnograflardan ayrılan en belirgin yanlarından biri de budur.

4.1.3.5. Alanda etnografik veri toplama deneyimi

Fotoğrafçılar fotoğraf çekme deneyimleri sayesinde her ne kadar etnografik amaçlı veri toplama amaçlarına odaklanmada zorluk çekseler de kolay adapte olmayı başarmışlardır. Fotoğraf çekme, görüşme yapma ve gözlemi de katarsak bu üç veri

toplama aracının aynı anda yapılamayacağı düşüncesini sıklıkla dile getirmişlerdir. Özellikle görüşmelerde ses kayıt cihazı kullanma kuralını da -etnograflardaki gibi- uygulayamamışlardır. Onlara göre teknolojik iki aletin aynı anda kaynak kişilerin önünde çıkarılması ve sorgular gibi soru sorulması, onlardan gelecek bilgilerin derinliğini etkilemektedir. Bu nedenle alanda "önce fotoğraf çekmek mi, görüşme yapmak mı" , "hangisini önce yapmalıyım?" sorgulamalarına sıklıkla rastlanmaktadır. F1, "doğruyu söylemek gerekirse bu çalışma şekline hala aklımın bir kısmı bir direnç gösteriyor" (F1, 15.08.2011) diyerek, yapması gerekenlerin onu rahatsız hissettirdiğini samimi bir şekilde anlatılmış ve bu durumu özetleyen tavrında şunlara değinmiştir:

> Eğer birşeyler öğrenmek için insanlarla konuşacaksam fotoğraf çekmemem gerekiyor, yok eğer fotoğraf çekeceksem çoğu zaman insanların ne dediklerini bile tam olarak dinlemem. Sadece fotoğrafın kendisine konsantre olurum. Mesela karşımdaki konuşurken ben hala hangi açıya, nereye gitsem daha iyi bir fotoğraf çekerimi düşünürüm. İşe başladığımdan beri bu sorular aklımı meşgul ediyor ve bu hem konuşmamı hem de fotoğraf çekmemi engelliyor (F1, 15.08.2011).

F2 ise alandaki etnografik veri toplama deneyiminde yeterli düzeye gelmediğini ve "doğru dürüst" not etmek konusunda başarılı olmadığını savunmuş ve şunları söylemiştir:

> Zaten çok iyi beceremediğimi düşünüyorum daha. İlk üç gündür doğru dürüst detaylar ve not etmek konusunda daha başarılı olduğumu düşünmüyorum. Önümüzdeki günlerde bunu deneyeceğim. Yabancılaştırmaması için bir ön hazırlık oldu benim için. Yavaş yavaş ısındık neyi çekmek isteyip istemediğimi anlama süreci oldu. Çünkü ne yi yapmalıyım insanlar gelip gidiyor çeksem mi çekmesem mi o tedirginlik var bende hala ama çekmek istemiyorum. Eskiden olsa tutkuyla çekerdim. Ama şimdi böyle değil. Daha sanki başka fotoğraflar istiyorum bir yandan not almak. Daha oturmadı aslında. Fotoğraf çekerken not alma işi bunu yapamıyorum. Yani yazacaksam da bir kenara oturup da yazmam lazım.

> Makineyi çantaya kaldırıp oturduğum bir yerde yazmam lazım (F2, 13.08.2011).

Hem etnograf gibi davranma hem de fotoğraf çekme deneyimini yaşamışlar ancak kendilerine göre her iki duruma uyacak bir yöntem bulamamaktan şikayet etmişlerdir. Onlara göre alanda hepsini gerçekleştirmek zordur ve bunu yapabilmek için de tecrübe ve kişinin kendi yöntemini geliştirmesi gerekmektedir. Araştırma süresince görüşme yapma, gözlem yapma ve günlük yazma konularında görüşlerini dile getirmişler, bu üç araç konusunda tecrübesizlikleri nedeniyle yaşadıkları deneyimleri paylaşmışlardır.

4.1.3.5.1. Görüşme deneyimleri: Ses kayıt cihazına yönelik eleştiriler

Fotoğrafçılar da etnograflar gibi araştırmada zorlandıkları en temel şeyin ses kayıt cihazı ile görüşme yapmak olduğunu söylemişlerdir. Alanda ses kayıt cihazını çıkarmak fotoğraf makinesinden daha fazla tepkiyle karşılanmıştır. Onlara göre bunun nedeni gazeteci gibi görünmektir. Hem fotoğraf çekmenin hem de ses kayıt cihazı ile görüşme yapmanın mümkün olmadığını da dile getirmişlerdir: "Tam fotoğraf çekme ile kayıt aynı anda olmuyor. Kayıt yapılacak anları da ben aslında biraz şey diye düşündüm tamamen fotoğrafı bir yana bırakıp tamamen kayıt için sohbet etmek gerekiyor" (F2, 18.08.2011). F2, ses kaydı ile ilgili en zorlandığı durumun karşılıklı sohbeti engellemesi olduğunu vurgulamaktadır. Bunu şöyle açıklamaktadır:

> Bu kayıt meselesinde zorlandığım noktaların neler olduğunu da bugün daha iyi anladım. Her şeyden önce kayıt başladığı zaman karşılıklı sohbet olmuyor. Sohbetin doğmasını gelişmesini sağlayan karşılıklı olması. Yani birine bir soru sorduğumuzda fikrini ifade ederken her zaman karşıdakinin tepkisi ile birlikte şekillenir. Karşıdaki konuşanı onaylayıp onaylamadığını bildiren bazı mimik, söz ve hareketlerle ona katılır ve ortak bir ifade biçimi oluşur. Çünkü belli bir noktada kendi duygu ve düşüncelerini aktarınca karşıdakinden de aynı konudaki fikrini beklemeye başlar konuşan kişi. Dolayısıyla sohbet, bu tarif ettiğimin ve hatta diyaloğun ötesinde doğan

> gelişen akıp giden bir ırmağa benzer. Bunun ses kaydı ile kaydedilmesi de biraz zor oluyor. Diğer yanda ses kaydını çıkarıp belli sorular sorup sözü hep karşımızdakine verdiğimiz konuşma şekli sohbetten ziyade röportaj biçimini alıyor. Zaten bu formattaki bir görüşmenin duygusu hemen karşımızdakinin ses tonuna da yansıyor ve röportaj verme şeklinde ve tonunda düşünceler aktarılıyor. İkisinin arasını ben pek yakalayamadım galiba (F2, 13.08.2011).

Ses kayıt cihazı ile görüşme yapmanın alandaki en tehlikeli yönünü F2 özetlemiştir. Etnografilerde görüşmeler, karşılık enformel sohbetler çok önemli veriler içermektedir. Araştırmacı da bu karşılıklı diyalogda düşüncelerini, fikirlerini paylaşabilir. Geribildirimin muhakkak alınması gerekir. Soru cevap şeklinde gelişen görüşmeler F2'nin de vurguladığı gibi gazete röportajına ya da anket sorularına dönüşecektir. F2'de bu mekanik soru sorma biçimini ve ses kaydı alma deneyimini şöyle aktarmıştır:

> Neyse fotoğraf çekemiyorum bari bir iki kişiyle röportaj yapayım diyorum ve gözüme kestirdiğim gençten birilerinin yanına gidiyorum. Sormam gereken soruları daha önceden bir kağıda yazdığımdan bir elimde kağıt bir elimde ses kayıt cihazı başlıyorum papağan gibi sormaya. Soruları günlük hayat dilinde kuramayacağım bir mekaniklikte soruyorum. Hani sorular da böyle sorulmayı hakketmiyor değiller. Anket çalışması yapar gibi hissediyorum kendimi (F1, 12.08.2011).

Ses kayıt cihazının hem katılımcı da hem de kaynak kişide yarattığı bu mekaniklik ya da tutukluk etnografik araştırmalarda amaçlanan bilgiye ulaşmada sorun yaratabilecektir. F2 ses kayıt cihazını kullanma pratiği olmadığı için kaynak kişilerle karşılıklı tutukluk yaşadıklarını belirterek, bunun nedenini sadece kullanma pratiği değil aynı zamanda ne kaydettiğini ne diyeceğini bilememesinin de neden olduğunu söylemiştir. Yaşadığı bu deneyimin ona röportaj ile sohbet arasındaki farkı öğrettiğini belirtmiştir. Ona göre röportajda kişi soruların farkındadır ve bu şekilde yanıt verir; sohbette ise karşılıklı bir iletişim ve etkileşim vardır. Ona göre sohbette bağımsız bir durum ortaya çıkmaktadır ve kaydı mümkün değildir (F2, 13.08.2011). F1'de ses kayıt

cihazının, kurulan sohbetleri bölerek, kaynak kişi ile iletişimi engellediğini şöyle ifade etmektedir:

> Ne yaptığımızı anlatıp biraz konuşabilir miyiz diye soruyorum kabul ediyor. Ses kaydedebilir miyim diye sorunca etmezsen daha iyi bizim konuştuklarımız yanlış anlaşılabilir diyor tamam diyorum bende ama nereden başlayacağımı da bilemiyorum bu sefer. Biraz Şenliklerden nereden geldiğinden falan bahsediyoruz. Gizemli bir havası var dur diyor ben sana yardımcı olayım şimdi benim anlatacaklarım bunlarda kalmaz deyip fotoğraf makinesiyle ses kayıt cihazını gösteriyor (F1. 14.08.2011)

Katılımcıların ses kaydı performanslarını ve ses kaydına ilişkin görüşlerini belirlemek amacıyla araştırmada her gün 20 ses kayıtlı görüşme yapılması gerektiği söylenmiş, 6 konuluk bir soru listesi verilmiştir. Katılımcılar Alevilere 6 soru soracaktır. Bu soruların yanında isterlerse katılımcılara kendi sorularını da ekleyebilecekleri söylenmiştir:

> 1- Alevilik nedir?
> 2- Alevi kimdir? Nasıl olmalıdır?
> 3-Alevilerin ibadetleri nelerdir? Siz bu ibadetlerin hangilerini gerçekleştiriyorsunuz?
> 4- Hacı Bektaş kimdir? Sizin için önemi nedir?
> 5- Hacı Bektaş Şenliklerine neden geldiniz? Etkinlikler hakkında ne söylemek istersiniz?
> 6- Aleviliğin geleceğini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Fotoğrafçıların bu sorular ile ilgili yorumu, çok özel sorular olduğu ve kişilerin bu soruları cevaplamaktan kaçınabileceği şeklinde olmuştur. Ancak burada dikkate değer en önemli nokta fotoğrafçıların soruları sorarken nasıl soracaklarını bilmemeleridir. F1, soruları sorma biçimi ve rahatsızlığı ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> Senin verdiğin soruları ben kağıda yazmıştım... Yani alevi kimliği nedir falan. Ya ben bunu sorarken bir rahatsızlık hissettim. Yani ne yapıyorum

> ben ya dedim. Şey oldu yani ben şimdi gidip biriyle röportaj yapmam lazım çünkü A benden bunu istiyor. Biraz da düşündüm, bu adamla mı konuşsam şununla mı konuşsam diye. Aslında sen böyle bir şey belirtmesen belki günde 40-50 kişiyle görüşebilirdim. Ben bu soruları sorarken çekindim açıkçası. Bana da sorulmasını istemem sen inançlı mısın gibi. Gerçi insanların hiçbiri buna reaksiyon göstermedi ya da negatif bir şey söylemediler ama ben işte bana sorulmasını istemediğim için başkasına sorarken rahatsızlık duydum. Yani soru sordum cevap versin olsun bitsin durumu oldu. Yani direkt birebir sordum sen orada ne yazmışsan soru ne ise aynen okudum. Bazen soruları da gösterdim bakın rahatsız olduğunuz var mı diye herkes de aldı baktı (F1, 13.08.2011).

İlk günlerde görüşme sorularını doğrudan yazıldığı gibi soran F1, daha sonra edindiği deneyimin de katkısıyla kişilerle önce sohbet ettiğini, sonra kaydedip kaydedemeyeceği konusunda izin aldığını belirtmiştir. Yaptığı görüşmeleri, ses kayıt cihazından dinlediğini ve soruları sorarken bir klişe yarattığını ifade etmiştir. Ona göre bu klişe, sohbetin ortasında 'soru soruyor gibi' yapmaktır. Görüşmelerde insanların söylediklerini dinlemediğini, bir sonraki soruya odaklandığı için görüşmenin bağlamını kaçırdığını, kişilerin konuyu derinleştirecek önemli şeyler söylediklerini ancak kendisinin bunu kaçırdığını fark ettiğini söylemiştir. Kendi davranış biçimini fark etmesi, onun görüşme ve kayıt konusunda deneyimsiz olduğu sonucunu çıkarmasına neden olmuştur. Ses kayıtlarını dinlemesi günlüğünü yazmasında da yardımcı olduğu için F1, o günkü günlüğünü gözlemledikleri ile birlikte insanların ses kayıtlarından yazdığını, bu yöntemin araştırma için güzel bir yöntem olduğunu da belirtmiştir (F1, 18.08.2011). F1, ses kaydı ile ilgili ilk defa olumlu bir yorum yapmıştır. Bunun nedeni ise günlüğünü yazarken, ses kaydının ona yardımcı olmasıdır. Fotoğrafçılar ses kaydı ile fotoğraflarını birleştirecekleri bir yöntem geliştirebilirler. Böylelikle hem fotoğrafik estetikten, hem de sesin gerçekliğinden faydalanabilirler. Günümüzde bu yöntemi izleyen fotoğrafçılar bulunmaktadır.

F2 de araştırmanın ilk günlerinde soruları sırayla okuduğunu, "teşekkürler" diyerek sorular bittikten sonra görüşmeyi sonlandırdığını dile getirmiştir. Gün geçtikçe alanda

deneyimi arttıkça sorulara yeni sorular eklediğini, ancak yine ses kaydı almadığı bölümün aldığı bölüme oranla daha nitelikli olduğunu şöyle ifade ediyor:

> Diyaloglar da oldu ama çoğunda şöyle bir şey var kaydettiklerim hep kaydedemediklerim daha uzun ve geniş. Biriyle konuşmaya başlıyorsunuz sohbet gelişiyor işte yani kaydettiğim kısım hep o şeyin az bir kısmı oluyor ya da daha normal sohbet içinde söylediği şeyi tekrarlamasını istiyorum mesela o soruyu sorarak tam öyle olmuyor kayıt sırasında. Daha başka farklı seçerek konuşmaya başlıyor insanlar (F2, 13.08.2011).

Görüşmelerde ve ses kaydında kendine göre bir yöntem de geliştiren F2, soruları sohbetin en sonuna saklamaya başlamış, o sohbet neyden açılmışsa oradan girip onun söyleyecekleri bittikten sonra soruları sormaya, sohbeti o şekilde sürdürmeye çalışmıştır (F2, 18.08.2011). F2'nin alandaki deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği bu yöntem alanda yeni olan ve nereden başlayacağını bilemeyen etnograflar için de bir öneri olabilir.

4.1.3.5.2. Gözlem yapma deneyimleri

Fotoğrafçıların gözlem yapma deneyimleri, günlüklerinde yer alan bir durum tasviri, bir olay ya da kişi anlatımı üzerinden değerlendirilmiştir. İlk günkü gözlem notları ve konu tasvirleri yerine günlüklerde mesleki ve araştırmaya yönelik sorgulamalar hakimken, gün geçtikte bu sorgulamalar yerini konu, alan, olay ve kişi tasvirlerine bırakmıştır. Ancak gözlem ayrıntıları günlüklerin tamamını oluşturmamakta, kişisel ayrıntılar da günlüklerde yer almaktadır.

F1'in araştırmanın ilk günlerinde gözlemlerini yazmak, gözlem yapmak konusunda sorgulamaları olmuştur. Etnografların yaptığı ve günlüklerine kaydettikleri gözlem notlarının kendisinin fotoğrafçı olarak işine yaramayacağını söyleyerek, fotoğrafın yazının yerini alabileceğini şöyle ifade etmiştir:

> Ne bileyim şunun benim için çok fazla önemi yok. İçeride bilmem 60 kişi vardı atmosfer şöyleydi falan. Bunlar zaten yazıyla tanımlanan şeyler. Ben zaten bunları fotoğrafla tanımlamaya çalışıyorum benim işim bu. Dolayısıyla bunu tekrar yazmak bu anlamda bana çok manalı gelmezdi. Ne yazacağımı bilemedim. Zaten böyle bir konuda da fotoğrafçının işi oradaki atmosferi bir fotoğrafla anlatmaktır. Yani onu yazıyla daha iyi becereydim zaten yazı yazıyor olurdum. Yani o detaylar belki özel anlamı oluyor ama fotoğraf çekerken benim çok fazla işime yarayan bir şeyler olmuyor. Hatta çoğu zaman benim aklımdan çalıyormuş gibi oluyor. Hani onun özel bir anlamı varsa benim için onu oturup sonradan okuyabilirim bakabilirim. Bir zaman gelir benim için çekici bir şey ise bütün bunları inceleyebilirim ama o durumda hem bütün bu tanımlamaları yapmak hem de fotoğrafik gözle bakmak benim yaptığım bir iş değil (F1, 13.08.2011).

Alanda neler olup bittiğinin farkında olmasına rağmen, bir etnograf gibi ayrıntılarla uğraşmak istemediğini, zaten bütün bu olayı fotoğrafla anlatmanın onun işi olduğunu vurgulayan F1, bu detayların fotoğraflanarak da ortaya koyulabileceğini söylemiştir. Aslında F1'in bu iddiası, fotoğrafın alanda veri toplama aracı olarak kullanabileceğine dikkati çekmekte ve önemini ortaya koymaktadır. Çünkü alanda etnograf her şeyi yazıya dökemeyebilir ya da göremeyebilir. Bazen konunun fotoğrafını çekmek, onun göremediklerini de belgelemek anlamına gelebilir. Alandan sonra fotoğraflara bakarak alan ile ilgili ayrıntılar yakalanabilecektir.

F1 ve F2'nin alan gözlemlerini en vurucu örneklerle ortaya koymakta fayda vardır. Böylece onların gözlemlerini nasıl yazıya döktükleri belirlenebilir.

> F1: Beş taşın bulunduğu alan tel örgülerle çevrilmiş yarım dönüm bir arazi. Karşı yamacın üzerinde bulunan kayalıkların dışında etrafta başka kayalıkda yok. İçeride 15-20 kişilik bir grup kimi taşları öpüyor, kimi mum yakıp dilek tutuyor kimileri de taşa yerden buldukları küçük taşları tutturmaya çalışıyor. Bir adam etrafındakilere taşların bir elin parmakları şeklinde yerleştiğini anlatıyor. Sağ elini açarak işte şu köşedeki taş baş parmağım şu

serçe parmağıma denk geliyor diye ayrıntılı olarak anlatıyor. İçerideki kalabalık dileklerini tutup beştaşın 100 metre ilerisinde bulunan şeytan diye adlandırdıkları sarı kadı taşını taşlamaya gidiyorlar. aklıma Kabedeki şeytan taşlama geliyor neyse ki bu taşlama işi oradaki kadar şiddetli değil. Beştaşların aşağısındaki küçük vadinin düzlüğe ulaştığı yerde ağaçların arasında cemevi bulunuyor. Oranın da girişini hediyelik eşya satanlar tutmuş. Kapıdan girdiğinizde cemevi hemen arkasında konaklamak için kurulan çadırlar ve onların önündeki geniş düzlükte aşevi ve piknik masaları bulunuyor. İçerde Kocaeli'den gelmiş bir otobüs insan var. Aşevinin önündeki kuyrukta insanlar çorba almak için sıra bekliyor. Hemen yan tarafta Almanya'da yaşayan gurbetçi aile adakta bulundukları kurban etlerini ayıklıyor (F1, 13.08.2011).

F2: Bugün kadıncık ana günümdü. İçeri girdiğimde aslında her zamanki gibi bir türbe mezar görüntüsü bekliyordum doğrusu. İlk kapıdan içeri girdim. Duvarda yazılar resimler o odadan başka bir odaya geçiliyordu. Boş geniş bir oda. Mezar yoktu. Oradaki çocuklardan biri hikayesini anlattı ve sonunda "Kadıncık Anamız da sır olup gitmiiiş, işte bu yüzden mezarı da yoktur" dedi. Hikaye de türbe de çok hoştu. Gerçekten çok ilginç bir durum sözkonusu. Orası aslında Kadıncık ananın mezarı değil sır olup gittiği yer olarak ziyaret ediliyor. Beş kemer var odanın tavanında. Çocuk ben tavanı çekerken bu beş kemer de beştaşların beşi dedi. Diğer odada tam sır olduğu yer denilen yerden eğilip toprak alıyorlar. Odanın nakışları da çok güzel sanırım çok eski değiller fakat renkler desenler çok fotografikti. Bir süre orada kaldım geniş açıyla baya bi fotoğraf çekmişim. Duvarın içe doğru bombe yaptığı bir yer vardı ve gelenler belini sırtını oraya sürtüyorlardı ağrıları geçiriyormuş (F2, 18.08.2011).

F1, F2'ye göre etnografik tasvirler yaparak mekânı bize aktarıyor, F2 de sürekli bir kendini mekânın ya da olayın içine sokma, kendiyle birlikte durumu anlatma çabası görülmektedir. F1 her ne kadar etnograf gibi davranmakta zorlandığını söylesede onun gözlem ve gördüklerini yazıya aktarma becerisi, eğer isterse hem etnograf gibi hem de

fotoğrafçı olarak alanda kendini gösterebileceğinin bir kanıtı gibi duruyor.

4.1.3.5.3. Günlük yazma deneyimleri

Günlük yazma konusunda zorlanmadıklarını dile getiren F1 ve F2, başlangıçta yazmanın kendisinin zor geldiğini söylemişler ancak zamanla yazmaktan hoşlandıklarını belirtmişlerdir. Özellikle F1, çalışmalarında yazmadığını, fotoğraf çekimine bir yazarla birlikte gittiğini ve o yazarın alanla ilgili notlar tuttuğunu, kendisinin sadece fotoğraflar çektiğini ifade etmiştir (F1, 13.08.2011). Araştırma sürecinde yazma konusunda kendini en çok geliştiren katılımcılardan biri olarak F1, yazı deneyimi ve gelişimi ile ilgili şunları paylaşmıştır:

> Başka şeyler yazdığımın farkındayım. Bir yandan gözlemlemeyi tercih ediyorum. Akşam eve döndüğümde ne yazacağım şeklinde düşünme oluyor. Manasız şaibeden şeyler uyduruyordum ilk başta ama sonra detaylara daha çok dikkat etmeye başladım. Dün semai yapan bir grup vardı. Bugün kaç kişiyle görüştüm, kaçı kız kaçı erkek gibi böyle şeylere dikkat etmeye başladım. Daha fazla detaya bakıyorum şimdi. Zaten bunu yapıyordum ama bunu yazıya dökmek ihtiyacı olmadığı için bunlara bakıyordum geçiyordu (F1, 18.08.2011).

F1'in yazma ile ilgili açıklaması sadece yazma edimi ve günlük tutmada aldığı mesafeyi değil, aynı zamanda önyargılarından da zamanla kurtulduğunu ve etnografik araştırmaya alışmaya başladığının da bir göstergesidir. Önceleri muhalif olduğu ayrıntıcı bakışı, içselleştirmesi ve artık olaylara daha dikkatli ve ayrıntıcı baktığını söylemesi gelişimini temsil etmesi açısından önemlidir.

Araştırma süresince deneyimlediği veri toplama araçlarını kullanarak çok şey öğrendiğini ifade eden F2 de, konuşmaları kaydetmenin daha ayrıntılı bilgi almaya yaradığını ancak asıl onun için en önemli deneyimin günlük yazmak olduğunu vurgulamıştır. Günlük yazmanın onu disipline ettiğini ve yapacağı diğer çalışmalarda da

günlük yazmayı istediğini belirtmiştir. Ona göre günlük yazmak sahiplenmek istediği bir alışkanlık olmalıdır (F2, 21.08.2011)

4.1.3.6. "Bir fotoğrafçının etnograf gibi davranması daha zor" algısı

Fotoğrafçılar, her ne kadar etnograflardan ayrıldıklarını düşünüyor ve diğer araçların konsantrasyonlarını dağıttıklarını söylüyorlarsa da, alan deneyimleri, insanlarla kurdukları iletişim/etkileşim, kişilikleri, alanda davranış biçimleri, araştırma konusu ile kurdukları iletişim, sezgileri ile hareket etmeleri gibi özelikleri ile etnograflarla ortak noktada buluşmaktadırlar. Etnograf kişiliği de fotoğrafçı kişiliği ile örtüşmektedir. Saygılı olmak, dürüst olmak, iletişim beceresi, gözlem yeteneği, sabırlı olmaları, alana kolay adapte olmaları gibi sebeplerden dolayı da fotoğrafçılar etnograf olmaya yatkın kişilerdir. Böyle olduğu halde fotoğrafçılar, etnograf gibi davranmanın zorluklarından bahsetmişlerdir. Bu tespit araştırmanın sonuna doğru zayıflasa da başlangıçta görüşme, gözlem ve günlük yazma işlerinin fotoğrafçılarda güvensizlik yaratması buna sebep olmuş olabilir. Bu konuda etnograflar daha avantajlıdır çünkü veri toplama araçlarına bir tek fotoğraf çekmek eklenmiştir. F1, araştırmada en çok fotoğrafçıların zorlandığını, etnografların araştırma ve yöntem deneyimi olduğu için daha az zorlandıklarını belirtmiş ve şunları söylemiştir:

> Sen onları hiç zorlamadın, zorlanan biz olduk aslında fotoğrafçı olarak. Nasıl etnograf gibi davranacağımızı bilemedik ama bir fotoğrafçı gibi davranmak çok zor değil. Kaldırıma geç çek işte. E2, ister oturduğu yerden ister yattığı yerden her yerden fotoğraf çekti. Onun kafası ve göstereceği gerçeklik farklı. Benim için de önemli olan şeyler oluyor ama bir atlanmışlık oluyor gibi. Fotoğrafın sınırı bellidir, her şeyin fotoğraflanması mümkün değil. Öyle bir çaba göstermek bana anlamsız geliyor. Ama bütün bu durumu anlatabilecek şeyleri atlamamak önemli. Dolayısıyla merak ediyorum ben neleri atlamışım, neleri atlamamışım etnograflar nasıl okuyacak bu fotoğrafları nasıl yorumlayacaklar. Bir yandan çok fazla şey atladığımı düşünmüyorum ama bilmiyorum (F1, 21.08.2011).

F1, etnografların kendi gerçeklikleri ve alan deneyimlerinin farklı olmasının çekecekleri fotoğrafa yansıyacağını, her şeyin fotoğrafının çekilmesinin imkansız olduğunu, o durumu anlatacak fotoğrafları atlamamanın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Aslında F1'in de vurguladığı fotoğrafçı davranışı ile etnograf davranışını (mesleki anlamda) bir araya getirecek bir yöntem geliştirmek gerekmektedir. F2, etnografın alandaki davranış biçimi ile fotoğrafçının davranış biçiminin bir birbirine yakın olduğunu ve benzerlik kurulabileceğini şöyle ifade etmektedir:

> ...alan pratiğimiz var, alana çıkıyoruz sonuçta insanlarla yüz yüze iletişime geçiyoruz. Çeşitli imkanlarla. Bu yanımız ortak mesela bir etnografla o açıdan zorluk çekmiyoruz. Herhangi başka bir koldan bir insan hiçbir şekilde böyle bir şeye girmiyor, bu önemli, bir süreç aslında. Dolayısıyla benzerlikleri kullanma olabilir. Dediğim gibi bizim fotoğrafa çok kaptırmamız çok şey kaçırmamıza neden oluyor (F2, 21.08.2011).

Ona göre her ne kadar benzer olunsa da, fotoğrafçıların fotoğrafa gereğinden fazla kendilerini kaptırmaları alanda akıp giden bazı şeyleri kaçırmalarına neden olmaktadır. Ancak F1, algısı ve konsantrasyonu yüksek ve çalışkan kişilerin etnograf ve fotoğrafçılığı beraber yapabileceğini savunmaktadır. O tek başına fotoğrafçı olmaktan memnundur, olayları fotoğrafla anlatmak, gerçeğe en yakın şekilde betimlemek istemekte ve ona göre bir çalışma biçimi yaratmaktadır. Onu zorlayacak başka bir çalışma disiplinini reddetmektedir (F1, 13.08.2011). F1'in bu yorumu araştırmanın ikinci günündeki günlüğünden alınmıştır. Araştırmanın son gününde ise araştırma süresince uyguladığı pratikler konusunda daha olumlu ve uygulamaya yatkın görünmektedir:

> ...belki fotoğrafçılığıma değil ama hayatı anlamak ve bunu bir bağlama oturtmak açısından yeni ve çok değerli bir bilgi kattığını söyleyebilirim. Bu aslında yeni ve bilmediğim bir şey değil ama bu yönde bir pratik yaşamak çoğu zaman atladığım ya da tembellikten dolayı geçiştirdiğim şeylerin aslında ne kadar önemli olduğunu farkına varmamı gayet güzel ağzımın payını vererek kimi zaman da beni utandırarak öğretti sanırım. Bundan

> sonra bu gerçek her zaman aklımda olacak tabi bunu ne kadar pratiğe dökeceğim bunu bilmiyorum (F1, 21.08.2011).

F1'in daha önce önyargıyla baktığı etkinlikler alan deneyimi ile birlikte uygulanabilir bir hal almıştır. Başlangıçta tepkiyle yaklaştığı, görüşme, gözlem ve günlük tutma pratiklerine yabancı olmadığını ancak tembelliğinden uygulamadığını itiraf etmektedir. Uzun süreli çalışmalarında bu araçları kullanıp kullanmayacağını bilmediğini ancak her zaman bu deneyimi hatırlayacağını vurgulamıştır. Araştırmanın F1'de bıraktığı olumlu etki, ilerleyen çalışmalarında etnografik temelli araştırmalarda olduğu gibi işi ve kendini disipline edecek duruma getirecek gibi görünmektedir.

4.1.4. Etnograf olmak: Etnografların alandaki deneyimleri

4.1.4.1. Etnograf olmak ile ilgili düşünceler: "etnograf böyledir, yer içer, zaman geçirir" söylemi

Katılımcılar E1 ve E2, alana çıkmadan önce "*etnograf nasıl olmalıdır?"* sorusunu yanıtlayarak, alandaki etnografı tarif etmişlerdir. Katılımcı E1, iyi bir etnografın öncelikle iyi bir akademik evrenden geçmesi, psikolojiden sosyolojiye, tarihten arkeolojiye temel bilgilere sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Etnograf, ona göre gerçeği, uzun bir çalışma içerisinde arayan kişidir. Hoşsohbet biri olmak zorunda olan etnograf, girdiği ortamda kendisini iyi ifade edebilen, kaynak kişilerle iyi ilişki kurabilen, yeri geldiğinde bilgisini de sunabilen, bulunduğu ortamı anlama çabası içerisinde olan bir tutum içinde olmalıdır. E1, bu belirttikleri dışındaki tutumların etnografın alanda kaynak kişilerle olan ilişkisini zedeleyebileceğini ve ortama yabancılaştırabileceğine de değinmektedir (E1, 10.08.2011).

E2 ise, etnografın öncelikle dürüst olması, kaynak kişiler ile iletişiminde açık olması ve ne yapmak istediğini samimi bir şekilde anlatması gerektiğini vurgulamaktadır. Onun için güler yüzlü olmak ve insanlarla iyi iletişim kurma becerisine sahip olmak, etnograf için vazgeçilmez özelliklerdendir. Ona göre eğer konu ve kaynak kişilerle araya mesafe konulursa, etnografı gazeteci sanma riski doğmaktadır. Bazı durumlarda gazeteci olarak

algılanmak araştırmayı sekteye uğratmakta, istenen veriler elde edilememektedir. Bu nedenle etnografın kendini doğru bir şekilde ifade etmesi çok önemlidir. Etnografın bir terazisi olmalıdır. Mütevazi ve sakin bir şekilde davranmalıdır. Etnografın taşıması gereken bir başka özelliği ise alanda ona sunulan her şeyi yiyebilmesidir (E2, 10.08.2011). E2'ye göre, en önemlisi de etnografın alana gelmeden önce bütün önyargılarından ve ideolojisinden sıyrılması gerekmektedir. İnsanların yaşamlarına müdahale etmeden, sorgulamadan ve yargılamadan işini yapmalıdır (E2, 13.08.2011).

Etnografın cinsiyetinin alanda kaynak kişilerle olan ilişkiyi nasıl etkilediği, E1'in alanda yaşadığı bir deneyimle ortaya çıkmıştır. F2 ile birlikte alanda, çadırın içinde oturan kadınları görmüşler, E1 de onlarla görüşmek istemiş ancak F2'yi kadın olması nedeniyle daha kolay içlerine almışlardır. E1 bu durumla ilgili şunları anlatmıştır:

> Yani böylesi içinde bulunduğumuz durum itibariyle kadın olmak tabi bu arada bu farklı bir tartışma konusu ama bu tarz ilişkilerde durumu rahatlatan bir durum oluyor. Erkeğin erkekle kurduğu ilişki kadının kadınla kurduğu ilişki kadar bence kolay olmuyor hiçbir yerde. Kadın artık bir başka kadınla birçok mesele üzerinden ortak nokta yakalayıp çok farklı sohbet geliştirebiliyor. Bu tarz çalışmalar açısında da kadınlar bu işte daha iyidir. Kır çalışıyorsanız inanç çalışıyorsanız kültürün esas unsuru, taşıyıcısı kadındır. Mesela kadın erkekler gibi kamusal ilişkiye çok maruz kalmadığı için daha kültürel özellikler taşır. Dolayısıyla kadın antropologların kadınlarla ilişkisi hem rahattır hem de derinlemesine ilişkiler olabilir. Bir erkeğinde bu tarz ortamlarda kadınlarla iletişim kurması kimi zaman imkansız olabiliyor. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet açısından eksiktir erkek antropologların yaptığı çalışmalar.

Alandaki etnograf için bir diğer önemli nokta ise dış görünüştür. E1, bunun kesin bir tanımının yapılamayacağını ve değişken bir durum olduğunu savunmaktadır. Bunun nedenini ise "nerede olduğumuza, neyi araştırdığımıza ve neyle muhatap olduğumuzla çok alakalı" şeklinde açıklamıştır. Etnografa dışarıdan bakıldığında insanların iyi kötü ciddiye alabilecekleri bir giyim tarzının olması gerektiğine değinen E1, bu tarzın nasıl

olması gerektiğini ise şöyle açıklamıştır: "saçı ve sakalının üstündeki kıyafetin illa iki dirhem bir çekirdek olması gerekmiyor tabi ya da tersi bir durum. Böyle resmi de yansıtmamak lazım genel ortalama insan nasıl giyiniyorsa öyle olmak gerekir" (E1, 13.08.2011)

Araştırmacı olarak E1 ile yaptığım enformel sohbette, özelikle ses kaydı ile ilgili sıkıntıları üzerinden bana dış görünüş ile ilgili gözlemini aktarmıştır. Kendini F2 ile kıyaslayarak onun daha kolay ses kaydı aldığını, kendisinin ise kayıt almakta zorlandığını belirtmiştir.

> *Bu ses kayıtları ile ilgili sıkıntılarım var. Mesela F2 kadın, iyi bir diyaloğu var insanlarla, o rica ettiğinde insanlar ona güvenip ses kayıt cihazını önemsemiyorlar. Ancak ben ne zaman sohbet ortasında ses kayıt cihazı açmak istesem sohbet kesiliyor, ses kayıt cihazını kullanmasam" diye sordu. Ben de ses kayıt cihazının kullanılması gerektiğini ancak çok zorlandığı anlarda, defterine not edebileceğini anlattım. İlginç bir laf etti: "bence bunu tezine yazmalısın, etnografın dış görünüşü de konuştuğu kimselerle olan iletişimini etkiliyor" dedi.*

E1'in yaşadığı deneyim gösteriyor ki etnografın kimliği, cinsiyeti, dış görünüşü alanda kaynak kişilerle olan iletişimini fazlasıyla etkilemektedir. E1'in uzun sakallı bakımsız görünüşünün aksine, E2'nin giyim kuşamının alana göre oldukça gösterişli ve dikkat çekici olması düşündürücüdür.

Kadın olmanın özellikle Hacı Bektaş Törenleri'nde bir avantaja dönüşmesini, E2' nin yaşadığı ve bizzat araştırmacı olarak benim gözlemlediğim bir olayı 12 Ağustos 2011 günlüğümde şöyle anlatmışım:

> *Belediyenin resmi törenlerine alternatif olarak düzenlenmiş etkinliklerde E2, gösterişli ve dikkat çekici giysileri ile görüşmeler yapıyorken, bir kadın grubunun arasına girmiş, onlarla konuşmaya başlamış, gülüşmeler olmuştu.*

Kadınlar E2 ile onların bir fotoğrafını çekmemi rica ettiler, fotoğraflarını çektim ve ardından kadınlar teker teker onu öpmeye başladılar.

Çalışılan konu, görüşülecek kaynak kişiler ile yakından ilişkili olan etnografın dış görünüşünün önemi ve cinsiyetin avantaja dönüşmesi durumu araştırmada kendini göstermiştir. E1'in ve E2'nin kendine özgü davranış ve görünüş özellikleri bu durumu onların olumlu ya da olumsuz deneyimlemelerine neden olmuştur. Dış görünüşe özen göstermek, ne abartılı ne de çok bakımsız olmak doğru görünmemektedir. Temiz giyinmek, dikkat çekmeyen ancak saygı uyandıran kıyafetler giymek alanda etnografın güvenilirliği açısından da önemlidir.

4.1.4.2. Etnografın alanda dikkat etmesi gerekenler

Etnograf olmak, E1 ve E2'nin deneyimleri ve ifadelerinden yola çıkarsak, alanda kendini kabul ettirmektir. Kaynak kişilerle doğru iletişim kurmak ve onların güvenini kazanmaktır. Böylelikle kaynak kişilerden biri, bir diğerine yönlendirerek amaçlanan veriler bu çerçevede elde edilmiş olmaktadır. Ancak etnografi çalışması yapılırken etnografın dikkat etmesi gereken bazı unsurlar vardır. E1, bu unsurların başında yine etnografın davranış biçimine dikkati çekmektedir. Ona göre alan çalışmasında sakin olmak, insanlarla iletişimde esnek davranmak gerekmekte, inatlaşma ve kendini kaynak kişilerden üstün görmenin çalışmaya zarar verdiğini vurgulamaktadır (E1, 21.08.2011). E1'in vurguladığı etnograf ile ilgili bir diğer önemli nokta ise çalıştığı konuyla ilgili literatür taraması ve alan tanıma çalışmasını yapması gerekmesidir. Araştırmada E1, Aleviler ile ilgili daha önce araştırma yapmış bir etnograf olarak bulunmaktadır. E2 ise Alevilerin yemek kültürü dışında onlarla ilgili herhangi bir araştırma yapmamış, literatür taraması gerçekleştirmemiş bir etnograftır. E1, Alevilerin ritüellerini bildiği için alan notu yazımı ve günlüklerinde tarihi, sosyal konjonktür bağlamında Alevilerin konumunu detaylı ve akademik bir dille aktarmıştır. E1, alana ve araştırma konusuna aşina olduğundan, E2 ise daha önce araştırma konusu ile ilgili bir araştırma yapmamasından dolayı alanın yeni oluşundan şöyle bahsetmektedirler:

> Buradaki çalışma konularına olan aşinalığım bir yönüyle bu durumu açıklıyor. Daha önce de kutsal mekânlar üzerine çalışmalarda bulunmuş olmak, Alevilik üzerine araştırmalar yapmış olmak elbette ki burada daha önce hiç görmediğim olaylar ortaya çıkarmadı. Dolayısıyla da beni, kendimle tartışmaya itecek düzeyde "yeni" olan bir şey olmadı (E1, 18.08.2011).

> Beklemediğim kadar atıl durumda. Uzun zamandır kendi alanım dışında farklı bir alanda, farklı bir konuda çalışmadığım için mekânlar enteresan insanlar faklı (E2, 20.08.2011).

E2 ise alanı ve Alevileri tanımaya çalışarak, ritüelleri, seremonileri ve ibadetleri alanda görüşmelerden öğrenmeye çalışmıştır. Alanla ilgili yetersiz bilgi sahibi olmasından dolayı rahatsızlık duyan E2, araştırmacıya şunları önermiştir:

> Bize hacı Bektaş'ın haritasını verebilirdin. Nerede dernek var ne var biz oralara gittiğimizde hep beraber gitmek yerine tek tek gidebilirdik. ...Bir de şöyle bir şey var, biz alanla ilgili bir araştırma yapmadan asla alana çıkmıyoruz. Sosyal, kültürel araştırma yapıyoruz öyle olunca bazı şeyler kolaylaşıyor. Kolaylaşmak da değil araştırma verimlileşiyor bilgin olduğu için orada neler var, içinde neler olduğunu önceden bilirsen daha iyi olur. Arkasında olan şey bilinmiyor şu anda ama senden sonra gidip öğrenmem gerekiyor ya da hiç öğrenmiyorum. Ama senin delillere daha sağlam ulaşman açısından daha öncesinde bir araştırma kesinlikle yapmamız gerekirdi. Sen hiçbir şey araştırmadan ilk gelmiş olunsun dedin ama etnograflar öyle yapmıyorlar ben de bakmadım gelmeden ama bakmayı çok istedim (E2, 18.08.2011).

