

**MICHEL DE CERTEAU’NUN “TAKTİKLER VE STRATEJİLER”
KAVRAMSALLAŞTIRMASI BAĞLAMINDA SABİHA ÇİMEN’İN “HAFİZ:
KURAN’IN MUHAFIZLARI” ADLI BELGESEL FOTOĞRAF ÇALIŞMASININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Eren AYTUĞ¹

Makale Bilgisi

DOI: 10.35379/cusosbil.1225617

Makale Geçmişi:

Geliş 28.12.2022

Kabul 09.11.2023

Anahtar Kelimeler:

Belgesel Fotoğraf,

Sosyoloji,

Fotoğraf,

Michel de Certeau,

Sabiha Çimen.

ÖZ

Konusunu gerçek yaşamdan alan belgesel fotoğrafçılığa ait birçok çalışma, günümüzün karmaşık toplumlarının temsili ve gerçeklik iddialarının zayıflığı nedeniyle eleştirilmektedir. Çünkü belgesel fotoğrafçıların çalıştıkları konu hakkındaki kavrayışları, çalışmalarında ürettikleri temsiliyet ve gerçeklik iddialarının kuvvetiyle paraleldir. Toplumsal olanı kavrayıştaki zorlukların aşılmasında sosyolojik kuramlar belgesel fotoğrafçılar için önemli görülmektedir. Yaklaşık aynı tarihlerde ortaya çıkan fotoğraf ve sosyolojinin toplumu çözümlemek ve anlatmak amacıyla yapacakları iş birliğinin karşılığı toplumsal durumların daha iyi bir tasviri ve çalışmalarının derinliği olacaktır. Çünkü günümüz karmaşık toplumlarında farklı birçok durum ve olayın tanığı fotoğrafçının gördüğünü anlamlandırmak ve yorumlamak için sosyolojik kuramlar önemli bir dayanak olmaya devam etmektedir. Toplumu daha iyi anlamak ve anlatmak amacıyla yola çıkan belgesel fotoğrafçılar için sosyolojik kuramların yol göstericiliğini betimlemek amacıyla, bu çalışmada Sabiha Çimen’in “Hafiz: Kuran’ın Muhafızları” adlı belgesel fotoğraf çalışması değerlendirilmiştir. Michel de Certeau’nun faillik ve direniş üzerinden oluşturduğu sosyolojik kuramının sağladığı kavramların ışığında değerlendirilen çalışmada, önce gündelik hayat sosyolojisi içerisinde yapı ve özne odaklı sosyolojik kuramlar verilmiş ve örnek belgesel fotoğraf çalışmasının topluma ve özneye bakışı ile, Certeau’nun “taktikler ve stratejiler” kavramlaştırılması arasındaki kesişim üzerinde durulmuştur. Belgesel fotoğraf ve sosyoloji işbirliğinin önemi vurgulanmıştır.

**EVALUATION OF SABİHA ÇİMEN’S DOCUMENTARY PHOTOGRAPH WORK
“HAFİZ: GUARDIANS OF THE QUR’AN” IN THE CONTEXT OF MICHEL DE
CERTEAU’S CONCEPTIONS OF “TACTICS AND STRATEGIES”**

Article Info

DOI: 10.35379/cusosbil.1225617

Article History:

Received 28.12.2022

Accepted 09.11.2023

Keywords:

Documentary Photography,

Sociology,

Photography,

Michel de Certeau,

Sabiha Çimen.

ABSTRACT

Documentary photography projects, which take their subject matter from real life, are vastly criticized with the claims of its underrepresenting today's complex societies and not reflecting the reality adequately. This is because documentary photographers' comprehension of the subject in their works is parallel to the strength of the representation and reality claims that they produce in their works. Sociological theories play an important role for documentary photographers in overcoming the difficulties in understanding the social. When photography and sociology, which emerged at the same time, collaborate to analyze and explain society, the result is a better depiction of social situations and a depth of study. This is because sociological theories continue to be an important basis for interpreting and making sense of what the photographer -who is a witness to many different situations and events in today's complex societies- sees. In this study, Sabiha Çimen's documentary photography work “Hafiz: Guardians of the Qur'an” was evaluated in order to explain the guidance of sociological theories for documentary photographers who intend to comprehend and explain society. The study is evaluated in the light of the concepts provided by Michel de Certeau's sociological theory of agency and resistance. Firstly, structure and subject-oriented sociological theories within the sociology of daily life are defined. And then the intersection between Certeau's conceptualization of “tactics and strategies” and the documentary photography work's concept of society and subject is defined. Cooperation between documentary photography and sociology is examined.

¹ Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Bölümü, erenaytug@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3188-1077
Alıntlamak için/Cite as: Aytuğ, E. (2023), Michel de Certeau'nun “taktikler ve stratejiler” kavramsallaştırması bağlamında Sabiha Çimen'in “hafiz: Kuran'ın muhafızları” adlı belgesel fotoğraf çalışmasının değerlendirilmesi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 32 (3), 78-95.

GİRİŞ

Sosyolojide “özne ve yapı” arasındaki gerilimli ilişki başat konumdadır. Mikro ve makro sosyolojik çalışmalar üst başlığında sınıflandırabileceğimiz çalışmalarda (makro) sistem yaklaşımı; edilgen bireylerin karşısına merkezi kurum ve örgütler ve iktidar yapılarını koyarken, öznellik ön plana çıkararak (mikro) yorumlamacı yaklaşımlar; bireyin iradesi ile şekillenen gündelik hayatı ele alırlar. Sosyolojinin kuruluş yıllarında alana hâkim olan merkezi fikir, pozitivist metodolojik bir yaklaşımla toplumsal sistemler, yapılar ve kurumlar üzerine yoğunlaşmış, bireyi de bu bütünle hemhal ederek kapsayıcı ve tarafsız bir sistem olarak işlediğini vurgulamıştır (Gardiner, 2016, s. 17). Makro sistem yaklaşımı ise on sekizinci yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi, kentleşme ile modern toplumu analiz etmek, sorunlarını belirtmek ve çözüm bulmak ihtiyacından kaynaklanmıştır. Buna göre toplumsal olgular ve eylemlerin vuku bulmasında yapısal süreçler etkilidir. Bu süreçlerin bireyler üzerindeki etkisinin ise doğal dünyadaki nesnelere davranışlarını belirleyen doğa yasalarıyla kıyaslanabilir olduğu ileri sürülmüştür. (Bennett, 2018, s. 12) Bu yapı merkezli bakışı temsil eden Karl Marx, Emile Durkheim ve Auguste Comte gibi kurucu isimler sosyolojinin nesnesine ilişkin ilk merkezi fikri ortaya koymuşlardır. Sosyolojide ikinci bir yönelim ise, bireyin iradesine ve eylemlerine odaklanan, insan etkileşimini ve bu etkileşimin ortaya çıkardığı sosyal gerçekliğin inşasını önemseyen sosyal eylemin anlamını yorumlama çabasında olan fail merkezli bakış açısıdır (Esgin ve Özben, 2020, s. 36). Fail merkezli ikinci yönelim makro sosyolojiye münhasır bir tepkinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu tepki; toplumun devamlılığını sağlayan yapıların, sadece soyut ve genel ilkelerinin açıklanmasının toplumu anlamaya yetmeyeceğine dairdir. Bunun sonucu olarak Wilhelm Dilthey, Georg Simmel ve Max Weber gibi yorumlamacı gelenek yanında George Herbert Mead gibi Amerikalı pragmatistler yapının, sistemin veya kurumun nasıl işlediğinin yanı sıra bireylerin bunları kullanım biçimleri ile iradi ve yaratıcı eylemlerine dikkat çekmişlerdir. Onlara göre insanların düşünümsel bir biçimde kullandıkları semboller ve öznelerarası anlamlar önemlidir (Gardiner, 2016, s. 18). Dilthey, “insani olan şeyler hakkında kesinliğin bir dereceye kadar analitik yoldan değil empati ve anlama yoluyla gerçekleşeceğini” belirterek, yorumlayıcı geleneğin kapısını açmıştır (1999, s. 87). Kendine has metodolojisiyle on dokuzuncu yüzyılın başında Simmel, toplum kavramı yerine sürekli biçimde oluşan ve dönen toplumlaşma kavramını koyar. Ona göre birkaç bireyin etkileşime girdiği yerde toplum vardır ve toplumlaşma halinin formları içerisinde kendini gösterir. Sosyolojinin inceleme alanı bireyin toplumu, toplumun da bireyi yeniden inşa ettiği karşılıklı etki alanıdır (2020, s. 48-50). Weber ise toplumsal normların bireyler tarafından her koşul altında kabul görmediğini, bireylerin eylem potansiyelini barındırdığı belirtmiş, bireyin kapitalizmin belirlediği toplumsal ilişkiler içinde statüsünü ifade etmesini ise bireyin yaratıcılığına bağlı olacağını belirtmiştir (2020, s. 130-134).

