



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet ALPSOY

GÜNDELİK HAYATIN SIRADANLIĞI VE OZAN SAĞDIÇ'IN FOTOĞRAFİK
VİZYONU

Gazetecilik Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2025



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet ALPSOY

GÜNDELİK HAYATIN SIRADANLIĞI VE OZAN SAĞDIÇ'IN FOTOĞRAFİK
VİZYONU

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN

Gazetecilik Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2025

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Mehmet ALPSOY'un bu çalışması, jürimiz tarafından Gazetecilik Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY (İmza)

Üye (Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN (İmza)

Üye : Doç. Dr. Handan DAYI (İmza)

Tez Başlığı: Gündelik Hayatın Sıradanlığı ve Ozan Sağdıç'ın Fotografik Vizyonu

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 07/02/2025

Mezuniyet Tarihi : 13/03/2025

(İmza)
Prof. Dr. Seda BAYRAKTAR
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gündelik Hayatın Sıradanlığı ve Ozan Sağdıç’ın Fotografik Vizyonu” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Mehmet ALPSOY





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Mehmet ALPSOY
Öğrenci Numarası	202252051807
Anabilim Dalı	Gazetecilik
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Gündelik Hayatın Sıradanlığı ve Ozan Sağdıç'ın Fotografik Vizyonu
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	2559536615
Rapor Tarihi	06/03/2025
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %9 Alıntılar dahil: %17
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE, Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 100 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır. Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: (X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.	
Gerekçe:	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.	
Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN İmza	

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	iii
ÖZET	v
SUMMARY	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNDELİK HAYATIN SIRADANLIĞI

1.1. Gündelik Hayatın Keşfi	3
1.2. Gündelik Hayat ve Bir Strateji -Taktik Alanı Olarak Kent	5
1.3. Özel Alan/Kamusal Alan	8
1.4. Kentsel/Mekansal Dönüşüm	9
1.5. Gündelik Hayatın Görsel Temsili: Fotoğraf	11

İKİNCİ BÖLÜM

BASIN FOTOĞRAFÇILIĞI

2.1. Basın Fotoğrafçılığının Doğuşu.....	13
2.1.1. Weimar Cumhuriyeti ve Erich Salomon	17
2.1.2. Ajansların Basın Fotoğrafçılığına Etkisi	18
2.2. Türkiye’de Basın Fotoğrafçılığı.....	20
2.2.1. 1923-1950 Tarihleri Arası Türkiye’de Basın Fotoğrafçılığı	20
2.2.2. 1950’li Yıllar ve Hayat Mecmuası	22
2.2.3. Ankara’nın Siyasi Vizyonu ve 1960’lı Yıllar.....	26
2.2.4. 1970’li Yıllar	31
2.3. Bresson ve Karar Anı Felsefesi.....	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OZAN SAĞDIÇ’IN TÜRKİYE FOTOĞRAFINDAKİ YERİ

3.1. Ozan Sağdıç’ın Yaşam Öyküsü ve Fotoğrafa Başladığı Yıllar	38
3.1.1. Hayat Mecmuası: Karar anı ve Bressonvari Vizyon	44
3.1.1.1. İstanbul Fotoğrafları.....	46
3.1.2. Ankara’ya Geçiş ve Salomonvari Bir Tarz Yaratma.....	51
3.2. Yöntem.....	66
3.3. Analiz.....	67

3.3.1. Gündelik Hayatın Sıradanlığı.....	67
3.3.1.1. Ozan Sağdıç'ın Gündelik Hayat Fotoğrafları.....	68
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	83
ÖZGEÇMİŞ	88



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 2.1 Simiane-la-Rotonde, Fransa, 1969	37
Fotoğraf 3.1 Ozan Sağdıç'ın çektiği ilk fotoğraf. Edremit Kurşunlu Camii	39
Fotoğraf 3.2 Othmar Pferschy'nin bir fotoğrafı	41
Fotoğraf 3.3 Ozan Sağdıç, 1956. Moda.....	41
Fotoğraf 3.4 Ozan Sağdıç, Tuna Nehri'nden gelen buzlar Boğaz'da, İstanbul, 1954.....	42
Fotoğraf 3.5 Haliç, 1954.....	47
Fotoğraf 3.6 Balıkçı ve Kedi, Sarıyer, 1970.....	47
Fotoğraf 3.7 Boyacı	48
Fotoğraf 3.8 Kadıköy'de Ahşap Akaretler	49
Fotoğraf 3.9 Sirkeci'de şehirlerarası taksi	50
Fotoğraf 3.10 TCDD Cebeci Tren Alt Geçidi. Ankara	51
Fotoğraf 3.11 Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'i Beklerken, 1966.	52
Fotoğraf 3.12 İnönü dinlemeye gittiği konser girişinde, Ankara.	53
Fotoğraf 3.13 İnönü ile Piyanist Rubinstein samimi bir sohbette	54
Fotoğraf 3.14 İnönü ve Piyanist Wilhelm Kempf	54
Fotoğraf 3.15 İnönü konser dinletisinde.....	55
Fotoğraf 3.16 İnönü ve TBMM Başkanı Sabit Osman Avcı (ortada) ile sohbette.....	56
Fotoğraf 3.17 İnönü, suikast girişimi sonrası konser salonunda	57
Fotoğraf 3.18 Bülent Ecevit, Basın ve Yayın Enformasyon Bakanı Ali İhsan Göğüş (ortada) İsmet İnönü'yle birlikte Pembe Köşk'te.....	58
Fotoğraf 3.19 1973 seçimleri öncesi Ecevit'in yurt gezilerinden birinde halka sesleniyor	58
Fotoğraf 3.20 Ecevit ve kendisiyle özdeşleşen ak güvercin	59
Fotoğraf 3.21 Ecevit, seçim otobüsünden halka sesleniyor	59
Fotoğraf 3.22 Bülent Ecevit ve Rahşan Ecevit.....	60
Fotoğraf 3.23 Ecevit evinde ağırladığı Sağdıç'a poz veriyor	61
Fotoğraf 3.24 Ecevit ile Baykal Antalya kampında masatenisi oynuyor	62
Fotoğraf 3.25 Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Hanım.....	63
Fotoğraf 3.26 Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Hanım 10 numaralı evlerinin önünde.....	64
Fotoğraf 3.27 Nazmiye Demirel mutfakta.....	64
Fotoğraf 3.28 Özal, spor yapıyor	65
Fotoğraf 3.29 Özal Cumhurbaşkanlığı Köşkü avlusunda.....	66
Fotoğraf 3.30 Kayseri Tren İstasyonu, 1976	68

Fotoğraf 3.31 Sıhhiye, Ankara, 1962	69
Fotoğraf 3.32 Mut, İçel, 1976.....	70
Fotoğraf 3.33 Ziya Gökalp Caddesi, Ankara.....	71
Fotoğraf 3.34 Güven Anıtı, Ankara, 1968.....	72
Fotoğraf 3.35 Topkapı Surları, İstanbul, 1968	74
Fotoğraf 3.36 Sebze Hali, Ankara, 1967	75
Fotoğraf 3.37 1 Temmuz”, Akçay, Balıkesir, 1957.....	76
Fotoğraf 3.38 Sarayıçi, Edirne. 1972.....	78
Fotoğraf 3.39 Osmaniye,1975	79



ÖZET

Bu çalışma Michael De Certeau'nun Gündelik hayat kuramını temel alarak toplumsal hayattaki iktidar düzenlemeleri ve bireyin bu denetim mekanizmalarına karşı geliştirmiş olduğu eylemleri Ozan Sağdıç fotoğrafları üzerinden ele almıştır ve Certeau'nun iktidar kural ve stratejilerine karşı sıradan insanın direnme biçimi olarak yaratıcı taktiklerini teorik bir zeminde tartışmaktadır. Ozan Sağdıç'ın fotoğrafları ise bu eylemlerin gündelik temsilini ortaya koyarken, gündelik hayat içerisindeki sıradan insanın önemsiz olarak görünen faaliyetlerindeki direnme biçimlerini saptamaktadır. Ayrıca tezin odak noktası olan Sağdıç'ın kişisel ve mesleki yaşam öyküsü ile fotografik tarzını belirlemek adına analizde Barthes'ın düzenlam – yananlam kavramları kullanılmıştır. Bu analizler sonucunda gündelik hayat içerisindeki güç ilişkileri ve direnme biçimlerinin strateji ve taktik kavramları bağlamında Sağdıç'ın fotoğraflarında nasıl inşa edildiği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Michael De Certeau; Ozan Sağdıç; Gündelik Hayat; Fotoğraf

SUMMARY
THE BANDITANCE OF EVERYDAY LIFE AND OZAN SAĞDIÇ'S
PHOTOGRAPHIC VISION

This study, based on Michael De Certeau's theory of everyday life, deals with the power arrangements in social life and the actions developed by the individual against these control mechanisms through the photographs of Ozan Sağdıç and discusses the creative tactics of the ordinary person as a form of resistance against Certeau's power rules and strategies on a theoretical ground. Ozan Sağdıç's photographs reveal the everyday representation of these actions and identify the forms of resistance in the seemingly insignificant activities of ordinary people in everyday life. In addition, Barthes' concepts of literal and connotative meaning were used in the analysis in order to determine Sağdıç's personal and professional life story and photographic style, which is the focus of the thesis. As a result of these analyses, it is revealed how power relations and forms of resistance in daily life are constructed in Sağdıç's photographs in the context of strategy and tactics.

Keywords: Michael De Certeau; Ozan Sağdıç; Everyday Life; Photograph

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında yıllar boyunca büyük bir sabırla yol gösterici olan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN'e, her koşulda maddi ve manevi destekleriyle yanımda olan sevgili annem, babam ve ablalarım çok teşekkür ederim. Ayrıca uzun zamana yayılan bu yazım sürecinde yazmaktan vazgeçtiğim bir dönemde hayatıma girerek beni ayağa kaldıran, desteklerini her daim hissettiğim hayat yoldaşım, sevgilime Derya'ya teşekkürü bir borç bilirim. Yolumuzun kesiştiği günden beri hayatıma dokunan, görsel sosyoloji alanıyla beni tanıştıran ve üretme sürecinde hep desteklerini hissettiğim pek değerli hocam Prof. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY'a, yine tez jürisinde yer alan sevgili Doç. Dr. Handan DAYI hocama teşekkürlerimi sunarım.

Bu tezi, gündelik hayat içerisinde görünmez olan ama asıl özne konumundaki “sıradan insana” adıyorum.

Mehmet ALPSOY

Antalya, 2025

GİRİŞ

Gündelik hayat, bireylerin sıradan ve basit olan yaşamsal pratiklerinin uygulandığı alandır. Ayrıca gündelik hayat, iktidarın stratejileriyle oluşturulan toplumsal düzenin sürdürüldüğü buna karşı direnme biçimlerinin ortaya çıktığı bir temeldir. Klasik sosyoloji anlayışı uzun bir süre bireyi ve gündelik hayatı çalışma konusuna dahil etmemiş, daha çok toplumsal yapılar karşısında bireyi edilgen olarak tanımlamıştır. Buna karşı Fransız sosyolog Michael De Certeau, bireyin kolay bir şekilde disipline edilmesi fikrine karşı çıkmış ve bireylerin aktif özneler olduğunu ve toplumsal alandaki sıradan ve basit eylemleri sayesinde hakim düzen ve kurallara karşı tepkiler geliştirdiğini savunmaktadır. Gündelik hayat, tahakküm ilişkilerinin kurulu olduğu bir alandır. Certeau'ya göre sıradan insan, iktidar düzenlemelerine karşı direniş pratikleri geliştirmektedir. Certeau'nun gündelik hayat kuramının temelini stratejiler ve taktikler kavramları oluşturmaktadır. Sıradan insanı merkeze alan Certeau, erk tarafından verili olan tüm düzenlemeleri ve kuralları kendi koşulları içerisinde dönüştürerek yeniden imal etmesi üzerinde durmaktadır. Gündelik hayat içerisindeki güç ilişkilerinden doğan doğal çatışmalar vardır. Certeau, iktidarın sürekliliğini korumak amacıyla oluşturduğu sistematik kural ve düzenlemeleri stratejiler olarak adlandırırken, bu düzenlemelere karşı sıradan bireylerin geliştirdiği yaratıcı, ve anlık eylemlerini ise taktikler olarak tanımlamaktadır (Certeau, 2009:54-55). Anlaşılacağı üzere Certeau, iktidarın denetim ve düzenlemelerini temsil eden stratejilere karşı sıradan bireyin ince kurnazlıklarını içeren ve taktik olarak isimlendirdiği direnme biçimlerine odaklanmaktadır. Bu çalışmanın teorik çerçevesi Certeau'nun gündelik hayat kuramından yola çıkmakta ve sıradan insanın basit ve alelade gündelik eylemlerini kaydeden fotoğraflar aracılığıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın merkezinde Türkiye'nin en önemli basın fotoğrafçılarından olan Ozan Sağdıç'ın yaşam öyküsü ve fotografik vizyonu yer almaktadır. 1956 yılında Hayat Mecmuası'nda gazeteciliğe başlayan Sağdıç, çektiği fotoğraflarla Türkiye'nin toplumsal, siyasal ve kültürel değişim ve dönüşümlerinin görsel kaydını tutmuştur. Sağdıç gündelik hayat içerisindeki zıtlıkları ve ironileri mizahi bir bakış açısıyla kaydetmiştir. Sıradan insanın doğal hallerine odaklanan Sağdıç, gündelik hayatta sıradan insanların poz vermeden, kurgusuz bir şekilde normal akışındaki doğal hallerini fotoğraflamıştır. Bunu yaparken Bresson'un karar anı olarak tariflediği olguyu, fotoğraflarının temeli haline getirmiştir. Çalışmanın temel amacı da Ozan Sağdıç'ın fotoğraflarındaki sıradan insanlık hallerinin

Certeau'nun strateji ve taktik kavramları bağlamında analiz etmektir. Sağdıç'ın fotoğraflarının Türkiye görsel tarihinin oluşumu noktasında önemli kayıtlar olmasının yanı sıra, sıradan bireyin gündelik hayat içerisindeki eylemleri ile iktidar alanlarına karşı yaratıcı direnme biçimlerinin temsili olduğu düşünülmektedir.

Tezin yazılmaya başlandığı 2019 yılında Ozan Sağdıç ve fotoğraf anlayışına dair herhangi bir bilimsel tez çalışması bulunmamaktaydı. Ancak tez yazım süreci devam ederken Murat Gür tarafından “Editorial Fotoğraf Bağlamında Ozan Sağdıç” isimli yüksek lisans tezi 2023 yılında literatüre kazandırılmıştır. Bu tez daha çok Sağdıç'ın yaşam öyküsü ve üretmiş olduğu aktüel fotoğrafları üzerinedir. Dolayısıyla Gür'den farklı olarak bu çalışma Ozan Sağdıç'ın fotografik vizyonunu Certeau'nun gündelik hayat kuramı üzerinden görsel bir analiz yapmasıyla fotoğraf sanatı alanına da özgün bir katkı yapmayı hedeflemektedir.

Tezde, Barthes'ın düz anlam ve yanan anlam kavramlarına dayanarak betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Sağdıç'ın gündelik hayatın sıradanlığını temsil eden fotoğrafları bu kavramlar eşliğinde ele alınarak Certeau'nun strateji ve taktik kavramları saptanmaya çalışılmıştır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Certeau'nun gündelik hayat kuramı açıklanmaya çalışılmış ve strateji-taktik kavramları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise basın fotoğrafçılığının doğuşu ve tarihsel gelişim süreci ele alınmıştır. Üçüncü bölüm ise Ozan Sağdıç'ın öncelikle kişisel yaşam öyküsü ve devamında fotoğrafa başladığı yıllar ile gazetecilik yaşamına dairdir. Ayrıca bu bölümde Certeau'nun gündelik hayat kuramının izlerinin saptanması için Ozan Sağdıç'ın fotoğrafları analiz edilmiştir. Bu fotoğraflarda gündelik hayat içerisinde sıradan insanın eylemlerinin taktik türünden olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sadece Sağdıç'ın çalışmalarının bir özeti değil ayrıca Certeaucu perspektifinden hareketle sıradan insanın gündelik hayat içerisindeki direnme biçimlerini fotoğraf analiziyle ortaya koymaktadır. Bu yönüyle öncelikle basın tarihi, sosyoloji ve fotoğraf sanatı alanlarına hitap eden disiplinler arası bir çalışmadır ve literatüre katkı yapacağı düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNDELİK HAYATIN SIRADANLIĞI

1.1. Gündelik Hayatın Keşfi

Gündelik hayat, bireyin çevresiyle etkileşim kurduğu, daimi bir öğrenme sürecinde olduğu ve öğrendiklerini geliştirdiği, yaşama dair bütün tutum, davranış ve alışkanlıklarının gerçekleştiği alandır. İnsanın basit ve sıradan olan tüm eylemleri gündelik hayat içerisinde gerçekleşmektedir. Daha öz bir ifadeyle insanın “insan” olarak yaşamını sürdürdüğü çevredir. Gardiner (2016:14-15), gündelik hayatı şu şekilde tarif etmektedir:

“Gündelik hayat, bizim doğayla dönüştürücü bir praksis içine girdiğimiz, yoldaşlığı ve aşkı öğrendiğimiz iletişimsel becerileri edinip geliştirdiğimiz, normatif kavramları pragmatik biçimde formüle uyguladığımız, çok çeşitli arzuları, acıları ve duyguları hissettiğimiz ve eninde sonunda sönümlendiğimiz hayati önemdeki çevredir. Kısacası gündelik hem bireysel hem de kolektif anlamda bizim kendi çok yönlü becerilerimizi geliştirdiğimiz ve tümüyle bütünleşip gerçek anlamda insan olduğumuz ortamdır.”

Dolayısıyla gündelik hayat, insanın fiziki ve duygusal anlamda bütün eylemlerini kapsamaktadır. Hayatını idame etmek için çalışmak, beslenmek, yürümek, aşı olmak hatta bir ideali gerçekleştirme amacıyla mücadele etmek gibi faaliyetler bu ortamda gerçekleşmektedir. Bu nedenle gündelik hayat bütün günlük faaliyetlerle ilişkilidir.

Klasik sosyoloji anlayışı insanı ve yaşamı anlamlandırma ve yorumlama sürecinde uzun bir süre gündelik hayatı çalışma alanına dahil etmemiştir. Modern sosyolojinin tarihsel gelişim sürecine bakıldığında iki hat üzerine odaklandığı görülmektedir. Bu izlekler sistem perspektifi ile yorumsamacı yaklaşım olan mikro odaklı çalışmalardır. Egemen çalışma alanı olan sistem perspektifinde bireyler edilgen olarak tanımlanırken, mevcut toplumsal rol ve davranış biçimlerini kolaylıkla içselleştiren ve bu statükoyu farkında olarak ya da olmayarak devamlı üreten “kültürel ahmaklar” olarak kategorize etmiştir (Gardiner,2016:17). Bununla birlikte klasik sosyoloji geleneğinin faillerin eylemleriyle ilişkilerini anlama girişimlerinden uzak olduğunu ifade eden Esgin’e (2016:20) göre, bunun temel nedeni toplumsal ilişkileri yeniden üreten gündelik hayatın aktif öznesi olan bireylerin gündelik hayat içerisindeki eylemleri yerine kurumsal ve yapısal unsurların belirleyiciliğine odaklanmış olmasıdır. Bundan farklı olarak gündelik hayat çalışmalarında “eleştirel yaklaşımı benimseyenler bireyin ve kolektif eyleyenin mevcut toplumsal koşulları değiştirmedeki potansiyeli üzerinde

durmaktadır" (Gardiner,2016:26) Böylelikle bireyin gündelik hayat içerisindeki tutum, davranış ve alışkanlıkları incelenmeye başlanmıştır.

Eleştirel gündelik hayat çalışmalarının öncülerinden De Certeau (1990:43), ilk öncelikle bireylerin pasif ve kolay bir şekilde kontrol altına alınabilme görüşüne karşı çıkmaktadır. Buna göre bireyler aktif öznelerdir ve toplumsal alanda sıradan ve basit eylemleri sayesinde hakim düzen ve kurallara karşı tepkiler geliştirirler. De Certeau'nun, "Gündelik Hayatın Keşfi" adlı kitabının temel çerçevesi bireylerin gündelik hayat içerisindeki alışkanlık, tutum ve uygulamaları ya da kendisinin ifadesiyle "günlük, uygulama ve üretme tarzlarını" incelemektir (1990:40). Böylelikle bireylerin gündelik hayatta kullandıkları dil, sembol ve alışkanlıklarından yola çıkarak gündelik hayatın somut bir analizini ortaya koymaya çalışırken, aynı zamanda eylemleri yaratan ya da aracı durumunda olan bireyi değil operasyonların biçimi ve türlerine odaklanmaktadır (De Certeau,1990:44).

"Bu çalışmanın amacı, (salt ve tek olmayan) bir "kültür" oluşturan *operasyonları ekleme ve bağdaştırma usullerini* açınmak ve edepi bir üstü kapalılıkla tüketici ve egemenlik altında olanlar (ama bu pasif ya da uyumlu anlamına gelmemektedir) adı altında sınıflandırılan kullanıcılara özgü eylem modellerini gün ışığına çıkarmaktır" (De Certeau,1990:44).

Gündelik hayat güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Hatta bireyin gündelik hayatı tahakküm ilişkilerinin kurulu olduğu alandır. Hal böyleyken sıradan bireyin eylemleri tahakküm ilişkilerinden bağımsız ele alınamaz. Bu durumda birey öncelikle çıkarı doğrultusunda bu iktidar ilişkilerini de gözeterik eylemlerini tasarlayıp uygulamaktadır. Bu hamleler sonucunda iktidara karşı direnç mekanizmaları oluşmaktadır (Yılmaz,2018: 20). Certeau, bu direnci sıradan insanın eylemlerinde aramaktadır. "Sıradan insan"a ve onun kullanımlarına, günlük eylem, uygulama ve üretme tarzlarına yoğunlaşır; gündelik hayattaki alışkanlık, tutum ve uygulamalarını inceler (Certeau ,2009:43). Gündelik hayat denilen temelde gizli olan tahakküm ve direnme biçimleri vardır. Bireyler aktif öznelerdir ve hayatın her alanında aslında sıradan ve alelade eylemleriyle sessiz biçimde direnmektedirler. İktidarın toplumsal alandaki düzenlemeleriyle dayattığı değerler ve kurallar bütünü vardır. Ve Certeau bu düzenlemelerin hepsini "Stratejiler" olarak tanımlamaktadır. Aktif olarak kabul edilen birey ise kendi çıkarları doğrultusunda yapının kurallar ve düzenlemelerine karşı kendi davranış modellerini, yani " eylem şemalarını" oluşturur ve mikro-direnış unsurları olan bu taktiklerle kuralları erozyona uğratmaya çalışır. (Yılmaz,2018: 15).

Certeau'nun gündelik hayat kuramının temelini "stratejiler" ve "taktik" kavramları oluşturmaktadır. Sıradan insanı merkeze alan Certeau, erk tarafından verili olan tüm düzenlemeleri ve kuralları kendi koşulları içerisinde dönüştürerek yeniden imal etmesi

üzerinde durmaktadır. Gündelik hayat içerisindeki güç ilişkilerinden doğan doğal çatışmalar vardır. Certeau, bu ilişkiyi iktidarın var olma devamlılığı için geliştirmiş olduğu stratejiler ile zayıfın, sıradan olan insanın ise bunlara karşı geliştirdiği eylem biçimleri olan taktikler olarak açıklamaktadır. İktidarın devamlılığı için süreklilik esastır ve iktidarını yaymak için stratejileri aracılığıyla kendini yeniden üretmek zorundadır. Stratejiler belli mekânda gerçekleşmekte ve sistematik düzenlemeleriyle hayata geçmektedir. Taktikler bu bakımdan stratejilerden ayrılmaktadır. Yılmaz (2018:26-27), taktiklerin zamana bağlı olduğunu ve sürekli dönüşüm içerisinde ve hareket halinde olan eylemler, manevralar ve akıl oyunları olarak tarif etmektedir.

Certeau sıradan insanı zayıf olarak tanımlamaktadır. Çünkü gücü ve doğal olarak iktidarı elinde bulunduramayan kişidir. Buradaki zayıflık sıradan insanın egemen kültürü üretmemesinden kaynaklıdır. İktidar odaklarınca üretilen başat ideoloji ve stratejilerine karşı kendi gündelik davranış biçimleriyle ortaya toplumsal bir direnç koymadan direnci ortaya koymaktadır. Certeau, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir mekanda oturmak, dolaşmak, konuşmak, okumak, alışveriş yapmak, tüm bu etkinlikler kurnazlıklar ve taktiklerden doğan sürprizlerin genel özelliklerini ortaya koyarlar. Güçlü tarafından kurulan düzende “zayıfın” çevirdiği dolaplar, ötekinin alanında gerçekleştirilen hamle sanatı, avcılarının püf noktaları, manevraya dayalı, çok yüzlü hareketlilikler, coşku uyandıran, mücadeleciler ve savaşçı buluntular” (Certeau,2009:117).

Certeau (2009:275), sıradan insanın taktiklerini birçok konuda basit örnekler vererek açıklamaktadır. Örneğin okumanın bir “kaçak avlanma işi” olduğunu ve burada yazarın anlatısı dışında farklı anlamlar, yorumlar getirmenin üzerinde durmaktadır. “Pazara gitmek, yemek yapmak gibi alışkanlık, tutum ve uygulamalardır; ötekinin alanına yavaş yavaş sızar. Bu sızma sürekli olarak oyunu, olayları fırsata çevirmek için çabayı gerektirir” (Certeau,2009:54-55). Anlaşılabileceği üzere Certeau, baskıcı düzen içerisinde yaşayan sıradan insanların düzenin kural ve isteklerini kendi lehlerine olacak şekilde dönüştürmeleri ile taktikleri tanımlamakta ve iktidara karşı nasıl mücadele ettikleri üzerinde durmaktadır.

1.2. Gündelik Hayat ve Bir Strateji -Taktik Alanı Olarak Kent

Kent, fiziksel bir mekan olarak değil ayrıca toplumsal ilişkilerin üretildiği ve zaman içerisinde şekillendiği bir alandır. De Certeau’nun gündelik hayat kuramında kent ve mekan konuları önemli bir yer tutmaktadır. Certeau, yaşamın aktif öznesi olan sıradan bireyin kentsel gündelik hayatı içerisindeki eylemlerini incelemektedir (Esgin,2016:20). “Stratejiler, gündelik hayatın içerisinde erkin ya da iktidarın yerleştiği her alanda karşılaşılan düzenlemeler

bütünüdür” (Yılmaz, 2017:5). Stratejilere örnek olarak kentin peyzaj tasarımı, güvenlik noktaları, devlet kurumlarının yazılı düzenlemeleri gösterilebilir. Özellikle uzmanlar tarafından tasarlanan kent, egemenin kontrol mekanizmalarını uyguladığı ve bunlar uyulması gereken bir stratejidir (Esgin,2016:52). Egemenin stratejilerini uyguladığı kentsel uzamda, bir karşı koyuş olarak sıradan insanın taktikleri uygulanmaktadır. “Zayıf olanın” “güçlü olana” (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet vb.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı “avcılara” özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çok biçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleci oldukları kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular, hepsi taktiktir (Certeau, 2009: 54-55).

Certeau, kentte veyahut gündelik hayatın herhangi bir alanında sistematik bir düzenleme ile gerçekleştirilmesi planlanan tek tipleştirmeye karşı sıradan bireyin alternatif kullanım alanları yaratarak gerçekleştirdiği taktikleri üzerinde durmaktadır (Yılmaz,2017:4). Esgin (2016:52), sıradan insanların, yayaların da kendi taktiklerini kullandıklarını, örneğin yürürken, kestirmelere saparlar, sağa sola bakınırlar, dururlar, anlam katarlar ve farkında olmadan yeniden üretirler. Kenti , “Certeau’cu bir taktik alanı” olarak tanımlayan Yılmaz (2017), hakim ideolojinin tektipleştirici kültür yaratma tasavvuruna karşın sıradan insanın mücadelesiyle ortaya koyduğu manevralara Certeau, “çoğul kültür” ifadesiyle kavramsallaştırdığı eylemler bütünü tektipleştirici politikaların reddi olduğunu ifade etmektedir.

Kentte yaşayan insan gündelik hayatta bireyselliğini dolayısıyla da bağımsızlığını kazanma gayretindedir. (Esgin,2016:40). Sıradan birey bunu elde etmek için toplumsal bir direniş şeklinde değil egemenin mekânında uyguladığı basit taktiklerle elde etmektedir. Kent, gündelik hayat içerisinde stratejiler ve taktiklerin yeniden üretilmesi sonucunda, yeniden inşa edildiğini ifade eden Esgin’e (2016:52) göre kent, taktik ve stratejilerin uygulandığı mekân haline gelmiştir. “Sıradan insanların gündelik hayat operasyonlarını keşfetmeye çalışan De Certeau’daki strateji ve taktik ayrımı, “güç ilişkileri ve mekân” bağlantısını inşa eden kavram seti olarak düşünülmelidir” (Esgin,2016:50). Bu bağlamda Certeau’ya göre strateji, erk öznesinin isteği ya da kurallar bütünüdür. Bir tür oyun ve hesaplaşma olan bu stratejiler aynı zamanda birer manipülasyondur ve uygulanmak için bir mekâna ihtiyaç duymaktadır (Esgin,2016:50).

“Strateji, bir mülkiyet olarak çerçevesi çizilebilecek bir mekân varlığını önkabul olarak benimser. Bu mekân, hedeflerden ya da tehditlerden (müşteriler ya da rakipler, düşmanlar, kent etrafındaki taşra bölgesi gibi) oluşan dışarıdakiler kümesiyle kurmuş olduğu ilişkileri yönlendirebileceği bir üstür” (Esgin,2016:50).

Taktikler ise stratejilere göre doğaçlamadır ve belli bir mekânda uygulanma zorunluluğu yoktur. “De Certeau stratejilere kıyasla bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen hesaplı eyleme ise taktik adını verir” (Esgin,2016:50).