Araştırmacı olarak alana 3 yıldır giden biriyim ve öncelikle ilk alan deneyiminin çok derin literatür bilgisi ile sınırlanmaması gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenle uzun süreli çalışmalarda ilk deneyim alanda gözlemleyerek geliştirilen bilgi olabilir. Bunun üzerine literatür bilgisi eklenerek, bir sonraki alan deneyiminde iki farklı bilgi birbirini

tamamladığı bir izlek pekala yürütülebilir. Örneğin, E1'in günlüklerindeki ideolojik, tarihsel ve sosyolojik yorumla birlikte değerlendirilen törenlerde, katılımcının literatür ve akademik bilgisi alanda bulunan Alevilerle yapılan görüşmelerin üzerine çıkmış, alanda toplanan veriyi geri plana atmıştır. E1, bunun bir yöntem olduğunu şöyle dile getirmiştir:

> Çoğunlukla uzun sohbetler kurmaya çalıştım ve bu sohbetlerde öne çıkan konu başlıklarını, görüşme sonrasında yanımda taşıdığım not defterime başlıklar halinde kaydettim. Her akşam ise alan günlüğüme bu notları, daha detaylı şekilde tartışarak aktardım (E1, 21.08.2011).

E2'nin günlüklerinde ortaya çıkan önemli nokta ise törenler ve Aleviler ile ilgili yetersiz bilginin katılımcıyı, törende çok sayıda görüşme yapmaya, ibadetleri yerinde öğrenmeye itmesidir. Böylece farklı bakış açıları ve görüşlerle edindiği bilgiye ekleyeceği literatür bilgisi sayesinde alana ikinci gelişinde her iki bilgiyi kıyaslama şansına sahip olacak ve önyargıları, daha önceki sınırlamaları tamamen gidermese de bir nebze kaybolacaktır. Ancak E2'nin en çok zorlandığı şey ise ilk günlerde görüşmelerde sorularını yöneltirken Alevilik ibadetlerinin içeriğini ve adlarını, Alevilik deyimlerini, söylemlerini, mekânları bilmemesi nedeniyle yetersiz kalması ve yarı yapılandırılmış görüşmelerde, sorduğu soru arkasından başka bir soru üretememesidir. Bu iki etnografın ve araştırmacı olarak benim deneyimlerimden yola çıkarak vurgulanacak nokta ise, foto-etnografik bir araştırma yapıldığında alanla ilgili amaca yönelik temel bilginin öğrenilmesi (mekân, ritüeller, ibadetler vb.), derin bilginin alan deneyiminden sonrasına saklanmasıdır. Alanda daha önce bulunmuş kişilerle görüşmek yine araştırmacıyı yönlendirebilmektedir. Bu nedenle alanda daha önce bulunmuş kişiler, sadece alanda araştırmacıya önemli bilgiler verebilecek anahtar kişilerle tanışmak için bir fırsat yaratmalıdır.

Etnografik çalışmaların uzun sureli çalışmalar olması da bu tür uygulamaların nitelikli bir şekilde gerçekleşmesini sağlamaktadır. E1 bu duruma örnek olarak, antropoloji disiplininde, doktora ve uzmanlık tezi yazarken araştırmacıdan, alanda en az bir yıl süre ile kalmasının ve dört mevsim döngüsünü yaşamasının beklendiğini vurgulamaktadır.

Ona göre, her alan çalışması kendi içinde bir doyum noktasına ulaşmakta, bu durumda etnografın geri gelmek üzere alandan uzaklaşması gerekmektedir (E1, 21.08.2011). E1, Hacı Bektaş Veli törenlerinin foto-etnografisini yaparken de günlüğünde benzer doyum noktasından bahsetmektedir:

> Kendi adıma, çalışmanın belirli bir doygunluğa ulaştığını düşünüyorum. Araştırma kapsamında, sanırım, gitmediğim yer kalmadı. Dolayısıyla, kült mekânlara dair çekilecek fotoğrafları da esasen tüketmiş olduk. Bundan sonrasında çekilecek fotoğraflar da çoğunlukla, varsa, yapılacak etkinliklere veyahut "törenler sonrası mekânlar ve gözlemler" gibi bir bakışla mümkün olabilir diye düşünüyorum (E1, 17.08.2011).

Etnografik araştırmaların, alanda deneyim ile birlikte değişime uğradığını ifade eden E1, bu tür çalışmaların konusunun, amaçlarının bile alanda yaşanan deneyimler ve gözlemler ile birlikte değiştiği, alanın etnografı biçimlendirdiği, yönlendirdiği, yeni sorular oluşturduğu ve yeni tartışmalar açtığı üzerinde durmuştur (E1, 21.08.2011). E2 ise bu konu ile ilgili alan araştırmalarında araştırılan konunun başka noktalara kayabileceğini ancak etnografın kafasını karıştıran farklı konulardan kendisini çekmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre eğer etnograf, kendini bu tür konulardan geri çekmesi durumunda çok dar ve verimsiz bir çalışma gerçekleştirebileceğini söylemektedir (E2, 10.08.2011). Bu durumda iki farklı bakış açısıyla karşı karşıya gelinmiştir. Bu farklılık alana, çalışılan konuya göre değişiklik göstermektedir.

Lévi-Strauss, antropoloğun araştırdığı sosyal yaşam biçimlerinin dışarıdan bilinemeyeceğini, araştırmacının onları anlaması için, ayırt edici özelliklerini oluşturan sentezi kendi başına yeniden kurabilmesi yani unsurları analiz etmekle yetinmeyip onları bütünlükleri içinde, kişisel bir deneyim tarzında, kendi deneyimi olarak özümsemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle etnografın saha tecrübesine ihtiyaç duyduğunu ve bu deneyimin eğitimindeki can alıcı bir aşamayı temsil ettiğini belirten Lévi-Strauss, sahadan önce asla bir bütün oluşturmayan parça parça bilgilere sahipken, ancak sahadan sonra bir bütüne ulaşacağı üzerinde durmaktadır. Ona göre etnografın 'ben'inden başka kaynağı yoktur ve bu 'ben' yorgunluk, açlık, konforsuzluk,

edinilmiş alışkanlıkların sarsılması, daha önce hiç farkına varmadığı önyargıların su yüzüne çıkması nedeniyle fiziksel ve manevi açıdan çok yıpranmış bir 'ben'dir (Debaene ve Keck, 2011: 114-115). Lévi-Strauss'ın da dediği gibi alan araştırması sayesinde etnograf araştırdığı konu ile ilgili parçaları birleştirecek, hayal ettiği bütüne ulaşmaya çalışarak kendi yöntemini keşfedecektir.

4.1.4.3. Araştırma öncesindeki mesleki alışkanlıkları

Araştırmada katılımcıların gideceği mekânlar, araştırmacının katılımcıları gözlemlemesini kolaylaştırmak ve analiz kısmında ortak bir ölçüt belirleyebilmek amacıyla önceden belirlenmiş, bir çalışma programı hazırlanmıştır. Bu çalışma programı araştırma sonunda değişikliklere uğrasa da araştırma ortamında tanımlanan mekânlara gidilmesi sağlanmıştır. Alanda katılımcıların yaptıkları gözlemler ve görüşmeler sonunda Hacı Bektaş Belediyesi'nin düzenlediği resmi törenlere alternatif gerçekleşen konserler, cem törenleri, semah gösterileri ve protestolar da katılımcılar tarafından fotoğraflanmıştır. Mekânların çeşitlenmesi katılımcıların istekleri ve alandaki deneyimlerinin etkisiyle gelişmiştir. Etnografların, bu araştırmadaki konu, yöntem, veri toplama araçları ve araştırma süreci ile ilgili düşüncelerini belirtmeleri istenmiş, daha önceki mesleki alışkanlıkları saptanmaya çalışılmıştır.

E1, böyle bir çalışma konusunu kendisinin yapması durumunda 10 gün değil, daha fazla alanda kalacağını belirtmiştir. Etnografın alana gelmeden bir takım hipotezlere sahip olduğunu, ancak alana gelinmeden önce mutlaka bir sınıflamanın yapılması gerektiğine değinmiştir. Ona göre bu sınıflama, kutsal mekânlar, kahvehaneler, sivil toplum örgütleri, resmi kurumlar, kişiler şeklinde sınıflandırılmalıdır. Bu sınıflandırmayı Kadıncık Ana Türbesi'ne indirgenebileceğini söyleyen E1, Kadıncık Ana'nın, evin mutfağındaki ocak kısmında 'sır olması', ocak kültü ve kadın figürlerinin bağdaştırılması açısından birçok farklı değerlendirme ve tartışmaya zemin hazırlayacağını anlatmış, eğer uzun bir zaman sadece bu konu üzerine literatür ve alan çalışmaları tamamlanırsa, tek başına büyük ve önemli bir çalışmanın çıkabileceğine değinmiştir (E1, 20.08.2011). E1, bu yaklaşımı ile ilgili diğer bir örneği de şöyle vermektedir:

> Yani daha da özele indirgersek ziyaretlerle ilgili bir çalışma yapacaksam herhalde yapacağım şey şu olurdu: örneğin bugün beştaşlara gittik orada ziyaret bekçileri var. Oranın yakınında bir köy var –şimdi adını unuttum- burada ziyaretin bekçileri oluyor işte hizmetini yapıyorlar gelen insanlarla ilgileniyorlar. Yapacağım tek şey gidip orada bir gün sabahtan akşama kadar onlarla oturmak olurdu. Bugün de yaptım gittiğimde çok fazla vakit yoktu ama kısa bir kaç fotoğraf çektim sadece. Ama çoğunlukla yaptığım şey oturup orada insanlarla sohbet etmek oldu. Ses kaydı da kullanmadım. Yani onlarla birlikte vakit geçirmek onların beni tanımasını sağlamak oradaki bütün pratiğe dahil olabilmek gözlemleyerek bir parçasına dönüşmeye çalışmak gibi bir şey yapacağım şey bu olurdu (E1, 13.08.2011).

Kısa röportajlara dönüşen görüşmeler yerine, çalışma alanlarında belirlenen süreden daha fazla kalarak ve fotoğraf makinesi da dâhil hiçbir cihazı ortaya çıkarmadan mümkün mertebe uzun sohbetler edilmeye gayret edilmesi gerektiğini vurgulayan E1, "Ben, araştırma kapsamında daha verimli ve sağlıklı bilgiler alabilmek için ikincisini tercih ettim. Çoğunlukla uzun sohbetler kurmaya çalıştım ve bu sohbetlerde öne çıkan konu başlıklarını, görüşme sonrasında yanımda taşıdığım not defterime başlıklar halinde kaydettim. Her akşam ise alan günlüğüme bu notları, daha detaylı şekilde tartışarak aktardım" (E1, 21.08.2011) diyerek alanda bir etnograf olarak nasıl çalışılması gerektiğini aktarmıştır. E1, katıldığı bütün alan araştırmalarında bu yöntemi izlediğini, konusunda uzman ve antropoloji camiasının tanınmış antropologlarının da tercih ettikleri çalışma tarzı olduğunu savunmuştur (E1, 21.08.2011).

E2 ise araştırma süresince uyulması gereken çalışma programı ile ilgili eleştirilerini dile getirerek, kendi araştırmalarında böyle bir programı kesinlikle uygulamayacağını belirtmiştir.

> Elimizde bir çalışma programı olmasaydı kesinlikle böyle yapmazdım. Sen her ne kadar esnek olduğunu söylesen bile psikolojik olarak insanın kafasında bir sınır oluşturuyor. İkincisi birkaç alana gitmemiz gerektiği için

> bu çalışmanın sürekliliğinde kopukluğa neden oluyor. Hem psikolojik hem de biyolojik olarak aşırı derecede yoruyor. Ben bir mekânda sürekli kalmayı tercih ederim her ne kadar sıkılsam bile. Bir Çilehane'ye erkenden gidilmesi gerekmiyor sabah giderim öğle yemeğini yerim orada akşama kadar çalışır dönerim (E2, 10.08.2011).

Etnografların vurguladığı en önemli noktalardan biri, etnografi süresince belirlenen alanlarda kalınabildiği kadar uzun kalınmadır. Günleri bölerek bir mekanda kalmak alandaki gözlemi sekteye uğratacak ve kaynak kişilerle görüşmeyi de engelleyecektir. Bu nedenle onlara göre bir mekânda tam gün kalınmalı, gerekirse süre uzatılmalıdır. Bir mekânda yarım gün kalınacak şekilde çalışma programı oluşturulmuştur. Bunun nedeni ise katılımcıların aynı günde aynı mekânda bulunmalarını sağlamaktır.

E2, bu çalışmayı kendisinin yapması durumunda, esnafla ve resmi otorite ile görüşüp, onların ilçeye kattığı sosyo-ekonomik özellikleri anlamaya çalışacağını, yerli halkla iletişime geçerek, onların kendisini mekânlara yönlendirebileceğini belirtmiştir. Araştırma süresince doğrudan kutsal mekânlara gidildiği için, Hacı Bektaş'a dışarıdan gelen insanlarla yüz yüze geldiklerini, bunun da çalışmanın seyrini etkilediğini savunmuştur. Kendi çalışmasında her gün günlük yazmayacağını, ancak bu çalışma yöntemine de alıştığını, ses kaydı ile birlikte görüşme formu ihtiyacının ortadan kalktığını ifade etmiştir.

4.1.4.4. Etnografın kimliği ve alana yansıması

Katılımcıların günlüklerinde, görüşmelerinde ve araştırmacı olarak benim gözlemlerimde en dikkate değer bulgulardan biri de katılımcıların kimliklerinin alana ve deneyimlerine yansımasıdır. Araştırma öncesinde yapılan görüşmelerde katılımcılara "kimlik olarak kendinizi nasıl tanımlıyorsunuz? diye sorulmuştur. Bu tanımlamalar doğrultusunda, E1, Kürt Alevi olduğunu ancak kendini siyasal görüşü ile tanımladığını belirtirken, E2 ise kendini Sünni Türk olarak tanımlamıştır. Alanda kimliklerine yönelik bir takım deneyimleri olmuş, bu deneyimler üzerine araştırmacının kimliğinin araştırmanın seyrini ve içeriğini nasıl etkileyebileceği sorusu gündeme gelmiştir.

Katılımcıların bahsettikleri, söyledikleri deneyimleri üzerinden tanımlayabileceğimiz kimlik, siyasal, cinsiyet, mesleki kimlik olarak sınıflandırılabilir.

Özellikle günlükler, etnografların kendi kimlikleri ile ilgili ipuçları ile doludur. Daha önceki tartışmalarda E1'in kendini siyasal kimliği ile tanımlandığından bahsedilmişti. Günlüklerinde siyasal kimliğinin ne olduğuna ilişkin birtakım ipuçlarına rastlanmıştır. E1, 15 Ağustos 2011 tarihli günlüğünde, "sol, sosyalist dergi stantlarını dolaşırken diğer araştırmacı arkadaşlarla karşılaştık" diye yazmıştır. E1, alanda bu standlara uğradığından, orada vakit geçirdiğinden görüşmelerimizde de bahsetmiştir. Hacı Bektaş İlçesi'ne ilk gelişinde stand görevlisi olarak çalıştığını da ifade etmiştir. Bu iki ifade E1'in sol ideolojiyi benimsediği çıkarımını yapmamıza neden olmaktadır. Daha sonraki yapılandırılmamış görüşmelerimizde de E1 bunu açıkça ifade etmiştir. Katılımcının Dersim'li oluşu ise günlüklerine yine duygudaşlık, hemşerilik örüntüleri ile yansımıştır:

> Benimle özellikle Dersim Aleviliğinin ve genel olarak Aleviliğin kökenleri, genç kuşakların eğitimi, Alevi toplumunun çok başlılığı, bu bağlamda siyasal olarak bölünmüşlüğü üzerine konuşuyorlar. Elimden geldiğince bildiklerimi paylaşıyor ve düşüncelerimi ifade ediyorum (E1, 14.08.2011).

E1, bir diğer Dersim'li ile ses kaydı ile yaptığı görüşmeyi şöyle anlatmıştır: "Kendisi de Dersimli olan kaynak kişiyle 15 dk'ya yakın ses kaydı tamamlıyoruz. Alevilik algısı, Aleviliğin geleceği ve Hacıbektaş'a ilk kez gelen ve dinsel kimliğine son üç yılda ilgi duyan bir örnek olarak son derece çarpıcı ve önemli ifadeler de bulunuyor" (E1, 17.08.2011).

Bu iki örnek E1'in bir Dersimli olarak hemşerilik üzerinden kurduğu yakın iletişimin önemli bir kanıtıdır. E1 bütün günlük ve görüşmelerinden ses kaydı sorunu yaşadığından bahsetmiştir. Ancak kendi hemşerileri ile yaptığı görüşmelerde ses kayıt cihazını çıkarmış, Dersim Aleviliği ve Aleviliğin diğer başlıkları üzerinde görüşmelerini açıklıkla gerçekleştirmiş ve hatta kendi fikirlerini de kaynak kişilerle paylaşmıştır. Katılımcının Dersimli oluşu alandaki görüşmelerinde ona olumlu anlamda katkıda bulunurken, aynı zamanda bir takım olumsuz deneyim yaşamasına da sebep olmuştur.

Araştırmanın son günlerinde şehit haberleri ile törenlerde üzüntü hakim olmuştur. Haberin geldiği gün E1, bir aile ile görüşme yapmak istemiş ancak aile onun Dersimli olduğunu öğrendiğinde görüşme yapmaktan vazgeçmiştir. Bu durum E1'in motivasyonunu bozmuş, bunu araştırmacı olarak benimle de paylaşmıştır. Ancak araştırmanın en son günü yapılan görüşmede E1 bu konu ile ilgili, "…Özel olarak bir tepkisellik geliştirmek ikna etmeye çalışmak alan çalışmasına zarar verir ama tartışma açılırsa orada tabii antropolog da kendi fikirlerini söyleyebilir" (E1, 21.08.2011) yorumunu yapmıştır. Bu deneyim, alanda etnografın/fotoğrafçının kimliğinin alana etkisinin en çarpıcı örneklerinden bir tanesidir.

E1'in görüşmelerinde kimlik üzerine yaptığı diğer önemli vurgu ise, ideolojisi yüzünden araştırma şirketlerinde, özel araştırmalarda etnografların çalışamamasıdır. E1, "insanlar hayatlarını bir şekilde kurmak zorunda ancak onlar çok zorlanıyorlar. Bu ne demek biliyormusun, resmi ideoloji dışında muhalif bir görüşü benimsediğinde bir antropolog olarak alanın daralıyor. Araştırma yapamıyor, istediğin gibi bir çalışma yapamıyorsun" diyerek yine kimliğin etkisinden bahsediyor. Araştırmada da bu etki görülmüştür. Çünkü açılış etkinliklerine E1 için basın kartı alınamamış, belediyeden protokol kartı çıkarılabilmiştir. Bu durum, E1'in protokol için ayrılan alana girmesini engellemiştir. Aslında protokol giriş kartı ile E1 alana girebilecekken girmemeyi tercih etmiştir. E1 basın kartı alamaması ile ilgili şunları söylemiştir:

> Basın kartı alamamak ve protokol alanına girememek ile ilgili) Hayır rahatsızlık hissetmedim. Daha öncede böyle şeyler oldu. Mesela asistan olacaktım olmadı. Hatta bu şekilde bölüm başkanıyla birlikte sicille alakalı katılamadığım çalışmalar oldu. Ben gocunmuyorum, orada olmak yeni bir şey katabilirdi ama olmadığım için çok ciddi bir fark olacağını düşünmüyorum (E1, 20.08.2011).

E2, araştırmalarda, araştırma yapılan yerin yerel yöneticileri ve idari amirinin bilgilendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle araştırmayı yapacak araştırmacıların kimliklerinin de valiliğe bildirilmesi, araştırmanın seyri açısından önemlidir. Araştırmalarda, yaşanacak olumsuz bir takım deneyimlerin araştırmacıların

güvenliğini tehlikeye atmasına izin verilmemelidir. Bu nedenle araştırma yapılacak konu, araştırmanın süresi, araştırmacıların kimliği ve bir dilekçe ile başvurulmalıdır.

Benim araştırmacı olarak özeleştirim, bu başvuruyu yapmamak olmuştur. Araştırma öncesi iki defa, farklı zamanlarda, belediye başkanı ve yardımcıları ile görüşmüş ancak kaymakamlığı ve emniyet müdürlüğünü bilgilendirmemiştim. Araştırma süresince katılımcıların herhangi bir olumsuzlukla karşılaşmamaları, araştırmanın sorunsuz tamamlanmasına neden olsa da, bu hata, telafisi zor olumsuzluklara neden olabilirdi.

Katılımcı E2, araştırmacıların siyasal kimliklerinden sıyrılmaları gerektiğini, çünkü bu sınırın araştırmayı farklı bir yöne kaydırabileceğinden bahsetmiştir. Ona göre etnograf ideolojisini alanın dışında bırakmalıdır. Etnografların sıklıkla karşılaştıkları bir sorun olduğuna değinen E2, bunun ahlaki bakış açısı ile ilgili olduğunu söylemektedir.

> ..kültürel donanım demeyelim de geldiği kültür nasıl etkiler diyebiliriz. Bu etnografa bağlı aslında ideolojisine bağlı çalışırsa alandan böyle şeyler çıkartır ama ideolojisini dışarıda bırakırsa o zaman projenin gereğini yapar. Etnograflar falan sıkça karşılaştıkları bir sorun. Ben bunu tamamen işin ahlaki bakış açısına bağlıyorum. Mesela ben bu proje bana ait diye düşünemedim. Bana ait olmadığı için kendi amaçlarımı kullanmam. Bu benim seni yanıltmam demektir. Neyi kullandım burada senin projenin bana sağladığı bir kartla bir çifte ufak bir yardım yaptım. Ben şuna yapsaydım bunlar Urfalıymış hemen gidip Urfalılarla konuşayım deseydim bu sapma olurdu. İdeolojiden sıyrılmak gerekir aslında tamamen. Görüntü, görsel, bakış her şekilde (E2, 21.08.2011).

E1 ise, ideolojinin çalışmayı doğrudan etkilediğini, her şeyde ideoloji olduğunu ancak ideolojinin insanın pratiğini okumakla ilgili bir şey olduğunu vurgulayarak, "insanın sosyo kültürel konuları nasıl ele aldığımız, nasıl çalışma yöntemiyle bir araştırma listesini ele aldığımız bunlar felsefi olarak da doğrudan alakalı şeyler. Bunun ötesinde etnografi kişisel donanımı birikimi doğrudan etkilediği gibi, onun dünya görüşü, yaşam biçimi de çalışmayı etkiler" yorumunu yapmıştır. E1 ile E2 arasında ideolojik olarak

farklılıkların olması yanında, ideolojinin alana yansımaları konusunda da ciddi farklılıklar vardır.

E2, araştırma öncesi yapılan görüşmelerde, araştırmaya katılımınından bir kaç gün önce Alevi erkek arkadaşı tarafından Alevi-Sünni tartışması yüzünden terkedildiğinden bahsetmiştir. Onun Sünni oluşunun bu ayrılıkta etken olduğunu, ancak her ne kadar üzülse de Alevilere karşı herhangi bir önyargısının olmadığını savunmuştur. Bu konu ile ilgili, "aslında çok özel bir şey yani Alevilik Sünnilik ayrımının özel hayata yansıması çok sık rastlanan bir şey. Kendi işinize gelince kullanabilirsiniz tabii ki, çok üzüldüğüm bir şey. Arkadaşım alevi olmasından dolayı, Alevilik Sünnilikten dolayı bir ayrılık olayı. Karşılaştığımız bir şey, üzücü ama anlayabiliyorum. Yani üzülmekle beraber saygı duyuyorum. Benim için Alevilere karşı herhangi bir şey ya da önyargı oluşmasına neden olmuyor" (E2, 10.08.2011) yorumunu yapmıştır. Bu durum araştırmacının kendi özel yaşamında büyük bir sorun olarak yaşadığı deneyimlerin, alanda odaklanacağı konu ile ilgili olma olasılığına verilecek en önemli örneklerden bir tanesidir. Katılımcı E2'nin günlüklerinde ya da görüşmelerinde herhangi bir önyargı, kızgınlık ve nefret söylemine rastlanmamıştır. Aksine Alevilerin kendi aralarında bölünmüş olmalarından duyduğu üzüntüyü yapılandırılmamış görüşmelerde dile getirmiş, günlüklerinde kendi kimliği ve alanda yaşadığı deneyimleri ile ilgili şunları söylemiştir:

> Bazıları açılışa kalmadan hac mekânlarını ziyaret ederek önceden geri döndüler. İçlerinde ciddi bir bölünme var. Bazıları diğerlerini Sünnileşmiş olmakla suçluyor. Sünni bir kimliğe sahip araştırmacı olarak zaman zaman geldiğim günden bu yana bazen Sünnilere olan kızgınlıkları da dinliyorum. Bazen kendi kimliğimi ifade etmem gerekiyor. Sorduklarında söylüyorum. Dün Çilehane'de gezerken acıyı hissederken bugün aslında tepkiyi hissedebiliyorum (E2, 16.08.2011).

E2, Sünni olduğunu açıkladığında Alevilerden tepki duymadığını, ona karşı bir olumsuz davranış ile karşılaşmadığını ifade etmiş, araştırmanın ilk gününde ise kimliği ile ilgili yanlış bilgi verdiğine değinmiştir: "Bugün alanda yalan söyledim. İsmimi başka bir isim olarak verdim. Onun dışında her şey doğru ama ismimin bilinmesini istemedi

canım. Sanırım güvenlik konusunda konuştuğum insanların kim olduğuna dikkat etmek için yaptım" (E2, 12.08.2011). Katılımcının bunu tercih etme sebebi, alanın ilk gününde görüşmelerde bulunduğu kişilerin tepkilerini ölçmesi ve alanla ilgili deneyimsizliği olabilir. Ancak yine de kaynak kişileri yanıltmak, etnografın güvenilirliğini azaltabilir.

Araştırmanın araştırmacısı olarak benim de deneyimlediği nokta, kaynak kişilerle karşılıklı iletişim kurabilmek, araştırmacı olarak kendinden de birtakım şeyler vermek demektir. Adını, soyadını, Alevi ya da Sünni oluşunu, memleketini, yaşını, bir deneyimini, özel bir anını, vb. gibi bilgileri, karşı taraf ile güvenilirliği sağlamak adına paylaşmak zorunludur. Bu durumu günlüğüme şöyle yansıtmışım: "Bir araştırmacı olarak katı ve rasyonel olamam herhalde, onlarla karşılıklı bir güven geliştirmem için sohbet etmem gerekiyor. Sohbette kendinden de bir şeyler veriyorsun. Alevilerle görüşürken de öyle oluyor benim için" (A, 16.08.2011).

Kişisel bakımının onun için çok önemli olduğunu söyleyen E2, çalışma süresince fön çektirmeyi de ihmal etmemiştir. Çalışma süresince aynı evi paylaşmanın temizlik ve bakım gibi konularda sıkıntı yarattığını ancak tek başına kaldığı bir araştırma olsaydı da bundan daha farklı olmayacağını da şöyle dile getirmiştir:

> Ayrıca zaten bu tarz şeylere takacak olsam , her gün tuvaleti yıkamam, yerleri silmem gerekirdi. Neyse ki temizlik anlayışım bu durumlar da ortadan kayboluyor. Hatta bir süre sonra pasaklı bir hale dönüyorum (E2, 13.08.2011).

Alan araştırmalarında katılımcıların cinsiyetinin önemi de günlüklerde ve görüşmelerde ortaya çıkmıştır. Cinsiyet, onlara göre araştırmalarda veri toplama sürecinde önemli etkenlerden biridir. E1 cinsiyetin öneminin, araştırmanın konusu, yer ve ne ile muhatap olunduğu ile ilgili olarak değişeceğinden bahsetmiş, erkeğin erkekle kurduğu ilişkinin, kadının kadınla kurduğu ilişki kadar kolay olmadığını savunmuştur. Etnografide kadın araştırmacı olmanın avantajlarını da şöyle aktarmıştır:

> Kadın artık bir başka kadınla birçok mesele üzerinden ortak nokta yakalayıp çok farklı sohbet geliştirebiliyor. Bu tarz çalışmalar açısında da kadınlar bu işte daha iyidir. Kır çalışıyorsanız, inanç çalışıyorsanız kültürün esas unsuru, taşıyıcısı kadındır. Mesela kadın, erkekler gibi kamusal ilişkiye çok maruz kalmadığı için daha kültürel özellikler taşır. Dolayısıyla kadın antropologların kadınlarla ilişkisi hem rahattır hem de derinlemesine ilişkiler olabilir. Bir erkeğin de bu tarz ortamlarda kadınlarla iletişim kurması kimi zaman imkansız olabiliyor. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet açısından eksiktir erkek antropologların yaptığı çalışmalar (E1, 13.08.2011).

Kadın etnograf olarak E2, cinsiyetini günlüğünde belirterek alandaki ilgi alanlarının cinsiyeti ile yakından ilişkili olduğunu dile getirmiştir. E2'nin bu söylemi, cinsiyet üzerinden şekillenen kimliğin, alana, araştırmaya yansımasına verilecek en dikkat çekici örneklerinden biridir. Bu örnekle ilgili vurgulanması gereken bir diğer nokta ise etnografın araştırma konusu dışına çıkarak kendi ilgi alanı doğrultusunda farklı bir konuya odaklanmasıdır. E2, söylemine, "ben bir kadın araştırmacı olarak" diye başlamıştır. Ona göre, onun kadın olması törende giyilen kıyafetlere dikkat etmesinin bir nedenidir. Foto-etnografik bir çalışma yaptığını ise "objektifimi yönelttim" şeklinde aktarmıştır. Toplumsal cinsiyet üzerine odaklandığını da ifade eden E2, bu örnek ile ilgili şunları söylemiştir:

> Örneğin ben kadın bir araştırmacı olarak, alanda anma törenleri olarak geçen bu toplantıya katılan ve kıyafetlerinde gelenekselliğin izlerini taşıyanlara sık sık objektifimi yönelttim. Ya da sadece Hacı Bektaş'ı Anma törenleri için geleneksel giyinip gelenleri. Çoğu zaman kıyafetleri farklı olanları da fotoğrafladım. Bu anma töreninin bir giyim kuşam etnografyası var bana göre. Gittiğim her mekanda kadın ve erkek statüsüne baktım. Kendi aralarında ayrılıyor mu yoksa çizgisel olarak bir sınır koymak mümkün mü? Görüntüde ayrılmayan ve sık sık Hacı Bektaş'ı Veli'nin kadınlarınızı okutun sözü ile vurgu yapılan Aleviliğin kadın-erkek eşitliğini temel aldığı söylemi ile sık sık karşılaşmama rağmen, kadın erkek eşitliği

> konusunun da sosyal tabakalaşmaya göre değiştiğini az da olsa gördüm (E2, 20.08.2011).

Etnografların verdikleri örnekler, Berger'in "düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesneleri görüşümüzü etkiler" sözünü hatırlatmaktadır. Berger'e göre her imgede bir görme biçimi yatmaktadır. Bu nedenle her bir katılımcının gördüğü, algıladığı ya da anlamlandırdığı farklı olacaktır. Önemli olan etnografın kimliğinden kaynaklı önyargılarını alana, kaynak kişilere yansıtmamasıdır.

4.1.4.5. Etnografın kaynak kişilerle iletişimi

Etnografların alanda Hacı Bektaş Veli Törenleri'ne katılan Aleviler ile ilgili farklı deneyimleri bulunmaktadır. Ancak yapılan görüşmelerde, herhangi olumsuz bir deneyim yaşanmamıştır. Katılımcıların Alevilerle iletişimleri ile ilgili bilgi genellikle günlüklerden ve yapılandırılmamış görüşmelerimizden derlenmiştir.

E1'in ilk günkü gözlemlerinden biri farklı illerden gelen, kendilerini Alevi olarak tanımlayan Romanlar ile ilgili olmuştur. Romanlara bakışı kullandığı sıfatlarla ortaya koymuş, onları açgözlü ve kavgacı olarak tanımlamıştır.

> Romanlar, kural tanımaz açıkgözlülükleriyle ve kavgacı tutumlarıyla fiilen uygulamayı deliyorlar çoğunlukla. Bu yüzden, alanın dışında kalan arabaların, kamyonların, ford transitlerin ve taksilerin hemen tamamı yine Romanlara ait (E1, 12.08.2011).

E2 ise, araştırma başlamadan endişeye kapıldığını ancak araştırmanın ilk günü akşamı bu endişelerinden kurtulduğunu çünkü yerel halk ile bağlantılar kurduğunu ifade etmiştir. Bu bağlantıları da, "...bugün konuşmalara kaptırdım kendimi ama güzeldi" şeklinde ifade etmiştir. Alevilerle ilk gün yaşadığı deneyimleri ise, "çok soğuktu üşüdüm. En son bir kamyon kasasına oturup çok şirin bir çift ve ailesi ile sohbet ettik. Yarın için yemek daveti aldık. Aynı daveti öğleden sonra çilehanede görüştüğüm ilk ailede yaptı. İnsanlarla konuştukça yaşadıkları acılar daha da ortaya çıkıyor" şeklinde

gerçekleştirmiştir (E2, 12.08.2011). E2, müze içindeki dut ağacından düşen dutu yedikten sonra eline dutun kırmızısı bulaşmış birinin, onun alnına dileklerinin kabul olması için bir parça sürdüğünü, bu hareketi içtenlikle yaptığı için de itiraz edemediğini anlatmış, bu olay ile ilgili şöyle bir yorum yapmıştır:

> Dilek dilediğin ağaçtan dut yemişti ve dutun renginden benim alnıma da dileklerimin kabul olması için işaret koydu. O kadar içten yaptı ki hiç bir şey diyemedim. F2 benim o şekilde fotoğrafımı çekti. Zaten bu alan çalışmam bir garip oldu. Yanağım sıkılmaktan ve öpülmekten bir hal oldu ancak dua almak güzeldi (E2, 17.08.2011).

E1'in günlüğüne yansıttığı bir başka hemşerilik olayı ise, 50'li yaşlardaki bir kaynak kişinin ona "hemşerim" diyerek samimiyetini ifade etmesidir. E2 hemşerilik duygusu ile ilgili iki olayı şöyle anlatmıştır:

> Aslen Elazığ – Karakoçanlı olan ve fakat Adana'da doğup büyümüş 50'li yaşlardaki bir diğer görüşmeci ise Dersimli olduğumu öğrenmesinin ardından "hemşerim" diyerek kolumdan büyük bir samimiyetle tutuyor ve Dersim'deki BDP etkisi üzerine sohbeti çeviriyor (E1, 16.08.2011).

> Karı koca esnaflık yapan bu ailenin hanımı da Dersimli… E2 de buradan doğru beni bilgilendiriyor ve ailenin benimle tanışmak istediğini söylüyor. Fırsatı değerlendirmek istiyorum (E1, 14.08.2011).

Alanda hemşerilik ve duygudaşlığı bir tek E1 üzerinden okunabilmekte, E1 günlüklerinde bu durumu daha fazla ifade ettiğinden bu sonuca varılmaktadır. Günlüklerde, E2'in kaynak kişilerle iletişimi genellikle farklı deneyimler üzerine kuruluyken, E1, hemşerilik örgüsünü sıklıkla işlemiştir.

4.1.4.6. Etnografların veri toplama deneyimi

Katılımcılar E1 ve E2 fotoğraf çekme ile ilgili sorunlardan daha çok veri toplama ile ilgili görüşme sorularından ve ses kaydı alma zorunluluğundan yakınmışlardır. Bu konuyla ilgili günlüklerinde uzun uzun yazmış, onlarla yapılan görüşmelerde de üstüne basarak bahsetmişlerdir. Bu nedenle veri toplama araçlarını alt tema halinde açıklamakta fayda görülmüştür.

4.1.4.6.1. Görüşme deneyimi: Ses kayıt cihazına yönelik eleştiriler

Katılımcıların ses kaydı performanslarını ve ses kaydına ilişkin görüşlerini belirlemek amacıyla araştırmada her gün 20 ses kayıtlı görüşme yapılması gerektiği söylenmiş, 6 konuluk bir soru listesi verilmişti. Sorular, fotoğrafçılara verilen soru listesi ile aynıdır.[9] Etnografların ortak görüşü bu soruların Alevilerin kimliklerine dair sorular olduğu için ayaküstü sorulacak sorular değildir. E1, kısa röportajlar yapmanın, bu tür konuların yüzeysel kalmasına sebep olacağından bahsederek, derinlemesine görüşmelerde bu tür sorulara sohbet esnasında değinilmesi gerektiğini vurgulamıştır: "Birkaç saate sıkıştırılan çalışmalarda bu sorular sorulabilse bile alınan yanıtlar, birçok bağlamından kopuk; bunların yeterince irdelenemediği; yüzeysel cevaplarla sınırlı kalmaya mahkûm oluyorlar" (E1 12.08.2011). Görüşme sorularının anket sorusu sorar gibi kişilere sorulmaması gerektiğini söyleyen E1, "antropoloji deneyimim itibariyle tecrübe ettiğim pratikler itibariyle bildiğim tek şey bu işin böyle yapılamayacağıdır...Aldığınız cevaplar bütün bağlamlarından kopuk cevaplar insanların rahat konuşamadığı cevaplar, konuşmak istemediği cevaplar olacaktır" yorumunu yapmıştır.

Ses kaydı almak yerine, görüşmelerin içeriğini not defterine kısa notlar şeklinde kaydettiğini söyleyen E1, akşam eve geldiğinde bu kısa notları günlüğüne aktardığını ifade etmiştir. E1, ses kaydı aldığı görüşmeleriyle, sohbet şeklinde gerçekleştirdiği görüşmelerinin arasında nitelik farkı olduğunu belirtmiş, "sonuç olarak, ses kaydı almak, "iş sözleşmemizin" önemli kriterlerinden...İstemeyerek de olsa bugünkü

[9] Sorular listesi için sayfa 79'a bakınız.

performansın üzerinde bir çalışma ortaya koymam gerekecek" (E1 12.08.2011) şeklinde yaptığı yorumu, katılımcının araştırmayı bir zorunluluk/iş olarak algıladığı düşüncesini doğurmuştur.

20 görüşme etnografik çalışmalarda imkansıza yakın bir sayıdır. Böyle olmasına rağmen, katılımcılara bu rakamı hedeflemeleri söylenmiş, onların alandaki tepkilerine ve görüşmeleri gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceklerine bakılmıştır. Katılımcılar ses kaydı konusunda kendi yöntemlerini izlemeye devam etmişler, etnograflar bu konuda ikiye ayrılmıştır. E1, ses kaydı konusunda itirazlarını araştırma süresince hem günlüklerinde hem de görüşmelerinde dile getirmiştir. E2 ise önceleri tepkili olsa da araştırma sonlarında ses kayıt cihazına alıştığını belirtip, bir tane satın alacağını söylemiştir.

E1, ses kayıtlı ilk görüşme girişimini, "bugün gerçekleştirdiğim bazı görüşmelerde, ses kaydı alma taleplerime (beklediğim üzere) gelen olumsuz yanıtlar, insanın pişman olacağını bildiği halde yaptığı yanlış işlerin yarattığı sıkıntıyla boynuma asılı gibi" (E1, 12.08.2011) şeklinde ifade etmiştir. Ona göre, ses kaydı, antropologların (en azından önemli bir kısmının) çok da kullanmayı tercih etmedikleri bir yöntemdir. Ancak yine de ses kaydının kullanılması gereken bir takım araştırma konuları vardır. Örneğin, Hacıbektaş'la ilişkili günümüzde var olan söylencelerin bir derlemesi ve bunun üzerine bir analiz gerçekleştirilmek isteniyorsa, yapılacak en önemli işlerden bir tanesi de sağlıklı ortamlarda ses kayıtları almak olacaktır (E1, 21.08.2011). Alevilik gibi kimlik tanımlamalarına ilişkin çalışmalarda "hele ki ilgili kimlik, halen daha "saklanmasını" gerekli kılan çevresel baskıcı faktörlerden tam olarak kurtulamamışsa; "sır" olarak kalmasını gerektirecek derinlikli bir tarihsel süreçten, travmalarla örülü bir geçmişten süzülüp geliyorsa" sesli kayıt alma talepleri çoğunlukla geri çevrilecektir (E1 12.08.2011). Kaynak kişilerin fotoğraf ve hele ki ses kayıt cihazlarına yönelik güvensiz tepkiler vermelerinin nedenlerini, Aleviliğin kamusal alanda resmiyette tanınmamasına ve geleneksel tutumların etkisine bağlamaktadır (E1, 17.08.2011).

Katılımcıların çoğunluğu (E1, F1 ve F2) Alevilerin teknoloji ile barışık olduklarını, fotoğraf makinesine ve ses kayıt cihazına karşı tepkilerinin diğer dini gruplara göre

daha anlayışlı olduğunu söylemektedirler. Bu noktada E1'in yaptığı yorum, ses kayıt cihazına ve fotoğraf makinesine kendisinin duyduğu önyargının bir sonucu da olabilir. Etnograf olarak araştırma süresince teknoloji ile barışık olmaması, onların kullanımında sıkıntılar yaşamasına sebep olabilir. Onun ürkekliği ve sıkılganlığı kaynak kişiyi de olumsuz etkileyebilmekte ve tepkili davranmasına yol açabilmektedir.

