

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MODERNİZM VE FOTOJURNALİZM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA
HAFIZA İNŞASI VE MERHAMET YORGUNLUĞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilara ŞENTÜRK

Enstitü Ana Sanat Dalı: Görsel İletişim Tasarımı

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üy. Bülent KABAŞ
Ortak Danışman: Dr. Öğr. Üy. M. Çağatay GÖKTAN**

HAZİRAN – 2020

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MODERNİZM VE FOTOJURNALİZM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA
HAFIZA İNŞASI VE MERHAMET YORGUNLUĞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilara ŞENTÜRK

Enstitü Anasanat Dalı: Görsel İletişim Tasarımı

“Bu tez sınavı 24/06/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Dr. Öğr. Üy. Bülent KABAŞ	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üy. M. Çağatay GÖKTAN	BAŞARILI
Doç. Dr. Mustafa Bilge SATKIN	BAŞARILI
Prof. Dr. Melih Zafer ARICAN	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üy. Murat ERTÜRK	BAŞARILI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLIK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Dilara ŞENTÜRK
Öğrenci Numarası	:	Y176075009
Enstitü Ana Sanat Dalı	:	Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı
Enstitü Sanat Dalı	:	
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Modernizm ve Fotojurnalizm Kavramları Bağlamında Hafıza İnşası ve Merhamet Yorgunluğu
Benzerlik Oranı	:	%5

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

Dilara ŞENTÜRK

04/06/2020
İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafıma yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbetzler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

04.06.2020

İmza:

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üy. Bülent KABAŞ

Tarih: 04.06.2020

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlık aşamasında, yapıcı yaklaşımları, öğrenci odaklı yol gösterici davranışları ve donanımıyla, her daim samimi desteğini hissettiğim, danışman hocam Dr. Öğr. Üy. Bülent Kabaş'a, lisans eğitimim sırasında olduğu gibi yüksek lisans dönemimde de akademik anlamda kendisinden çok şey öğrendiğim ve örnek aldığım, bilgi ve tecrübesiyle çalışmama büyük katkı sağlayan ortak danışman hocam Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden Dr. Öğr. Üy. M. Çağatay Gökten'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, teze başlama dönemimdeki sorunları çözmem için, koşulsuz ve objektif şekilde yanımda olarak, desteğini esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Süreyya Çakır'a çok teşekkür ederim. Tez dâhilinde yaptığım sergi projemdeki büyük katkı ve yardımlarından dolayı Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden hocam Arş. Gör. Ali Fuat Altın'a, KOU Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Dekan Yardımcısı Doç. Dr. Didem E. Bilgiç'e, KOU Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Böl. Bşk. Yrd. Öğr. Gör. Seyit Ahmet Çağlayan hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Tezim süresince yardım ve desteklerinden ötürü arkadaşlarım Duygu Dönertaş, Ömer F. Güneş, Marlito Gonzales, Yiğit Akdağ, Ecem Engin, Irmak Mete ve E. Melis Akça'ya teşekkür ederim. Ayrıca, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca desteği için amcam Çetin Üzümlü'ye, sonsuz bir sabırla her düştüğümde kaldıran ve emeklerini hiçbir zaman ödemeyeceğim aileme; babam Bekir Şentürk'e, annem Sebahat Şentürk'e ve ablam Gökçe Şentürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, yoğun mesai içerisinde olmalarına rağmen, yardım talebimi geri çevirmeyerek, tezim kapsamındaki mülakat sorularını özveriyle yanıtlayan Coşkun Aral, Christopher Morris, Can Ertuna, Greg Marinovich, Bünyamin Aygün, Felat Bozarlan, Güray Ervin, Kenan Yeşilyurt, Murad Sezer, Paul Hansen ve Onur Çoban'a şükranlarımı iletiyorum.

Dilara ŞENTÜRK

24.06.2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
KISALTMALAR.....	iii
GÖRSEL LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: ‘HAKİKAT’İ TEMSİL EDEN FOTOĞRAFLAR VE TOPLUMSAL BELLEK.....	5
1.1.Savaş Meydanlarını Fotoğraflarla Anlatmak.....	7
1.1.1.Fotojurnalizmin Miladı ve Süregelen Gelişmeleri.....	8
1.1.2.Kurumsallaşan Fotojurnalizm: Magnum Fotoğraf Ajansı.....	24
1.1.3.Fotojurnalizmde 1950 ve Sonrası Dönem.....	26
1.2.Kamuoyu Yaratmak: Toplumsal Belgeci Fotoğraf.....	38
1.2.1.Belgesel Fotoğraf ile Toplumsal Belgeci Fotoğraf İlişkinine Bakış.....	38
1.2.2.Kamuoyu Yaratan Toplumsal Belgeçiler.....	39
2.BÖLÜM: MODERNİZM VE GÖRSEL ENFORMASYON.....	43
2.1.Modern Toplumun Hafıza İnşası ve Kültürel Amnezi.....	46
2.1.1.Karanlık Turizm: Anıtsal Mekânlar ve Müzeler.....	50
2.1.2.Görsel Enformasyonun Sürekliliği: Yeni Medya.....	61
3.BÖLÜM: ŞİDDET GÖRÜNTÜLERİ VE MERHAMET YORGUNLUĞU.....	73
3.1.Empati, Merhamet Yorgunluğu ve Fotoğrafik Görüntü İlişkisi.....	73
3.2.Savaşın Tanıkları Muhabirler ve Merhamet Yorgunluğu Süreci.....	81
3.2.1.Şiddet Görüntülerine İlk Tanıklık: Soğukkanlı Olmak Mümkün Mü?.....	83
3.2.2.Ölüm ile Yaşam Arasındaki Denge ve Etik Sorumluluklar.....	87
3.2.3.Muhabiri Tanımlama İkilemi: “Ölüm Tellalı” Mı, Hakikati İleten Mi?.....	94
3.2.4.Yeni Medyanın Etik Rehberinin Yıkımı: Şiddet Körlüğü.....	99
3.2.5.Muhabirin Mesleki Dezenformasyonu Olarak Merhamet Yorgunluğu.....	106
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	119

EKLER	127
ÖZGEÇMİŞ	162

KISALTMALAR

- M.Ö** : Milattan Önce
- FSA** : The Farm Security Administration (Çiftlik Güvenlik İdaresi)
- AA** : Anadolu Ajansı
- fMRG** : Manyetik Rezonans Görüntüleme İşlemi

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1	: Roger Fenton, <i>Ölümün Gölgesi Vadisi</i> , Kırım Savaşı, 1856	9
Görsel 2	: Timothy O'Sullivan, <i>Ölüm Hasadı</i> , Amerika İç Savaşı, 1863	10
Görsel 3	: Alexander Gardner, <i>Antietam Çatışması</i> , 1862	11
Görsel 4	: François Aubert, <i>İmparator Maximilian'in İnfazı</i> , Meksika Savaşı, 1867.	12
Görsel 5	: Frank Hurley, <i>Ölüm Meleği</i> , Birinci Dünya Savaşı, 1917	13
Görsel 6	: Frank Hurley, Birinci Dünya Savaşı, 1917	14
Görsel 7	: Ernst Friedrich, <i>Krieg dem Kriege</i> Kitabı, 1924	15
Görsel 8	: Robert Capa, <i>Düşen Asker</i> , İspanya İç Savaşı, 1936	16
Görsel 9	: Dmitri Baltermants, <i>Keder</i> , Kerch Şehri, 1942	18
Görsel 10	: Robert Capa, Omaha Sahili, Normandiya Çıkartması, 1944	19
Görsel 11	: Robert Capa, Omaha Sahili, Normandiya Çıkartması, 1944	20
Görsel 12	: Lee Miller, Dachau, 1945.....	21
Görsel 13	: William Vandivert, Berlin, 1945	21
Görsel 14	: Joe Rosenthal, <i>Iwo Jima'da Yükselen Bayrak</i> , Japonya, 1945.	22
Görsel 15	: <i>Iwo Jima'da Yükselen Bayrak</i> Posteri, Posta Pulu ve Deniz Kuvvetleri Savaş Anıtı	23
Görsel 16	: Yevgeny Khaldei, <i>Reichstag'ın Üzerinde Kızıl Bayrak</i> , Berlin, 1945	23
Görsel 17	: David Douglas Duncan, Kore Savaşı, 1950.....	27
Görsel 18	: Larry Burrows, <i>Reaching Out</i> , Vietnam Savaşı, 1966.....	28
Görsel 19	: Josef Koudelka, Çekoslovakya, 1968.	29
Görsel 20	: Eddie Adams, <i>Saigon Execution</i> , Vietnam Savaşı, 1968.....	30
Görsel 21	: Nick Ut, Vietnam Savaşı, 1972.....	31
Görsel 22	: James Nachtwey, Bosna, 1993.....	32
Görsel 23	: James Nachtwey, Ruanda, 1994	32
Görsel 24	: Christopher Morris, Bosna, 1991.....	33
Görsel 25	: Coşkun Aral, Kanlı 1 Mayıs, 1977	34
Görsel 26	: Coşkun Aral, Ruanda, 1994	34
Görsel 27	: Greg Marinovich, Güney Afrika, Soweto, 1990.....	35
Görsel 28	: Kevin Carter, Sudan, 1994.....	36
Görsel 29	: Joao Silva'nın mayına bastıktan sonra çektiği fotoğraflar, Afganistan, 2010.....	37
Görsel 30	: Jacob Riis, <i>Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?</i> , New York, 1890.	40

Görsel 31 : Lewis Hine, <i>Çocuk İşçiler</i> , ABD, 1908.	41
Görsel 32 : Dorothea Lange, <i>Göçmen Anne</i> , ABD, 1936.....	41
Görsel 33 : Eugene Smith, <i>Ebe Hemşire</i> , ABD, 1951.....	42
Görsel 34 : Holocaust Memorial Museum, Berlin, Almanya.....	54
Görsel 35 : Shahak Shapira, <i>Yolocaust</i> , 2017.....	55
Görsel 36 : Auschwitz Toplama Kampı, Ölüm Duvarı avlusu ve Krematoryum, Polonya	56
Görsel 37 : Dilara Şentürk, <i>The Egg</i> , Lübnan, Beyrut, 2010.....	57
Görsel 38 : Dilara Şentürk, <i>Savaştan kalma binalar</i> , Lübnan, Beyrut, 2010.....	57
Görsel 39 : <i>B018</i> , Lübnan, Beyrut, Karantina Bölgesi	59
Görsel 40 : Tuel Sleng Hapishanesi Soykırım Müzesi	60
Görsel 41 : Tuel Sleng Hapishanesi Soykırım Müzesi'nde bir mahkum hücresi.....	60
Görsel 42 : O. J. Simpson'ın Sabıka Fotoğrafı.....	65
Görsel 43 : O. J. Simpson'ın Time Kapağında Yayımlanan Fotoğrafı	65
Görsel 44 : Abu Ghraib Hapishanesi'nde yapılan işkencelerin basına sızan fotoğrafları.....	68
Görsel 45 : Anadolu Ajansı'nın 10 Ekim 2019 tarihli Twitter paylaşımı.	69
Görsel 46 : Nilüfer Demir, Aylan Kurdi, Bodrum, 2015	71
Görsel 47 : The Illustrated London News, Ohrdruf Toplama Kampı, Nisan 1945	79

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: Modernizm ve Fotojurnalizm Kavramları Bağlamında Hafıza İnşası ve Merhamet Yorgunluğu			
Tezin Yazarı: Dilara ŞENTÜRK		Danışman: Dr. Öğr. Üy. Bülent KABAŞ Dr. Öğr. Üy. M. Çağatay GÖKTAN	
Kabul Tarihi: 24.06.2020		Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 162 (tez)	
Ana Sanat Dalı: Görsel İletişim Tasarımı		Sanat Dalı:	
<p>Bu tez, toplumsal bellek ve bilinç oluşturarak hafıza inşası yaratan fotoğrafın, kamuoyunu harekete geçirecek güçte olduğunu örneklerle ifade etmeyi, buna bağlı olarak da modernizm sonrası medya hareketleri ile günümüz yeni medya akımının bir sonucu olarak 'imge bombardımanı'nın toplumsal bilinç inşasını sekteye uğratarak, kültürel amnezi ve merhamet yorgunluğuna yol açtığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca tezde, modernizmin tüketime dayalı sisteminin yeni medyada olduğu gibi anıtsal mekanlarda da kendini gösterdiği, bu alandaki örnekler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Modernizmle birlikte sürekli bir akış halinde sürekliliği sağlanan imgeler, belleklerdeki yığılma sonucu, normalleşmeye neden olmaktadır. Bu anlamda, ticari amaçlar doğrultusunda görünürlüğü artan anıtsal mekanlar ile enformasyon görselleri, önce hafıza inşasıyla kolektif belleği yaratmakta, daha sonrasında ise bu sistemi unutturarak kültürel amneziye yol açmaktadır. Alışma ve normalleşme süreçleri ise merhamet yorgunluğu riskini doğurmakta, bu anlamda hatırlatan ve unutturan iki karşıt etki sonucunu oluşturmaktadır. Kamuoyunda etkiler yaratan toplumsal olayları ve savaşları içeren fotoğraflar, şiddet pornografisi de yaratmaktadır. Kan, ölüm, şiddet içeren söz konusu bu fotoğraflar, yeni medyanın sansasyon odaklı enformasyon iletiminde, sanal bir gerçeklik algısı oluşturmakta, izleyiciyi röntgenci konumuna sokarak, duyarsızlığa ve acının normalleşmesine sebep olmaktadır. Tezde, izleyicilerde gerçekleşen acının normalleşmesi durumunun, olayları bire bir deneyimleyen muhabirlerde, nasıl bir etki bıraktığı üzerinde durulmuştur. Modernizmin daha fazla enformasyon odaklı yeni medya sistemi, muhabirlerin de daha çok travmatik olaya maruz kalmalarına ve merhamet yorgunluğu yaşama ihtimallerine neden olmaktadır. Bu anlamda tez, modernizm sonrası medyanın bir getirisi olan imge bombardımanının, etik sorumluluklar ve profesyonel yükümlülükler çerçevesinde enformasyonu ileten muhabirlerin merhamet yorgunluğu yaşama riskine dikkat çekmeye çalışmıştır. Buna bağlı olarak, yerli ve yabancı, yazılı/görsel medyada çalışan 11 savaş muhabiri ile (Coşkun Aral, Christopher Morris, Can Ertuna, Bünyamin Aygün, Felat Bozarlan, Greg Marinovich, Güray Ervin, Kenan Yeşilyurt, Murad Sezer, Paul Hansen, Onur Çoban) yüz yüze, telefon ve e-posta yoluyla, amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılarak, yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılmıştır. Muhabirlerin yaşadığı merhamet yorgunluğu, yapılan mülakatlara verilen cevaplar özelinde değerlendirilmeye çalışılmış, tanı koyma amacı güdülmemiştir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Kolektif Bellek, Savaş Muhabirliği, Modernizm, Kültürel Amnezi, Merhamet Yorgunluğu			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	x	Ph.D.	
Title of Thesis: Memory Building and Compassion Fatigue in the Context of the Concepts of Modernism and Photojournalism			
Author of Thesis: Dilara ŞENTÜRK		Supervisor: Assist. Prof. Bülent KABAŞ Assist. Prof. M. Çağatay GÖKTAN	
Accepted Date: 24.06.2020		Number of Pages: vii (pre text) 162 (main body)	
Department: Visual Communication and Design Subfield:			
<p>This thesis is to express with examples that the photo that creates memory building by creating social memory and consciousness is strong enough to mobilize public opinion and as a result of today's new media movement with post-modernism media movements. It aims to reveal that image bombardment interferes with the construction of social consciousness, leading to cultural amnesia and compassion fatigue. In addition, the thesis is evaluated within the framework of the examples in this field that the consumption-based system of modernism manifests itself in monumental spaces as well as in the new media. Images that are continuously provided in a continuous flow with modernism cause normalization as a result of the stacking in memory. In this sense, monumental spaces and information visuals, which increase visibility in line with commercial purposes, first create collective memory with memory building and then lead to cultural amnesia by forgetting this system. The processes of getting used and normalization at risk compassion fatigue, in this sense, the result of two opposing effects that remind and forget. Photographs involving social events and wars that have public influences also create pornography of violence. These photos, which include blood, death, violence, create a virtual perception of reality in the sensation-oriented information transmission of the new media, make the viewer a voyeuristic position, causing insensitivity and pain to normalize. The thesis focuses on the normalization of pain in the audience, what effect it has on reporters who experience events one-on-one. Modernism's new information-driven new media system leads to reporters being exposed to more traumatic events and a chance of experiencing compassion fatigue. In this sense, the thesis has tried to draw attention to the risk of experiencing compassion fatigue by reporters who transmit information within the framework of ethical responsibilities and professional obligations of image bombardment, which is a return of post-modernist media. Accordingly, 11 war reporters working in domestic and foreign (Coşkun Aral, Christopher Morris, Can Ertuna, Bünyamin Aygün, Felat Bozarlan, Greg Marinovich, Güray Ervin, Kenan Yeşilyurt, Murad Sezer, Paul Hansen, Onur Çoban), written/visual media, face-to-face, telephone and e-mail, using criteria sampling from sample methods for purposes, semi-structured personal interviews were conducted. The compassion fatigue experienced by the reporters, the answers to the interviews were tried to be evaluated in particular and the purpose of diagnosing was not intended.</p>			
Keywords: Collective Memory, War Correspondent, Modernism, Cultural Amnesia, Compassion Fatigue			

GİRİŞ

Toplumların erişemediği bölgelerdeki problemlerin ve yaşayış biçimlerinin, fotoğrafik görüntüler aracılığıyla kamuoyuna sunulması, gerçekliği doğrudan yansıtması özelliğiyle ses getirecek yaklaşımlar doğurmaktadır. Bu anlamda toplumsal belgeci fotoğraf ile savaş fotoğrafları, kamuoyunu harekete geçiren gücüyle dünya tarihine örneklerini bırakmıştır. Ateş hattına giren muhabirler, salgın hastalıkların yaygın olduğu coğrafyalarda bulunan fotoğrafçılar, sağlık, politik ya da can güvenliği alanındaki risklere rağmen, görsel kültür aracılığıyla kan, şiddet, ölüm ve savaş gibi olguları toplumlara aktarmaktadırlar.

Tezin 1. bölümünde, Kırım Savaşı'yla başlayıp günümüze değin gelen, savaş bölgelerinin fotoğraf karelerine yansıtılması anlatılacak, o *an*ları dondurarak arşiv ve tarihe tanıklık görevi gören görsellere değinilecektir. Söz konusu fotoğrafların kamuoyu oluşturma gücüne istinaden, toplumsal belgeci fotoğraf örneklerine de yer verilecektir. Bu bölümde, ötekilerin yaşamı ve savaş bölgelerindeki acı deneyimler gibi konuların yer aldığı görsellerin, kolektif bellek oluşturmadaki etkisinden de söz edilecek, doğrudanlık özelliğiyle hakikati temsil etmelerinin yanı sıra iliştilmiş gazetecilik, sansür ve provakasyon amacıyla farklı kullanımlarının da üzerinde durulacaktır.

Modernizmle birlikte gelişen teknolojiler, üretimdeki gelişmeler ve kentleşme, imgelerin çoğalmasına da sebebiyet vermiştir. Birbiri ardına kurulan müzelerin yanı sıra, tarihe damgasını vuran olayların gerçekleştiği yerlerin, korunma altına alınarak düzenlenmesi ve halka açılması anıtsal mekanları yaratmıştır. Ancak, modern dönemin her olguya olan endüstriyel yaklaşımı, anıtsal mekanlarda da kendini göstermiş, ticari bir faaliyet üzerinden ilerleyen karanlık turizmi yaygınlaştırarak, acılara duyarsızlığı ve normalleşmeyi ortaya çıkarmıştır.

Modern dönemde dönüşüme ve değişime uğrayan bir diğer alan medyadır. Kamuoyunu harekete geçirecek güçteki görseller, 1856 yılından bu yana üretilerek toplumsal belleğe katkı sağlamışlardır. Modernizmin yeni medya sisteminde, ağlar tarafından kolay ve hızlı olarak erişilebilirliği mümkün olan enformasyon, toplumların haberdar olma ve bilgi edinimini üst düzeye çıkarmıştır. Televizyon yayınları, gazeteler ve internetin gelişip çoğalması, farklı coğrafyalarda meydana gelen her olayın farkındalığını yaratabilmeye katkıda bulunmuştur. Ancak görsel enformasyonun bu süreklilik ve akış

hali, savaş ve şiddet görüntülerinin de belleklerde çoğalarak, sanal bir gerçekte seyirlik bir sahne olmalarına ve izleyicilerin röntgenci konumuna geçerek, haz odaklı bilgi edinme deneyimi yaşamalarına sebep olmuştur. Modern dönemin üret ve tüket sistemi, enformasyonların da ticari bir kaygıyla üretilmelerine ve nesneleştirilmelerine yol açmıştır. Şiddet görüntülerinin pornografik bir şekilde sunulması, travmatik olayların normalleştirilmesini ve kültürel amnezi sürecini başlatmıştır. Bu anlamda tezin 2. bölümünde, hafızanın inşası ve kültürel amneziye sebebiyet veren anıtsal mekanlar ile yeni medya olguları, savaş ve toplumsal olaylar örnekleri üzerinden değerlendirilecektir.

Savaş ve çatışma içeren şiddet görüntülerini, ağlar sistemi ve gelişen basın yayın teknolojileriyle kamuoyuna ileten muhabirler, söz konusu travmatik olayları izleyicilerden farklı deneyimlemektedirler. Bu anlamda, şok edici nitelikteki olayları, mesleki yükümlülük gereği bire bir olarak deneyimleyen muhabirlerin görüşleri, tezin 3. bölümünde ele alınacaktır.

Sürekli olarak travmatik olaylara maruz kalan muhabirlerin, ruhsal durumlarında değişimler gözlenmektedir. Modern dönemle birlikte, kamuoyuna daha fazla enformasyon iletme ihtiyacıyla, muhabirlerin daha fazla travmatik olaya maruz kalmaları doğru orantılıdır. Bu anlamda, muhabirler üzerinde yapılan çalışmalarda, merhamet yorgunluğu ya da şiddet olaylarının normalleşmesi görülmektedir.

Tezde, Coşkun Aral, Christopher Morris, Can Ertuna, Bünyamin Aygün, Felat Bozarıslan, Greg Marinovich, Güray Ervin, Kenan Yeşilyurt, Murad Sezer, Paul Hansen ve Onur Çoban ile bireysel görüşme sağlanarak, mülakatta verdikleri cevaplar özelinde, bu durumu nasıl değerlendirdikleri ve bu etkilerin nasıl geliştiği anlatılmaya çalışılacaktır.

Bu tez konusu, polis-adliye muhabiri olarak çalıştığım dönemde, kendimde ve çalışma arkadaşlarımda, travmatik olaylara karşı normalleşme sürecini fark etmemle ortaya çıkmıştır. Bu süreçteki duygu durum değişimlerini savaş muhabirleri üzerinden ele almam ise, kitleler üzerinde daha büyük tesirleri olan olayların tanığı olmalarından dolaydır.

Konu

Bu tez, görsel enformasyonun toplumsal bellek ve bilinç oluşturmadaki hafıza inşasının, modernizm sonrası gelişen yeni medya akımıyla ve şiddet görüntülerinin yaygınlaşmasıyla sekteye uğradığı görüşünü, savaş/çatışma muhabirleriyle yapılan mülakatlar neticesinde ele almaktadır.

Problem

Savaş gibi kamuoyunu ilgilendiren toplumsal olayların, unutulmaması ve anılması yönünde oluşturulan müzeler, anıtsal mekanlar ve medya aracılığıyla yaygınlaşan imgeler, modernizmle birlikte kamuoyu bilincine sürekli bir akış halinde olmasıyla normalleşip, toplumsal amneziye yol açmaktadır. Bu anlamda çalışmada, savaş/çatışma muhabirlerinin, haber sahalarına gitmeden önce şiddet olaylarına karşı psikolojik bir eğitim ve destek almamalarından yola çıkılarak, merhamet yorgunluğunun oluşma riski literatür çalışmaları ve mülakatlara verilen cevaplar özelinde irdelenecektir.

Amaç

Bu tez, modernizm sonrası yeni medya akımının yarattığı imge bombardımanının, kamuoyunu harekete geçiren fotoğrafların oluşturduğu hafıza inşasını yıktığını ve toplumsal belleği araçsallaştırdığını, şiddet imgelerine maruz kalan savaş muhabirleri üzerinden ortaya koymayı amaçlamakta, 'imge bombardımanı'nın toplumsal bilinç inşasını sekteye uğratarak, merhamet yorgunluğuna yol açtığını, yarı yapılandırılmış görüşmelerle ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu anlamda çalışmada şu cevaplar aranacaktır:

- 1-Fotojurnalizmin kolektif bellek ile hafıza inşası oluşturması nasıl gerçekleşmektedir?
- 2-Modernizm, görsel enformasyonun dönüşümünü nasıl sağlamıştır?
- 3-Kültürel amnezi nasıl oluşmaktadır?
- 4-Anıtsal mekanlar ve modern dönem medyasının modernizm ile bağıntısı nedir?
- 5-Şiddet içerikli enformasyon üreten savaş/çatışma muhabirlerinin, merhamet yorgunluğuna uğrama riski var mıdır?
- 6-Merhamet yorgunluğu ile şiddet içerikli modern dönem medyasının ilişkisi nedir?

Önem

Modernizmin bir sonucu olan müzeler ve anıtlar gibi ‘hatırlama mekanları’ ile yeni medya, yine modernizmin bu sonucuna ters bir etki olan ‘imge bombardımanı’na bağlı olarak gelişen merhamet yorgunluğu durumunu doğurmuştur. Bu kavramların, kamuoyunu harekete geçirerek hafıza inşası yaratması, modernizm sonrası yeni medya hareketleriyle sekteye uğramıştır. Sürekli bir akış halinde olan imgelerin izleyiciler kadar, onları ileten muhabirlerde de bir süre sonra sıradanlaşıp merhamet yorgunluğu oluşturması, tezin önemini oluşturmaktadır. Savaş muhabirlerindeki merhamet yorgunluğunun, uluslararası literatürde olmasına karşılık ulusal literatürde yaygın olarak ele alınmaması, çalışmanın özgün değerini ve önemini ortaya koymaktadır.

Varsayımlar

Çalışmada, modernizmin üret-tüket sisteminin, enformasyon üretimiyle medyada da kendini gösterdiği görüşü örneklerle ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Modern dönemin unutmaya yönelik kaygılarının tümünün önce hafıza inşasına, sonrasında ise toplumsal/kültürel amneziye yol açtığı görüşü irdelenecektir. Bu görüş, anıtsal mekanlar ve yeni medya sistemlerinin görsel enformasyonu sunum biçimleriyle ele alınacak, şiddet ve ölüm görüntülerinin kanıksanması durumuyla savaş/çatışma muhabirlerinin merhamet yorgunluğuna uğrama riski öne sürülecektir.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Çalışmada, fotoğrafın kamuoyuna etkileri ve modernizmin sonucunda imgelerin merhamet yorgunluğuna yol açtığı görüşü, nitel bir paradigmanın bakış açısıyla ortaya konulmaya çalışılacaktır. Savaşı mesleki yükümlülük altında deneyimleyen, ulusal/uluslararası yazılı ve görsel medyada çalışan, 11 yerli/yabancı savaş/çatışma muhabiri ile amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılarak, yüz yüze, telefon ve e-posta yoluyla yapılan yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir. Katılımcı savaş muhabirleriyle yapılan, yarı yapılandırılmış görüşmelerin neticesinde elde edilen merhamet yorgunluğuna ve şiddet olaylarına tanık olmanın etkilerine yönelik bulgular, yapılan araştırmalar ve bireylerin verdikleri cevaplar üzerinden değerlendirilecektir.

1. BÖLÜM: ‘HAKİKAT’İ TEMSİL EDEN FOTOĞRAFLAR VE TOPLUMSAL BELLEK

İnsanlık, tarihin var olduğu dönemlerden itibaren dış dünyada gözlemlediği ve deneyimlediği durum ile duyguları kayıt altına almaya çalışmıştır. Duvar resimleriyle başlayan duygu ve düşüncelerin aktarımı, görüntüye olan ihtiyacı başlatmış, nihayetinde fotoğrafik görüntünün elde edilmesi yönündeki çalışmaların da yolunu açmıştır. Bu çalışmalara kadar, farklı tekniklerle çeşitli yüzeylere aktarımı sağlanan görüntü, 1826 yılında Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından karanlık kutu ve yahuda bitümü (ışığa duyarlı bir madde) kullanılarak *pozitif* olarak elde edilmiş, bundan sonraki süreçte yaşanan gelişimler ise, fotoğrafik görüntünün serüvenini başlatmıştır. Fotoğrafçıların gördüklerinin fotoğrafik olarak kayıt altına alınabilmesi, belleği, dolayısıyla toplumsal olarak ortak bir zihin oluşturan kolektif bilinçaltını tarihler boyu beslemiştir.

Bellek, şeylerin kurtarılma mekanizmasıdır. Deneyimlenen duygu ve olaylar, dışsal etkiler tarafından farkedilmeksizin anımsandığında, hiçliğin içinden kurtarılmaktadır (Berger, 2016, s. 73). Psikanalitik kuramcı Sigmund Freud (1856-1939), imgeler ve algıları kişilerin ruhsal dünyasına yağın ve değişkenlerle oluşabilen bir iz olarak tanımlamış, bu izlerin ilişkilendirildiği sistemin de bellek olduğunu belirtmiştir (Freud, 1996a, s. 260). Aynı zamanda Freud, bellek işleyişinin görsel imgeler gibi çeşitli ruhsal kaynaklar yardımıyla meydana geldiğini ifade etmiştir. Freud’a göre bellek, bu görsel imgeler dâhilinde bazı anımsamaları, bilinçaltında perde anılar olarak var etmektedir. Bireyin yaşantısının sonraki yıllarında gerçekleşen bellek hareketleriyle yer değişimi yaşayan anılar, öne kaydırılan perde anılardır. Bu anılar içeriğiyle değil, zamansal devamlılıklarıyla var olmaktadır. Dolayısıyla kolektif bilinçaltının bellekte var olması da zamansal devamlılığına bağlıdır. Bu devamlılık ise çağrışımsal bir yolla, bir imgeyle, bir görselle ya da bir düşünce içeriğiyle meydana gelmektedir. Buna bağlı olarak Freud, toplumların kolektif bilinçaltı ile çocukluk döneminin perde anılarının oluşma biçiminin benzer olduğunu savunmuştur (Freud, 1996b, s. 78-181).

Toplumdaki bireylerin, ortak olaylar dâhilinde belleğinde deneyimlediği bu duygu, olay ve inançlar, bir sistemi oluşturmaktadır. Bu sistem, kolektif bilinçaltı ya da toplumsal bellek olarak adlandırılmıştır. Fransız sosyolog Emile Durkheim’in (1858-1917) öne

sürdüğü üzere, kişisel bilinçlerin dışarısında kalan, kendini bireye kabul ettiren toplumsal olaylar, bu kolektif bilinçte var olmaktadır. O'na göre toplumsal olaylar, doğuşla birlikte gelen bilinçte meydana gelseler de, bireysel bilinçten tamamen ayrı bir gerçeklikle, sosyolojik bir olguyla oluşmaktadırlar (Köseihal, 1971, s. 63-192).

Olaylar, duygular ve toplumsal merkezli gerçekleşen durumlarda oluşan kolektif bilinçaltı ya da toplumsal bellek, fotoğrafik görüntüyle birlikte, belleğin anımsamasına katkıda bulmakta, görüntünün sürekliliği ve kayıt altına alınıp saklanabilmesiyle de canlı tutulmaktadır. Bu anlamda fotoğrafı çekilen imge, saklanmak üzere seçilen, fotoğrafçı ile olay arasındaki en büyük kanıt haline gelmektedir (Berger, 2003, s. 12). Bu kanıt haline gelme durumu, fotoğrafın hangi yönde gelişeceğine dair de bir yol çizmektedir. Bilincin bir parçası haline gelen fotoğraf, kamusal alanda ifade etme çabasıyla bir ikona ve hatırlatıcıya dönüşmektedir. “İmgeleri hatırlama çabası, toplumsal belleğin unutmama çabasıyla ilgilidir. İmgelere bakma çağrısı, bu imgelerin talep ettiği toplumsal bakışı onlara verme sorumluluğuna yaslanmaktadır. İmgeleri hatırlatma uğraşı ise toplumsal bellekte mücadele veren imgelerle birlikte yürümek isteğindedir” (Depeli, 2015, s. 55).

Belleği canlı tutarak bir nevi hafıza inşası yaratan fotoğraf, kendi içinde alternatiflerini doğurarak, harekete geçirici ve anımsatıcı özelliğini korumuştur. Her ne kadar egemenin hegemonyası içerisindeki bazı yeni gazetecilik sistemleri bunun dışında kalsa da, fotojurnalizm ve toplumsal belgesel fotoğraf gibi, doğrudanlık kaygısı güden bu alternatif yaklaşım biçimleri, bahsi geçen toplumsal belleğin bir anlatıcısı olmuşlardır. Bu anlatıcılığın misyonu, fotoğrafı kültürel olarak hafızaya yardımcı bir işlev konumunda tutmaktır. Gerçeği anlatarak hakikatin bir kanıtı olan bu tür fotoğraflar, M.Ö V. yüzyılın sonunda Antik Yunan edebiyatında kullanılan *parrhesia* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Özgür konuşma ve açık sözlülük anlamlarını barındıran *parrhesia* kavramı, onun kullanan yani hakikati söyleyen kişiye *parrhesiastes* sıfatını iliştiirmektedir. Her ne kadar *parrhesia* kavramı, hakikati söyleyerek sözel bir etkinlik içerisinde olmak anlamına gelse de, fotoğrafın doğrudanlık ve gerçeklik barındıran alternatifleri için de görsel bir etkinlik alanında ilişki barındırabilmektedir. Nitekim *parrhesia* yapan kişi kendisi için tehlike ve risk içeren bir durumu egemen statüsünde olmayarak, açıkça söyleyebilme cesaretindedir. Savaşlar, kamuoyunu harekete geçirecek olaylar, ‘öteki’lerin yaşamı gibi konuları, gerçeklik altında sunan fotoğrafçı,

risk altındaki *parrhesiastes* sayılabilir çünkü *parrhesia* kavramı, *parrhesiastes*'in hakikati bilmek ve bu hakikati başkalarına aktarmak için gereken ahlaki niteliklere sahip bir insan olduğunu varsaymaktadır. Biri, düşünceleri çoğunluğun düşüncelerine aykırı olduğu ya da düşünceleri bir siyasi skandala yol açabileceği için popülerliğini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalıyorsa, *parrhesia* yapıyor demektir. Bu bağlamda *parrhesia*, riskli koşullar altında dahi cesaret göstermekle ve bu risklere rağmen hakikati ifade etmekle bağdaştırılmaktadır (Foucault, 2014, s. 13,15). Nitekim, cesaretin bağıntısı olan *parrhesia* kavramı gibi, kitleleri harekete geçirme ve doğrudanlık kaygısı içindeki fotoğraf da bir eleştiri biçimidir.

1.1. Savaş Meydanlarını Fotoğraflarla Anlatmak

Fotoğrafın, sanat, bilim ve iletişim aracı olarak dolaşıma girmesi, farklı kullanım alanlarında etkinliğini kanıtlamasını sağlamıştır. Özellikle, görüntünün kayıt altına alınarak saklanabilir oluşu, bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmasının yolunu açmıştır. İlk haber fotoğrafı örneklerinden bu yana, sansür, iliştilmiş gazetecilik¹ ve görülmek istenenin gösterilmesi yönünde çalışmalar mevcut olsa da, fotoğrafın tanıklık sıfatını, yadsınamaz bir gerçek olarak görmek mümkündür.

Tarihin ilk dönemlerinde portre, postmortem (ölüm sonrası fotoğrafçılık) ve kirlian (ruh fotoğrafçılığı) gibi farklı uygulamalar olarak karşımıza çıkan fotoğraf, belgelemek amacı içerisinde faydacı, sanat yaratımı konusunda ise yaratıcı olarak, bir bütün halinde kullanılmıştır. Farklı türlerdeki kullanımlarına rağmen fotoğraf, güvenilir, öznel ve yorumlayıcı bir araç olarak ilgi görmüştür. Böylelikle kitle iletişim aracı olma yolunu, paylaşılabilirlik ve çoğaltılabilirlik çerçevesinde toplumsal bir arabulucu işleviyle açmıştır (Ritchin, 2012, s. 19).

NY Daily Graphic, yarım ton baskı tekniğiyle 1880'de ilk fotoğraflı haberi basmıştır. O günden günümüze kadar da sansüre uğramamış bir haber fotoğrafı, kitle iletişiminde kamuoyu oluşturması ve net bilgiyi vermesiyle, doğrudanlığı tartışılmaz bir araç olarak kabul edilmiştir. Haberin fotoğraflık görüntüsünün doğrudanlığı, enformasyonu ileten muhabirin öznel bakış açısı olmaksızın, yansız ve tarafsız olmasıyla ilintilidir.

¹ İliştirilmiş gazetecilik kavramı, savaş sırasında, taraflardan birinin yanında yer alarak, yaşanan olayları bulunduğu askeri birliğin çıkarları doğrultusunda haber yapan gazeteciler için kullanılmaktadır. İliştirilmiş gazeteciliğin yakın tarihteki en belirgin örneği, 2003 yılındaki Irak Savaşı'nda görülmüştür.

Gazeteciliğin temel etik kavramları ve değerleri, bir ideal olarak şekillenmiştir. Kategorize edilen bu tipik değerleri Medya Çalışmaları Profesörü Mark Deuze şöyle aktarmıştır:

“Kamuya Hizmet: Gazeteci, kamunun yararına enformasyon toplayan ve araştıran kişidir. Bu açıdan gözetleyici ve tanık görevi görür.

Nesnellik: Gazeteci, deneyimlediği olaylar karşısında yansız, tarafsız davranan, toplumun çıkarını, egemenin çıkarından üstün tutan kişidir.

Özerk Olma: Gazeteci, bir haber kuruluşunun çıkarını gözetmeksizin, özgür, cesur, özerk ve bağımsız davranan kişidir.

Aciliyet: Gazeteci, haberi kamuoyuna bildirmek amacıyla hızlı ve atik olmalıdır.

Etik Sorumluluk: Gazeteci, etik sorumluluk ve ahlaki değerlerden sapmayan, doğruluğu ileten kişidir” (Deuze, 2005, s. 447).

Deuze’un bahsettiği değerler, basın meslek ilkelerinin temelinden şaşmamıştır. Muhabir, kamuoyu çıkarını gözeterek savunan, toplumsal olaylara duyarlı, tanık olduğu durumları bu çıkarlar doğrultusunda enformasyona çeviren ve haber fotoğrafı vasıtasıyla bu olayları dolaşıma sunan bir fikir işçisidir. Bu anlamda, enformasyona ve görüntüye olan yoğun ihtiyaç, medya sistemleriyle değişime uğrayıp biçim değiştirirse de, toplumsal bilince katkı sağlamaya devam edecektir.

1.1.1. Fotojurnalizmin Miladı ve Süregelen Gelişmeleri

Basında fotoğrafın ilk kullanımı ya da diğer bir deyişle ilk haber fotoğrafçılığı, 1853 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun Rusya’ya karşı girdiği Kırım Savaşı aracılığıyla başlamıştır. 1856 yılında Roger Fenton (1819-1869) ve asistanı Szathmary-Popp, Kraliçe Victoria tarafından, İngiliz askerlerinin yanında savaş bölgesine gönderilmiştir. Ancak Kraliçe, Fenton’dan savaşın kanlı yüzünden ziyade, boş arazileri, siperleri ve askerlerin savaş alanındaki rutinleri gibi görüntüleri kayıt altına almasını istemiştir. Bu anlamda ilk savaş fotoğraflarını, sansüre uğramış ilk savaş fotoğrafları olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Fenton yanında dört asistanıyla birlikte, beş fotoğraf makinesi, yedi yüz cam levha, kimyasal maddeler ve karanlık odaya çevirdiği bir at arabasıyla savaş alanına ulaşmıştır (“Fotomuhabiri”, t.y.). Islak levha yöntemi kullanan Fenton, tüm fotoğrafları güneş

altında ve olabildiğince aydınlık ortamlarda çekmek zorunda kalmasına rağmen, üç yüzden fazla negatif elde etmiştir.

Fenton'ın savaş bölgelerini fotoğraflamasının akabinde, James Robertson (1813-1888) da bu alanda görüntüler oluşturmaya başlamıştır. Fenton'ın, *Kırım Savaşı Resimleri I, Illustrated* çalışması, tahta oyma gravür biçimde London News'te basılmıştır. Bu çalışmayla, resimli gazete ve dergi yayıncılığı başlamıştır. XIX. Yüzyılın sonlarına doğru bulunan litografi (taş baskı) yöntemi de, gazete ve dergilerde görsel kullanımını sağlamıştır. Ancak, yayıncılık için en önemli gelişme, çinko ya da madeni kalıpların kimyasallar yardımıyla etkileşime sokularak gerçekleştirilen baskı yöntemidir. Yöntemin oldukça hızlı olması, baskılarda her gün resimlerin yer almasını sağlamıştır (Gezgin, 2002, 3).



Görsel 1: Roger Fenton, *Ölümün Gölgesi Vadisi*, Kırım Savaşı, 1856.

Kaynak: <https://bit.ly/3e5UeH3>

Fenton, tarihteki ilk savaş fotoğrafı *Ölümün Gölgesi Vadisi*'ni (Görsel 1) oluşturarak ikon haline gelmiştir. Fotoğrafta, boş bir arazideki top gülleleri görülmektedir. Ne var ki, bu güllelerin başka bir yerden araziye taşınarak kurgu bir fotoğraf yaratıldığı da ilerleyen dönemlerde tartışma konusu olmuştur.

Tarihler 1861'i gösterdiğinde Amerika İç Savaşı başlamış ve kapsamlı haber fotoğrafçılığı çalışmalarına imza atılmıştır. Bir yakını, dönemin başkan adayı Abraham Lincoln'e (1809-1865), toplumun gözünde politik rakiplerine karşı daha olumlu bir

intiba bırakabilmesi için kendisinin fotoğrafçı Mathew B. Brady (1822-1896) tarafından görüntülenmesi önerisini sunmuştur. Öneriye göre Lincoln'ün gazetelere basılan portreleri kibar, eğitilmiş ve ince bir kişi olduğunu topluma anlatmış olacaktır. Öneri uygulamaya koyulduktan sonra seçimleri kazanan Lincoln, anılarında şunları belirtmiştir: “Brady'nin çektiği portreler sayesinde Amerika Başkanı oldum” (Gezgin, 2002, s. 4). Bu söz, o dönemdeki medyanın, günümüzdeki kadar etkin ve yaygın olmadığı halde, fotoğrafik görüntünün ne denli önemli bir reklam aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

ABD'nin güney eyaletlerindeki tarıma dayalı toprakların sahiplerinin, Afrika'dan getirilen köleleri olumsuz hayat şartları altında çalıştırmaları, dönemin başkanı Lincoln'ü harekete geçirmiştir. Lincoln'ün köleliği kaldırma amacıyla yaptığı çalışmalar, ülkede karışıklığa sebep olup iç çatışmanın başlamasına neden olmuştur. Mathew B. Brady'nin önderliğinde görevlendirilen Alexander Gardner (1821-1882) ve Timothy O'Sullivan (1840-1882), 1865'e kadar süren Amerika İç Savaşı'nı, ölü bedenlerin de fotoğraflara yansıtılmasıyla, Kırım Savaşı'nın aksine bir doğrudanlıkla belgelemişlerdir (Göktan, 2014, s. 174). O'Sullivan'ın, 1863'te, birkaç askerin ölü bedenini görüntülediği fotoğrafı *Ölüm Hasadı* (Görsel 2), bu savaşın ikonik karelerinden biri olmuştur.



Görsel 2: Timothy O'Sullivan, *Ölüm Hasadı*, Amerika İç Savaşı, 1863.

Kaynak: <https://mo.ma/2BPAwCu>

Fotoğraf her ne kadar ikon haline gelse de, Amerika İç Savaşı'nda O'Sullivan gibi diğer fotoğrafçıların da, ölü bedenleri yer değiştirerek kompozisyon yaratacakları alanlara taşınmaları, bugün hala etik tartışmaların konusudur. Savaşın gerçek yüzünün, çatışmaların ve cesetlerin görüntülenmesine rağmen kurgulanan kareler, haber fotoğrafçılığı açısından doğrudanlık ilkesinin eleştirildiği bir alana kaymıştır (Ok, 2015, s. 123, 124). 1800'lü yılların yeterli olmayan teknolojisinden dolayı, o dönemde üretilen fotoğraflar, bir tiyatro sahnesi gibi kurgulanmakta olsalar da, gazete ve dergilerde litografi yöntemiyle ilk kez basılmaları, savaş fotoğrafçılığı alanında bir milat olmuştur (Göktan, 2014, s. 175).

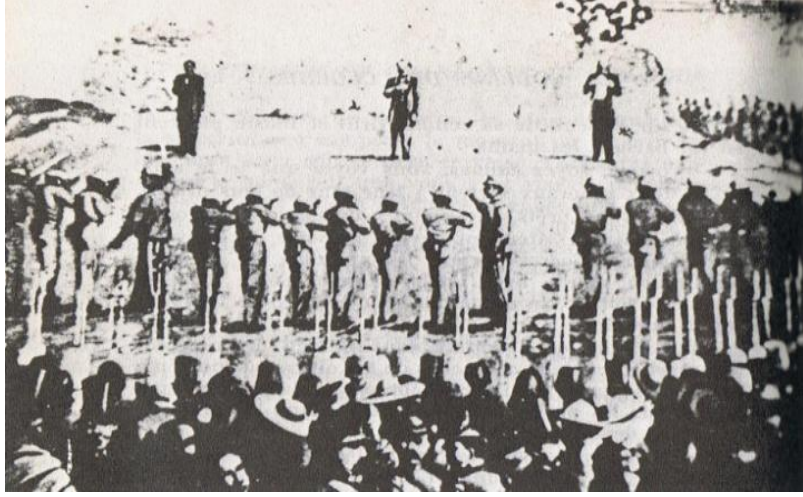
Gardner ve O'Sullivan'ı Amerika İç Savaşı için görevlendiren Brady, Antietam Çatışması için de yine Gardner ve James Gibson'ı görevlendirmiştir. Brady, savaş sonrası bu fotoğrafları satabileceğini düşünmüş ancak kimse savaşı görmek ve hatırlamak istememiştir.



Görsel 3: Alexander Gardner, Antietam Çatışması, 1862.

Kaynak: <https://bit.ly/3eavMV9>

Yirmi üç binden fazla kişinin ölü, yaralı ve kayıp olduğu bu kanlı çatışmada, sayısız savaş görüntüsü kaydedilmiştir. Bu anlamda Brady, görüntülerin ulaşmasından sonra New York'ta bulunan galerisinde fotoğrafları sergilemiş, bu çatışmayla ilgili bir makaleyi New York Times'da yayımlamıştır (Ok, 2015, s. 122, 123).



Görsel 4: François Aubert, *İmparator Maximilian'ın İnfazı*, Meksika Savaşı, 1867.

Kaynak: <https://bit.ly/3f6iZUW>

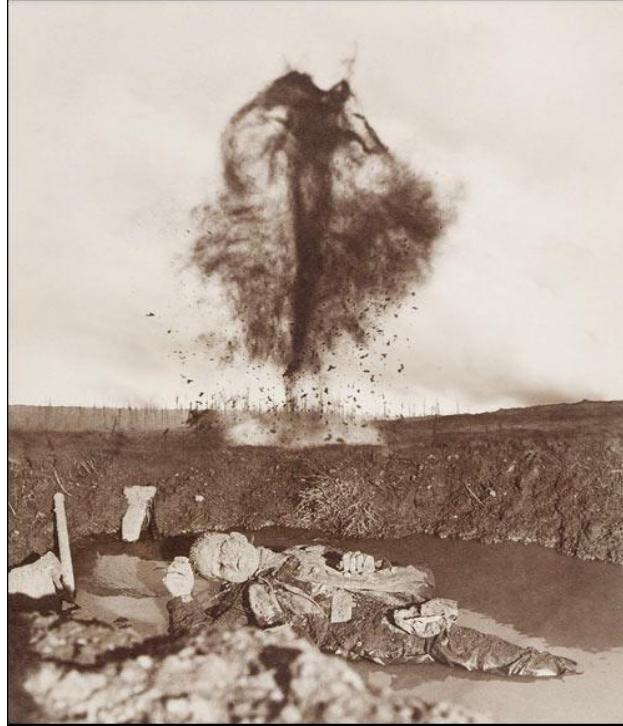
Fransız fotoğrafçı François Aubert (1829-1906), daha önceden portresini çektiği İmparator Maximilian'ın, Meksika Savaşı sırasında infazını (Görsel 4) fotoğraflamayı başarmıştır. Aubert'in 1867 yılında çektiği bu infaz fotoğrafı, ona iyi bir gelir getirse de adını duyurmaya yetmemiştir. O dönemde gravürçülerin gazeteler için fotoğraf baskısını kopya ettiği yöntem oldukça pahalı olduğundan, Aubert gibi çoğu fotoğrafçı da fotoğraflarını kitap ya da plakette olarak yayımlamıştır (Gezgin, 2002, s. 4).

1914 yılında, İttifak Devletleri ile İtilaf Devletleri arasında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı, 1918 yılında bittiğinde milyonlarca insanın ölümüyle birlikte ve uygulanan haber sansürü nedeniyle çok az sayıda fotoğrafik görüntüyle kayıtlara geçmiştir. Yazar ve eleştirmen Susan Sontag (1933-2004), Birinci Dünya Savaşı'nda uygulanan haber sansürü ile ilgili olarak görüşlerini şöyle belirtmiştir:

“Sansür her zaman vardı tabii, fakat o sıralarda ve uzunca bir süredir her şey generallerin ve devlet başkanlarının keyfine kalmıştı. Cephedeki basın fotoğrafçılığına ilk bilinçli yasak Birinci Dünya Savaşı'nda konmuştu; hem Almanların hem de Fransızların yüksek komuta merkezleri, yalnızca birkaç seçme askeri fotoğrafçının fiili çarpışmaların yakın bölgelerine girmesine izin veriyorlardı. (Britanya Genelkurmayı'nın basına uyguladığı sansür onlarınkine kıyasla biraz daha esnekti.) Kaldı ki, şok edici nitelikteki fotoğrafların ülke içinde kamuoyunu ne kadar derinden sarsabileceğini kavramak için de aradan elli yılın

daha geçmesi ve savaş haberlerinin ilk defa televizyonda verilmesiyle birlikte sansürün fiilen gevşemesinin beklenmesi gerekecekti” (Sontag, 2004, s. 65).

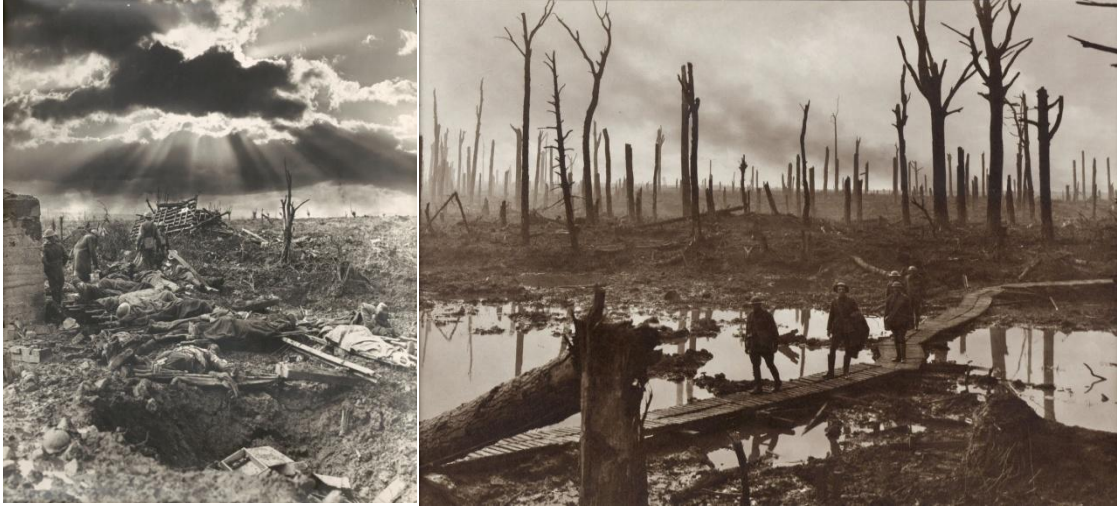
Birinci Dünya Savaşı sırasında Frank Hurley’nin (1885-1962) çektiği *Ölüm Meleği* (Görsel 5) isimli fotoğraf, 1917’de yankı uyandıran fotoğraflardan sadece birisidir. Ancak Hurley’nin iki negatifi birleştirerek kurguladığı bu fotoğraf, sonraki dönemlerde tartışmalı bir hal almış ve onun şok edici görüntüleri bir show haline getirdiği bahsedilir olmuştur.



Görsel 5: Frank Hurley, *Ölüm Meleği*, Birinci Dünya Savaşı, 1917.

Kaynak: <https://bit.ly/2Z7fbgy>

Hurley’nin savaş sırasında çektiği en tanınmış eserlerinden bir diğeri, yine 1917 yılında çektiği, 1. Avustralya Tümeni birliklerinin tahtalar üzerinde yürüdüğünü gösteren karedir. Bu kare (Görsel 6), askerlerin savaşa doğru ilerlediğini betimleyerek, hem kahramanlık hem de hüznü duyguyu bir araya getirmiştir. Hurley günlüğüne o günle ilgili şu notları düşmüştür: “O yol kelimelerin ötesinde bir korkunçlukta ydı. Toprak ağır bir şekilde bombalanmıştı, ölümler ve yaralılar her yerde yatıyordu. Dün gece yaralılar kendilerini bataklıkta sürüklemek zorunda kaldılar” (Van Wyk, 2013).

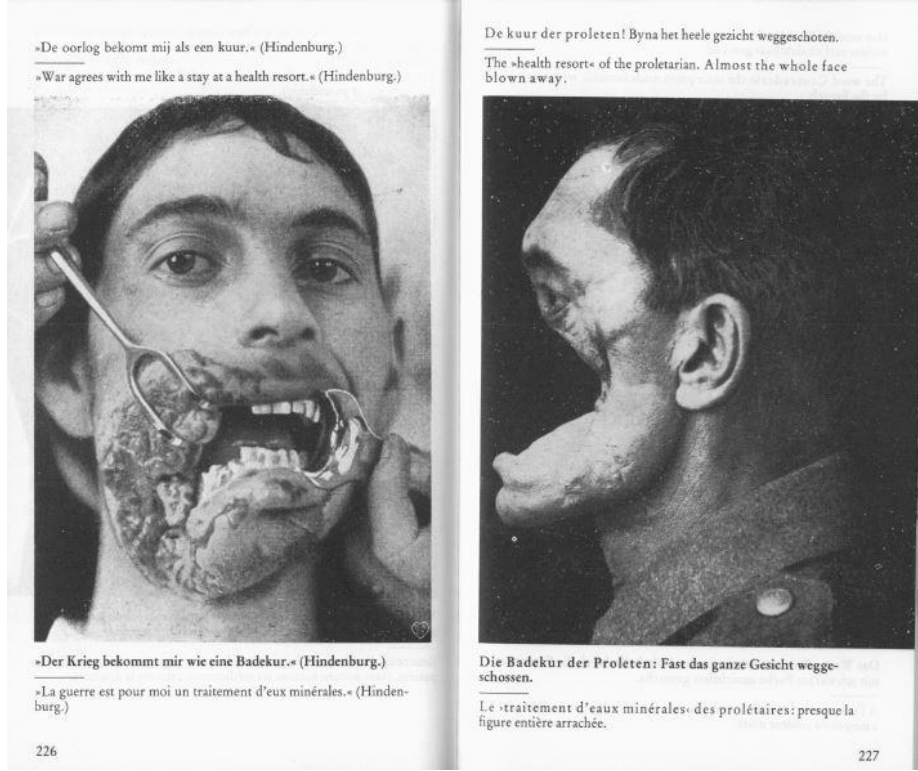


Görsel 6: Frank Hurley, Birinci Dünya Savaşı, 1917.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZcrMiO>, <https://bit.ly/3echIKE>

Savaşın görüntülerini, üst üste negatifler kullanarak fotoğraflamakta ısrarlı olan Hurley, tekil fotoğrafların savaşın dramını ve yaşanan olayların hissiyatını aktarmakta başarısız olduğu görüşündedir. Onun bu tavrıyla Birinci Dünya Savaşı kareleri, önceki savaş fotoğraflarına göre daha estetik olmaya başlamıştır. 1918 yılında, Hurley çalışmalarını Sydney'deki Kızıl Haç hayır organizasyonunda sergilemiştir. 1921 yılında ise fotoğraflar, Avustralya Savaş Müzesi tarafından organize edilen *Resmi Savaş Fotoğrafları* adı altında sunulmuştur (Van Wyk, 2013). Böylece savaş içeren görüntüler daha önce hiç olmadığı kadar izleyiciler tarafından görülmeye başlanmış, dolaşıma girerek hafızalarda yer edinmiştir.