Kenti kuran kurallar bütünü, prosedür ve stratejilere karşı sıradan bireyin bir şekilde bu kuralları kendi lehine çevirerek uyguladığı bir mekandır. Kent bir stratejidir ve sıradan insanın uymak zorunda olduğu kurallar bütünüdür. Erkin stratejileriyle planlanan bu kentte sıradan insan adeta kuşatılmıştır. Yine de sıradan insan eylemleriyle kenti kendi alanı olarak dönüştürmektedir. Uzmanlar tarafından planlanan parklar ve bahçeler zayıfın oyun alanına dönüşür. Tasarlanan yollarda zayıfın açtığı kendi yolları vardır. Örnek vermek gerekirse patikalar oluşturarak kestirmelerden gider, İktidar-erkten kasıt sadece sistem değildir. Trafik akışında araç sürücüsü de iktidardır ve yeşil ışığın yanmasını beklemeden karşıdan karşıya geçmek için yolu kesip ilerleyen sıradan insan kenti taktikleriyle yeniden inşa etmektedir. Sıradan insanın taktiklerine bir işçinin işten kaytarması örnektir. Pandemi döneminde maske kuralına karşın ara sokaklarda seyreden bireyin maskesini çıkarıp havayı soluması da taktik türündendir. Sonuç olarak, taktikler bir tür kurnazlıktır, De Certeau’un tanımlamasıyla güçlülere karşı ‘zayıfın sanatıdır’; stratejileri bir şekilde çarpıtarak bozguna uğratmaktadır (Esgin,2016:52).

Certeau’ya göre modern kent tasarımında dikey yapılaşmalar gözetleme işlevi görmekte ve kente tepeden bakmak sahip olma hazzını taşımaktadır. “Dünya Ticaret Merkezi’nin 110. Katından Manhattan’ı seyretmenin hazzını, kente hâkim olmak ve hatta Tanrının gözü olmakla birleştirir” (Esgin,2016:53). Bir nevi panoptik kent tasarımı üzerinde duran Certeau, böylelikle güçlünün her şeyi kontrol etme arzusunu açığa çıkarmaktadır. Yine de kente hâkim olma düşüncesi bir yanılsamadır. Çünkü yukarıdan bakış ile kent algılanamayacak kadar karmaşıktır. “Aşağısı” olan kentin sokaklarında ise sıradan insanlar vardır ve “yürümek” eylemleriyle kenti oluşturmaktadır:

“Dünya Ticaret Merkezi’nin zirvesinde olmak, zirvesine yükselmek demektir. Yükselerek gözetleyiciye dönüşmüştür ve oynan oyunda oyuncu ya da oynanan konumunda da değildir artık. Böylece o, yukarı yükselen, tüm yazar ya da izleyici kimliklerini kendinde toparlayan, harmanlayan kitlenin de dışında çıkmış olur. Kendisiyle kitle arasına bir mesafe koyar. Yükselen kişi, aynı zamanda kenti her yönden okuyabilen kişi konumuna da yükselmiştir. Gözlerini altındaki şey metindir çünkü. Buna karşın, kentin günlük uygulayıcılarının yaşadıkları yer, görünürlüğü ortadan kalktığı eşik, yani aşağısıdır” (Esgin,2016:53).

Böylelikle oluşturulan stratejilerle kentte belli kültür oluşturan egemenleri gökdelen üzerinde kenti seyreden ve her şeyi kontrol etme düşüncesi olan panoptik düzenlemelere

karşın, aşağısı olan sokaklar aslında kentin kılcal damarlarıdır ve oranın kontrolü sıradan insandır. “Yürüyüşün ve yürüyen bireylerin her birinin yarattığı kullanımlardan kaynaklanan yeni ‘üretimler’ söz konusudur. Bu yeniden üretim ve özgürlük alanları ise aynı zamanda, iktidarın yarattığı, kuşbakışı denetlenebilen şehir üzerindeki planlama ve denetimin yerinden edilmesi ve erozyona uğratılmasıdır” (Yılmaz,2018:36). Sıradan insan eylem ve uygulamalarıyla kenti yeniden üretir ve taktikleriyle stratejileri aşağı ederek kenti kültürünü ortaya koymaktadır. Kısacası kent, gücünün stratejileriyle güçsüzün taktiklerinin uygulandığı mekandır.

1.3. Özel Alan/Kamusal Alan

Sıradan insanın taktikleri sadece kent merkezinde değil ayrıca topluma ait olan kamusal mekanlarla beraber bireyin evi gibi özel alanlarda da gerçekleşir. Mahalle ile kurulan aidiyet üzerinde duran Certeau, zamanla bu ayrıma dair sınırların kalktığını ve kamusal alan olan mahallenin de bireyin özel alanı haline dönüştüğünü ifade etmektedir. Kentsel uzama ait olan mahalle, sıradan insanın kullanımı sonucunda kamusalıktan çıkarak özel alana dönüşmektedir. Mahalle, kamusal alanın özel alanları doğru olarak görülebilir. Konutun özel alanı ile kente dair olan kamusal alanlarla bir bağlantı kurmaktadır. "Konutun kavranışı (bir "içerisi") ile bağlı olduğu kentsel uzamın (bir "dışarısı") kavranışı arasında bir ilişki vardır" (Certeau vd.,2009:34). Kurulan bu ilişki sayesinde mahalle hem özel hem de sosyal bir alan haline gelmektedir. Böylelikle mahalle özel alanın bir uzantısı olarak bireyi özel alanlardan kent içerisindeki kamusal alanlara taşımaktadır. Pierre Mayol'un (2009:35) anlatımı şu şekildedir:

“Bundan dolayı mahalleye, konutun genişlemiş hali diyebiliriz; kullanıcı için konutundan başlayarak açılmış bir güzergahlar toplamı olarak özetlenebilir. Mahalle herkese açık ya da istatistiksel olarak ölçülebilir bir kentsel yüzey olmaktan çok, kent içinde, çekirdeği sürekli özeline küresi olan çok sayıda güzergâh çizme olanağıdır ve bu herkese sunulmuştur.”

Mahalle, gündelik, sıradan eylemlerle şekillenen ve yeniden inşa edilen bir alandır. Ayrıca kamusal bir alan mahalle ile bireyin özel alanı olan konut arasında bir ilişki vardır. Her iki alanda da birey, kendi özel faaliyetlerini gerçekleştirebileceği imkanlar bulmaktadır. Konut ile mahalle arasında biçimsel olarak da bir benzerlik vardır. Bir dairenin duvarları varken, sokaktaki cepheler de benzerdir. Önemli olan bireyin bu her iki alanda kendi boş etkinliklerini uygulamasıdır. “Bunlardan her biri, kendine özgü sınırlarla, mümkün olan en yüksek kişisel düzenleme oranına sahiptir, zira ikisi de, farklı biçimler altında, ne istersek yapabileceğimiz yegane boş "yerler"dir.” (Certeau vd.,2009: 35).

Mahalle, kenti tasarlayan egemenlere karşı, sıradan bireyin kurtarılmış alanlarıdır. Toplumsal özne olan birey, kent uzamında düzenin dayattığı zorlamaları kırarak kenti kendi pratiklerine göre yeniden oluşturmaktadır. Böylelikle mahalle kamusalıktan çıkarak bireyin taktiklerini uyguladığı özel alanlara dönüşmektedir:

Kent, özne tarafından en güçlü anlamıyla “şiiirselletirilir”: Özne, kentsel çarkın zorlamalarını bozarak onu kendi kullanımı için yeniden üretmiştir; kentin dış düzenine kendi uzam tüketicisi yasasını zorla kabul ettirmiştir. O halde mahalle, ifadenin kuvvetli anlamıyla, kullanıcının, kamusal uzamın özelleştirilmesi biçimi altında, kendisine mal ettiği bir tüketim nesnesidir. Bu uygulamayı kolaylaştırmak için bütün koşullar bir araya gelmiştir: Yerleri tanıma, günlük yollar, komşuluk bağları (siyaset), esnaf ile kurulan bağ (ekonomi), yaygın bir kendi toprağında olma duygusu (ırabilim, ethologie); birikmesi ve birleşmesi, kentsel uzamın ona göre, sadece bir bilmenin nesnesine değil bir tanımanın mekanına da dönüştüğü toplumsal ve kültürel düzeni üreten ve düzenleyen bunca ipucu” (Certeau vd.,2009:37).

Genel olarak toparlarsak mahalle, sıradan insanın ve ötekinin taktikleri sonucu oluşan alanlardır. Ayrıca mahalle, sıradan insanın alanına aşinalığı, bilgisi ve her dinamiğine hâkim oluşuyla şekillenir. Bu, çevresiyle kurduğu güçlü bağların olduğu bir yaşam tarzıdır.

1.4. Kentsel/Mekansal Dönüşüm

De Certeau, kentin dönüşümünü Lefebvre’nin kent hakkı perspektifine paralel bir yerden bakıştır. Madunun yaşam alanı olan mahallelerde yer alan özellikle tarihi yapıların fiziki iyileştirmeler sonucunda seçkinleştirilmesi üzerinde durmaktadır. Kent hakkı, “bir kent içerisinde sanayi ile gelişmiş yerleşim alanları ve bu yerleşim üzerindeki dönüşüm baskılarının yarattığı yeni sürece karşı toplumun bilme, anlama ve özellikle bu yeni sektörlerle karşı söz söyleme hakkıdır” (Kahraman,2019:15). Certeau’nun perspektifiyle okunduğunda egemenin kenti değiştirme, oluşturma süreçlerinde kent uygulayıcıları olan sıradan insanın sürecin dışında tutularak oluşturulan stratejidir. Kentin mutenalaştırma (soylulaştırma) süreçleri üzerinden bir okuma gerçekleştiren Certeau’ya göre iktidarın kente dair stratejileri mekanların düzenlenmesi ve inşası üzerineyken bu zaman içerisinde özel mülklerin iyileştirilmesi olarak kendini göstermektedir (Certeau ve Giard,2009: 164). Konuya dair öncelikle mutenalaştırma kavramını açıklamakta yarar vardır. “Mutenalaştırma, özellikle işçi sınıfının yaşadığı mahallelerdeki köhnemiş kentsel konutların orta ve üst sınıflar tarafından yenilenmesidir” (Smith ve Williams, 2015:11). Yoksulun yaşadığı bu alanlara özellikle kültür varlığı olarak tescilli yapıların fiziki iyileştirmeler sonucunda zamanla ekonomik ve kültürel sermayesi olan kişi ve gruplar yerleşmektedir. Bu da toplumsal, kültürel, ekonomik

dönüşümlere neden olurken, bu değişim ve dönüşümlere ayak uyduracak durumda olmayan insanları yerinden ederek zorunlu bir göçe zorlamaktadır. Mutenlaştırma süreci konutların rehabilitasyonu dışında ekonomik, toplumsal ve mekânsal konulara daırdır. Smith ve Williams (2015:14) ‘a kulak verildiğinde soylulaştırma sanat ve eğlence mekanlarına uygun bir şekilde biçimlendirilmektedir. Böylelikle bu mekanların revaçta olmasıyla zamanla kongre merkezleri, büyük şirketlerin ofisleri, restoran zincirlerinin sürece dahil olarak toplumsal dönüşümlere neden olmaktadır. İstanbul’da Tarlabası, Cihangir ve son olarak Galataport projesiyle Karaköy Kemankeş bölgeleri bu duruma örnektir. Özellikle Galataport projesi, İstanbul’un önemli bir bölgesindeki devasa bir proje olup İstanbulluların görüş, öneri ve sonuç olarak rızaları dışında yapılmış bir projedir. Bu yukarıda açıklanmaya çalışılan kent hakkının bir ihlalidir. Ayrıca kamusal olan kentsel kıyı alanlarının panoptik bir evren tasarımıdır. Adım başı özel güvenlik birimleriyle devamlı gözetlenen birey, kamusal alanda kendisini özgür hissetmemektedir. Ayrıca bu projeyle lüks mağazalar, zincir restoranlar ve İstanbul Modern gibi sanat ve eğlence mekânı da hemen yanı başında yer almaktadır. Bunların zıttı olarak da tarihi Nusretiye Camii çevresinde yoksulların bedava dağıtılan aş için girdiği yemek kuyruğu vardır.

Soylulaştırma hamleleri sonucunda eskiden fabrika, depo veya atölye gibi mekanlar dönüştürülerek loft adı verilen yeni tip daireler meydana gelmiştir. Certeau’ya göre bunlar sanat piyasasına uygun olarak dönüştürülen alanlardır. Konutlar rehabilite edilerek asıl sahibinin elinden alınarak başka amaçla kullanımlara tahsis edilmektedir. Bu çalışmaların toplumsal bir restorasyon olduğunu belirten Certeau, kiralara artmakta, nüfus değişmekte, rehabilite edilmiş adacıklar da varlıklı kişilerin ‘gettolarını’ oluşturduklarını ifade etmektedir (Ergin,2018:355).

Dolayısıyla kentin inşasında belirleyici olan ve stratejileri hayata geçiren erk, konutların ve mekanın dönüşümünde de söz sahibidir ve bu dönüşüm süreçlerine kentte yaşayan bireyleri dahil etmemektedir. Certeau’nun ifade ettiği gibi mutenalaştırma politikalarıyla tarihi yapılar restore edilerek sermaye sahiplerine pazarlanmakta, yoksul insanların yaşadığı mekânlara lüks ve sanat, eğlenceye dayalı mekanların oluşumuyla da yerel halkı göçe zorlamaktadır. Böylelikle ekonomik ve kültürel sermaye elitleri tarafından kendilerine ait seçkin alanlar oluşturmaktadır. Site tarzındaki kümeler de bu konuya örnek teşkil etmektedir. Bir tıbbi terim olmasına karşın steril sözcüğü kentsel yenileme ve dönüşüm projeleri bağlamında da kullanılabilir. Oluşturulan siteler ve kapıda bekleyen güvenlikler dışarıdan gelecek olan “mikropların” engellenmesiyle görevlidir. Dışarıdan gelecek olan

tehdit algısı ise aşağıda olan yoksul, işsiz alt kesimden bireylerdir. Siteler, bulunan bölgeden yalıtılmış bir şekilde oluşturulan gettolardır.

1.5. Gündelik Hayatın Görsel Temsili: Fotoğraf

Gündelik hayat, bireylerin yaşama dair tüm eylemlerini içermektedir. İnsanın insan olduğu temel olarak açıklanacağı bu alanda sıradan ve basit olan tüm yaşamsal aktiviteleri içermektedir. Yemek yemek, işe gitmek, pazarda gezmek, spor yapmak gibi örneklerle tanımlanan insani etkinliklerin yaşandığı alandır. Teknolojik ilerlemeler toplumsal yaşamda keskin dönüşümlere neden olmuştur. Özellikle fotoğrafın icadından sonra diğer teknolojik ve sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fotoğrafın etkisiyle zaman içerisinde sinema, televizyon ve video kasetler gibi kitle iletişim araçları ortaya çıkmıştır (Freund,2006:8).

Fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemlerin yanı sıra bu alanın ilgilileri belli bir ekonomik ve kültürel sermayeye sahip kişiler olmuştur. Fotoğrafın donanımsal olarak küçülmesi, hatta günümüzde cep telefonlarında yer alması, ekonomik olarak da daha uygun hale gelmesi sonucunda fotoğraf toplumsallaşarak herkes için bir ifade ve saptama aracı haline gelmiştir. Fotoğrafın kullanım alanları zamanla zanaatçılıktan çıkarak her anın kaydedildiği, belge olarak üretildiği bir aktarım aracı haline gelirken, böylelikle sıradan bireyler toplumsal alandaki tüm etkinliklerini kaydetme ihtiyacı duymuştur. Bu bir düğün, kutlama, gezi ve iş alanlarını göstermek gibi kayıtlardır. Böylelikle fotoğraf gündelik hayatın her anında yer alarak toplumsal hayatın önemli bir parçası olmuştur (Freund 2006:8). Fotoğraf gündelik hayat içerisindeki sıradan olayları bir “an” olarak yakalar ve kaydeder. Örneğin elinde süt veya ekmek olan çocuğun görüntüsü fotoğrafın tanıklık, belgeleme ve arşiv oluşturma özellikleri sayesinde gündelik hayat içerisindeki durumu saptanmış olur. Bu ayrıca toplumsal ve ekonomik bağlamda bir hafızanın görsel kayıdıdır. Dünya fotoğraf tarihinde “karar anı” manifestosuyla önemli bir yer tutan Henri Cartier Bresson gündelik hayat içerisindeki sıradan insanlık hallerini kusursuz kompozisyonlarıyla belgelemiştir. Dönemin toplumsal ve ekonomik koşullarını da içeren bu fotoğraflar estetik olarak da çarpıcıdır. Türkiye’den Ozan Sağdıç’ın fotoğrafları da buna örnek teşkil etmektedir. Sağdıç’ın fotoğrafları 1950’li yılların İstanbul’una dair tarihi görsel kayıtlardır. Fotoğraflarında sıradan insanın gündelik hayat içerisindeki anlarını ve eylemlerini, mizahi bir dil ve estetik unsurları ön planda tutarak aktarmıştır. Fotoğrafın belge ve hafıza oluşturma işlevleri sayesinde geçmişteki toplumsal yapı hakkında fikirler vermektedir. Örneğin Ara Güler’in Kumkapı Balıkçıları¹, Sirkeci-

¹ <https://aragulermuzesi.com/tr/sergiler/kumkapi-balikcilari> (erişim tarihi: 4.03.2025).

Eminönü bölgesindeki hamal fotoğrafları, kaydını tuttuğu esnaf fotoğrafları dönemin hafızası ile toplumsal ve ekonomik yapısı hakkında fikirler vermektedir.

Fotoğraf aracılığıyla gündelik hayat içerisinde toplumsal sınıflar ve kültürel farkları görünür kılmaktadır. Örneğin; Fikret Otyam'ın 1950'li yıllarda Güneydoğu Anadolu Bölgesi ziyaretlerinde yapmış olduğu Gide Gide serisi foto röportajları bu konuya örnek oluşturmaktadır. Foto röportajlarında bölge insanının hikayelerini fotoğraflarıyla aktaran Otyam, başta ekonomi olmak üzere eşitsizliği saptamıştır. Yine köyden kente göçlerin hız kazandığı 1960'lı yılların İstanbul'undaki yoksulların gecekondü yaşamına dair fotoğraflar da toplumsal sınıflar açısından hafıza fotoğraflarıdır.

Fotoğraf genel olarak gündelik hayat içerisinde sıradan olaylar dahil olmak üzere toplumsal süreçlerin hepsinin kaydını tutması açısından oldukça önemlidir. Sıradan bir anın kaydının tutulması ileriki zamanlar için dönemin politik, toplumsal ve ekonomik koşulları hakkında görsel hafıza görevi görmektedir. Fotoğrafın tarihsel süreci ve basın fotoğrafçılığı son olarak belgesel- toplumsal belgesel anlayışlarının açıklanmasında fayda vardır. Bu konular bir sonraki “Basın Fotoğrafçılığı” başlığı altında detaylı olarak ele alınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

BASIN FOTOĞRAFÇILIĞI

2.1. Basın Fotoğrafçılığının Doğuşu

Basın fotoğrafçılığı, estetikten çok bilgilendirmeyi amaçlayan, toplumsal olayları gerçekçi ve anlık yansıtan bir alandır. Haber metinlerini destekleyen bu fotoğraflar, tek kareyle olayların gerçekliğini yansıtarak halkı bilgilendirmekte ve toplumsal hafızaya katkı sağlamaktadır.

“Basın fotoğrafçılığı, basında yer alan her türlü fotoğrafı kapsayan bir anlama sahiptir” (Oral, 2011:21). Basın fotoğrafçılığı, genelde estetik değerleri ön plana almayan özelliği ile anlık olayları tek bir kare ile aktarmaktadır. Gazete ve dergilerde olayların aktarımı noktasında haber metinlerini destekleyen fotoğrafların kullanılması basın fotoğrafçılığının başladığı dönem olmuştur (Freund, 2006:101).

Basın fotoğrafçılığının tarihsel gelişimine bakıldığında basında fotoğraf ilk kez 4 Mart 1880 tarihinde kullanılmaya başlanmıştır (Amar,2008:36). Bu dönemde fotoğraflar, ağaç ve metal üzerine kabartmalı gravür yöntemi ile oluşturularak kitlelere aktarılmıştır. 1984 yılında objektiflerin gelişmesi, kopyalama işleminin yapılabilmesi, rulo filmin bulunması, görüntünün telgraf yoluyla aktarılması vb. teknolojik yenilikler, basın fotoğrafçılığının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bu teknikler kullanılarak basında yer alan ilk fotoğraf, 1880 yılında New York merkezli yayın yapan Daily Graphic adlı gazetede yayımlanmıştır. Henry Newton’a ait “Shantytown” (gecekondu mahallesi) isimli bu fotoğraf ile kitleler, fotoğrafın tanıklık etme ve belgeleme özelliği sayesinde kamuya mal olmuş kişilerin suretlerini görmeye, dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen olaylar hakkında bilgi sahibi olmaya başlamışlardır (Freund,2006:95-96).

Tarihte gerçek anlamıyla ilk basın fotoğrafçılığı eski bir avukat olan Roger Fenton ile başlamıştır (Gezgin,2002:3). 1855 yılında Kırım Savaşı’nı belgeleme niyetinde olan Fenton, dört yardımcısı ile birlikte Kırım’a gitmiştir. Üç ay boyunca Kırım’da savaşa tanıklık eden Fenton Londra’ya döndüğünde elinde kullanılabılır 360 civarında fotoğraf vardır. Fenton’un çekmiş olduğu bu fotoğraflar her ne kadar ilk savaş fotoğrafları olarak anılsa da savaş hakkında yanlış algı oluşturduğu düşünülmektedir (Freund,2006:97). Çekmiş olduğu fotoğraflar savaşın yıkıcılığını göstermekten uzaktır. Çünkü fotoğraflarda genellikle cephenin gerisinde oturan ve kendisine poz vermiş olan askerler vardır. Fenton, bu fotoğraflarla askerlerin mutlu olduğunu göstermeye çalışmıştır. Amacı asker ailelerinin tedirgin olmalarını engellemektir. Fenton’un çekmiş olduğu bu fotoğraflar, aileler için çocuklarının savaş

bölgesinde mutlu olduğunun kanıtıdır (Freund,2006:97). Fenton'un fotoğrafları, savaşın yıkıcılığını gizleyerek izleyiciye "kurgulanmış bir gerçeklik" sunmuştur. Öte yandan Fenton, savaşın taraflarından olan İngiltere'nin finansal desteğini elde ettiği için savaşın korkunç yüzünü göstermemiştir (Amar,2008:27).

Görüldüğü üzere fotoğraf, tarihin görsel kaydının oluşumunda bir belge aracı olarak kullanılmaktadır. 1861 yılında Amerika İç Savaşı'nı görselleştiren Matthew B. Brandy'nin çekmiş olduğu fotoğraflar da bu anlamda basın fotoğrafçılığında önemli bir yere sahiptir. Fenton gibi finansal destek bulamamış olan Brandy, kendi sermayesini ortaya koyarak ve borç para alarak çalışmaya başlamıştır. Fenton'un sansürlenmiş fotoğraflarının aksine Brandy ve yardımcıları olan Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner'in çekmiş olduğu fotoğraflar, savaşın acımasız yüzünü ortaya koymuştur. Harabeye dönmüş evlerin, yakılan arazilerin ve ölü bedenlerin olduğu fotoğraflar aracılığıyla insanlar savaşın vahşetini anlamışlardır. Fotoğrafın tanıklık ettiği bir diğer önemli olay 1871 Paris Komünü'dür. Barikatlardaki komüncüler yüzlerce fotoğrafın çekilmesine izin vermiş, komün düştükten sonra bu fotoğraflar aracılığıyla tespit edilen komün destekçileri ise polis tarafından kurşuna dizilmişlerdir. Böylelikle tarihte ilk defa fotoğraf polis tarafından bir delil aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Freund, 2006:97-98).

Fotoğrafın kullanım tarzlarından olan basın fotoğrafçılığı ile belgesel fotoğraf anlayışı kavramları benzer yöntemleri kullandıkları için birbirleri yerine kullanılmaktadır. Genel oydaşım basın fotoğrafçısının yazılı basın yoluyla geniş kitlelere ulaşan bir belgesel fotoğrafçı olduğu, fakat her belgesel fotoğrafçının basın fotoğrafçısı olmadığı üzerinedir (Light, 2006:14). Basın fotoğrafçılığının belgesel anlayışın karşılığı olmadığını belirten Light'a göre basın fotoğrafçısı tanımı ve işlevleri şöyledir:

Bir basın fotoğrafçısının en iyi tanımı, "kendisine verilen görevle bir foto-öykü, bir olay veya tanınmış bir kişiyi çekerek yayın için görüntü yaratan bir fotoğrafçı" olarak yapılabilir. Basın fotoğrafçısı paralı görevlendirmeler, teslim tarihleri, editörlerin yayınlarına uygun olacak gündemleri ile yönlendirilir; görüntülerin etrafında hızla dolanmaya zorlanır ve çekimler genellikle, kendi kendine yaratılan projelerdeki gibi derinlikli ve odaklanılmış değildir. Tabii ki konularına angaje olan basın fotoğrafçıları olmuştur; onlar vizyonları ve motivasyonlarıyla gönderildikleri görevin ötesinde işler yaratmışlardır (Light, 2006:14).

Oral'a göre "belgesel fotoğrafçılık en genel anlamda nesnel gerçekliğin saptanmasını içeren bir fotoğraf projesidir." (2006:17). Dolayısıyla Belgesel fotoğrafçılığının, hayatı estetize etmediğini ve konusunu yaşamsal gerçeklikten aldığını belirten Oral (2011:23),

fotoğraf makinesinin, insana ve hayata dair olan sorunlara, doğaya çevrilmiş olan bir tanıklık aracı olarak kullanıldığını ifade etmektedir.

Onu (belgesel fotoğraf), manzara portre, sokak görünümünden ayıran bir mesaja sahip olmalıdır. Bir olayı kaydedebilir; ancak bu olay bir haber fotoğrafının spesifik öneminden farklı, genel bir öneme sahip olmalıdır. Bir karakter veya duyguyu kaydedebilir – ancak genel toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının özneliğinden daha çok şey anlatmalıdır. (Documentary Photograpy'den akt. Oral,2011:24).

Yaşamdaki ana tanıklık eden belgesel anlayışta, mesaj unsuru, bilgi iletimi ön plandadır. Ancak mesaj içerikli olan fotoğraf, belgesel olduğu anlamına gelmemektedir. Oscar Gustave Rejlander'ın "Solup Giderken" (1860) adlı fotoğrafı yoğun bir mesaj içermesine karşın, kurgu olduğundan dolayı belgesel fotoğraf değildir (Oral,2011:24). Dolayısıyla belgesel fotoğrafın konusu yaşama tanıklık olduğu için gerçeğin olduğu gibi aktarılması elzemdir.

Belgesel fotoğrafın olaylara tanıklık etmeyi aşp sorunları saptaması ve bu sorunların düzeltilmesi yönünde kullanılarak kamuoyu oluşturmaları toplumsal belgesel fotoğraf anlayışını oluşturmaktadır (Oral,2011:24). Toplumsal belgesel anlayışının temel amacı toplumsal değişim ve dönüşümü hedef almasıdır. Hümanist bir tavır ile hareket eden bu anlayış insanlığın sorunlarını çözme amacıyla olan modernist bir uygulamadır. Bu durum toplumdaki siyasal, ekonomik ve kültürel olaylara göre gelişim göstermiştir. Dönemin reformist çevreleri ile yakın ilişki içerisinde olan Jacob Riis ve Lewis Hine toplumsal belgesel fotoğraf anlayışının ilk temsilcileridir. Toplumsal bir bakış açısıyla üretilen her fotoğraf toplumsal belgesel kategorisinde değerlendirilmemelidir. Bir fotoğrafın bu çerçevede değerlendirilmesi için öncelikle belgesel fotoğrafın özelliklerini barındırması gerekmektedir. Bu doğrultuda toplumsal sorunların çözümü ve toplumsal bilinç yaratma noktasında her ne kadar politik bir mesaj içeriğine sahip olsalar da manipüle edilerek gerçeğinden koparılmış olan fotoğraflar toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı içerisine girmemektedir (Oral, 2006:18).

Basın fotoğrafı kategorisine girebilecek nitelikte örnekleri olsa da toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı basın fotoğrafı değildir. Genellikle birbirilerine karıştırılmasının nedeni kitlelere ulaşabilmek için toplumsal belgesel fotoğrafın gazetelerde ve dergilerde yayımlanmasıdır. Eugene Smith, "İspanyol Köyü" adlı çalışmasını gerçekleştirirken, köylüleri daha iyi tanımak, yaşam koşullarını doğrudan gözlemlemek amacıyla köyde uzun bir süre yaşamıştır. Smith'in çekmiş olduğu fotoğraflar içerdikleri mesaj nedeniyle basın fotoğrafı özelliğinde olmalarına rağmen anlık olayları konu edinen basın fotoğrafından teknik ve içerik olarak farklılık göstermektedir (Oral,2011:32).

Fotoğraf ortaya çıktığı günden beri özellikle basında kullanılması (toplumsal belgesel fotoğrafçılık) toplumsal eleştirinin görsel anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Bu noktada fotoğraf makinelerini yoksul insanların yaşam alanlarına çevirerek sorunlarını görünür kılan Jacob Riis ile madenlerde ağır şartlar altında çalışan çocuk işçilerin vaziyetini belgeleyen Lewis Hine'in fotoğrafları, dünya fotoğraf tarihinde mihenk taşı olarak anılmaktadır. Zira bu fotoğraflar yayımlandıktan sonra, sorunların çözümü noktasında toplumsal bir yönlendirme görevi görmüş, kamuoyu oluşturarak iyileştirici adımlar atılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu önemli iki fotoğrafçının yaptığı işlere ayrıntılı olarak değinmekte fayda vardır.