E2'nin ses kayıt cihazı ile ilişkisi başlangıçta katılımcıyı zorlasa ve kendi deyimiyle onu "gerse" de, ilk günün sabahında yaptığı görüşmelerden sonra not almak yerine sadece fotoğraf çekmek ve ses kaydı ile görüşmeler yapmaya yönelmiştir (E2, 12.08.2011). Alan notlarının çoğunu ses kayıt cihazına ve (fotoğraf makinesiyle çektiği) videoya kaydettiğini, bu kayıtlar sayesinde günlüklerini yazabildiğini belirtmiş, cem töreni gibi etkinliklerde teknolojinin öneminin daha da ön plana çıktığını vurgulamıştır. Günlüğüne yazdığı bu tespit, katılımcı E2'nin teknoloji kullanımına daha yatkın olduğunun bir göstergesidir. Kendi araştırmalarında kullanmak üzere bir ses kayıt cihazı almaya karar verdiğini ifade eden E2, teknoloji ile ilgisini şöyle anlatmıştır: (E2, 21.08.2011)

> Her etnografik araştırma sonrasında başka bir kapıdan çıkıyorsun. İnsanlara, teknolojiye bakış açım değişti. Ses kaydımın olmasını istiyorum daha az not tutmaya başladım bu ara. Ama şöyle de bir şey var daha çok resim çektiğim için o resimleri niye çektiğimi hepsini tek tek karşıma alıp kalemle burada bu vardı şeklinde yazabilirim (E2, 18.08.2011).

E2'nin E1'den farklı olarak ses kaydına karşı tepkisinden ziyade, görüşme sorularına tepkisi derinleşmiştir. Günlüklerinde görüşme sorularının yetersiz olduğunu üzerine basarak tekrarlamış, daha farklı hazırlanabileceğini söylemiştir. Görüşme sorularının aynı zamanda Hacı Bektaş'ı ve törenleri yansıtacak nitelikte olmadığını, Alevi kimliğine odaklandığını, buradaki geleneklere ve ibadetlere yönelik olmadığını savunmuştur. Ancak o sorulara kendi sorularını katacağını, özellikle Hacı Bektaş İlçesi'nin dünü bugünü, ekonomisi gibi konularla ilgili de sorular soracağını belirtmiştir (E2, 12.08.2011). Soruları değiştirerek sorduğunu, "gelenekleriniz, ritüelleriniz neler? İbadetleriniz neler? Siz nasıl bir insana alevi dersiniz, nasıl olmalıdır? Siz alevi iseniz alevi olma özelliğiniz nedir?" gibi sorular sorduğunu, soruların zamanla da artacağına

inandığını, çünkü bazen çok yetersiz kaldığını ifade etmektedir (E2, 13.08.2011). Hatta her gün insanlarla görüşme yapmanın anlamlı olmadığını, sadece gözlem yapmanın ve notlar almanın da araştırmanın seyri açısından önemli olduğunu vurgulamıştır (E2, 15.08.2011).

Görüşmeler yaptığında ve sorular sorduğunda kaynak kişilerin bazılarının bu sorular doğrultusunda sınırlanmış bir şekilde cevaplar verdiğini, özellikle Cem töreni gibi yerlerde görüşmelerin amacına ulaşmadığını vurgulamıştır. Bazı günler 23-24 görüşme yaptığını, bazen de 2-3 görüşme yapabildiğini, ancak asıl amacın görüşme sayısından çok, niteliğin olduğunu ifade etmiştir (E2, 13.08.2011).

E1 ve E2'nin deneyiminden yola çıkarak, bu tür ortamlarda görüşmelerin yapılandırılmamış görüşmeler şeklinde gerçekleşebileceği ve kaynak kişilerle doğru iletişim kurduktan sonra soruların sohbet içine eklemlenerek sorulabileceği konusu ön plana çıkmaktadır. "Ses kayıt cihazı kesinlikle kullanılmamalıdır" demek yerine, bu tür cihazların çalışma konusu ve etnografın kullanma becerisi ile yakından ilintili olduğu vurgulanabilir.

4.1.4.6.2. Gözlem deneyimi ve günlüğe aktarma

Katılımcı etnografların gözlem notlarının günlüklere yansıması ve yazı dilleri oldukça farklıdır. E1, törenleri tarihi ve sosyal konjonktür çerçevesinde değerlendirirken, E2 genellikle alan deneyimleri üzerine odaklanmaktadır. Aynı mekânlar ve olaylar ile ilgili farklı gözlemlerde bulunmuşlar, günlüklerine de yansıtmışlardır.

E1, günlüklerini yazarken önce gözlemlerinden bahsetmekte, arkasından eğer geçmiş çalışmalarından bir bağlantı kuruyorsa onunla bağlantı kurmakta ve daha sonra kendi yorumunu katarak, genel bir değerlendirme yapmaktadır. Bunun en dikkate değer örneği, E1'in günlüğünde, dedeliğin Alevilik üzerindeki rolü ve türbe içerisindeki ritüeller üzerinden vermiş ve Dersim Aleviliği çağrışımını dile getirip, Aleviliğin tek merkezden öğretilmesi gerektiği vurgusuyla sonlandırılmıştır.

> Ancak gözlemleyebildiğim kadarıyla, dede, gruba en önemli kült mekânlarında dini bir önderlik sunuyordu. Grup, özellikle, Hacı Bektaş-i Veli'nin türbesi içerisinde kaldı. Kalabalıktan ötürü içeriye giremedim. Ancak hayli duygu yoğun bir ritüel gerçekleştirildiği dışarıdan da belli oluyordu. Sesli yakarışlar, ağlamalar ve dualar, dışarıdan duyulabilenlerdi. Buna benzer durumlarla daha önce de karşılaşmıştım. Dersim'deki en önemli "hac merkezlerinden olan" Düzgün Baba'ya da kalabalık bir aile yanlarında bir Dede getirmişti ve dağ üzerindeki büyük bir mağara içerisinde Cem tutulmuştu. Bu Cem'de ne kitap ne de başı sonu belli dualar vardı sanıyorum. Dersim Aleviliği'ne özgün Kürtçe deyişler ve dualar, yine Dede'nin ve katılımcılara göre şekilleniyordu (E1 13.08.2011).

> Alevilik ve Aleviliğin içerdiği tüm kültler, inanma pratikleri vb.leri bir merkezden öğretilmediği müddetçe, yeni kuşakların, eskilerden daha karmaşık bir bütün üretecekleri aşikâr gibi görünüyor (E1 13.08.2011).

Gözlemlerini aktardığı günlüklerinde E1'in kimliği açıkça değil, dolaylı yoldan kendini ele vermektedir. Günlüklerindeki bu dolaylı anlatım ve akademik dil, bir yandan alanı derinlemesine betimler gibi görünse de, verilerin yerine etnografın düşüncelerinin baskın olduğu birer makale niteliğindedir. Ayrıntılı bir günlük tutmadığını, kendi içindeki değişimi tartışan nitelikte notlar almadığını belirten E1, bunu romantik buluyor ve kendi ruh halini şöyle anlatıyor:

> Alana gittim ben de şöyle duygusal gelişmelere neden oldu kendimi sorguladım şeklinde ama o düzeyde ilginç bir olayın içerisinde olduğunu düşünmüyorum. Kendimi sorgulayacak bir durum yok. Öyle olsaydı çok ayrıntılı yazar mıydım bilemiyorum. Gene de mümkün oldukça genel ruh halimi çalışmaya etki eden ruh halimi aktardığımı düşünüyorum. Özellikle duygusal bir şeye neden olmadı bu çalışma (E1, 18.08.2011).

Günlüklerinde eleştirilere, değerlendirmelere ve önerilere yer veren E1'in, Çilehane'de bulunan ve Alevilerin kutsal saydıkları, dilek taşlar ile ilgili tasvirleri, iyi bir gözlemin

temsilleridir. Bunun nedeni ise E1'inde ifade ettiği gibi bu mekânlara ilk kez gidiyor olması onun mekanları tasvir etmesine neden olmaktadır. Böylelikle bu tasvirler mekanı anlatması ve tanıtması açısından önemlidir. Bildiği mekanları tasvir etmek yerine, davranış biçimleri ve değerlendirmeler üzerinde neden durduğu bu ifadeyle açığa çıkmıştır (E1 13.08.2011). İlk kez gördüğü bir mekân ile ilgili yaptığı tasvirlerden birisi aşağıdaki gibidir:

> Ziyaretin çeper duvarı üzerinde ve yine çevrede, yüksekliği 1 m.'ye yaklaşan, üst üste konularak oluşturulan dikme taş kuleler ile yine üst üste konulma suretiyle yarım daire şeklinde küçük örme duvar, taş şekiller dikkati çekiyor. Bu gibi taşlarla yapılan dinsel pratiklerin Hacıbektaş'a özgün olduğu aşikâr. Diğer tüm kutsal mekanlarda da görmek mümkün. Hepsi kutsal olanla yapılan bir sözleşmenin mührü niteliğinde (E1, 17.08.2011).

Etnografların, aynı cem törenini izlemesi ve bu tören ile ilgili günlüklerine aktardıkları görüşleri aralarındaki siyasal, mesleki ve kimlik farklılıklarının birer göstergesi niteliğindedir. Törenlerin etkinlik listesinde yer alan Garip Dede Cem Töreni'nde katılımcıların hepsi hazır bulunmuşlardır. Cemevinin geniş alanı sayesinde katılımcıların birbirleriye en az temas kurabilecekleri farklı alanlara yerleşmeleri sağlanmıştır. *Araştırmacı olarak ben ise katılımcıların çalışmalarını engellememek için, en görünmez olan yere, cemevinin arka duvarına doğru oturdum. E1 sol tarafımda, E2 ise sağ tarafımda oturmaktaydılar. E2, alan notu yazıp fotoğraf çekerken, E1 izin alınmadığını düşünüp fotoğraf çekmemiştir. İzin alınmadığını zannetmesinin nedeni cemevine giriş sırasında aramızda olmamasındandır. E1 cem töreni boyunca sadece dinlemiş ve gözlem yapmıştır.*

Cem töreni sonrasında yazdığı günlüğünde E1, cem töreninin bir önceki gece muhalif gruplar tarafından yapılan cem törenine kıyasla daha dindar ve milliyetçi bulduğunu belirtmiştir. Cemin kamuya açık bir cem olmadığını, gerçekten ibadet pratiği olarak yapılan bir tören olduğunu söyleyen E1, cem töreninin resmi etkinlik listesinde yer aldığını ve kamuya açık olduğunu bilmemektedir. Ona göre cem töreni biçimcidir ve

devletçi bir söylemi vardır. Cem törenini devletçi bulan E1 aslında kendi siyasal kimliği ile de özdeşlik kurarak bu yorumu benimsemektedir. Cem törenindeki ibadetler için de şu yorumu yapmıştır:

> Aleviliğin belli bir prosedüre tabii olması gerekiyor. Mesela ne zaman namaz kılacağınız, okuyacağınız dua bellidir kaç kez yatıp kalkacağınız secde edeceğiniz bir şeydir. Alevilikte böyle bir şey yoktur ama kendiliğinden oluşuyor. Böyle olunca yerelliği çok fazla barındırıyor içinde. Sosyal konumu, toplum içerisindeki yeri, dergahın içerisindeki yeri söylenenler edilen dualar farklı. Giriş bölümünde diğer nesilden aktarılan şey bir toplumsal aydınlanmayla birlikte bugüne getirme ama şimdi tamamen iyi niyet, Aleviliğe ilişkin şeyler. Dua ederken herkes için dua edildi. Bu ülkede bir savaş gerçeği var, karşılıklı ölümler var burada herkes için dua edildi (E1, 18.08.2011).

E2'nin aynı cem töreni ile ilgili gözlemleri ise yine oradaki kişilerle yaşadığı bir deneyim üzerinden yapılmış, etnograf olarak kendi sorgulamasını da günlüğüne yazmıştır.

> Sol tarafımda öğretmen bir baba ve 13 yaşındaki kızı oturuyordu. Babanın anlattığına göre gençliklerinde semah dönüyormuş ama şimdi artık yapmıyormuş. İlk kez bir Hacı Bektaş'lı birini cem evinde gördüm. Kızı hem merak etmiş hem de babası görmesini istemiş. Baba kız yan yana cemi izlediler. Sağ yanımda İstanbul'dan gelen bir kadın vardı. Araştırmacı olunca başımı kapamasam da bir şey olmayacağını normalde kendilerinin başlarını kapadıklarını söyledi. Ben sana anlatırım neler olduğunu dedi ama araya başkaları gelip oturdu (E2, 17.08.2011).

Bu örnekten anlaşılan E2'nin cem töreninden önce yanında oturanlarla yapılandırılmamış görüşmeler yaptığı ve onların kimler olduğuna dair bilgiler topladığıdır. Aynı zamanda dikkati Hacı Bektaş'lı bir baba ve kızına çekerek, o kutsal mekânda yaşamalarına rağmen, kızının ilk defa cem töreni görecek olması ironik bir

durum yaratmaktadır. İkinci dikkat çekici nokta ise, cem törenini izlerken araştırmacı olduğu için başını örtmesine gerek görülmemesidir. Ancak bu tür durumlarda törene saygı için inanış neyi gerektiriyorsa etnografın buna uyması gerekmektedir. Araştırmacı olması onu kimseden üstün tutmamalıdır. E2'nin tören ile ilgili bir diğer vurgusu dedenin hatipliği üzerine olmuştur. Grubun muhafazakâr oluşunu da dile getiren E2, cemaat ile ilgili şunları söylemiştir:

> Bu dede gerçekten bir hatip. Ses tonu ve konuşma tarzı cemaati derinden etkileyecek bir yapıya sahip. Cem cemaatin edep ve erkanı öğrendiği, inançlarının özüne inildiği, sosyal konularda insanların eğitildiği bir toplantı. Bu grup muhafazakâr gerçekten. Kendi içlerinde birbirlerine çok bağlılar (E2, 17.08.2011).

> Sessiz ve derin bir acı. Dedenin "Ya Hüseyin" demesi ve o ses tonu ve vurgu gerçektende cemaati ve cemaatin dışından biri olan beni etkiledi. Biran orada neden var olduğumu unuttum sonra kendime geldim. Gözlerimi kapayıp kendimi saza ve ortama bırakmak istedim ancak bunun bir hata olduğunu işimi yapmam gerektiğini düşündüm (E2, 17.08.2011).

Cem töreninde dedenin hatipliğinden etkilendiğini ve kendini bu akışa bırakmak istediğini vurgulayan E2, bunun bir hata olacağını düşünüp, işini yapmaya devam etme kararı vermiştir. Bu ikilem çoğu etnografın yaşadığı bir ikilemdir. Burada önemli olan nokta ise izlenen eylemin bir daha tekrarlanıp tekrarlanmayacağı durumudur. Eğer tekrarlanacaksa ve birden fazla takip edilecekse araştırmacının kendisini ortama bırakmasının ve insanlarla empati kurmaya çalışmasının araştırmaya katkısı bile olacaktır. Ancak bir kez izlenebilecek bir etkinlikse, tekrarı yoksa ve sadece üyelerin ne hissettiklerine, o etkinliği nasıl yaşadıklarına odaklanmıyorsa mümkün olduğunca gözlerin ve kulakların açık olması gerekmektedir.

Günlük yazımı ile ilgili bir diğer önemli nokta ise katılımcıların her gün günlük yazımından dolayı şikayet etmeleridir. Etnografların vurguladığı şeylerden biri de her zaman alanda günü gününe günlük yazılamamasıdır. E2, 13 Ağustos'taki günlüğünde

"Şimdi günlük yazma zamanı. Ama ben yazamıyacağım sanırım. Gerçekten çok yorgunum. Her gün aynı işlemleri tekrar tekrar yapmak insanı yoruyor gerçekten" diye yazmış, aynı gün bir başka yerde de araştırmacı olarak benim varlığımın günlük yazımını olumlu yönde arttırdığını, kendi çalışması olduğunda her gün günlük tutamadığını belirtmiştir. E1'de alanda gelişen olaylar doğrultusunda hareket etmek zorunda olunduğu için, size farklı bilgiler verebilecek kaynak kişilerle karşılaşıldığında "ben gelemem, günlük yazmam lazım" denemeyeceğini, etnografın alana göre programını hazırlaması gerektiğini belirtmiştir. Alanda günlük yazımı önemli bir o kadar da ihmal edilen bir konudur. Belirtilmesi gereken şey ise alanda karşılaşılan olaylar, tanışılan kişiler eğer araştırmaya katkısı olacağına inanılıyorsa ihmal edilmemeli ve günlük yazımı bir sonraki güne bırakılabilmelidir.

4.2. Etnograf ve Fotoğrafçının Benzerlikleri ve Farklılıkları

4.2.1. Alanda davranış biçimleri

Etnograf olmak ve Fotoğrafçı olmak başlığında etnograf ve fotoğrafçıların kişilikleri, iş pratikleri ve kaynak kişilerle iletişimi ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Bu bölümde ise bu farklılık ve benzerlikleri göstermek amacıyla bir tablo hazırlanmıştır.

Tablo 6: Etnograf ve Fotoğrafçıların Kişilik ve İş Pratikleri

Alanda Davranış Biçimleri	**E1**	**E2**	**F1**	**F2**
Kimlikleri	• Erkek etnograf • 33 yaşında. • Kürt-Alevi • Kendini siyasal kimliği ile tanımlıyor. Siyasi görüşü çok baskın. • Kendinden bahsetmeyi ve paylaşmayı pek sevmiyor. • Bireysel davranmaktan hoşlanıyor.	• Kadın etnograf. • 32 yaşında. • Sünni Türk. • Konuşkan, girişken • Kişisel bakımına, kıyafet uyumuna çok dikkat ediyor. • Renk uyumu takıntısı var. • Kendinden söz etmeyi seviyor.	• Erkek Fotoğrafçı. • 38 yaşında. • Sünni ancak kendini böyle tanımlamıyor. İnanan biri değil. • Çalışkan • Rasyonel davranmaya özen gösteriyor.	• Kadın Fotoğrafçı. • 35 yaşında. • Sünni ancak zaman zaman inanıyor zaman zaman inanmıyor. • Doğayı seviyor. • Söylemleri şaman kültüründen bir şeyler çağrıştırıyor. • Romantik biri.

İş Pratikleri	• Kolektif çalışmaya uygun biri değil. • Alanda kendi başına kalmayı seviyor. • Gün içinde kendine bolca serbest zaman yaratmayı seviyor. • Serbest zamanında internet kafede ve dergi standlarında arkadaşlarıyla vakit geçirmekten hoşlanıyor. • Kıyafeti dikkat çekici değil ancak görünüşü zaman zaman insanları itebiliyor. • Tıraş olmuyor. • Ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi kullanmaktan hoşlanmıyor. • Görüşmeleri not tutarak günlüğüne aktarıyor • Hemşerilik duygusu çok gelişkin • Siyasal kimliğine yakın insanlar ile alanda serbest zamanını geçiriyor • Gözlemleri çok kuvvetli. Mekan, konu tasvirleri derinlikli. • Günlüğü makale yazarmış gibi akademik bir dille yazıyor • Günlüklerinde kendi görüşlerini ve eleştirilerini sıklıkla yer veriyor. Bazen bu yorumlar etnografik bilginin önüne geçebiliyor.	• Kolektif çalışmaya yatkın biri • Alanda kendini göstermeyi ve "ben buradayım" demeyi seviyor • Alanda çok rahat davranıyor • İnsanlarla samimi ve sıcak bir ilişki kuruyor • Gösterişli kıyafetleri giymeyi seviyor. Topuklu ayakkabılar, dikkat çekici renkte kıyafetler ve bandanalar takmaktan hoşlanıyor. • Ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi kullanmaktan hoşnut. • Görüşmeleri genellikle ses kayıt cihazına yapıyor • Gözlemlerinde tasvirler derinlikli değil. • İnsan çeşitliliğine dair gözlemleri kuvvetli. • Günlüğünü akademik bir dille değil, daha içinden geldiği gibi yazıyor. • Günlüklerinde samimi bir şekilde bütün duygularını ifade ediyor. • Alanda zaman zaman veri kaydına ve fotoğraf çekmeye dair farklı yöntemler öneriyor. • Etnografların insanlarla iyi iletişim kurmaları için saygılı davranmaları gerektiğini söylüyor • Motivasyon onun için çok önemli	• Kolektif çalışmaya yatkın biri • Alanda kendini kaybetmeyi seviyor • Alanda dikkat çekmemek istiyor • İnsanların ona alışması için bir konu için uzunca süre bekleyebiliyor • Alanda insanlarla yakın iletişim kurmaktan hoşlanmıyor. • Alandaki en büyük isteği konsantrasyon sağlamak. Bunun için de gereken ne varsa yapıyor • Kıyafetlerinde özenli. Temiz ve gösterişsiz kıyafetleri tercih ediyor. Genellikle gömlek ve kot pantolon giyiyor. • Tıraş oluyor • Ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesini birlikte kullanmaktan hoşnut değil. • Görüşmeleri ses kayıt cihazıyla yapmaktan hoşlanmıyor • Başlangıçta gözlemleri içe dönük, araştırmada istenenlerin alanda kendine nasıl yansıdığına dönük. • Araştırma sonunda mekan ve konu tasvirleri derinlikli ve nitelikli. Gözlemleri ve günlüğe aktarımı giderek nitelikli bir hal almış. • Zaman zaman günlüklerinde kaynak kişiler ve alanla ilgili eleştirilerde	• Kolektif çalışmaya yatkın biri • Alanı tanıyabilmek için zaman zaman hiç bir şey yapmadan duruyor. Mekanı ve insanları gözlemliyor • Alanda dikkat çekmemek istiyor • Alanda insanlarla yakın iletişim kurmaktan hoşlanıyor • Hem fotoğraf çekip hem sohbet etmenin mümkün olmadığını vurguluyor • Kıyafetlerinde özenli. Temiz ve gösterişsiz kıyafetleri tercih ediyor. Yanında çok eşya taşımıyor • Ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesini birlikte kullanmaktan hoşnut değil. • Görüşmeleri ses kayıt cihazıyla yapmaktan hoşlanmıyor. • Gözlemleri kendi iç yolculuğu ile örtüşüyor. • Sadece mekana yönelik tasvirler yapmıyor, o mekanın onda uyandırdığı duyguyu anlatmayı seviyor. • Alanda konu dışına çıkmaktan ve kendi için ışığın peşinden koşmayı seviyor. • Kullandığı ekipmanlardan bahsediyor • Günlüğünde samimi öz eleştirilere, kişisel düşünce ve duygulara da yer veriyor. • Günlüğünü

	• Günlüklerinde kendi kişisel, ruhsal ya da öznel duygularına yer vermiyor. • Alan araştırmalarında etnografın saygılı, dürüst olması gerektiğini vurguluyor • Motivasyon onun için çok önemli. • E1 için araştırma motivasyonu alacağı ücret	• E2 için motivasyon diğer katılımcılar	bulunuyor. • Günlüklerinde mesleki pratiklerinden ve fotoğraftan bahsetmeyi seviyor • Günlüğünde samimi öz eleştirilere, kişisel düşünce ve duygulara da yer veriyor. • Günlüğünü edebi bir dille yazıyor. • Alanda fotoğrafçının insanları rahatsız etmemesini ve saygılı davranması gerektiğini belirtiyor • Motivasyon onun için önemli • F1 için motivasyon alanda fotoğraf çekme konsantrasyonu	araştırmada yer alan veri toplama aracı günlük gibi değil, özel yaşamda yazılan günlük gibi yazıyor. • Alanda fotoğrafçının insanları rahatsız etmemesini ve saygılı davranması gerektiğini belirtiyor • Motivasyon onun için önemli • F1 için motivasyon alanda kendisi için çıktığı iç yolculuğu ve bunun alana yansıması

Araştırmalarda ya da fotoröportajlarda çalışacak kişilerin seçimlerinde etnograf/fotoğrafçının kişiliği ve kimliği önem taşımaktadır. Çünkü zaman zaman kişilik problemleri, kimlikler etnograf/fotoğrafçının alanda çalışmasını, alana kabulünü etkilemektedir. Bu nedenle araştırmalarda konuya göre, fotoğrafçı/etnografın kişilik ve kimlik araştırmasının doğru yapılması gerekmektedir. Herhangi bir sabıka kaydı olup olmadığı, psikolojik sorun yaşayıp yaşamadığı dikkatlice incelenmelidir. Bu inceleme, kişileri rencide etmek için değil, çalışmanın durumu ve alanda yaşanacak sorunları bertaraf etmek için yapılmalıdır.

4.2.2. Alana Hazırlık: "Buranın iklim şartlarını hiç düşünemedim, bir antropolog için ciddi bir eksiklik"

Katılımcıların yaşadıkları deneyimler, bize araştırma öncesi alana hazırlığın önemini bir kez daha hatırlatmıştır. Örneğin alana gelmeden önce alan ile ilgili detaylı olmasa bile araştırma yapılması, katılımcıların üzerinde durduğu konulardan biridir. Özellikle katılımcı E2 ve F1 Aleviler ile ilgili bilgileri olmadığı, araştırmanın ön koşulu olarak da

“araştırmadan geliniz” kuralı nedeniyle başlangıçta alanda ne yapacaklarını bilememişlerdir. E2 bu konuda şunları söylemiştir:

> Projeyle ilgili evet hiçbir şey bilmiyorum. Projeyi bilsem cevaplarım çok farklı olurdu. Şuan sıfırdan başlamış gibiyim, hayatımda ilk defa böyle bir şeyle karşı karşıyayım. Projeden güzel şeyler bekliyorum, ekip arkadaşlarımı sevdim. Araştırma konusu çok güzel (E2, 10.08.2011).

Araştırma süresince alana alıştıklarını belirtmişler, konu ile ilgili bilgiyi kaynak kişilerden ve etkinliklerden, broşürlerden öğrenmişlerdir. E1 ve F2’in, Alevilik ile ilgili derinlemesine bilgileri olmasa da aşina oldukları bir konudur. E1, alevidir ve daha önce cem törenine katılmış, Alevilik ile ilgili okumalar yapmıştır. F2 ise bir Alevi köyünde yaşadığı için gündelik yaşamdan ve ritüellerden haberdardır. Alanda topladıkları veri kıyaslandığında E1’in günlüğüne yansıyanlar daha ayrıntılı betimlemeler ve onun görüşü çerçevesindeki çıkarsamalarından oluşmaktadır. Çektiği fotoğraflar ise çoğunlukla geniş açıyla çekilmiş genel planlar olarak gözlemlenmiş, orta plan ve ayrıntı fotoğraf çekmeyi zaman zaman tercih etmiştir.

F2, kişisel tercihinden ve bu araştırmayı içsel yolculuğu işe eş tutmasından dolayı nitelikli veri toplayamamıştır. O daha çok kendisi ve deneyimleri ile ilgili sesli düşünür gibi günlüğüne aktarmıştır. Çektiği fotoğraflarda da bu yolcuğun izlerine rastlamak mümkündür.

E2, başlangıçta gözlem notları ve günlüğünü ayırmış ancak alandaki yoğunluk onun ikisini birleştirmesine neden olmuştur. E2, alanda en çok veri toplayan, çok sayıda kişi ile görüşen kişidir. Öncelikle bu görüşmeleri törenleri öğrenmek için gerçekleştirmiş, törenlerdeki etkinlikler birbirinin tekrarı olmaya başladıkça ayrıntıya inmeye başlamıştır. F1 ise en büyük sorunu fotoğraf çekmek ile birlikte diğer veri toplama araçlarını kullanmak zorunda olmak konusunda yaşamıştır. Bu nedenle günlüklerinde genellikle mesleki sorgulamaları aktarmış, görüşmelerinde soru soruş şekli ile ilgili özeleştirilerde bulunmuş, bunu da daha önce hiç deneyimlememesine ve Alevilik ile ilgili bilgisinin yetersizliğine bağlamıştır. Bütün katılımcıların deneyimlerinden yola

çıkarak, bir etnografın/fotoğrafçının alana çıkmadan önce ayrıntılardan uzak durarak, doğru kaynaklardan bilgi edinmesi gerektiği söylenebilir. Ayrıntılı bilginin, alandaki gözlemi sınırlayabileceği, alanda bıkkınlık yaratabileceği ve "zaten biliyorum" algısı yüzünden bazı verilerin gözden kaçmasına neden olabileceği düşünülmektedir. *Bu nedenle araştırmadaki deneyimimden yola çıkarak, alana birden fazla gidilmesini önermekteyim. Konuya bağlı olarak öncelikle sadece genel bir bilgi ile alanın tanınması, bazı bilgilerin alanda öğrenilmesi, gerekli notların dikkatlice alınmasından sonra alandan dönülerek, sıkı bir literatür bilgisi edinilmesi gerekmektedir. Bu aşamadan sonra ise konunun derinliğine bağlı olarak alana sık sık gidilmesi araştırmanın niteliğini arttıracaktır.*

Alana hazırlık olarak önemsenmesi gereken bir başka konu ise alanın coğrafi, fiziksel ve toplumsal koşullarının öğrenilmesi ve buna göre kıyafet seçilmesi, bu duruma uygun giyinilmesi ve davranılması ile ilgilidir. Etnograf katılımcıların ikisi de alana uygun giyinmedikleri için üşütmüşler ve araştırma süresince bir gün alana çıkamamışlardır. E1, nasıl hastalandığını ve yapması gerekenler ile ilgili özeleştiriyi şöyle dile getirmiştir:

> Yine hastalandım. Sıklıkla rahatsızlanan birisi olarak, Hacıbektaş'ın akşam ve sabah soğuklarına karşı hemen hiçbir şey getirmemiş olmam ciddi yanlış… Çalışmaya katılmak için Eskişehir'e doğru yola çıktığım günün sabahında da yoldan gelmiştim ve birkaç saat içinde eşyaları yıkayıp, yarım yamalak kurulayıp evden çıkasıya dek buranın iklim şartlarını hiç düşünemedim… Bir antropolog için ciddi bir eksiklik… Olur da kimi zaman görüşmeler uzar ya da kaçırmamanız gereken bir olaya denk gelirseniz bu soğukta, üzerinizdeki tişörtle kesinlikle hasta olursunuz… Bugüne değin, soğuk günlerde tanıştığım kaynak kişilerden aldığım mont ve hırkalarla idare etmiştim ama sanırım sonunda şifayı kaptım (E1, 18.08.2011).

E1'in samimi itirafı alana hazırlıklı gelinmesi ile ilgili en önemli tavsiyelerden biridir. E2'de benzer bir itirafta bulunmuş şunları söylemiştir:

> Bugün evden dışarı çıkmadım. Bu nedenle bugüne ait alana ilişkin herhangi bir izlenimim yok. Kendimi hasta ve bitkin hissettim. İlaç aldım uyudum uyandım yemek yedim ancak dışarı çıkmak için zorlamama rağmen kendimi bir türlü çıkamadım. Zaten zorunluluk olmasaydı ve bu kendi çalışmam olsaydı gitmezdim. Zaten sırf zorunluluktan gitmek doğal olmazdı bence. Araştırmacımız hep kendiniz gibi olun diyor ya kendim gibi olmak istedi canım bugün. Biraz genel bir değerlendirme yapmak istiyorum bugün. Belki yazdığım şeyler günlüklerimin arasında geçmiştir ama tekrar dönüp şuan için okumayı planlamıyorum (E2, 20.08.2011).

E2'yi gözlemlerken edindiğim dikkate değer bilgilerden biri de, alana çok sayıda kıyafet ve ayakkabı getirmesidir. Alanda ihtiyaç duyulan kıyafetler çok işlevli, üşütmeyen ama aynı zamanda da yakmayan, her şeye uyarlanabilir kıyafetlerdir. Katılımcı fotoğrafçılar F1 ve F2'de kıyafetler ve alana uygunluk konularında bir sorun ortaya çıkmamıştır. Kolay hareket edebilecekleri kıyafet ve ayakkabı seçimi yapmışlardır. Ne günlüklerinde ne de görüşmelerimizde bu konuya değinmemişlerdir.

E1 ve E2 bu konuda daha zayıf davranmışlardır. Özellikle E2, rengarenk şalvarları, aynı renk bandanaları, takıları ve makyajı ile alanda dikkat çekiyordu. Bu durum bizim bildiğimiz etnograf tanımına pek uymuyordu. *Gözlemlerim ve E2 ile yaptığım görüşmelerde ortaya çıkan sonuç, E2'nin bu görünüşü ile alanda olumsuz bir tepki almadığı yönündedir*. Konumuzun Alevilik olması, farklı illerden farklı toplulukların törenlere katılması ve Alevilerin açık fikirli bir topluluk olması nedeniyle dikkat çekmemiş olabilir. Ancak başka ortamlarda dikkat çekebileceği için ve özellikle alanla ilgili bilgisi çok azsa, daha az dikkat çekici kıyafetler tercih edilebilir.

F2 için alana hazırlık aşamasındaki en büyük sorun kullanılabilir ve daha önceden kontrol edilmiş fotoğraf malzemesi ve ekipmanlarla alana gelmemesidir. Bu da özellikle foto-etnografik çalışmalar yapanlar için en önemsenmesi gereken durumlardan biridir. Alana gelirken ekipmanların bozuk olup olmadığı kontrol edilmeli, konuya en uygun lens ve fotoğraf makinesi seçilmelidir. F2'nin alanda fotoğraf çekerken zorlanmasının

en temel sebeplerinden biri de bozuk lens ile çektiği fotoğrafların onu tatmin etmemesidir.

> ...Bir de ilk günlerde makineden kaynaklanan şeylerden dolayı fotoğrafa bir türlü ısınamadım. Çektiğim görüntüyü beğenmem lazım, güzel şeyler çektiğimi düşünüyorum bakıyorum görüntü rezalet makineyle ilgili problemler vardı, makineye ısınamadım. Başta teknik olarak elimdekiler çekiyorum çektiğimi beğenmiyorum, ışığı falan güzel ayarlıyorum aslında ama flu falan. Kaliteli bir durum yok. Makinenin sensörüde çok pis, koca koca lekeler var (F2, 18.08.2011).

Makineler önceden kontrol edilmiş olabilir ancak alanda çalışırken bozulabilir. Bu nedenle araştırma için önem taşıyan ekipmanların yedekleri her zaman olmalıdır.

4.2.3. Alanda ihtiyaç duyulan unsurlar: "TV lerden izlediğimiz insanları basın kartları ile burunların dibinden izlemek güzel"

Katılımcıların alanda ihtiyaç duyduğu bir takım unsurlar olmuştur. Uzun süreli bir alanda çalışmak, farklı bir ortam, etkinliğin yoğunluğu, kalabalık, bütün gün dışarda olmak ve efor sarf etmek etnografları/fotoğrafçıları yormuştur. Günlüklerinde zaman zaman alandan, çalıştıkları konudan uzaklaşmak, için kendilerine yollar bulmuş ve zihinlerini boşalttıklarını söylemişlerdir.

Özellikle resmi açılış günü, bütün katılımcılar için en yorucu gün olmuştur. Protokol, diğer basın mensuplarının itiş kakışları, kalabalık, protestolar her şeyi takip etmek zorunda hissetmek, "bir şeyi atladım mı?" endişesi nedeniyle katılımcıların hepsi öğleden sonralarını dinlenerek geçirmişler, akşam üzeri alana çıkmışlar, bu yorgunluk ertesi gün de sürmüştür.

> Sanırım havanın da aşırı sıcağından ve resmi tören alanında güneşin altında geçirdiğimiz 3 – 4 saatten dolayı, tüm bir öğlen sonrasını evde dinlenerek geçirdik (E1, 16.08.2011).

> Bugün sabah enerjim düşüktü. Çilehaneye gidecektim fakat gidemedim. Öğleye kadar dünün fotolarını seçmekler uğraştım. Dün öyle çok fotoğraf çekmişim ki bugün hiç fotoğraf çekemedim (F2, 17.08.2011).

Alanda fotoğrafçılar kendi aralarında bir oyun oynamışlardır. Bu oyun neyi görmek istediğimiz ile ilgili bir fikir vermiş, gördüğümüz görüntüyü zihnimizde nasıl şekillendirdiğimizi de gösteren bir deneyim olmuştur. Araştırmacı olarak alanda onlarla ilgili gözlemlerim şu şekildedir: *F2'nin alanda F1'e makinesiz fotoğraf çekme deneyimini yaşatması, kendi meslekleri için bir pratik ve egzersiz gibiydi. F2 bu etkinliği,* "Gözümüzü kapatıp bir an için açıp bir tek şey görüp tekrar kapatıp gördüğümüz şeyin zihnimizdeki fotoğrafını düşünmek" (F2, 18.08.2011) *olarak anlattı. Bizim yaptığımız çalışmayı da* "belli bir zaman dilimi –bir an gibi- gözlerimizi açıyoruz ve neler gördüğümüzü kaydetmeye anlamaya çalışıyoruz" *diyerek bu örneğe benzetti. Uçurtma şenliğinin olduğu gün uçurtma yarışması bittikten sonra gerçekleştirdikleri kendi aralarındaki bu etkinlik onları motive etti diyebilirim.*

Katılımcılardan E1 genellikle alandaki dinlenmelerini ya internet kafede ya dergi standlarında ya da karşılaştığı arkadaşlarıyla geçirmiştir. Genellikle E2, F1 ve F2 alanda gözlemlenmiş ancak E1, çoğunlukla alanda ortadan kaybolmayı tercih etmiş ve bu durum gözlemlenmesini engellemiştir. E1, bu kaçışları ile ilgili şunları söylemektedir:

> İnternete uğrayıp haberleri takip ettim. Bu on günlük sürede, kaldığımız yerde internet veyahut televizyon imkânı olmaması ve ilçede de kısıtlı internet kafe şartlarının olması, gündemi kaçırmama neden oldu. Çalışma boyunca da fırsat buldukça internete kaçmaya çalıştım (E1, 20.08.2011).

Katılımcıların çalışma programı olduğundan, gün içinde nerede olduklarını biliyordum. Ancak E1 için ne zaman alana gitsem görebildiğim F2 oluyordu. Bu da E1 ile ilgili kuşku duymama sebep oluyor, E1'in günlüğünü okuduğumda ise nitelikli cümleleri alanda yaptıklarını özetliyordu. Bu da içimi rahatlatıyordu. Araştırmacı olarak

günlüğüme E1 ile ilgili gözlem yapamadığımı, E1'i alanda çalışırken nadiren gördüğümü ve endişelerimi şöyle aktarmışım:

> *En çok zorlandığım E1. E1'in neler yaptığını gün için de doğru dürüst hiç göremedim. E1 bir kayboluyor. Bir daha ortaya çıkıyor ama çıktığında da bir iş yapmıyor. E1'in alan boyunca dün de kendi arkadaşlarını bulması ve çalışmak yerine onlarla vakit geçirmesi beni etkiledi. Olumsuz anlamda yani. Çünkü herkes orada çalışırken E1 F2'ye "3 bira kap gel" demiş. F2'ye ben de geleyim dedim. Çünkü F2 ve E1'i fazla gözlemleyemedim. Hatta F2, 'hocam bize üvey evlat muamelesi yapıyorsunuz' dedi. Ve gittiğimizde akademisyen arkadaşları ile oturup sohbet ediyorlardı. Ve "etnograf böyledir, yer içer, zaman geçirir" dedi (A, 15.08.2011).*

Etnograf olmak alanda çok vakit geçirmeyi gerektirir. Bu da etnografın yılgınlığına, yorgunluğuna sebep olabilir. Bütün gün gözlem yapması, görüşme yapması beklenemez. Bazen olaylar onu farklı bir durumu sürükleyebilir. E1'de olduğu gibi arkadaşlarına rastlayabilir, internet kafede zaman geçirebilir, evinde dinlenebilir. Bütün bu dinlenmeler araştırmacı da motivasyonu tekrar kurmasına ve hem fiziksel hem de psikolojik olarak dinlenmesine yardımcı olur. Alanda konuya aşina olmak, uzun süreli çalışmalar yapmak (3-5 yıl gibi) araştırmacının ilk gelişlerinden daha çok serbest zaman geçirmesine neden olacaktır. Bu doğaldır çünkü araştırmacı artık gündelik pratikleri biliyordur ve bu pratiklerin dışında gerçekleşen olaylar ilgisini çekmeye başlamıştır. Burada önemli olan iki nokta vardır. Birincisi alana ve kaynak kişilere karşı yakınlık duyup, araştırma konusunu ve nedenini unutmak ve yanlı davranmak, ikincisi alana ve kaynak kişilere önyargı besleyip, verileri yanlı vermek. İlki etnografide "*going native*" diye tanımlanan ve "onlar gibi olmak, onlardan biri olmak" durumunu anlatmaktadır. Bu nedenle etnografın dikkat etmesi gereken özellikle Hacı Bektaş Veli törenleri gibi kısa süreli ancak uzun yıllar sürecek araştırmalarda bu ilk durum sorun teşkil etmeyebilir. Çünkü araştırmacı her sene törenlere gelmesine rağmen, törenler boyunca kalıp sonra dönmektedir. Bu nedenle alan ile arasına bir mesafe koyacaktır. Bu mesafe onun alanla ilişkisini de ne çok yakın, ne de çok uzak şeklinde belirleyecektir.

Katılımcıların çoğunluğu programda yer alan "serbest zaman"larını evde dinlenerek, çamaşır yıkayarak ve uyuyarak geçirmişler ve kendi aralarında olumlu bir etkileşim gerçekleştirmişlerdir. Bu olumlu etkileşim ve iletişim çalışmaya da yansımıştır. Bu olumlu etkileşimin iki nedeni olabilir; birincisi katılımcıların aynı yaş grubundan olmaları, ikincisi de aynı evi paylaşmaları. Bu iki durum katılımcılar arasında olumsuzluğa da neden olabilirdi. Ancak araştırmada çalışan katılımcıların özverili tavrı aralarında olumsuz değil, olumlu bir etkileşimin gelişmesine, arkadaşlık düzeyinde bir ilişkinin gerçekleşmesine neden olmuştur. Bu da katılımcıların çalışma motivasyonunu olumlu yönde etkilemiştir. Günlük yazmaları ve fotoğraf seçimlerinden arta kalan çalışma sonrası akşam vakitlerini de birlikte geçirmişlerdir. Katılımcılardan bazılarının diğer katılımcıları ve bu olumlu etkileşim ile ilgili görüşleri şunlardır:

> Gözlemleyebildiğim kadarıyla herkesin motivasyonu ve katılımı ileri düzeyde…Ötesinde, toplamda 6 kişinin oluşturduğu ortamın, araştırmacıları esasta olumlu yönde etkileyecek bir etkileşim yaratmış olduğunu da düşünüyorum. Ciddi bir olumsuzluk veyahut soğukluk hissetmedim (E1, 19.08.2011).