Şiddet içerikli savaş fotoğraflarının dolaşıma girmesi, 1924 yılında vicdani redçi Ernst Friedrich'in (1894-1967), *Krieg dem Kriege (Savaşa Karşı Savaş)* adlı savaş görüntüleri içeren bir kitabı yayımlamasına (Görsel 7) sebebiyet vermiştir. Friedrich, sansürlü fotoğraflar yerine, savaşı ve şiddeti gerçek bir şekilde gösterdiğine inandığı kareleri, koleksiyon halinde kitabında yayımlayarak tepki çekmiştir.



Görsel 7: Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege* Kitabı, 1924.

Kaynak: Friedrich, E. (1999). *Krieg dem Kriege*. Berlin: Anti-Kriegs-Museum, <https://bit.ly/2Z9yXYP>

Görsel 7’de de görüldüğü gibi, kitabın çoğu sayfasında bedeni ve yüzü savaşta tahrip olmuş kişilerin fotoğrafları bulunmaktadır. 226 ve 227. sayfada bulunan fotoğrafları Friedrich, “Neredeyse yüzü uçup gitmiş” (Friedrich, 1999, s. 227) ifadesiyle yayımlamıştır.

180’i aşkın fotoğrafın bulunduğu bu kitabın ilk sayfalarında oyuncak askerler ve toplar; sonraki bölümlerinde ise, mezarlıklar, harabeye dönmüş kiliseler ve köyler yer almaktadır. *Savaşın Yüzü* başlığı altındaki bölümde ise, hükümet tarafından yayınlanamaz denilerek yasaklanan, savaşlarda yüzleri büyük tahribat almış askerlerin portreleri bulunmaktadır. Askeri ideolojiyi ve kurgu savaş görüntülerini eleştiren *Savaşa Karşı Savaş* kitabı, o dönemde hükümetçe yasaklansa da pek çok dile çevrilip yayımlanmıştır (Sontag, 2004, s. 13, 14).

1924 yılında, 1/1000 enstantaneye çıkabilen ilk taşınabilir fotoğraf makineleri *Ermanox* ve *Lunar*, fotoğrafçılar tarafından oldukça ilgi çekmiştir. Ancak 1925 yılında, Oskar Barnack’ın (1879-1936) dünyaya duyurduğu 35 mm filmiyle 36 kare poz çekebilen

Leica fotoğraf makinesi, haber fotoğrafçılığı için adeta bir devrim olmuştur (Oral'dan aktaran Göktaş, 2014, s. 180). Bu anlamdaki teknolojik gelişme, haber fotoğrafının teknik olarak güçlenmesini, haber fotoğrafçısının da sahada çalışırken daha kolay çekim yapabildiğini sağlamıştır.

Associated Press adına Berlin'de çalışan Alfred Eisenstaedt (1898-1995), çalıştığı foto röportaj (photo essay)² yöntemiyle dikkat çekmiştir. 1928 yılında kurulan *Dephot* fotoğraf ajansı da, foto röportaj yaklaşımını benimsemiş, o dönemde Eisenstaedt gibi, Felix H. Mann (1893-1985) ve Robert Capa (1913-1954) da *Dephot*'la birlikte çalışarak foto röportaj üreten önemli fotoğrafçılar arasına girmiştir. 1935 yılında kurulan Black Star ajansı da, Robert Capa, Philippe Halsman (1906-1979), Chim olarak tanınan David Seymour (1911-1956) ve Eugene Smith (1918- 1978) gibi dönemin en iyi fotoğrafçıları bünyesinde barındırmıştır.

17 Temmuz 1936 tarihinde Cumhuriyetçi hükümete karşı, ordu mensubu isyancıların ayaklanmasıyla İspanya İç Savaşı başlamıştır. Ancak savaş, yaratılan kıyımın yanı sıra, Robert Capa'nın Cordoba cephesinde çektiği *Düşen Asker* (Görsel 8) fotoğrafıyla anılır hale gelmiştir. Cumhuriyetçi bir askerin vurulduğu anı gösteren bu fotoğrafla Capa, dünya çapında bir üne kavuşmuştur. Capa'yı üne kavuşturan *Düşen Asker* karesi, günümüzde halen en bilinen ve savaşı en net temsil eden fotoğraflardan biridir.



Görsel 8: Robert Capa, *Düşen Asker*, İspanya İç Savaşı, 1936.

Kaynak: <https://bit.ly/2BPAZob>

² Belirli bir konunun, fotoğraflar aracılığıyla bütünlük bozulmadan anlatılmasıdır. Foto röportajda, fotoğraf altı kısa yazılarla hikâye desteklenebilir.

Pek çok dergide yayımlanan fotoğrafa ilk kez Fransız *Vu* dergisinde yer verilmiştir. *Vu*'dan sonra İngiliz *Picture Post* dergisi de *Düşen Asker*'i yayımlamış ve Capa için “dünyanın en önemli savaş fotoğrafçısı” sözlerini geçmiştir. *Düşen Asker*, bu ününe rağmen çeşitli tartışmalara da yol açmıştır. Uzman birimlerin uzun çalışmalar sonucu incelediği fotoğrafın, Cordoba cephesinde değil, 56 km uzaklıktaki Espejo bölgesinde çekildiğine dair iddialar artmıştır. Ayrıca, fotoğrafın kurgu olduğu, askerin savaş sırasında değil, mizansen yaratmak için Capa'ya poz verirken vurulduğu da bu iddialar ve varsayımlar arasındadır (Hacking, ed., 2015, s. 191). Sontag, tartışmaların odağındaki bu fotoğrafın şok edici bir nitelik taşıdığını ve esas önemli olanın da bu olduğunu belirtmektedir. Onun eleştirisine göre, gazetecilikte bu tarz şiddet görüntülerinin insanları korkutup irkiltmesi, beklenen ve istenen bir tepkidir. Bu anlamda, dramatik görüntülerin peşine düşmek ve bu şok hissini tüketimi sağlamak için esas dürtü haline getirmek, fotoğrafçılık için itici bir güç haline gelmiştir (Sontag, 2004, s. 21, 22). Sontag, konuyla ilgili görüşünü şöyle dile getirmiştir:

“Poz olarak hazırlanarak çekildiklerini öğrenince özellikle hayal kırıklığına uğradığımız fotoğraflar, diğer öğeler bir yana, aşkı ve ölümü doruğa çıkararak mahrem ânları kaydettiği düşünülen fotoğraflardır. ‘Bir Cumhuriyetçi Askerin Ölümü’nün vurucu olan özelliği, onun gerçek bir ânı temsil etmesi, o ânın tesadüfen yakalanmasıdır; yere düşmekte olan askerin Capa’nın kamerası için tasarlanmış özel bir poz olduğu anlaşıldığı takdirde bütün değerini kaybedeceği açıkça ortadadır” (Sontag, 2004, s. 54, 55).

Capa, anıldığı bu fotoğraftan sonraki yıllarda da savaş görüntüleri üretmeye devam etmiş, savaş fotoğrafçılığını şu sözlerle tanımlamıştır: “İspanya İç Savaşı sırasında savaş fotoğrafçısı oldum. Daha sonra İspanya İç Savaşı'nı yaşadım. Ümit ederim ki yaşamımın sonuna kadar bir savaş fotoğrafçısı olarak işsiz kalırım” (Gezgin, 2002, s. 58).

Gerda Taro (1910-1937) ve David Seymour da İspanya İç Savaşı'nı görüntüleyen fotoğrafçılar arasındadır. Capa gibi bu iki isim de, savaş görüntülerini risk alarak cephenin içerisinde ve olayların en yakınında üretmişlerdir. Belki de bu riski alan savaş fotoğrafçılarının ortak sonu olarak, Taro 1937 yılında bir tankın altında kalarak, Seymour ise 1956 yılında bir askerin açtığı ateş sonucu yaşamını yitirmiştir.

1939 yılında İkinci Dünya Savaşı başladığında, savaş fotoğrafları medyada daha çok yer edinir olmuştur. Hükümetler ise, çatışma bölgelerinde üretilen görsel malzemelerin, imaj oluşturma ve propaganda amaçlı kullanımı için sıkı şekilde kontrol ettikleri fotoğrafçıları görevlendirmişlerdir.

Life dergisinin fotoğraf sorumlusu John G. Morris (1916-2017), 1972 yılında yayımladığı bir makalede, İkinci Dünya Savaşı'ndaki medya durumunu şöyle anlatmıştır:

“Ağır yaralıların ve ölülerin yüzleri tabuydu, yakınlarını görüp şok geçirmeleri istenmiyordu. Silahlarımızın düşman topraklarında yarattığı korkunç görünümle fotoğraflara yansıtılmıyordu ve bu nokta, kamuoyunun nasıl yönlendirilmiş olduğunu anlamak için son derece önemli. Berlin'e yapılan hava saldırılarının kurbanlarını görüntülediğim fotoğrafları *Life*'a göndermek istediğimde, sansür görevlisinin cevabı çok sade oldu: ‘Çok ilginç, bunları savaştan sonra kullanırsınız.’ ...Fotoğrafların yayımlanması yasaklanarak, halkın bilinçlenip savaşa karşı cephe alması önleniyordu... Bu bakış açısı, fotoğrafçıların da kafalarına öyle işlemiştir ki, kendi kendilerine sansür uyguluyor, temsil ettikleri ülkelerin aleyhine fotoğraflar çekmiyorlardı” (Günay, 2012, s. 82).

Dmitri Baltermants'ın (1912-1990), İkinci Dünya Savaşı sırasında Kırım'ın Kerch şehrinde, *Ogonyok* gazetesi için çektiği *Ivanova* adını taşıyan fotoğrafı, 1942 yılının medya sansürüne uğramış karelerinden biridir.



Görsel 9: Dmitri Baltermants, *Keder*, Kerch Şehri, 1942.

Kaynak: <https://bit.ly/2O7i8aF>

Ogonyok gazetesinin editörleri, *Ivanova* ellerine ulaştığında, fotoğrafı kırparak, arka planda bulunan diğer ölü beden görüntülerini almadan yayımlamışlardır. Ancak Baltermants, arşivini incelediğinde fotoğrafın dört versiyonunu daha bulmuş ve fotoğraftaki gökyüzüne kontrast uygulayarak, *Ivanova*'yı Nazi savaşından ziyade, ölümün evrensel bir mesajı olarak yeniden canlandırmıştır. Baltermants, bu düzenlemeden sonra fotoğrafın ismini *Grief* yani *Keder* (Görsel 9) olarak değiştirmiştir. Ocak 1965'te ise, Baltermants'ın editör olarak görev yaptığı *Ogonyok* gazetesinde *Keder* fotoğrafı, iki sayfa olarak, üzerinde “Unutmayacağız” manşeti ve Alman yazar Heinrich Böll'ün (1917-1985) “Bu kadınların ağlaması, insanlığın ağlamasıdır” yorumuyla tekrar yayımlanmıştır. Aynı yıl, New York Modern Sanat Galerisi'nde sergilenen fotoğraf, 1970'lerin sonlarında Alman dergi *Die Zeit*'ta, daha sonraki dönemde ise *New York Times*'ta yayımlanarak, Baltermants'ın istediği gibi savaş sonrası trajedinin ve insanlığın ortak çığılığı olarak toplumsal bellekteki yerini almıştır (Hill ve Schwartz, ed., 2015, s. 63, 64, 65).

Tarih 1944'ü gösterdiğinde, daha önce İspanya İç Savaşı'nda da fotoğrafik çalışma üreten Robert Capa, *Life* dergisi adına Normandiya Çıkartması'nı fotoğraflamaya başlamıştır. Omaha Sahili'ne askerlerle birlikte ulaşan Capa, bu kanlı harekâtı yakinen takip etmeyi başarmış ve savaş fotoğrafçılığı tarihinin ikonu sayılabilecek görüntülerini kayıt altına almıştır (Görsel 10). Bahsi geçen fotoğrafların flu yapısı, Capa'nın çıkartmanın tam içinde olduğunu ve askerlerle birlikte suya girerek aynı anda hareket ettiğini ortaya koymuştur.



Görsel 10: Robert Capa, Omaha Sahili, Normandiya Çıkartması, 1944.

Kaynak: <https://bit.ly/3fave31>

Yönetmen Steven Spielberg (1946), 1998 yapımı Saving Private Ryan (Er Ryan'ı Kurtarmak) filminde, Capa'nın savaş sırasında çektiği fotoğraflardan yararlanmıştır. Spielberg'ün filmine sahicilik katan en büyük etken, Omaha Sahili'ni fotoğraflayarak, o günü hafızalara görsel olarak kazıyan ve tanıklık yapan Capa'nın çekimleridir (Sontag, 2004, s. 78). Capa, 1947 yılında yayımladığı *Slightly Out of Focus* isimli kitabında, taburla beraber suya girdikten sonraki izlenimlerini şöyle belirtmiştir:

“Su soğuktu ve plaj hala yüz metre uzaktaydı. Mermiler, etrafımdaki suyu delikler açarak yırtıyordu. Hemen yanımda bir asker vardı ve birkaç dakika boyunca onun çelik siperiyle kendimizi koruduk. Asker tüfeğini su geçirmez hale getirdi ve dumanla kaplı plaja doğru, gelişigüzel, nişan almadan ateş etmeye başladı. Tüfeği, ilerlemesi için ona yeterli cesareti verdi ve çelik siperini bana bıraktı. ...Böylece tıpkı benim gibi siper alarak saklanan diğer askerlerin fotoğraflarını çekecek kadar güvenli hissettim. ...Yüzen cesetler arasında plaja ulaştım, birkaç fotoğraf için durakladım ve plaja sıçrayabilmek için cesaretimi topladım” (“Magnum Photos”, 2004).



Görsel 11: Robert Capa, Omaha Sahili, Normandiya Çıkartması, 1944

Kaynak: <https://bit.ly/2VT74Cr>

Capa, askerlerle birlikte suda ilerlerken ölümün en yakınında ve savaşın tam ortasında olmuştur. Bu yüzden, fotoğraf makinesinin filmini değiştirirken, görüntülerin çoğunu kaybettiğini şöyle anlatmıştır: “...Yeni bir film rulosu için çantama ulaştım ve ıslak, titreyen ellerimi kameramın içine sokmadan önce ruloyu mahvettim” (“Magnum Photos”, 2004).

Dahası, Life dergisinin Londra ofisindeki bir teknisyen, kurutma yaparken fazla ısıttığı için rulodaki görüntüleri bozmuş ve sadece 11 görüntü kurtarılabilmektedir. Ancak az sayıda kurtarılabilen bu görüntüler, Capa'nın ismini savaş fotoğrafçılığı anlamında bir kez daha kanıtlamasını sağlamıştır ("The National Museum Of American History", t.y.). Capa, tarihin en büyük askeri çıkartmalarından biri olan Normandiya'daki tanıklığını, daha sonra şöyle ifade etmiştir: "Savaş muhabirinin hayatı kendi ellerindedir; at yarışında bir ata oynar gibi o da kimi takip edeceğini seçer ya da son anda bundan vazgeçer ve parası cebinde kalır. Risk almayı severim, o yüzden E taburuyla birlikte, hücum eden ilk asker grubunun içinde olmayı seçtim" (Hacking, ed., s. 316).

1945'te Nazilerin Yahudiler üzerinde soykırımı devam ederken Lee Miller (1907-1977), Dachau toplama kampını (Görsel 12) görüntülemiştir. Kamptaki tek kadın fotoğrafçı olarak, Dachau'ya ulaşırken tren vagonlarında can vermiş onlarca insanın ölü bedenini kayıt altına alarak Life'ta yayımlamıştır. Miller gibi, William Vandivert (1912-1989) de Nazi dönemini fotoğraflayan (Görsel 13) fotoğrafçılar arasındadır.



Görsel 12: Lee Miller, Dachau, 1945.



Görsel 13: William Vandivert, Berlin, 1945.

Kaynak: <https://bit.ly/2BJ1Gem>

Kamuoyunun savaş alanlarındaki olan biten hakkında fotoğrafçılar aracılığıyla bilgi sahibi olabilmesi ve basın için artık tamamen bir ihtiyaç olan fotoğrafik görüntünün medya içindeki yaygın kullanımı, *embedded* yani iliştilmiş gazeteci kavramını doğurmuştur. Hükümetlerin ve devletlerin görsel malzemeleri propaganda amacıyla

kullanımı yaygınlaştıkça, gazeteciler de ülkelerinin çıkarları doğrultusunda, devlet kavramı üzerinden güç gösterisi yapılabilen görüntüler üretmeye başlamışlardır. Fotoğrafın propaganda amacıyla kullanımına daha önceki dönemlerde rastlansa da, Joe Rosenthal'ın (1911- 2006) 1945 yılında birkaç Amerikalı askerin Iwo Jima Suribachi Dağı'na diktiği Amerikan bayrağını gösteren fotoğrafı, iştirilmiş gazetecilik bağlamında yaratılan propaganda için büyük bir örnek olmuştur.



Görsel 14: Joe Rosenthal, *Iwo Jima'da Yükselen Bayrak*, Japonya, 1945.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZMqjid>

Fotoğraf, *Iwo Jima'da Yükselen Bayrak* (Görsel 14) adı altında dolaşıma girmiş, devletin büyük kahramanlığı bakışıyla yankı uyandırmıştır. İletişim Bilimci Gülsüm Depeli'ye göre, bu fotoğraf asker, bayrak ve fetih imgeleriyle devleti eril bir simge olarak göstermiştir. Bu türdeki görüntüler, devleti göz alıcı bir kahramanlıkla sarmanlayıp, ulus devlet mitini güçlü tutma amacını taşımaktadır (Depeli, 2015, s. 44).

Rosenthal'a Pulitzer Ödülü'nü getiren *Iwo Jima'da Yükselen Bayrak*, 26 milyar dolarlık satış yapan bir poster olarak da basılmıştır (Görsel 15). Ayrıca, savaşın sona ermesinden sonra Birleşik Devletler posta pulu olarak çıkan fotoğraf, Deniz Kuvvetleri Savaş Anıtı'nın da modeli olmuştur ("The Pulitzer Prizes", t.y.).



Görsel 15: *Iwo Jima'da Yükselen Bayrak* Posteri, Posta Pulu ve Deniz Kuvvetleri Savaş Anıtı.

Kaynak: <https://bit.ly/2AFHv0h>

Ancak söz konusu fotoğrafın, bayrak dikilme ritüeli sırasında değil, daha sonradan planlanarak çekildiği ortaya çıkmıştır. Depeli, fotoğrafın çerçevesinin gerçek fakat içeriğinin düzenlenmesiyle kamuoyunu kandırarak, yönlendirici olduğundan bahsetmiştir (Depeli, 2015, s. 44).

Ukraynalı fotoğrafçı Yevgeny Khaldei (1917-1997), *Iwo Jima'da Yükselen Bayrak* fotoğrafının üretildiği yıl, aynı mizansenin Sovyetler Birliği'nin Nazilere karşı çatıştığı Berlin'de yaratma imkânı bulmuştur.



Görsel 16: Yevgeny Khaldei, *Reichstag'ın Üzerinde Kızıl Bayrak*, Berlin, 1945.

Kaynak: <https://bit.ly/2Z7tB0d>

Khaldei, büyük bir bayrağın fotoğrafın etkisini yüksek tutacağını düşünerek, üç kırmızı masa örtüsünü birleştirip, üzerine orak ve çekiç dikmiştir. Daha sonra bu bayrakla birlikte, Reichstag binasının ele geçirildikten sonraki bayrak dikimi ritüelini canlandıran Sovyet askerlerini görüntülemiştir (Görsel 16). Iwo Jima gibi propaganda amacıyla canlandırılan bu fotoğraf, dramatik etki yaratabilmek ve sansürden kaçınmak için düzenlenerek, Ogonyok gazetesinde yayımlanmış ve büyük bir yankı uyandırmıştır (Hacking, ed., 2015, s. 319).

1.1.2. Kurumsallaşan Fotojurnalizm: Magnum Fotoğraf Ajansı

1945'e kadarki mevcut dönemde, foto muhabirlerinin ürettikleri fotoğrafları yayımlayacakları birçok ajans ve haber kuruluşu olmasına rağmen, telif haklarının eser sahiplerinde olmaması, eser haklarının korunmadığı görüşünü de beraberinde getirmiş, bu görüş neticesinde de fotojurnalizm alanında kolektif bir kurum arayışı gündeme gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, fotoğrafçıların işlerini kendilerinin belirleyeceği, fotoğraflarının sınırlandırılmadan yayımlanarak dolaşıma girmesi için bir fotoğraf kooperatifi oluşturulması gerektiğini düşünen Robert Capa, Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği'ndeki toplantılarda bu görüşü savunan aktif bir katılımcı olmuştur. Capa bu toplantılarda, fotoğrafların telif haklarının fotoğrafçıda olmasını ve editörlerden ziyade kendisinin istediği projelerde çalışmayı savunmuştur. O dönemdeki editörlerin, fotoğrafçılara ödedikleri ücretlerin süresiz bir şekilde telif hakkını karşıladığını düşünmeleri, Capa'nın yaklaşımının bir devrim niteliğinde olduğu görüşünü doğurmuştur. Buradan hareketle Capa, bu fikrini Henri Cartier-Bresson (1908-2004), George Rodger (1908-1995) ve David Seymour ile paylaşarak, 1947 yılında Magnum Fotoğraf Ajansı'nı kurmuştur. Ajansın kurulmasıyla birlikte, Magnum'un kurucularının fotoğrafçılıkta telif hakkını icat ettikleri ve çalışanlara meslek alanında özgürlük kazandırdıkları görüşü, dönemin editörleri arasında konuşulur olmuştur (Miller, 2012, s. 62, 63).

Ajans, Cartier-Bresson gibi sanata daha yatkın bir fotoğrafçıyı bünyesinde barındırmasıyla, haber ile sanat fotoğrafını harmanlayan bir yapı olarak çalışmalarına başlamıştır. Rodger, ajansın kuruluşuyla ilgili olarak düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: "Bugüne dek böylesine farklı tipte dört şahsiyetin nasıl bir arada kalıp, bu

kadar uzun süre devam edebildiğini anlamış değilim. Kökenlerimiz, yaşama biçimlerimiz ve çalışma tarzlarımız bundan daha farklı olamazdı” (Miller, 2012, s. 24).

1947 yılında New York'ta resmiyete dökülen Magnum'un beyannamesinde, ajansın amaçları şu maddeyle belirtilmiştir:

“a) Bir fotoğraf, portre, resim işi yapmak; insanların, mekânların, manzaraların, olayların temsillerini, bileşimlerini, tasvirlerini yapmak, formüle etmek, oluşturmak, yaratmak ve üretmek... Her türden, tabiattan, cinsten ticari, endüstriyel, sanatsal ve arteriyel fotoğraf yapmak... Fotoğrafçıların, ressamların ve sanatçıların gereç, malzeme ve donanımlarıyla ilgilenmek ve sorunlarını halletmek ve her tür sanat çalışması ve resmiyle ilgilenmek... ve dünyanın her yerinde, her branşta fotoğraf işi yürütmek” (Miller, 2012, s. 66).

Bu amaçlar doğrultusunda kurulan Magnum'da sekreter ve araştırmacı olan Inge Bondi, ajansın işleyiş sistemi ile üye fotoğrafçıların arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmiştir:

“Adamlar öyle mütevazıydılar ki, birbirlerini kıskanmıyorlardı, birbirlerinin fikirlerini çalmıyorlardı, kendilerinden çok eminlerdi. Bu anlamda gerçek bir kooperatifti. Magnum, uzun bir arkadaşlık sonucu ortaya çıktı ve sonrasında da birçoğunun arası bozulmadı. Çok centilmen, çok vefakardılar ve bir dereceye kadar, onlarla çalışan insanlarla paylaşmaya hazırdılar” (Miller, 2012, s. 89).

Bir nevi hikâye anlatıcılığıyla yola çıkan Magnum'un misyonu, fotoğrafları açıklayıcı yazılarıyla birlikte paylaşımına sunmaktır. Ayrıca Cartier-Bresson, Magnum'da yer aldığı süreçte, *karar anı* yaklaşımıyla diğer fotoğrafçılara da yol gösterici olmuştur. Cartier-Bresson, 1952 yılında yayımladığı *The Decisive Moment* (Karar Anı) kitabında *karar anı* kavramını şöyle anlatmıştır:

“Bellek çok önemlidir, olayla aynı hızda dörtlüye ilerlerken çekilen her fotoğrafın bellekte bıraktığı şey çok önemlidir; çalışma esnasında eksik nokta bırakılmadığından, her şeyin ortaya konduğundan emin olmak gerekir, çünkü sonrası çok geç olacaktır, olayı tekrardan yaşamak mümkün değildir. ...Tüm anlatım araçları içinde, sadece fotoğraf belirli bir anı sabitler. Biz kaybolan şeylerle oynuyoruz ve kayboldukları andan itibaren, onları yeniden geri getirmek imkânsız. Röportajın sunumunda konu yeni baştan düzenlenemez; en fazla toplanmış görüntüler içinden seçim yapılır” (Cartier-Bresson, 2006, s. 15, 16).

Magnum, geleneksel gazetecilik formüllerinin dışına çıkarak, telif haklarını fotoğrafın yayımlanacağı basın organı yerine, eser sahiplerine vermektedir. Ayrıca o dönemde, dünyanın neredeyse çoğu bölgesinin fotoğraflanmaması da ajans için önemli bir avantaj sağlamıştır. Ajans, kurulduğu tarihi takip eden beş yıl içerisinde Eve Arnold (1912-2012), Burt Glinn (1925-2008), Erich Hartmann (1922-1999), Erich Lessing (1923-2018), Marc Riboud (1923-2016), Dennis Stock (1928-2010) ve Kryn Taconis (1918-1979) gibi fotoğrafçıları da bünyesine dâhil etmiştir. Özellikle, fotoğrafçı Eve Arnold, Malcolm X ve Marilyn Monroe portreleriyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Süregelen dönemlerde, fotoğrafçılar kendilerini ifade etmek için kitap yayınlarına ve sergilere yönelmişlerdir. Susan Meiselas'ın (1948) *Nikaragua*, Gilles Peress'in (1946) *Telex: İran* ve Sebastiao Salgado'nun (1944) *L'Homme en Detresse* gibi çalışmaları, dünya olaylarını daha sofistike ve vizyoner olarak iletmeye çalışmıştır. Magnum'daki fotoğrafçılar metin, kitap ve sergiyle ifade yöntemini denedikçe, fotoğraf dilleri de bu yönde gelişmeye başlamıştır ("Magnum Photos", t.y.a).

Görsel enformasyonun biçimini farklılaştıran Magnum fotoğrafçıları, fotojurnalizmin estetik olarak dönüşümünü de bu fotoğraf alternatifleri üzerinde yoğunlaştırmıştır. Ajans bu anlamda, Eugene Smith (1918-1978), Josef Koudelka (1938), James Nachtwey (1948), Philippe Halsman (1906-1979), Steve McCurry (1950), Martin Parr (1952), Elliott Erwitt (1928), Bruno Barbey (1941), Antoine D'agata (1961) ve Paolo Pellegrin (1964) gibi kendi anlatım dillerini oluşturan fotoğrafçılarla, haber ve belgesel fotoğrafın çizgisini belirlemede devrim yaratmıştır. Buna bağlı olarak Magnum, günümüzde halen binlerce fotoğrafçı üyesiyle, fotojurnalizm alanında söz sahibi bir fotoğraf kooperatifi olarak görülmektedir.

1.1.3. Fotojurnalizmde 1950 ve Sonrası Dönem

1950 yılında Kore Savaşı başladığında, fotoğrafçı David Douglas Duncan (1916-2018), alışılmışın dışında savaş fotoğrafları üreterek dikkat çekmiştir. Savaşın çatışmalarından ziyade, askerlerin portrelerine yönelen Duncan böylelikle, farklı bakış açısıyla başka bir fotojurnalizm biçimine dikkat çekmiştir.

Filistin, Vietnam ve Kore'de çalışan Duncan'ın fotoğraflarının Life'ta yayımlanmasının ardından, çalışmaları 1951 yılında *This Is War* adlı bir kitap olarak da basılmıştır. Fotoğrafçı Edward Steichen (1879-1973), dünya çapında yankı uyandıran kitabı,

“Şimdiye kadar yayımlanan en büyük savaş fotoğrafı kitabı” olarak nitelendirmiştir. 1951 yılında, kitabının yayımlanmasından sonra verdiği röportajda Duncan şöyle belirtmiştir: “Amacım her zaman mümkün olduğu kadar yakın durmak. Bir piyade ya da pilotun ateş etmesi gibi ben de fotoğraf çekiyorum. Bu yüzden, ateş altındakilerin hissini, endişelerini, acılarını ve ölümün varlığından dolayı gösterilen davranışlarını aktararak, okuyucuya görsel açıdan bir şey vermek istedim” (McFadden, 2018).



Görsel 17: David Douglas Duncan, Kore Savaşı, 1950.

Kaynak: <https://nyti.ms/2VZMeBo>

Askerlerin ve sivillerin savunmasızlığına odaklanarak, portre fotoğraflar çalışan Duncan (Görsel 17), 2003 yılında The New York Times’a verdiği röportajda ise, savaş fotoğrafçısı olarak savaşı görüntüleme misyonunda olmadığını, aksine bölgedeki insanların ve askerlerin korku, cesaret gibi duygularını fotoğraflamayı istediğini, böylece çalışmalarının savaş alanına haysiyet getirdiğini belirtmiştir (McFadden, 2018).

Kuzey Vietnam, Çin ve Sovyetler Birliği ile Güney Vietnam ve ABD arasında gerçekleşen İkinci Çinhindi ya da Vietnam Savaşı, hükümetlerin görsel enformasyonlara uyguladığı sansürün, fotoğrafçılar tarafından yıkılmaya çalışıldığı bir dönem olarak akıllara kazınmıştır. Amerika’nın Vietnam’da yaptığı kısımlar ve savaşın

gereksiz olduğuna yönelik tartışmalar ve savaş karşıtı eylemler, Don McCullin (1935) ve Marc Riboud gibi fotoğrafçıları da bu anlamdaki eleştirileri için cesaretlendirmiştir. Özellikle Larry Burrows (1926-1971), Vietnam Savaşı'nda ürettiği görsellerle savaş karşıtı görüşü destekleyerek, fotoğrafın kamuoyu yaratmadaki gücünü ortaya koymuştur. Öyle ki, kültürel teorisyen Susie Linfield, James Nachtwey'in fotoğrafçı olma isteğinin arkasında, Burrows'un tarihi aktararak değiştirme gücü olan savaş karşıtı fotoğrafları olduğunu belirtmiştir (Linfield, 2013, s. 219).

Burrows'un 1966 yılında çektiği, yaralı deniz topçusunu kadrajın merkezine koyarak, savaşın dramatik halini yansıttığı fotoğrafı *Reaching Out* (Görsel 18), Life'ta yayımlandığında büyük yankı uyandırmıştır. Burrows, *Reaching Out*'un yanı sıra, yaralı Vietnam köylülerini de fotoğraflarına taşımıştır.



Görsel 18: Larry Burrows, *Reaching Out*, Vietnam Savaşı, 1966.

Kaynak: <https://bit.ly/2Z7PUD6>

Ayrıca Burrows, Vietnam Savaşı'nı renkli çekimlerle aktararak, şiddeti gerçeğe yakın bir şekilde fotoğraf karelerinde sunan ilk önemli fotoğrafçı olmuştur. Burrows, 1971 yılında bir helikopterden açılan ateş sonucu öldüğünde, Life'ın Genel Yayın Yönetmeni Ralph Graves, onun fotoğrafa bakış açısını; "Savaş onun hikâyesiydi ve Vietnam'ı huzur içinde çekene kadar hayatta kalmaya odaklıydı. Savaşın meselelerinden ziyade insanlarla ilgileniyordu ve acı çekenlere karşı büyük bir sempati duyuyordu" (Cosgrove, 2014) şeklinde ifade ederken, Life'ın Uzak Doğu Büro Şefi John Saar ise onu; "Bir

cerrah, asker ya da neredeyse her şey olabilirdi ama fotoğrafçılığı seçti ve tüm dünyayı 35 mm'lik pozlardan gördü” (Cosgrove, 2014) diye tanımlamıştır.

Burrows gibi Don McCullin ve Philip Jones Griffiths (1936-2008) de Vietnam Savaşı'nın acımasız yüzünü, savaş karşıtı bir görüşle görüntülemişlerdir. Griffiths'in 1971 yılında basılan *Vietnam Inc.* kitabındaki çalışmaları, savaşın korkularını temsil etmiş ve halkı savaş hakkında bir nevi uyarmıştır (Ritchin, 2012, s. 66). Griffiths ve McCullin, kan içeren fotoğrafların izleyiciyi olaydan uzaklaştırdığı düşüncesinden hareketle, savaşın halk üzerinde bıraktığı kötü etkilere daha çok odaklanan fotoğraflar üretmişlerdir (Hacking, ed., 2015, s. 390).

1968 yılında Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgali sırasında, Josef Koudelka'nın 35 mm'lik makinesiyle yaşananları görüntülediği fotoğraflar (Görsel 19), Magnum aracılığıyla dünya basınına dağıtılarak, ona Robert Capa madalyasını getirmiştir.



Görsel 19: Josef Koudelka, Çekoslovakya, 1968.

Kaynak: <https://bit.ly/3iJEU6w>

Koudelka, Varşova Paktı Birlikleri'nin işgalindeki anları şöyle ifade etmiştir:

“Ağustos 1968’de Rusya’nın Çekoslovakya işgali doğrudan hayatımı ilgilendirdi. Çünkü Çekoslovakya benim ülkemdi. Bu fotoğrafları kendim için çektim, bir dergi için değil. Sadece yayımlanması tesadüfen oldu. Muhabir değildim. Hatta haber diyeceğiniz hiçbir şeyi fotoğraflamadım. Sadece fotoğraflamanın önemli olduğunu biliyordum. Ne yaptığım hakkında fazla düşünmedim” (“Magnum Photos”, t.y.b).

Sontag, bir ölümü mumyalamak gibi gerçekleştiği anda yakalamayı ve onu yıllarca saklayarak hatırlanmasını sağlamayı sadece kameraların yapabileceğini belirtmiştir. O’na göre, ölümü gerçekleştiği anda yakalayan görüntüler, savaş fotoğraflarının en çok basılan ve hatırlananlarıdır (Sontag, 2004, s. 59).



Görsel 20: Eddie Adams, *Saigon Execution*, Vietnam Savaşı, 1968.

Kaynak: <https://nyti.ms/38AjaFI>

1968 yılında Eddie Adams’ın (1933-2004) çektiği, polis şefi generalin, bir Vietkong üyesini başından vurarak sokak ortasında infaz ettiği fotoğraf (Görsel 20), bu görüşün en önemli örneğidir. Pulitzer Ödülü alan fotoğraf o dönemde, toplumu harekete geçirmiş ve büyük yankı uyandırmıştır. Hatta foto muhabirliği alanında profesör ve yazar olan Fred Ritchin, 1984 yılında Fidel Castro’nun, bu fotoğrafın Vietnam Savaşı’nı anlamada büyük bir etki yarattığı üzerine uzunca bir konuşma yaptığına şahit olduğunu

belirtmiştir (Ritchin, 2012, s. 71). Adams, Time Dergisi'ne verdiği röportajda fotoğrafla ilgili olarak şunları söylemiştir:

“General, Vietkong’u öldürdü. Ben de generali kameramla öldürdüm. Fotoğraflar dünyadaki en güçlü silahlar. İnsanlar onlara inanır ancak fotoğraflar yalan da söyler. Manipülasyona uğramış olmasalar bile. Onlar sadece yarı gerçektir. Fotoğrafın orada söylemediği şey şudur, eğer o sıcak günde bir, iki ya da üç Amerikan askerini havaya uçurduktan sonra, sözde kötü adamı yakaladığımızda generalin yerinde olsaydınız ne yapardınız?” (Ritchin, 2012, s. 71).

Vietnam Savaşı sırasında, savaş karşıtlığı yaratan bir diğer görsel, Nick Ut’ın (1951) 1972 yılında çektiği, napalm bombası atılması sonucu vücudunda yanıklar oluşan çocukların kaçışını gösteren fotoğraftır (Görsel 21). 1973 yılında Pulitzer Ödülü alan fotoğraf, medyada çoğu kez gösterilmiş ve savaşın acı yüzü için kamuoyunu harekete geçirmiştir.



Görsel 21: Nick Ut, Vietnam Savaşı, 1972.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZThbrW>

Napalm bombasının yarattığı vahşet ve Vietnam Savaşı'nın dramı, fotoğrafta görülen kız çocuğunun yüzündeki korku ve çıplak vücuduyla adeta bir ikona dönüşmüş, Amerika'nın Vietnam'a saldırısının devlet otoritelerince meşru gösterilmeye yönelik çabaları da bu fotoğrafın yayımlanmasıyla yıkılmıştır. Böylelikle fotoğrafın içerdiği dram, gerçekliği insanlığa duyurmayı başarmıştır (Harriman ve Lucaites'ten aktaran Depeli, 2015, s. 48). Fotoğrafın merkezindeki, vücudunda yanıklar olan çıplak kız,

medyada büyük yankı uyandırmış, savaş gazileri tarafından kendisine özür mektupları gönderilmiştir. Ayrıca bombayı atan asker John Plummer, gazeteden kestiği bu fotoğrafı yıllarca cebinde taşımış, bunalıma girdikten sonra da din adamı olmaya karar vermiştir (Ökten'den aktaran Buçan, 2014, s. 108, 109).

Medyada ve kamuoyunda ses getiren birçok fotoğrafa imza atan James Nachtwey, savaş fotoğrafçılığına, Vietnam Savaşı'nın kitleleri harekete geçirerek savaş karşıtlığı görüşünü toplumlara yayan fotoğrafları sayesinde başlamıştır. Time dergisi, Black Star ve Magnum fotoğraf ajanslarıyla çalışan Nachtwey, beş kez Robert Capa Altın Madalyası almıştır.

Savaşın yanı sıra sosyal problemlerin de belgelenmesine kendini adayan Nachtwey, 1981 yılından itibaren, Nikaragua, Lübnan, Batı Şeria, İsrail, Afganistan, Gazze, Somali, Güney Kore, Çeçenistan, Kosova, Romanya, Ruanda ve özellikle Bosna'da fotoğrafik çalışmalar yapmıştır ("World Press Photo", t.y.).



Görsel 22: James Nachtwey, Bosna, 1993.

Görsel 23: James Nachtwey, Ruanda, 1994.

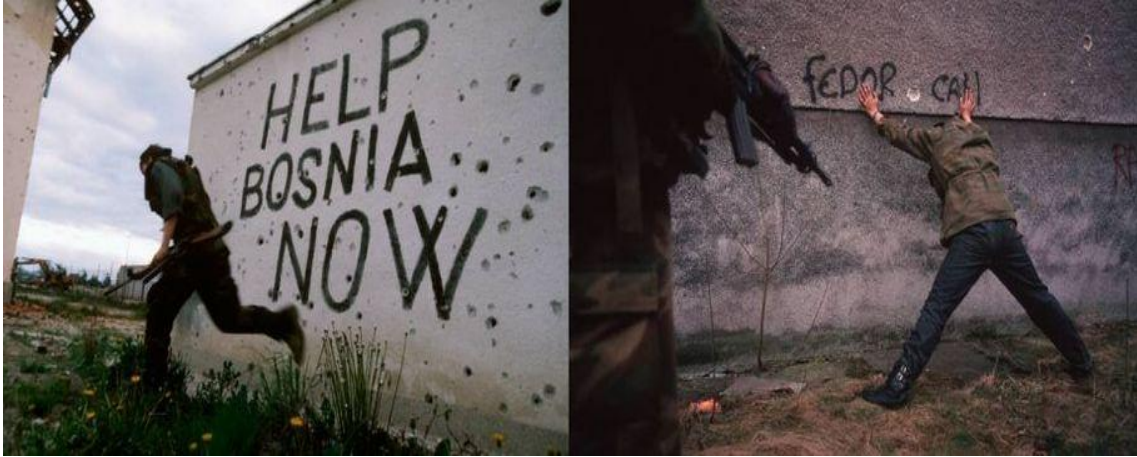
Kaynak: <https://bit.ly/31VIvZf>

2001 yılında çekilen belgesel film *War Photographer*'da Nachtwey, fotojurnalizme bakış açısını şöyle ifade etmiştir: "Tarihe tanıklık edeceğimi hissediyordum. Bu tarihe tanıklık, akademik bakış açısından veya uzaktan değil; tarihin gidişatı içerisinde sıradan insanlara ne olduğu ile ilgiliydi" (Frei, 2001, 17:29-17:42).

Linfield, Robert Capa ile Nachtwey'in fotoğraflarını karşılaştırdığında, Capa'nın çekimlerinin, kurbanların katledilişinin cesaret, siyasal ilkeler ve vatanseverlik

bağlantılı Batı geleneği içerisinde yer aldığını, Nachtwey'in fotoğraflarındaki ıstırabın ise bu bağlamlardan koptuğunu belirtmiştir. O'na göre, Nachtwey'in kareleri pornografik şiddet içermese de, son derece zordur ve din, siyaset gibi bir bağı olmadan yeni bir tür oluşturmuştur (Linfield, 2013, s. 217).

Nachtwey gibi, 1991 yılındaki Bosna Savaşı sırasında çektiği fotoğraflarla (Görsel 24) savaşın karanlık yüzünü, görsel enformasyon aracılığıyla duyurmaya çalışan Christopher Morris (1958), Somali, Kosova, Afganistan gibi bölgelerde bulunarak Libya İç Savaşı ve Irak Savaşı'nda da fotoğrafik görüntüler üretmiştir. Morris, 1983-2001 yılları arasında Black Star fotoğraf ajansında çalışmış, 2001 yılında VII Photo Agency'nin kurucu üyesi olarak yer almıştır. Aynı zamanda Morris, Robert Capa Altın Madalyası ve World Press Photo gibi birçok ödülün de sahibi olmuştur.



Görsel 24: Christopher Morris, Bosna, 1991.

Kaynak: <https://bit.ly/3eeBIfM>

1994 yılında, Ruanda'daki savaşı görüntüleyen Coşkun Aral (1956), cephe gerisinden ziyade savaş sahasında çalışan Türkiye'nin ilk savaş muhabiridir. Aral, 1977 yılında İstanbul, Taksim Meydanı'ndaki *Kanlı 1 Mayıs*'ta çektiği fotoğrafların (Görsel 25) Time ve Newsweek dergilerinde yayımlanmasıyla adını dünya medyasına duyurmuştur.



Görsel 25: Coşkun Aral, Kanlı 1 Mayıs, 1977.

Kaynak: <https://bit.ly/2AGx90b>

Time, Newsweek, Paris-Match, Stern, Epoca gibi dergilerle çalışan Aral; Lübnan, İran, Irak, Afganistan, Kuzey İrlanda, Çad, Ruanda ve Uzakdoğu'daki savaşlarda çektiği fotoğraflarla savaş muhabirliğinin en önemli karelerini tarihe kazımıştır. 2016 yılında *Aujourd'hui la Turquie* isimli haber sitesi için gerçekleştirilen röportajda Aral, foto muhabirliğini şöyle anlatmıştır: “Foto muhabirliği, hatırlamanın hikâye katılmadan yapıldığı bir yoldur. Ben sadece tek bir şey yapmak, iz bırakmak istiyorum. Zengin olma arzusu veya başka bir amacım yok. Taş Devri'nde yaşasaydım, bir fotoğrafçı olmasaydım bile kesinlikle kayalar üzerine çizimler yapardım” (“Haberci”, t.y.).



Görsel 26: Coşkun Aral, Ruanda, 1994.

Kaynak: <https://bit.ly/3gGle0i>

Greg Marinovich (1962), Joao Silva (1966), Ken Oosterbroek (1962-1994) ve Kevin Carter'ın (1960-1994), 90'lı yılların başında kurduğu *The Bang Bang Club* topluluğu, Güney Afrika İç Savaşı'nı kolektif bir çalışmayla görüntülemiştir. Marinovich, Eylül 1990'da İnkathalar ve Zulular arasındaki çatışmada, casus olduğu sanılan bir kişinin öldürülmesini engellemeye çalışsa da yakılarak öldürüldüğü anı (Görsel 27) fotoğraf karesine taşımıştır (Marinovich&Silva, 2000, s. 36, 37). Marinovich bu fotoğrafıyla, 1991 yılında *Pulitzer Spot News Photography* ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca Marinovich, çalışma arkadaşı Silva ile birlikte, 2000 yılında *The Bang Bang Club* adında bir kitap yazmıştır. Kitap, 2010 yılında Steven Silver'in yönetmenliğinde aynı isimle beyaz perdeye aktarılmıştır.



Görsel 27: Greg Marinovich, Güney Afrika, Soweto, 1990.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZNRxv>

Oosterbroek'un Güney Afrika'daki çatışmada vurularak öldürüldüğü yıl olan 1994'te Carter, yetersiz beslenmeden zayıf düşerek yere kapaklanan küçük kız ve onu avlamak için bekleyen akbabanın fotoğrafını çekmiş (Görsel 28), böylelikle basın aracılığıyla Sudan'daki kıtlığı dünyaya göstermeyi başarmıştır. Pulitzer Ödülü alan fotoğraf, Carter'ın kıza yardım etmemesi dolayısıyla tartışmaları gündeme taşımış, Carter ise, yaşadığı bunalım sebebiyle intihar etmiştir. Bugün hala bu fotoğraf, gazeteciliğin ne yönde olması gerektiği konusunda yapılan tartışmaların odağındadır.



Görsel 28: Kevin Carter, Sudan, 1994.

Kaynak: <https://bit.ly/2VYEYWo>

Geçmişte benzer örnekleri görülse de iliştilirilmiş gazeteciliğin basına yansıyıp, en çok tartışıldığı dönem Irak Savaşı sırasında olmuştur. 2003 yılında, Amerika Birleşik Devletleri ile Koalisyon Kuvvetleri'nin Irak'a girmesiyle başlayan savaşta, iliştilirilmiş gazeteciler ABD ordusunun yanında birçok savaş fotoğrafı üretmişlerdir. Bu fotoğrafların savaşın gerçeğini ve ABD'nin kıyımını göstermediği için yanlı olarak çekildiği görüşleri öne sürülse de, görsel enformasyonun televizyon ve yazılı medyada yer almasındaki yaygınlık, savaş karşıtı eylemlerin ve tepkilerin büyümesine yol açmıştır. Özellikle Abu Ghraib Hapishanesi'nde Amerikalı askerlerin Iraklı mahkumlara uyguladığı işkencelerin görüntülerinin 2004 yılında medya aracılığıyla dolaşımına girmesi, bu tepkilerin odağını oluşturmuştur.

Tyler Hicks (1969), Ashley Gilbertson (1978) ve özellikle Joao Silva (1966) Irak Savaşı'nı görüntüleyen fotoğrafçılar arasındadır. Silva, 2010 yılında The New York Times için gittiği Afganistan'da mayına basarak iki bacağını kaybetmiş, yaralı şekilde yerde yatarken çektiği ABD askerlerinin fotoğrafı (Görsel 29), muhabirin mesleki sorumluluk altındaki görevi yerine getirme konusunu gündeme getirmiştir.



Görsel 29: Joao Silva'nın mayına bastıktan sonra çektiği fotoğraflar, Afganistan, 2010.

Kaynak: <https://nyti.ms/2Wf7Ee3>

Silva yaşadığı durumu: “Bana olanlar yeni bir şey değil. Bir savaş alanı ilk kez kamerayla çekildiğinden beri gazeteciler ölmekte ve yaralanmaktadır” (“The New York Times”, 2011) şeklinde açıklamıştır. Ayrıca Silva, iliştirilmiş gazetecilik sistemini şöyle ifade etmiştir:

“Kendimi, her zaman bir elçi gibi belge kaydı yapan biri olarak gördüm. Savaş bölgesinde yaşayamayacak kadar şanslı olanlara, savaşın gerçekliğini getirmeye çalıştım. Kameralı bir tarihçiyim ve umarım resimlerim tarihi yakalamak, bir hikâye anlatmak veya başkalarının acı çektiğini vurgulamak için kullanılır. İnsanlar bana iliştirilmiş gazeteciliği soruyorlar. Bu sistemin çok önemli olduğuna inanıyorum. Eğer savaşı fotoğraflarınla ele almak istiyorsan, ABD güçleriyle birlikte olmalısın. Başka türlü bir savaş alanına giremezsiniz, iki taraftan biri sizi öldürür” (“The New York Times”, 2011).

Savaşlardaki taraflardan birinin gazetecileri ve muhabirleri, onları kendi askeri birlikleriyle hareket etmek için görevlendirmesi, savaş fotoğrafçılığı tarihinde sık sık görülmüştür. Bu durum fotoğrafçılar için, belirli bir askeri birlik içerisinde konumlanarak, planlanan operasyonlar dâhilinde haber üretimi yapmaları açısından, taraf olmak iddiasıyla tartışmalara konu olmuştur. Bazı muhabirlerin, güvenli bir çalışma sistemi olarak değerlendirdiği iliştirilmiş gazetecilik, 2003 yılındaki Irak Savaşı'nda, ABD Birlikleri'yle beraber çalışan gazeteciler için suçlamalara neden olmuştur. Irak halkının sorunları ve savaş kırımının gösterilmemesi, bunun yerine

ABD'nin 'barışçıl' bir politikayla bölgede yer aldığı ve halka güven ortamı getirdiğine dair fotoğrafların medyada yer bulmasına izin verilmiştir. Irak Savaşı sırasında çalışan muhabirlerin fotoğrafları medya aracılığıyla dolaşıma sunulmadan önce, ABD otoriteleri tarafından kontrole tabi tutulmuş, bu anlamda belirli bir ideolojik görüş çerçevesinde, bölgede yaşanan olayların görselleri süzgeçten geçerek kamuoyuna sunulmuştur.

1.2. Kamuoyu Yaratmak: Toplumsal Belgeci Fotoğraf

Sosyolog Howard S. Becker (1928), *Fotoğraf ve Sosyoloji* makalesinde fotoğrafçılar ile sosyologlar arasındaki ilişkiyi aktarmıştır. Becker'a göre sosyologlar, soyut fikirlerden yola çıkarak oluşturdukları görüşleri görülebilir olgulara vardırarak, fotoğrafçılar ise özgün görüntülerden yola çıkarak geniş fikirlere ulaşmaktadırlar; bu iki hareketin çıkış noktası farklılık gösterse de, amaç bir fikrin gözlemlenebilir olguya bağlanma çabasıdır (Becker, 2006, s. 45).

Bu anlamda sosyologlar gibi insanın toplumsal konumuyla ilgilenen fotoğrafçıların da, toplumun alt sınıfı olarak tabir edilen kesiminin sıkıntılarına yönelik oluşturdukları çalışmaları, belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafın temelini oluşturmaktadır. Bu iki fotoğraf türü arasındaki ortak payda, tanıklık ve belge niteliği taşıma durumu olsa da, toplumsal belgeci fotoğraf, konu edilen çalışmadaki kesimin problemlerini kamuoyuna duyurarak farkındalık yaratma görevi üstlenmektedir.

1.2.1. Belgesel Fotoğraf ile Toplumsal Belgeci Fotoğraf İlişisine Bakış

Becker'ın sosyologlar ile fotoğrafçılar arasında kurduğu ilişkiyi destekleyen Akademisyen Merter Oral (1955-2005), belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafçıları "fotoğraf makineli sosyologlar" (Oral, 2006, s. 18) olarak nitelendirmiştir. Oral'a göre, fotoğrafçılar da sosyologlar gibi toplumsal sorunlara eğilmektedirler.

Belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafçılar, ezilen sınıfların hayatı etrafında gezinerek, görünür fakat üst tabakanın fark etmek istemediği çoğu yaşam stiline odaklanmaktadırlar. Bu anlamda kayıt altına alınan görüntüler sadece arşiv niteliği taşımakla kalmaz, toplumsal bellek yaratarak bu sıkıntılı kesimin problemleri için de çözüm kapısı açabilmektedir. Bu kaygı eksenindeki amaçla yola çıkan fotoğrafçıları Sontag, "Toplumdaki sefalet, hali vakti yerinde olan kişileri gizli bir gerçekliği, daha

doğrusu, kendilerinden gizlenen bir gerçekliği belgeleyip kaydetmek üzere, sefaleti doğrudan yaşayan insanlar nezdinde hoyrat denebilecek hareketlerden en yumuşağına başvurarak, fotoğraf çekmeye esinlendirmiştir” (Sontag, 2008, s. 67) şeklinde ifade ettiği bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Ayrıca Baudelaire’in, “Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak” (Baudelaire, 2017, s. 33) şeklinde ifade ettiği *flaneur* kavramını Sontag, belgeselcilerle ilişkilendirmektedir. Sontag’a göre *flaneur* gibi bu fotoğrafçıların da ilgisini çeken, burjuva hayatının ardında kaybolarak kentin ihmal edilmiş bireyleri ve yaşamlarıdır (Sontag, 2006, s. 67). Oysa sosyal belgesel fotoğrafçı Ken Light (1951), fotoğrafçıların gözlem ve tanıklık niyetlerinin haricinde partizanca bir tavır da takındıklarını, ayrıcalıklı sınıftakileri, fotoğraf aracılığıyla diğer yaşamlara yakınlaştırdıklarını ve gerçeklerle yüzleştirerek eyleme geçme durumu yarattıklarını ifade etmiştir (Light, 2006, s. 19). Bu anlamda belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğrafın en büyük ayrımı budur. Nesnel gerçeklikten alınan konuları, doğrudanlık ilkesi etrafında işleyen belgeselcilere göre toplumsal belgeçiler, güçlü siyasi mesajlar içeren, kitleleri harekete geçirerek bir dönüm noktası yaratmayı amaçlayan çalışmaları üretmektedirler (Oral, 2006, s. 18).

1.2.2. Kamuoyu Yaratan Toplumsal Belgeçiler

1840’lı yılların başında, David Octavius Hill (1802-1870) ile Robert Adamson’ın (1821-1848) İskoçya’daki Newhaven balıkçı köyünde çektikleri kalotip³ fotoğraflar, toplumsal belgesel fotoğraf bağlamındaki foto röportaja örnektir. İkisinin bu fotoğrafik çalışması, balıkçıların denize açıldıkları sırada daha güvenli koşullarda çalışabilmelerine dikkat çekmek için yapılmıştır.

1890 yılında, New York’un gecekondu mahallelerinde rüşvet vererek kurgu fotoğraflar çeken Jacob Riis (1849-1914), görüntülerinde bu amacı gütmese de, yoksulların sosyal koşullarını göstermeyi başarmıştır (Price&Wells, 2015, s. 97). Bu başarıyla, Riis’in *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?* (How the Other Half Lives) (Görsel 30) ve *Yoksulların*

³ 1841 yılında William Henry Fox Talbot tarafından geliştirilen fotoğraf basma yöntemidir. Talbot, gümüş iyodür sürdüğü kâğıtlara görüntüyü negatif olarak yansıtmayı başarmıştır.

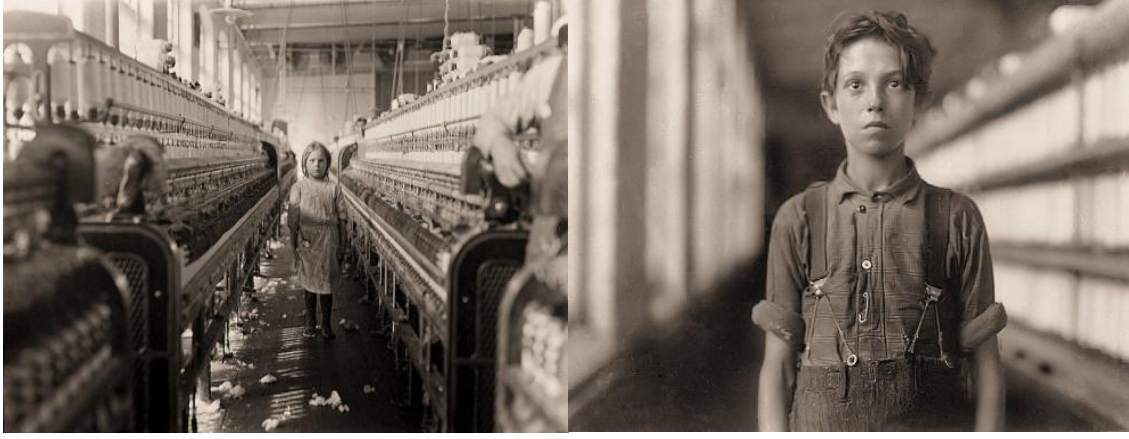
Çocukları (The Children of the Poor) isimli kitapları basıldıktan sonra, New York Valisi Theodore Roosevelt yoksulların yaşam koşullarını iyileştirici önlemler almaya başlamıştır (Oral, 2006, s. 20). Böylece Riis, fotoğrafın kamusal olarak gücünü gösterdiği ilk toplumsal belgeci çalışmalara imza atan isim olmuştur.