Böylelikle aktif failerin etkileşimi, etkinlikleri ve eylemleri ile birlikte gündelik hayat sosyolojinin nesnesi haline gelmiştir. Bu yöntemin güçlenerek devamını sağlayan ise Alfred Schütz, Peter L. Berger ve Thomas Luckmann gibi kuramcılarının fenomenolojik yaklaşımı olmuştur. Fenomenolojik yaklaşıma göre toplumsal olgular, failerin etkileşimi ile anlamlandırılır ve toplumsal ilişkiler de bu temelde sürdürülür. Dolayısıyla toplum, üyelerinin içinde yaşadıkları ancak üyelerinin faaliyetleri ile üretilen gerçek ve nesnel bir dünyadır (Walsh, 2014, s. 48-50). Toplumdaki failerin etkileşimi Erving Goffman için de önemlidir. Goffman’ın ‘dramaturji’ kavramlaştırmasında gündelik hayat toplumsal rollerin içselleştirilmesiyle sahne önü ve arkası olarak ayrılmaktadır. Bireyler sahne önünde ve arkasında farklı benlikler yaratmakta ve onlar arasında sürekli müzakere etmektedirler. Bu müzakereler sonucunda, bireyler toplumsal yapıda oyuncu, seyirci ve dışarıdaki rolleri ile gündeliği yaratıcı biçimde manipüle eder ve farklı teknikleri kullanarak gösterideki muhtemel aksaklıkları kurtarmaya çalışırlar (Goffman, 2014, s. 223). Gündelik hayatı inceleme konusu yapan, failiği ve eylemi ön plana çıkararak bir diğer yaklaşım Harold Garfinkel’in etnometodolojik yaklaşımıdır. Bu yaklaşım failerin eylemliliğinde insanın iradesinin özgür olmadığını savunarak altta yatan çevresel koşulları ve gelenekleri ortaya çıkarmanın yollarını geliştirir. İnsanların belirli bir durumda ne kadar manevra alanına sahip oldukları ilişkili durumun türüne, onun içindeki görev ve yükümlülüklerine, başkalarının katılımına ve birçok farklı muhtemel özelliğe bağlıdır. Bu özellikler, bir toplumsal eylem ortamı olarak durumun toplumsal gerçekliğini oluşturur. Birey bu pratik gerçeklik temelinde davranır (Cuff vd., 1999, s. 166-192). Tüm bu yaklaşımlar öznelere sadece edilgen ve manipüle edilmiş bireyler yerine irade sahibi bir rol atfetmeler de gündelik yaşam dünyasını derin ve karmaşık bir fenomen olarak görmezler. Aksine, Michael Gardiner’e göre (2016, s. 20), “tutumların, pratiklerin ve bilişsel yapıların nispeten homojen ve farklılaşmamış bir bütünü olarak görürler. Küçük rol karışıklıkları veya değer çatışmaları olabilse de gündelik hayat, toplumsal varoluşun sorunsuz, çatışmasız özsel bir bileşeni olmayı sürdürür.” Kültürel yaklaşımlar öznenin varlığına, yaratıcılığına ve direniş mekanizmalarını oluşturucu gücüne önem veren çalışmaları gündeme getirmekle beraber iktidar asimetrisine, sınıf ilişkilerine veya giderek küreselleşen piyasa güçlerine ilişkin azalan soruların muhatabı olarak eleştirilmiştir (Mc Chensey, 1996; Mc Robbie, 1991, akt. Gardiner, 2016, s. 24).

Gündelik Hayata İlişkin Yaklaşımlar Bağlamında Belgesel Fotoğraf ve Sosyoloji İlişkisi

Genişleyen ve derinleşen kapitalizmin gündelik hayatı kontrol altına alma ve sömürme isteği gündelik hayata eleştirel bakışları arttırmıştır. Bu yaklaşımlar kapitalist sistemin ve modernitenin eleştirisini yaparken yapı ya da faili öncelemeyip iki kavramı birlikte değerlendirmeye katmaya çalışmışlardır (Şanlı, 2020). Bu çalışmalarda özne ve yapı karşıtlığından daha çok bu ikisi arasındaki ilişki değerlidir. Diyalektik ve eleştirel bir bakışın merkeze alındığı bu yaklaşımda, yabancılaşmanın hâkim kılındığı gündelik hayatı bir yapıt olarak yeniden üretmenin gerekliliğini savunan (Lefebvre, 2015), gündelik hayatın nesneleştirme ve sömürü biçimlerinden kurtuluşunu bireyin isyanına şart koşan (Heller, 1987), tüketimin nesnesi olarak öznenin gündelik hayatta müşteriye dönüşünü eleştiren (Bennett, 2018) görüşler ön plana çıkmaktadır. Michel de Certeau'nun yaklaşımında ise özneler aktiftir ve geniş bir faaliyet alanları vardır. Certeau, faillik ve direniş üzerine oluşturduğu gündelik hayat kuramını mevcut sistem içerisindeki kısa yaratıcılık anları ve yıkıcı taktikleri incelemesiyle elde ediyordu. Ona göre özneler “yaşamaya gereken ve ona kanunla dayatılan yerin sınırlarından çıkmadan, bu yer içinde çoğul ve yaratıcı olmayı başarır. İki arada olma sanatını icra ederek, bulunduğu durumdan, daha önceden öngörülemeyecek yararlar sağlamayı bilir” (Certeau, 2008, s. 104). Böylelikle Certeau iktidar yapılarına karşı bireylerin geliştirdiği direniş mekanizmalarının da altını çizmektedir. Sosyologlar farklı biçimlerde de olsa her zaman toplumun nasıl çalıştığını anlamak, boyutlarını belirlemek, bu boyutlar içerisindeki küçük çatlakları incelemek istemişlerdir (Becker, 1974). Bu bağlamda yapı ve fail konusu hâlâ çağdaş sosyolojinin önemli bir konusudur. Toplumsal yapıyı oluşturan unsurlar insanların toplumda ne yaptıklarından bağımsız incelenemez, toplum bu eylemlerin belli ve kurumsallaşmış farklı biçimlerde örgütlenmesinde meydana gelmektedir. Ayrıca bu örgütlenmeler faillerin bağılılıkları olmadan işleyemez. Yapı ve faillik ilişkisi esas soru bu bağılılığın dayatıldığı mı, yoksa gönüllü olarak mı gerçekleştirildiği sorusudur. Toplumsal yapının hem toplumsal eylemle elde edilmesi hem de toplumsal eylemin temeli olabilmesi için soru bu ikisinin birleşiminin nasıl mümkün olduğudur (Walsh, 2014, s. 58). Bu sorulara cevap verirken sosyologların araştırmalarında kullanacakları kuram, yöntem ve konu seçimleri genellikle bağlı oldukları ya da işbirliği içinde oldukları entelektüel ve mesleki toplulukların çıkarları ve sınırlamalarını da yansıtmaktadır (Becker, 1974).