> Her şeye rağmen bu birbirini tanımayan ve birbirinden bu kadar farklı altı insanın sınırlı bir zaman diliminde de olsa bir arada yaşam kültürü oluşturması benim için başlı başına bir kıymetti. Öte yandan farklılıklarımız kimi zaman can sıkıcı hale gelse de ben daha çok beni zenginleştiren ve bana benzemeyeni anlama çabası üzerinden yaşadım bu geçen süreyi. Dolayısıyla burayı ve geçirdiğimiz zaman dilimini hatırladığımda aklıma hep güzel şeyler gelecek sanırım. Birbirimizi kırmamaya özen gösterdik bu da en azından huzurlu bir şekilde çalışmamıza vesile oldu diyebilirim (F1, 21.08.2011)

E1 ve F1'in bu açıklamaları alanda önemli olan bir başka durumu işaret etmektedir: Ortak çalışmalarda birlikte çalışacak kişilerin doğru seçimi. Özellikle etnografik çalışmalar ve fotoröportajlar uzun süreli çalışmalar olduğundan alanda duyulacak yorgunluk ile birlikte çalışma arkadaşlarıyla yaşanacak sorunlar çalışmanın

motivasyonun düşürecek ve araştırmayı olumsuz etkileyecektir. Bu nedenle araştırma sorumlusunun ekibi oluştururken bu konuya da dikkat etmesi gerekmektedir.

Alanda motivasyonu etkileyebilecek bir başka unsur ise özel yaşam ve üzücü haberlerin etnograf/fotoğrafçıya iletilmesidir. Günlüğünde E2, dış etkenlerden dolayı yaşadığı iki üzüntüden ve demoralizasyondan bahsetmiştir. Birincisi Çukurca'da 11 askerin şehit olması haberidir. Duygularını günlüğüne "üzüldüm canım sıkıldı eve gitmek istedim" (E2, 17.08.2011) şeklinde yansıtmıştır. Bir diğer üzücü haber ise özel yaşamında yaşadığı bir ilişkinin üzerinden gerçekleşmiştir.

> Bir arkadaşımla yaptığım tatsız bir konuşma canımı sıktı. Beni ilk kez geldiğim günden bu yana odaya gelseler böyle üzgün göreceklerdi ama sadece F1 geldi ve o acı anımı belgeledi. Doğrusu hüzünlü iken fotoğrafım nasıl çıkıyor merak ediyorum. Ama görmedim. Neyse birazdan kendimi topladım ağlamakta istedi ama canım, şöyle düşününce ağlamaya değer birini bulamadığım için dışarı çıktım (E2, 18.08.2011).

Bu tür haberler alanda etnograf/fotoğrafçının çalışma motivasyonun engelleyebilir. Bir gün dinlenmek gibi, gerektiğinde çalışmaya ara verilebilir. Bu üzüntülerin çalışmayı etkilemesine izin verilmemelidir.

Çalışmalarda ihtiyaç duyulan bir başka unsur ise eğer resmi bir açılış etkinliği varsa, protokol davetliyse ve bu etkinlik çalışma konusu içindeyse giriş kartları/basın kartlarının etkinlik öncesi alınmasıdır. Bunu alabilmek için de çalışılan yerin bağlı olduğu valiliği, emniyet müdürlüğü ve belediyesi ile iletişim halinde olmak gerekmektedir. Giriş kartları alanda etnograf/fotoğrafçıya dolaşım kolaylığı sağlamakta, görüşmelerini ve fotoğraf çekimlerini istediği gibi yapma imkânı tanımaktadır. Eğer fotoğrafçılar bir basın kuruluşunda çalışıyorlarsa ve sarı basın kartları varsa, onların giriş çıkışlarında bir sorun yaşanmamaktadır. Bazı durumlarda ise akredite olmak, sarı basın kartlarını verip karşılığında giriş kartlarını almak gerekebilir. Etkinliğin önemine göre bu durum değişebilmektedir. Bu nedenle etkinlik öncesi etnograf/fotoğrafçının giriş kartı edinmesi gerekmektedir. Bazı durumlarda edinemeyebilir. Bu durumlarda ise

muhakkak kendine etkinliği izleyebileceği doğru bir yer seçmeli ve kolay hareket edebilmelidir. Hacı Bektaş Veli resmi açılış törenlerinde basın giriş kartı deneyimini en çok içselleştiren ve basın kartı taşıdığı için etkilenen katılımcı E2, bu deneyim ile ilgili şunları söylemiştir:

> Vekillerin oturduğu yana doğru ilerledim. Arka sırada Sabahat Tuncel oturuyordu. TV lerden izlediğimiz insanları basın kartları ile burunların dibinden izlemek güzel bence ve çok rahattım (E2, 16.08.2011).

E2 bir yandan basın giriş kartının kolaylığından bahsederken, bir yandan da bu kartın insanların konuşmalarını sınırlayacağını ve manipüle edeceğini düşündüğünü söylemektedir. Basın giriş kartının kişileri kamufle eden bir şey olduğunu vurgulayan E2, bunun alanda görüştüğü kişileri nasıl etkilediğini de şöyle açıklamaktadır:

> Alanda diğer basın mensupları hangi ajanstan olduğumu sordu. Hatta fotoğraf çekerken haklatan insanlar bile. Kimsenin aklına bu yaka kartı ve kocaman makine ile araştırmacı olabileceğim gelmedi. Basın kartı insanı kamufle eden ama aynı zamanda insanların konuşmasını popülerleştiren bir şey. Medya işim içine girince çok rahat konuşacaklarını düşünmüyorum (E2, 16.08.2011).

Alanda çalışmak ciddi bir motivasyon gerektirmektedir. Bu motivasyonu fotoğrafçılar kendilerine hoş görünen fotoğrafik zenginliği olan anları fotoğraflayarak da sağlayabilirler. Sadece bir konuya odaklanmak bazen fotoğrafçıları sıkabilir. Onların alandan ve çalışmadan kaçışları bu tür çekimler yaparak gerçekleşmiştir. F1, "Etrafımda çoğalttığım şeyler daha çok hayvanlar, bitkiler, çiçekler, ağaçlar oluyor sanki" (F1, 21.08.2011) diyerek kendi rahatlama ve motivasyon araçlarını özetlemiştir. F2 ise, bu kaçışları kendisi için fotoğraf çekerek sağlamaktadır ve şöyle anlatmaktadır:

> Mezarlığın yanından geçerken ayçiçeği tarlası öyle güzel göründü ki gözüme oraya doğru girdim ve dayanamayıp birkaç foto çektim ayçiçekleri

> çok güzeldi. Çilehaneye her gittiğimde bir kare buradan çekeyim diye düşündüm (F2, 12.08.2011).

Katılımcıların alanda yaşadıkları deneyimler sayesinde çalışma sırasında ihtiyaç duyulan unsurlar açıkça görülmüştür. Bu unsular serbest zaman ihtiyacı, dinlenme, motivasyon ve giriş kartlarıdır. Farklı çalışmalarda bu unsurlar çoğalabilir. Ancak araştırmanın geleceği ve sürekliliği için bu unsurların önemi bir kez daha vurgulanmalıdır.

4.2.4. Alanda karşılaşılan zorluklar: "...'nerelisin'e verdiğim cevaba aldığım birkaç soğuk cevap da bende var olan çalışmama isteğini kuvvetlendirdi diyebilirim"

Alanda zaman zaman bir takım zorluklarla karşılaşılmaktadır. Bu zorlukları atlatmak, bu zorluklarla başa çıkmak etnograf/fotoğrafçının alan deneyimi, kişiliği, kimliği, araştırma konusuna yaklaşımı ve alana gitmeden önce gerekli izinlerin alınmaması ile ilgili olabilir. Bu zorlukların ilki kaynak kişilerin etnograf/fotoğrafçıya karşı önyargı beslemeleri, onu kabul etmemeleri, görüşme yapmak ve fotoğraf çektirmek istememeleridir. Bunun nedeni etnograf/fotoğrafçının nereden geldiği, memleketi, dini, siyasi ve etnik kimliği, dış görünüşü, konuşma tarzı ve kullandığı ekipmanların güvensizlik yaratması olabilir. E1'in alanda deneyimlediği iki önemli örnek bu durumu özetlemektedir :

> Öte yandan, belirleyici olmamakla birlikte, her sohbette kesinlikle sorulan "nerelisin"e verdiğim cevaba aldığım birkaç soğuk cevap da bende var olan çalışmama isteğini kuvvetlendirdi diyebilirim (E1, 18.08.2011).

> ...kaynak kişilerin fotoğraf ve hele ki ses kayıt cihazlarına yönelik verdikleri güvensiz tepkiler, Aleviliğin kamusal alanda resmiyette tanınmamasının ve geleneksel tutumların etkin izlerini işaret ediyor diyebilirim (E1, 17.08.2011).

Katılımcının karşılaştığı bu tür sorunlar alanda herkesin başına gelebilir. Bu sorunlara çözüm bulmak etnograf/fotoğrafçının alana yönelik deneyimleriyle olabilir. Ancak bu sorunları bertaraf etmek etnograf/fotoğrafçının elindedir. Düşünceleri, kıyafeti ve dış görünüşü ile dikkat çekmemek gerekmektedir. Türkiye'de bazı görüşlerin dış görünüş ile ilişkisi vardır. 70'lerden günümüze kimin solcu, kimin ülkücü kimin İslamcı olduğu dış görünüşünden, giymeyi tercih ettiği kıyafetten anlaşılmaktadır. Böyle bir ayrışma kendiliğinden olmuştur. Bu nedenle alanda kimliğe vurgu yapacak şeylerden kaçınmak gerekir. Örneğin radikal İslam çalışılıyorsa, Hz. Ali'nin kılıcı kolyesiyle gruba katılmak, yapılacak en büyük hatadır. Çünkü Hz. Ali'nin kılıcının temsil ettiği kimlik "Alevi olmak"tır.

Zaman zaman katılımcılar alanda fotoğraf çekiminin engellenmesini önlemek, görüşme yapmada sorun yaşamamak için kendiliğinden bir yöntem geliştirmişlerdir. Bu yöntem görüşme yapılan kişileri fotoğraflamamaktır. Böylelikle kaynak kişiler hem ses kayıt cihazı hem de fotoğraf makinesi ile karşı karşıya gelmemiş olacaklardır. Bu yöntem katılımcıları rahatlatmış ve motivasyonlarını arttırmıştır.

Katılımcıların alanda yapmayı zorlandıkları başka bir şey ise ses kayıt cihazı ile görüşmeler yapmak olmuştur. Fotoğraf çekimi için aynı şeyi söylememişlerdir. Herkes rahatlıkla fotoğraflar çekmiş, itiraza ise çok az rastlanmıştır. Bahsedilen yöntemle bu engel en aza indirgenmiştir. Ancak ses kayıt cihazı katılımcıların ortak sorunu olmuştur. Günde "20 görüşme ses kayıt cihazı ile yapılacak" kuralını özellikle E1 ve F1 eleştirmişler, F2, hem görüşme yapmak, hem fotoğraf çekme eylemini birlikte yapmanın mümkün olmadığını ve ses kayıt cihazı ile kaydedilen görüşmelerin gazete röportajı gibi olduğunu, derinlikli olmadığını vurgulamıştır. E1, görüşmelerini kaydetme açısından ilk günlerde tedirgin olsa da araştırmanın ilerleyen günlerinde ses kayıt cihazını benimseyerek, kendine bir tane edineceğinden bahsetmiştir.

Fotoğrafçı katılımcıların yakındığı zorluklar, görüşme ve gözlem yapma konusunda deneyimlerinin olmaması nedeniyle nasıl davranacaklarını bilememektir. Ses kayıt cihazının da işin içine girmesi sebebiyle, "ne yana doğru gideceğimi, kiminle konuşacağımı bilemiyorum", "sanki ilk kez alandayım gibi hissediyorum", "görüşme mi

yapsam, fotoğraf mı çeksem", "aynı anda hem görüşme, hem gözlem, hem fotoğraf nasıl olacak" gibi sorgulamalara günlüklerinde sıklıkla yer vermişlerdir.

Etnograflar ise fotoğraf çekiminde teknik zorluklarla karşılaşmışlardır. Zaman zaman kullandıkları profesyonel makinenin istedikleri gibi fotoğraf çekmekte onları zorladıklarından bahsetmişlerdir. Fotoğraf makinesi ile ilgili teknik bilgi almaları gerekmektedir. Katılımcıların temel eksiklerinden biri başkası da günlük yazmadaki isteksizlikleridir. Etnograflar için literatürde genellikle günlük ve gözlem notlarının dikkatlice kaydedilmesinden önemle bahsedilmektedir. Ancak alanda gerek çalışma yoğunluğundan gerekse üzerine düşülmemesinden günlükler hep aksatılmaktadır. Emerson, Fretz ve Shaw, etnograflar arasında günlük yazımının aksatılması ile ilgili şunları söylemektedirler:

> Alan çalışması yapmak ile alan-notu yazma faaliyetleri arasında kesin bir zıtlık olduğunu görmek zor değildir. Bütün bunların ötesinde etnograf alanda iken, sık sık 'tanımadık mekanlardaki sohbetlere katılma" konusunda seçimler yapmak ve sonrasında kendi özel mekanına dönerek, bu konuşmalar ve tanık olunan olaylar hakkında yazmak zorundadır. Gerçek etnografyanın çalışılan kişileri dinlemek ve onlarla konuşmak için geçirilen zaman olarak konumlandırılması birçok etnograf arasında bir bölünme yaratmakla kalmayıp, alan çalışmasını temel faaliyeti olarak notlar yazmayı da hafife almalarına sebep olmaktadır. 'yapma' ve 'yazma' ayrı ve ayırt edici faaliyetler olarak değil, aralarında diyalektik bir ilişki olan, karşılıklı bağımlı faaliyetler olarak görülmelidir (2008: 21).

Fotoğrafçılar için fotoğraf çekmek, orada yaşanan olayı anlatmaktır. Bu yüzden günlük tutmanın anlamı yoktur. Onların gözden kaçırdıkları şey ise fotoğrafın dil yetisinin her şeyi anlatmaktaki eksikliğidir. Fotoğrafçının gözlemleri, görüşmelerden edindiği izlenimler, alanda fotoğraflayamadıklarının günlük olarak kaydedilmesi ona zengin bir bilgi sağlayacaktır. Yaptığı hangi tür çalışma olursa olsun, günlük yazımı ve gözlem çalışmanın niteliğini arttıracaktır. Bu nedenle hem etnograflar hem de fotoğrafçılar için günlük yazımının önemi tekrar vurgulanmalıdır.

4.2.5. Araştırmaya yönelik görüşler: "bu çalışma, şimdiye kadar katıldığım en ilgi çekici konuya sahipti"

Katılımcılarla araştırma boyunca yapılan görüşmelerde araştırmaya yönelik düşünceleri de sorulmuştur. Bununla birlikte günlüklerine araştırma ile ilgili olumsuz ya da olumlu eleştirileri de yansımıştır. İlk eleştiri E1'den gelmiştir. E1, araştırma yöntemi itibariyle aranan "kişisel deneyimlerin" ortaya çıkamayacağını, alan günlüklerinin çok kişisel ve özel bir dışavurumu anlattığını belirtmiştir. Ona göre her gün yazılan günlüklerin okunarak değerlendirildiği ve katılımcılara buradan doğru soruların üretildiği bir çalışmada kimse yeteri kadar kendisini günlüğüne aç(a)mayacaktır (E1, 18.08.2011). Bir gün sonra E1, "alan çalışmasının şartları ve ortam oldukça iyi durumda… Sanırım kimse üzerinde ciddi bir baskı hissetmiyordur" (E1, 19.08.2011) şeklinde bir yorum da yapmıştır.

Günlükler, düşünümseldir. Etnograf/fotoğrafçı her ne kadar kendisini açamayacağını da söylese ve sınırlar da koysa, bu düşünümselliği engelleyemeyecektir. E1, kendisini günlüklerinde çok gösteren biri değildir. Ancak yine de zaman zaman eleştiriler, kişisel gözlemler ve deneyimlerini günlüklerinde aktarmıştır. Diğer katılımcılar kadar olmasa da düşüncelerini aktarmaya çalışmıştır. E1'in bahsettiği durum bu araştırma için her zaman bir engel teşkil etmiştir. Ancak araştırmacının katılımcılarla kurduğu ilişki ve güven duygusu nedeniyle bu sorun aşılmıştır. Yine E1'in araştırmacının katılımcılarla kurduğu ilişki ile ilgili tespiti şöyledir:

> Bir de tabi burada, yine bu meseleyle alakalı olarak, A'nın araştırmada bulunduğu konumun araştırmacılarla kurduğu kişisel ilişkinin belirleyici önemi çok açık… Neticede kimse, anlaşamadığı ya da hoşlanmadığı birisinin kendi özel duygu ve düşüncelerini, içsel süreçlerini paylaşmasını istemez (E1, 18.08.2011).

Bu eleştiriyi getirmesinin bir başka nedeni de gözetlenme duygusu olabilir. Bu gözetlenme duygusu katılımcıların alandaki davranış biçimlerini etkilemiş olabilir. F2,

birinin seni gözetlemesinin, "birinin sana gizlice bakıyor" demek olduğunu vurgulayarak, gözetlenmeleri ile ilgili şunlara değinmiştir:

> Kendisinin size baktığını anlamadığınız bir anınızı görmeye çalışıyor demek. Dolayısıyla insanı tedirgin eder, etmemesi mümkün değil. Ama bence yapılması gereken bir çalışma. Eğer ki birisi kalkıp nasıl biz fotoğraflıyorsak, insanları bir kültürün içerisinde çalışma yapıyorsak bunu yapanlar olarak bu şekilde gözetlenmeyi de hak ediyoruz yani (F2, 21.08.2011).

E2 ise, araştırmacının alanda olmasının onun çalışmasını engellemediğini şöyle aktarmaktadır:

> A'nın bu daracık alanda olması beni hiç rahatsız etmedi. Uzaktan değil yanımda gözlemlese tavrımda ve soracağım sorularda bir değişiklik olmazdı (E2, 13.08.2011).

F1, gözetlenme duygusunu hissetmemesinin araştırmacını tavrıyla doğru orantılı olduğunu, A'nın olumsuz davranması durumunda araştırmanın da sorunlu olabileceğini belirtmekte ve gözetlenme ile ilgili şunları söylemektedir:

> ...Bazen birileri geliyor fotoğraf çekiyor ben de kenarda çıkıyorum çoğu zaman çıkmamaya çalışıyorum. Ama bu senin bizimle kurduğun ilişkiyle de ilgili bir şey, sen daha başka dil kullansaydın, sokak ağzıyla söyleyeyim, 'hadi lan gelin proje yapacaksınız gibi bir şey'. O zaman farklı olurdu. Ben de fotoğraf çekerken bütün bunlara dikkat ediyorum ama mutlaka birilerini rahatsız ediyordur, bunun farkındayım... Dolayısıyla bu biraz senin yarattığın enerjiyle alakalıydı. Sen rahatsız etmedin yani bizi (F1, 21.08.2011).

Gözetlenme duygusunu bir tek E1'in yaşaması, araştırmacı olarak bana güven duymaması ve araştırma yönteminin onlar üzerinden kurulması onda bu duyguyu

yaratmış olabilir. Aslında bu duyguyu yaşamak ve hissetmek, daha önceki çalışmalarında gözlemlemeye, fotoğrafla belgelemeye alışık etnograf ve fotoğrafçılar için yeni bir deneyimdir. Bu deneyim, alanda karşılaştıkları, konuştukları, gözlemledikleri ve fotoğraflarını çektikleri insanların neler hissettiklerini anlamalarına ve empati kurmalarına neden olabilir. E1, araştırma konusunun kendisi olması konusunda şunları söylemiştir:

> Bu çalışma, şimdiye kadar katıldığım en ilgi çekici konuya sahipti. Bugüne kadar başka insanların sosyal pratiklerini araştırırken, bir anda kendimi, tam olarak bu pratiği gerçekleştirirken, araştırılan bir çalışma konusu olarak buldum… Etme bulma dünyası demişler (E1, 21.08.2011).

Araştırmada katılımcıların gideceği yerler ve saatleri daha önceden belirlenmiştir. Bunun nedeni ise alanın darlığı, alanda karşılaşma sıklığını azaltmak, araştırmacının katılımcıları kolayca gözlemlemesini sağlamak, araştırmayı sistematize etmek ve bulguların analizinde karşılaştırılabilir veriler elde etmektir. Katılımcılar zaman zaman programı eleştirseler de, alandaki deneyimler ve yeni keşiflerle birlikte programda esneklik tanınmış, yerler değiştirilmiştir. Örneğin alternatif cem törenlerinin keşfedilmesi ve ulaşım sorunları gibi nedenlerle programda değişiklik yapılmıştır. E2 çalışma programının esnekliğini onaylamakla birlikte, programda yer alan yemek saatinin alandaki konsantrasyonu böldüğünü belirterek, çalışma programı ile ilgili şunları söylemiştir:

> Programımızda nereye gideceğimiz belli. Saatlerde belli. Ama araştırmacının bu saatleri esnek tutması güzel. Zaten yemek saati falan konmuş. Alan araştırmalarında bu gereksiz. Belki zamanı iyi kullanalım diye ama bu kez de zaman programa göre kafanda psikolojik olarak bölünüyor (E2, 12.08.2011).

E2, programda bazı eksiklerin olduğunu da belirtmiştir. Örneğin cemevlerinin programda daha fazla olması gerekliliğini vurgulamış ve cemevilerinin temsil güçlerinin araştırmaya katkısına değinmiş, şunları eklemiştir:

> Ayrıca araştırmacının cem evleri ve derneklerle ilgili bazı şeyleri programa koyması güzel olurdu. Herkes aynı anda aynı yerlerde olacağına tespit edilen cem evlerinde görüşmeler yapabilirdik. Çünkü bence her cem evi Aleviliği temsil etmekten ziyade kendilerini temsil eden dernekler haline gelmiş (E2, 15.08.2011).

Araştırma tek bir noktaya odaklanmayıp, Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri'nin geneline baktığı için olabildiğince kutsal mekanlar üzerine durulmuş, cem törenleri de eklenmiştir. Ancak araştırmanın her cem törenine katılmak gibi bir iddiası olmamıştır. Eğer böyle olsaydı araştırmanın Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri'nde cemevleri ya da cem törenleri gibi bir konusu olurdu. Araştırmada törenlerin geneline bakmak amaçlanmıştır.

Katılımcıların araştırma ile ilgili ortak eleştirilerinden biri de görüşme sorularının çok genel, özel ve mahreme yönelik olmasıdır. Görüşme sorularının törenleri yansıtacak türden olmadığı, ayrıntılı hazırlanmadığı ve Alevilerin mahremine yönelik olduğu eleştirileri gelmiştir. Ancak araştırmada katılımcılara verilen sorular genel başlıklarda hazırlanmış ve katılımcılara "bu soruları mutlaka böyle soracaksınız" denmemiştir. Bu sorular, onların alanda görüşme becerilerini ölçmeye yarayan, alan deneyimleri ile birlikte özellikle fotoğrafçıların gelişimini gözlemleyebileceğimiz sorular olmuştur. Nitekim F1, başlangıçta araştırma sorularını çok tek düze sorduğunu ancak daha sonra alanla ilgili bilgisi arttıkça soruları sohbet içinde değiştirerek sormayı başardığını fark etmiştir. Bunu da günlüklerinde ifade etmiştir.

Araştırmanın hem fotoğraf, hem gözlem hem de görüşme gibi veri toplama yöntemleri ile gerçekleşmesi de başlangıçta katılımcılarda endişeye sebep olmuştur. E2, "bir alan araştırmasının bu şekilde yapılmasının hem beden hem de ruh sağlığı açısından doğru olmadığını düşünüyorum" derken, F1, "doğruyu söylemek gerekirse bu çalışma şekline hala aklımın bir kısmı bir direnç gösteriyor" (F1, 15.08.2011) şeklinde yorumlamıştır. Alandaki deneyimleri arttıkça, güvenleri yerine gelmiş, alanı ve kaynak kişileri tanımaya başlayınca da veri toplama araçlarını kullanma becerileri artmıştır.

F1'in araştırmada eleştirdiği bir başka nokta ise günlük istenen fotoğraf sayısıdır. Bu sayının bir fotoğrafçı için oldukça fazla olduğunu şöyle dile getirmiştir: "Diğer yandan günlük olarak istenilen fotoğraf sayısını ise bir başka handikap olduğunu düşünüyorum" (F1, 12.08.2011). Bu nedenle katılımcılardan belirli bir fotoğraf sayısı istense de, bu kuralın F1'in motivasyonunu bozacağı düşünüldüğünden, sayıyı en az 10 en fazla 30 fotoğrafla sınırlandırmanın daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır. F1, araştırma süresince günlük 30 fotoğraf hiç bir zaman vermemiştir. Ona göre, bu sayının gün içinde karşılanması mümkün değildir. Onun endişesi iyi fotoğraf çekememektir. Kendi beğenmediği fotoğraflarını araştırmacı olarak bana vermesi onda bir gerginlik yaratmıştır. Bunu da görüşmelerde açıkça söylemiştir. Ona göre ilk çektiği fotoğraflar bir izlenim gibidir. F1'in klasöründe, bir konu üzerine, aynı kadraj ve fakat farklı anlardan oluşan yüzlerce fotoğraf görmek mümkündür. Onun amacı olayı anlatan en doğru anı yakalamaktır. O eğer o konunun anlatacağı hikayede olması gerektiğini düşünüyorsa, konumunu belirleyip, belirlediği açıdan doğru anı bulana kadar fotoğraf çekmektedir. F1'nin yöntemi alanda deneyimlenecek bir yöntemdir.

4.2.6. Araştırma süresince katılımcılardaki değişim: "ben kendimi değişmiş hissediyorum"

Araştırmada uygulana yöntem ve çalışma süresince katılımcıların bu yöntemi uygulamaları onlarda bir alışkanlık yaratmış ve deneyim de kazandırmıştır. Hiç biri ilk günkü gibi "nereden başlayacaklarını bilemez" halde değildirler. Özellikle E2, araştırma sonrasında kendindeki değişimi açık bir biçimde ifade etmiştir:

> Bir şey yazmayı düşünmüyorum artık. Bu günlüğü burada noktalamayı istiyorum. Günlük yazmak bir alışkanlık haline geldi mi bunu da yarın göreceğiz.... Ayrıca kendime bir ses kayıt cihazı almaya karar verdim (E2, 21.08.2011).

E2'nin özellikle kendi çalışmalarında fotoğraf çekimine devam edeceği ve teknoloji ile ilişkisinin geliştiği ile ilgili görüşleri de şöyledir:

> İlk gün çekimler falan tamam da hem ses kaydına hem fotoğrafa inanılmaz alıştım....Ben kendimi değişmiş hissediyorum. Hep etnografik araştırma sonrasında şimdi başka bir kapıdan çıkıyorsun. İnsanlara teknolojiye bakış açım değişti. Ses kaydımın olmasını istiyorum daha az not tutmaya başladım bu ara. Ama şöyle de bir şey var daha çok resim çektiğim için o resimleri niye çektiğimi hepsini tek tek karşıma alıp kalemle burada bu vardı şeklinde yazabilirim (E2, 18.08.2011).

Ancak yine de araştırma katılımcılarda bir etki yaratsa da, bazı katılımcılar bu değişime direnç göstermektedirler. Özellikle F1, bir yandan bu yöntemin uzun süreli fotoröportajlarda uygulanabilir olduğunu söylerken, bir yandan da uygulamayacağını ifade etmektedir:

> Bu çok uzun bir hikaye değil ki, mesela mevsimlik işçiler gibi bir iş değil yani. Böyle bir iş yapmak istemiyorum aslında ama yapmak istersem böyle yaparım herhalde (F1, 18.08.2011).

Uygulanan bu yöntemin kendi çalışma tarzı ile örtüşmediğini savunan F1, fotoğrafçının var olan durumun peşinden değil, fotoğrafın peşinden gittiğini, birçok fotoğrafçı içinde bunun önemli olduğunu vurgulayarak, kısa sürede yapılan çalışmalarda bu yöntemi uygulamanın zorluğundan bahsetmiştir:

> Burada sen farklı bir şey yapmaya çalışıyorsun. İyi fotoğraf çeksinler, iyi araştırma yapsınlar değil. Yapmaya çalıştığın şey de benim tam olarak çalışma tarzımla örtüşen bir durum değil. Bir sürü fotoğrafçı için bu böyledir. Sadece fotoğraf çeken birçok insan bundan rahatsız olur herhalde. Çünkü iki detay senin için çok önemli oluyor fotoğrafçılık yaparken başka bir şeyle ilgilenmezsin, herkes fotoğrafın peşinden koşarsan diğerleriyle ilgilenmezsin böyle olunca bir şeyleri atladığımı hissediyorum. Var olan gerçeklik, çektiğin şeyin sendeki yansıması diye düşünüyorum. Var olan durumun değil fotoğrafın peşindedir, fotoğrafçı. Fotoğraf anlamında bir sürü

> şeyi engelliyor, o yüzden çok zor bir iş. Uzun uzun tekrar edebileceğin bir iş vardır. Bu yöntem uygulanabilir ama onun dışında zor biraz. Kısa zamanda yapılan işler için zor (F1, 18.08.2011).

F1 bir yandan yöntemin uygulanabilir olmadığı görüşünü savunurken, bir yandan da bu deneyimin ona çok şey kattığını söylemektedir. Alana başka bir gözle bakmayı öğrendiğini, fotoğrafçı olarak onu zenginleştirdiğini, fotoğrafçı olarak fotoğraf çekmeye gittiklerinde tembellikten gözlemleri günlüğe aktarmayı ihmal ettiklerinden söz ederek, etnograf gibi bakmanın fotoğrafçı için handikaplarından da şöyle bahsetmiştir:

> Etnografların çektiği gibi fotoğraflar çekmek bana çok şey gibi gelmiyor. Çok zenginleştirebilir aynı zamanda da daraltabilir fotoğrafçı için. O detaylara kilitlenirsen belki büyük olan şeyi kaçırabilirsin. Çok emin değilim. Belki daha sonra yapacağım çalışmalarda karşılaştırma değil de etnografiyi bu işin içine dahil ederek zengin hale getirilebilir. Ama bunlar uzun konular için geçerli (F1, 21.08.2011).

F2'e göre, bu araştırmanın onu heyecanlandıran kısmı, farklı disiplinlerden, farklı alanlardan insanların bir araya gelerek farklı pencerelerden, farklı yerlerden fotoğrafı kullanarak bir konuya bakmalarıdır (F1, 10.08.2011). Araştırmanın katılımcılar arasında daha etkileşimli olması gerekliğini de vurgulamaktadır. Ona göre alandaki dönüşüm, alanda geçirilen süre boyunca katılımcıların birbirileriyle etkileşime girmeleri, deneyimlerini paylaşmaları ile olacaktır. Araştırma bu etkileşime izin vermemektedir.

> F1 ile buluşup pide yedik sonra da E1 ile buluştuk çay içtik beraber sohbet ettik. Çalışmanın hepimizin de hoşuna giden gitmeyen taraflarını konuştuk bunlar sonrada dile getirdiğimiz etkileşim meselesiydi daha çok (F2, 20.08.2011).

Araştırmada, jüri tarafından belirlenen etkileşimi sınırlamak kuralı, katılımcıların mesleki pratiklerini alan yansıtabilmek ve bu pratiklerin benzerlik ve farklılıklarını

yakalayabilmek amacıyla koyulmuştur. Bu nedenle etkileşimli alan çalışması bir sonraki çalışmanın konusu olabilir.

4.3. Fotoğraf ve Etnografi Arasındaki İlişki

4.3.1. Fotoğrafın anlamı

Fotoğraf her bir katılımcı için farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Özellikle etnograflar fotoğrafı etnografide kullanımı üzerinden bakarak tanımlamaya çalışmışlar, kişisel olarak ne ifade ediyor sorusuna da şöyle cevap vermişlerdir:

> Fotoğraf gittiğimiz yerleri çekmek, yanımızda taşımak, artık digital teknolojiyle birlikte çok rahat ulaşılabilir oldu fotoğraf, eskisi gibi sök tak çıkart evde biriktir albüme dönüştür artık öyle bir şey söz konusu değil. Artık gayet doğal digital ortamda çekilebiliyor, digital ortamda saklanabiliyor, bunun dışında internete kadar verilebiliyor. Ama Eskişehir'e geldik mesela buralarda dolaşırken fotoğrafın anı kaçırmamaya yarayabileceğini düşünüyorum. Tamamen reddetmiyorum ama özel bir durumu tetikleyecek şekilde de önemsemiyorum aslında (E1, 10.08.2011)

> Albüm oluşturmayı çok seviyordum. Ya da bir yere gittiğimde mesela onu belgeleme ihtiyacı hissediyordum. Şuan öyle ihtiyaçlarım çok kalmadı, kalktı ortadan. Zaten hepsi artık elektronik ortamda saklanıyor internetle. Teknoloji yaşamımı çok etkiledi, fotoğrafı tamamen yaşamımdan kaldırdı yani (E2, 10.08.2011).

Etnograflar fotoğrafın yaşamlarında çok da önemli bir yer kaplamadığını, eksikliğini hissetmediklerini belirtmişlerdir. Ancak E2'nin yaptığı fotoğraf ile ilgili bir yorum dikkat çekmektedir. Aslında Ellul'un kitabının adı olan *Sözün Düşüşü*'nün günümüz görme biçimlerinin nasıl değiştiğinin bir yansıması gibi durmaktadır. Fotoğraf makinesinin icadının Evliya çelebi dönemine denk gelmesi demek, yazılı kültürün değil görsel kültürün gelişmiş olması demektir. Katılımcı bu diyalektiği kurarak aslında

mesleki olarak kendi açısından da bir değerlendirme yapıyor ve okunacak metinlerin yazılar değil görsel metinler olacağını vurguluyor:

> Fotoğrafları ben şeye benzetiyorum. Şimdi Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'ni okudum. Orada her şey yazıyor. Onun yazdıkları abartı olmakla beraber etnografik bilgiye ulaşıyorsun. Şimdi düşünüyorum evliya çelebi ya da Herodot döneminde fotoğraf makinesi olsaydı, bu görsel etnografik malzemelerin fotoğrafı olsaydı yazıdan ziyade görsel etnografik çalışması yapacaktık. Fotoğraf bana kalırsa toplumun ekonomik, kültürel, siyasi bir çok şeyin simgesi haline gelen bir şey, görüntüden çok başka şeyler ifade ediyorlar (E2, 10.08.2011).

E2'nin fotoğrafın anlamı ile ilgili bir başka önemli tanımlaması, görsel bellek üzerinedir. Alevilikte görsel imgenin önemine vurgu yaparak, fotoğrafların da bu belleği kuvvetlendirerek, kültürel devamlılığı sağladığını açıklamaya çalışmıştır. Ellul, fotoğrafın toplumun her kesimde kullanılıyor oluşu üzerinden yola çıkarak sıradan bir insanın bir görüntü oluştururken hayattan koptuğunu ve vizör üzerinden bakmayı çıplak gözle bakmaya tercih ettiğini vurgulamıştır (Ellul, 2004: 182). Ellul'un da vurguladığı fotoğrafik algı, çıplak gözle görüneni değil, vizörle çerçeveleneni algılamaktır. E2'nin ilginç bir şekilde belirttiği bu hatırlama durumu, fotoğrafın "görsel belleği örgütlediğine" yönelik bir inşa etme sürecidir:

> ...Bir de fotoğrafın hatırlatma şeyi dediğin ya görsel belleği inşa eden bir şey. Sürekli bir hale getiriyor. Bu kuşağa göre değişir. Buraya gelen çocuklar bu görseli görmezse bitmiştir. Ama fotoğrafladığın zaman onu görürler işe yarar. Görsel belleği örgütler. Mesela buraya geldiğim gibi değil fotoğraflardan gördüğümü hatırlayacağım (E2, 13.08.2011).

Fotoğrafçılar ise iki farklı bakış açısı ile ilgili fotoğrafı anlamlandırmaktadırlar. F1 için fotoğraf, bir takım şeylere başkalarından değil de birinci elden tanıklık etmektir. F1, fotoğrafa özel bir anlam yüklemediğini, sınırlı bir değerinin olduğunu, önceden fotoğrafın değişim için bir güç olduğunu ancak şimdi böyle düşünmediğini belirtmiştir

(F1, 10.08.2011). F1'in tercih ettiği fotoğrafik anlatım dolaylı anlatımdır. Böylece fotoğraflar ideolojik ve kültürel donanımların yani fotoğrafçıların süzgecinden geçecektir. Anlamı değişecektir (F1, 21.08.2011). F2 ise fotoğrafın anlamının kendisi için değişikliğe uğradığını, "geleneksel kültürün belgelenmesi açısından ya da sosyal bilimler açısından kullanılan önemli bir araç olduğunu" ifade etmiştir (F2, 10.08.2011).

4.3.2. Fotoğrafın veri toplama aracı olarak niteliği

Alan araştırmalarında fotoğrafın bir veri toplama aracı olarak kullanılması, son zamanlarda yaygınlık kazanmış bir durumdur. Fotoğrafı hangi tanımla ele aldığınız yani görsel bir kayıt ya da görsel bir günlük olarak tanımlamanız önemlidir. Araştırmanın seyrini ve bulgularını da etkileyecektir. Etnograf katılımcılar, günlük ve görüşmelerinde fotoğrafın veri toplama aracı olarak niteliği konusunda farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Örneğin E1, fotoğraf makinesi gibi cihazların alandaki pratiğin doğal sürecini bozduğunu, bu tür araçların çok gerekli değilse kullanılmaması gerektiğini ilk görüşmesinde şöyle belirtmiştir (E1, 10.08.2011):

> ...eğer bir sosyal antropolojiden bahsediyorsak, etnografiden bahsediyorsak çok da gerekli olmayabilir, fotoğraf. Çünkü antropoloğun alanda yaptığı iş uzun süre katılımcı gözlemle birlikte bir takım tekniklerle, çalışmalar yürütmek ve sonrasında bunu analizini yapacak işte. Dolayısıyla ses kayıt cihazlarını masanın üstüne koymak, fotoğrafı bir kenara koymak çalışmayı en başından zedeliyor işte insanlar oraya bir yabancıyla oturmuşlardır. Çünkü sizin çalıştığınız şey kaynak kişilerin hayatına dair bir şey, hayatının bilgisi. Bu bilgi her zaman için kaynak kişilerin tabii ki mahremine dokunan bilgiler çoğunlukla, özetle özel yaşamına dokunan bilgiler. Bunu paylaşmak konusunda da isteksiz davranacaklardır, davranmışlardır geçmişten bu güne de yani (E1, 10.08.2011).

Fotoğrafın veri toplama aracı olarak etnografik çalışmalarda kesinlikle kullanılması gerektiğini vurgulayan E2, görselliğin yani fotoğrafın bir metin gibi olduğunu, kültür nasıl yazılarak metin haline getiriliyorsa, fotoğraf da kültürü metin haline getirmektedir

(E2, 10.08.2011). Ona göre, sosyal bilimlerde fotoğraf olmazsa olmazdır. Bunun nedenini şöyle açıklamaktadır: "Etnograf demek kusursuz demek değildir, her şeyi kelimelerle ifade edebilecek bir yeteneğe sahip değil. İkisinin bir arada olması gerekir bu tartışılmaz bir gerçek" (E2, 10.08.2011). E2, fotoğrafın kullanımının gerekliliği ile ilgili alandan şöyle bir örnek vermektedir:

> Bu araştırmaya nereden bakmak gerek. Bir etnograf olarak alanda sorduğumuz sorular ve çektiğimiz fotoğraflar örtüşmediği için fotoğraflardan sorduğumuz sorulara ulaşmamız zor. Ancak fotoğraflarımıza bakarak, Alevi kimliğinin Hacı Bektaş'ta ortaya çıkan ritüel kısmı, geleneksel uygulama inanç kısmını analiz edebiliriz (E2, 21.08.2011)

E1 her ne kadar fotoğrafı alanda kullanmanın süreci etkileyeceğini düşünse de kendi çalışmalarında zaman zaman fotoğraftan faydalandığını ifade etmektedir. Ancak onun fotoğrafı kullanması alan notlarını yani yazıyı destekleyecek şekilde olmuştur:

> Çektiğim fotoğrafların; eğer en nihayetinde tüm alan notlarımdan derli toplu bir yazı çıkarılması istenseydi; bu yazıyı destekleyecek şekilde kullanılabilmesine olanak tanıyacak şekilde olmalarına özen gösterdim. Yani eğer ki bu alan notlarını esas alan bir antropolojik çalışma ortaya çıkacak olsaydı, bu çalışma içerisindeki değerlendirme ve tartışmalarda referans göstereceğim belgeler olarak bu fotoğraflar kullanılmış olacaklardı (E1, 21.08.2011).