Danimarka doğumlu (1849-1914) olan Jacob A. Riis, 1870 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Riis'in ABD'ye göç ettiği 1870'li yıllar yoğun işsizlik ve depresyon yıllarına denk gelmektedir. 1877 yılında New York Tribün Gazetesi'nde polis muhabiri olarak çalışmaya başlayan Riis (Oral,2011:56), yazılarında New York'un gecekondu mahallelerinde yaşamlarını sürdüren yoksul göçmenlerin yaşam koşullarına dikkat çekmiştir. Yazılarını daha sonra fotoğrafla destekleyen Riis, böylelikle fotoğrafın ilk defa toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Çalışması daha sonra New York'ta Scribner tarafından Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor ismiyle yayımlanarak kamuoyunu etkilemiştir (Freund,2006:99). Merter Oral, "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği" çalışmasında Riis'in fotoğraflarının etki boyutunu şu şekilde aktarmaktadır:

Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor o denli başarılı oldu ki beş yılda on bir baskı yaptı. Yarım ton fotoğraf baskılarının yer aldığı ilk kitap olması nedeniyle bir kilometre taşıydı. Goldberg bu kitaba ilişkin olarak, fotoğraf baskılarının kötü kalitesine karşın diğer baskı türlerinden çok daha fazla bir gerçeklik duygusu taşıdığını belirtir ve Riis'in fotoğraflarının hiç bu kadar yakından ve ürkütücü detaylarıyla görülmediğini kaydeder. (2011:58).

"1880'ler ile 1990'larda İtalya ve Doğu Avrupa'dan Amerika göç edip, New York barınaklarında yaşayan insanlara ilişkin Riis'in çalışmaları dışında başka hiçbir fotografik kayıt yoktur. Gisele Freund'a göre Riis'in çalışmalarıyla "(Tarihte) ilk olarak fotoğrafçılık, fakirlerin yaşam koşullarının iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak başarıyla kullanıldı" (Oral, 2006:20). Jacob Riis'in ardından sosyolog olan Lewis W. Hine'nin çocuk işçileri fotoğrafları, Amerikan toplumunda büyük etki yaratmıştır. Hine'in 1908-1914 yılları arasında tüm yaşamlarını madenlerde, fabrikalarda ve tarlalarda geçiren çocuk işçilerinin çalışma koşullarının yanı sıra yaşamsal imkanlarını görünür kılmıştır (Freund,2011:9). Hine'nin özellikle Ulusal Çocuk Emegi Komitesi (UÇEK) için yapmış olduğu fotoğraf çalışmalarında dokuma fabrikalarında, madenlerde çalışan ve dondurucu soğukta gazete satan çocukların durumunu belgelediği fotoğrafları ülkede büyük yankı uyandırmıştır (Oral,2011:62). Hine'nin

alışmaları sayesinde, ocuk emeğinin korunmasına yönelik yasal bir düzenleme olan ocuk emeğİ kanunu çıkarılmıştır (Oral,2006:21).

2.1.1. Weimar Cumhuriyeti ve Erich Salomon

Almanya’da, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra birtakım ekonomik ve siyasi krizler yaşanmıştır. Bu dönemde özellikle siyasal anlamda önemli dönüşümler gerçekleşmiş ve mevcut yönetim biçimi olan monarşinin yıkılmasıyla, temelleri 1919 yılında atılan Weimar Cumhuriyeti ilan edilmiştir (Freund, 2006:101). Böylelikle, hukuk devleti olma yolunda önemli adımlar atılmış, liberal demokrasi benimsenmiş, zgr ve eşitlikçi bir siyasal ortamın sağlanmasıyla insan hak ve özgürlükleri güvence altına alınmıştır (Oral,2011:29). Freund (2006:102), Weimar Cumhuriyeti’nde hâkim olan bu liberal anlayışın, sanatın ve edebiyatın gelişiminde etkili olduğunu düşünmektedir. Oral’ın (2011:29) aktarımı doğrultusunda Weimar’ın özgürlükçü atmosferi “avangart” sanat akımlarının gelişimine zemin hazırlamasının yanı sıra edebiyat, mimarlık, müzik, resim, sinema ve fotoğrafçılık alanlarında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. Özellikle fotoğrafçılık temalı fuarların açılması, toplumda fotoğrafçılığın popülaritesini artırmış ve modern fotoğrafçılığın yaygınlaşmasını sağlamıştır (Oral,2011:30). Bu dönemin bir diğerk dikkat çekici özelliğİ sanatın politik bir ifade aracı olarak kullanılmasıdır. Bu durumun izlerini özellikle resim sanatında ve Berlin Dadaistlerin fotomontajlarında görmek mümkündür. Tüm bunların yanı sıra George Grosz’un resimlerinde toplumsal eleştiri n plandayken, Dada akımının önemli temsilcilerinden John Heartfield ise fotomontajlarını propagandist bir bakış açısıyla ortaya koymuştur (Oral,2011:29-45).

Avangart sanat akımlarının etkisi ile oluşan kültürel yapı, iktisadi ve politik atmosfer ile beraber teknolojik alanda yaşanan gelişmeler de modern basın fotoğrafçılığının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada özellikle 1920’lerde kullanılmaya başlanan Leica ve Ermanox fotoğraf makineleri yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu makinelerin en dikkat çekici yönleri, objektiflerinin sahip olduğu açık diyafram (f:2) zelliğİ ve yetersiz ışık kaynağının hâkim olduğu iç mekanlarda flaş kullanımına gereksinim duyulmadan fotoğraf çekme imkânı tanınmasıdır (Freund,2006:105).

Bu dönemde basın fotoğrafçılarının belirgin özelliğİ savaş sonrası ekonomik sermayelerini kaybetmiş olmalarına karşın kültürel sermayeleri ile burjuva sınıfına mensup olmalarıdır. Dr. Erich Salomon ise bu fotoğrafçıların en ünlüsü olarak gösterilmektedir (Freund,2006:104). “Münih niversitesi’nde yaptığı hukuk doktorası nedeniyle “Dr.” Olarak tanınan Erich Salomon, Berliner Illustrierte Zeitung, Mncher Illustrierte Press, Fortune, Life,

Daily Telegraph'in yanı sıra Ullstein yayınevine fotoğraflar sağlamıştır.” (Oral,2011:80). Ermanox fotoğraf makinesi kullanan Salomon, politikacıların, sanatçıların, sosyete ünlülerinin habersiz, poz vermeden doğal halleriyle fotoğraflanması olarak bilinen “candid fotoğraf” geleneğini başlatmıştır (Akarçay,2014:34). Salomon'un iyi bir eğitim almış olması, entelektüel donanımı ve dış görünüşüne önem vermesi, fark edilmeden kurgusuz ve dolayısıyla samimi fotoğraflar çekme olanağı sağlamıştır. Salomon, geliştirmiş olduğu çekim tekniği ile insanların poz vermesine gerek olmamasına karşın oldukça canlı fotoğraflar çekmiştir. Böylelikle izleyicilerde fotoğrafın aktarmış oldu gerçekliğin içerisinde olduklarına dair bir izlenim oluşturmıştır. Genellikle fotoğraf çekimi için elverişsiz ve az ışıklı iç mekanlarda çekim yapmak zorunda kalan Salomon, üç ayak (tripod) aracılığıyla makinesini sabitleştirmiş ve düşük enstantaneli çekimler yapmıştır (Freund,2006:104-106). Salomon, özellikle gazetecilerin alınmadığı siyasal ve sosyal toplantılara girmeyi başararak, basın fotoğrafçılığının kabul görmesi konusunda öncü olmuştur. Salon fotoğrafçılığının atası olarak anılan Salomon, ayrıca kendisini basın fotoğrafçısı olarak adlandıran ilk kişidir (Amar,2008:56). Böylelikle Weimar Cumhuriyeti'nin özellikle siyasal durumunu belgeleyen Salomon, modern basın fotoğrafçılığının gelişiminde öncü olarak anılırken, dönemin öncelikli bir iş alanı olarak değerlendirilmeyen basın fotoğrafçılığına saygınlık kazandırmıştır.

2.1.2. Ajansların Basın Fotoğrafçılığına Etkisi

Weimar Cumhuriyeti'nin özgürlükçü ortamı Almanya'da resimli haber dergilerinin gelişerek yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Bu gelişmelere paralel olarak dergilerin fotoğraf ihtiyacı artmış ve bu ihtiyaca yönelik oluşan talep doğrultusunda fotoğraf ajansları çoğalmıştır (Oral,2011:74). 1920'li yılların sonlarına doğru, Dephot, , Kystone, A.B.C., Atlantic & Pasific, Mauritius, Wide World gibi ajanslar gazete ve dergilerin haber fotoğrafı sağlayıcıları olarak öne çıkarken, basın fotoğrafçılığının gelişimi noktasındaki katkıları dolayısıyla Dephot Fotoğraf Ajansı'na ayrı bir önem atfedilmektedir (Oral, 2011:74). Keza “ünlü fotoğraf tarihçisi Helmut Gernheim, Alfred Marx ve Simon Guttmann tarafından kurulan Dephot'nun 1932 yılına kadar Almanya'da fotojurnalizm (basın fotoğrafçılığı) alanındaki temel kurum olduğunu” (Oral,2011:75) ifade ederek Dephot Ajansı'nın önemine dikkat çekmiştir. Dephot Fotoğraf Ajansı'nın kurucularından olan Simon Guttmann'a ayrı bir parantez açan Freund ise, Guttmann'ın basın fotoğrafçılığının gelişiminde hayati bir etkiye sahip olduğunu ifade ederken, ajansında çalışan fotoğrafçıların Guttmann'ın gazetecilik becerilerinden etkilendiklerini ve modern basın fotoğrafçılığının oluşmasında katkılar sağladıklarını aktarmaktadır (Oral,2011:76). Fotoğrafçı kadrosu Walter Bosshard, Andre Kertsz, Harald

Lechenperg, Germaine Krull, Alfred Eisenstaedt ve daha sonra Magnum Photos'un kurucularından olacak Robert Capa'dan oluşan Dephot Ajansı, üyelerinin çalışmalarını Almanya'nın önemli resimli gazetelerinden olan Münchner Illustrierte Press ve Berliner Zeitung Illustrierte sayfalarında yer almasına aracılık etmiştir (Özel,2014:8).

Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesiyle sanat, bilim ve edebiyat çevrelerinden insanlar, başta ABD olmak üzere Avrupa kentlerine göç etmişlerdir. Bunların yanı sıra Weimar Cumhuriyeti döneminde temelleri atılan ve bu süre zarfında altın çağlarını yaşayan modern basın fotoğrafçılığı da Nazizm'den olumsuz etkilenmiştir. Hitler rejiminden kaçarak göç etmek zorunda kalan editörler, fotoğraf ajansı sahipleri ile fotoğrafçılar, Almanya'daki basın fotoğrafçılığı alanındaki deneyimleri sayesinde özellikle Amerika'da basın fotoğrafçılığı alanında parlak dönemlerin başlangıcına yol açmıştır (Oral,2011:85). Bu bağlamda New York'ta üç Alman Yahudi göçmenin girişimiyle kurulmuş olan Black Star Fotoğraf Ajansı'nın "1920'lerde Almanya'da filizlenen, 1930'larda İngiltere, Fransa ve ABD'ye aşıl原因an, 1940'lı ve 1950'li yıllarda uluslararası boyutlara ulaşan basın fotoğrafçılığının ABD'de kurumsallaşmasında önemli katkıları bulunmaktadır" (Oral,2011:86). Ajansın kurucuları Almanya'daki ajans ve basın fotoğrafçılığı geleneğinin teknik ve pratikleri konusunda deneyimli olan Berliner Illustrierte Zeitung'un editörü Kurt S. Safranski, yayıncı Kurt Komfeld ve Almanya'da Mauritius adlı fotoğraf ajansının eski sahibi Ernest Mayer'den oluşurken, fotoğrafçı kadrosunda ise Fritz Goro, Philippe Halsman, Andreas Feininger, Walter Sanders, , Wolter Bosshard, Roman Vishniac, David Seymour, Robert Capa gibi isimlerin yanı sıra geçtiğimiz yüzyılın önemli foto röportajcılarında biri olarak kabul edilen W. Eugene Smith yer almaktadır (Oral,2011:86). Black Star, aralarında New York Times'ın da bulunduğu birçok gazete ve dergilere haber fotoğrafı servisi yaparken aynı zamanda reklam sektörü ve kitap yayımcılarına da fotoğraf hizmeti sunmuştur. Black Star, Hitler rejimi sebebiyle ülkelerinden kaçmış olan fotoğraf editörleri, fotoğrafçılar ve ajans sahiplerini işe alarak istihdam etmiştir. Bu durum, Alman göçmenlerin Amerika'ya entegre olması, basın fotoğrafçılığı çevreleri ile tanışmaları, aynı zamanda dil öğrenmeleri konusunda kolaylık sağlamıştır. Bir diğer önemli husus, basın fotoğrafçılığında mahir göçmenlerin Almanya'daki basın fotoğrafçılığı deneyimlerini aktararak Amerikan basın fotoğrafçılığının gelişimine katkı sağlamalarıdır Oral,2011:88-90).

Dünya'da fotoğrafa olan talebin artması sonucu bu durumdan ajanslar doğrudan etkilenmiş ve sayılarında artış yaşanmıştır. Bu ajanslar profesyonel fotoğrafçıları işe alırken aynı zaman da serbest çalışan (freelance) fotoğrafçıları da bünyesinde istihdam etmiştir. Bununla birlikte ajans sahipleri ile fotoğrafçılar arasında düşük ücret, iş güvenliği ve telif

hakkı gibi sorunlar yaşanmıştır. Yaşamı ile maddi olanaklarını da ortaya koyan fotoğrafçının fotoğrafının satışından söz sahibi olmayışı gibi sebepler Magnum Ajansı'nın kuruluşuna giden süreç olarak bilinmektedir (Freund,2006:141-142). Robert Capa'nın düşüncesi doğrultusunda, Henri Cartier – Bresson, David Seymour, George Rodger'in yanı sıra Life dergisi deneyimi olan William Vandivert, Rita Vandiert ile Maria Eisner'in bir araya gelmeleri sonucu kurulan Magnum Ajansı, geleneksel ajans işleyişinden farklı bir politika ile hareket etmiştir. Diğer ajanslar gibi ticari bir amaç doğrultusunda kurulmuş olmasına karşın, kooperatif ilkesiyle hareket ederek, üyelerinin ajansın işleyişi konusunda eşit haklara sahip olmasını sağlamıştır (Oral,2011:93). Bununla birlikte, “Magnum, uluslararası alanda serbest çalışan fotoğrafçıları bir araya getiren kooperatif nitelikte ilk ajanstır” (Oral,2011:93). Magnum Ajansı'nın kuruluş amacını ve fotoğrafçılara tanıdığı kolaylıkları Özel şu şekilde aktarmaktadır:

Magnum Photos'un kuruluş amaçları arasında, yapılacak foto-röportajların tercihi, süresi, fotoğrafların seçimi ve dağıtımının kontrolü gibi fotoğrafçının üzerinde baskı oluşturduğunu düşündükleri birtakım kurallar, yaptırımlar, zorunluluklarla başa çıkabilmek geliyordu. Magnum, fotoğrafların telif hakları konusunda azami titizlik gösterdi, üyelerinin çektiği fotoğrafların sonraki yayın haklarının fotoğrafçı lehine korunmasını sağladı (Özel,2014:9).

Magnum Ajansı, kurulduğu tarihten bu yana (1947) bünyesindeki basın fotoğrafçılarıyla dünyadaki önemli olaylara tanıklık etmiş, hümanist bir bakış açısıyla insanların sorunlarına eğilmiş ve bunları fotoğraflarıyla belgelemiştir. Özellikle dünyadaki önemli kırılma dönemlerinden olan “savaşları, etnik dalgalanmaları, Çin'deki uzun yürüyüşü, katliamları, soğuk savaşı, Berlin Duvarı'nın yıkılışını fotoğraflarıyla belgelemiştir” (Oral,2011:100). Almanya'da temelleri atılan fotoğraf ajansı geleneği, ülkelerinden göç etmek zorunda kalan basın fotoğrafçıları, ajans sahipleri ve fotoğraf editörleri sayesinde Amerika ve Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Tüm bu gelişmeler basın fotoğrafçılığının gelişimini sağlamış, aynı zamanda ilk defa fotoğrafçılar bir araya gelerek kendi ajanslarını kurmuşlardır.

2.2. Türkiye'de Basın Fotoğrafçılığı

2.2.1. 1923-1950 Tarihleri Arası Türkiye'de Basın Fotoğrafçılığı

İnsanlığın ilk defa tanıklık ettiği Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra İmparatorluklar devri kapanmış, yerine ulus devlet geleneğini benimseyen ve üniter yapıya sahip ülkeler kurulmuştur. Bu süreçleri yaşayan bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin altı yüz yıllık dönemi sona ererken yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti dönemi başlamıştır. Böylelikle yeni

ülkenin kendisini anlatma ve tanıtmaya ihtiyacı doğmuş ve buna yönelik adımlar atılmıştır. Bu amaç doğrultusunda Vedat Nedim Tör'ün başkanlığındaki Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından 'La Turquie Kemaliste' adıyla yayımlanan periyodik yayınlar ve tanıtıcı kitaplar, fotoğraflarla zenginleştirilerek dünya çapında dağıtım sürecine dahil edilmiştir (Çizgen,1992:75). Tanıtım amacıyla kurulmuş olan La Turquie Kemaliste Dergisi, 1933-1945 yılları arasında düzenli aralıklarla yayınlanmıştır (Kanburoğlu,2013:80). Türkiye'nin tanıtımı açısından Avusturya asıllı fotoğrafçı Othmar Pferschy'nin çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. 1926 yılında Türkiye'ye yerleşen Othmar Pferschy, ilk önce fotoğrafçı Jean Weinberg'in yanında altı yıl çalıştıktan sonra sözleşmeli fotoğrafçı olarak Matbuat Umum Müdürlüğü'nde çalışmaya başlamıştır. Othmar, bu görev kapsamında Türkiye'yi dolaşmış ve gezdiği yerlerde çekmiş olduğu fotoğraflarla kapsamlı bir arşiv oluşturmuştur. Bu fotoğraflardan oluşan ve Almanya'da baskısı yapılan "Fotoğraflarla Türkiye" albümü Türkiye'nin tanıtımı için büyük katkılar sağlamıştır. Cumhuriyet döneminde fotoğrafçılık alanında, Etem Tem, Cemal Işıksel, Esat Nedim Tengizman, Jean Weinberg, Othmar Pferschy öne çıkarken, bunlardan ayrı olarak Namık Görgüç, Cemal Göral, Ali Ersan, Selahattin Giz, Faik Şenol, Hilmi Şahenk gibi isimler ise dönemin basın fotoğrafçıları olarak anılmaktadır. 1924 yılında Vakit Gazetesi'nde basın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlayan Cemal Işıksel, Atatürk'ü konu alan fotoğraflarını bir apartman dairesinde yedi yıl boyunca sergilemiş ve 1969 yılında "Atatürk Fotoğrafları" isimli bir albümde toplamıştır (Çizgen,1992:75-76).

Cumhuriyetin ilanı ile siyasal ve toplumsal alanda demokratikleşme süreci yaşanırken bu durum sanatta da önemli gelişmelerin yaşandığı dönem olmuştur. Özellikle 1930'lu yıllarda kurulan Halkevlerinde, edebiyatın yanı sıra güzel sanatlar alanındaki müzik, resim ve fotoğrafçılık gibi dersler verilmiştir. Bu noktada verilmiş olan fotoğrafçılık kursları sayesinde fotoğrafçılık özendirilerek yaygınlaşmaya başlarken, yeni fotoğrafçıların yetişmesine katkıda bulunmuştur. 1940 yılında Eminönü Halkevi'nde Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik, İlhan Arakon, İhsan Erkal gibi isimlerin fotoğraflarından oluşan sergi açılmıştır. Türkiye'de fotoğrafçılığın yaygınlaşmasında Şinasi Barutçu'nun önemli katkıları olduğu varsayılmaktadır. Gazi Fotoğraf Enstitüsü'nde fotoğrafçılık dersleri veren Barutçu, Resna Fotoğrafhanesi'nde yetişmiştir. Bununla birlikte fotoğrafçılık konulu beş kitap çalışması olan Barutçu, 1945 yılında "Foto" isimli bir dergi çıkarmıştır. Sedat Simavi tarafından 1 Mayıs 1948 yılında kurulan Hürriyet Gazetesi basın fotoğrafçılığı anlamında önemli gelişmelerin yaşanmasına olanak vermiştir. Örneğin, Hürriyet Gazetesi'nden Semiha Es dünyayı dolaşarak fotoğraflar çekerken, 1948 yılında düzenlenen Londra Olimpiyatları'nın takibi için basın fotoğrafçısı Ali Ersan'ı görevlendirmiştir. Çekilen fotoğraflar gazetenin birinci sayfasında

kendine geniş yer bulmuş ve bu gelişmeler sonucunda Türkiye basınında spor fotoğrafçılığının başladığı dönem olmuştur (Çizgen,1992:76, Kanburoğlu, 2013:86). Yine aynı yıllarda Selahattin Giz, Faik Şenol, Faruk Fenik, Cemal Göral tarafından ilk ajans olarak kabul edilen Basın-Foto isimli ajans kurulmuştur (Çizgen,1992:76).

Türkiye’de basın fotoğrafçılığı, yeni kurulmuş bir cumhuriyeti tanıtmaya işlevi görürken bu dönemdeki fotoğrafçılar daha çok ülkenin ücra bölgelerini dolaşarak belgeleme üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Böylelikle Weimar Cumhuriyeti’nde doğan ve daha sonra ajanslar yoluyla Amerika’da kurumsallaşan modern basın fotoğrafçılığı, 1950’li yılların başından itibaren ve özellikle de Hayat Mecmuası’nın yayımlanmasıyla Türkiye’de başladığı dönem olmuştur.

2.2.2. 1950’li Yıllar ve Hayat Mecmuası

Kurtuluş Savaşı döneminde Atatürk tarafından kurulan ve özellikle dünya kamuoyunu bilgilendirme amacı taşıyan Anadolu Ajansı savaşın nihayete ermesiyle devletin de ortak olduğu bir anonim şirket kimliği kazanmıştır (Ak,2001:180). Bunun nedeni kurumun işleyişinin bağımsız olması ve kamu yararı ilkesi ile hareket etmesinin önünü açmaktır. 1950’li yıllardan sonra haberleşme noktasında teknik donanım ihtiyaçlarını gideren Anadolu Ajansı, dünya ile kesintisiz enformasyon akışının hızlı olması ve sürekliliği sağlaması doğrultusunda Telefoto, Mutax (devamlı kaydedici), Lazer-fax teknolojilerinden yararlanmaya başlamıştır. Anadolu Ajansı’nın ilk basın fotoğrafçısı kadrosu Cemal Çakuş, İsmet Taşkurt ve Ahmet Tuna gibi isimlerden oluşmuştur. 1950’li yıllar Türkiye basın hayatında önemli bir yer tutmuş olan yayın çalışmaları olmuştur. Bahse konu çalışmaların ortaya konulmasında Sedat Simavi’nin önemine dikkat çeken Seyit Ali Ak (2001:18) şunları aktarmaktadır:

“...önce Diken (1918) adlı mizah dergisi, ardından Resimli Dersaadet adlı günlük resimli gazeteyi yayınladı. Mütareke yıllarında yine Güler yüz adlı siyasi bir mizah gazetesini ve 1919’da İnci’yi, 1923’te Resimli Gazete’yi, 1933’te Yedigün dergisinin yanı sıra Karikatür’ü çıkardı. Yedigün ülkemizde görsel malzeme ağırlıklı yayın modeli konusunda iyi bir deneyim olmuş, basınımızda yeni bir yayın anlayışının yerleşmesini sağlayan Hürriyet gazetesinin önünü açmıştır.”

Hürriyet Gazetesi yayın hayatına başladığı 1948 yılından beri Türkiye basın hayatında önemli yeniliklerin öncüsü olmuştur. 1950 yılında bir yolcu uçağının düşmesini haberleştiren ve ilk olarak okuyuculara ulaştıran Hürriyet Gazetesi olayı aktaran fotoğrafların altına “her hakkı mahfuzdur” ibaresi eklemiştir. Böylelikle fotoğrafların telifsiz kullanımının önüne geçmeye çalışılmıştır. Toplumu yakından ilgilendiren konulara eğilen, spor ağırlıklı haberler

için özel sayfa ayıran, güncel politikayı kamu yararı bağlamında eleştirel bir bakış açısıyla değerlendiren Hürriyet Gazetesi, aynı zamanda eğlence olgusunu gazetecilikte daha önce yapılmamış bir şekilde öne çıkarmıştır. Bununla birlikte Türkiye basınında ilk telefoto tesisini kuran Hürriyet Gazetesi, dönemin Başbakanı Adnan Menderes ile Dışişleri Bakanı M. Fuad Köprülü'nün İngiltere'ye yönelik ziyaretlerini fotoğraflayarak belgelemiş ve telefoto yöntemiyle aynı gün içerisinde okuyucularına iletmeyi başarmıştır (Ak,2001:181).

Türkiye basın tarihinde önemli yayınlardan biri de şüphesiz Hayat Mecmuası'dır. Matbaacılık ve dergicilik alanında önemli yenilikleri gerçekleştirmenin yanı sıra Türkiye'de basın fotoğrafçılığının bir nevi okulu olmuştur (Ertan,2005:23). Hayat Mecmuası'nı basın fotoğrafçılığı perspektifi ile ele almadan önce yayımlandığı dönemdeki siyasetin basın ile olan ilişkisine değinmekte yarar vardır.

Demokrat Parti 1950 yılındaki genel seçimleri kazanarak iktidara gelmesiyle Türkiye'de yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Özellikle basın özgürlüğü konusunda geçmiş dönemlerdeki yasakların kaldırılmasının yanı sıra gazete sahipleri ve gazeteciler için mevcut dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğu takdirde birtakım “özgürlükçü” denebilecek iyileştirici adımlar atılmıştır. Bu bağlamda 1950 yılında liberal nitelikte olan “Basın Kanunu” çıkarılmış ve hükümetin basın üzerindeki etkisinin önüne geçilmiştir. Bunun yanı sıra 13 Haziran 1952 tarihli bir kanun çıkarılan yasa ile gazetecilerin hakları işverenler karşısında güvence altına alınmıştır. Söz konusu yasaya göre gazeteciler sendika kurma, sosyal sigortadan yararlanma, haftalık tatil ve yıllık ücretli izin, gazeteci ile işveren arasında yazılı iş anlaşması yapma zorunluluğu, kıdem tazminatı gibi yasal haklar elde etmiştir. Böylelikle DP ile basın arasında iyi ilişkiler kurulurken dönemin önemli gazetecilerinden Ahmet Emin Yalman bu durumu basının altın devri olarak nitelemiştir. Ülkede ekonominin kötüye gitmesi, kara borsa ve vurgunculuk olayları ile yolsuzluklara DP iltisaklı kişilerin bağlantılarının meydana çıkması sonucu basın kamu yararını gözeterek hareket etmiş ve olayların üzerine gitmiştir. Bu durum DP ile basının arasını açmış ve özellikle 6-7 Eylül olayları sonrası ilan edilen sıkıyönetim ile basına yönelik sansür ve ekonomik baskıların başladığı dönem olmuştur. Basın üzerindeki bu olumsuz uygulamalar DP yanlısı yayın politikası izleyen gazete ve dergileri etkilemezken bu yayınlar “besleme basın” olarak nitelendirilmiştir (Topuz,1996:105-113). Burcu Sabuncuoğlu'nun ifadesine göre “denetim altında uygulanan siyasetsizleştirme politikası veya kendi politikasını dayatma yönteminin kaçışı olarak kültür- sanat ve magazin dergiciliğinde artış olmuştur” (2010:47). Bu dergilerden biri olarak anılan Hayat Mecmuası yayın hayatı süresince DP ile iyi ilişkiler kurmuş ve aleyhte haberler yapmaktan imtina etmiştir.

1952 yılında aylık periyotlarla çıkan Resimli Hayat Dergisi, 6 Nisan 1956 tarihinde yayımlanmaya başlayacak olan Hayat Mecmuası'na evrilmiştir. 32 sayfalık yapısıyla haftalık bir düzende çıkmaya başlayan Hayat Mecmuası Yapı Kredi Bankası'nın finansal desteği sayesinde Şevket Rado tarafından kurulurken, genel yayın yönetmenliğini dönemin önemli röportajlarına imza atan Hikmet Feridun Es yapmıştır. Gazetecilik mesleğine Vakit Gazetesi'nde başlayan Es, sırasıyla Akşam, Yedigün Dergisi ve Hürriyet Gazetesi'nde çalışmıştır. Yurt dışında yapmış olduğu gezilerdeki röportajları ile tanınan Es'in özellikle Hürriyet Gazetesi'nde yayınlanan Endonezya, Pakistan, Amerika ve Afrika gezilerindeki röportajları büyük ses getirmiştir. Bunun yanı sıra Kore Savaşı'nı cepheden takip ederek savaş konusundaki izlenimlerini aktaran yazıları kamuoyu nezdinde tanınırlığını artırmıştır. Hayat Mecmuası dünyanın önde gelen popüler dergilerinden başta Amerikan Life Dergisi olmak üzere Fransız Paris – Match ve Alman Stern Dergileri'nin içerik yapısının yanı sıra mizanpaj açısından da örnek olarak yayın hayatına başlamıştır. Hayat Mecmuası'nın içerik yelpazesini magazin, müzik, edebiyat, tarih, spor, tiyatro ve karikatür gibi konular oluştururken (Ak,2001:181-183), aktüalite temalı foto röportajlar da büyük ilgi görmüştür. Sabuncuoğlu (2010:4) Hayat Mecmuası'nın içeriklerinde ele aldığı konularla batılı yaşam tarzını aktararak yaygınlaşmasını sağlarken bu durumun yerel popüler kültürün değişimine neden olduğunu belirtmektedir. Türkiye'de tıfdruck² baskı tekniği kullanılarak yayımlanan ilk dergi özelliğinde olan Hayat Mecmuası, “okuru yakından ilgilendiren, kültür düzeyini yükselten, öğretici, iyi bir kağıda son teknikle basılmış, bol fotoğraflı” mottosu ile yayın politikasını tanımlamaktadır (Ak,2001:182). Tıfdruck baskı tekniği her ne kadar başarılı sonuçlar vermiş olsa da ağır işleyişinden dolayı Hayat Mecmuası'nın güncelliği yakalama noktasında engelleyici olmuştur. Tıfdruck kalıplarının hazırlanması için uzun zamana ihtiyaç duyuyor oluşu matbaadaki baskıyı yavaşlatmış bunun sonucunda Hayat Mecmuası, içeriği ile tezat oluşturacak şekilde durgun, heyecansız, mat bir dergi hüviyetine bürünmüştür. Bu olumsuzluklara rağmen Hayat Mecmuası fotoğraf anlamında olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Tıfdruck baskının da katkısı sonucunda fotoğraflar daha önceki örneklerinden ayrı olarak daha canlı, parlak ve ayrıntılı fotoğraflar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hayat Mecmuası'nda kadrolu ve serbest çalışan basın fotoğrafçıları Ozan Sağdıç, Ara Güler, Mustafa Kapkın, Mustafa Küçük, Suavi Sonar, Osman Darcın, Othmar Pferschy, İnal Tengizman, Semiha Es,

² Tıfdruck bir çukur baskı sistemidir. Bu sistemde, boya alıp kağıda geçiren kısımlar çukurdadır. Bu teknik, ilk kez 15. yüzyılda Almanya'da uygulanmaya başlamıştır. Tıfdruck baskının işleyiş sistemi şöyle açıklanabilir: Basılacak imge, metal kalıp üzerine kazınır ya da asitle yedirilerek oyulur. Daha sonra kalıbın bütün yüzeyi mürekkeple kaplanır ve yüzey üzerinde kalan mürekkep, silinerek temizlenir. Böylelikle kalıbın sadece kazınmış ya da oyulmuş yerlerinde mürekkep bırakılmış olur. Kalıp, üzerine kâğıt konularak silindirik kazanlı bir prestenden geçirildiğinde; çukurda kalan bölgelerdeki mürekkep kâğıt üzerine aktarılmış olur.