Görsel 30: Jacob Riis, *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?*, New York, 1890.

Kaynak: <https://bit.ly/2VYqUMK>

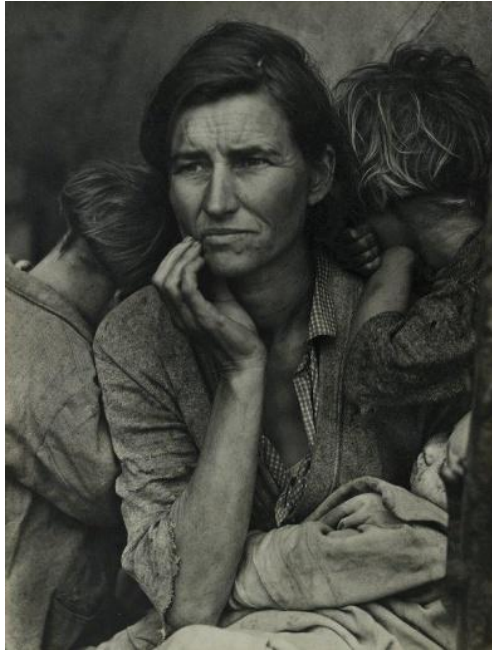
Fotoğrafçılığa öğretmen arkadaşının teşvikiyle başlayan Lewis Hine (1874-1940), Avrupalı göçmenlerin ABD'deki yerleşim merkezi olan Ellis Adası'nda çekimlere başladığında yıl 1905'tir. Hine, bu çalışmasından sonra, 1908 yılında Ulusal Çocuk Çalışma Komitesi adına çalışmaya başlamıştır. Komitenin amacı, dönemin çocuk işçilerinin haklarını korumak ve bu sektördeki çocukların kölelikten çıkmalarını sağlamaktır. Hine, 6 yıla yakın bir süre devam ettiği fotoğraf projesiyle (Görsel 31), bu konuya dikkatleri çekmeyi başararak, Ulusal Çocuk Çalışma Komitesi'nin öncülüğünde çocuk işçileri korumaya yönelik bir yasanın çıkarılmasını sağlamıştır (Oral, 2006, s. 21). Yasanın çıkmasının ardından Komite Başkanı Owen Lovejoy, Hine'a yazdığı bir mektupta şunları belirtmiştir: “Çocuk işçilerin istihdamına ilişkin gerçeklere kamuoyunun dikkatinin çekilmesinde Ulusal Çocuk Çalışma Komitesi için yaptıklarınız, kanaatimce tüm diğer yapılanlardan daha etkili olmuştur” (Strange'den aktaran Oral, 2006, s. 21).



Görsel 31: Lewis Hine, *Çocuk İşçiler*, ABD, 1908.

Kaynak: <https://bit.ly/2Z7QJMc>

Amerika'daki *Büyük Buhran* nedeniyle yaşanan ekonomik kriz durumu ve geçim zorlukları sonucu, 1935 yılında bir devlet kurumu olarak *The Farm Security Administration-FSA* (Çiftlik Güvenlik İdaresi) kurulmuştur. ABD ekonomisini canlandırıp yeniden kurma amacı güden kurum, ekonomik olarak raporlama ve finans çalışmalarının yanı sıra Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1895-1965), Russell Lee (1903-1986), Arthur Rothstein (1915-1985) ve Ben Shahn (1898-1969) gibi fotoğrafçıları da bünyesinde barındırmıştır (Price&Wells, 2015, s. 111, 112).

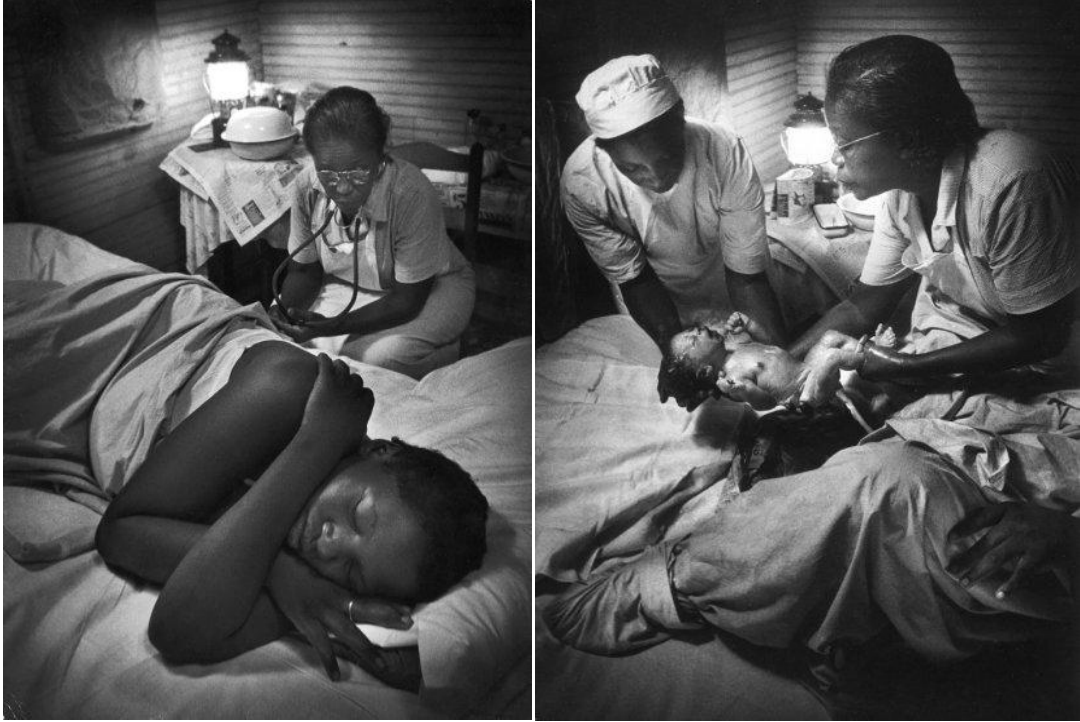


Görsel 32: Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, ABD, 1936.

Kaynak: <https://nyti.ms/2VZWUQI>

FSA bünyesindeki fotoğrafçılar yaptıkları çalışmalarla, kolektif belleğe atıfta bulunarak politik mesajları iletme amacı gütmüşlerdir. Bu çalışmaların içinde en çok öne çıkanı, 1936 yılında Dorothea Lange'ın çektiği bezelye toplayıcısı *Göçmen Anne* fotoğrafı (Görsel 32) olmuştur. Lange bu fotoğrafı, San Francisco News gazetesindeki bir editöre ulaştırarak, bezelye toplayıcılarının zor durumda olduklarını belirtmiş, editörün United Press ajansına haber vermesiyle de ulusal yardım kuruluşlarının bölgeye ulaşması sağlanmıştır (Oral, 2006, s. 22).

Eugene Smith'in (1918-1978), Afro Amerikalı bir ebe hemşireyi konu alan foto röportajı (Görsel 33), 1951 yılında Life dergisinde yayımlandığında büyük bir yankı uyandırmıştır. Yeterli ekipmanın olmadığı ve zorlu koşullar altında çalışan ebe hemşire Callen'in doğum kliniği açabilmesi için 27 bin dolarlık bir fon toplanmasıyla, 1953 yılında klinik açılmıştır (Oral, 2006, s. 22).



Görsel 33: Eugene Smith, *Ebe Hemşire*, ABD, 1951.

Kaynak: <https://bit.ly/2O6v7tg>

Smith, bu foto röportaj serisiyle kamuoyunu harekete geçirmekle kalmamış, ilk kez bir Afro Amerikalının fotoğrafını basına taşımayı başarmıştır.

2. BÖLÜM: MODERNİZM VE GÖRSEL ENFORMASYON

19. yüzyılda kendini gösteren modernizm, aslında Rönesans ve Reform ile birlikte oluşmaya başlamış; endüstri, sanayi, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, sosyal ve kültürel değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Aydınlanma Çağı ile birlikte anılan modernizm, dini baskıyı ortadan kaldırarak ‘akıl’ temelli bir yol göstericilik sağlamıştır. ‘Şimdiki zamanı’ öven bir bilinç olarak karşımıza çıkan modernizm olgusu, 21. yüzyılı da içine alarak, halen devam etmekte olan bir süreç olarak düşünülmektedir.

Fikir alanında Aydınlanma Çağı, siyasette Fransız Devrimi, ekonomide ise Sanayi Devrimi, modernizm süreci ve sürekliliği için belirleyici olmuştur (Aslan Yaşar, 2011, s. 13). Alman düşünür ve sosyolog Max Weber’e (1864-1920) göre modernizm, Batılılaşma algısı yaratmış ve Batılı olmaya çalışan Doğu toplumlarının bir çıkmazı haline gelmiştir (Weber, 2013, s. 22). Fredric Jameson (1934) ve Perry Anderson (1938) gibi eleştirmenlere göre Almanya, Rusya, Fransa ve İtalya’daki modernizm, aristokratlar ile rejimin varlığına bağlı olarak, muhaliflere açık olmayan ve belirli bir zümrenin altındaki sanatın, resmileştirilen akademiye dâhil edilmesiyle ilerlemiş; film, fotoğraf ve radyo gibi teknolojik gelişmelerin estetik dönüşümüyle Ekim Devrimi sonrasındaki politik evreye olan bağlılığıyla da yükselişe geçmiştir (Huysen, 2011, 17).

Siyaset bilimci Marshall Berman (1940-2013), yirminci yüzyıldaki büyük keşiflerin, teknolojinin, hızlanan hayat temposunun, tekeli iktidar ile sınıf mücadelesi oluşturan sanayileşmenin, kentleşmenin, kitle iletişim sistemlerinin, gittikçe güçlenen ulus-devletlerin, kişisel hayatları için direnen ve çabalayan bireylerin toplumsal hareketlerinin ve tüm bunları kapsayarak yönlendiren kapitalist dünyanın bir girdap oluşturduğunu, bu girdabın da modernleşme adı altında, süreklilik halindeki bir süreç olduğunu savunmuştur. Berman’a göre modernlik üç evreye ayrılmaktadır: 16. yüzyıldan 18. yüzyıla uzanan ilk evredeki toplum modernlikle yeni tanışmış, bu yüzden henüz neyin ‘çarptığını’ anlamamışlardır ve modern kamunun ne olacağı hakkında fikirleri yoktur; ikinci evredeki Fransız Devrimi’nde doğan modern kamu ise, toplumsal ve politik altüstler içerisinde büyük patlamalar yaşatarak dramatik bir biçimde varolmuştur; yine ikinci evrede olan 19. yüzyılda ise kamusal alan, modern olmayan ancak modern bir hayatta yaşamının neye benzediğini kökleştirmiştir (Berman, 2013, s. 28, 29). Berman, 20. yüzyıla denk gelen üçüncü evreyi ise şöyle aktarmaktadır:

“20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü, sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz” (Berman, 2013, s. 29, 30).

Berman’ın da sözünü ettiği gibi modernite olgusu, kapitalist bir dünya pazarı yaratmış, hızlı ve süreklilik halinde bir tüketim sisteminin yaşama dâhil olmasını sağlamıştır.

Aydınlanma Dönemi ve modernizm ile ilgili eleştiriler, 1923 yılında kurulan Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından geliştirilmiştir. Felix Weil (1898-1975) tarafından kurulan okulun üyeleri arasında Max Horkheimer (1895-1973), Theodor W. Adorno (1903-1969), Jürgen Habermas (1929), Walter Benjamin (1892-1940) ve Herbert Marcuse (1898-1979) bulunmuştur. Bu düşünürler tarafından modernist yaklaşım ve modern dönem, kapitalist sistemin bir uzantısı olarak görülmüş ve bu yöndeki eleştiriler, ekonomi politik ve sosyo kültürel olarak disiplinler arası bir yönde oluşmuştur.

‘Eleştirel Teori’ olarak anılan okulun temel yaklaşımına göre toplumlar, kapitalizm ve getirilerinin kontrol ettiği kültür endüstrisi kavramı üzerinden ‘aptal’laştırılmıştır. Bu ‘aptal’laşma durumu, burjuvazi tarafından üretilen gerçekler üzerinden meydana gelmiş ve kültür endüstrilerinde işlenerek topluma sunulmuştur (Yaylagül, 2014, s. 95).

İkinci Dünya Savaşı, bu eleştirel ekolün üyeleri arasında parçalanmalara ve radikal değişikliklere neden olmuştur. Hitler’in iktidara gelişi okulun kapatılmasına neden olmuş, üyeler farklı bölgelere dağılmıştır. Ancak Adorno ve Horkheimer tarafından 1947 yılında yazılan *Aydınlanmanın Diyalektiği*, bu ekolün temel eleştirilerini ortaya koyan bir manifesto olmuştur. Bu manifesto, Batı uygarlıklarını eleştirmiş, modern aydınlanma düşüncesinin toplulukları ve doğayı, tahakküm altına alarak dönüştürdüğünü tartışmıştır. Bu düşünceye göre, modernist dönemdeki araçsallığın yükseltişi, özgürlüğü kısıtlamış, köle ile efendi ilişkisi yükselişe geçmiş, buradan hareketle de insan ile doğa arasındaki bağlantı giderek yitirilmiştir (Therborn’dan aktaran Fırıncioğulları, 2018, s. 51).

Horkheimer Frankfurt Okulu'nun, isteyen herkese açık, şeffaf ve tarafsız bir kurum olma amacıyla ve yöneliminde olduğunu ifade etmiştir. Dünyadaki birçok ülkenin işçi topluluklarını ilgilendiren her türden belgenin kurumda yer almasının, ayrıca yer alan tüm bu belgelerin, tutanakların ve sözleşmelerin de oldukça büyük bir arşiv oluşturularak korunmasının okulun önemini arttırdığını belirten Horkheimer, bu konular üzerinde çalışmalar yürüten ve araştırmalar yapan her kesimden insanın uğrayacağı tek yerin Frankfurt Okulu olduğunu belirtmiştir (Jay'den aktaran Kabaş, 2012, s. 75).

Frankfurt Okulu'nun ele aldığı kültür endüstrisi eleştirileri, araçsal akıl neticesinde toplumun yabancılaşma kavramı üzerinde geliştirilmiştir. Buna göre okul tek bir yaklaşım tarzına sahip değildir. Medyanın da dâhil olduğu eleştiriler, kültür endüstrisinin yarattığı ve yabancılaşma yaratan görsel enformasyona karşı izleyicinin algısına da değinmiştir. Okul tüm bunların dayanak noktasını, kapitalizmin örgütlenerek kurumları ve işlerin gerçekleşme biçimlerini ele almasına dayandırmıştır (Erdoğan ve Alemdar'dan aktaran Kabaş, 2012, s. 76). Buna göre, modernist toplumda, üretim, tüketim ve ihtiyaçlar tekdüze hale getirilerek kitle toplumu oluşturulmuş, düşünceler ve eylemler, kapitalist kurumlar tarafından belirlenmiştir. Bu düşünceden hareketle Frankfurt Okulu düşünürleri, modernist dünyanın tahakküm kuran sistemini 'şeyleşme, fetişleşme, metalaşma' gibi kavramlarla açıklamışlardır. Kavramlar, kapitalist sistem içerisindeki modern hayatın toplumun sonunu getirdiğini ve bir tehdit içerdiğini belirtmek anlamında kullanılmıştır. Düşünür ve sosyolog Michel Foucault'a (1926-1984) göre bu durum, modern teknolojiler tarafından tanımlanan toplumun nesne durumuna gelmesine yol açmaktadır. Horkheimer ve Adorno'ya göre, kültür endüstrisi medya üzerinden çoğalıp, sinema, televizyon, radyo ve basılı yayınlar aracılığıyla yaygınlaşmaktadır (Kabaş, 2012, s. 79, 80). Adorno'ya göre kültür endüstrisi, toplumların bilincini kolonileştirerek düşünemez hale getirmektedir. Böylelikle sermaye sahipleri, kitle iletişimini hem denetlemiş olmakta hem de üzerinde egemenlik kurmaktadır. Adorno, kitlenin kandırılması olarak adlandırdığı kültürün, sinema, tv, radyo gibi yayınların sanat olma iddiasını çürütüp, onları endüstriye dâhil eden birer iş haline getirdiğini savunmuştur (Erdoğan ve Alemdar, 2010, s. 330).

Benjamin de 'şeyleşme, fetişleşme, metalaşma' kavramlarını, modern dönemin egemen betimleyicileri olduğunu dile getirerek, özelliklerini şöyle sıralamıştır:

“1- Modern dönemin betimleyici özelliği metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şekleşmiş oluşudur; 2- Buna teknolojik değişim neden olmaktadır; 3- Bunun sonucu ise, geleneğin ve geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasıdır; 4- İmgeler (imajlar) metalaşmışlar, algılamalarımızın nesnelere olmuşlar, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani, yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de transforme olmuşlardır; 5- İmgeler ve nesnelere, algılamalarımızın nesnelere, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaşmış buldukları için günümüzde çok önem kazanmışlardır; 6- Günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, bu nedenle, fantazyaların ve imgelerin tarih ile kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır” (Öskay’dan aktaran Kabaş, 2012, s. 82, 83).

Adorno’nun öğrencisi olan Habermas ise, modern dünyanın bilim ve teknikteki eleştirisi üzerine yoğunlaşmış, toplumda özgürlüğün mümkün olmadığını vurgulamıştır (Kabaş, 2012, s. 86). Habermas, toplumların süregelen etkinlikler neticesinde varlıklarını devam ettirdiğini, bunu da belirli alanlarda uzlaşmayı amaçlayan iletişim araçlarıyla mümkün kıldıklarını, böylelikle varlığı üretmek için gereken iletişimin akılcılık koşullarını sağlaması gerektiğini savunmuştur. Bu savını ‘iletişimsel eylem’ olarak adlandıran Habermas, kapitalist düzenin sermaye sahiplerinin yabancılaştırma etkisine maruz kalmamak için çarpıtılmamış iletişimin gerçekleştirilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Aynı zamanda, modern dünya medyasının kamusal alanı yok ederek, pasif ve sorgulamayan izleyiciler yarattığını savunmuştur (Yaylagül, 2014, s. 107).

2.1. Modern Toplumun Hafıza İnşası ve Kültürel Amnezi

Orta Çağ’daki dini görüşün yerini akılcı bir tutuma bırakması, teknolojiye gelişmeler, okuryazar oranının orta sınıfta artış göstermesi, sanayi alanındaki devrimler ile kentleşme, toplumsal hafızada sosyolojik, politik ve kültürel olarak büyük dönüşümlere neden olmuştur. 16. Yüzyıl itibarıyla bilimsel temellere dayandırılarak açıklanmaya çalışılan hafıza ve bellek, günümüze kadar şekillenmeye ve biçim değiştirmeye devam etmiştir (Kırcı, 2015, s. 15, 16). Bu anlamda, bellek kavramı ve eylemleri, retorik bir sistem içerisinde konumlanarak, Orta Çağ’da yeniden doğmuş, Rönesans süresince gelişmesini devam ettirmiş ve matbaanın icadıyla süregelen modernist dönemle birlikte ise çökmeye başlamıştır (Connerton, 2012, s. 14).

Toplumsal ve kişisel olayların depolandığı bellek, anımsama eylemine bağlı olarak yaratılan hafıza inşasıyla anılmaktadır. Ancak bellek, anımsamayla birlikte amneziden yani unutma eyleminden de ayrı düşünülemez kolektif bir yapıdır.

Karşılaştırmalı edebiyat profesörü Andreas Huyssen'e (1942) göre, bireyin belleği antropolojik bir veridir ancak kültürün zamansallığını kurarak yaşamın alacağı biçimde belirleyici olduğu için deyişkendir ve olumsuzluk taşımaktadır. Bu anlamda, bellek ile temsil edilen, yaşadığımız yüzyılın deneyimlerinin etrafında bir kaygı olarak yerini belirlemiştir (Huyssen, 1999, s. 12, 13).

Huyssen'e göre anımsamalar, geçmiş bir olay ve deneyime bağlı olsa da, eylemin zamansallığı her zaman 'şimdi'dir. Huyssen, belleği meydana getiren geçmiş zaman ile şimdiki zamanın arasında ince bir çizgi olduğunu, bu çizginin de hafızayı olabildiğince güçlü tuttuğunu, bu anlamda da belleğin, herhangi bir arşivleme sisteminden farklı kılındığını ifade etmiştir (Huyssen, 1999, s. 13). Anımsamalar ve unutmalarla var olan bellek, tümüyle bu sürece dâhil olarak, toplumların kendini var etmesinde ve sürdürmesinde; hatırlanan ve unutilan göstergeler ise, kültürel yapının şekillenmesinde etkindir (Pèrouse'dan aktaran Ünlü, 2017, s. 77). Tarihçi Pierre Nora (1931), kültürel yapının ve belleğin şekillenmesini; buna bağlı olarak da çöküşünü şöyle dile getirmektedir:

“Geleneksel dengelerin kesin sarsıntıları, özellikle kırsal dünyanın çöküşü kendisini hissettirdiğinde, hafızanın Bergson ile felsefi düşüncenin ortasında, Freud ile psişik kişiliğin merkezinde, Proust ile otobiyografik edebiyatın ortasında görünürmesi geçen yüzyıl sonunda değil midir? Bizim için, toprakta somut örneğini bulan hafıza imgesinin kırılması ve hafızanın birden bireysel kimliklerin ortasına yerleşmesi, aynı kırığın iki yüzü, bugün ortaya çıkan sürecin başlangıcıdır” (Nora, 2006, s. 28).

Filozof ve sosyolog Maurice Halbwachs (1877-1945) toplumsal bellek alanında, *Belleğin Toplumsal Çerçevesi* (Les cadres sociaux de la mémoire, 1925) ve *Kolektif Bellek* (La mémoire collective, 1950) isimli iki önemli çalışmaya imza atmıştır. Halbwachs bu çalışmalarında, bireylerin anılarının, dâhil oldukları toplumsal gruptaki deneyimlerle oluştuğunu ve bu sayede kolektif belleğin yaratıldığını belirtmiştir (Connerton, 2014, s. 65). Halbwachs'a göre kolektif bellek, bireylerin anımsamasının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır ancak tamamen bireysel düşüncelerin birikmesiyle

elde edilememektedir; bireyin tekil anımsamaları ile toplumsal anımsamaları etkileşim halinde meydana gelmekte ve anılar böylelikle hafıza inşasına dönüşmektedir. Buna göre, bireylerin anımsadıkları ve unuttukları, toplum içerisindeki deneyimlerle var olmaktadır (Halbwachs'den aktaran Ünlü, 2017, s. 77).

Marksist filozof ve edebiyat bilimcisi György Lukacs (1885-1971), *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı kitabında kolektif bellekteki unutma ve anımsama eylemlerini, modernizmin getirisi olan kapitalist sürecin 'şeyleşme' etkisiyle bağdaştırmakta ve kapitalist üretimin, kendisi var eden bu süreci unutturma üzerine kurulu bir yapı olduğunu öne sürmüştür. Karl Marx da (1818-1883), 'şeyleşme' ve 'fetişizm' üzerine yazdığı analizlerinde unutkanlığın da etkin olduğundan bahsetmekte, bu unutkanlığı şeffaflıktan yoksunluk, perdelenme, bulanıklık, gizlilik ve deşifre etmede güçlük olarak tasvir etmiştir. Adorno da modern dönemdeki tüketimin, kültürel amneziyi güçlendirdiğini, buradan hareketle 'şeyleşme'nin, bütünüyle bir unutma süreci olduğundan bahsetmiştir. Buna göre, kapitalist üretim süreci önce inşa etmekte, sonrasında ise geçmiş süreçlerin hatırlanmasını engellemektedir. Söz konusu süreçteki unutma eylemi, bireylerin günlük olarak yapabileceği bir durumdan ziyade, toplumların deneyimleyebileceği bir alanı kapsamaktadır. Unutkanlığın toplumsal olarak süregelmesi, kolektif bilgilerin de giderek yok olmasına yol açmaktadır (Connerton, 2012, s. 50-59). Ancak Huyssen, modernizmin kapitalist üretim süreçleri ile bellek arasındaki ilişkinin değişime uğradığını şu şekilde dile getirmektedir:

“...belleğe ilişkin saplantılarımızın, yaşam alanımızı oldukça belirgin biçimlerde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevi gördüğünü söyleyeceğim. Artık bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehir, daha önceki bir kültür endüstrisinin ve onun tüketim pazarlarının demir parmaklıklarıyla homojenliğinin bir yadsınması değildir. Daha çok, bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder” (Huyssen, 1999, s. 19).

Kültür endüstrisine dâhil olan hız odaklı kentlerin oluşmaya başlaması, elektronik medyanın ortaya çıkışı ve teknolojiadaki gelişimler, modernizme önemli bir ivme katmış

ve kolektif hafızanın inşasında bir ortaklık yaratmıştır. Buna bağlı olarak, modernitenin sağladığı hipermnezi durumu (bellekte tutma ve hatırlamaya çalışmanın baskın olması), bir süre sonra tüm bu ivmelerin bir araya gelmesiyle kültürel amneziye (kültürel unutkanlık) dönüşmektedir. Modernizmin getirdiği kapitalist üretim süreci, kültürel amneziyi dönemin yapısı gereği zorunlu kılmakta, unutkanlık süreci tüm yaşam alanlarında kendini göstermektedir. Sosyal antropolog Paul Connerton (1940), kolektif belleğin yarattığı hafıza inşasının amneziye dönüşümünü, post-mnemonik ve unutkan bir kültürel çağda yaşamamızla ilişkilendirmiştir. Connerton'a göre kültürel hipermnezi durumunun oluşmasındaki en büyük sebeplerden biri, sistemli bir şekilde unutkanlık yüklenen modern dönemin gelişimidir (Connerton, 2012, s. 124, 125, 140). Mnemonik kavramı, hatırlama eyleminin gerçekleştirilmesi için imge ve nesnelerin bağdaştırılarak, belleğin çağrılmasıdır. Connerton'ın post mnemonik kavramıyla ilişkilendirdiği konu ise, bu hatırlama eyleminin yıkılıp unutkan bir döneme girildiğini işaret etmektedir. O'na göre, post mnemonik kavramından önce sistematik olarak gerçekleşen toplumsal hipermnezi yani toplumda aşırı bellek durumunun ortaya çıkması; modernizmin, kültür endüstrileri etrafında politik-ekonomik olarak tüketime bağımlı ve buna bağlı olarak da unutkan, seyirlik bir dönem olmasıdır.

Jameson, modern dönemin toplumsal sürecinin tamamının, geçmişi saklayabilme kabiliyetini kaybetmeye başladığını dile getirmiştir (Jameson'dan aktaran Connerton, 2012, s. 12). Tarihçi Eric Hobsbawm (1917-2012) ise, bireylerin mevcut deneyimleriyle yarattıkları hafıza inşasının, bağlı olduğu geçmiş nesillerin toplumsal belleğinin yıkılışının, yirminci yüzyılın en ilginç olgusu olduğunu, bireylerin ortak geçmişleriyle herhangi bir bağ olmadan 'şimdi' ve 'yeni' zamanda yaşadıklarını belirtmiştir (Hobsbawm'dan aktaran Connerton, 2012, s. 12). Huyssen de toplumun tarihi geçmişinin müdahale edilemez şekilde zayıflamasını, sosyo ekonomik ve sosyo kültürel olarak kültürel hafıza kaybının fark edilip, bu durumun getirdiği aşırı bellek yüklenmesiyle bağdaştırmaktadır (Huyssen'den aktaran Connerton, 2012, s. 12). Tarihçi Jacques Le Goff (1924-2014) ise, Huyssen'e katılan bir görüşle, toplumun kolektif olarak unutkanlığa karşı koyamayarak hafızayı yitirme korkusuyla karşı karşıya kaldığını, bu anlamda da bellek konusunun arttırılması yönünde bazı ticari eylemlerin yapılarak bir sömürü oluşturulduğunu ve hafızaya ilişkin bu eylemlerin endüstriyel hale geldiğini ifade etmiştir (Goff'dan aktaran Connerton, 2012, s. 12).

Modern dönemle birlikte sanayi, bilim, toplumsal yaşam ve medya üzerinde süregelen değişimler ve gelişimler, bireylerin ve toplulukların ‘yeni’ bir düzen içerisinde şekillenmesine, buna bağlı olarak da dönüşmesine sebebiyet vermiştir. Hız odaklı bu dönüşümler, devamlı olarak ‘yeni’ye imkân vermekte ve ‘eski’yi yaşam içerisinde olduğu gibi, belleklerden de silme potansiyelinde olmuştur. Modernliğin getirisi olan tüm değişimler, belleklerde yeni bir inşa yaratsa da aslında modern çağın kendisinden öncekileri unutturma eylemini gerçekleştirmiştir. Kapitalist üretim ve tüketim sürecinin şekillendirdiği modern dönem, hafızayı unutmaya yönlendiren sistemleri içerisinde barındırmaktadır.

Buna bağlı olarak, modernizmin hafıza inşası, ‘yeni’yi hatırlatmakta ve inşa etmektedir. Modernizmin görsel alanda yarattığı hafıza inşasının en belirginini, anıtsal mekânlar ile medya üzerinden yürümekte, ‘yeni’ olan gelişimler modernizm çerçevesinde hatırlamaya yönelik bir gaye olsa da, ‘hız’ dâhilinde çoğalan ve sürekli üzerine eklenen görsel yapıtlar ile enformasyonlar, bu görüşler dâhilinde hafızayı silikleştirmektedir. Buradan hareketle, modernizmle birlikte süregelen dönemde yükselişe geçerek, ‘yeni’ dönemin hafıza inşası biçimini yaratan, daha sonrasında ise bu süreklilikle tüketime yol açarak kültür endüstrisi olarak nitelendirilen ve kültürel amneziye sebebiyet veren mekânlar ile medya konusunu incelemek yerinde olacaktır.

2.1.1. Karanlık Turizm: Anıtsal Mekânlar ve Müzeler

Modernizmle süregelen yaşam pratiğine bakıldığında ve kültürel olarak irdelendiğinde mekân belleği ortaya çıkmaktadır.

Modernizmin unutturmaya yönelik fikirlerinin temeli, hatırlamayla bağlantılıdır. Bu anlamda, modern olanın unutturma politikasının tanımlanabilmesi, öncelikle hatırlamaya neden olan bellek türlerinin de betimlenmesine bağlıdır. Mekân belleği, modern hayatın içinde, önce hatırlamaya yönelik bir bellek türü, sonrasında ise unutturmaya yol açan bir sistemin parçasıdır. İnsanın ulaşamayacağı türde bir hız, büyük boyutta kentler, emekle ilişkisi olmayan bir tüketicilik anlayışı, mimarının kısa ömürlülüğü ve kamusal alanın yok oluşu; toplum yaşamının yerelliğini bitirip onu unutkanlığa terk eden bir sistem oluşmasını sağlamıştır. Bu yüzden, ortak geçmiş deneyimlerinin ve kolektif belleğin köklü değişiminin ortaya çıkması, yaşam alanlarının

yapısal olarak değişimine yol açmış, modernizmin unutturmaya çalıştığı tüm bu etkenler de toplumlar için derin bir erozyona dönüşmüştür (Connerton, 2012, s. 14, 15).

Matbaanın icadıyla birlikte bilginin çoğaltılabilir ve ulaşılabilir oluşu, hafıza meselesinin de bilimsel bir alanda tartışılmasını sağlamış, bilgilerin yoğunluğu da toplumların hafızasında saklaması gerekenlerde büyük ölçüde artış göstermiştir. Sonsuz bir bilgi akışının gerçekleştiği bu devrimsel dönüşüm, hafızayı yetersiz bir hale sokmuş, dolayısıyla bilginin muhafaza edilebilmesi konusunda müze ve anıt gibi mekânların *hafıza sarayları* olarak anılmasına sebebiyet vermiştir (Misztal'dan aktaran Kırıcı, 2015, s. 15, 16). Buradan hareketle hafıza sarayları, hafıza mekânları ya da mekân belleği, kendi kendine, hafızanın yok olduğu fikirlerinden hareketle ortaya çıkmıştır (Nora, 2006, s. 23).

Mekânı, hafızaya ve kültürel belleğe bağlayan; mekanik yeniden üretim çağından önceki toplum yaşamının el yapımı işlere dayalı olması ve yavaş bir çizgide ilerlemesidir. Çünkü duvarlar ve dini yapıların inşasının uzun yıllar boyunca sürmesi, onları önemli kılan nedenlerden biridir ve bu anlamda kültürel bellekte geniş yer tutabilmişlerdir. Mekânı hafızaya bağlayan başka bir neden de mekânın kodlama yetisidir. Her ne kadar mekân, bu kodlama yetisi üzerinden kültürel bellekte bir hafıza inşası yaratmış olsa da, modernizmle birlikte oluşan kent görüntüsü, adeta bir ekran gibi fark etmeden gördüğümüz çoğu imgeye bizi maruz bırakarak, şehir mekânını parçalayarak sunuma sokmuş ve gerçekliği bozuma uğratabilmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Walter Benjamin, kent mekânındaki birçok uyarıcıyı ve deneyimi tüketim toplumunun duyu merkezlerine atılmış bir roket olarak tanımlamıştır (Connerton, 2012, s. 40, 41, 98). Benjamin'in bahsettiği bu uyarıcılardan biri de, modernizmin oluşturduğu tüketim toplumunun gelir geçer ve unutturmaya dayalı ürünlerinden biri haline gelen müzedir. Bu anlamda müze, yüksek kültürün buluşma mekânı olmaktan çıkıp, sonsuz bilgi bombardımanı ve bellek yitiminden oluşan bir toplumsal yaşam içerisinde, gösterilik ve seyirlik bir kitle iletişim aracına dönüşmüştür (Huyssen, 1999, s. 26, 51). Huyssen, değişen kültürel olguları, müze kavramı üzerinden şöyle açıklamıştır:

“Nasıl metropollerimizin merkezlerinde, Baudelaire'in zamanında bile toplum dışı olan flaneur'un yerini maraton koşucusu almışsa, flaneur'un hala bir sığınak bulduğu tek yer olan müze de giderek New York'taki Fifth Avenue'nün iş çıkışı saatlerindeki haline dönüşmektedir. Kuşkusuz hız biraz daha yavaştır ancak daha

da artmayacağını kim söyleyebilir? Belki de müze maratonunu, yaklaşmakta olan yüzyıl sonunun kültürel yeniliği olarak görmemiz gerekir” (Huysen, 1999, s. 38).

Kamusal alanın yanı sıra sanat yapıtı olarak da görebileceğimiz müze, Benjamin’in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat” makalesinde belirttiği gibi ‘biricik’ olma durumunu, modern dönemle gelen yeniden ve hızlı çoğaltımla birlikte kaybetmiştir. Benjamin öncelikle, teknolojiyle artan teknik üretimin hızını, kitlelerin yapıtlara ulaşabilmesi açısından olumlu karşılamış, sonrasında ise bu durumun ‘biricik’ yapıtı tekdüze hale getirdiğini belirtmiştir. O’na göre modernizmin getirdiği kültür endüstrisi ve hızlı çoğaltım, kültür ve sanat eserleri ile onları sergileyen müzeleri standart bir form haline getirmiş, orijinallikten ve eleştiriden yoksun olarak toplumların belleğini zayıflatmaktan öteye geçememiştir (Yaylagül’den aktaran Kabaş, 2012, s. 83, 84). Adorno’ya göre de kültürün endüstriyel hale gelmesi, modern kapitalist toplumun yardımcısıdır ve toplumları kandırmaktadır; bu anlamda kültür endüstrisi pornografiktir ancak tersini iddia etmektedir (Lunn’dan aktaran Kabaş, 2012, s. 85).

Modern dönemdeki müze, özünde hatırlamaya yönelik bir hafıza mekânı olarak nesnelerin ölümsüzleştirilmesi çabasını gütmüştür. Ancak modernitenin bir sonucu olan kültür endüstrisinin bütün bu çabaları, anımsamanın kalıntıları olarak kalmış, unutmanın da bir dönüşümü olarak yerini almıştır. Bu anlamda hafıza mekânlarından müze, hem anımsama hem de unutma diyalektiğine açık bir şekilde biçim almıştır (Nora, 2006, s. 19-32). Huysen, şehirlerin adeta bir seyirlik halinde restorasyonunun, moda akımlarının, elektronik kayıtlar aracılığıyla istiflenen birikimlerin ve endüstri haline gelen kültür mekanizmalarının bunlara uygun biçimde tertiplenmesinin, müzenin bilinen ve tarihsel anlamda bir anı tutuculuk ve saklama eyleminden sıyrılıp, modern çağın kültür etkinliklerine uygun bir biçime girdiğini dile getirmiştir (Huysen, 1999, s. 26, 27). Kent mekânındaki ve buna bağlı olarak müzedeki imgeler ile görsellerin bu denli artması, üst üste eklenen ve bir öncekini saf dışı bırakan bir anlayışla tarihsel bilgi birikimini tüketmeye yol açmıştır (Connerton, 2012, s. 98). Bu tüketimin kaynağı olan elit kültürün endüstriyellediği modernizm, kültürel mekânları yüksek ve alçak olarak iki ayrı sınıfa da sokmuştur. New York’taki Museum of Modern Art’ın, yüksek sınıfin endüstriyel ilişkilerine uygun bir biçimde sergileme yapması, bu konuda tartışmalı bir konumda olmasını sağlamıştır. Yani modernizm, ‘modern olmayan’ı saf dışı bırakmış ve Batılı’nın bir dönüştürme mekanizması olarak etkilerini sürdürmüştür (Huysen,

2011, s. 24-28). Modernizmle birlikte olguların ve nesnelerin daha büyük bir hızla 'eski' sıfatına girmesi, müzenin birincil olarak tarihsel imgeleri yok olmaktan kurtaran ve saklayan bir amaçla kurulmasını sağlamıştır. Bu anlamda müze, unutmaya karşı duran bir hatırlama ve hafıza mekânı olarak işlev görmüştür. Ancak bu amaç çerçevesinde unutmaya karşıt olarak kurulsun da modern dönemin etkisi altında gelişimini sürdürmüş olan müze, tarihi olayları bilincinden çıkarıp onları seyirlik bir sahne ve endüstriyel bir oluşum olarak var etmiştir. Buna bağlı olarak da savaşlardan sonraki dönemde kendini göstererek yükselen çağdaş sanat müzeleri, toplumsal kayıpların yarasına tuz basmaktan öteye geçmemiştir (Huysen, 1999, s. 28-34). Müzelerin ve anıtların çoğunun güçlü bellek mekânları olarak gelişmesi, hatırlamaya yönelik olarak bir çabaya girmesi kültürel amnezi korkusuyla süregelmiştir. Modernizmle birlikte, imgelerin, nesnelerin ve duyguların büyük bir hızla eskiyerek yerini yenilerine bırakması, müze ve anıt mekânların giderek artmasına sebebiyet vermiştir. Anıtsal mekânlar ile modernizmin getirdiği kültürel amnezi arasında güçlü ve karşılıklı bir bağ bulunmaktadır; unutmaya korkusu anıtsal mekânları doğurmuştur ancak anıtsal mekânlar esas unutmaya merkezleridir. Yaşanan kolektif geçmişi bünyesinde saklayan anıtsal mekânlar, bir yanda da onları gizlemektedir. Savaş anıtlarında açıkça görülen bu durum, şiddeti, yenilgiyi ve acıları reddederek, sadece kahramanlık hikayeleri ya da onur üzerinden bir hatırlatma gerçekleştirmektedir. Savaşı ya da yaşanan kaybı meşru kılan bu algı, topluma savaşı kabullendirerek sahte bir avunma yaratmaktadır (Connerton, 2012, s. 38, 39).

Ancak Huysen, müzelerin ve anıtsal mekânların modern koşullar içerisinde antropolojik olarak toplumların yaşamsal bir gereksinimini karşılıyor olduğundan bahsetmektedir. Bu anlamda bu mekânların, modern çağda yaşayan bireylerin geçmişle bir ilişki kurabilmesini, ölüm gibi bir deneyimi de tartışabilme olanağı sunduğunu dile getirmektedir. Bu görüşten hareketle Huysen, modern yaşamdaki müze ve anıtsal mekânların kolektif bilinci yok edip kültürel amneziye yol açan bir unsur olarak değil, toplumun öznellik ve kimlik üzerinden düşünceleri zenginleştiren bir kurum olarak görmekte, bu mekânların mumyalaştıkça deneyim ve bellek aktarma yetisinin daha yoğun olduğundan bahsetmektedir (Huysen, 1999, s. 29-50).

Modern dönemle süregelen anıtsal mekân örnekleri birçok ülkede görülmektedir. Mimar Peter Eisenman'ın İkinci Dünya Savaşı sırasında katledilen Avrupalı Yahudiler anısına,

2005 yılında Almanya Berlin’de tasarladığı *Holocaust Memorial Museum* (Görsel 34), acı kayıplar için toplumsal bilinç oluşturabilecek güçlü bellek mekânlarındandır. 2711 beton bloktan oluşan ve bir müzesi de bulunan anıt, şehir merkezinde sergilenmektedir.



Görsel 34: Holocaust Memorial Museum, Berlin, Almanya.

Kaynak: <https://bit.ly/2VX2oeT>

Holocaust Memorial Museum, Yahudi katliamına yönelik olarak anıt bir mezarı andıran tasarıma sahiptir. 2711 beton blok, anıtı adeta bir dinlenme yeri, egzersiz alanı ya da meditasyon merkezi haline dönüştürmüştür. Anıtın sürekli olarak hatırlatmaya çalıştığı temel fikir ortadan kalktığına kültürel amnezi oluşmuş, bu durum anıtta vakit geçiren kişilerin sosyal medya hesaplarına da yansımıştır. Anıtta üretilen ve modern dönemin yeni medya anlayışına ayak uydurarak, benlik algısının bir araca dönüştüğü eğlence içerikli fotoğraflar ve videolar, anıtın toplumsal belleğini kırmıştır. Bu görüşten hareketle, Almanya’da yaşayan İsraili yazar Shahak Shapira, 2017 yılında “Yolocaust” (Görsel 35) adını verdiği bir proje hazırlamıştır. Proje, Holocaust Anıtı’nda eğlence içerikli görsel malzeme üreterek sosyal medya sitelerinde sergileyen kişilerin fotoğrafı ile toplama kamplarındaki Yahudilerin fotoğrafları montajlanarak oluşturulmuştur. Shapira, bu fotoğrafları bir web sitesi oluşturarak da yayınlamıştır.



Görsel 35: Shahak Shapira, *Yolocaust*, 2017.

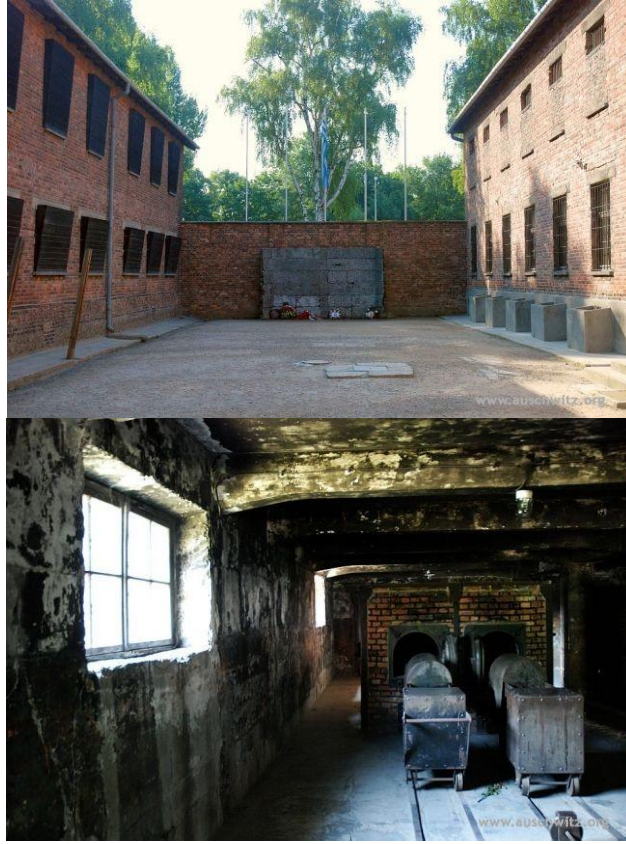
Kaynak: <https://bit.ly/38Ak7xM>

Bu anlamda Shapira, anıtın, şiddet, ölüm, acı gibi duygulara gönderme yapan bir hatırlatma mekânı olduğuna dikkat çekmeye çalışmıştır.

Kültürel bir hatırlama alanı olarak belleğin kolektif hale dönüştürülme çabası içerisinde gücünü gösterdiği anıtsal mekânlardan biri diğeri de Auschwitz Toplama Kampı'dır (Görsel 36).

Polonya'da bulunan kamp, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi birlikleri tarafından, Yahudilerin, engellilerin ve hastalıklara sahip kişilerin yok edilmesine yönelik olarak faaliyette bulunmuştur. Bazı restorasyon çalışmalarının ardından bu toplama kampı, müzeye dönüştürülerek, ziyaretçilerin içerisinde dolaşıp, 'hatıra' eşya satın alabilecekleri bir anıt mekan haline gelmiştir. Belirli bir ücret karşılığında toplama

kampına gerçekleştirilen turizm ve popülarite odaklı geziler, bu güçlü bellek merkezlerinin hatırlatmaya çalıştığı ortak bilincin farklı bir karşılığına işaret etmektedir.



Görsel 36: Auschwitz Toplama Kampı, Ölüm Duvarı avlusu ve Krematoryum, Polonya.

Kaynak: <https://bit.ly/38Ak5pE>

Lübnan'nın başkenti Beyrut'ta bulunan The Egg (Görsel 37), 1975'ten 1990'a kadar süren Lübnan İç Savaşı'nın kolektif hafızalardaki yerini mekânsal olarak canlı tutan bir komplekstir.

The Egg, sinema, tiyatro, alışveriş merkezi ve konser salonu gibi etkinlikler için mimar Joseph Philippe Karam tarafından tasarlanarak, 1965 yılında yapımına başlanmıştır. Ancak 1975 yılında başlayan Lübnan İç Savaşı dolayısıyla inşaat durmuş, kompleks savaş sırasında tahribat görmüş ve sığınak olarak kullanılmıştır. Savaş sona erdiğinde, şehir merkezlerinin ve sokakların restorasyonu için devlet yetkilileri ile mimarlar müzakereler düzenlemiştir. Bu müzakereler süresince mimarlar ve devlet yetkilileri, Beyrut'un savaşı unutturmamaya çalışan ve sürekli olarak hatırlatmaya yönelik bir bellek mekanizması olarak restorasyon edilmesi görüşü ile yeniden inşaat ve

tasarımlarla savaş ve ölümün izlerinin silinmesi gerektiğini savunan görüşler çatısında fikir ayrılığına düşmüşlerdir.



Görsel 37: Dilara Şentürk, *The Egg*, Lübnan, Beyrut, 2010.

2005 yılında öldürülen Devlet Başkanı Refik Hariri, Beyrut'un yeniden ayağa kalkması ve toplumların belleğinden bu acı deneyimlerin silinmesi görüşünü savunmuştur. Söz konusu görüşlerin odağında, şehir merkezine oldukça yakın bir mesafede bulunan ve Beyrut'un modernist yeniden yapılanmasını hareketlendirecek bir kompleks olarak tasarlanan *The Egg* de bulunmuştur.



Görsel 38: Dilara Şentürk, *Savaşın kalma binalar*, Lübnan, Beyrut, 2010.

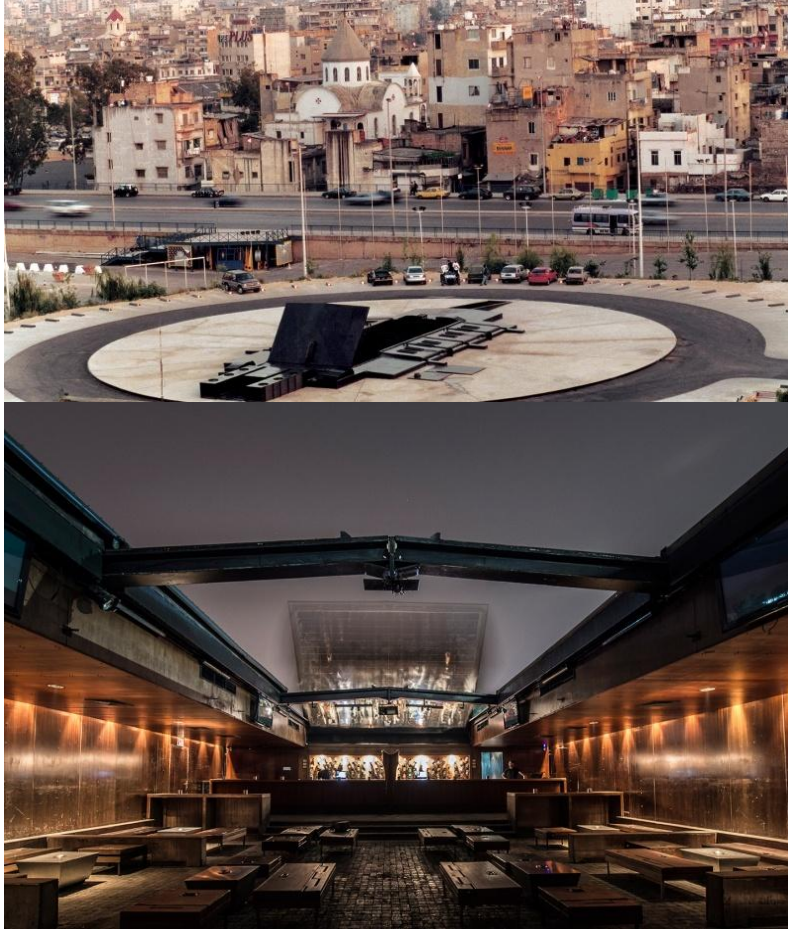
Yeniden yapılandırma süreçleri sırasında The Egg'in yanı sıra Beyrut'un bazı binaları da olduğu gibi bırakılmış ve şehir merkezinde savaşın travmasını her daim hatırlatmaya yönelik bir kolektif bellek mekânı olarak anıt değeri kazanmıştır (Görsel 38). Günümüzde halen The Egg için nasıl bir restorasyon yolu izleneceği tartışılmakta, bazı yerel sanatçılar tarafından savaşı unutturmamaya yönelik bir simge, bir tanık ve kültürel miras olarak kalması için sosyal medya aracılığıyla projeler üretilmektedir.

Lübnan İç Savaşı sonrası, ülkenin savaş travmasını unutturmamaya yönelik görüşleri savunan mimarlar arasında bulunan Bernard Khoury, kendini bir bellek koleksiyoncusu olarak tanımlamış, bu süreçten sonra çalıştığı tüm yapıtlarda savaşın izlerini tasarımlarına eklemiştir. Bu anlamda Khoury'nin tasarımını üstlendiği Beyrut'ta bulunan B018 isimli gece kulübü, halkın kolektif savaş bilinci için anıtsal bir mekân niteliği taşımaktadır.

Lübnan İç Savaşı döneminde, Beyrut'taki B018 kapı numaralı dairesinde müzik terapi eğlenceleri düzenleyen Najji Gebran, savaş bittiğinde bu etkinliği bir işletme mekanı açarak devam ettirmek istemiş, bu anlamda Khoury'nin tasarladığı B018 isimli gece kulübü (Görsel 39) açılmıştır. Gece kulübü, Khoury'nin savaşı unutturmamaya yönelik görüşleri çerçevesinde, Lübnan İç Savaşı'na gönderme yapmak amacıyla mezar, tabut ve ölüm temaları odağında tasarlanmış, 1976 yılında yüzlerce mültecinin katledildiği Karantina bölgesinde hizmete girmiştir.

Mimar Khoury, bu gün hem Lübnanlılar hem de turistler için güçlü bir bellek merkezi gören B018 için şunları belirtmiştir:

“Mekân, hiçbir zaman anıtsal bir yapı amacıyla tasarlanmadı ancak kesinlikle politik bir farkındalığa sahip olarak oluşturuldu. Hiç kimse bir gece kulübünün, en azından mimari olarak politik bir amaç taşıyabileceğini düşünmüyor. Tarihin yazıldığı yerler olarak kütüphaneler ve kamu binaları inşa ediyoruz. Ama ben, gece kulüplerinin de politik projeler olabileceğini ve kültürel bir yüke sahip bu binaların, müzelerden daha önemli olduğunu fark ettim. Eğer müzeler kültürün mezarlıklarıysa, o zaman kesinlikle gece kulüpleri, özellikle B018, kültürün doğduğu yerdir” (Usher, 2019).



Görsel 39: B018, Lübnan, Beyrut, Karantina Bölgesi.

Kaynak: <https://bit.ly/38DCVvW>

Connerton, toplumun ilgisizleştiği bir savaş anıtının işlevini yerine getiremeyeceğini, bu anlamda savaş anıtlarının adeta görünmez olduğunu dile getirmiştir. Oysa ‘mahal’, toplumun ilgisi onun üzerinde değilken bile farkında olmadan ona bakılmasını sağlamaktadır. Connerton, ‘mahal’in hayatın akışı içerisinde daima var olmasıyla sıradan bir hale gelmesinin, onu daha da güçlü bir kavram haline getirdiğini, bu anlamda ‘mahal’in toplumsal yaşamda bir bellek üreticisi olarak anıtsal mekanlardan daha önemli olduğunu savunmuştur. Connerton’a göre, anıtsal mekanlar, kültürel unutkanlık kaygısıyla, anıları yeniden yaşatma arzusu içerisinde ve aslında tamamen bu kaygının yeniden üretilmesidir (Connerton, 2012, s. 44, 45). Düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard (1929-2007), hız odaklı modernizm çağını “unutkanlığın belleğe karşı zaferi” ve “amnezinin görkemli bir biçimi” şeklinde ifade etmektedir. O’na göre hız, geride hiçbir şey bırakmadan, bireylerin nesnelere içerisinde yaşamasına ve döngüsüne

kapılmasına, bu anlamda da nesnelerin hızlı ölümü hafızanın zayıflamasına yol açmaktadır (Connerton, 2012, s. 122).

Savaş ve ölüm gibi şiddetin merkezi olmuş alanlar, modernizmin kapitalizmle olan ilişkisine bağdaşık olarak karanlık bir turizm şekline dönüşmüştür. Bu turizm şekline bir örnek de, 1970’ler süresince Pol Pot yönetimindeki Kızıl Kmerler’in Kamboçya’da gerçekleştirdikleri vahşet ve soykırım görsellerinin, 2000’li yılların ortasında sergilenmesidir. Pol Pot tarafından ölüm emri verilerek hapishanelerde tutulan mahkumların ‘son anları’ adı altında çekilen portre fotoğrafları, 1999’da müze haline getirilen Tuel Sleng Hapishanesi’nin duvarlarına asılmıştır (Görsel 40). Soykırım turizmi, turist popülasyonunu da arttırmış, müze duvarlarındaki hükümlülerin fotoğraflarına bakan turistlerin fotoğrafları da görsel haline getirilerek, yeni hükümetin ‘zararsız’ olduğu mesajı verilmeye çalışılmıştır (Zelier, 2017, s. 151).



Görsel 40: Tuel Sleng Hapishanesi Soykırım Müzesi.

Kaynak: <https://bbc.in/303IIHx>



Görsel 41: Tuel Sleng Hapishanesi Soykırım Müzesi’nde bir mahkum hücresi.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZaKdEv>

Savaşa dâhil olan anıtsal mekânlar, toplumsal bellek için bir hatırlatma çabası içerisinde oluşturulmuş görünse de, tüketim ve hızın getirisiyle ticari birer nesne haline gelmişlerdir. Bu durum, yeni medya kaynaklarıyla da beraber bireyin kendi popülasyonunu arttırmasına yönelik, “Oradaydım” görseline dönüşmekte, yaşanan savaş travması yerini modernitenin seyirlik aracına bırakmaktadır.