Sosyoloji, ismini, Comte'un yayımlanan ilk eserinden almaktadır, eserin yayımlandığı yıl aynı zamanda Jaques Mande Daquerre'un görüntüyü levhaya kaydetmesinin de tarihidir. Fotoğraf ve sosyoloji aynı tarihlerde ortaya çıkmıştır. Üstelik toplumu tanımlamak, güncel toplumsal problemlere çözüm bulmak gibi benzer amaçlarla hareket etmektedirler. On dokuzuncu yüzyılda sanayileşme ile ortaya çıkan pek çok sorun fotoğrafçıların da ilgisini çekmiştir (Becker, 1974). Böylelikle fotoğraf sosyologların çalışmalarında hem sorunların temsili gerçekliğinin ifadesi olarak, hem de saha araştırmalarında belge olarak kullanılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı sosyologların da en büyük endişesi olan kent yoksulları, ilk dönem fotoğrafçıların da ilgi alanındadır. Henry Mayhew 1851 yılında yayımlanan *Londra İşçileri*, *Londra Yoksulları* kitabında Richard Beard'ın çektiği fotoğrafları kullanmıştır. Aynı şekilde Glasgow Şehri İyileştirme Vakfı tarafından görevlendirilen Thomas Annan'ın 1868 yılında kentten bazı semtlerindeki yıkım öncesinde çektiği fotoğraflar gecekondulardaki yoksulluğun ilk belgelerindedir. Bir diğer örnek John Thompson'un 1878 yılında yayımlanan *Londra'da Sokak Yaşamı* çalışmasıdır. Thompson Londra'da yoksulların gündelik hayatını fotoğraflamıştır. Bu ilk örnekler “fotoğrafın, ihmal etmeden veya abartmadan nesnel olarak belgeleme işlevini vurgulayan önsözü” gibidir (Marien, 2002, s. 147 akt. Hatting, 2012). Becker (1974) ise fotoğrafçıların yaptıkları işi bazen sosyoloji olarak tasavvur ettiklerini ifade ederek, özellikle de yüzyılın başlarında sosyologlar ve fotoğrafçıların, toplumdaki kötüyü sözler ve fotoğraflarla ifşa etmenin gerekliliği konusunda hemfikir olduklarını belirtmiştir. Toplumda olan biteni hem belgelemeye hem de çözümüne katkı sunmaya yönelik bu anlayışın ilk güçlü örnekleri Jacob Riis ve Lewis Hine'in çalışmalarıdır. Kendisi de bir göçmen olan Riis, Amerika Birleşik Devlet'lerindeki göçmenlerin zor hayatlarını anlattığı kitabı *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* için fotoğraftan da faydalanmıştır. Böylece fotoğrafın toplumsal eleştirel gücü ilk defa gündeme gelmiştir. Hem sosyolog hem fotoğrafçı Hine ise yine ABD'de zor koşullarda çalışmak zorunda olan çocukların fotoğrafını çekmiş ve bu fotoğraflar sayesinde çocukların çalışma koşullarında değişiklik yapılmak zorunda kalınmıştır (Freund, 2006, s. 99). Belgesel fotoğrafın ilk örnekleri olan bu çalışmalar, toplumsal sorunların çözümüne sağladığı katkı dolayısıyla *sosyal belgesel fotoğraf* olarak adlandırılacaktır. İnsanı merkeze alan, konusunu gerçek yaşamdan alan belgesel fotoğraf için farklı çalışma stilleri ve süreleri bağlamında çeşitli kategorizasyonlar yapılmış ise de bu makale çerçevesinde “toplumların kendi kimlikleri ve değerleri ile diğer kültür ve toplumların kimlikleri hakkında bilgilendirmede rol oynar” (Newbury, 2008) tanımı ile hareket edilecektir. Belgesel fotoğrafçı Sebastiao Salgado ise (2006, s. 120) benzer biçimde “belgesel fotoğrafın asli amacının insana ‘diğerinin’ varlığını göstermek olduğunu, dünyada yaşanmakta olan her şeyin de gösterilmesi

gerektiğini” söylemiştir. Televizyonun keşfine kadar gazetecilikte önemli toplumsal olayların kaydedilmesinde ve aktarılmasında fotoğrafın inka etme ve inandırma işlevinde en güvenilir aygıt olması dolayısıyla, dönemin önemli foto-muhabirleri ve fotoğraf ajanslarının çalışmaları yirminci yüzyılın ikinci yarısında toplumsal olanın anlaşılmasında önemli bir unsur olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla fotoğrafçılar, fotoğrafın icadından itibaren ezilenler ve yoksulların yanında, savaş ve çatışmaların ortasında vicdani bir tavırla tanıklık etmişlerdir. Tanıklık sayesinde fotoğrafçı ile seyirci arasındaki ilişki, fotoğrafçının gördüğü şeyi bizim de göreceğimize duyulan güven üzerine tesis edilmiştir. Bu ilişki imge diğer bağlamlardan koparılmış ve gerçeklik yeniden inşa edilmiş olsa da hâlâ büyük ölçüde hakikati gözle görmenin mümkün olabileceği iddiasına dayanmaktadır (Bate, 2011, s. 94). Fotoğraf ve sosyoloji ilişkisindeki yakınlık fikrinin temelinde hakikatin anlaşılabilmesinde “görme”ye atfedilen ayrıcalık ve fotoğraf makinesine bahşedilen “doğruyu gösteren/belgeleyen/kayıt altına alan araç” statüsü yatmaktadır. Bu bakış aynı zamanda, fotoğrafın sosyal bilimlerdeki nesnellik iddialarını da güçlendiren bir aracı olarak görülmesine neden olmuştur. Dolayısıyla fotoğrafın hem nesnellik iddiası hem hayatı gözlem yoluyla betimlemesi ve zaman algısı, onun pozitivist bilgi teorisine karşı gelmesini sağlamaktadır. Bu durum, modernite içinde doğup gelişen fotoğrafın postmodernist eleştirinin temel uğraklarından biri olmasına neden olmaktadır (Buçan, 2020, s. 77). Bu eleştirilerin yanı sıra fotoğraf makinesinin belli mekanik kısıtlılıklarından ötürü nesnellik iddiasının geçerli olamayacağını çekilen ilk fotoğraftan itibaren hatalı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Teknik yetersizlik dolayısıyla ortaya çıkan bu eksiklik özellikle fotoğrafın ilk yıllarında etkili olmuşsa da ilerleyen yıllarda fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle aşılmıştır. 1839 yılında Daquerre, Paris’in en kalabalık bulvarını fotoğrafladığında enstantane perdesinin uzun süre açık kalması sebebiyle caddede ne arabalar ne de insanlar görülmektedir. Fotoğrafta sadece çekim süresinde hareketsiz kalan ayakkabı boyacısı ve müşterisi seçilmektedir. Mekanik kısıtlılık dolayısıyla gerçeğin bir kısmı görüntülenmiştir. Sadece mekanik kısıtlılık değil, fotoğrafçının dürüstlüğüne de fotoğrafın gerçeklik iddiası için önemli olduğu, fotoğrafın icadından kısa bir süre anlaşılmıştır. Kırım Savaşı’nda “Ölüm Gölgesi Vadisi” adlı fotoğrafında etkiyi güçlendirmek amacıyla fotoğrafçı Fenton’un etraftaki top mermilerinin yerlerini değiştirmesinin, fotoğrafın gerçeklik iddiasını aşındırıcı bir etkisi olmuştur. Günümüz dijital teknolojilerinin sunduğu, fotoğraf çekildikten sonra anlaşılması daha da zorlaşan müdahaleler de gerçeklik iddiasına aynı şekilde ket vurmaktadır. 2010 yılında World Press Photo yarışmasında Stephan Rudik’in fotoğraftaki belli bir bölgeyi bilgisayar ortamında silmesi dolayısıyla aldığı ödülün iptal edilmesini bu duruma örnek olarak göstermek mümkündür.² Fotoğrafik görüntünün görünüşteki objektifliğinin öne çıkarılması, belirli bir metnin anlamını, temsili bir meşruiyet sağlayarak sabitlemeye çalışmasının görülmesini zorlaştırmaktadır. Halbuki fotoğrafçının ürettiği görüntüler olaylara dair kendi yorumuyla ve objektifin karşısına yerleştirmeyi tercih ettiği öznelerle ilişkilidir. Doğruluk ile olan bağı ise tanıklık ettiği durumun iyi ifade edilmesinde ve olaylara ilişkin izleyicide yarattığı içgörü sayesinde. Böylelikle fotoğrafın inşa edilmiş doğası hem duygulara hem de gerçeklere önemli bir erişim sağlamaktadır (Hamilton, 2017, s. 113-115). Bate ise (2011, s. 97) bu görüşe karşı “inşa edilen gerçekliğin arzulananın ifşası olarak betimlenebileceği anlamına gelebileceğini ve fotoğrafçılarda da gerçeğin değil de gerçek olarak tanımanı görme eğilimi yarattığını” söylemektedir. Bu eleştirinin en net ifadesini Tagg (2013, s. 138-141) Birleşik Devletlerde çekilen Farm Security Administration (FSA)³ fotoğraflarının resmi ideolojiyle uyumluluğunu göstererek yapmıştır. Büyük Buhran döneminde çekilen fotoğrafların iktidarın ideolojik aygıtı gibi işlev gördüğünü ve ürettiği gerçekliğin sosyal yapıya nüfus etmede etkili bir gücü olduğunu belirtmiştir. Belgesel fotoğrafa getirilen benzer bir eleştiri, egemen güçlerin söylemleri için kullanılmasına yöneliktir. Martha Rosler (1981), ise “görsel imgerlerde sunulan liberal duyarlılığın toplumsal vicdani temsil etmeye başladığını, bunun da kaşınmanın kaşınıtı gidermesi gibi izleyicilerindeki her türlü vicdan kıvıltısını yatıştırdığını” belirtmiştir. Üstelik “izleyenlerin görece zenginlikleri ve sosyal konumları hakkında güvence verdiğini, belgesel fotoğrafların sanat galerileri ve müzelerde sergilenen estetik bir metaya dönüştüğünü” yazmıştır. Benzer bir şekilde Allan Sekula da kolektif mücadeleden ziyade liberal estetiğin öznel yönünün merhamet olduğunu ‘büyük sanat’ takdirinin aracılık ettiği acıma duygusunun politik anlayışın yerini aldığını belirtmiştir (1978, s. 875). Hem Sekula hem de Rosler, iyi bir belgesel çalışmanın devrimci bir siyaset söylemine bağlı kalmasını tercih ederlerken ürettikleri işlerle de geleneksel belgesel fotoğraf tanımından ayrılmışlardır. Geleneksel belgesel anlatım dilinden