Hilmi Şahenk, Ahmet Tuna, Necdet İşler, Güneş Karabuda, Kutlu Ertuna, Yalçın Kılan, Garbis Özatay, Tamer Güvenç, Erol Dernek, Sedat Dizici, Ferit Can gibi isimlerden oluşmaktadır (Ak,2001:183-184). Ara Güler Hayat Mecmuası'nın basın fotoğrafçılığına bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir:

“Ben Hayat’a yedek subaylığımı bitirdikten sonra girdim. Life, Paris Match, Der Stern gibi büyük mecmua olur diye bekledim. Fakat yönetici kadrosunun foto-journalizmden anlamaması nedeniyle başarılı olamadı. Orada on sene mi ne çalıştım. Ömrümü boşa harcadım. Sadece bazı şeyleri fotoğrafla anlatmak mecburiyetinde kalındığı için bir sahne açılmıştır. Eskiden o da yoktu” (Ak,2001:184).

Hayat Mecmuası'nın bir diğer önemli kadrolu basın fotoğrafçısı Ozan Sağdıç'tır. Uzun yıllar Hayat'ta gazetecilik yapacak olan Ozan Sağdıç daha sonraları derginin Ankara temsilciliğini yapacaktır. Sağdıç'a göre Hayat Mecmuası eksiklikleri olmasına karşın basın fotoğrafçılığı havasını Türkiye'ye getirmiş bir dergi olarak tanımlamaktadır. Sağdıç konu bağlamında şunları ifade etmektedir:

“Hayat'tan önce Türkiye'de gazete fotoğrafçılığı vardı. Gazete fotoğrafçılığının temel hedefi haberi kaçırmamak olduğu için bir olayı etkili bir biçimde estetik kaygılar taşıyarak yansıtmak göz ardı edilirdi. Hayat, güzel fotoğraf basmak gibi bir iddia ile yola çıktığı için kompozisyonu, estetiği, ifadesi olan fotoğraflara yöneldik.”³

Seyit Ali Ak Hayat Mecmuası ile ilgili Ozan Sağdıç ile gerçekleştirmiş olduğu söyleşide Sağdıç'ın Ara Güler gibi dergi yönetiminin basın fotoğrafçılığı hususundaki ilgisizliğini dile getirirken konu bağlamındaki görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Hayat Mecmuası'nda çalışmak parasal yönden iyi değildi. Yöneticiler hikmeti fotoğraf çekende değil de, tıfdrük baskıda buluyorlardı. Matbaa çok iyi bastığı için böyle olduğunu sanıyorlardı. Fotoğrafa hizmet ediyoruz diye bir anlayış yoktu. Özellikle Şevket Rado'da”(2001:185).

Bu olumsuzluklara rağmen Sağdıç, Hayat Mecmuası'ndan bir okul olarak söz ederken, sayfa tasarımından, mekanik işlere kadar çok şey öğrendiğini ifade etmiştir (2001:185). Hayat mecmuası, çalışanlarla yönetim arasında yaşanan anlaşmazlıklar neticesinde işçilerin 6 Temmuz 1978 yılında yaptığı “Hayat Grevi” ile yayın yaşamını noktalamıştır. Bu tarihte çıkan ve son sayı olma özelliğindeki 1135. Sayısı grev nedeniyle dağıtılmamıştır (Ak,2001:186).

³ <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1024/cadi-kazani-ozan-sagdic-ile-birlikte.html> (erişim tarihi: 07.03.2020).

2.2.3. Ankara'nın Siyasi Vizyonu ve 1960'lı Yıllar

Türkiye’de 1960’lı yıllardan bahis açıldığında haklı olarak ilk anımsanan konu ülkenin yönetimini elinde bulunduran DP’ye yapılan askeri darbe olmuştur. 27 Mayıs 1960 yılının sabahında seçilmişlere yönelik yapılmış olan bu askeri faaliyet sonucu Başbakan Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan asılarak idam edilmişlerdir. Bununla birlikte altmışlı yıllar Türkiye’de siyasal düşüncelerin ortaya çıktığı dönem olurken Türkiye siyasi yaşamında sol tandaslı parti ve fraksiyonların yanı sıra İslamcılığın etkisiyle oluşan ülkücü – milliyetçi cephe doğmuştur (Kaynar,2017:275). Bu konuları ele almadan önce askeri darbeye geline süreci ve darbe sonrası siyasal atmosfere değinmekte yarar vardır.

27 Mayıs Darbesi, Türk Silahlı Kuvvetleri içerisinde organize olan subaylardan oluşan Milli Birlik Komitesi tarafından gerçekleştirilmiştir. MBK’nin darbe bildirisini Albay Alparslan Türkeş kamuoyuna duyururken amaçlarının “kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü buhrandan” kurtarmak olduğunu ifade etmiştir (Zürcher,2000:351). 1957 seçimlerini kazanarak iktidarını pekiştiren DP, buna karşın ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik ve politik krizlerin önünü alamamıştır. Bu sebeplerden hareketle baskıcı bir yönetim politikası izleyen DP, basını sansür ve ağır cezalandırmalarla susturmaya çalışırken, muhalefet partisi konumunda olan CHP’ye siyasal baskılar uygulamıştır. Özellikle Kayseri’ye seyahat eden İnönü’nün treni durdurularak gezisinin iptal edilmesinin istenmesi muhalefet ile iktidar arasındaki gerilimi artırmıştır. Bu konuda geri adım atmayan İnönü, üç saatlik bir gecikmeden sonra Kayseri’ye gidişine izin verilmiştir. Bu engelleme girişiminden başarısızlık sonucu çıkaran DP, CHP’ye yönelik baskılarını artırmış ve askeri bir kalkışmanın tertip edildiği iddiasında bulunarak bunun araştırılması için tüm üyelerin DP milletvekillerinden oluşan Meclis Tahkikat Komisyonu kurulmuştur. Böylelikle tarafsız bir hüviyete sahip olmadığı aşikâr olan komisyon muhalefet üzerinde siyasal baskısını artırırken, basın üzerindeki mevcut sansür katmerleşmiş ve gerekli görüldüğü takdirde gazetelerin toplatılma yetkisine sahip olmuştur. Geniş yetkilerle donatılan komisyon encümeni özellikle İnönü’yü halkı isyana ve galeyana getirmekle suçlarken, ülkenin ve meclisin bütünlüğü ve birliğine karşı halkı kışkırttığı iddiası ile meclis oturumlarına katılmasını belli bir süre yasaklamıştır. Bunlara karşın CHP’nin karşı hamle olarak ekseriyetle üniversite öğrencilerinden oluşan gençlik örgütlerine verdiği talimatla İstanbul ve Ankara’da geniş çaplı öğrenci gösterileri düzenlenmiştir. İktidar gösterilerin merkezi olan İstanbul ve Ankara’da sıkıyönetim ilan ederek üniversitelerin de tatil edilmesini sağlamıştır.

Tüm bu siyasal ve toplumsal krizlerin yarattığı kargaşa ortamı askeri müdahaleye giden sürece katkı sağlamıştır (Ahmad,2010:97-98).

Orgeneral Cemal Gürsel başkanlığındaki MBK ülke yönetimine el koyduğu gün içerisinde darbenin meşru zeminini oluşturmak hasebiyle İstanbul Üniversitesi rektörü Sıddık Sami Onar'ın başında olduğu ve beş hukuk profesöründen oluşan ekibe yeni anayasanın hazırlanması için talimat verilmiştir. DP tarafından kurulan Meclis Tahkikat Komisyonu faaliyetlerinin anayasaya aykırı olduğunu ifade eden profesörler darbeyi haklı gören ve bunu olumlayan bir bildiri yayınlamışlardır. Bu süreçte, askeri müdahalenin meşru bir zemin üzerinde konumlandırılması hedeflenmiş, ardından DP'nin faaliyetlerinin önce askıya alınması ve nihayetinde 29 Eylül tarihinde kapatılması kararına varılmıştır. Askeri müdahaleden sonra ülkenin yönetiminde söz sahibi konumundaki MBK, ülkenin demokrasiye yeniden geçiş için hukuk profesörlerince hazırlanan yeni anayasanın halk oylamasına sunmuştur. Yeni anayasa, 9 Temmuz 1961 seçimlerinde yüzde 61,7'lik bir oyla kabul görmesine karşın, yüzde 38,3'lük ret oyu kullanılarak karşı çıkmıştır (Zürcher,2000:352-358). Bu sonuçlar yeni anayasanın dolayısıyla DP'ye yapılmış olan askeri darbenin toplumun nezdinde tam olarak destek görmediğinin göstergesidir. 1961 Anayasası ile çoğulcu demokrasi ilkesi benimsenmiş, yasama, yürütme ve yargı erklerinin birbirinden bağımsız olarak hareket etmesinin önünü açan kuvvetler ayrılığı sağlanmış, yargı bağımsızlığı, kişi hak ve hürriyetleri güvence altına alınmıştır. Sosyal devlet ibaresinin eklendiği yeni anayasada yerel yönetimlerin yetkileri artırılmış, TRT ve üniversitelere özerklik statüsü verilmiştir.⁴

Darbe sonrası halk oylamasına sunulan anayasanın yüzde 38,3'lük kabul görmeyen ret oyunun etkisi 15 Ekim 1961 tarihinde gerçekleştirilen genel seçimlerde belli olacaktır. Seçim sonuçlarında CHP yüzde 36,7, DP'nin ardılı olarak gösterilen Ragıp Gümüşpala önderliğindeki Adalet Partisi yüzde 34,7, Yeni Türkiye Partisi yüzde 13,9, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) oyların yüzde 13,4'nü elde etmiştir (Zürcher,2000:59). Böylelikle tek başına iktidar olmayı gerektiren yeterli oy oranını elde edemeyen partiler koalisyon yoluna gitmişlerdir. Buna göre en yüksek oy oranına sahip partilerden CHP ile AP arasında koalisyon hükümeti kurulmuştur (Ahmad,2010:263).

Bu gelişmelere paralel olarak DP yöneticilerinin yargılanması için Yassıada'da mahkemeler kurulmuştur. Sanıklara yönelik yolsuzluk davalarının yanı sıra anayasayı ihlal suçlamalarını içeren davalar açılmıştır. Özellikle daha önce kurulmuş olan Tahkikat Komisyonu'nun meclisi ortadan kaldırmaya yönelik bir girişim olarak değerlendirilirken anayasayı ihlal suçlamasına delil gösterilmiştir. Bu yargılamaların sonucunda 123 kişi beraat

⁴ [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Cumhuriyeti_Anayasas%C4%B1_\(1961\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Cumhuriyeti_Anayasas%C4%B1_(1961))

ederken, 31 sanığa müebbet hapis cezası verilmiş, içerisinde Başbakan Menderes ve bakan olan Zorlu ile Polatkan'ın da olduğu on beş kişi ölüm cezasına çaptırılmıştır. Celal Bayar'ın ölüm cezası ise yaşı ve sağlık durumu göz önünde bulundurularak hapis cezasına çevrilmiştir (Zürcher,2000:361-362).

Türkiye’de altmışlı yıllar 1961 Anayasası’nın görece özgürlükçü yapısı farklı siyasal düşüncelerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. İdeolojik mücadelenin merkezde olduğu radikal yapılar ortaya çıkarken bunlar sağ ve sol düşünce yapısıyla örgütlenmişlerdir. Zürcher (2000:359) cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte tüm siyasi yapıların Kemalizm’in etkisinde olduğunu ve mevcut düşünce sisteminin sürekliliğini sağladığını ifade ederken, Mehmet Ali Aybar’ın başkanı olduğu Türkiye İşçi Partisi (TİP)’ni statükoyu reddeden ve ideolojik hedefleri bulunan bir parti olarak tanımlamıştır. Tanıl Bora ile Aybar Yanık TİP’in kuruluşu ve siyasi vizyonu hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

“13 Şubat 1961’de 12 sendikacı (Kemal, Türkler, Şaban Yıldız, Rıza Kuas, Kemal Nebioğlu, Avni Erakalın, Salih Özkarabay, İbrahim Denizciler, Adnan Arkin, Hüseyin Uslubaş, Ahmet Muşlu, Saffet Göksüzoğlu ve İbrahim Güzelce) tarafından kurulan TİP, kurulduğu tarihten kapatıldığı 1971 yılına dek parlamenter mücadele yolunu benimsemiş, sosyalistlerin iktidarı seçimler yoluyla alabileceğine inanmış, Türkiye’nin tam bir gelişmişlik düzeyinde olmasa da kapitalist olduğu tespitinden hareketle sınıfsal bir perspektif kurmuştur.” (2017:280).

Sınıfsal bir perspektifle hareket eden TİP dolayısıyla Aybar, parlamenter sistem içerisinde var olabilmek için zaman zaman oy kaygısı gütmüş ve buna yönelik politikalara yönelmiştir. Bu durum partinin üzerine kurulu olduğu düşünce sisteminin dışına çıkılmasına sebebiyet vermiştir. İşçi sınıfına yönelik siyaset tarzı zamanla halkların ve bireyin özgürlüğü üzerine kaymış, böylelikle daha geniş kesimlere ulaşma amacı güdülmüştür. Özellikle Kürtler ile Alevileri parti çatısı altında toplama girişimlerinde bulunulmuştur (Yanık ve Bora, 2017:281-282).

Yön-Devrim Hareketi (YDH) altmışlı yıllar Türkiye’inde sosyalizmi benimseyen önemli fraksiyonlarından biridir. Hareketin misyonu Yön ve Devrim dergilerinde “1960’larda Yön’le Türkiye’nin yönünü belirledik. Şimdi o yöne gitmek için Devrim’le devrimi yapacağız” (Yanık ve Bora,2017:276) sözleriyle açıklanmıştır. Bu bağlamda Yön ile Devrim dergilerinin ayrımı da ortaya konulmuştur. Doğan Avcıoğlu önderliğindeki Yön Dergisi 1961 ile 1967 yılları içerisinde faaliyet yürütmüş ve ülke şartlarını göz önünde bulunduran yerel bir sosyalizm yorumu geliştirerek ülkenin kalkınmasına yönelik bir yöntem geliştirmiş ve ülkenin yönetimine “yön” verme amacıyla hareket etmiştir. Ülkenin refahını sosyalizm çatısı altında gören Yöncüler Türkiye’yi az gelişmiş ülkeler kategorisinde görürken, emperyalist ülkelerin

sömürüsü altında olduğunu, bunun kurtuluşunu da sosyalist bir devrim ile gerçekleştirebileceğini ifade etmişlerdir. 1961 ile 1967 tarihleri arasında toplamda 222 sayı yayımlanan Yön Dergisi, Mümtaz Soysal, İlhan Selçuk, Doğan Avcıoğlu, Cemal Reşit Eyüboğlu, Hamdi Avcıoğlu, İlhami Soysal tarafından kurulmuştur. YDH'nin bir diğer yayın organı olan Devrim Dergisi ise hedef okuyucu kitlesini askerler olarak belirlerken daha çok genç subaylara seslenmiştir. Bunun amacı ileriki dönemde ön görülen bir askeri darbeye tesir etmek, subayları etkileyerek darbenin “ilerici” bir karakterde olmasını sağlamaktır. Altmışlı yıllarda YDH, yayın organları sayesinde sol ideolojinin toplumda tartışılmasını ve kamuoyu önünde görünür kılınmasıyla popüler hale gelmesine katkılar sunması açısından kıymet atfedilmektedir (Yanık ve Bora, 2017: 276- 278).

İslamcı düşünce sisteminin uyanışı ve ivme kazanması 1960'lı yıllara tekabül eder. İslamcı düşüncenin bu dönemdeki bayraktarlığını Necip Fazıl Kısakürek ile Nurettin Topçu yaparken düşüncelerini çıkarmış oldukları dergilerle aktarmışlardır. Topçu Hareket, Kısakürek ise Büyük Doğu isminde dergi yayımlamıştır. Genel olarak anti-komünizm bir düşünce yapısının hâkim olduğu bu yayınlarda aynı zamanda anti-kapitalizm karşıtlığı söylemleri de sıkça dillendirilmiştir. Bu yayınların düşünsel politikası neticesinde oluşan milliyetçi – muhafazakâr kitle özellikle üniversitelerde Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Komünizmle Mücadele Derneği gibi kurumlarda örgütlenmişlerdir. Nitekim bu kadrolar 16 Şubat 1969'da ABD'nin 6. Filosu 'nu protesto amaçlı bir araya gelen sol öğrenci derneklerine saldırı düzenlemiş ve bunun sonucunda iki kişinin yaşamını yitirmesine sebebiyet vermiştir (Yanık ve Bora,2017:294-298). Türkeş'in CMKP'nin başına geçmesiyle bu kitlede ayrışmalar yaşanmıştır. Zira Türkeş ilk önce partinin adını değiştirerek Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) yapmış akabinde dokuz ışık doktrini⁵ doğrultusunda ideolojik bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Türkçü – ülkücü hareketin fikir önderi olarak Nihal Atsız öne çıkarken 1964 yılında yayımladığı Ötüken Dergisi'ndeki düşünceleri yol gösterici olmuştur. Bununla beraber ülkücü hareketin örgütlenme birimi olarak radikal -ve paramiliter- bir yapı olarak anılan Ülkü Ocakları'nın 1968 yılında kurulmasıyla özellikle genç tabanda karşılık bulmaya başladığı dönem olmuştur (Yanık ve Bora,2017:298-299).

Altmışlı yılların siyasal ve toplumsal gelişmeleri fotoğrafçılık üzerinde de etkili olmuştur. Bu dönemdeki fotoğraf anlayışında toplumsal sorunlara eğilme ve bunları görünür kılma amacı hakimdir. 1950- 1960 yılları arasında ülkeyi yöneten DP liberal politikalarıyla batılı yaşam tarzına uygun bir toplum inşasının oluşumunu sağlamıştır. Tüketimi önceleyen ekonomik politikalarıyla birlikte köyden kente göçlerin başladığı ve çarpık kentleşmeye

⁵ Türkeş'in, “Türk milletini ahlâkta, sanatta ve ilimde medenî ülkeler seviyesine çıkarmak” amacı gütmesiyle hazırladığı doktrindir.

neden olacak gecekondulaşma sorunları yaşanmıştır. Bunlardan hareketle fotoğraf, toplumsal belgesel anlayışıyla sorunları saptama aracı olarak kullanılmıştır. Bu dönemde baskı teknolojilerinde yaşanan teknik gelişmeler çekilen fotoğrafın anında görüntülü haber olarak servis edilmesinin önünü açmıştır. Bu durum fotoğrafçının ulusal ve uluslararası fotoğraf ortamından haberdar olmasını sağlamış ve basın fotoğrafçılığının meslek olarak ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Aynı zamanda 1 Mayıs 1963 yılında Hürriyet Haber Ajansı'nın kurulması basın fotoğrafçılığının geldiği noktayı ortaya koymakla beraber önemini de kanıtlamıştır (Ertan,2005:24). Fotoğrafçılığın değişen anlayışlarından biri stüdyo ortamında icra edilen portre fotoğrafçılığı yerine bu dönemde insanın içinde yaşadığı mekanla bir bütün olarak ele alınması olduğunu ifade eden Ertan (2005:24), böylelikle fotoğrafın bir gösterenden daha fazlası olduğunu farkına varıldığını ve yorumsamacı bir yaklaşımla bunun ardındaki gizi yani gösterileni bulma fikrinin oluştuğunu aktarmıştır.

1960'lı yılları Türkiye fotoğrafının kendini bulduğu ve dışa açıldığı bir dönem olarak niteleyen Çizgen (1992:78), bu konuda Ara Güler'in Türkiye fotoğrafını yurt dışına tanıtan kişi olduğunu belirtmiştir. Çizgen Ara Güler'e bu konuda ayrı bir değer atfederken konu bağlamında şunları aktarmıştır:

“Bir çağdaş belgelemeci ve büyük usta olarak Ara Güler, Türk fotoğrafının yurt dışında tanıtılmasındaki en büyük adımdır. 1928 yılında İstanbul'da doğan Güler, film stüdyolarında çalışarak görsel dünyaya ilk adımını sinema ile attı. 1950'de Yeni İstanbul'da gazetecilik yaşamına başladı. Life, Paris-Match ve Stern dergilerinin foto muhabiri oldu. 1961'de İngiltere'de dünyanın yedi yıldız fotoğrafçısından biri olarak seçildi. 1962'de "Master of Leica" ünvanını kazandı. Dünyada pek çok kitap ve dergide fotoğrafları yayınlandı ve yine dünyanın önemli dergileri kendisi için özel sayılar hazırladılar. 1968'de Amerika Galery of Modern Art'ta açılan Renkli Fotoğrafın On Ustası adlı sergide, bu on sanatçıdan biri olarak yer aldı” (1992:78-79).

Ertan (2005:25), altmışlı yıllardaki toplumsal sorunlara eğilme anlayışı sonucunda toplum ve fotoğraf arasındaki ilişkinin güçlendiğini belirtmiştir. Bu bağlamda Fikret Otyam'ın (Oral,2011:103) Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki işsizlik, ağılık sistemi, kaçakçılık, din sömürüsü, eğitim, kan davası, susuzluk gibi toplumsal konuları işlediği foto röportajlarından oluşan Gide Gide serisi ile toplumsal sorunları saptamış ve çözümü için kamuoyu oluşturmuştur. Buna karşın Ertan (2005:25) toplumsal belgesel anlayışının işlediği yoksulluk, sefalet ve karamsarlık temasına yönelik 1980'li yıllarda tepkilerin doğduğunu ifade etmiştir.

2.2.4. 1970'li Yıllar

Ele alınan başlık altında ilk öncelikle 1970'li yıllar Türkiye'sinin siyasal yaşamının önemli kırılma noktalarına kısaca değinilirken daha sonra ekonomik ve sosyal yaşamından bilgiler sunulmaktadır. Buradan hareketle ülkenin içerisinde bulunduğu siyasal ve sosyo-ekonomik konjonktür ile şekillenen yetmişli yılların fotoğraf anlayışı üzerinde durulacaktır.

Türkiye, yetmişli yılları toplumsal ve ekonomik krizlerin kontrol edilmesi güç bir dönemde karşılamıştır. Üniversite kampüsleri ile sokaklardaki şiddetin önlenmesi ve ülkenin ihtiyaç duyduğu mali reformların yapılması noktasında adım atamayacak kadar yıpranmış bir durumda olan Demirel hükümeti nihayetinde ordunun müdahalesine maruz kalmıştır. 12 Mart 1971 yılında Genelkurmay Başkanı'nın Demirel'e ordunun taleplerini içeren ve bir diğer anlamıyla ultimatoma olan bir muhtıra vererek hükümeti istifaya zorlamıştır. Söz konusu muhtıra, Atatürkçü çizgide olan yeni bir hükümetin kurulması gerektiğini buyururken, ülkede hâkim olan şiddet ve kaos atmosferini sona erdirecek kararlı adımların atılmasını talep etmiş ve bu isteklerin yerine getirilmemesi durumunda ordunun ülke yönetimine el koyacağını, bunun da ordunun "anayasal görevi" olduğunu savunmuştur (Zürcher,2000:375). Bu baskılar sonucunda hükümet istifa etmiş ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinde 31 ay sürecek ikinci bir ara rejim dönemi başlamıştır.

Demokrasinin duraklamasına neden olan 27 Mart 1971 Muhtırası, 1960 yılında yapılan darbe dönemiyle mukayese edildiği takdirde aralarında belirgin farklar olduğu anlaşılabacaktır. Turan'a (2002: 222) göre, 27 Mayıs 1960 ara rejimi, yasal olarak belirlenmiş anayasa, yeni kurumlar ve değerler açısından bir devrim olarak kullanılırken, 12 Mart döneminde vatandaşların özgürlükleri ve kurum özerkliklerinin kısıtlandığı baskıcı bir süreç olarak görülmektedir. 1973 yılına dek süren bu dönemde Muhtıra metnine bağlı çalışmalar yürütecek olan partiler üstü hükümet arayışına geçilmiştir. Bu süreçte siyasilerin muhtıraya yönelik tepkileri olumsuz olmasına karşın zaman içerisinde yapıcı bir tavır benimsenmiştir. Generaller tarafından atanan ve kurulacak yeni hükümetin başına geçecek isim CHP'nin sağ kanadını temsil eden Nihat Erim olmuştur. Bu kararı desteklediğini açıklayan İsmet İnönü parti içerisinde özellikle Genel Sekreter Bülent Ecevit'in muhalefeti ile karşılaşmıştır. Nitekim Ecevit, tepkisini parti görevinden istifa ederek sürdürmüştür. Bir diğer yandan solun bazı çevrelerinde muhtıra umutla karşılanmış ve 1960 tipi darbe olarak yorumlanmıştır. Fakat süreç içerisinde muhtıranın ordu içerisindeki komünizm karşıtı subaylar tarafından yapıldığı anlaşılabacaktır (Zürcher,2000:376).

Erim, siyasetten uzak teknokratlardan oluşan bir kabine kurarak gerekli sosyo-ekonomik reformların yapılacağına dair açıklamalar yapmıştır. Bununla birlikte ülkedeki

çatışmaların yeniden başlaması üzerine 27 Nisan'da Milli Güvenlik Kurulu'nun kararıyla 11 ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. İki yıl sürecek olan bu uygulama iki ay içerisinde yenilenmekteydi. Bu süre zarfında özellikle sol görüşe sahip kişiler üzerinde baskılar giderek artmıştır. Ayrıca bu dönemde kitlesel gözcaltı ve tutuklamalar başlamıştır. Gazeteci, sanatçı ve akademisyenlerden oluşan aydınlar ile TİP'in önemli üyelerinin de içerisinde bulunduğu 5000 kişi tutuklanmıştır. 24 Nisan'da İşçi Partisi, Erbakan'ın Milli Nizam Partisi (MNP) Mayıs ayında kapatılmıştır. MNP'nin kapatılmasına yönelik "terörle mücadelenin tarafsızlığı" savunusu yapılmıştır. Bunların üzerine Erbakan, MNP'nin devamı niteliğindeki Milli Selamet Partisi 'ni (MSP) kurarak faaliyetlerine devam etmiştir (Zürcher,2000:377-378).

Yetmişli yılların diğer dönemlerinde de önemli gelişmeler yaşanmıştır. Erim hükümeti ülke genelinde yeteri düzeyde kontrolü sağlayamadığından dolayı yerine Güven Partisi'nden (GP) Ferit Melen getirilmiştir. Özellikle Demirel ve partisnin olumlu yaklaştığı Melen'e CHP karşı duruş sergilemiştir. Öte yandan CHP içerisinde İnönü'ye yönelik muhalefetini sürdüren Ecevit yapılan kurultayda İnönü'nün parti başkanlığından istifa etmesini sağlamıştır. 1973 yılında yapılan genel seçimler sonucunda Ecevit yönetimindeki CHP en yüksek oy oranına sahip olurken diğer yandan da hükümeti kurma görevini elde etmiştir. Böylelikle 1974 tarihinde Erbakan'ın liderlik ettiği MSP ile ortaklık tesis edilmiş ve koalisyon hükümeti kurulmuştur. CHP – MSP koalisyonun henüz ilk aylarında Kıbrıs Sorunu belirlemeye başlamış ve Kıbrıs'a askeri hareket düzenlenmiştir (Zürcher,2000:378-380).

Yetmişli yıllarda kurulan hükümetlerin devamlılık gösterememesinin nedeni siyasi krizlerden çok ekonomik istikrarsızlık olmuştur. Özellikle 1973-1974 yıllarında yaşanan küresel petrol krizi sebebiyle petrol fiyatları orantısız şekilde artmıştır. Enerji ihtiyacını döviz ödemeleriyle gideren Türkiye böylelikle ekonomik krizin eşiğine varmıştır. Merkez Bankası'nın döviz rezervlerini harcaması ve Almanya'daki işçilerin döviz transferlerini kullanmasıyla ekonominin kısa vadede büyümesi sağlanmıştır. Bu hamlelerin sürdürülebilir olmadığı yetmişli yılların sonunda tekrardan baş gösteren ikinci petrol kriziyle anlaşılabilecektir. Bunun yanı sıra Avrupa'daki mali durgunluk Türk mallarının tüketilmesini etkilemiş ve piyasalarda daralmalar yaşanmıştır. Devamlı değişen hükümetlerin mali reformlar konusundaki başarısızlıklarından kaynaklı enflasyon yükselmiştir. Yetmişli yılların ilk yarısında yüzde 20 seviyelerinde seyreden enflasyon, tarih 1979'u gösterdiğinde yüzde 90 bandına dayanmıştır (Zürcher,2000:388-389).