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere, Polonya Auschwitz Kampı, daha önce yaşanmış olayların geçtiği gerçek bir mekân; Berlin Holocaust Anıtı, yaşananları unutturmama amacıyla inşa edilen bir anıt; Lübnan B018 gece klübü, savaşa gönderme yapan politik bir mesaj kaygısıyla tasarlanarak, farklı bir sektör içerisinde toplumsal belleğe katkıda bulunan bir yapı; Lübnan The Egg kompleksi ise, bir kültürel etkinlik merkezi olarak inşasının ardından, savaş döneminde sığınak olarak kullanılmasıyla dönüşüme uğrayan ve şimdilerde kültürel amneziye karşı direnç göstererek anıt değeri kazanmış bir mahaldir. Bu örnekler, hafızaya olan büyük korkunun, daimi olarak nesnelere hatırlatma yoluyla kırılmaya çalışıldığı, ancak modernizm ve tüketim olgusuna yenik düşme durumlarıyla karşı karşıya kaldığının bir göstergesi olabilmektedir.

2.1.2. Görsel Enformasyonun Sürekliliği: Yeni Medya

Modern dönemdeki teknolojik gelişimlerin medya alanına da yansımaları, görsel enformasyonun yoğun bir şekilde kitlelere ulaşmasının da kapısını açmış, uluslararası olarak üretilen görsel materyaller, internet ağları sayesinde toplumun kolayca ulaşabileceği bir imgeler havuzunu oluşturmuştur. Bu anlamda medya aracılığıyla, toplumsal bellek ve kolektif bilincin değişim ile dönüşümü ortaya çıkmıştır.

Modern dönem politikaları, kapitalizmle birlikte ‘biricik’ olanları değiştirebilir, dönüştürebilir veya ortadan kaldırabilir bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ilişkiler, kimlikler, imgeler ve kitle iletişim araçları da bu kapitalist modern çağın getirdiği dönüşüme dâhil unsurlardır. Bu anlamda bir gözlemci gibi nitelendirilebilecek birey, bu süreçlerin dışında kalamayarak oluşuma katkıda bulunan bir öznedir (Crary, 2015, s. 22-23). Küresel çaptaki teknolojik gelişimlerin iletişim alanında da yer bulması, uluslararası olarak telekomünikasyonun yapılarının ilerleyişine katkıda bulunmuş, analog olarak gerçekleştirilen iletişim yerini, sayısal olarak hızlı bir şekilde veri sağlayan ağ sistemlerine bırakmıştır. Tüm dünyanın bu ağ sistemleri

içerisinde iletişimi gerçekleştirdiği modern dönem, sosyo kültürel ve ekonomi politik olarak toplum yapılarını büyük derecede etkilemiştir. Enformasyon akışı ve ulaşımındaki bu ağ sistemi, bilgi dağılımındaki iletilere de küresel bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlamda ağ sistemi, kapitalist düzenin tüketim ve üretim ağlarını da etkilemiştir. Medya ve iletilerin sürekliliğindeki tüketim odaklı enformasyon yığını, elektronik medyayla artış göstermiştir. Baudrillard bu medya sisteminin toplumların ortak geçmişi ve bilinci üzerindeki ilişkileri bozuma uğrattığını ve kaos halinde boş bir yaşayış biçimi yarattığını dile getirmiştir. Baudrillard’a göre, televizyon ve gazete gibi görsel enformasyon üreticileri, içinde bulunulan çağı imajlarla yaratmakta, “yap-ınan” gibi yapay bir evren kurgulamaktadırlar. Her ne kadar görsel medyanın, toplumsal konularda haberdar ederek kamuoyu oluşturma gibi olanak ve katkıları olsa da, Baudrillard yeni ağ sistemleri içerisindeki bireylerin, “gerçek”lere değil, üretilmiş imajlara tepki verdiklerini savunmuştur (Giddens, 2012, s. 83-156). İletişim bilimci Neil Postman da (1931-2003), medya ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır: “Gerçekliği ‘olduğu gibi’ değil, dilimizin üzerinden görüyoruz. Dilimiz de medyalarımızdır. Medyalarımız metaforlarımızdır. Metaforlarımız da kültürümüzün içeriğini oluşturur” (1985, s. 15). Sosyoloji profesörü Manuel Castells (1942), medyanın ürettiği ‘gerçek’liğin hiçbir zaman varolmadığını, ağ sistemindeki iletişim kültüründe tüm imgelerin kaydığını, bu yüzden gerçekliğin sanal olarak algılandığını ifade etmiştir. Castells’in, “*gerçek sanallık kültürü*” olarak ifade ettiği bu durumda, bireyler sadece görsel enformasyona ve sanal bir ortama maruz kalmakla yetinmez, imgeler sayesinde yapay bir deneyim ve sanıltı dünyası da yaşamaktadırlar. Ağ sistemi içerisindeki enformasyon yoğunluğu, her türden bilgi ve iletiye açık bir şekilde çeşitlilik sürdüren bir yapı olarak, toplumun geçmiş ile geleceğini bu kapsayıcı havuza sanal bir gerçeklikle oturtabilmektedir. Castells aynı zamanda bu yeni medya sisteminin, uzam ve zamanı da dönüştürerek, toplumların temel bilincini bozuma uğrattığını dile getirmiştir. O’na göre, ortak tarih ve kültürü, ağlar ve imgelerle yeniden kuran, sıfırdan üreten ve dolaşıma sunan medyada, “*mekanların uzamı*” yerini “*akışların uzamı*”na bırakmıştır. Bu bakış açısına göre, toplumsal geçmiş ve kolektif bilinç aynı sanal ileti içerisinde aktarıldığında “*zamansız zaman*” doğmaktadır. Böylelikle, “*akışların uzamı*” ve “*zamansız zaman*”, kurgulanmış sanal bir enformasyon yığnında oluşturulan yeni bir *gerçek sanallık kültürünün* ürünü olmaktadır (Castells, 2008, s. 497-501).

Hâkim sanal medya kültüründe, “*akışların uzamı*” toplumdaki süreçlerin işlevinde etkili olmaktadır. Ağ sisteminde enformasyon; aygıtlar, bilgi işlem teknolojileri ve yayın sistemleri dâhilinde oluşturularak, bu yapıların yarattığı biçimde bir etkileşim sunmaktadır. Buna göre, ağ sisteminde her şey uzamsal bir haldedir ve iletiler ile etkileşimler, ağlar sayesinde yeniden oluşturulmaktadır. Bu anlamda uzam, toplumsal yapı ve zaman, temelden değişmekte ve yeniden üretim çağına uygun bir seyir nesnesi haline gelmektedir. Yeniden üretilen ve nesne haline gelen toplumsal geçmiş ile gelecek yok olduğunda ise, zamansız zamana teslim olunmaktadır. Dolayısıyla görme ve işitme yoluyla algılanabilen kitle iletişim araçları, teknolojik gelişimle birlikte toplumların katılım sağlayarak, etkileşim halinde yorumlamalarına katkı sağlayan bir medya alanı olarak da oluşturmuştur (Castells, 2008, s. 548- 638).

İletişim kuramcısı Marshall McLuhan (1911-1980), ağ sistemleriyle dünyanın her yerine hızlı ve kolay bir biçimde ulaşan enformasyonun, her coğrafyadaki insanlar için ortak bir katılım sağlayan sanal bir kamusal alan yarattığını dile getirmiş, bu kamusal alanı da *küresel bir köy* olarak tanımlamıştır. Modern kitle iletişim araçlarıyla donatılan küresel köyde, medyanın toplumlar üzerinde etkisi oldukça fazla olmuş ve iletiler, ulaşılması istenen amaca doğru yönlendirilmiştir.

Ancak, siyasetçi ve yazar Ahmet Taner Kışlalı (1939-1999), küresel köydeki kitle iletişim araçlarının vermek istediği düşünce ile kamuoyu oluşturma gücünün, bireylerin eğilim ve bakış açılarına göre değiştiğini belirtmiştir. Kışlalı’ya göre, bireyin medyadan etkilenme durumu, kişinin kendisine yakın bulunduğu haber ve görsellerle daha fazla olmakta, kamuoyu oluşturmada medyadan ziyade kamuoyu önderlerinin etkisi görülmektedir (Kışlalı, 2003, s. 203-204). Kışlalı bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Paul Lazarsfeld’in ABD’de yaptığı araştırmalar, TV dâhil en gelişmiş kitle iletişim araçlarının bile, yüz yüze ilişkilerdeki kadar etkili olmadığını ortaya koyuyordu. Başka ülkelerde yapılan benzer araştırmalar da benzer sonuçlar verdi. Yazılı basın, radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları, kişilerin ancak var olan görüş ve kanılarını güçlendirebiliyor ama değişmelerinde fazla etkili olamıyordu. Kişiler kendi eğilimlerine uygun gazeteleri alıyor, eğilimlerine uygun yazarları okuyordu. Radyo ve televizyonda da, eğilimlerine uygun haber ve yorumlardan daha çok etkileniyordu” (Kışlalı, 2003, s. 203).

Modernizmin getirdiği kapitalist sistem, metaların üretilip hızlı bir şekilde tüketilmesini öngörmektedir. Üretilen metaların, hakim konjonktür vesilesiyle yeniden yapılandırılması ise, meta-arzu ilişkisini doğurmuştur. Arzuya bağlı üretim ve tüketim aşamaları, sürekli yeniyi öne sürecek ve bilgiyi de tüketime dâhil edecek yeni medyada görölmektedir. Arzulanabilir, tüketilebilir ve gelir geçer seyirlik bilgi de zaman algısını yıkararak, kolektif bilinçaltında hatırlama ve unutma eylemlerine yol açmaktadır (Connerton, 2012, s. 70-82).

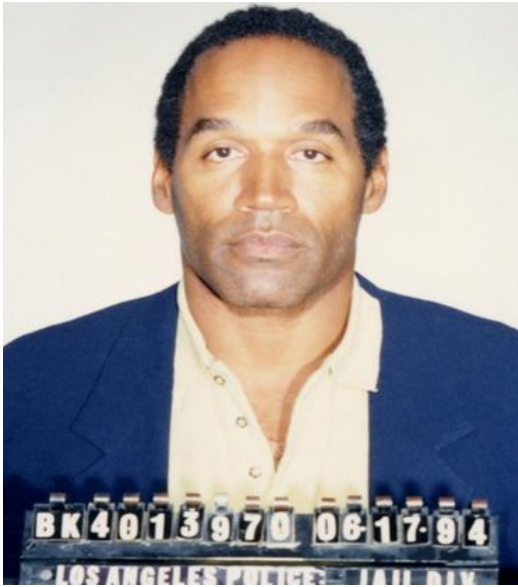
Dijital çağdaki geniş bir alana yayılan tüketimin zamansallığı, görsel medya aracılığıyla zamanı, gerçeklik kavramından çıkarıp, sanal bir zamansızlık yaratmaktadır. Bu anlamda, kültürel olarak önce hafızalara enformasyon yığınını gönderen medya, daha sonra bu gelip geçici bilgilerin unutulmasına yol açacak bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgi iletişim teknolojileri, gazete ve televizyon, enformasyonun iletiminde oldukça büyük bir güce sahip olarak ve toplumların deneyimlerinde sınırları sanal gerçeklik üzerinden çizerek bilinç ve düşüncüyü köreltmektedir. Benjamin, görsel medya araçlarının, bilgiyi devamlı yükleme ve tüketme amaçları doğrultusunda bellek kaybına yol açtıklarını dile getirmiş, topluma yansıtılan iletilerin kolay okunabilir, tüketilebilir olması ve gündelik olarak maruz kalınmasının kültürel amneziyle sonuçlanacağını savunmuştur. Buna göre, seyirlik nesnelere halindeki enformasyon, izleyici ve okuyucuyu gerçeklikten uzak, sürekli değişen ve yerine yenisi gelen bir iletiler topluluğuna karşı, soyut bir iletişim dünyasında kayıtsız kalmalarına neden olmaktadır. Buharlaşan somut gerçeklik, kalıcılıktan uzak, gelir geçer bilginin önce hafızalarda yer edinmesiyle hatırlama eyleminin, daha sonra sürekli maruz kalmayla unutma eyleminin yolunu açmaktadır. Deneyim ve kolektif bilinç arasındaki somut bağın medya aracılığıyla kopması, unutma eylemini gerçekleştiren imgelerin fazlalığıyla ortaya çıkmaktadır. Aşırı hafıza yüklemesi, toplumsal amneziye yol açan en büyük etken olarak görölmektedir. Buna göre medya, üret-tüket görselleri aracılığıyla, zamanı ve gerçekliği amnezi alanına yollamaktadır. Modernitenin yeni medyası, kişilerin olayları algılamadaki etmenleri, kişisel deneyimlerden çıkararak alışkanlıklar haline getirmektedir. Sürekli akış halindeki televizyon haberleri, tekrarlanan şiddet görüntüleri, birbiri ardına bireyin hafızasına yüklenerek unutulup giden bir mekanizmanın parçaları olarak sunulmaktadır. Buna göre, hızla gerçekleşen üret-tüket bilgileri, bilinçte kopukluk yaratarak, unutma alışkanlığına ve toplumsal

kayıtsızlığa yol açmaktadır (Connerton, 2012, s. 84-137). Sosyolog ve çevirmen Ulus Baker (1960-2007), modernitenin tüketim odaklı enformasyon sistemlerinin, gerçekliği yansıtmadıklarını şu cümlelerle açıklamıştır:

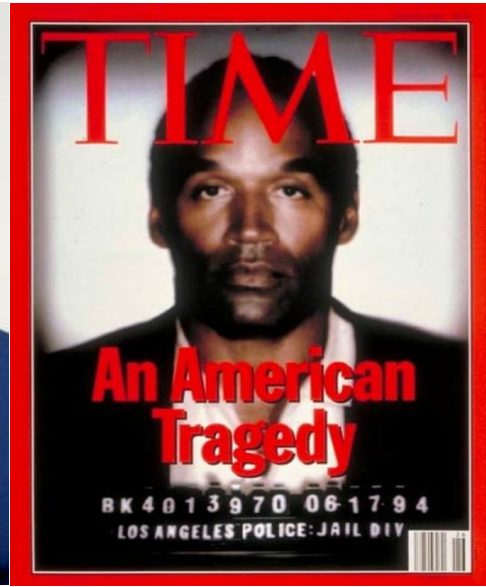
“...sorun artık gerçeğin yansıtılması veya yorumlanması değil, üretilmesidir. Çünkü montaj modern dünyanın tanımıdır. Endüstrilerimiz, bilgisayarlarımız, televizyonumuz, okuduğumuz kitaplar, hatta yazarları bile montajdır. ...kentlerimiz, sinai üretimimiz, edebiyatımız, her şey modern hayatla ve ileri kapitalizmde montajdan başka bir şey değildir. Montaj, her alanda modernliğin (ya da modernlik sonrasının) temel düşünme biçimi ve tarzıdır” (Baker, 2011, s. 42-46).

Baker’in, hem soyut hem de somut olarak tasvir ettiği montaj kavramı, modern dönemin yeni medya sisteminde toplumun eğilimini ya da bakış açısını değiştirecek bir güce sahip olmasıyla ilintilidir.

Medyadaki montaj ve sanal gerçeklik olguları, 1994 yılında, ünlü Amerikan futbolu oyuncusu O. J. Simpson davasının görsel medyada yer alınış biçimi üzerinden de açıkça görülmektedir.



Görsel 42: O. J. Simpson’ın Sabıka Fotoğrafi.



Görsel 43: O. J. Simpson’ın Time Kapağında Yayımlanan Fotoğrafi.

Kaynak: <https://bit.ly/2DglW7i>

Eşini öldürmekle suçlanan Simpson'ın, otoyolda polisten kaçtığı görüntüler, 95 milyon kişi tarafından canlı olarak bir aksiyon filmi gibi takip edilmiş, Simpson'ın duruşmaları televizyon ekranlarından naklen yayınlanmış, kayıtlara göre ABD'deki 142 milyon kişi, beraatle sonuçlanan davayı izlemiştir (Giddens, 2012, s. 648). Dava henüz sonuçlanmamışken, 1994 yılında Time dergisi, Simpson'ın sabıka fotoğrafını kapak sayfasında, dijital müdahalelerle değiştirerek yayımlamıştır (Görsel 42-43). Kapakta yer alan fotoğrafta Simpson'ın yüzü kontrast eklenerek karartılmış, keskin gölgeler neticesinde de sert ve agresif bir ifade elde edilmiştir. Bu fotoğraf, o dönemde davayla birlikte alevlenen siyah-beyaz tartışmalarını da yeniden gündeme getirmiştir. Kapak fotoğrafında ırkçılık yapıldığı ve toplumun yönlendirilmeye çalışıldığı görüşlerinin neticesinde, dergi editörü, "Sıradan bir sabıka fotoğrafını gerçeklikten pay vermeden sanat düzeyine çıkartma" şeklinde çalıştıklarını ifade etmiştir (Ritchin, 2012, s. 29). Bu olaydan hareketle toplumbilimci Anthony Giddens (1938) davanın, gerçek bir olay olmasına rağmen, bir sinema filmi gibi sansasyonel bir dil üzerinden reyting amaçlı yayınlanmasının, televizyon ekranlarının yarattığı *hipergerçeklik* olgusuna yol açtığını ve toplumu yönlendirme eğilimlerinin olduğunu belirtmiştir (Giddens, 2012, s. 648).

Görsel medya araçları, gerçekliği tersine çevirici özelliğiyle kişinin duygusal olarak kaygı gözetmeden iletişim kurabildiği, McLuhan'ın deyimiyle duygusuz iletişim alanlarıdır. Görsel ve işitsel araçlar, kültür, siyaset, spor ve sanat alanlarında, topluma iletilmesi istenen tüm iletiler sayesinde bir sahne görevi görmektedir. Bu anlamda görsel imgeler, toplumsal bilinci bir çerçeve içerisine almakta ve bireylerin hafızaları bu amaçlar doğrultusunda şekillenmektedir. Ağlarla sınırları çizilmiş olan enformasyon, gerçeklikten uzak bir hipnoz seansı gibi, farklı bir dil aracılığıyla bulanıklaşarak silinmektedir. Toplumun seyirlik imge olarak algılamaya başladığı evrede, savaşlar dahi bir sinema filmi seyri gibi deneyimden ve duygudan uzak algılanmaktadır. Buna göre, normalleştirilen görüntüler, unutmaya mahkum olmaktadır (Castells, 2008, s. 445-446-450-451).

McLuhan, "araç, mesajdır" kuramıyla, görsel iletişim aygıtları olan televizyon, gazete ve dergilerin dolaşıma sundukları enformasyonun, toplumlara verilmek istenen düşünceye göre oluşturulduklarını savunmuştur. Bu anlamda iletinin verildiği biçime göre, bireylerdeki feed back şekillenmekte ve kolektif bilinç, araca göre oluşmaktadır. Dolayısıyla, kitle iletişim araçlarının, hatırlatacağı yani gündemde hangi olayı tutacağı,

olayı ne yönde değiştireceği ya da sürekli hatırlatma yoluyla hafızalardan nasıl sileceği araca bağlı olmaktadır. O.J. Simpson olayında da görüldüğü üzere, mesajın iletimi, araca bağlı olarak kamuoyuna sunulmuştur.

Yaygınlaşan kitle iletişim araçları ve görsel imajlara kolay ulaşılabilirlik, savaşlar ve katliamlar gibi olayları da nesneleştirip gerçeklikle bağlantısını kesmekte ve kamuoyunu bellek kesintisine uğratmaktadır. 1991 yılındaki Körfez Savaşı, ekranlarda canlı olarak yayınlanan ilk savaş olarak, sanal bir gerçeklikle seyirlik bir sahne haline gelmiş, gösteriye dönüşerek, kültürel bilinçte açıklık yaratmıştır. CNN televizyonu vasıtasıyla naklen izlenen, kamuoyunu işgalci güçlere taraf olma amacıyla yönlendiren ve savaş oyunlarını andıran görüntüler, toplumdaki bilgi alma isteği yerine, heyecan verici bir haz duygusu etrafında şekillenmiştir. Bu anlamda savaş, acı, kan ve şiddetten uzaklaşarak, kültürel belleklerdeki savaş imgesini yıkmıştır. Yıkılan ve dönüşen imgeler, sürekli üst üste yığıldığında da amneziye yol açmıştır (Çakır, 2007, s. 254). Yazar ve sanat eleştirmeni John Berger (1926-2017), modern ve kapitalist toplumun kitle iletişim araçlarının ürettikleri imgelere dayalı olduğunu ve enformasyondan ziyade, ekrana ve imajlara bağlama amacıyla, eğlencelik bir iletiler topluluğu oluşturduklarını savunmuştur. Berger'e göre, medyanın oluşturduğu imajlar, toplumun sosyal ve kültürel değerlerini silikleştirmekte, ticari kaygı sahiplerine avantaj sağlamaktadır. Buradan hareketle, ticari kaygı içerisindeki görsel imajların amacı; modernite dâhilindeki kamuoyu üzerinde, yöneticilerin tahakküm kurma nesnesi konumunda olmaktır (Berger, 2016, s. 75). Connerton, ticarileşmiş modern dönem medyasını şöyle açıklamıştır:

“Ticarileştirilmiş iletişim sistemi içinde kontrol mekanizmalarını elinde bulunduranların güttüğü bellek politikalarının temelinde, üretilen görüntülerin herhangi bir şeyle bağdaştırılabilme özelliklerinin çok belirgin olmaması, herhangi bir hatırlama eylemine yol açmaması yatar. Üretilen görüntüler yalnızca gözden uzaklaştırabilme yetisini geliştirmeli, unutkanlığı yoğunlaştıran görüntülerin seri halinde üretimine yol açmalıdır. Çağdaş medya, hatırlanan şeyin hatırlayan kişiyle olan özgül ilgisinin yarattığı tehdidi zayıflatır, böylece kişisel belleğin kültürel değerini azaltır” (Connerton, 2012, s. 138).

Sosyal Psikoloji Profesörü Brad Bushman ile Angelica Bonacci, televizyonlarda yayınlanan şiddet odaklı görüntülerle ilgili olarak 2002 yılında yaptıkları deneyde, çeşitli yaş gruplarından kadın ve erkek deneklere şiddet, cinsellik ve nötr içerikli programlar izletmişlerdir. Deney sonrasında deneklere, programların aralarında gördükleri 9 adet reklamın markalarını hatırlayıp hatırlamadıkları sorulmuştur. Sonuca göre, nötr programı izleyenler, markaları hatırlayabilmiş; şiddet ya da cinsel içerikli programları izleyenler ise markaları anımsamadıklarını belirtmişlerdir. Bu deneye göre, şiddet görüntüleri toplumun belleğini görseller aracılığıyla amneziye uğratabilmektedir (Aronson, Wilson ve Akert, 2012, s. 711).

2003 yılında gerçekleşen ABD'nin Irak İşgali sırasında, Abu Ghraib Hapishanesi'ndeki görevli askerlerin, Iraklı mahkumlara uyguladıkları tecavüz ve insanlık dışı işkencelerin fotoğraflarının basına sızmasıyla büyük yankı uyanmıştır (Görsel 44). İnsan haklarına aykırı olan görüntüleri yayınlayan gazete ve televizyonlar, basın etiğini ihlal etmek ve şiddet pornografisi yapmak konularında eleştirilerin odağı olmuştur. İşkenceden sorumlu olan tüm askerler dava edildiyse de, bu olayın görüntüleri sürekli dolaşımda kalarak bir süre sonra normalleşme sürecine girmiştir.



Görsel 44: Abu Ghraib Hapishanesi'nde yapılan işkencelerin basına sızan fotoğrafları.

Kaynak: <https://wapo.st/2ZT4i1j>, <https://bit.ly/38CaRco>

Abu Ghraib fotoğrafları, *öteki* olarak gösterilenlere yönelik şiddet, kan, ırkçılık, sadizm ve vahşet içermesi açısından travmatik bir etki yaratmaktadır. Pornografi haline gelen

imajlar, şiddeti belgelemenin ötesinde onu yaratmaya da meyilli oluşlarından, toplumun görme eylemindeki körlük noktasını da ortaya çıkarmaktadırlar (Phelan, 2017, s. 51-53). Şiddeti gerçekleştirenler de izleyiciler gibi söz konusu körlük duygusunun içerisinde yer almaktadır ve bu anlamda toplumun şiddeti algılayış biçiminde dönüşümler yaratılmaktadır (Robins, 1999, s. 112-113).

Anadolu Ajansı (AA), 10 Ekim 2019 tarihinde resmi Twitter hesabından, “Terör örgütü YPG/PKK’nın Türkiye’deki sivilleri hedef alan saldırılarında şehit olan 6 kişiden biri 9 aylık Muhammed Omar bebek...” (AA, 2019) başlığıyla verdiği haberde, bebeğin kan ve tahribat içerisindeki bedeninin fotoğrafı açıkça yayınlanmıştır. Bilgisayar, tablet ve akıllı telefonlardan, her yaşta bireyin kolayca ulaşım sağladığı bir sosyal medya sitesinde, söz konusu türdeki bir fotoğrafı yayınlayan AA’ya, basın etik ilkelerini ihlal ettikleri görüşüyle kullanıcılar tarafından tepkiler gösterilmiştir. Gösterilen tepkilerin sonucunda AA resmi hesabı, haberi bir video haline getirip görselini bulanıklaştırarak ve “Bu video rahatsız edici görüntüler içerir” uyarısıyla birlikte yeniden yayınlamıştır (Görsel 45).



Görsel 45: Anadolu Ajansı’nın 10 Ekim 2019 tarihli Twitter paylaşımı.

Kaynak: <https://bit.ly/3gAOgzG>

Berger, haber iletiminde kullanılan fotoğrafın, gösteri nesnesi haline geldiğini belirtmiş, bu anlamda kültürel hafızanın bir gereklilik olmaktan çıktığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Berger, fotoğraf ile bellek ilişkisini Tanrı'nın insanlığı izlemesi olarak ifade etmiştir. Berger'a göre belleğin yok olması, toplum için geçmiş ile geleceğin anlamının kaybolmasıdır ve fotoğraf makinesi kayıt özelliğiyle bir bellek işlevi sunsa da esas olarak unutmaya hizmet eden bir sistemdir (Berger, 2016, s. 74-75).

AA örneğinde de görüldüğü üzere, görsel medyanın enformasyon iletimindeki araç olan fotoğraf, kamuoyunu ilgilendiren büyük ölçekli olaylar için hakikati göstermek amacıyla kullanılırken, bu hakikatin nasıl sunulacağı konusunda da gazeteciler için önemli bir noktadadır. Her ne kadar belge niteliğindeki haber fotoğraflarının bilgi iletimi ve karşı kamuoyu oluşturma amaçları olsa da, ağlar sistemindeki hızlı akışla sürekli güncellenen şiddet imajları, hem toplumda alışmaya yol açmakta hem de basın meslek ilkelerini ihlal etmektedir. Bu anlamda, enformasyon iletiminde sansasyon yaratma çabası içerisindeki her şiddet pornografisi, yap-tüket odaklı modernizm dünyasında adeta bir görüntü tekeli oluşturarak, sistemli bir şekilde kültürel amneziye yol açmaktadır.

27 Şubat 2020'de İdlib'teki Türk askerlerine yönelik hava saldırısından sonra, Türkiye'de bulunan göçmenlerin Avrupa'ya geçişleri için sınır kapıları açılmıştır. Göçmenlerin sınırı geçişlerini, bazı medya kuruluşları adeta bir gösteri halinde sunmuştur. TRT Haber kanalı da 5 Mart 2020 tarihinde, resmi Youtube hesabından "Göçmenler Yunanistan sınırını böyle geçiyor" başlıklı bir paylaşım yayınlamıştır. Yayınlanan videoda muhabir, "Türkiye Yunanistan sınırı olan Meriç Nehri'nin kenarındayız ve göçmenler buradan kayıklara binerek karşı kıyıya geçiyorlar" ("TRT Haber", 2020, 00:12-00:46) anonsunu geçtikten sonra, kamera kayığa dönmekte ve kayıkçının işaret vermesiyle göçmenler kayığa yönelmektedir. Kameranın çekeceği anda, kurgulanarak ve planlanarak yapılan bu haber, bir mizansen halinde sunulduğu için sosyal medyada tepkilerin odağı olmuştur.

TRT Haber gibi CNN Türk kanalı da 28 Şubat 2020'de, göçmenlerin sınırı geçişlerini canlı yayından vermiştir. Yayında, Çanakkale Ayvacı'tan Yunanistan'a botla geçmeye çalışan, can yeleksiz ve panik içerisindeki göçmenler gösterilmiştir. Yaklaşık 40 kişinin bulunduğu botun motorunun çalışmaması üzerine muhabir, "İllegal bir geçiş yapıyorlar.

Bakalım motor çalışacak mı? Bakalım buradan oraya ulaşmayı başaracaklar mı?” (“Demokrat Sözlük”, 2020, 01:00-01:31) şeklinde bir konuşma yapmıştır. CNN Türk kanalı bu olayı, canlı yayında adeta bir video oyunu gibi vererek, bottakilerin denizi geçip, kıyıya ulaşıp ulaşamayacaklarına dair anonslarıyla, basın etiğini ihlal etmiş, izleyicilerin söz konusu olayı bir gösteri halinde izlemelerine sebebiyet vermiş ve yine TRT Haber kanalı gibi sosyal medyada tepkilerle karşılaşmıştır.

Sürekli akış halindeki imge bombardımanı, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi toplumun belleğini silikleştirse de, kitleleri harekete geçirme ve olumlu bir yönde değişimi sağlamak amacıyla da etkileri olduğu yadsınamaz bir durumdur. 2015 yılında, Yunanistan’a gitmek üzere yola çıkan botun devrilmesi sonucu hayatını kaybeden ve cansız bedeni Bodrum sahiline vuran, üç yaşındaki Suriyeli göçmen Aylan Kurdi’nin fotoğrafı (Görsel 46), bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. O dönem Doğan Haber Ajansı adı altında hizmet veren DHA’dan Nilüfer Demir’in çektiği fotoğraf, olayın takip ettiği günlerde sosyal medyada en çok paylaşılan ve hakkında konuşulan görsellerden biri olmuştur. Ulusal ve uluslararası olarak göçmen karşıtı kişilerde ve gruplarda dahi farkındalık oluşturan fotoğraf sayesinde, Almanya sınır kapılarını, göçmenlere açma kararı almıştır. Aynı zamanda fotoğraf, 2016 yılında Time dergisi tarafından “tüm zamanların en etkili 100 fotoğrafından biri” seçilmiştir.



Görsel 46: Nilüfer Demir, Aylan Kurdi, Bodrum, 2015.

Kaynak: <https://bit.ly/38F17OD>

Bu örnek gibi, fotoğraflar hakikati göstererek, amaçladığı fikirleri, kurduğu bağlamla ilişkilendirebilmektedir. Kitleleri harekete geçirerek, konuyu sadece kadrajların sınırına sıkıştırılmadan, bir hatırlatıcı imgesi olarak kullanılabilmiş, bu anlamda da unutkanlık alanından çıkıp, fazlasıyla hatırlama olanaklarını yaratmıştır (Ritchin, 2012, s. 59). Huyssen, bir anı deneyimlemek ile onu fotoğraf ve televizyon kadrajlarından izlemenin arasında büyük bir fark olduğunu, ancak bu farkı göz ardı etmek yerine, topluma sunulan olayı kuvvetli bir uyarıcı olarak görmenin yerinde olacağını savunmuştur (Huyssen, 1999, s. 13).

Aylan Kurdi örneğinde de görüldüğü üzere, söz konusu fotoğraf, kamuoyunu olumlu bir yönde etkilemiş ve farkındalık yaratabilmiştir. Yeni medya sistemleri içerisindeki imajların, kültürel belleklere atılmış bir unutmaya aracı olduğu gözlemlense de, fotoğraflar görüneni göstermek amacıyla da toplumdan alınacak geri bildirimde büyük etkiler yaratmaktadır. Modernitenin metası haline gelmeyen, tüketim arzusu içerisinde bulanıklaşmayan, ticari kaygılardan uzak her haber görseli de toplumların hafızasında yer edinmeye devam edecektir. Ancak bu konudaki önemli bir unsur da, anımsamaya ve farkındalığa katkı sağlayan imgelerin, gün geçtikçe yine normalleşme sürecine girdiği ve unutmaya alanında kaldığıdır.

3. BÖLÜM: ŞİDDET GÖRÜNTÜLERİ VE MERHAMET YORGUNLUĞU

Modernitenin ağlar üzerinden enformasyonu ileten medya anlayışı, toplumsal olayları görseller aracılığıyla kitlelere sürekli bir akış halinde ulaştıran bir sistemdir.

Medyada yer alan şiddet görüntülerinin, kesintisiz, kolay ulaşılabilir, aşırı görünür ve kontrol edilemez oluşu, görsellerin medyada haber iletiminden ziyade, ticari kaygılarla birlikte sansasyon yaratma çabası içerisinde var olmasına sebebiyet vermiştir. Bu görsellerin toplumsal bellekte, savaşa karşı duyarlılık yaratma ve kamuoyu oluşturma etkilerinin olduğu gibi hafızalardaki üst üste yığılma durumuyla kültürel anlamda bir amnezi de yaratma durumu mevcuttur. Ağlar sistemindeki sanal ekranlar, video oyunu ya da sinema filmi gibi bir etki yaratarak gerçekliği değiştirebilme gücündedir. Dolayısıyla haber fotoğrafları ve videoları, belleklerin hafızasını güçlendirerek şiddete karşıt olma durumundan ziyade, bu görüntülere karşı duyarsızlık ve alışkanlık yaratabilmektedir.

Bu bağlamda, 3. Bölüm dâhilinde, bellek ve merhamet yorgunluğu kavramını, savaş bölgelerinde fotoğrafik görüntüler üreten muhabirlerin deneyimleri üzerinden değerlendirmek yerinde olacaktır.

3.1. Empati, Merhamet Yorgunluğu ve Fotoğrafik Görüntü İlişkisi

Alman filozof Theodor Lipps (1851-1914), 1897 yılında, empati kavramını bir nesneyi gözlemlerken bireyin kendini nesneye yansıtması ve bu nesne ile arasında özdeşim kurması olarak tanımlamış, kişiler arasındaki iletişimi incelerken de kullanılabileceğini savunmuştur (Ersoy ve Köşger, 2016, s. 9).

Psikoterapist Carl Rogers'a (1902-1987) göre empati, bir bireyin duygusal durum durumu ile tutum ve davranışlarını özümseyerek, kendisiymiş gibi hissetmektir (2011, s. 86).

Psikolog Arno Gruen (1923-2015), vicdan ve empatinin farklı gelişme dönemlerine sahip olabileceğinin altını çizmiştir. Gruen'e göre, yasaklar empatiyi bastırmakta ve bireyin ahlak sürecinin oluşumuna izin vermemektedir. Ancak birey, empatiye izin ve yer verdiğinde, gerçek sorumluluk ile suçluluk hissiyatını duyumsayabilmekte, bu durum da onu olgunlaştırarak ahlak bilincini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak, tutum

ve davranışları toplumsal kurallar dahilinde onaylanmayan bir kişiye karşı göz ardı edilen empati sonucunda, *üst ben*'de yani vicdanda taklit edilen bir sorumluluk tutumu ortaya çıkabilmektedir (Gruen, 2015, s. 145).

Freud, kişinin duygu durumunun bilinç, önbilinç ve bilinçdışına bağlı olduğunu belirtmiştir. Freud'a göre, bellek ve bilinç birbiriyle ilişkili olsalar da, ayrı çalışma prensiplerine sahip sistemlerdir. Çevrede gelişen olayların uyarıcılarla kaydedilmesi bilinçte gerçekleşirken, bellek de bu olayların kaydını çeşitli imgeler yoluyla bilinçdışı bir şekilde tutmaktadır. Buna göre bilinç, kişinin ruh halindeki değişim ve etkileşimler için koruyucu bir duvar görevi görmektedir. Dolayısıyla, uyarıcıları ve deneyimleri bilinçsiz bir şekilde yaşamak, bellekte kaydı tutulan izleklerin de kalıcılığını düşürmektedir (Yacavone, 2015, s. 109-110).

Freud, empatiyi analiz ederken, bireyin empati kurabilmesi için, karşısındaki kişinin bilinçdışına karşı harici bir organ gibi alıcı olabilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu anlamda Freud, empatinin ortaya çıkarılabilmesi için bir kişinin duygu durumlarını dışarıya yansıtabileceği bir ortamın olmasını ve bu kişinin bilinçdışına ulaşılabilmesini savunmuştur. Freud'a göre empati, kişilerin egolarına aykırı bir başka bireyin, kişisel duygu alanını anlamakta önemli bir aşamadır. Bu anlamda empati, öznel arasındaki bazı benzeşimlerden yola çıkılarak yapılan bir özümsemedir (Freud'dan aktaran Ersoy ve Köşger, 2016, 10,11).

Sözel iletişim kişiler arasında önemli bir yöntem olmasına rağmen, sözel olmayan duygu aktarımı, geri bildirimler konusunda daha etkili bir unsurdur. Nöroloji alanındaki çalışmalara göre, beyinde bulunan *ayna nöronlar* adındaki hücre, bireylerin kendi tutum ve davranışlarını, başka bir bireyde de gördüklerinde harekete geçmektedir. Bu anlamda ayna nöronlar, empati kurma becerisinde önemli bir etkidir. Ayna nöronlar hücresi, bir kişinin üzüntülü bir ruh halindeyken, diğer bir kişinin empati yapabilmesine bağlı olarak, kişinin kendi hücrelerini harekete geçirmektedir. Ayna nöronların nasıl işlediğine dair soruların giderilmesi adına yapılan deneyler, manyetik rezonans görüntüleme işlemi olan fMRG ile sağlanmaktadır. Fransa'da bulunan Aix-Marseille Üniversitesi Timone Sinirbilim Enstitüsü'nden Bruno Wicker ve ekibinin fMRG ile yaptığı deneylere göre, bir kişinin hissettiği bir duygu durumunu, başka birinin gözlemlemesiyle, beynindeki ayna nöronlar hücresinin harekete geçtiği ortaya

koyulmuş, aynı zamanda harekete geçen hücrelerle, duygu durumunun kişinin mimiklerine de yansıdığı saptanmıştır. Aynı zamanda mimiklerde beliren bu değişimin, toplumsal yaşam içerisinde kişilerin empati yapma duygusunu anlamamıza yardımcı olduğu da savunulmuştur (Aronson, Wilson ve Akert, 2012, s. 182, 183).

Sosyal Psikolog C. Daniel Batson, insanların empati kurarak yardım etme davranışlarına ilişkin olarak, çalışma arkadaşlarıyla birlikte bir deney gerçekleştirmiştir. Deneyde, psikoloji dersi alan öğrencilere üniversitenin radyo kanalından bir program dinletilmiştir. Radyo programında Carol adındaki bir öğrenciyle röportaj yer almaktadır. Carol röportajda, bir trafik kazası sonucu tekerlekli sandalyede iyileşme sürecini geçirdiğinden dolayı derslerden geri kaldığını ifade etmiştir. Kayıt bittikten sonra denek öğrenciye, dersin profesörünün ilettiği söylenen bir zarf içerisindeki not verilmiştir. Notta, Carol'a ders konusunda yardım edip edemeyeceği sorusu yer almaktadır. Farklı öğrencilere, düşük empati ve yüksek empati koşuluyla farklı bantlar dinletilen deneyde; yüksek empati koşulundaki öğrencilere, Carol'ın bulunduğu durumu düşünmeleri ve hayal etmeleri istenmiş, düşük empati koşulundaki öğrencilere ise, Carol ile ilgili nesnel ve öznel düşünceleri istenmiştir. Elde edilen bulgulara göre deneyin sonucunda, yüksek empati koşulundaki öğrenciler, düşük empati koşulundakilere oranla daha fazla olarak, Carol'a yardım etmeyi kabul etmişlerdir. Batson ve çalışma arkadaşları bu sonuca göre, kişilerin yardım duygularının kişisel çıkar ve empatiye bağlı olarak ortaya çıktığını savunmuştur. Buna göre, başkalarının yaşadığı zorlu durumlarda yardım etme isteğinin empatiye bağlı olabildiği gibi, kişinin duyduğu vicdan sorgulamasıyla başa çıkabilmek adına kişisel çıkarları için yardım ettiği de ortaya koyulmuştur (Aronson, Wilson ve Akert, 2012, s. 630, 634).

Bireylerin empati kurma becerisinin ortaya çıkamamasının sebeplerinden biri de, başka kişilerin yaşadığı travmatik deneyimlere sürekli olarak maruz kalmadır. Travmatik olaylara maruz kalan bireyde, ikincil bir travma türü olan ve empati kaybını içeren merhamet yorgunluğu gelişmektedir. Merhamet yorgunluğu, tükenmişlik ve ikincil travmatik stres ile de ilişkilendirilmektedir. İkincil bir travma türü olan merhamet yorgunluğunda, kişi travmatik olayları kendisi yaşamamakta, başka insanlarınkine sürekli olarak şahit olmaktadır. Bu anlamda, kişinin duygusal uyuma sonucunda bir kaçınma hareketi olarak da merhamet yorgunluğunu geliştirmesi mümkündür (Thieleman ve Cacciatore'den aktaran Dworznik, 2018, s. 642). Buna bağlı olarak, kan,

şiddet, ölüm gibi travmatik deneyimlerin mevcut olduğu coğrafi bir bölgede bulunan ve bu deneyimleri yaşayan insanlara tanık olan bireyler, merhamet yorgunluğuna uğrayabilmektedir (Creamer ve Liddle'dan aktaran Dworzniak, 2018, s. 642). Buradan hareketle, güvenlik güçleri ve sağlık çalışanları gibi savaş/çatışma bölgelerinde çalışan gazeteci ve televizyoncular da, travmatik olaylar yaşayan kurbanlara sürekli maruz kalmalarından dolayı merhamet yorgunluğu riski altındadır (Figley'den aktaran Dworzniak, 2011, s. 23).

Savaş ve çatışma alanlarında çalışan muhabirlerin merhamet yorgunluğuna uğrama riski olduğu gibi tükenmişlik sendromuna da uğrayabilmektedirler. Ancak tükenmişlik, kurbanlara tanık olma durumuna sürekli maruz kalımdan hemen sonra travmatik bir biçimde değil, zamanla oluşmaktadır. Buna bağlı olarak tükenmişlik, şiddet olaylarına maruz kalmanın yanı sıra, modern dönemdeki hızlı yaşam koşulları, fazla çalışma saatleri ve yoğun enformasyon iletme ihtiyacına bağlı olarak da gelişebilmektedir. (Figley ve Kleber'dan aktaran Dworzniak, 2018, s. 642).

Merhamet yorgunluğuna uğrayan basın çalışanlarında, şok, korku, sosyal hayatta kopukluk, uyku sorunları, suçluluk, üzüntü gibi belirtiler ortaya çıkmaktadır. Travma çalışmaları ve psikotraumatojide öncü olan Psikiyatrist Frank Ochberg, merhamet yorgunluğuna maruz kalan gazeteci ve televizyoncuların, post travmatik stres bozukluğu yaşadıklarını öne sürmüştür (Dworzniak, 2006, s. 536). Buna bağlı olarak, kurbanlarla iletişim halinde olan ve haber sahası içerisinde travmatik olaylara maruz kalan gazeteci ve televizyoncular, empati yaparak duygu ve durumları özümsemekte, daha sonrasında ise sürekliliği olan bu trajedik olaylara karşı bilinci koruma mekanizmasıyla, duygusal uyuma ve merhamet yorgunluğu yaşamaktadırlar.

Travmatik olaylara maruz kalan kişilerde acıyı özümseyebilme, empatinin gerçekleşebilmesi açısından bir basamaktır. Acıyı bastırma ya da inkar durumunda ise, kişinin toplumsal yaşamdaki kimliği ve bilinç durumu sekteye uğramaktadır (Gruen, 2015, s. 25).

1994 yılındaki bir infaza tanık olan gazeteciler üzerinde yapılan araştırmada, gazetecilerin kişisel olarak güvende olduklarını bildikleri ve maruz kalacakları trajedik

olayı önceden öğrendiklerinde dahi yüksek derecede dissosiasyon⁴ yaşadıkları ortaya konulmuştur (Freinkel, Koopman ve Spiegel'den aktaran Dworzniak, 2006, s. 536).

Alman nörolog Alfred Goldscheider (1858-1935), travmatik olaylarda, kişilerin belleklerindeki olguların uyarılmasında aniden artma ve azalma meydana geldiğini belirtmiştir. Goldscheider'e göre, bu artma ve azalma durumu trajedik olayların sağladığı korku ve heyecanla mümkün kılınmakta ve travmaya sebebiyet veren duygu durumlarının sabitlenmesine neden olmaktadır. Freud'un öğrencisi Psikanalist Sandor Ferenczi (1873-1933), Birinci Dünya Savaşı sonrası, 1918 yılında, Budapeşte'teki Psikanaliz Kongresi'nde savaş nevrozları hakkında sunum yaparken, Goldscheider'ün bu analizinin temelini Freud'un travma kuramlarına dayandığını belirtmiştir. (Ferenczi, 2017, s. 40).

Freud'un savaş deneyimleri üzerine savunduğu görüşe göre, kişinin bilinçaltındaki duygular adeta bir bomba gibi güçlüdür ve kişinin medeni yaşamının gereklilikleri ile devamlı bir çarpışmadır. Bu anlamda savaş gibi travmatik bir olay, medeni yaşamın getirilerini alt üst edecek duygu sistemlerini beraberinde getirmektedir. Freud'a göre, bireyin medeni yaşamda bastırıldığı şiddete yönelik tutum ve davranışlar, trajedik olaylar karşısında ortaya çıkabilme riski taşımakta ve kişi bu histerilerle sürekli bir çatışma halinde olarak, bilincini koruyucu bir duvar işleviyle kullanıp, duygularını kontrol etme yönelimini göstermektedir. Kişi bu kontrol etme yöneliminde başarısız kalırsa da, nevroz ortaya çıkmaktadır (Jones, 2017, s. 92-93).

Travmatik ortamlarda bulunan ve bu olayların görsel enformasyonuna maruz kalan kişi, bazı görüntüler karşısında duyarsız kalırken, bazılarına karşı tepki geliştirebilmektedir. Buna rağmen, tüketim nesnesi haline gelmiş her şiddet fotoğrafı silikleşip, toplumun karşısında görünmez olmaya ve gözlerde bulanıklık halinde var olmaya mahkumdur (Moeller, 1999, s. 36).

Freud'un bilinç kavramını bir duvar olarak nitelendirmesinden yola çıkan Benjamin, şiddet fotoğraflarını bireylere fırlatılmış bir şoklar dizisi olarak görmektedir. Benjamin'e göre, deneyimlenen olaylardaki şok faktörü ne kadar büyük bir derecede ise, bilinç de o derecede tetik halinde olmaktadır. Buna göre, şok faktörlerinin

⁴ Acı, üzüntü, şok anlarında kişinin bu durumdan kendini uzaklaştırma amacıyla bilinç ve kimliğini koruma eğilimi.

belleklerde sabitlenerek kalıcı hale gelmesi ise, Erfahrung⁵'un korunmuş tecrübeler bütünlüğünü bozmaktadır. Benjamin, görsel enformasyonun şoklar dizisi halinde süreklilik göstererek çalışmasının, belleği ortadan kaldırarak, bozuma uğrattığını belirtmiştir. O'na göre, şiddet içeren görseller ile kişilerin duygu durumundaki tahribatlar arasında bir bağ bulunmaktadır ve görseller anı saklayabilmesiyle de şok mekanizmasını devam ettirmektedir. Ayrıca Benjamin bunu, Freud'un öne sürdüğü, travmanın geriye dönüldüğünde nevroz haline gelmesi görüşüyle de ilişkilendirmektedir (Yacavone, 2015, s. 111-112-113).

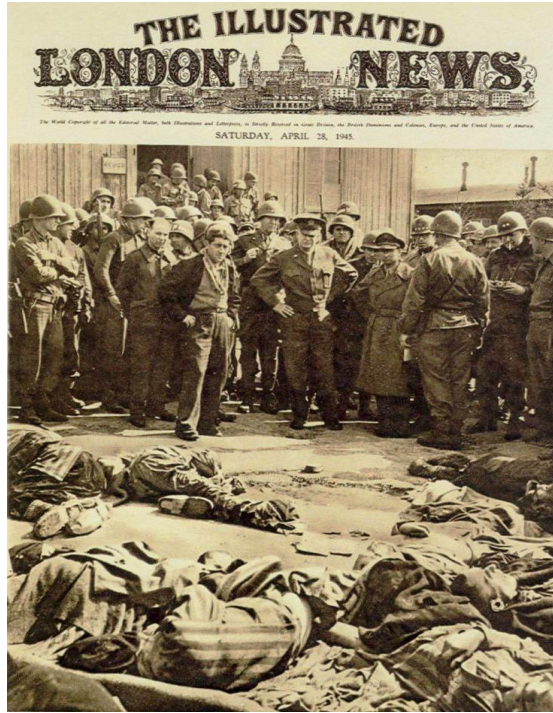
Ağlar sistemiyle birlikte televizyon yayınları ve internet gibi modern dönem enformasyon araçlarının kolay erişebilirlik neticesinde her evde, her yaş grubundan insana ulaşabilmesi, sürekli olarak yayın akışı sağlanan şiddet ve savaş görüntüleri gibi travmatik olayların da daha meşru hale gelmesini sağlamıştır (Aronson, Wilson ve Akert, 2012, s. 727).

Sosyal öğrenme ile ilgili çalışmalarıyla bilinen Psikolog Albert Bandura (1925), şiddet içeren televizyon yayınlarının çocuklardaki etkisi üzerine yaptığı deneyde, çocukların gördükleri yayınlar karşısında taklit geliştirdiklerini ortaya koymuştur. Deneyde çocuklar televizyon ekranından, elindeki bir sopayla kuklaya şiddet uygulayan bir adamın görüntüsünü izlemişlerdir. Görüntülerden sonra çocuklar bir kukla ve sopayla aynı odada yalnız bırakılarak, tepkileri ölçülmüş, çocukların hepsi aynı televizyon ekranında gördükleri adam gibi, kuklaya sopayla şiddet uygulamışlardır. Deneyin bir sonraki ayağında ise çocuklara, aynı adamın kuklaya şiddet uyguladığı anda, başka insanlar tarafından şiddet gördüğü görüntüler izletilmiştir. Bu aşamanın akabinde tekrar odaya alınan çocuklar kuklaya saldırmamış ve şiddet eğilimi göstermemişlerdir. Bu deneye bağlı olarak Bandura, çocukların gösterdikleri şiddet eğiliminin, kişilerin davranışlarına göre şekillendiğini savunmuştur (Dündar, 1996, s. 386).

Gazeteci Can Dündar, 1970'li yıllardaki Filistinli gerilla bir grubun, uçak kaçırma eylemlerini ana haber bültenlerine yetişebilecek bir vakitte gerçekleştirme planı yaptıklarını belirtmiştir. Bu anlamda Dündar, savaş sahalarında gerçekleşen şiddet olaylarının televizyon ve gazetelere hizmet eden gösteriler halinde düzenlendiklerini, basın organlarının da gelen haberlerin yayınlanması durumunu, yüksek ölü ve trajedik

⁵ Benjamin'e göre, zamanla elde edilen deneyimler bütünü.

görüntülerin olup olmadığına göre karar verdiklerini dile getirmiştir. Dündar'a göre, seyirlik gösteriler sunan medya, şiddet görüntülerinin yoğunluğuna bağlı olarak sundukları görsel enformasyonlarla, kitleler üzerinde duyarsızlık oluşturmakta ve bu durum bir süre sonra şiddet isteğinin yükselmesine sebep olmaktadır (Dündar, 1996, s. 387-389). Sosyolog ve iletişim bilimci Ünsay Öskay (1939-2009), modern dönemin süreklilikteki akışına ayak uyduran toplumun, basın yayın organlarıyla ulaştırılan savaş ve ölüm içeren görsel enformasyonlar neticesinde, şiddete karşı gönüllü olarak tüketici konumuna geldiklerini belirtmiştir. Öskay'a göre, bu haberlerin sürekli akış halinde olması, izleyicilerin vicdan duymasına değil, tam tersine savaşları meşru görmelerine ve doyumsuz bir tüketici olarak bu tarz görüntüleri tüketmelerine sebep olmaktadır (Öskay, 1996, s. 195). Bu anlamda, yoğun derecede şiddet görüntüsüne maruz kalmak, şiddete uğrayanlara karşı empatinin yok olmasına ve şiddetin hayatın akışında olması gereken sıradan bir davranış biçimi olarak görülmesine neden olmaktadır (Aronson, Wilson ve Akert, 2012, s. 710).



Görsel 47: The Illustrated London News, Ohrdruf Toplama Kampı, Nisan 1945.

Kaynak: <https://bit.ly/2ZVxq8a>

Basın yayın organlarının fotoğraflık görüntüyle sağladığı şiddet içeren enformasyonlar, arşiv görevi görerek, yaşanan olaylara karşı tanık olma durumu da yaratmaktadır.

Fransız *Libération* gazetesi, 1945 yılındaki nüshasında, Yahudi halkının toplama kamplarında uğradıkları şiddete ilişkin görüntülerin fotoğraflarını yayımlamıştır. *Libération* gibi *L'Humanité* ve *The Illustrated London News* (Görsel 47) gazeteleri de toplama kampı fotoğraflarını manşetten basmıştır. Fotoğraflar yayımlandıktan sonra gazete, şiddetin meşru hale getirilmesi görüşleriyle tepki çekmiş, bu görüşler dâhilinde bazı basın organları da fotoğrafları basmama kararı almıştır. Fotoğraflar, toplama kamplarıyla ilgili olarak kamuoyunda vicdan yaratma ve bilinçlenme durumu yaratabilme ihtimali taşısa da, süreklilik halinde görüntülere alışma eğilimini de beraberinde getirmektedir (Tural Cheviron'dan aktaran Bezirgan Arar, 2017, s. 115).

Yazar ve fotoğraf teorisyeni Ariella Azoulay (1962), tanıklık yaratan fotoğrafların ve modernitenin hızlı akışının, topluma her imgeyi görebilme şeklinde bir hak tanıdığını savunmaktadır. Şiddet, kan, çıplaklık ve ölüm gibi görsel enformasyonlar bir nesne olarak sergilenip, tüketime açıldığında, söz konusu trajedik olaylar da alışkanlığa teslim olup, belleklerde inkâra yol açmaktadır. Azoulay'a göre, modernitenin hız odaklı görsel akışı, imgeleri yağmalama olarak topluma dayatmakta ve bir sonraki imgenin de hemen görünür kılınmasının yolunu açmaktadır (Azoulay, 2018).

Basın yayın organlarının şiddet içeren görüntüleri kamuoyuna sunması, modernite ile birlikte daha da görünür olmuştur. Siber alanların enformasyonu tüketim aracı olarak kullanması, gazete ve televizyonların travmatik olayları sansasyon yaratmak amacıyla sunmasına da neden olmuştur. Bu anlamda yeni medya sisteminde, topluma sunulan kurbanlara karşılık üzüntü ve acıma gerçekleştikten hemen sonra, bir başka kurbanın olup olmadığı sorgulanmaya başlanmaktadır. Acı ve üzüntüler, üret ve tüket sistemiyle, belleklerde unutulmaya terk edilmektedir. Savaş ve çatışma bölgelerindeki muhabirlerin tanık oldukları merhamet yorgunluğu, modern dönem öncesi de yaşanmaktadır. Ancak, ağlar sistemine dâhil olarak çalışan muhabirler daha çok enformasyon üretmek, travmatik olayların sürekliliğinin sağlanması ve çalıştıkları kuruma karşı profesyonel yükümlülüklerini yerine getirmek amacıyla, daha fazla şiddet ortamlarına maruz kalmaktadırlar.

Bu anlamda, modern dönemdeki tüketim odaklı görsel enformasyon, gazete okuyucuları ile televizyon izleyicilerinde olduğu gibi muhabirlere de daha fazla imge akışı sağlamaktadır. Buradaki fark, muhabirlerin olaylara, hem basın yayın organlarından

hem de saha çalışmalarıyla maruz kalmalarıdır. Dolayısıyla, modernitenin ağırlık sistemine sürekli görsel enformasyon akışı sağlamak amacıyla savaş ve çatışma bölgelerinde çalışan muhabirlerin, bu alandaki saha deneyimlerine değinmek yerinde olacaktır.

3.2. Savaşın Tanıkları Muhabirler ve Merhamet Yorgunluğu Süreci

Bu bölümde, savaş ve çatışma bölgelerinde bulunarak travmatik olayları bire bir olarak deneyimleyen gazete ve televizyon muhabirlerinin mülakatlarına yer verilmiştir.