² <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2010/03/03/behind-35/>

³ Amerika Birleşik Devletleri’nde 1930’lu yıllarda görülen derin ekonomik kriz döneminde Başkan Roosevelt, F.S.A olarak bilinen Farm Security Administration (Çiftlik Güvenlik İdaresi) birimini kurmuştur. F.S.A bünyesinde faaliyet gösteren Tarih Birimi ise Roy Stryker tarafından oluşturulmuştur. Bu birim ekonomik krizin daha ağır yaşandığı kırsal bölgelerdeki durumu belgelemesi amacıyla 11 fotoğrafçıyı görevlendirmiştir. Böylelikle hem krizin toplumsal boyutu belgelenecek hem de fotoğrafçılar tarafından Roosevelt’in yeni ekonomik programıyla (New Deal) halkın yalnız bırakılmadığı fikri güçlenecektir. Bugün Amerika Kongre Kütüphanesi’nde bu proje kapsamında üretilen 270.000 fotoğraf bulunmaktadır.

farklı olarak metin ve foto-montaj gibi öğeleri çalışmalarında kullanan Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier gibi fotoğrafçıların çalışmalarını Diane Neumaier (1984, s. 15) ‘yeni belgesel’ olarak tanımlamıştır. Ona göre yazı ve foto-montaj tekniklerini kullanarak sosyal hayattaki gizli yapıları ortaya çıkarmaya çalışan fotoğrafçılar izleyiciden de radikalleşmesini beklemektedir (1984, s. 17). Esasen fotoğrafçıların en öncelikli talepleri fotoğraflarının anlaşılması için işleri hakkında daha ayrıntılı bir ilgi ve yorumlama bilgisiydi. Çünkü fotoğrafları geleneksel belgeselin doğrudan yaklaşımının aksine daha karmaşıktı ve izleyiciden iletilen mesaj hakkında düşünmesini talep ediyordu. Bu tutumu Mary Warner Marien, sadece elitleri ve elitlerin bilgi birikimini hedeflemeleri ve fotoğraf eğitimini siyasi hedeflerinin merkezi haline getirmemeleri dolayısıyla eleştirmiştir (2007, s. 221). Postmodernist eleştirinin uygulayıcısı olan yeni belgesel fotoğrafçıların ürettikleri işlerde fotoğraf genellikle metinle ilişkilendirilmiş ve geleneksel belgesel fotoğrafçılıkta çekim anında ya da sonrasında görüntüye yapılan müdahalenin kabul edilemezliği yönündeki genel eğilim geçerliliğini kaybetmiştir. Gelişen teknolojilerin de yardımıyla fotoğrafçılar tek bir kadrada farklı zaman ve mekânlara buluşturma imkânını elde etmiştir. Pedro Meyer de montaj tekniği ile birden fazla fotoğrafı bilgisayarda tamamlamakta ve yeni bir fotoğraf elde etmektedir. Bu tutumuyla Meyer, “dışsal gerçeklikleri öznel gerçeğiyle yoğurarak ussal düzeyde sergileme olgusuna varsılık katmaktadır” (Özel, 2009). Böylelikle belgesel fotoğrafın daha fazla kişiselleştiği, gerçekliğin farklı yorumlarının değişik tekniklerin uygulanmasıyla ortaya çıktığı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu tarz çalışmaların 1980 ve 90’larda en bilinen örneği Jeff Walls’un fotoğraflarıdır. Günlük hayattan sahnelenmiş görüntülerindeki kişilerin oyuncu veya model olduğu Walls’un fotoğrafları, geleneksel belgesel fotoğraftan alınmış gibi görünse de her ayrıntı düzenlenmiştir. “Gerçek ile temsil arasındaki sınırın kaybolduğu bu tip fotoğraflarda kurgu olduğu açıkça ifade edilen bir fotoğrafın en az diğerleri kadar etkileyici olabileceği gerçeği dile getirilmektedir” (Erçetingöz, 2022). Gerçekliğin yeni temsil stratejileriyle ortaya çıkabileceğini gösteren bir diğer çalışma biçimi ise fotoğraf-metin işbirliği ile fotoğrafın görsel gücünü metnin bağlamıyla ortaya çıkaran çalışmalarıdır. Fred Lonidier’in 1976 yılında gerçekleştirdiği ‘Sağlık ve Güvenlik Oyunu’ adlı işçi yaralanmaları ve meslek hastalıkları konu aldığı çalışmasında kanıt niteliğindeki fotoğraflar yaralanma ve hastalıkları estetikten uzak düz bir şekilde göstermektedir. Sekula’ya göre bu seçim Lonidier’in “liberal belgesel fotoğrafçıların şiddeti ve ıstırabı ne kadar kolayca estetik nesnelere dönüştürdüğünün farkında” olduğunu ortaya koyar. Metinler ise fotoğrafları daha geniş bir anlatı yapısının içerisine konumlandırmaya yaramaktadır (1978, s. 876).

Belgesel fotoğrafta son yıllarda farklı stratejilerle geleneksel çalışma yöntemlerinden ayrılan metotların uygulanması ile yeni belgesel fotoğraf gerçeğe erişimin yollarını ararken “geleneksel temsilin görsel olarak temas edemeyeceği bilgilerin keşfine yönelik önemli bir fotoğrafik uygulama olarak öne çıkmaktadır” (Buçan, 2020, s. 314). Fotoğrafik uygulamalardaki çeşitliliğin nihayetinde belgesel fotoğrafın gerçeğin derin bir yorumu olduğu fikrini değiştirmeyeceğinin altını çizen Grierson için iyi bir belgesel fotoğraf çalışması “gerçek hayata ait durumları aydınlatan iyi bir yorum” demektir (2011, s. 94, akt. Bate). Dolayısıyla belgesel hakikat ya da nesnellikle ilgili değil yorumla ilgili olmasına bağlı olarak çok sayıda yaklaşımı içerebilmektedir (Bate, 2011 s. 94). İyi yorumun nasıl olacağına dair Becker (1974) fotoğrafçının baktığı şeye ilişkin teorisi ve araştırdığı şeye ilişkin anlayışının önemli olduğunu ve fotoğraflarının toplumsal içeriğinden haberdar olması gerektiğini belirtmiştir. Sosyoloji gibi fotoğrafçılığın da dönemin sanat ve ticaret ve gazetecilik dünyalarının o günkü çıkarlarına göre değişen çeşitli özellikler gösterdiğini belirten Becker (1974), “sosyolojinin daha fazla bilimsel ama daha az siyasi oldukça, fotoğrafçılığın daha kişisel, daha sanatsal ama hâlâ siyasi alanda kalmayı sürdürdüğünü, böylelikle de toplumu araştırmanın iki farklı halinin ilişkisinin sona erdiğini” belirtmiştir. Becker’in makalesi bu ilişkiyi yeniden tahsis etmek amacıyla hem fotoğrafçılara hem de sosyologlara belli önerileri kendi ifadesiyle sunduğu bir kılavuz niteliğindedir. Becker, bu ilişkinin yeniden tahsis edilmesiyle belgesel fotoğrafın toplumu anlamak ve anlatmak için iyi bir yol olacağını savunmaktadır. (1974) Bu makale, belgesel fotoğrafın inşa edilmiş doğasının temsiliyet ve gerçeklik iddiasının fotoğrafçının yorumuyla güçleneceğinden hareketle, sosyolojideki kuram ve anlayışların belgesel fotoğrafçılar için yol göstericiliğini vurgulamak amaçındadır. Bu amaçla aynı çalışmaya ait yargısal örneklerle seçilen fotoğraflar nitel-betimsel analize tabi tutulmuştur. Aynı zamanda Michel de Certeau’nun gündelik hayat kuramındaki kavramsallaştırmalar fotoğrafların analizinde kullanılarak “Hafız: Kuran’ın Muhafızları” ile Certeau’nun topluma ve özneye bakışındaki kesişimler üzerinde durulacaktır.