Fotoğrafçılardan F1, fotoğrafın sosyal bilimlerde kullanımına yönelik net bir cevap vermemiş, "Bakarsın o fotoğrafa ne var diye, o fotoğraftan çıkarımlar yapabilirsin" diyerek fotoğraf okuma üzerinde durmuş, alanda fotoğraf çekiminden bahsetmemiştir. F2 ise, fotoğrafın veri toplama tekniği olarak kullanılmasının gerekliliğinden bahsederken, burada asıl olanın fotoğrafın "nesnel" mi "öznel" mi değerlendireceği üzerinde durmuştur.

4.3.3. Fotoğrafın "nesnellik" ve "öznellik" tartışması

Fotoğrafın "nesnel gerçekliği" aktaramayacağını, fotoğrafçının neyi gördüyse onu fotoğraflayacağını belirtmekte ve sosyal bilimlerde de "nesnellik" tartışmasının yapıldığını vurgulamaktadır. Araştırmacının araştırmasını sanki kendisi yokmuş gibi yapmaya çalışmasını, fotoğrafın "nesnel" olduğunu savunanların bakış açısına benzetmektedir (F2, 10.08.2011).

> Aslında ikisinin de nesnelliği tartışılır demek istiyorum. İkisi de aslında özel hareket ederler ama bilgiyi aktarmak açısından nesnelliğin sıfır noktasında olduğunu söyleyemeyiz. O konuda mutlak bir şey söyleyemeyiz ama mutlak anlamda nesnel olduğu yanılgısı yaratabilir. Dolayısıyla aslında bunları sorgulayarak hareket etmek gerekiyor. Benim fotoğraf etkinliğimin etnograf ve antropolojiyle kesişen yanları olmuştur. Sorularım da olmuştur. Bu konulara sürekli belki uyanık olmak gerektiğini söyleyebilirim (F2, 10.08.2011).

Fotoğrafın öznel bir etkinlik olduğunu savunan F2'ye göre, ister fotoğrafçı ister etnograf olsun ürettiği gerçekliği sorgulaması gerekmektedir. Özellikle fotoğrafçıların alana çıktıklarında ellerinde büyük fotoğraf makineleri ile tamamen "nesnel" olduklarını iddia etmeleri, onları yanılgıya düşürecektir. F2 bu yanılgıyı şöyle açıklamaktadır:

> Siz elinizde bir kamerayla gidiyorsunuz tamamen nesnel olduğunu iddia ettiğiniz bir gerçekliği aktarıyorsunuz. Dolayısıyla bir gerçeklik üretiyorsunuz. Diğer yanda da gerçeklik üzerine bilgi ürettiğinizi iddia ediyorsunuz. Ama hangi gerçeklik üzerine bilgi üretiyorsunuz? Kimin gerçekliğinin üzerine, hangi noktadan bakılan gerçeklik üzerine? Bütün bunlarda ciddi problemler var. Bunları bilerek, tartışarak anlayarak, bütünü görmeye çalışarak, bütünden kopmadan yani bütün derken nedir, insanın doğadaki durumu kültür içindeki yerini pratikten koparmadan, pratiğin içerisinde bunlar kazanılabilir. Dolayısıyla kullanılmamalıdır gibi herhangi

> bir şey yoktur. Fotoğrafsız olmaz gibi bir cevabın da anlamsız olduğunu da düşünüyorum tabii ki (F2,10.08.2011).

F1 de fotoğrafta "nesnel" olma iddiasına karşı çıkmıştır. Ona göre aktarılan gerçeklik fotoğrafçının gerçekliğidir ve saf "nesnelliği" aktarmak mümkün değildir. Çünkü konuyu seçen de, anı seçen de fotoğrafçıdır. Bu nedenle fotoğrafçının bu süreçte dürüst ve ahlaklı olması beklenmektedir (F1, 10.08.2011). Ona göre Aleviler çok kötü de anlatılabilir, yüceltilebilir de. Bu nedenle fotoğraf çekerken de neyi seçtiğin çok önemlidir (F1, 21.08.2011).

Fotoğraf aynı zamanda E1'e göre durumu betimleyici bir veridir ancak analizi gereklidir. Tek başına yeterli bir veri olmayacaktır. Bu analiz etnografın alan deneyimi ve literatür bilgisi ile de örtüşecektir (E1, 10.08.2011). Fotoğrafın çekim süreci gibi fotoğrafı analiz süreci de bir süzgeçten geçerek yazıya dökülecektir. Burada etnograf/fotoğrafçının dürüst olması gerekmektedir. Gerek çekim süreci gerekse analiz süreci bazı manipülasyonlara açıktır. Bu nedenle fotoğrafı üretme ve analiz süreci de öznel ve düşünümseldir.

4.3.4. Etnografinin anlamı

Etnografi antropolojinin alan araştırması olarak, kültürü tanımanın en önemli yöntemlerinden biridir. E1, "etnografiyi insanın sosyal pratiği içerisinde karşılaştığı sorunları çözmenin adı" olarak tanımlamış, "insanlığın başlangıcından beri perspektif bakımından en önemli yöntemlerden" diye aktarmıştır (E1, 10.08.2011). E2 ise "etnografi beni açıkçası sürekli ayakta tutan şey" diyerek daha kişisel bir tanım yapmıştır.

> Çok zor tanımlamak. Kişisel duygulardan, düşüncelerden, önyargılardan arınarak ifade etmek bir hayli zor. Kendi gözünle bakabilmek, kendinden bir şeyler yazabilmek güzel. Etnografi beni açıkçası sürekli ayakta tutan bir şey (E2, 10.08.2011).

F1, "etnografinin anlamı nedir?" sorusuna öncelikle "bilmiyorum" cevabını verirken, daha sonra "kültür ve alışkanlıkları araştıran bir şey herhalde" (F1, 10.08.2011) diye tariflemiştir. F2, etnografi tanımında daha eleştirel yaklaşmıştır. Ona göre etnografinin çıkışı masum değildir ve bilinmeyen dünyayı sömürme amacının gerçekleşmesine yardımcı olmuştur. Bu nedenle etnografinin F2'yi ürperten bir tarafı olsa da bu bilim dallarının tarih içinde özeleştirisi etnograflar tarafından yapılmıştır. F2, etnografinin eleştirisini yaptıktan sonra etnografi ile ilgili şunları söylemiştir:

> ...çıkış noktası, başlangıcı böyle olsa da kültürü tanımak çabası olduğu için değerlidir ama yine de kullandığı yöntemler bakımından aslında çok da içine sinebilecek bir durumları yoktur. Araştırma nesnesi haline geldikten sonra kültür, çok da fazla aslında geleneksel kültürü yaşattığına tamamen benim inancım kayboldu. Yani geleneksel kültürün fotoğraflarla çekildiği etnografik araştırmalarla kesişen yönlerinin bana öğrettiği şey; aslında bu etkinliğin kültürü yaşatan bir şey olmadığına inanmaya başladım. Çünkü bir araştırma nesnesi olarak başladıysa, bilimsel bir kanıt olarak o büyük bilgi havuzunda düzeyini görüyor fakat bütünle, diğer bilimlerle bağlantısı kopabildiği için zaten bir çok disiplinin, çok bütünde bir yere oturduğunu söyleyemeyeceğim (F2, 10.08.2011).

F2'nin vurguladığı ilgi çekici bir nokta vardır. O da etnografi uygulamalarında kültürün sadece belgelenip bırakılması değil, aynı zamanda o kültürü yaşatmaya, geliştirmeye katkıda bulunması gerekliliğidir. Bu da ancak farklı disiplinlerle birlikte çalışarak gerçekleşecektir. Eğer bu birliktelik sağlanmazsa etnografik araştırmalarında bir anlamı yoktur. Bilgi yığını içinde kaybolup giden çalışmalar olarak yerini alacaklardır (F2, 10.08.2011). Burada F2'nin vurgulamak istediği, etnografinin dönüştürücü, geliştirici ve harekete geçirici olmasının sağlanmasıdır.

4.3.5. Etnografide veri toplama araçlarının kullanımı

Etnografide kullanılan veri toplama araçları katılmcı gözlem, görüşme, fotoğraf ve videodur. Genellikle etnograflar görsel malzemeleri alan notlarına kanıt oluşturacak

biçimde ya da hatırlatma aracı olarak kullanmaktadırlar. Onlar için temel araçlar gözlemler ve görüşmelerdir. E1, etnografik araştırmalarda veri toplama teknikleri ile ilgili şunları söylemektedir.

> Sonuç olarak biz etnografi yapıyorsak bu şekilde çalışıyorsak uzun süreli bir katılımcı gözlem, analiz çalışmayı güçlü bir noktada destekleyecektir. Ama sonuçta etnografiyle ilgili günlük yaşam koşulları, yeme, içme, bir takım dini pratiklerin kayda alınması insanların kültürlerinin ortaya çıkartılması bakımından son derece gerekli. Fotoğraf bu süreçte bir yandan önemli tabii. Yabancı bir çevreye giriyorsunuz alanı tanırsınız bu başka ama alana girerken tabii ki dikkatli, özenli bir şekilde insanlığı açığa çıkartmak, anlatmak gerekir ki kesinlikle olmaz ama mümkün mertebe anlaşılabilsin (E1, 21.08.2011).

Veriler toplandıktan sonra ise elde edilen durumu, bulgular eşliğinde analiz etmek araştırmanın diğer önemli kısmıdır. E1, genel durumun olumlu olumsuz yanlarını aktarmanın, alanda gözlemlenen pratiği tartışmanın önemine vurgu yapmakta, bunu yaparken de yanlı olmamak gerektiğini söylemektedir (E1, 21.08.2011).

4.3.6. Etnografinin gerçekliği aktarma durumu

Etnografi de fotoğraf gibi, gerçekliği aktarmada bazı eleştirilere maruz kalmaktadır. Katılımcıların hepsi etnografinin "nesnel" gerçekliği aktaramayacağı konusunda hemfikirdirler. Çünkü onlara göre insanın olduğu yerde, onu bakış açısının, onu gözleminin olduğu yerde "nesnellikten" söz edilemez. E1, etnografinin özgün bir alan olduğunu, etnografın bilimsel eğitimi de, bilimsel yöntemin kendisi de siyasal toplumların oluşturduğu sosyalizasyonlardan bağımsız olmadığını savunmaktadır. Dolayısıyla bir gerçeği tasvir ederken, analiz ederken de etnografın dünya görüşünden, durduğu yerden, meseleleri ilişkilendirme biçimlerinden kesinlikle bağımsız olmayacaktır. O yüzden etnografide objektif bir bilgi, "nesnel" bir bilgi gibi bir tanım yapmak ona göre doğru değildir (E1, 10.08.2011).

4.4. Çekilen Fotoğraflara Dair Bulgular

Katılımcılar alanda bulundukları 10 gün süresince her gün fotoğraf çekmişler, ancak son gün fotoğraf çekmek yerine değerlendirme yazısı yazmayı tercih etmişlerdir. Fotoğraflar, araştırmanın ilk gününden itibaren çekilmiştir. Katılımcıların aynı gün aynı mekâna gidebilmelerini sağlamak amacıyla bir çalışma programı oluşturulmuş, bir etnograf, bir fotoğrafçı sabah saatlerinde bir mekâna, diğerleri ise diğer mekâna gönderilmiş, öğleden sonra ise mekânlar değiştirilmiştir. Katılımcıların hepsi aynı gün aynı mekânda olmuşlardır. Özellikle araştırmanın sonlarına doğru katılımcıların alanı tanıması ile birlikte ve onların talepleri doğrultusunda programa serbest zaman konulmuş, bu zamanlarda katılımcıların istedikleri mekâna gitmeleri, istedikleri olayı fotoğraflamalarına izin verilmiştir. Bunun nedeni alanda uzunca süre kalmaları, araştırma ortamını tanımalarıdır.

Katılımcılara gün içinde çektikleri fotoğraflardan başlangıçta 50 fotoğraf seçip araştırmacıya günlük olarak vermeleri istenmiştir. Ancak özellikle fotoğrafçılardan gelen eleştiriler ile bu sayı 30'a düşürülmüştür. Fotoğrafçılar, günlük 30 adet fotoğrafın da çok fazla olduğunu dile getirmişlerdir. Bu nedenle katılımcılara üst sınır 30, alt sınır 10 olmak koşuluyla her gün çektikleri fotoğraflardan seçmeleri ve araştırmacıya vermeleri söylenmiştir. Etnograflar günlük 30 fotoğrafı seçip vermişler ancak fotoğrafçılar bu sayıya ancak resmi açılış töreninde ulaşabilmişlerdir. Fotoğrafçılar bunun nedenini, "hiç bir fotoğrafçı günde 30 iyi fotoğraf çekemez" diyerek açıklamışlardır. Onlara göre, günde çektikleri fotoğrafların içinden ancak 3-5 tane olayı ve mekânı anlatan, estetik ve teknik olarak yeterli fotoğraf yakalanabilecek ve geri kalan ise sadece belge niteliği taşıyacaktır.

Katılımcıların çektikleri fotoğrafların analiz edilebilmesi için dört ölçüt belirlenmiştir. Bu ölçütler *gün, mekan, olay* ve *ayrıntı* olarak belirlenmiştir. Bu ölçütlerden *mekan*, araştırma ortamında belirlenen, katılımcıların gidecekleri kutsal yerleri tanımlamaktadır. *Olay* ise araştırmada tanımlanan Alevilerin ritüelleri, ibadetleri, seremonileri, protestoları, törenleri gibi araştırma süresince gerçekleşen etkinlikleri kapmaktadır.

Ayrıntı ise katılımcıların, olay ve mekandan bir detayı belgeledikleri, kendi hayatlarından ve bakış açılarından da izler taşıyan yakın plan fotoğraflardır.

Mekân bölümünde, katılımcıların çektiği fotoğraflar incelenerek, aynı günde aynı mekânda çekilmiş fotoğraflar, *olay* bölümünde ise yine aynı günde aynı olaya dair fotoğraflar, *ayrıntı* bölümünde ise aynı günde çekilmiş, katılımcıların farklılıklarını en çok ortaya koyan, mekân ya da olay sınırlaması olmayan ayrıntı fotoğraflar seçilmiştir. Genellikle ayrıntı fotoğraflar, katılımcıların farklılıklarını ortaya koyan nitelikte olması nedeniyle görüşme ve günlüklerden çıkan temalar ışığında serbest seçilmiştir. Her başlık altında katılımcıların fotoğrafları aynı anda okunacak ve değerlendirilecektir. Bunun nedeni dört katılımcının çektiği fotoğrafların, okuyucu tarafından aynı anda görülmesini ve değerlendirmenin aynı anda yapılarak karşılaştırmanın yapılmasını sağlamaktır. Fotoğraflar analiz edilirken, Gillian Rose'un Görsel Yöntemler (*Visual Methodologies)* kitabında, farklı yöntemlerden derleyerek oluşturduğu sorular sorulmuş ve betimsel şekilde yorumlanmaya çalışılmıştır.

4.4.1. Gün: 12.08.2011

4.4.1.1. Mekân/Deliklitaş



Fotoğraf 35. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 36. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 37. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 38. F2'nin çektiği fotoğraf

Fotoğraflar Çilehane'nin Deliklitaş bölümünde çekilmiştir. Burası Aleviler için en kutsal mekânlardan biridir. Çünkü Hacı Bektaş Veli'nin, burada yemeden içmeden inzivaya çekildiği ve güvercin kılığına girip uçtuğuna inanılmaktadır. Yaygın bir inanışa göre; günahı olan insan, zayıf dahi olsa bu delikten geçememekte, bir adak adayınca serbest kalmaktadır. Günahı olmayanlar ise, delikten rahatça geçebilmektedirler. Katılımcıların hepsi bu ritüeli yansıtan fotoğraflar çekmişlerdir. Etnografların fotoğraflarında dışarıdan destek alarak, küçük bir delikten çıkmaya çalışan kilolu kadınlar görülmektedir. Deliklitaş orta plan ile çekilmiş, etraftaki insanlar yerine delikten çıkmaya çalışan kadınlara odaklanılmıştır. E1, deliğin sağından fotoğraf çekmiş, E2 ise sol taraftan kadını fotoğraflamıştır. Etnograflar olaya odaklanırken, bir yandan da delikten çıkarken zorlanan kadınların yüz ifadelerini göstermek istemektedirler. Dışardan birileri de o kadınlara yardım etmeye çalışmaktadırlar. Ritüele göre kimsenin yardımı olmadan delikten çıkmak makbuldür. Biri yardım ederse bu ibadeti kişi gerçekleştirememiş olur. Etnografların bu çelişkiyi anlatmaya çalıştıkları düşünülmektedir. Etnografların bu duruma bakışları aynıdır. Bunun nedeni mesleki pratiklerin etnograflar arasında benzer bir bakış açısı yaratması olabilir. Etnografların fotoğrafları, olayı anlatmakta, ancak orta plan oldukları için mekân ile genel bilgiyi vermemektedir. Fotoğrafçıların çektiği fotoğraflar ise mekânı geniş plan ile anlatmayı, sadece delikten çıkan kişilere değil aynı zamanda mekâna ve etraftaki insanlara da vurgu yapan niteliktedir. F1'in fotoğrafı orada yaşanan bir durumu ve anı yakalamıştır. Çünkü orada sadece delikten çıkmaya çalışan biri yoktur. Aynı anda kamerayla olayı belgeleyen kişi, çocuğuna sarılmış bir başka kişi ve deliğin etrafındaki diğerleri de vardır. Fotoğrafçı farklı bir kompozisyonla bakan gözün, fotoğrafın sağından başlayıp içe doğru bakmasını sağlamaktadır. Bu da fotoğrafın etkisini arttırmaktadır. Asıl konu

delikten çıkmaya çalışan kadınken, F1'in dolaylı anlatım ile kurduğu üslup, Aleviler ile ilgili farklı okumalar yapılmasına neden olabilir. Fotoğraflarda kişiler arasında hem bir iletişim hem de iletişimsizlik vardır. Odaklanılan deliklitaş ile önde yer verilen ve flu olarak çekilen, baba-kız olduğu tahmin edilen figürler arasında bir bağlantısızlık vardır. Ancak kamera çeken kişi ile delikten çıkmaya çalışan kişi arasında da bir iletişim vardır. Kamerayla çekenle, delikteki kişinin birbirini tanıdıkları düşünülmektedir. Fotoğraflarında F1'in kurduğu bu ilişki, onun üslubunun bir parçasıdır.

F2'de etnograflardan farklı bir bakış açısı yakalamış, fotoğrafında sadece delikten çıkmaya çalışan kişiye değil aynı zamanda onu belgelemeye çalışan kişilere de yer vermiştir. Bu iki fotoğraf Alevilerin teknolojiye yakın duruşlarını ve ibadetlerini fotoğraf makinesi, kamerayla belgelemeyi sevdiklerinin bir göstergesidir. Katılımcılar günlüklerinde bu durumdan sıklıkla bahsetmişlerdir. Onlara göre törenler boyunca fotoğraf makinesine tepki olmamasının nedeni, Alevilerin bu araçları sıklıkla kullanmaları ve kanıksamalarıdır. Bu fotoğraflar, Alevilerin ibadet etmekle birlikte orada olmalarını belgelemelerinin, diğer inançlara göre daha yaygın bir davranış biçimi olduğunu kanıtlamaktadır.

4.4.1.2. Olay/ /taş dizme



Fotoğraf 39. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 40. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 41. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 42. F2'nin çektiği fotoğraf

Alevilerin ritüelleri arasında "taş çifteleme" denen ilgi çekici bir olay vardır. Katılımcıların hepsi bu ritüeli belgelemişlerdir. Çünkü Çilehane'de yol kenarlarında, meydanlarda üst üste yığılı taşlar dikkati çekmektedir. Taş çifteleme ise ziyaretçilerin ellerine aldıkları taşları çifter çifter sayarak, bir kenara koyduktan sonra geriye bir çift taş kalırsa bunları da üst üste bir kayanın üstüne bırakmaktadırlar. Çilehane'nin bulunduğu meyilli tepede, mitolojik yönden Hacı Bektaş Veli ile ilgisi olduğuna inanılan Minder Kaya ve Kulunç Kaya vardır. Mindere benzeyen bir kaya ve arka tarafında sırt yaslanabilecek ikinci bir kayadan oluşan Minder Kaya'ya, Hacı Bektaş Veli'nin oturduğu söylenmektedir. Kulunç Kaya ise, yine bu bölgede olan hafif meyilli bir kayadır. Sırt ağrısına iyi geldiği söylenen ve sırt üstü yatarak aşağı doğru kayılan kaya, üzerinde kayılmasından dolayı parlak bir görüntü kazanmıştır. Bu mekânların etrafları taşlarla doludur. Alevilerde kutsal saydıkları bu alanın farklı yerlerine taşlar dizerek, çaputlar bağlayarak dileklerini mühürlediklerine inanırlar. Böylece dilekler, istekler gerçekleşecektir.

Katılımcılar, Aleviler için derin anlamlar taşıyan ritüelleri, simgesel ve görsel olarak ilginç gördükleri için fotoğraflamışlardır. Etnograflar günlüklerinde taş dizme, çifteleme, taş ile dilek dileme şeklinde tanımladıkları bu ibadetler ile ilgili F2, kayaların üzerine üst üste konulmuş taşlar ve çalılara bağlanmış çaputların en arketip şaman özelliklerini hissettirdiklerinden bahsetmiştir. F2, şaman kültürüne ait olduğunu düşündüğü taş dizme olayını, diğer katılımcılardan farklı olarak estetize ederek fotoğraflamıştır. Odak noktası ve netlediği taşların arkasında biri görülmektedir. Taşlar net, gördüğümüz kişi fludur. Böylelikle fotoğrafın odak noktasında taşların olduğu, destekleyici unsurun da arkadaki kişi olduğu söylenebilir. Taş ve insan ilişkisi bu

kompozisyonla gösterilmeye çalışılmıştır. F1'in fotoğrafında yine mekân ve mekân içinde insanların durumları söz konusudur. İnsanların neler yaptıkları pek anlaşılmaz, kadınların sırtı dönüktür ve kayaların üzerinde bir şeyler yapmaktadırlar. Eğer bağlamı bilmezseniz, pek bir şey anlayamazsınız. Ancak bağlam, fotoğrafçının benzer konuda çektiği diğer fotoğraflarla birlikte bakılınca anlaşılabilir. Kadınlar arkada kalmışlar, önde erkekler siluet şeklinde yürümektedirler. Belli ki aralarında bir iletişim vardır. Kadınların kocaları olabileceği akla gelmektedir. Burada da dolaylı bir anlatım, olayı doğrudan değil de, düşündürerek göstermek yine F1'in üslubunun bir parçasıdır. Günlüklerinde de dolaylı anlatımı benimsediğine değinmiştir.

Etnografların fotoğraflarına bakıldığında durumu estetize ederek anlatmak yerine, doğrudan Aleviler ne yapıyorlarsa onu göstermek amaçlanmıştır. Etnografların mesleki pratiklerinin ve teknik eksikliklerinin buna neden olduğu söylenebilir. E1 ve E2 geniş plan ile taş dizme olayını fotoğraflamışlar, hem mekâna hem insanlara hem de olaya odaklanmışlardır. Burada kişilerin sosyal durumları, mekân, ritüel ile ilgili okumalar yapılabilecektir. Günlüklerinde de belirttikleri gibi fotoğraflar onlar için gözlemlerinin birer kanıtı, görsel belleğin hatırlatıcılarıdır. Çektikleri bu fotoğraflar onlara durum ile ilgili çok şey anlatmaktadırlar. Uzunca bir süre alandan uzakta kalsalar, bu fotoğraflar sayesinde mekânı, kişileri ve ritüelleri hatırlayabilecekler ve bulgularını yazabileceklerdir. Fotoğrafçılarla aralarındaki temel fark budur. Fotoğrafçılar estetize edilmiş gerçekliğin, etnograflar ise bilgi veren görselliğin peşindedirler

4.4.1.3. Ayrıntı



Fotoğraf 43. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 44. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 45. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 46. F2'nin çektiği fotoğraf

Katılımcılar gün içinde çalışma programında yer alan mekânlara giderek, hem mekânı hem de o mekânda gerçekleşen olayları fotoğraflamışlardır. Bu fotoğraflarda en dikkat çekici olanlar ise farklı ve zaman zaman da kendilerini yansıtan ayrıntı fotoğraflarıdır. Bu fotoğraflarda F1 haricinde bütün fotoğrafçıların kişisel yaşamları, kimlikleri ve düşünceleri okunabilmektedir. F1, günlüklerinde de belirttiği gibi ayrıntılarla uğraşmak yerine an ve insanlık hallerini belgelemek amacındadır. Onun için konuyu tam anlatmıyorsa olayların detaylarını belgelemek zaman ve konsantrasyon kaybıdır. Bazı fotoğraflarında kendini yansıtan anlar da vardır. Ancak bu anlar enderdir. Özellikle F2 ve E1'in fotoğraflarında bu yansımanın öğeleri sıklıkla görülmüştür. Mekân, olay ikilisine bakıldığında katılımcıların birbirlerine benzeyen fotoğrafları vardır. Ancak ayrıntı fotoğraflara bakıldığında, hepsi farklı ve birbirine benzemeyen fotoğraflar çekmişlerdir. Yukarıdaki fotoğraflarda aynı gün çekilmiş an'lardan oluşmuştur. E1'in çektiği fotoğrafı, diğer katılımcılar fotoğraflamamıştır. Alevilik ile ilgili kuramsal ve tarihi kitapların olduğu stand, E1 için fotoğraflanmaya değer bulunmuştur. Bunun nedeni kendisinin günlüklerinde sürekli vurguladığı, etnografın çalıştığı konu ile ilgili literatür bilgisi ve etnografın entellektüel düzeyinin önemi olabilir. Genellikle günlüklerinde alan hakimiyetini ve bilgisini gösteren akademik bir dil kullanan E1, fotografik olarak kitap standını belgelerken içgüdüsel bir davranış geliştirmiş olabilir. Kitaplar aklında kalsın diye de fotoğraflamış olabilir ancak bu pek öncelikli değildir. E1, Alevi literatürünün neler olduğunu göstermek istemiş de olabilir. Doğrudan, anlaşılır ve kitapların adları okunabilecek nitelikte net bir fotoğraf elde etmiştir. Geniş

açı kullandığı için ve kitaplar aynı düzlemde yer aldıkları için öne çıkan bir odak noktası olmamış, hepsine aynı mesafede durmuştur.

E2 ise Aleviler için kutsal sayılan iki önemli zatı, Hacı Bektaş Veli ve Atatürk'ün resimlerini aynı kareye yerleştirirken, Atatürk'ün "Hayatta en hakiki yol gösterici İlimdir" ve Hacı Bektaş Veli'nin "İlimden gidilmeyen yolun sonu karanlıktır" sözlerinin benzerliğini vurgulayan yazıları da kadrajın içine almıştır. Dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de yazıların Türkçeleştirilmiş olmasıdır. "Mürşit" kelimesi yerine "yol gösterici" tanımı kullanılmıştır. Bu ayrıntı bile Alevilerin Türklüğe ve Türkçe 'ye gösterdikleri değerin bir göstergesidir. Bu tabelaların arkasından da Müze görünmektedir. Bu figürler bu alanın nereye ait olduğunu açıkça göstermektedirler. Fotoğraf çekerken, "mekan sadece geniş planla anlatılır" duygusundan kurtulmak gerekmektedir. Bir ayrıntı ile de o mekanın nereye, neye ve kime ait olduğu anlatılabilmektedir. Fotoğraflarda bu tür simgeler, çağrışımlarla anlatılmak isteneni, iletilecek mesajı aktarmada fotoğrafçıya kolaylık sağlamaktadır. E2, etnograflara özgü ayrıntıcı bakışı ile bunu başarmıştır. Fotografik teknik ile ilgili söylenmesi gereken şeylerden biri, doğru pozlanmış, çerçevelenmiş bir fotoğraf karesi olduğudur.

F1, müzede yer alan Atatürk rölyefinin üzerinde Roman anne ve çocukları fotoğraflamıştır. Bu ayrıntı diğer katılımcılarda yoktur. F1, Romanlara karşı ilgisini günlüklerinde de belirtmiştir. Bir ziyaretçinin Romanların bütün ilçeyi batırdıkları, hırsızlık yaptıkları serzenişine karşı F1, temizlik sorununun sadece Romanlardan kaynaklanmadığını vurgulayarak, onların da törenlere katılmaya hakları olduğundan bahsetmiştir. Romanlar onlar için ötekileştirilen bir topluluktur. Atatürk rölyefinin üzerinde olmaları da, bu cumhuriyette öteki kimliklere vurgu yaptığı için dikkate değerdir. F1'in günlüğündeki bir diğer vurgusu da "ne olursa olsun, ezilenler tarafında olduğu" dur. Onları hiç bir zaman kötü göstermek istemediğini söylemiştir. E1'in günlüğünde Romanlar hakkında söylediği kavgacı ve açgözlü tanımlamasına karşı, F1, fotoğraflarında Romanları ötekileştirmemiştir.

Taş dizme ritüelini bir şaman geleneğinin parçası olarak tanımlayan F2, güzel ışıkta taşları çekmenin onda rahatlama hissi uyandırdığını ve bundan çok hoşlandığını

günlüklerinde dile getirmiştir. Araştırma süresince F2'nin çektiği, taş, salyangoz, ayçiçeği ayrıntıları da ona farklı çağrışımlar yapmaktadır. Alevilerin yaşadıkları duygusal bağlılıklar ve simgesel ibadetlere karşı hayranlık duyduğunu enformel sohbetlerimizde de dile getirmiştir. F2'nin çektiği bu fotoğraf da hayranlığını simgeleyen fotoğraflardan biridir. Önde dizili taşlar, arkada ise çaputlar görülmektedir. F2'nin üslubu, ana konuya yardımcı yan öğelerin kullanmasıyla oluşan bütünselliktir. Bu kompozisyon özelliği fotoğraftaki anlatımı güçlendirmekte, kompozisyona bir hareket katmaktadır.

4.4.2. Gün: 13.08.2011

4.4.2.1. Mekân/Beştaşlar



Fotoğraf 47. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 48. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 49. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 50. F2'nin çektiği fotoğraf

Beştaşlar, ilçe merkezine uzak olması nedeniyle ziyaretçiler otobüslerle, kendi araçlarıyla mekâna ulaşmaktadırlar. Müze önünden Beştaşlara minibüsler ancak resmi açılış günü başlamış ve sadece etkinlik süresince devam etmiştir. Katılımcıların ilçeden

Beştaşlara nakli ise taksi ile gerçekleşmiştir. Beştaşlar'ın tıpkı Çilehane gibi Aleviler için önemi büyüktür. Bu nedenle Hacı Bektaş'a gelenler Beştaşlara uğramadan ibadetlerini gerçekleştirmiş sayılmazlar. Beştaşların yakınında bir cemevi ve konaklamak için çadırlar bulunmaktadır.

Katılımcıların Beştaşlara bakışı farklılık göstermiştir. Her biri farklı bir açıdan bakarak, izleyiciye her bir noktasını görme fırsatı vermişlerdir. F1, Beştaşlar içinde ziyaretlerini gerçekleştiren Alevilere odaklanmıştır. Anlatım doğrudan değil, yine bir anlatım çeşitliliği sağlamıştır. Bunu oluşturan fotoğrafın sağ köşesini kaplayan, yüzü gözükmeyen ancak boynunda Hz. Ali'nin kılıcı olan gençtir. Bu genci ön plana alarak, beştaşları ve insan kalabalığını bir derinlik yaratarak göstermiştir. Beştaşlara hiç gelmemiş biri bile Aleviliğin kutsal mekanlarından biri olduğunu bu fotoğrafik anlatımla algılayabilir. Çünkü Beştalar'da Aleviliği simgeleyen herhangi bir resim, fotoğraf ya da sembol bulunmamaktadır. Fotoğrafta o mekânın Alevilere ait kutsal bir mekân olduğunu anlatmak zordur. Bu bakış açısı ve Hz. Ali'nin kılıcı dövmesini kullanarak fotoğrafçı, bu mekânı anlatmayı başarmıştır. Arkadaki kalabalığın mekâna yeni giriş yaptığı hareketliliklerinden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda ne kayaları öpen ne de taşları kaya deliklerine yerleştirerek dilek dileyenler fotoğraf karesinde yoktur. E1'in mekânın genelini gösteren geniş planı aslında, Beştaşlara ziyarete gelen kalabalıklar vurgusunu yapmaktadır. Farklı şehirlerden otobüs dolusu insan ziyarete geldikleri Beştaşlar'da ibadetlerini yapmakta, dileklerini dilemektedirler. Etnograf, bu söylemini yazıyla da anlatabilir ancak fotoğrafın gücü burada ortaya çıkmaktadır. Her zaman yazının eksik kaldığı noktalarda fotoğrafın görsel gücü tek bir kareyle olayı anlatmasından kaynaklanmaktadır. Bu fotoğrafta, etnografın anlatacağı kalabalık vurgusunu aktarmaktadır.

Fotoğrafçı F2, kırsalın ve bozkırın sarılığını, yağmurdan önce yoğunlaşan bulutların görkemi ile birleştirerek, inekleri de ön plana yerleştirerek, Beştaşları bir manzara fotoğrafının içine eklemiş gibidir. Fotoğrafçı olarak onun bu artistik tavrı, belgesel fotoğrafçı olmanın ötesinde bir şeydir. Günlüklerinde ışığın peşinden koştuğunu, fotoğrafik ışık gördüğünde o an her şeyi bırakıp, onun etkisiyle fotoğraflar çektiğini ifade etmiştir. Burada da benzer bir yaklaşım görülmektedir. F2, Beştalar'ı insanların

içinde olduğu bir kutsal mekân olarak değil, manzara fotoğrafını içindeki bir kutsal mekân olarak betimlemiştir. Görsel zenginlik ve ışık bu fotoğrafa resimsi bir özellikle katmıştır. E2'nin fotoğrafına bakıldığında, Beştaşların girişinin geniş plan ile görüldüğü, ziyaretçilerden çok orada mum, yeşil kumaş ve tuz satan kişilerin ön plandan olduğu bir durum söz konusudur. Fotoğrafa bakıldığında orada olanların satıcı oldukları elinde beyaz bir kap taşıyan oğlan çocuğundan anlaşılmakta, geri kalanlar ise ziyarete gelmiş gibi durmaktadırlar. Ancak bu mekânda daha önce bulunmuş gibi mekân ile ilgili bilgisi olduğu ve daha önce oradaki satıcıları gördüğü için fotoğrafa bakarken, kişileri bir bağlama oturtabilir. Fotoğrafı anlamlandırma sürecinde fotoğrafı üretenin yanında fotoğrafa bakanın da kültürel birikimi, deneyimi, ideolojisi, bilgisinin, bağlamı kurmada ve anlamlandırmada önemli olduğunun vurgulanması gerekmektedir.

4.4.2.2. Olay/şeytan taşlama



Fotoğraf 51. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 52. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 53. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 54. F2'nin çektiği fotoğraf

Beştaşların hemen karşısında hikayede anlatıldığı gibi dönemin kadısının taşlaşmış vücudunu temsil eden ve şeytanla özdeşleştirilen bir kaya bulunmaktadır. Bu kaya

kötülüğü ve şeytanı temsil ettiği için Aleviler tarafından taşlanmaktadır. Katılımcılar bu taşlamayı benzer bir temsil ile ancak farklı açılardan çekerek, aynı olayın nasıl farklı bakış açıları ile fotoğraflanabileceğini açıkça göstermişlerdir. E2 ile F1'in fotoğraflarında bir benzerlik söz konusudur. Bu benzerlik, açı, katılımcının durduğu noktayla ilgili değil, sanki arka arkaya çekilmiş ve birbirinin devamı olan anları temsil ettiklerini düşündürmesidir. Bunu çağrıştıran ise taşı atan kadınların benzerlikleridir. F1, fotoğrafı az pozlamış olsa da taşı atan kadını siluet haline dönüştürse de yakından bakıldığında kadının yazmalı ve etekli olduğu göze çarpmaktadır. F1'in, kadını siluet şeklinde göstermesinin nedeni ne olabilir? Kayanın şeytanla bir tutulması mı, yoksa kadının aslında kimliğinden, yüzünün görünmesinden çok bir figüre dönüştürülmesi ve insanlığı temsil etmesi mi? İnsanlık kötülüğü mü kovalıyor? Fotoğrafçı anlatımı teknik olarak fotoğrafik becerisi ile kendi istediği şekilde kurmuştur. Burada yine Bresson'u çağrıştıran bir durum söz konusudur. Bresson'un biçim ve içerik bütünleşmesi ve bu bütünleşmenin tek karede anlatılması yorumu, F1'nin fotoğrafı için söylenebilir.

F2'nin fotoğrafı yine dar açılı lens ile uzaktan çekilmiş bir manzara fotoğrafını çağrıştırmaktadır. Fotoğrafçının uzakta kalması demek, kendini gizlemesi ve insanların yapmak istediklerini yapmalarına izin vermesi ve varlığı ile olaya müdahil olmak istememesi olabilir. Belgesel fotoğrafçılar, genellikle dar açılı lensleri tercih etmezler. Çünkü onlar her zaman Robert Capa'nın özlü sözünü hatırlarlar: "Fotoğrafın yeterince iyi değilse, yeterince yakın değilsindir." İyi belgesel fotoğrafçı olmak konuya yakın olmaktan ve genellikle 35 mm ya da daha geniş açılı objektifler kullanmaktan geçmektedir. Nitekim daha önceki başlıklarda fotoğrafçıların genellikle 35 mm lens kullanmayı tercih ettikleri üzerinde durulmuştur. Burada F2'nin dar açılı lensi kullanmasının nedeni, geniş açılı lensinin bozuk olmasıdır. Ancak bu durum farklı bir bakış açısı geliştirmesine yardımcı olmuştur. Burada fotoğrafik becerisi de devreye girmiştir. Fotoğrafta yağmur öncesi bulut yoğunluğu, fotoğrafçıların sevdiği bir ışık, sarı bitki örtüsü ve hınçlarını kayadan almaya çalışan insanlar görünmektedir. Manzaranın güzelliği ve hınç bir çelişki yaratmaktadır. Kişilerin net olmaması, fotoğrafçının tercihi de olabilir. Ancak dar açılı lenslerin en zor tarafı istenilen yere netlik yapmaktır. Bu nedenle yanlışlıkla konuya değil, sonsuza yani eve netlemiş olabilir.

Etnograf E1, kayanın karşıdan görünüşünü ve insanların onu taşlayarak yürümelerini fotoğraflamıştır. Fotoğraflarının genelinde E1, doğrudan anlatım, karşıdan bakış ve yüksek alan derinliği kullanmıştır. E1'in "çoğunlukla meseleyi betimlemek amacıyla fotoğraf çektiğini" söylemesi ve betimleme için de en iyi planın "genel çekim yapmak" (E1, 13.08.2011) olduğunu anlatması fotoğraflarını açıklamaktadır. Günlüklerinde sıklıkla bahsettiği fotoğrafları yazıyı destekler nitelikte kullanma vurgusu ve fotoğrafı estetize edememesine neden olmaktadır.

4.4.2.3. Ayrıntı



Fotoğraf 55. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 56. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 57. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 58. F2'nin çektiği fotoğraf

Katılımcılar araştırmanın ikinci günü Beştaşlara odaklandıkları için ve ilgilerini çeken farklı etkinliklerin çoğunlukla burada olması nedeniyle ayrıntı fotoğrafların hepsi

Beştaşlar ile ilgilidir. Günlüklerinde Beştaşlar ve Çilehane'nin hem etnografik veri hem de fotoğraf açısından zengin olduğundan bahsetmişlerdir. Etnograflar benzer biçimde fotoğraf çekmişlerdir. Kayaların tek başına ya da taşlar yapışmış detayına odaklanmışlardır. F1 günlüklerinde, etnografların fotoğrafladığı konuların ilgisini çekmediğini vurgulamış, semah ekibindeki bir kızın giydiği etekteki aynaların önemli olmadığını, aşk ile semah dönen kadının onun için önem arz ettiğini belirtmiştir. Etnografların bu ayrıntısı, F1 için etekteki aynadır. Onun için sadece kaya değil, kayanın insanlar için anlamı, insanların o kayada ne yaptıkları ve ritüelleri önemlidir. F1'in fotoğrafında hem kayaya taş yapıştıran hem de mum yakan birlikte görülmekte, orada gerçekleşen iki ritüelde anlatılmaya çalışılmaktadır. F2'nin ayrıntı fotoğrafında ise Beştaşlarda buğday satan satıcı görülmektedir. Bu satıcı ile aralarında bir diyalog geçmiş, satıcı ona buğday demeti ve meyve vermiştir. Beştaşlar'ın hikayesini ondan dinlemiş ve günlüğünde etkilendiğini bu yüzden de satıcıya karşı yakın ilgi gösterdiğini belirtmiştir.

4.4.3. Gün: 14.08.2011

4.4.3.1. Mekân/Müze meydanı



Fotoğraf 59. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 60. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 61. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 62. F2'nin çektiği fotoğraf

Gün geçtikçe kalabalıklaşan müze çevresi, farklı bölgelerden insanların ziyaretleri ile canlanmış, ibadetlerini, ziyaretlerini yapmaya gelen Aleviler, katılımcılara ilginç görüntüler vermişlerdir. Etnograflar müze çevresindeki ve içindeki kalabalığı gösteren geniş plan fotoğraflarıyla mekanı da tanıtarak, nasıl bir yer olduğu vurgusu yapmaktadırlar. Genelde fotoğraflar bir konuya odaklanmayan, rastgele seçilmiş anlardan ibarettir. Fotoğraf karelerinde insanlar hareket halindedirler. Alandaki kişiler fotoğraflarının çekildiğinin farkında değildirler. O anda ne yapıyorlarsa onu yapmakta, fotoğraf çekiminden dolayı tedirginlik hissetmemekte, poz vermemektedirler. Fotoğraflara bakıldığında o anda alanda olanların toplumsal, ekonomik ve sınıfsal konumları da okunabilir.