Yerli ve yabancı 11 savaş/çatışma muhabiriyle yapılan mülakatlar, yarı yapılandırılmış bireysel görüşme yöntemiyle, yüz yüze, telefon ve e-posta yoluyla gerçekleştirilmiştir. Mülakatlardan elde edilen görüşler dâhilinde yapılacak olan yorumlamalar, travmatik olayları gözlemleyen/deneyimleyen muhabirlerin şahsi görüşleri ve ifadeleri üzerinden şekillenmeyi amaçlamakta, herhangi bir tanı ortaya koyma kaygısı gütmemektedir.

Çalışmada yer alan muhabirlerin kariyer bilgileri aşağıda verilmiştir.

Coşkun Aral: Muhabirliğe Günaydın ve Gün gazetelerinde başlamıştır. 1977 yılındaki Kanlı 1 Mayıs olayını takip etmiş ve haberleştirmiştir. Sipa Press, Time ve Newsweek dergileriyle çalışmıştır. Polonya, İran, Irak, Uzakdoğu, Afganistan, Lübnan, Kuzey İrlanda ve Çad bölgelerindeki çatışma ve savaş ortamlarında muhabirlik yapmasının yanı sıra, televizyon için belgesel çalışmalar üretmiştir.

Christopher Morris: 1981 yılında muhabirliğe başlamıştır. Magnum, Gamma, Black Star gibi uluslararası fotoğraf ajanslarıyla çalışmıştır. Somali, Kosova, Afganistan gibi savaş bölgelerindeki ve Libya İç Savaşı ile Irak Savaşı'ndaki çalışmalarıyla Robert Capa Altın Madalyası ve World Press Photo ödüllerine layık görülmüştür. VII Photo Agency kurucusudur.

Can Ertuna: 20 yıl boyunca televizyon habercisi olarak, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki savaş ve çatışma bölgelerinde görev yapmıştır. Galatasaray Üniversitesi'nde medya ve iletişim çalışmaları alanında doktora eğitimini tamamlamıştır. Halen, uluslararası haber kuruluşları için serbest gazetecilik yapmakta; yeni medya, dijital haber araçları, TV ve video haberciliği, medya ve savaş uzmanlık alanları kapsamında, Bahçeşehir Üniversitesi Yeni Medya Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev almaktadır. "Arap İsyanları Güncesi" adında bir kitabı bulunmaktadır.

Bünyamin Aygün: Fotomuhabirliğe 1987 yılında başlamıştır. Irak Savaşı'nın yanı sıra Gazze ve Ramallah'daki çatışmaları takip etmiş, Günaydın, Hürriyet, Türkiye gazeteleri ile İhlas Haber Ajansı ve Doğan Haber Ajansı gibi kurumlarda görev yapmıştır. 2013 yılında, Suriye'deki olayları takip ederken Işid tarafından 40 gün boyunca rehin tutulmuştur. Halen, Milliyet gazetesinde Fotoğraf Müdürü olarak görev yapmaktadır.

Felat Bozarlan: Gazeteciliğe 1996 yılında Sabah Gazetesi Diyarbakır Bürosu'nda başlamış, İhlas Haber Ajansı, Doğan Haber Ajansı İstanbul ve Diyarbakır büroları'nda görev almıştır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Musul ve Irak Savaşı'ndaki çatışmaları takip etmiştir. Atina ekonomik krizi ve Irak'taki Işid olaylarında habercilik yapmıştır. Halen Deutsche Welle Türkçe'nin Diyarbakır Muhabiri olarak çalışmaktadır.

Greg Marinovich: 1990 yılında, Ken Oosterbroek, Joao Silva ve Kevin Carter ile *The Bang Bang Club* topluluğu adı altında, Güney Afrika'daki İnkathalar ve Zulular arasındaki savaşı takip etmiş, çalışmalarını Pulitzer Spot News Photography ödülüne layık görülmüştür. 25 yıl boyunca çatışma bölgelerinde görev almış, film yapımıcılığı da yapmıştır. Halen, Boston Üniversitesi'nde gazetecilik, Harvard Üniversitesi'nde de görsel gazetecilik dersleri vermektedir.

Güray Ervin: Gazeteciliğe, 1988 yılında Hürriyet Gazetesi İzmir bürosunda başlamış, Kanal D TV, 24 TV, Kanaltürk TV ve Al Jazeera Türk kanallarında haber kameramanı olarak çalışmıştır. Halen, TRT World kanalında görev almaktadır.

Kenan Yeşilyurt: Son 11 yıldır Anadolu Ajansı bünyesinde muhabirlik yapmaktadır. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki savaş ve afet olaylarında görev almıştır.

Murad Sezer: Gazeteciliğe spor muhabiri olarak başlamış, 1997 yılında Associated Press bünyesinde haber fotoğrafçılığına geçiş yapmıştır. 2009 yılından bu yana da Reuters haber ajansında görev yapmaktadır.

Paul Hansen: 30 yıldır, gazeteci olarak fotoğraf, yazı ve film çalışmaları üretmektedir. 2013 yılında Gazze çatışmaları sırasında çektiği fotoğrafı ile World Press Photo ödülüne layık görülmüştür.

Onur Çoban: Fotomuhabirliğe 2002 yılında başlamış, Sudan, Suriye, Irak, Afganistan, Somali, Libya, Tunus, Yemen, Ukrayna ve Filipinler gibi bölgelerde görev almıştır. Halen, Anadolu Ajansı bünyesinde savaş muhabiri olarak çalışmaktadır.

3.2.1. Şiddet Görüntülerine İlk Tanıklık: Soğukkanlı Olmak Mümkün Mü?

Gazete, televizyon ve internet tabanlı basın kurumlarında çalışan muhabirler, mülakatlar neticesinde, gittikleri ilk savaş/çatışma alanında yaşadıkları duygu durumunu aktarmışlardır.

Coşkun Aral, haber yapmak için gittiği ilk savaş olan 1980 yılındaki İran-İrak Savaşı'ndaki hissiyatının büyük bir korku olduğunu, daha sonraki savaşlarda yine korku hissetmesine rağmen, sığınacak yer aramak ve haberi yapmaya devam etmek gibi profesyonel davranışlarını sürdürdüğünü ifade etmiştir. Aral, bu durumu “psikolojik bir dezenformasyon, yani duyarsızlık” (Coşkun Aral, kişisel görüşme, 20 Aralık 2019) olarak tanımlamıştır.

Christopher Morris, gittiği ilk çatışma bölgesi olan Filipinler'de, korkusunu kontrol etmeyi öğrenmesi gerektiğini düşünerek, insanlığı en kötü haliyle fotoğraflamak isteğiyle dolduğunu belirtmiştir. Morris, birini öldüren kişiyi fotoğraflamanın soğukkanlılık değil aptallık olduğunu, ancak en üstün fotoğrafçılık türünün de savaş fotoğrafçılığı olduğunu ifade etmiştir (Christopher Morris, kişisel görüşme, 25 Kasım 2019).

Can Ertuna, Filistin Gazze'deki ilk hissiyatını hatırlayamadığını fakat şiddet görüntülerine karşı yabancılaşmayı başarabildiğini, bunu yapmayı savaş bölgesindekilerle empati kurmaya çalışsaydı görevini yerine getiremeyip, ruh sağlığını da koruyamayacağını dile getirmiştir. Ayrıca Ertuna, kendini savaş bölgesindeki vahşetin dışında tutmaya çalıştığını ifade etmiş, bunun sebeplerini de şu şekilde açıklamıştır:

“Birincisi nesneliği yitirmemek için, ikincisi çalışabilirliğimi yani haberciliğimi sürdürmek için. Çünkü ruhsal bir çöküntüye girmek ya da buhran yaşamak benim oradaki çalışma pratiğime de zarar verecekti. Üçüncüsü de orta ve uzun vadede yara almamaya çalışmak. Çünkü çok fazla birikiyor, ne kadar kendinizi korursanız koruyun, ne kadar engellemeye çalışırsanız çalışın, bir yerden sonra izlerini görmeye başlıyorsunuz, ne kadar bastırırsanız bastırın bir yerden mutlaka çıkıyor... Bir noktada eğer kepenği indiremezseniz, filtreyi aranızda koyamazsanız, ruh sağlığınız mutlaka bozulur, nesneliğinizi yitirirsiniz, işinizi yapamaz hale gelirsiniz, kısa vadede olmasa da orta ve uzun vadede” (Can Ertuna, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2019).

Bünyamin Aygün, gittiği ilk savaş olan Amerika'nın Irak'a müdahalesinde, heyecan ve adrenalin hissetmesiyle korkusunu yendiğini belirtmiş ve hissiyatını şöyle açıklamıştır:

“Ben yapı itibariyle de çok heyecanlı ve hiperaktif bir insan olduğum için çok soğukkanlıydım diyemem. Çünkü nerede patlama olsa oraya fırlayıp gidiyordum. Soğukkanlılıktan ziyade, haber yapma, görüntüyü alma heyecanıydı. Korkunun olmaması zaten benim en büyük handikapımdır. Ben savaşla ilgili ilk deneyimimden sonra, bu iş için uygun olduğumu ve devam etmem gerektiğini düşündüm” (Bünyamin Aygün, kişisel görüşme, 2 Aralık 2019).

Felat Bozarlan, gittiği ilk savaşta gerginlik ve endişe hissettiğini, sadece kendisini düşünerek sağlıklı bir şekilde evine dönebilme duygusuna odaklandığını, yıllar geçtikçe savaşı yaşayan kurbanlar için endişe duyabildiğini belirtmiştir. Ayrıca Bozarlan, basın organlarının reyting taleplerini karşılayabilmek adına heyecanını bastırıp, soğukkanlı olmaya çalıştığını ifade etmiştir. Savaş alanlarındaki ilk deneyimlerinde şiddet görüntülerinden etkilendiğini belirten Bozarlan, daha sonra bu olaylara karşı hissizleştiğini ve bu durumu kabullenmesi gerektiği kararına vardığını anlatmıştır.

Greg Marinovich, şiddet görüntüleriyle ilk kez karşılaştığında korku ve merak hissettiğini, soğukkanlı kalamayarak, duygusal ve tepkisel bir ruh halinde olduğunu şöyle ifade etmiştir:

“Bu duyguları dengede tutmak; heyecandan çok korkuya ağırlık veriyordu. Ama aynı zamanda savaş anlarında ve alanlarında neler olduğunu çok merak ediyordum. Bunları bizzat görmem gerektiğini hissettim. Dışarıdan gizemli olanların, içeriden korkutucu olduğu ortaya çıktı. Zamanın %98'i tamamen soğukkanlı değildim. Ben çok duygusal ve tepkisel olduğum için insanların hayatlarına çok kolay bir şekilde karışabiliyordum. Bu yüzden şiddete tanık olmak kısa sürede oldukça kişiselleşti. Özellikle Güney Afrika'da yaşadığım süre boyunca, bu savaş bölgelerindeki çoğu insanla arkadaş oldum. Diğer yerlerde bu durum, çoğu zaman çok daha kısa ve geçiciydi” (Greg Marinovich, kişisel görüşme, 31 Ağustos 2019).

Güray Ervin, Kosova'da yaşadığı ilk savaş deneyiminde, yaşamıyla ilgili kaygı içerisinde olduğunu, hayata dair sorgulamalar yaşadığını, heyecan ve korku hissettiğini belirtmiştir. Ervin, savaş alanına kameranın vizöründen baktığında, gerçeklerden uzaklaştığını ve bunun, durumu kabul etmesine yardımcı olduğunu ifade ederek, şiddete karşı tepkilerini şöyle anlatmıştır:

“Bazen gördüklerinizin, kendi başınıza veya sevdiklerinizin başına geldiğini düşünürsünüz... Bu düşünce, bölgeden döndükten sonra da aklınızın bir köşesinde kendini saklıyor. Duygusal bir kişiliğiniz varsa işiniz biraz daha zorlaşıyor. Bir yandan orada bulunma nedeninizi sürekli aklınızda tutup ‘en etkileyici’ görüntüyü çekmeyi, haberi hazırlamayı istiyorsunuz. Bir yandan da kafanızdaki ‘neden?’leri cevaplamaya çalışıyorsunuz. Ruh haliniz bu arada gidip geliyor. Sıradan bir izleyicinin, sadece televizyonda görebileceği dramatik anlara her gün, her an şahitlik etmek sizi ciddi şekilde yıpratıyor. Gördüklerimi, ‘iş’ olarak değerlendirip, soğukkanlı kalamaz mıyım? Soğukkanlı olmaya çalışıyorum ama gördüklerimi ‘iş’ olarak değerlendiremiyorum. Çünkü o zaman duygularımı kaybedeceğime ve empati kurmaktan uzaklaşacağıma inanıyorum. Eğer savaş bölgesinde bu duygulardan uzaklaşırsam, etkileyici bir haberi veya görüntüyü de fark edemeyeceğime inanıyorum” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019).

Kenan Yeşilyurt, ilk savaş deneyimini “mesleki kariyerinde yükselme yapabileceği o an” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019) olarak değerlendirdiğini ifade etmiş, savaş alanında algılar ile ruh halinin açık olması gerektiğini belirterek, bazı zamanlarda duygularına yenilebildiğini açıklamıştır.

Murad Sezer, gittiği ilk savaş bölgesinde korku hissettiğini ancak ölebilme ihtimalini hiç düşünmediğini, durumu sorgulamaktan kaçınarak hislerini bastırmaya çalıştığını, bu anlamda da şiddet içeren fotoğraflarına asla bakmadığını belirtmiştir.

Paul Hansen, gittiği ilk savaştaki hissiyatını, “Kafa karışıklığı, üzüntü ve yetersizlik hissi; böyle karmaşık bir hikâyeyi nasıl anlatabilirim?” (Paul Hansen, kişisel görüşme, 22 Kasım 2019) şeklinde ifade etmiş, asla soğukkanlı kalamadığını belirtmiştir.

Onur Çoban, gittiği ilk savaş bölgesinde korku hissettiğini, bu mesleği yaparken de soğukkanlı olmanın bir tercih değil mecburiyet olduğunu ifade etmiştir. Çoban, hayatlarını riske atmalarından dolayı savaş muhabirlerinin de çatışmaların kurbanı olduklarını belirtmiştir.

Yapılan görüşmeler neticesinde muhabirler, “*Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi?*” sorusuna; korku, duyguları kontrol altında tutabilmeye çalışma, olaylara yabancılaşma, heyecan, adrenalin, gerginlik, endişe, merak, kafa karışıklığı, üzüntü ve yetersizlik cevaplarını vermişlerdir.

Muhabirlerden 6 kişi, “Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız?” sorusuna “Hayır” cevabını verirken, 5 kişi “Evet” cevabını vermiştir.

Savaş muhabirlerinin yaşadıkları savaş şokları ve travmaları üzerine çalışmalar yürüten ve bu alandaki muhabirlere psikolojik destek veren Nöropsikiyatri Profesörü Anthony Feinstein’in muhabirler üzerinde yaptığı araştırmaların yer aldığı “Journalists Under Fire The Psychological Hazards of Covering War” kitabında bahsettiğı üzere, şiddet bölgelerinde bulunan muhabirler; polis, asker gibi güvenlik güçlerine göre daha fazla travmatik stresle karşılaşmaktadırlar. Güvenlik güçlerinin, tehlike anları için eğitim aldıklarını, bu durumlarla başa çıkma yöntemlerini öğrendiklerini ancak muhabirlerin bu donanımlara sahip olmadan, savaş alanlarına adeta sürüklendiklerini dile getirmiştir. Bu sebeple muhabirlerin bazıları işi bırakmakta, devam edenler ise normal hayatlarına döndüklerinde dahi, çatışma ortamlarının duygusal etkilerini yaşamayı sürdürmektedirler (Feinstein, 2006, s. 30).

Verilen cevaplara göre, çoğu muhabir gittiğı ilk savaş/çatışma alanındaki deneyiminde, mesleki yükümlülük ve yaşamda kalabilme içgüdüleriyle korku ve endişe durumlarını kontrol altında tutmaya çalışmıştır. Ayrıca savaş alanlarındaki acıları bire bir olarak yaşamak ve bölgedeki insanların yaşamlarına ortak olmak, muhabirlerin olayları kayıt altına alma sorumluluğıyla hareket etmelerine sebebiyet vermiştir. Muhabir, bir arşivci ve kamuoyunu bilgilendirici göreviyle soğukkanlı olmaya çalışsa da, başka kişilerin acıları için hissettikleri üzüntü ve yetersizlik hissi, onların tepkisiz olmalarına yol açmamış, ruhsal durumlarını kontrol edebilmek adına çaba göstermelerine neden olmuştur. Bu anlamda, savaş muhabirlerinin mesleğe atılmadan önce, sağlıkçılar ve güvenlik güçleri gibi sahadaki tehlikelere karşı savunma ve korunma eğitimleri ile alanlarda maruz kalacakları şiddet görüntülerine karşı yaşayabilecekleri ruhsal sorunlar açısından psikolojik bir eğitime tabi tutulmaları gerekli görülmelidir. Ayrıca basın kurumları, savaş/çatışma bölgesine giden her muhabir için psikiyatr ve psikolog görüşmelerini resmi ve süreklilik halinde sağlamalıdır.

İzleyicilerin ekranlar aracılığıyla ulaştığı olayları yaşayan muhabir, haberi iletme görevi adına, duygu durumunu kontrol altında tutma işlevini, bölgedeki şiddet görüntüleriyle arasına bir duvar koyarak yapmaktadır. Ertuna’nın da dediğı gibi, bu kontrol etme

durumunun gerçekleşmemesi, muhabirlerin hem kendi ruhsal sağlıkları hem de haberi yapabilmek düzleminde önemlidir.

3.2.2. Ölüm ile Yaşam Arasındaki Denge ve Etik Sorumluluklar

Savaş bölgelerinde çalışan muhabirler, izleyiciden farklı olarak deneyimledikleri olaylardan dolayı sosyal hayatlarında bazı sorunlarla karşılaşabilmektedirler. Daha agresif hale gelme ve kişilerarası iletişimde yabancılaşma gibi durumlar, muhabirlerin haber sahalarındaki tepkilerine de etki etme durumu yaratabilmektedir. Söz konusu muhabirlerin, olay yerlerindeki durumlara nasıl tepki verdikleri ve bu tepkilerini haberciliğin etik sorumluluklarıyla nasıl dengede tutmaya çalıştıkları, sorulara verilen cevaplar özelinde ifade edilmiştir.

Coşkun Aral, savaş alanlarını haberleştiren bir muhabir olarak, şiddet görüntülerine televizyon, gazete ve sosyal medya gibi mecralardan maruz kalan insanlara göre daha farklı hissettiğini, bunu da olaylara bire bir tanık olmasıyla ilişkilendirdiğini anlatmıştır. Ayrıca bu şiddet görüntülerinin fotoğraf makinesi sayesinde kalıcı bir hale geldiğini de belirtmiştir.

Aral, *“Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?”* sorusuna karşılık, çok fazla ölüm gördüğünü, bu anlardan bazılarında fotoğraf çekimi yapabildiğini, bazılarında ise donup kaldığını ifade etmiş ve savaş alanlarındaki muhabirlerin yaşadığı şok edici deneyimlerin nasıl bir etki olarak tezahür ettiğine dair, şu deneyimini aktarmıştır:

“Lübnan’da, bir aracın içinde ateş altındayken mahsur kalan bir adamı kurtarma girişimim olmuş ama ben bunu hatırlamıyorum. Çekilen görüntülerden gördüm bunu. Hatta El Cezire kanalı, yaptıkları Lübnan belgeseline, benim bu insanı kurtarma girişimimin görüntülerini koymuşlar. Ama çok açık yüreklilikle söylemeliyim ki, ben o anlarla ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum. Sadece fotoğraflarını çektiğimi hatırlıyorum. Ama video görüntülerinde, fotoğrafını çektiğim adamı kurtarma girişimim ve benle beraber yardım eden kişi görünüyor”
(Coşkun Aral, kişisel görüşme, 20 Aralık 2019).

Christopher Morris, savaş alanlarındaki şiddet görüntülerinin sosyal hayatını etkilemediğini ancak bu durumun yakınlarına duygusal olarak bir stres kaynağı olduğunu belirtmiştir. Morris, haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kalma durumunu, bu güne kadar bulunduğu her çatışma ortamında yaşadığını belirtmiş,

bunu kişinin kendi ahlaki değeriyle değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Morris, söz konusu durumu, muhabirler özelinde ele alarak, “Bazı röntgenci gezginler gibi olmadığınızdan, savaşın gerçek dehşetini ortaya çıkarmak adına belgelemek için orada bulunan, bir tarihçisiniz” (Christopher Morris, kişisel görüşme, 25 Kasım 2019) sözleriyle ifade etmiştir.

Can Ertuna ise Morris’ten farklı olarak, savaş alanlarındaki haber üretim sürecinin sosyal hayatını etkilediğini, gündelik hayatın sıkıntılarının yersiz ve afaki gelmeye başladığını, daha tepkisel, öfkeli ve agresif bir kişiliğe büründüğünü, ancak bu değişimin bir süre sonra normale döndüğünü anlatmıştır.

Ertuna, yaşanan şiddet olaylarını basın organlarıyla halka ulaştırma aşamasında, çarpıtma yapmadan, partizanca bir tavır takınmadan, nefret dili kullanmadan, şiddetin yersiz olduğuna dair görüntülerle haber yapmaya çalıştığını anlatmış, “Kameramız orada diye esir alınan kişilere sert müdahale edilme noktasına gidildiğinde, hemen kamerayı çevirdik, ‘çekim yapmıyoruz, biz bu işi kaydetmeyeceğiz’ dedik” (Can Ertuna, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2019) şeklinde konuşmuştur.

Bünyamin Aygün, şiddet görüntülerine tanık olmasının etkilerini, savaş bölgesinden döndükten sonra yaşadığını, medeni yaşam içerisindeki gerçeklerle çatışma bölgesindeki insanların gerçeklerinin farkına vardığını ancak döndükten sonra yoğun bir çalışma içerisine girdiği için etkileri tam olarak hissedemediğini ifade etmiştir. Aygün, savaş bölgelerinde habercilik yaparken, ruh halini dengede tutabilmek için şu şekilde düşündüğünü belirtmiştir:

“Ben Gazze’den geldikten sonra kendime gelmem biraz zaman aldı. Çünkü orada, tecrit edilmiş hayatlar var. Gazze’ye geçen sene de gittim ve orada elektriğin, suyun, yiyeceğin olmadığı hayatları tekrar gördüm. Bölgede bir süre kalıp ülkeme geri dönecektim ama o insanlar bu şekilde yaşamaya devam edeceklerdi. Oradaki dramlardan etkilenmemek için yakıtımı aslında buradan alıyorum. Empati kurup, ‘bu insanların yerinde ben olsaydım ne yapardım?’ dedim kendi kendime. Onlar buradalarsa, ben neden hemen kaçıp gideyim, burada kalıp, haber yapıp dünyaya bunları sunmalıyım diye düşündüm. Çünkü bir haksızlığı önleyemiyorsanız onu duyurmalısınız... İşid tarafından kırk gün rehin alınıp kurtarıldıktan sonra bana ‘tekrar gider misin?’ diye bir soru yönelttiler, düşünmeden ‘giderim’ dedim. Giderim ama bir daha aynı hataya düşmemek için elimden geleni de yaparım. Mesela aileme ‘savaşa gidiyorum’ diye haber vermem. Vedalaşarak gittiğim çok

azdır, geri döneceğim diye giderim ama geri dönmemeyi de göze alırım” (Bünyamin Aygün, kişisel görüşme, 2 Aralık 2019).

Aynı zamanda Aygün, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Kesinlikle en önce yardıma ihtiyacı olan kişiye yardım ederim. Ben mesleğe ilk başladığımda, 80’li yılların sonunda, bizim bir üst jenerasyonumuz, gazeteciliği bize yanlış öğretti. ‘Önce gazetecisin’ dediler. Bana göre, önce insan daha sonra gazeteciyiz. Gazeteciliği her türlü yaparsınız. Bir insanın hayatını kurtarmak, vurulma anının fotoğraflanmasından daha kıymetlidir. Daha önce bunun gibi bir olay benim başıma geldi. İntihar etmek isteyen bir genç kızın olduğu ve kurtarıldığı anonsu geçti polis telsizinden, biz de hemen olay yerine ulaştık. Konuşurken kız bir anda yola fırladı. Benim elimde büyük bir fotoğraf makinesi vardı ve çekim yapıyordum, çekimi bırakıp koşsam kızı kurtarabilirdim, sadece yardım isteyerek bağırardım. Başka biri beni geçerek kızı tuttu ve onu kurtardı. O zamanlar mesleki anlamda da çok başlardaydım ve ne yapmam gerektiğini bilmiyordum. Çünkü bana böyle öğretmişlerdi; ‘Önce gazetecisin!’. O günün akşamında, ‘Niye böyle yaptım?’ diye çok düşündüm. Ben çekim yaparken o kız ölseydi, ömür boyu sürecek bir vicdan azabı çekerdim. Bu olay bana iyi bir ders oldu ve önceliğimin ne olması gerektiğini daha iyi anladım” (Bünyamin Aygün, kişisel görüşme, 2 Aralık 2019).

Felat Bozarıslan, savaş bölgelerinde deneyimlediği durumların, sosyal hayatına etki ettiğini şöyle dile getirmiştir:

“Bu görüntüler savaş meydanında normal gelse de sosyal hayatta psikolojimi çok kötü etkiliyordu. Savaş sırasında normalleşen ölümler, yaralanmalar, insani krizler, sosyal hayatımı alt üst etmeye yetiyordu. Döndükten sonra uzun süre unutamama, her an o görüntülerle yeniden yüzleşme korkuları yaşadım. Bu korkular nedeniyle uzun bir süre sosyal hayata adapte olamadığım dönemler oldu. Bu da aşırı agresifleşmeye neden olabiliyordu. Öyle ki, sosyal çevrenizi kaybetme, insanlarla iletişim kuramama, her an savaş meydanındaymış gibi tedbirlerle yaşamak zorunda kalıyorsunuz. Ancak profesyonelleştikçe, daha fazla hissizleşiyorsunuz ve bir süre sonra buna alışıyorsunuz” (Felat Bozarıslan, kişisel görüşme, 26 Aralık 2019).

Bozarıslan, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusuna, “Böyle zamanlarda mesleğin gereklerini unutup insani amaca hizmet etmeye çalıştım. Bu bir gazeteci için doğru bir tercih mi? Hayır, ancak insan olmanın gereğidir”

(Felat Bozarlan, kişisel görüşme, 26 Aralık 2019) şeklinde cevap vermiş, Musul operasyonu sırasında göç eden ailenin susuzluk çeken bebeğini kurtardığını anlatmıştır.

Greg Marinovich, şiddet görüntülerinin sosyal hayatını birçok yönden etkilediğini, anti sosyal hale geldiğini, olaylara karşı öfkelenildiğini dile getirmiştir. Aynı zamanda Marinovich, haber üretim sürecinde, çekim sahnesi düzenlemeleri ve yanıltıcı başlıklar gibi manipülasyonları, gazetecilik etiği gereği yapmamaya dikkat ettiğini belirtmiştir. Marinovich, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır:

“Evet, sık sık ve tepkilerim de değişti. Bu kararların bazen içgüdüsel, bazen de kasıtlı olduğunu kabul edebiliriz. Ancak, fotoğraf çekme eyleminin gerçekten nasıl bir şey olduğunu düşünürseniz, deklanşöre basmak için çok kısa bir süre (günün bir parçası olarak) olduğunu fark edersiniz. Eğer böyle hareket ederseniz, ‘insani’ eylemleri yapmak için çok zaman vardır. Soru şu, ‘ne zaman yapmalısınız?’ ve bu çok kişisel bir seçimdir” (Greg Marinovich, kişisel görüşme, 31 Ağustos, 2019).

Güray Ervin, savaş ve çatışma ortamlarında habercilik yapmanın, sosyal hayatını etkilediğini, uzun süre kâbuslar gördüğünü, iki farklı gerçeklik algısı yaşadığını ve bu yüzden de normale dönmekte zorlanarak toplumsal yaşamda yabancılaşma hissettiğini dile getirmiştir.

Ervin, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusuna, “Savaş bölgesindeki herkes, orada bulunma nedenine hizmet edecek şekilde çalışır. Askerler savaşır, sıhhiyeciler yaralıları çıkarır, komutanlar sevk ve idare eder. Gazeteciler de olan biteni haberleştirir. Aslında gazeteciler, yaptıkları doğru haberlerle insani amaçlara hizmet ederler” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019) şeklinde cevap vermiştir. Aynı zamanda Ervin, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi, gazeteciliğin temel kuralı olan söz hakkı sağlamakla kurduğunu belirtmiş ve şu şekilde açıklamıştır: “Bir haber hazırlarken, haberin unsurlarından biri, başka bir kişi hakkında bir takım iddialarda bulunuyor ve karşı tarafı suçluyorsa, siz karşı taraf ile konuşmadan, ona söz hakkı vermeden, bir tarafın anlatımıyla o konuyu haberleştirirseniz, temel bir kuralı da atlamış olursunuz” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019).

Kenan Yeşilyurt, şiddet görüntülerine maruz kalmanın hayatı yeni baştan sorgulamaya ittiğini, başka insanların ölümüne tanık olmanın, “sıra bana da gelebilir” düşüncesini yarattığını ifade etmiştir. Yeşilyurt savaş muhabirliği yaparken dengeyi şu şekilde kurduğunu ifade etmiştir: “Gazetecilik profesyonel bir meslek. Diğer insanın pusulası vicdandır. Bölgede empati kurmak birçok şeyin bizim lehimize çözülmesini mümkün kılıyor. Hem işimizi en iyi şekilde yapacağız hem de insan olacağız” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019). Yeşilyurt, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusuna, “Kaldım. 2011 yılında arkadaşım vurulduğunda hem ona yardım ettim hem de çekimlerime devam ettim” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019) şeklinde cevap vermiştir.

Murad Sezer, bu görüntülerin sosyal hayatını ilk yıllarda etkilemediğini, daha sonraki yıllarda ise etkilerin yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla daha kaygılı bir kişilik olduğunu anlatmıştır. Sezer, “*Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?*” sorusuna, “Çalıştığım kurumlar sayesinde bu dengeyi kurmakta hiç zorlanmadım. Gerek AP gerekse Reuters zaten bu konularda çok hassas. Önceliğiniz hep doğru haber, iş ve can güvenliği olunca bu dengeyi kurmakta zorlanmıyorsunuz” (Murad Sezer, kişisel görüşme, 23 Kasım 2019) şeklinde cevap vermiş, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusunu da şu şekilde cevaplamıştır:

“Hayır olmadı. Olsaydı da büyük ihtimalle fotoğraf çekmeyi seçerdim. Bunun istinası bir doğal afet olabilir. Çünkü artık habercilerin olduğu her yerde sivillere yardım edecek birileri oluyor. Ya asker ya polis ya da sağlıkçı... Sahadaki unsurlar: savaşı taraflar, onların ambulansları, sağlıkçıları hatta medyası ve bağımsız gazeteciler... Hep omuz omuza çalışıyoruz artık” (Murad Sezer, kişisel görüşme, 23 Kasım 2019).

Paul Hansen, tanık olduğu her şiddet görüntüsünde öfkelenildiğini, dünyadaki haksızlıkların farkına vardığını dile getirmiştir. Hansen, savaş muhabirliği yaparken dengeyi, “Altın Kural: Röportajın diğer tarafında, kendinizin olduğunu hayal edin” (Paul Hansen, kişisel görüşme, 22 Kasım 2019) şeklinde kurduğunu ifade etmiştir.

Onur Çoban, savaş ve şiddete tanık olmanın duygularını törpülediğini ancak savaş bölgelerinden döndükten sonra etkilerini gördüğünü, buna bağlı olarak değişken bir ruh

hali içerisinde olduğunu, izleyicilerin kısa süre bakıp geçtiği olayları bizzat yaşadığından, sosyal yaşama adapte olmakta sıkıntı yaşadığını dile getirmiştir.

Çoban, “*Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?*” sorusunu şöyle cevaplamıştır:

“Çektığımız fotoğraflar dünyayı değiştirmiyor ama daha iyi anlamaya yardımcı oluyor. İnsanların birbirlerine uyguladıkları şiddeti anlama çabası içindediniz. Bazen içinden çıkılmaz durumlarda kalabiliyorsunuz. Her şeye rağmen çektiğiniz görüntülerin bir şeyleri değiştirmeye gücü olanların ve kamuoyunu etkileyebildiği gerçeği biraz umut veriyor. İnsanoğlu var olduğu günden bugüne birbiriyle savaşıyor. Nedenleri değişse de şiddet ve ölüm her zaman insanın bir parçası ancak bunu değiştirmeye yönelik bir çaba olarak görüyorum yaptığım işi” (Onur Çoban, kişisel görüşme, 18 Aralık 2019).

Ayrıca Çoban, “*Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?*” sorusunu, “Bu bana her zaman saçma geldi. Elbette işimizi bırakıp yardıma ihtiyacı olanlara yardım ediyoruz. Böyle bir ikilemde hiç kalmadım; fotoğrafı mı çekeyim yoksa yardım mı edeyim diye bir durum içersinde asla olmam. Yardıma ihtiyacı olan birileri varsa hiç duraksamadan yardım ederim” şeklinde cevaplandırmıştır.

Bu cevaplara göre, “*Şiddet görüntüleri sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?*” sorusuna 1 kişi “*Etkilemedi*” cevabını verirken, diğer muhabirler sosyal hayatta öfkeli, agresif, tepkisel, anti sosyal olduklarını söyleyerek, iletişim kuramama, yabancılaşma, adaptasyon güçlüğü ve kaygı sorunu yaşadıklarını, bunlara ek olarak da sorgulama ve farkındalık durumlarının geliştiğini ifade etmişlerdir.

Buna bağlı olarak, muhabirlerin savaş alanlarında yaşadıkları post travmatik stres bozukluğu, tükenmişlik ya da merhamet yorgunluğu semptomları zaman içerisinde azalma eğilimi göstermektedir ancak tamamen yok olmadığı görülmüştür. Nöropsikiyatri Profesörü Feinstein’a göre, gidilen ilk savaşta yaşanan korku durumu, deneyim kazanıldıkça yerini rahatsız edici duygu durumlarına bırakmaktadır. Bu anlamda muhabirler, kabus görme, tanık olunan anları tekrar hatırlama gibi durumları, iniş-çıkışlar halinde yaşamaktadır. Görüşme yapılan muhabirlerden 4 kişi, iletişim kuramama, anti sosyallik, yabancılaşma ve adaptasyon güçlüğü çektiklerini belirtmiştir. Feinstein’in da yaptığı araştırmaya göre, muhabirlerde gerçekleşen yabancılaşma odaklı

bu sorunlar, bir kaçınma hareketi olarak savunma mekanizmasıdır (Feinstein, 2006, s. 31, 33).

Bir habercinin, olay yerindeki olayları birinci elden ileten, arşivleyen ve kamuoyuna ileten kişi görevi götmesi, bazı etik sorumlulukları da beraberinde getirmektedir. Haberciliğin esas görevi, yansız, tarafsız ve objektif olmasıdır. Haberci, toplumun gerçeği öğrenme hakkına sahip çıkarak enformasyon üretmeli ve ulaştırmalıdır. Bu anlamda bir tarihçi görevi gören ve tanıklığını kolektif belleklere kazıyan muhabirler, ahlaki ve etik sorumluluklar ile profesyonel çalışma yükümlülüğü arasındaki dengeyi kurmaya çalışmaktadırlar. Savaş alanlarında, sansasyon yaratmak amacıyla kurgulanmış haberler ile mizansen yaratılarak oluşturulan görüntüler, gerçeği çarpıtmaktadır. Bu anlamda, etik sorumluluk, kişisel fikir esasında değil, gerçeğin olduğu gibi aktarımıyla mümkün olmaktadır. Habere konu olan birey ve toplumların kişisel hak ve özgürlüğüne kasıtlı bir enformasyon üretmeden, gazetecilik görevi etrafında haberi elde etme yükümlülüğünü gerçekleştirmek, basının özerkliğini sağlayacak en temel kuraldır. Gazetecilik etik ve ahlakına bağlı olarak, egemenin çıkarına göre haber üretmeyen, yansız, tarafsız, objektif, toplumun haber alma ve sorgulama hakkına yönelik bir iletici görevi gören muhabir, bilincini de bu yönde şekillendirdiğinde empati kurabilme yeteneği gerçekleştirebilir. Şiddet alanlarındaki insanların kişisel hak ve özgürlüklerini engellemeden, teşhir etmeden, sansasyon malzemesi yapmadan ve şiddet pornosu haline getirmeden haber yapan her muhabir bu bilince ulaşmış demektir. Paul Hansen'ın da dediği gibi, haberciliğin altın kurallarından biri, objektifin diğer tarafında kişinin kendisinin olduğu düşünerek, empatiyi kurabilmesidir.

Bu konu dahilinde, gazeteciliğin en çok tartışılan hususlarından biri de, haber bölgesinde yardıma ihtiyacı olan kişilere sergilenecek tutumdur. Fotomuhabir Kevin Carter, 1994 yılında, Sudan'da açlıktan yere kapaklanan kızı ve onu yemek için ölümünü bekleyen yanı başındaki akbabanın fotoğrafını çekmiş, çektiği bu fotoğrafla da kıza yardım edip etmediği hususunda basının ve toplumun suçlamalarıyla karşılaşmıştır. Bugün hala, savaş/çatışma muhabirlerinin görevleri, “Haber mi yapmalı, muhtaçlara yardım mı etmeli?” sorusu etrafında tartışılmaktadır. Muhabirin esas görevi, gerçekleşen olayları enformasyona dönüştürerek, çarpıtmadan halka iletmektir. Ancak muhabir, yardım etme içgüdüleriyle, insani amaca hizmet etmeye yeltenebilir. Bu, içgüdüsel ve kişisel etik refleksi, yardım etmeyi seçmeyip haber yapmaya yönelen

muhabirler arasında bir doğru/yanlış ikilemi doğurmamalıdır. Greg Marinovich'in de belirttiği üzere, bu seçim, kişisel bir karardır ve muhabirler bu konu üzerinden değerlendirilmeye sokulmamalıdır. Paul Hansen da bu konuyla karşı karşıya gelmiş olsaydı, fotoğraf çekmeyi seçeceğini belirtmiş, bunun sebebini de sağlıkçıların ve kurtarma ekiplerinin görevde olmasıyla ilişkilendirmiştir. Güray Ervin, haberi üreten muhabirin insani amaca bu şekilde hizmet ettiğini belirterek, insanlara yardımın bir başka şeklini gerçekleştirdiklerini belirtmiştir. Karşıt görüşte olan muhabirler, hiç düşünmeden muhtaç kişilere yardım edeceklerini, “önce insan, sonra gazeteciyiz” açıklamasıyla dile getirmişlerdir. Farklı bir bakış açısı olarak, Kenan Yeşilyurt ve Coşkun Aral gibi bazı muhabirler, bu durumla karşı karşıya kaldıklarında, hem yardıma etmeye hem de haberi yapmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Buradan hareketle, muhabirlerin maruz kaldıkları söz konusu tartışma, ahlaksal ve etik olarak değerlendirilmemeli, kişisel bir tercih olarak görülmelidir. Nitekim, çarpıtmadan, yansız ve objektif haber üreterek, kamuoyuna sunan her muhabir, insanların yardım ihtiyaçlarına hizmet eden bir tanıktır.

3.2.3. Muhabiri Tanımlama İkilemi: “Ölüm Tellalı” Mı, Hakikati İleten Mi?

Teorisyen Roland Barthes, fotoğraf ve fotoğrafçılığı, ölümlülüğe işaret ettikleri görüşüyle, bir bütün olarak değerlendirmektedir.

Barthes'a göre fotoğraf, geçici, silik ve yüzeysel oluşuyla modernizme ve kültürel amneziye hizmet eden en önemli ortaklardan biridir. Bu anlamda Barthes, dünya genelindeki olayları fotoğraf karelerine yansıtarak, hakikati kayıt altına almaya çalışan fotoğrafçıları “ölüm tellalları, ölüm ajanları” (Barthes, 2008, s. 111) olarak tanımlamıştır. Fotoğrafçının, yaşanan ve canlı olan o görüntüleri, durdurarak ve dondurarak kayıt altına almasını, ölümlülüğe hizmet etmek olarak açıklamıştır.

Bu anlamda muhabirlere, “ölüm tellalı” kavramı hakkındaki görüşler, fotoğraf ya da video üreten haberciler ekseninde sorulmuştur.

Coşkun Aral, *“Roland Barthes fotoğrafçıları ‘ölüm tellalları’ olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?”* sorusuna “Bu görüşe asla katılmıyorum” (Coşkun Aral, kişisel görüşme, 20 Aralık 2019) şeklinde cevap vermiştir.

Christopher Morris de, savaş fotoğraflarının seyirlik bir sahne yaratarak gerçeklikten çıktığı görüşlerine katılmadığını dile getirerek, dünyada gerçekleşen şiddet olaylarının, fotoğraflar sayesinde gösterilebildiğini, muhabirlerin de bu konuyu açığa çıkararak ve belgeleyen kişiler olduğunu dile getirmiştir. Morris bu durumu şöyle açıklamıştır: “Ölüm tellalı görüşüne kesinlikle katılmıyorum! Çünkü bu gerçek dışı bir dünya değil; gerçek. Daha önce de söylediğim gibi, insanlığı en çirkin noktasında belgelemek için oradasınız. Bu gerçek, kimsenin inanmasını istemediği bir gerçek. Ancak fotoğraflarınızla bu korkunç gerçekliği açığa çıkarırsınız” (Christopher Morris, kişisel görüşme, 25 Kasım 2019).

Can Ertuna, savaş bölgelerinde haber üretiminin farkındalık yaratma konusunda yararlı olduğunu dile getirerek, şöyle anlatmıştır:

“Bire bir bu şekilde olduğunu düşünmüyorum. Kişisel olarak yaptığım işlerin işe yaradığını düşündüğüm zamanlar oldu. Özellikle uluslararası çatışmalar için bir Türk kanalında yaptığım yayınlar fark yaratılmasına katkıda bulundu. Fakat şu da var, Roland Barthes’ın bu bağlamda mı söylediğini bilmiyorum fakat ölümle yaşam arasındaki mesafeyi gidip geldiğinizde, gündelik hayatın dertleri, tasaları anlamsız hale gelmeye başlıyor, gündelik uyarılar provoke edenler gibi. Bir noktadan sonra savaş bölgelerindeki uyarı yoğunluğunu ve oradaki ruh halimi özlediğim zamanlar olmuştu. Onun dışındaki her şey bana çok sahte gelmeye başlamıştı. Ben o gün hayatta kalabiliyorsam çok mutlu oluyordum ve başka hiçbir şey bana o mutluluğu vermemeye başlamıştı, gittiğim zaman yeniden öyle bir mücadeleye girdiğim için kendimi ferahlamış hissettiğim zamanlar da oldu ve bunun çok sağlıklı olduğunu düşünmüyorum. Bunun garip bir hayatta kalma coşkusuna bağımlılık olduğunu düşünüyorum” (Can Ertuna, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2019).

Bünyamin Aygün, mesleği kötüye kullanma durumu yaratan bazı gazeteciler için “ölüm tellalı” kavramının doğru bir nitelendirme olduğunu söylemiştir. Aygün, konuyu şöyle açıklamıştır:

“Bu işi yapan iki kesim var piyasada. Biri, dediğiniz gibi bu mesleği ölüm tellallığı olarak gören kesim. Bunlar, iyi bir kare fotoğraf çekeyim, iyi bir paraya satayım, Magnum fotoğrafçıları arasına gireyim, Pulitzer alayım gibi kaygıları olanlar. Bu kesim, mesleğimizin adeta paparazileridir. Ne demektir bu? Paparaziler bu mesleğe montedir ama gazetecilik ahlakıyla çalışmazlar. Bu yüzden bu kavram, kendilerini

savaş muhabirleri olarak tanımlayan ama biraz önce söylediğim kaygıları güden insanlar için geçerli. Hepimiz gördük televizyonlarda; kurşunlar tepemize yağıyor diyerek sahte bir mizansen yaratan muhabirlerin hemen yanındaki askerlerin gayet rahat durdukları görüntüleri. Bu aldatmacadır. Tellal denilen bunlardır. Diğer kesim de, yaşanan haksızlığı önleyemeyen ama duyurmaya çalışan, gazetecilik etiğine önem verenlerdir. Ben bu işin tellalı olmamak adına, kaçak yollarla savaş bölgelerine gittiğim oldu. Neler olduğunu tarafsız duyurmak adına bunu yaptım. Havan saldırısının ortasında kaldığımda ve öleceğimi hissettiğimde, ‘Ne mutlu ki bu işi böyle ahlaklı bir şekilde yaparak öleceğim’ dedim kendi kendime. Orada cephedeyim ve doğruları yazmak için oradayım. Bu olaydan daha önce hiçbir yerde bahsetmedim bu arada. Eğer işinizi ahlaklı yaparsanız ölüm tellalı olmazsınız. Oradaki dramı, acıyı, haksızlığı ve gereksizliği insanlığa anlatırsanız savaş muhabiri olursunuz. Savaş muhabiri de öyle bir iki savaşa gitmekle olmaz. Yaşam biçimi haline getirmek lazım. Bir savaşa gidip başarılı bir iş yapıp, ödül alabilirsiniz ama bu sizi savaş muhabiri yapmaz. Bölgedeki tüm çatışmalara, doğal afetlere, savaşlara gideceksiniz, gazetecilik ahlakını elden bırakmayacaksınız, rüşünü ispatlamak ve savaş muhabiri olmak ondan sonra olur. Türkiye’de savaş muhabiri kimdir, Coşkun Aral’dır, bu işin en tepesindeki insandır. Savaş muhabiri olarak ben tartışılırım. Çünkü bu görecedir. Suriye Savaşı’na giden ilk üç muhabirden biri benim. Daha sonra Suriye’ye defalarca gitmiş ve aylarca kalmış bir muhabirim. Para kazanacağım, para kaybedeceğim kaygım hiç olmadı. Gazetecilik etiğini hiçbir zaman çiğnemedim. Savaş muhabiri olarak, sosyal yaşantımda bazı durumlara dikkat ederim” (Bünyamin Aygün, kişisel görüşme, 2 Aralık 2019).

Aygün gibi Kenan Yeşilyurt da, “ölüm tellalı” kavramının, habercilikte bazı etik problemleri yaratan gazeteciler üzerinden ele alınması gerektiğini dile getirerek, soruyu şöyle cevaplandırmıştır:

“Kısmen doğru. Bu arada ben görüntü kısmı ile ilgiliyim. Ama birçok afet ve savaş bölgesinde bulunduğum için buna kısmen cevap verebilirim. Burada şunu belirtmek isterim, insanların nelerden etkileneceğini çok iyi bilen bazı basın mensupları mizansen yapıp belirli bir kurgu içinde, olmamış bir olayı olmuş gibi gösterebiliyorlar. Bu durum infiale yol açabilir. Tabi biz acıyı dindirebilir, savaşları durdurabiliriz fakat diğer taraftan ölümlere de sebep olabiliriz” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019).

Felat Bozarlan, “ölüm tellalı” görüşüne kesinlikle katılmadığını ifade etmiş, şu yönde açıklama yapmıştır:

“Ben bu fikre kesinlikle katılmıyorum ve tam aksini düşünüyorum. Bana göre, savaş fotoğrafları dünyayı gerçeklikten çıkarmıyor, aksine gerçekliği tüm çıplaklığı ile yüzümüze çarpıyor. Savaşlar insanlık var olduğundan beri dünyanın bir gerçeği. Kabul etsek de etmesek de dünyada savaşlar oluyor, insanlar ölüyor, doğa tahrip oluyor ve insanlar yurtlarından ediliyor. Bizler, bu vahşiliği ve acımasızlığı, bu gerçeklikten bihaber şekilde kendi dünyasında yaşayan insanlara görünür kılıyoruz. Farklı bir gerçekliği veya gerçek olmayan bir durumu bizler yaratmıyoruz. Sadece dünyada var olduğu gün gibi ortada olan gerçekliği insanlara gösteriyoruz. Belki bununla insanları rahatsız, huzursuz, mutsuz ediyor olabiliriz. Ancak orada çektiğimiz tek bir fotoğraf karesi ile tüm dünyaya savaşların kötü olduğunu gösterebiliyoruz. Bunun için risk alıyoruz, bedel ödüyoruz, bazen canımızdan oluyoruz. Tüm bunları sadece gerçekliğin peşinde koştuğumuz için yaşıyoruz” (Felat Bozarlan, kişisel görüşme, 26 Aralık 2019).

Greg Marinovich ise, fotoğrafların gerçek dışı görüntüler olabileceği görüşüne katılarak, konuyu fotoğrafçının tutum ve davranışı üzerinden açıklamıştır. Marinovich, şöyle belirtmiştir:

“Tüm fotoğraflar gerçek dışı bir dünya manzarası sunuyor. Fotoğraflar gerçek bir dünyanın, gerçek dışı görünümelerini sunmada özellikle iyidir. Barthes’a hayranım, ama fotoğrafçılık, savaşlar (ya da sahtekarlık ortamı) gibi karmaşık durumlarda, görece ya da belirsiz bir gerçeği anlamamıza yardımcı olacak bir seçenek, damıtma ve azaltma eylemidir. Her şey, izleyicilerle senkronize olabilen fotoğrafçının bakış açısına, becerisine ve kültürüne bağlıdır” (Greg Marinovich, kişisel görüşme, 31 Ağustos, 2019).

Güray Ervin de, söz konusu soruda “ölüm tellalı” kavramına katılmadığını dile getirmiştir. Fotoğrafi, bir farkındalık aracı üzerinden değerlendirmek gerektiğini belirterek, konuyu şöyle açıklamıştır:

“Katılmıyorum. Çünkü fotoğraf sadece bir fotoğraf değildir. Aynı zamanda; belge, delil, ispattır. Foto muhabirleri, kameramanlar tarihe tanıklık eden ve belgeleyen kişilerdir. Eğer fotoğrafçıları ‘ölüm tellalları’ olarak tanımlayacaksak, geride bıraktıkları belge niteliğindeki fotoğrafları nasıl tanımlayacağız? Bazen bir an ile ilgili sayfalar dolusu yazı yazabilirsiniz. O yazının gücü, okuyanın hayal gücüyle

sınırlı olacaktır. Ama insanlara sadece bir kare fotoğrafla çok daha fazlasını anlatabilirsiniz. Savaş fotoğraflarını sadece cephede çekilen ve ölü asker bedenlerinden ibaret fotoğraflar olarak düşünemeyiz. Savaşın şehirlerde neden olduğu yıkımı, göçü, dramı da eklemeliyiz. Son 40 yılını savaş ve çatışma bölgelerinde geçiren James Nachtwey, Euronews'e verdiği bir mülakatta fotoğrafın, bir savaşın panzehiri olabileceğini söylüyor. Başka bir örnek daha verebilirim; 1972 yılında Associated Press fotomuhabiri Nick Ut'un Vietnam'da çektiği ve Amerikalıların köylerine attığı napalm bombasından kaçan ve vücudunda ağır yanıklar bulunan kız çocuğu Kim Phuc'u gösteren fotoğrafı, Amerika'daki savaş karşıtlarının gösterilerinin daha da artmasını sağlamıştı. O fotoğraf Nick Ut'a bir Pulitzer ödülü kazandı. Fotoğraftaki kız çocuğu Kim Phuc da günümüzde 'Birleşmiş Milletler İyi Niyet Elçisi' olarak görev yapıyor. Aradan geçen onca yıla rağmen o fotoğraf Vietnam savaşının sembol fotoğraflarından biri olarak akıllara kazandı" (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019).

Murad Sezer ise, "ölüm tellalı" yorumuna katıldığını belirtmiştir. Sezer, şöyle belirtmiştir: "'Ölüm tellalları' sözüne tamamen katılmakla birlikte savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığı yorumuna kısmen katılıyorum. Bunun asıl sorumlusu bence fotoğraftan çok akan görüntüler. Yani TV, sinema, sosyal medyada dolaşan videolar vb." (Murad Sezer, kişisel görüşme, 23 Kasım 2019).

Paul Hansen ise, bu görüşe asla katılmadığını dile getirmiştir.

Onur Çoban da Hansen gibi söz konusu görüşe katılmadığını, tam aksini düşündüğünü belirtmiştir. Çoban şöyle açıklamıştır:

"Tam aksini düşünüyorum. Şiddet fotoğraflarına bakan bir insan akıl sağlığı yerindeyse şiddete karşı daha duyarlı bir hale geliyor. Yaralanmış ve tedavi edilmeyi bekleyen bir bebeğin fotoğrafına bakan bir insan, 'hadi ben yeni savaşlar çıkarayım' demez. Eğer akıl sağlığı yerindeyse, 'bu durumu değiştirmek için ne yapabilirim?' diye düşünür. İnsanlar belki görmüyorlar ama savaş bölgelerinde çalışan doktorlar, hemşireler yardım gönüllüsü insanlar var. Bu insanlar evlerinde oturup aileleriyle zaman geçirmeyi seçebilirlerdi ama savaş alanlarına gitmeyi tercih ettiler. Bizim gibi insanlar, başkalarının tercih etmediği hayatları seçiyor. Kim ister ki herkesin kaçmaya çalıştığı belirsizliğin ve şiddetin hüküm sürdüğü topraklara gitmeyi. Yardım alamayan, akıbeti belli olmayan, ölen öldürülen

insanları dünyaya duyurmanın belli ahlaki kurallar çerçevesinde insanoğlunu daha iyi bir yere taşıyacağını umut ediyorum. Arakan'da ailesiyle birlikte yaklaşık 3 saat yoğun yağmur ve çamur içinde yürümeye çalışan 10 yaşındaki bir çocuğu ve kucağında taşıdığı 3 aylık kardeşini fotoğrafladım. Hiç kimse bana bu fotoğrafın savaş tellallığı yaptığını anlatamaz. Yine söylüyorum hiçbir fotoğraf dünyayı değiştirmez ancak değiştirmeye gücü olanları bir şeyler yapmaya iter. Gazetecilik özellikle de savaş alanlarındaysa, çok derin bir sorumluluk gerektiriyor. Günümüzde savaş görsellerine, haberlerine ve bu görselleri üretenlere yönelik eleştiriler, bu işi hakıyla yapmayan ego manyağı, şan şöret delisi, vampir bozması gazetecilerin varlığı yüzünden” (Onur Çoban, kişisel görüşme, 18 Aralık 2019).

Barthes'ın “ölüm tellalı” kavramına göre, her şeyin görünürlüğü durumu ile toplumsal olaylara tanıklık yadsındığında, fotoğraflar yerini sadece “bu olmuştu ve yaşanmıştı” fikrine bırakacaktır. Çünkü modernite, bir öncekini yok ederek yeniye yer açmayla işlevini sürdürmektedir. Dolayısıyla fotoğraf da ölümlülüğü anlatmakta, kaybolup gidecek olan olayların ölümlülüğüne de tanıklık etmektedir. Barthes fotoğrafı bu anlamda modern toplumun içine giren bir ritüel gibi de tanımlamaktadır. Sontag da Barthes'la aynı görüşle, bu fotoğrafların sadece başka insanların ölümlülüğüne ve çaresiz kalışlarına tanıklık etmeyi sağladıklarını ve görme ile görmemeyi yani unutmayı ard arda yarattıklarını savunmaktadır.

3.2.4. Yeni Medyanın Etik Rehberinin Yıkımı: Şiddet Körlüğü

Fotoğraf ve video üreterek, savaş ve çatışma bölgelerinde çalışan muhabirler, enformasyonu basın kurumları aracılığıyla kamuoyuna iletmektedirler. Şiddet, kan ve vahşet içeren bu görüntülerin, yazılı/görsel basın ile sosyal medyada sürekli olarak yer almasının şiddet pornografisi yaratmasına ve bu görüntülerin sürekli dolaşımında olmasıyla şiddetin yadsınabilirliğine yol açıp açmadığına dair görüşler, muhabirlere sorulmuştur. Ayrıca muhabirler, hangi savaş görüntülerinin iletilmesi konusunda da açıklamalarda bulunmuşlardır.

Coşkun Aral, sürekli olarak şiddet görüntülerine bakmanın ve tanık olmanın duyarsızlığa yol açabileceğini ancak savaş acılarını aktarma görevi olan muhabirlerin bunu bilerek ve isteyerek yapmaları gerektiğini savunmuştur. Buradan hareketle, çatışma ortamlarında zarar gören halkların ne durumda olduklarını, acıları yaratan

toplumlara göstermek amacıyla mesleğini yerine getirebildiğini belirtmiştir. Bu anlamda, fotoğraflarını manipüle etmeden ve provokasyon yaratmadan çektiğini anlatmış, fotoğraflarını bu şekilde kullanmaya çalışan basın organlarıyla da çalışmama kararı aldığını ifade etmiştir.