Michel de Certeau ve Bireylerin Taktikleri

De Certeau gündelik hayat sosyolojisi çalışmalarında yapı-özne dikotomisi bağlamında özneye etkin bir rol atfetmiş, çalışması boyunca iktidarın ve erkin tüm yaygınlığı ve tahakkümüne karşın bireyin sonsuz taktikleri olduğunu vurgulamıştır. De Certeau “*Gündelik Hayatın Keşfi 1, Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*” adlı çalışmasında ‘halk kültürü’ ya da ‘marjinalliklerle’ ilgili çalışmalarda ‘kültürel farklılığın’ yalnızca karşıt kültür gruplarıyla sınırlandırıldığını halbuki kültürel tüketicilerin kültür endüstrisinin ürünleriyle ne imal ettiğinin ve hangi yöne saptırıldıklarının da incelenmesi gerektiğinin altını çizmektedir. De Certeau bu savından yola çıkarak, gündelik hayattaki tüketicilerin alışkanlıklarına yerleşik direniş pratiklerini incelemeye girişir. Ona göre egemen sistemin dayattığı stratejiyi tüketen bireyler salt birer tüketici değildirler; farklı istek ve arzuları olan bireyler aynı zamanda dayatılan bilgiler ve simgeleri de manipüle etmektedirler. De Certeau gündelik hayatın keşfinin, ancak sıradan insanların gerçekleştirdiği bu türden eylem, uygulama ve üretim tarzlarının incelemesiyle mümkün olabileceğini ifade etmektedir (2008, s. 45-46-107). Bireye dayatılan kültür endüstrisi ve tüketici kapitalizmi baskıcı ve tahakküm edicidir fakat nihayetinde insanların kendiliğindenliklerini ve yaratıcı enerjilerini tümüyle hâkimiyet altına alamaz (Rigby, 1991, s. 225, akt. Gardiner, 2016). Günlük hayatta dayatılan tasavvura karşı hiçbir direniş olanakları yokmuş gibi görünen bireylerin birçok ‘taktiği’ olabilir. ‘Taktik’ Certeau için önemli bir kavramsallaştırmadır. Bireyler ‘taktikleri’ sayesinde, tahakküm altına alınan gündelik hayatı kendilerine mal edebilir, istedikleri biçime sokabilir ve direnebilirler. Taktikleri daha iyi tasvir edebilmek için öncelikle iktidarın günlük hayattaki örgütlenişine bakmak gerekir. De Certeau için Michel Foucault’un iktidar değerlendirmesi önemlidir. Foucault, toplumsal uzamı düzenleyen, bireylerin bedenini disiplin altına alan iktidar odaklarını inceler ve günlük hayatta fiilen nasıl işledikleriyle ilgilenir. Foucault’a göre tıpkı panoptikon mimarisinde olduğu gibi disiplinler iktidar “ilke olarak hiçbir karanlık alan bırakmamaktadır ve denetim yapma görevine sahip olanları bile aralıksız denetlemektedir, hem de tamamen "gizli" -çünkü sürekli olarak işlemektedir ve bunun büyücek bir bölümü sessizlik içinde olmaktadır- olması olanağını sağlamaktadır” (1992, s. 222). Yani disiplinler iktidar, özne sürekli gözetlenmese bile gözetlendiğine ilişkin oluşturulan kaygı ile yeniden üretilen bir iktidar biçimidir. Bu iktidar biçiminde farklı mekânlar içinde varlık gösteren öğrenciler, askerler, işçiler, suçlular, baskı sisteminin ve gözetim mekanizmasının sürdürülebilir ve genele yayılmasını sağlayan unsurları olmuştur. De Certeau’ya göre iktidarın dayattığı stratejilerinden olan gözetim mekanizmasının her yere yayıldığı ve iyice belirginleştiği doğru olsa da Foucault’un ihmal ettiği alan tüm toplumun bu mekanizmanın altına nasıl girmediğidir (Certeau, 2008, s. 47). De Certeau taktikler karşısında iktidarın uygulamalarını strateji olarak tanımlamaktadır. “Gözetim mekanizmaları gibi gündelik hayatı tahakküm altına alan strateji uygulaması her şeyden önce belirli aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir alanın varlığını gerektirir. Aidiyet mekânın zamana karşı zaferidir” (Certeau, 2008, s. 54). Stratejiler için mekân önemlidir, gücünü mekân içerisinde yeniden üretir ve tahakkümü ve gözetimi altına aldığı insanlar üzerinde gösterir. “Bu panoptik bakış, görerek mekâna hâkim olma, sürekli gözetim hissiyle yaşayan insanları kontrol etme başarısı, kendini bağımsız ve nötr olarak konumlayabilmesini sağlayacak bilginin iktidarını kurmasına bağlıdır” (Kentel, 2011). İktidarın dışındaki sıradan bireylerden beklenen ise yukarıda kurulan iktidarı gündelik hayatta yeniden üretmeleridir. De Certeau, Dünya Ticaret Merkezi’nin zirvesinden şehri izlerken bunun kentin egemenliğine yükselmek olduğunu, bu yükselişin büyük bir göz olarak dünyayı okuduğumuz, adeta tanrının gözü olduğumuz yanılmasını yaşattığını belirtip ekler: Bu aynı zamanda inceleyici ve bilincirici bir itkinin yarattığı abartı ve aşırılıktır. Gözetleyici bir noktadan başka bir şey olmamak, işte bilginin kurgusu budur. Oysa sıradan insanların yaşadıkları yer, görünürlüğün ortadan kalktığı aşağısıdır. Ona göre, “gözün toparlayıcı, bütünleştirici imgelemlerinden kurtulduğumuzda günlük yaşamın yabancı, farklı bir yönüyle karşılaşırız, günlük yaşamın bu yönü çok fazla yüzeyde değildir, görünür olanın sınırında bulunan bir kıyı bölgesidir” (2008, s. 86-188). Bu farklı yön, taktiklerin de eylem alanlarıdır aynı zamanda. “Taktikler bir zeminden ve mekândan bağımsız ve zamana bağlı olduğu için, kendi çıkarına kullanabileceği olasılıkları yakalamak için daima tetiktedir. Sürekli olarak yenilenen, farklı çıkarlar sağlamaya yönelik manevralar ve akıl oyunları içinde geliştikleri sistemler tarafından ne saptanabilir ne de kavranabilirler” (Certeau, 2008, s. 53). Taktikler, stratejiler gibi yukarıdan aşağıya nüfuz etmeye çalışmaz, aksine başboş gözükürken *dağınık* ve parçalı yapısıyla iktidar tarafından kurulan düzende zayıfın çevirdiği dolaplar, ötekinin alanında gerçekleştirilen eylem sanatlarıdır. Eylem sanatları farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Bir mekânda oturmak, dolaşmak, okumak, alışveriş yapmak ya da yemek yapmak, tüm bu etkinlikler, kurnazlıkların ve taktiklerden doğan sürprizlerin genel özelliklerini ortaya koyar. “Ötekinin alanında gerçekleştirilen hamle sanatı, avcılarının püf noktaları, manevraya dayalı çok yüzlü hareketlilikler coşku uyandıran, mücadeleci ve savaşçı buluntulardır” (Certeau, 2008, s. 117). Mesai saatlerinden çalan memurlar, işçilerin fabrikadaki iş aletlerini kendi özel amaçları için kullanmaları, yemek yapmayı reddeden kadınlar, okul kitaplarına resim yapan öğrenciler, tarla sahibi için çalışan köylülerin iş yavaşlatması gibi çeşitli eylem sanatları ortaya koyarlar. De Certeau’ya göre gerçek düzen, “çabucak değişeceği yanılmasına kapılmadan, ‘halkın’ kendi özel

amaçlarına uygun olarak manipüle ettiği taktiklerin düzenidir. Egemen bir güç tarafından sömürülüyor, ideolojik bir söylem tarafından yadsınıyor olsa da bu düzen ‘sanat’ tarafından oyuna getirilmektedir” (2008, s. 100). Egemen gücün söyleminin yeniden üretildiği ve bireylerin tahakkümünün içselleştirildiği mekânların başında eğitim kurumları gelmektedir. Aynı zamanda bu mekânlar bireylerin tahakküm karşısındaki taktiklerinin izinin sürülebileceği ve ‘düzeni’ nasıl oyuna getirdiklerinin görülebileceği yerlerdir. Sabiha Çimen de çalışmasını Kuran kurslarında gerçekleştirmiş, kız öğrencilerin görülebilir taktiklerini fotoğraflayarak çalışmasının bağlamını tahakküm ve direniş odaklı gerçekleştirmiştir.