Fotoğrafçıların fotoğraflarına bakıldığında "an" ön plana çıkmaktadır. Doğru anın yakalanması pratiği yine uygulanmıştır. F1'in fotoğraf çekerken sağladığı perspektif yürüyen kişiye odağı kolaylaştırmaktadır. Bu perspektife dikkatli bakıldığında sağlı sollu farklı yapıların olduğu dikkati çekmektedir. Bir tarafta müze duvarı varken, diğer tarafta bir çadır kenarı görünmektedir. Aslında bu fotoğraf Barthes'ın tanımladığı *yananlamıyla,* törenler süresince Hacıbektaş'ta insanların nasıl konakladığının birer göstergesidir. Genelde insanlar boş buldukları yerlere, ev bahçelerine, tarlalara çadırlar kurmaktadırlar. İlçede bir pansiyonda ya da otelde konaklamak oldukça pahalıdır. Bir ailenin törenler boyunca bir otelde kalması maddi açıdan oldukça zordur. Bu nedenle gelen ziyaretçiler genellikle çadırı tercih etmektedirler. Bu fotoğraf doğrusal perspektifi, doğru anı yakalaması ile değil arkasında gizlediği yan anlamı ile değerlidir.

F2'nin fotoğrafında mekan, Hacı Bektaş Veli heykelinin silueti, önünde bir çocuk, diğer iki kişi ve heybetli bulutlar, geniş açı objektifin *distorsiyonu* (görüntü bozulması) da eklenince müzeden farklı bir mekan gibi algılanmaktadır. Hacı Bektaş Veli bulutların arasında heybetiyle, canlı bir şekilde duruyor izlenimi verilmektedir. F2'nin kullandığı geniş açı, mekânı olduğundan daha da büyük göstererek bir yanılsama yaratmış, sol köşedeki insanları uzatarak formları bozmuştur. Belgesel fotoğrafta bu tür geniş açılar kullanmak, gerçekliği bozduğu için tercih sebebi değildir. F2, günlüğünde geniş açı kullanımına alışamadığını, görüntü bozuklarından hoşlanmadığını ve bu lensi çok nadir kullandığından bahsetmiştir. Bu an fotoğrafı da nadir anlardan biridir.

4.4.3.2. Olay/ dut ağacı duaları



Fotoğraf 63. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 64. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 65. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 66. F2'nin çektiği fotoğraf

Dut ağacının Aleviler için özel bir anlamı vardır. Bu ağaç, bir ucu yanık dal parçasıyken Hacı Bektaş Veli'nin konacağı yeri göstermesi için Horasan'dan atılmış Karacahöyük'e kadar gelmiştir. Bu söylenceye inanılmakta ve bu ağacın yaşaması için özen gösterilmektedir. Bunun nedeni ağaç yaşadıkça Aleviliğin yaşayacağına olan inançtır.

Bir tarafı kuru, bir tarafı da yaştır. Yaş olan tarafı meyve vermektedir. Eğer ağacın altında el açıp, sabredersen, ağaç sana bir dut verir, o dutu yersen, kırmızısını alnına sürersen bütün dileklerin gerçekleşir, hastalıklardan kurtulunur. Bu nedenle ağacın altında el açmış bekleyen ve dua eden Alevilerle karşılaşmamak mümkün değildir.

Katılımcıların hepsi bu inancı belgelemişlerdir. Çünkü bu ritüel ziyaretlerin olmazsa olmazıdır. Katılımcıların hepsi benzer bir açıyla bu anı fotoğraflamışlardır. Fotoğraflarda elleri açık bir şekilde bekleyen ziyaretçiler görülmektedir. Bir tek E2'nin fotoğrafında beklemeye sabredemeyen bir aile, çocuğunu ağaçtan dutu kopartarak vermesi için dala doğru kaldırmıştır. E2 günlüğünde bu olaydan sonra, bekleyen diğer Alevilerin bu aileye itiraz ettiklerini, ağaca zarar vermeye haklarının olmadığını, bu şekilde alınan dutun hiç bir faydasının olmayacağını söylediklerini belirtmiştir. Fotoğrafçıların fotoğraflarında yine estetik açıdan öne çıkan bir takım öğeler vardır. Her ikisi de "el açma" olayını ön plana çıkarmak için ön plana elleri koymuşlardır. Bu da, fotoğrafların odak noktasını eller yapmaktadır.

4.4.3.3. Ayrıntı



Fotoğraf 67. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 68. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 69. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 70. F2'nin çektiği fotoğraf

Araştırmanın üçüncü gününde çekilen ayrıntı fotoğraflarında katılımcıların hepsi farklı bir konuya odaklanmışlardır. Mekânlar ve olaylar da farklıdır. E1, sırtı dönük bir kadını Deliklitaş'ın yakınlarındaki bir yerde oturur halde fotoğraflamıştır. Kadın o mekânda tek başına gibi görünmekte, eli taşın üstünde dua eder gibi durmaktadır. E2'nin çektiği fotoğrafta ise kadınlar Müze'deki camiye girerlerken görülmektedirler. Camii Alevilerin için ibadethane değildir. Cemevi onlar için ibadetlerini yaptıkları yerdir. Alevilerin bir grubu kendilerini Müslüman olarak tanımladıkları ve Aleviliği bir mezhep olarak gördükleri için camiye de giderler, cemevine de giderler. Camiye girenlerin bu gruptan olduğu düşünülmektedir. Katılımcı E2, bu çelişkiyi yansıtmak için fotoğraf çekmiş görünmektedir. Ancak fotoğrafın analizinde Alevilik teolojisi içindeki farklı inanç ve düşünce ayrımlarını bilmek, bağlamına ona göre oturtmak şarttır. Bu bir farklılık yaratmaktadır ancak bir başka önerme de katılımcının Sünni olmasından kaynaklı camiye bir ayrıcalık tanımış olmasıdır. Bu bir varsayım olsa da, ilk önerme daha ağır basmaktadır. Aslında Alevilerin Müslüman grubunu gösteren bir başka fotoğrafı F1 çekmiştir. Türbenin içinde Hacı Bektaş Veli'nin mezarının önünde baş başa vermiş Kuran okuyan Alevileri fotoğraflamıştır. Kuran'ı sesli mi yoksa içinden mi okuduğu bilinmese de onların Aleviliğe mezhep olarak bakan ve gerçek Müslümanlığın Alevilik olduğunu savunan gruba (Bilici, 2010, 77) dahil oldukları düşünülmektedir. F1'in de onları fotoğraflamasının nedeni bu farklılığı belgelemek olabilir.

F2, alanda sıklıkla fotoğrafladığı sembolleri burada tekrar fotoğraflama gereği duymuştur. Günlüğünde Aleviliği simgeleyen bu sembollerin önemine vurgu yaparak, temsil güçlerine değinmiştir. Bu nedenle gördüğü bu tür görüntüleri belgeleme ihtiyacı hissetmektedir. Bu semboller Alevilik için önemli dini, ideolojik, kültürel ve sanatsal liderleri göstermektedir. Atatürk, Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal, Hz. Ali, Mahir Çayan, Deniz Gezmiş, Che Guvara, Nazım Hikmet ve Ahmet Kaya'nın görüntülerinden oluşan semboller, Aleviliğin kimliğini ortaya koymaktadır. F2'nin dikkati çekmeye çalıştığı durum budur. Özellikle sol ideolojinin simgeleri haline gelen isimler ön plana çıkmaktadır. Bilici, Aleviliğin bir diğer grubuna dikkati çekmektedir: Bu grup, "çağdaş Türkiye'nin sanayileşme, şehirleşme ve genel olarak modernleşme sürecinde oluşan 'materyalist' olarak adlandırılan koldur. Bu yaklaşım, Aleviliği, halk hareketi ve ezilmişlerin yanında yer alan bir ideoloji olarak tanımlayan ve bu anlamda onu sınıf mücadelesinin bir unsuru yapan, Marksist Alevi teolojisi üreten bir eğilim olarak görülebilmektedir" (Bilici, 2010: 74). Aleviler 60'lı ve 70'li yıllarda da sol ideolojiyi desteklemişler, günümüzde genellikle kendilerini sosyal demokrat olarak tanımlamışlardır. Bu fotoğraftaki figürler bu yüzden onlar için önemlidir. F2'nin bu figürlere ilgisi Aleviliğin sembolik temsilleri üzerindendir. Fotoğrafik olarak doğrudan çekilmiş olması, fotoğrafçının bütün resimleri göstermeyi amaçlamasından olabilir.

4.4.4. Gün: 15.08.2011

4.4.4.1. Mekân/dernek mekânları



Fotoğraf 71. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 72. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 73. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 74. F2'nin çektiği fotoğraf

Törenlere damgasını vuran en önemli olaylar, derneklerin ilçedeki farklı okullarda örgütlenmeleri ve resmi törenlere karşı alternatif etkinlikler düzenlemeleri, protesto gösterileri ile isteklerini dile getirmeleridir. Bu şekilde muhalif olan iki dernek dikkati çekmiştir. Birisi, Pir Sultan Abdal Kültür Derneği diğeri ise Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı'dır. Özellikle Pir Sultan Abdal Derneği'nin protestoları açılış günündeki resmi törene damgasını vurmuştur. Bu dernek etkinlikleri çalışma programında olmamasına rağmen, katılımcıların yoğun ısrarı ve alanda tanıştıkları kişiler vasıtasıyla çalışma programına alınmıştır. Çünkü devlet ideolojisinin ve otoritesinin dışında farklı grupları barındıran derneklerin, Alevilerin taleplerini dile getirmeleri katılımcıların ilgisini çekmiştir. Kendi konserlerini, cem törenlerini, panellerini, semah gösterilerini yapmışlar, kurbanlarını keserek lokmalarını pişirmişlerdir. Bu protestonun nedeni, Alevi Federasyonu'nun ve buna bağlı derneklerin Belediye ile sorun yaşamalarıdır.

Etnograflar Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı'nın konakladığı mekânı fotoğraflamışlar, fotoğrafçılar ise Pir Sultan Abdal Kültür Derneği'nin mekânını belgelemişlerdir. Burada katılımcılarının hepsinin fotoğraflarında bir mesafe göze çarpmaktadır. Bunun nedeni dernekler konusunda bilgi sahibi olmamaları ve isteklerini anlamaya çalışmaları olabilir. E1, sadece alternatif etkinliğe katılan Alevilerin otobüslerinin park alanını fotoğraflayarak, buraya katılımın da fazla olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Fotoğrafik olarak fotoğrafın belirli sorunları vardır. Öncelikle fotoğrafta neye odaklandığı belli değildir. Ne anlatmak istemektedir? O da tam olarak anlaşılmamaktadır. Fotoğraf karesinin ön bölümündeki alan fazlasıyla boştur ve fotoğrafın ilgi merkezini dağıtmaktadır. Bu fotoğrafıyla E1, mekandaki kalabalığı anlatmak isterken, bomboş bir mekan duygusu yaratarak amacına ulaşamamıştır. Diğer

katılımcılar alandaki kişileri, etkinliklerini bekleyişi anlatmakta, derneklerin genel ortamını yansıtmaya çabalamaktadırlar. Fotoğraflarda o derneğin afişleri görünmektedir. İzleyicinin fotoğraflana alanın kime ait olduğunu doğrudan anlaması için bu tür resimler, afişler fotoğrafçılar tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.

4.4.4.2. Olay/ lokmaların yenmesi



Fotoğraf 75. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 76. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 77. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 78. F2'nin çektiği fotoğraf

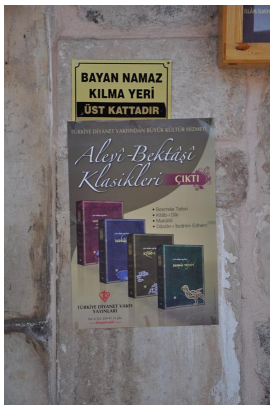
Lokma, dedeler tarafından dualanmış bir yiyecektir. Her şey lokma olabilir. Adak kurbanları kesilmeden önce kurbanlar dede tarafından dualanır. Artık bu duadan sonra kurban etleri lokmadır. Lokmalar, helal olmalıdır. Törenler sırasında yiyilen her şey dualanmaktadır. Dernekler de otobüslerle geldikleri için toplu yemek çıkarmakta ve onları kazanlarla pişirmektedirler. Katılımcıların dernekler çerçevesinde odaklandıkları bir durumda lokma pişirme ve yemedir. Katılımcılardan F1, dernek flamasının önünde yemek yiyenleri fotoğraflamışken, katılımcı E1, dernek alanından uzakta bir ailenin yemeğini belgelemiştir. Katılımcılar yemek yiyenleri rahatsız etmek istedikleri için fotoğrafları geniş açıyla uzaktan çekmişlerdir.

E2 ve F2 ise yemek yiyenlerden ziyade lokma pişirenlerle ilgilenmişler, kazanlarla lokma kaynatan aşçıları farklı açılarla fotoğraflamışlardır. F2, dışarıdan bir gözlemci gibi, okulun bahçesindeki duvardan perspektif vererek ve lokma pişirenlere görünmeden Godoeu'un tanımladığı gibi dışardan bir göz gibi fotoğraf çekmiştir. E2 ise lokma pişirilen yere girerek, yakın plan olmasa da geniş açı ile aşçıları ve kazanları fotoğraflamıştır.

4.4.4.3. Ayrıntı



Fotoğraf 79. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 80. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 81. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 82. F2'nin çektiği fotoğraf

Ayrıntı fotoğraflar, katılımcıların bakış açılarını göstermeleri açısından değerlidirler. Böylelikle birbirlerinden farklı olarak ne gördükleri daha da netleşmektedir. Etnografların ayrıntı fotoğrafları birbirinden tamamen farklıdır. E1, konser anında yerde duran ve sahne ışıklarından yeşile boyanmış büyük tencereleri fotoğraflamıştır.

Tencerelerin yanında tüpler durmakta, ertesi güne hazır bekletilmektedir. Belli ki ertesi gün kalabalık için yemek pişirilecektir. Etnograflar için yemek kültürü, kullanılan malzemeler de önemli olabilir. E2 ise, Müze içindeki caminin giriş kapısındaki bir duyuruyu fotoğraflamıştır. Bu duyuruda Diyanet Vakfı Yayınları'nın Alevi-Bektaşi klasiklerinin çıktığı yazmaktadır. Onun üstünde de bayan namaz kılma yerinin üst katta olduğu duyurulmaktadır. Camide yazılı olanın aksine, Aleviler kadın erkek aynı alanda ibadet etmektedirler. İlk çelişki budur. Alevilerin Diyanet ile ilişkisi her zaman sorunlu olmuştur. Alevi- Bektaşi dernekleri, Diyanet İşleri Müdürlüğü'nün yapısı ve fonksiyonlarının değişmesini istemektedirler. Diyanet'te önceleri görmezden geldiği Alevileri kazanmak için, Alevi Bektaşi kitapları bile yayımlamaktadır. E2, Alevilerin talepleri ve Müze'deki camide asılı afişin çelişkisini görselleştirmiştir.

F1, incik boncuk satan stantların arasından omzunda Hz. Ali'nin kılıcı ve kılıcın üstünde kendi adının dövmesi olan omuzları açıkta bir genç kızı arkadan fotoğraflamıştır. Kolyeler ve takıların arasından gözetler gibi fotoğraf çekmiştir. Alevi genç kızın inancını dövmeyle göstermesi ve modern kıyafeti dikkati çekmektedir. Kızın omzunun sade görüntüsünün önünde, olabildiğince karışık bir yapı vardır. F1 yine anlatmaya çalıştığı konuya ulaşmayı zorlaştıran, onu görmemizi engelleyen bir yandan da dikkatleri çeken bir tarza sahiptir. Bu üslup fotoğraflarına da yansımaktadır. F2, günlüğünde de bahsettiği akşam ışığını etkisi ile gençlerin ona poz vermiş portrelerini çekmiştir. Farklı kimlikten ve görünüşten gençlerin tipolojilerini aktarmak ister gibi karşıdan, objektifle onların gözlerine temas ettiği fotoğraflar çekmiştir. Bunda akşam ışığının da etkisi olmuş olabilir ancak diğer katılımcıların aksine F2, alanda en çok portre fotoğrafı çeken katılımcıdır. Bu da törenlere gelenlerin kimlikleri üzerine odaklanmak isteğinin bir göstergesi olabilir. Çünkü portre fotoğrafları fotoğrafı çekilenin kimliğini yansıtır. Belli ki bu genç bir derneğe üyedir, dergi satmaktadır ve boynundaki Hz. Ali kılıcı onun da Alevi olduğunun sembolüdür. Bu genci diğerlerinden ayıran kafasındaki fötr şapka ve kulaklarındaki küpedir. F2, bu gencin diğerlerinden farkını görmüş, Roman portrelerinin yanında önceliği bu gence vermiştir. O gün çektiği diğer portre fotoğraflarına bakıldığında bu daha da iyi anlaşılmaktadır.

4.4.5. Gün: 16.08.2011

4.4.5.1. Mekân/resmi tören meydanı



Fotoğraf 83. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 84. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 85. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 86. F2'nin çektiği fotoğraf

Meydanlarda Alevilerin coşkusu, medyanın ilgisi ve polis yığını ile resmi açılış törenleri her sene benzer şekilde kutlanmaktadır. Siyasi konjonktürün meydanlara etkisi kaçınılmazdır. Alevilerin sosyal demokratlara ve özellikle CHP ve Kılıçdaroğlu'na ilgisi ellerindeki parti ve Kılıçdaroğlu bayraklarından anlaşılmaktadır.

Etnograflar ile fotoğrafçıların meydan fotoğraflarında bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. Etnograflar, Alevi kalabalığı ve güvenliği sağlamak amacıyla meydanda önlemler alan polis arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır. Etnografların vurgulamaya çalıştığı şey nedir? Fotoğraflarda sadece polis ya da sadece Aleviler görünmemektedir. Örneğin E1'in fotoğrafında polisin başları kesilmiş, yerde oturan kadınların başları fotoğraf karesine dahil edilmiştir. Aleviler oturmakta polis ayaktadır. E2'nin fotoğrafında da polisin duruşu, elleri arkada, bacakları açık, belinde copu her an

göreve hazır bir şekildedir. Polis ayakta, Aleviler oturmaktadırlar. Bu seviye farkı otorite farkı ve üstünlük farkı olarak okunabilir. Polis devletin otoritesini temsil etmektedir. Aleviler ise bu toplumda ötekileştirilen ve resmi otoriteyle zaman zaman karşı karşıya gelen bir topluluktur. Fotoğraflardan bu şekilde bir okuma yapılabilir. E2'nin fotoğrafında Alevi kadınlar ve polis arasındaki perspektifte belediye binasındaki Türk bayrağı ve Hacı Bektaş Veli'nin ünlü sözü "İncinsen de İncitme" yer almaktadır. Alan, siyasetçileri halktan ayıran polis barikatları ile koruma altına alınmıştır. Bu tür etkinliklerde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Ancak kadınların bu barikatlardan ayaklarını uzatarak içeriye girecekmiş hissi veren oturmaları, polisin kurduğu bu otorite ve sınırı alaşağı etmektedir. Etnografın bakışı bu durumu özetler niteliktedir. Geniş plan fotoğrafında kompozisyonu dengeli kurduğu ve her iki tarafı da net bir şekilde anlattığı için teknik olarak başarılı bir fotoğraf olmuştur.

Fotoğrafçıların etnograflardan farklılıkları meydanla CHP'yi özdeşleştiren fotoğraflar üretmiş olmalarıdır. F2'nin fotoğrafında kalabalık, polis barikatlarından taşacak bir biçimde Kılıçdaroğlu'nun gelmesini beklemektedir. Ellerinde CHP ve Kılıçdaroğlu bayrakları görünmektedir. Bu fotoğrafta vurgu özellikle Alevi kadınlar üzerinedir. Genç ve yaşlı kadınlar Kılıçdaroğlu'nu görme merakı içinde beklemektedirler. F1 ise meydanın gerisinde dolaşmakta, içerdeki kalabalığı fotoğraflamaya çalışmaktadır. F2'nin fotoğrafta odak noktası, başında "Ya Ali" yazan çocuk ve arkadaki CHP bayrağıdır. Bu ikili Alevilerin siyasi ve dini duruşunu yansıtmaktadır ve F1'in yorumu ve teknik becerisi ile fotoğraf karesinin tam ortasına yerleştirilmiştir. Fotoğrafın üstündeki beyazlığın ise düşük örtücü hızı ile çekilen fotoğrafta bir diğer CHP bayrağının dalgalanması ile oluşan blur efekt olduğu düşünülmektedir. Bu beyazlık ilgiyi fotoğrafın ana öğesine yöneltmektedir. Fotoğrafik dil yetisi F1'in fotoğraflarında sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Onun kurduğu bu dil, aynı karede bir araya gelemeyecek şeyleri bir araya getirmek, izleyiciyi şaşırtmak ve düşündürmek şeklinde tanımlanabilir.

4.4.5.2.Olay/ Kılıçdaroğlu'nun alana gelmesi



Fotoğraf 87. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 88. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 89. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 90. F2'nin çektiği fotoğraf

Katılımcılar sanki kendi aralarında anlaşmışlar gibi, Kılıçdaroğlu'nun meydana girişinden farklı anları birbirlerinden habersiz bir şekilde fotoğraflamışlardır. Bunun nedeni etnograflar ve fotoğrafçıların Kılıçdaroğlu'nun nerede fotoğraflanması gerektiği konusunda kendilerince oluşturdukları bir içgüdüdür denebilir. Bu durum bir tek E1 için geçerli değildir. Çünkü günlük ve görüşmelerin analizinde de ortaya çıktığı gibi E1 kimliğinden ötürü basın giriş kartı alamamıştır. Belediye konuk giriş kartı verilmiştir. E1, sınırlı alana girmemeyi tercih etmiş, alanın dışından fotoğraflar çekmiştir. Onun protokol alanı dışında olduğu, çektiği fotoğraftan da anlaşılmaktadır. Barikatların arkasındaki Alevilerin arasından Kılıçdaroğlu'nu odaklayarak fotoğraf çekmiştir. Öndeki Aleviler ve polis flu, Kılıçdaroğlu ve protokoldekiler net bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bir yerden gözetliyormuş gibi bir izlenim yaratmaktadır. E2 ise Kılıçdaroğlu'nun konuşma yapmak için kürsüye yönelişini fotoğraflamıştır.

Protokoldekilerin Kılıçdaroğlu'nun kalkması ile birlikte ayağa kalktıkları ve alkışladıkları görünmektedir. Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'da alkışlamaktadır.

Fotoğrafçıların odaklandıkları konu ise kalabalıklar arasından ve coşkuyla meydana giren Kılıçdaroğlu'dur. F1, CHP otobüsünün alana yaklaşması, Kılıçdaroğlu'nun otobüs camından görünmesiyle etrafını saran kalabalığın coşkusunu ve onu görmeye ve dokunmaya çalışan kalabalığı anlatmıştır. Kılıçdaroğlu, otobüsün önündeki birine bir şeyler söylemektedir. O fotoğraf anından sonra otobüsten inecek ve meydana giriş yapacaktır. Bu sırada F2, konuyu devralmış meydanda Kılıçdaroğlu'nun girişini beklemektedir. Protokol giriş noktasından, belediyenin hemen önünden meydana giriş yapan Kılıçdaroğlu, korumaları tarafından çembere alınmıştır. Korumaların yanında polis, onların etrafında Belediye görevlileri, halkın görüşünü engelleseler de, bayraklar ve alkışlarla selamlanan Kılıçdaroğlu, kalabalık arasında sadece küçük bir figür olarak kalmıştır. Bu fotoğraf, Kılıçdaroğlu'nun etrafındaki koruma ordusu "bu koruma kimden ve ne içindir?" sorusunu belgeler niteliktedir. Belediye binasına asılı Atatürk resmi Kılıçdaroğlu'nun arkasında dikkati çekmektedir. Etnograflar ile fotoğrafçıların anı yakalama ve hangi anı fotoğraflayacaklarına karar verme durumları farklıdır. Çünkü fotoğrafçıların buna benzer durumlarda hızlı karar vermesi ve hareket etmesi gerekmektedir. Bu nedenle bu anlarda mesleki pratikleri içgüdüsel bir şekilde devreye girmektedir. Basın fotoğrafçılarının birbirlerini ezerek, fotoğraf peşinde koşmaları da bu içgüdüsel dürtünün bir ürünüdür. Etnograflar alanda daha kontrollü bir şekilde davranmakta ve bu tür tecrübeleri olmadığından daha sakin ve sabit bir noktadan fotoğraflar çekmektedirler. Onlar fotoğrafçılar gibi anı yakalama peşinde değil, kendisi için uygun anı fotoğraflama peşindedirler. Bu nedenle fotoğrafçılar gibi diğer basın mensupları içine girmeden dışarda kalarak Kılıçdaroğlu'nu fotoğraflamayı tercih etmişlerdir. Bu örnek etnograf ve fotoğrafçıların mesleki deneyim ve pratiklerinin alanda çektikleri fotoğrafları da etkilediğini göstermektedir.

4.4.5.3. Ayrıntı



Fotoğraf 91. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 92. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 93. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 94. F2'nin çektiği fotoğraf

Açılış gününün resmi töreninde ve meydan kalabalığında katılımcıların birbirlerinden farklı olarak gördükleri ve belgeledikleri ayrıntı fotoğrafları ilginçtir. E1, açılış konuşmaları sırasında Pir Sultan Abdal Kültür Derneği'nin yaptığı protesto yürüyüşünde bir gencin elindeki *Halkın Günlüğü* gazetesini fotoğraflamıştır. Bütün bu protesto yürüyüşleri ve meydan kalabalıkları arasında bu ayrıntıyı neden fotoğraflamış olabilir? Eğer fotoğraflanacak ilginç bir durum yoksa, E1, bu gazeteye bir yakınlık beslediği, gazeteyi gösteren genci tanıdığı, bu derneğin gazetesi olduğu yorumu yapılabilir. Ancak *araştırmacı olarak benim E1 ile yaptığım enformel görüşmelerde etnograf olmanın dışında, bu gazetede çalıştığını öğrenmiştim. O ana kadar da gazeteyi görmemiştim.* Bu bilgi bu fotoğrafın okunmasında oldukça önemlidir. Gazetenin manşeti, "Herkes Safını Belirlesin" olarak atılmış, arkada bir protesto gösterisi sürmektedir. Pir Sultan Abdal Derneği'nin ve bu gazetenin sol siyasi görüşü temsil ettiği bilinmektedir. Etnograf olarak E1, dolaylı da olsa bu fotoğrafla birlikte,

başından beri söylediği "kendimi siyasi kimliğimle tanımlıyorum" söylemini pekiştirmektedir.

Açılış etkinliğinin bitmesi ile birlikte protokol alanı boşalmış ve insanlar meydanı terketmeye başlamışlardır. Ancak E2'nin hiç kimsenin dikkatini çekmeyen bir görüntüyü belgelemesi, Hacı Bektaş İlçesi'ndeki temizlik sorununu bir kez daha ortaya koymuştur. Bu görüntü ilçenin herhangi bir sokağından değil, protokol oturaklarının altından çekilmiştir. Fotoğraf, ilçeye ve belediyenin çalışmasına dair bir şeyler söylemektedir. Aynı zamanda E2'nin temizlik konusundaki titizliğinin de bir yansıması olabilir. Zaman zaman yapılan konuşmalarda E1 temizlik konusundaki hassasiyetini dile getirmiştir. Bu hassasiyet bu fotoğrafı çekmesine neden olmuş olabilir. Ancak bu fotoğraf, fotoğrafçıların tercih edebileceği bir fotoğraf değildir. Nitekim F1'in ilçenin temizlik sorunu ile ilgili çektiği bir fotoğrafta insanlar ve etraftaki çöplükler birlikte fotoğraflanmış ve estetize edilerek belgelenmiştir. Fotoğrafçı için konuyu nasıl, hangi teknikle ve neden anlattığı önemlidir. Etnograf sadece konuyu anlatmayı amaçlamıştır.

Fotoğrafçılar alandan farklı anları yakalamışlardır. F2'nin belgelediği an, başından beri ilgi duyduğu *teslim taşının* süs eşyası olarak satıldığı andır. On iki köşeli bir yıldızı anımsatan *teslim taşının*, Alevi ve Bektaşi kültüründe çok önemli bir yeri olan "on iki imamı" temsil ettiği bilinmektedir. Bektaşilerin, pirlerine, Bektaşiliğe bağlılığını ve teslimiyetini göstermektedir. Genellikle Hacı Bektaş Veli İlçesi'nden çıkan taşlardan yapılan *teslim taşının* içyüzü Hz. Ali'yi, dışa bakan yüzü ise Hz. Muhammed'i temsil etnektedir. Teslim taşı Bektaşi dervişlerinin taşıdığı bir eşyadır (Bayrakal, 2011: 57). F2, bu taşı önce Hacı Bektaş Veli Müzesi'nin sergi salonunda görmüştür. Bütün Bektaşi ermişleri bu taşı takmaktadırlar. Günümüzde teslim taşı, süs eşyası, kolye ve anahtarlık diye satılmakta, üzerine kişinin ismi yazılarak kullanılmaktadır. F2'de bir tane teslim taşı kolye almıştır. Alanda görüştüğü kaynak kişilerden bazıları teslim taşının süs olarak takılmayacağını, Aleviliğe bağlılığı ve teslimiyeti gösterdiği için herkesin takmaması gerektiğini söylemişlerdir. F2, bu durumdan üzüntü duyduğunu, bu tür önemli sembollerin para kaynağı olmasının, kültürlerin dejenere olmasına bağlamıştır. Bu fotoğraf bu düşüncenin bir sonucu olabilir. Çünkü fotoğrafta teslim taşı ve kadının satıcıya verdiği para görünmektedir. Fotoğrafta bir teslim olma durumu değil, satın alma

durumu görünmektedir. F1 ise, CHP'nin meydandaki halka şapka ve bayrak dağıtışını belgelemiştir. Genellikle çocukların rağbet ettiği fotoğrafta görünmektedir. Çocukların bunları almak için yarışmaları da ayrıca ilgi çekicidir.

4.4.6. Gün: 17.08.2011

4.4.6.1. Mekân/Kadıncık ana



Fotoğraf 95. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 96. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 97. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 98. F2'nin çektiği fotoğraf

Kadıncı Ana, Hacı Bektaş Veli'nin kimilerine göre manevi karısı, kimilerine göre de manevi kızıdır. Ancak Kadıncık Ana'nın Bektaşiler için önemi Hacı Bektaş Veli'nin tarikatını yaymasından kaynaklanmaktadır. Katılımcılar Kadıncık Ana'nın türbesini fotoğraflarken, içerden görüntü almak yerine, evin dışından ya da karacahöyük tepesinden fotoğralamayı seçmişlerdir. Diğer günler içerde ibadet eden, dua eden Alevileri fotoğraflamışlardır ancak bugüne özgü olarak, Kadıncık Ana Türbesi'nin ilçede nerede olduğunu göstermişlerdir. Bunun nedeni E1 ile F2'nin aynı saatlerde

Karacahöyük tepesine çıkmış olmalarından kaynaklanmaktadır. E1, ilçenin genel görüntüsünü çekmiş, Kadıncık Ana'nın türbesi ile birlikte, aşağıda çeşme başında konaklayan çadırları da belgelemiştir. F2'nin tercihi evi, arkadan kimsenin göremeyeceği bir açıyla fotoğraflamaktır. F1 ile E2 ise Kadıncık Ana evinin önündeki insanları belgelemişlerdir. F1'in fotoğrafında insanlar ne yapmaktadırlar? Taş mı yapıştırmaktadırlar? Duvardan taş mı almaktadırlar? anlaşılmamaktadır. Görünen sadece farklı hallerde duran kadınlardır. Kadıncık Ana'nın evinin önünde ona hizmet edenlerin mezarları bulunmaktadır. E2, onlara dua eden, mezarlarına el süren Alevileri fotoğraflamıştır.

4.4.6.2.Olay/ serbest



Fotoğraf 99. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 100. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 101. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 102. F2'nin çektiği fotoğraf

Çalışma programı araştırmanın sonlarına doğru esnetilmiş ve katılımcılar alanı tanıdıkları ve mekânlara birlikte gitmek yerine yanlız dolaşmak istemişlerdir. Bu nedenle belli günler serbest zaman konulmuş, katılımcıların özgürce dolaşmaları

sağlanmıştır. Bugün de onlardan biridir. E1 ile F2, Karacahöyük'e çıkmışlardır. Çünkü bu tepeden ilçe çok iyi görünmektedir. Onların ortak anlatımı yine taş dizme üzerine olmuştur. Çünkü bu tepede de taşlar Aleviler tarafından dilekler mühürlensin diye dizilmiş hatta E1'in fotoğrafında taşlar bir ev gibi yapılıp etrafı çekilmiştir. Belki de bunu yapan bir evinin olmasını dilemiştir. F2'nin fotoğrafında yine onu her zaman cezbeden ışık, taşlar ve arkada görünen bir genç ile bütünleştirilmiştir.

F1, müze meydanına gitmeyi tercih etmiş ve oradaki satıcıları fotoğraflamıştır. Satıcıların hepsi olması gerektiği yerdedir. Öyle konuşlanmışlardır ki hepsinin yüzleri ve sattıkları posterler görünmektedir. Fotoğrafçının başarısı doğru anı yakalamasından kaynaklanmaktadır. F2'nin bu kareyi yakalamak için çektiği diğer fotoğraflara bakıldığında sayısının oldukça fazla olduğu dikkati çekmektedir. Görüşmelerinde de üzerinde durduğu gibi, F2 doğru anı yakalamak için bazen benzer kareden yüzlerce çekmekte, sonra içinden seçmektedir. F2, genellikle bu tür geniş plan ve durum fotoğraflarında öndeki öğeyi değil, arkaki öğeleri netlemektedir. Bu bir tercihtir. Bu tercih onun üslubuna dönüşmüştür.

Posterlerde Hz. Ali'nin ve 12 imamların resimleri, arkada Türk Bayrağı ile birleşmiştir. Simgesel olarak Aleviliği anlatan fotoğraflardan biridir. E2'nin fotoğrafı ise Kadıncık Ana önünde buğday, mercimek ve para arayan insanlardan oluşmaktadır. Herkes ağacın altında hazine arar gibi taşlaşmış paraları aramaktadır. Eğer mercimek bulur ve yutarsa kız çocuğu, buğday bulur ve yutarsa erkek çocuğu olacaktır. Para bulursa ve cüzdanında taşırsa da hiç bir zaman darlık çekmeyeceğine inanmaktadırlar. E2, bu ilginç durumu fotoğrafına yansıtmıştır.

4.4.6.3. Ayrıntı



Fotoğraf 103. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 104. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 105. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 106. F2'nin çektiği fotoğraf

Gün geçtikçe katılımcılar önce deneyimledikleri konuları çekmek yerine, farklı gördükleri durumları betimlemek istemişlerdir. Çünkü araştırmanın 6. Gününde gördükleri herşeyin tekrarları yaşanmış ve onlarda deneyimlemişlerdir. Günlüklerinde araştırmanın "doygunluk hissi yarattığı", "kafada işin bittiği" gibi yorumlar yazmışlardır. Bu nedenle olaylar ve mekânlar gittikçe değişmektedir. Ayrıntılar, her zaman ki gibi farklılık taşıdığından, değişik mekânlarda yakalanmış anlardan oluşmaktadırlar.

E1, çeşme başında yazılı olan bir yazıyı fotoğraflamıştır. Bu fotoğrafı yazıyı aklında tutmak için çektiğini belirtmiştir. O anda orada yazıyı yazamayacağı için fotoğrafını çekmiştir. Sonrasında günlüğüne yazmak için fotoğrafı açacak ve yazıya bakacaktır.

Ona göre fotoğraf görsel bir kayıt olduğu için alandan döndükten sonra bulgular analiz kısmında açılıp bakılması gereken hatırlatıcılardır. Bu düşüncesini alandan çektiği fotoğrafların bir kısmında görmek mümkündür. Bu fotoğrafta onlardan biridir. E2'nin günlüğünde de belirttiği ve "onlar fotoğraf çekiyorsa ben fotoğraf çekmek istemiyorum" diye yorumladığı bir durum gerçeklemiştir. Özellikle akşamki semah gösterilerinde ve cem törenlerinde Adana Fotoğraf Derneği üyelerinin semah gösterilerinde saygısızca davranışlarından dolayı kızgınlık duyduğunu anlatmıştır. Bu fotoğraf, dernek üyelerinin iyi fotoğraf çekme bahanesi ile insanlara rahatsızlık vermelerinin bir göstergesidir. Fotoğraf hiç bir zaman insandan daha değerli değildir. Dernek üyelerinin saygısızca davranışları diğer katılımcılar tarafından da eleştireye maruz kalmıştır. Çünkü temelde konu fotoğraf çekmek değil, saygı sınırları çerçevesinde, insanları rahatsız etmeden, sessizce, fotoğraf makinesini kimsenin gözüne sokmadan fotoğraf çekmektir. Akşam çalışma sonrası eve dönüldüğünde katılımcılar düşüncelerini bu başlıklar altında özetlemişlerdir. E2'de eleştirdiği fotoğrafçıları fotoğraflayarak yapılmaması gerekeni gösterdiğini söylemiştir.

Fotoğrafçıların fotoğrafları ise alandaki insanlık halleri, davranışları ile ilgilidir. Onlar daha çok insana yönelmişlerdir. F1, Bektaşi türbesinde tesadüfen karşılaştığı yaşlı bir "ermiş" den etkilenerek onun yüzlerce fotoğrafını çekmiş ve araştırmacıya vermek için bunu seçmiştir. Günlüğünde de yaşlı ermiş ile karşılaşmasından ve insanların ona duyduğu saygıdan ve onun bu dünyaya ait olmadığından bahsetmiştir. Fotoğrafta onunla fotoğraf çektirmek isteyenler görünmektedir. Yaşlı adam, yumuşak bir şekilde çocukların elinden tutmuş onlara poz vermektedir. Fotoğrafı çeken kişinin cep telefonuda karenin içine girmiştir. Günümüzde fotoğraflar artık cep telefonlarıyla kolaylıkla çekilebildiğinden, fotoğraf her yerdedir. F2'nin bakış açısı yine benzerdir. Önde flu iki kişi, aralarında asıl odaklanılan konu görünmektedir. F2 de, F1 gibi gündelik yaşamdaki insanlık hallerinden birini belgelemiştir. Çocuğuna pamuk helva alan ve parasını ödemek için elini çantasına atan kadın, karşısında sopanın ucuna iliştirdiği pamuk helvaları satan satıcı ve pamuk helvanın poşetini açmaya çalışan çocuk üçlü bir hareketlilik içindedirler. Arkada müze ve ziyaretçiler görünmektedir.

4.4.7. Gün: 18.08.2011

4.4.7.1. Mekân/Çilehane



Fotoğraf 105. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 106. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 107. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 108. F2'nin çektiği fotoğraf

Çilehane katılımcılar için her zaman ilginç mekanlarda biri olmuştur. Günlüklerinde ve görüşmelerinde bunu sıklıkla dile getirmişlerdir. İlk Çilehane fotoğrafları, Deliklitaş'tan çıkmaya çalışan insanlar üzerine odaklanırken, bugüne ait fotoğraflarda artık Deliklitaş'ın arka tarafları, fotoğraflanmayan, ön planda olmayan tarafları fotoğraflara konu olmuştur. Deliklitaş görüş açıları değişmiştir. Örneğin E2, karşıdan fotoğraflamak yerine, taşın üzerinden kuş bakışı kalabalığın fotoğrafını çekmiştir. Deliğin içinde bir adam ve etrafında onu izleyenler görünmektedir. Bu bakış açısı kayanın yüksekliğini de hissettirmektedir. Ziyaretçiler ile birlikte polis arabası, polislerin kalabalığı dikkati çekmektedir. Sanki ziyaretçilerden daha çok üniformalı ve sivil polis bulunmaktadır. Polisin çokluğunun nedeni, az sonra başlayacak uçurtma şenliğidir. Ancak bu olay fotoğrafta görünmemekte, polis alanı kuşatmış havası fotoğrafa yansımaktadır. Fotoğrafın zamanı anlardan ibaret olduğundan bir devamlılık arzetmemektedir. O anın bir sonraki anını eğer fotoğrafçı çekmediyse ve izleyiciye sunmadıysa görmek mümkün

değildir. İzleyici fotoğrafçının göstediği kadarıyla yetinmek zorundadır. Burda da böyle bir durum söz konusudur. Fotoğraf analizinde alanda olmanın ve olanı deneyimlemenin önemi büyüktür. *Araştırmacı olarak alanda varlığım, fotoğrafın analizinde yanlış bilgi vermemi engellemiştir.*

E1 ile F1'in fotoğrafları benzerdir. Yaklaşık aynı açıdan fotoğraflar çekmişlerdir. Ancak F1'nin farkı yine komposizyonu oluşturken, öne insanlar yerleştirmesidir. 3 kişi arkadaki kalabalığın önünde oturuyor, önce göz onları görüyor sonra kayalara ve kalabalığa doğru ilerliyor. Fotoğrafçının biçimsel becerisi bu tür durumlarda etnograflardan farkını ortaya koyuyor. Benzer fotoğraflar olmasına rağmen, fotoğrafçının fotoğrafında estetik bir bakış açısı görünüyor. E1, sadece kayaları ve kalabalığı fotoğraflıyor. F2 ise yine hayranlıkla anlattığı ağaçlardaki çaputları fotoğraflıyor. Önde çaputların ağırlığı ile sarkan bir dal, hemen onun arkasında ise el ele yürüyen bir aile görünüyor. Bu atmosfer, ibadetlerini ve ziyaretlerini yapmış, dileklerini dilemiş ailenin mutlu ve huzurlu bir şekilde evlerinin yolunu tuttuklarını anlatıyor. İnanmak ve ibadet etmek insanlara huzur ve mutluluk veren bir durumdur. Bu fotoğrafta fotoğrafçı dolaylı da olsa böyle bir anlatımı yansıtmak istemiş olabilir. Bu fotoğrafta dikkati çeken bir başka öğe ise renkleri ışıkta daha da parlayan çaputların bir estetik yaratmasıdır. Işıkta bir sanat eseri gibi durmaktadırlar. F2'nin hayranlığını simgeleyen başka bir durum da çaputları bu şekilde öne alınarak fotoğraflanmasıdır.