Aral, şiddet görüntülerinin sürekli olarak görülebilir olmasının kişide kanıksama yarattığını söylemiş, savaşlarda üretilen fotoğrafik görüntülerin nasıl olması gerektiğini şöyle anlatmıştır:

“Genele baktığımızda şiddet pornografisi elbette ve ne yazık ki yapılıyor. Kesilmiş kafaları, kan dolu görüntüleri çektim ama çekmek zorundaydım. Çünkü ben, bu görüntüleri sadece günlük yayın araçlarına vermiyorum, tıp ve psikoloji alanındaki kongrelere de gidebiliyorum. Şiddet fotoğrafını provoke edecek şekilde kullanmak yanlıştır. Çünkü bunun bir oranı vardır. İnsanların barış mesajını alabilecekleri şekilde fotoğraflar gösterilmelidir, oran budur. Vahşet görüntülerini vermek, bir yerden sonra insanları bunlara karşı kanıksatır. Medyanın ve denetleyici kurumların bu konularda bilinçli olması gerekir. Biz mesleki olarak bunu kayıt altına alırız ama sosyal medya siteleri, basın organları bu görüntüleri topluma etik olarak ulaştırmalıdır ve dozunu ayarlamalıdır” (Coşkun Aral, kişisel görüşme, 20 Aralık 2019).

Bir muhabir olarak, savaş alanlarındaki dramı ve yaşananları topluma ulaştırması gerektiğini savunan Aral, bu fotoğrafların tıp alanında kullanılarak fayda sağlayabildiğini belirtmiştir. Sontag, bu bakış açısıyla ilgili olarak, savaşlarda yaşanan şiddete tahammül edebilenlerin sağlık görevlileri ve muhabirler gibi, o savaşların seyrini değiştirmeye faydası olabilecek kişiler olduğunu ifade etmiş, bu anlamda izleyicilerin sadece röntgenci konumunda olduklarını savunmuştur (Sontag, 2004, s. 41).

Christopher Morris, halkların şiddet fotoğraflarını görmezden gelerek, vahşet olaylarını inkâr etmelerinin bir uyuşma etkisi gösterdiğini belirtmiş, bunu da acıların günlük yaşamlarını alt üst etmesine izin vermek istememelerine ve kendi coğrafyalarında olmayan olaylara karşı ilgisiz olmalarına bağlamıştır.

Morris, kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin şiddet pornografisi yaratması görüşü ve sosyal medyada ele alınış biçimleriyle ilgili olarak şu şekilde konuşmuştur:

“Bunlar pornografik mi? Evet, öyle. Ama gerçektirler ve bu gerçeklik sayesinde insan başka şeyler de yapabilir. Maruz kalınmalı ve açığa çıkmalıdır. Saklamak ve

halktan yana temize çıkmak durumu yaratılmamalıdır. Çünkü tüm faillerin istediği de bu. Savaşın adil, temiz ve doğru olduğuna inanmanızı istiyorlar. Şiddet olaylarına yakalanmış sivilleri vurduklarını, kanı ve mutlak yıkımı gizlemek istiyorlar. Instagram gibi sosyal platformların, aşırı şiddet olaylarını ele alma konusunda çok iyi bir iş çıkardığını düşünüyorum. Bunlar, gerçeği açığa çıkarmak için söz konusu perdeyi açmak üzere tıklamanız gereken gri renkli alanlardır. Eğer sıradan izleyici, gerçeğe maruz kalmak istemiyorsa, tıklayıp tıklamama tercihinde bulunabilir” (Christopher Morris, kişisel görüşme, 25 Kasım 2019).

Baudrillard, modern dönemde pornografi kavramının sadece cinsellikle ilgili olmadığını belirtmiştir. O’na göre, ağlar tarafından dolaşıma sokulan ve sürekli bir akış halinde olan haberlerin de bağlamlarından koparılıp, farklı amaçlar dahilinde kullanılmaları ve sansasyon aracı olmaları pornografik bir durum ortaya çıkarmaktadır (Baudrillard, 2011, s. 88).

Can Ertuna, şiddet görüntülerinin basın yayın organlarında ve sosyal medyada yayınlanırken, kurulacağı bağlam açısından dikkat edilmesi gerektiğini, reyting kaygısıyla acıma üzerinden bir olgu yaratılmamasını belirtmiştir. Bunun aksi şekilde dolaşıma sunulan görsellerin, sıradanlaşmaya başlayarak, insanları alıştırmaya yönelttiğini ifade eden Ertuna, editörlük yaptığı yıllarda, şiddet görüntülerini her yaştan insanın izleyebileceği gerçeğine göre değerlendirdiğini anlatmıştır. Bu değerlendirmeyi yaparken de, dönemin toplumsal ruh hali ve yayınlanacak olan mecra gibi kriterler üzerinde durduğundan söz etmiştir. Şiddet olaylarının toplumlarda sıradanlaşmaya yol açmaması için internet kısıtlanmasının çözüm olmadığını, “2011 yılında Hüsnü Mübarek, ayaklanmaları engellemek için 2 ya da 3 gün interneti kesti, onun bir çözüm olmadığını gördü, çünkü bütün Mısır’ın ekonomisi çöktü, borsa çöktü, ticaret yürüyemedi” (Can Ertuna, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2019) sözleriyle örnekleyen Ertuna, bu anlamda yapılması gerekenin, küçük yaşlardan itibaren medya okuryazarlığı eğitimine önem verilmesi olduğunu ifade etmiştir.

Fransız düşünür Jacques Ranciere’e göre görseller, verilmek istenen mesaj bağlamında oluşturulmamış ve bu mesaja yönelik topluma sunulmadıysa, izleyicideki kişisel görüşler dâhilinde şekillenebilmekte ve amacından sapabilmektedir (Ranciere, 2010, s. 96). Bu anlamda, Ertuna’nın bahsettiği, savaş fotoğraflarının sosyal medya ve basın yayın organlarında yayınlanmadan önce hangi bağlamda kullanılacağına dair editöryel

çalışmanın hassasiyetle yapılması, toplumdaki şiddet fotoğraflarına karşı bakışın olumsuz etkilerini önleyebilme düşüncesiyle örtüşmektedir.

Bünyamin Aygün, basın yayın organlarında ve sosyal medyada yaygınlaşan şiddet görüntülerinin, izleyicilerdeki saklı şiddetin ortaya çıkmasına neden olduğunu savunmuş, bunun için basın kurumlarının değerlendirme yaparken hassas olmaları gerektiğini belirtmiş, aynı zamanda toplumun eğitimiyle bu sorunların önüne geçilebileceğini ifade etmiştir.

Felat Bozarlan, izleyiciler ile muhabirlerin şiddet görüntülerine maruz kaldıktan sonra farklı tepkiler verebileceklerini şu şekilde ifade etmiştir:

“İzleyici bu duruma sıklıkla maruz kalmadığı veya oturup televizyonlardan izlediği için duyarlılığını veya hislerini koruyabiliyor. Ancak sahada, bu gerçekliğin tam ortasında yaşayan bizler için durum farklı. Uzun süre savaş meydanlarında yaşadığınız zaman duygularınızı ve hislerinizi kaybediyorsunuz. Çünkü sürekli bir kargaşanın, kaosun tam ortasındasınız. İlk zamanlarda yaşananlar, ölümler, zorla göç ettirilenler, onların yaşadığı acılar sizi derinden etkileyebiliyor. Bir anlamda bununla baş edebilmeniz için hissizleşmeniz gerekiyor. O nedenle bir süre sonra bir şey hissetmemeye başlıyorsunuz. Normal şartlarda yanınızda bir insan yaralandığı veya öldüğü zaman üzülen, tepki gösteren biri olabilirsiniz. Ancak savaş sırasında buna dair bir şey hissetmiyorsunuz” (Felat Bozarlan, kişisel görüşme, 26 Aralık 2019).

Greg Marinovich, “*Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?*” sorusuna, “Hayır, çalışmalar bunun yerine travmaya yol açtığını gösterdi” (Greg Marinovich, kişisel görüşme, 31 Ağustos, 2019) şeklinde cevap vermiştir. Şiddetin sosyal medya ve basın organlarında sürekli akış halinde olmasının şiddet pornografisi olduğu görüşüne katıldığını ifade eden Marinovich, bu durumun ince bir çizgiye bağlı olduğunu fakat fotoğrafçıların pornografi yaratmak amacıyla hareket etmediklerini savunmuştur.

Marinovich, şiddet olayları ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

“Şiddet görüntüleri tamamen farklı bir hikâye; şiddet görüntüleri ile şiddet fotoğrafları arasında bir ayrım yapıyorum. Şiddet yanlısı olanlardan nefret ediyorum ama başka bir yere de bakmamamız gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca

şiddet olarak gördüğüm şeyin, gazeteci olmayan insanların düşüncesiyle aynı olmadığından şüpheleniyorum. İnanıyorum ki, eğer insanlar neler olduğunu görürse, gücün, paranın ve ideolojinin kötüye kullanımının sonuçlarını anlayabilirler” (Greg Marinovich, kişisel görüşme, 31 Ağustos, 2019).

Savaşın tarafında olup, provake ve sansasyon amaçlı şiddet görüntüleri ile savaşın gerçekliğini topluma gösteren fotoğraflar arasında bir ayırım yapılması gerektiğini savunan Marinovich, muhabirlerin etik amaçlar içerisinde ürettikleri görüntülerin, kamuoyunda farkındalık yaratabildiğini söylemiştir. Sontag, savaş kavramının görüntülerle sürekli çoğaltılıp sürekliliğinin sağlanmasının, barışın yaygınlaşması açısından da mesajlar taşıyabildiğini, toplumun bu anlamda bilinçlenebileceğini ancak belleklerdeki yığılma sonucunda basitleşip, şiddete alışkanlık da yaratabileceğini söylemiştir. Dolayısıyla savaş görüntülerinin, iki farklı sonucunun görülmesi mümkün hale gelmektedir (Sontag, 2004, s. 4-12).

“Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?” sorusuna karşılık Güray Ervin’in cevabı şöyle olmuştur:

“Eskiden habere erişmek, günümüzdeki kadar kolay değildi. İnternet sayesinde dünyanın herhangi bir yerindeki gelişmeye anında erişmek kolaylaştı. Bu kolaylık beraberinde benzer görüntülere de erişimi arttırdı. İnsanlar, ellerindeki telefon sayesinde ertesi gün çıkacak gazeteyi veya akşam yayınlanacak ana haber bültenini beklemezsizin, gün içinde istedikleri her tür habere erişmeye başladılar. Libya'daki çatışmalardan, Suriye İç Savaşı'na, Paris'teki terör saldırılarından, Norveç'in Utøya adasındaki öğrenci katliamına kadar her türlü şiddet fotoğrafına/görüntüsüne kolaylıkla ulaşabilir olduk. Üstelik bu fotoğraf veya görüntüleri denetleyen/kısıtlayan bir mecra da olmadan, şiddet içerikli görüntüler rahatlıkla yayılmaya müsait hale geldi. Bu durum, toplumları şiddete karşı hissizleştiriyor veya şiddeti görmek istememesine neden oluyor diye düşünebiliriz. Gazeteci açısından baktığımızda ise, gazeteci gittiği her haberi, çektiği her fotoğrafı veya görüntüyü o konu içinde değerlendirir. Eğer hissizleştiğini, duygularını kaybettiğini düşünüyorsa gazetecilikten uzaklaşmaya başlamış olabilir miyim diye düşünmelidir” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019).

Ervin, fotoğrafların, savaşın acımasızlığını ve şiddetini insanlara aktararak kamuoyu oluşturma gücüne dikkat çekmiştir. “Bazen, tek bir fotoğraf karesi bile bir savaşı bitirebilir” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019) diye belirten Ervin’e göre, bu görseller sayesinde sivil toplum kuruluşları, politikacılar ve uluslararası örgütler devreye girerek, çatışmaların sona ermesi konusunda görüşmeler başlatabilirler.

Şiddet görüntülerinin dolaşımında olmasının muhabir ve izleyicide hissizlik oluşturmalarının kaçınılmaz olduğunu belirten Kenan Yeşilyurt, konuyu “Sürekli gösterilmesi şiddetin yayılmasını sağlar diye düşünüyorum. Savaşı durdurmanın yolu; şiddeti, ölümü ve kanı göstermek değildir. Bir çocuğun yakarışı, bir bakışı bu durumların hepsinden daha etkili olabilir” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019) şeklinde açıklamıştır.

Murad Sezer, savaş görüntülerinin hissizlik oluşturduğuna dair görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Savaşlara, kadına şiddete, çocuklara taciz olaylarına verilen tepkilerin zayıflığının bir nedeni de bu hissizlik olsa gerek. Haberci olarak bakınca tabii ki savaş her yönüyle fotoğraflanıp yayınlanması gerekir diye düşünüyorum. Ancak mağdur çocuk ve ceset fotoğraflarının yayınlanmasına karşıyım. Bu fotoğrafların hiçbir tarafa faydası yok. Haberi güçlendirmekten çok insanların duyarsızlaşmasına katkıda bulunuyorlar. Zırhlı araç, yıkılan binalar vb nesnelere ile savaş haberleri görselleştirilebilir” (Murad Sezer, kişisel görüşme, 23 Kasım 2019).

Sezer, savaş görsellerinin farklı bir gerçeklik yarattığını ancak bunun esas nedeninin televizyon ve sosyal medyada dolaşan video görüntüleri olduğunu savunmuştur.

Paul Hansen, “*Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?*” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Duyarsızlaştırıcı veya uyuşturma sorununun, fotoğraf veya görsel bilgi ile çok ilgisi yok. Tabii ki, bu görüntülerin nasıl üretildiği, nasıl yayınlandığı ve hangi bağlamda olduğu çok önemli ama en önemli şey içeriktir. Soruyu biraz tersine çevirmek için, ‘görüntü’ kelimesini ‘metin’ ile değiştirin, bazı insanlar okumakta zorlanacak diye sivillere yönelik savaş suçları ve saldırılar hakkında yazmayı bırakmalı mıyız?” (Paul Hansen, kişisel görüşme, 22 Kasım 2019).

Sontag'ın, travmatik görsellerin hem izleyicide hem de onları üreten muhabirlerde, duygusal uyuşturulmaya ve merhamet yorgunluğuna yol açtığını savunmasına karşılık, Linfield bu görüşe katılmamakta, savaş fotoğraflarına karşılık öne sürülen iddiaların modernizme duyulan kaygıların bir sonucu olduğunu belirtmiştir. Linfield'e göre, modern öncesi enformasyona ulaşmadaki kaynakların yetersizliği, varolan savaş ve şiddet unsurlarının toplum tarafından bilinmemesine yol açmış, bu anlamda acılarla olan ilişki modernizmle birlikte çoğalan haber iletim araçlarıyla daha yüksek bir empati kurulabilmesini sağlamıştır. O'na göre, savaşlarda olanlardan habersiz olan toplum, kamera ve görüntülerin gelişimiyle vicdanı ve empatiyi daha küresel bir olgu olarak yaşamaya başlamıştır. Linfield, Hansen'nın söylediği gibi bu görsellerin, şiddet içermesine rağmen, topluma dehşeti, sivil halkın yaşadığı travmaları ve acımasızlıkları doğrudan bir gerçeklikle sunmaları açısından bilgilendirici ve haberdar edici bir görev gördüklerini dile getirmiştir (Linfield, 2013, s. 27, 59, 52, 60).

Onur Çoban, savaş fotoğraflarının basında yer almasıyla ilgili görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Dünyayı gerçeklikten çıkaran şey savaş muhabirleri ya da medyalarda yer alan şiddet görüntüleri değil, bu savaşları üretenlerdir. Biz bu savaşları çıkaranların yüzüne, çektiğimiz fotoğraflar ve görüntülerle sağlam bir tokat atıyoruz. Picasso'nun 'Guernica' adlı eserine bakan askere söylediği gibi, bu eserleri bizler değil savaşları çıkaranlar yaratıyor. Var olan bir şeyi görmezden gelmek, insanın gerçekle yüzleşmesini perdeliyor. Acı da olsa belli ahlaki değerler çerçevesinde, savaş görselleri insanlara sunulmalı ve insanoğluna savaşın nasıl bir lanet olduğu anlatılmalıdır. Bazen medyalar ölçüyü kaçırıyor. Savaş görselleri içersinde pornografi elbette var. Çünkü insanların görmeye alışkın oldukları şeyler değil. Ahlaki olarak bütün insanlığa karşı sorumludur gazeteciler erdemli bir şekilde işimizi yapmamız gerekiyor. Kopmuş insan vücutlarını paramparça olmuş bedenleri göstererek bilinç uyandıramazsınız insanlarda, ancak savaşın şiddetini de belli ölçülerde göstermeniz gerek” (Onur Çoban, kişisel görüşme, 18 Aralık 2019).

Yapılan görüşmelerden hareketle, “*Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?*” sorusuna, 4 kişi izleyici özelinde “Evet”, 3 kişi de hem izleyici hem de muhabir

özelinde “Evet” cevabını vermiştir. Aynı soruya, 2 kişi “Hayır”, 1 kişi izleyici özelinde “Hayır”, 1 kişi de “Hem evet hem hayır” olarak cevap vermiştir.

Modern dönemin yeni medya anlayışına bağlı olarak, enformasyon sürekli bir akış halindedir. İnternet tabanlı ağ sistemleri, dünyanın dört bir yanından bilgiye erişimi üst düzeyde tutmaktadır. Bu anlamda, savaş ve çatışma bölgelerindeki görüntülerin ulaşımındaki yaygınlaşma, izleyicilerin bu olaylara alışmasına ve normalleştirilmesine sebep olmaktadır. Ancak, yaşanan vahşetlerin bilinmesi ve ilgili kurumların harekete geçirilmesi ile kamuoyunda farkındalık yaratmak da bu görseller aracılığıyla mümkün olmaktadır.

Şiddet körlüğü, izleyicide ve olayları deneyimleyen muhabirlerde gerçekleşse de, fotoğraf ve videoların kurumlar tarafından titizlikle incelenerek dolaşıma sokulması, yaşanan savaş olayları ile ilgili topluma bilinç kazandırabilmektedir. Ayrıca bu konu, basın etik ilkeleri açısından da önem taşımaktadır. Kan, ölüm, savaş, vahşet, çıplaklık, işkence gibi içeriklerin bulunduğu görüntüler, şiddetin pornografisidir ve bu görüntüler insan haklarına da aykırı bir durum yaratmaktadır. Bu anlamda kurumlar editöryel incelemelerini, basın ahlakı çerçevesinde oluşturmalı ve toplumsal olaylarla ilgili sansasyon ve provakasyon yapmamalıdır. Sürekli görünürlüğün körlüğe yol açmasının önüne geçilmesi için kullanılan uyarılar ve blurlama, şiddet görüntülerindeki pornografiyi de ortadan kaldıracaktır.

3.2.5. Muhabirin Mesleki Dezenformasyonu Olarak Merhamet Yorgunluğu

Travmatik olayları sürekli olarak deneyimleyen güvenlik güçleri ve sağlık görevlileri gibi, savaş ve çatışma ortamlarında görüntü üreten muhabirler de, haber sahalarında ruhsal problemler yaşabilmektedirler. Ölüm ve şiddet görüntülerine, mesleki olarak sürekli maruz kalan muhabirlerin, merhamet yorgunluğuyla karşı karşıya kalma süreçleri, mülakatta belirttikleri deneyimleri üzerinden anlatılmıştır.

Coşkun Aral, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır:

“Şiddet olaylarına tanık olup bunları belgelerken arama bir filtre koyup işimi yapıyorum ve dolayısıyla bu anlarda merhamet yorgunluğuna uğradığım doğru. Ama kendi sosyal hayatıma döndüğümde, haber bülteninde bir olay gördüğümde

ağladığım oluyor. Hatta bahsettiğin bu merhamet yorgunluğuna ilişkin çok yakın bir anekdotum var. Kızım şuanda Şili’de lise oluyor. Evinde kalmış olduğu ailenin çocuğu kuş avlamış hatta kuşu avlamak için de bir tabanca almış. Kızım önce çocuğu eleştirmiş, ardından da annesine söylemiş. Çocuğun annesi, umursamaz bir tavır içerisinde, ‘bırak avlansın, avcılığı seviyor’ demiş. Bu olay sonrasında kızım ve aile bir tartışma yaşamış. Olay sonucunda da tabi yaşadığı aileyi değiştirdi. Bizim evde bulunan, sen de biliyorsun ki çektiğim tüm fotoğraflarda, arşivlerimde, çalışmalarımında kan, gözyaşı, şiddet unsurları var. Elbette kızım da evimizdeki bu fotoğrafları biliyor ve görüyor. Bu fotoğrafları sürekli görmesine rağmen, sosyal hayatında yaşadığı bu olayda merhamet duygusu yüksek tezahür etmiş ve avcılık konusunda tepki göstermiş. Elbette bu olayı o coğrafyadaki ailenin anlaması zor. Bu olay, benim savaş meydanlarında işimi devam ettirebilmem ama normal hayata döndüğümde bir fotoğraf karşısında ağlayabilmem gibi. Bu yüzden, savaş bölgelerinde çalışan gazetecilerin merhamet yorgunluğuna uğradığı yönündeki saptaman doğru. Biz oralara gittiğimizde böyle bir ruh halinde olabiliyoruz, derdimiz o savaşın ve yaşananların bilinmesi, bu yüzden işimizi yapmaya çalışıyoruz. İsrail, Lübnan’ı işgal ettiğinde, ‘biz teröristleri yok etmek için saldırdık’ demişti ama yok ettikleri şey sivil halktı. Gerekçeler farklı yorumlanıyor. Bu farkları daha çok fark edilir hale getirmek için bizler göz tanıklığı yapıp, belgeleyip, medya aracılığıyla dünyaya duyuruyoruz. Ama ne kadar başarılıyız, bu da ayrı bir konu” (Coşkun Aral, kişisel görüşme, 20 Aralık 2019).

Christopher Morris, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır: “Aşırı şiddet olaylarıyla asla uyuşturulmuş gibi hissetmedim. Bu tür görseller, bu gün hala beni kızdırıyor ve üzüyor” (Christopher Morris, kişisel görüşme, 25 Kasım 2019).

Can Ertuna, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Bence bu çok genel geçer bir kavram. Van depreminde iki tanımadığım meslektaşım enkaz altında kaldı, anne babaları geldi, iki gün sonra enkazın altından beraber çıkardık, hayattalar mı diye bekledik. Onlar gazeteci ve meslektaşım oldukları için, tanık olduğum travma, Mısır’da 250 cansız bedenın öldüğü andaki

travmadan çok daha kuvvetliydi. Bir olay vardır sizi kişisel tarihinizden, kendi öykünüzden yakalar ve darma duman eder, ki bu olay benim kariyerimin ilerleyen bir noktasındaydı, aslında tırnak içinde ‘merhamet yorgunu’ olmam gereken bir noktaydı ama orada çözüldüm, çünkü özdeşlik kurabildim. O sütun çökerken, nasıl haber yapmaya çalıştıklarını düşündüm, hiç beklemediğim yerlerde empati yapabildim. Ben bunu, insanların ‘dayanamam’ dedikleri olaylarda arama filtre indirerek yapabiliyorum ama bu olayda durum farklıydı. Dolayısıyla salt deneyim kazanarak ve deneyimle bazı şeyleri görmüş olmakla değil, hangi olayın sizin kişisel tarihinize dokunacağıyla ilgili bir kavram bence” (Can Ertuna, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2019).

Aygün, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Gördükçe alışıyoruz evet. Ama normal hayata döndüğümde bu kalmıyor, o kadar şiddet dolu olaylar içerisinde haber yapabiliyorum, damarından kan fışkıran insanlara şahit oluyorum, işimi aksatmıyorum ama kendi hayatıma döndüğümde hastanelere tahammül edemiyorum ve iğneden korkuyorum. Yaşaya yaşaya korkunuz da kalmıyor artık ve korkunun üstüne gitmeye başlıyorsunuz. Ama bu bizim mesleğimiz için iyi bir şey değil. Çünkü korkusuz olursanız, kişisel emniyeti elden bırakıyorsunuz. Fotoğraf makinesi, kan, şiddet, savaş gibi görüntülerle aramda bir perde olmuştur her zaman. Adrenalin yüklü olursunuz, olayın o anda farkında olmuyorsunuz. Orada bulunma heyecanı ve isteğiyle bunu görmüyorsunuz. Ben normal hayatta iğneden çok korkarım mesela, hastaneye gittiğimde tansiyonum düşer. Ama savaşın ortasında gördüklerimiz daha büyük etki edecek şeyler olmasına rağmen, o anda işimizi yapıyoruz ve gözümüze bir perde inmiş gibi oluyor. Elbette meslektaşlarımızın ölümünü gördüğümde daha fazla etkilendim ama ben her gittiğim savaştaki insanlarla empati kurdum. Evet etkilene durumumuz normalleşiyor ama fotoğrafı çekerken dahi bu benim bir yakınım olabilirdi diye empati kurduğum oluyor” (Bünyamin Aygün, kişisel görüşme, 2 Aralık 2019).

Sosyolog Zygmunt Bauman (1925-2017), modernizmle çoğalan şiddet görüntülerinin bildik bir olgu olarak belleklerde yığılmasıyla sıradanlaştığını ancak kişilerin yakınlarının ölümünün bu sıradanlaşma durumunun dışında kaldığını ifade etmiştir (Bauman, 2013, s. 261). Bu anlamda Bauman’ın sözüne ettiği durum, Ertuna’nın Van depreminde meslektaşlarının ölümüne tanık olduğunda yaşadığı travmanın daha güçlü

olduğunu söylemesiyle ve yine Aygün'ün de meslektaşlarının ölümünü gördüğünde daha fazla etkilendiğini ifade etmesiyle ilişkilendirilebilmektedir.

Felat Bozarlan, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır:

“Evet, özellikle son yıllarda fazlasıyla bu durumu yaşıyorum. Sürekli savaş muhabirliği yapan gazetecilerin çoğu bu durumu yaşıyor. Çünkü sürekli bir kaos ortamında, insanların muhtemelen hayatları boyunca yaşamayacakları olayları görüyoruz ve şahit oluyoruz. Bir süre sonra yanınızda insanlar öldüğünde veya yaralandığında, siz oturup yemeğinizi yiyebiliyorsunuz veya kendi ihtiyaçlarınıza yönelebiliyorsunuz. Bu duyarsızlık ve hissizlik bir süre sonra sosyal hayatınıza da yansıyor. Evinize döndüğünüzde de bu durum devam ediyor. Bunun dışında, savaştan döndükten sonra aşırı asabiyet, insanların normal hayatında olan sorunlarını anlayamama, insanlardan uzaklaşma, arkadaşlarla görüşmeme isteği gibi sorunlar yaşıyoruz. Normal hayatımıza döndükten sonra fiziksel olarak da sıkıntılar yaşıyoruz. Mesela savaştan döndükten sonra uzun süre toprağa basamıyorum veya trafikte beklediğim zaman tedirgin olduğum durumlar oluyor. Bir süre sonra da bu alışkanlık haline geliyor ve sizin hayatınızı yönlendirmeye başlıyor” (Felat Bozarlan, kişisel görüşme, 26 Aralık 2019).

Greg Marinovich, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna, “Hayır” cevabını vermiştir.

Güray Ervin, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna şu cevabı vermiştir:

“Hem evet hem hayır... Sanırım biraz da bulunduğum şartlara göre durum değişiyor. Savaş veya çatışma bölgeleri, duygusal olmayı tolere edebilen yerler değil. Buralarda, soğukkanlı olmak, duygularınızı kontrol etmek zorundasınız. Bu yüzden evet... Ama bu ‘kontrol etme’ durumu sizi bir yere kadar idare eder. Sonra birden bir bakarsınız ki, hiç sebep yokken hıçkırarak ağlamaya başlamışsınız. Bu yüzden de hayır. İnsan olarak bulunduğunuz ortamdan etkilenmemiz gayet normal. Ben duygusal karakterde biriyim. Bazen çok dramatik ortamlarda soğukkanlılığımı koruyabiliyorum ama bazen de bir odada, kızını kaybeden bir babanın anlattıklarını

kaydederken ağlayabiliyorum. Sanırım henüz tam olarak merhamet yorgunu olmadım. Olmak da istemiyorum. Merhametimi kaybettiğimde robotlaşacağımı düşünüyorum. Fotoğraf makinesi veya kamera kullanabilen ama duygusuz, hissiz bir gazeteci olmak istemem” (Güray Ervin, kişisel görüşme, 23 Aralık 2019).

Kenan Yeşilyurt, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Düşünüyorum fakat bu tamamen bir duyarsızlık değil. Yani kısaca şöyle özetleyebilirim; bu kadar kan ve gözyaşından sonra karşılaştığım bir trafik kazasına bizim verdiğimiz tepki ile hiç karşılaşmamış bir insanın vereceği tepki çok daha farklı olur. En büyük duyarsızlığın, ölümün normalleştirilmesi olduğunu düşünüyorum” (Kenan Yeşilyurt, kişisel görüşme, 19 Aralık 2019).

Yeşilyurt’un bahsettiği üzere, muhabirler şiddet deneyimlerine bire bir tanık olarak, sürekli yaşadıkları iniş çıkışlar sonucunda, ölüm ve savaş gibi duygusal yükü yüksek olan olaylara karşı bir koruma mekanizmasıyla normalleştirmeyi gerçekleştirebilmektedirler. Bu durum, ruh sağlığını koruma içgüdüsüyle oluşan bir savunma hareketi olarak görülebilir (Aydın Sevim, 2016, s. 100).

Murad Sezer, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır:

“İki uçta gidip geliyorum. Bazen duyarsız olabildiğim gibi bazen de çok basit olaylardan etkilenip duygusallaşabiliyorum. Merhamet yorgunluğuna örnek olarak ‘normal insanlar’ için ileride kâbuslara neden olacak bir olaya tanıklık ettikten sonra eve gelip ‘iş kıyafetlerimi’ çıkarıp yemek sofrasına oturabiliyorum” (Murad Sezer, kişisel görüşme, 23 Kasım 2019).

Paul Hansen, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna “Hayır” cevabını vermiştir.

Onur Çoban, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusunu şöyle cevaplamıştır:

“Savaşın içindeyken bu görüntülere duyarsızlaşabiliyorsunuz, çünkü aklınızı kaçırmamak için bunları düşünmemeniz gerekiyor. Ancak normal hayata döndüğünüzde çok daha duygusallaştığınızı ve eski halinizden daha da duyarlı hale geldiğinizi belirtmem gerek. Savaş bölgelerinde şiddetin her türlüsüne tanık oluyorsunuz. Yaşlı, genç, kadın, erkek, çocuk bütün insan gruplarından yaşamlarını kaybedenler, yaralananlar, sakat kalanlar ve daha pek çok şekilde hayatı yarım kalan insanlar görüyorsunuz. Buna dayanmak çok zor ancak işinizi yapmanız gerekiyor. Ağlayan gözlerle vizörden bakamazsınız, fotoğraf çekmek için gözyaşlarınızı sonraya bırakmanız gerekiyor. O acıları insanoğlunun tarihine kaydetmelisiniz. Gelecek kuşaklara ve tarihe karşı sorumluluğunuz bu çünkü...” (Onur Çoban, kişisel görüşme, 18 Aralık 2019).

Yapılan görüşmeler neticesinde, “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna muhabirlerden 2 kişi “*Evet*”, 3 kişi “*Hayır*”, 6 kişi ise “*hem evet hem hayır*” cevabını vermiştir.

Nöropsikiyatri Profesörü Feinstein yaptığı çalışmada, merhamet yorgunluğu semptomların en önemli belirtilerinin sinirlilik, öfke patlamaları, yoğunlaşma güçlüğü ve uyku bozuklukları olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca Feinstein, bu belirtiler ortaya çıkmasına rağmen, araştırmasına dâhil ettiği muhabirlerin yüzde 70’den fazlasında post travmatik stres bozukluğu çıkmadığını ifade etmiş, bu durumu, muhabirlerin sürekli olarak şiddet olaylarına tanık olarak bağışıklık kazanmalarına bağlamıştır. O’na göre, muhabirlerin stres semptomları devam etmektedir. Ancak bu olaylara karşı eşiklerinin yükselmiş olması, merhamet yorgunluğu durumun açıklayıcısı olmaktadır (Feinstein, 2006, s. 33-39).

Görüşme yapılan muhabirlerden 2 kişi, savaş bölgelerinde çalışırken travmatik olaylara rağmen mesleklerini yerine getirebiliyorken, meslektaşlarının ölümünü gördüklerinde duygularını kontrol altında tutamadıklarından bahsetmiştir.

Buna göre, muhabirlerin meslektaşlarının ölümünü gördüklerinde yaşadıkları duygunun, bir trajedi hatırlatıcısı olduğu, kişisel kaybın acısının meslek deneyimi ve benzer olaylara tanıklık durumundan oluşan alışkanlığı ortadan kaldırdığı görülmüştür (Feinstein, 2006, s. 72). Freud’un çalışma arkadaşı nörolog ve psikanalist Ernest Jones (1879-1958), 1918 yılında Londra Kraliyet Tıp Cemiyeti Psikiyatri Bölümü’nde

gerçekleştirdiği “Savaş Şokları ve Freud’un Nevroz Kuramı” adlı sunumunda, savaş esnasındaki travmatik olayların karmaşık ve farklı etkiler yaratabileceğini belirtmiştir. Jones’a göre, savaş meydanlarında yakın birinin ölümü gibi kişisel bir acı, daha güçlü bir duygu olabilmekte ve tanık olunan şiddet olaylarındaki kişisel tepkiden bu anlamda ayrılmaktadır (Jones, 2017, s. 92).

Muhabirler, savaş bölgelerinden döndüklerinde, gündelik hayatın rutinlerine uyum sağlama sürecinde sorgulama ve çatışma yaşamakta, ölüm ile hayatta olma gerçeğine karşı farkındalık durumu hissedebilmektedirler. Bu anlamda, tükenmişlik, kaçınma sendromu, travma, stres ya da merhamet yorgunluğu yaşayan muhabirler, amnezi ya da yabancılaşma ile karşı karşıya kalmaktadırlar.

Merhamet yorgunluğu sorusuna “*Hem evet hem hayır*” cevabını veren muhabirler, haber üretim sürecinde meslek gerekliliğini yerine getirebilmek, yaşanan acıları topluma duyurabilmek adına duygularını kontrol altına alarak hareket ettiklerini, sürekli olarak travmatik olaylara tanık olmaktan dolayı da bu tür görüntülere alışma yaşadıklarını, bu alışma sonucunda da savaş alanlarında merhamet yorgunluğu yaşadıklarını ancak sosyal hayata döndüklerinde daha duygusal tepkiler verdiklerini belirtmişlerdir. Dolayısıyla bu soruya verdikleri “*Evet*” cevabına göre muhabirler, haber üretme esnasında merhamet yorgunluğu yaşadıkları görüşündedirler.

SONUÇ

Bireylerin, genele bakıldığında ise toplumların dış dünyada edindiği bilgi, birikim ve deneyimleri, ruhsal olarak ilişkilendirmesini bellek olarak niteleyen Freud, imgelerin hafızalarda bir iz gibi kayıt edildiğini belirtmiştir. Fotoğraf da bellek gibi kayıt altına alma ve arşivleme özelliğiyle, duygu ve düşüncelerin aktarımını sağlayan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafik görüntünün elde edilmesi, var olan olayların ve *anın*, adeta dondurularak kalıcı hale gelmesinin yolunu açmıştır. Bu anlamda bir bellek görevi gören fotoğraf, toplumsal durumlar ve savaşlar gibi kamuoyunu yakından ilgilendiren olayları tarihe kazımanın bir yöntemi olmuştur.

1856 yılında, Kırım Savaşı'nı ıslak levha yöntemiyle fotoğraflayan Roger Fenton'dan bu güne değin birçok muhabir, savaş bölgelerinin görünmeyenlerini, fotoğraf karelerine taşıyarak tarihe kazandırmıştır.

Fotoğraf makinesi aracılığıyla dondurulup, kalıcı hale gelen ve tarihler boyunca aktarılan kareler, belleğe düşen izlerin sürekliliğini sağlayarak hafıza inşası yaratmaktadır. Toplumsal olaylardaki ortak deneyimlerin görseller aracılığıyla hatırlatılması, kamuoyundaki kolektif bellek üzerinde de etkilidir. Kolektif bellek, toplumsalı ilgilendiren duygu, inanç, acı vb. olayların bütünü olarak belleğin ortak inşası olarak ortaya çıkmaktadır. Fransız sosyolog Emile Durkheim'in da belirttiği gibi, toplumsal hafıza sosyolojik bir olgudur ve devamlı bir hatırlatıcılığa bağlıdır. Bu anlamda fotoğraflar, toplumsalın hafızasını sürekli canlı tutan bir sisteme katkı sağlamaktadır. Muhabirlerin ve fotoğrafçıların, hakikatin bir anlatıcısı olarak fotoğrafik görüntü üretmeleri, insanlığın kayıt altına alma ve belleği canlı tutma arzusuyla örtüşmekte ve tarihler boyunca bu duruma katkı sağlamaya devam etmektedir. Gerçeği arşivleme ve kaydetme kaygısıyla üretilen fotoğraflar, hem tarihin akışını değiştirebilecek olaylara sebebiyet vermiş hem de sansür, iliştilmiş gazetecilik, manipülasyon ve provakasyon gibi amaçlarla kullanılmıştır.

Teknoloji, bilim ve sanayi alanındaki gelişimlerle 19. yüzyılda kendini göstermeye başlayan modernizmi, 21. yüzyılda halen devam etmekte olan bir süreç olarak okumak mümkündür. Sanayi Devrimi ile birlikte hızlanan hayat temposunun, metaların değerlenmesinin ve kentleşmenin, kapitalizme bir övücülük olarak süre gelmesi, tüketim kültürünün yükselişine neden olmuştur. Buna göre, modernizmdeki her olgu,

olay ve deneyimler nesneleştirilmekte ve endüstri haline gelmektedir. Ekonomi politik ve sosyo kültürel olarak nesne konumuna giren olgular ve kavramlar, bu anlamda değersizlik kazanarak, üret tüket sistemine dâhil olmaktadır.

Tarihi, kolektif bellek altında kayıt altına alma, hafıza inşası yaratma ve hatırlama çabası, modernizmle birlikte yaygınlaşan müzeler ve anıtsal mekânlar üzerinden de görülebilmektedir. Ancak, üret tüket politikası üzerinden endüstriyel hale gelen müzeler ve anıtsal mekânlar da, karanlık turizm adı altında ticarileşmeye başlamış, sürekli görünürlük ve metalaşma sonucunda belleklerde görünmezliğe, alışkanlığa ve unutmaya yol açarak, hatırlama amacını dönüştürmüştür. Bu anlamda, modern dönemin nesnelere, önce hafıza inşası yaratan, sonra da onu tüketime dâhil ederek amneziye yani unutmaya terk eden bir olgular bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla toplumların, yaşanan travmatik olayları unutmama kaygısıyla ölümü simgeleştirdikleri anıtsal mekanlar ile gerçekleşmiş olan anların bir yansımasını kayıt altına alan fotoğraf, kolektif belleğe ve modernizmle birlikte kültürel amneziye hizmet eden iki unsurdur.

Buradan hareketle, modern dönemin medyası da metalaşmaya başlamıştır. Modern dönemin ağlar sistemiyle aktarımı sağlanan enformasyon, hızlı ve her coğrafyadan bireye ulaşabilir olmasıyla, sürekli olarak bir akış halinde sunulmaktadır. Enformasyona olan bu kolay ulaşım, televizyon ve gazetelerle, insanların evlerinden kolayca savaş meydanlarını görmesinin yolunu açmıştır. Reyting kaygılı ve hız odaklı medya, savaşlardaki şiddet görüntülerini sansasyon malzemesi olarak, seyirlik bir olgu halinde dolaşıma sokmaya başlamıştır.

Bellek, hatırlama sistemine bağlı olduğu gibi unutmaya eylemine de bağlıdır. İmgelerin depolanmasıyla toplumlarda hafıza inşası yaratılması, görsellerin medyadaki sansasyon kaygılı kullanımına bağlı olarak amneziye de yol açabilmektedir. Modernizmin ağlar sisteminden aktarılan enformasyonların üst üste yığılması ve farklı kaygılar üzerinden nesneleşmesi, izleyiciyi röntgenci konumuna sokarak, unutmaya hizmet eden bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard, bu durumu, medyanın yap ve inandır yöntemiyle gerçekleştirdiğini ve gerçekleri iletme kaygısından çıkararak, toplumsal olayları üretilmiş imajlar olarak sunduğunu ifade etmiştir.

1991 yılında CNN televizyonundan ilk defa canlı olarak yayınlanan Körfez Savaşı, askerlerin, hedef olarak ateş ettiği görüntülerle seyirlik bir gösteri, video oyunu ya da bir

film gibi sunulmuş, insanlar tarafından heyecan ve haz odaklı olarak izlenerek, toplumsal belleklerdeki acı, savaş ve şiddet imgelerini dönüştürmüştür. Bu anlamda görseller, hatırlatıcı konumunda olarak hafıza inşasını yok etmiş, süreklilik dâhilinde amneziye yol açarak, toplumun kolektif belleğinde yıkıcılık yaratmıştır. Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın yol açtığı duyarsızlık, bir sonraki acıyı görme isteğini de doğurmaktadır. Dolayısıyla, savaş bölgesinde neler olduğuna dair ulaştırılması gereken enformasyon, ağlardan görülen ve izlenen sanal gerçeklerin seyirlik nesnelere dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarının bu dönüşümü, modern dönemin ticari kaygılarıyla da örtüşmekte ve şiddet pornografisinin bir sunumu yaratmaktadır.

Ancak, görsellerin ağlar sistemiyle, dünyanın her yerine eriştirilebilir oluşu, kamuoyuna daha kolay ve çabuk ulaşarak, harekete geçirmeyi de sağlamaktadır. 2015 yılında, Suriyeli göçmen Aylan bebeğin Bodrum sahiline vuran cansız bedenini dünya kamuoyuna sunan fotoğraf, toplumlardaki kolektif belleği uyandırmıştır. Göçmen karşıtı görüşlere tepki doğuran söz konusu fotoğrafın yarattığı farkındalık sonrasında, Alman Hükümeti sınırlarını göçmenlere açma kararı almıştır. Bu iki örnekten yola çıkarak, savaş gibi toplumsal olaylarda üretilen görsellerin kamuoyundaki etkilerinin, farklı sonuçlar doğurabileceğini söylemek yerinde olacaktır.

Sürekli şiddet görüntülerine bakmak izleyicide alışkanlık yaratabilmektedir. Fakat muhabirler izleyicilerden farklı olarak, bu şiddet olaylarını savaş ve çatışma meydanlarında bire bir olarak deneyimlemektedir. Ayrıca modernizmle birlikte gelişen teknolojik iletim araçları ile ağlar sistemi, muhabirlerin daha fazla görseli daha hızlı bir biçimde kurumlara aktarma çabası içerisinde olmalarına, buna bağlı olarak da daha fazla tanıklık yaşamalarına sebebiyet vermiştir.

Nöropsikiyatri Profesörü Anthony Feinstein'in da belirttiği üzere, haber üretim sürecinde savaş meydanlarında sürekli olarak şiddet, kan ve ölümü deneyimleyen muhabirlerde, stres, tükenmişlik, post travmatik stres bozukluğu ya da merhamet yorgunluğu belirtileri görülebilmektedir. Ayrıca muhabirler sosyal hayatta da bazı sorunlar yaşabilmekte, ruhsal dünyaları iniş çıkışlar halinde olabilmektedir. Bu anlamda tezde, ölüm, kan ve şiddet olaylarına, haber üretim sürecinde maruz kalan muhabirlerin nasıl etkilendikleri tartışılmıştır.

Muhabirlere sorulan sorular neticesinde alınan cevaplar, herhangi bir tanı koyma amacı gütmemiş, mesleki sorumluluk altında travmatik olaylara tanık olan muhabirlerin bu durumu nasıl değerlendirdikleri üzerinden bir sonuca ulaşılmıştır. Dolayısıyla, öznel olarak verilen cevaplar üzerinden bulgular yorumlanmıştır.

Tez kapsamında, savaş ve çatışma bölgelerinde çalışmış ve çalışmakta olan 11 yerli/yabancı muhabirle (Coşkun Aral, Christopher Morris, Can Ertuna, Bünyamin Aygün, Felat Bozarlan, Greg Marinovich, Güray Ervin, Kenan Yeşilyurt, Murad Sezer, Paul Hansen, Onur Çoban) yüz yüze, telefon ve e-posta ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşme gerçekleştirilmiştir.

Mülakata dâhil olan muhabirlere göre, haber üretimi için gidilen ilk savaştaki hissiyatlar; korku, hislerini kontrol altına tutma, yabancılaşma, heyecan, adrenalin, gerginlik, endişe, merak, kafa karışıklığı ve yetersizlik olarak belirtilmiştir.

Muhabirler, savaşa ve şiddete tanıklığın sosyal hayata etkilerinin ne olduğuna dair sorulan soruya; öfkeli, agresif, tepkisel ve anti sosyal olma ile iletişim kuramama, yabancılaşma, adaptasyon güçlüğü, kaygı, farkındalık, sorgulama gibi durumların oluştuğunu belirtmişlerdir.

Muhabirlere yöneltilen “*Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı merhamet yorgunluğuna uğradığınızı düşünüyor musunuz?*” sorusuna 11 kişiden 2 kişi “Evet”, 3 kişi “Hayır”, 6 kişi ise “hem evet hem hayır” cevabını vermiştir. Bu soruya “Evet” ve “Hem evet hem hayır” cevabını veren muhabirler, travmatik olaylara sürekli tanıklıktan sonra merhamet yorgunluğu durumunun kaçınılmaz olduğunu, duyarsızlık ya da hissizlik yaşadıklarını ve ölüm olaylarının alışkanlık yarattığını belirtmişlerdir. Savaşlardaki acıya tanıklık anlarında, mesleki yükümlülük gereği duygularını kontrol altına alarak, olayla kendileri aralarında filtre oluşturduklarını ifade eden muhabirler, haber üretimini bu şekilde gerçekleştirebildiklerini dile getirmişlerdir. Ancak haber sahası içerisinde, duygu durumlarında bu değişimlerin olduğunu ifade eden muhabirler, savaş meydanlarından döndüklerinde bu durumun tersine döndüğünü, daha duygusal olabildiklerini, buna bağlı olarak da merhamet yorgunluğunun sadece haber üretme sürecinde gerçekleştiğini ifade etmişlerdir.

Modern dönemdeki yeni medya işleyişi, enformasyonun dağılımı ve yaygınlığıyla izleyici üzerinde alışılabilirlik durumu yarattığı gibi, daha fazla enformasyonu iletme

çabası içerisindeki muhabiri de etkilemektedir. İzleyiciden ziyade muhabir, bu olayları tanık olarak yaşamaktadır. Medyanın endüstriyel hale gelmesi ve tüketim nesnesi konumunda olması, şiddet görüntülerine olan korkuya da bağışıklık, yadsınabilirlik, alışılabilirlik ya da körlük yaratmaktadır. Modernizmin üret-tüket ve sanal gerçeklik getirileri, şiddete alışkanlığı doğal bir süreç olarak işlemektedir. Buna göre toplum, medyada yer alan görüntülerin şok edici ve travmatik olmalarıyla değil, o görüntülerin sosyal ve medeni yaşamlarına nasıl etki etmeyeceğiyle ilgilenir hale gelmektedir. Modernitede dönüşüme uğrayan bilinç, bu anlamda kendi kalkanını duygu uyuşturulmasıyla sağlamaktadır. Modernin yeni medyasının görüntü şokları, ruhsal hayatı bu görüntülerden izole edebilecek bir savunma mekanizmasına dönüştürmektedir. Dolayısıyla toplumsal olarak kültürel amneziyi, bireysel olarak da merhamet yorgunluğunu ortaya çıkarmaktadır. Şiddet şoklarına karşı ruhsal duyarlılığın azaltılması, muhabirlerin mesleki yükümlülüklerini yerine getirebilmeleri için bir kalkan görevindedir. Ancak görüşme yapılan muhabirlerde de görüldüğü üzere, söz konusu durum, haber sahalarından gündelik yaşamlarına geçtiklerinde görülmemekte, hatta duyarlılığın artmasıyla sadece travmatik olayların getirileri olan kabus görme, sosyal yaşamda yabancılaşma hissi, sorgulama ve anksiyete mevcut hale gelmektedir.

Modern yaşamdaki gelir geçer tüketim anlayışı, acıya karşı da bir denetim mekanizması geliştirmektedir. Bu anlamda duyguların uyuşturulması ya da acı çekmekten kaçınma durumları, Freud'un da değindiği üzere, gerçek dünyanın sanrısız ya da hayali bir biçimde yeni baştan üretilmesi ve şekil alması olarak açıklanabilmektedir. Bu anlamda muhabirlerdeki merhamet yorgunluğu durumu, bilincin kendi kimliğini dış dünyadaki acılara karşı koruması yönünde geliştirdiği bir süreçtir.

Fotoğrafın, ağ tabanlı basın organları ve sosyal medya siteleri ile sürekli dolaşımda olması, şiddet görüntülerine karşı korkuyu yenebilme davranışını bir başka biçimde sağlamaktadır. Horkheimer ve Adorno'nun da değindiği üzere, bilinmeyen bir şey kalmadığında korkunun yok olacağı görüşü, modern zamanların rasyonel bir bakışı olarak yerini edinmiştir. Modernizmin her şeyi bilme ve ulaşma temelli oluşu, bu fotoğrafların da çokgörünür olmasını sağlamakta, yadsınırlığı yaratmakta ve korkuya karşı unutmaya eğiliminin önüne açmaktadır.

Dolayısıyla, bu tez kapsamında yapılan görüşmeler sonucunda, muhabirlerin verdikleri cevaplardan yola çıkılarak, merhamet yorgunluğunun mesleki yükümlülüğü yerine getirebilmek amacıyla, duygular ile olaylar arasında kurulan bir duvar olarak, savunma mekanizması görevi gördüğünü söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, modernizmin endüstriyellemeye odaklı tüketim sistemi, toplumsal olayları ulaştıran enformasyonlarla, önce kolektif belleğe ve hafıza inşasına hizmet etmekte; sonrasında ise, sürekli akış halinde olarak, belleklerdeki yığılmayla kültürel amnezi ve merhamet yorgunluğu riskine yol açabilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aronson, E., Wilson, T. D., Akert, R. M. (2012). *Sosyal Psikoloji* (O. Gündüz, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran* (E. Berensel, Der.), (T. Bora, K. Ünüvar, Ed.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barthes, R. (2008). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2003). *O Ana Adanmış* (M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2016). *Bir Fotoğrafi Anlamak* (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor Modernite Deneyimi* (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cartier-Bresson, H. (2006). *Karar Anı* (İ. Maga, Çev.). İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur?* (K. Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri* (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. İzmir: Erk Yayınları.
- Feinstein, A. (2006). *Journalists Under Fire The Psychological Hazards Of Covering War*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Ferenczi, S. (2017). *V. Uluslararası Psikanaliz Kongresi Sempozyumu Budapeşte, Eylül 1918*. A. Beyaz (Çev.), *Psikanaliz ve Savaş Nevrozları* (s. 31-54) içinde. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Figley, C. R. (1995). *Compassion Fatigue As Secondary Traumatic Stress Disorder: An Overview*. New York: Brunner/Mazel.
- Figley, C. R., Kleber, R. J. (1995). *Beyond the Victim: Secondary Traumatic Stress Disorder In Beyond Trauma: Cultural and Societal Dynamics* (C. R. Figley, R. J. Kleber, B. P. R. Gersons, Ed.). New York: Plenum Press.
- Foucault, M. (2014). *Doğruyu Söylemek* (K. Eksen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1920). *Group Psychology And The Analysis Of The Ego*. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1996a). *Düşlerin Yorumu II* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1996b). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* (Ş. Yeğin, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Friedrich, E. (1999). *Krieg dem Kriege*. Berlin: Anti-Kriegs-Museum.
- Gezgin, S. (2002). *Basında Fotoğrafçılık*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (C. Güzel, Yay. haz.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Goff, J. L. (1996). *History and Memory*. New York: Columbia University Press.
- Gruen, A. (2015). *Empatinin Yitimi/Kayıtsızlık Politikası Üzerine* (İ. İgan, Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Hacking, J. (Ed.). (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (A. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hill, J. E., Schwartz, V. R. (Ed.). (2015). *Getting the Picture/The Visual Culture of the News*. London: Bloomsbury Academic.
- Hobsbawn, E. (1973). *Age of Extremes*. New York: Pantheon.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2011). *Globalleşen Dünyada Modernizm Coğrafyaları* (A. Kaş, Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.

- Jameson, F. (1985). *Postmodernism and Consumer Society* (H. Foster, Ed.). London: Pluto Press.
- Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem* (Ü. Öskay, Çev.). İstanbul: Ara Yayınları.
- Jones, E. (2017). *Savaş Şokları ve Freud'un Nevroz Kuramı Londra 1918*. A. Beyaz (Çev.), *Psikanaliz ve Savaş Nevrozları* (s. 87-110) içinde. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kışlalı, A. T. (2003). *Siyasal Sistemler Siyasal Çatışma ve Uzlaşma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kösemihal, N. Ş. (1971). *Durkheim Sosyolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Linfield, S. (2013). *Acımasız Aydınlik/Fotoğraf ve Politik Şiddet* (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Alan Yayınları.
- Marinovich, G., Silva, J. (2000). *The Bang Bang Club*. New York: Basic Books.
- Miller, R. (2012). *Magnum Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikâyesi* (T. Tosun, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Misztal, B. (2003). *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.
- Moeller, S. D. (1999). *Compassion Fatigue: How The Media Sell Disease, Famine, War And Death*. New York: Routledge.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ökten, A. İ. (2013). *Fotoğrafın Eleştirel Gücü, Fotoğraf Yazıları-II*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Phelan, P. (2017). *Vahşet ve Eylem: Abu Ghraib Fotoğraflarının Edimsel Gücü*. G. Batchen, M. Gidley, N. K. Miller, J. Prosser (Ed.), A. Göçmen (Çev.), *Fotoğrafın Krizi Vahşeti Fotoğraflamak* (s. 47-56) içinde. İstanbul: Espas Yayınları.
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books.
- Price, D., Wells, L. (2015). *Photography A Critical Introduction*. New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Rancière, J. (2010). *Özgürleşen seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra* (Y. Keser, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.

- Robins, K. (1999). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası* (N. Türkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rogers, C. (2011). *Kişi Olmaya Dair: Bir Terapistin Gözüyle Psikoterapiye Giriş* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Strange, M. (1989). *Symbols of Ideal Life, Social Documentary Photography In America 1890-1950*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Therborn, G. (2006). *Frankfurt Okulu* (E. Bağce, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tutal Cheviron, N. (2013). *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Weber, M. (2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (G. Rızaoğlu, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği* (S. Atay, M. Tumen, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yaylagül, L. (2014). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Zelier, B. (2017). *Beklenen Vahşet ve Kızıl Kemerler'den Gelecek Ölüm*. G. Batchen, M. Gidley, N. K. Miller, J. Prosser (Ed.), A. Göçmen (Çev.), *Fotoğrafın Krizi Vahşeti Fotoğraflamak* (s. 144-155) içinde. İstanbul: Espas Yayınları.

Makaleler

- Aslan Yaşar, G. (2011). Ortaçağ'dan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4/7, 10-26.
- Aydın Sevim, B. (2016). Acımdan Bir Hâl Olduk!: İmge Bombardımanı ve Geçici Empati Felci. *The Journal of Academic Social Sciences*, 4/23, 98-109. doi: <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.1043>
- Becker, H. S. (2006). Fotoğraf ve Sosyoloji. B. Yanıkkaya (Çev.). *Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı*, 19, 45-67
- Bezirgan Arar, Y. (2017). Kadın Cinayetlerinde Şiddeti Sergilemek: Şefika Etik Vakası Üzerine Bir İnceleme. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4/14, 104-123.