Sabiha Çimen’in “Hafız: Kuran’ın Muhafızları” Çalışması

Çimen’in Türkiye’nin farklı şehirlerindeki Kuran kurslarındaki günlük hayatı gösterdiği “Hafız: Kuran’ın Muhafızları” adlı belgesel fotoğraf çalışması, uluslararası alanda pek çok yarışma ve platformlardan ödülle takdir edilmiştir.⁴ Türkiye’deki binlerce Kuran kursu arasında yaşları sekiz ila on yedi arasında değişen kız çocuklarının yatılı olarak okuduğu kurslarda çektiği fotoğraflar, bilmediğimiz bir dünyayı samimi ve dürüst bir şekilde bize göstermektedir. Çimen’in fotoğraflarındaki bu içeriden bakışta, 1980’li yıllarda ikiziyle birlikte benzer bir okulda üç yıl geçirmiş olmasının da etkisi olduğu varsayılabilir. Kendi ifadesiyle bu çalışma aynı zamanda oto-biyografik özellikler taşımaktadır.⁵ Çalışma, kurslardaki kız çocuklarının okul içinde veya çevresinde görüntülediği portre fotoğraflarından ve çeşitli aktivitelerini gösteren fotoğraflardan oluşmaktadır. Çimen, fotoğraflarındaki başörtülü kız öğrencileri özellikle kendilerinin tasvir ve temsil edilmek istediği şekilde göstermeye çalıştığını, bunu da nüansları ortaya çıkararak, kategorilere ayırmadan, tek boyutlu ve statik olmayan bir şekilde yapmaya çalıştığını belirtmiştir.⁶ Fotoğrafçının yakından tanıdığı bir ortamda, kendisinin de aynı koşullarda bulunduğu çevresi ve arkadaşlarıyla ilişkisindeki benzerlikler dolayısıyla “objektifin karşına yerleştirdiği özneler, fotoğrafın inşa edilmiş doğasıyla” (Hamilton, 2017, s. 114) hem duygulara hem de gerçeklere önemli bir erişim sağlamaktadır. Sabiha Çimen’in fotoğrafları aynı zamanda tıpkı hapisane, kışla, fabrika gibi modern çağın kapatılma mekânlarından olan yatılı Kuran kurslarını konu edinmektedir. Çimen, disiplinler iktidarın panoptikon sistemiyle devreye soktuğu hayali bir ilişkiyle mekanik olarak doğan tabi olma durumunun en net görülebildiği bir mekânda çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu tür mekânlar Foucault’ya göre, iktidar tahakkümünü hayatın her alanına sokarken kontrol ve denetim gündelik hayatın işleyişine hâkim olur. “Böylelikle, mahkûmu iyi davranmaya, deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmayacaktır. Aynı zamanda okullar disiplinler iktidar tarafından bireysel gerçekliğin yeniden üretildiği mekânlardır” (Foucault, 1992, s. 194-254). Fakat Çimen’in fotoğraflarındaki Kuran kursu öğrencileri tahakküm altındaki öznelerden çok erkin yokluğunda yaratıcı ve mekânı kendisi için farklılaştırıp dönüştüren bireyler olarak görünmektedirler. Bu görüntülerin etkisini güçlendirmek için Çimen öncelikle disiplinler iktidarın yeniden üretildiği sınıf, yemekhane, mescid gibi mekânları belli bir uzaklıkta ve boş olarak fotoğraflamıştır. De Certeau’nun tren yolculuğundaki yolcunun durumunu anlattığı yazısındaki gibi bu mekânlarda, yani vagonlarda “hareketsizliğin düzeni vardır... Yapacak bir şey yoktur, burada akıl hali vardır... vagon içinde bu düzen, bu örgütçü sistem, aklın sahip olduğu bu derin sükûnet o anlama gelmektedir” (Certeau, 2008, s. 209). Tıpkı Certeau’nun betimlediği vagonlar gibi Çimen de Kuran kurslarındaki disiplinler iktidar alanlarını sükûnet içindeki düzende fotoğraflamıştır.

⁴ Bu proje ile ‘2019 World Press Awards Uzun Vadeli Proje’ kategorisinde ikincilik, ‘PH Museum’s Women Photographers Grant’te ise üçüncülük ödülü almıştır. “Hafız: Kuranın Muhafızları” çalışmasına devam etmesi için 2020 yılında Canon Female Photojournalist Grant’i almıştır.

⁵ <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/hafiz-guardians-quran-sabiha-cimen/>

⁶ <https://www.theguardian.com/theobserver/2021/jan/31/the-big-picture-sabiha-cimen-picnicking-schoolgirls-photography>



Resim 1. Kars'ta Bir Kuran Kursunda Öğrencilerin Dikkati Dağılmadan Kuran'ı Ezberleyebilecekleri İzolasyon Odası. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 1. Kuran Kursunda Bir Yemekhane. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 3. İstanbul'daki Kuran Kursunda Penceresinde Resim Sahnesi Olan Bir Kafeterya. Fotoğraf: Sabiha Çimen

Fotoğraflarda gördüğümüz Kuran kursları içindeki mekânlar, önceden tanımlanmış rotalarda hareket eden, yolcuları da kapalı bir sistem olarak işlev gören vagonlara benzerken Certeau trenlerdeki tuvaletlerin kapalı bir sistemden kaçış için fırsat sunduğunu belirtiyor. “Tuvaletler âşıkların fantezisi, hastaların çıkış kapısı, çocuklar için bir kaçış olanağı sunmaktadır” (2008, s. 210). Bu örnekte de görüldüğü gibi Certeau toplumsal mekânları Foucault’un aksine insan yaratıcılığına ve eylemine açık olarak ele almaktadır. “Mekânların Foucault’nun sandığından çok daha kolay özgürleştirilebilir olmasının nedeni, tam da toplumsal pratiklerin baskıcı bir toplumsal denetim şebekesinin bağrında yerel olarak sınırlanmaktan ziyade mekânlar yaratmasıdır” (Harvey, 2019, s. 241). Foucault’un çözümlenmesine simetrik biçimde tutarlı ve bütüncül mekân aynı zamanda, panoptik erkin dışında gelişen ve birbirine eklenen ve çelişen prosedürlerle doludur. “Bu prosedürler, gözetim ağlarında gelişmekte ve bu ağların içine sızılmaktadırlar. Okunması mümkün olmayan ama durağan taktiklere göre, günlük düzenlemeler ve sürpriz yaratıcılıklar geliştirecek biçimde birbirlerine eklenen bu yaratıcılıklardır” (Certeau, 2008, s.191). Sabiha Çimen bu prosedür örneklerini “Hafız” çalışmasında mekânların öğrenciler tarafından yeniden düzenlenmesi ve oyunlaştırılması ve yaratıcılıklarını göstermesi bağlamında göstermiştir. Okul bahçesine çizilen seksek platformu, okul sırasının altında gizli konuşmalar, gidilen piknikte yere düşen karpuzun hemen oracıkta yenmesi gibi günlük düzenlemeleri dönüştüren eylemler “Hafız” çalışmasında başarılı bir şekilde gösterilmektedir.



Resim 4. Kuran Kursunun Bahçesinde Seksek Oynayan Kız Öğrenciler. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 5. Hafız: Kuran'ın Muhafızları fotoğraf serisinden bir fotoğraf. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 6. Sare (solda), Şeyma (ortada), Gamze (sağda) piknikte yere düşen karpuzu yerlerken. Fotoğraf: Sabiha Çimen

De Certeau'nun yaklaşımında egemenin mekânındaki bireyler gündelik hayatlarında karşısına çıkan fırsatları taktiklere dönüştürürler. Bu mikro direniş örnekleri ile disiplin mekanizmasıyla “dümenler ve oyunlar çevirerek” (2008, s. 48) oynarlar. Egemenin altındaki dünyada kitleselleşme ve kitle kültürüyle dayatılanlar kişiselliği yok etmektedir. Kişiselliğin silinişi sadece toplumsal görev ve sorumluluklar üzerinden tanımlanan kimliklere sahip olmamızı sağlar. “Ancak taktikler ile yürütülen yaşam biçimi bu “kişiselliği” geri getirmektedir. Kendimize özgü bir minör yaşam desenini ortaya koymaktadır. “Gündelik hayatın estetikleştirilmesi” ancak bu taktiklerin kullanımı ile mümkün olabilmektedir” (Kızılay, 2011). Bu noktada belgesel fotoğrafın bir temsil mekanizması olarak çalıştığı da önemlidir. Fotoğrafçının çalıştığı konuyu kavrama ve ele alış şekli aynı zamanda fotoğraftaki öznelere sadece görünüşten azade olmayan temsili bir meşruiyet de sağlamaktadır (Hamilton, 2017, s. 115).