Türkiye, 1978 yılında Ecevit öncülüğünde IMF, Dünya Bankası ve OECD ile kredi anlaşması için görüşmeler yapmıştır. Bu kurumların sunmuş olduğu ekonomik reform şartlarının ağır olması görüşmelerin sonuçsuz kalmasına neden olmuştur. Ancak 1979 yılında

Demirel'in yeniden iktidar olmasıyla ekonomik reform paketi hemen yürürlüğe konmuştur. Söz konusu paketin içeriğinde ithalat ve ihracat denetimlerinin kaldırılması, faiz oranlarının serbest bırakılması ve devlet harcamalarının kısıtlanması gibi ağır şartlar yer almıştır. Demirel, paketin uygulanması için Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşar Vekili Turgut Özal'ı görevlendirmiştir. Bu gelişmelere karşı olarak DİSK'in grev ve eylemleri paketin uygulanmasına imkân vermemekteydi. DİSK ocak ve nisan aylarında birkaç fabrika işgali eylemi gerçekleştirmiş ve çoğu yerde kolluk kuvvetiyle çatışmalar yaşanmıştır (Zürcher, 2000:390).

Bilindiği üzere 1961'de yapılan anayasa her ne kadar darbenin ürünü olarak karşımıza çıkmasına rağmen yine de çağdaş ve özgürlükçü özelliklere sahiptir. Bu demokratik süreç 1971 askeri müdahalesi ile kesintiye uğramış ve anayasanın bazı maddeleri değiştirilmiştir. Özellikle dernekler yasasındaki değişiklikler ile sivil toplum kuruluşlarını denetleme ve her türlü örgütlenmeye yönelik engelleyici adımlar olduğu bilinmelidir. Yapılan düzenlemelerle derneklere sadece bir amaç için hareket etme sınırlaması getirilirken, Talas (1992:218), üniversite, fakülte, akademi ve bunlara bağlı fakülteler ile yüksekokullar dahil olmak üzere, resmi veya özel tüm eğitim ve öğretim kurumlarında birden fazla öğrenci derneği kurulmasının yasaklandığını belirtmektedir. Böylelikle üniversite kampüsleri ve sokaklar denetim altına alınmaya çalışılmıştır.

Bu dönemdeki baskılar, toplumsal alanın her kademesinde kendini göstermiştir. “Her ne kadar 1970’li yıllarda dernekleşmelere ve örgütlenmelere kısıtlamalar getirilse de fotoğraf alanında bireysel tavır, yerini örgütlü gruplara bırakmıştır” (Akarçay, 2005: 119). Bunun yanı sıra yetmişli yılların ideolojik ve politik ortamı fotoğraf alanına da sirayet etmiş, fotoğrafçılar arasında görüş ayrılıkları yaşanmıştır. Fotoğrafi sosyal sorunların saptanması ve çözümü için bir araç olarak kullanılmasını savunan “toplumcu fotoğrafçılar” ile içerikten çok biçime önem veren ve moda, reklam ve nü konularında üretimler yapan fotoğrafçılar arasında kutuplaşmalar yaşanmıştır (Akarçay,2005:119-120). Yine bu yıllarda fotoğraf alanında dernekler çoğalmış ve verilen fotoğraf eğitimleri sayesinde amatör fotoğrafçıların yaygınlaşması sağlanmıştır. Bir diğer yandan fotoğraf yayınlarının yoğunluk kazandığı ve yine sempozyum ile yarışmaların düzenlendiği yıllar olmuştur (Ertan,2005:25). Bu gelişmeler ile ideolojik farklılıklar fotografik tarzların oluşmasına neden olmuş, bu farklılıkların izleri örgütlenme ve çıkarılan yayınlarda kendini göstermiştir. “İFSAK, Yeni Fotoğraf Dergisi, Fotos Grubu sanata politikanın karıştırılmaması gerektiğini savunurken ve biçime önem verirken, AFSAD grubu ve bazı sendikaların fotoğraf kolları, içeriğin önemini ve fotoğrafın

toplumsal ve siyasi tepkiyi ortaya koymasını gerektiğini vurgulamışlardır” (Akarçay,2005:123-124).

1978 yılında Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD)’nin girişimiyle “Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi” başlıklı sempozyum düzenlenmiştir. Katılımcıların fotoğrafın kullanım amacı üzerine tartışmaları Türkiye siyasi atmosferinin fotoğraf alanındaki yansımalarını içermektedir. Fotoğraf sanatçısı Şahin Kaygun’un “Fotoğrafın Toplumsal İşlevi” başlıklı bildirisinde “toplumsallık” kavramını irdelemiş ve topluma dönük her davranışın “toplumcu davranış” ve bu davranışın sahibinin de “toplumcu” olarak nitelendirilmesinin yanlış olduğunu belirtmiştir. Toplumcu fotoğraf anlayışını benimseyen fotoğrafçılara yönelik eleştirilerine “toplumdan uzak toplumcular” tanımlamasıyla devam eden Kaygun, sosyal konuların toplumcuların tekelinde olmadığını söylemiş ve “burjuva sanatçısı” tanımlamasına karşı çıkmıştır:

“Nasıl olsa bu konuda söylenen bir şey dikkat çekmektedir, o halde bu konuda bir şeyler söylemek gerek diyerek, lafa kollarını sıvayanlar, bu konuda kendilerinin bu yüzeysel yaklaşımlarına karşı çıkan herkese de hemen anti-toplumcu, anti-devrimci, burjuva sanatçısı gibi etiketleri yapıştırmanın küçük hesapları, içerisinde oldukları. Karşı çıktığınız anda burjuva sanatçısı demektir. Bitti. Hüküm verildi” (Kaygun,1978:33).

Kaygun’un eleştirilerine destek veren Hasan Kurbanoglu ise fotoğrafın anlatımcı yönüne dikkat çekmiş ve görüntüyü güçlendirenin “biçim, leke, renk ve valör gibi estetik değerler” olduğunu söyleyerek plastik unsurlara vurgu yaparken, toplumcu görüşe sahip fotoğrafçıların kendilerini teknik yönden yetkin duruma getirmeleri gerektiğini ifade etmiştir (Kurbanoglu,1978:36). Diğer yandan Kurbanoglu “toplumcuların” fotoğraflarını teknik açıdan yetersiz bulurken aynı zamanda gerçeği tam olarak yansıtmadığını savunmuştur (Akarçay 2005:120-121). Konu ile ilgili Vatan Gazetesi’ndeki “sorumluluk” başlıklı yazısında Kurbanoglu şunları söylemiştir:

“Burnunda sümükler akan, yüzüne sinekler konmuş çocukları fotoğraflamak Anadolu’nun geri kalmışlığını belirlemez. Çünkü Anadolu’da tertemiz, nur topu gibi çocuklar da vardır. bu da gelişmişliğini belirlemez. Mesaj yanlıştır. Ama devrimci nitelik taşıdığı öne sürülen her sergi böylesi fotoğraflarla doludur. Demek ki, Türk fotoğrafı henüz anlatımcı yapıya ulaşamamıştır. Bu anlayıştaki fotoğraf sanatçılarının önce kendilerini eğitmeleri gerekir. Fotoğrafta eğitim sorunu burada başlıyor. Önce bu sorun elbirliğiyle ilerici bir doğruluda çözümlenmelidir” (Kurbanoglu’ndan akt. Akarçay,2005:121).

Bu eleştirilere karşın toplumcu fotoğrafçı Sinan Çetin “biçimcileri” halkın arasına davet ederken işçi sınıfıyla bütünleşmelerini önermiştir. Toplumdan uzak bir sanatsal kuramın başarıya ulaşamayacağını belirtirken Kurbanoglu’nun eleştirilerine şu şekilde cevap vermiştir:

“Burnundan akan sümüğün üzerine sineklerin konduğu bir çocuğun sağlık koşullarının rezaletini sergileyen fotoğraf çekmek, fotoğrafımızın baltalanması değildir. Bu ülkede burnundan sümükler akan çocuklar vardır. Bu çocuklar, anaları dahil pamuk toplayan insanların çocuklarıdır. Çadırın önündeki çamurun içinde sürünen, yüzüne sinek konan bir bebedir. Bir gerçektir. Gerçeğin fotoğrafını çekmek ambargoculuk değildir. Belki yüksek estetik ve teknik seviyesi yoktur. Ama fotoğraftır. Belgedir. Ve çekilir” (Çetin,1978:10).

AFSAD üyesi Özcan Yurdalan ise sınıflar arası mücadelenin salt ekonomik, politik ve ideolojik alanlarda yaşanmadığını aynı zamanda kültür alanında da bir savaşım olduğunu belirtirken, bu mücadele içerisinde fotoğraf sanatının rolünü kültür sanat cephesindeki etkin bir güç olarak tanımlamıştır (Yurdalan’dan akt.Akarçay,2005:120). Yurdalan genel anlamda, sanatın işlevinin yanı sıra özel olarak fotoğraf sanatının neler yapabileceğine odaklanırken fotoğrafın propagandacı yönü ile eğitici rolüne vurgu yapmıştır:

“Fotoğraf sanatı, işçi sınıfı bilimini, ezilen sömürülen kitlelere, örgütlü olarak, sergi, gösteri yayın aracılığıyla ulaştırır. Fotoğraf sanatı, belgeci özelliğinin yanı sıra, bilinç taşıyıcı özelliğe de sahiptir. Düzenin uyuşturucu, beyin yıkayıcı yayınlarına karşı, sömürüye karşı savaşı, inancı, umudu, direnişi dile getiren fotoğraflar oluşmalıdır. Bunlar kitleleri eğitmede, bilinç taşımada kullanılır” (Yurdalan,1978:48-49).

1960’lı yıllardaki toplumsal değişimlerden kaynaklı çekilen fotoğraf karelerinde içerik ön plandayken 1970’li yıllarda ise bu durum tersine dönmüştür. Bu yıllarda diğer sanat dallarında olduğu gibi fotoğraf alanında da mevcut kalıplar dışına çıkılarak yeni arayışlar sonucunda deneysel fotoğraf üzerinde çalışmalar yapılmıştır (Ertan,2005:32). Bu konuda ön plana çıkan isim Şahin Kaygun olurken çalışmalarını dışavurumcu bir refleksle üretmiştir. Dönemin önde gelen yayınlarından Yeni Fotoğraf Dergisi görsel belleğin oluşmasına hizmet ederken daha çok amatör fotoğraf severlerin uzun süre takip ettiği yayın olmuştur. Dönemin amatör fotoğrafçılarının fotografik tarzı genellikle sosyal konular olmuştur⁶ Bunun nedeni ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik durum ve gerçekleşen toplumsal değişimdir.

2.3. Bresson ve Karar Anı Felsefesi

Henri - Cartier Bresson (HCB), fotoğraf makinesi aracılığıyla yirminci yüzyılın önemli kırılma anlarına tanıklık etmiştir. İkinci dünya savaşı yıllarında Nazilere esir düşmüş

⁶ <http://www.fotografya.gen.tr/TR,758/cumhuriyetin-kurulusundan-gunumuze-yillara-donemlere-ay-.html>

ve kaçmayı başararak Magnum Photos'un kurucuları arasında yer almıştır. HCB, “ressam , edebiyat meraklısı, siyasi aktivist ve nihayetinde yirminci yüzyılın en etkili fotoğrafçılarından” (Marien,2015:133). HCB'yi anlatan Berger (2016:160) “avcılık yapmış, dünyanın en itibarlı fotoğraf ajansını kurmuş, üç kez Alman savaş esir kamplarından kaçmayı başarmış, başına buyruk bir anarşist ve Budist” olarak tanımlamıştır. 1908 yılında Fransa'da doğan HCB, fotoğrafa başlamadan önce resim sanatıyla ilgilenmiş ve sürrealizm akımından etkilenmiştir (Rifat,2006:13). Dönemin önemli kübistlerinden Andre Lhote eğitmenliğinde resim çalışmaları yapmış olan HCB, Lhote'un atölyesinde geçirdiği zaman zarfında “plastik” bir heyecanın, bir tuval -ya da fotoğraf- düzlemine nasıl bir “yapı” aracılığıyla aktarılacağını, nasıl bir “istif” haline getirileceğini öğrenmiştir” (Rifat,2006:18).

İkinci dünya Savaşı sonrasında ressam George Braque tarafından hediye edilen “Okçuluk Sanatında Zen” isimli kitap Bresson'un görme kavrayışını etkilemiştir. HCB, kitabın üzerindeki tesirinden “fotoğraf çekme kılavuzum” diye bahsetmiş ve akabinde fotoğrafçılık için el kitabı haline gelecek olan “karar anı” manifestosunu yayınlamıştır (Palalı,2018:5). “Karar anı, tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu bir anda fotoğraf çekilmesine karar verilmesidir. Bu yaklaşım “an” sözcüğünü içermesine karşın, aslında, zamanla birlikte “uzamın” da doğru zamanda saptanmasını açıklar” (Oral,2011:104). Buna göre günlük yaşam kargaşası içerisindeki bir konuya odaklanıp doğru yerde pozisyon alarak doğru bir zamanda deklanşöre basmaktır.

Bresson'a göre fotoğraf çekmek sadece görmektir. Fotoğraf makinesi olmadan da fotoğraf çekilebileceğini ifade eden Bresson'un bu düşünceleri yine kendisine armağan edilen kitaba dayanmaktadır. Fotoğrafın zihinsel bir süreç olduğunu belirten HCB, fotoğrafsız fotoğraf tarifini şu örnekle açıklamaktadır: “ Nasıl ki Zen düşüncesinde gerçek usta okçunun ok ve yaya gereksinimi yoksa; usta fotoğrafçının da kameraya gereksinimi yoktur” (Rifat,2006:19). Diğer yandan kitapta anlatılan “orada olmak, kalabalığın içinde beklemek, ortadan kaybolmak” prensipleri HCB'nin de fotoğraf çekerken uyguladığı reflekslerdir (Palalı,2018:11). Bresson'a göre fotoğraf çekim süreci ile okun hedefe fırlatıldığı an arasında benzerlik vardır. Bu durumda “yay ile ok atan kişi; fotoğrafçı, nişan tahtası fotoğraflanan şey, yay ile ok ise fotoğraf makinesini temsil etmektedir” (Akarçay,2013:34).

Perfeksiyonist (mükemmelliyetçi) bir bakış açısına sahip olan Bresson karar anı felsefesiyle dönemindeki basın fotoğrafçıları dahil sonraki kuşakları da etkilemiştir. “Çağın gözü”, “yüzyılın gözü” olarak anılan Bresson, “gözümün uzantısı” (Amar,2008:71) dediği Leica fotoğraf makinesiyle gündelik hayat içerisindeki samimi insanlık hallerinin etkileyici anlarını kaydetmiştir. Bresson'un fotoğrafları yalındır, kaldı ki ilk izlenildiği takdirde insanda

güçlü duygular uyandırmaz. Fakat yeniden izlenildiği zaman fotoğraf karesinin içerine geçmiş oluruz (Rifat,2006:13). Fotoğraftaki nesnelerin konumlanması, birbiriyle olan dengeli ahengi içerisindeki doğru anın yakalanması göze çarpmaktadır. Bresson'un görsel kavrayışının temelinde geometri vardır. İyi bir fotoğrafın oluşumu için “hazır ve açık olmak. Bir de geometri duygusu” der ısrarla. Burada geometri duygusu sayılar yerine biçimi kapsamaktadır. “Çünkü gözle görülen dünyanın, nesnelerin ve görüntülerin düzeniyle ilgilidir geometri” (Rifat,2006:17). Bresson'un 1969 yılında Fransa'nın Simiane-la-Rotonde bölgesinde çekmiş olduğu fotoğraf kendisinin perfeksiyonist bakış açısını göstermektedir. Kusursuz olan bu kompozisyonda mimarinin tavanı kullanılarak çerçeveleme yapılmıştır. Taşıyıcı sütunların birbirini tekrar etmesinden dolayı ritim ve ahenk oluşurken, sol tarafta sütuna sırt vermiş iki kişi denge oluşturmuşlardır. Burada Bresson çift figürlere odaklanmış, fotoğrafta durgunluk kendisini hissettirirken, çiftler başka yerlerde konumlanmıştır. Fotoğraf dengeli bir kadrage sahip ve öndeki çocuklar üçgen oluştururken ortadaki sütun ise fotoğrafı tam ikiye bölmektedir. Ayrıca fotoğrafta yer alan unsurların altın oran tekniğine göre konumlandırılması göze çarparken yine sağ üst ve alttaki unsurlar üst üste gelmeyecek şekilde bir konumlanmadan söz edilebilir.



Fotoğraf 2.1 Simiane-la-Rotonde, Fransa, 1969

Mevcut fotoğraf alanına kendi karar anı yaklaşımını eklemlemesiyle modern basın fotoğrafçılığının öncüsü sayılan Bresson aynı zamanda insanların doğal hallerinin fotoğraflanması olarak bilinen “candid fotoğraf” anlayışının da temsilcisi sayılmaktadır (Akarçay,2013:34).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OZAN SAĞDIÇ'IN TÜRKİYE FOTOĞRAFINDAKİ YERİ

Bu bölümde, öncelikle Türkiye fotoğraf tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Ozan Sağdıç'ın hayat öyküsüne odaklanılmıştır. Böylelikle fotoğrafla tanışma süreci, mesleki yaşam öyküsü ve deneyimlerini aktarması sayesinde Sağdıç'ı daha iyi tanıma ve anlama imkânı sağlayacaktır. İlerleyen bölümlerde ise Sağdıç'ın Türkiye fotoğrafındaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Sağdıç'ın fotoğrafçılığında iki evre vardır. Hayat Mecmuası'nda kadrolu foto muhabiri olarak çalıştığı dönemde çekmiş olduğu İstanbul fotoğraflarında Henri Cartier Bresson'un "karar anı" düşüncesinin izleri belirginken, Ankara dönemi fotoğraflarında ise Salomonvari tarz ön plandadır (Akarçay,2013:33). Bu fotografik tarz ile daha çok Ankara'nın politik ve bürokratik çevresini kayıt altına almıştır. Dolayısıyla bu bölüm, Ozan Sağdıç'ı daha iyi tanıma ve fotografik vizyonunu saptama amacıyla ele alınmıştır.

3.1. Ozan Sağdıç'ın Yaşam Öyküsü ve Fotoğrafa Başladığı Yıllar

Ozan Sağdıç 1934 yılında Burhaniye ilçesine bağlı Pelitköy'de doğmuş, çocukluk ve gençliğinin ilk dönemlerini Edremit'te geçirmiştir. Ailesi, Kuvayi Milliye hareketini komuta etmiş önderlerden oluşmaktadır. Dedesi Mehmet Cavit Bey, savaş süresince Ayvalık Cephesi Komutanı olarak görev yapmış, diğer yandan da Şair olan babası Edremitli Ruhi Naci Sağdıç, İstanbul Üniversitesi'nde hukuk fakültesi öğrencisiyken Çanakkale Savaşı'nın çıkması nedeniyle eğitimini yarıda bırakarak gönüllü olarak savaşa dahil olmuştur. Cephede Edremit ve Civarı Kuvayi Milliye Kâtibi Umumisi görevini yerine getirmiştir (Ertuğ,2012:102).

İlkokul dönemlerinde resim sanatına ilgi duymaya başlayan Sağdıç'ın aynı zamanda ressam olan ilkokul öğretmeninden özel resim dersleri almıştır. Bu sayede görsel sanatlara duyduğu ilgi zamanla fotoğrafçılığa yönelmesine kapı aralamıştır.

"Plastik sanatlara açık olan merakım yüzünden fotoğraf sanatına da bir heves uyandırdı bende. Daha bir fotoğraf makinem yokken bile, kimi yerlerden geçerken, "şuranın şöyle bir fotoğrafını çekmeli, ama tam da şu noktadan" gibi kafamda bir düşünceler geliyordu." (Ertuğ,2012:103).

Edremit'te bir dönem fotoğrafçılık yapmış olan babasının arkadaşı Fehmi Mine, Sağdıç'ın fotoğrafçılığa yönelmesinde etkili olmuştur. Fehmi Bey'den bir Alman menşei olan Daci marka kutu fotoğraf makinesi satın almıştır.

"Ona, satması için İstanbul'daki toptancılardan Alman malı, daha çok oyuncağa benzer birkaç kutu makine gelmişti. Bir tek zaman ayarı olan ve mercek açıklığı da güneşli ve gölgeli yerlerde fotoğraf

çekmeye göre düşünülmüş biri küçük diğeri büyük delikli bir sürgüden ibaret çocuk oyuncağı sayılabilecek en basitinden bir makine.” (Ertuğ,2012:103).

Böylelikle Sağdıç, daha önceleri “gözüyle çektiği” Edremit’teki iki cumbalı ev arasında yer alan Kurşunlu Camii fotoğrafını bu sefer sahip olduğu fotoğraf makinesiyle çekmeye başlar. Bu aynı zamanda mekanik olarak Sağdıç’ın ilk ürettiği fotoğraf olacaktır.



Fotoğraf 3.1 Ozan Sağdıç’ın çektiği ilk fotoğraf. Edremit Kurşunlu Camii

“Tabi bir süredir etüt ettiğim o bizim Kurşunlu Camii vardır bizim sokağın sonunda. Onun başka bir sokağın içinden görünüşü hep dikkatimi çekerdi. Çünkü iki tane cumbalı ev sanki birbirine yaklaşmış gibiydi sokağın ucunda. Dik açıyla birbirine konumlanmış iki tane ev, onun arasından yani onların kıvrımıyla caminin kubbesi bir de aralıktaki kalan boşlukta minarenin yerleştirilmesiyle sanki o boşluğa o camiye yerleştirmiş bir kompozisyon teşkil ediyordu. O benim hoşuma gidiyordu. İlk çektiğim fotoğraf oydu. Bir de dergilerde falan görürdüm böyle arabalar çaylara falan ırmaklara şey yapmış böyle bir şey çekme hevesi vardı içimde.” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019).

Fehmi Bey’in aslında gözlükçüye dönüştürdüğü ama içerisinde fotoğraf malzemelerinin de sergilendiği dükkânı Ozan Sağdıç için fotoğrafla buluştuğu yer olmuştur. Burada çektiği fotoğrafların banyosu yapılmaktaydı. Fehmi Bey’in sattığı makine yanında iki adet film de hediye eder Ozan Sağdıç’a. Bu filmleri daha önceleri çekmeyi tasarladığı mekân ve anların fotoğraflarını çekerek doldurur. Cumbalı evlerin arasındaki Kurşunlu Camii ile Akçay’da dereden geçerken sular fışkırtan bir at arabası fotoğrafı çeker. Bu fotoğrafların film banyosunu yapan Fehmi Bey Ozan Sağdıç’ın “beni kamçıladi”, “fotoğrafın üstüne üstüne gittim” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019) dediği an yaşanmıştır. Fehmi Bey dükkânda fotoğrafa

meraklı iki askeri memura Ozan Sağdıç'ın fotoğraflarını göstererek “Göreceksiniz bakın Ozan'ın fotoğrafları bir gün Avrupa mecmualarında neşredilecek” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019) övgüsü Ozan Sağdıç için cesaret ve teşvik edici olmuştur.

“İlk filmimi Edremit'te boşalttım. İki film hediye etmişti, bana fotoğrafı satan. Akçaya gittim, o zaman tren işlemiyordu artık. Otobüsle Akçaya gittim Akçay'da çektim ve tesadüf işte böyle, o zaman üzerinde köprü yoktu bir tahta köprü vardı sadece yayaların geçtiği , Akçay'ın denize dökülmesine yakın olduğu noktada orada tabii köprü olmadığı için at arabaları çaya uğrayarak geçiyorlar öyle bir at arabası geçti önümden hemen onun fotoğrafını çektim ikinci fotoğrafım da buydu yani. Bunları gören Fehmi Ağabey o zaman Er Eğitim alayı vardı, oraya gelen yedek subaylar vardı. İstanbul'dan iki tane fotoğraf meraklısı gelmiş teğmen, onlar gelip fotoğraf malzemesi alıyorlardı Fehmi ağabeyin dükkânından. Onlara dedi ki; “Göreceksiniz bakın Ozan'ın fotoğrafları bir gün Avrupa mecmualarında neşredilecek” dedi. Şimdi bu tabi bana bir kamçı oldu demek böyle olacaktı dedim. Fotoğrafın üstüne üstüne gittim.” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019,)

Ozan Sağdıç kültürel ortamın yoğunluklu yaşandığı bir aile içerisinde büyümüştür. Dedesi cumhuriyetin ilk milletvekillerinden babası da öğretmen ve aynı zamanda şairdir. Dönem şartları göz önünde bulundurulduğu takdirde kültürel sermayesi yüksek aile üyelerinden etkilendiği söylenebilir. Evde rahatlıkla ulaştığı gazete, dergi ve kitap gibi basılı materyaller sanata ilgisini artırmış ve görme pratiğini geliştirmiştir. Nitekim Sağdıç evde bulunan ve Othmar Pferschy'in fotoğraflarından oluşan “Fotoğraflarla Türkiye” albümünden etkilenecek bir fotoğraf bilicine ulaştığını ifade etmektedir.

“Dedemin evinde bulduğum bir albümün payı vardır bunda. Dedem Cumhuriyet kurulurken “mebus” olmuş, milletvekili olarak Meclis'e girmiş ve 23 yıl süreyle milletvekilliği yapmıştı. Milletvekillerine 1938 – 1939 yıllarında yayımlanmış bir albümü armağan olarak vermişler. O zamanki adıyla Matbuat Umum Müdürlüğü (şimdiki Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü)nün hazırladığı “Fotoğraflarla Türkiye” albümü. Umum Müdür ise Nedim Tör. Onun çabası ve teşvikiyle yayınlanmış. Ama albümün hiçbir yerinde o fotoğrafları kimin çektiği yazmıyordu. Sonradan öğrendik ki, Othmar'ın fotoğraflarıymış onlar. O “Fotoğraflarla Türkiye” albümünü karıştırır dururdum hep. Oradaki fotoğrafları hayranlıkla seyrederdim.” (Ertuğ,2012:105)

Gerçekten de Othmar'ın fotoğrafları Ozan Sağdıç'ın görme pratiğinde eğitici bir rol oynamıştır. Othmar fotoğraflarındaki temel özellik fotoğraflarında doğadaki unsurları kullanarak doğal çerçeveleme yapmasıydı. Bu bir ağacın dalları, ya da bir bina çatısı olabilirdi. Dolayısıyla bu fotoğraflar dümdüz değil derinlikli ve kompozisyon anlamında kusursuz özellikler barındırmaktadır. Bu Othmarvari fotografik izler Sağdıç'ın fotoğraflarında da görülmektedir.



Fotoğraf 3.2 Othmar Pferschy'nin bir fotoğrafı



Fotoğraf 3.3 Ozan Sağdıç, 1956. Moda



Fotoğraf 3.4 Ozan Sağdıç, Tuna Nehri'nden gelen buzlar Boğaz'da, İstanbul, 1954

Ozan Sağdıç lise öğrenimini İstanbul Kabataş Erkek Lisesi'nde yatılı olarak okumuştur. Bu dönemlerde de Daci marka kutu fotoğraf makinesi yanındadır. Boğaza bakan pencere kenarındaki yatağından bir sabah uyandığında boğazı beyaza bürüyen buz parçalarını görür. Fotoğrafın tanıklık etme, belge gibi işlevlerini hemen yerine getirerek 1954 yılındaki bu nadir doğa olayını kayıt altına almıştır.

Sağdıç'ın lise öğrenimi seçmiş olduğu bölümden dolayı sıkıntılı geçmektedir. Bu durum kendisinde okula dair bir isteksizlik oluşturmuştur. Bu durumdan kaçışı sinemada bulur. Okuldan kaçarak film izlemeye sinema salonlarına gitmiştir. Derslerden aldığı başarısız sonuçlardan sonra Edremit'e döner ve burada Lale Sineması'nda makinist çıraklığı görevini icra etmeye başlamıştır. Ozan Sağdıç bu dönemi “Cinema Paradiso”m olarak aktarırken, burada izlediği filmlerin özellikle de İtalyan Yeni Gerçekçilik sinema akımı filmlerinin fotografik tarzının oluşumunda etkili olduğunu vurgulamaktadır.

“O sıralar tabi Amerikan filmleri yaygındı ama Avrupa filmlerini tanıdım ben tam o sıralarda o siyah beyaz dönemde. Fransız ve özellikle İtalyan yeni gerçekçi akımını bütün örneklerini o zaman gördüm. Ağa Düşen Kadın'dır ,Vittoria Sica'nın bütün filmleridir filan.. Onlara çok büyük bir hayranlık duydum. Bende bir etki varsa o sinemanın etkisi vardır.” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019)

Ozan Sağdıç fotoğrafla ilişkisini her şeyin önüne koyarak, Edremit'teki makinist yardımcılığı görevini bırakmış ve hayatını fotoğraf merkezli inşa etmek amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Beyoğlu'ndaki “Foto Sait” fotoğrafhanesinde kendine iş bulmuş, kısa bir süre sonra da işverenin referansıya İstanbul Umum Fotoğrafçılar Derneği'nin katipliği görevini yapmıştır. Bu dönemlerde Sağdıç, August Sander ve Othmar Pferschy fotoğraflarından oluşan ve kırtasiyelerde satılan kartpostalları örnek alarak fotoğraflar çekmeye başlamıştır. 1956

yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan “manzara fotoğrafı satın alınacaktır” ilanını gören Sağdıç, kartpostal için adım adım dolanarak çektiği İstanbul fotoğraflarını Hikmet Feridun Es, Şevket Rado Nedim Tör ve Karl Rudolf'tan oluşan gazete yetkililerine göstermiştir. Fotoğraflarının satın alındığını öğrenen Sağdıç, bu satıştan kazandığı ilk parayla Flexaret marka bir fotoğraf makinesi satın almıştır. Büyük beğeni sonrası satın alınan fotoğraflar Sağdıç için Hayat Mecmuası'na gidecek yolun başlangıcı olmuştur.

“Hikmet Feridun çok muzip ve hoş bir adamdı, Allah rahmet eylesin. Sen nerede yetiştin bakalım dedi. Beni bir sorguya çekti , bak dedi burada bir hazırlık içindeyiz dedi. Tifdruk matbaası kuruldu dedi, “çukur baskı” Almancası, Hayat Mecmuası'nı haftalık olarak Avrupa kalitesinde basmaya başlayacağız iki ay sonra dedi. Bab-ı Ali tecrübesi olmayan, yani gazetecilikte kaşarlanmamış manasında. Taze bir göz arıyorduk, onu sende bulduk bizimle çalışır mısın? dedi.” (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019).