- Creamer, T. L., Liddle, B. J. (2005). Secondary Traumatic Stress Among Disaster Mental Health Workers Responding to the September 11 Attacks. *Journal Of Traumatic Stress*, 18/1, 89–96. doi: 10.1002/jts.20008
- Çakır, S. (2007, May 2-4). Savaşa/Şiddete Dayalı Bir Toplumsal Gerçeklik Ortamının İnşasında Medyanın Rolü: Savaş, Görsel Medya ve Gerçeklik. Eastern Mediterranean University Press, 2nd International Conference in Communication and Media Studies, *Communication in Peace/Conflict in Communication*, Kuzey Kıbrıs, 253-260.
- Depeli, G. (2014). Direnen Fotoğraflar: Türkiye’de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 17/2, 36-60.
- Deuze, M. (2005). What Is Journalism? Professional Identity And Ideology Of Journalists Reconsidered. *Journalism*, 6/4, 444-464. doi: 10.1177/1464884905056815
- Dündar, C. (1996). Televizyon ve Şiddet. *Cogito*, 6/7, 385-390.
- Dworznik, G. (2006). Journalism And Trauma. *Journalism Studies*, 7/4, 534- 553. doi: 10.1080/14616700600757977
- Dworznik, G. (2011). Factors Contributing to PTSD and Compassion Fatigue in Television News Workers. *International Journal of Business, Humanities and Technology*, 1, 22-32.
- Dworznik, G. (2018). Personal and Organizational Predictors of Compassion Fatigue Symptoms in Local Television Journalists. *Journalism Practice*, 112/5, 640-656. doi: 10.1080/17512786.2017.1338532
- Ersoy, E. G., Köşger, F. (2016). Empati: Tanımı ve Önemi. *Osmangazi Tıp Dergisi/Osmangazi Journal of Medicine*, 38/2, 9-17. doi: <http://dx.doi.org/10.20515/otd.33993>
- Fıncıoğulları, S. (2018). Modernizme Çok Yönlü Bir Eleştiri ve Frankfurt Okulu. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 37/37, 49-59.
- Freinkel, A., Koopman, C., Spiegel, D. (1994). Dissociative Symptoms In Media Eyewitnesses of an Execution. *American Journal of Psychiatry* 151.
- Günay, U. (2012). Savaş Fotoğrafı Tarihinde Dijitalleşme Süreci ve Fotografik Etkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2/2, 79-88. Erişim adresi: <https://acikerisim.iku.edu.tr/handle/11413/1062>
- Harriman, R., Lucaites, J. L. (2003). Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of Accidental Napalm. *Critical Studies in Media Communication*, 20/1, 35-66.
- Light, K. (2006). Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine. M. Oral (Çev.). *Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı*, 19, 13-15

- Oral, M. (2006). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. *Toplumbilim Fotoğraf Özel Sayısı*, 19, 17-24
- Öskay, Ü. (1981). Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazyaya Anlayışı. *Oluşum*, 43, 4-15.
- Öskay, Ü. (1996). Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine. *Cogito*, 6/7, 185-196.
- Pèrouse, J. F. (2006, 21-26 Nisan). *Kentsel Bellek ve Kent Müzeleri: İstanbul Şehri Gözlem ve Merkezi Deneyimi*. Kentler ve Kent Müzeleri Uluslararası Sempozyumu, Antalya, 105-110.
- Thieleman, K., Cacciatore, J. (2014). Witness to Suffering: Mindfulness and Compassion Fatigue Among Traumatic Bereavement Volunteers and Professionals. *Social Work*, 59/1, 34–41. doi: 10.1093/sw/swt044.
- Ünlü, T. S. (2017). Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekân İlişkisi: Mersin Örneği. *Planlama Dergisi*, 27/1, 75-93. doi: 10.14744/planlama.2017.06078
- Van Wyk, S. (2013, July 26). The Grim Duties of France: Frank Hurley And The Exhibition of Enlargements Official War Photographs. *Art Journal* 51. Erişim adresi: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-grim-duties-of-france-frank-hurley-and-the-exhibition-of-enlargements-official-war-photographs/>

Elektronik Kaynaklar

- Anadolu Ajansı [anadolujansi]. (2019, 10 Ekim). Terör örgütü YPG/PKK’nın Türkiye’deki sivilleri hedef alan saldırılarında şehit olan 6 kişiden biri 9 aylık Muhammed Omar bebek...<http://v.aa.com.tr/1609125> [Tweet]. Erişim adresi: <https://twitter.com/anadolujansi/status/1182363874336612353?s=20>
- Azoulay, A. (2018, 2 Kasım). Her Şeyi Görme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış. E. Gen (Çev.). *E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi, Skop Bülten*. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041>
- Cosgrove, B. (2014, December 2). Portrait From Hell: Larry Burrows, ‘Reaching Out’, 1966. *Time*. Erişim adresi: <http://time.com/3491033/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>.
- Demokrat Sözlük. (2020, 29 Şubat). *Cnn Türk Göçmenlerin Yunanistan'a Kaçışını Canlı Yayında Verdi* [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=FREFleno6rw>
- Fotomuhabiri. (t.y.). Roger Fenton. Erişim adresi: <https://www.fotomuhabiri.com/?p=2428>

- Haberci. (t.y.). Coşkun Aral: Bir Türk Foto Muhabirinin Kaderi. Erişim adresi:
<http://haberci.com/2017/07/21/coskun-aral-bir-turk-foto-muhabirinin-kaderi/>
- Magnum Photos. (2004). D-Day and the Omaha Beach Landings. Erişim adresi:
<https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-cap-a-d-day-omaha-beach/>
- Magnum Photos. (t.y.a.). History. Erişim adresi:
<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>.
- Magnum photos. (t.y.b.). Josef Koudelka: The 1968 Prague Invasion. Erişim adresi:
<https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>
- McFadden, R. D. (2018, June 7). David Douglas Duncan, 102, Who Photographed the Reality of War, Dies. *The New York Times*. Erişim adresi:
<https://www.nytimes.com/2018/06/07/obituaries/david-douglas-duncan-102-who-photographed-the-reality-of-war-dies.html?searchResultPosition=1>
- The National Museum Of American History. (t.y.). D-Day by Robert Capa. Erişim adresi: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1313406.
- The New York Times. (2011, August 30). Joao Silva: ‘This Is What I Do. This Is All That I Know’. Erişim adresi: <https://lens.blogs.nytimes.com/2011/08/30/this-is-what-i-do-this-is-all-that-i-know/>.
- The Pulitzer Prizes. (t.y.). Joe Rosenthal And The Flag-Raising On Iwo Jima. Erişim adresi: <https://www.pulitzer.org/article/joe-roenthal-and-flag-raising-iwo-jima>.
- TRT Haber. (2020, 5 Mart). *Göçmenler Yunanistan Sınırını Böyle Geçiyor* [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixys0z2Ddc4>
- Usher, T. (2019, January 28). How an Underground Bunker in Lebanon Became One of the World’s Best Clubs. *Vice*. Erişim adresi:
https://www.vice.com/en_asia/article/j57xp4/underground-bunker-lebanon
- World Press Photo. (t.y.). James Nachtwey. Erişim adresi:
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/world-press-photo-year/james-nachtwey>.

Tezler

- Buçan, N. (2014). *Belgesel ve Toplumsal Belgeci Fotoğrafı Walter Benjamin’le Okumak*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum.
- Göktaş, M. Ç. (2014). *Kavramsal Fotoğraf*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı, Kocaeli.

- Kabaş, B. (2012). *Karşı-Kültürlerin Popülerleşmesi Sürecinde Gençlik Altkültürlerinin Rolü*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı Genel Gazetecilik Bilim Dalı, İstanbul.
- Kırcı, A. B. (2015). *Zamana Direnmek: Kişisel Hafıza Mekânları* (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ve Müzecilik Anabilim Dalı, Ankara.
- Ok, S. S. (2015). *Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümler*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Oral, M. (2000). *Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Sinema Filmi

- Frei, C. (Producer/Director). (2001). *War Photographer* [Documentary]. USA: Christian Frei Film Productions.

EKLER

EK-1-KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

KİŞİSEL GÖRÜŞME: COŞKUN ARAL

Tarih: 20 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Muhabirliğe 1974 yılında Günaydın ve Gün gazetelerinde başladım. 1977 yılındaki Kanlı 1 Mayıs olayını takibimden sonra, Sipa Press adına çalışmaya başladım. Time ve Newsweek dergileriyle çalıştım. Polonya, İran, Irak, Uzakdoğu, Afganistan, Lübnan, Kuzey İrlanda ve Çad bölgelerindeki çatışma ve savaş ortamlarında bulundum. Bunun yanı sıra televizyon için de belgesel çalışmalarım oldu.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Gittiğim ilk savaş meydanı olarak tanımladığım yer 1980 yılındaki İran-İrak Savaşı'ydı ve elbette hissettiğim ilk şey korkuydu. Sonuçta iki ülkenin ordusu bütün güçleriyle savaşıyordu. Yani etrafımızda seslerini duyduğumuz toplar, başka insanları hayatlarını sonlandırıyor ve her yeri yıkıyordu. Bu çevremde olup bitendi ve şansım vardı ki hayatta kaldım. Çünkü o toplardan bir tanesi bizi de ortadan kaldırabilirdi. Bu anlamda, tabii ki her insan gibi ilk reaksiyonum korku oldu.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Hiç kimse o anlarda soğukkanlı olamaz. Buna psikolojik bir dezenformasyon yani duyarsızlık diyebiliriz. O yüzden ben de gayet doğal bir şekilde korktum ve kendime sığınacak bir yer aradım. Gittiğim ilk savaşta, o sırada etrafımda olan deneyimli insanların yaptıklarını yapmaya çalıştım.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

O görüntülerin fotoğrafını çekerken ben farklı hissediyordum, benim çektiklerime bakan insanlar da benden daha farklı bir duygu hissediyorlar. Çünkü ben birebir tanık oluyordum ve bu korkunç bir şey. Ayrıca bu fotoğraf makinesiyle kalıcı hale geliyor. Ama bizim görevimiz bu, bizim oralara gitme nedenimiz acı çeken insanların çektiği acıları, çekmeyen insanlara aktarmak.

5. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Gözümün önünde çok fazla insanın hayatı sonlandırıldı. Bu anlarda fotoğraf çektiğim de oldu, çekemediğim, donup kaldığım anlar da oldu. Lübnan'da, bir aracın içinde ateş altındayken mahsur kalan bir adamı kurtarma girişimim olmuş ama ben bunu hatırlamıyorum. Çekilen görüntülerden gördüm bunu.

Hatta El Cezire kanalı yaptıkları Lübnan belgeseline, benim bu insanı kurtarma girişimimin görüntülerini koymuşlar. Ama çok açık yüreklilikle söylemeliyim ki, ben o anlarla ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum. Sadece fotoğraflarını çektiğimi hatırlıyorum. Ama video görüntülerinde fotoğrafını çektiğim adamı kurtarma girişimim ve benle beraber yardım eden kişi görünüyor.

6. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Katılmıyorum asla görüşe.

7. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Yaşadığımız hiçbir olay, yaşayacağımız ya da yaşadığımız başka bir olaya benzemez. Bu durumun aynısı daha önce de yaşadım diyemeyiz. Bunda, kişinin o andaki yaşı, deneyimi, gelişimi ve algıları etkilidir ve her seferinde bunlar farklılık gösterir. Bu anlamda, her gün değişim olan biz insanlarda, bazı şeylere karşı olan duyarsızlığımız azalabilir ya da artabilir. Ama şiddetin içerisinde yaşayıp bunu başkalarına aktarma görevin varsa, bunu bilerek isteyerek yapman gerekir. Fakat herkes gibi insanız ve robot değiliz. Tanık olduğumuzda bunu fotoğraf makinesi aracılığıyla belgeliyoruz. Bu amaçla oradayız. Benim idealim hep şu olmuştur, acı çeken insanların acılarını sonlandırmak için bu acıları yaratan toplumları, onlara aracılık edenleri bir şekilde uyarmaktı. Onlara ne yaptıklarını göstermekti. Atılan bombalar rengarenk fabrikalarda üretiliyor, şuanda dünyanın en gelişmiş ülkeleri buna Norveç de dahil silah üretimini yüksek düzeyde tutuyorlar. Bu silahları üretenler sözde bu işi alın teri, geçim ve para kazanmak için yaptıkları söylüyorlar. Bunlara finanse olan sermaye grupları, çok büyük yatırımlara teşvik ediyorlar. Ama o silah fabrikalarında üretilen bombalar gerçek ve gerçek yaşamları sonlandırıp, toprakları, coğrafyaları yerle bir ediyorlar. Savunma diye amaçlanıyor ama bilmemiz gereken bir şey var, silah bizim ekstra bir gücümüzdür. Dolayısıyla, o gücün bizde yol açtığı korku ve dezenformasyon o güce daha sıkı sarılıp, onun bir parçası, bir esiri haline gelmemize neden olur. İnsan psikolojisinin geldiği nokta bu oluyor. Bunu çok iyi gözlemleyen bilim adamları da bu durumu böyle açıklıyor. Bugün silahı sadece savunma amaçlı üretenler, bir süre sonra silahın satışından para kazanma yöntemlerini geliştiriyorlar. Adeta daha teknolojik, daha hızlı silahlarla birbirine paralel oluşumlar yaratıyorlar. Bugün Türkiye'nin de silahları, İHA'ları var, teröristlere karşı kullanıyoruz diyoruz ama başka ülkelere de gönderiyorlar bu silahları ve o ülkeler de kendi mücadelelerinde çok haksız katliamlarda bunu kullanabiliyorlar. Buna engel olamıyorsunuz. Örneğin Norveç, şu ülkeye silah satışını durdurduk diyor ama daha önce sattıkları silahların sonuçlarını hiçbir zaman sorgulamıyorlar. İnsanı insan yapan en büyük özellik, yapılanları sadece kendinde değil, başkaları yaşadığında da sorgulayabiliyor olmaktır. Ama ne yazık ki, bu duyguya erişme eğitimi gençlere verilmiyor. Sadece yakın çevremizde olan bizi rahatsız eden olayları sorguluyoruz. O yüzden, ben bu işin bir parçası olmak istemiyorum. İnsanların şiddetin içindeki hallerine tanık olduğum gibi güzel anlarına da tanıklık ettim. Bu anlamda benim amacım şiddeti doğuracak unsurların daha çok üzerinde durulması, onu yaratacak kişileri kurumları oluşturmadan önce, başka

kişilerin acılarının da ön planda tutulması. Yani ölüm makinelerinin ortaya çıkmasını sağlayan bataklık kurutmaktır benim derdim. Ama ben miyim bunun aracı? Ben fotoğrafı çekiyorum, birinci elden, manipüle etmeden, provake etmeden bunu yapıyorum ve yaptım. Fakat bunu kullanan bir dergi ve gazete, bu unsurlara dikkat etmezse, bir daha o kurumlarla çalışmama kararı alarak yoluma devam ederim. Çünkü önemli olan budur. Unutmamak gerekir ki, tüm ülkeler, bizim ülkemiz de dahil olmak üzere, yapılanı hep haklı olma çabası içinde yaparlar. Olaya diğer tarafından bakmayı düşünmez ve empatiyi yapamazlar. Zaten devlet politikalarının en büyük yanlışı budur. Olayları, insanların empati yapacağı bir şekilde ve objektif vermek yerine, kendi doğrularından kendi çerçevelerinden sunarlar. Bu yüzden terör ve şiddetin meşrulaştırılmış halleri devam eder ve mağduru hep az gelişmiş ülkeler olur.

8. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor? Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı ve savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Bu görüntüleri daha fazla gördüğümüzde evet kanıksıyoruz ve doğanın oranlar kanunu vardır. Her şeyin oranı önemlidir. Bununla ilgili yaşadığım bir olay var. 1984 yılında, Ara Güler ustayla birlikte bir sergimiz vardı. 1988 yılında, o sergi Danimarka'ya gitmeden önce benim savaş fotoğraflarım yüzünden tabiri caizse referandum yapıldı. Danimarka, benim savaş fotoğraflarım bir sergi salonunda halka sunulsun mu sunulmasın mı diye mini bir referandum yaptı. Çıkan sonuç, bu konuda duyarlı bir ülke oldukları için “gösterilmesinde sakınca yoktur, dozu fazla olmamak koşuluyla” şeklindeydi. Dolayısıyla serginin yapılmasına izin verildi. Ama genele baktığımızda şiddet pornografisi elbette ve ne yazık ki yapılıyor. Kesilmiş kafaları, kan dolu görüntüleri çektim ama çekmek zorundaydım. Çünkü ben bu görüntüleri sadece günlük yayın araçlarına vermiyorum, tıp ve psikoloji alanındaki kongrelere de gidebiliyorum. Şiddet fotoğrafını provoke edecek şekilde kullanmak yanlıştır. Çünkü bunun bir oranı vardır. İnsanların barış mesajını alabilecekleri şekilde fotoğraflar gösterilmelidir, oran budur. Vahşet görüntülerini vermek, bir yerden sonra insanları bunlara karşı kanıksatır. Medyanın ve denetleyici kurumların bu konularda bilinçli olması gerekir. Biz mesleki olarak bunu kayıt altına alırsak ama sosyal medya siteleri, basın organları bu görüntüleri topluma etik olarak ulaştırılmalıdır ve dozunu ayarlamalıdır.

9. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığımızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.) Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

Şiddet olaylarına tanık olup bunları belgelerken arama bir filtre koyup işimi yapıyorum ve dolayısıyla banlarda merhamet yorgunluğuna uğradığım doğru. Ama kendi sosyal hayatıma döndüğümde, haber bülteninde bir olay gördüğümde ağladığım oluyor. Hatta bahsettiğim bu merhamet yorgunluğuna ilişkin çok yakın bir anekdotum var. Kızım şuanda Şili’de lise oluyor. Evinde kalmış olduğu ailenin çocuğu kuş avlamış hatta kuşu avlamak için de bir tabanca almış. Kızım önce çocuğu eleştirmiş, ardından da annesine

söylemiş. Çocuğun annesi, umursamaz bir tavır içerisinde “bırak avlansın, avcılığı seviyor” demiş. Bu olay sonrasında kızım ve aile bir tartışma yaşamış. Olay sonucunda da tabii yaşadığı aileyi değiştirdi. Bizim evde bulunan, sen de biliyorsun ki çektiğim tüm fotoğraflarda, arşivlerimde, çalışmalarımnda kan, gözyaşı, şiddet unsurları var. Elbette kızım da evimizdeki bu fotoğrafları biliyor ve görüyor. Bu fotoğrafları sürekli görmesine rağmen, sosyal hayatında yaşadığı bu olayda merhamet duygusu yüksek tezahür etmiş ve avcılık konusunda tepki göstermiş. Elbette bu olayı o coğrafyadaki ailenin anlaması zor. Bu olay, benim savaş meydanlarında işimi devam ettirebilmem ama normal hayata döndüğümde bir fotoğraf karşısında ağlayabilmem gibi. Bu yüzden, savaş bölgelerinde çalışan gazetecilerin merhamet yorgunluğuna uğradığı yönündeki saptaman doğru. Biz oralara gittiğimizde böyle bir ruh halinde olabiliyoruz, derdimiz o savaşın ve yaşananların bilinmesi, bu yüzden işimizi yapmaya çalışıyoruz. İsrail, Lübnan’ı işgal ettiğinde “biz teröristleri yok etmek için saldırdık” demişti ama yok ettikleri şey sivil halktı. Gerekçeler farklı yorumlanıyor. Bu farkları daha çok fark edilir hale getirmek için bizler göz tanıklığı yapıp, belgeleyip, medya aracılığıyla dünyaya duyuruyoruz. Ama ne kadar başarılıyız, bu da ayrı bir konu.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: CHRISTOPHER MORRIS

Tarih: 25 Kasım 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Kariyerime 1980'lerin başında New York'ta ICP (Uluslararası Fotoğraf Merkezi) olarak bilinen fotoğraf okuluna gitmek için bir yıllık burs alarak başladım. Ocak 1981'de de eğitime başladım. Burasıyla birlikte Magnum, Gamma, Black Star gibi uluslararası fotoğraf ajanslarının dünyasına katılmış oldum. Black Star'a geçici bir iş başvurusunda bulunmuştum, ICP'de bu bir yıllık çalışmalar sırasında Black Star fotoğraf kütüphanesinde de yarı zamanlı çalıştım.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Bir çatışma bölgesine ilk gidişim 80'lerin başında Filipinler'e oldu. Fark ettim ki, eğer bu kariyerimi bir foto muhabiri olarak sürdüreceksen, korkuyu kontrol etmeyi öğrenmem gerekecekti. Çünkü korkudan elini yüzünün önünde göremediğinde, kendini böyle durumlara sokmak aptalca olur. Yoksa, seçtiğiniz bu zanaatta tüm gazetecilik görevlerini gerçekleştiremezsiniz.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Bu koşullarda aklımda olan tek şey insanlığı en kötü haliyle belgelemektir. Aslında yaptığınız şey, birini öldüren kişiyi fotoğraflamaya çalışmaktır. Bu soğukkanlılık mı? Pek sanmıyorum. Aptalca mı? Muhtemelen. Benim için bu en üstün fotoğrafçılık türüdür. Spor fotoğrafçılığı değildir, moda fotoğrafçılığı değildir. Benim için en uç nokta buydu.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Sosyal hayatım iyiydi, zanaatımın tam olarak bencilliği dışında. Çünkü gerçekten sevdiğinizlere karşı aşırı duygusal stres katmış oluyorsunuz.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Bu duruma genellikle o anda karar verilir, müdahale eder ve önünüzdeki zulümleri fiziksel olarak durdurmaya çalışırsınız ya da durup fotoğraf makinanızla gözlem yapabilirsiniz. Burada iyi bir denge var. İyi bir ahlaki muhakeme yeteneğinizle, doğru olanı yapma konusunda kendi kişisel dengeyi bulabilirsiniz. Hem fotoğraflarınızda hem de hareketlerinizde.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?

Her çatışmada, bu ikilemle her gün karşı karşıya geldim. Kendi gerçek ahlaki dengeyi bulursunuz. Bu nedenle, bazı röntgenci gezginler gibi olmadığınızdan, savaşın gerçek dehşetini ortaya çıkarmak adına belgelemek için orada bulunan, bir tarihçisiniz.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Kesinlikle katılmıyorum! Çünkü bu gerçek dışı bir dünya değil; gerçek. Daha önce de söylediğim gibi, insanlığı en çirkin noktasında belgelemek için oradasınız. Bu gerçek, kimsenin inanmasını istemediği bir gerçek. Ancak fotoğraflarınızla bu korkunç gerçekliği açığa çıkarırsınız.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Evet, halk uyuşuyor. Bunu görmek istemiyorlar. Çünkü günlük yaşamlarını altüst ediyor. Ki çoğu kişi için felaketin ve ölümün diğer insanların üzerine düştüğü bu uzak yerlerle hiçbir ilgileri yok. Bunu görmezden gelmek ve başka bir yere bakmak, bu vahşetin gerçek olduğunu inkar etmektir.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Bunlar pornografik mi? Evet, öyle. Ama gerçektirler ve bu gerçeklik sayesinde insan başka şeyler de yapabilir. Maruz kalınmalı ve açığa çıkmalıdır. Saklamak ve halktan yana temize çıkmak durumu yaratılmamalıdır. Çünkü tüm faillerin istediği de bu. Savaşın adil, temiz ve doğru olduğuna inanmanızı istiyorlar. Şiddet olaylarına yakalanmış sivilleri vurduklarını, kanı ve mutlak yıkımı gizlemek istiyorlar.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Instagram gibi sosyal platformların aşırı şiddet olaylarını ele alma konusunda çok iyi bir iş çıkardığını düşünüyorum. Bunlar, gerçeği açığa çıkarmak için söz konusu perdeyi açmak üzere tıklamanız gereken gri renkli alanlardır. Eğer sıradan izleyici, gerçeğe maruz kalmak istemiyorsa, tıklayıp tıklamama tercihinde bulunabilir.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığımızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Aşırı şiddet olaylarıyla asla uyuşturulmuş gibi hissetmedim. Bu tür görseller, bu gün hala, beni kızdırıyor ve üzüyor.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: CAN ERTUNA

Tarih: 18 Mayıs 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Bahçeşehir Üniversitesi Yeni Medya Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapıyorum. Uzmanlık alanlarım; yeni medya, dijital haber araçları, TV ve video haberciliği, medya ve savaş. Lisans ve yüksek lisans eğitimimi ODTÜ'de tamamladım. Galatasaray Üniversitesi'nde medya ve iletişim çalışmaları alanında doktora yaptım. Akademik alanın yanı sıra yaklaşık 20 yıldır da televizyon haberciliği alanında çalışıyorum. 2010-2020 yılları arasında ağırlıklı olarak Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki savaş ve çatışma bölgelerinde görev yaptım. "Arap İsyanları Güncesi" adlı bir kitabım bulunuyor. Halen uluslararası haber kuruluşları için serbest gazetecilik yapıyorum.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz? Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

İlk gittiğim savaş bölgesinde yoğun şiddet görüntüleri ile karşılaşmadım. İlk gittiğim yer Afganistan'dı ama orada şiddet görüntüleri yoktu. İlk gerçek anlamda şiddet görüntüsünü Filistin Gazze'de yaşamıştım. Aslında o an neler hissettiğimi çok net bilmiyorum ama yabancılaşmayı başarmıştım. Yani şöyle ki, eğer her anı, o an o durumu yaşayan kişilerin yerine kendimi koyarak yaşasaydım, empati kurarak çalışsaydım bu görevi yapamaz ve ruh sağlığımı koruyamazdım. Ben oraya dışarıdan bir gözlemci gibi gittim ve hakikaten ağırlıklı olarak yaptığım işe konsantre oldum. Haberciliğe konsantre oldum, bunu özellikle yapmaya çalıştım, kendimi bir nebze olsun o dramın, o şiddetin, o vahşetin dışında tutmaya çalıştım. Bu birkaç sebepten ötürü oldu; birincisi nesnelliği yitirmemek için, ikincisi çalışabilirliğimi yani haberciliğimi sürdürmek için. Çünkü ruhsal bir çöküntüye girmek ya da buhran yaşamak benim oradaki çalışma pratiğime de zarar verecekti. Üçüncüsü de orta ve uzun vadede yara almamaya çalışmak. Çünkü çok fazla birikiyor, ne kadar kendinizi korursanız koruyun, ne kadar engellemeye çalışırsanız çalışın, bir yerden sonra izlerini görmeye başlıyorsunuz, ne kadar bastırırsanız bastırın bir yerden mutlaka çıkıyor. Mesela nerelerde çok ciddi şiddet görüntüleri vardı diye sorarsanız; Gazze'deki bombardıman, özellikle sivil ölümleri ve çocuk kayıpları açısından çok dramatikti. Suriye'deki savaş, 2012 yılında gittiğimiz Halep, çok sayıda can kaybı ve bizim yaşadığımız tehlikeler açısından beni en çok etkileyen süreçti. Mısır'daki gösterilerin kanlı biçimde bastırılması, özellikle daha sonrasında morg olarak kullanılan bir camideki cansız bedenler beni çok etkilemişti. Bir de Libya. Deforme olmuş, parçalanmış, cansız bedenler, hatta yanmış cansız bedenler, sadece görsel açıdan değil, insanı pek çok açıdan etkileyebiliyor. Hayatını kaybetmiş birisinin vücudunun büründüğü şekilden ziyade, belli bir süre sonra bu cansız bedenlerin ortaya saldırdığı koku çok daha kötü. Bir noktada eğer kepengi indiremezseniz, filtreyi aranızda koyamazsınız, ruh sağlığınız mutlaka bozulur, nesneliğinizi yitirirsiniz, işinizi yapamaz hale gelirsiniz, kısa vadede olmasa da orta ve uzun vadede.

3. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Sosyal hayatı etkiliyor tabii. Mesela ben bunu daha sonra fark ettim, insan içindeyken çok fark etmiyor. Ölümle yaşam arasında gidip geliyorsunuz. Yani hakikaten ölmeye çok yaklaştığımız anlar var, insan onu gördükten sonra, o anı yaşadıkten sonra ve belki de şans eseri hayatta kaldığını anladıktan sonra, şükretmenin yanı sıra gündelik hayat çok sıradan gelmeye başlıyor. İnsanların gündelik hayattaki kaygıları çok afaki, yersiz ve sıradan gelmeye başlıyor ve kısa bir süre sonra oradan döndüğümde bu şiddet görüntüleri beni öfkeli birisi haline getirdi ve daha agresif ve tepkisel bir hale büründüğümü tespit ettim. Bir süre sonra geçiyordu, normalize oluyordum. Çünkü en dramatik olan ne biliyor musunuz, o kadar hızlı ki hayattaki değişim. Bir uçağa biniyorsunuz, Atatürk Havalimanı'na gitmeniz 1 saat, bir çatışma alanı için uçağa binmeniz 2 saat, uçak yolculuğu sizi bir buçuk iki saatte Ortadoğu'da bir kriz noktasına ulaştırıyor. Araçla bir noktaya gidiyorsunuz, toplam 7 saat diyelim. Plazadan çıkıyorsunuz, 7 saat sonra yaşamla ölüm arasında hiçbir ayırımın kalmadığı ve her an her yerden tehlikenin geldiği, insanların canlarını verdiği, tüm hayat birikimlerini yitirdiği bir coğrafyaya gidiyorsunuz, 7 saat sonra plaza hayatına, güvenli evinize geri dönüyorsunuz ve oradaki insanların hiçbir şeyden haberi yok, umursamıyorlar da. Bu kırılma sizin kişiliğinizde kısa vadede farklara yol açabiliyor.

4. Uzun vadede gözlemediğiniz bir durum var mı?

Onu kestiremiyorum ama eminim ki kişiliğim değişmiştir. Bir noktadan sonra boşvermiş oluyorum. İnsanoğlu nankör, insanoğlunun hem iyi hem de kötü anlamda bir huyu var; unutmak. Edindiğimiz kıymetli deneyimleri de yitiriyoruz. Dolayısıyla o hassasiyetleri, zamanla o bölgelere gitmeyerek yitiriyorsunuz ama ne zaman oralara tekrar giderseniz, yeniden hatırlamaya başlıyorsunuz. Bu yüzden oralarda edindiğim deneyim, aslında aslolan hayattır, sağlıktır, onun dışında her şey afakidir şeklinde düşünceler oldu.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız? Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?

Benim olmadı. Sadece ben kameramanımın birisi tarafından öldürülmemesine dikkat etmeye çalıştım. Sadece kameramız orda diye şov amaçlı birisine ateş ettirmemek, şov amaçlı birilerine işkence ettirmemeye dikkat ettim. Mümkün mertebe engellemeye çalıştığım şeyler bunlar oldu. Kameramız orada diye esir alınan kişilere sert müdahale edilme noktasına gidildiğinde, hemen kamerayı çevirdik, “Çekim yapmıyoruz, biz bu işi kaydetmeyeceğiz” dedik. Tek etkimiz bu oldu. Büyük çaptaki olayların seyrine müdahale edebilecek noktaya gelemedik. İkincisi şunu da yapmamaya çalıştık, birisi sırf kamera var diye garip bir cesaret göstergesi sergilemesin. Hep verilen örnek, çocuğa mı yardım ederdiniz haber mi yapardınız, aslında her ikisi de yapılabilirdi. İkisini bir arada yapmalı muhabir. Gittiğiniz yerde habercilik yapıyorsanız, o insanların hayatını kurtarıyorsunuz ve hizmet ediyorsunuz demektir. Çarpıtmadan, partizanca olmayan bir biçimde, istismar olmadan anlatabiliyorsanız, nefret dili kullanmıyorsanız, konunun özüne inip şiddetin doğasının ne kadar yersiz olduğunun haberini yapabilecekseniz, kısa vadede olmasa da uzun vadede o haber yayınlandıktan sonra çatışmayı sonlandıracak duvara bir tuğla koyabiliyorsunuz. Örneğin Aylan bebeğin fotoğrafı çok konuşuldu. Pek çok insanı ürkütecek, travmaya

sokabilecek bir görüntü. Ama aynı zamanda o fotoğrafın batı medyasında birinci sayfalarda yer alması, mültecilere ilişkin farkındalığı da çok arttırdı. Almanya 1 milyon mülteciyi bu olaydan sonra kabul etti.

6. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Tamamen nasıl bir bağlamda ve çerçevelemeyle kullandığımız önemli. “Aylan bebek boğuldu, Aylan bebek nerde doğmuştu?, ailesinin, o boğulmadan önce nasıl zorlu bir hayatı vardı?, Canları pahasına göçmek zorunda kaldılar” gibi bir bağlam içerisine koyarsanız farklı bir durum oluşur. Ya da “Ah yazık Suriyeli çocuk boğulmuş, hepimiz acıyalım” şeklinde bakarsanız farklı. İnsanları sadece alıştırmaya da başlıyorsunuz, sıradanlaşmaya da başlıyor böylece. Benim editörlük yaptığım yıllarda, bu konudaki kararım şöyle olmuştu; şiddet görüntüsünü herkesin izleyebileceğinden emin olmalısınız. Özellikle televizyonda şiddet içeren bir görüntü varsa başında bir uyarı olmalıdır. Yazılı ve sesli olarak bunu koyduktan sonra onu bir bağlama oturtabiliyorsanız, aslında sorunun genel çözümüne bir katkıda bulunabiliyorsunuz. Ama tersini yaparsanız, bağlamdan kopuk, kan ve reyting peşinde koşuyorsanız, tam tersine sorunu arttıran, toplumun şiddete olan açlığını arttıran ve belki de sıradanlaştıran hale getiriyorsunuz. Aynı görüntünün nasıl bir bağlamda olacağı önemli. Ama bunu yaparken sizi 3 yaşında bir çocuğun izleyebileceğini, çocuğunu 3 gün önce kaybetmiş bir annenin de izleyebileceğini, aynı şiddet eğiliminde bulunabilecek insanların da izleyebileceğini bilmelisiniz. Hepsi editöryel tartışma. O dönemdeki toplumsal ruh hali, ulusal ve uluslararası konjunktür, hepsine göre bir hesaplama yapılmalı. Hangi mecra, kime seslenecek gibi düşünülmeli. Vereceğim mesajdan ziyade sömürü yapmamalıyım diye değerlendirilmeli.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Bire bir bu şekilde olduğunu düşünmüyorum. Kişisel olarak yaptığım işlerin işe yaradığını düşündüğüm zamanlar oldu. Özellikle uluslararası çatışmalar için bir Türk kanalında yaptığım yayınlar fark yaratılmasına katkıda bulundu. Fakat şu da var, Roland Barthes’ın bu bağlamda mı söylediğini bilmiyorum fakat ölümle yaşam arasındaki mesafeyi gidip geldiğinizde, gündelik hayatın dertleri, tasaları anlamsız hale gelmeye başlıyor, gündelik uyarılar provoke edenler gibi.

Bir noktadan sonra savaş bölgelerindeki uyarıcı yoğunluğunu ve oradaki ruh halimi özlediğim zamanlar olmuştu. Onun dışındaki her şey bana çok sahte gelmeye başlamıştı. Ben o gün hayatta kalabiliyorsam çok mutlu oluyordum ve başka hiçbir şey bana o mutluluğu vermemeye başlamıştı, gittiğim zaman yeniden öyle bir mücadeleye girdiğim için kendimi ferahlamış hissettiğim zamanlar da oldu ve bunun çok sağlıklı olduğunu düşünmüyorum. Bunun garip bir hayatta kalma coşkısına bağımlılık olduğunu düşünüyorum.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik

yarattığını düşünüyor musunuz? Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Şiddet görüntüleri artıyor, kontrolsüz dolaşıma giren olumsuzluklardan bir tanesi de bu. Şiddet görüntüsü kime göre ve neye göre kısıtlayacaksınız? Mesela şunu anlayabiliyorum; belli bir yaşa gelen çocukların internet kullanımlarında zararlı içeriğe maruz kalmamaları için aileleri kısıtlayabiliyor ama tüm interneti nasıl kontrol edebilirsiniz? Dark web’te öyle siteler var ki. Çok kolay dolaşıma girmemesi lazım ama engellemek de mümkün değil. 2011 yılında Hüsnü Mübarek, ayaklanmaları engellemek için 2 ya da 3 gün interneti kesti, onun bir çözüm olmadığını gördü, çünkü bütün Mısır’ın ekonomisi çöktü, borsa çöktü, ticaret yürüyemedi. Bu yüzden yapılabilecek en iyi şey, çocukluktan itibaren medya okur yazarlığına önem vermek, mesele iyi insan yetiştirmek. Evrensel anlamda ve belli bir entelektüel birikimde iyi bir insan ve iyi bir medya okur yazarı yetiştirebilirsiniz, belki bu sorunun bir çözümü olabilir.

9. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı empati kaybına uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde empati kaybı, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.) Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

Bence bu çok genel geçer kavram. Van depreminde iki tanımadığım meslektaşım enkaz altında kaldı, anne babaları geldi, iki gün sonra enkazın altından beraber çıkardık, hayattalar mı diye bekledik. Onlar gazeteci ve meslektaşım oldukları için, tanık olduğum travma, Mısır’da 250 cansız beden in öldüğü andaki travmadan çok daha kuvvetliydi. Bir olay vardır sizi kişisel tarihinizden, kendi öykünüzden yakalar ve sizi darma duman edebilir, ki bu olay benim kariyerimin ilerleyen bir noktasındaydı, aslında tırnak içinde “merhamet yorgunu” olmam gereken bir noktaydı ama orada çözüldüm, çünkü özdeşlik kurabildim. O sütun çökerken, nasıl haber yapmaya çalıştıklarını düşündüm, hiç beklemediğim yerlerde empati yapabildim. Ben bunu, insanların “dayanamam” dedikleri olaylarda arama filtre indirerek yapabiliyorum ama bu olayda durum farklıydı. Dolayısıyla salt deneyim kazanarak ve deneyimle bazı şeyleri görmüş olmakla değil, hangi olayın sizin kişisel tarihinize dokunacağıyla ilgili bir kavram bence.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: BÜNYAMİN AYGÜN

Tarih: 2 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Benim bu mesleğe başladığım yıllarda Türkiye’de üç ilde Basın Yayın Okulu bulunuyordu. O dönemde Tıp bölümünden sonra en yüksek giriş puanı olan okul Basın Yayın’dı. Çünkü gazetecilik çok kıymetliydi ve bu yüzden az sayıda okul vardı. Gazeteciliğe 16-17 yaşlarında, 1987 yılının sonlarında, küçük bir kasabada ilçe gazetesinde başladım. Sonrasında Gümüşhane’ye, daha sonrasında da Trabzon’a gittim. Bu süreçten sonra da Erzurum ve Diyarbakır gibi çeşitli bölgelerde görev alarak İstanbul’a geçiş yaptım. Abdi İpekçi Cesaret Ödülü’nü alan Türkiye’deki tek fotomuhabirim.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

İlk gittiğim savaş, Amerika’nın Irak’a müdahalesiydi. Orada dramı gördüm. Savaş insan hayatı ve insanlık için bir yıkım, adeta bir son demektir. Hatta kıyametin bir kademe üstü bile diyebiliriz. O bölgede 70-80 güne yakın bir süre geçirdim. “Habur Sınır Kapısı’nda neler yaşıyor?”, “Irak tarafında insanlar neler yaşıyor?”, “Savaşa giden askerlerin duyguları nelerdir?” gibi sorulara yanıtlar arıyorduk. Tabii o dönem yeni başladığım ve yaşım genç olduğu için heyecanlıydım ve adrenalinim yükselmişti. Savaşın içindeyken de bahsi geçen tüm bu olumsuzlukların farkına varamıyorsunuz. Bu durumların ayırdına varmak, savaş ortamından geri döndükten sonra başlıyor. “Neler yaşadım?” ve “Bu insanlar neler yaşıyorlar?” gibi sorular kafanızda dönüyor.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Mermi sesleri, savaş sesleri elbette bir korku yaratıyor fakat adrenalin yüklendiği için korkuyu yeniyorsunuz. Ben yapı itibarıyla de çok heyecanlı ve hiperaktif bir insan olduğum için çok soğukkanlıydım diyemem. Çünkü nerede patlama olsa oraya fırlayıp gidiyordum. Soğukkanlılıktan ziyade, haber yapma, görüntüyü alma heyecanıydı. Korkunun olmaması zaten benim en büyük handikapımdır. Ben savaşla ilgili ilk deneyimimden sonra, bu iş için uygun olduğumu ve devam etmem gerektiğini düşündüm.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Etkilenme durumu, dediğim gibi savaş bölgesinden döndükten sonra oluşmaya başladı. Bakıyorsunuz ki, oradaki gerçeklerle, sizin medeni ve savaşın olmadığı şehrinizdeki gerçekler farklı. Önem verilen durumlar apayrı. Basit şeyleri önemsiyoruz ve sorun ediyoruz, halbuki oradaki sorunlar daha büyük, böylece hayatın gerçekleri kendi içerisinde bir çatışmaya giriyor. Şahit olduklarınız size bunu hissettiriyor. Fakat savaştan döndükten sonra ben, İstanbul’da çok yoğun bir çalışmanın içerisine girmiştim. Bu yüzden aslında etkileri de tam olarak yaşayamadım, hissedemedim diyebilirim.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

İlk gittiğim savaşta yoğun olarak iliştilmiş gazeteciler görev aldığı için çok fazla şiddet görüntüsüyle karşılaşmadım. Bu anlamda her savaş kendi içinde değerlendirilmelidir. İlk gittiğim savaş olan 2003 yılındaki Irak Savaşı'nda, Amerika tarafında olursanız gazetecilik yapabiliyordunuz. Irak tarafında olursanız da size casus muamelesi yapılıyordu. Dolayısıyla, bu savaşta güvenli bir şekilde ilerlemek için iliştilmiş gazeteci olmalıydınız. Biz o dönemde Türk gazeteciler olarak, çok fazla içerilere giremedik ve zaten savaşın yıkımını dünyanın görmesini istemedikleri için sansür de uygulandı. Amerika'nın attığı bir füzenin sivilleri öldürmediğine dair bilgi geçiyordu ama o tarafta bulunamadığınız için görüntüler aracılığıyla bunun tam tersi bir durum olduğunu kanıtlayamıyordunuz. Çünkü Amerika bunu istemiyordu. Zaten bu konuda da ciddi önlemler aldılar, Türkiye tarafından, kaçak olarak sınırı geçtiğinizde büyük cezalar alıyordunuz.

6. Daha sonra gittiğiniz savaşlarda yaşadığınız deneyimler nelerdi?

Çok fazla savaşta buldum ama bunların en başında Filistin gelir. Çünkü birçok defa o bölgede buldum. Gazze'deki bombardıman, Ramallah'taki çatışmalar gibi... Orada yaşadıklarım benim için bambaşka bir savaş deneyimi oldu. Örneğin akıllı bomba denen bir mühimmatı gördük orada; İsrail'in attığı bir bomba, beş katlı bir binanın bacasından içeri girip, en az 5 metre de toprağın altına kadar ilerleyip, patlamıştı. Orada yaşadığım en ilginç olaylardan biri şudur: Dış İşleri Bakanı Davutoğlu, biz oradayken gelmişti ve bir kız çocuğunun cesedi başında, hastane koridorunda çocuğun babasıyla beraber ağlamıştı. Onlar döndükten sonra, ben dedim ki, "Bu gerçek miydi?", bunun üzerine hastaneye gittim, o hastanede böyle bir kız çocuğu vakasının olup olmadığını sordum ve ölen kızın annesinin hastanede tedavi altında olduğunu öğrendim. Annesiyle görüştüğümde bir dram çıktı ortaya. Anne ve kız, Gazze'deki bombardıman başladığı gün pazardan alışveriş yapmışlar ve kırmızı bir kıyafet almışlar. Onu giyecekken bombardıman başladığı için kız kıyafeti giyememiş. Daha sonra, Türk ve Arap Dış İşleri Bakanları bölgeye geldiklerinde bombardıman yavaşlayınca, kız savaşın bittiğini düşünerek tekrar kıyafetini giymek istemiş. Kız kıyafetini giymiş olarak aynada kendine bakarken, evin üzerine bir bomba atılmış. Kız annesine, "Anne bize ne oldu?" diyerek son sözünü etmiş. Annesi o anda, kızının vücudunun yarısının olmadığını anlattı bana. Annesi de sırtından itibaren ayak topuğuna kadar yanarak yaralanmış. Ben bu anneyle konuşurken doktor beni gördü ve "Türk gazeteci misiniz?" diye sordu. "Evet" dediğimde, annenin tam teşekküllü bir hastaneye gitmesi gerektiğini söyledi. Doktor böyle söyleyince ben kızın babasını buldum ve kendisi bana hastaneye geldiğinde kızının öldüğünü, eşinin de yaralı olarak tedavide olduğunu söylediklerini belirtti. Baba bu evrede kızının cesedini görmek istemiş. Baba, kızının cesedinin başında ağlarken bir elin omzuna dokunarak onu teselli ettiğini ve bu kişinin de ağladığını fark etmiş. Ama onun Türk Dış İşleri Bakanı olduğunu daha sonra öğrenmiş. Dış İşleri Bakanı Davutoğlu da bu olayı, "Kendi kızıyla empati kurdum" diyerek anlatmıştı. Ben daha sonra bunu haber yaptım ve Sağlık Bakanlığı o aileyle birlikte acil durumu olan başka hastaları da, özel uçakla Türkiye'ye getirdi. Altı ay gibi bir süreyle tedavi gördükten sonra anne iyileşti ve eşiyle ülkelerine döndüler. Savaşın altından çıkan bu dramlarla teselli olma yöntemimiz buydu. Ben Gazze'den geldikten sonra kendime gelmem biraz

zaman aldı. Çünkü orada, tecrit edilmiş hayatlar var. Gazze'ye geçen sene de gittim ve orada elektriğin, suyun, yiyeceğin olmadığı hayatları tekrar gördüm. Bölgede bir süre kalıp ülkeme geri dönecektim ama o insanlar bu şekilde yaşamaya devam edeceklerdi. Oradaki dramlardan etkilenmemek için yakıtımı aslında buradan alıyorum. Empati kurup, “Bu insanların yerinde ben olsaydım ne yapardım?” dedim kendi kendime. Onlar buradalarsa, ben neden hemen kaçıp gideyim, burada kalıp, haber yapıp dünyaya bunları sunmalıyım diye düşündüm. Çünkü, bir haksızlığı önleyemiyorsanız onu duyurmalısınız.

7. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Kesinlikle en önce yardıma ihtiyacı olan kişiye yardım ederim. Ben mesleğe ilk başladığımda, 80'li yılların sonunda, bizim bir üst jenerasyonumuz, gazeteciliği bize yanlış öğretti. “Önce gazetecisin” dediler. Bana göre, önce insan daha sonra gazeteciyiz. Gazeteciliği her türlü yaparsınız. Bir insanın hayatını kurtarmak, vurulma anının fotoğraflanmasından daha kıymetlidir. Daha önce bunun gibi bir olay benim başıma geldi. İntihar etmek isteyen bir genç kızın olduğu ve kurtarıldığı anonsu geçti polis telsizinden, biz de hemen olay yerine ulaştık. Konuşurken kız bir anda yola fırladı. Benim elimde büyük bir fotoğraf makinesi vardı ve çekim yapıyordum, çekimi bırakıp koşsam kızı kurtarabilirdim, sadece yardım isteyerek bağırdım. Başka biri beni geçerek kızı tuttu ve onu kurtardı. O zamanlar mesleki anlamda da çok başlardaydım ve ne yapmam gerektiğini bilmiyordum. Çünkü bana böyle öğretmişlerdi; “Önce gazetecisin!”. O günün akşamında, “Niye böyle yaptım?” diye çok düşündüm. Ben çekim yaparken o kız ölseydi, ömür boyu sürecek bir vicdan azabı çekerdim. Bu olay bana iyi bir ders oldu ve önceliğimin ne olması gerektiğini daha iyi anladım.

8. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Bu işi yapan iki kesim var piyasada. Biri, dediğiniz gibi bu mesleği ölüm tellallığı olarak gören kesim. Bunlar, iyi bir kare fotoğraf çekeyim, iyi bir paraya satayım, Magnum fotoğrafçıları arasına gireyim, Pulitzer alayım gibi kaygıları olanlar. Bu kesim, mesleğimizin adeta paparazileridir. Ne demektir bu? Paparaziler bu mesleğe montedir ama gazetecilik ahlakıyla çalışmazlar. Bu yüzden bu kavram, kendilerini savaş muhabirleri olarak tanımlayan ama biraz önce söylediğim kaygıları güden insanlar için geçerli. Hepimiz gördük televizyonlarda; kurşunlar tepemize yağıyor diyerek sahte bir mizansen yaratan muhabirlerin hemen yanındaki askerlerin gayet rahat durdukları görüntüleri. Bu aldatmacadır. Tellal denilen bunlardır. Diğer kesim de, yaşanan haksızlığı önleyemeyen ama duyurmaya çalışan, gazetecilik etiğine önem verenlerdir. Ben bu işin tellalı olmamak adına, kaçak yollarla savaş bölgelerine gittiğim oldu. Neler olduğunu tarafsız duyurmak adına bunu yaptım. Havan saldırısının ortasında kaldığımda ve öleceğimi hissettiğimde, “Ne mutlu ki bu işi böyle ahlaklı bir şekilde yaparak öleceğim” dedim kendi kendime. Orada cephedeyim ve doğruları yazmak için oradayım. Bu olaydan daha önce hiçbir yerde bahsetmedim bu arada. Eğer işinizi ahlaklı yaparsanız ölüm tellalı olmazsınız. Oradaki dramı, acıyı, haksızlığı ve gereksizliği insanlığa anlatırsanız savaş muhabiri olursunuz. Savaş muhabiri de öyle bir iki savaşa gitmekle olmaz. Yaşam biçimi haline getirmek lazım. Bir savaşa gidip başarılı bir iş yapıp, ödül alabilirsiniz ama bu sizi savaş muhabiri yapmaz. Bölgedeki tüm çatışmalara, doğal afetlere, savaşlara gideceksiniz, gazetecilik ahlakını elden bırakmayacaksınız, rüştünü ispatlamak ve savaş muhabiri olmak

ondan sonra olur. Türkiye’de savaş muhabiri kimdir, Coşkun Aral’dır, bu işin en tepesindeki insandır. Savaş muhabiri olarak ben tartışılırım. Çünkü bu görecedir. Suriye Savaşı’na giden ilk üç muhabirden biri benim. Daha sonra Suriye’ye defalarca gitmiş ve aylarca kalmış bir muhabirim. Para kazanacağım, para kaybedeceğim kaygım hiç olmadı. Gazetecilik etiğini hiçbir zaman çiğnemedim. Savaş muhabiri olarak, sosyal yaşantımda bazı durumlara dikkat ederim.

9. Savaş muhabiri nelere dikkat etmeli ve gazetecilik ahlakı nasıl olmalı?

Savaş muhabiri tarafsız olmalıdır. Mizansen yapılabilir fakat muhabir olarak o bölgede sansasyon yaratmak amacıyla, sırf siz kameraya kaydedin, fotoğrafını çekin diye bir şiddet görüntüsünün yaratılmaması lazım. Bunu yapmak ahlaka sığmaz. Mizansen nasıl yapılır? “Sınırdaki askerler sınırı böyle koruyor” diye bir fotoğraf çekecekseniz, askerin silahını nasıl tutacağını, duruşunu yönlendirebilirsiniz. Gerçeği etkilemeyecek şekilde mizansen yapılmalıdır. Bu anlamda savaş muhabiri dikkat etmelidir. Çünkü çektiğiniz bir fotoğraf savaşın kaderini değiştirebilir. Işid tarafından kırk gün rehin alınıp kurtarıldıktan sonra bana “Tekrar gider misin?” diye bir soru yönelttiler, düşünmeden “Giderim” dedim. Giderim ama bir daha aynı hataya düşmemek için elimden geleni de yaparım. Mesela aileme “Savaş gidiyorum” diye haber vermem. Vedalaşarak gittiğim çok azdır, geri döneceğim diye giderim ama geri dönmemeyi de göze alırım.

10. Anadolu Ajansı geçtiğimiz ay resmi Twitter hesabından vurulmuş bir bebeğin fotoğrafını yayınladı. Haberde herhangi bir uyarı ya da blurlama yoktu. Gelen tepkiler üzerine AA, haberin görseline bir uyarı koyarak ve fotoğrafı blurlayarak tekrar yayınladı. Bu konuda ne düşünüyorsunuz? Hangi tür savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı? Ayrıca şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Aslında bu sorunun cevabını en iyi sosyologlar ve psikiyatristler bilir. Ama düşüncemi şöyle ifade edebilirim. Türkiye’de son bir yılda üç yüzün üzerinde kadın, erkekler tarafından katledildi. Buna kadına şiddet diyoruz ama bu aslında insana şiddettir. İnsana şiddeti de güçlü olan ve içinde şiddeti barındıran kişi yapar. Bunun en büyük nedeni de sosyal mecralardır. Kanlı, şiddet dolu fotoğrafları görüyorlar ve içlerindeki şiddete yatkınlık gün yüzüne çıkıyor. Bunların gizlenmesi gerekir ama içinde bulunduğumuz teknolojik çağda ne kadar gizleyebiliriz? Bu konuda yasa olmalıdır. Kurumlar kendi içlerinde oturup bu tarz görüntülerin yayınlanıp yayınlanmayacağına karar vermeli, eğer yayınlacaksa da sonuçlarına katlanmalı, Anadolu Ajansı örneğinde olduğu gibi. Ama şöyle de düşünüyorum, bazı görüntülerin yayınlanması o döneme göre değerlendirilmeli. Belki de fotoğrafı blurlamadan vermek daha doğru olabilir, konuyla ilgili tepkileri oluşturmak adına. Örneğin, Milliyet olarak biz toplantılarda, kadın cinayetleri haberini vermenin bu cinayetleri tetiklediğini masaya yatırmıştık. Şehit haberleriyle ilgili aynı görüşler mevcuttu, bu konuyu normalleştirmemek adına şehit haberlerini daha az verir olduk. Yine kadın şiddetinin önüne geçmek adına “Boyun Eğme” manşetiyle bir haber girmiştik, aynı gün bir kadın eşinin boynunu baltayla kesti. Bu elbette yönlendirme değil, acı bir tesadüf. Bu şiddetin önüne ancak eğitimle geçeriz. Ben 1996 yılında, ilk kitabımı çıkardım ve gelirini de kız çocuklarına bağışladım. Çünkü her ne kadar babalar da çocuklar üzerinde etkili olsa da, erkeklerin yaşamında annenin önemi büyüktür ve ileride

onun nasıl bir insan olacağını, kadına nasıl davranması gerektiğini annesi gösterecektir. Eğitim bu anlamda önemlidir. Gazetelerde ve televizyonlarda yayınlanan haberlerin, kişilerin içindeki şiddeti çıkarmaması ve onları yönlendirmemesi için temeldeki eğitim önemlidir. Zaten bu şekilde de toplumu eğitmiş olursunuz. Ben bu kadar şiddet içeren savaşta buldum, birisini öldürmeyi aklımdan geçirmedim.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Gördükçe alışıyoruz evet. Ama normal hayata döndüğümde bu kalmıyor, o kadar şiddet dolu olaylar içerisinde haber yapabiliyorum, damarından kan fışkıran insanlara şahit oluyorum, işimi aksatmıyorum ama kendi hayatıma döndüğümde hastanelere tahammül edemiyorum ve iğneden korkuyorum. Yaşaya yaşaya korkunuz da kalmıyor artık ve korkunun üstüne gitmeye başlıyorsunuz. Ama bu bizim mesleğimiz için iyi bir şey değil. Çünkü korkusuz olursanız, kişisel emniyeti elden bırakıyorsunuz.

12. Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

Fotoğraf makinesi, kan, şiddet, savaş gibi görüntülerle aramda bir perde olmuştur her zaman. Adrenalin yüklü olursunuz, olayın o anda farkında olmuyorsunuz. Orada bulunma heyecanı ve isteğiyle bunu görmüyorsunuz. Ben normal hayatta iğneden çok korkarım mesela, hastaneye gittiğimde tansiyonum düşer. Ama savaşın ortasında gördüklerimiz daha büyük etki edecek şeyler olmasına rağmen, o anda işimizi yapıyoruz ve gözümüze bir perde inmiş gibi oluyor. Elbette meslektaşlarımın ölümünü gördüğümde daha fazla etkilendim ama ben her gittiğim savaşta insanlarla empati kurdum. Evet etkilenme durumumuz normalleşiyor ama fotoğrafı çekerken dahi bu benim bir yakınım olabilirdi diye empati kurduğum oluyor.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: FELAT BOZARSLAN

Tarih: 26 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Gazeteciliğe 1996 yılında Sabah Gazetesi Diyarbakır Bürosu'nda başladım. 1997 yılında İhlâs Haber Ajansı'na geçtim. Bu sürede Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve Irak'ın kuzeyindeki çatışmalı süreci ve olayları takip ettim. 2003 yılında ABD'nin Irak'a düzenlediği operasyonu sahada izledim. 2 yıl boyunca Irak'ta savaş muhabirliği yaptım. 2004 yılında Musul'da yaralandım. 2006 yılında Doğan Haber Ajansı İstanbul İstihbarat Servisi'nde çalışmaya başladım. Dönemin Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ve Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın Ortadoğu ziyaretlerini takip ettim. 2011 yılında Yunanistan'ın başkenti Atina'da meydana gelen ekonomik kriz olaylarını sahada izledim. 2012 yılında DHA'nın Diyarbakır Bürosu'na tayin oldum. Bu süreçte Irak'taki IŞİD krizini ve bölgedeki birçok krizi sahada takip ettim. IŞİD'in Musul'u işgalinden itibaren Irak'taki cephelerde çıkan çatışmaları televizyonlara aktardım. Musul'un kurtarılması operasyonunu da savaş cephesinden izledikten sonra, 2018 yılının Ekim ayında, DHA'daki görevimden kendi isteğimle ayrıldım. Halen Deutsche Welle Türkçe'nin Diyarbakır Muhabiri olarak çalışıyorum.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınızı nelerdi ve ne düşündünüz?