Çimen de verdiği söyleşide⁷ yapmak istediğinin fotoğrafları aracılığıyla kadınlara kendileri adına konuşma şansı vermek olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla kamera burada fotoğrafçının objeleri için bir ifade aracına dönüşmüştür. “Hafız” projesindeki portre fotoğraflarının pek çoğunda Çimen'in yönlendirmesi yahut öznelere

⁷ <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/hafiz-guardians-quran-sabiha-cimen/>

kurduğu kuvvetli ilişkinin bir yansıması olarak bireyler mutlaka ortama yabancı bir objeyi kadraja sokmuşlar ya da kendilerine has bir duruşla poz vermeyi tercih etmişlerdir. De Certeau bireylerin özel konjonktürlerin, belli bir mülkiyete sahip erkin gözetiminde açtığı çatlakları, son derece hassas ve özenli bir biçimde kullandıklarını, bu çatlakların kaçak avlanılan yerler olduğunu, bireylerin buralarda sürprizler yarattığını belirtmektedir. Çimen'in fotoğrafçı olarak Kuran kurslarında bulunuşu aynı zamanda okulda açılan bir çatlaktır ve kursları öğrenciler için kaçak avlanılan bir mekâna dönüştürmektedir. Bireyler kimi fotoğraflardaki gibi o anda kendiliğinden ortaya çıkmış izlenimi veren yaratıcılıklarını kendilerini ifade tarzına dönüştürmüş veyahut yanına aldığı veya o an orada bulunduğu objeyi maske gibi suratına geçirerek poz vermiştir.



Resim 7. Lale (16) İstanbul'da Bir Kuran Kursunda Parti Işıklarını Başının Etrafına Sarıyor. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 8. İstanbul'da Bir Kuran Kursunun Bahçesinde Goril Maskesiyle Poz Veren Öğrenciler. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 9. Melike (16) Korku Filmlerindeki Karakterler Gibi Gözkapaklarını Çevirecek Arkadaşlarını Korkutmayı Seviyor. Fotoğraf: Sabiha Çimen

De Certeau kavramsallaştırmalarını öncelikle okuma, konuşma ve yazma eylemlerinin günlük hayattaki diğer pratiklere de uygulanabileceğini göstererek elde etmiştir. “Hem dil alanında hem de daha geniş toplumsal pratikler arasındaki eylemi düzenleyen belirli ifade prosedürleri arasında mütakabiliyet ya da türdeşlik mevcuttur” (Gardiner, 2016, s. 239). Yazı, Certeau için “toplumu bir metin olarak oluşturmanın çok biçimli ve fısıltılı etkinliğidir.” (2008, s. 240) Ona göre yazı aynı zamanda yan anlamıyla bireylerin gündelik hayatta yapıp ettikleri, ilişkileri, kendi bedenleri üzerindeki uygulamalarını da içine alan bir eylemler bütünüdür. Böylelikle dil ve temel olarak yazısal etkinliğine hâkim olmak, egemenlik kurmada ve iktidarı güvence altına alarak toplumsal hiyerarşinin oluşmasında etkilidir. Yazısal iktidara sahip olmak aynı zamanda bireylerin bedeni üzerine söz söyleme hakkına sahip olmaktır. De Certeau’ya göre bedenler üzerine yazılmayan hukuk yoktur. Kurallar bedeni cezalandırmakta, denetlemekte ve gücünü beden üzerinde göstermektedir. Toplumsal düzenin de benzer biçimde bedenleri belli bir kural bütününe tuttuğunu belirten Certeau, bacak kıllarını aldırma, kirpikleri boyama, saçları kesme ya da ektirmek gibi işlemlerin yaşayanları gösterge olmaya, söylem içinde bir anlam birimine dönüştürmeye yaradığını belirtmiştir (Certeau, 2008, s. 255-258). Fakat aynı zamanda Certeau'nun taktik kavramı, bedeni, mevcut güç yapılarını devirmeden bireysel düzeyde bir miktar kaldırma elde etmek için kullanılacak günlük pratiklerin bir parçası olarak kavrar (Klein, 2014). Çimen’in çalışmasında bazı portreler, kalıplaşmış güzellik algısı ve toplumsal modellerce yeniden üretilen görünüşle ilgili baskıya aldırmadan kameranın tam içine bakarak (adeta meydan okurcasına) ve çok yakından fotoğraflanmışlardır. Aynı zamanda çalışmadaki kimi fotoğraflarda kızların oturma biçimleri de toplumsal düzenin yarattığı kurallar bütününe karşı mikro direniş örnekleri olarak gösterilebilir.



Resim 10. Farah (14) Kuran'ı Ezberlemekte Zorlanıyor ve Bunun İçin Türkiye'nin Kars Kentindeki Bir Kuran Kursunda İzole Yerlere İhtiyacı Var. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 11. Kendini İyi Hissetmeyen Zeliha (15), Kars'ta Bir Kuran Kursunda Yatağında Dinleniyor. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 12. Kars'ta Bir Kuran Kursunda Öğrenciler Teneffüste Karda Eğleniyor. Fotoğraf: Sabiha Çimen

Kent ve mekân uygulamalarını gündelik hayat pratikleri içinde okuyan Certeau'ya göre "Ortaçağ'daki ya da Rönesans'taki resimler, kenti, aslında hiçbir zaman var olmamış bir göz tarafından seyrediliyormuş gibi belli bir perspektiften resmederlerdi" (2008, s. 186-187). Bu kentsel kurgu, adeta tüm manzarayı gözetleyen göksel bir gözün "her yerde olan ve her yeri gören" tanrısal bir bakışıdır. Certeau'nun işaret ettiği hususlar, bir yönüyle de disipline edici egemen mekânsallığın zımnî politik uzantılarına yöneliktir (Köse, 2010). Kuran kurslarındaki öğrencileri toplu olarak gördüğümüz fotoğrafların hepsi de okul dışında çekilmiştir ve aynı zamanda De Certeau'nun üzerinde durduğu disipline edici mekânsallığın görülmediği yerlerdir. Belli oturma ve yürüyüş düzenlerinin olmadığı, fotoğrafçının bile isteye sıralama ve düzenlemeye sokmadığı dağınık objelerin kadrajda yer aldığı bu fotoğraflarda Sabiha Çimen'in bilinçli bir şekilde denetim ve gözetimden ayrı tuttuğu öğrenciler karşımızdadır. Dolayısıyla fotoğrafçının kullandığı perspektif, mekân seçimleri ve kadrajına yerleştirdiği objelerin asimetrisi de fotoğrafçının taktiği olarak iktidarın tahakkümünün manipüle edilmesidir.



Resim 13. Öğrenciler Öğlen Namazından Sonra Kuran Kursunun Arka Bahçesinde Kürtçe Şarkılar Söylüyor. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 14. Hafız: Kuran'ın Muhafızları Fotoğraf Serisinden Bir Fotoğraf. Fotoğraf: Sabiha Çimen



Resim 15. Hafta Sonunda Gittikleri Bir Piknik Sırasında Öğrencilerin Üzerinden Alçaktan Uçan Bir Uçak. Fotoğraf: Sabiha Çimen