Ozan Sağdıç teklifi kabul ederek gazeteciliğe Hayat Mecmuası'nda adım atmıştır. Artık kendisi yeni kurulmuş olan derginin Ara Güler ile kadrolu iki fotoğrafçısından biridir (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019). Haftalık Çıkan Hayat Mecmuası için Sağdıç, “basın fotoğrafçılığı havasını Türkiye'ye iyi kötü şartlarla getirmiş bir dergi” olarak tanımlamıştır. Türkiye'de Hayat Mecmuası'ndan önce de gazete fotoğrafçılığı olduğunu belirten Sağdıç, Hayat'ın önem ve farklılığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“O zamanlar gazete fotoğrafçılığının temel hedefi haberi kaçırmamak olduğu için bir olayı etkili bir biçimde estetik kaygılar taşıyarak yansıtmak göz ardı edilirdi. Hayat, güzel fotoğraf basmak gibi bir iddia ile yola çıktığı için kompozisyonu, estetiği, ifadesi olan fotoğraflara yöneldik” (Bağcı, 2024, http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/cadi_kazani.html)

1959 yılında Hayat'ın Ankara Bürosu'na geçmiş, on beş yıllık foto muhabirliği tecrübesinin ardından, oradan ayrılarak endüstri, turizm fotoğrafları, takvim ve poster çalışmaları, baskı hizmetleri veren bir stüdyo açmıştır. Bu süre içinde Sağdıç, foto muhabirliği bırakmamıştır. Ankara'ya taşındığı 1960'tan bu yana Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ndeki etkinliklerde önceleri foto muhabiri olarak sonrasında Hayat Mecmuası'nın Ankara Temsilcisi sıfatıyla, daha sonra ise bir devlet sanatçısı olarak protokol listesinde yer almış, Böylelikle Ankara siyasetinin tam ortasında olmayı başarmıştır. Sağdıç, bu süre içinde elçiliklerde röportajlar yapmış, Ankara'nın sanatsal ve politik kulislerinden Salomonvari salon fotoğrafları çekmiş, kendisini ilk radyo-tv muhabiri olarak tanımlamıştır (Akarçay,2013:34)

Ozan Sağdıç yaşamı boyunca sanatla hemhal olmuş ve sürekli üretimi benimseyen bir bakış açısıyla yaşamıştır. Akbaba Dergisi'ne karikatürler çizmiş, Ses Dergisi'nde ilk yerli fotoromanı icra etmiş, Taş plaklara kapak tasarımı yapmış, şiirler yazmış ve özellikle de Ömer

Hayyam'ın şiirlerini çeviren bir sanat insanıdır. Hayatında mizahı ve ironinin merkezde olduğu bir gözle hareket eden ve böylelikle gündelik hayat içerisindeki zıtlıkları, çarpıklıkları doğal seyrinde yakalamış biridir Ozan Sağdıç. Bu bakış açısı elbette sanatsal üretimlerinde ve özellikle de fotoğraflarında kendisini göstermektedir (Ozan Sağdıç ile söyleşi, 2019).

“Yağmurun resmini yapıyordum
Gerçekçi olsun diye sulu boyayla
Kurutma kâğıdıyla paspasladım yer yer su basan yerleri
Bir çocuk ağlıyordu resmin içinde ,
Gözyaşlarıyla buğulanmış gözleri
Bir kâğıt mendil uzattım ona da
Yaşken asamazdım o resmi duvara
Daha fazla dayanamadım kaçtım telaşla kendi resmimden
Çünkü şemsiyem yoktu ki...”
Ozan Sağdıç'ın Yağmurun Resmi isimli şiiri.

3.1.1. Hayat Mecmuası: Karar anı ve Bressonvari Vizyon

Ozan Sağdıç, 1956 yılında Hayat Mecmuası'nda foto muhabiri göreviyle gazeteciliğe adım atmıştır. Bu süreçte çektiği fotoğraflar Türkiye fotoğraf tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü bu dönemde Sağdıç, “Yüzyılın Gözü” olarak anılan Henri Cartier Bresson'un 50'li – 60'lı yıllara kadar öncülük etmiş olduğu fotoğrafta “gerçeklik” akımının Türkiye'deki temsilcisi olmuştur (Çizgen,2013:21).

Hayat Mecmuası'nın yayın hayatına başlamasıyla özellikle 60'lı yıllar Türkiye fotoğrafına en büyük katkısı Ara Güler ve Ozan Sağdıç olmuştur. “Bununla birlikte fotoğrafta estetik, biçim ve içerik birlikteliğinin önemini vurgulayan, nitelikli fotoğrafa değer veren bir anlayış geliştirmiştir” (Akarçay,2013:36). Ozan Sağdıç'ın Ara Güler'den farkı fotoğraflarındaki mizah duygusuyla beraber belgesel fotoğrafta ayrıca biçime de önem veren ve içinde “şiirsellik “olan bir gerçekliktir. Sağdıç fotoğraflarında “estetize edilmiş bir gündelik yaşam, romantizm, şiirsellik ve mizah duygusunda yatmaktadır” (Akarçay,2013:36). Onat Kutlar 1965 yılında Meydan Dergisi'nde Türkiye Fotoğrafına dair görüşlerin yer aldığı bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda “Geleneksel ama Devrimci iki genç” başlığında Güler ve Sağdıç mukayesesi yapılmıştır. Sağdıç'ı geleneksel kodlar içerisinde fotoğrafta devrimci bir yere konumlandıran Kutlar'ın ifadeleri şu şekildedir:

“Ara Güler'e yakın bir yerde duran Ozan Sağdıç için de yakın şeyler söylenebilir. Ancak Ozan Sağdıç'ta bir sanat fotoğrafına doğru sürekli bir yönelişin bulunması ve bazı fotoğraflarındaki plastik kaygılar, onun daha gözü pek bazı değişimlere gideceğini, ortaklaşa röportaj fotoğrafından kişisel bir fotoğrafa doğru bilerek kaydığını gösteriyor.” ((Kutlar'dan akt. Akarçay, 2013: 36).

Sağdıç kendi fotoğraflarını romantizm, belgesel ve espri çerçevesinde bir gerçeklik aktardıklarını ancak bu gerçekliğin “kaba bir gerçeklik” değil, lirizme sarmalanmış, ironik ve mizahi bir gerçeklik olduğunu vurgulamıştır (Akarçay,2013:36). Dünyayı mizahı bir gözle gören , gündelik hayata ironiyle bakarak zıtlıkları saptayan Sağdıç’ın fotoğraflarında abartı ve bayağılıktan uzak yalın bir gerçeklik söz konusudur. “Sağdıç, ne Anadolu’yu gereğinden fazla destanlaştırmış, ne resimselliğin “kitsch”liğinde boğmuş, ne de bozkırın çizgilerle derinleştiği yüzleri, abartılı bir antropolojik bakışla saptamıştır” (Akoğul,2012:7). Hayatı algılama biçimi olarak mizahı önceleyen, gündelik hayata hicivle, ironiyle bakmak Sağdıç’ın fotoğraflarına da sirayet etmiştir. Konula ilgili Sağdıç şu aktarımları yapmaktadır:

“hayatla biraz dalga geçerek, hatta kendimle de dalga geçerek işin matrak tarafına bakmak benim dünya görüşümle, yaradılışımla ilgili bir şey. Ve tabii, bu tarzla; hayatı, etrafımda olup bitenleri izlerken bu gözle bakmaya, çarpıklıkları, zıtlıkları göz ardı etmeden gözlemlemem de normal bir seyir içinde geliştii.” (Ertuğ,2012:126)

Ozan Sağdıç akıp giden zaman içerisinde insanı, mekân ve zamanla olan ilişkisini üstün bir gözlemle saptamış ve kaydetmiştir. Akoğul(2012:7), Sağdıç fotoğraflarındaki yer alan bileşenlerin birbiriyle olan ahenkli uyumunu “şiirsellik” olarak tanımlamıştır. Sağdıç, gündelik hayatta insanların poz vermeden, kurgusuz bir şekilde normal akışındaki doğal hallerinin portresini çekmiştir. Bunu yaparken doğru an olan ve Bresson’un “karar anı” olarak tariflediği olgu fotoğraflarının temelini oluşturmaktadır. Bresson’un fotoğraf vizyonunu yansıtan karar anı düşüncesindeki felsefe Sağdıç fotoğraflarında da kendini göstermektedir. Bresson’un hümanist yaklaşımı, oluşturduğu kompozisyonlardaki dengeli yerleştirmeler ve elbette ki geometri karar anı felsefesinin temel özellikleridir. Fakat tüm bu bileşenler yine gündelik hayat içerisindeki insanın, mizahi ve zıtlıkları barındıran halleriyle bütünleştiğinde “karar anı” uygulanmış olacaktır. Tam da bu noktada Sağdıç’ın fotoğraflarında barındırdığı pozitif bakış, estetize edilmiş gündelik hayat, ironi, mizah ve zıtlıklarla dolu sıradan insanlık hallerini kusursuz bir kompozisyonla bir araya getirmesi Bressonvari bir tarza sahip olduğu ifade edilebilir. Nitekim Sağdıç da Bresson geleneğini farkında olmadan Türkiye’de uyguladığını kabul etmektedir. Sağdıç, fotoğraflarındaki mizahın, ironinin kendisinin dünyayı algılama biçiminden doğduğunu ifade ederek bu konuda da Bresson ile benzeştiklerini aktarmaktadır.

“dünyayı mizahi bir gözle, hicivle, ironiyle bakmak, hayatla biraz dalga geçerek, hatta kendimle de dalga geçerek işin matrak tarafına bakmak benim dünya görüşümle, yaradılışımla ilgili bir şey. Ve tabii, bu tarzla; hayatı, etrafımda olup bitenleri izlerken bu gözle bakmaya, çarpıklıkları, zıtlıkları göz ardı etmeden gözlemlemem de normal bir seyir içinde geliştii. Doğal olarak fotoğraflarımda kendiliğinden

bir hiciv, bir mizah, bir ironi havası ağır bastı. Ve tabii ki bir yerde bunun dünya literatüründe karşılığı da Cartier – Bresson’dur denebilir” (Ertuğ,2012:126).

Sonuç olarak Bresson, kalabalıklar içerisinde ve fark ettirmeden gezinen bir flanördür. Ve tabii ki de doğal ve samimi insanlık hallerinin görsel kaydını tutmakta mahirdir. Geliştirdiği karar anı felsefesiyle kompozisyon, hareket ve duygular kusursuz bir düzen içerisinde. Dolayısıyla Bresson’un dünyada oluşturduğu tarzın benzerini Ozan Sağdıç Türkiye’de oluşturmuştur. Fotoğraflarında yalın gerçekliğin zıtlıklarını, çarpıklıklarını mizahi bir bakış açısıyla ve kusursuz bir kompozisyonla yakalamıştır.

3.1.1.1. İstanbul Fotoğrafları

Ozan Sağdıç’ın İstanbul fotoğrafları her şeyden önce tarihi öneme sahip ve belge görevi gören görsel kayıtlardır. Çünkü Sağdıç’ın fotoğrafları aracılığıyla özellikle 1950’ler İstanbul’unun sosyal ve kültürel yaşantısının izleriyle beraber o günlerden günümüze kentin fiziki değişim ve dönüşümü de görülmektedir. 1950’li yıllar İstanbul’un köyden yoğun göçlerin yaşandığı ve elbette sosyal hayatın da değişime uğradığı yıllardır. Sağdıç, bu dönemde İstanbul’un toplumsal yaşamını kendine has mizahi üslubuyla belgelemiştir.

Ozan Sağdıç’ın, İstanbul fotoğraflarında hümanist yaklaşımı ve pozitif bakış açısı hakimdir. İstanbul’da bir flanör olarak sokakları adımlamış, kalabalıklar içerisinde kendisini hissettirmeden doğal fotoğraflar çekmiştir. “İstanbul içi Evliya Çelebi’lik (Sağdıç,2013:6) yaptığı bu İstanbul gezilerinde dramatik olaylardan kaçınmış ve sıradan insanlık hallerine odaklanmıştır. Fotoğraflarında ekseriyetle gülen ve mutlu olan insanların halleri doğal halleri ön plandadır. Ozan Sağdıç’ın birkaç fotoğrafı üzerinden hem İstanbul’un geçmişten günümüze geçirdiği fiziki dönüşümü hem de gündelik hayatın sıradanlığı okunabilmektedir.



Fotoğraf 3.5 Haliç, 1954

Bu fotoğrafta Karaköy tarafından Eminönü'ne doğru Haliç'in balıkçı kayıklarıyla dolu olduğu görülmektedir. Balıkçılar neredeyse Eminönü kıyısına kadar denizi kaplamış durumdadır. Yaşar Kemal (2011:155) 'in 1952 yılında Haliç'teki vaziyeti "Görülmemiş Lüfer Akını" isimli röportajında "Haliç balıkçı kayıklarıyla dolmuş. Kayıkların üstüne basa basa Karaköy'den Eminönü'ne gitmek mümkün..." sözleriyle aktarmaktadır. Fotoğraf incelendiği takdirde Yaşar Kemal'in cümleleri daha iyi anlaşılmaktadır. "Boğazdaki uskumru ve palamut akınları, Haliç'i bile dolduruyordu. Kuzu gibi toriğin tanesi 50 kuruşa satılıyordu" (Sağdıç,2013:6). Yaşar Kemal'in röportajı ve Sağdıç'ın bu ifadeleri ve çektiği fotoğrafı İstanbul denizinin cömertliğini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca o dönemin toplumsal yaşamını aktaran tarihi belgedir.



Fotoğraf 3.6 Balıkçı ve Kedi, Sarıyer, 1970

Bu fotoğrafta elinde balık sepeti tutan balıkçı ve bu balıklara hamle yapan kedi görülmektedir. Bu fotoğrafın etkileyiciliği öncelikle Sağdıç'ın pozitif bakış açısıyla kattığı duyguda yatmaktadır. Fotoğraflarında yer alan öznelere yüzündeki mutluluk ve sevinç ifadesi burada da kendisini göstermektedir. Bu fotoğrafta Bresson'un karar anı felsefesinin izleri vardır. Burada balıkçı ağlarını fon olarak kullanarak güçlü bir kompozisyon oluşturulurken kedinin patisiyle hamle yapmasını da yakalamıştır. Böylelikle Sağdıç, bu fotoğrafında sadelik ve gündelik hayat gerçekliğinin bir kesitini sunarken, mizahi bakış açısı ve karar anını uyguladığı görülmektedir. Bresson felsefesinde olduğu gibi burada Sağdıç konusuna büyük bir saygıyla yaklaşmış ve doğru anı bekleyerek deklanşöre basmıştır.



Fotoğraf 3.7 Boyacı

Burada Hitit kabartmaları önünde yer alan boyacı görülmektedir. Dört kabartma figürün tam ortasına konumlanmış, boyacı yine figürler gibi aynı yöne bakmaktadır. Öznenin baktığı yerdeki bilinmezlik merak duygusu oluşturmakta ve fotoğrafa baktıkça bu merak duygusu da kendisini yinelemektedir. Boyacının işinin başında müşteri beklediği ve arkadaki figürlerin ellerindeki çalgılarla gelecek olan müşteriyi bir kutlamayla karşıladığı söylenebilir. Bu yönüyle fotoğrafta Sağdıç'ın mizahi bakış açısının izleri görülmektedir.



Fotoğraf 3.8 Kadıköy’de Ahşap Akaretler

Fotoğrafın odağında fotoğrafçı tarafından çekildiğini fark eden bir çocuğun yüz ifadesi vardır. Belli ki oyun oynayan ve bir bina girişindeki merdiven tırabzanlarında kayan bir çocuğun masum yüz ifadesi ve Ozan Sağdıç’ı fark eden şaşkınlık ile hayret duygusunun karışımı olan bir ifade görülmektedir. Burada Sağdıç’ın akıp giden yaşama tek müdahalesi fotoğraf çekmesidir. Bu yüzden, onun fotoğraflarına bakanlar, Sağdıç’ın vurgulamak istediği detayı hemen görürler. “Düşüncesini ve tanıklığını fotoğraflarında şiir gibi işler Ozan Sağdıç. Yaşamın doğal akışı içinde yakaladığı anlar, fotoğraflarına bakan izleyicisiyle samimiyetle buluşur. Bu da Sağdıç’ın fotoğraflarını biricik kılar” (Akoğul,2024). Nitekim Sağdıç fotoğrafı çekerken çocuğun oyun oynarken ki masum yaramazlığı fotoğrafı izleyenlere hemen geçmektedir. Bu fotoğrafın bir diğer önemi kompozisyon olarak yer alan arkadaki ahşap sıralı evlerdir. Bu evler genellikle İstanbul tarihi yarımada ve Kadırga, Kumkapı, Samatya gibi bölgelerde az da olsa metruk halde bulunmaktadır. Günümüzden bakıldığı takdirde bu evlerin artık yok denecek duruma gelmesi ve zaman geçtikçe belleklerden yitip gittiği de söylenebilir. İşte Sağdıç’ın bu tarihi belge niteliğindeki fotoğrafı, fotografik bir uyarımla geçmişe dönük bellek çağrışımı yaparak anıları canlandırmakta aynı zamanda İstanbul’un mimari olarak değişim ve dönüşümünü de gözler önüne sermektedir.



Fotoğraf 3.9 Sirkeci’de şehirlerarası taksi

İstanbul’un 50’li yıllarında şehirlerarası taksicilik yapıldığını Sağdıç’ın adeta bir film karesi olarak yakaladığı bu andan anlaşılmaktadır. Taksinin önünde yer alan ve seferlerle ilgili bilgi veren tabela yer almaktadır. Tabelanın hemen sağında ise biri tahta sandalyede oturmuş diğeri de ayakta iki kişinin koyu bir sohbet içerisinde oldukları görülmektedir. Sağdıç’ın bu fotoğrafı lise yıllarında çok izlediği ve etkisinde kaldığını söylediği İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın bir karesi gibidir. Bu filmlerde genellikle sadelik ön plandadır. Burada da olağan akışında müdahalesiz insanlık halleri izlenmektedir. Bu fotoğraf 50’li yılların İstanbul’unda şehirlerarası taksi seferlerinin olduğu bilgisi vermesiyle tarihi kayıtlardır.

Türkiye’nin 1950’li yıllarında sosyal, ekonomik ve politik bir dizi değişimler yaşanmıştır. Demokrat Parti siyasi iktidarı kazanarak tek partili siyasi hayata son vermiştir. Köyden kente göçler yaşanmaya başlamış ve İstanbul gibi yoğun nüfuslu büyük kentler oluşmaya başlamıştır. Ozan Sağdıç, bu yıllarda tıpkı Ara Güler gibi İstanbul toplumsal hayatını saptayan fotoğraflar çekmiştir. Eski Galata Köprüsü’nü, Haliç’teki balıkçı kayıklarını, Kumkapı sahilinde kum taşıyan hamalları, Gülhane Parkı’ndaki hayvanat bahçesine gelen insanları, Sirkeci’deki şehirlerarası taksi durağını, Tuna Nehri’nden kopup Boğazı beyaza bürüyen buzulları ve daha nice tarihi anın görsel kaydını tutmuştur. Bu tarihi anlara tanıklık ederken plastik değerleri ön planda tutmuş, fotoğraflarını kusursuz kompozisyonlarla beraber gündelik hayatı estetize etmiştir. Hayata bakış açısı olarak mizahi yönünü fotoğraflarında hissettirmiş, toplumsal yaşamdaki zıtlıklar ve ironi unsurunu hep

kullanmış ve Bresson geleneğinin karar anı olgusunun Türkiye'deki temsilcisi olmuştur (Akarçay,2013:33). Sağdıç 70 yıla varan meslek yaşamı boyunca İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun her bölgesini dolaşarak Türkiye'nin görsel mirasına sayısız ve derinlikli fotoğraflarla katkıda bulunmuştur.

3.1.2. Ankara'ya Geçiş ve Salomonvari Bir Tarz Yaratma

Ozan Sağdıç'ın İstanbul'da başlayan gazetecilik serüveni 1960 yılında Hayat Mecmuası'nın Ankara temsilciliğiyle devam etmiştir. Sağdıç'ın Ankara'ya geçişiyle Cumhuriyet Ankara'sının dönüşüm ve gelişimine fotoğraflarıyla tanıklık etmiştir. Ozan Sağdıç, kentlerin nüfusa bağlı olarak ağırlık kazanması, kırsal alandaki değişimler ve ülkenin kapitalist pazarıyla bütünleşme sürecinin yanı sıra, başta radyo olmak üzere iletişim teknolojilerinin erişilebilir hale gelmesiyle dönüşen ve toplumsal katmanların heterojenleştiği Türkiye'yi, özellikle İstanbul'da ve daha sonra Ankara bürosuna atanmasının da etkisiyle kayıt altına almaya başlamıştır (Sağdıç, 2024). Sağdıç'ın Ankara fotoğraflarında kırsal yaşamdan kent yaşamına geçişte oluşan farklılıklar okunabilmektedir.



Fotoğraf 3.10 TCDD Cebeci Tren Alt Geçidi. Ankara

Ankara Cebeci Tren Alt Geçidinde çekilen bu fotoğraf, kırsal ve kent yaşamının farklılıklarının birlikteliğini göstermektedir. Sağdıç, objektifini dramatik olaylardan ziyade sıradan, basit yaşamsal anlara çevirmektedir. Burada modern kent yaşamının tezahürü olarak

tren alt geçidi ile kırsal yaşamı temsil eden yük taşıyan hayvanlar konu edilerek kırsal ve kentin birlikteliği tüm doğallığıyla aktarılmıştır.

İstanbul’da olduğu gibi Ankara’da da sıradan insanların doğal hallerin kayıt altına alan Sağdıç, bir süre sonra siyasetin ve sanatın merkezde olduğu ve daha çok iç mekanlarda yapaylıktan uzak güçlü portreleri çekmeye yönelmiştir. Weimar Almanya’sında yeşeren ve Erich Salomon’un öncüsü olduğu modern anlamda siyasi foto muhabirliğini Ankara’da uygulamıştır. Sağdıç, siyaset, sanat ve edebiyat dünyasından önemli isimlerle yakın ilişkiler kurmuş ve doğal portrelerini çekmiştir. Ankara gibi bürokratik ve politikanın kalbi olan bir şehirde dönemin siyasi tarihini görselleştiren Sağdıç, siyasi foto muhabirliğine yeni bir anlayış getirmiştir. (Akarçay,2013:33).



Fotoğraf 3.11 Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’i Beklerken, 1966.

27 Mayıs 1960 yılında ülke yönetimine darbe sonucu el koyan Milli Birlik Komitesi Başkanı ve Türkiye’nin dördüncü Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in sağlık sorunları nedeniyle gittiği ABD’den 26 Mart 1966 yılında dönmüştür. Gürsel’i karşılamak için havaalanında hazır bulunan siyasi parti liderleri İsmet İnönü, Alparslan Türkeş, Osman Bölükbaşı ve Mehmet Ali Aybar aynı kare içerisinde görülmektedir (Sağdıç,2016:89-90). Fotoğrafta yer alan siyasilerin samimi sohbetleri Sağdıç’ın makinesine yansımaktadır. O güne dair Sağdıç’ın aktarımı şu şekildedir:

“O gün yine Esenboğa Havaalanı’ndaydık. Karlar serpiştiren bir Mart gününde uçağın yanaşması ve hastanın alınması sırasında geçen süre içinde parti liderlerinden İsmet İnönü, ile Osman Bölükbaşı’nın

muhabbetli diyalogu Alparslan Türkeş ve Mehmet Ali Aybar'ın da katılımıyla samimi ve sıcak bir sohbe dönüşmüş, soğuk havayı ısıtmaktaydı.” (Sağdıç,2016:90).

Siyasilerin mesaisi ülke sorunlarına ve bu sorunların çözümü için yöntemler bulma arayışı üzerinedir. Hal böyleyken ülke sorunlarını çözmeye aday olmuş insanlar da bulundukları ağır mevkinin bilincinde olup gayet ciddi görünmektedir. Bunlara bir de Ankara'nın soğuk ve kasvetli havasını da teneffüs etmeleri eklenince siyasilerin daha bir ciddi bir kişiliğe sahip olmaları anlaşılabilmektedir. İşte Sağdıç, ciddiyetin hüküm sürdüğü böylesi ortamda siyasilerin zihinlere yerleşmiş hâkim imgelerine karşın, oldukça rahat davranışlar içerisinde olan siyasilerin samimi portrelerini çekmiştir. İsmet İnönü'yü 1960-73 yılları arası bir dönemde oldukça yakından izleyen Sağdıç, tarihe yüzlerce fotoğrafla katkı sunmuştur. Ankara'daki gazetecilik yaşamı boyunca İnönü'yü yakın bir yerden takip etme şansı bulmuştur. Bir klasik müzik tutkunu olan İnönü, her hafta düzenlenen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserlerine katılım gösterirken hemen gerisinde etkili fotoğraflar çekecek olan Ozan Sağdıç da vardır. İnönü'nün müzik hayranlığını yıllarca takip etmiş, daha sonraları çektiği fotoğrafları “En Büyük Dinleyici İnönü” adıyla bir sergi düzenlemiştir. Sağdıç, İnönü ‘nün iyi bir müzik dinleyicisi olduğunun altını çizerek “ağır ısıtırdı, ama müziği duyardı”⁷ sözleriyle ifade ⁸⁹etmektedir.



Fotoğraf 3.12 İnönü dinlemeye gittiği konser girişinde, Ankara.

⁷ <https://tarihdergi.com/ismet-inonu-agir-isitirdi-ama-muzigi-duyardi/> (erişim tarihi: 14.05.2024).



Fotoğraf 3.13 İnönü ile Piyanist Rubinstein samimi bir sohbette



Fotoğraf 3.14 İnönü ve Piyanist Wilhelm Kempf

Salon fotoğrafçılığının atası olarak gösterilen Salomon, kalabalık ve ışığın yetersiz olduğu iç mekanlarda güçlü portreler yakalamak için bir dizi yöntemler kullanmıştır. Açık diyafram özellikli (f:2) Leica fotoğraf makinesini tercih etmiş olan Salomon, insanların dikkatini çekmemek adına deklanşörün uyarıcı sesini bastırmak için sessiz deklanşör, flaşın da yapay bir özellik olduğunu düşünerek kullanmamayı tercih etmiştir. Bu “Salomonvari” yöntemlere Sağdıç’ın Ankara’nın politika ve sanat dünyasından önemli isimleri görselleştirirken başvurduğu anlaşılmaktadır (Akarçay,2013:33). Sağdıç’ın aşağıdaki demeçleri bu yargıları destekler niteliktedir:

“Bu fotoğrafların tümünü Leica M-3 fotoğraf makinasıyla çektim. Bu iş için bu makineyi yeğlememin birinci nedeni sessiz oluşu. Seyirci arasından çektiğim halde yanımda oturan insan bile makine sesinden

rahatsız olmaz. Konser salonunda saygı esastır. Bu yüzden flaş da kullanılmaz. Flaş ışığının doğallığı yok ettiği de ayrıca bilinen bir gerçek” (Sağdıç,2013:16).



Fotoğraf 3.15 İnönü konser dinletisinde

İnönü’ye her daim yakın bir yerden izleyen şansına erişen Sağdıç, çekmiş olduğu fotoğraflar aynı zamanda orkestra idaresi tarafından da kullanılmaktaydı ve idare kendisine çekim için her zaman konforlu bir yer tahsis etme noktasında yardımları olduğu anlaşılmaktadır.

"Devlet Konser Salonu'nda İsmet İnönü ile Mevhibe Hanım'ın yerleri ön sırada, sağ blokun en başındaki iki koltuk; benim tercih ettiğim değişmez yerim ise, hemen ikinci sırada ikisinin arasına denk gelen koltuktur. Orkestra idaresi çektiğim fotoğraflardan yaralandığı için ricam üzerine bana o koltuğu ayırırdı. Orayı tercih edişimin nedeni de konsere eşlik eden solistlere en yakın ve onları en iyi gören bir pozisyonda olmasıydı." (Sağdıç,2018:24).

İnönü’nün müziğe olan ilgisi çevresindeki diğer bürokrat ve politikacıları da etkilemiştir. İnönü’ye ulaşma güclüğü çeken ve kendisiyle özel bir görüşme ayarlayabilmek için konserlere gitme mecburiyetinde kalan ve önceleri çok sıkılsa da konserleri takip etmesi sonucunda müzik tutkusunun geliştiğini ifade eden dönemin Meclis Başkanı Sabit Osman Avcı Sağdıç’a şu aktarımlarda bulunmuştur:

"Bakanlığım sırasında bir meselenin halli için mutlaka İsmet Paşa ile görüşmem, onun fikirlerini almam gerekiyordu. Ama bir türlü onu derdimi anlatacağım rahat bir yerde kısıramıyordum. Bana bir arkadaşım "cuma akşamı konser salonuna git. Onu orada rahatça görebilirsin, bir punduna getirip randevu da alabilirsin " dedi. Ben de o arkadaşı dinleyip ilk cuma konser salonuna gittim. Konser sırasında ne kadar sıkıldığımı anlatamam. Sağa sola bakındım. Tavandaki ışık sistemine, duvarlardaki

ışık kutularına bakındım, sahnenin üzerindeki ampulleri defalarca saydım, üzerimdeki sıkıntıyı bir türlü atamadım. Mecburen ertesi hafta bir kez daha gittim. Herhalde bunların yaptığı işte bir keramet vardır diye düşünmeye başladım. Doğrusunu söylemek gerekirse ilk seferdeki kadar da sıkılmadım. İsmet Paşa ile arada birkaç lâf da edebilmiştik. Az buçuk alışkanlık mı oldu nedir, çalınan eserlerdeki ezgiler kulağıma hoş gelmeye başladı. Eh işte, üç hafta üst üste gidişim orkestra idaresinin dikkatini çekmiş. Beni meraklı biri sanmışlar herhalde. Dördüncü hafta onların protokol memuru bizim özel kalem müdürünü aramış "Sayın bakanımız bu hafta da teşrif edeceklerse yer ayıralım mı" demiş. "Olur" dedik, böyle böyle konser tiryakisi olup çıktık. Şimdi bütün haftanın yorgunluğunu, stresini cuma akşamları CSO konserlerinde atıp rahatlıyorum. O kadar da hoşuma gidiyor ki tahmin edemezsin." (Sağdıç,2018:24).