4.4.7.2. Olay/ uçurtma şenliği



Fotoğraf 109. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 110. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 111. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 112. F2'nin çektiği fotoğraf

Çilehane'deki en değerli etkinliklerden biri de "dedeler ve torunları uçurtma şenliği"dir. Belediyenin resmi etkinlikler çerçevesinde düzenlediği şenliğe kalabalık bir aile grubu katılmıştır. Bu etkinlikte ilk defa bütün katılımcılar aynı anda bulunmakta ve birbirlerini görebilecek şekilde fotoğraf çekmektedirler. Bu etkinliğin araştırma için önemli bir boyutu da, katılımcıların bu etkinlik sayesinde birbirlerini gözlemleme fırsatı bulmalarıdır. Çünkü alan açık ve küçüktür. Bu nedenle katılımcıların ortadan kaybolması gibi bir durum söz konusu değildir. Genellikle katılımcılar fotoğraflarında çocuklar ile dedelerinin uçurtma heyecanını fotoğraflamaya çalışmışlardır. Tercih edilen açı geniş açıdır. Böylelikle alanda herkesin nasıl davrandığı ve uçurtmalar birlikte görülebilmektedir. Bu fotoğrafların hepsinde bir hareketlilik ve canlılık vardır.

Etnograflarda en az fotoğrafçılar kadar alanın canlılığını fotoğraflarına yansıtmışlardır. Bir tek E2, fotoğrafı çekerken bir tek uçurtma şenliğine odaklanmak yerine, önde bir kadının kaya arasından taşları geçirerek dilek dileme eylemini, hem de arkada uçurtmaları ile yarışı kazanma telaşında olanları fotoğraflamıştır. E2'nin bu bakış açısı F2'nin tarzını andırmaktadır. Alanda fotoğrafik olarak birbirlerine tarz ve bakış açısı olarak yaklaştıkları tek etkinlik olduğu söylenebilir.

4.4.7.3. Ayrıntı



Fotoğraf 113. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 114. E2'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 115. F1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 116. F2'nin çektiği fotoğraf

Araştırmanın sonuna doğru katılımcılar da an kaçırma, programa yetişememe ve alanda kaybolma endişelerinin yokolması, onların daha serbest çalışmalarına neden olmuştur. Bunun en iyi göstergesi ayrıntı fotoğraflar da yine kendini göstermektedir. F1, ilk defa kendi yaşamında değer verdiği, fotoğraflamaktan hoşlandığı bir fotoğraf çekmiş ve bunu seçtiği fotoğraflar arasına koymuştur. Onun hayatında köpeklerin önemi büyüktür. Kendi yaşadığı yerde sokak köpeklerini beslemekte, onlara yemek vermek için epeyce yürüdüğünü söylemekte ve kendi bloğunda köpekler ve kendi gündelik yaşamı ile ilgili fotoğraflarını paylaşmaktadır. Alanda da ilk defa bir köpeği fotoğraflamış, kendine dair bir ipucunu fotoğrafıyla aktarmıştır. F2, her zamanki öznel bakış açısını bu fotoğrafına yansıtmıştır. Ayçiçeği tarlasını her gördüğünde fotoğraf çekeceğinden bahsetmiş,

doğadaki herşeyin bir döngüden ibaret olduğunu ve ayçiçeğinin makro fotoğrafına bakıldığında daha da iyi anlaşılacağını belirtmiştir. Alevilik felsefesi ile doğadaki bu döngünün bir ilişkisi olduğunu da vurgulamıştır. Aleviliğin doğa ile barışık olmasını da felsefesinin daha da eskilere dayanmasına bağlamaktadır.

Etnograflar da araştırma konusu ile ilgili insansız ancak çok şey anlatan fotoğraflar çekmişlerdir. E1, evlerin çatılarının görüldüğü boş bir arazide toplanmış, çuvallara konulmuş, eşyaları ve yatakları fotoğraflamıştır. Törenlerdeki konaklama anlayışını, törenlerin sona erdiğini gösteren ilginç bir fotoğraftır. Bu tür anlatımlarda fotoğrafta bir tarz olabilir ancak etnograflar içinde veri niteliğindedir. Belli ki uzaklardan gelenler, artık uzaklara geri döneceklerdir. E1 bu fotoğrafı, alan derinliği oluşturarak ve geniş plan kullanarak, gerçekliği doğrudan aktarma ve bilgiyi doğru yansıtma düşüncesini de katarak tam karşıdan çekmiştir. Onun fotoğraflarında seçici netlik ya da farklı kompozisyon öğelerinin farklı duruşları görülmemektedir. Doğrudan anlatım ve karşıdan çekimi tercih etmektedir. E2, diğer katılımcıların fotoğraflamadığı bir mekânın ayrıntısını, Beştaşlar'daki cemevininin içinden bir detayı belgelemiştir. Bu detay Aleviler için önemli sembolleri içermektedir. Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli ve Atatürk resimleri, Türk Bayrağı, sazlar, oradaki dedelerin fotoğrafları, aslanlı halı gibi simgelerin yer aldığı dede postunu (makamı) fotoğraflamıştır. Bu bölge cemevinin olmazsa olmazıdır. Dede her zaman cemaate hitap edebileceği, ceme hakim olabileceği bir mevkide oturmaktadır. Fotoğrafta insan görünmemekte ancak yine de bu bakış açısı ile E2, cemevindeki dede makamının neye benzediği anlatmaktadır. Bu fotoğraf zengin bir etnografik veri ve fotoğrafik dile sahiptir.

4.4.8. Gün: 19.08.2011

4.4.8.1. Mekân/Boş sokaklar



Fotoğraf 117. E2'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 118. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 119. F2'in çektiği fotoğraf

Hacı Bektaş Veli törenleri 18 Ağustos'da bitmiş, ilçe boşalmış, Türkiye'nin dört bir yanında gelen satıcılar memleketlerine dönmüş, sokaklar yerli halktan insanlara kalmıştır. Bu süre içinde katılımcılara ilçenin gündelik yaşamına odaklanabilecekleri söylenmiştir. Bu nedenle katılımcılar sokaklarda dolaşmış, yerli halkla görüşmeler yapmış, ilçenin merkezden uzak bölgelerini de görme fırsatı edinmişlerdir. Katılımcılardan E1, soğuk algınlığı nedeniyle o gün alana çıkmamış, doğal olarak da fotoğraf çekememiş, görüşme yapamamıştır.

Katılımcılar sokakların boşluğu, geniş açı ile çektikleri geniş plan fotoğraflarla anlatmaya çalışmışlardır. Genellikle fotoğraflarda anlatılmak istenen benzer şeylerdir. F2, uzayan yolda elinde çantalarla yürüyen bir kadını fotoğraflamış ve ilçenin

sakinleştiğini göstermeye çalışmıştır. E2'de ilçe merkezininin kalabalıktan yürünmeyen, satıcılarının tezgahlarının olduğu bölgeyi yaşlı bir adamı ortaya yerleştirerek fotoğraflamış, o da sessizliği belgelemiştir. F2'nin fotoğrafını çektiği yer ise hediyelik eşya satan dükkanlardır. Normalde ziyaretçilerle dolup taşan dükkanlarda sadece satılan eşyalar görünmekte, insansız bir yığını andırmaktadırlar. Katılımcılar fotoğraflarında o boşluk hissini, sessizliği, ilçenin sakinleşmesini aktarmaya çalışmışlar, bunu da başarmışlardır. Estetik açıdan F1, bu duyguyu daha iyi vermiş ancak E2 ve F2 de ilçe merkezinde daha önceki fotoğraflardan tanıdığımız mekanların boşluğunu göstererek, ilçenin törenlerden önceki halini de yansıtmışlardır.

4.4.8.2. Olay/ serbest



Fotoğraf 120. E2'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 121. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 122. F2'in çektiği fotoğraf

Araştırma sonuna yaklaşıldığı için yine katılımcılara serbest oldukları ve istedikleri konuyu çalışabilecekleri söylenmiştir. E2, ilçeyi dışarıdan gelenlerin terketmesi ile boşalan müze meydanında Romanları çimlerin üzerinde fotoğraflamışdır. Dışarıdan

gelenlerin ilçeden ayrılmalarına rağmen bu Roman aile kalma sürelerini uzatmış gibi görünmektedir. F1'in odaklandığı ise Hacı Bektaş İlçesi'nin yerli halkıdır. Daha önce dolaşamadığı mahalleleri, sokakları dolaşmış, oradaki halk ile görüşmeler yapmıştır. F1, kurduğu kompozisyonla yine var olan duruma hareket katmayı başarmıştır. Fotoğraf karesinin önünde bir oğlan çocuğu görünürken, onun arkasında üçlü bir kız grubu en arkadaa etekli bir kadın yürümektedir. Yine netlik öndeki çocuğa değil, arkadaki kızlara yapılmış ve öndeki çocuk sadece karenin sağ tarafını doldurmak için oradaymış gibi kadrajlanmıştır. Herkes yerli yerindedir, birbirini kapatmamaktadır. Yine denklanşöre basmak için doğru zaman beklenmiştir. Bu fotoğrafta insanların konumlarıyla birlikte ilçenin sokakları, evlerin yapıları da izleyiciye bilgi vermektedir. F2'nin fotoğrafına bakıldığında ise bir evde, karı ve kocanın fotoğrafı görülmektedir. Bu karı ve koca, Aleviler için önemli kişilerdir. Bektaşi dergahının yüzyıllardır postnişinliğini yapan ailenin temsilcisi Veliyettin Ulusoy ve karısıdır. Postnişin tarikatlarda dergahta posta oturan, yani o dergâhın başında bulunan şeyhe verilen isimdir. Günler öncesinde Ulusoy'larla görüşmek için randevu alan F2, heyecanla onlarla görüşmeye gitmiş ve aklındaki soruları sorduğunu söylemiştir. Günlüğünde bu deneyim ile ilgili yazdığı bir ayrıntı dikkati çekmektedir. Bu ayrıntı ise zaman zaman bir fotoğrafçı olarak görüşme sırasında fotoğraf çekmek istemiş ancak görüşme bozulacak diye çekememiştir. Bu tür durumlarda ya görüşme yapmanın ya da sadece fotoğraf çekmenin mümkün olduğunu vurgulayan F2, dedenin karısının güzel bir porte fotoğrafını çekecekken, Ulusoy ile yaptığı görüşme bozulmasın diye kendini engellemiştir. Bu tür durumlarda yapılacak şey ise F2'nin önerdiği gibidir. Duruma, kişiye ve ortama göre öncelik belirlenmelidir.

4.4.8.3. Ayrıntı



Fotoğraf 123. E2'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 124. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 125. F2'in çektiği fotoğraf

Katılımcıların araştırma konusundan ve alandan sıkılma alametleri fotoğraflarına da yansımaktadır. Artık fotoğraflar bir konuyu aktarmak yerine rastgale seçilmiş ve çekilmiş izlenimi doğurmaktadır. Diğer günlerde yakalanan anlarda vurgulanan konular, odak noktaları bu günlerde nitelik değiştirmiştir. Örneğin F1, artık gözüne hoş gelen manzara fotoğrafları çekmeye başlamıştır. Bu fotoğrafta bozkırın sararmış tarlaları arasından ilçe uzaktan görünmektedir. F2, Alevilik ile kurduğu ilişki bağlamında ayçiçeğindeki döngüyü, salyangoz kabuğunda bulmuştur. Doğa ona bu döngüleri kendisi vermektedir.

E2'de ise o güne ait çok fotoğraf yoktur. Bu nedenle bir önceki fotoğrafının portre çekimi ayrıntı fotoğraf olarak değerlendirilmiştir. E2 günlüğünde, yorgunluktan ve kollarının ağrımasından dolayı görüşme yapmak ve fotoğraf çekmek için kendini enerjik hissetmediğini belirtmiştir. Bu da ürettiği fotoğraflara yansımıştır. Fotoğrafını çektiği kişi "ak sakallı bir dede"dir. Başında Alevi dedelerinin sıklıkla kullandıkları fötr şapka bulunmaktadır. Bu iki simge onun bir dede olabileceği görüşünü kuvvetlendirmektedir. Eliyle bir şeyler söylemektedir. E2, bu fotoğrafı kişinin görünüşünün ilginç gelmesi nedeniyle çekmiş olabilir.

4.4.9. Gün: 20.08.2011

4.4.9.1.Mekân/serbest



Fotoğraf 126. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 127. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 128. F2'in çektiği fotoğraf

Araştırmanın son günü 21 Ağustos 2011 tarihidir. Ancak katılımcılar bu son günü günlüklerini tamamlama, fotoğraflarını seçme ve araştırmacı ile görüşme yapmaya ayırmışlardır. Alanın son günü kimse fotoğraf çekmek ve görüşme yapmak istememiştir. Eşyalar toplanmış, hatta E1 görüşmesinden sonra acil bir telefon geldiğinden ve evinde olması gerektiğinden herkesten önce evine dönmek için yola çıkmıştır. Bu nedenle 20 ağustos günü araştırmanın son günü olarak kabul edilebilir. Çünkü alana dair son veriler bugün toplanmıştır. Ayrıca bugün, E2 hastalanmış ve alana çıkamamıştır. Bu nedenle sadece F1, F2 ve E1'in fotoğrafları değerlendirilecektir.

Katılımcılar alanın son günü farklı mekânları fotoğraflamışlardır. E1, Kadıncık Ana'ya gitmiş, F1, Müze'yi fotoğraflamış, F2 ise Beştaşları çok sevdiği akşam ışığında tekrar belgelemiştir. E1'in fotoğrafında sadece evin dıştan görünüşü yer almaktadır. Bir tarafta

temizlik görevlileri dikkati çekmiştir. E1, sadece mekâna ait mimari bilgiyi fotoğraflıyor gibidir.

F2, Beştaşlar'ın büyülü havasını, büyülü bir ışıkla bütünleştirmek istediğini belirtmiş ve ibadetleri, insanları fotoğraflamak yerine daha sanatsal ve farklı bir bakış açısı ile fotoğraflar çekmiştir. Örneğin tellerin arasından, rüzgardan uçuşan çaputlar ile birlikte ziyarete gelen insanları uzaktan fotoğraflamıştır. Bir delikten bakar gibi, gözetler gibi, uzaktan bakmıştır. F1 ise, müzeyi çalışmıştır. Alevilerin bazıları ziyaretten çıkmakta, bazıları girmektedir. Müzeden çıkan kadının yüzündeki ifade, ortamdan ne kadar etkilendiğini göstermekte, elini kalbine götürmesi de sevgiyi ve inancı kalbiyle yaşadığını simgemektedir. Bu fotoğraflarla katılımcılar aynı gün farklı mekânlarda neler olup bittiğini göstermişlerdir.

4.4.9.2. Olay/ ritüeller



Fotoğraf 129. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 130. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 131. F2'in çektiği fotoğraf

Aleviler ibadetleri boyunca kapı öpme, taş öpme, kollarını Balım Sultan Türbesi'nin önündeki sütundan geçirme gibi ritüelleri yapmaktadırlar. E1'in fotoğrafında kapıyı öpen kadın sırtı dönük bir biçimde görünmektedir. Kapı, eşik öpmek, tarikata bağlanmak anlamındadır. Bu nedenle Aleviler için kapıdan geçmek, eşik atlamak önemlidir. Eşikde dikilmek günahtır. Eşik onlar için kutsaldır.

F1'in fotoğrafında ise Balım Sultan Türbesi önündeki sütuna kollarını dolamış bir adam ve yanında sütunu öpen bir kız çocuğu görülmektedir. Sevgi gösterisi olarak taşlar öpülmektedir. Kolların sütüne dolanması ise sürtunda eğer eller birleşirse dileklerinin gerçekleşeceğine inanılmaktadır. Aynı anda iki durumu fotoğraflayan F1, arkada sırasını bekleyen ve dua eden kadını da göstermektedir. Herkes fotoğraf karesi içinde bir hareketlilik içindedir ve bir eylem gerçekleştirmektedir. F1, bir fotoğraf karesinde Bresson üslubu ile çok şey anlatmak amacıyla doğru anı yakalamıştır.

Beştaşları ve onlara dokunak taş yapıştıran dilek dileyen kadınları fotoğraflayan F2, inancı sade bir biçimde aktarmıştır. Önceki kadın bir eliyle çocuğunu tutarken bir eliyle dilek dilemekte ve siliüet hali onu bir forma dönüştürmektedir. Silüet fotoğraf kişiyi kişi olmaktan çıkarmakta ve kanımca onu bir forma biçime dönüştürmekte ve genelleştirmektedir. Ona genel bir anlam yüklemektedir. O artık o kadın değil, herhangi bir Alevi olabilir. Dar açılı bir objektif kullandığı ve kadınları uzaktan fotoğrafladığı düşünülmektedir. Eğer yakınlarında olsa, kadınlar onun varlığından haberdar olurlardı. Bu nedenle uzakta kalmayı ve onları doğal hallerinde fotoğraflamayı tercih etmiştir.

4.4.9.3. Ayrıntı



Fotoğraf 132. E1'in çektiği fotoğraf



Fotoğraf 133. F1'nin çektiği fotoğraf



Fotoğraf 134. F2'in çektiği fotoğraf

Fotoğraflara bakıldığında F1 ve F2'nin kadraj benzerliği dikkat çekmektedir. F1'in fotoğrafında ayrıntılar çok şey anlatmaktadır. Hacı Bektaşlılar yıl boyunca topladıkları taşlaşmış buğday ve mercimekleri törenler boyunca satmaktadırlar. Satıcı olan yaşlı kadın, müze kapısının girişinde olduğu tahmin edilen yerde, gelen ziyaretçilere buğdaylardan satmaktadır. Ziyaretçi de bir naylon içerisine satın aldığı buğdayları doldurmakta, arkada kapının orada bir çocuk görünmektedir. Fotoğrafın sol köşesinde ise az önce buğdayları avucuna koymuş ve sıkı sıkıya kapatmış gibi görünen bir kadın eli vardır. İnanç turizminin ekonomik, toplumsal ve dini boyutu fotoğrafa yansımıştır. Orada yapılan alışveriş, pazardan meyve sebze almak gibi bir şeye dönüşmüştür. Bu nedenle buğdayların kutsallığı ve kerameti başka bir şeye dönüşmüştür. Fotoğrafçı bu düşüncesini günlüğünde sıklıkla dile getirmiştir. "Bunlara inanan aklı sorgulamak gerekir" diyerek, durumu sorgulamıştır. F2'de Beştaşlar'daki satıcılardan kadın olanının elindeki mum, yeşil ve kırmızı kurdele bulunan tepsisini fotoğraflamış ve oradaki inanç turizmine kendi bakış açısı ile dikkati çekmiştir. İlçe çevresindeki köylerde yaşayan bu satıcılar için Beştaşlar ekmek kapısıdır. Hem Beştalar'ın hikayesini anlatmakta hem de tepsi içindekileri ziyaretçilere satarak para kazanmaya çalışmaktadırlar.

Katılımcılardan E1, diğerlerinden farklı olarak Kadıncık Ana'nı evindeki kavisli duvarı fotoğraflamıştır. Hacı Bektaş Veli'nin kerametlerinden biri olan bu duvar, yıkılmak üzereyken onu sayesinde o halde kalmıştır. Hatta F1 bu duvar için "eğer inanan olsaydım, bu duvara bakıp sahiden de bu anlatılan hikayeler gerçek mi?" diye sorgulamış ve "inanan olsaydım hiç düşünmeden inanırdım" diyerek kerametin ne kadar

etkileyici olduğunu vurgulamıştır. Ancak E1, fotoğrafı her zamanki bakış açısıyla duvarın karşısından ve geniş açı ile çekmiştir. Bu nedenle yüzeydeki kavis görünmemekte, düz bir duvar izlenimi vermektedir. E1, bu duvarı yandan fotoğraflayabilir ve duvarın eğriliğini böylelikle belgeleyebilirdi.

4.5. Bulgulara Genel Bir Bakış

Araştırmada bulgular yazılırken veri çeşitliliği sağlanmış, görüşmeler, hem katılımcı hem de araştırmacı günlükleri ve fotoğraflar analiz edilmiştir. Fotoğraflar ayrı analiz edilmiştir çünkü alanda fotoğraf çekme deneyiminin yansımaları olan fotoğraflar katılımcıların fotoğrafik anlatım becerilerini ve bakış açılarını gösteren yegane araçlardır. Bu nedenle hem görüşme ve günlüklerden hem de fotoğraflardan çıkan bulguları ortak bir çatı altında toplamakta yarar vardır. Bu çatıyı kurarken anlaşılmasını ve okunmasını kolaylaştırma için maddeler oluşturulmuştur. Bu maddelerde ortaya çıkan sonuca katkı sağlayacağı düşünülen temel bulgular özetlenmiştir:

1- Fotoğraf veri toplama aracı olarak kullanılmalıdır. Ancak fotoğrafın nasıl tanımlandığı da önemlidir. Fotoğraf görsel günlük olarak mı yoksa görsel kanıt olarak mı tanımlanmaktadır.
2- Fotoğrafın "nesnel gerçekliği" aktaramayacağı görüşü öne çıkmıştır.
3- Etnografik fotoğraf üçlü bir yapıdan oluşmaktadır. Geçmişte üretilmiş fotoğraflar, araştırmacının çektiği fotoğraflar ve katılımcıların araştırmanın amacı doğrultusunda çektiği fotoğraflar.
4- Alanda katılımcılar zamanla fotoğrafik yöntemler keşfederek, fotoğrafın farklı kullanımlarıyla da etnografik veri toplanabileceğini kanıtlamışlardır. Yeniden fotoğraflama (rephotography) gibi.
5- Alanda fotoğraf ve diğer veri toplama araçlarının aynı anda kullanılması mümkün değildir. Katılımcıların öne çıkardıkları nokta ise, konuya, kaynak kişiye ve duruma göre hangisinin önce yapılacağına ya da yapılıp yapılmayacağına karar verilmelidir.
6- Görüşmelerde hem ses kayıt cihazı hem de fotoğraf makinesini çıkarmak kişilerde tepkiye neden olabilmektedir. Bu nedenle katılımcılar bu tepkiyi

engellemek için alanda bir yöntem geliştirmişlerdir. Görüşme yaptıkları kişilerin fotoğraflarını çekmemektedirler.

7- Fotoğraf çekerken insanların rahatsız edilmemesi gerekmektedir. Bütün katılımcıların vurguladığı temel nokta insana saygıdır.

8- Etnograf/fotoğrafçının dürüst, saygılı, anlayışlı, önyargısız, iyi dinleyen, entelektüel, iletişim becerisi olan, her ortama adapte olabilen, empati kurabilen bir yapıda olması gerekmektedir.

9- Fotoğrafçılar genellikle bu tür belgesel projelerde geniş açı ve normal açı kullanmayı tercih etmektedirler.

10- Ses kayıt cihazının kullanımı katılımcıları zorlamıştır. Onlara göre gerçek görüşme, kendiliğinden gelişen ve kaydedilmeyen görüşmelerdir ve karşılıklı etkileşim gerektirmektedir. Ses kayıt cihazı bu etkileşimi bölmekte ve görüşmeyi ankete ya da gazete röportajına dönüştürmektedir.

11- Günlük yazmak etnograf/fotoğrafçıları zorlasa da, onları disipline etmiş, alanla ilgili deneyimlerini günü gününe aktardıkları için unutma riskini ortadan kaldırmıştır.

12- Günlük yazma kişiden kişiye değişmektedir. Bu nedenle "günlükler düşünümseldir" bulgusu katılımcıların farklı günlük yazımlarına bakıldığında tekrar ortaya çıkmaktadır. Kimisi akademik bir dille, kimisi içinden geldiği gibi, kimisi edebi kimisi de evde özel günlüğünü yazar gibi duygu ve düşüncelerini aktarmışlardır.

13- Alanda araştırma motivasyonunu etkileyen bir takım şeyler ortaya çıkmıştır. Bunlar dinlenme, alanda serbest zaman yaratma, diğer katılımcılar, konaklanılan yerin uygunluğu, konsantrasyonu sağlama, katılımcıları etkileyen dış etkenler (özel yaşamındaki sorunlar), resmi açılışlara giriş kartının sağlanması gibi durumlardır.

14- Alanda karşılaşılan bazı zorluklar ise, ekipmanın bozulması, etnograf/fotoğrafçının kimliği nedeniyle alanda tepkiyle karşılanması, cihazlara karşı tepkinin olması, araştırmanın doygunluk hissi yaratması, çalışmanın fazla sistematize edilmesi gibi durumlardır.

15- Fotoğrafçı, ekipman kontrolünü alan gelmeden önce yapmamış, fotoğraf makinesi ve lensi arızalı çıkmış, fotoğraf çekiminde zorlanmıştır.

16- Etnograf/fotoğrafçının kimliği çektiği fotoğrafa, yazdığı günlüğe ve alana yansımaktadır. Bu yansıma olumlu olabileceği gibi olumsuz sonuçlara da neden olabilir. Özellikle kimliklerin alanda sivrilmesi, zaman zaman veri toplamada sorunlar çıkarabilir. Bilgiler önyargılarla çerçevelenebilir.
17- Çekilen fotoğraflarda konuya bakış, üslup farklılıkları, mesleki farklılıklar, kimlik yansımaları görülmektedir.
18- Katılımcıların çektiği ayrıntı fotoğraflar da, yananlamlar ve katılımcıların kimlikleri doğrudan görülmektedir.
19- Etnograf/fotoğrafçının kimliği zaman zaman onu konuya yaklaştırabilir. Örneğin cinsiyeti.
20- Etnograf/fotoğrafçının dış görünüşü, alanda ona saygı ve güven duyulmasını sağlamaktadır. Dış görünüşe özen gösterilmelidir.
21- Fotoğrafçıların alandaki olaylara bakışı ile etnografların bakışı farklı olacaktır. Fotoğrafçılar etnograflara göre daha teknik bakacaklar, etnograflar fotoğrafçılara göre daha ayrıntıcı bakacaklardır.
22- Alan deneyimleri ve becerilerine göre her etnograf kendi yöntemini kendisi belirlemektedir.
23- Alan deneyimleri ve fotoğrafik becerilerine göre her fotoğrafçı farklı üslupla fotoğraflar çekecektir.
24- Etnograflar ve fotoğrafçılar içinde yetiştikleri mesleki pratikler nedeniyle alanda davranış biçimleri ve alanı deneyimleme biçimleri farklılık göstermektedir.
25- Fotoğrafçılar ve etnografların ortak noktalarından biri, alanı önce gözlemlemeleri, ortamı tanımaları ve ondan sonra fotoğraf çekmeye ya da görüşme yapmaya başlamalarıdır.
26- Etnograflar gözlem yapma becerileri ve alan deneyimleri nedeniyle fotoğraf çekmeye, fotoğrafçılar da alan deneyimleri ve fotoğrafın geliştirdiği gözlemleme yetenekleri nedeniyle etnografi yapmaya yatkındırlar.
27- Fotoğrafçılar anı yakalama ve anı estetize etmenin peşinde oldukları için zaman zaman etnografik bilgiyi kaçırabilirler. Etnograflar da ayrıntıya fazla daldıklarından genel planı göremeyebilirler.
28- Fotoğrafçılar, ışığın büyüsüne kapılıp, araştırma konusundan çıkabilir ve kendini farklı tarzlarda fotoğraf çekerken bulabilir. Etnograflar da alanda ilgisini çeken

ayrıntı bir konuya günlerini ayırabilirler ve gerçek araştırdığı konudan uzaklaşabilirler.

29- Fotoğrafçılar gözlemleri sonucunda kafalarında o konuyu anlatacak hikayeler oluşturmakta ve o hikayeyi anlatmak amacıyla fotoğraflar çekmektedirler. Bunun nedeni fotoğrafik dil yaratma çabasıdır.

30- Alanda kalma süresi uzadıkça fotoğraf çekiminde ve diğer veri toplama tekniklerini kullanmada azalmalar olabilir. Bu da alanda deneyimin artması, gündelik yaşamın kanıksanması, olaylara aşinalık kazanılması ve kaynak kişilerle kurulan iletişimden kaynaklanıyor olabilir.

31- Araştırmalarda fotoğrafın rahatlıkla kullanıldığı durumlar olabilir. Yani fotoğraf çekmenin sorun teşkil etmediği durumlar ve sorun teşkil ettiği durumlar olabilir. Bu durum konu, kişiler, mekân ile doğrudan ilişkilidir.

32- Bazı etnograflar, fotoğrafları yazılarına kanıt oluşturan belgeler olarak görebilirler ve doğrudan, belirli bir açıyla, gerçekliği biçimsel olarak müdahale etmeden fotoğraf çekmeyi tercih edebilirler. Diğerleri de -günlüklerinde yaptıkları gibi- fotoğraflarına yorum katabilir, biçim ve içeriği birleştirerek anı fotoğrafçılar gibi estetize edebilirler.

33- Basın giriş kartları alanda rahatlıklar dolaşmayı, görüşmeler yapmayı ve istediği yerden istediği şekilde fotoğraf çekmeyi sağlamaktadır.

34- Etnograf/fotoğrafçıların uzun çalışmalar yapacakları bir durumda bir alana giderken, gerekli yerlere araştırmayı, fotoröportajı bildirmelidirler. Bu bildirim onların ve diğer çalışanların güvenliği içindir.

35- Uzun süreli çalışmalar etnograf/fotoğrafçının alan ile duygusal bir bağ kurmasına neden olabilecektir.

36- Alanda uzun süreli kalma etnograf/fotoğrafçıyı değiştirmektedir.

37- Etnograf olmak, alana hakim olmayı, kaynak kişilerle iletişim kurmayı, konu ya da oradaki durum ile ilgili bilgi sahibi olmayı ve doğru soruları doğru zamanda sormayı gerektirmektedir.

38- Alana gelirken hava koşulları ile ilgili belirli hazırlıkların yapılmaması etnograflarda soğuk algınlığına neden olmuştur.

39- Fotoğrafçılar görüşme deneyimi olmadığından, kaynak kişilere soru sormakta zorlanmışlardır.

5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Etnograflara ve fotoğrafçılara yönelik gerçekleştirilen araştırmada, katılımcıların mesleki pratikleri, alan deneyimleri, görüşleri, eleştirileri, çektiği fotoğraflar analiz edilmiş ve özgün sonuçlara ulaşılmıştır. Etnografların ve fotoğrafçıların mesleki anlamda içselleştirdikleri bazı pratikler açığa çıkarılmış, zaman zaman da bunların sorgulaması yapılmıştır. Katılımcıların alanda karşılaştıkları kişisel ve mesleki sorunlar ve zorluklar araştırma açısından önemli bulgular ortaya koymuştur. Türkiye'de ve dünyada hem fotoğrafçı hem de etnograf ile ilgili ortak yapılmış ilk çalışma olması nedeniyle araştırmanın özgün sonuçları olduğu düşünülmektedir.

Öncelikle etnografi ve fotoğraf ilişkisi tarihsel ve sosyal anlamda literatür kısmında tartışılmış, fotoğraf ve etnografi tarihinin parelellikleri üzerinde durulmuştur. Fotoğraf ve etnografinin çıkış zamanları benzerdir. Etnografi ve fotoğraf tarihi incelendiğinde, çok sayıda fotoğrafçının etnografik bilgi içeren belgesel fotoğraflar ürettiği görülmektedir. Bu tür fotoğraflar bir bağlam etrafında yorumlanması gereken, veri olarak kıymetli görsel metinlerdir. Etnografide de benzer örnekler söz konusudur. Etnografinin önemli kuramcıları çalışmalarında fotoğrafları zaman zaman kullanmışlardır. Özellikle son zamanlarda yapılan çalışmalarda fotoğrafın yeri ve önemi tartışılmaz durumdadır.

Etnografi alan araştırmasının içinde görsel etnografi adı altında bir alan açılmış, bazı üniversiteler bölüm düzeyinde okutacakları programlar bile açmışlardır. Fotoğraf bu disiplinin altında etnografik fotoğraf olarak tanımlanmakta, fotoğraf temelli araştırmalar foto-etnografik araştırmalar olarak adlandırılmaktadır. Etnografik fotoğraf üçlü bir yapıdan oluşmaktadır. Bir fotoğrafın etnografik olabilmesi için, etnografik bilgiyi içermesi ve araştırmacının araştırma tasarımı çerçevesinde bir bağlama ilişkin veri oluşturması gerekmektedir. Bu nedenle yapının ilk ayağını, geçmişte fotoğrafçılar ya da amatörler tarafından çekilen fotoğraflar oluşturmaktadır. Fotoröportaj örnekleri, aile albümleri ve anonim fotoğraflar etnografik olarak adlandırılmaktadır. Kurgulanmış ve manüpüle edilmiş fotoğraflar dışında herşey etnografik fotoğraf olabilmektedir. Bu fotoğraflar, amacı yaşamı estetize etmek olmayan, sistematik olarak çekilmiş, bir kültüre, gruba yani insana dair bilgi üreten, gündelik yaşama, davranış biçimlerine,

insani ilişkilere ilişkin fikirler veren fotoğraflardır. Bu fotoğrafları etnografik kılan ikinci önemli nokta ise araştırmacının kurduğu bağlamsal ilişki çerçevesinde tanımlanmalarıdır. Onun için etnografik veriye ulaşabildiği fotoğrafların hepsi etnografiktir. Eski bir evin görüntüsü ya da 80'lerde moda olan saç biçimlerinin fotoğrafı etnografik olabilecektir. Etnografik fotoğrafın ikinci yapısı, bu tür fotoğraflarım alanda araştırmacı tarafından üretilmesidir. Yine sistematik bir biçimde, bir amaç ve problematik çerçevesinde çekilmiş fotoğraflar etnografik niteliktedirler. Örneğin çalışmamızda Alevi ritüelleri, ibadetleri ile ilgili yapılmış foto-etnografik araştırma sonucunda ortaya çıkan fotoğraflar da etnografik niteliktedir. Üçüncü yapı ise araştırmacı tarafından seçilen katılımcıların, araştırma tasarımı çerçevesinde alanda fotoğraflar üretmesi ile ortaya çıkan fotoğrafların etnografik niteliğidir. Katılımcılar tarafından çekilen fotoğraflar belirli bir amaç çerçevesinde araştırmacı tarafından analiz edilecektir. Bu ikili yapıya ilişkin bazı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerde fotoğraf birinci veri toplama aracı olarak kullanılmakta fotoğraftan ya da fotoğraf çekiminden elde edilen veriler, etnografik analiz yöntemleri ve görsel yöntemler ile analiz edilmektedir.

Bu yöntemlerden ilki *fotografik uyarım* yöntemidir. *Fotografik uyarım*, araştırmacı tarafından bir anlam ifade edeceği varsayılarak bir araya getirilmiş bir dizi fotoğrafın, bireylere ya da gruplara, onların değer, inanç, davranış ve anlam dünyalarını keşfetmek, anıları harekete geçirmek, grup dinamiklerini keşfetmek gibi belirli amaçlarla yapılan veri toplama yöntemidir. Fotografik uyarım tekniğine yakın başka bir teknik ise *düşünümsel fotoğraf* tekniğidir. Araştırmacı, yerlilere fotoğraf makinesi vermekte, fotoğraf makinesini nasıl kullandıkları, yaşadıkları ortam ile ilgili ne tür fotoğraflar çektikleri konusunda önemli veriler elde etmektedir. Katılımcılar aynı zamanda çektikleri fotoğrafların anlamları ile ilgili düşüncelerini de araştırmacıyla paylaşmaktadırlar. Böylelikle fotografik uyarım, görüşmeciler fotoğraf çekerken, alanda uygulanmaktadır. *Yeniden fotoğraflama* tekniği ise geçmişte bir zamanda çekilmiş fotoğrafların toplanarak ve bu fotoğrafların çekildiği ortama tekrar gidilerek, ikinci bir fotoğrafın çekilmesi ve ne gibi değişikliklerin olduğunun belirlenmesi sürecidir.

Katılımcı eylem araştırma stratejisi olan *fotoifade* tekniğinde, bir topluluğun üyelerine kameralar verilerek, gündelik yaşamlarında görmek istedikleri şeyleri fotoğraflanmaları istenmektedir. *Fotoifade*, aslında bir eylem araştırması tekniğidir. Eylem araştırması, etnografik araştırmalarından farklı olarak katılımcıların içinde bulunduğu ortama ve duruma müdahale etmektedir. Araştırmacı, katılımcılardan toplumun sorunlarını, yaşadıkları olayları fotoğraflamalarını istemekte, böylelikle katılımcıların bu sorunları ortaya çıkarma, toplum içindeki diyalogları arttırma ve toplumsal değişime katkıda bulunma amacını gerçekleştirmeye çalışmaktadır. *Görsel anlatı* araştırması ise, araştırmacının ve katılımcıların görsel ve anlatısal olarak deneyimlerini keşfettiği ve anlamlandırdığı, amaçlanmış/tasarlanmış, düşünümsel, etkin insani bir süreçtir. Görsel anlatılar, kişinin hayatındaki kültürel ve sosyal gerçekliği bireysel perspektiften yansıtan anlamlar dizisini temsil etmekte ve kişinin geçmişte hissettiği çeşitli duyguları hatırlatabilmektedir. Yirminci yüzyılın bitiminde *vernakular fotoğraf* da, yaygın ve gündelik bir görsel retorik olarak, "fotoğrafların günlük konuşması" olarak tanımlanmıştır. Fotoğraflar, sıradan insanlar, yani profesyoneller yerine amatörler tarafından üretilmektedir. Araştırmacılar bu fotoğrafları farklı analiz yöntemi ile yorumlamaktadırlar. Araştırmada katılımcılar alan deneyimi ile birlikte kendileri yukarıda tanımlanan bazı yöntemleri kendiğinden keşfetmişlerdir. Bunu keşfeden de E2 olmuştur. E2, müzenin girişini her gün belirli saatlerde fotoğraflamaktan bahsetmiş ve böylece değişimi yakalayabileceğini ifade etmiştir. E1'in tanımladığı bu örnek *yeniden fotoğraflama* yöntemini tariflemektedir.

Sosyal bilimlerin her alanında kullanılabilecek bu yöntemler fotoğrafın veri toplama aracı olarak değerini arttırmaktadır. Burada önemli olan nokta ise fotoğrafın *görsel bir günlük* mü yoksa *görsel bir kanıt* olarak mı tanımlanacağıdır. Araştırmalarda bu iki ayrımın iyi yapılması gerekmektedir. *Görsel kayıt*, "nesnel gerçekliğin" kaydedilmesidir. *Görsel bir günlük yaratmak* ise fotografik aracın kendisinin alternatif bir kavramsallaştırılması üzerine inşa edilen farklı yananlamlar taşımaktadır. Etnograf ya da fotoğrafçının araştırma boyunca, araştırdığı ya da belgelediği konu üzerindeki kavrayış düzeyiyle birlikte, araştırmaya neleri dahil edip, neleri göz ardı edeceği ve objektifin önünde olup bitenleri ne biçimde değerlendireceği farklılaşmaktadır. Görsel günlük olarak fotoğraflar, araştırma sürecine, araştırmacıyı ve aracının (fotoğraf makinesi) niteliklerini yeniden devreye sokmaktadır. Araştırmada fotoğraf görsel

günlük olarak tanımlanmış ve böyle değerlendirilmiştir. Böylelikle katılımcıların bakış açıları ve kimlikleri ile ilgili verilere ulaşılabilmiştir.

Katılımcılar, fotoğrafın "nesnel gerçekliği" aktaramayacağı konusunda hemfikirdirler. Arkasında bir göz olan fotoğraf makinesi kendi kendine hareket etmemekte, bir insan tarafından idare edilmektedir. Bu durum başlı başına bir müdahaleyi gerektirir. Konu seçiminden, fotoğraflanan ana, fotoğraf makinesi tercihinden, oluşturulan biçime kadar her şey fotoğrafçının marifetidir. Bu nedenle belgesel fotoğrafçılar her ne kadar akıp giden gerçekliğe müdahale etmeselerde, gerçeklikten yakaladıkları 'an' ları seçme gücüne sahiptirler. Bu durumda fotoğraf çekme eylemi, manipülasyona açık bir konumdadır. An'ı seçme gücünü elinde bulunduran fotoğrafçı/etnografın taşıması gereken bazı özellikler vardır. Hem etnograflar hem de fotoğrafçılar iki mesleki kimliği de benzer şekilde tanımlayarak, mesleki kişiliklerin neye sahip olması gerektiğine vurgu yapmışlardır. Onlara göre hem etnograf hem de fotoğrafçı, dürüst, saygılı, anlayışlı, önyargısız, iyi dinleyen, entelektüel, iletişim becerisi olan, her ortama adapte olabilen, empati kurabilen bir yapıda olması gerekmektedir. Etnografik alan araştırmaları da "nesnel" bilgiyi aktaramazlar. Etnografların alanı gözlemesi, yorumlaması ve aktarması hep onların süzgecinden geçerek yapılacaktır. Bu nedenle fotoğraf ve etnografın "nesnelliği"nden söz edilememektedir. Etnograf ve fotoğrafçı kimliği bu öznellik ve düşünümsellik çerçevesinde benzeşmektedir.