İki ülke arasında ve bu ülkelerin birinin topraklarında yaşanan bir savaşa gittik ve bu savaş tanımadığımız bir coğrafyada gerçekleşiyordu. Daha önce de çok sayıda düşük yoğunluklu çatışmaya şahit olduğum için doğrusu çok fazla heyecanlanmadım. Ancak, her savaşın kendine has huzursuzlukları ve gerginlikleri vardır. Savaş başlamadan çok kısa bir süre önce Irak topraklarına girebilmiştik. O dönem herkeste uzun ve çok kanlı bir savaş olacağına dair endişe vardı. Elbette biz de böyle düşünüyorduk. O nedenle de heyecandan çok gerginlik ve endişe içerisindeydik. Çünkü savaşın başlamasından itibaren ne olacağını, nasıl davranacağımızı, nerede olacağımızı kestiremiyorduk. Bu savaşın bir an önce sona ermesini istiyordum. Gördüğüm ilk savaş olduğu için de tüm hissiyatım ve düşüncelerim sağlıklı bir şekilde evime dönmekten ibaretti. Ancak yıllar ilerledikçe oradaki insanlar için de üzölmeye ve endişelenmeye başladım. Yani ilk gittiğim savaşta sadece kendimi düşünürken, sonrakilerinde ise çok daha fazlasını düşünmeye başladım.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Televizyonların reyting taleplerini gidermek için yaşanan heyecanın dışında genellikle soğukkanlı davranırdım. Çünkü gereksiz heyecan veya panikleme en önemli kusurlu hareketlerin başında gelir. Elbette savaş meydanında olan bir insanın ruh hali normal olamaz. Ben de böyle durumlarda çok normal bir ruh haline sahip olduğumu söyleyemem. Mesela orada bulunan insanların gözlerine bakmaktan kaçınırdım. Çünkü o insanların bir süre sonra yaralanacağını veya öleceğini düşünmek ağır bir psikoloji yaratıyor. Savaşlar genellikle gün ağarmadan başlar ve siz öncesinden o alanda bulunmak zorundasınız.

Savaş başlamadan önce bir bilinmezlik hissi içerisinde oluruz. Ancak top atışları veya uçak bombardımanı başladıktan sonra bu ruh halinden eser kalmaz. Daha çok çalışmak, daha çok görmek, daha hızlı ilerlemek orada bulunan herkesin ortak isteğidir. Bir süre sonra piyade hücumu başlar. Asıl sıkıntılı olan anlar, bu anlardır. Çünkü siz de hareket halinde olmak zorundasınız ve hareket ettikçe de hedefsinizdir. İlk zamanlarda şiddet görüntüleri beni de etkiliyordu. Ancak bunlara şahit olduğça hissizleştiğimi fark etmeye başladım. Yanımda insanların ölmesi, yaralanması normal bir olaymış gibi geliyordu. Çünkü bulunduğum ortamın psikolojisini benimsemek zorunda hissediyordum. Buna alışmadığım zaman da bu işi yapamayacağıma kanaat getirdim.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Bu görüntüler savaş meydanında normal gelse de sosyal hayatta psikolojimi çok kötü etkiliyordu. Savaş sırasında normalleşen ölümler, yaralanmalar, insani krizler, sosyal hayatımı alt üst etmeye yetiyordu. Döndükten sonra uzun süre unutamama, her an o görüntülerle yeniden yüzleşme korkuları yaşadım. Bu korkular nedeniyle uzun bir süre sosyal hayata adapte olamadığım dönemler oldu. Bu da aşırı agresifleşmeye neden olabiliyordu. Öyle ki sosyal çevrenizi kaybetme, insanlarla iletişim kuramama, her an savaş meydanındaymış gibi tedbirlerle yaşamak zorunda kalıyorsunuz. Ancak profesyonelleştikçe, daha fazla hissizleşiyorsunuz ve bir süre sonra buna alışıyorsunuz.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Savaş meydanındayken yazılı olan hiçbir kural geçerliliğini korumuyor. Elbette elimden geldiği kadar etik sorumluluklarımı yerine getirmeye çalıştım. Ancak orada her şey kendiliğinden gelişir ve siz de buna uymak zorundasınız. Dolayısıyla savaş veya bir kriz sırasında bu dengeyi kuramaz ve koruyamazsınız. Çünkü sizin dışınızda gelişen olaylar oluyor ve siz de buna ayak uydurmak zorundasınız. Normal şartlarda profesyonel yükümlülüğüm arasında olmamasına rağmen, insan olmaktan kaynaklı etik sorumluluğum gereği, insiyatif kullanarak ve hatta risk alarak bazı şeyler yaptığım olmuştur. Burada bir yanda gerçekten profesyonel olmanın size yüklediği yükümlülükler, diğer yanda insan olmanın yüklediği etik değerler vardır. Böyle durumlarda profesyonel yükümlülüklerimi ihlal ettiğim zamanlar olmuştur.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?

Bu durumla karşılaştığım zamanlar oldu. Yukarıda bahsettiğim gibi böyle zamanlarda mesleğin gereklerini unutup insani amaca hizmet etmeye çalıştım. Bu bir gazeteci için doğru bir tercih mi? Hayır, ancak insan olmanın gereğidir. Gazetecilik mesleğini icra ediyoruz ama öncelikle insanız. Musul operasyonunda çok sayıda insan mülteci olarak güvenli yerlere göç etti. Bu ailelerden çok zor durumda olan veya hayati riski olanlara yardım ettim. Bu insani amaca hizmet etmektir. Yardım ettiğim bir aile uzun saatlerdir çölde yürüyordu ve rastladıkları askerler, mezhepsel sorunlar nedeniyle onlara yardım etmemişti. Yanlarında 4 günlük bir bebek vardı ve susuzluktan ölmek üzereydi. O anda bütün işimi bırakıp, o bebeği kurtarmam gerektiğine karar verdim ve öyle yaptım. Çünkü o bebeğin yaşaması, dünyadaki her şeyden daha önemliydi benim için.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Ben bu fikre kesinlikle katılmıyorum ve tam aksini düşünüyorum. Bana göre, savaş fotoğrafları dünyayı gerçeklikten çıkarmıyor, aksine gerçekliği tüm çıplaklığı ile yüzümüze çarpıyor. Savaşlar insanlık var olduğundan beri dünyanın bir gerçeği. Kabul etsek de etmesek de dünyada savaşlar oluyor, insanlar ölüyor, doğa tahrip oluyor ve insanlar yurtlarından ediliyor. Bizler, bu vahşiliği ve acımasızlığı, bu gerçeklikten bihaber şekilde kendi dünyasında yaşayan insanlara görünür kılıyoruz. Farklı bir gerçekliği veya gerçek olmayan bir durumu bizler yaratmıyoruz. Sadece dünyada var olduğu gün gibi ortada olan gerçekliği insanlara gösteriyoruz. Belki bununla insanları rahatsız, huzursuz, mutsuz ediyor olabiliriz. Ancak orada çektiğimiz tek bir fotoğraf karesi ile tüm dünyaya savaşların kötü olduğunu gösterebiliyoruz. Bunun için risk alıyoruz, bedel ödüyoruz, bazen canımızdan oluyoruz. Tüm bunları sadece gerçekliğin peşinde koştuğumuz için yaşıyoruz.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

İzleyici bu duruma sıklıkla maruz kalmadığı veya oturup televizyonlardan izlediği için duyarlılığını veya hislerini koruyabiliyor. Ancak sahada, bu gerçekliğin tam ortasında yaşayan bizler için durum farklı. Uzun süre savaş meydanlarında yaşadığınız zaman duygularınızı ve hislerinizi kaybediyorsunuz. Çünkü sürekli bir kargaşanın, kaosun tam ortasındasınız. İlk zamanlarda yaşananlar, ölümler, zorla göç ettirilenler, onların yaşadığı acılar sizi derinden etkileyebiliyor. Bir anlamda bununla baş edebilmemiz için hissizleşmeniz gerekiyor. O nedenle bir süre sonra hissizleşiyorsunuz ve bir şey hissetmemeye başlıyorsunuz. Normal şartlarda yanınızda bir insan yaralandığı zaman veya öldüğü zaman üzülen, bir tepki gösteren biri olabilirsiniz. Ancak savaş sırasında buna dair bir şey hissetmiyorsunuz.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Kan ve şiddet görüntüleri basında yer almazsa bile günümüz iletişim şartlarında her insana kolaylıkla ulaşabiliyor. Evet, bu görüntüler bana göre de şiddet pornografisi ve önlenmeli, ancak internet sayesinde basında yer almazsa bile insanlar kolaylıkla bu görüntülere ulaşabiliyor. İnsanları savaşa karşı bilinçlendirmenin başka yolları ve hatta temel uygulamaları var. Bilinçlendirme sadece şiddet içerikli görüntülerle olmaz. Ancak insan öldürmenin bu kadar kolay olduğunu gösterip, insanlara şiddetin normal bir şey olduğu algısını aşılammamızdır.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Meşru veya gayrimeşru bir güç olduklarına bakılmaksızın, savaşan kişilerin insan olduğu unutulmamalı. Bu çerçeveden bakılarak, ölmüş veya yaralanmış insanların fotoğrafları kesinlikle yer almamalı. Savaş fotoğrafları yayınlanırken, öncelikli hassasiyet insan olmalı. Savaşlar veya çatışmalar sırasında özellikle sosyal medyada bu konuya hiç dikkat edilmiyor. Savaşı, ancak savaşın şiddetini ve sonuçlarını anlatan

fotoğraflarla insanlara anlatabiliriz. Ancak sosyal medyanın bu kadar etkin kullanıldığı çağda bunu başarmak zor olsa gerek.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet Yorgunluğu”na uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Evet, özellikle son yıllarda fazlasıyla bu durumu yaşıyorum.

12. Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

Sürekli savaş muhabirliği yapan gazetecilerin çoğu bu durumu yaşıyor. Çünkü sürekli bir kaos ortamında, insanların muhtemelen hayatları boyunca yaşamayacakları olayları görüyoruz ve şahit oluyoruz. Bir süre sonra yanınızda insanlar öldüğünde veya yaralandığında siz oturup yemeğinizi yiyebiliyorsunuz veya kendi ihtiyaçlarınıza yönelebiliyorsunuz. Bu duyarsızlık ve hissizlik bir süre sonra sosyal hayatınıza da yansıyor. Evinize döndüğünüzde de bu durum devam ediyor. Bunun dışında, savaştan döndükten sonra aşırı asabiyet, insanların normal hayatındaki olan sorunları anlayamama, insanlardan uzaklaşma, arkadaşlarla görüşmeme isteği gibi sorunlar yaşıyoruz. Normal hayatımıza döndükten sonra fiziksel olarak da sorunlar yaşanıyor. Mesela savaştan döndükten sonra uzun süre toprağa basamıyorum veya trafikte beklediğim zaman tedirgin olduğum zamanlar oluyor. Bir süre sonra da bu alışkanlık haline geliyor ve sizin hayatınızı yönlendirmeye başlıyor.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: GREG MARINOVICH

Tarih: 31 Agustos 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Ben ırkçılık sırasında büyümüş bir Güney Afrikalıyım. Buna bir tepki olarak, yavaş yavaş bir gazeteci ve foto muhabiri olmayı öğrendim ve tabii ki, diğer işlere olan yetersizliğim de buna bir tepki oluşturdu.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Bu duyguları dengede tutmak heyecandan çok korkuya ağırlık veriyordu. Ama aynı zamanda savaş anlarında ve alanlarında neler olduğunu çok merak ediyordum. Bunları bizzat görmem gerektiğini hissettim. Dışarıdan gizemli olanların, içeriden korkutucu olduğu ortaya çıktı.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Zamanın %98'i tamamen soğukkanlı değildim. Ben çok duygusal ve tepkisel olduğum için insanların hayatlarına çok kolay bir şekilde karışabiliyordum. Bu yüzden şiddete tanık olmak kısa sürede oldukça kişiselleşti. Özellikle Güney Afrika'da yaşadığım süre boyunca, bu savaş bölgelerindeki çoğu insanla arkadaş oldum. Diğer yerlerde bu durum, çoğu zaman çok daha kısa ve geçiciydi. Şiddet görüntüleri tamamen farklı bir hikaye; şiddet görüntüleri ile şiddet fotoğrafları arasında bir ayrım yapıyorum. Şiddet yanlısı olanlardan nefret ediyorum ama başka bir yere de bakmamamız gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca şiddet olarak gördüğüm şeyin, gazeteci olmayan insanların düşüncesiyle aynı olmadığından şüpheleniyorum. İnanıyorum ki, eğer insanlar neler olduğunu görürse, gücün, paranın ve ideolojinin kötüye kullanımının sonuçlarını anlayabilirler.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Birçok yönden etki etti. Genel olarak çok daha anti-sosyal oldum, rahat bir şekilde bu şeyleri paylaşmam mümkün değil; toplumuma da çok öfkelenim. Öte yandan, daha küçük bir insan grubuyla yaptığım yoğun ilişkilerle daha güçlü oldum - entelektüel, eğlence, cinsel, siyasi, vb.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

“Ahlaki sorumluluklar”dan bahsediyorsunuz sanırım. Bir gazeteci olarak etik olmayı anlıyorum, bu nedenle, çekim sahnesi, yanlış düzenlemeler, yanıltıcı başlıklar v.b gibi hiçbir şeyi ihlal etmediğime inanıyorum.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Evet, sık sık ve tepkilerim de değişti. Bu kararların bazen içgüdüsel, bazen de kasıtlı olduğunu kabul edebiliriz. Ancak, fotoğraf çekme eyleminin gerçekten nasıl olduğunu düşünürseniz, deklanşöre basmak

için çok kısa bir süre (günün bir parçası olarak) olduğunu fark edersiniz. Eğer böyle hareket ederseniz, 'insani' eylemleri yapmak için çok zaman vardır. Soru şu, "Ne zaman yapmalısınız?" ve bu çok kişisel bir seçimdir.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları "ölüm tellalları" olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Tüm fotoğraflar gerçek dışı bir dünya manzarası sunuyor. Fotoğraflar gerçek bir dünyanın, gerçek dışı görünümünü sunmada özellikle iyidir. Barthes'a hayranım, ama fotoğrafçılık, savaşlar (ya da sahtekarlık ortamı) gibi karmaşık durumlarda, görece ya da belirsiz bir gerçeği anlamamıza yardımcı olacak bir seçenek, damıtma ve azaltma eylemidir. Her şey, izleyicilerle senkronize olabilen fotoğrafçının bakış açısına, becerisine ve kültürüne bağlıdır.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Hayır, çalışmalar bunun yerine travmaya yol açtığını gösterdi.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Dürüst olmak gerekirse, emin değilim. Şiddetin bir pornografi olduğuna inanıyorum ama ince bir çizgi olan bu durumun, fotoğraftaki niyete dayalı bir görüş olduğunu düşünmüyorum.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Bu sanat çalışmalarını anlayarak bütünlük, etik ve dürüst şekilde çekilen fotoğrafları üretenler, fotoğrafçılık dilini verimli bir şekilde kullanabiliyorlar. Ancak, bazen bu, foto muhabirlerin arasında yırtıcı bir durum olduğu için işe yaramaz, onlar dünyanın geri kalanında olduğu gibi hırslı sürüngenlerdir.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı "merhamet Yorgunluğu"na uğradığımızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Hayır.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: GÜRDAY ERVİN

Tarih: 23 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Gazeteciliğe, 1988 yılında Hürriyet Gazetesi İzmir bürosunda karanlık oda elemanı olarak başladım. Henüz ortaokul ikinci sınıfa giden bir öğrenciydim. Yaz tatilini değerlendirmek için girdiğim gazeteden bir daha hiç çıkmadım. Hem okudum hem Hürriyet'te çalıştım. Kanal D TV'nin 1994 yılında İzmir bürosunu açmasıyla, kamera asistanı olarak çalışmaya başladım ve o yıldan bu yana haber kameramanı olarak çalışıyorum. Sırasıyla Kanal D TV (12 yıl), 24 TV (2 yıl), Kanaltürk TV (3 yıl), Al Jazeera Türk (6 yıl) olmak üzere çalıştım. Yaklaşık 3 yıldır da TRT World kanalında çalışıyorum. Meslekte 25 yılı bitirmek üzereyim.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Açıkçası karmakarışık duygular içindeydim. Hem çok heyecanlıyım, hem de nelerle karşılaşacağımı bilmediğim için korkuyordum. Daha gitmeden, dönüp dönmeyeceğimle ilgili kaygılarım vardı. Ama gideceğim yerdeki insanlar aylardır bazen de yıllarca böyle yaşamıyorlar mıydı? Bunu da düşünüp, kaygılandığım için utandım. Savaş bölgesine gitme konusunda ailenizi, yakınlarınızı ikna etmenin de ayrı bir kabiliyet gerektirdiğini o zaman fark ettim. Kimse, sevdiğinin başına kötü bir şey gelmesini istemez ama savaşın içindeki insanlar bunu her gün yaşamıyorlar mıydı... Gittiğim ilk savaş bölgesi Kosova'ydı. Deneyimli bir muhabirle gitmiştim. Gördüklerim karşısında bir insan olarak etkilenmem mümkün değildi. En çok da çocukların, kadınların ve yaşlıların içinde bulunduğu şartlar beni çok etkilemişti. Bir gazeteci olarak, savaş bölgesindeydim ama öncesinde bir insandım. Haber bültenlerinde izlediklerimle, burada gördüklerim çok farklı diye düşünüyordum. Duyguların, korkunun, heyecanın iç içe geçtiği birçok ortamda bulunmuştum ama burası çok farklıydı. Evlerini, köylerini, hayvanlarını, komşularını, işlerini terk etmek zorunda kalmış, hayatlarını kurtarmanın derdine düşmüş insanları görüntülemek bazen çok zor geliyordu. Ama bunu yapmak zorundaydım ki, bu dramın ulaşabildiği kadar çok insana ulaşmasına, onların seslerini duyurmasına aracı olmalıydım. Bu duygu fırtınası bende bir süre devam etti. Bazen çekim yapmaktan çok, onlarla konuşmaya, çocukları güldürmeye çalıştığımı hatırlıyorum. Bir gün Prizren'de çekim yaparken bir heykele tuzaklanmış bomba patladı. Şiddetli bir patlamaydı. Ben ve muhabir arkadaşım zarar görmedik. Ölümün ne kadar yakın olduğunu da böylece tekrar hatırlamış oldum. Buradaki insanlar her gün, her an bu korkuyla yaşıyorlardı. Öncesinde Kosova'da sonrasında farklı savaş ve çatışma bölgelerinde gördüklerim, hayata dair birçok şeyi sorgulamama neden oldu.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Savaş veya çatışma bölgelerinin kendine has kuralları var. Kendinizi çok tecrübeli olarak görmeye başladığınızda, tedbirsiz olursunuz, tedbirsiz davranmak sizi öldürebilir. Savaş bölgesinde insanın ruh hali karmakarışık oluyor. Her ne kadar orada bulunma sebebiniz gazetecilik olsa da sonuçta bir insan olarak gördüklerinizden, duyduklarınızdan etkilenmemeniz mümkün değil. Bazen gördüklerinizin, kendi başınıza veya sevdiklerinizin başına geldiğini düşünüyorsunuz... Bu düşünce, bölgeden döndükten sonra da aklınızın bir köşesinde kendini saklıyor. Bozuk bir ampul gibi zamanlı zamansız yanıp sönerek kendini hatırlatıyor... Duygusal bir kişiliğiniz varsa işiniz biraz daha zorlaşıyor. Bir yandan orada bulunma nedeninizi sürekli aklınızda tutup 'en etkileyici' görüntüyü çekmeyi, haberi hazırlamayı istiyorsunuz bir yandan da kafanızdaki 'neden?'leri cevaplamaya çalışıyorsunuz. Ruh haliniz bu arada gidip geliyor. Sıradan bir izleyicinin, sadece televizyonda görebileceği dramatik anlara her gün, her an şahitlik etmek sizi ciddi şekilde yıpratıyor. Gördüklerimi, 'iş' olarak değerlendirip, soğukkanlı kalamaz mıyım? Soğukkanlı olmaya çalışıyorum ama gördüklerimi 'iş' olarak değerlendiremiyorum. Çünkü o zaman duygularımı kaybedeceğime ve empati kurmaktan uzaklaşacağıma inanıyorum. Eğer savaş bölgesinde bu duygulardan uzaklaşırsam, etkileyici bir haberi veya görüntüyü de fark edemeyeceğime inanıyorum. Çocukların, kadınların, yaşlılarının görüntülerinin, savaşın yıkımını en güçlü şekilde anlatan görüntüler olduğunu düşünüyorum. Şiddet görüntüleri benim için yıkımı ifade ediyor. Bombalanan bir ev, yanan bir ağaç, tank paletlerinin gürültüsü, ambulans sesleri, insanların çığlıkları, ağlayan bir çocuk... Bunları hepsini, şiddetin bir sonucu olarak tanımlayabilirim. Bazen, omzumdaki kameranın vizöründen bakmak sanki beni gerçeklerden biraz uzaklaştırıyor yani durumu kabullenmemi biraz daha kolaylaştırıyor diye hissediyorum. Ama sonuçta kameranın vizöründen de baksam, çıplak gözle de baksam o dramın tam ortasındayım.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Dramın ortasından, kendi hayatınıza dönmeniz kolay olmuyor. En azından benim için kolay olmuyor. Ülkenize, evinize döndüğünüzde 2-3 gün önce gördüklerinizi hemen unutuyorsunuz, unutamıyorsunuz... Çevrenizdeki insanlar gittiğiniz yerle ilgili, yaşadıklarınızla ilgili uzun uzun sorular soruyorlar, verdiğiniz her cevap sizi tekrar oraya götürüyor. Fiziken uzakta olsanız da duygusal olarak o ortama tekrar dönüyorsunuz. Sosyal ortamda, insanlar gayet güzel eğlenirken sizin aklınızdan başka şeyler geçiyor. Kendinizi, bulunduğunuz ortama yabancı hissediyorsunuz. Benzer sorulara tekrar tekrar aynı yanıtları vermek normale dönmenizi daha da zorlaştırıyor. Bir hafta sonu arkadaşlarınızla bulduğunuz bir davette aklınıza birden çocuğunu arayan bir anne geliyor. O annenin, çocuğunu bulup bulamadığını merak ediyorsunuz. Yaralı bir asker geliyor. Yaşayıp yaşamadığını merak ediyorsunuz. Aklınızda bunlar varken, bulunduğunuz ortamla tezat bir ilişki içinde olduğunuzu anlamamız uzun sürmüyor. Çıkıp, gitmek istiyorsunuz. Televizyonda, dünyanın bir köşesindeki bir savaşla ya da çatışmayla ilgili bir haber yayınlandığında, gözünü televizyondan ayırmadan izleyen tek kişi genellikle siz oluyorsunuz. Başkaları için sıradan bir haber sizin için aşırı önemli oluyor. Geceleri yattığınızda saçma sapan rüyalar görüyorsunuz. Rüyanızda öldürülüyorsunuz, kaçırlıyorsunuz, mayına basıyorsunuz,

işkence görüyorsunuz, bir tankın içinde yolculuk ediyorsunuz... Yani demek istediğim uzun süre sosyal hayatınız olamıyor. İki gerçeğin ortasında gidip geliyorsunuz...

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Gazeteciliğin temel kurallarından biri ‘söz hakkı’ vermektir. Bir haber hazırlarken, haberin unsurlarından biri, başka bir kişi hakkında bir takım iddialarda bulunuyor ve karşı tarafı suçluyorsa, siz karşı taraf ile konuşmadan, ona söz hakkı vermeden, bir tarafın anlatımıyla o konuyu haberleştirirseniz, temel bir kuralı da atlamış olursunuz... Burada bir dengeden söz ediyoruz. Bu temel kural elbette savaş bölgeleri için de geçerli. Ama gazete ve televizyonlar, iki ülke arasındaki bir savaşı, çatışmayı takip etmek üzere genellikle tek ekip görevlendirirler. O ekip de gittiği cephe neresi ise orada olan biten hakkında haberler yapar. Doğrusu, diğer ülkeye de bir ekip göndermek ve orada olan biteni de takip etmektir. Savaş bölgelerinde görev yapan gazetecilerin, cephe değiştirmesi, ortamın doğası gereği olanak dışıdır. Can güvenliği anlamında ciddi riskler taşır. Bu sebeple, diğer tarafta olan biten hakkında teyit edilmiş bilgiye erişmek zor olur. Etik sorunlar burada başlar. Savaş ve çatışma bölgeleri, dezenformasyonun yoğun şekilde yaşandığı, bilgiyi doğrulatmanın sıkıntılı olduğu yerlerdir. Devletler veya gruplar, sıcak savaşın yanında bir de medya üzerinden psikolojik savaş yürütürler. Gazeteciler de zaman zaman bilerek/bilmeyerek bunun bir parçası olabilirler. Gazetecinin sahada güvenilir kaynakları olabilir ama yine de bilgiyi doğrulatma işini, kurumdaki editörünün yapmasını isteyebilir. Bu da gayet doğaldır. Bazen, çift teyit ile de doğrulanamayan bir bilginin, yayına alınmasına engel olunur. Burada hem gazetecinin hem de kurumun haberciliğinin, okuyucuda bir güven bunalımı yaşamasına engel olunur. İş akışı içinde bunlar yaşanabilir. Bir haberci olarak savaşın tarafı olmadığımı hiç bir zaman unutmam. Önceliğim, hayatta kalmak ve olan biteni tüm gerçekliği ile okuyucuya iletmektir.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Savaş bölgesindeki herkes, orada bulunma nedenine hizmet edecek şekilde çalışır. Askerler savaşır, sıhhiyeciler yaralıları çıkarır, komutanlar sevk ve idare eder. Gazeteciler de olan biteni haberleştirir. Aslında gazeteciler, yaptıkları doğru haberlerle insani amaçlara hizmet ederler. Buradaki en önemli ve acil olan, savaşın hemen sona ermesi için, ilk etapta taraflar arasında ateşkes ilan edilmesidir. Televizyon ve gazetelerde yayınlanan haberler, ulusal ve uluslararası kamuoyunu harekete geçirir. Çarpıcı fotoğraf ve görüntüler, savaşın acımasızlığını, şiddetini insanlara aktarır ve bu sayede oluşan kamuoyu baskısıyla, önce STK’lar harekete geçer, ardından politikacılar ve uluslararası örgütler devreye girer. Savaş veya çatışmanın bir an önce sona ermesi için taraflar arasında görüşmeler başlayabilir. Bazen, tek bir fotoğraf karesi bile bir savaşı bitirebilir...

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Katılmıyorum. Çünkü fotoğraf sadece bir fotoğraf değildir. Aynı zamanda; belge, delil, ispattır. Foto muhabirleri, kameramanlar tarihe tanıklık eden ve belgeleyen kişilerdir. Eğer fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlayacaksak, geride bıraktıkları belge niteliğindeki fotoğrafları nasıl

tanımlayacağız? Bazen bir an ile ilgili sayfalar dolusu yazı yazabilirsiniz. O yazının gücü, okuyanın hayal gücüyle sınırlı olacaktır. Ama insanlara sadece bir kare fotoğrafla çok daha fazlasını anlatabilirsiniz. Savaş fotoğraflarını sadece cephede çekilen ve ölü asker bedenlerinden ibaret fotoğraflar olarak düşünemeyiz. Savaşın şehirlerde neden olduğu yıkımı, göçü, dramı da eklemeliyiz. Son 40 yılını savaş ve çatışma bölgelerinde geçiren James Nachtwey, Euronews'e verdiği bir mülakatta fotoğrafın, bir savaşın panzehiri olabileceğini söylüyor. Başka bir örnek daha verebilirim; 1972 yılında Associated Press fotomuhabiri Nick Ut'un Vietnam'da çektiği ve Amerikalıların köylerine attığı napalm bombasından kaçan ve vücudunda ağır yanıklar bulunan kız çocuğu Kim Phuc'u gösteren fotoğrafı, Amerika'daki savaş karşıtlarının gösterilerinin daha da artmasını sağlamıştı. O fotoğraf Nick Ut'a bir Pulitzer ödülü kazandı. Fotoğraftaki kız çocuğu Kim Phuc da günümüzde 'Birleşmiş Milletler İyi Niyet Elçisi' olarak görev yapıyor. Aradan geçen onca yıla rağmen o fotoğraf Vietnam savaşının sembol fotoğraflarından biri olarak akıllara kazandı.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Eskiden habere erişmek, günümüzdeki kadar kolay değildi. Burada iki taraflı bir etkileşimden bahsedebiliriz. Gazeteciler, haber hazırlarken bilgiye erişmekte sıkıntı yaşıyordu. Açık kaynaklar şimdi olduğu kadar yaygın değildi. Okuyucunun da basım/dağıtım sorunları yaşayan gazetelere erişmesi konusunda problemi vardı. Bu sınırlı erişim içinde haber çok kıymetliydi. Fotoğraflar ve haberler büyük etki uyandırabiliyordu. Fotoğrafın gücü, görüntüye göre her zaman daha fazla olmuştur. Savaş alanlarından veya çatışma bölgelerinden gelen haberler toplumun tepkisine neden olabiliyordu. Günümüz şartlarında bunun artık pek mümkün olmadığını veya kısıtlı olduğunu söyleyebiliriz. İnternet sayesinde dünyanın herhangi bir yerindeki gelişmeye anında erişmek kolaylaştı. Bu kolaylık beraberinde benzer görüntülere de erişimi arttırdı. İnsanlar, ellerindeki telefon sayesinde ertesi gün çıkacak gazeteyi veya akşam yayınlanacak ana haber bültenini beklemeksizin, gün içinde istedikleri her tür habere erişmeye başladılar. Libya'daki çatışmalardan, Suriye İç Savaşı'na, Paris'teki terör saldırılarından, Norveç'in Utoya adasındaki öğrenci katliamına kadar her türlü şiddet fotoğrafına/görüntüsüne kolaylıkla ulaşabilir olduk. Üstelik bu fotoğraf veya görüntüleri denetleyen/kısıtlayan bir mecra da olmadan, şiddet içerikli görüntüler rahatlıkla yayılmaya müsait hale geldi. Bu durum, toplumları şiddete karşı hissizleştiriyor veya şiddeti görmek istememesine neden oluyor diye düşünebiliriz. Gazeteci açısından baktığımızda ise, gazeteci gittiği her haberi, çektiği her fotoğrafı veya görüntüyü o konu içinde değerlendirir. Eğer hissizleştiğini, duygularını kaybettiğini düşünüyorsa gazetecilikten uzaklaşmaya başlamış olabilir miyim diye düşünmelidir.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

'Şiddet ve Medya' üzerine yapılan tartışmalar, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana devam ediyor. Pornografik şiddet görüntülerini yayımlamanın sadece savaşa karşı değil, hiçbir şiddet olayına karşı bir

fayda/bilinçlenme sağladığını düşünmüyorum. Ülkeler, yasalarla ve kurumlarıyla denetleme mekanizmasını çalıştırmaya gayret etseler de sosyal medyada bunun önüne geçmek henüz çok mümkün olamadı. Denetimsiz şekilde yayımlanan kan ve ölüm içerikli fotoğraflar artık okuyucudan/izleyiciden de tepki görmeye başladı. Kan ve ölüm içeren görüntüler, terörist unsurların da propaganda malzemesi olabiliyor. Bunu yakın geçmişte IŞİD örneğinde gördük. Bu görüntüler (boğaz kesme, yakma, toplu infaz) toplumlarda infial yarattığı gibi bu tür şiddet yanlısı olan bazı kişiler için de bu örgütlere katılımı tetikleyebiliyor. İnsanları, savaşa karşı bilinçlendirmek için kan ve ölüm içeren görüntüler vermek elzem değil. Hatta işin kolayına kaçmak olarak da düşünebiliriz. Buna örnek olarak Vietnam savaşında napalm saldırısından kaçan Kim Phuc'un fotoğrafını gösterebilirim.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Günlük yaşamına devam eden insanların olduğu gibi ölü bedenlerin de mahremiyeti var. Asker de olsa, sivil de olsa ceset fotoğrafları sosyal, yazılı ve görsel basında yer almamalı. Foto muhabiri, kameraman böyle bir görüntü çekmiş olabilir. Ama görüntüler kuruma ulaştığında fotoğraf veya haber editörü, bu görüntüleri elemelidir. Ölü beden yayınlamanın ciddi bir sorumluluk taşıdığını, bu sorumluluğu almanın da tartışmalı olacağını düşünüyorum. İnsani olarak baktığımda da ölen kişiye ve onun yakınlarına saygı duymalıyız.

1967 yılında Amerika'da savaş karşıtlarının düzenlediği bir protesto gösterisinde elindeki çiçekle, askerlerin doğrulttuğu süngülerin önünde duran kadın fotoğrafı o dönemin en etkili fotoğrafları arasında gösterilir. Amerika'nın Irak'ı işgali sırasında dikenli tellerin arkasında başına çuval geçirilmiş halde yanındaki oğluna sarılan babanın fotoğrafı da akılda kalan en etkileyici fotoğraflardan biridir. Napalm bombasından kaçan Vietnamlı kız fotoğrafını da sayabiliriz. Buradan anlaşıldığı üzere en çarpıcı fotoğrafı çekmek için ölü bedene, kana ihtiyacımız yok. Göç eden insanlar, mezarlıkta ağlayan anneler, yetimhanedeki çocuklar, yıkılmış bir okulun sıralarında oturan bir öğretmen fotoğrafı bana göre daha fazla etki uyandıracaktır.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Hem evet hem hayır... Sanırım biraz da bulunduğum şartlara göre durum değişiyor. Savaş veya çatışma bölgeleri, duygusal olmayı tolere edebilen yerler değil. Buralarda, soğukkanlı olmak, duygularınızı kontrol etmek zorundasınız. Bu yüzden evet... Ama bu 'kontrol etme' durumu sizi bir yere kadar idare eder. Sonra birden bir bakarsınız ki, hiç sebep yokken hıçkırarak ağlamaya başlamışsınız. Bu yüzden de hayır. İnsan olarak bulunduğunuz ortamdan etkilenmemiz gayet normal. Ben duygusal karakterde biriyim. Bazen çok dramatik ortamlarda soğukkanlılığımı koruyabiliyorum ama bazen de bir odada, kızını kaybeden bir babanın anlattıklarını kaydederken ağlayabiliyorum. Sanırım henüz tam olarak merhamet yorgunu olmadım. Olmak da istemiyorum. Merhametimi kaybettiğimde robotlaşacağımı düşünüyorum. Fotoğraf makinesi veya kamera kullanabilen ama duygusuz, hissiz bir gazeteci olmak istemem.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: KENAN YEŞİLYURT

Tarih: 19 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

11 yıldır Anadolu Ajansı'nda çalışıyorum. Dünyanın çeşitli bölgelerinde haber için buldum. Birçoğu savaş ve afet bölgesiydi.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Gittiğim ilk savaş, aslında hayatımın, şuan ki var olan birikimimin bir başlangıcıymış. Zamanımın geldiğini ve bunu çok iyi değerlendirmem gerektiğini düşündüm. Çünkü bu bölgede yapacağınız başarılı işler size beklemediğiniz kariyer kapıları açabilir. Her gittiğim iş beni biraz daha olgunlaştırdı. Bugün gitsem her şey çok daha farklı olur diye düşünüyorum.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Herkesin sizin içeriklerinizi takip ettiğini düşünüyorsunuz. Algılarınız, haliniz savaş ve afet bölgelerinde açık olmalı. Ruh haliniz de aynı şekilde. Fakat bazen duygularınıza da yenilebiliyorsunuz. Bu süreçte hem profesyonel bir iş yaptığınızı unutmamalı hem de insani yönünüzü kaybetmemelisiniz.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Bu durum hangi bölgeye niçin gittiğinize bağlı. Eğer Somali'ye gittiyseniz, açlıktan ölmek üzere olan çocukları görünce bu durum sosyal hayatınızı etkileyebiliyor. Hayatı yeniden sorguluyorsunuz. Eğer Suriye ise, hayatın ne kadar ucuz olduğunu anlıyorsunuz. Çünkü her gün etrafınızdaki insanları kaybedince siz de artık sıranızı bekliyorsunuz.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Gazetecilik profesyonel bir meslek. Diğer insanın pusulası vicdandır. Bölgede empati kurmak birçok şeyin bizim lehimize çözülmesini mümkün kılıyor. Hem işimizi en iyi şekilde yapacağız hem de insan olacağız.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?

Kaldım. 2011 yılında arkadaşım vurulduğunda hem ona yardım ettim hem de çekimlerime devam ettim.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Kısmen doğru. Bu arada ben görüntü kısmı ile ilgiliyim. Ama birçok afet ve savaş bölgesinde bulunduğum için buna kısmen cevap verebilirim. Burada şunu belirtmek isterim, insanların nelerden etkileneceğini çok iyi bilen bazı basın mensupları mizansen yapıp belirli bir kurgu içinde, olmamış bir

olayı olmuş gibi gösterebiliyorlar. Bu durum infiale yol açabilir. Tabi biz acıyı dindirebilir, savaşları durdurabiliriz fakat diğer taraftan ölümlere de sebep olabiliriz.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Muhtemelen yaratır. Bu kaçınılmaz.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Sürekli gösterilmesi şiddetin yayılmasını sağlar diye düşünüyorum. Savaşı durdurmanın yolu; şiddeti, ölümü ve kanı göstermek değildir. Bir çocuğun yakarışı, bir bakışı bu durumların hepsinden daha etkili olabilir.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Fotoğraf alanım değil daha öncede söylediğim gibi. Bunu yapabilmek için editöryel bilgi birikimine sahip olmak gerekiyor. Sadece popülerlik adına bunu yapan bütün etik değerleri altüst eden bir grup var.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığımızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Düşünüyorum fakat bu tamamen bir duyarsızlık değil. Yani kısaca şöyle özetleyebilirim; bu kadar kan ve gözyaşından sonra karşılaştığım bir trafik kazasına bizim verdiğimiz tepki ile hiç karşılaşmamış bir insanın vereceği tepki çok daha farklı olur. En büyük duyarsızlığın, ölümün normalleştirilmesi olduğunu düşünüyorum.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: MURAD SEZER

Tarih: 23 Kasım 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

Gazeteciliğe üniversitenin ilk yılında, günlük bir gazetenin spor sayfasında stajyer olarak başladım. 10 yıla yakın spor fotomuhabirliği yaptıktan sonra 1997 yılında Associated Press (AP) ile birlikte haber fotoğrafçılığına adım attım. 2009 yılından bu yana Reuters'ta çalışmaktayım. Ulusal gazetelerde sadece spor fotoğrafı çekerken uluslararası ajanslarda haberleri fotoğraflama olanağı elde ettim.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

İlk aklıma gelen “benim burada ne işim var ?!” olmuştu. Biraz korkmuş ama ölebileceğimi hiç düşünmemiştim. Şimdi o günkü ruh halimi cahil cesareti olarak tanımlayabilirim.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Sadece çatışma bölgelerinde değil her alanda çalışırken sakinimdir. Şimdi anlıyorum ki içinde bulunduğum durumu sorgulamaktan kaçınmış ve tanık olduğum olayların etkilerini bastırmayı tercih ettim. Şiddet içeren fotoğraflarıma geriye dönüp bir daha bakmadım.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

İlk yıllarda etkilemedi. Sonrasında ruhsal yorgunlukla birlikte etkiler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladı. Hiçbir zaman kabuslar görmedim ama daha kaygılı bir kişi oldum.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Çalıştığım kurumlar sayesinde bu dengeyi kurmakta hiç zorlanmadım. Gerek AP gerekse Reuters zaten bu konularda çok hassas. Önceliğiniz hep doğru haber, iş ve can güvenliği olunca bu dengeyi kurmakta zorlanmıyorsunuz.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığınız oldu mu?

Hayır olmadı. Olsaydı da büyük ihtimalle fotoğraf çekmeyi seçerdim. Bunun istinası bir doğal afet olabilir. Çünkü artık habercilerin olduğu her yerde sivillere yardım edecek birileri oluyor. Ya asker ya polis ya da sağlıkçı... Sahadaki unsurlar: savaştan taraflar, onların ambulansları, sağlıkçıları hatta medyası ve bağımsız gazeteciler... Hep omuz omuza çalışıyoruz artık.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

“Ölüm tellalları” sözüne tamamen katılmakla birlikte savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığı yorumuna kısmen katılıyorum. Bunun asıl sorumlusu bence fotoğraftan çok akan görüntüler. Yani TV, sinema, sosyal medyada dolaşan videolar vb.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Kesinlikle! Bunun ne kadar doğru olduğunu günlük hayatımızda görüyoruz. Savaşlara, kadına şiddete, çocuklara taciz olaylarına verilen tepkilerin zayıflığının bir nedeni de bu hissizlik olsa gerek.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Evet, bu tespite de kesinlikle katılıyorum. Eğer böyle bir bilinç yaratabilmiş olsaydı savaşlar, çatışmalar hız kesmeden devam edemezdi. İnsanların gücü savaşları önlemeye yetmese bile savaşan taraflara silah satan ülkelere karşı bir tavır geliştirebilirler ama bunu bile göremiyoruz. Silah satan ülkeler belli... ABD, Rusya ve bazı Avrupa Birliği ülkeleri. Bu ülkelerde silahsızlanma ve savaş karşıtı zayıf protestolar olsa bile tüm kişi ve kuruluşlar savaş ekonomisine ve savaşan taraflara yapılan silah satışlarına karşı sessiz kalmayı tercih ediyor.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Haberci olarak bakınca tabii ki savaş her yönüyle fotoğraflanıp yayınlanması gerekir diye düşünüyorum. Ancak mağdur çocuk ve ceset fotoğraflarının yayınlanmasına karşıyım. Bu fotoğrafların hiçbir tarafa faydası yok. Haberi güçlendirmekten çok insanların duyarsızlaşmasına katkıda bulunuyorlar. Zırhlı araç, yıkılan binalar vb nesnelere ile savaş haberleri görselleştirilebilir.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

İki uçta gidip geliyorum. Bazen duyarsız olabildiğim gibi bazen de çok basit olaylardan etkilenip duygusallaşabiliyorum.

12. Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

“Merhamet yorgunluğu”na örnek olarak “normal insanlar” için ileride kabuslara neden olacak bir olaya tanıklık ettikten sonra eve gelip “iş kıyafetlerimi” çıkarıp yemek sofrasına oturabiliyorum.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: PAUL HANSEN

Tarih: 22 Kasım 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

55 yaşındayım ve 30 yılı aşkın süredir, tüm dünyada gazeteci olarak fotoğraf, yazı ve film çalışmaları yapıyorum.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Kafa karışıklığı, üzüntü ve yetersizlik hissi; böyle karmaşık bir hikayeyi nasıl anlatabilirim?

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Soğukkanlı kişi? O kadar klişe bir şey ki, bunu sorduğunuz için üzgünüm ve bu soruyu yanıtlamayı reddedeceğim, çünkü ne zaman şiddetin etkisine tanık olsam, öfkeleniyorum.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Görüntüler tek başına, hiçbir şey değil, görüntülerdeki insanların kaderi beni derinden etkiliyor. Ve evet, dünyanın haksızlıklarının farkında olmamı sağlıyor.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Altın Kural'a bağlı kalarak: "Röportajın diğer tarafında, kendinizin olduğunu hayal edin."

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Hayır.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları "ölüm tellalları" olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Hayır, hiç katılmıyorum.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Fotoğraflara bakan her birey için konuşamam ama öyle düşünmüyorum, hayır. Ve açıkça ifade etmek gerekirse, "şiddet görüntüleri" çok tek boyutlu ve belirsiz. Duyarsızlaştırıcı veya uyuşturma sorununun, fotoğraf veya görsel bilgi ile çok ilgisi yok. Tabii ki, bu görüntülerin nasıl üretildiği, nasıl yayınlandığı ve hangi bağlamda olduğu çok önemli ama en önemli şey içeriktir. Soruyu biraz tersine çevirmek için, "görüntü" kelimesini "metin" ile değiştirin, bazı insanlar okumakta zorlanacak diye sivillere yönelik savaş suçları ve saldırılar hakkında yazmayı bırakmalı mıyız?

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Nasıl yapıldığına ve hedef kitlenin okuma/görüntüleme özelliklerine bağlıdır.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Savaş kurbanları.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet Yorgunluğu”na uğradığımızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Hayır.

KİŞİSEL GÖRÜŞME: ONUR ÇOBAN

Tarih: 18 Aralık 2019

1. Meslek yaşamınız hakkında bilgi verir misiniz?

2002 yılından bu yana meslekteyim. Üniversite yıllarında tanıştığım foto muhabirliği ile Sudan, Suriye, Irak, Afganistan, Somali, Libya, Tunus, Yemen, Ukrayna, Filipinler başta olmak üzere pek çok yerde foto muhabiri olarak bulundum. Halen Anadolu Ajansı'nda savaş muhabiri olarak görev yapmaktayım.

2. Haber yapmak için gittiğiniz ilk savaştaki hissiyatlarınız nelerdi ve ne düşündünüz?

Elbette ilk hissettiğiniz şey korku. Kendiniz, mesai arkadaşlarınız ve geride bıraktığınız her şey için korku hissediyorsunuz. Ölümün her türüsüne şahit olmak farklı bir tecrübe, kelimelerle anlatılabilecek bir durum değil.

3. Savaş alanındaki haber üretim sürecinde, ruh halinizi nasıl tanımlarsınız? Soğukkanlı mıydınız? Şiddet görüntüleri sizin için ne ifade ediyor?

Soğukkanlı olmak bir seçenek değil, mecburiyet; tecrübe kazandıkça gelişen bir durum. İlk amacınız kendi hayatınızı korumak, sonrasında orada bulunma nedenlerinizi kendinize iyi anlatmanız gerekiyor. Bizler savaşçı değiliz, savaşın mağdurları arasında yer alıyoruz. Çünkü işinizi yapmanız için hayatınızı riske atıyorsunuz. Savaş alanında böyle şeyleri düşünmüyorsunuz daha çok işinize odaklanıyorsunuz. Ancak insan olduğunuz gerçeği ile yüzleşmek zorundasınız çünkü bizim de duygularımız var. Zor anlarda açıkçası insanı en çok zorlayan şeyler bunlar.

4. Bu görüntüler sosyal hayatınızı nasıl etkiledi?

Savaş alanları duygularınızı biraz törpülüyor ya da siz öyle düşünüyorsunuz ancak eve döndüğünüzde bu görüntüler ve yaşadığınız olaylar derin etkiler bırakıyor. Biz de şiddete maruz kalıyoruz. İnsanların kısa bir süre baktığı görüntüleri çekiyorsunuz. Bunlardan etkilenmemek mümkün değil, her türlü ölümü görüp, buna kayıtsız kalamazsınız. Ruh haliniz değişken oluyor. Savaş alanından normal yaşantınıza dönmek açıkçası biraz zaman alıyor. Güçlü bir kafaya sahip olmanız gerekli. Sosyal hayatınıza devam etmek için normal insanlardan daha yoğun bir çaba göstermeniz gerekiyor.

5. Savaş muhabirliği yaparken, etik sorumluluklar ile profesyonel yükümlülük arasındaki dengeyi nasıl kurarsınız?

Çektiğimiz fotoğraflar dünyayı değiştirmiyor ama daha iyi anlamaya yardımcı oluyor. İnsanların birbirlerine uyguladıkları şiddeti anlama çabası içindediniz. Bazen içinden çıkılmaz durumlarda kalabiliyorsunuz. Her şeye rağmen çektiğiniz görüntülerin bir şeyleri değiştirmeye gücü olanların ve kamuoyunu etkileyebildiği gerçeği biraz umut veriyor. İnsanoğlu var olduğu günden bugüne birbiriyle savaşıyor. Nedenleri değişse de şiddet ve ölüm her zaman insanın bir parçası ancak bunu değiştirmeye yönelik bir çaba olarak görüyorum yaptığım işi.

6. Haber yapma ile insani amaca hizmet etme arasında kaldığımız oldu mu?

Bu bana her zaman saçma geldi. Elbette işimizi bırakıp yardıma ihtiyacı olanlara yardım ediyoruz. Böyle bir ikilemde hiç kalmadım; fotoğrafı mı çekeyim yoksa yardım mı edeyim diye bir durum içersinde asla olmam. Yardıma ihtiyacı olan birileri varsa hiç duraksamadan yardım ederim.

7. Roland Barthes fotoğrafçıları “ölüm tellalları” olarak tanımlıyor, buna göre savaş fotoğraflarının dünyayı gerçeklikten çıkardığını anlatıyor. Katılıyor musunuz?

Tam aksini düşünüyorum. Şiddet fotoğraflarına bakan bir insan akıl sağlığı yerindeyse şiddete karşı daha duyarlı bir hale geliyor. Yaralanmış ve tedavi edilmeyi bekleyen bir bebeğin fotoğrafına bakan bir insan “hadi ben yeni savaşlar çıkarayım” demez. Eğer akıl sağlığı yerindeyse “bu durumu değiştirmek için ne yapabilirim?” diye düşünür. İnsanlar belki görmüyorlar ama savaş bölgelerinde çalışan doktorlar, hemşireler yardım gönüllüsü insanlar var. Bu insanlar evlerinde oturup aileleriyle zaman geçirmeyi seçebilirlerdi ama savaş alanlarına gitmeyi tercih ettiler. Bizim gibi insanlar başkalarının tercih etmediği hayatları seçiyor. Kim ister ki herkesin kaçmaya çalıştığı belirsizliğin ve şiddetin hüküm sürdüğü topraklara gitmeyi. Yardım alamayan, akibeti belli olmayan, ölen öldürülen insanları dünyaya duyurmanın belli ahlaki kurallar çerçevesinde insanoğlunu daha iyi bir yere taşıyacağını umut ediyorum. Arakan’da ailesiyle birlikte yaklaşık 3 saat yoğun yağmur ve çamur içinde yürümeye çalışan 10 yaşındaki bir çocuğu ve kucağında taşıdığı 3 aylık kardeşini fotoğrafladım. Hiç kimse bana bu fotoğrafın savaş tellallığı yaptığını anlatamaz. Yine söylüyorum hiçbir fotoğraf dünyayı değiştirmez ancak değiştirmeye gücü olanları bir şeyler yapmaya iter. Gazetecilik özellikle de savaş alanlarındaysa çok derin bir sorumluluk gerektiriyor. Günümüzde savaş görsellerine, haberlerine ve bu görselleri üretenlere yönelik eleştiriler bu işi hakıyla yapmayan ego manyağı, şan şöhret delisi, vampir bozması gazetecilerin varlığı yüzünden.

8. Şiddet fotoğrafları, hem izleyici hem de muhabir için bireysel tepkiyi duyarsızlaştırıyor ya da hissizleştiriyor diyebilir misiniz? Sürekli şiddet görüntülerine bakmanın, bu konuda hissizlik yarattığını düşünüyor musunuz?

Dünyayı gerçeklikten çıkaran şey savaş muhabirleri ya da medyalarda yer alan şiddet görüntüleri değil bu savaşları üretenlerdir. Biz bu savaşları çıkaranların yüzüne, çektiğimiz fotoğraflar ve görüntülerle sağlam bir tokat atıyoruz. Picasso’nun “Guernica” adlı eserine bakan askere söylediği gibi bu eserleri bizler değil savaşları çıkaranlar yaratıyor. Var olan bir şeyi görmezden gelmek insanın gerçekle yüzleşmesini perdeliyor. Acı da olsa belli ahlaki değerler çerçevesinde savaş görselleri insanlara sunulmalı ve insanoğluna savaşın nasıl bir lanet olduğu anlatılmalı.

9. Kan ve ölüm içeren savaş görüntülerinin basında sürekli yer alması, şiddet pornografisi yaratıyor olabilir mi? Yoksa bu görüntüler, insanların savaşa karşı bilinçlenmesini mi sağlıyor?

Bazen medyalar ölçüyü kaçırıyor. Savaş görselleri içersinde pornografi elbette var. Çünkü insanların görmeye alışkın oldukları şeyler değil. Ahlaki olarak bütün insanlığa karşı sorumludur gazeteciler erdemli bir şekilde işimizi yapmamız gerekiyor. Kopmuş insan vücutlarını paramparça olmuş bedenleri göstererek bilinç uyandıramazsınız insanlarda, ancak savaşın şiddetini de belli ölçülerde göstermeniz gerek.

10. Size göre, hangi tarz savaş fotoğrafları sosyal medyada ya da basında yer almalı?

Bunun tarifi zor ama savaşın mağduru olan her insanın hayatı ve hikayesi önemlidir. Bu konuya çok naif yaklaşmak gerekli, görsellerinizde insan bedenini ve ruhunu düşünerek içerik üretmelisiniz. Savaş fotoğraflarını her yaştan ve kültürden insanlar görebiliyor. Paramparça cesetler insanları etkilemez ama bir çocuğun gözündeki iki damla yaş ya da yaşlı bir babanın gözlerindeki ifade çok anlamlıdır.

11. Haber üretme sürecinde, kan, şiddet ve ölüm olaylarından dolayı “merhamet yorgunluğu”na uğradığınızı düşünüyor musunuz? (Literatürde merhamet yorgunluğu, bu tarz görüntülere sürekli maruz kaldıktan sonra duyarsızlık ve hissizlik duygularının oluşması şeklinde yer alıyor.)

Savaşın içindeyken bu görüntülere duyarsızlaşabiliyorsunuz, çünkü aklınızı kaçırmamak için bunları düşünmemeniz gerekiyor. Ancak normal hayata döndüğünüzde çok daha duygusallaştığınızı ve eski halinizden daha da duyarlı hale geldiğinizi belirtmem gerek.

12. Düşünüyorsanız, bu davranış nasıl gerçekleşiyor?

Savaş bölgelerinde şiddetin her türlüsüne tanık oluyorsunuz. Yaşlı, genç, kadın, erkek, çocuk bütün insan gruplarından yaşamlarını kaybedenler, yaralananlar, sakat kalanlar ve daha pek çok şekilde hayatı yarım kalan insanlar görüyorsunuz. Buna dayanmak çok zor ancak işinizi yapmanız gerekiyor. Ağlayan gözlerle vizörden bakamazsınız, fotoğraf çekmek için gözyaşlarınızı sonraya bırakmanız gerekiyor. O acıları insanoğlunun tarihine kaydetmelisiniz. Gelecek kuşaklara ve tarihe karşı sorumluluğunuz bu çünkü...

ÖZGEÇMİŞ

23 Nisan 1989 Bandırma doğumludur. Lise eğitimini İstanbul Tuncay Azaphan Anadolu İletişim Meslek Lisesi Gazetecilik Bölümü'nde, lisans eğitimini Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde, yüksek lisans eğitimini de Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı'nda tamamlamıştır. Lise eğitimi sırasında, Vatan Dergi Grubu'na bağlı Haftalık, Boxer, Madame Figaro, Instyle ve Tek Borsa dergilerinde stajyer fotoğrafçı olarak çalışmıştır. 2010 yılında, Banu Avar, Hasan Özgen, Saeed Nasiri, Adil Yalçın, Neşe Bilginer, Cafer Özgül hocalığında Kamera ve Yönetmenlik Dersleri'ne katılmış, kurs kapsamında düzenlenen 'Belgesel Kısa Film Yarışması' için çektiği kısa film, 'En İyi Üç Film' kategorisine girmiştir. 2013 yılında, Sony Nex çekimleri için Coşkun Aral'ın asistanlığını yapmıştır. 2016 yılında, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler'e bağlı olan hakemli dergi 'Görünüm'ün düzeltmenliğini üstlenmiştir. 2016 yılında Türkiye Gazeteciler Sendikası'nda 'Yeni Medya' eğitimine katılmış, 2019 yılında yine Türkiye Gazeteciler Sendikası'nda, Dijital Dönüşüm ve Yeni Haber Formatları, Online Teyit Metodları, Mobil Gazetecilik ve Gazeteciler için Dijital Güvenlik konularını kapsayan "Yeni Medya" eğitimini almıştır. 2020 yılında, KOÜ Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Sanat Galerisi'nde "ZOOS" isimli kişisel sergi açmıştır. Polis-adliye muhabirliği, set ve tanıtım fotoğrafçılığı, kitap editörlüğü, sektörel dergilerde haber koordinatörlüğü ve aktüel dergi yazarlığı/editörlüğü işlerini yapmıştır.