Fotoğraf 3.16 İnönü ve TBMM Başkanı Sabit Osman Avcı (ortada) ile sohbette

İnönü müziğe büyük tutku duymuş ve bu azimli tutku ile enstrüman çalabilmek için dünyaca ünlü müzisyenlerden dersler almıştır. Hatta müzik, hayatına kastedilmeye çalışılan bir andan çok kısa bir zaman sonra bile konser dinletisine katılacak kadar çok önemli bir yer kaplamaktadır. 1964 yılında Başbakanlık Ofisi'nden çıkarken kendisine yakın mesafeden üç el ateş edilmesine rağmen bu suikast girişimi başarısız olmuştur. Başbakan'a düzenlenen suikast haberleri hızlı bir şekilde yayılarak ülkede infial uyandırırken, İnönü olaydan birkaç saat sonra konser salonuna giderek siyasi gövde gösterisinde bulunmuş ve tutkunu olduğu müziği dinlemiştir. Sağdıç olayla ilgili tanıklığı şu şekildedir:

"Başbakan önüne eşini katmış, dinleyici sıraları arasından süzülerek öne doğru ilerlemeye çalışıyor. Bu konser salonu sayısız alkışlara tanıklık etmişti. Birçok sanatçı alkışlanıyordu, İnönü'yü alkışlamak zaten olağan bir haldi. Ama o gün kopan alkış hem süre bakımından hem de desibelle ölçülecek olursa, şiddet bakımından evvelce yaşanmamıştı."



Fotoğraf 3.17 İnönü, suikast girişimi sonrası konser salonunda

Dünya Savaşı'nda komutanlık yapmış, yaşamı süresince zorlu koşullardan geçmiş, Atatürk'ten sonra Cumhuriyet Türkiye'sinin "İkinci Adamı" olarak anılan İnönü genellikle ciddi mizacıyla bilinmekteyken, Sağdıç'ın yukarıdaki fotoğrafları aracılığıyla farklı bir İnönü görülmektedir. Etrafına gülücükler dağıtan ve gayet neşeli olduğu gözlenen İnönü'nün bu hallerini yakalamak zordur. Sağdıç'ın mahirliği "İnönü'yü, poz vermeden, olduğu gibi, samimi fotoğraflamasıdır. Sağdıç'ın anı yakalama becerisi, kritik an'a verdiği önem bu fotoğrafta kendini göstermektedir" (Akarçay,2013:36).

Ozan Sağdıç, Ankara foto muhabirliği süresince İnönü'nün yanı sıra Türkiye siyasi tarihinde önemli bir yer tutan birçok ismin önemli anlarını fotoğraflamıştır. Bu siyasetçilerin başlıcaları Bülent Ecevit, Süleyman Demirel ve Turgut Özal gibi isimlerdir. Sağdıç'ın tanıklığı ile bahsi geçen siyasi kişiliklerin ve geçmişin siyasi atmosferi hakkında tarihi belge görevi görmektedir. Sağdıç, Ecevit'in siyasi kariyerindeki yükselişine yakın bir yerden tanıklık etmiştir. Önceleri siyasetçi ve gazeteci ilişkisi olarak başlayan tanışıklık daha sonraları ailelerin de dahil olduğu yakın bir dostluğa evrilmiştir. Bu süreçte Sağdıç, Ecevit'in siyasi propaganda çalışmalarında da gönüllü olarak katkı sunduğunu belirtmektedir.

"O günlerde bir gün Ecevit, Mete Akyol'u ziyarete gelmişti. Öylesine bir ziyaret gibiydi ama, belli ki yaklaşan genel seçimler için basın desteği aramaktaydı. Ben de o sıralar Mete ile birlikte gazetenin magazin ilaveleri için çalışıyordum. Ecevit'i beğeniyor ve seviyorduk. Topluma umut ve taze bir heyecan veren politikasına da akla uygun buluyorduk. Gönüllü destek vermeye başlamışız ve adeta çaktırmadan onun propaganda timi oluvermişiz. Gelişen gönül birlikteliği bizi olayların tam göbeğine sürükleyivermiş." (Sağdıç,2017:22).



Fotoğraf 3.18 Bülent Ecevit, Basın ve Yayın Enformasyon Bakanı Ali İhsan Göğüş (ortada) İsmet İnönü'yle birlikte Pembe Köşk'te

İnönü'nün yakın çalışma arkadaşlarından biri olan Ecevit, zamanla İnönü'nün politikalarına karşı muhalif bir duruş sergilemiştir. Ortaya çıkan anlaşmazlıklar partiyi kurultaya götürmüş ve Ecevit güçlü bir destek alarak genel sekreterliğe seçilmiştir. Kurultay sonucundan sonra İnönü öncelikle genel başkanlıktan istifa etmiş, kısa bir süre sonra da CHP üyeliğini sonlandırmıştır. Bu sonuçla beraber Türkiye siyaset tarihinde önemli bir dönem kapanmış ve parti seçimlerinde Ecevit genel başkanlığa yükselmiştir. Ecevit'in hem yakın bir dostu olan hem de ülkeye dönük politikalarını destekleyen Sağdıç, Ecevit'in yurdun birçok yerinde düzenlediği siyasi mitinglerinde bulunmuştur. Bu izlenimlerinde Ecevit ailesinin hayvan sevgisini de içeren özel anlarını, Ecevit'in siyasal kampanyası için çektiği özel portrelerine, yine kendisinden sonra CHP genel başkanlığı yapacak olan Deniz Baykal ile oynadıkları masa tenisi anları gibi birçok önemli kayıtlar tutmuştur (Sağdıç,2017:22).



Fotoğraf 3.19 1973 seçimleri öncesi Ecevit'in yurt gezilerinden birinde halka sesleniyor



Fotoğraf 3.20 Ecevit ve kendisiyle özdeşleşen ak güvercin

Taksim’de düzenlenen bir mitingde topluluğa göre daha yüksekte konumlanan Ecevit, halka seslendiği esnada omzuna bir güvercinin konması sonrası Ozan Sağdıç, kendi ofisinde siyasal iletişim bağlamında etkili olacak Ecevit’in ak güvercinle portresini çekmiştir. Böylelikle sonraları Ecevit’in CHP’den ayrılarak kuracağı Demokratik Sol Parti (DSP)’nin sembolü ak güvercin olacaktır (Sağdıç,2017:24). Ecevit’in siyasi yaşamı boyunca beyaz güvercin önemli bir siyasi sembol olarak yer almıştır.



Fotoğraf 3.21 Ecevit, seçim otobüsünden halka sesleniyor

Sağdıç'ın Ecevit'i seçim çalışmalarında takip etmesi ile önemli anlara tanıklık etmiştir. Bu fotoğrafla Ecevit'in otobüsten halka seslendiği görülmektedir. Sağdıç'ın (2017:22) aktarımına göre Ecevit, ilk seçim otobüsünü kullanan siyasetçidir. Ecevit'in seçim çalışmalarından olan bu fotoğraf, miting atmosferini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Otobüs içerisinde kürsüdeymiş gibi konuşmasını gerçekleştiren Ecevit'in gerisinde arkadaşları yer almakta ve otobüs camının sunmuş olduğu bir çerçeve içerisinde yer almaktadırlar. Bu çerçeve ve Ecevit'in sağ yöne bakarak konuşması, yine otobüse asılmış olan kişinin aynı yöne doğru coşkulu anları, fotoğrafın merkezinde yer alan ön taraftaki kalabalığın ise onlara sırtı dönük halleri güçlü bir anlatı ile fotoğrafa derinlik kazandırmaktadır. Burada Ecevit'in baktığı yöndekilere seslenişinin kalabalıkta yarattığı etki, heyecan, umut ve coşkuyu Ecevit'e sırtını dönmüş insanların yüzünden okunmaktadır. Bir bakıma öndeki kalabalık Ecevit'in baktığı yöndeki insanları temsil etmektedir.

"Türkiye'de ilk seçim otobüsünü kullanan politikacı Bülent Ecevit idi. Sonra moda olan otobüslerin üzerleri platform haline getirilip, kürsü haline sokuluyordu. Bu ilk örnekte ise, otobüsün arka penceresi bütünüyle açılıyor, Ecevit elinde mikrofon, halka sesleniyordu." (Sağdıç,2017:22).



Fotoğraf 3.22 Bülent Ecevit ve Rahşan Ecevit

Sağdıç (2017:24), Ecevit Ailesi'nin hayvansever olduğunu özellikle de kedilere olan sevgilerinden söz etmiştir. Fotoğrafta Rahşan Ecevit'in kucağında bir kedi ve Bülent Ecevit'in sevgi dolu bakışları yer almaktadır. Arkadaki sıralı koltuklardan bir otobüste oldukları anlaşılırken Sağdıç, Ecevit çiftini arkalarındaki gereksiz unsurlardan ayıklayarak ön planda

tutmuştur. Ecevit çiftinin kedi sevgisini yansıtan fotoğrafın arka planını Sağdıç şu şekilde aktarmaktadır:

"bir de Van maceramız var. Van'a uçakla gitmiştik. Güzel bir miting olmuştu. Bizi uçağa götürecek otobüsü halk ikide bir durduruyor, sevgi gösterileri yapıyordu. Bunların birinde bir delikanlı birazcık büyümüş bir Van kedisi yavrusunu Ecevit'in eline tutuşturuverdi armağan olarak. Beraberinde ne bir kutu ne bir kafes. Ecevitlerin kedi sevgisi malûm. Üç beş dakika sevdiler okşadılar ama, kedi yabancılik çekiyor, ürüyor, ortamdan kurtulmaya çalışıyor, tırnaklarını oraya buraya geçiriyor. Bir türlü baş edemiyorlar. Kafilde benden başka kedi seven yoktu herhalde ki kimse Ecevitleri o durumdan kurtarmaya yanaşmıyordu. Ben fedailik ettim, kediyi ellerinden aldım. Uçağın en arka koltuğuna geçip oturdum. Motor gürültüsünden insan bile ürker. Ürmüş bir kediyi iki saat boyunca elinde tutmaya çalışmak cehennem azabı imiş meğer. Ellerim tırnak yarasından perişan olmuştu. Sonraki yıllarda "ne cefalar çekmedim ben Ecevit'in güvercininden ve kedisinden" diye şakasını yapmaktaydım artık." (Sağdıç,2017:25-26).



Fotoğraf 3.23 Ecevit evinde ağırladığı Sağdıç'a poz veriyor



Fotoğraf 3.24 Ecevit ile Baykal Antalya kampında masatenisi oynuyor

Fotoğraf 1972 yılında CHP'nin Antalya kampında çekilmiştir. Ecevit ve Deniz Baykal'ın masatenisi karşılaşmasının anları vardır. Bu fotoğraf belki o günler için rutin bir anı özelliğindeyken günümüzden bakıldığında ise siyasi ağırlığı olan belge fotoğraf niteliğindedir. Ecevit döneminde CHP'de milletvekilliği, bakanlık gibi görevlerde bulunmuş, sonraları da Ecevit'e parti içerisinde muhalif bayrağını açan Baykal, nihayetinde Ecevit sonrası CHP'nin dördüncü genel başkanı olmuştur. Dolayısıyla fotoğrafta "halef - selef" in bir kapışması olarak okunabilir.



Fotoğraf 3.25 Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Hanım

Ozan Sağdıç, Süleyman Demirel'in Türkiye siyasetinde yükselişine yakından tanıklık ettiği önemli siyasetçilerden biridir. Demirel, Hayat Mecmuası'nın kapsamlı röportaj yapma teklifini kabul etmiştir (Sağdıç,2015:13). Bunun nedeni başbakanlığının ilk yıllarında olan Demirel, döneminin en yüksek tirajlı yayınlarından biri olan dergide kendini anlatma fırsatı yakalayacak olmasıdır. Ozan Sağdıç, röportajı Demirel'in evinde gerçekleştirmiş ve Demirel ailesinin sıradan, doğal hallerini çekmiştir. Fotoğraflarda Nazmiye Demirel'in mutfakta yemek hazırladığı anlarla beraber yine Nazmiye Hanım'ın araba sürmesi vardır. Bu fotoğraflarla Nazmiye Hanım kadın temsiliyeti noktasında geleneksel aile içi kadın rolünün yanı sıra başbakan olan kocasının da olduğu arabayı kendisinin süreceğini göstermektedir. Özellikle araba fotoğrafı bir film karesini andırmaktadır. Arabanın ön cephesinden geniş camını çerçeve olarak kadrajlamış Sağdıç ve Demirel keyifli bir hal içerisinde kamerayı değil yolu izlediği, Nazmiye Hanım'ın ise Sağdıç'a odaklandığı görülmektedir. Sonuç olarak fotoğraflarda başbakan olmuş Demirel'in eşinin sürücü koltuğunda olduğu samimi hallerini içermektedir.



Fotoğraf 3.26 Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Hanım 10 numaralı evlerinin önünde



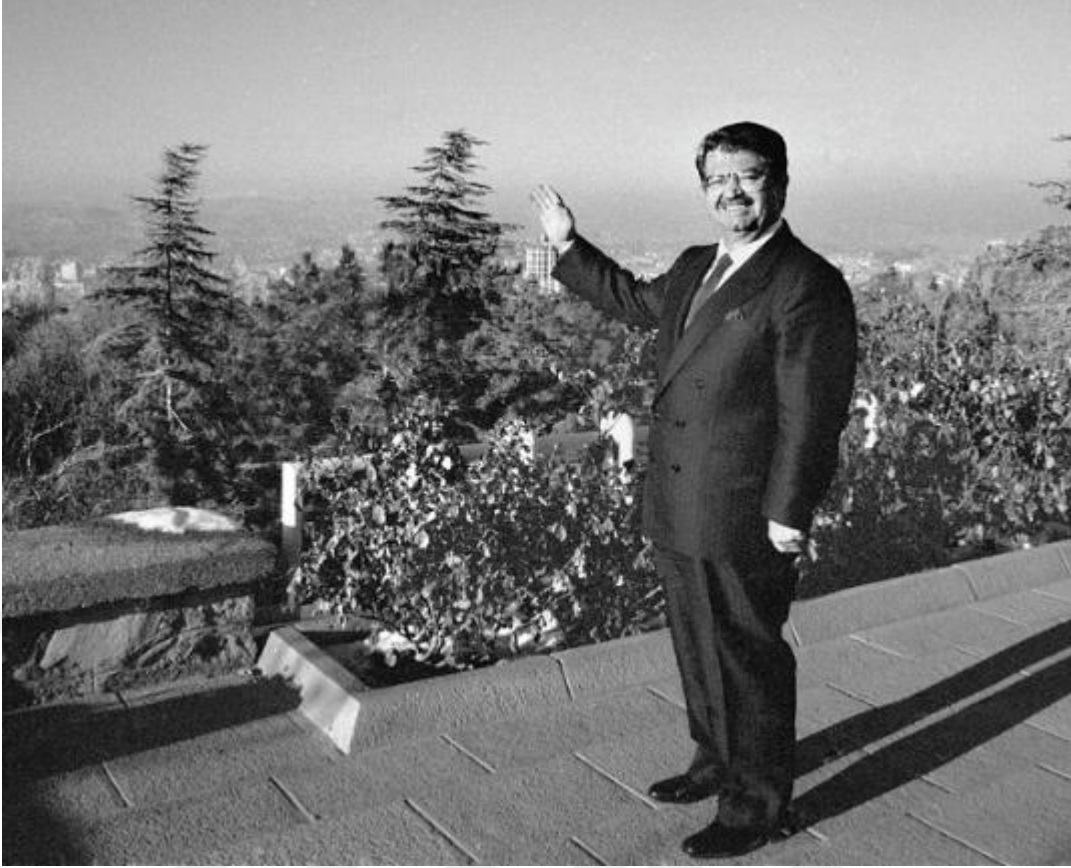
Fotoğraf 3.27 Nazmiye Demirel mutfakta

Turgut Özal, Türkiye'ye yön vermiş önemli politikacılardan biridir. 1980 yılında yapılan askeri darbe sonucunda ülke demokrasisi yeniden kesintiye uğramıştır. Askeri müdahale sonrası yapılan genel seçimlerde Turgut Özal'ın liderliğini yaptığı Anavatan Partisi iktidarı 90'lı yıllara dek devam etmiştir. Özal liderliğinde Türkiye, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda bir dizi dönüşüm geçirmiştir. Neoliberal politikalar sonucunda Türkiye serbest piyasa ekonomisine geçmiş, yabancı sermayenin de dahil olduğu bir ekonomik düzen

uygulanmıştır. zal, bu dönemlerde iki sefer başbakanlık ve sonrasında da cumhurbaşkanlığı görevinde bulunmuştur. Ozan Sağdıç, zal'ın cumhurbaşkanlığı görevinin ilk dönemlerinde gündelik yaşamına dair önemli anlarının kaydını tutmuştur. zal fotoğraflarında kanıksanan siyasetçi imgesinden farklı olarak beyaz fanilasıyla spor yapan, makam odası yerine köşkün bahçesinde doğal anların hâkim olduğu portreler çekmiştir.



Fotoğraf 3.28 zal, spor yapıyor



Fotoğraf 3.29 Özal Cumhurbaşkanlığı Köşkü avlusunda

Türkiye’de fotoğrafın en önemli figürlerinden biri olan Ozan Sağdıç, 70 yıla varan fotoğrafçı kariyeri boyunca Türkiye’nin 1950’lerden itibaren yaşadığı sosyal, politik, ekonomik ve kültürel gelişmeleri kayıt altına almıştır. Bu dönemde ülkeye yön veren politikacıların, sanat ve edebiyat dünyasının önde gelen isimlerinin portrelerini çekmiş, ayrıca sıradan insanın sokak hayatını kayıt altına almıştır. Sağdıç, Türkiye’nin görsel belleğinin oluşumuna büyük katkı sunmuştur.

3.2. Yöntem

Ozan Sağdıç’ın fotoğraflarını incelerken, metin çözümleme yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yaklaşım, görüşme ve gözlem yoluyla elde edilen verilerin sistematik bir şekilde düzenlenerek yorumlanmasını ve okuyucuya sunulmasını amaçlamaktadır. Veriler, önceden belirlenen temalar doğrultusunda sınıflandırılıp özetlenerek analiz edilir; bulgular arasındaki neden-sonuç ilişkileri incelenir ve gerektiğinde karşılaştırmalar yapılır (Yıldırım ve Şimşek’ten akt. Karataş, 2015: 73). Ozan Sağdıç ile yarı yapılandırılmış sorular ile derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Analiz edilen 10 fotoğraf Sağdıç’ın gündelik hayat fotoğraflarından amaçlı örneklem tekniği ile seçilmiştir. Bu çalışmada Roland Barthes’ın düzenlam, yananlam ve De Certeau’nun strateji-taktik

kavramları bağlamında Ozan Sağdıç'ın fotoğraflarında yer alan temsiller üzerinden gündelik hayatın eleştirel bir analizi yapılmıştır. Strateji, gündelik hayatın içerisinde egemenin düzenlemeleridir ve buna karşı gösterilen dirençler ise sıradan insanın taktikleridir. Düzanlam Barthes'a göre bir şeyin herkes tarafından kolay bir şekilde anlaşılma sürecidir. "Düzanlam, göstergenin ortak duyusal, aşikâr anlamına gönderme yapar" (Fiske, 2003:116). Düzanlam, bir fotoğraf karesinin çerçevelediği her şeydir. "Yananlam ise, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir" (Fiske, 2003:116). Yananlam, fotoğraf karesinin arkasındaki gizdir, düşüncedir, işaret ettiği konudur. Örneğin bir merdiven altı tekstil atölyesinde asılı olan bir Yılmaz Güney portresi düz anlam olarak bakıldığında halka mal olmuş bir sinemacı olan Yılmaz Güney fotoğrafıdır. Ama yananlam olarak çözümleme başladığında Yılmaz Güney'in sanatı dışında başka konulara da gönderme yapmaktadır. Güney, devrimci politik kimliği ile sanatsal üretimler yapmış, bu filmlerinde işçiden, öteki olandan yana tavır almış ve propagandatîf söylemler kullanmıştır. Bu bakış açısıyla okunduğu takdirde tekstil işçisinin arkasında yer alan Yılmaz Güney portresi bir fotoğraf karesi olmaktan çıkıp bir politik mesaj haline gelmektedir.

Bu çalışmada düzanlam ile yananlam, strateji ve taktik kavramlarının okunması için analiz sürecine temel oluşturmaktadır.

Analiz için Ozan Sağdıç'ın 1950,1960 ve 1970'li yıllarına dair fotoğrafları kullanılmıştır. Bu dönemlerin Türkiye'nin siyasi, toplumsal ve kültürel açıdan keskin değişimler yaşadığı bir dönemdir. Sağdıç'ın bu yıllarda çektiği fotoğraflarla hem Türkiye'nin modernleşme sürecine tanıklık etmiş hem de basın fotoğrafçılığının da gelişmesine katkı sunmuştur. Ayrıca, Sağdıç'ın fotoğrafları çekilen dönemleri itibariyle birer tarihi belgedir. Bu fotoğraflarda gündelik hayatı, toplumsal dönüşümleri ve siyasi olayları yansıtan önemli kayıtlardır. Sağdıç'ın fotoğrafları sosyolojik bir analiz nesnesi olarak ele alınmaktadır.

3.3. Analiz

3.3.1. Gündelik Hayatın Sıradanlığı

Bu çalışmada Roland Barthes'ın düzanlam, yananlam ve De Certeau'nun strateji-taktik analizleri ile Ozan Sağdıç'ın fotoğraflarında yer alan temsiller üzerinden gündelik hayatın eleştirel bir analizi yapılması amaçlanmaktadır.

3.3.1.1. Ozan Sağdıç'ın Gündelik Hayat Fotoğrafları

1. Fotoğraf: Kayseri Tren İstasyonu

Kayseri tren İstasyonunda çekilmiş bu fotoğrafta Sağdıç'ın hayata bakış açısı olan mizah duygusu ve ironisini içerir. Sağdıç, fotoğrafta gündelik hayatın ve sıradan insanın yalın bir gerçeklikle kaydını tutmuştur. Mekânın bir tren istasyon olduğu, motosikletin üzerindeki her bireyin adeta bir vagonu temsil etmesi fotoğrafın mizahi ve ironi gücünü ortaya koymaktadır. Ayrıca fotoğrafta Sağdıç'ın yaşama dair pozitif bakışı da okunulabilir.



Fotoğraf 3.30 Kayseri Tren İstasyonu, 1976

Kaynak: Akoğul,2012:34

Fotoğrafı düzanlam olarak ele aldığımızda, 5 kişinin sıkışık bir şekilde motosiklete bindiği görülmektedir. Motosikletin önünde duran bir kişi elini kaldırarak durmaları gerektiğini söylüyor. Fotoğrafın arka planında ise eski bir binanın ve açık kapı eşiğinde duran şapkalı yaşlı bir adam görülmektedir. Böylelikle olayın geçtiği yer kentsel ve kamusal bir uzam olduğu bilgisini edinmiş bulunmaktayız. Motosikletin önünde duran kişi ise kolluğa ait bir görevli olduğuna dair bir emare olmamasına karşın el işareti ve konumlanışı itibariyle otoriteyi temsil etmektedir. Bu yan anlam okumayla De Certeau'nın egemenin stratejilerini

uyguladığı uzam olarak tanımladığı kentsel kural ve düzenlemeler görülmektedir. Burada elini kaldıran kişi stratejileri uygulayan otoritenin temsilcisidir ve trafik kuralları ile kamu düzeni dışına çıkan bireyleri uyarmaktadır. Burada Motosiklet üzerindeki 5 kişi her ne kadar otorite tarafından engellenmiş de olsalar otoritenin stratejilerine karşı kendi taktiklerini ortaya koymuş ve bir mikro direniş örneği vermiştir. Kent bir stratejidir ve sıradan insan bir şekilde güçlünün mekânında taktiklerini uygulamaktadır.

2. Fotoğraf: Ankara, Sıhhiye.



Fotoğraf 3.31 Sıhhiye, Ankara, 1962

Kaynak: Akoğul,2012:70

Sağdıç'ın klasik olan bu fotoğrafında bir tekerleği eksik olan at arabası üzerinde ayakta olan ve ellerinde yularla önündeki iki atın kontrolünü sağlamaya çalışan biri görülmektedir. Arka plandaki apartmanlar fotoğrafın çekildiği mekâna dair veriler sunmaktadır. Çünkü apartman tipi konutlar modern şehir yaşamına işaret etmektedir. Ayrıca at arabası gibi taşıtların köy ve kırsala ait araçlar olduğu bilinmektedir. Yan anlam olarak bakıldığında at arabası geçmişe ait bir ulaşım ve taşıma aracını temsil ederken, arkadaki apartman ve asfalt yol modernleşmeyi simgelemektedir. Bir diğer yandan 1960'lı yıllardaki Ankara'nın değişim ve dönüşümünü de ortaya koymaktadır. Fotoğrafta kırsal yaşamdan kent yaşamına dair farklılıklar da okunabilmektedir. Burada modern kent yaşamının tezahürü olarak apartman, asfalt yol ile kırsal yaşamı temsil eden at arabası konu edilerek kırsal ve kentin yan yanallığı tüm doğallıyla aktarılmıştır.

Certeau'nun perspektifiyle analiz edildiğinde ise burada güçsüzün, güçlünün mekânı olan kent uzamında geliştirdiği taktiklerine dair mesajlar vardır. Kentin egemen bir

düzenleme ve kurallar bütününü içeren bir strateji olduğu hatırlandığında, at arabasıyla trafikte seyreden kişi kuralları ve dolayısıyla stratejileri bozguna uğratarak kendi lehine çevirmiştir. Çünkü kent uzamındaki peyzaj çalışmaları, trafik kuralları güçlünün hayata geçirdiği ve uyulması gereken stratejilerdir. Kenti, “Certeau’cu bir taktik alanı” olarak tanımlayan Yılmaz (2017), hakim ideolojinin tektipleştirici kültür yaratma idealine karşı sıradan insanın taktikleriyle bozguna uğrattığını belirtmektedir.

3. Fotoğraf: Mut, İçel



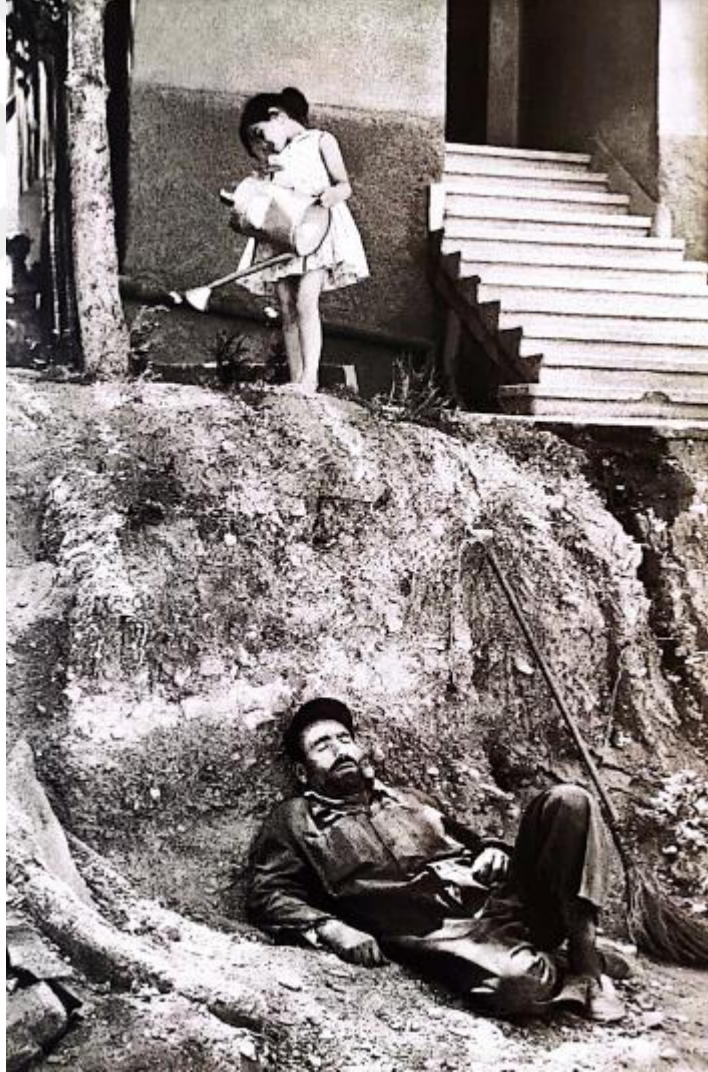
Fotoğraf 3.32 Mut, İçel, 1976

Kaynak: Akoğul,2012:1976

Fotoğrafta bir sokak olduğu anlaşılan mekânda iki kişi bir atın ayağını kaldırarak nal çakma işlemi ya da aksaklığı gidermek için uğraş vermektedir. Arkada görünen iki kişi ise ve sıralı dükkanlar ise mekânın kamusal özelliğini göstermektedir. Sol taraftaki dükkânda ise yazılı olan ayakkabı tamircisi yazısı fotoğrafa Sağdıç’ın fotografik tarzının temelini oluşturan mizahi bakış açısını içermektedir. Ayrıca Certeau’cu bir perspektifle okunduğunda kamusal alan / özel alan arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Certeau’ya göre kamusal alanlar zaman içerisinde sıradan bireylerin taktiklerini uyguladığı alanlar haline dönüşmektedir. Bu fotoğrafta kamusal alan olan bir sokağın ya da uzamın ekonomik olarak nasıl özelleştirilebileceğine örnektir. Certeau’ya göre sokak sıradan bireyin kurtarılmış bir alanıdır. Burada da strateji uygulamalarıyla bir geçiş ve ekonomik olarak düzenlenen alanda sıradan

bireyin eylemleriyle yeniden düzenlendiği görülmektedir. Nal çakma işlemi eylem olarak değil ama eylemin gerçekleştiği mekân dolayısıyla taktik türündendir. Mayol (2009:36)' göre Mahalle, kenti tasarlayan egemenlere karşı sıradan bireyin kurtarılmış alanlarıdır. Toplumsal özne olan birey, kent uzamında düzenin dayatmış olduğu zorlamaları kırarak kenti kendi pratiklerine göre yeniden oluşturmaktadır. Böylelikle mahalle kamusalıktan çıkarak bireyin taktiklerini uyguladığı özel alanlara dönüşmektedir. Böylelikle fotoğraftaki kişiler nal çakma işlemi ile güçlülerin kural ve düzenlemelerine karşı bir taktik uygulamaktadır. Sokak, bireyin ekonomik olarak üretim ve geçiş alanına dönüşmüştür. Sağdıç'ın perspektifi ile gündelik hayatın içerisindeki bu fotoğraf duvardaki ayakkabı tamircisi yazısıyla beraber anlam kazanmaktadır. Gündelik hayat içerisindeki doğal insanlık hallerini mizahi ve ironik bakış açısıyla aktarmıştır.