SONUÇ

Sabiha Çimen'in Türkiye'nin farklı şehirlerindeki Kuran kurslarındaki günlük hayatı gösterdiği "Hafız: Kuran'ın Muhafızları" adlı belgesel fotoğraf çalışması, Certeau'nun kavramsallaştırdığı stratejilere karşı gündelik hayattaki mikro direnişlerin yatılı Kuran kurslarında ortaya çıkan biçimlerinin güçlü bir tasviridir. Çünkü Certeau'nun ifade ettiği şekliyle gündelik hayattaki direniş, kamusal hayattan ziyade konutlarda ortaya çıkmakta ve etkinlik kazanmaktadır. Aynı zamanda dağınık ve süreksiz şekillerde ortaya çıkan direniş, iktidar tahayyülünün bir parçası olarak görünmediğinden gündelik hayat pratiklerine kolaylıkla dahil olmakta, kimi zamanda yaratıcı bir edim olarak var olmaktadır. Sabiha Çimen yatılı Kuran kurslarındaki kız çocuklarının direniş pratiklerini kamusal alanda değil kendi yaşam alanlarında göstermektedir. Erksel uygulamalara uyum sağlamış gibi görünen öğrenciler gizlice yürütülen direniş biçimlerini sergilerken ve yaratıcı eylemlerin failleri olarak fotoğraflanmıştır. Aynı zamanda fotoğrafçının geçmişte benzer kurslara gitmesi dolayısıyla çalıştığı konu hakkındaki bilgisi, deneyimi ve Kuran kurslarındaki bireylerle kurduğu yakın ilişki neticesinde oradaki varlığı, bireylerin kendilerini çok daha iyi ifade etmesine yol açmıştır. Böylelikle özellikle portre fotoğraflarında fotoğrafçının varlığı

hissedilmemektedir. Kameraya bakan kız öğrencilerin yarattığı temsiliyet sayesinde fotoğrafın inşa edilmiş doğası hem duygulara hem de gerçeklere önemli bir erişim sağlamaktadır. Aynı zamanda fotoğrafçının kendisi fotoğrafları çekerken erksel uygulamaların yeniden üretilmesine katkıda bulunmayarak çalışmasını özgün kılmıştır. Bunu eğitim kurumlarındaki var olduğunu bildiğimiz denetim ve gözetim mekanizmalarını yalıtılmış olarak ve sessizlik içinde göstererek çalışmanın bağlamını iktidar ve direniş odaklı kılmasıyla mümkün kılmıştır. “Hafız: Kuran’ın Muhafızları” adlı çalışma, Türkiye’deki özellikle de seküler okullarda okumuş ya da okumakta olan pek çok insan için dini eğitim kurumlarındaki günlük hayatın yeni bir tasviri olacaktır. Fotoğrafçı basmakalıp yargıların yeniden kolaylıkla üretilebileceği bir mekânda bir çatlağa sebep olmuş, böylelikle gündelik hayatın mekandaki işleyişine dair iyi bir yorum ortaya koyabilmıştır. İyi yorumun anahtarı sosyolojik kuramların toplumsal anlama ve çözümlemesindeki başarısıdır. Sosyolojik kuramların fotoğrafik çalışmalarda dayanak olarak ele alınmasıyla belgesel fotoğrafçılar, sıklıkla eleştirildikleri gibi hâkim ideolojinin yeniden üretilmesini sağlayan çalışmalardan ziyade üzerinde çalıştıkları konuların toplumsal içeriğinden haberdar olarak daha kuvvetli bir anlayış geliştirebileceklerdir.

KAYNAKLAR

- Bate, D. (2011). *Fotoğraf: Anahtar kavramlar* (B. Şimşek, Çev.). De Ki Yayınları. <https://doi.org/10.4324/9781003103677>
- Becker, S. H. (1974). Photography and sociology. *Studies in Visual Communication*, 1(1), 3-26. <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=svc>
- Bennett, A. (2013). *Kültür ve gündelik hayat* (N. Tokdoğan, B. Şenel, U.Y. Kara, Çev.). Phoenix Yayınları. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446219256>
- Buçan, N. (2020). *Post belgesel fotoğraf: Belgesel fotoğrafın değişen sınırları*. Espas Sanat Kuram Yayıncılık.
- Cuff E.C., Sharrock W.W. & Francis D.W. (2013). *Sosyolojide perspektifler* (Ü.Tatlıcan, Çev.). Say Yayınları.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi 1: Eylem, uygulama, üretim sanatları* (L. A. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi.
- Dilthey W. (1999). *Hermeneutik ve tin bilimleri* (D. Özlem, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Hamilton, P. (2017). Sosyal olanı temsil etmek: Savaş sonrası hümanist fotoğrafçılıkta Fransa ve Fransızlık. S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*, 99-185 (İ. Dünder, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin durumu: Kültürel değişimin kökenleri* (S. Savran, Çev.). Metis Yayınları.
- Hattingh, S. H. (2012, Mayıs 24-26). Photographers actively commenting on social issues in a democratic South Africa. *Cumulus 38°south: Hemispheric shifts across learning, teaching and research. Helsinki. Finlandiya*. <http://cumulushelsinki2012.aalto.fi/cumulushelsinki2012.org/wp-content/uploads/2012/05/Photographers-Actively-Commenting-on-Social-Issues-in-a-Democratic-South-Africa.pdf>
- Erçetingöz, A. (2022). Hakikatin önemsizleştiği çağda belgesel fotoğraf : ‘Post-truht’ ve ‘post-doc’ kavramlarını yeniden düşünmek. *Moment Dergi*, 9(2), 543-566. <https://doi.org/10.17572/mj2022.2.543-566>
- Esgin, A. & Özben, M. (2020). Klasik sosyoloji ve gündelik hayat: Durkheim’dan Parsons’a. A. Esgin ve G. Çeğin, (Ed.), *Gündelik hayat sosyolojisi*, 35-52. Phoenix Yayınları.
- Freund, G. (2016). *Fotoğraf ve toplum* (Ş. Demirkol, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Yayınları.

- Gardiner, M. (2016). *Gündelik hayat eleştirileri* (B. Taşdemir, D. Özçetin, Çev.). Heretik Yayınları. <https://doi.org/10.4324/9780203130858>
- Goffman, E. (2014). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları.
- Kentel, F. (2011, Kasım). Modernite, gündelik hayat ve yeni sosyal hareketler. *Altüst Dergi*, 3, 11-17. <https://www.altust.org/2011/11/modernite-gundelik-hayat-ve-yeni-sosyal-hareketler1/>
- Kızılay, Ş. E. (2011, Mayıs). Küreselleşme, madun kamusalılığı ve taktikler; Afyon Çavuşbaşı mahallesi örneği. *İdealkent Dergisi*, 3, 93-129. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/460643>
- Klein, R. (2014). *Beauty marks: Counter-hegemonic power of the body?* [Doctoral dissertation, Carleton University]. <https://doi.org/10.22215/etd/2014-10885>
- Köse, H. (2018). Yaratıcı uzamlar ya da “psikocoğrafya” kavramı odağında mekânın yeniden üretimi . *Moment Dergi*, 5(2), 320-342. <https://doi.org/10.17572/mj2018.2.320342>
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik hayat eleştirisi I* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Marien, W. M. (2007). Siyasetin ifadesi (C.Aydemir, Der.). *Fotoğraf neyi anlatır*, 207-232 (İ.Kayacan, Çev.). Hayalbaz Kitaplığı
- Neumaier, D. (1984). “Post-documentary” *Afterimage*, 11 (6), 15–17. <https://doi.org/10.1525/aft.1984.11.6.15>
- Newbury, D. (2008). Photography and the visualization of working-class lives in Britain. *Visual Anthropology Review*, 15(1), 21-44. <https://doi.org/10.1525/var.1999.15.1.21>
- Özel, Z. (2009). Pedro Meyer’in belgesel fotoğrafı yeniden tanımlaması üzerine düşünceler. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Dergisi*, 4,139-160. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/720335>
- Rosler, M. (1981). In, around, and afterthoughts, on documentary photography. A.L Grange (Ed.), *Basic critical theory for photographers*, 11-24. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080468389>
- Salgado, S. (2006). İşçiler. K.Light (Ed.), *Çağımızın tanıkları: Belgesel fotoğrafçılar anlatıyor*, 109-116 (Ş.Tekin, C. Özpinar, Çev.). Fotoğrafik Vizyon.
- Sekula, A. (1978). Dismantling modernism, reinventing documentary. *The Massachusetts Review*, 19(4), 859-883. <https://www.jstor.org/stable/25088914>
- Simmel, G. (2020). *Bireysellik ve kültür* (T.Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Şanlı, S. A. (2018). *Gündelik hayatın dönüşümünde bir imkân olarak toplumsal muhalefetin değerlendirilmesi: Cumartesi Anneleri üzerine bir araştırma*. [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/4999>
- Walsh, F. D. (2014). Yapı, faillik. C. Jenks (Ed), *Temel sosyolojik dikotomiler*, 23-59 (İ. Çapcıoğlu, Çev.). Atıf Yayınları.
- Weber, M. (2020). *Sosyal bilimler metodolojisi* (V. S. Öğütle, Çev.). Küre Yayıncılık.
- Tagg, J. (2013). Fotoğrafın değeri. V. Burgin (Ed). *Fotoğrafı düşünmek*, 121-151 (A.Ünal, Çev.). Espas Sanat Kuram.

Görsel Kaynaklar

Tüm görseller: Erişim adresi: <https://www.magnumphotos.com/photographer/sabiha-cimen/>. Erişim tarihi:
18.12.2022