Araştırmada fotoğrafçı olmak ve etnograf olmak genel temaları altında etnograf ve fotoğrafçıların kendi meslekleri dışında nasıl davrandıkları gözlemlenmeye çalışılmıştır. Fotoğrafçılar etnograf gibi, etnograflar fotoğrafçı gibi davrandıkları araştırma süresince benzer ve farklı bir takım özelliklere ve deneyimlere sahip olmuşlardır. Onlara göre alanda fotoğraf çekmek ile gözlem ve görüşme yapmak aynı anda yapılamayacak kadar zordur. Bu nedenle etnograf/fotoğrafçının hangisini önce kullanacağına karar vermesi gerekmektedir. Bazı durumlarda sadece birini tercih edebilir. Katılımcıların, alan deneyimleri sonucu günlüklerinde bahsettikleri yöntem, onların kaynak kişilerle olan ilişkilerini düzenleme, tepkiyi azaltma için geliştirdikleri bir yöntemdir. Bu yöntemde, görüşme yapılanların fotoğraflarının çekilmemesi gerekmektedir. Çünkü alanda kaynak kişiler hem ses kayıt cihazı hem de fotoğraf makinesini bir arada gördüklerinde ürkmekte, çekingen davranmakta, görüşme yapma talebini reddetmektedirler. Özellikle

ses kayıt cihazı ile kaydedilen görüşmelerde karşılıklı etkileşim bozulmakta ve kaynak kişiyle gazete röportajı yapar gibi bir iletişime geçilmektedir. Bu durum görüşmenin niteliğini etkilemekte ve elde edilen veriler de istenilen düzeyde olamamaktadır. Katılımcılar özellikle ses kayıt cihazını kullanmaya tepki göstermişlerdir. Etnograflar bu konuda ikiye ayrılmıştır. E1, alanda deneyimi olan hiç bir etnografın ses kayıt cihazı kullanmadığını vurgularken, E2, ses kayıt cihazının işini kolaylaştırdığını zaman zaman alan notlarını bile ses kayıt cihazına okuduğunu belirtmiştir. Bu farklılık yine, etnograf/fotoğrafçının alan deneyimi, konusu ve kaynak kişilerle iletişimine göre değişecektir. Türkü, mani ve söylence derleme gibi bazı konularda ses kaydının muhakkak yapılması gerekmektedir. Aslında bu durum fotoröportaj çalışmaları için de geçerlidir. Son dönemlerde yapılan çalışmalarda fotoğrafçılar, fotoğraf çekmek ile birlikte oradaki insanlarla görüşerek onların seslerini kaydetmekte ve fotoğraflarıyla birlikte sunmaktadırlar. Araştırmada önerilen ise bu kayıtları sistematize ederek ve bir sosyal bilim disiplinin içinde yapılması, nitelikli bilginin aktarımını doğuracaktır. Bu nedenle fotoğrafçıların çok sevdiği "anı estetize etme", etnografik ve sosyolojik bilgi ile farklılaşacak, salt güzel değil, bilgi de içeren görsel metinler yaratılacaktır.

Araştırmada katılımcılar, yaşadıkları deneyimleri, gözlemlerini ve düşüncelerini yansıtabilecekleri günlükler yazmışlardır. Bu günlükler düşünümsel niteliktedir. Her ne kadar etnografide günlük yazımı ile ilgili bir takım kuralar tanımlanmış olsa da öznel bir bakış olduğu için günlük yazı dilleri kişiden kişiye değişecektir.

Günlük yazmak özellikle fotoğrafçıları zorlasa da onları disipline etmiş, alan deneyimlerini yazı ile aktarmalarına vesile olmuş ve yazmaya başlamaları sağlanmıştır. Fotoğrafçılar başlangıçta günlük yazmanın ne işe yaradığını sorgulasalar da araştırmanın sonlarına doğru, önemini kavrayan ve günlüğü alışkanlık haline getirmek istediklerini belirten ifadelerde bulunmuşlardır. Entografik araştırmalarda ve fotoröportajlarda günlük yazımı oldukça önemlidir. Fotoğrafçılara günlük yazımı ile ilgili eğitim verilmesi şarttır. Özellikle fotoğraf bölümlerinde, iletişim fakültelerinde etnografik araştırma derslerinin ve veri toplama yöntemleri ile ilgili uygulamalı bilgilerin verilmesi gerekmektedir.

Fotoğrafçılar alan deneyimleri ve fotoğrafın katkısı ile gözlemleme yetekleri sayesinde etnografik araştırma yapmaya yatkındırlar. Benzer bir açıdan bakılacak olursa,

etnograflar da gözlem yapma becerileri ve alan deneyimleri nedeniyle fotoğraf çekmeye yatkındırlar. Bu nedenle fotoğrafçıların etnografi eğitimi, etnografların nitelikli bir fotoğraf eğitimi almaları gerekmektedir. Bu eğitim temel düzeyde kendi alanlarında verilmesi gereken bir eğitim olarak kalabilir, daha sonra küçük gruplar şeklinde etnograflar ve fotoğrafçılar bir araya getirilerek eğitim zenginleştirilebilir. İki farklı disiplinden gelen katılımcılar, ortak bir havuzda yine farklı bakış açıları ile bir birlerine değişik pencereler açabilir, ortak araştırmalar yapabilirler. Bu paylaşım, nitelikli sosyal bilimler araştırmalarının ortaya çıkmasına, toplumda bir dönüşüm yaratmasına neden olabilir.

Katılımcılar kendi aralarındaki ayrımları yaparken de yine bakış açıları üzerinden bir değerlendirme yapmışlardır. Etnograflar fotoğrafçıların daha teknik bakacağından, fotoğrafçılar da etnografların daha ayrıntıcı olacaklarından bahsetmişlerdir. Fotoğrafçılar anı yakalama ve estetize etme peşinde olduklarından, etnografik bilgiyi kaçırabilirler, etnograflar da ayrıntıya fazla girdiklerinden genel planı göremeyebilirler. Aslında tanımlanan bu farklılık onların farklı mesleki alışkanlıklardan gelmeleri nedeniyle ortaya çıkan bir durumdur. Alan deneyimleri çerçevesinde her fotoğrafçı kendi uslübunu yaratacak, etnograf da kendi yöntemini geliştirecektir. Fotoğrafçıların etnograflardan bir başka farkı da, fotoğrafçıların gözlemleri sonucunda belirledikleri hikayeyi aktarmak için fotoğraf çekmeleridir. Onlar fotoğrafik dil yaratma çabasındadırlar. Bu yöntem de etnografik bilgiyi kaçırmalarına neden olabilecektir. Fotoğrafçılar, ışığın büyüsüne kapılıp, araştırma konusunun dışına çıkabilirler ve farklı tarzlarda fotoğraf çekmeye yönelebilirler. Etnograflar da alanda ilgi çeken bir ayrıntı için günlerini harcıyabilirler. Ancak etnograf ve fotoğrafçının mesleki pratik olarak temel ortak noktaları, alanı önce gözlemleyip, ortamı tanıdıktan sonra fotoğraf çekmeye ya da görüşme yapmaya başlamalarıdır. Çünkü öncelikle alanı tanımak, kaynak kişilerin güvenini kazanmak ve alanda kanıksanmak önemlidir. Her ikisi de alanda uzun süre kalacakları için alan ile aralarında bir duygusal bağ gelişecektir. Bu durumda dikkat edimesi gereken çalışmanın amacından sapılmamasıdır. Her alan çalışması etnograf/fotoğrafçıyı değiştirmekte, tanıklıklar arttıkça, hayatlarına yeni deneyimler, insanlar kattıkça hayata bakışları bile farklılaşmaktadır.

Çalışmaya başlamadan önce etnograf/fotoğrafçının alanla ile ilgili hazırlıklarını yapması gerekmektedir. Bu hazırlıkların başında ise alanla ile ilgili coğrafi ve hava koşullarının araştırılması gelmektedir. Çünkü alana gelirken ne giyileceği, bavulunda nelerin bulunması gerektiği bu kısa araştırmadan sonra belli olacaktır. Özellikle etnograflar alanda bu konuda sorun yaşamışlar, kıyafet seçimleri nedeniyle üşütmüşlerdir. Etnografların bu konuda daha deneyimli olmaları beklenirken, fotoğrafçılar bu konu ile ilgili alanda daha deneyimli olduklarını kanıtlamışlardır.

Etnograf/fotoğrafçı konusu ile ilgili alana gelmeden önce bilgi sahibi olmalıdır. Araştırmada ortaya çıkan bulgulardan hareketle öneri, etnograf/fotoğrafçının alana gelmeden öncelikle kaynak kişilerle iletişimi sağlaması yönündedir. Alan ile ilgili literatürü taraması ve okuması onun alan ile ilgili deneyimini sınırlandırabilir. Bu nedenle etnograf/fotoğrafçı alan ile ilgili temel bilgileri edinmeli, alanı bir kez deneyimleyip, gözlemledikten sonra, gerekli fotoğrafları çektikten sonra, ikinci gelişine kadar literatür bilgisini zenginleştirip bir kıyaslama yapmalıdır. Böylelikle ikinci gelişinde neyi neden gözlemlediğini, konusunu, amacını, gündelik yaşamdaki ritüeller ile ilgili bilgiyi kavrayıp araştırmasına nitelikli bir katkı sağlayabilir. Fotoğrafçıların alanda uyguladıkları mesleki pratikler incelenecek olursa, onların vurguladığı bir şeye dikkat çekmek gerekecektir. Çünkü fotoğrafçılar bizim önerimize yakın bir yöntemi fotoröportaj çalışmalarında uygulamaktadırlar. Alana ilk çıktıklarında fotoğraf çekiyorlar, kaynak kişilerle iletişim kuruyorlar. Daha sonra evlerine gelip çektikleri fotoğrafları inceleyip, nereden nasıl çekmeleri gerektiğini, hikayenin nerede başlayıp nerede bittiğini, alanla ilgli ayrıntıları bu fotoğraflardan yola çıkarak belirliyorlar. Etnograflar da bu yöntemi kendi çalışmalarında uygulayabilirler.

Etnograf/fotoğrafçı çalışmasında kullanacağı teknik ekipmanların çalışıp çalışmadığından sorumludur. Alana gelmeden önce muhakkak fotoğraf makinesini, lenslerini, ses kayıt cihazını kontrol etmesi, gerekirse yedeklerini yanında bulundurması gerekmektedir. Alanda fotoğrafçının yaşadığı bu sorun bir foto-etnografik çalışma için oldukça can alıcıdır. Çünkü fotoğrafçı lensinin bozuk olması nedeniyle istediği fotoğrafları çekememiş ve demoralize olmuştur.

Alan çalışmasından önce yapılması gereken bir başka önemli şey ise çalışma ile ilgili yerel yönetimlerin, valilik ve emniyetin bilgilendirilmesidir. Bu hem etnograf/fotoğrafçının hem de diğer çalışma grubu üyelerinin ve araştırmanın sağlığı ve güvenliği açısından önemlidir. Alanda birlikte çalışılacak etnograf/fotoğrafçıların kimlikleri ile ilgili yeterince bilgi sahibi olunmalıdır. Herkes kiminle çalıştığını bilmek isteyecektir. Bu nedenle kimlikler konusunda dürüst ve açık davranmak gerekmektedir.

Etnograf/fotoğrafçının kimliği alanda oldukça önemlidir. Çünkü kimlik, çekilen fotoğrafa, yazılan günlüğe ve alanda kiminle görüşme yapıp, kimle yapmadığına yani alana yansımaktadır. Zaman zaman etnograf/fotoğrafçının kimliği araştırmayı sekteye uğratabilir, alanda kaynak kişilerin tepkisini çekebilir. Bu nedenle kaynak kişilere karşı dürüst olmak önemlidir ancak etnograf/fotoğrafçının kimliğini ortaya koyacak şekilde onlarla tartışmaması, önyargılı davranmaması ya da sadece belirli bir gurubu yansıtmaması gerekmektedir. Burada kimlik, mesleki, cinsiyet, dini ve siyasi kimlik olarak tanımlanmıştır. Bazı durumlarda cinsiyet, görüşme yapmayı kolaylaştırmaktadır. Özellikle kadın olmak zaman zaman zorluklar yaşatsa da genellikle etnografi de avantajlı bir durumdur. Bir yörenin kültürünü kadınlar daha iyi yansıtabilirler, daha aktarıcı ve konuşkan olabilirler. Kapalı bir toplum olmalarına rağmen kadın etnograf/fotoğrafçı, onlarla iyi iletişim kurabilir ve zengin bir veri toplayabilir, fotoğraflar çekebilir. Etnograf/fotoğrafçının dış görünüşü, temizliği de oldukça önemlidir. Çünkü alanda saygı toplaması ve güven kazanması onun bilgiye ulaşması açısından önemlidir.

Alanda uzun süre kalmadan dolayı bazı durumlar ortaya çıkabilir. Dinlenme ihtiyacı bunların en başında gelmektedir. Çünkü alanda farklı hayatlarla tanışan, olaylar ve durumlara şahitlik eden etnograf/fotoğrafçı kendinden çok şey verecektir. Bu nedenle zaman zaman yorgunluk hissedecektir. Bu nedenle alanda kendine serbest zaman yaratmalı, eğer mümkünse belirli zamanı kendine ayırmalıdır. Motivasyon etnograf/fotoğrafçı için çok önemlidir. Fotoğrafçılar buna konsantrasyon demektedirler. Onlar için konsantrasyon fotoğraf çekimine yönelmek ve iyi fotoğraflar çekmektir. Etnograflar için motivasyonun anlamı farklılaşabilmektedir. Motivasyon araçları, kimi zaman alan çalışması karşılığında alacağı ücret, kimi zaman diğer araştırmacılar ile

ilişkisi, kimi zaman alanda yaşadığı olumlu ya da olumsuz olaylar, kimi zamanda basın giriş katının hissettirdiği güç olabilmektedir. Katılımcıların özel yaşamlarında yaşadıkları bazı durumlar da onların çalışma motivasyonlarını etkileyebilir. Alanda kaldıkları süre boyunca, fotoğraf çekiminde azalma, görüşme yapmada seçicilik, günlük sayıları ya da sayfa sayılarında azalma olabilir. Bunun nedeni ise alan ile ilgili yeterince veri toplamak ve fotoğraf çekmek, alanın kanıksanması, tanınması, herşeyin kaydedildiğinin düşünülmesi ve çalışmaya karşı bir doygunluk hissi yaşanması olabilir. Bu nedenle etnograf/fotoğrafçının alandan bir süreliğine uzaklaşması önerilebilir.

Araştırmada katılımcıların en çok eleştirdikleri nokta ise, katılımcılarla arasındaki etkileşimin sınırlandırılmasıdır. Alanda mesleki pratiklerini paylaşmak istemişler, gelişimin ve değişimin ancak böyle olacağını düşünmüşlerdir. Ancak doktora tez jürisi tarafından katılımcıların mesleki pratiklerinin belirlenmesi için etkileşim sınırlandırılmıştır. Etkileşimli yapılacak bir başka araştırmada farklı sonuçlar çıkabilir. Bu örnek başka araştırmalara önderlik yapabilir. Araştırma süresince ortaya çıkan bir başka araştırma konusu da, neden kadın etnografların daha fazla olduğuna yöneliktir. Çünkü katılımcılar seçilirken, kadın etnograf bulmak, erkek etnograf bulmaktanda daha kolay olmuştur. Antropoloji alanında uzman akademisyenin belirttiği "etnografi kadın işi" söylemi, ilginç gelmiştir. Çünkü etnografi temel olarak alanda uzun süreli olmak anlamını taşımaktadır. Kadınlar için bu deneyimin daha zor olacağı düşünülmüşse de etnografiyi genellikle kadınların seçmesi ilginç bir araştırma konusu olabilir.

Sonuç olarak araştırma etnograf ve fotoğrafçı arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyması açısından önemlidir. Ortaya çıkan temel sonuç, mesleki pratikleri, tanımlanan kişillikleri, alanda davranış biçimleri olarak birbirinden hiç de farkı olmayan bu iki meslek grubu, bir biri ile iç içe geçip, çalışmalarını zenginleştirebilir. Fotoğrafçılar etnograf gibi alanda çalışabilirler, etnograflar ise fotoğrafa daha fazla ilgi gösterebilirler. Antropoloji alanında yapılan bir takım foto-etnografik tezler incelenmiştir. Bu tezlerin yetersizliği, antropologlar ve sosyologlar arasında fotoğrafın etnografi alanında kullanımının küçümsenmesine neden olmaktadır. Ancak iyice incelendiğinde görüşmeler ve gözlemlerden elde edilemeyecek veriler fotoğraflardan elde edilebilir. Gerek foto-etnografik yöntemin uygulanması gerekse fotoğrafların analiz

edilmesi sürecinde fotoğraflar zengin bir veri olabilirler. Sosyal bilimler disiplininin fotoğrafa karşı önyargılı olmaması, onu artık "anı aracı" ve "güzeli temsil eden" olarak görmekten vazgeçip bağlamsal olarak değerlendirmesini zorunlu hale getirmiştir.

Kaynakça

Adam, H. C. (1999). *Edward Sheriff Curtis*, New York: Taschen.

Adam, H.C. (1997). Introduction, Edward S. Curtis, *The North American Indian The Complete Portfolios,* New York: Taschen.

Adorno, W. T. (2004). *Walter Benjamin üzerine.* İstanbul: YKY.

Allred, J. (2010). *American modernism and depression documentary*, New York: Oxford University Press.

Altay, D. (2003). McLuhan, *Kadife karanlık*, İstanbul: Su Yayınları.

Altuğ, E. (2008). *Martin Parr'ın dünyası: 'hem iyi hem de kötü'*. http://arsiv.sabah.com.tr/2008/08/08/cm/haber,0635F6BC57364EAE8C3 29499CE4756 BC.html (Erişim tarihi: 08.08.2008)

Assouline, P. (2007). *Yüzyılın gözü Henri Cartier Bresson*, İstanbul: YGS Yayınları.

Atay, S. (2000). *Fotoğraf yazıları*. İzmir: Kontrast Yayınları.

Aydın, S. (2007). Antropoloji. *Antropoloji nedir*. Eskişehir: A.Ü Açıköğretim Yayınları.

Bach,H. (2008). Visual narrative inquiry, *The Sage Encyclopedis of Qualitative Method*, London: SAGE.

Back, L. (2009). Portrayal and betrayal: Bourdieu, photography and sociological lifesore. *The Sociological Review*, 57:3, 471-490.

Badger, G. (2010). Ruthless courtesies: The making of Martin Parr, *Aperture Magazine*, www.aperture.org (Erişim tarihi: 06.09.2009)

Baetens, J. (2011). Glocal photography. *History Of Photography*, 35 (2).

Bajac, Q. (2005). *Karanlık odanın sırları fotoğrafın icadı.* İstanbul: YKY.

Barthes, R. (2008). *Camera Lucida, fotoğraf üzerine düşünceler*. İstanbul: Altıkırkbeş.

Batchen, G. (1996). Kültür kavramları: Antropoloji ve fotoğraf. *Oryantalizm, hegemonya ve kültürel fark.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Batchen, G. (1999). *Burning with desire: The conception of photography*, Massachusetts: MIT Press.

Batchen, G. (2000). *Each wilde idea*, Cambridge: The MIT Press.

Batchen, G. (2008). Snapshots, *Photographies*, 1:2, 121-142.

Batchen, G. (2009). Camera Lucida: Another little history of photography. *Photography Degree Zero Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida.* (Ed: G. Batchen). Massachussets: MIT Press.

Bate, D. (2009). *Photography: The key concept*. New York: Berg.

Bateson, G. and Mead, M. (1942). *Balinese character, a photographic analysis*. New York: The New York academy of sciences.

Bazin, A. (2007). Fotoğraf neyi anlatır. *Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi*. İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.

Becker, S. H. (2006). Fotoğraf ve sosyoloji. *Toplum Bilim Fotoğraf Özel Sayısı*, (19).

Benjamin, W. (1995). *Estetize edilmiş yaşam.* İstanbul: Der Yayınları.

Benjamin, W. (1999). *Tek yön*. İstanbul: YKY.

Benjamin, W. (2001). *Son bakışta aşk.* İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2001). *Fotoğrafın kısa tarihçesi*. İstanbul: YGS Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: YKY Yayınları.

Berg, B. L. (2001).*Qualitative research methods for The social sciences*. (Fourth Edition). Boston: Allyn and Bacon.

Berg, B. L. (2008). Visual ethnography, *The Sage encyclopedia of qualitative method*. London: SAGE.

Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın başka bir biçimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bernd, Witte. (2002). *Walter Benjamin*. İstanbul: YKY.

Bertuca D. J. (1996). *The World's Columbian Exposition: A contennial bibliographic guide*. Westport: Greenwood Press.

Bignante, E. (2010). The use of photo-elicitation in field, *Research, EchoGéo*, (11).

Bilici, F. (2010), Alevi-Bektaşi ilahiyatının günümüz Türkiyesi'ndeki işlevi, T.Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere, *Alevi kimliği*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bogdan, R. ve Biklen, S.K. (1998*). Qualitative research for education*. Boston: Sage.

Bolotin, N. ve Laing, C. (2002). *The World's Columbian Exposition: The Chicago world's fair of 1893*. Wahington Dc: Preservation Press.

Borges, P. (2012). *Biography*, http://www.philborges.com/bio.html. (Erişim Tarihi: 14.04.2011)

Borges, P. (2012). *The Mission*, http://www.philborges.com/mission.html. (Erişim Tarihi: 14.04.2011).

Borges, P. (2012). *Collections*, http://www.philborges.com (Erişim Tarihi: 14.04.2011).

Bottomore, T. (1989). *Frankfurt okulu*, İstanbul: Ara Yayıncılık.

Bourdieu, P.; Boltanski, L.; Castel, R.; Chamboredon, J.C. (1996). *Photography a middle-brow art*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu. P. ve Wacquant L. J. D. (2007). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Braxton, D. (2008). Exactitude, *bmp Magazine*. 90.

Bresson, H., C. (2006). *Karar anı*. İstanbul: YGS Yayınları.

Brewer, J. D.(2000). *Ethnography*. London: Open University Press.Brown, L.K.

Brown, L. K. (2004). *Contemporary vernacular exhibition: Contemporary responses to family and found photographs*, November - December PRC Newletter, http://www.bu.edu/prc/vernacular/essay.htm (Erişim tarihi: 23.12.2010)

Brunet, F. (2009). *Photography and literature*. London: Reaktion Books.

Buck-Morss, Susan. (2010). *Görmenin diyalektiği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Buckland, G. (1980). *Fox Talbot and the invention of photography*. Boston: David R. Godine.

Burson, N. (2011). http://www.nancyburson.com/pages/publicart_pages/hrmachine.html (Erişim Tarihi: 20.04.2011).

Cadava, Eduardo. (2008). *Işık sözcükleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Chalfen, R. (2004). Interpreting family photography as pictorial communication, *Image-based research.* New York: Routledge.

Clifford, J. ve Marcus, G. E. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press.

Cohen, M., I. (20079. Dancing the subject of java: International modernism and traditional performance, 1899-1952, *Indonesia and the Malay world*, 35 (101).

Collier, J. ve Collier, M. (1986). *Visual anthropology, photography as a research method.* New Mexico: University Of New Mexico Press.

Cookman, C. (2008). Henri Cartier Bresson, reprints his Carier. *History of Photography*. 32 (1).

Corbey, R. (1993). Ethnographic showcase, 1870-1930. *Cultural Anthropology*. 8 (3).

Cosgrove, P. (1995). Mediamachia in let us now praise famous men American, *Literature*. 67 (2).

Dağ, P. (2010). *İngiliz Magnum fotoğrafçısı Martin Parr ile söyleşi*. http://www.fotoritim.com/yazi/magnum-fotografcisi-martin-parr-ile-soylesi (Erişim tarihi: 12.04.2010)

Debaene, V. ve Keck, F. (2011) *Claude Levi-Strauss, Uzaktan bakan insan*. İstanbul: YKY.

Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk*, İstanbul: YKY.

Doty, C. Stewart, Dale S. Mudge, et al. (2002). *Photographing Navajos : John Collier, Jr. on the reservation, 1948-1953*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

De Lorenzo, C. (2000). Appropriating anthropology: Document and rhetoric, *Journal of Material Culture*, 5: 92-97.

Edwards, E. (2001). *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford ; New York: Berg.

Edwards, E. (2009). *Photography, anthropology and history*, Farnham: Ashgate Publishing.

Egan, S. (2006). *An American art: Edward S. Curtis and The North American Indian, 1907-1930*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maryland: John Hopkins University.

Elkins, J. (2003). *Visual studies.* London: Routledge.

Ellul, J. (2004). *Sözün düşüşü*, (Çev: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Emerson, R.M.; Fretz, R.I.; Shaw, L.L. (2008). *Bütün yönleriyle alan çalışması, etnografik alan notları yazımı*. Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.

Erdoğan, İ. (2012). *Marshall McLuhan ve iletişim: Kimlik ve kim değillik*, http://www.irfanerdogan.com/makaleler/mcluhan.htm. (Erişim tarihi: 18.02.2012)

Ergül, H. (2009). *Medya etnografi ders notları*.

Eriksen, T. H. ve Nielsen, F. S. (2010). *Antropoloji tarihi*. İstanbul: İletişim.

Ertan, G. ve Erutku, B. (2004). *Açıklamalı fotoğraf terimleri sözlüğü.* İstanbul: Say Yayınları.

Frisinghelli, C. (2007). Pierre Bourdieu: Cezayir'de köksüzleşmenin tanıklığı, (Çev. Güney Çeğin), http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=144 (Erişim Tarihi: 19.04.2010)

Fetterman, D. M. (1998). *Ethnography.* London: SAGE Publicition.

Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Fox, D. M. ve Lawrence, C. (1984). *Photographing medicine: Images and power in Britain and America since 1840.* New York: Greenwood Pres.

Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve toplum.* İstanbul: Sel Yayınları.

Frost, V. (2011). *John William Lindt*. http://adb.anu.edu.au/biography/lindt-john-william-4023. (Erişim Tarihi: 10.06.2010)

Given, L. M. (Edi) (2008). *The SAGE Encyclopedia of qualitative research methods 1&2*. London: SAGE.

Göker, E. (2007). "Ekonomik indirgemeci mi dediniz?". *Ocak ve zanaat Pierre Bourdieu derlemesi*. İstanbul: İletişim.

Gölpınarlı, A. (1969). *100 soruda Türkiye'de mezhepler ve tarikatlar*. İstanbul: Geçek Yayınevi.

Green, J. (1983). *American photography: A critical history 1945 to present*. New York: Harry N. Abrams.

Grey Art Galery Introduction, (2011). *Seeing And believing: The art of Nancy Burson*, http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/burson/intro/pdfinto/ PROGRAMINTRO. pdf. (Erişim Tarihi: 04.03.2011)

Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's eye-ways of seeing in antropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gustafson K. ve Al-Sumait, F. (2009). *Photo conversations about climate*. Washington: University of Washington.

Hamilton, P. (Edi). (2006). *Visual research methods I,II,III,IV*. London: SAGE Publications.

Hannavy, J. (2008). *Nineteenth-century photography*. New York: Routledge.

Harper, D. A. (1987). *Working knowledge: Skill and community in a small shop*. Chicago: University of Chicago Press.

Hartz, J., V. (1977). *August Sander*. New York: Aperture Foundation Inc.

Hart, R. (2008). Heroes of photography: Phill Borges, *Popular Photography*. http://www.popphoto.com/news/2008/12/heroes-photography-phil-borges (Erişim Tarihi: 02.03.2011)

Herrigel, E. (1994). *Yay ile ok atış sanatında zen*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Hughes-D'aeth, T. (2011). *Ethnographic photography and John Lindt*. http://www.visualanthropology.net/papers.php. (Erişim Tarihi: 12.03.2011)

Humm, M. (2006). "Memory hole sor heterotopias?: The bloomsbury photographs". Woolfian Boundaries, *Selected papers from the sixteenth annual international conference on Viginia Woolf*. Birminghan: Clemsın University.

Hurn, David. (2004). *Fotoğrafçı olmak üzerine*. İstanbul: Fotoğraf Vakfı Yayınları.

Hurworth, R. (2003). Photo-Interviewing for research, *Social research UPDATE*, Department of Sociology University of Surrey.

İnal, A. (1996). *Haberi okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.

İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir avant-garde Yyazarı. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 9-38.

Jeffrey, I. (1981). *Photography: a concise history*. New York: Thames&Hudson.

Karasar, N. (2007). *Araştırmalarda rapor hazırlama*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Keskin, Y. (2008) İçine ulaşılan ötede bırakılan şato: Tanıma arzusu bağlamında Hegel ve Lacan, *Monokl Dergisi*, 4-5.

Keyman, E. Fuat ve Sanbay, Ali Y. (1997). *Kiireselleşme, sivil toplum ve islam.* Ankara: Vadi Yayınları.

Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinema'nın toplumsal tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kılıç, L. (1987). Fotoğraf duvarsız genelev: Marshall McLuhan'ın fotoğraf üzerine görüşleri. *2. AFSAD Fotoğraf Sempozyumu*, Ankara: AFSAD.

Korkmaz, E. (1993). *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Kottak, C. P. (2008). *Antroploji, insan çeşitliliğine bir bakış.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kratz, C. A. (2002). *The ones that are wanted : communication and the politics of representation in a photographic exhibition*. Berkeley: University of California Press.

Krauss, Rosalind E. (2007). Fotoğrafı yeniden keşfetmek. *Fotoğraf neyi anlatır*. İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.

Kümbetoğlu, B. ve Birkalan G. H. (2005). *Gelenekten geleceğe antropoloji*. İstanbul: Epsilon.

Lecompte, M. D. Ve Preissle, J. (1993). *Ethnographic and qualitative design in educational research*. San Diego: Academic Press.

Lemon, N. (2007). Take a photograph: Teacher reflection through narrative. *Reflective Practice,* 8: 2, 177 — 191.

Leotard,J. (2011). *Caught in the act, individuality*, http://www.exactitudes.com/content/pdf/pending.pdf (Erişim Tarihi: 20.04.2011)

Levi-Strauss, C. (1994). *Hüzünlü dönenceler*. İstanbul: YKY.

Machin, D. (2002). *Ethnographic research for media studies*. London: Arnold Publishing.

MacKichan, M. A. (1977). *Marion Post Wolcott: Farm Security Administration photographer in Eastern Kentucky*, Unpublished Dissertation, New Mexico: New Mexico University.

Mafile'o, T.; Simeon, L.; Api, U.; Thomas, B. (2010). Photovoice in youth leadership research in Papua New Guinea: Successes*, challenges and learning, 8th World Congress 2010*, Participatory Research and Action Learning.

Marien, M. W. (2002). *Photography, A cultural history.* New York: Harry N. Abrahams, 2002.

Marien, M. W. (2007). Siyasetin ifadesi-fotoğrafı Düşünmek, *Anlatmanın başka bir biçimi*. İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.

Matisse, H. (2011). *"L' exactitude n'est pas la vérité"*, http://www.exactitudes.com/index.php?/about/ (Erişim Tarihi: 15.04.2011)

Maxwell, A. (2000*). Colonial photography and exhibitions: Representation of the 'native' and The making of European identities*. New York: Leicester University Press.

Mcluhan, M. (2005). Yaradanımız medya, (Çev. Ünsal Oskay) İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.

Mcluhan, M. (1965). Understanding media: The extensions of man. New York/London: McGraw-Hill.

Mead, M. (1995), "Visual antropology in a dicipline of words", *Principles Of Visual Antropology*, New York: Mouton De Gruter.

Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994) *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks. CA: Sage Publications.

Miles, M (2010). The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design, *Photographies*, 3 (1), 49-68.

Millichap, J. (2010). James Agee, Walker Evans, and the dialectic of documentary representation in let us now praise, *Southern Quarterly.* 48 (1)

Nochlin, L. (2009). Foreword, Abigail Solomon-Godeau, *Photography At The Dock*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Monaghan, J. ve Peter J. (2007). *Sosyal ve kültürel antroploji.* Ankara: Dost Yayınları.

Murchison, J. M. (2010). *Ethnography essentials*, Jossey-Bass A Wiley Imprint.

Moore, P. (2003). Re-Photography without originals. *2003 Conference of the International Visual Sociology Association*, 8 July 2003 to 10 July 2003, University of Southampton.

Montier, J.P. (1996). *Artless art*. London: Thames and Hudson.

Newhall, B. (1982). *The History Of photography*. New York: The Museum of Modern Art.

Oliver, P. (2006). Purposive sampling. *The SAGE dictionary of social research methods*. London: SAGE Publications.

Oral, M. (2006). Fotoğraf ve toplumsal değişme. *Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı*, Sayı: 19.

Oral, M. (1996). *Toplumsal Belgesel Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Öğdül, R. (2011). *Ergon ve Parergon*, http://www.birgun.net/culture_index .php?news_code=1256818647&year=2009&month=10&day=29, (Erişim Tarihi: 08.12.2011) .

Öz, B. (1997). *Bektaşilik nedir*. İstanbul: Der Yayınları.

Özbudun, S., Şafak, B., Altunek, N. S. (2007). *Antropoloji, kuramlar kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Pala, Ş. (2004). Antropoloji ve onun alameti farikası: Katılarak gözlem. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.* 21 (1). 123-141.

Özdamar, G. (2005). *Belgesel fotoğrafın propagandacı tavrı: AFSAD Fotoğraf Dergisi'ndeki işçi fotoğraflarının incelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3). 222.

Öztürk, S. (2008). *Türkiye'de İletişim düşüncesinin kökenleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Pandya, V. (2009). *In the forest : Visual and material worlds of Andamanese history (1858-2006).* Blue Ridge Summit, PA, USA: University Press of America.

Parr, M. and Winchester, S. (1995). *Small world: a global photographic project, 1987-1994*. Stockport England: Dewi Lewis Pub.

Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography.* London: SAGE Publications.

Platon (2002). *Devlet.* İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.

Poole, D. (1997). *Vision, race, and modernity : a visual economy of the Andean image world*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Price, Mary. (2004). *Fotoğraf çerçevedeki gizem*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Poignant, R. (1991). The photographic witness. *The Australian Journal of Media & Culture.* 6 (2).

Postman, N. (1994). *Televizyon: Öldüren eğlence*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Potter, J.(1996). *Representing reality : Discourse, rhetoric and social construction*. London: Sage Publications.

Prosser, J. ve Schwartz, D. (2006). Sosyolojik araştırma sürecinde fotoğrafın yeri. *Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 14.

Prosser, J. (Edi) (1998). *Image-based Research, a sourcebook for qalitative researchers.* New York: Routladge.

Quinn, R. (2007). Methods in re-photography: *A research method for amateur researchers,* Carthage College, 2007, http://dspace.carthage.edu/xmlui/bitstream/handle/123456789/139/Quinn%20Ryan.pdf?sequence=1 (Erişim Tarihi: 23.01.2009)

Reich, S. (2006). Phil Borges's portrait lighting in the rough, *Photo District News*. 26 (6). 90-96.

Robert W. R. (2011). *World's Columbian Exposition* http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/ 1386.html. (Erişim Tarihi: 17.01.2011)

Robertson, R. (1999). Glokalleşme: Zaman-mekan ve homojenlik-heterojenlik, *Postmodernizm ve islam, küreselleşme ve oryantalizm.* Ankara: Vadi Yayınları.

Rochlitz, Rainer. (2002). Walter Benjamin ve fotoğrafçılık, deneyim ve teknik çoğaltılabilirlik, *Sanat Dünyamız*, 84 (189).

Ruby, J. (1996). Visual antropology, *In encyclopedia of cultural anthropology*, (Edi).David L. and Melvin E. New York: Henry Holt and Compony, 4.

Sachdeva, BY. N., (2010) Imperial vision: Photography in British İndia, 1857-1900, http://www2.hawaii.edu/~monicag/impvis.htm (Erişim Tarihi: 30.03.2010).

Sand, M. (2002). *Seeing and believing: The art of Nancy Burson*. New Mexico: Twin Palms Pub.

Sartori, G. (2004). *Görmenin iktidarı*. İstanbul: Karakutu Yayınları.

Sen, S. (2009). Bodies, civilized leasures: M.V. Portman and the Andamanese, *American Ethnologist* 36:2.

Scherer ,J. C. (1995). Ethnographic photography in anthropological research, *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter.

Scherer, J. C. (1990). Picturing cultures: historical photographs in anthropological inquiry, *Special issue of Visual Anthropology 3*. New Jersey: Harwood Academic Publishers..

Schultheis,F.; Holder, P.; Wagner, W. (2009). In Algeria: Pierre Bourdieu's photographic fieldworksore. *The Sociological Review*, 57 (3). 448-470.

Schwartz, D. (1989). Visual ethnography: Using photography in qualitative research. *Qualitative Sociology Magazine*, Summer 1989.

Sinderen, *Exactitude*, W. V. (2011). http://www.exactitudes.com/index.php?/about/ (10.04.2011)

Smith, G. (2010). Talbot's epigraph in the pencil of nature. *History of Photography.* 34 (1). 90-95.

Smith, C. Z. ve Woodward, A. (1999). Photo-elicitation method gives voice and reactions of subjects. *Journalism & Mass Communication Educator, 53*.

Simith, T. (2007). Repeat photography as a method in visual antropology, *Visual Antropology*. New York: Routladge Taylor&Francis Group.

Solomon-Godeau, A. (1989). Going native: Paul Gauguin and the invention of primitivist modernism. The expanding discourse: Feminism and art history, eds. Norma Broude and Mary Garrard, New York: HarperCollins,.

Solomon-Godeau, A. (2005). "Inside/Outside", (edi.)Ashley la Grange, *Basic Critical Theory for Photographers*. Oxford: Focal Press.

Solomon-Godeau, A. (2009). *Photography at the dock.* Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Somersan, S. (2004). *Sosyal bilimlerde etnisite ve ırk*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sontag, S. (1999). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sontag, S. (1998). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Stallabrass, J. (2010). *A stage for the English*, http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/PDF/Parr.pdf (Erişim Tarihi: 15.05.2010)

Stanczak, G. (2007). *Visual research methods.* London: SAGE Publications.

Subaşı, N. (2008). *Sırrı fâş eylemek: Alevi modernleşmesi*. İstanbul: Ufuk Çizgisi Yayınları.

Talbot, H. F., (1844). *The Pencil of nature*, London: Longman.

Tolungüç, A. (1985). İlk belgesel fotoğraf çalışması (1935-1943), *Fotoğraf Dergisi,* (30).

Türkdoğan, O. (1995). *Alevi-Bektaşi kimliği.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Vanderlin, Robert J. (2009). Walker Evans at fortune. *Raritan*. 28 (3). 81-104.

Vervoort, P. (2004). Edward S. Curtis's representations: Then and now, *American Review of Canadian Studies*, Autumn, 34 (3).

Vidich, A. & Lyman S. (1994). Qualitative methods: Their history in sociology and anthropology. *Handbook of Qualitative Research* (ed. Denzin &Lincoln). California: Sage Publications.

Vogt, E. Z. (1974). *Aerial photography in anthropological field research*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

W. L. (2007) *Social research methods: Qualitative and quantitative*. Boston: Pearson Education, Inc.

Wacquant, Loic. (2007) "Pierre Bourdieu: Hayatı, eserleri ve entellektüel gelişimi", *Ocak ve Zanaat, Pierre Bourdieu Denemesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Wang, C. C. (1999). Photovoice: A participatory action research strategy applied to women's health, *Journal Of Women' Health*, Volume 8, Number 2,

Wang, C. C. (2006). Youth participation in photovoice as a strategy for community change, *Journal of Community Practice*, 14 (1). 47-161.

Warren, Lynne. (2005). Vernacular photography, *Encyclopedia of Twentieth-century Photography*. New York; Routladge.

Warren, Lynne. (2006). *Encyclopedia of twentieth-century photography*, New York: Routledge.

Witte, B. (2002). *Walter Benjamin.* İstanbul: YKY.

Wolcott-Moore, L. (2011). *Marion Post Wolcott***,** http://people.virginia.edu/~ds8s /mpw/mpw-bio.html. (Erişim Tarihi: 22.02.2011)

Weena, P. (2010). Robert Frank and two babies: The Americans at the met, *Afterimage*, 03007472, 37 (5).

Yaman, A. (2007). *Alevilik Kızılbaşlık tarihi*. İstanbul: Nokta kitap.

Young, M. A. (2006). *Indian pictures: The portrayal of Native Americans in FSA photography*, Unpublished Dissertation, South Carolina: Furman University Bachelor Of Arts.

Zambon, M. J. (2004). Confessions of a qualitative researcher: Reflexive photography and the exhibition of culture in schools, *The Doctorate in Education*, 37 (2). http://www.hawaii.edu/edper/pdf/Vol37Iss2/Confessions. pdf

(2009). Wound: The new anthropology, Ari Versluis ve Ellie Uyttenbroek, *Multiple Personalities*, (6).