4. Fotoğraf: Ziya Gökalp Caddesi, Ankara



Fotoğraf 3.33 Ziya Gökalp Caddesi, Ankara

Kaynak: Akoğul,2012: 101

Fotoğrafta iki farklı anlatı vardır. Birinde işçi olduğu anlaşılan kişinin yanında süpürgesi durmaktadır ve sırtını toprak yığına yaslayarak bacakları toplu bir şekilde derin bir uykuya dalmıştır. Toprak tabakanın üst tarafında ise bir kız çocuğu elinde sulama aracıyla bir ağacın dibini sulamaktadır. İşçi, tam anlamıyla kendisini uykuya bırakmış değildir ama yorgunluk ve iş yükü kendisini derin bir uykuya çekmiştir. Yukarıdaki kız çocuğu ise elindeki suyla uykuya dalan işçiyi uyandıracakmış gibi bir izlenim de doğmaktadır. Certeau (2009: 44), gündelik yaşam özü itibariyle insanın düzenbazlık yapmak, dolap çevirmek gibi yani işi kendi lehine çevirebilecek eylemlerde bulunduğunu vurgulamaktadır. Burada işçinin işi bırakıp uyumayı tercih etmesi baskılandığı sistem karşısındaki ince kurnazlığı yani taktiğidir. Certeau'cu bakışla işten kaytarmak taktik türündendir. Fotoğrafın yananlamına bakıldığında ise sınıfsal ayrım dikkati çekmektedir. İşçi sınıfının toz toprak içinde aşağıda durması ile temiz elbisesi ile evinin bahçesindeki ağacı sulayan ve betonarme yapısıyla üstte duran ev orta sınıfın temsiline dönüşmüştür.

5. Fotoğraf: Güven Anıtı, Ankara



Fotoğraf 3.34 Güven Anıtı, Ankara, 1968

Kaynak: Akoğul,2012:38

İktidarın sınırlarını çizdiği çerçeve dışına sıradan bireyler kendi isteklerine uygun kaçış alanları yaratmakta ve bunları gündelik hayat içerisinde uygulamaya koymaktadırlar. Buna göre bir yerde oturmak ve sohbet etmek de sıradan insanların iktidar stratejilerine karşı taktik türündendir (Certeau, 2009: 117). Fotoğraf, kamusal bir alan olan Güven Anıtı üzerinde toplanan insanları içermektedir. Güven Anıtı, Türkiye toplumunun polise ve jandarmaya olan güvenini anlatan bir kompozisyonudur. Güven Anıtı Ankara'nın merkezinde Kızılay Meydanı'ndadır. Anıt, devletin ideolojik aygıtları olan ordu ve polisi temsil etmektedir. Anıtlar iktidarların strateji olarak resmî ideolojisini yaymak için kullandıkları önemli görsel nesnelerdir. Bu nedenle fotoğraftaki anıt ile kalabalık arasındaki ilişki, bu stratejiye karşı bir taktik olarak belirmiştir.

Fotoğraf üç aşamadan oluşmaktadır. Arkada çocuklarıyla beraber toplanan kalabalık baktıkları yerde bir gösteri varmış gibi odaklanmıştır. Kucaklarında çocukları ve özenli kıyafetleriyle bir bayram kutlaması varmış gibi gözükmemektedir. Fotoğrafçının farkında olan bu kalabalık, doğrudan fotoğrafçıya bakmaktadır. Fotoğrafın ön planında ise iki kadın sohbet etmektedirler. Kalabalıktan kendilerini ayırmış, ayakta durmaktadırlar. Fotoğrafçının farkında olmayan bu kadınlar da özenli kıyafetleriyle dikkati çekmektedirler. Üçüncü aşamada bulunan kişilerin ise kadrain dışına doğru taşsalar da yüzleri görünmemekte, köylü oldukları şalvarlarından, el örgüsü hırkalarından, erkeğin üzerindeki takım elbisesinden ve duruşlarından anlaşılmaktadır. Öndeki iki sıra kentlileri arkadaki sıra ise köylüleri temsil etmektedir. Heykellerin üzerinde konumlanan kitle ile öndeki iki kadının mekân olarak aynı yerde bulunmalarına karşı içerisinde bulundukları durum farklıdır. Burada mekân kentsel stratejilere göre planlanmış olmasına karşın sıradan insanlar burayı bir dinlenme ve toplanma mekanına dönüştürmüşlerdir. Güçlünün mekanındaki düzenlemeleri erozyona uğratarak kendi taktiklerini uyguladıkları alana dönüştürülerek yeniden anlam üretmişlerdir. Böylelikle kamusal alanların resmi ve düzen içerisinde hareket edilecek bir alan olmaktan çıkmış, heykel ve meydan oturulacak bir alan ve kişisel özgürlük ve aktivitelerin gerçekleşeceği bir mekân haline gelmiştir.

6. Fotoğraf: Topkapı Surları, İstanbul, 1968.



Fotoğraf 3.35 Topkapı Surları, İstanbul, 1968

Kaynak: Akoğul,2012:42

Fotoğrafta bir yamacın üstünde sırtları birbirine dönük iki kişinin uyuduğu görülmektedir. Arka planda ise yerleşim alanları görülmekte, uyulan yerin de yüksek bir yerde olduğu anlaşılmaktadır. Üst taraftaki dik surların tepesine doğru açılan patika yol görülmektedir. Ön taraftaki kişinin saçlarının düzeni bu kişilerin kimsesiz, ya da sokakta yatan birileri olmadığı hissi vermektedir. Büyük ihtimalle surlarda içki içen bu kişiler bunun etkisiyle sızdıkları söylenebilir. De Certeau perspektifiyle okunulduğunda, kentsel uzamın düzenlemeleri, bunlar yol, kaldırım ve parkları da içerir ve bireyin nereden yürüyüp nerde dinleneceğine karar kılınan stratejilerdir. Burada sıradan insan olan iki kişi büyük ihtimalle şehri tepeden gören surlarda yemek yiyerek, sohbet ederek, güneşlenerek, yürüyüş yaparak ve en nihayetinde uyuyarak kenti tasarlanan düzenlemeler dışında uygulama sanatları görülmektedir. Yukarıya çıkan patika yol yine zayıfın stratejilere dönük taktik olarak okunabilir. Zira çerçevesi çizilen kent peyzajı kimin nereden yürüyeceğine, nerde dinleneceğine kadar birtakım kurallar silsilesini içermektedir. Burada gündelik hayat içerisinde aktif bir özne olan sıradan insanın kendi deneyimleriyle kuralları kendi lehine kullandığı taktikleri görülmektedir.

7. Fotoğraf: Ankara Sebze Hali, 1967



Fotoğraf 3.36 Sebze Hali, Ankara, 1967

Kaynak: Akoğul,2012:73

Fotoğrafta eski ve kısmi boyaları dökülmüş bir kulübe bulunmaktadır. İçeride, tam olarak anlaşılamasa da iki kişi ayakta beklemekte, sol tarafta ise bir kişi başını kulübenin içine uzatarak içeridekilerle etkileşim halindedir. Kulübenin hemen önünde bir at arabası durmakta, atı arabaya bağlayan kayışlar kulübenin penceresine sabitlenmiştir. Atın başı, kulübenin penceresinden içeriye doğru uzanmaktadır. Havanın soğuk, zeminde yağmur sonrası oluşan küçük su birikintileri görülmektedir. Arka planda ise kenti oluşturan birkaç büyük bina silüeti mekâna dair veriler sunmaktadır. Bu unsurlar, fotoğrafın düzenlamasını oluşturmaktadır.

Fotoğraf yananlam tekniğiyle incelendiğinde, havanın soğuk olduğu ve atın başını kulübenin içine uzatması, üşümek için geliştirdiği bir refleks olarak düşünülebilir. Sol tarafta yer alan kişinin de benzer şekilde başını kulübenin içine uzatması, onun da tıpkı at gibi soğuktan korunmaya çalıştığı ve içeridekilerle sohbet ettiği görülmektedir. Gündelik hayatın sıradan bir anı gibi görünen bu fotoğrafta insan ve hayvanın mekânı deneyimleme biçimlerinin aynı olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, atın kulübenin içinde bulunması, mekânın bilinen kullanım biçiminden farklı olarak ironik bir durum yaratmaktadır. Ozan Sağdıç'ın fotoğrafçılığında genel olarak rastlanan mizahi ve ironik bakış açısı, bu karede de kendini göstermektedir. Kulübenin büyük ihtimalle bir bekleme noktası olarak planmış olduğu göz önüne alındığında, atın bu mekâna dahil olması, mekânsal düzenlemeleri ve

kurallarını bozguna uğratmış ve kent düzeninin sıradan insanlar (ya da hayvanlar) tarafından nasıl yaratıcı bir şekilde dönüştürülebileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

Certeau'cu bakış açısıyla ele alındığı takdirde fotoğraftaki kulübe stratejileri temsil etmektedir. Çünkü kent ya da mekân düzenlemesi olarak kulübenin nerede yer alacağı ve kullanım biçimi otorite tarafından belirlenmiştir. Burada atın başını içeriye doğru uzatması ya da kulübe içerisinde yer alan insanların atın üşümemesi için böyle bir yöntem kullanmış olmaları güçsüzün uygulamış olduğu taktik türündendir. Burada atın eylemi dışında içeride yer alan insanlar ve dışarıda at ile aynı deneyimi yaşayan kişiler de soğuktan korunmak adına kapalı buldukları bu alanı kullanmış olabilirler. Bu durumda hem insanın ve hayvanın taktik türünden eylemleri görülmektedir.

8. Fotoğraf: “1 Temmuz”, Akçay, Balıkesir, 1957



Fotoğraf 3.37 1 Temmuz”, Akçay, Balıkesir, 1957

Kaynak: Akoğul,2012:109

Fotoğrafta deniz üstüne uzanan bir kalasın üzerinden denize atlayan ve ters dönmüş bir insan figürü bulunmaktadır. Atlayan kişi baş aşağı dönmüş ve kolları açık bir şekilde adeta havada asılı kalmış gibi görünmektedir. Aşağıda açık deniz ve birkaç tekne görülmektedir.

Sağ alt taraftaki teknede iki kişi görülmekte ve tekne motorunun etkisiyle denizde halkalanma ve dalgalanmalar fark edilmektedir. Ufukta ise dağ silüeti vardır. Bu unsurlar fotoğrafın düzanlamını ifade etmektedir.

Yananlam okuma yapıldığı takdirde merkezdeki kişinin özgürlük veya başkaldırıyı temsil ettiği söylenebilir. Geleneksel kuralların dışına çıkan kişi hem tehlikeli hem de mekân için yasak olabilecek bir yerde bu eylemi gerçekleştirmesi mekânı özgürce kullandığını göstermektedir. Öznenin denize atlarken kollarını ve bacaklarını açarak kendisini adeta boşluğa bırakıyor hissi vermektedir ve yerçekimine bir başkaldırı olarak da okunabilmektedir. Sağdıç, burada öznesini iyi takip etmiş ve kritik an olan kolların ve bacakların doğrusal bir şekilde açılmasını karar anı olarak yakalamıştır.

Fotoğraftaki kütük ya da kalas bir iskele ya da balıkçıların teknelerini onarım işi için kullandıkları bir parçadır. Bu yapı, denizciler ve balıkçılar tarafından belli bir amaç doğrultusunda kullanılmaktadır. Bu durum sahil düzeninin bir parçası olarak otoritenin belirlemiş olduğu kuralların olduğu stratejiye işaret etmektedir. Bireyin kalasın üzerinden kendisini denize bırakması ise taktik türündendir. Çünkü sıradan bireyin eylemleri mekânsızdır ve doğaçlama bir şekilde otoritenin alanında uygulanmaktadır. Öznenin fotoğraflanma biçimi yine iktidar stratejilerine karşı bir mikro direnç örneği olarak da okunabilir.

9. Fotoğraf: Sarayıçi, Edirne. 1972



Fotoğraf 3.38 Sarayıçi, Edirne. 1972

Kaynak: Akoğul, 2012:127

Fotoğrafta bir grup insan belli ki bir etkinliği takip etmek için oturmaktadır. İzleyicilerden bazıları tahta sandalyeleri başlarının üstüne kaldırmıştır. Fotoğrafın merkezinde sandalyeyi kafasının üzerinde yutan yetişkin birey ile hemen sol tarafında küçük bir çocuk vardır. Adam doğrudan kameraya odaklanırken, çocuğun hafif gülümsemesi vardır. Fotoğrafın arka bölümünde ise mekânı çevreleyen demir korkuluklar görülmektedir. Bu unsurlar fotoğrafın düz anlamını oluşturmaktadır. Fotoğrafın yanıamlamı ise şu şekildedir. Certeau, sıradan bireylerin tasarlanmış olan mekânsal düzenlemeleri kendi eylemleriyle dönüştürdüğünü söylemektedir. Burada da sandalye her ne kadar oturmak için kullanılan bir araç olsa da dış etkenler veya güneşten korunmak için ters çevrilerek kullanılmıştır. Bu, gündelik hayatta bireylerin stratejik düzenlemelere karşı geliştirdiği yaratıcı direniş biçimlerinin bir örneğidir. Buradaki oturma düzeni bireylerin düzenlenmiş organizasyonu takip etmek için tasarlanan bir mekân düzenidir, yani stratejidir. Ama bireylerin stratejiyi

olduğu gibi kabul etmek yerine kendi kullanımlarına göre dönüştürmüş ve yeniden imal etmiştir.

10. Fotoğraf: Osmaniye, 1975



Fotoğraf 3.39 Osmaniye,1975

Kaynak: Akoğul,2012:88

Fotoğrafta yüksek bir dağ yolunda ilerleyen bir kamyon görülmektedir. Kamyonun kasası tika basa eşya ve insanlarla doludur. İnsanlar, kamyonun içerisindeki sandalye, bebek beşiği, sandıklar ve bir yığın eşya üzerinde seyahat etmektedir. Eşyaların üzerinde genellikle çocukların olduğu görülmektedir. Kamyon virajlı bir dağ yolunda ilerlemekte ve yüklerin de etkisiyle olacak biraz sağa doğru eğildiği fark edilmektedir. Bu unsurlar fotoğrafın düzanlamıdır. Yananlamı ise fotoğraftaki insanlar ve kamyonun kasasına istiflenmiş eşyalar bir yerden başka bire göç eden insanları temsil etmektedir. Osmaniye-Adana bölgesi memleketlerinden göç eden mevsimlik işçilerin çalışmak için geldiği yerlerdir. Burada da sınıfsal olarak işçi statüsünde olan insanların tüm eşyalarıyla başka bir yere yolculuğu görülmektedir. Kamyonun yan yatması gibi tehlikeleri içeren bu yolculukta insanlar vazgeçmemiş ve hayatta kalma mücadelesine devam etmişlerdir. Bir bakıma göç ve toplumsal eşitsizlik bir bütün olarak fotoğrafta temsil edilmiştir. Certeau'cu perspektifle bakıldığında Kamyon ve yollar, modern ulaşım sisteminin bir parçası olarak belirli kurallarla düzenlenmiş stratejik mekânlardır. Burada insanların modern ve birkaç adet daha gerekli olan ulaşım

araçlarına erişimleri zor olduğundan dolayı birkaç seferlik yapılması gereken bu yolculuğu tek seferde yapmaya karar vermişlerdir. Yolculuğun ve eylemin tehlikeli boyutu olmasına karşın trafik düzenleme stratejilerine karşı birey zorunlu bir şekilde kendi taktiklerini uygulamaya koymuştur.



SONUÇ

Bu çalışma, Michael De Certeau'nun gündelik hayat kuramını merkeze alarak gündelik hayat içerisindeki iktidar alanlarına karşı sıradan bireyin pratiklerinin nasıl şekillendiğini ve iktidar stratejilerine karşı geliştirmiş olduğu taktikleri Ozan Sağdıç fotoğrafları aracılığıyla ele almayı amaçlamıştır. Certeau'cu perspektife göre iktidarın baskı ve denetim mekanizmalarına karşı bireyin yaratıcı taktikleri sonucunda bu stratejiler erozyona uğratılır ve koşulları kendi lehine göre dönüştürmektedir. Ozan Sağdıç'ın fotoğrafları ise gündelik hayatın içerisindeki bireyin bu yaratıcı hamlelerinin temsillerini içermektedir. Fotoğrafın gündelik hayatın temsilini oluşturduğundan hareketle sıradan bireyin taktiklerinin bir analizi yapılmıştır. Böylelikle Sağdıç'ın fotoğraflarında bireyin toplumsal yapılarla olan ilişki biçimleri saptanmaya çalışılmıştır.

Ozan Sağdıç, Türkiye'nin görsel belleğinin oluşumunda önemli bir figür olarak öne çıkmaktadır. Gazetecilik ve fotoğrafçılık kariyeri boyunca, Türkiye'nin toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümlerini belgeleyerek ülkenin görsel tarihine katkıda bulunmuştur. Fotoğraf anlayışı Henri Cartier-Bresson'un "karar anı" felsefesiyle benzerlik taşısa da Sağdıç'ın asıl etkilendiği kişi Othmar Pferschy olmuştur. Othmar'ın fotoğraf anlayışı Sağdıç'ın görme pratiğinde etkili olmuştur.

Sanatsal anlamda Sağdıç'ın fotoğrafları, şiirsel gerçekçiliğin izlerini taşımaktadır. Fotoğraflarında yalnızca bir anı belgelemekle kalmamış, aynı zamanda gündelik hayatın içindeki estetik ve ironik unsurları da ön plana çıkarmıştır. Gündelik hayatın karşıtlıklarını, mizahi bir bakış açısıyla ele alırken biçime büyük önem vermiştir. Onun fotoğraflarında dengeli unsurlar, etkileyici kompozisyonlarla bir araya gelirken, sıradan insanın doğal hallerine pozitif bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Sağdıç fotoğraflarındaki sıradan insanı ajitasyondan uzak, yalın bir gerçeklik ve mizah duygusuyla ele almıştır.

Öte yandan, Sağdıç'ın Erich Salomon'un fotoğraf anlayışıyla da benzerlikleri bulunmaktadır. Salomon, Weimar Cumhuriyeti döneminde siyaset ve sanat dünyasından önemli figürlerin doğal portrelerini çekmiş, ışığın yetersiz olduğu iç mekanlarda sessiz bir deklanşör kullanarak samimi anları yakalamıştır. Sağdıç da benzer bir yaklaşımla, 1960'lı yıllarda Ankara'da, Hayat Mecmuası bünyesinde çalışırken siyasetçilerin ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçılarının fotoğraflarını bu teknikle çekmiştir. Açık diyafram kullanarak, doğal ışıktaki poz verilmemiş anları yakalamış; özellikle siyasi figürlerin resmi ve ciddi imajlarının dışında, daha insani ve samimi anlarını belgeleyerek görsel politik belleğe katkı sunmuştur.

Certeau'nun gündelik hayat kuramının temelini oluşturan strateji ve taktik kavramları, Sağdıç'ın fotoğraflarındaki insanlık halleri üzerinden okunabilmektedir. Çalışmanın önemli bir bulgusu, Sağdıç'ın fotoğraflarının sadece basın fotoğrafçılığı veya sanatsal üretimler olarak değil, aynı zamanda sosyolojik bir bakış açısıyla da değerlendirilebileceğidir. Fotoğraflarında sıradan insanın iktidar alanlarına karşı geliştirdiği gündelik taktiklerin görsel temsilleri bulunmakta; bireyin, hayatta kalma adına kuralları kendi lehine çevirerek nasıl dönüştürdüğünü gözler önüne sermektedir.

Bu bakımdan Sağdıç'ın fotoğrafları, yalnızca tarihsel bir belge niteliği taşımaktan öte, toplum ve birey ilişkisini analiz etmek için de önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Türkiye'nin Cumhuriyet sonrası gelişim sürecinde, toplumsal dönüşümleri kaydeden bir görsel arşiv niteliğinde olan bu fotoğraflar, aynı zamanda Certeau'nun strateji ve taktik kavramlarının görsel bir analizi olarak da değerlendirilebilir. Bu çerçevede ele alındığında, bu çalışmanın literatüre özgün bir katkı sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmad, F. (2010). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, (çev. Ahmet Fethi Yıldırım), Hil Yayın, İstanbul.
- Ak, S. A. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Akarçay, Özdamar, G. (2013). *Keşfedilmeyi Bekleyen Fotoğraf Hazinesi “Fotojurnalist ve Belgeselci Olarak Ozan Sağdıç.”* Ozan Sağdıç “Resmen” Tanıgım ki: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi Yayınları, Ankara.
- Akoğul, M. (2012). *“Ozan Sağdıç”*. Fotoğraf Sanatçıları Dizisi Photographers Series. Eczacıbaşı Yayınları, İstanbul.
- Amar, P. J. (2008). *Basın Fotoğrafçılığı*. Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. Reha Akçakaya). Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Berger, J. (2016). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. B. Eyüboğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 1 Eylem, Uygulama ve Üretim Sanatları*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Certeau, M. Giard, L. Mayol, P. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 2 - Konut, Mutfak İşleri*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Çizgen, E. (1992). *Türkiye’de Fotoğraf*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çizgen, G. (2013). *1950’ler İstanbul’u, Kentler ve Fotoğraf*. Ozan Sağdıç “Resmen” Tanıgım ki: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi Yayınları, Ankara.
- Ergin, B.N. (2018). “Sıradan İnsanların Gündelik Sanatları: De Certeau ve Gündelik Hayat”, Esgin, A, Çeğin, G, *Gündelik Hayatın Sosyolojisi*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Ertan, G. (2005). *Türk Fotoğrafında 1960 Sonrası*. Bileşim Yayınları, İstanbul.
- Ertuğ, T. (2012). *“Fotoğraf Ustaları 1 (Anılar ve Söyleşiler)”*. Fotoğraf Sanatı Kitapları Yayınları, Ankara.
- Esgin, A. (2016). “Aşına Olunanın Bilinmezliği: Kentin ve Kentsel Gündelik Hayatın Sosyolojisi Üzerine”, Ö. Sarı, A. Esgin, *Toplumsal Analizler Ekseninde Kent Fragmanları*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. Süleyman İrvan). Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve Toplum*, (çev. Şule Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul.

- Gardiner, M. (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (Çev. D. Özçetin, B. Taşdemir, B. Özçetin), Heretik Yayınevi, Ankara.
- Gezgin, S. (2002). *Basında Fotoğrafçılık*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Giard, L. (2009). “Bir Araştırmanın Hikayesi”, M. De Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. A. Özcan), Dost Kitabevi, Ankara.
- Kahraman, T. (2009). Kent Hakkı ve Kentlilik Bilinci. *Antalya Kent İzleme Platformu Kent Hakkı Forumu 2019*. Aycan Matbaa, Antalya.
- Kanburoğlu, Ö. (2013). *Haber Fotoğrafçılığı*. Say Yayınları, İstanbul.
- Kaynar, K. M. (2017). “Türkiye’nin 1960’lı Yılları”. A. Yanık, T. Bora. (Ed.), *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Y. (2011). *Nuhun Gemisi Bu Diyar Baştanbaşa I*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Marien, W. M. (2015). *Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir*. (Çev. G. Şimşek), Literatür Yayınları, İstanbul.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
- Oral, M. (2011). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
- Palalı, T. A. (2018). *Fotoğraf, Zihinsel Şey.. Bir Henri Cartier – Bresson Kavrayışı*. Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Rifat, S. (2006). *HCB: Fotoğrafçı*. Pera Müzesi Yayınları, İstanbul.
- Sağdıç, O. (2013). *Ben Fotoğrafa Başladığım Zaman*. Ozan Sağdıç “Resmen” Tanışım ki: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi Yayınları, Ankara.
- Smith, N. Williams, P. (2015). Ortodoks Yaklaşım Alternatifler: Tartışmaya Davet. *Kentin Mutenalaştırması*. Yordam Kitap, İstanbul.
- Talas, C. (1992). *Türkiye’nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Topuz, H. (1996). *100 Soruda Başlangıçtan Günümüze Türk Basın Tarihi Davalar. Hapisler. Saldırıları. Faili Meçhul Cinayetler ve Holdingler*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Turan, Ş. (2002). *Çağdaşlık Yolunda Türkiye (27 Mayıs 1960- 12 Eylül 1980)*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, G. G. (2018). “Michel de Certeau’nun Gündelik Hayat Sosyolojisiyle Bir Analiz: Almanya’daki Türklerin Gündelik Hayat Pratikleri ve Taktikler. Detay Yayıncılık, Ankara.

Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, (çev. Yasemin Saner Gönen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Dergiler

- Çetin, S. (1978). "Fotoğrafın Belgeci Yanı Üzerine" *AFSAD Dergisi*, 10.
- Kaygun, Ş. (1978). "Fotoğrafın Toplumsal İşlevi" *AFSAD Dergisi*, 33.
- Kurbanoğlu, H. (1978). "Anlatımcı Fotoğraf" *AFSAD Dergisi*, 36.
- Light, K. (2006). "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine" *Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı*
- Oral, M. (2006). "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme" *Toplumbilim Özel Sayısı* (17).
- Özel, Z. (2014). "Fotoğraf Ajanslarının Doğuşu ve Gelişimi" *Kontrast Dergisi*, 7-10.
- Sağdıç, O. (2015). "50 Yıl Önce Demirel'le İlk Röportaj" *#Tarih Dergisi* (14).
- Sağdıç, O. (2016). "Dönüştürsüz Yolculuğun Başında "Cemal Aga"dan Hüzünlü Veda" *#Tarih Dergisi* (89-90).
- Sağdıç, O. (2017). "Ak günlere doğru bir Karaoğlan BÜLENT ECEVİT" *#Tarih Dergisi* (20).
- Sağdıç, O. (2018). "İsmet İnönü: Ağır işitirdi ama, müziği duyardı" *#Tarih Dergisi* (24).
- Yurdalan, Ö. (1978). "Günümüzde Fotoğraf Sanatının ve Sanatçısının Görevleri" *AFSAD Dergisi*, 48-49.

Tezler

- Akarçay, Özdamar, G.(2005). *Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi'ndeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sabuncuoğlu, B. (2010). *Popüler Kültür ve Hayat Mecmuası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gür, M. (2023). *Editöryal Fotoğraf Bağlamında Ozan Sağdıç Fotoğrafı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Söyleşi

Alpsoy, M. (2019). Ozan Sağdıç ile söyleşi. Ankara.

İnternet Kaynakları

- http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/cadi_kazani.html . (erişim tarihi: 07.03.2020).
- <http://www.fotografya.gen.tr/TR,758/cumhuriyetin-kurulusundan-gunumuze-yillara-donemlere-ay-.html> . (erişim tarihi:27.03.2020).

- <https://bi-ozet.com/2024/03/15/istanbul-modern-fotograf-galerisinde-ozan-sagdic-fotografcinin-tanikligi-sergisi/> (erişim tarihi: 14.05.2024).
- <https://tarihdergi.com/arthur-rubinstein/> (Erişim tarihi:01.01.2025).
- <https://tarihdergi.com/ismet-inonu-agir-isitirdi-ama-muzigi-duyardi/> (erişim tarihi: 14.05.2024).
- <https://tarihdergi.com/maestro-niyazi-takizade/> (Erişim tarihi:01.01.2025).
- <https://tarihdergi.com/ozalin-cankayasindan-ilk-kareler/> (erişim tarihi: 01.01.2025).
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Cumhuriyeti_Anayasas%C4%B1_\(1961\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Cumhuriyeti_Anayasas%C4%B1_(1961)).(erişim tarihi: 17.03.2020).
- <https://www.aydinlik.com.tr/koseyazisi/fotografta-ozan-sagdic-etkinlik-yili-216737>. (erişim tarihi: 15.03.2024).
- <https://www.flickr.com/photos/198609354@N06/53662046192/in/dateposted-public> (Erişim tarihi:01.01.2025).
- <https://www.grafikerler.net/tifdruk-baski-t20210.html>. (erişim tarihi: 04.03.2020).
- <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/humanism-magnum-family-of-man-alona-pardo-david-seymour-edward-steichen-henri-cartier-bresson-moma-new-york/> . (erişim tarihi: 02.11.2020).
- <https://www.posta.com.tr/gundem/iste-o-fotograflarin-hikayeleri-2718867>(erişim tarihi:18.05.2024).
- https://www.punctumdergi.com/post/punctum-olarak-okuma_cem-ileri (Erişim tarihi: 01.01.2025)
- <https://www.ulkucudunya.com/index.php?kod=83&page=kitap-icerik-detay> (erişim tarihi: 22.03.2020)
- <https://aragulermuzesi.com/tr/sergiler/kumkapi-balikcileri> (erişim tarihi: 4.03.2025).
- Yılmaz, G. G. (2017). Gündelik hayat sosyolojisinden kente ve kültüre bakmak: Certeau'cu bir taktik alanı olarak kent. C. Ergun & S. Öğrekçi (Ed.), *Sosyal bilimlerde kültür tartışmaları* .(ss.45-68).Gece Kitaplığı.
- https://www.researchgate.net/publication/317957368_Gundelik_Hayat_Sosyolojisinden_Kente_ve_Kulture_Bakmak (4.03.2025).
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. *Sosyal Hizmet e-Dergi*, (ss..73).
file:///C:/Users/Acer/Downloads/Sosyal_Hizmet_E_Dergi_SOSYAL_BILIMLERDE%20(1).pdf

Plastik Sanatlar

Ozan Sağdıç. “*Ozan Sağdıç: Fotoğrafçının Tanıklığı*”. (14 Mart–20 Ekim 2024). İstanbul Modern. İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Mehmet ALPSOY
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi - Gazetecilik
Yabancı Dil / Diller	İngilizce

